حكايات بلد..
حين تخفي
كندا أقنعتها!

العربية والإرهاب
مساحات الشيطنة
الثّقافية

عبد العزيز المنصوري
العـــائد
من النســـيان

محمد خان
كيف قرأ الواقع
ســـــينمائياً

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـــدد 107 - سبتمبر 2016



اليد.. تهدي وردة وتضغط على الزناد

«بوكيمون جو» في واقعنا غير المعزّز!

«من والد إلى ولده» أحمد حافظ عوض بك

ومجّاناً مع العدد كتاب

AL DOHA MAGAZINE Issue no. 107

ماذا نفعل بإرثنا الثّقافي؟

كلّما ارتفع منسوب الثّقافة في المجتمعات زاد ترسيخ الحوار والتعايش والسلْم بين المواطنين والجماعات، وصولاً إلى حوار الأمم فيما بينها، بما يعود على العالم بالأمن والرفاه وسيادة التعاون المشترك، بدل التفرقة وإشعال الفتن... وهي من بين مقاصد عليا، ينطوي عليها، ظاهريّاً، التعبير المألوف «حوار الحضارات».

لكن الواقع في كفّة، والشعارات تبدو في كفّة أخرى. وبدلاً من تحقيق السلْم والأمن والتعايش في عصر الطفرات العلمية، والتواصلية، الخارقة، يبقى القضاء على العنف هدفاً مستقبلياً بعيد المنال، بعدما تغيّرت قواعد الحرب، وأصبحنا أمام ردود أفعال، مكانها الفضاءات العامّة، وضحاياها المسالمون السائرون إلى قضاء حاجاتهم، والآمنين في بيوت عباداتهم.

وكما يعاين الجميع، فإن أغلب أحداث العنف الإرهابية تتمّ في دول غربية بعينها، تبنّت سياسات التعدُّدية الثّقافية، لتضمن للمهاجرين كامل حقوقهم في المواطنة والعدل وممارسة العادات الخاصّة، والمعتقدات الدينية... ولا يخفى على متابع رؤية هنا المكتسَب الإنساني النبيل وهو يتبخّر عند كلّ خطاب انتخابي محرّض على التفرقة وعلى العنصرية، غرضه المضمر كسب معركة انتخابية عابرة، فيما هو- في حقيقته الحتمية- مؤجّج لردّات فعل عنيفة وشاذّة، لا تُحمَد عقباها.

وهكذا، فعِوَض أن يرتفع منسوب الثّقافة، ويتمّ توفير قنوات جريانها الدائم في الشوارع والأزقة العامّة وبين كافة الناس، كما هو معلَن، ضمنيّاً، في ديباجات التعدُّدية الثّقافية، نرى الخطاب السياسي يتطرّف، منحرفاً عن صواب السياسة النبيلة، وعن مكتسبات الديموقراطيّات الغربية، حتى اختلط الأمر على الناس وهم يشهدون العنف يصل أماكن العبادة، وينهب ضحيّته القيّمون عليها، في كنيسة أو مسجد، على حدٍّ سواء.

إن تشويه ثقافة وهويّة ما لَهُوَ أكثر وقعاً من إقصائهما تماماً. وإذا كان السياسيّون المتطرّفون، في الغرب، يتسلّحون، في معاركهم الانتخابية، بقضيّة الهجرة، بتصويرها للناخبين على أنها سبب البلاء، فإن هذه الصورة (والحال أنها التصقت، مع الأسف الشديد، بالعرب والمسلمين في المهاجر) تتجاوز حدود تلك البلاد، لتشكّل، في نهن المواطن الغربي الجاهل بمبادئ الإسلام، والثّقافة العربية، صورةً ثقافيّة مشوَّهة عن كلّ الأقطار العربية، وتزرع في نفسه بذور الحقد والكراهية تجاه المسلمين.

وإذا كانت أصوات كثير من المثقّفين، في الغرب، ترتفع تجاه الحكومات، وتطالبها بضرورة إعادة النظر في المناهج التعليمية لسَدّ الثغرات المعرفية حول الإسلام، في صفوف الناشئة، فإننا- أيضاً- في البيئة الثّقافية، والبيئة التعليمية العربيَّتَيْن، في أمسّ الحاجة، قبل أيّ وقت مضى، إلى تبنّي تعريف مُتّفق عليه للثّقافة، لا ينتطح فيه عنزان، ولا تختلط فيه الأوراق الأيديولوجية ولا العرقية، بالثّقافية؛ ذلك أن ما هو ثقافي نشترك فيه جميعاً داخل الوطن الواحد، وفي سائر البلاد العربية، في تنوّعها، وفي ثرائها الثّقافي، الذي توحّده اللّغة والدين اللذين يشكّلان- معاً- حاضنة متينة ممتدّة، جغرافياً وتاريخياً. وهنا التبنّي الواضح لمفهوم الثّقافة، القائم على المشاركة والاعتراف والاختلاف ومبادئ الحوار والتسامح واحترام الآخر، في ثقافته وخصوصيّاته، إذا أوجدنا له سبل تكريسه العادل بين كلّ الفئات سواء محليّاً (بدايةً من المناهج الدراسية، ثمّ في المجتمع والفضاء العامّ والإعلام)، وإقليميّاً، ودوليّاً عبر مواثيق أكثر صرامة، ترعى السيادة الثّقافية، وتضمن احترامها وحمايتها من التشويه... من شأنه، ليس، فقط، تصحيح صورة الثّقافة العربية والإسلامية في نظر الآخر، أو حماية المواطنين من الانحراف الفكري، إنما- أيضاً- تقويتها من أيّ تشويه يطالها مستقبلاً. والحال أننا دخلنا عصر الحروب الثّقافية، ولدينا تراث ثقافي مستنير، علينا معرفة تسويقه وحمله، كدرعٍ واقٍ، في واجهة المعركة.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

هيئة 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 107

السنة التاسعة - العدد مئة وسبعة
ذو الحجة 1437 -سبتمبر 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 مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	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 عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

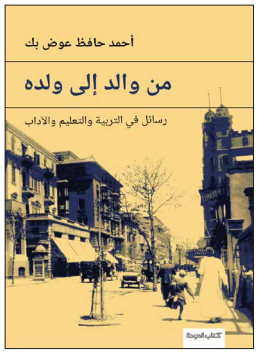
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما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

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
ديفيد اجانغو

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
صورة لأحد أحياء القاهرة
في بداية القرن العشرين

اقتصاد 4
الطريق إلى البيت الأبيض.. مَشْيٌ فوق شظايا الأزمة (جمال الموساوي)

تقارير 8
خيمة قمّة الأمل (نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)
موسم أصيلة الثّقافي.. ما له وما عليه (أصيلة : محمد عبد الصمد الإدريس)
جائزة «كتارا» للرواية العربية في دورتها الثالثة (الدوحة: طه عبدالرحمن)
البحث عن العلاج في ما وراء الأمواج! (محمد الأصفر)

استطلاع 12
غياب المجلّات الثّقافية في الجزائر (الجزائر: نوّارة لحرش)

رسالة من المهجر 18
الدورة «70» لمهرجان أفينيون المسرحي (أفينيون: محمد برادة)

تحقيق 26
ورش الكتابة الأدبية.. هل تصنع كاتباً؟ (القاهرة: هند مختار - إيمان السباعي)

نسرين حمود





ملف

اليد تهدي وردة وتضغط على الزناد

68

عبدالله بن محمد
سعيد بنكراد
مسعود شومان
عبد الرحيم العطري
منى فياض
د. وليلاي كندو
عبده وازن
عبد السلام بنعبد العالي
نورة محمد فرج
عزيز أزغاي
د. فتحي المسكيني

أدب 102

جورج يرق:الرواية لا تطعم خبزاً (حوار:نسرين حمود)
كارل أوفه كناوسجارد: الرواية تميل إلى حجب العالم (حوار: جيمس وود)
الدخول الأدبي الفرنسي ليس مجرد احتفال بالأدب! (سعيد بوكرامي)
شيو تسي تشين..الذين يعيشون في ظلّ بكين (حوار: نسرين البخشونجي)

إصدارات 112

طريق النظرية إلى الواقع العربي (خالد وليد محمود)
المدنية والعقلانية السياسية (د. خالد طحطح)
حياة لم تتركها فرادة الكتابة وبلاغة الأمنيات (د. سعد القصابة)
السماء على نحو وشيك..رغبات موازية للموت واللاعودة! (إبراهيم عادل)
«السبيليات» لإسماعيل فهد إسماعيل (عبدالكريم المقداد)
أحلامٌ أقلّ، شِعرٌ أكثر (رشيد الخيري)

كتاب 124

على خطى ريجيس دوبريه..بين نارين وأربعة جدران (علاء خالدي)

نصوص 128

غنائمي كثيرةٌ في الأرق (صالح لبريني)
هل، حقاً، نجوتُ؟! (بيان أسعد مصطفى)

ترجمات 140

فاهافالو.. جان لوك راهاريمانانا (ترجمة: محمد عبد الغني)

سينما 130

بين الساموراي وراعي البقر: سلب للهويّة أم تبادل ثقافي؟ (علي فاضل)
«The BFG» خيال بلا حدود في مدينة العمالقة (د. هاني حجاج)
طرزان الألفية الثالثة (د. رياض عصمت)
صُنِعَ في فرنسا ! (أمجد جمال)

معارض 154

الفنان الباكستاني غلام محمّد : المقصود من أعمالي ألّا تكون مقروءة ! (حوار: رنا نجار)

بصمات

عبد العزيز المنصوري.. العائد من النّسيان



134

سينما

محمّد خان كيف قرأ الواقع سينيمائياً



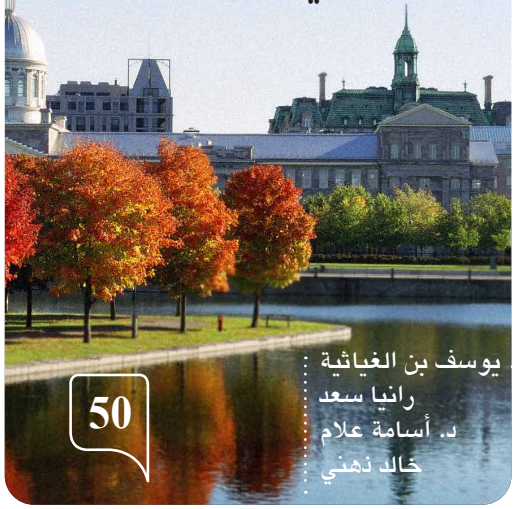
142

مقالات

لاجئون في أولمبياد ريودي جانيرو (خطيب بدلة) 20
ما تبقى من الأولمبياد (عبد الله كرمون) 22
أكثر من اعتنار إلى أحمد زويل (شاهيناز وزير) 24
تونس..تلك المدينة البيضاء (د. عبدالعزيز المقالح) 48
اللّغة العربية والإرهاب (د. حسين السوداني) 62
المثقّف موقف (مرزوق بشير بن مرزوق) 67
في المشي والكلام (أمجد ناصر) 111
رواية وحيدة (أمير تاج السر) 127
الكتابة في أزمنة الحرب (هيثم حسين) 133
«مخالب القط» لم تجرح يوسف السباعي (شعبان يوسف) 158
الاختيار والأحلام (أحمد طه) 160

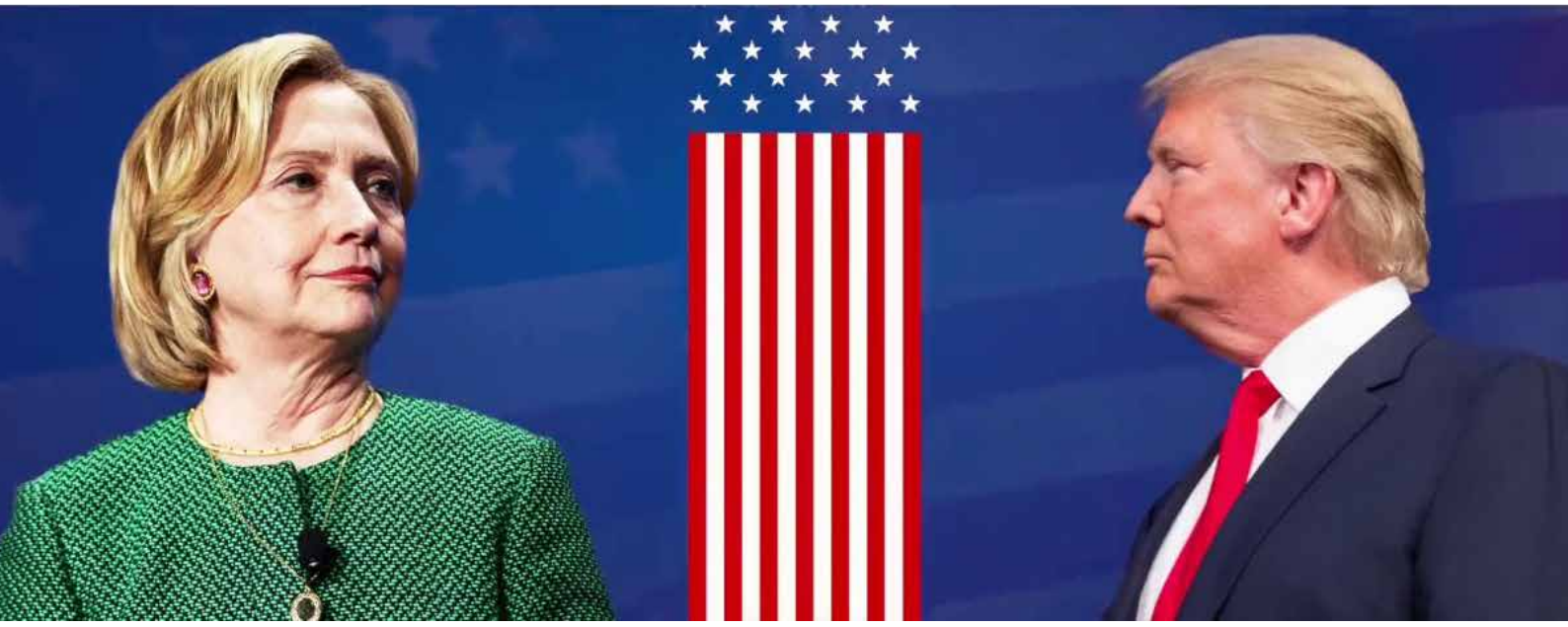
ملف خاص

حكايات بلد حين تخفي كندا أقنعتها!



يوسف بن الغياثية
رانيا سعد
د. أسامة علام
خالد ذهني

50



الطريق إلى البيت الأبيض
مَشْيٌ فوق شظايا الأزمة

جمال الموساوي

على بعد نحو شهرين، تبدو الانتخابات الأميركية كما لو أنها انتخابات دولية. طقسٌ يتجدد كلّ أربع سنوات، يشارك فيه العالم من أقصاه إلى أقصاه. وربما لا يوجد حدث، إذا استثنينا مباريات كأس العالم لكرة القدم، يجذب إليه الأنظار مثل ما تفعل انتخابات الرئاسة الأميركية.

ومع أن للولايات المتحدة ثوابت لا تحيد عنها في سياستها الخارجية وفي نظامها الاقتصادي وسعيها إلى إرساء هيمنتها على العالم اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً إن لزم الأمر، حمايةً لمصالحها، فإن التنافس بين الديموقراطيين والجمهوريين من أجل الوصول إلى البيت الأبيض لا يعدم عناصر التشويق والإثارة، قبل أن ينتهي بتلك المصافحة الشهيرة، وتلك التهنئة من الخاسر للرابح، في تسويقٍ حي لصورة الديموقراطية ولنمطِ الحياة الأميركية.

في سياق تلك الثوابت، انطلق التنافس بين هيلاري كلينتون ودونالد ترامب، متمحوراً حول الجوانب الشخصية المتعلّقة بالكفاءة والقدرة على تدبير القوة الأكبر في العالم، ثم تبادل الاتهامات بشأن التورط في شبهات فساد أو التهرب من الضرائب ومعاداة أو محاباة الأجانب والمهاجرين، أو الولاء لأهداف السياسة الروسية التي ألصقتها كلينتون أخيراً بمنافسها.

وعلى عكس الانتخابات التي جرت خلال العشرين سنة الأخيرة، فإن التحديات المتعلّقة بالأمن القومي التي هيمنت على الإدارة الأميركية وعلى المرشحين للرئاسيات (العراق، 11 سبتمبر/أيلول، القاعدة، طالبان بالإضافة إلى كوريا الشمالية)، والتي شكلت ذرائع للتدخل العسكري في عدد من هذه المناطق وشن الحروب

لمطاردة الإرهاب، سلّمت، بالرغم من وجود تنظيم «داعش» حالياً، لواء الأولوية للأزمة الاقتصادية وتبعاتها منذ الحملة الانتخابية لسنة 2008 التي حملت أوباما إلى البيت الأبيض.

حصيلة ثماني سنوات من تدبير الأزمة

لقد كان على أوباما منذ انتخابه توفير أسباب إنعاش الاقتصاد الأميركي الذي تضرّر كثيراً من واحدة من أعنف الأزمات التي عرفها العالم وأدت إلى اختلالات اجتماعية، بالإضافة إلى تأثيراتها العميقة على الأداء الاقتصادي للقوة الأعظم في العالم. فسواء تعلّق الأمر بالبطالة أو انهيار دخل الأسر أو ارتفاع المديونية، وجدت إدارة أوباما نفسها أمام تحدٍّ داخلي محض قد يغذي غضب الأميركيين أكثر فأكثر، واتضح أن الواقعية السياسية تقتضي كهدف استعجالي العمل على احتواء تداعيات الأزمة واستعادة ثقة الأميركيين في أداء الاقتصاد.

لذلك تضمن خطاب التنصيب في يناير 2009 تأكيداً وإلحاحاً، على أن البلاد تمر بأزمة اقتصادية خانقة، ليس لأن الأميركيين، على حد تعبيره، أقل نشاطاً وإنتاجية، بل لأن ذلك كان نتيجة «الفشل الجماعي» في اتخاذ القرارات الصعبة لتفاديها.

أوباما وقع في ذلك الخطاب على قفزة إلى الأمام، ليقدم ملامح الولاية الجديدة والتي لخصها في فقرة جاء فيها «إن حالة الاقتصاد تستدعي تحركاً جريئاً وسريعاً. وسوف نتحرك، ليس فقط من أجل خلق فرص عمل جديدة، ولكن لوضع أسس لِنموّ جديد. سوف نبني الطرق والجسور والشبكات الكهربائية والرقمية التي ستعمل على تموين تجارتنا وعلى توحيدنا. سنعيد للعلم مكانته التي يستحقها، ونستعين بالإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيا للرفع من جودة الخدمات الصحية، وتخفيض تكلفتها».

بعد ثماني سنوات، ستكون حصيلة هذه الفقرة من خطاب أوباما هي القاعدة التي سينطلق منها التنافس بين المرشحين للانتخابات المقبلة، بالرغم من أن المراقبين والمحللين للمشهد السياسي في الولايات المتحدة يذهبون إلى أن المتحكم في توجيه الناخبين في نهاية الأمر هو الإعلام، وقوة اللوبيات المتنوعة، ثم الإثارة الشديدة التي تخلقها استطلاعات الرأي التي تصبح أكثر كثافة كلما اقترب موعد الاقتراع.

وبتأمل بعض الأرقام في نهاية ولايتي أوباما، تبدو هيلاري كلينتون في وضعية أفضل للوصول إلى البيت الأبيض، إذا أتقنت لعبة الأرقام واستثمرت تأثيرها. لقد كان معدل البطالة في العام 2008 في حدود 5.8 في المئة، وكانت الأزمة الاقتصادية في بدايتها، إلّا أن آثار هذه الأخيرة جعلت تلك النسبة في حركية متواصلة، صعوداً ونزولاً، قبل أن تستقر حسب الإحصائيات الأخيرة لشهر يوليو/تموز 2016 في حدود 4.9 في المئة، حيث بلغ إجمالي الوظائف المحدثة خلال الشهور الستة الأولى من السنة 1.13 مليون وظيفة، و14.2 مليون وظيفة منذ 2010، وهو ما يمثل في نظر أنصار الرئاسة الحالية نجاحاً للفريق الديموقراطي الحالي.

بالمقابل، أفضت خطط إنعاش الاقتصاد إلى الرفع من نسبة نمو الناتج الداخلي الإجمالي بالرغم من استمرار الأزمة. وبالعودة إلى معطيات في موقع البنك الدولي(1)، فقد انتقل الاقتصاد الأميركي من نمو سلبي (0.3- في المئة) سنة 2008 إلى 2.4 سنة 2015، مع توقعات الاحتياطي الفيدرالي بتحقيق 2 في المئة مع نهاية السنة الحالية، وهو ما يشكّل إلى حد ما عبوراً سالماً للعاصفة، بالرغم من أن هذه النسبة لم تكن جيدة كفاية لخلق وظائف أكثر. من جانب آخر، ربما تكون الولايات المتحدة قد فقدت ريادتها في مجال التجارة الدولية لصالح الصين، وقد تكون المخاوف ارتفعت أكثر مع تصويت البريطانيين لصالح مغادرة الاتحاد الأوروبي، بيد أن الأرقام المنشورة حديثاً تعكس نوعاً من التفاؤل بالعودة إلى الارتفاع خلال الفصل الثاني من السنة الحالية، حيث ارتفعت الصادرات بنسبة 1.7 في المئة مقابل انخفاض بمعدل 0.7 في المئة خلال الفصل الأول، بينما انخفضت الواردات بنسبة 0.4 في المئة. ويأتي هذا التفاؤل بعد التذبذب والمراوحة الذي عرفه القطاع، متأثراً بانخفاض أكبر للصادرات مقارنة مع الواردات، خاصة خلال العام 2015 الذي شهد انخفاض الصادرات بنسبة 7.3 في المئة والواردات بنسبة 4.7 في المئة فقط وأدّى إلى عجز متراكم بلغ في يونيو/حزيران الماضي 44.5 مليار دولار.

هذه المؤشرات المتعلّقة بالحصيلة الاقتصادية لأوباما والمؤشرات الأخرى المرتبطة بها التي تهم الميزانية والمديونية والأجور عموماً والاهتمام بالطبقة الوسطى والضرائب والإنفاق العام والاستثمار الخاص وارتفاع عدد الأسر المستفيدة من الإعانات الغذائية وارتفاع الدين العمومي، ستشكّل محور التجاذب بين المتنافسين على الإقامة في البيت الأبيض للسنوات الأربع المقبلة على الأقل، وذلك في إطار ثوابت السياسة الأميركية.

في سياق ذلك، تشتغل الآلة الإعلامية من خلال الخبراء والمحللين الاقتصاديين لترجيح كفة الاستمرارية على اعتبار الحصيلة إيجابية، أو القطيعة من منظور معاكس، وهو ترجيح سيكون محكوماً أيضاً بالقدرات التواصلية وبنوع الخطاب الذي يتبناه كلّ مرشح، وبمعنى آخر فإن عيون وآذان الناخبين الأميركيين ستركز كذلك على شفتيهما وعلى ما ينطقانه من كلام.

برنامج اقتصادي متطرف!

يبدو ترامب، في بعض توجهاته، قريباً أو متناغماً مع أطروحات اليمين المتطرف في أوروبا. لقد جعل، على سبيل المثال، حلّ مشاكل البطالة التي تواجه الأميركيين، بعد التأكيد على فشل الإدارة الحالة في تسجيل إنعاش حقيقي للاقتصاد، في طرد المهاجرين وسد الأبواب في وجه المرشحين الجدد للهجرة إلى الولايات المتحدة وبناء جدار عازل على الحدود مع المكسيك. هذه النقطة في البرنامج التي يمزج فيها بين سرقة وظائف الأميركيين من جهة، واحتمالات الإرهاب عندما يتعلّق بالعرب والمسلمين من جهة ثانية، لا تبدو في نظر المراقبين قائمة على أسس متينة، وقبل أن تكون سبباً محتملاً في انكماش الانتاج الأميركي، فهي تذهب عكس الخلاصات التي انتهت إليها الدراسات والتقارير التي تؤكد أيضاً على المساهمة الفعالة للمهاجرين في نمو وتقدم بلدان الاستقبال(2).

هذا الموقف «الانغلاقي»، يمس أيضاً التجارة الخارجية، ويتضمن خروجاً محتملاً من المنظمة العالمية للتجارة، ومراجعة لعدد من اتفاقيات التبادل الحر مع عدد من الدول، خاصة تلك الموقعة مع كندا والمكسيك، بما يعيد، في نظره، للولايات المتحدة سيطرتها على مواردها وعلى سوقها الداخلية. وتظل الصين، وسط كلّ هذا، «الخصم التجاري» الأول لترامب، حيث يسجل الميزان التجاري عجزاً بنحو 29 مليار دولار. المرشح الجمهوري يعتقد أن اللجوء إلى تدابير حمائية إزاء المنتوجات الصينية سيقلص بشكل كبير من عجز الميزان التجاري العام للبلاد، وسينعكس على الإنتاج الداخلي وتسويقه، خاصة مع ربطها بإجراءات أخرى تتعلّق بتحفيز الشركات الأميركية ورجال الأعمال بشكل عام، وكذلك تشجيع الاستهلاك. ذلك أن المرشح الجمهوري يقترح تخفيضاً كبيراً في الضرائب على الشركات من 35 إلى 15 في المئة، وإعفاء الأشخاص الذين يكسبون أقل من 25 ألف دولار سنوياً من الضريبة على الدخل في مقابل جعل الأغنياء جداً من الأميركيين يدفعون ضرائب أكثر على ثرواتهم.

بقدر ما تنطوي هذه الإجراءات، ظاهرياً، على قدر من الإيجابية، يعتقد مراقبون أنها تتجاهل مخاطر حقيقية قد تنتهي إلى عكس أهدافها. فالإجراءات الحمائية ستؤدي إلى معاملة بالمثل من قبل الشركاء التجاريين، وستخسر الشركات الأميركية كثيراً إذا تم تحجيم دخول منتوجاتها إلى السوق الصينية الواسعة الواعدة مثلاً. كما أن انخفاض مداخيل الضرائب، بالرغم من تعويل ترامب على الـ 10 في المئة التي ستدفعها الشركات الراغبة في تحويل أموالها من الخارج، سينتج عنه أحد أمرين، إما تقليص الإنفاق العمومي والتقشف، وإما تفاقم حاد في عجز الميزانية العامة للبلاد، وهو ما قد يؤثر على قطاعات حيوية مثل خدمات التعليم والرعاية الصحية والبنيات التحتية وحماية البيئة وعلى عدد الذين يعيشون على المساعدات الغذائية الذي ارتفع أصلاً في عهد الرئيس أوباما في الحالة الأولى، بينما سيرتفع الدين العمومي في الحالة الثانية وستظهر الحاجة إلى هندسة سياسات جديدة للتحفيز والإنعاش، وبالتالي ضرورة انتظار وقت إضافي لتجاوز آثار الأزمة.

فصل عازل بين البرنامجين

إذا كان دونالد ترامب قد أثار جدلاً واسعاً امتدّ إلى داخل الحزب الجمهوري نفسه سواء بنوعية خطابه أم بمحتوى تصريحاته أم ببرنامجه الاقتصادي الذي اعتبره البعض خليطاً من كلّ شيء وفي حاجة إلى تنسيق وإلى قابلية للتنفيذ، فإن هيلاري كلينتون، بالمقابل تبدو أكثر ارتياحاً لعدة اعتبارات. ودون الحديث عن مرورها في البيت الأبيض أو في كتابة الدولة في الخارجية، لم تكن تزكيتها من قبل الديموقراطيين مثار جدل، كما أن برنامجها الاقتصادي، يبدو، في نظر المراقبين، أكثر واقعية بالمقارنة مع منافسها.

لكن قبل استعراض بعض المقترحات من برنامجها الاقتصادي، ستكون السيدة الأولى في مواجهة جزء من الإعلام الأميركي والمحللين الاقتصاديين المقربين من الحزب الجمهوري. هؤلاء يعتبرون أن حصيلة الديموقراطيين لم تكن في مستوى تطلعات الأميركيين. حجتهم في ذلك أن عدداً من المؤشرات الاقتصادية عرفت تدهوراً مؤكّداً. في هذا الإطار، تبدو بعض الأرقام، تمثيلاً لا حصراً، محبطة، خاصة في الجانب الاجتماعي. لقد ارتفعت نسبة الأميركيين المستفيدين من إعانات التغذية من 9.3 في المئة سنة 2008 إلى 14.6 في المئة سنة 2015، كما أنه بالرغم من الانخفاض النسبي لمعدل البطالة إلّا أن المدة المتوسطة للبقاء في حالة بطالة انتقلت من 19.8 أسبوع مع بداية 2009 إلى 30.8 أسبوع خلال الفصل الأول من سنة 2015.

واقعية امرأة خبيرة

ينطلق البرنامج الاقتصادي لهيلاري كلينتون من التشكيك في قدرة ترامب على قيادة سياسة اقتصادية ناجعة، بالنظر إلى فشله كرجل أعمال في عدد من المشاريع الشخصية، قبل أن تبدي انتقاداتها لبرنامجه الاقتصادي. وهي الانتقادات التي تلتقي مع التحفظات التي عبَّر عنها المحللون الاقتصاديون في أميركا، بالإضافة إلى عدد من كبار الشخصيات في الحزب الجمهوري، حول احتمال ارتفاع عجز الميزانية وتدني تصنيف الولايات المتحدة من طرف وكالات الائتمان وارتفاع البطالة



بشكل خاص.
ومع أن برنامج كلينتون يتقاطع في العناوين مع ما يطرحه منافسها، إلّا أن هناك اختلافات جوهرية بينهما. إنها لا تدعو إلى الخروج عن المسار المعولم للتجارة العالمية، وإن كانت تقترح فرض بعض الرسوم على عدد من المنتوجات القادمة من الصين وأيضاً من المكسيك. هذه الرسوم لن تصل إلى الحد الذي يجعل تلك المنتوجات غير قادرة على المنافسة، لكن كلينتون تدفع في المقابل باتجاه تمكين الشركات الأميركية من دعم عمومي للحفاظ على تنافسيتها وعلى مستوى توظيف اليد العاملة لتفادي عودة معدل البطالة للارتفاع.
في الجانب المتعلّق بالتعامل مع ملف الهجرة، تميل المرشحة الديموقراطية، أكثر لإجراءات تقضي بالتعامل على قاعدة المواطنة مع المهاجرين غير الشرعيين الموجودين في البلاد وتجنيسهم، وهو ما يمكن اعتباره وعياً بدور هؤلاء في الحفاظ على مستوى الإنتاج في قطاعات معينة لا يقبل عليها الأميركيون عادة لضعف الأجور فيها كالزراعة.
وتلتقي كلينتون مع منافسها في المقترحات المتعلّقة بملف الضرائب والنية في تخفيضها، ومع أنها تظل غير واضحة كفاية فيما يتعلّق بتصورها، فهي، بشكل عام وبالإضافة إلى زيادة معدل الضريبة على الأكثر غنى، تستهدف تحفيز الشركات الأميركية على الاستمرار في الإنتاج وفي خلق فرص العمل وفي نقل أرباحها في الخارج إلى داخل الولايات المتحدة، وسيكون على هذه الوحدات الاقتصادية أن تتجاوب بالمقابل مع نقطة أخرى في البرنامج هي رفع الحد الأدنى للأجور إلى 12 دولاراً في الساعة لتقوية دخل الأسر ولرفع القدرة على الاستهلاك.
على صعيد آخر، يشكّل التركيز على الطاقات البديلة النظيفة والرفع من الإنفاق العمومي عليها رهاناً أساسياً في برنامج كلينتون، في انسجام مع التوجهات والانشغالات الدولية المتعلّقة بالمناخ، على خلاف ترامب الذي يقترح التنصل من اتفاق باريس المبرم في السنة الماضية و«إعادة الاعتبار» إذا جازت العبارة للنفط والغاز والفحم وإلغاء القوانين المتعلّقة بحماية البيئة.
كما أن الأسواق المالية التي لم يلتفت إليها المرشح الجمهوري، تحظى باهتمام خاص من قبل منافسته التي كانت دائماً في نظر المتابعين للشأن الأميركي قريبة منها ومدافعة عنها. بيد أن هذه الأسواق التي كانت سبباً في اندلاع الأزمة التي عمل الديموقراطيون من خلال أوباما وفريقه على محاولة إطفائها، ستخضع لتقنين وتقييد ومراقبة أكثر احتياطاً من تكرار ما حدث ابتداء من سنة 2007.

لمن تقرع الأجراس؟

لا يملك أيٌّ من البرنامجين الاقتصاديين صفة الكمال، خاصة أن الأزمة لاتزال عند العتبة. لهذا، ففي الطريق إلى البيت الأبيض أشواكٌ وإن كانت في نهايتها ورود، وبالتالي على أحد المرشحين أن يتقن المشي أكثر من الآخر. وإذا تأملنا نوايا الأميركيين فإن ثلاثة استطلاعات للرأي نشرت في بداية شهر أغسطس/آب منحت لهيلاري كلينتون تقدّماً بفارق وصل إلى 8 نقاط. إلّا أن ترامب بإمكانه تحقيق «اختراقات»، بالرغم من صعوبة ذلك، إذا ساعده الإعلام صاحب الدور المحوري في تشكيل الرأي العام في الولايات المتحدة.

هوامش:
1-http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/NY.GDP.MKTP.KD.ZG?locations=US
2 - يمكن مراجعة مختلف تقارير منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية والمنظمة العالمية للهجرة وغيرهما والتي تؤكّد أن للهجرة جوانبها الإيجابية في تسريع نمو الاقتصادات المستقبلة.



بالرغم من توفُّر منشأة قصر المؤتمرات التي تتَّسع لاستضافة القمّة العربية، إلّا أن الحكومة الموريتانية اختارت المخيَّم التراثي «القرية الثّقافية»، واجهةً لاستقبال ضيوف قمّة الأمل العربية التي انعقدت في نواكشوط، أواخر يوليو/تموز الماضي. الاختيار لا يخلو من دلالات رمزية، يعكسها الواقع العربي، فلا مشترك يدعو للالتئام العربي أكثر من العودة إلى الجذور التراثية ممثّلة في أصالة الشعوب العربيّة، وعراقتها الحضارية.

خيمة قمّة الأمل

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

لم يجد بلد محدود الموارد كموريتانيا، ما يقدِّمه لضيوف قمّة الأمل من وجبة أغنى من ثقافته وتراثه، فالأمد القصير الذي راهنت حكومته على الإعداد لقمّة عربية فيه لم يتجاوز ثلاثة أشهر، وهي فترة غير كافية للتهيئة لحدث كهذا في أهمّيته وضخامته، لذا كان البديل هو إنشاء القرية الثّقافية لكونها أقلّ تكلفة وأكثر تأثيراً، فكانت بذلك معرضاً غنيّاً للزوار العرب قدّمت فيه مختلف ألوان وفنون الثّقافة الموريتانية في سلسلة خيام اشتملت على ثمانية عشر جناحاً، عكست التنوُّع الثّقافي الموريتاني.

تضمنت الخيام أجنحة متعدِّدة عرضت فيها نماذج من المخطوطات النادرة، والكتب والمؤلفات النفيسة لعلماء شناقطة في العصر الذهبي لازدهار الثّقافة في هذا البلد، وأخرى لمؤلفين محدثين. كلّ خيمة خصصت لعنصر تراثي أو علمي، كخيمة المحظرة الموريتانية، السينما، الآلات الموسيقية، كما خُصّصت للشعر والأدب والفكر خيمة خاصة، حيث صدحت حناجر الشعراء ولهثت ألسن المفكّرين بندوات فكرية وثقافية كان مرتكزها إضاءة الجوانب التاريخية والعلمية في هذا القُطر القصي من خريطة الوطن العربي، رغم قربه الوجداني والمعرفي الذي يجعله في المركز. ومما قُدِّم ضمن هذه الندوات ثلاث محاضرات، كان موضوع الأولى حول إسهام العلماء الموريتانيين في نشر الثّقافة الإسلامية وعلومها، وخصصت المحاضرة الثانية للحديث عن أهمية البعد الثّقافي في مستقبل التكامل العربي مع إبراز جوانب من الدور الموريتاني في هذا التكامل، فيما تركزت المحاضرة الثالثة على البعد الكوني والنزعة الإنسانية في التصوف الشنقيطي ودورها في تعزيز التواصل بين ثقافات الشعوب. كما أقيم بالقرية الثّقافية معرض فَنّي لفنانين موريتانيين، اشتمل على جناح خاص بالطوابع البريدية يحكي تطور هذه الصناعة التاريخية، بالإضافة إلى عينات من الآثار والتحف النادرة لمجموعة من العملات التي استخدمت في البلاد عبر تاريخها، فضلاً عن منتجات الصناعة التقليدية ونماذج من الألعاب التقليدية

عرضت بالمخيم الثّقافي الذي أراده القائمون على إعداد القمة فرصة تعطي للزائر العربي صورة مصغرة ومتكاملة عن مختلف أوجه الحياة الموريتانية في مجالات ثقافية واجتماعية واقتصادية.

الخيمة والناقة

وبالرغم من توفر منشأة قصر المؤتمرات التي تتسع لاستضافة القمة العربية إلّا أن الدولة عن وعي آثرت الخيمة كرمز عربي أصيل لبلد لا يزال كثير من سكان صحرائه الفسيحة يعيشون تحت ظلال الخيام العربية الأصيلة، ذلك أن تاريخ الاجتماعات السياسية الموريتانية يرتبط بهذا الرمز، فقد انعقد أول اجتماع لأول حكومة موريتانية في نواكشوط تحت خيمة قبل أن تشيّد المباني الحكومية وينشأ القصر الرئاسي، وتبنى العمارات. ولكي يتكامل البعد التراثي في استقبال ضيوف القمة العربية حشدت الدولة على طول طريق المطار جِمالاً يحمل ركبانها أعلام الدول العربية بأيديهم على إحدى «العَلَيّتين الناقة والنخلة» في مشهد يرى المجتمع الموريتاني فيه أسمى درجات الاعتبار والإكبار للضيوف الكبار، وهذا العدد الكبير الذي يناهز ألفي رأس من الإبل ليس غريباً على بلد تقدر ثروته الحيوانية بالملايين، وقد ازدان الركبان المستقبلون بالزيّ التقليدي.

ليالي القمة

أنعشت ليالي قمّة الأمل تحت الخيام التراثية المجهزة بآخر تقنيات الاتصالات بقراءات شعرية وألوان من الغناء والفلكلور الوطني، عاش فيها أبناء الخيمة العربية الواحدة لحظات من الانسجام والتناغم، بعيداً عما يكدر صفو حياة العربي في ربوع كثيرة من وطننا العربي الكبير الذي أثقلته الآلام والمآسي بالهموم، وقد أمتعت ليالي السمر جمهورها العربي بأحلى ما شدا الشعراء أو تغنّى به المطربون من كلمات ترحيب، أبرزها نشيد من إنتاج اتحاد الأدباء والكتّاب الموريتانيين بأداء فرقة أهل النانة تفيض كلماته بالترحيب :



مرحباً قادة العروبة أهلاً
قد نزلتم بين الجوانـــح سهلا
هذه موريتاني شعب أصيل
عربي قد طاب فرعاً وأصلا
طلع الخير منذ أتيتم إلينا
أملاً رائعاً لقاء ووصلا
فهنيئاً لكم وطبتم مقاماً
مرحباً مرحباً. وأهلاً وسهلا

كما تفاعل مع هذه المناسبة كتّاب موريتانيا ومفكروها؛ المدون والسفير السابق المختار ولد داهي كتب عن القمة بوصفها فرصة «للتسويق الإعلامي» والسياسي للبلد الموريتاني، وقال: «يتمنى العديد من الحادبين على الوطن أن يتم وبإحكام وجودة وإتقان تنظيم بعض المناشط العلمية والثّقافية الموازية يوماً أو يومين قبل موعد القمة كتنظيم «مخيم للمحظرة الموريتانية» و«مخيم للشعر» و«مخيم التنوُّع العرقي والثّقافي» و«مخيم للحريات العامة والديموقراطية» وذلك ضماناً لتوفير مادة فكرية وثقافية وسياسية تنفع الضيوف الإعلاميين و«الاستراتيجيين» وتحقّق مزيد التعريف الإيجابي بالبلد عطاءً علمياً وتنوعاً ثقافياً وتقدُّماً سياسياً...». فيما اتجه كتّاب آخرون نحو التنظير للقمة، محللين ظروفها بإبراز جملة من التحديات التي تواجهها؛ إذ حرّر الكاتب محمد الأمين ولد الكَتّاب مقالة مطولة عن القمة استعرض فيها «ملامح خطة استراتيجية شاملة ومتعدّدة الأبعاد قد يكون من شأن نظر قمّة الأمل في كلّ أو بعض جوانبها أن يفضي ولو جزئياً إلى تخطي الجمود الذي تعاني منه أوضاع الأمة العربية حالياً، وصولاً إلى تلبية طموحات الشعوب العربية وإلى الاستجابة لتوقعاتها، وتحقيقاً فوق هذا وذاك لما تنيطه هذه الشعوب من آمال عريضة بهذه القمة التي أطلق عليها اسم «قمّة الأمل».

وختم الكاتب مقالته بخطاب موجه إلى القادة، متوسلاً منهم تحقيق آمال الشعوب المكلومة التي ترمقهم بعيون الرجاء: «وهذا الأمل الذي تنتظر تحقيقه الجماهير العربية بفارغ الصبر، لا يجمل بالقادة العرب أن يخيبوه ولا أن يخذلوا الشعوب العربية التي لم تعد تتحمل ما تعانيه بلدانها من فرقة ووهن وتبعية وهوان رغم إمكاناتها الهائلة ووسائلها الضخمة. ولا بأس في هذا المقام أن يستحضر العرب في قمّة الأمل هذه، قول شاعرهم أبي الطيب المتنبي:

ولم أرَ في عيوب الناس عيباً
كنقص القادرين على الكمال

موسم «أصيلة» الثّقافي..
ما له وما عليه

أصيلة: محمد عبد الصمد الإدريسي

في النصف الثاني من شهر يوليو/تموز المنصرم انتعشت الحركة في نهارات ولياليي مدينة أصيلة الصغيرة النائمة على بحر المحيط الأطلسي شمال المغرب. لم يكن الحدث إلّا «موسم أصيلة الثّقافي» الذي جمع حشداً من رجال الثّقافة والإعلام وأصحاب القرار في دورته الثامنة والثلاثين، حاثاً خطاه نحو إتمام العقد الرابع من مسيرته. تجربة ممتدة حوّلت المدينة إلى قبلة ثقافية ولم تعد معها أصيلة تلك القرية المنسية. في هذه الدورة حضر مثقفون وفنانون من الدول العربية وأوروبا وآسيا، ما يعني أن الملتقى يضيف زواراً جدداً ويبرز عند كلّ موسم بصحة جيدة. شوارع المدينة ومؤسّساتها لا تخفى على بصمة الموسم أينما ولّيْتَ وجهك؛ يكون السؤال الملح: هل حقاً قد تفلح الثّقافة في ترميم وجه المدينة؟

في العادة تقف الثّقافة منتظرة عطاءات رجال السلطة والمجالس المنتخبة من أجل إنجاح أوراشها، لذلك من الصعوبة مساءلة الثّقافة عن دورها في التنمية. لكن ما يشجع على السؤال بهذا الصدد هو اجتماع قيادة المنتدى الثّقافي في يد الجهة المشرفة على مجلس المدينة ذاتها، ما يعني أن كلّ الظروف هنا متيسّرة لجعل الموسم مختبراً لتجريب قدرة الثّقافة على التحوّل إلى ورش لتنمية المدينة أو فشلها في ذلك.

قبل أربعين سنة كان المكان عبارة عن قرية مغمورة في شمال المغرب تدعى «أصيلة» أو «أزيلا» لا يسمع بها إلّا القريبون منها. في الدورات الأولى للموسم اضطر بعض المثقفين أن يتنقل من محطة القطار إلى حيث كان يعقد الملتقى بواسطة دابة في غياب أي وسيلة مناسبة للمواصلات إذاك، كما يحكي لنا بعض أعضاء المؤسّسة. شيئاً فشيئاً بدأ موسم أصيلة يراكم دوراته الأولى، مكتسباً شهرة بين المثقفين بادئ الأمر الذين اكتشفوا هذه المدينة الصغيرة والهادئة التي ستصبح في ما بعد قبلة للمثقفين والكتاب والمبدعين من داخل المغرب وخارجه. وحسب عبد اللطيف الطود أحد أعضاء مؤسّسة موسم أصيلة، فإن كلّ ما يمكن أن تراه في هذه المدينة الآن هو بفضل موسمها الثّقافي. مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية حيث تنظم الندوات كان في أصله عبارة عن إسطبل للدواب، كما يؤكّد محدثنا، مفيداً أنه عند أول معرض فنّي فيه للفنان المغربي «فريد بلكاهية» كان كلّ شيء ما يزال بالقصدير قبل أن تتحوّل الأمور إلى ما هي عليه الآن. وبسبب تردّد المثقفين والمسؤولين الكبار على المدينة أصبحت الحاجة ملحّة لتطوير البنية التحتية للمدينة بما فيها حتى الكهرباء والماء الذي سبب متاعب في الدورات الأولى للموسم. ويسجل الموسم أن فنانين شاركوا في تبليط بعض أرصفة المدينة، كما هو الشأن بالنسبة للشارع الرئيسي الذي أنجز رصيفه الأول الفنان فريد بلكاهية ورصيفه الثاني الفنان المليحي.

إشعاع يجلب المشاريع

لا تخطئ عين الزائر للمدينة المنشآت الثّقافية الكبرى التي تنتصب في قلب المدينة. مركز الحسن الثاني للملتقيات، ومكتبة الأمير بندر بن سلطان، وقصر الثّقافة، مؤسّسات أنشئت بتمويلات خليجية من السعودية والكويت والإمارات وغيرها. ما بين تلك المنشآت يُغَيّر «موسم أصيلة» وجه المدينة الصغيرة، وتتقدم الأشغال على قدم وساق في مشاريع أخرى جلبها الإشعاع الثّقافي. من بينها متحف أصيلة، الممول من قبل صندوق أبوظبي للتنمية، ومشروع بناء مدرسة ممولة من ذات الصندوق، الذي يساهم كذلك في بناء المحطة الطرقية للمدينة. هي مراكز ثقافية تنتعش فيها الحركة طيلة أيام الموسم، لكن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن لبقية أيام السنة فيها وجهاً آخر. إحدى الشابات المساعدات في التنظيم سألناها كم تشتغل هذه المؤسّسات في السنة، فلم تتردّد في الإجابة 15 يوماً في الصيف، لتترك لضحكتها إتمام الجواب المخجل. ليست الشابة الوحيدة التي تصرح بهذه الحقيقة الظاهرة للعيان. فما يؤكّده عدد من المتابعين هو أن مؤسّسات أصيلة التي جلبها الموسم، على الرغم من أهميتها، لا تدب فيها الحركة إلّا لمدة أسبوعين في الصيف أو لاستضافة بعض المنتديات أو الملتقيات الوطنية أو الدولية الأخرى لأيام معدودات أُخرى. مكتبة بندر بن سلطان على سبيل المثال ببنائها الفخم لا تتضمن قاعة المطالعة فيها إلّا قليلاً من إصدارات منتدى أصيلة وبضعة أعداد من مجلات خليجية. وهو الأمر الذي يحتاج، حسب عدد من التقيناهم، إلى تجديد النظر من أجل

وضع استراتيجية تقريبية يجد معها المواطن ذاته في قلب النشاط الثّقافي طيلة السنة.

في انتظار ذلك فإن ما يوفره الموسم من إشعاع ثقافي على الرغم من محدودية زمنه في السنة، فقد حوّل مدينة صغيرة نائمة في شمال المغرب إلى معلمة عربية متلحفة بالثّقافة والفنّ والأدب وتسبق صورتها في المخيلة العثور عليها في الخريطة.

من يتجول في المدينة القديمة لأصيلة، يكتشف مقدار الأريحية والصفاء والأمان الذي يمكن أن تبثه الأمكنة في نفوس زوارها لحظة تكون مزينة بمظاهر الجمال والإبداع والنظافة. هنا من أهم إضافات الموسم التي لا تخطئها العين، إضفاء لمسة جمالية وفَنّيّة على المدينة وتربية النشء على ذلك. يوفر ذلك لسكانها وخاصة من الأطفال ثقافة بصرية، حيث تبدو المدينة العتيقة كمتحف حي. يؤكد أحمد فتاح بن علال صاحب مكتبة بالمدينة، وهو الذي رافق الموسم الثّقافي منذ نشأته، أن «هذا المهرجان خَرّج الكثير من الفنانين الشباب وجعل لمدينة أصيلة سمعة فَنّيّة وثقافية كبيرة وهي التي لم تكن معروفة في الخريطة ولا تذكر حتى في أحوال الطقس على حد قوله، قبل أن تتحوّل من 10 آلاف نسمة إلى أكثر من 30 ألف نسمة حالياً». ويضيف بن علال، أن شعار «الثّقافة في خدمة التنمية» الذي تم رفعه منذ الدورات الأولى قد أعطى أُكله بعدد من المشاريع التي عرفتها المدينة وبالتردّد الكبير عليها وما خلقه المنتدى فيها من رواج غير مسبوق».

كما يكتشف الزائر، أن الأعمال الفَنّيّة التي يساهم في رسمها أطفال المدينة؛ تظل سنة كاملة ولا يمكن- حسب المشرفين- أن تجد طفلاً يُخَرّب حائطاً أو يمسه بسوء وقد كانت له مساهمة في تزيينه.

تجربة موسم أصيلة الطويلة متفردة في الوطن العربي، وفي المغرب الذي تتضخم فيه كلّ سنة العديد من المهرجانات، والتي على الرغم من ضرورتها إلّا أن نمطيتها وغياب رؤية أو استراتيجية لجعلها في قلب التنمية، لا يضيف أي جديد ويجعل الحاجة ملحة لظهور مهرجانات ثقافية كبرى. في أصيلة حتى الشوارع والساحات والحدائق فيها شيء من روح الثّقافة، حيث أغلبها يحمل أسماء مفكرين وأدباء مغاربة وعرب؛ مثل محمود درويش والطيب صالح ومحمد عابد الجابري. وعدا بعض الأحياء الأخرى في الجهة الخلفية التي لا تحمل أي أسماء من ذلك النوع، بل توصف بأنها أحياء صفيحية، وينتظر سكانها أن يشملهم نماء المدينة وجمالها؛ تكسر أصيلة قاعدة المهرجانات الغنائية بمهرجان ثقافي متميّز ومتنوّع يهتم بالفكر والأدب والفَنّ، وأفلح في إخراج المدينة من محليتها الضيقة إلى مدينة مشرعة على آفاق أرحب، حيث المعنى الحقيقي للمدينة التي فيها كلّ شي مُؤَنْسَن وأليف بما في ذلك الجدران حينما تحكي قصة أو تاريخاً أو تحتضن رسومات ملونة.







الجزائر العاصمة (مركز المدينة)

تفتقر الجزائر، إلى مجلّات أدبية وثقافية متخصّصة، تُعنى بالشأن الثّقافي، والأدبي والفكري، على غرار العديد من الدول العربية التي لها تاريخ عريق في هذا المجال، والأمثلة كثيرة. الجزائر، حتى اليوم، لم تفلح في إنجاز مجلة ثقافية واحدة تستمر في النشر. فأين يكمن الخلل؟ لماذا فشلت مجلات مثل «آمال» و«الثّقافة»، و«التبيين» في الاستمرارية والصمود، وانتهت كلها إلى التوقف والاختفاء، وأحسنها حالاً، إلى عودة متنبذبة وخجولة؟

غياب المجلّات الثّقافية في الجزائر

أزمة مجلّات أم أزمة سياسة ثقافية؟

استطلاع: نوّارة لحرش (الجزائر)

حول هذه المسألة، يتحدث لنا محمد جديدي (باحث بقسم الفلسفة بجامعة قسطينة) موضّحاً: «عدم وجود مجلات ثقافية في الجزائر واقعياً أو افتراضياً (إلكترونياً)، يبعث على الاستغراب حقاً، وربما الأغرب منه أننا لا نجد المجلات الثّقافية ذات القيمة العالية فكرياً وعلمياً وفنّياً، وهذا الأمر في حد ذاته يثير في نفوسنا تساؤلات عن سر هذا الغياب». جديدي أضاف بنبرة متأسفة: «هذا الواقع يبعث فينا السؤال: إذ كيف لبلد بما فيه من مثقفين شهرتهم وصلت خارج الديار وبما فيه من طاقات إبداعية في كلّ المجالات الثّقافية وبكلّ المؤهلات التي يمتلكها فكرياً وفنّياً، مادياً ومعنوياً وحتى جغرافياً وتاريخياً ولكن في نهاية المطاف لا تجد في أكشاكه مجلة ثقافية واحدة تبرز هذا الزخم المتنوّع ثقافياً؟، مع كلّ هذا نأسف لعدم وجود مجلة فلسفية أو مجلة فنّية أو مجلة أدبية أو علمية أو غيرها من المجلات الثّقافية العامة أو المتخصصة».

من جهته، يقول الكاتب والمترجم السعيد بوطاجين: «المجلات، سمة

حضارية تعكس وجه البلد، ولو جزئياً، وهي ضرورية في حياتنا، وأظنّ أنّ افتقارنا إلى هذه المجلات، وإلى جزء مهمّ من طرائق تكريس تقاليد المطالعة، يرجع إلى عوامل مركبة ومتداخلة، وقد يتعذر الفصل بينها بالنظر إلى تكاملها. إن لم تكن، في جوهرها، أمرا واحداً قابلاً للتجزيء». صاحب «اللعنة عليكم جميعاً»، أضاف في ذات المنحى: «هناك أوّلاً مسألة المقروئية: يجب الإقرار بأن القراءة في البلد متدنية جداً، وللتمثيل على ذلك يمكن أن نأخذ الجامعة الجزائرية عينة مثالية تعكس الوجه الشاحب للكِتاب عامة، دون الحديث عن المجلات. (سكان الجامعة) غير معنيين بالمطالعة، نظراً لأسباب كثيرة مرتبطة بالوضع العام، وبالجانب النرائعي المباشر. حيث توجد المنفعة الآنية التي تفيد تحقيق شيء له علاقة بالشهادة أو بالرتبة، لا غير».

بوطاجين واصل مبرّراً: «أيضاً إذا كان الطلبة غير مستعدين لقراءة مؤلف في المكتبة، ومجاناً، فإنّ الاهتمام بشراء مجلة سيكون في المرتبة ما بعد الأخيرة من انشغالاتهم. لا يمكن في هذا الوضع المتردي الحديث عن التفكير في مجلات ما دمنا لا نقرأ الكُتب المجانية». وخَلُص متسائلاً: «أمّا إن كنّا نقصد مجلات بحجم المجلات العربية المكرسة، فتلك مسألة ترتبط أساساً بعدة هيئات ومؤسّسات، بداية بوزارة الثّقافة، مروراً بالشركات والجمعيات ومختلف الوزارات وما يمكن أن يقدمه رجال الأعمال، كما في المشرق والخليج، وهذا مستبعد في ظل الفهم الحالي للثّقافة ودورها في تنشئة الأمة. تبدو المسألة ها هنا شبه سريالية، لأنّه من المستبعد أن يضحي الناس بأموالهم خدمة للأدب والفكر، تلك آخر انشغالاتهم. ثمّ ماذا نفعل بمجلات لا تُقرأ؟ ذلك هو السؤال».

أما الناقد والكاتب بن ساعد قلولي، فيرى أن انعدام سياسة ثقافية شاملة هو السبب في افتقار الجزائر إلى مجلات ثقافية وأدبية. ويقول في هذا الصدد: «أعتقد، أن خلو الفضاء الثّقافي الجزائري من مجلات أدبية فكرية ودوريات متخصصة على درجة كبيرة من النوعية شكلاً ومضموناً، أو عدم استمرارية وديمومة بعض المجلات الأدبية القليلة جداً التي كانت تصدر بين الحين والآخر، يتجاوز مجرد البحث في أسباب الغياب الفادح أو الانقطاع، لكونه يتصل اتصالاً وثيقاً بمسألة انعدام رؤية واضحة المعالم لسياسة ثقافية شاملة، يتم فيها التخطيط لمشاريع ثقافية على اتساع الثراء الإبداعي الجزائري السائد بمختلف مكوناته». وحسب المتحدث، يفترض في السياسة الثّقافية التي ترعاها الوزارة الوصية أن يتم الاعتماد فيها على المدوّن والمكتوب، بدل التركيز على مظاهر الثّقافة الكرنفالية، وأن توفر ما يكفي من أسباب الدعم المالي غير المشروط للهيئات الثّقافية والمدنية. ويرى أيضاً أنّ المجلات يجب أن تشرف عليها نُخب متعدِّدة (أدباء ونقاد) تشتغل بهدوء ضمن محاور معرفية وإبداعية، تتناول قضايا الإبداع والثّقافة العربية المعاصرة.

وحول الأسباب في غياب مجلات ثقافية في الجزائر يصرح ساعد قلولي بأنه: من الطبيعي أن نجد من يُرجِع ذلك إلى العوامل السوسيو- اقتصادية وغلاء سعر الورق وغيرها من الحجج الواهية. ومع ذلك، يضيف المتحدث، بأن كلّ المجلات الأدبية الجزائرية التي تظهر وتختفي بين الحين والآخر، هي مجرد مغامرات وجهود أفراد لا يملكون من الإمكانات ما يجعل هذه المشاريع تقاوم إرادة البقاء، ولذلك سرعان ما تختفي.

بدوره يستغرب الكاتب والمترجم بوداود عميّر، من كون الجزائر وبكلّ إمكانياتها المالية والثّقافية لا تملك مجلة ثقافيّة واحدة، قائلاً: «لا شك أنّ للجزائر تقاليد راسخة في إنتاج المجلات الثّقافية، ففي الثمانينيات كانت تصدر مجلات: الأصالة، الثّقافة، ألوان، وآمال، التي تُعنى بأدب الشباب، الشاشتان التي تُعنى بالسينما، ناهيك عن المجلات المخصصة للأطفال والمرأة، وكانت تعتبر بفضل ما كانت تحويه من مواد ثقافية وفكرية عميقة، بمثابة مراجع للبحث لا مناص منها. للأسف جميع هذه العناوين اختفت ماعدا عنوانا أو عنوانين، عادت مجلة الثّقافة ومجلة آمال مثلاً ولكنها عودة متعثرة إن لم نقل فاشلة، وهكذا وجدت الجزائر نفسها بإمكانياتها المالية والثّقافية دون مجلة ثقافية ذات بال، في حين تحفل دول عربية أخرى بمجلات ثقافية راقية فرضت وجودها على الساحة العربية. وفي هذا السياق أشاد بوداود في تصريحه، ببعض التجارب النوعية التي حقّقتها بعض الدول العربية والخليجية في إصدار مجلات والحفاظ على خط استمراريتها وازدهارها، وقال بهذا الخصوص: «يبدو في السنوات الأخيرة، وهو أمر يدعو حقّاً للتنويه، أن ثمة تنافساً قائماً على مستوى الوطن العربي في السعي إلى إصدار مجلات ثقافية بإمكانيات مادية وبشرية هائلة، مجلات لا تطمح إلى تحقيق مكاسب تجارية على الإطلاق، بدليل أن البعض من هذه المجلات ترفق معها كُتباً مجانية... ولعلّ المتفحص لسعر المجلة يندهش للثمن الزهيد الذي قد لا يغطي حتى ربع صفحات من مجلة تتجاوز صفحاتها في كثير من الأحيان مئة صفحة، ناهيك عن الكِتاب المرفق كهدية مجانية».

ويختم بوداود استطلاعنا بالقول: ما يُهدر من أموال على مهرجانات ومناسبات عابرة كان يمكن استثماره في إنتاج وإصدار مجلات ثقافية محترمة منتظمة الإصدار، تسعى إلى التعريف بالتاريخ الجزائري القديم والمعاصر والاطلاع على الثّقافة الجزائرية المتنوعة التي هي في أمس الحاجة إلى منبر يتيح التعريف بزخمها وتنوعها إلى مختلف البلدان العربية والعالم».



عدد من الروائيين العرب يتفقدون خارطة كتارا (أرشيف)

جائزة «كتارا» للرواية العربية في دورتها الثالثة

الدوحة: طه عبدالرحمن

مع إعلان المؤسّسة العامة للحي الثّقافي «كتارا» فتح باب الترشح للدورة الثالثة من جائزة كتارا للرواية العربية للعام 2017م، وما يصاحبها من مهرجان للرواية، يكون المتلقي العربي أمام فضاء جديد، عندما يجرى تحفيز المبدعين لضخ منتوجاتهم الأدبية، بغية إثراء حالة الإبداع ذاتها، وهو ما يستفيد منه بالتالي القارئ العربي.

من هنا، وحينما تواصل «كتارا» فتح الباب أمام نسخة جديدة من جائزتها للرواية العربية، لتضاف إلى الأخرى المعروفة باسم (#جائزة_كتارا_تويتر) في الثقافة والفنون، والتي تُنظمها عبر موقع التواصل الاجتماعي «تويتر»، فإن كلّ هذا الفضاء من الجوائز، يعكس أن هذا الصرح الثّقافي يسعى إلى أن يكون له تواجده عبر ألوان الإبداع المختلفة، بل ومسايرة المنصات الرقمية، بهدف إثراء وتنويع المشهد الثّقافي، بحيث لا يكون مقصوراً على جنس أدبي بعينه.

ويعكس هذا أن مثل هذه الجوائز لم تكن بمحض المصادفة، بل وُلدت في إطار استراتيجية مؤسّسية، وهو ما تقر به المؤسّسة ذاتها، بأن هدفها إثراء المشهد الثّقافي محلياً وعربياً ودولياً، لتضاف إلى غيرها من الفعاليات الأدبية الكبيرة التي تقيمها، ومنها أروقة الكتب، بجانب المعارض التشكيلية المتنوعة، خلاف فعاليات أخرى، ذات صلة بالمشهد الثّقافي العربي.

ومع الإعلان عن النسخة الثالثة لجائزة الرواية العربية بكلّ ما حملته من جديد، تكون هذه المسابقة قد تحقّق لها نقلة نوعية، منذ أن تمّ الإعلان عنها عام 2014م، ما يجعل أنظار الروائيين العرب تتجه صوب هذه الجائزة، التي يتواصل الاستمرار في قبول مشاركاتها منذ وقت إعلانها- مطلع شهر أغسطس/آب الماضي- وحتى 31 ديسمبر/كانون الأول 2016، دون قبول أية مشاركة بعد هذا التاريخ. في الوقت الذي سيجرى فيه توزيع جوائز النسخة الثانية من ذات المسابقة خلال الفترة من 10 إلى 12 أكتوبر/تشرين الأول المقبل.

ومن ثمار هذه النقلة النوعية إضافة فئة جديدة للنسخة الثالثة من المسابقة تعنى بروايات الفتيان غير المنشورة، لفتح المجال أمام الروائيين العرب للإبداع فى مجال جديد، يحاكي فئة مهمة من الجمهور وهم اليافعون، ممن تصل أعمارهم من 12 إلى 20 سنة، علاوةً على زيادة القيمة المادية لفئات الجائزة.

ويأتي الإعلان عن النسخة الجديدة للجائزة، بعدما حقّقت دورتاها السابقتان تطوّراً لافتاً. إذ تشير الأرقام إلى أن أكثر من ألف رواية قدمت للمشاركة في الجائزة بدورتها الثانية، بعدما أصبحت قيمة جائزتها 725 ألف دولار أميركي، واستحداث جائزة النقد الروائي. كما شاركت بالمسابقة 234 رواية منشورة، و732 أخرى غير منشورة، إضافة إلى 38 دراسة نقدية غرد النص عبر «تويتر». ومن بين تلك المشاركات 219 مشاركة نسائية، مقابل 777 مشاركة للرجال.



جانب من معرض الرواية العربية (أرشيف)

وتصدرت مصر الدول المشاركة بحوالي 311 مشاركة، تلتها المغرب بنحو 112 مشاركة، والعراق بحوالي 100 مشاركة. في حين شاركت السعودية بقرابة 35 مشاركة. بينما تنافس على الجوائز 7 مشاركات من دول غير عربية، مثل السويد وإريتريا ونيجيريا.

وبالمقابل، فقد تمّ استلام 236 رواية منشورة خلال الدورة الأولى للجائزة. منها 85 رواية منشورة عام 2013م و151 رواية منشورة عام 2014م. بينما جرى قبول 234 رواية منشورة بالنسخة الثانية، ما يدل على الإقبال اللافت الذي لاقته هذه الفئة من قبل الروائيين العرب.

ومن خلال مقارنة إحصائية مغايرة بين مشاركات الدورة الأولى والأخرى الثانية، فقد أظهرت المقارنة استقطاب عدد أكبر من المشاركين في نسختها الثانية، مقابل النسخة الأولى، الأمر الذي يتم تفسيره على أنه حرص من الجائزة على ترسيخ مكانتها، دون إغفال أنها في طور النشأة، ولكنها كما يبدو نشأة صاعدة، تسعى إلى أن تكون فتية.

هذا الرصيد من المشاركات للجائزة، يعني أن الفعل الثّقافي لدى المؤسّسة يسعى جاداً لتحقيق هدفه، برفد الساحة الثّقافية المحلية والعربية بكلّ ما هو مبدع، على نحو ما حملته شروط الجائزة من أن تكون عملاً روائياً منشوراً أو غير منشور، وليس مجموعة قصصية، أو قصائد شعرية، دون أن يتم منحها لأي أعمال قد سبق لها الفوز بجوائز أخرى، وأن يكون المشارك على قيد الحياة، كما لا يحق له الترشح بأكثر من عمل واحد. وتشترط لجنة الجائزة مراعاة العمل المقدم إليها لحقوق الملكية الفكرية وقوانين ولوائح المطبوعات والنشر، وأن يكون قد تمّ إنتاجه بدءاً من شهر يناير وحتى آخر شهر ديسمبر/ كانون الأول 2016م، وأن يكون غير مترجم.

وبنظرةٍ على مخرجات الجائزة، فإن «كتارا» تعمل على ترجمة الأعمال الفائزة بمسابقة الرواية العربية إلى اللّغتين الإنجليزية والفرنسية، وطباعتها وتسويقها. كما تقوم بتحويل الرواية الصالحة فَنّيّاً إلى عمل درامي، علاوةً على نشر وتسويق الروايات غير المنشورة. وستقوم لجنة الجائزة بتقديم مزايا أخرى للروايات والدراسات الفائزة. منها: طباعة وتسويق الفئة التي تمّ استحداثها أخيراً والمتعلّقة بروايات الفتيان.

ويبدو أن ملمح الانفتاح على الثّقافات الأجنبية، حاضر في ذاكرة «كتارا» من خلال حرصها على ترجمة الأعمال الفائزة إلى لغتين أجنبيتين، والدليل على ذلك إعلان رسمي لها بأن الأعمال الفائزة بالنسخة الأولى هي قيد الطباعة حالياً، وأنها سترى النور خلال مهرجان نسختها الثانية للرواية العربية، المقرّر له شهر أكتوبر/تشرين الأول 2016م، والذي سيشهد الإعلان عن الفائزين بهذه الدورة.

هذا الانفتاح يعزز من أن ركيزة «كتارا» في فعل ثقافي، لا يقف عند حدود المحلية، بل يتخطاه إلى العربية، ومنه إلى العالمية، وهو الفعل الذي يتجاوز الجوائز المادية، إلى المنجز الثّقافي الشامل، بما يجعل «كتارا» منصة للرواية العربية، وتعريف الثّقافات الأخرى بها.

مثل هذا الهدف، حتماً سيكون باعثاً على تفجر طاقات المبدعين، على نحو ما ظهر من مشاركاتهم في المسابقة خلال دورتيها الماضيتين، الأمر الذي يعكس أن هاتين النسختين من الجائزة، والأخرى الآتية، يمكن أن تشكّل تطوّراً للمسابقة، بكلّ ما يثري المشهد الإبداعي العربي، وفي القلب منه الرواية.

وإذا كانت المؤسّسة تستهدف من وراء هذه الجائزة ترسيخ حضور الروايات العربية المتميزة عربياً وعالمياً، وتشجيع الروائيين العرب، للمضي قدماً نحو آفاق أرحب للإبداع، فإنها بذلك تضع لبنة جديدة من لبنات تعريف المتلقين بقيمة الرواية، ومدى تأثيرها في الواقع المعاش، وإبراز المواهب الأدبية الملهمة والتحليق بها في سماء دول الخليج والوطن العربي، دون التقوقع عند الإطار المحلي.

البحث عن العلاج
في ما وراء الأمواج !

محمد الأصفر

يقول «رمضان الحاسي» مواطن ليبي من بنغازي، بعد أن عجز عن الحصول على دواء مرض السكر من صيدليات ومستشفيات المدينة، وصارت حالته تسوء أكثر:
«ما الفرق بين مريض يحرم من أدويته، وبين من صدر ضده حكم بالإعدام».
الحالة الصحية في كلّ مدن ليبيا تسوء بشكل حاد، أناس يموتون بصورة عبثية، نتيجة نقص الأدوية والمستلزمات الطبية، بل إن بعض الأطفال توفي لعدم توفر اللقاحات والأمصال. الطقس الحار، وانقطاع التيار الكهربائي المتواصل فاقم من المشكلة، أدوية كثيرة فسدت بسبب الحرارة وسوء التخزين.

مريض في عرض البحر

- ما العمل يا أبي ؟
- ما يأتي بك إلى المُر إلّا الذي أمرّ منه.. كلّ الطرق مسدودة يا بني.. الطريق إلى طرابلس مسدود.. إلى سرت مسدود.. إلى طبرق مسدود.. إلى سبها مسدود.. الألم لا يطاق.. الدواء مفقود.. لا مناص من المغامرة.. ويبتسم وهو يلعب بيده المتدلية من القارب المطاطي في الماء: البحر حبيبنا.. البحر حنون.. ويترنّم بأغنية شعبية هرباً من الألم:
«اصّاحبت أنا والبحر..
كثر خيره..
القيتا حنون..
وخيرلي من غيره».
ابنه أبوبكر يقود القارب المطاطي، إلى جانبه 2 جالون وقود، هي كافية للوصول إلى جزر الجنوب الإيطالي، بينما الابن الآخر علي، يعتني بأبيه الممدَّد على فراش إسفنجي، هم عائلة من مدينة ساحلية في غرب ليبيا، عاشوا أمام البحر، عرفهم وعرفوه، عاركهم وعاركوه، وها هم يلجؤون إليه في أوقات الضعف والشدّة.

حديث في أثناء الرحلة

كلّ الحديث أثناء رحلتهم كان عن ما آلت إليه الأوضاع في ليبيا، الأب ينظر إلى السماء شاكياً لها، مبرّراً مخاطرته الشبيهة بالانتحار.. يناجي نفسه قائلاً: لا مطارات ولا طائرات.. ولا نقود للتذاكر.. ولا سيولة في المصارف، إلّا على جماعات بعينها.. بلاد تحولت إلى سد كبير.. سد متنقل.. لا يسمح للحياة أن تمرّ...
وعندما يصبّره ابنه أبوبكر، مقبلاً يده قائلاً: «هوّن عليك يا أبي.. شدّة وتزول.. الله كريم».. يجيب الأب بابتسامة متألمة: ليس أمامنا الآن إلّا العودة إلى سيرتنا الأولى.. إلى الذي خلق منه كلّ شيء حي.. ربما يحيينا من جديد.. ويبعث فينا أملاً فقدناه.. ليس أمامنا إلّا البحر.. البحر صديقنا القديم.. الموت في الماء.. أرحم من الموت في التراب.. السمك أنظف من الدود.. الملح أطهر من الطمي..

آمال خلف الموج

الأمواج تقذف بهم عالياً.. يرون الموت، لكن الأب يطمئنهم.. لا تخافا.. لن نغرق.. ينهب أبو بكر لدفة القارب، يأتي علي للعناية بأبيه، يصب له نصف كوب شاي ساخن من الحافظ الحراري، بدأت معالم جزر الجنوب الإيطالي تتضح ربما جزيرة بنات الرياح (بانتليريا) أو جزيرة لامبيدوزا التي قصفها القذافي في منتصف الثمانينيات بالصواريخ بسبب نزاعه مع الأميركان وحلف الأطلسي حول مشكلة المياه الإقليمية الدولية في خليج سرت ومشاكل الإرهاب.. الجزيرتان قريبتان من صقلية (سيشيليا).. يرشف من الكوب ويلعب بيده في الماء من جديد، يغسلها أو يبردها من الحرارة، يقول له أبوبكر.. احذر من أسماك القرش، قد تعض يدك، يرد الأب.. لا تخف يا ابني، قروش اليم لن تفترسني، لن تطمع في جسد منهك جاف مريض مثلي، دمي ليس أحمر كي يغريها أو يجذبها، دمي رمادي بني، ماء على هيئة سخام، الحزن على وطن يتلاشى لم يترك في جسدي أي قطرة دم.
المعالم تتضح أكثر، والأب يأمر ابنه بإضاءة المصباح وتوجيهه نحو بصيص الضوء المنبعث من البعيد.

دم وعادات

يقول علي سيلتقطنا الرادار، الأب يرد: نعم.. نعم، لكن البحر والمنارة التي على الشاطئ علمتنا أن نعتمد على التواصل اليدوي، التواصل اليدوي حياة تحتاج إلى مساعدة، تمد يدها لحياة أخرى يسعدها ذلك، لن نكون إلّا قرب الجزيرتين بانتليريا أو لامبيدوزا، لو وصلنا سالمين ستحل المشكلة، سأتلقى الإسعافات اللازمة وأسجل في سجلات اللجوء وبعدها سأدخل المستشفى، هناك مؤسّسات أهلية وإنسانية كثيرة تتكفّل بعلاج من يعانون من أمراض خطيرة، إننا نغامر من أجل الإنسانية، التي نجدها في انتظارنا إن عبرنا صراط الهول.
يواصل الأب تداعياته: الأعمار بيد الله نعم، ولكن إن مت ادفنوني هنا، في



هذه الجزر.
يقول أبوبكر: يقولون إن الجنوب الإيطالي به عائلات كثيرة من أصول ليبية، بل إن وجوههم تشبه وجوه الليبيين وكذلك عاداتهم.
يبتسم الأب قائلاً: نعم يا ابني، عندما احتلت إيطاليا ليبيا عام 1911 م، نفت إلى جزرها أعداداً كبيرة من الليبيين، منهم من عاد بعد أن وضعت الحرب الكونية الثانية أوزارها بانتصار الحلفاء على المحور، ومنهم من بقي هناك، وصار إيطالياً، سنجد في هذه الجزر أناساً يشبهوننا بل سنجد أقارب لنا لو بحثنا في سجلات البلديات والمحاكم الإيطالية، لن نشعر بالغربة، سنحس كأننا في طرابلس أو بنغازي أو مدينتنا صبراتة، أنا زرت الجنوب الإيطالي كثيراً، وجنوب إيطاليا يختلف تماماً عن شمالها، أحياناً تحس أنهم ليسوا دولة واحدة.
الوقود نفد، القارب صار يجري وفق مزاج الأمواج، الأب شعر بالقلق، وأمر ابنيه بالانتباه، أرجو ألا يعود بنا جنوباً، أرجو أن تكون الرياح شمالية، اذهب يا علي مع أخيك، حاول أن تجدف ناحية الشمال.. وينظر الأب فوق وسط الظلام.. نعم إلى هناك.. ناحية تلك النجوم.. مازال ساعة على الفجر تقريباً، ونرى أين نحن بوضوح.. ولأن الرياح اشتدت أكثر أرجح، أننا نقترب من جزيرة بنات الريح بانتليريا، فلندع الرياح تقودنا، نحو جزيرة كانت لنا في يوم من الأيام، اتخذها القائد الإسلامي أسد بن فرات مركزاً لجيشه استعداداً لفتح صقلية، سأحكي لكم عنها عندما نصل ونرتاح.

حكايات مشابهة

قارب مطاطي تتقاذفه الأمواج، ليس لهم معين سوى الله.. الأمواج لن تغرقنا مهما علت.. نحن لسنا غزاة.. نحن لم نجد العلاج في الوطن، فجئنا إلى هنا، كلّ أموال وطننا تذهب لإشعال نار الحرب، شيء مؤسف أن نموت كلّ يوم أكثر، حتى لا نجد شيئاً في أنفسنا قابلاً للموت.. هل سنواصل ماراثون الموت هنا.. والفجر يجيب.. صار بإمكان الأب أن يرى الخيط الأبيض من الأسود.. وبدأت المعالم حولهم تتضح.. زورق إيطالي سريع يطلق منبهات وأضواء يقترب منهم.. بعد أن تأكد أنهم لا يحملون أسلحة، قادهم إلى سفينة أكبر، رفعوا القارب المطاطي بمن فيه برافعة إلى سطح السفينة.. لتبدأ المرحلة الثانية من الرحلة.. وهم يرتفعون من الماء إلى اليابسة المؤقتة على ظهر السفينة، كانوا يعانقون بعضهم البعض، كانوا يبتسمون، كان الأب يرفع يديه، داعياً الله وشاكراً له على سلامة الوصول.
لم تكن هي المغامرة الوحيدة للهجرة غير الشرعية من أجل العلاج، قبلها بشهر كان قد سبقهم أب بابنته المصابة بمرض في الدم، وكان قد وصل فعلاً، ودخلت ابنته المستشفى، وأجرت العملية التي تعذر إجراؤها في ليبيا، وبعدهما تواصلت الهجرات. منذ أسبوع فقط وصل مجموعة شباب صغار إلى الشاطئ الإيطالي، عبر قارب هجرة غير شرعية، كانوا يبتسمون للمغامرة ونجاحها، إحدى القنوات الفضائية أجرت حواراً معهم، عن أسباب هجرتهم، وقال أحدهم: هرباً من الحرب، لا أريد أن أكون مقاتلاً، آخر قال الشيء نفسه، وعن سبب اختيار إيطاليا دون غيرها، ابتسم الشاب قائلاً: الطليان قريبون منا، نلتقي معهم في أشياء كثيرة، نحن نشجع فرقهم ومنتخبهم في كرة القدم، أيضاً نحب أكلتهم الشهيرة المكرونة بأنواعها.
شاب آخر قال: إن إيطاليا ليس هي الهدف، هي محطة عبور إلى أوروبا الغربية التي لا تعاني أزمات اقتصادية، يمكنك أن تقول إننا هنا في إيطاليا بصدد استراحة محارب لا أكثر، لقد حاربنا البحر وانتصرنا عليه، والآن فلنخض حروب اليابسة.



الدورة « 70» لمهرجان المسرح في مدينة أفينيون

«عندما تستحيل الثورة.. يبقى هناك المسرح»

أفينيون: محمد برادة

بلغَ مهرجان المسرح العالمي لمدينة أفينيون الفرنسية عامَه السبعين هذه السنة (6 - 24 يوليو/تموز 2016)، في أجواء سياسية/اجتماعية شديدة التوتر، وفي ظلّ اعتداءات إرهابية، وحشية، بالغة العنف... وهو مهرجان متفرّد في أهدافه وممارساته، انطلق العام 1947، باقتراح من الشاعر الكبير سليل المقاومة روني شارْ، وتنفيذ واحتضان المخرج الفرنسي الشهير جانْ فيلار. وكان الهدف هو ترسيخ فكرة المسرح في وصفِه ساحة عمومية للحوار والتفكير بصوتٍ مرتفع، على نحو ما كان عليه المسرح اليوناني القديم، وأيضاً لاستكشاف المواهب الجديدة وجعل المسرح مشاركاً في استشراف مستقبل فرنسا بعد خروجها من الاحتلال والحرب منهكة، متطلعة إلى إعادة البناء للانخراط في الأزمنة الحديثة.. ولم تكن سبعون سنة عمراً قصيراً ولا فترة عادية من التاريخ، ولكن المهرجان، خلال كلّ التحولات والجدالات الصاخبة كان حاضراً ومشاركاً وحاملاً لأصداء أفكار المثقفين والمفكرين الفرنسيين، قريباً من أسئلة السياسة، حريصاً على تطوير الأشكال الفنّيّة والمُكوّنات الجمالية للفُرجة المسرحية.

في هذه الدوْرة التي ترأسها المخرج والكاتب اللامِع أوليفييه بّي، كان اختيارِ مسرحيات العرض الرسمي مراعياً لعلاقة النصوص والعروض بالإشكالية السياسية في معناها العميق الذي يتوخى طرح أسئلة ذات طابع فكري وفلسفي، يعيد النظر في علاقة الإنسان بالقيم والمبادئ، وفي ظاهرة الشرّ التي تستولي على الأفراد والجماعات لتُجرّدَهم من إنسانيتهم وتحولهم إلى وحوش ضارية. أما مسرحيات «الأوف» التي عُرَضت خارج الإطار المُنتقَى، فقد بلغ عددها هذه السنة ألفاً وأربعمئة مسرحية لأنها مفتوحة أمام الجميع، هواة ومُحترفين، وتُعرَض في أماكن صغيرة وبإمكانات محدودة، وعلى أصحابها أن يطوفوا على الناس في الشوارع والمقاهي ليقنعوهم بجوْدة ما يَعرضون. وهذا القسم من المسرحيات يمثل نوعاً من دمَقرَطَةِ المسرح، إذ يفتح الأبواب مُشرعة ليختار الجمهور العروض التي يريد، وليشارك في تقييمها من خلال المناقشات التي تتمّ في قاعات وساحات مخصصة لذلك.

الملاحظة التي تسترعي الانتباه في

هذه الدورة، أن عدداً لا بأس به من العروض، يقوم على نوع من الاقتباس أو الانطلاق من نصوص روائية أو سيناريوهات تسمح للمخرج أن يحقّق ما يريده في مجال التمثيل والسينوغرافيا والرقص واستعمال الفيديو وشاشة العرض السينمائي، أي الانفتاح على الأشكال التعبيرية الأخرى لتوظيفها في المسرح الذي هو قادر، مثل الرواية، على استيعاب وامتصاص معظم الأشكال الفنّيّة واستثمارها للاقتراب من زخم المشهد الحياتي وإمكاناته الرقمية.. وبالفعل، أخذ الإخراج حيّزاً (Les Damnés) كبيراً من الاهتمام في هذه الدورة، خاصة مسرحية «الملعونون» التي انطلقت من سيناريو فيلم إيطالي شهير أخرجه ليشينو فيسكونتي وعاد إليه المخرج البلجيكي الفلامندي إيفوفان هوف، من منظور خاص وبإخراج متميز، جعل من مسرحيته حدثاً فنّيّاً وثقافياً لهذا المهرجان. وإذا كان فيسكونتي قد قال عن «الملعونون»: «أردتُ أن أنجز فيلماً عن النازية لأنها كشفتْ انقلاباً تاريخياً في القيم»؛ فإن المخرج البلجيكي حدَّد غرضه من مسرَحة السيناريو على هذا النحو: «أريد أن أَظهرَ كيف أن البشر قادرون على أن يتخلّوا عن إنسانيتهم؛ومن ثم سعيْتُ إلى أن أقدّم ذلك في شكلِ طقسٍ من الشرّ». نعم، ثيمة الشرّ في وجوهه المتعدّدة هي التي غلبت على مسرحيات المهرجان، من خلال مواقف وأحداث تستوحي التاريخ القريب (صعود الوطنيات الضيقة في ثلاثينيات القرن الماضي وما رافقها من تتويج للنازية والفاشيستية، وصعود الأصولية الدينية المتطرفة وما يصاحبها الآن من إرهاب ووحشية وأفكار ظلامية...). على هذا النحو، كان المناخ السياسي الأوروبي والعالمي حاضراً بقوة في مسرحيات مهرجان أفينيون، لكن من خلال أشكال مقنعة أبعد ما تكون عن اللهجة الخطابية أو الوعظ. وكانت مأساة الشرق العربي حاضرة من خلال ما قدَّمه اللبناني علي شحرور والسوريان محمد العطار وعمر أبو سعدة. وعدد الروايات المُمسرحة أكثر من أن يُحصى، انطلاقاً من دوستويفسكي وهيجو ووصولاً إلى روائيين معاصرين، خاصة النمساوي توماس برنارد صاحب «ساحة الأبطال» التي أخرجها البّولوني كرستيان لوبّا، ليقدّم لنا تأملات برنارد عن جنون الشرّ وكراهية الآخر وفشل الفكر والثقافة في مقاومة العدوانية والإرهاب.

على ضوء هذه الإشارات، يمكن القول إن مهرجان أفينيون الذي تعرض للانتقاد في السنتين الماضيتيْن، قد صحح الموازين والتصور، واستطاع المدير بّي وفريقُه أن يحقّقوا الهدف المزدوج المطلوب: الحرص على المستوى الفنّي، وربط المسرحيات بأسئلة راهنة تشغل المواطنين والمثقفين والفاعلين في حوْمة السياسة. وما تردّده معظم مسرحيات المهرجان السبعين، هو أن العالم يمرّ من فترة حرجة، معتمة، وأنْ لا مجال لإخفاء الحقيقة أو السكوت على مزالق السياسيين الذين يستطيبون الثرثرة وافتعال الخصومات، خاصة في فرنسا. بدلاً من ذلك، يؤكّد أوليفييه بّي على أن المسرح مقترن بحبّ المُمكنات، وأنه رفضٌ لدكتاتورية الحزن وصوتٌ للتبشير بإمكان الفرح.

والواقع أن مهرجان أفينيون هذه السنة، برهَن على ما يتمتع به المسرح من خاصيات في المقاومة وزرع الفرح وحب الحياة رغم أجواء الرعب وهجمات الإرهاب الأصولي المتطرف. وقد كانت ليلة 14 يوليو/تموز اختباراً للمسرحيين وجمهورهم الغفير، لأن فاجعة مدينة نيس فاقت جميع درجات الوحشية وأذهلت الناس إلى أقصى حدّ، وقلبت ليلة الاحتفال التاريخي إلى مأساة . ومع ذلك، سرعان ما انتبه المسرحيون وروّاد المهرجان إلى ضرورة أن يُفوّتوا على الإرهابيين ما قصدوا إليه، فاستمرت العروض إلى ساعات متأخرة وظلت ساحات المدينة وأزقتها امتداداً لفضاء المسارح، يملؤها الغناء والرقص والحوار والتعليقات المتضامنة مع ضحايا نيس الذين دهستهم شاحنة الإرهابي الوحْش.

على هذا النحو، استطاع المسرح أن يؤكّد حضوره في المعركة التي يخوضها الشعب الفرنسي ضدّ قوى الظلام والتطرف، وأن يدلّلَ على أنه، في جوهره، ثورة دائمة تعمل على طرح الأسئلة وإعادة النظر في ما هو قائم أو موروث، لأن التفكير الحرّ، والحوار الجماعي هما الضمانة لصيانة المجتمع من التفكك، وتجديد حيويته وتعلقه بالقيَم الإنسانية التي تعطي للحياة معنى، وتقف سدّا في وجه الوحشية والكراهية.

ما استرعى انتباهي أيضاً وأنا أتابع بعضاً من مسرحيات المهرجان، هو أن لقاءات أفينيون السنوية تجسّد نموذجاً لما يسمى حضور الثقافة في المجتمع. ذلك أن الحديث عن هذا الحضور يقتضي علاقة عضوية بين المواطنين ومجالات الثقافة، كما هو الشأن في هذا المهرجان الذي استطاع، طوالَ سبعين سنة، أن يخلق جمهوراً مواظباً، مشاركاً، مشجعاً ومنتقداً. بعبارة ثانية، استطاع مهرجان أفينيون أن يجعل المسرح جزءاً من حياة المواطنين الذين يحجّون إليه، أو أولئك الذين يتابعون مسرحياته حين تعاد على امتداد السنة في بقية مدُن فرنسا. ومثل هذه العلاقة الملموسة، هو ما يحقق حضور الثقافة بوصفها غذاء ضروريا للمواطنين.

أمام الأزمة السياسية التي تعيشها فرنسا، خاصة من خلال صعود أقصى اليمين، يعزف الشباب عن الانتماء إلى حزب أو منظمة، لأن هذه المؤسّسات تبدو عاجزة عن تغيير بنيات المجتمع؛ لكن يبقى أمامهم المسرح، لا من أجل الهروب أو الاستسلام، بل لأن فضاء المسرح يجعلنا، على حدّ تعبير أحد الصحافيين، نحافظ على الإرادة المشدودة إلى الأمل السياسي المتجدّد عبر خِطاب المسرح المَرِح.

لاجئون في أولمبياد ريو دي جانيرو

خطيب بدلة

يتمتَّع الرياضيون، في مختلف أنحاء العالم، بحظّ يفلق الصخر، ليس لأن الناسَ يحبونهم، ويهتمّون بهم، وبأخبارهم، وبتفاصيل حياتهم الشخصية، وأسماء أقاربهم، وزوجاتهم، وصديقاتهم، بل لأن محبَّتهم سهلة، وشبه خالية من التعقيد. فأن يُحِبَّ المرءُ فريقَ برشلونة، مثلاً، ويعشق اللاعب ليونيل ميسي، أو يحبّ فريق روما، ونجمَه فرنشيسكو توتي، لن يُكلِّفه سوى القليل من الثقافة الرياضية التي تأتي إلى داخل منزله، مجّاناً، عبر العشرات من المحطّات الرياضية، بينما يحتاجُ قارئ الفيلسوف الفرنسيّ «جان بول سارتر» إلى صبر أيّوب لكي يفهم عشرة بالمئة من أفكار كتابه «الوجود والعدم»، ومَن هو شغوف بفلسفة المعرّي عليه أن يبحث عن كتبه في زوايا المكتبات القديمة، وأن يُمضي أوقاتاً عصيبة في استيعاب لغة كتابه «الفصول والغايات».

عالَمُ الرياضة، هذا العالم السحريّ الذي يتسلَّح بمئات الملايين من المهتمّين المتحمّسين إلى حَدّ الجنون، يستطيع أن يفاجئ الناس، يوميّاً، بالأشياء الغريبة، كأن يأتي بلاعبين من مشاهير كرة القدم المتقاعدين، الذين أصبحوا من ذوي الكروش، ويشكّل منهم فريقاً، ويبدأ حملة إعلامية جبّارة للإعلان عن مباراة تجمعهم مع نجوم كرة القدم الحاليّين، أو أن يأتي بشبّان وبنات من ذوي الاحتياجات الخاصّة، ويُرْكبهم على الكراسي المتحرّكة، ويجعلهم يبدعون في لعبة كرة السلّة، أو الكرة الطائرة، ويحشد لهم ما يملأ ملاعبه بالجماهير، كما يستطيع المعلّقون الرياضيّون أن يحوّلوا لاعباً ذا مهارات عالية إلى أسطورة، كما يستطيع المعلّقون أنفسهم إنزالَ سمعة لاعب آخر إلى الحضيض، بدعوى أنه تلفّظ بعبارات تنمّ عن تمييز عنصري.. وهكذا دواليك.

إن العقول المدبّرة لهذه الابتكارات الرياضية، هي- في الحقيقة- شديدة الذكاء والألمعيّة، هي عقولٌ لا تَغْفُلُ عن كون مشكلة اللاجئين قد أصبحت تحتلّ مرتبة متقدّمة في لائحة اهتمام الحكومات والمواطنين ومنظّمات المجتمع المدني، في الدول الأوربية التي تُلزمها قوانينُها بقبول اللاجئين، واحترامهم، ومنع كلّ أشكال التمييز التي يُحْتَمَلُ أن تُمَارَسَ ضدَّهم. وعليه، التمعت، في ذهن منظّمي أولمبياد البرازيل لعام 2016، فكرةُ تشكيل فريق من اللاجئين، تعدادُه عشرة لاعبين، اختيروا من بين ثلاثة وأربعين لاعباً، يمثّلون جنسيّات مختلفة، وأن يحزم هؤلاء حقائبهم ويتوجَّهوا إلى «ريو دي جانيرو» في البرازيل، ليكونوا محطّ أنظار الملايين، في مختلف أنحاء العالم. وإنْ كان ثمة بضعة ملايين أخرى من البشر لا يتملَّكها الفضول للفرجة على الألعاب الأولمبية المختلفة، فلربَّما ينضمّ هؤلاء إلى بقيّة المشاهدين، إكراماً لأعين فريق اللاجئين، على الأقلّ.

إن ما يجري على أرض الواقع، في مختلف قارّات العالم، من دسائس ومؤامرات وتنافُس وظلم وحروب طاحنة وثورات تؤدّي إلى حروب أهليّة، شيء، وما يجري في عالم الرياضة المثالي شيء آخر، فهناك دول- لا سيَّما التي تحكمها أنظمةٌ شمولية- يُعامَلُ فيها الإنسانُ بأقلّ مما تُعامَلُ به الكلاب من احترام، بدليل نكتة رُوِيتْ عن لاجئ سوري، مَثُل أمام محكمة اللجوء في إحدى المقاطعات الألمانية، فسألته المحقِّقة: كيف كنتم تعيشون في سورية؟ فقال لها: عيشة الكلاب، فقالت متعجِّبة: أوه.. عظيم! لماذا تطلبون اللجوء عندنا إذن؟!

احتُجِزَ طالبو الحياة، القادمون من بلاد الاستبداد، على حدود دول الجوار، بالألوف، وباتوا في العراء أيّاماً ولياليَ، ومات شيوخهم وأطفالهم: إمّا بالحرّ الشديد، أو بالصقيع والزمهرير، واستغلّ المهرّبون تعلُّقهم بالحياة، فأركبوهم في شاحنات الغنم، وسيّارات نقل الرمال، والقوارب المطّاطية البدائية.

مات بعضهم برصاص حرس الحدود، للاشتباه بأنهم إرهابيّون، ومات البعض الآخر غرقاً، وضَرَبهم رجال الشرطة، في بعض دول العبور،



ليجبروهم على (البَصمة)، بغية أن تحصل تلك الدولة على مخصّصاتهم من الأمم المتّحدة، وزربوهم في المخيّمات والكامبات، وتعاملت معهم دول أخرى كما لو أنهم قطيع، ووُقّعت اتّفاقيات بين الدول من أجل ضبط عمليّة تدفُّقهم. المشكلة الأساسية التي تتحكّم بمنطق أبناء الإنسانية، في العصر الحديث الذي ساقتنا أقدارُنا للعيش فيه، تتلخّص بازدواجية المعايير؛ فسياسات الدول العظمى تجاه البلدان المتخلّفة، التي يتحكّم بها طغاة أغبياء ودمويّون، شديدة النفعية (البراغماتية): فمن جهة أولى، نرى أن هذه الدول (مع أنها قادرة) لا تمدّ يدها لوقف ما يجري هناك من قتل وتهجير للناس، وتدمير للبنى التحتية والمنشآت الحيوية، ومن جهة ثانية نرى أن الحكومات نفسها والشعوب المتحضّرة التي تمثّلها يقدّمون للّاجئ، بعد أن يستقرّ ويصبح وجوده أمراً واقعاً، ما يلزم للعيش الكريم، من مأوى وطعام وثقافة وتسلية واحترام.

هذا (المكيال) الثاني ظهر على نحو جميل في موضوع الأولمبياد، فالفريق الذي اختير للمشاركة يتألّف من اثنين من اللاجئين السوريّين، وخمسة من جنوب السودان، واثنين من جمهورية الكونغو الديموقراطية، وواحد من إثيوبيا. وقد اشترطت عليهم اللجنةُ المنظّمة المشاركةَ تحت العلم الأولمبي، في إشارة ضمنية تقول: إننا، الآن، نرتفع فوق الصراعات السياسية، ولن نتحدث في أسباب اللجوء وتفاصيله المزعجة، وسنبقى ضمن إطار الرياضة.

حمل اللاجئ السوري إبراهيم الحسين الشعلة الأولمبية في أثينا، وركض عبر مخيَّم للّاجئين في العاصمة اليونانية. ولهذا الأمر دلالاته، بالطبع.

وجاء في الأخبار أن اللجنة الأولمبية الدولية رصدت مليونَيْ دولار لتغطية تكاليف إعداد اللاجئين العشرة للمشاركة في الأولمبياد.

أخيراً، أحبّ أن أنوّه بأن الدول المتحضّرة مطالَبة، اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى، بالعمل على تهيئة الظروف المواتية لعودة هؤلاء الناس الطيّبين إلى بلادهم، والأخذ بأيديهم لإقامة أنظمة ديموقراطية في البلاد التي جاؤوا منها، تحميهم من الظلم والبطش، وبذلك تزول عنهم صفة (اللاجئ) التي تنطوي على الشيء الكثير من الغضاضة.

ما تبقّى من الأولمبياد

عبد الله كرمون

قرأت في ما مضى كتاباً أتى فيه مؤلفه الفرنسي على مخاطر ركوب الدراجة الهوائية على الفتيات. وإذا علمنا أن الكتاب قد وُضع في فترة المجابهة الحرجة بين فرنسا وألمانيا، فإننا سوف نكف سريعاً عن تمحيص الأسس العلمية لتلك المخاوف، لأنها لا تعدو أن تكون صادرة حتماً عن ظروف هوس وخشية من العقر، وبالتالي عن حمية زائدة في الحث على زيادة التناسل والتكاثر من أجل حشد قوى بشرية هائلة في مواجهة عدو قد جعل من مبادئه الأولى صفاء، قوة ونقاء العرق.

ربما لن نجانب الصواب إذا ما زعمنا بأن البارون بيير دو كوبرتان لم يكن نائياً عن هذا التوجه الاستراتيجي عينه، عندما قام سنة 1896 بإحياء التقليد اليوناني القديم المسمى بالألعاب الأولمبية. فقد كانت حينها هزيمة فرنسا سنة 1870 على يد ألمانيا (أو الإمبراطورية البروسية) ماثلة بعد في الأذهان، خاصة أن الجرمان كانوا قد أولوا أشد الاهتمام للصلابة الجسمانية وللرياضة التي تكفل ذلك. كان البارون دو كوبرتان يسعى بذلك ضمنياً إلى حث الفرنسيين على ملاحقة الركب الألماني، وبذل كلّ الجهود لامتلاك السلاح ناته الذي طعنت به فرنسا وفقدت حينئذ لزمن منطقتي الألزاس واللورين.

لم تكن فكرة اقتراح إعادة ممارسة الألعاب الأولمبية وتنظيمها على نطاق دولي هي باكورة الأفكار التي شغلت بال البارون طويلاً، بل كانت آخر صرخاته في الوادي، والتي سمعت- لحسن حظه- في الأخير. فإن لم تتحقّق رغبته في أن تقام أولى دورات تلك الألعاب في فرنسا، فقد كان له ما أراد بعد أربع سنوات، وحظيت باريس بتنظيم ألعاب سنة 1900، تزامناً مع قيام المعرض العالمي وافتتاح برج إيفل.

بدأ البارون مساره الرياضي، متأثّراً بالنموذج التربوي الإنجليزي، بالتأكيد على أهمّية التربية البدنية وإعطائها المكانة التي تليق بها في المناهج المدرسية، قائلاً بصحة القول المأثور إن العقل السليم لا يتخذ له ملاذاً إلّا جسماً سليماً.

ولم يلجأ الرجل إذن إلى فكرة إعادة بعث جديد للتقليد الذي دأب عليه العالم الإغريقي القديم في الدعوة إلى ممارسة معاصرة لها على نطاق واسع، إلّا بعدما لم تلاق جهوده في الإصلاح التربوي آذاناً صاغية في فرنسا، ولم يأخذ أحدٌ مأخذ الجد ما منحه من أهمية قصوى لضرورة إدراج التمارين الرياضية في المقرّرات التربوية في المدارس. من هنا التفت إلى العالَم اليوناني باعتباره النموذج المحتذى في النهضة الأوروبية، ملمّحاً بهذا المعنى إلى جدوى الرياضة التي كان معلمو اليونان يلقنون أسس ممارستها لتلامذتهم، بل كانت جزءاً لا يتجزأ من التكوين الشامل الذي يتلقاه وقتئذٍ كلّ متعلّم. ما يفسر وجود عدد كبير من الألعاب في الإغريق القديمة، مثل الألعاب الدلفية (التي تتضمن إضافة إلى المباريات الرياضية، مباراة في الموسيقى والغناء) والنيميّة؛ وليست الألعاب الأولمبية إلّا جزءاً منها واستمرارية لها. وتعود تسميتها إلى المركز الديني أولمب الذي كانت تقام فيه نحو حوالي 776 قبل ميلاد المسيح في أقصى تقدير؛ لأن التاريخ الدقيق للشروع في تنظيمها لا يكاد يعرفه أحد في حقيقة الأمر. كما أن علة إقامتها لأول مرّة لا تكاد تُعرف؛ كلّ ما هنالك هو أنها كانت تكتسي طابعاً «دينيا»، باعتبار أن كلّ شيء كان يجري فيها بمشيئة إله ما، كما أن الألعاب الأولمبية كانت تقام على شرف كبير الآلهة زوس، كما كانت تقام الألعاب الأخرى في أماكن مخالفة، مرّة كلّ أربعة أعوام، إكباراً لآلهة أخرى.

تجدر الإشارة إلى أن فترة هدنة مقدسة تمتد طيلة مدة إقامة الألعاب الأولمبية، يعم فيها السلم والسلام، في خضم التباري الذي يخالطه الاحترام والألفة.



غير أن المشاركة في الألعاب لم تكن مفتوحة، كما قد يتبادر إلى ذهن الكثيرين، في وجه الجميع، ذلك أنه يشترط في المرشح إليها أن يكون إغريقياً، ذكراً ثم حراً. فليس فيها موقع قدم لأجنبي، أو لامرأة أو لعبد.

هناك من يحاول تبرير منع النساء في المشاركة فيها، بحجة كون المتبارين يكونون خلالها بالضرورة عراة. غير أن ذلك إذا ما كان محتملاً في العالم اليوناني القديم، فما تكون حجة البارون الفرنسي الذي أحياها وأغلق بدوره بابها في البداية في وجه الجنس الأنثوي؟ كتب سنة 1900: «إن البطل الأولمبي الوحيد والحقيقي هو الفرد الذكر (...)»!

يبدو أن الألعاب الأولمبية القديمة قد تم منعها من طرف الإمبراطور ثيودوز سنة 393 بعد ميلاد المسيح، لأنه اعتبرها مجرد ممارسات وثنية. أما ثيودوز الثاني فلم يكتف بمنعها وإبطال تنظيمها، وإنما أمر سنة 426 ميلادية بتدمير المعابد والهياكل كلية، مما أدى إلى طمس أثر المكان برمته بعد تعرضه بعد ذلك لزلزالين هائلين.

صحيح أن الكتب القديمة ظلت مع ذلك تحمل بين طياتها أصداء تلك الألعاب، التي لم تخفت أبداً، إلى أن اكتشف الرحالة الإنجليزي المعروف ريتشارد تشاندلر موقعها التاريخي من جديد سنة 1776. ولم تكُف التحريات الأركيولوجية منذ ذاك، خاصة وأن بعثة من المستكشفين الفرنسيين قد حدَّدوا سنة 1829 مكان ذلك الموقع التاريخي. إلّا أن المدرسة الأركيولوجية الألمانية هي التي ستعيد إبراز الموقع من أنقاضه، ما بين سنوات 1875 و1881 وذلك بإيعاز وعلى نفقة الإمبراطور فريدريك الثالث. ما فتح بالتالي المجال لدراسة الألعاب، ومعرفة تفاصيل الاضطلاع بها، وارتباطها الصميمي بذلك الموقع «الديني».

هكذا إذن وجد البارون بيير دو كوبرتان من جهته ضالته في تلك الألعاب، وساهم بإحيائها، في إحياء الروح اليونانية التي لا ترى فصلاً ما بين العقل المتفتح والمنطلق والجسم المتمرن على الحركة والنشاط العضلي. ثم إن دو كوبرتان نفسه كان يبحث عن رافعة لفكره السلمي ولرغبته في خدمة الشبيبة الفرنسية في الأساس. ألم يأنف في يفاعته من الانخراط في السبيل العسكرية التي كانت تبشره حينها بمستقبل زاهر؟

هناك، على كل، قطيعة شبه تامة بين الألعاب الأولمبية القديمة والألعاب المعاصرة، سواء تعلق الأمر بأهدافها، أو بطرق تنظيمها ووسائله، وشروطه وغير ذلك. بالرغم من أن العمل ما يزال جارياً بمقتضى عدد من دلالاتها ورموزها القديمة. إلّا أن أب الألعاب المعاصرة هو الذي أدخل، أحياناً بمساعدة آخرين، الكثير من الرموز الأولمبية المعاصرة، من قبيل العَلَم ذي الدوائر الخمس المتشابكة، ثم الشعلة بصيغتها الحالية، وكذا الشعار والنشيد، ثم المكافآت التي لم تعد تيجاناً من نبات بل صارت ميداليات نفيسة.

فإذا كانت الشعلة الأولمبية الحديثة قد فقدت قدسيتها منذ البداية، بعدما احتواها الرايخ الألماني في دورة برلين 1936، إذ لم يحرك أحد ساكناً، كي توقف الألعاب مثلاً، فما الذي يتبقى منها وقد جابت بقاعاً ملغومة في الصين (2008)، وما الذي يتبقى من شعارات السلام والوئام، بعدما صارت الألعاب فرصة للريع والاستهلاك والانتعاش الاقتصادي. ها قد انطفأت الشعلة في طريقها إلى ريو دي جانيرو، أما آن لها أن ترقد في مرقد هيستيا، في الأولمب، حيث يرقد أيضاً، بلا خفقان قلب البارون الفرنسي مفصولاً عن جسده، بينما صارت حاجات الإصلاح التربوي في العالم اليوم غير ما كانت عليه بالأمس!



أكثر من اعتذار إلى أحمد زويل

شاهيناز وزير

بكثير من الصدمة والأسى استقبل العالم خبر وفاة د. أحمد زويل. فقد رحل عالم عربي حاز جائزة نوبل في الكيمياء. دفن في مصر حسب وصيته في جنازة عسكرية مهيبة تقدّمها جنود يحملون أكاليل الزهور والأوسمة التي نالها.

اختلفت ردود الأفعال بين نعي للعالم الفذ وإشادة بإنجازاته العظيمة، وما نال من جوائز وأوسمة وتكريمات عالمية على امتداد حياته العلمية الزاخرة بالإنجازات... ولكن من المؤسف، رغم كلّ التكريمات المرموقة والجوائز التي نالها من مختلف دول العالم والتي تجاوزت 30 جائزة، أن يكون بعض من أبناء بلده، أعداء النجاح، أقلّ تقديراً له، لذلك فمن اللائق تقديم الاعتذار لهذا العالِم لعدّة أسباب.

أولها اعتذار عن جهلنا بعلمه وأبحاثه؛ فمن المثير للعجب أن يكون د. أحمد زويل واحداً من علماء هذا البلد العظام في الوقت الذي يجهل فيه كثيرون طبيعة أبحاثه أو أنهم عرفوها بعد وفاته. فقد كان الراحل أستاذ فيزياء وكيمياء في جامعة كاليفورنيا للتكنولوجيا (كالتك) أفضل جامعات العالم. وكان أهمّ متخصص في مجال كيمياء الفيمتو أحد أفرع الكيمياء الفيزيائية. وهو علم يهتم بدراسة التفاعلات الكيميائية في مجال زمني قياسي جدّاً،

وحدته «الفيميتو ثانية» أي جزء من مليون مليار من الثانية. ونال نتيجة أبحاثه في هذا المجال جائزة نوبل في الكيمياء عام 1999 ليكون أول عالم مصري وعربي ينال الجائزة في هذا التخصص، وكان إنجازه الفريد ابتكار نظام تصوير سريع للغاية باستخدام أشعة الليزر لمراقبة حركة الذرات داخل الجزيئات أثناء نشوئها والتحامها ببعضها البعض في زمن مقداره فيمتو ثانية، وبذلك يمكن رؤية الجزيئات أثناء التفاعلات الكيميائية. وبذلك أصبح زويل أحد أهمّ علماء الليزر الذين أحدثوا ثورة في العلوم الكيميائية، وكانت أفضال هذا الإنجاز عظيمة في مجال الدراسات الحيوية، وخاصة المجهرية، بكشف الكثير من الأمراض، عن طريق إمكانية تتبع الآلية الديناميكية الشكلية لبنى الحلقات الجنعية. وفي سياق ذلك ألّف الراحل زويل كتابه «علم الأحياء الفيزيائي من الذرات إلى الطب» ليوضح فيه انعكاس هذه الأبحاث بالنفع على مجالات عدة، أهمها الطب.

ثانياً: اعتذار عما ناله الراحل من اتهامات بالخيانة والعمالة، لأنه اختار أن يكمل حياته ومسيرته العلمية والمهنية في بلاد تقدر العلم. دون تقدير لقصة كفاحه وتفوقه منذ تخرج في كلية العلوم جامعة الأسكندرية عام 1967 بامتياز مع مرتبة الشرف حتى نال شهادة الماجستير في علم الضوء، لينهب بعد ذلك في منحة إلى الولايات المتحدة من أجل شهادة الدكتوراه في علوم الليزر من جامعة بنسيلفينيا، لتبدأ رحلته العلمية الطويلة في جامعة كاليفورنيا (كالتك) إذ سيتدرج في المناصب العلمية حتى يصل إلى أستاذ رئيسي في الكيمياء بالمعهد وهو أعلى منصب علمي جامعي في أميركا.

لم ير البعض النبوغ الكامن وراء كلّ ذلك وأرادوا رشق هذه القامة العالية بحجارة الاتهامات التي ذكر د. زويل بعضاً منها بنفسه قائلاً: «كُتب عني أني أعمل في إسرائيل، وإني بساعد إسرائيل في تطوير الصواريخ والأسلحة النووية، طيب أنا تخصصي ليس صواريخ ولا أسلحة نووية ولا أفهم فيها، بقرا عنها لكن مفهمش فيها، أنا في حياتي كلّها لم أعمل في إسرائيل، وأنا في رأيي أنها أذكى من أنها تعيِّن واحد زي حالاتي خدم بلده لـ 20 عاماً من أجل رفع قيمة العلم». والواضح أن الجهل بتخصص د. زويل يُعيق هؤلاء عن رسم سيناريو مقبول الحبكة. اعتدنا سماع مثل هذه الاتهامات ليس تجاه د. زويل فحسب، بل عن كلّ من وجد فرصته في الخارج وهاجر بحثاً عن حلمه الضائع.

كان حرياً بهم توجيه اللوم إلى الحكومات التي لا توفر الرعاية الكافية للبحث العلمي، فتضيع بسبب ذلك فرص الاستفادة من مواهب كثيرة في كلّ المجالات. وكان حرياً بهم أيضا أن يرعوا مشروعه «مدينة زويل للعلوم والتكنولوجيا» الذي أسّسه الراحل من أجل تطوير مصر والرقي بها إلى مستقبل أفضل، خاصة وأن هذا المشروع، الذي شيّد في مدينة السادس من أكتوبر، مؤسّسة تتمتع بالاستقلالية، ضم نخبة من العلماء ليكونوا مجلس الأمناء فيه من بينهم الجراح العالمي د. مجدي يعقوب الذي قال: «إننا سنكمل رسالة زويل الوطنية» وكانت وصية د. زويل هي الاهتمام بمشروعه.

ثالثاً: اعتذار لأن الظلم والجهل امتدّ ليكون باسم الدين من قبل بعض الذين لا يجيدون سوى لغة الكراهية والتكفير والتهديدات. فعقب خبر وفاة د. زويل سمعنا عن فتاوى تحرم الترحم عليه، وقد قامت دار الافتاء المصرية بالرد القاطع على هذه الأحكام المشينة تجاه عالم، انتصر للدين من خلال انتصاره للعلم والإنسانية. وأنكر في أحد اللقاءات أجاب الراحل باللّغة الإنجليزية أحد الإعلاميين الغربيين عندما سأله عن الصراع بين الشرق والغرب والذي تحوّل ليكون صراعاً دينياً، قائلاً له: «أشعر أن هناك خطأ في مفاهيم الغرب نحو الإسلام، فالرسالة الأساسية للإسلام هي كباقي الرسالات أن تكون إنساناً صالحاً وتطيع ربك وتؤمن به، والتركيز على المعرفة... اكتساب المعرفة واتباع طريق العلم».

ألّف الراحل آخر كتبه باللّغة العربية عام 2007 «حوار الحضارات» وبسيرته العلمية والحياتية أعطانا مثالاً حقيقياً للتواصل الحضاري، الذي بدونه لا يمكن ملاحقة العالم المتقدم ومن ثم استرداد اعتبارنا بين الأمم كأمة تمجد العلم والعلماء وتتباهى بهم في المحافل.

د. زويل الذي نقدّم له هذه الاعتذارات قال مرّة: «أنا مصري، أنا عربي، أنا إفريقي، أنا شرق أوسطي، أنا من البحر المتوسط، وأنا أميركي، جئت إلى هنا واستمتعت بالثّقافة الأميركية وأصبحت جزءاً منها، لكني لم أفقد جذوري المصرية وثقافتي كمصري وشرق أوسطي، وأعتقد أن المفتاح يكمن في كيفية بناء جسور بين الناس والثّقافات والأمم، وليس برفع شعار صراع الأديان والحضارات».

هل تتعارض فكرة ورش الكتابة مع خصوصية الإبداع؟ وهل تحولت مؤخراً مع ظاهرة انتشارها الواسع في الوطن العربي إلى دجل وتجارة أم أن نِتاج هذه الورش كشف عن أصواتٍ شابة أثْرَت المشهد الأدبي؟
الاستطلاع التالي يرصد الجدل الدائر حول جدوى ورش الكتابة الأدبية في العالم العربي، ومدى أهميتها على مستوى تجويد أو اكتشاف مواهب في الكتابة.

ورش الكتابة الأدبية..

هل تصنع كاتباً ؟

القاهرة: هند مختار- إيمان السباعي

في نهاية رسائله إلى روائي شاب، كتب الروائي البيروفي ماريو فارغاس يوسا: صديقي العزيز إني أحاول أن أقول لك أن تنسى كلّ ما قرأته في رسائلي حول الشكل الروائي وأن تبدأ دفعة واحدة بكتابة الروايات..».
رسائل إلى روائي شاب، هو كتاب يوسا الشهير الذي طرح فيه وجهات نظر حول الرواية لا من حيث تقنيات الكتابة فقط ولكن من حيث مادة الروايات وأفكارها والأسرار الغامضة حولها لكنه في النهاية يخلص إلى نصيحة الشاب بنسيان كلّ هذا وأن يبدأ في كتابة الروايات «دفعة واحدة»، المؤيدون لورش الكتابة الأدبية سيجدون حجة لهم في موقف يوسا، حيث الكتابة ممارسة لا تتحقّق إلّا بمعرفة التقنيات والقواعد والنقاش المثمر مع آخرين من الكتاب أصحاب التجربة والخبرة، أما المعارضون فربما يسخرون من هذا كله، متخذين من نصيحة يوسا بـ«النسيان» حجتهم، حيث لا توجد قواعد ثابتة في مغامرة الكتابة التي يجب أن يكابدها الكاتب وحده بممارسة شخصية، كما فعل كُتّاب كبار لم يعرفوا ورش الكتابة وأنتجوا أدباً عظيماً..

كسر الحاجز

تساءلنا في البداية عن مفهوم «الورشة الأدبية» وما الذي تقدمه. الكاتب المصري محمد عبد النبي صاحب التجربة الأشهر بمصر «ورشة الحكاية وما فيها» يعرفها بكونها تجربة: لإيجاد مساحة منظمة لتبادل الخبرات، مساحة بالمعنى الزمني والمكاني، ومنظمة بمعنى تحديد الوقت وطبيعة الأنشطة التي ستتم ممارستها لهذا الغرض. وتتنوّع أهداف الورشة، في نظره، بين الكتابة الجماعية المشتركة في مشروع جماعي واحد؛ مثل فريق يعمل على تطوير سيناريو مسلسل، أو أن تكون ورشة تعليمية يقدم فيها أحد المدربين بعض التقنيات والخبرات للمتدربين. وفيما يخص الإضافة التي تقدمها هذه الورش يؤكّد محمد عبد النبي أنها تتلخص في إيجاد فرصة للعمل بانتظام تحت إشراف شخص متخصص أكثر خبرة، كما أنها فرصة جيدة للاحتكاك والتعرف على مدارس ومذاهب مختلفة في الكتابة.
الكاتب المصري المقيم بكندا ياسر عبد اللطيف له تجربتان مع ورش الكتابة، إحداهما في القصة القصيرة والأخرى في الرواية. يتحدث عنهما موضحاً: كان دور الورشة الإبداعية كما تخيلته هو مساعدة الكاتب «الهاوي»، بغض النظر عن عمره، على الانتقال إلى مرحلة تلعب فيها الكتابة دوراً أكثر جدية في حياته، لم أكن أهدف إلى «تعليم» الكتابة، فقد كنت أحرص على توافر حد من الموهبة في المشاركين، يتم اختباره بتقديم نماذج من إبداعاتهم السابقة قبل قبولهم في الورشة، وكانت تجرى غربلة لاختيارهم. ومن جانب آخر متعلق بطريقة عمل الورشة نفسها، كنت أوضح من البداية، بأنني لا أستخدم الطريقة الأميركية المتبعة في عدد من الورش، والتي تعتمد على تمارين الكتابة، والتدريب على



صورة من ورشة «الحكاية وما فيها» لمحمد عبد النبي

بناء الشخصيات، والحبكة وما إلى ذلك. كنت أعتمد على إطلاق العنان لممارستهم الكتابية، مع تدخل من جانبي، ومن جانب المشاركين الآخرين باقتراحات تخص النص الذي يعمل عليه كلّ واحد منهم بالحذف أو الإضافة أو فتح مسار جديد في السرد. كانت أشبه بحلقة نقاش بين مجموعة من الأصدقاء عن كونها فصلاً تعليمياً.

وترى الروائية اللبنانية لنا عبد الرحمن أن ورش الكتابة الإبداعية: تساعد الكُتّاب المتدربين على كسر حاجز الرهبة من الكتابة، خاصة وأن الكاتب المبتدئ يخاف مما يكتبه في المراحل الأولى ويكون متشكّكاً في كلّ شيء، مما يحول دون اكتمال مشاريع القصص والروايات التي يتم البدء بها! لكن، وخلال وجوده في ورشة، أظن أن حالة النقاش والعصف الذهني تجعل المشاركين أكثر اهتماماً وتركيزاً على نصوصهم وأبطالهم، ويشاهدون كيف تنتقل الفكرة من الذهن إلى نص مكتوب على الورق.

عن الشروط التي يجب أن تتوافر في الكاتب كي يقدم ورشة أدبية ناجحة، تحدث الناقد المصري وأستاذ الأدب سيد ضيف الله قائلاً: إن الكتابة الإبداعية لا يتم تعلمها في الغرب من خلال ورش الناشئين، بل من خلال صفوف أكاديمية في الجامعات المختلفة ويقوم بتدريسها أستاذ خبير ممارس للإبداع وليس حاصلاً على درجة أكاديمية فقط! وللمفارقة، فإن إنتاج إبداع متميز لا يعني أن هذا المبدع هو المدرس المتميز أو المدرب المناسب للناشئين في ورش الكتابة الإبداعية وصفوفها الجامعية إن وجدت، لأن هناك الكثير من المبدعين الذين يبدعون دون أن يعرفوا كيف يبدعون فما بالك لو طالبناهم بأن يعلموا غيرهم كيف يبدعون؟! حتماً سوف يسخرون من الفكرة، ويقولون لك القول التراثي القديم اذهب واحفظ ألف بيت شعر ثم انسها لتكتب الشعر! أو يقولون لك اذهب واقرأ كلّ أعمال نجيب محفوظ أو يوسف إدريس ثم ابدأ كتابة الرواية أو القصة القصيرة!

وبالعودة إلى محمد عبد النبي فإن خبرة الكاتب وحدها ليست كافية، وفي نظره: قد يكون الكاتب عظيماً، لكنه ليس بالضرورة مؤهلاً للتدريب الذي يحتاج إلى أدوات ومهارات مختلفة تماماً، من قبيل التواصل الجيد، وإدارة الوقت، والتفاعل مع الاختلافات بين المتدربين، إلى آخر ذلك. وقد يكون العكس صحيحاً، أي أن يكون المدرب جيداً لكنه ليس كاتباً عظيماً. فيما توضح لنا عبد الرحمن بأنها لا تعتمد على تجربتها في الكتابة فقط، بل لرصيد القراءة والاطلاع دور هام أثناء عملية الإشراف على ورشة، وكمثال على ذلك: لو طرح أحد المشاركين فكرة رواية فانتازية أو رواية خيال علمي، ينبغي توجيهه لقراءة التجارب الإبداعية والاطلاع على خبرة الكُتّاب الذين خاضوا هذا النوع من الكتابة، بحيث ليس من الضروري، تقول لنا عبدالرحمن في هذه الحالة: ليس بالضرورة أن أكون قد كتبت رواية خيال علمي، لكن يمكن تسليط الضوء على النقاط الأبرز في العمل المقترح من خلال النقاش وتناول



ورشة «فتنة السرد» للنا عبد الرحمن

الفكرة من جوانب مختلفة تكشف ما كان غائباً فيها.

هل تصنع كاتباً؟

الأصوات المعارضة لا ترى فائدة تجنى من ورشات الكتابة الإبداعية، وتستدل على ذلك بجيل من مبدعين عظام لم يعرفوا ما يسمى بالورش الأدبية، وإنما قادتهم موهبتهم إلى مجدهم الأدبي. الكاتب ياسر عبد اللطيف يؤكّد أنه لا يمكن لورشة أن تصنع كاتباً من عدم، ما لم يتوفر على استعداد مبدئي أو على تلك الكلمة الغامضة التي نسميها موهبة، وبدون ذلك فلن يصير كاتباً أبداً. وما تفعله الورشة، في نظره، أنها قد تمنحه دفعةً للأمام، وتكسبه بعض الخبرات والمعارف النظرية عن طريق الاحتكاك بخبرة المدرب، والمشاركين الآخرين. أي أنّها قد تشحذ الموهبة الموجودة بالفعل. ويشير ياسر عبد اللطيف إلى نقطة مهمة تكمن في التخوف الذي يبديه بعض النقاد وقراء الأدب من تحول المتدرب في الورشة إلى نسخة من الكاتب الذي يديرها. وهو ما لم يلمسه في خبرته، وإن حدث ذلك فهو بالنسبة له طبيعي في البداية، وأي مبتدئ قد يكون متأثراً بكاتب قريب إلى نائقته.

لا يختلف رأي الكاتب السوري هيثم حسين عن هذا الطرح، منطلقاً من كون الإبداع لا يلقن حيث يرى بأن لا يمكن اختراع أساليب لصناعة كاتب، وإنما هناك سبل لتنظيم دفقه. ويضيف مؤكّداً: لا أعتقد أنّ أيّة ورشة يمكن أن تصنع كاتباً، أو أن تمنحه موهبة لا يمتلكها، إنّما هي تسعى للأخذ بيده، والعمل على صقل تلك الموهبة التي يمتلكها. أي أنّ البناء يكون على الأساس الموجود لديه، والرغبة القويّة في دخول عالم الكتابة والأدب. الورشات لا تخلق شغفاً غير موجود، ويختلف الأمر فيها عن تدريب صحافيين على كتابة تقارير صحافية مهنية، والتقيد بقواعد الكتابة الصحافية وشروطها المفترضة. ولعلّ أحد مرامي ورشات الكتابة الأدبيّة التحفيز على الخلق والابتكار، والتحريض على إخراج الطاقات الإبداعية الكامنة، ومحاولة تنظيمها من خلال وضعها تحت مجهر المقاربة والمعالجة والنقد، وكذلك السعي لإطلاع الأدباء الشباب على أساليب ووسائل اعتمدها كثير من الأدباء الكبار في أعمالهم، وحقّقوا حضوراً ونجاحاً، لتخلق الحافز لديهم بالبحث عن دروبهم الخاصّة وأساليبهم المميزة لهم، بعد إثراء خبرتهم وتجربتهم بما يتيسّر لهم الاطّلاع عليه من المنجز الإبداعي المتراكم في المكتبة العربيّة والعالمية.

فيما يرى الكاتب والناقد المصري عمر شهريار أن الهجوم على الورش الأدبية معظمه ناتج عن تصور غير صحيح على الأغلب، مفاده أنها قادرة على خلق وصناعة أديب من العدم، أو أن الأدب حرفة يمكن تعلمها بسهولة بغض النظر عن وجود موهبة. بمزيد من التوضيح يضيف عمر شهريار: ظني أن معظم الورش الأدبية لا تسعى لذلك، فهي تسعى، بشكل رئيس، لاكتشاف مواهب المشتركين فيها وتجعلهم يكتشفون ذواتهم، كما توفر للمتدرب فرصاً مهمة للاحتكاك بأدباء أكثر خبرة وأطول تجربة، والتفاعل مع زملائه من المتدربين، فتكون فرصة جيدة للعصف الذهني حول مفهوم النوع الأدبي وتاريخه وتقنياته وآفاقه المستقبلية وإمكانات التجديد.

الشاعر والناقد عبد المنعم رمضان من الأصوات المعارضة لورش الكتابة الأدبية وعن أسباب ذلك يقول: هناك ثقافات كثيرة تسود العالم ولا نستطيع أن ننكر هذا.. لا أعتقد أننا نستطيع ألا ندرك الفارق بين ثقافتين؛ ثقافة في الغرب وثقافة في الشرق، وذلك بحكم التاريخ والمكان وإمكاناته. فأميركا المعاصرة الحديثة تؤمن بأن الإنسان إذا أراد فهو يستطيع أن يفعل ما يريد ويتدرب عليه، يستطيع بإرادته أن يكون هو السيد. أما في الثّقافة الأخرى كما في المشرق، فالأدب والكتابة موهبة تُمنح لك ولا تصنعها. شيء آخر مأخوذ عن الغرب أيضاً: الطبقات البرجوازية العليا تدرب أبناءها على كلّ شيء، فيمكن تعلم الموسيقى والأدب والفّن، حيث تقوم الورش بتأهيلهم و«صناعتهم» لا ليصبح هؤلاء مبدعين عظماء ولكنها أشياء ضرورية

يجب أن يعرفها الإنسان المعاصر الذي ينتمي لهذه الطبقة والذي يجب أن يتحدث عن كلّ شيء، بالتالي فمسألة الورش تنتمي لهاجس طبقي بالإضافة إلى كونها هاجساً ثقافياً وفي رأيي أن هذا أشبه بإعداد فتيات الجيشا وهو شيء مهين للثّقافة.

والأمر الأكثر أهمية، من وجهة نظر عبد المنعم رمضان، هو: أن معظم من قاموا بتأسيس هذه الورش هم كتاب صغار أرادوا أن يوجدوا مرتين، مرة عن طريق الكتابة ومرة عن طريق الورش الأدبية؛ ويضرب على ذلك مثالاً بقوله: لا يوجد ورشة أدبية قام بها محمد المخزنجي أو محمد المنسي قنديل وغيرهما من كتاب كبار، كما أن بعض هذه الورش تحول إلى سبوبة تجارية يشترك فيها ممول وناشر.

يتفق الكاتب والصحافي السعودي أحمد الواصل مع هذا الرأي قائلاً: لا يوجد في السعودية ورش أدبية بالشكل المتعارف عليه في مصر، أو بعض البلاد العربية، ولكن يوجد هناك حلقات نقاشية. وعن تجربته مع الورش الإبداعية يحكي الواصل: التحقت بورشة الكتابة الدرامية (الأعمال الإذاعية والتليفزيونية) بالتنسيق بين هيئة الإذاعة البريطانية والمجلس الثّقافي البريطاني في أحد الأعوام الماضية، وتسنى لي الاطلاع على طرق وأسلوب العمل في مجال الدراما الإنجليزية. ما أفدته هو عملية «التخيل الدرامي» لا الكتابة، وهي مرحلة نهائية، وإنما طرق الإعداد لها تخطيطاً وترسيماً، ومن ثم أسلوب إخراجها أي تحويلها إلى أداء وقول وحركة..

في سياق آخر يرى البعض أن انتشار ظاهرة ورش الكتابة ليس في صالح المشهد الأدبي، إذ تحول الأمر إلى دجل وتجارة. في هذا الصدد يقول الكاتب والناقد المصري سيد الوكيل: نحن شطار في تحويل كلّ قيمة إلى سبوبة، ليس فقط الفَنّ والعلم بل الدين نفسه، إنها ثقافة العولمة ورأس المال الريعي، وأول ما على المدرب أن يعلمه لطلاب الورشة، هو مقاومة هذا السلوك الاستهلاكي داخلهم، إنه سلوك لا يفهم قيمة العمل إلّا من خلال العائد المادي فقط.. هذه ثقافة خطيرة ونحن متورطون فيها، وقد جعلت دراسة هذه الظاهرة موضوعاً لكتابي الأخير (عملية تنويب العالم).

في المقابل يختلف محمد عبد النبي مع اعتبار ورش الكتابة الأدبية كظاهرة سلبية تحولت إلى عملية تجارية، مبرّراً ذلك: أنحاز دائماً لترك كلّ تجربة تفرز وتطور نفسها دون إطلاق أحكام مسبقة وسهلة تجاهها. لو تحوّلت ورش الكتابة إلى تجارة، فعلينا أن نحاول فهم أسباب ذلك، ما هي الحاجة العميقة التي تلبيها عند المتدربين؟ وهل تقدّم لهم مقابلاً حقيقياً لقاء ما يدفعونه؟ لا توجد ظاهر تخلو من السلبيات تماماً، ولكن الحكم عليها بالدجل خطأ، ولنترك الحكم للمتدربين وللوقت. وتماشياً مع هذا الطرح تحدثت لنا عبد الرحمن من خلال تجربتها: لقد أشرفت على ورشتين: إحداهما في دار نشر ومكتبة «كتب خان»، كانتا مجانيتين لأن هذا النظام متبع داخل المكتبة، وورشة في مكتبة الإسكندرية بمبلغ زهيد جدا. وللكاتب ياسر عبد اللطيف تجربة مشابهة يحكي عنها قائلاً: بدايةً أنا لم أكن أتلقى أي مقابل مادي نظير الورش التي أدرتها، كذلك «الكتب خان» دار النشر والمكتبة التي رعت الورشة وإصداراتها. ثمة ورش تتلقى مبالغ باهظة نظير الاشتراك فيها، وهنا يمكن أن نتحدث عن تجارة أو تكسّب ما، وتسليع للعمل الأدبي في سوق ضعيفة أصلاً. وثمة ورش أخرى ينظمها ما يعرف بـ «مؤسّسات المجتمع المدني»، على مستوى إقليمي عربي، وتلك الورش لا أعتقد أنها تضيف شيئاً على المستوى الفَنّي للمشاركين أكثر من كونها فرصة للسفر والاحتكاك بخبرات أخرى لكتاب شباب.

لكن سيد ضيف الله يقول بوجود علاقة بين بعض الجوائز الأدبية والورش: أعتقد أن هناك صلة وثيقة بين الطابع التجاري لورش الكتابة الإبداعية، خاصة في الرواية والجوائز الكثيرة المخصصة للرواية؛ الأمر الذي أثرّ سلباً على الكتابة الروائية، إذ أصبح لكلّ جائزة روائية «وصفة» ثابتة لشكل الرواية التي تناسبها، ولكن لا يصح التعميم هنا، فإلى جانب آفة تنميط الإبداع الروائي هناك روايات جيدة كانت من ثمار ورش الكتابة الإبداعية. وهو ما يستحضره ياسر عبد اللطيف، مستشهداً بأسماء بعض الكتاب الذين تخرجوا من تلك الورش: هذه الورش عموماً، وليس التي أدرتها أنا فقط، قد أخرجت عدداً من الكتاب الموهوبين في العالم العربي: محمد ربيع ومحمد فاروق وإيمان عبد الرحيم وطلال فيصل مثلاً في مصر، وهلال شومان في لبنان، ومعن أبو طالب في الأردن.

محمد فاروق، هو أحد المتدربين بورش الكتابة في مصر، والحائز على جائزة ساويرس الثّقافية عن مجموعته «سينما قصر النيل» التي كتبها عقب التحاقه بإحدى الورش. سألناه عن تجربته فقال: الكتابة مثلها مثل أي فَنّ، لها قواعدها التي يجب الإلمام بها أو ما يطلق عليه الوعي بالكتابة، وأتفق مع محمد عبد النبي أن هناك ورشاً للرقص والتمثيل والغناء، فلماذا لا يكون هناك ورش للكتابة؟.. في النهاية الورش الأدبية لا تصنع كاتباً أو إنساناً موهوباً لو كان يفتقر للموهبة، لكني اعتبر انتشارها وانتشار فكر التدريب واكتساب المهارات شيئا إيجابياً في حد ذاته، وينعكس بالإيجاب على ممارسي هذه المهن والفنون وحتى انتشارها كثقافة، وكما جرى في مقارنة أنفسنا بالغرب، بسبب إنتاجه للمعرفة، فأي مهنة كانت لا يتم النبوغ فيها إلّا بالكثير من التدريب والوعي بتقنياتها وأسرارها وهذا ما توفره الورش.


CAMERA
Dragonite
CP???

«بوكيمون جو» في واقعنا غير المعزَّز!

شبَّهَ أحدهم مشية قنّاصي البوكيمونات في الشوارع بمشية «الزومبي». لقد بدوا له في أسوأ هيئة، مفصولين عن محيطهم، يكلّمون أنفسهم، تقودهم إحداثيّات الـ(جي بي إس) على هواتفهم الذكية، فيركضون عشوائياً، إلى أن يتصيّدوا واحداً من فصيلة البوكيمون!.

حكاية لعبة «بوكيمون جو»، باتت صيحة لا تتوقّف الميديا عن تناول ما يتعلَّق بها من طرائف وأخبار وأرقام مبيعات وكوارث أيضاً. تقنياً، هي أول نجاح غير متوقَّع لمبدأ «الواقع المعزَّز»، بديل الواقع الافتراضي الذي طرح نفسه، منذ البداية، عدواً للواقع الطبيعي الحقيقي.

واقع معزَّز؛ تسمية جذّابة مثيرة للفضول، واقع يقع بين المنزلتين، فلا هو بالافتراضي ولا هو بالحقيقي. هكذا أرادوه؛ خداعاً موهماً وساحراً!. ولأنه احتاج أسباب نزول كونية فقد لعبت فتوحات «بوكيمون جو» دورها الامبراطوري! لكن الأمر الأكثر تشويقاً، بعد الآن؛ هو ما لا يمكن تخيُّله في هذا الواقع المعزَّز!

البوكيمون جو..
طُعْم الاستقطاب

يهيمون في المنازل والطرقات، بهواتفهم، بحثاً عن البوكيمونات.. إنهم مصابون بـ«البوكيمونايا» أو جنون البوكيمون. تأثير اللعبة الحركي والتواصلي، وجمعها بين غرباء في المكان نفسه، وفكرتها الإبداعية التي تدمج الواقع بالخيال، أو ما يصطلح عليه بـ(الواقع المعزَّز)، علاوة على الزخم الإعلامي الذي حظيت... عوامل ساهمت في انتشارها الكاسح.

اللعبة، في بساطتها، تقوم على صيد وحوش الرسوم المتحركة (البوكيمونات) على شاشات الهواتف الذكية، وذلك باستخدام الأماكن الواقعية كخلفية، تظهر فيها الوحوش بشكل مفاجئ، فيما يطاردها اللاعبون بهواتفهم عن طريق كاميرات الهواتف.

لكن أسباب نجاح اللعبة وانتشارها لا يعود، فقط، لتضافر هذه العوامل؛ فالبوكيمون جو يمثّل أحد أهمّ جوانب الثّقافة اليابانية التي غزت الغرب، واستقطبت جمهوراً واسعاً، اخترق الحاجز الثّقافي الذي فصل وسائل الإعلام اليابانية عن المستهلك الغربي، عموماً، والأميركي، بالخصوص، لفترة طويلة، ليتحول البوكيمون إلى جزء لا يتجزّأ من الثّقافة الأميركية والثّقافة الغربية.

مروى بن مسعود

غزو المتاحف

اغتنمت مؤسّسات فَنّيّة عديدة على غرار متحف الفَنّ الحديث في نيويورك الفرصة لحث صيادي البوكيمونات على ولوج أبوابها، رغم ما أبداه البعض من عدم المبالاة. وعادة ما يشهد فصل الصيف ركوداً في عدد زوار المتاحف، ولكن هذا العام، مثلت لعبة البوكيمون جو حافزاً إضافياً، وشجعت مؤسّسات فَنّيّة على غرار متحف ويتني ومتحف الفَنّ الحديث بنيويورك على انتشار البوكيمون، بمساعدة اللاعبين في لعبة الواقع المعزز على «القضاء عليهم جميعاً»، ودعم البوكيمون لجذب اللاعبين الشبان وزيادة مبيعات التذاكر من لوس أنجلوس إلى نيويورك وتكساس وبوسطن. وكان تطبيق اللعبة على الهواتف الذكية خلال الشهر الماضي قد فاق 26 مليون تحميل يومياً في الولايات المتحدة وحدها، في حين حقّقت مداخيل اللعبة أكثر من 15 مليون دولار بعد توفيرها في أكثر من 25 دولة.

تسمى الأماكن المتاحة لصيد الوحوش والتي يتم عن طريقها كسب النقاط بـ«Pokéstops»، وقد فتحت العديد من المتاحف أبوابها لهذه النقاط. وتوفر متاحف (الفَنّ الحديث) نقطتين للقضاء على الوحوش الافتراضية، أما في متحف فيلادلفيا للفنون، فتوجد ثمانية أماكن حول المبنى لصيد البوكيمونات. وأكدت تشاسي كيلي، مسؤولة التسويق الرقمي أن المتحف، «مكرّس لفكرة اللعب الإبداعي»، وساعدت بدورها في تأسيس «لقاء بوكيمون» خلال الساعات التي ينظمها المتحف بعنوان «ادفع ما شئت» لجذب الزوار خلال فترة زمنية، وتشجيع المستخدمين على زيارة المعارض، ولم يكن ذلك يهدف لزيادة المبيعات. وأظهرت الأرقام تطوّراً في نسب الحضور خلال لقاء المتابعة من 13 % في الأسبوع الأول إلى 37 % خلال الربع الأول من الشهر الماضي. إلّا أنه يظل من السهل التمييز بين رواد المتحف الرصينين واللاعبين النهمين الباحثين عن نقاط صيد البوكيمونات، في ظل خشية البعض من أن تدفع لعبة البوكيمون بالفَنّ ليصبح مجرد خلفية لا ينظر إليه إلّا من خلال جهاز هاتف محمول.



خراب الفضاء العامّ

وبدلاً من زرع الطعوم حول التحف الفَنّيّة، تحركت متاحف أخرى لأسباب مختلفة للمشاركة في هذا الجنون! وقد سارع «متحف موريكامي والحدائق اليابانية» في ديلراي بيتش، فلوريدا إلى مساندة اللعبة بسبب الارتباطات الثّقافية، والامتياز الياباني للبوكيمون على يد مصمم الألعاب ساتوشي تاجيري سنة 1995. وقالت مونيكا أمار، التي تعمل في مجال التسويق في المتحف الذي يضم 15 مكاناً لصيد البوكيمونات «شعرنا بأن لدينا ارتباطاً ثقافياً مباشراً بهذا الامتياز الياباني»، وأضافت «الحضور تزايد منذ إصدار التطبيق لأول مرّة... لقد وجدنا أنه بمجرد أن يأتي الناس للعب البوكيمون، فإنهم يعودون إلى زيارة المتحف والحدائق، بحثاً عن فرصة لصيدهم وسط المناظر الطبيعية الخلابة».

وعلى صفحة المعجبين بالمتحف على الفيسبوك، نشر الزوار صوراً من الحديقة المخربة جراء صيادي البوكيمون، ونحت بعض المستخدمين أسماء فرقهم على الأشجار- أحد العبارات تقول «Team Instinct Rocks»- بينما قبض حراس المكان على آخرين بصدد تسلق الأشجار، وهو ما أثار حفيظة أحد الزوار الدائمين والمغرمين بحدائق موريكامي. وقالت كاندى كاليستار: «أشعر بالفزع بعد أن لُطّخ مكان هادئ كهذا من قبل البلهاء مطاردي البوكيمون»، وأضافت: «أشعر بالاشمئزاز بسبب عدم لطف هؤلاء الأطفال، ولكنهم ليسوا أطفالاً فقط؛ يجب احترام البيئة من حولنا».

وفي نفس السياق طلب متحف نكرى الهولوكوست في الولايات المتحدة بواشنطن من مطوري اللعبة إزالة نقاط صيد البيكومونات من المتحف بعد أن تفطن الموظفون إلى محاولة بعض المستخدمين صيد البوكيمونات هناك. وقال اندرو هولينغر، مدير الاتصالات في المتحف «لعب البوكيمون في نصب تذكاري لضحايا النازية غير مناسب تماماً»، وأضاف «المتحف يشجع الزائرين على استخدام هواتفهم للمشاركة والتفاعل مع محتوى المتحف. التكنولوجيا يمكن أن تكون أداة تعليمية هامة، ولكن هذه اللعبة تقع بعيداً خارج رسالتنا التعليمية والتذكارية».

وبالنسبة إلى متحف مكناي للفَنّ في سان أنطونيو، تكساس، لعبة البوكيمون مناسبة جداً، استناداً لجولي

ليدات، مسؤولة الاتصال بالمتحف «نأمل أن يجذب البوكيمون هؤلاء الزوار من الشباب، كما نساعد على تشجيع الدخول المجاني لمن هم دون 19». وتظهر بعض شخصيات البوكيمون مخبأة في فناء المتحف، بينما تقع الأخرى فوق النصب والأعمال الفَنّيّة الشهيرة لبيكاسو وفنسنت فان جوخ وكلود مونيه. وأضافت جولي ليدات أن «أماكن صيد البوكيمون هي علامات تاريخية وثقافية» تمنح اللاعبين حافزاً إضافياً لزيارة هذه الأماكن»، ولذلك أصبحت أماكن صيد البوكيمون الآن الأكثر شعبية وزيارة في المتحف، وهذا يعني أن غيرها من الأعمال الفَنّيّة النادرة قد تخسر شعبيتها في خضم هذا الهوس المتنامي بالبوكيمون.

بوشكين مقابل بيكاتشو

وعلى غرار دول العالم، غرقت روسيا في جنون لعبة البوكيمون، مما دفع ببلدية موسكو إلى إطلاق تطبيق مماثل للبوكيمون جو، يحث المستخدمين على البحث عن شبه افتراضي لشخصيات من التاريخ الروسي في أنحاء موسكو. وأعلنت على موقعها على الإنترنت إطلاق التحديث الجديد لتطبيق يسمى «اعرف موسكو» يعمل وفق مبدأ البوكيمون، ولكن بدلاً من مطاردة الوحوش الصغيرة، اقترح المصممون «صيد» شخصيات تاريخية والتقاط صور شخصية معهم.

أما أشباه المشاهير الافتراضيين فهم يعيشون في الأصل في شوارع موسكو: هم القياصرة الروس إيفان الرهيب وبطرس الأول، والكاتب الكسندر بوشكين، ورائد الفضاء يوري غاغارين، ونجم الروك السوفياتي فيكتور تسوي والعديد من الشخصيات الروسية الأخرى. وفي الواقع يوجد تمثال لكل شخصية في مكان ما من المدينة (على سبيل المثال، بالنسبة لتمثال تسوي، يوجد بشارع أربات الشهير)، ولكن بعد إطلاق تحديث التطبيق، تبدأ الشخصيات التاريخية في «السباحة» عبر شوارع موسكو.

وعلى عكس البوكيمونات التي تظهر في المدينة بشكل فوضوي، يتنقل القياصرة والكُتّاب ورواد الفضاء الروس عبر مسار تاريخ حياتهم. وقد جاء على موقع بلدية موسكو «يمكننا نسخ الشخصيات بسهولة إلى عناوين متعدّدة تتعلّق بقصصهم، وتغيير أماكن إقامتهم بشكل مركزي، ثم الدعوة إلى البحث عن هذه الشخصية أو تلك». ويأمل المسؤولون أن تساهم اللعبة في تحفيز اهتمام المستخدمين بتاريخ موسكو ودفعهم لدراسته.

ومنذ أواخر أغسطس/آب الماضي أصبح بإمكان المستخدم المتسلح بهاتفه الذكي اصطياد بوشكين أو تسوي. ولكن قبل ذلك وفي الوقت الراهن، مازالت البوكيمونات تغزو الفضاء الافتراضي في موسكو بالكامل، وأصبح من السهل البحث عنهم واصطيادهم بعد أن قام المطوّرون من جامعة الترميز بموسكو بوضع خريطة لموسكو تبين كل البوكيمونات الموجودة في مركز المدينة والوقت المتبقي قبل هروبها.

البوكيمون كأثر أدبي!

التفكير النقدي في الثّقافة الشعبية يمكن أن يساعد على فهم الأسباب التي بفضلها اكتسبت بعض الظواهر الثّقافية والاجتماعية شعبية غير مسبوقة في أزمنة معينة؛ فالتأمل الجاد في الأعمال الثّقافية كالأفلام والموسيقى والألعاب، يساعدنا حتماً على فهم طبيعة المجتمع الذي نعيش فيه، كما يقوّض الفكرة الراسخة بأن النصوص التي وسمت على مرّ العصور «بالآثار الأدبية العظيمة» هي بالضرورة أكثر أهمية من الأعمال الثّقافية الأخرى التي لا تحظى بنفس القيمة أو الاهتمام.

بين النقد الأدبي والبوكيمون

تقوم لعبة «البوكيمون جو» على تقنية الواقع المعزّز التي تستخدم كاميرا الهاتف المحمول لربط سطح اللعبة البيني بخريطة رقمية للمنطقة التي يتواجد فيها اللاعب. وتتضمن اللعبة اصطياد أنواع مختلفة من الوحوش الصغيرة، وتعزيز قدراتهم حتى يتمكنوا من كسب المعارك ومن ثم التحوّل إلى نسخ أكبر وأقوى. لكن، وفي ظل التغيرات التكنولوجية والثّقافية المتسارعة التي يشهدها العالم اليوم، هل يمكن اعتبار تطبيق لعبة على الهاتف المحمول تقوم على صيد كائنات صغيرة نصاً أدبياً حديثاً وجاداً؟! الجواب هو نعم ولا في نفس الوقت! هنا لا نقصد أن لعبة البوكيمون ترتقي إلى مستوى روايات ويليام شكسبير أو تشارلز ديكنز، ولكن التفكير في نقاط الالتقاء بين كتب ديكنز ولعبة البوكيمون يمكن أن يكون مفيداً في الواقع.

من بين الأسباب الوجيهة للمقارنة المذكورة، أن تشارلز ديكنز قد نشر رواياته في البداية على مراحل في الصحف، جنباً إلى جنب مع إعلانات عن الوسائط الروحية والمقويات الصحية المشكوك في صحتها، ورغم ذلك كان هناك جمهور واسع من المشجعين المقبلين بنهم على قراءة كل فصل من فصول رواياته المنشورة تباعاً، ولا تزال تلك الروايات تأسر الكثيرين من القراء حتى اليوم، ولم تكتسب زخمها وانتشارها الثّقافي من القراء فحسب، وإنما بفضل جهود النقاد في المجال الأدبي في وقت لاحق، من الذين لم يكتفوا في بحثهم بما ورد في ورق الصحف الرخيصة، ولكن فحصوا بتمعن جوهر الروايات التي أسرت جوانب مهمة من الطبيعة البشرية، وكشفت الآثار الاجتماعية للثورة الصناعية، والجوانب الأكثر ضبابية في الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس.

وبالمثل، توجد عديد الخطابات النقدية التي يمكن الاستفادة منها وتطبيقها لفهم دواعي الانتشار الفيروسي للعبة البوكيمون، بعيداً عن ظاهرة الهوس الجماعي لاستخدام الشاشات التي تعمل باللمس لصيد



المخلوقات الصغيرة. في هذا السياق كتبت جيليان بير، المثقفة الأكاديمية من جامعة كامبردج، دراسات كثيرة في السابق تبيّن كيف كانت الأفكار النابعة من النظريات العلمية لتشارلز داروين المتعلّقة بتطوّر الأنواع تُفسّر (في كثير من الأحيان بشكل خاطئ) في الروايات التي عقبت النظرية، ولا سيما تلك المتعلّقة منها بالقوة والتطوّر وسيطرة الإنسان على الطبيعة.

فمدرب البوكيمون باعتباره المصمم والمشرف على تطوّر عدد من أنواع الحيوانات يمثل انعكاساً دقيقاً لهذا التحول الفكري والأيديولوجي الذي ميّز نهاية القرن العشرين. والحقيقة أن اللعبة التي تقوم على هذا النوع من القصص يمكن أن تكون شائعة جداً اليوم وتكشف لنا الكثير عن مدى استمرار انتشار مثل هذه الأفكار في المستقبل...

تعود جذور لعبة البوكيمون، التي ظهرت لأول مرّة في اليابان، إلى بحث أكاديمي حول العلاقة المفترضة بين كل من الوحش الياباني «غودزيلا Godzilla»، الوحش العملاق والخيالي أو دايكايجو الذي ظهر في سلسلة الأفلام اليابانية التي تحمل نفس الاسم غودزيلا) ورويات البطل الخارق من جهة، والآمال والمخاوف التي أثارتها التكنولوجيا النووية حديثاً. وسبق ذلك بحثها في مجموعة متنوعة من المواضيع الدراسية حول طبيعة ردود أفعالنا التي تختلف كثيراً عندما يتعلّق الأمر بالثّقافة الرقمية والتفاعلية، مقارنة بالنصوص الثابتة. وتزايد شعبية البوكيمون لا يخلو من تفسير منطقي (بشكل غير مباشر) للعبة تفترض منا أن نستهلك ترفيهنا الرقمي في الفضاء العام، في الوقت الذي طغت فيه التفاعلات الرقمية الخاصة على واقع حياتنا بشكل متزايد.

بالطبع، هذا الموقف لا يتطلّب من الجميع البحث الأكاديمي أو كتابة مقالات نقدية مفصّلة حول الآثار الاجتماعية للبوكيمون، ولكن يمكن تطبيق تلك الاستراتيجيات المذكورة عند كتابة مقال نقدي حول النصوص المتعلّقة بالثّقافة الشعبية. ما يجب أن يكون هو أن يتضمن ذلك ثلاث خطوات مفصّلة: تحديد المحاور الرئيسية للأثر، بيان المنهجية المتبعة في نقل المواضيع الأساسية، ثم البحث عن التأثيرات الثّقافية المحتملة للنص: هل تعزز تلك الموضوعات القواعد الثّقافية الراسخة، أم تؤسّس لأخرى جديدة؟

بدأت حكايتي الشخصية مع لعبة «البوكيمون جو» في أواخر يوليو/تموز الماضي، في أثناء عودتنا من هامبورج إلى فرنسا بالحافلة، ولم أكن مع ابني وابنتي وحدنا، فعلى الكرسي أمامنا، وخلفنا على النافذة، وتحت أقدامنا، يصحبنا الـ«البوكيمون».

«العالـــــــم إنجَـــــنّ يا مـــــامـــا!»



أسماء الغول

فاللعبة تعتمد على التنقل والاستكشاف في العالم الواقعي عبر تحديد الموقع باستخدام كاميرا الهاتف الذكي، والـ«جي. بي.أس»، وتتكامل بإيجاد لاعبين آخرين في المنطقة لهزيمتهم.

وقد كانت كلّ المعالم المعروفة حولنا تظهر على خارطة اللعبة قبل أن نراها. لم أحتمل مرافقاً غريباً وهمياً وصامتاً ومتلصاً إلى هذا الحد، فطلبت من ابني أن يلعب شيئاً آخر، أقلّ مشاركة للروح والجغرافيا والفيزياء.

إلّا أن الأجيال الأصغر تعتبر هذا الزائر متحدياً لدوداً ترغب بالتفتيش عنه لامتلاكه، وتعاملها مع الأمر فيه كثير من الندية وليس فقط كونها لوثة إلكترونية شائعة، أو لعبة رقمية.

هناك تحدٍ قائم على الأرض يشارك اللاعب زمنه ومكانه وعقله فيبدأ الركض. إنها ما يسميها العلماء فاشستية التكنولوجيا؛ فـ«على العلم أن يكتشف والتكنولوجيا أن تطبق والإنسان أن يتكيف».

في مدينة كليرموفورمنت الفرنسية حيث نادراً ما ترى الناس خارج منازلها بعد التاسعة مساءً ما عدا في العطلة الأسبوعية، خرجت لأمشي، وشعرت بطبيعة الحال بوحشة الشوارع الخالية، والتي لن تكون بالمثل في بلداننا العربية، إلّا أن «البوكيمون جو» حول هذه الوحشة، وغير عادة مجتمعية، فقد أحاط بي فجأة أكثر من 30 فتى وفتاة وأغلبهم يرتدي حذاء العجلات، وتتبعهم مجموعة أخرى بالسيارة.

ملأني الفضول، والسعادة بالطبع لإحيائهم المساء الفرنسي الكئيب، فسألت أحدهم «ماذا يحدث؟»، ليرد مستعجلاً «إنه البوكيمون»، وكان يجب أن أخمن منذ البداية؛ فكلهم ينظرون إلى هواتفهم الذكية وهم يركضون بحثاً عن البوكيمون ذاته. ركضت بدوري إلى المنزل لأخبر ابني «العالم إنجن يا ماما».

التفاعل وكسر العزلة والحركة البدنية، جعل هذه اللعبة خارج سياق الألعاب الإلكترونية المتعارف عليها والتي يرتبط بها الثبات والانقطاع، وحتى الحديث منها المرتبط بالاشتراك بشبكة الانترنت، وتستطيع من خلالها اللعب مع من يمتلك الجهاز ذاته كـ«البلايستيشن4»، لا تزال معزولة عن المحيط الفيزيائي والحيوي الذي توفره الـ«بويكمون جو».

في الوقت ذاته لا يمكن إنكار أن فلسفتها مبنية على العزلة الفردية وتحدي الذات، فلولا ذلك لما كان هناك التنافس المحموم لامتلاك «البوكيمون»، وإيجاده قبل الآخرين، لتكتسح اللعبة الفضاء الإلكتروني وتبدأ الحمى بالانتشار.

وربما نحاول تفسير هذا الطوفان «الإلكتروبشري» بنظرية عالم الاجتماع ايفرت روجرز لانتشار المستحدثات أو الابتكارات إحدى النظريات الأساسية في العصر الحديث لتبني المجتمعات للمخترعات الجديدة، والتي تؤكد أن تبني أي مجتمع لمستحدث يمر أولاً بإدراك الأفراد وجود اختراع ما، فيحاولون التعرف على وظائفه، وثانياً يقتنعون به ليصبحوا معه أو ضده، ثم مرحلة اتخاذ القرار بتبني استخدامه، والمرحلة الأخيرة يقوم فيها الفرد بدعم استخدام الابتكارات، ولكن نسبة إلى ما يحدث اليوم، فتعتبر هذه مراحل متتالية في غاية البطء، في حين أن انتشار المستحدث التكنولوجي يتم بشكل متوازٍ، ليقفز العالم مباشرة إلى الخطوتين الأخيرتين.

لكن ليس روجرز وحده من سيفاجأ بهوس لعبة البوكيمون، بل فضولي يكمن إزاء ما كان سيقوله الكاتب الأميركي ريتشارد هورنبيرجر (1924 - 1997) عن الثورة الإلكترونية، فهو صاحب العبارة الشهيرة عن الثورة الصناعية «لها التأثير الأعظم في تحول الثّقافة البشرية منذ اكتشاف الزراعة قبل نحو ثمانية إلى عشرة آلاف سنة».

كما قال «لقد أدت هذه الثورة إلى تغيرات في النشاط الإنساني لا رجعة فيها، في الاستهلاك، وبنية الأسرة، والبنية الاجتماعية، وحتى في الأفكار والروح الفردية ذاتها».

فكيف كان سيصف المجتمع الآن وعلاقاته وبنيته وقيمه؟ وهل كان سيمتدح ثورة المعلومات، كما فعل مع الثورة الصناعية؟.

إن التطوّر السريع في المعرفة البشرية والقيم والمعلومات، وما آلت إليه الأمم من تناحر وحروب استخدمت فيها التقانة بأرقى صورها للقتل، وحث الإنسان القديم المحب للانقضاض، يقود إلى السؤال الأهم لأرنست ماير «ما الأفضل؛ أن نكون أغبياء أم نكون أذكياء؟».

ويحضرني قول الدكتور إسماعيل أبو شميس في محاضرة ألقاها عن الذكاء الاصطناعي «اللاتفكير أيضاً يؤكد على الوجود؛ فعدم التفكير هو التعبير الحقيقي عن وجود الكائنات ومنها البشر، والشعور والاتصال عبر الحواس هو الذي يؤكّد وجود الإنسان وتناغمه مع الطبيعة- أنا أشعر إذن أنا موجود- في حين أن الذكاء لا يجعله سوى مغترب، أو كائن مفارق وبالتالي متكبر على الطبيعة».

واستخدم في محاضرته «الزومبي» كمثال على الكائنات التي عادت إلى الحياة، فهي تفكر ولكنها لا تشعر.

وهذا التشبيه ذكرني تماماً بشكل الفتيان في شوارع فرنسا وهم يمشون، غائبين عما حولهم شعورياً ولكنهم موجودون بفكرهم مع «البوكيمون» وهو ما ربط هذه اللعبة بحوادث السيارات.

وفي فرنسا أيضاً قبل مئات السنين تعثر رينيه ديكارت بقطعة رخام في الأرض، ما جعل تمثال حارس الآلهة ديانا «الأرتيمس» يتقدم خطوة لحمايتها، وهو تمثال شهير من العصر الهيروليكي، وهنا تساءل ديكارت «إذا ما كُنا آلات تعمل مثل هذا التمثال؟». فهل كان ديكارت سيجد إجابته حين يرانا وقد غدونا بوكيمونات مقابلة؟!.



عن واقعنا غير المُعزَّز!

«بوكيمون جو» ثقافياً

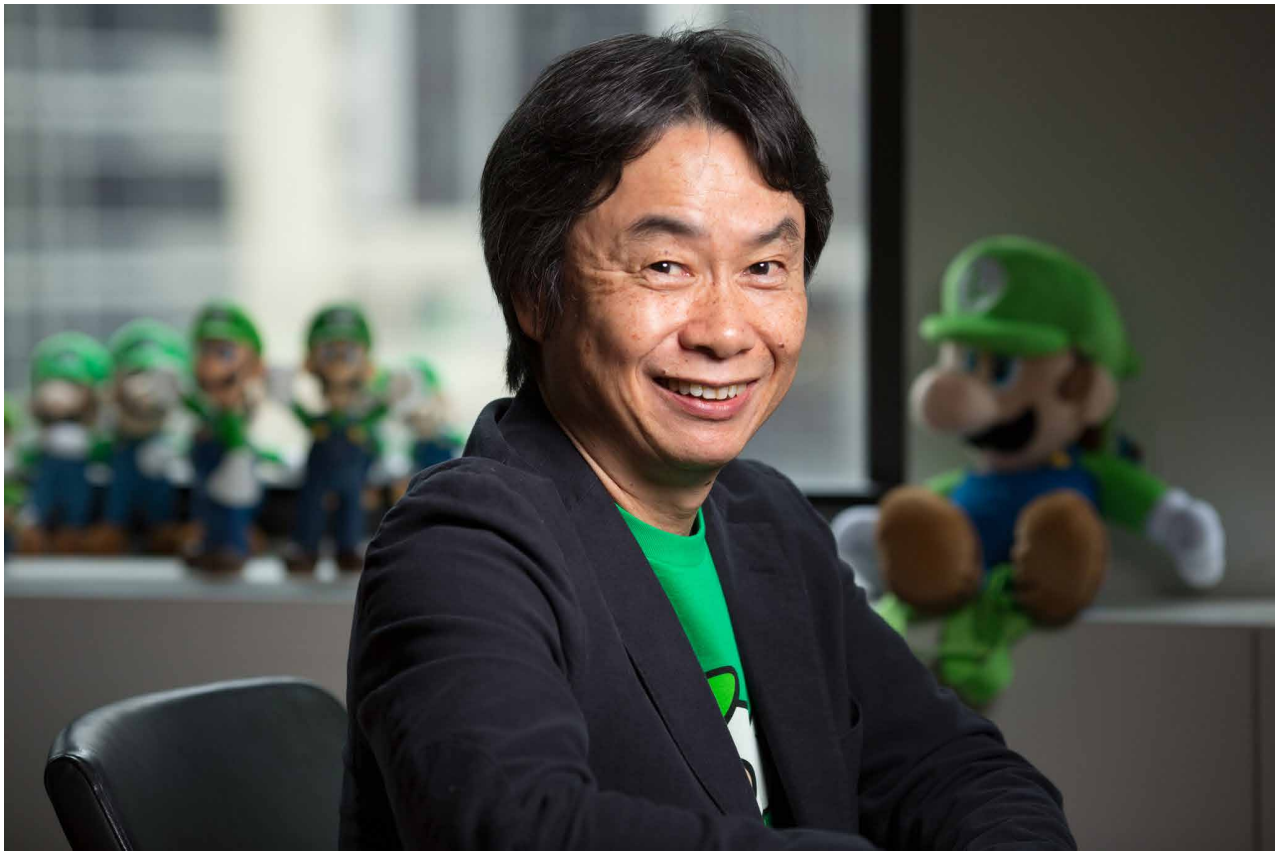
ينتمي بوكيمون من الناحية الفَنّيّة كونه شخصية كرتونية مستخدمة في لعبة فيديو إلى فَنّ الأنِيمي الياباني. وكلمة أنيمي ما هي إلّا النطق المختصر (باليابانية) لكلمة أنيميشن الإنجليزية التي تعني أفلام الكرتون (بالرغم من قدم فَنّ المانجا الياباني والذي هو أساساً فَنّ الكرتون). وكذلك فإن بوكيمون كلمة مركبة من مختصري كلمتي بوكيت ومونستر واللتين تعنيان جيب ووحش على التوالي. إذن بوكيمون يعني وحش الجيب. ومدلول الجيب عموماً هو صغر الحجم (الكثيرون منا يذكرون سلسلة روايات الجيب). إذن بوكيمون في مجمله يعكس تبني المجتمع الشرقي (بشقه الآسيوي) للمجتمع الغربي، بل تحديداً، تبني الثّقافة اليابانية للثّقافة الأميركية؛ وبتفوق. ومن ذلك أيضاً، في مجال الرياضة، لعبة البيسبول (كرة القاعدة الأميركية) التي انفردت اليابان من بين دول آسيا في ممارستها احترافياً (بدءاً من عام 1936) ونقلتها اليابان إلى تايوان في عشرينيات القرن الماضي، ومن ثَمّ إلى تشكيل فريق محترف في تايوان عام 1990. وهنا أيضاً تفوق اليابانيون في اللعبة إلى أن انتقل كثيرٌ منهم للعب في الفرق الأميركية. ومثل ذلك، أصبح بوكيمون ثقافةً يابانية ارتوت من موارد أميركية ثم أعيد تصديرها إلى أميركا.

عبدالوهاب الأنصاري

مبتكر بوكيمون هو الياباني سَتوشي تَجيري الذي كان مولعاً بجمع الحشرات وهو صغير (ولد عام 1965)، حتى أنه كان يحلم بأن يكون خبيراً في علم الحشرات. إلّا أنه لم يفلح في دراسته خلال سنوات المراهقة، حيث إنه كان يتغيب من الحصص لصالح قضاء وقته في صالات ألعاب الفيديو. ويشاع عن المبتكر أنه يعاني من متلازمة أسبرجر والذي هو ضمن طيف التوحد. تطور الأمر سريعاً بعد ذلك بإصداره مجلة بدائية التحضير لهواة ألعاب الفيديو، ومن ثم تعلمه للبرمجة لكي يتمكن من تطوير شخصيات ألعاب الفيديو بنفسه. بطرح سَتوشي تَجيري فكرة بوكيمون بين عامي 1989 و1990 إلى شركة نِنتندو التي تقبلت الفكرة، وإن لم تكن استوعبتها تماماً حينئذ، أصبحت لعبة بوكيمون بمختلف إصداراتها إحدى أنجح ألعاب الفيديو على الإطلاق (حيث بلغت الأرباح إلى نهاية مايو 2016 إلى أكثر من 46 بليون دولار) بحسب موقع الشركة.

لكن للعبة «بوكيمون جو»، التي طورتها شركة نيانتك، قصة أخرى غير قصة بوكيمون الأصلية، تجمع بين اليابان وأميركا. نيانتك شركة مستقلة تتبع جوجل، وتخصصها تطوير الألعاب الواقعية- المعززة (augmented reality) التي تجمع عناصر واقعية من البيئة كما هي (عن طريق الكاميرا المدمجة في جوال اللاعب) مع عناصر من الفيديو، وهي تسمى لذلك أيضاً الألعاب الموقعية لاستخدامها البيئة المحيطة باللاعب. الفكرة الأساسية للعبة خطرت لسونيكازو إيشيهارا الرئيس التنفيذي لشركة بوكيمون بالاشتراك مع ساتورو إواتا، الرئيس التنفيذي لنِنتندو (مبرمج ألعاب، توفي السنة الماضية) اللذين لم يخفيا إعجابهما بالألعاب التي أنتجتها شركة (نيانتك)، وكانا يريان أن البيئة التي تستخدمها نيانتك لألعابها تناسب بوكيمون تماماً. كان تجنب شركة نِنتندو تطوير ألعاب الجوال مبكراً قراراً سيئاً حاول إواتا تلافي تبعاته لاحقاً. بالتعاون الثلاثي المشترك طورت شركة نيانتك بقيادة رئيسها التنفيذي جون هانك، والذي كان أحد مبرمجي جوجل إيرث الأساسيين عندما كان يعمل لديها، لعبة «بوكيمون جو» والتي قد تكون نقطة فاصلة في تاريخ الألعاب المبرمجة للجوال. المقالات المتعلقة «ببوكيمون جو» تتصدرها عناوين مثل «الهوس العالمي» و«ظاهرة اجتماعية وثقافية». أعداد اللاعبين خلال الأيام السبعة الأولى (في ثلاث دول فقط) تعدت 65 مليون لاعب، متخطيةً بذلك عدد المشتركين بتويتر التي أطلقت خدماتها عام 2006.

هذه أمورٌ قد تُؤخذ بقدرها الظاهر: لعبة إلكترونية كما هي في ظاهرها،



مبتكر بوكيمون، الياباني سَتوشي تَجيري

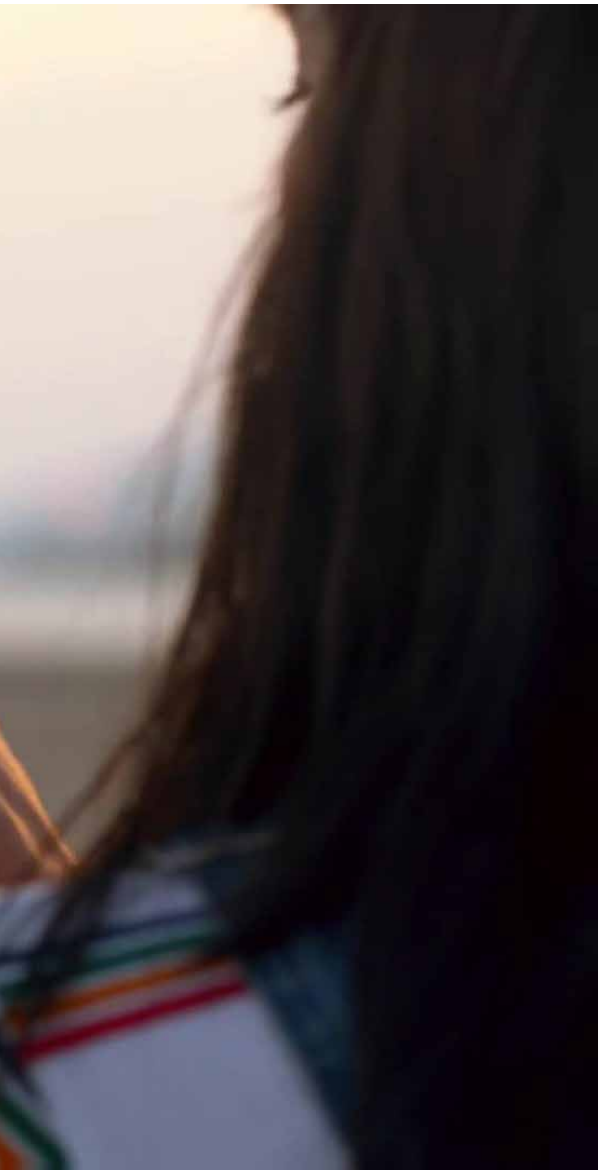
لكنها تعكس أبعاداً حضارية أبعد من ذلك بكثير. من ذلك مثلاً تلاقح الثّقافات وما ينتج من ذلك. ومن ذلك أيضاً الانعطافات التقنية التي تغيّر مجريات الأمور. هذه اللعبة يمكن تنزيلها بلا مقابل، فكيف تكسب الشركات المعنية أرباحها؟ (الجواب الجزئي: الإعلانات التجارية خلال اللعب) من الانعطافات مثلاً تحول منصة الألعاب الإلكترونية من الأجهزة المتخصصة مثل سوني بلاي ستيشن ومايكروسوفت إكس بوكس ونينتندو وي إلى الجوال، ولو بشكلٍ مبدئي. إذن تتغيّر الأمور بالتدريج اللطيف الذي لا يكاد يحس به أحد. لا يمكن لأحدٍ أن يتنبأ إلى أين تؤول الأمور، لكن لا تثبت الأمور على شيء. ثم إن اللعبة هذه تقلب الصورة النمطية للألعاب المبرمجة عموماً رأساً على عقب، من حيث أنها تتطلب المشي والسعي بدل الخمول على كنبة مثلاً. الأمر الذي لا شك فيه أن الأفكار التي تتمخض لدى استغلال بيئة هذه اللعبة تجارياً لا حدود لها غير مخيلة المبتكرين. مكونالدز أعلنت عن دخولها في خطة تعاونية مع «بوكيمون جو» لم يتم تحديد أبعادها بعد. التدرج الرقمي من الواقع الافتراضي إلى الواقع المعزز له تطبيقات لا محدودة كما ستبين المرحلة اللاحقة بلا شك، إثر النجاح اللامسبوق لهذه اللعبة.

كيف يمكن اللحاق بالركب الحضاري دون تعلم لغة العصر؟ كيف يستطيع الآباء والمعلمون الإرشاد وهم يجهلون الطريق؟ إننا جماعة من البشر نحسن الاستهلاك فحسب، ونقول دع العالم المتقدّم ينتج ما ينتج، نحن نكتفي بالجلوس على منصات الجماهير ضمن المتفرجين فحسب، ثم نستفيد مما ينتجون في آخر المطاف، دون أن يهمنا أن نشارك في اللعب. ثم إننا نمقت اللقاح الفكري بعمق العاطفة ونتوجس مما لدى الغير ونسميه الغزو الثّقافي. نحن، بتعبير محمد الماغوط، لا نتأمل «إلّا القمر والغيوم الهاربة في كلّ اتجاه». لكن عندما تنظر إلى تفاصيل الأمور فهي ليست معقدةً لتلك الدرجة. ليس الدخول في نادي المبتكرين حصراً على ثقافات محدَّدة. هناك من بين المراهقين من شبابنا من هم مثل سَتوشي تَجيري أو جون، حري بالمربين أن يتيحوا الفرص لمثلهم ولأولياء الأمور أن يهيئوا البيئة اللازمة لزرع الثقة في نفوس الشباب للسعي وراء كلّ فكرة جيدة. لكن واقعنا غير ذلك تماماً. نظرةٌ واحدة إلى الأوساط الإعلامية في العالم العربي، بتقليب قنوات التليفزيون مثلاً، تبعث اليأس في النفوس. وبعد ذلك ندع الأمور تجري في أعنتها ثم ننام هانئي البال. كذلك قُدّر لنا.

الحاجة الماسّة للإنسان، كي يعيش خارج الواقع، هي اللعبة «الإلكترونية» المتكرّرة، بلا نهاية، على نطاق عالمي، ومنها «بوكيمون جو»، التي يبدو أنها أسقطت ضحايا في جميع أنحاء العالم، ليس، فقط، في العالم الافتراضي، بل في العالم الحقيقي، أيضاً.

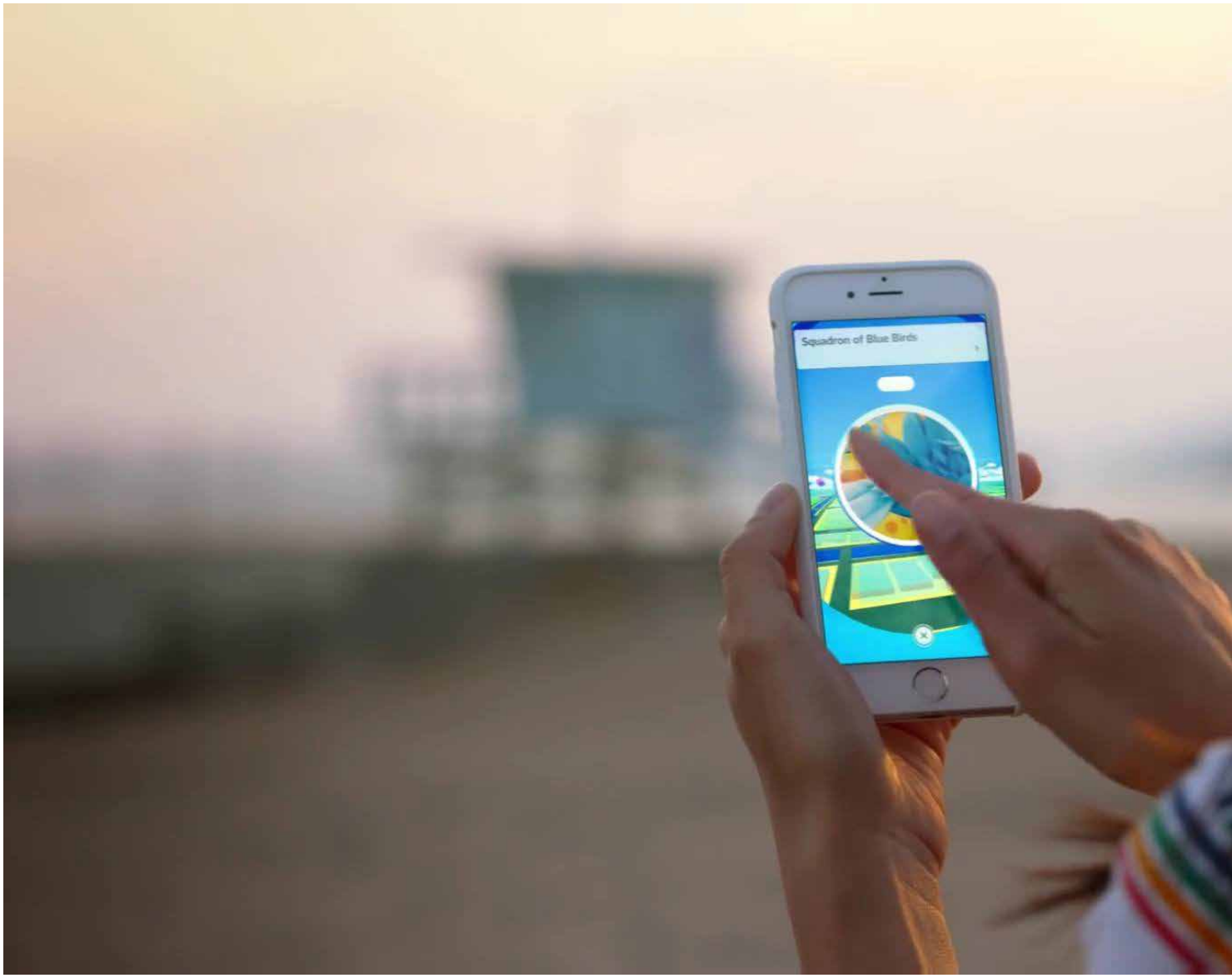
الهروب من الحياة

إليزابيللا كاميرا دافليتو



ولكن لماذا يحتاج الإنسان للهروب دائماً، ولا يقبل الحياة التي يعيشها ويلجأ إلى حياة أخرى وهمية تماماً، تتكون من شخصيات (مريعة) غير موجودة في الواقع (لحسن الحظ ...)؟ هنا هو السؤال الذي نطرحه كثيراً ولا نحصل له أبداً على إجابة شافية. قبل بضع سنوات انتشرت موضة تربية حيوان أليف في الواقع الافتراضي، كان عليك أن ترعاه وتطعمه وتسقيه وتنظفه، وإلّا مات. ثم سرت موضة لعبة افتراضية تمثل حياة مثالية موازية: بناء منزل يناسب أذواقنا، يسكنه أشخاص وهميون (حتى من الدمى اللطيفة) التي كان علينا أن نرعاهم، فنقدّم لهم الطعام بانتظام، ونسهر على تلبية احتياجاتهم، وإلّا يموتون. وهكذا رأينا بعض الناس، معظمهم من الكبار وليس من الأطفال، يقضون وقتهم متعلقين بجهاز الكمبيوتر أو الهاتف المحمول، وفقاً لمواعيد الرضعات، والحمام، والتنزه، إلخ. باختصار، خلق الكثيرون حياة موازية للحياة الحقيقية، مما عقّد الحياة الفعلية تعقيداً ليس قليلاً. تخيلوا شخصاً كان يعمل أو يستنكر دروسه، أو يقوم بأي عمل آخر في الواقع، ثم يضطر فجأة لوقف عمله حتى يطعم، أو يفي باحتياجات شخصيات ابتدعها هو بنفسه ابتداعاً. هنا هو الجنون التام في رأيي، وهو جنون لفت نظر علماء النفس والاجتماع والاقتصاد وغيرهم، ممن حاولوا فهم وتوضيح أسباب نجاح هذا النوع من الألعاب التي تتسم بقدرتها على اجتذاب الكثيرين للانخراط فيها. بعض هؤلاء قارن اللجوء المستمر إلى الواقع الافتراضي بمتاعب العيش في الماضي. من المؤكد أن اللعب شيء جميل، ويجب على الجميع أن يلعبوا دون أن يتلقّوا لوماً أو تقريعاً على ذلك، أو ينظر إليهم على أنهم جهلة أو سطحيون. غير أنه ينبغي أن يقال، إن أي لعبة في الحقيقة جميلة، ولكن رأيي أن تظل لعبة، ولا تؤثر على واقع الحياة، وأن تعمل بالمثل الإيطالي الذي يقول: «اللعب جميل عندما لا يدوم كثيراً».

وها قد وصل الجنون الجديد الذي يسمى «بوكيمون جو». في شوارعنا، في مواقعنا الأثرية، بدأنا نرى أناساً يهرولون من جانب إلى آخر من الطريق مثل «الزومبي» يطاردون شيئاً هم فقط الذين يرونه. من السهل التعرف عليهم من الهواتف المحمولة التي يحملونها بين أيديهم، وتبدو على وجوههم سيماء البلاهة وهم يسابقون غيرهم من «اللاعبين» الذين يأتون الأفعال نفسها، وفجأة يثبون في الهواء ويلتقطون شيئاً ما. ما هنا! من الصعب حقاً فهم هؤلاء الناس إذا لم تشارك فعلياً في اللعبة واقتصرت



فقط على ملاحظتهم. أسوأ شيء هو أن من اخترعوا هذه اللعبة ليس لديهم أي احترام لأي مكان، وهنا شيء لا أحبه، لأن هذه الحيوانات الافتراضية اللعينة مخفية في كلّ زمان وفي أي مكان، حتى في أماكن العبادة وفي مقابرنا. ولاعبونا يطاردونها في كل مكان للقبض عليها، حتى من دون الحاجة لمراعاة قدسية أماكن معينة، والاحترام الواجب تجاهها. بل إن بعض هؤلاء دفع حياته ثمناً لهذا السباق المجنون للقبض على أحد هذه الوحوش الصغيرة المريعة، عندما لم يتوخ أي حرص من السيارات والأخطار الأخرى التي يمكن أن يصادفها.

ومرة أخرى نتساءل: لماذا هنا كله؟ لا نريد أن نصبح وعّاظاً، كما لا نريد أن نسقط في فخ البلاغة الكلامية، ولا أن نسير خلف نظريات المؤامرة بأن وراء كلّ هذا أيادي خفية شيطانية أو أخاً أكبر هو الذي يسير دائماً الإنسانية بغية تدميرها. بل أعتقد ببساطة أن بعض المجتمعات، التي يعرفها البعض على أنها «مرآة الحداثة المضمحلة» فقدت بوصلة القيم الحقيقية للحياة، وصارت تميل أكثر إلى الانسحاب داخل عالم ثري، غني، سطحي وأناني على نحو متزايد، يغمض عينيه عن مآس كبيرة للبشرية، يقف صامتاً أمام الحروب والدمار والمجاعة وملاحم الهجرة الدرامية، منسحباً إلى مجتمعات تزداد صغراً، داخل جهاز هاتف محمول صغير جداً، لمطاردة وحش افتراضي صغير جداً، لا معنى له، وهو فوق ذلك قبيح أيضاً، مثل البوكيمون. فإذا ما اتهمني أحد بأنني ما كتبت هذا إلّا جرياً وراء التقاليع الثّقافية المملة المعتادة، فإنني لن أحس بأية إهانة، يكفيني أن أقول ما أعتقد أنه صحيح.

«Gotta Catch ‘Em All»

«عليك أن تأسرهم جميعاً»

في عصر ما بعد الحداثة، و- تحديداً- بانتهاء أزمة الصواريخ الكوبية الشهيرة، اختفى الصراع التقليدي الرأسي، وحلَّ محلَّه صراع التجاور الأفقي. فقد أنهى طور الرأسمالية المتأخِّر، وعند لحظة خطورة التدمير النووي القصوى، مسألة تناحر الميثولوجيا حتى الموت، محوِّلاً إياها لتجاور تناحُر الميثولوجيا، حتى أقصى قدر من الربح!

عماد إرنست

وما بين مقولة الكاتب والمنظر وعالم الأحياء الأميركي إدوارد أوزبورن ويلسون «داخل البشرية غريزة فطرية لتجميع وفهم وقضاء وقت مع حيوات مختلفة عنها»، ومفهوم الموكوكوسيكي mukokuseki التجاري الياباني؛ والمعني بتخطي منتجها حاجز الدولة statelessness أو الجنسية nation-lessness يأتي البيكاتشيو، أو ذلك الفأر الكهربائي الأصفر الياباني الشهير، محقّقاً ذلك المفهوم وتلك الغريزة الفطرية في اكتمال جلّي، ليجلس كثاني أشهر شخصية بعد ميكي ماوس بحسب مجلة التايمز عام 1999. متخطياً الآن، وبكلّ تأكيد، بعد صدور نسخة ألعاب اقتصاد الترفيه «تحرك مع البوكيمون» Pokemon-Go أول إبريل/نيسان 2016 عبر منصة google، تلك اللعبة المستندة إلى تقنية الواقع المعزّز AR Augmented Reality، كلّ نظرائه من الشخصيات الشهيرة التي أسرت مخيلة البشرية، محدثاً هوساً مثيراً لدى مستخدمي اللعبة، وارتباكاً فائقاً لدى أوصياء المجتمعات والدول والباحثين، وتدقيقاً من مجتمع اقتصاد الترفيه لأسباب بريقه المربح والمنهل في آن، من توظيف سليم للجوال النكي، ومزج بين العالم الافتراضي والواقعي بيسر، ودمج للإعلانات مع تطبيق اللعبة، وتعزيز لتجربة المستخدم.

فبعد ظهور تقنية الـ VR ، أو الواقع الافتراضي Virtual Reality، حيث إسقاط الأجسام الحقيقية داخل بيئة افتراضية، وأشهر مظاهرها فيلم أفاتار Avatar ومواقع التواصل الاجتماعي، دخلت ساحة تكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية تقنية الـ AR، أو الواقع المعزز Augmented Re-ality، حيث، وعلى النقيض، يتم إسقاط الأجسام الافتراضية داخل بيئة حقيقية. متفوقة الأخيرة، عبر ذلك الفأر الكهربائي الياباني الأصفر المُحمَل بإرث ميثولوجيا الشينتو والبونية الشرق آسيوية، على الأولى في بورصات الشركات متعدّدة الجنسيات العالمية محقّقة لعبة «البوكيمون جو» أرباحاً خيالية وقياسية لشركة «نينتندو»، وهي من أكبر وأشهر منتجي أنظمة الألعاب في العالم، والذي يحمل اسمها مفارقة لافتة للانتباه في بحثنا المكثف هنا؛ حيث تعني بالعربية «دع الحظ للسماء»!

عزيزي القارئ؛ إن تاريخ السماء ملك للبشرية كافة، وعلينا فهم ذلك بدقة وانتباه وفي أسرع وقت ممكن، وإلّا تحولنا لكائنات منقرضة في التاريخ القريب، أو على أفضل تقدير كائنات مستهلكة، فقد كنا كقاطنين لهذه المنطقة من العالم من ضمن أوائل من اقترحوا عليه ميثولوجيات، وأبطال فولكلور، وحكايات واسعة الباع والشهرة، وما أكثر من ميثولوجياتنا من آشورية وفينيقية وحضرموتية وفرعونية وعربية، وما أكثر من أبطالنا الفولكلوريين الغنيين عن الحصر، ويكفيني أن أدلّل أخيراً على الحكايات بتلك الحكايات المعنونة بالألف ليلة وليلة، والتي لا يمكن أن يكتمل نضج مخيلة فنان في العالم دون قراءتها.

لماذا هنا التنويه بالغ التحديد؟!

في بساطة؛ لأن هنا هو أول نقطة بحثية لظاهرة البوكيمون وسبب أساس لانتشار سحرها؛ فالآن يستند عالم اقتصاد الترفيه فائض القيمة المضافة، والذي يفوق في أرباحه اقتصاديات النفط والثروات التقليدية، من أفلام ومسلسلات وألعاب، على هذه الميثولوجيات والأبطال والحكايات، بل ويجعلها تقف موقف الحسرة من صغر تكلفته بالمقارنة بتكلفتها. تلك الميثولوجيات والأبطال والحكايات التي لا يستطيع أي إنسان أن يحيا بدونها، فإذا افتقدها في زمنه اليومي وفضائه المكاني بحث عنها لدى آخر، وإذا أصابه الملل منها خلق الجديد ليحلّ محلّها، وإذا لم يكن يملك أياً منها استولى عليها من مكان آخر، وأبرز مثل ما يفعله اقتصاد الترفيه الأميركي من استيلاء على ميثولوجيات وأبطال وحكايات القارة العجوز أوروبا. وهنا ما فعلته اليابان في مجمل منتجاتها، لا البوكيمون وحده، فقد حملت بعد الحرب العالمية الثانية هذه المنتجات بموروثها الثّقافي



المتنوع، مدركة مبكّراً جداً، وبقدر عالٍ من التجديد المتسارع، معنى صراع الهويات واعتلاء الأقوى لمنصة الربح.

ولا تنهش حين تعرف أن شريك نينتينو اليابانية الرئيس هو شركة نيانتك الأميركية وهي إحدى شركات «الفابيت» الشركة الأم google الآن؛ فقد نوهنا في البداية على أن التناحر الرأسي انتهى وأصبح تجاوز التناحر هو السائد!

الآن وقد وضعنا الأرضية للمفاهيم الاقتصادية والثّقافية في عجالة؛ دعنا نبحر سريعاً في حكاية ذلك البيكاتشو الأصفر القادم نحوك في الصورة أعلاه، وما يستند إليه مبدعوه، وما يصبون نحوه، وكذلك ما يحدثه من تبدلات وتحوّلات محسوبة، وغير محسوبة، ثم أخيراً سننهي بمفارقاته المرحة الدالة جدّاً على نقاط التحول في مسيرة الإنسان والتكنولوجيا!

أولاً؛ وعبر التاريخ البشري كله، حين تشتد الأزمات تجد الألعاب طريقها للظهور وتزدهر، متمثلة إياها أو مخففة من وطأتها. وهنا ما رصده مخترعو لعبة «إنجريس Ingress»، وهم ناتهم مطوّرو لعبة «بوكيمون جو»؛ فقد كانت إنجريس لعبة تعتمد على فريقين، المتنورون من ناحية والمقاومون من ناحية أخرى، وهي لعبة ظهرت عام 2012م مع اندلاع العنف في العالم، ووصوله لدرجة طاغية دفعت في بعض الأحيان لإيناء اللاعبين أنفسهم.

ثانيا؛ كلما زاد الاغتراب الناتج عن الإدمان التكنولوجي، بحيث أصبحت تجبر جسد مستخدمها على السكون الحركي، وفقد التواصل مع بيئته المحيطة ومجتمعه، بحث منتجو التكنولوجيا ناتها عن حل لسلبياتها، خاصة مع النهم الرأسمالي للاستيلاء على وقت الفراغ، والذي قد يتمثل أحياناً في السير صباحاً على الرصيف نحو عملك، مستغلاً في خبث الملل الروتيني الليكنزي في «قصة مدينتين»، أو التريض في طريق، أو الجلوس منتظراً لوسيلة مواصلات، أو الجلوس بشرفة دون فعل شيء، أو للتقابل مع صحبتك التي قد يكون أصابها بعض الفتور الجماعي وتبحث عن تجارب حياتية جديدة ورؤية العالم بعيون مغايرة.

من هنا الرصد قرّر مطوّرو اللعبة تطوير مخيلة الياباني ساتوشي تاجيري المبدع الأصلي للعبة، نحو خلق لعبة «فردية» تحفز الغريزة الفطرية، والتي أشرنا لها بالفقرة الثانية، لآسر «وحوش الجيب»، وهو المعنى الحرفي لكلمة Pokemon، وكذلك فهم وتطوير تلك الكائنات، ثم التعايش معها كحيوات أخرى افتراضية متنوعة، أصبحت موجودة بالفعل على هاتفك الحديث جداً، وتطاردك فوق كل أرفف المتاجر، من كائنات مدينية، وأخرى للمناطق المزروعة، وأخرى تنتمي للمياه. ثم عبر الصعود لمستوى الصالة الرياضية من اللعبة والاختيار بين ثلاثة فرق؛ Valor الأحمر- Mys-tic الأزرق - Instinct الأصفر، يتاح لبوكيمونك التواصل الجماعي، وذلك بعد أن قمت بتربيه وتطويره، وفرصة نزال بوكيمون لاعب فريق آخر.

ثالثا؛ الأوصياء على المجتمعات في كلّ العالم وليس في منطقتنا فقط ومن كلّ البيانات سيقفون حتماً أمام هذه الثورة التكنولوجية في اقتصاد الترفيه. حدث ذلك من الكنيسة في أميركا ولم يختلف رد فعل السنة أو الشيعة في ذلك الأمر. لا تلق بالاً، فكّر فقط في هل تتمنى صنع لعبة مثيلة تنطق باللّغة العربية، وإذا كنت من أهل الفطنة التكنولوجية فكّر في إبداع مثيل يقوم على موروثك، فهو غني للغاية.

نعم أخرج لتلعب، لكن كن حريصا؛ فقد تجد نفسك في هوس أسرك للبيكمون بالقرب من منشأة نووية أو عسكرية، أو على سطح غطاء موتور عربة مسرعة، أو داخل قسم شرطة تبحث خلف كرسي المأمور عن كائن هارب منك، أو داخل حمام سيدات أو رجال، أو قد يقبض عليك مع أصدقائك بتهمة التجمهر غير العمدي لقلب نظام البوكيمون!

من مسرح الدمى إلى الواقع المعزّز!

في غمار هذا المشهد القديم المتنكر أو الحديث أو ما بعد الحداثة، لا مشاحة في نجاح الواقع المعزز بشكل عام ولعبة بوكيمون جو بشكل خاص، وهو الشيء الذي يأخذني إلى السؤال الأخير: هل المرء بحاجة إلى واقع فوق الواقع، أو ممكن أن آباء البوكيمون كانوا يدركون قبلنا أننا نسينا الاستمتاع بالملل؟ لعلّ رويداً رويداً سنتعلم لعبة العوالم، وهي قد تعتمد على البقاء في عالم، حين يكون الناس في عالم آخر.. هل تتصورون حقيقة افتراضية أو معززة أعظم من ذلك؟ أنا لا.

نوميي فيرو

قيل لنا من زمن بعيد إن الحياة مسرحية، ولكن- كما يحدث في بعض الحقائق الدائمة- ينبغي أن تجدّد الفكرة بين فترة وأخرى، أو هنا ما يبدو لي، باستخدام الخصوصيات والإمكانات والآليات المتابعة لوقتها، لمحاولة تجنّب الملل؛ عدو الإنسان الأول والأخير.

لقد دخلنا في قلب الصيف، هنا الموسم الأكثر مناسبة من بين المواسم الأربعة، لنشعر بغوصنا بين أيادي عدونا حين تمّ الإعلان أن مدريد، عاصمة إسبانيا، المدينة الفارغة بعد هروب سكانها إلى سواحل البلد، انتقلت افتراضياً إلى عاصمة العالم لبوكيمون جو!! السبب هو لقاء أكبر عدد من مدرّبي اللعبة في مكان معين وآن واحد. والنتيجة خلخلة مجنونة لا بد أن نرسها إلى حد ما لو أردنا أن نبقى في الكون نفسه، بعد احتلال هذه المخلوقات القديمة المتنكرة في ما بعد الحداثة.

وكلّ ما بعد الحداثة يسمى حاليا «الواقع المعزز». هذه التكنولوجيا تخطو خطوة أخرى على «الواقع الافتراضي»، ويختلف عنها اختلافاً هائلاً خاصة في معناها الأصلي. هنا ندخل في أحد هذه الأمثال، والذي نكرناه في البداية بحُكم التجديد، التجديد الضروري بين فترة وأخرى في تاريخنا الإبداعي والفني. إن الواقع المعزز، وفيه البوكيمونات، يحتوي على عناصر عصرنا الراهن؛ حيث يتم اختراع عوالم أخرى لنعيش فيها لعدد من الساعات. هنا الواقع يلوح الآن كحل بديل بعد تراجع الاهتمام بإمكانية الواقع الافتراضي توفير فضاء يغنينا عن بيئة المستخدم الحقيقية، وبعدما أصبح فقيراً وعاجزاً عن تحمل وقت فراغنا. لكننا في الواقع لا نتوقف عن المحاولات في الوقت الذي نتساءل: لماذا الهروب إلى عالم آخر، كما كان يقترح «الواقع الافتراضي»، إذا كان بإمكاننا أن نحسّن عالمنا هنا بصورة أكثر جاذبية؟

يرغب البعض في عقد مقارنة بين لعبة البوكيمون جو والإبداعات الفنّيّة السابقة، قد يبدو في هذا الأمر مبالغة غير مستحقّة، ولكنني أودّ أن أصل معكم إلى التشابهات الرائعة التي وجدتها لأقنعكم بأن العكس صحيح.

من بين تلك التشابهات الفنية السابقة نستطيع أن نقف عند أول مرحلة في السريالية أو ما سمي «فوق الواقع»، والتي ولدت قبل قرن، حيث كان في هذه النظرية تواصل حيوي مباشر بين الفرد والكلّ. ألا ينكرنا هنا الوصف بما يحدث بين لاعب أو مدرّب بوكيمون وشاشة هاتفه النكي؟. كانت السريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة مثلما تهدف في نهاية المطاف أنواع البوكيمونات المختلفة مع عقولنا عندما يصل الواقع المعزز إلى إضافة أشياء إليها عبر حواسنا لتصبح جزءاً من الحقيقة الواقعية. علاوة على ذلك، ليس عندي شك في العناصر الأخرى المأخوذة من السريالية؛ كعدم التماسك والغباوة ومخالفة المنطق، وهي ملامح جوهرية في الفن الحديث، على الأقل خلال عقد العشرينيات من القرن الفائت. لأكون صادقة يجب عليّ أن أعترف أني وصلت إلى مقارنة البوكيمون بالسريالية؛ لأن ما نراه في الشوارع في أثناء محاولة اصطياد المخلوقات المحتلة شبه لي بالمسألة السريالية جملة وتفصيلاً. ومن استغرابي الأول عقدت نيتي للبحث عن علاقات أكثر عمقاً وعناقاً بين الفكرتين..

أثناء تأمل لعبة الواقع المعزز، في ارتباطها بالمسرح، خطر إلى بالي تنكر مسرح الدمى؛ لأنه فن شعبي أيضاً يعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة، أليست البوكيمونات من أصل ياباني؟ بصرف النظر عن مسقط الرأس الذي ساعدني بشكل مباشر في البداية



على إيجاد الصلة بينهما، كان فعلاً، كما في المثال الأول، معنى الاسم هو الذي قادني إلى البحث عن عمق هذه العلاقة. صحيح أنه في عروض مسرح الدمى يختبئ «المخرج» تحت طاولة ويحرك الدمى بخيوط ممدودة، وبالطبع ليس لدينا البوكيمون جو «مخرجا» بل أكثر من ذلك؛ ما دمنا قد بلغنا هذه المرحلة التاريخية التي ربما سوف تسمى بعد هذه اللعبة «بما بعد الحرية»، ممكن، لِمَ لا؟.

في كلّ الأحوال، لفن المسرح القديم هنا علاقة بالتصرف المجنون والمبرمج عندما يظهر البوكيمون. فكرت في مكان العرض أيضاً؛ وهو الشوارع والميادين والحدائق التي أصبحت الأماكن المعتادة في العالم كله لمسرح الماريونت. أليست الحدائق والميادين والشوارع بالضبط هي الأماكن حيث يتم اصطياد زملائنا من العالم الافتراضي؟ الارتياب الوحيد الذي أعجّل بتفكيكه هو كشف من هي الفريسة المتحركة بالخيوط الحديثة، نحن أم البوكيمونات؟!

المثال الثالث والجدير بالذكر في مقارنتنا هذه؛ هو مسرح العبث الذي ازدهر في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي. ربما مازال ينبض في قلبكم القلق والتفجّع بالذكرى «في انتظار غودو»، ويخطر في بالكم هنا الشعور من جديد حين استحضار هذا القياس فوراً. هل سيصل؟ متى سيصل؟ ماذا سيفعل؟ كانت هذه الأسئلة عن شخصية «غودو» خلال انتظاره، وهي أيضاً أتخيلها في «عقل» مدربي البوكيمون وهم في ساحة «سول» المركزية في مدريد قبل ظهورهم. الفرق الوحيد بينهما، أي بين غودو والمخلوقات الافتراضية هو أنّ هذه الأخيرة لا بد أن تظهر لكي تستمر اللعبة، بينما غودو لم يظهر أبداً، ومع ذلك، فعدم التأكد والتشكّك يبقى كعنصر مشترك بين الاثنين. وليس فقط هنا، بل للزينة والسينوغرافيا دور مهم في المقابل.

أليس من الصعب عليكم فهم الحوار بين لاعبي بوكيمون جو، خاصة في حفظ كلّ أسماء الشخصيات وملامحها وخصوصياتها، كما كان يجري في الحوارات بين شخوص مسرح العبث؟ وأكثر من ذلك؛ إن شخوص مسرح اللامعقول تجد عراقيل وهي بصدد الحوار والتعبير عن نفسها... هل حقاً اصطياد مخلوقات البوكيمون جو لعبة للتفاعل التبادلي كما يحاول أن يقنعنا أصحابها؛ لأنهم أخرجوا اللعبة إلى ميادين وحدائق المدن بدلاً من البقاء أمام شاشة البيت كما كانت العادة بين اللاعبين قبل عشرين سنة وقت ولادة أساس الفكرة؟ لست متأكدة بفوائد نسخة ما بعد الحداثة فيما يتعلق بهذه القضية؛ لأن باعتقادي سوف تبقى هذه التسلية فردية ومنعزلة مثلما كانت في الماضي مهما حصل مستخدمو التطبيق على فرصة المشي على القمين لمليون الكيلومترات في الهواء الطلق.

في غمار هذا المشهد القديم المتنكر أو الحديث أو ما بعد الحداثة لا مشاحة في نجاح الواقع المعزز بشكل عام ولعبة بوكيمون جو بشكل خاص، وهو الشيء الذي يأخذني إلى السؤال الأخير: هل المرء بحاجة إلى واقع فوق الواقع، أو ممكن أن آباء البوكيمون كانوا يدركون قبلنا أننا نسينا الاستمتاع بالملل؟ لعلّ رويداً رويداً سنتعلم لعبة العوالم، وهي قد تعتمد على البقاء في عالم حين يكون الناس في عالم آخر.. هل تتصورون حقيقة افتراضية أو معززة أعظم من ذلك؟ أنا لا.

للختام فقط نصيحة قيمة من الأطباء: خذوا أوكسجين خلال الصيف لتحملوا الشتاء، وأضيف أنا: انتبهوا، لا تختنقوا بكثرة غبار النجوم!!!





ماذا يقول هَوَس «بوكيمون جو» عن المجتمع العصري؟

تهيمن على العالم، حالياً، حالة من الهوس بلعبة «بوكيمون جو» التي أطلقتها شركة نايانتيك، وهي حتى الآن، أنجح ألعاب الواقع المُعزَّز، حول العالم. فقد استحوذت على محتوى شبكات التواصل الاجتماعي، وكذلك على حديقة الحيّ المجاورة لك. في أستراليا، أصدرت الشرطة بيانات تحث الناس على أن يرفعوا وجوههم عن هواتفهم وهم يمارسون اللعبة، أو يعبرون الشوارع، كما تعرَّض بعض الأشخاص للسرقة في أثناء ممارستها، وبسببها فُصِل موظف من عمله. لقد أُلقي باللائمة على اللعبة في أمور كثيرة، ممّا دفع تليفزيون الترفيه «E! Online» لأن يعتبرها لعبةً خطرة.

فروزسينا إردوغ *

ترجمة: أنور الشامي

نعم، إنه صحيح أن «بوكيمون جو» قد أصابت نمط حياتنا بالاضطراب، ولكن لن تظل أبداً كما هي. لقد كشفت لنا اللعبة أيضاً أموراً عديدة عن أنفسنا، ولكن نظراً إلى أن شبكة الإنترنت قد باتت في واقع الأمر متخمة بالتحليلات التي تتناول هذه اللعبة، فسوف أكتفي بثلاثة أمور فقط، باعتبارها الأهم كي أسلط عليها الضوء.

أولاً، لقد أصبح العالم أخيراً جاهزاً للواقع المُعزَّز، وهو أمرٌ يبدو جلياً نوعاً ما، ورغم أنه لم يكن قد مضى على إطلاق «بوكيمون جو» سوى أسبوع واحد، فقد ذهبت هيئات مالية إلى القول إن اللعبة سوف تغير وجهة تكنولوجيا العصر. وليس ذلك من نوعية الثرثرة الدعائية التي تبتغي الإثارة، فالواقع المُعزز يوشك أن يتحول إلى نشاط يُدر أرباحاً كبيرة. وليست هذه هي اللعبة الأولى لشركة «نايانتك» التي تستخدم تقنية الواقع المعزز، فقد كانت هناك لعبة «إنجرس» في 2012، التي ورغم الاستقبال الجيد الذي حظيت به، فإنها لم تبلغ ذلك القدر الكبير من الانتشار والشعبية. أما «بوكيمون جو»، فقد تم تحميل تطبيقها أكثر من 15 مليون مرّة حتى الآن، وتشير بعض التقديرات إلى أن التطبيق قد تجاوز في شعبيته «سناب شات» و«تويتر» قياساً بعدد المستخدمين النشطين يومياً. وحتى إذا انصرف الناس عن اللعبة بحلول أغسطس (وهو توقع خاطئ أطلقه البعض)، فإن تأثيرها الهائل قد أصبح محسوساً لدى الجميع.

لقد دار كلامٌ كثير، منذ سنوات وحتى الآن، حول الواقع الافتراضي باعتباره صيحة العصر القادمة في عالم التكنولوجيا، ولكن الواقع الافتراضي برمته قد واجه صعوبات في الحصول على القبول داخل السوق، وذلك لبضعة أسباب: أن الناس يحتاجون إلى شراء أجهزة جديدة (باهظة الثمن) حتى يمكنهم التعاطي مع الواقع الافتراضي، كما أن وضع هذا الصندوق الأسود فوق عينيك يجعلك تبدو وكأنك رجلٌ آليّ أخرق يصيح وهو يصارع صوراً وخيالات لا يراها أحدٌ سواه. ثم يكون اضطراب الحواس وفقدان التوازن الذي ينبغي للأشخاص حديثي العهد بألعاب الواقع الافتراضي أن يتغلبوا عليه. ومع ذلك فإن الانتشار الواسع الذي حقّقته «بوكيمون جو» في شتى أنحاء المعمورة بين عشية وضحاها، إنما يُعزى لكون الجميع يمتلكون بالفعل الأداة التي تتطلبها ممارسة اللعبة، وهي الهواتف النكية.

وقد تحدث تود ريتشموند، مدير تطوير النموذج الأولي المتقدم في معهد التكنولوجيا الابتكارية التابع لجامعة جنوب كاليفورنيا إلى الصحافية جنيفر بوتون في موقع «ماركت واتش» قائلاً: «إن تأثير الواقع المُعزَّز سوف يطال جميع القطاعات وشتى مناحي الحياة، أما الواقع الافتراضي فهو الآن صيحة العصر». لكني أودّ أن أخالف ذلك الرأي، فالواقع المعزز قد لا يتطوّر كصناعة، ولكنه هو صيحة العصر الجيدة والحقيقية. وأتوقع أن أرى بحلول نهاية هذا العام مجموعة متكاملة من ألعاب الواقع المعزز، بل إنني على استعداد للرهان على أن واحدة من أولى تلك الألعاب التي تعتمد على الواقع المعزز سوف تظهر على فيسبوك ودون الحاجة إلى نظارات.

ثانياً، لقد أصبحنا بسبب التكنولوجيا أسرى للشعور بالوحدة والقلق والكسل، وربما جاءت «بوكيمون جو» لتنقذنا من مصير مجهول. وفي جميع الأخبار التي تتوارد بشأن «بوكيمون جو»، لا يكف الناس عن الإشادة بكون اللعبة تقرّب بين الناس وأن الجميع قد أخذ




يتريض مرّة أخرى. يبدو وكأن الناس قد اكتشفوا من جديد الفائدة العظمى لنزهة عبر حديقة، والقيمة الكبرى لحوار ودي يجرونه وجهاً لوجه مع شخص آخر، حتى وإنْ كان ذلك بمساعدة هاتف نكي. لقد أصبح يُطلق على «بوكيمون جو» أيضاً اسم «التطبيق الأكثر رواجاً في اللياقة البدنية»، وذلك لأن الناس في واقع الأمر، كما تعلمون، يخرجون من منازلهم ومكاتبهم ويمشون. ويستخدمون سيقانهم الحقيقية. يا للابتكار!

لقد جعلت وسائل التكنولوجيا العصرية حياتنا أسهل ويسر، مما يجعلنا نتخذ وضعية الجلوس طوال اليوم. فنجلس أمام أجهزة الحاسوب لتأدية الأعمال وممارسة الألعاب، ونجلس أمام شاشات التليفزيون المسطحة والجميلة بغرض الترفيه (وممارسة الألعاب)، ونجلس في سياراتنا التي تُقلنا إلى أماكن سوف نجلس فيها مزيداً من الوقت. وإذا ما نحّينا الأغنية المصنَّعة البشعة جانباً، فهل مِن عَجب في أننا كشعب نعاني جماعياً من زيادة وزن مفرطة؟ إن كثرة الجلوس تقتلنا في واقع الأمر، فهي على الأقل تسبب لنا أمراضاً تصاحبها آلامٌ مبرحة ويقتضي علاجها تكلفةً باهظة مثل السرطان والسكري وأمراض القلب والأوعية الدموية وغيرها.

ولا تؤدّي التكنولوجيا التي لدينا إلى تدهور صحتنا الجسدية وحسب، ولكنها أيضاً تعوق وإلى حد بعيد قدرتنا على إجراء محادثات في الحياة الواقعية، وهي مسألة لا تزال موضع بحث ودراسة من قبل الصحافيين والباحثين منذ سنوات. وفي عام 2011، قالت ميليسا أورتيغا، اختصاصية الطب النفسي في معهد عقل الطفل، خلال مقابلة مع موقع «هافينغتون بوست» إن المراهقين هذه الأيام «لا يعرفون كيف يتعاطون في خلافاتهم مع الآخرين وجهاً لوجه».

وفي ورقة بحثية تم نشرها في أكتوبر عام 2014، وجد علماء جامعة كاليفورنيا في لوس أنغلوس، أن المراهقين الذين يدمنون الهواتف الذكية يواجهون صعوبة في قراءة انفعالات الناس في الحياة الواقعية. وهو ما أسمته صاحبة الدراسة (وأستاذة علم النفس في جامعة كاليفورنيا، لوس أنغلوس) باتريشيا غرينفيلد، «انخفاض الحساسية للإشارات الانفعالية». وتساءلت سوزان تاردان، الكاتبة المتعاونة مع مجلة فوربس في عام 2012، عما إذا كانت شبكات التواصل الاجتماعي تُقوض مهارات الاتصال في الحياة الواقعية لدى جميع الأعمار، وفي العام الماضي فقط، خلُص قسم الصحة في شركة «ياهو»، إلى أنه حتى الكبار يواجهون الآن صعوبة في عمليات التواصل المباشر وجهاً لوجه.

علينا إذن أن نحمد الله على «بوكيمون جو»! وها هو إريك كين، الكاتب المتعاون مع فوربس، قد قال كلاماً بديعاً حول الطرق الرائعة التي «تثلج الصدر» والتي تُقرب «بوكيمون جو» من خلالها بين الناس، فحتى رجال الشرطة بدأوا يلعبونها مع المدنيين! لقد عاد الناس مرّة أخرى يتحاورون مع بعضهم بعضاً وجهاً لوجه، بل إنهم أصبحوا يتحاورون مع الغرباء الذين يلتقونهم بمحض الصدفة.

وربما مع ظهور منتجات أخرى تعتمد على تقنية الواقع المعزز في السوق، تبدأ الآثار السيئة التي خلّفتها التكنولوجيا على أجسامنا وعقولنا في التراجع.

ثالثاً، ليس هناك سوى اليابان التي تستطيع صادراتها الثّقافية منافسة صادرات الولايات المتحدة. عندما تفكر في البلدان صاحبة الصادرات الثّقافية الأكثر تأثيراً حول العالم، فإن الولايات المتحدة تحتل، وربما سوف تظل كذلك دائماً، المرتبة الأولى عالمياً. فسلاسل مطاعم الوجبات السريعة والأجهزة وأفلام هوليوود تنتشر في جميع أنحاء العالم، ويتم ترجمة الأخيرة إلى جميع اللغات الممكنة. وربما ينهب الظن بك إلى أن الصين، باعتبارها المُنتِج الأكبر في العالم، هي الدولة التي تشغل المرتبة الثانية بطبيعة الحال، ولكنها تُصنِّع وتُصدِّر منتجات لدول أخرى، ولا تخصها. وبالإضافة إلى طعامهم، يظل تأثير الصين على الثّقافة العالمية تأثيراً محدوداً. هل شاهد أحدٌ منكم مسلسلاتٍ صينية؟ لا؟ لا؟

وماذا عن بريطانيا؟ إن لديها موسيقيين وبرامج تليفزيونية وهي لذلك قد تكون صاحبة المرتبة الثانية... ولكن إذا نظرنا إلى حالة الهوس التي أحدثتها «بوكيمون جو»، فإن المرتبة الثانية في التأثير الثّقافي ربما ينبغي أن تؤول إلى اليابان.

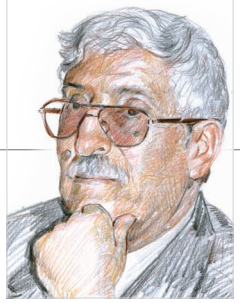
عندما تفكر في الأمر. فقد استقطب اليابانيون جمهوراً واسعاً في جميع أنحاء العالم بمنتجاتهم الثّقافية: سواء بألعابهم (مثل شركة نينتندو!) ورسومهم المتحركة (الأنِمي اليابانية). وليست هناك دولة أخرى بُثت رسومها الكرتونية وتُرجمت في جميع أنحاء العالم كما هي اليابان، وهو شيء يحدث منذ عقود وحتى الآن، حيث كانت بدايته في أواخر ستينات القرن الماضي مع سلسلة الأنِمي «Speed Racer» وهو ما دفع شركات مثل «نيتفليكس» و«هولو» و«أمازون برايم» للدخول إلى عالم الرسوم المتحركة (الأنِمي).

وفي عام 2007، تناول تقريرٌ في قناة «إن بي سي» الإخبارية المكانة التي أصبحت عليها صناعة الأنمي والتي بلغت قيمتها مليارات الدولارات، وكيف أنها قد أصبحت محط الاهتمام في هوليوود. ومما يلفت الاهتمام، في ذلك التقرير، أن رائد صناعة الأنمي الأميركي، جون ليفورد قد صرّح لقناة «إن بي سي» أن «بوكيمون»، التي وُجدت في عام 1990، كانت هي الانطلاقة الحقيقية لصناعة الأنمي عندما استقطب البرنامج جمهوراً غفيراً وغير مسبوق حول العالم، مما «أوجد في نهاية المطاف موجة من كتب المانغا المصورة وألعاب الفيديو التي تُدر الأموال، وأكد الإمكانات التجارية للأنمي».

إن «بوكيمون جو» لم تبرهن للعالم على مدى النجاح الذي يمكن أن يبلغه الأنمي الناجح وحسب، وإنما فعلت الشيء ذاته مع الواقع المُعزز. وربما تكون «بوكيمون جو» هي كبرى صادرات اليابان الثّقافية وتصبح هي المنافس للعبة «ماريو بروس» المملوكة لشركة «نينتندو».

---

*كاتبة متعاونة في مجلة «فوربس» الأميركية



عبد العزيز المقالح

تونس..
تلك المدينة البيضاء

لعلها المدينة العربية الوحيدة التي اختارت أو بالأحرى اختار لها أهلها هذا اللون الناصع ليربطها بالسحب المتناثرة فوق أفقها المضيء من ناحية، وليميزها عن غيرها من العواصم العربية والأجنبية. حين تدخل إليها صباحاً تشعر بأن الشمس كانت نائمة في سطوحها وأنها تنهض من هناك مسرعة لتضيء بأشعتها الشوارع والميادين. أما حين تدخلها ليلاً فإنك تظن أن الشمس لم تغادرها أو أنها تركت ظلالها على الجدران وواجهات البيوت. لم أسأل أحداً من مواطنيها في زيارتي الأولى ولا حتى في زيارتيَّ الثانية والثالثة عن دلالة اختيار هذا اللون لمدينتهم، فقد أحسست منذ اللحظة الأولى من دخولي إليها أنه صادر عن حب مواطني هذه المدينة للنظافة وعشقهم للنور، كما يتجلّى ذلك بوضوح في لباسهم وسلوكهم، إضافة إلى أن اللون الأبيض هو لون النقاء والصفاء، وأنه يعكس صفاته على الناس ويتجسد في أسلوب تعاملهم مع الآخر عربياً كان أو غير عربي.

ولا مراء في أن أهل تونس على درجة عالية من الخلق والذوق المجتمعي الرفيع، وأن اختيار اللون الأبيض لمدينتهم لم يتم عشوائياً أو صدفة، بل صدر عن وعي وتفكير مسبق، وليس المهم كيف بدأ هذا الاختيار ومتى، لكن المهم أنه استمر مصحوباً بالحرص الشديد على أن تظل المدينة كلها وليس الجانب القديم منها محافظاً على هذا الطابع المشرق. وإذا كانت بعض المخالفات الطفيفة قد حدثت، ممثلة في مباني بعض الفنادق والمطاعم الكبرى، فقد علمت- في ذلك الحين- أن المسؤولين التنفيذيين في المدينة يقاومون الخروج على النظام السائد ويحرصون على اللون الأبيض حرصهم على النظافة والارتقاء بالذوق.

ويلاحظ أن أبناء هذه المدينة البيضاء قد أدركوا منذ أمد بعيد أن لا صحة لما ينهب إليه البعض من أن اللون الأبيض وحده الذي يعكس الحرارة، وإنما كلّ الألوان تفعل ذلك. يضاف إلى هذه الملاحظة أن الأبيض هو لون البهجة والفرح، وذلك ما أشعر به دائماً وما شعرت به وأنا أدخل إلى تونس المدينة المعمورة بالضوء والتي من حسن حظها أنها تأخذ اسم البلاد التونسية كلها ولا يشاركها في ذلك الشرف سوى عاصمتين عربيتين فقط هما: الجزائر والكويت.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الاسم التأريخي الأقدم لتونس هو «قرطاج» عندما كانت عاصمة للفينيقيين العرب، وكانت المرفأ الذي انطلق منه القائد الأشهر «هانبعل» الذي دوَّخ أوروبا القديمة، وشتّت شمل الرومانيين وأقصاهم عن حوض البحر الأبيض المتوسط. والآثار المتبقية إلى الآن في أطراف مدينة تونس تحمل بصمات تلك المرحلة التاريخية بكل ما ارتبط بها من أمجاد وانتصارات وانكسارات، وقد قيل الكثير عن تسمية هذه المدينة بـ«تونس» وأصح الأقوال وأقربها إلى الواقع أنها مشتقة من الأنس والبهجة، فهي تؤنس حقاً، وذلك ما تؤكده إشارة منسوبة إلى العلامة المؤرخ العربي العظيم عبدالرحمن بن خلدون أن اسم «تونس» مشتق من وصف سكانها وما عُرفوا به من طيب المعاشرة وكرم الضيافة وحسن الوفادة، وهي صفات لا تزال ملحوظة في أهل هذه المدينة حتى الآن.

في زيارتين لي قصيرتين سابقتين لتونس لم أتمكن سوى من رؤية بعض الأحياء في المدينة الجديدة، أما زيارتي الثالثة والأطول فقد مكنتني من التعرف على المدينة بقسميها القديم والجديد، وأعطتني مساحة من الوقت للتعرف على ضواحيها التي تشكّل متنفساً بديعاً لأبناء تونس أنفسهم،



كما تمكنت خلالها من زيارة بعض المدن الأخرى، ومنها «بنزرت» المدينة البحرية في الشمال، و«القيروان» المدينة الصحراوية في الجنوب، ومن حق هذه المدينة الأخيرة أن تُخّص بحديث مستقل لما لها من مكانة تاريخية، ومن تقدير خاص لدى أبناء تونس وأشقائهم في المغرب والمشرق، لما قدمته للإسلام وللمعرفة الإنسانية من خدمات لا تنكر. وما يبعث على الارتياح أن كلّ الذين زاروا تونس ممن أعرفهم قد خرجوا منها بالانطباع نفسه الذي خرجت به عنها وهو الإحساس عن الشعور بالألفة مع المكان، والتجاوب التلقائي مع ما يخلقه المعمار الخاص للبيوت على اختلاف أحجامها ومستوياتها من إحساس بالحميمة، إذ كلما زاد تجولك في الأحياء والحواري وحتى الأزقة الضيقة المسقوف بعضها، زاد شعورك بالقرب منها، وبما تمتلكه من جاذبية تقوم على البساطة والنوق الرفيع، ربما تنكرك بمعالم الأندلس وما لم يتمكن الزمن من محوه، والتقليل من تأثيره.

ولا أخفي أنني كنت وأنا أسير بين بيوت المدينة ذات الواجهات البيضاء أتساءل كيف تكون هذه البيوت من داخلها؟ وقد وجدت الجواب على سؤالي هنا عندما دخلت مع رفيق رحلتي إلى واحد منها بدعوة من صاحبه، وأدهشني أن بيوت المدينة لم تكن بيضاء من خارجها فقط، وإنما كانت بيضاء من الداخل أيضاً، وكانت مضاءة ومبهرة بسلالمها وبما تعكسه مشربياتها من إنارة طبيعية تلفت النظر إلى ما كُتب على جدرانها من نقوش وخطوط وآيات قرآنية وأبيات من الشعر العربي الفصيح، وعندما سألت مضيفنا: هل هناك بيوت أخرى في الحي تتزين جدرانها بمثل هذه النقوش؟ أجاب أن بيته المتواضع أقل احتفاء بهذا التقليد الديني والفنّي من بقية بيوت الحي، وأن التونسيين لا يرون في هذا زينة فحسب؛ بل تبركاً وتعبيراً عن حبهم للفَنّ والأدب، وكان مضيفنا قد أخبرنا أنه يعمل عازفاً على الناي في إحدى الفرق الموسيقية التي تبدأ عملها في الليل في أحد الفنادق الحديثة التي يؤمها المئات من السياح ومن أبناء تونس، وعرض علينا حضور أمسية ذلك اليوم، فاعتذرنا لوجود مواعيد سابقة. وهنا حدث ولا حرج عن حب أبناء هذا البلد للموسيقى وللغناء بأشكاله القديم والجديد، ولا غرابة فقد ورثت هذه المدينة أكثر من بقية المدن في المغرب العربي أهم ما احتفظ به الزمن من الموسيقى الأندلسية وإيقاعاتها التي تملأ النفوس بهجة وطرباً.

ولا أظن حديثاً عن تونس يحقّق بعض الاكتمال إن لم يمتد إلى «الزيتونة» الجامع الكبير الذي يقع في قلب المدينة القديمة، ولا تصل إليه إلّا بعد أن تعبر الشوارع والأزقة الضيقة، لتجد نفسك وجهاً لوجه مع إشراقة بهيجة لهذا الجامع الذي كان وما يزال مسجداً ومدرسة، ومنه تخرَّج كبار العلماء، ليس في تونس وحدها؛ وإنما في عدد من الأقطار العربية في المغرب العربي والمجاورة منها خاصة، فقد حمل هنا الجامع/المدرسة، راية الإسلام والعروبة معاً، وكان في الشمال الإفريقي يقوم بما يقوم به الأزهر بالنسبة لمصر والمشرق العربي. وستظل الصلاة التي أديتها مع رفيقي في ذلك الجامع المبهر بجلاله ونصاعة بياضه ذكرى تملأ الجوانح رضا وطمأنينة. وطوبى للقاطنين جوار ذلك المعلم الروحي العلمي الذي لا يكف عن الإشعاع والاستنارة.



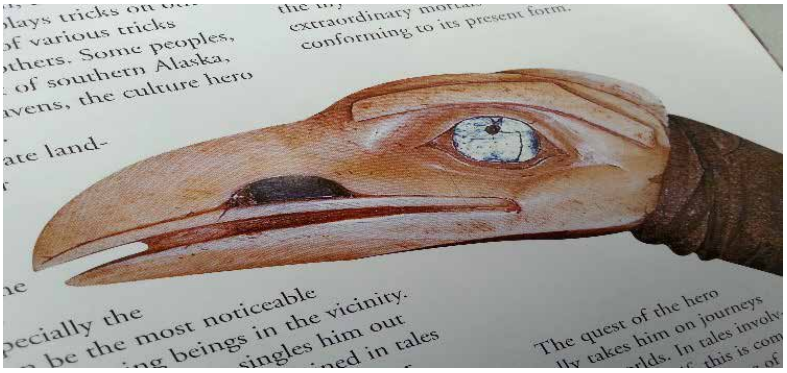
حكايات بلد

حين تخفي كندا أقنعتها!

رغم قساوة مناخها، هي قِبْلة المهاجرين من مختلف أنحاء العالم. كندا، الأكثر تعدُّداً ونماءً من أيّ وقت مضى، صورة اعتيادية لمواطني هذه البلاد وهم يتريَّضون في الحدائق الخضراء، يتنزَّهون، صيفاً، صحبةَ حيواناتهم الأليفة، أو يتزلَّجون على الثلوج الساحرة شتاءً... لكن هذه الصورة الحداثية الدالّة على طبيعة الحياة، في واحدة من الدول الأكثر رفاهيّةً، على الصعيدَيْن: الاقتصادي، والمعيشي، لا تغطّي الشمس بالغربال! فثمّة وجه آخر لكندا، ضارب في القِدَم، تكشفه حكايات هذا الملفّ الخاصّ..

الغراب الثّقافي والغراب الخادع!

حتى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، لم تكن القصص والأساطير مدوَّنةً في قراطيس، حسب ما يقدِّمه الأوروبيون أنفسُهم. غير أن الذي تأكَّد هو أن كلّ قرية أو قبيلة، في هذه البلاد، كانت تتوفَّر على شيخ مُسِنّ، يعَدُّ ذاكرةً لتلك المنطقة، وهو الحافظ والمُشخِّص الفعليّ لذلك المأثور المرويّ شفهيّاً.



صورة لسكّين يجسّم رأس غراب، من التراث الأصلي لأميركا الشمالية

د. يوسف بن الغياثية*

تُعَدّ كندا بلداً صناعياً ذا إنتاجية عالية، وبلداً متنوّع الثّقافات والديانات والألسن، ويحظى بأهمّيّة كبيرة، بفعل الصورة الحسنة التي يُسوِّقها عن نفسه؛ فهو بلد متفوّق في تسويق أيّ شيء؛ لكونه متمكِّناً من آليّات التسويق والترويج، وهو بلد متفوّق في العلاقات العامّة.

لكن كثيراً من الناس في العالم، ومنهم في العالم العربي، يجهلون تاريخ هذا البلد العملاق اقتصادياً، والصغير سياسياً، خصوصاً في الساحة الدولية، ويبقى تأثيره أقلّ شأناً من تأثير جاره الجنوبيّ العملاق: الولايات المتّحدة الأميركية. فعلى الرغم من شساعة مساحة البلاد (9 ملايين كلم مربع)، والتي تأتي ثانية بعد روسيا الاتّحادية (11 مليون كلم[2])، إلا أن تعقيد التنوُّع الكندي يكاد يختفي خلف القوّة الاقتصادية، والنفوذ الدولي الذي يمارسه من خلف الستار البريطاني- أحياناً- بحكم الارتباط السياسي، و- أحياناً- خلف الستار الأميركي، باستعمال النفوذ الفرانكفوني الفرنسي، و- أحياناً- أخرى، من خلال مقاطعة القيْقب «Québec».

وفي سياق التعريف بهاته الأراضي الشاسعة، نشير إلى تَنوُّعها الشديد وغناها وثرائها الأسطوري والخرافي، القديم منه، والحديث. فحين نثير موضوع الأساطير والخرافات نقصد أن نبيِّن أن تاريخ كندا ومعها أميركا الشمالية- على العموم- تاريخ لم يبدأ مع وصول الأوروبيين في التاريخ الرسمي، وهو 1492م؛ بل قبل ذلك العصر بقرون سحيقة، تمتدّ- بحسب بعض التقديرات- إلى حوالي 60 ألف سنة. ويعني هذا أن البلاد قد عرفت هجرات، وثقافات، وعلوماً تستجيب للتجمُّعات الإنسانية، وتتماشى مع حاجاتها الحضارية، والطبيعية، وتنظيماتها: القبلية، والسياسية.

إذن، وعلى عكس ما جَهِد الأوروبيون (ومِنْ بعدِهم مَنْ وَرِث الأرض الأميركية) فيه من إقناع العالَم والساكنة المحلّيّة أنها لم تكن شيئاً منكوراً قبل مجيئهم في القرن السادس عشر، وأنهم هم مَنْ أحضر، لهؤلاء، الحضارة والنور، يبدو المعتَقد الصحيح أن الدراسات الجادّة التي تتوخّى الموضوعية قد فنّدت هاته الادّعاءات، وبيَّنت تهافُتها. بل كشفت، كذلك، الوقائعُ التاريخيةُ المسجّلةُ أنه لولا السكّان المحلّيّون، ولولا مساعداتهم، لما تمكّن الإنسان



الأوروبي من وضع قدميه على الأرض، وتثبيتهما، خصوصاً إذا علمنا قساوة المناخ الشمالي في القارّة، والاختلافات الكبيرة في الثّقافة والغناء، وغيرها من المشاكل التي اعترضت الإنسان الأوروبي الذي غزا المنطقة طمعاً في خيراتها، وتوسُّعاً في مجالاتها الحيوية، مسخّراً كلّ الإمكانيات التي توافرت لديه لإخضاع سكّانها واستعبادهم.

وفي حديثنا عن السكان المحلّيين، نشير إلى أنهم وفدوا من سيبيريا الآسيوية، ومرّوا عبر المضيق الفاصل بين القارّتين: الأميركية، والآسيوية، وهو ما يُعرَف، اليوم، بمضيق بيرينُغ «Bering Strait». وكان هؤلاء الوافدون يعتمدون على الصيد لتلبية حاجاتِهم، وتنقّلوا إلى أن بلغوا نهر كولومبيا «Columbia»، وفي أثناء هذا الانتقال، انطلاقاً من أراضي «ألاسكا- Alaska» قادمين إليها من شبه جزيرة «تشكوتكا- Chukotka» في سيبيريا الحاليّة، واجهوا أقواماً آخرين، فمنهم من قاتلوهم، ومنهم من تقاسموا معهم الأرض، شأنهم في ذلك شأن أيّة تجمُّعات بشرية أخرى، في باقي مناطق العالم.

وقد أفاد هذا التنوُّعُ، في المناطق التي استقرّوا فيها، تلاقحاً في الثّقافة، ومنها الملبس والمأكل، والتنوُّع اللساني، والخَلْقي؛ ما أعطى لأميركا الشمالية أسساً إنسانية في التعاطي مع المستجدّات، خصوصاً أنهم أقاموا في مناطق شاسعة شديدة التنوُّع، من حيث طبيعتُها، ومناخُها، ومنتوجها الزراعي، والحيواني، وعلى مستوى غطائها النباتي. فتراوحت بين غابات مطيرة إلى سهول مداريّة حتى مناطق متجمّدة؛ ما فرض حالاتِ التكيُّف- بحسب كلّ منطقة- على من يقيم فيها، جيلاً من بعد جيل.

إن التنوُّع البشري قد امتدَّ على طول القارة، وعرضها، فتنوَّعت القبائل والألسن، وتنوَّعت أساطيرها، حتى بلغت ما لا يقلّ عن 300 لغة، حتى قيل إن «عدد القبائل هو عدد النجوم نفسها». لكن، على الرغم من هذا التنوُّع الحاصل، كانت الحاجةُ إلى الهجرة دائمةً، وتتكرّر بصفة كبيرة، ومتعدّدة. بل- ربَّما- كان هذا جزءاً من بنية القوم وتفكيرهم(1). واستمرَّ وضعُهم كذلك إلى أن حصل تحوُّلٌ خطير؛ نقطة التحوّل الأبدية التي غيرت كلّ شيء في تاريخ القارّة

والعالم، وهو وصول الأيبيريّين إلى المنطقة، سنة 1492، عقب التخلّص من اليهود والعرب وطردهم منها، لتبدأ فصول جديدة من تاريخ المنطقة والعالم.

تواجهُ الدارس لثقافة أميركا الشمالية الأصلية إشكاليّاتٌ وصعوبات، من أهمّها صعوبةُ التفريق بين الأساطير والخرافات، وبين القصص المرويّة والمتداولة، فالشعوب الأميركية الأصلية نفسها تطلق عليها مسمّى «القصص» (Stories) لتصنيف القصص الحقيقية، و«القصص الأسطورية» للتعبير عن القصص الخرافية، التي تتحدّث عن الخلق والخليقة. ومن الصعوبات التي يواجهها الدارس أن كلّ ذلك مرويّات، لكون هاته الشعوب لم تكن تتوفّر على لغة مكتوبة، بحسب ما يورده من تفقّه في دراستهم، فحتّى ثلاثينيّات القرن التاسع عشر، لم تكن تلك القصص والأساطير مدوَّنةً في قراطيس، بحسب ما يقدّمه الأوروبيّون أنفسُهم. غير أن الذي تأكّد هو أن كلّ قرية أو قبيلة كانت تتوفّر على شيخ مُسِنّ، يُعدُّ ذاكرةً لتلك المنطقة، وهو الحافظ والمُشخّص الفعليّ لذلك المأثور المرويّ شفهيّاً.



خرافة الغراب وعالم الآخرة!

يُعدّ حيوان الغرابُ من أكثر الشخوص التي تستأثر بالاهتمام في القصص الشعبية، والتي لها تأثير في التراث الشعبي للسكّان الأصليّين؛ فالغرابُ مقدّس، أوّلاً(2). ويُعدُّ قتلُه خطأً جسيماً، يصل إلى درجة التحريم؛ ذلك أن الغراب- بحسب هاته المعتقدات- ساهم في خلق الأرض، ويُقدَّم على أساس كونِه يمثّلُ الحكمة والسنّ المتقدّمة. وهو، بذلك، يمثّل ما يحتضنه من رمز للتجربة. وساهم الغرابُ- بحسب معتقداتهم- في تعليم الناس الحياة على الأرض؛ فهو مَنْ جَلَب معه النور، وخَلْق الأرض، وكلّ الحيوانات، فضلاً عن الماء العنب(3). غير أن المفارقة التي يمكن أن نشير إليها هي أن الغراب، على قداسته تلك، هو مَنْ أَحْضَرَ النار إلى الأرض، ومع العلم بما فيها من فوائد، إلّا أنه تعرَّضَ لعقوبة فاسوَدَّ لونه، وكأنه احترق إلى درجة التفحُّم.

وإلى جانب ذلك، نجد سكّان كندا الأصليّين يعتقدون أن الغراب بإمكانه أن يخدع الذين يمارسون الخداع، أيضاً؛ وفي هذا نوع من ردّ الاعتبار، وردع الأخلاق السيّئة. وهو ما يمكن أن يفسّر سبب تمييزِ بعضِ عشائر جنوب ألاسكا(4) بين غرابين: الغراب الثّقافي الذي ذكرناه في البداية، والغراب المخادع. أمّا عن سواد لونه الذي يتفرّد به عن بقيّة الطيور المعروفة والمألوفة، فإن الحكايات التي تشير إلى ذلك، في تراث هاته الشعوب، تقول إنه يعود إلى تعاركه مع بوم، أو طائر السنور، أو البطّ الغوّاص، فأُلقِيَ عليه السواد من الألوان التي تتوفّر عليها تلك الطيور، التي يُفترَض أنه تعارك معها(5).

وما يمكن ملاحظته عن مسألة العالم الأخروي، وما يتعلّق بها من «عقاب» و«ثواب»، نادر في أدبيّات هاته الشعوب والأقوام. وأغلبية الشعوب والقبائل الأصلية لأميركا الشمالية (ومنها كندا) لا تؤمن سوى بعالم علويٍّ «upper world»، فمثلاً: في قصة «رحلة نحو السماء- Journey to the Sky» التي تتناقلها قبائل «ألباما- كوشاتا- Alabama-Coushatta»، تتعرّض الروح لعراقيل ومطبّات كثيرة، في رحلتها نحو السماء. وتستعرض القصّة مياهاً عظيمة وأمكنة تجتاحها الأفاعي. فهذه من ضمن المشاكل والابتلاءات التي يواجهها الإنسان في هاته الرحلة الأخروية، إن جاز لنا استخدام هنا التعبير. ولا تكتفي الحكاية الأسطورية بما سبق، بل تضيف إليه مِحَناً أخرى، ليس أقلّها النسر الذي يهاجم كلّ من يتحرّك طيلة هاته الرحلة المحفوفة بشتّى أنواع المخاطر التي تعترض الإنسان في رحلته الأبدية تلك(6). ولمواجهة النسر المخيف، يُدفَن مع كلّ هالكٍ سكّين كبير لمساعدته في تلك المعركة، ويصل الإنسان إلى آخر عقبة تعترضه، وهي مرّور الإنسان من تحت قبّة سماوية، ترتفع وتصعد فوقه، على حافّة الأرض.

---

*أكاديمي مغربي مقيم في كندا.

هوامش:

1- Encyclopedia of World Mythology, ed. Arthur Cotterell, 2008, Indonesia, p. 266.

2 - المصدر السابق نفسه، ص. 276.

3 - المصدر السابق نفسه، ص. 277.

4 - خصوصاً شعب «تْلينْغيت» (Tlingit)

5 - 6 : المصدر السابق نفسه، ص. 277.

على ظهر سلحفاة!



رانيا سعد *

الأرض سرٌّ من أسرارِ الله؛ فهي الكوكب العظيم السابح في ملكوتٍ أعظم، والذي يتلألأ مثل بلّورة مضيئة تعكس أطيافاً من نور سديم الكون، وهي- أيضاً- أسطورة الشعوب وشغف الإنسان ومحور أحلامه ومخاوفه. وقد تناولتها الأساطيرُ القديمةُ بقصص شتّى، وغزلت حولها الشعوبُ خرافاتٍ ألهمت فنّانيها ومبدعيها في كلّ المجالات، فراحت تلك البلّورة البديعة تتشكّل عبر أزمان عمرها المديد لتعكس صور قاطنيها وحيواتِهم المختلفة. فعبْر عقودٍ طويلة، كانت الأرضُ (ولازالت) هي محور أسطورة قبائل السكّان الأصليين لكندا؛ اقترنت بحقّهم التاريخي في ملكيّة الأرض التي توارثوها عن أجدادهم، وبصراعهم الطويل مع الحكم الكولونيالي الذي تمثّل في الرجل الأبيض القادم من وراء البحار، والذي فرض سطوته على الأرض وحضارتها القديمة وأسطورتها التاريخية. ويعتقد السكّان الأصليون لكندا أن الأرض قد تشكّلت على ظهر سلحفاة ضخمة، شكّلها غواص عظيم، غاص في باطن أعماقها مستخرجاً ذلك الطمي العجائبي الذي شكّلَ به سطحها. الأرض، عند قبائل الإنويت والميتيس، هي الأمّ المقدّسة والملهمة التي سُلِبت منهم، ولم يستطيعوا، قَطّ، استرجاعها. وبالرغم من كلّ الاتّفاقيات والمواثيق التي أُبرِمت، على مدار العصور، بين قادة قبائل السكّان الأصليّين والحكومات الكولونيالية المتعاقبة، التي ضمنت لهذه القبائل بعضاً من حقوقهم في الأرض، إلّا إنها كانت (ولا تزال) من باب المنح المشروط بالإقامة الدائمة في محميّات خاصّة، ينقصها الكثير من الخدمات الحيوية. ظلّت تلك الاتّفاقيات التاريخية غصّة في قلوب شعوب السكّان الأصليّين الذين فقدوا حريّتهم، وشهدوا فناء أسطورة أرضهم المقدّسة.

وللفَنّ دورٌ أصيل في الحفاظ على الأسطورة، وغزلها مع الواقع، ولطالما كانت معاناة قبائل السكان الأصليّين لكندا، وصراعهم التاريخي مع الحكم الكولونيالي، نواة الإلهام للعديد من أعمال فنّاني تلك القبائل الذين سخروا فَنّهم لتخليد أسطورة الأرض.

«كينت منكمان» فنّان تشكيلي كنديّ معاصر، من أصول قبائل «الكريي».



في بدايات مشواره الفَنّي، لاقت أعماله كثيراً من النقد؛ نظراً لتناوله الصراع الحضاري بين حضارة قبائل السكّان الأصليين والحضارة الكولونيالية. قدّم «منكمان» لوحات تعكس رؤًى حادّة، شديدة السخرية لحضارة الرجل الأبيض الذي أهان الأرض، وحاول دحض أسطورتها وحضارة أبنائها، كما قدّم أعمالاً فَنّيّةً تنوَّعت بين لوحات زيتية، وأخرى نحتية ثلاثية الأبعاد، بالإضافة إلى إخراج أفلام قصيرة.

وفي أعماله، يطرح «منكمان» قراءته الخاصّة للتاريخ الكولونيالي لكندا، ويقدّم تصوُّراً فرضياً ساخراً، بل عابثاً، للعلاقة بين الحضارتَيْن: الكريي، والكولونيالية، متمثّلةً في الرجل الأبيض، محاولاً إرساء قواعد حضارته الضحلة في مواجهة السكّان الأصليّين للأرض، المقاومين الساخرين والعابثين بتلك الحضارة؛ للحفاظ على أسطورة أرضهم. تعكس أعمالُ «منكمان» الصراع الإنسانيّ الأبديّ للحفاظ على الهويّةِ الإنسانية، من خلال أسطورة الأرض المتلاحمة مع التاريخ السياسي، والتاريخ الجغرافي لكندا.

المثير في عالم الأساطير أنها لا تنتهي بانتهاء حِقَبها التاريخية، بل تتمدّد خارج نطاقها التقليدي لتمتزج بمفاهيم أكثر حداثةً وشمولاً؛ مفاهيم قادرة على توصيل رسائل إنسانية إلى نطاق أوسع وأكثر تنوُّعاً من الثّقافات.

«كريستي بلكورت» فنّانة كنديّة من قبائل «الميتيس»، مُحِبّة للأرض الأمّ، ومهتمّة بالحفاظ على تراث «الميتيس»، وشغوفة بنشره، عالمياً، من خلال فَنّها. تعكس لوحات «بلكورت» فَنّ الزخارف التقليدي في قبيلتها، والذي يصوِّر الأرض، بوصفها مصدراً رئيساً للجمال والخصوبة. في الآونة الأخيرة، أصبحت لوحات «بلكورت» مصدر إلهام للعديد من مصمّمي الأزياء، جاعلةً من الزخارف التقليدية لقبائل «الميتيس» لغة بصرية تخلّد ذكرى أسطورة الأرض الأمّ.

يظلّ فنّانو كندا، من السكّان الأصليّين، الداعم الأقوى والأكثر فاعليّةً في الحفاظ على موروثاتِ قبائلهم، واستحداث وسائل إعادة إنتاجها ونشرها، ثقافياً، على نطاق إنسانيّ أوسع. ولاتزال أسطورة الأرض الأمّ- رغم تعاقب الأجيال- ترفض الخضوع لقهر النسيان، وتبثّ في أرواح أبنائها عزيمةَ الأزهار والبقاء.

---

* فنّانة تشكيلية مصرية مقيمة في كندا.

تتميَّز مقاطعة كيبك، أو القبقب، بخصائص تجعلها الأكثر تفرّداً بين كلّ مقاطعات قارّة أميركا الشمالية وولاياتها. ليس، فقط، بسبب اعتماد الفرنسية لغةً أولى لهذه المقاطعة مترامية الأطراف، بل- أيضاً- بسبب الثراء الثّقافي والطابع الأوروبي الغالب على كلّ مفردات الحياة في هذا المكان البديع. فرغم تخلّي الإمبراطورية الفرنسية عن كيبك، والتي عُرِفَت، لسنوات، باسم فرنسا الجديدة، إلّا أن شعب المقاطعة حافَظَ، بشغف، على هويّته الفرنسية.



شبح بلا رأس وسط مونتريال!

د. أسامة علام*

كتحدٍّ يحمل لهذا الشعب ملمَحاً وتعريفاً متفرّداً، وكأقلّيّة في وسط طوفان الأنجلوفونية الذي قادته الولايات المتّحدة الأميركية، الجارة القويّة صاحبة الثّقافة الطاغية والتي غزت العالم بإنتاج هوليوود وما تصدّره من ثقافة (الماكدونالد) و(البيتزاهت)، استطاع أبناء كيبك الحفاظ على قصصهم وأساطيرهم الخاصّة، لكن بانفتاح لافت على ثقافة الآخر؛ هذا الآخر المتمثّل في ثقافة المهاجرين الذين يأتون إلى المقاطعة بالآلاف، كلّ عام، من جهات العالم الأربع. بالإضافة إلى ثقافة المواطنين الأصليّين الذين استقرّوا بأرض المقاطعة، من آلاف السنين، ليتأثّر الفولكلور الكيبكي بحكايات المهاجرين والسكّان الأصليّين معاً، صانعاً عالماً له خصوصيّته المتفرّدة، وإن تشابه مع الخيال الإنساني، في عمومه. وفيما يلي حكايتان من كيبك: إحداهما «القارب الطائر»، وتشتهر في الثّقافة الكندية بـ«الكانو الطائر». و«الكانو» هو الاسم الكيبكي لقارب طويل، يُستَخدم في الرياضات المائية في كيبك. وفيها نرى التأثُّر بقصّة البساط السحري التي تنتمي إلى الثّقافة العربية القديمة، والثانية حكاية شعبية عن أشباح الموتى الذين تتعذّب أرواحهم بسبب القتل بطريقة بشعة. ومن خلال الحكايتين، يبدو التشابه قائماً في مخيّلة الإنسان، مهما كانت الفروق: الجغرافية، والاقتصادية، والاجتماعية.



القارب الطائر

منذ زمن طويل، كان هناك، في قلب الغابة الشاسعة، مجموعة من قاطعي الأخشاب. يقهرون برودة الشتاء والوحدة القاسية بالكثير من العمل؛ يقطعون الأشجار العملاقة منتظرين سقوطها فوق الثلوج المتراكمة في الأماكن التي يحدّدونها. كم كان العمل شاقّاً، ووحدتهم قاسية، بعيداً عن نسائهم.

وفي ليلة بداية عام جديد، تساقطت الثلوج بغزارة، لم يعرفها قاطعو الأشجار. فتعطّل العمل، واختبأ الرجال في أكواخهم مستدفئين بشراب الروم، وبالحديث عن ذكريات أسَرهم في ليالي الأعياد المبهجة، ليصيح شاب اسمه باتيست: «كم أتمنّى أن أعود إلى البيت، وأقابل خطيبتي الحبيبة»، فسخر الرجال من أمنيته الساذجة، لكن باتيست ردَّ بإصرار: «من منكم يريد أن يعود إلى بيته الليلة؟». كانت السماء قد أسقطت أكثر من مترين من الثلوج التي لم تتوقّف بعد.

تساءل الرجال: «وهل سنستطيع المشي في هذا الجوّ القاتل؟»، فأجاب باتيست: «بل سنطير إلى القرية في قاربي المرميّ خلف المخيَّم». كان باتيست قد عقد الصفقة مع الشيطان على أن يجعل قاربه يطير إلى القرية. وفي المقابل، يتوجَّب على باتيست وأصدقائه أن يعودا قبل انتهاء الليلة وبداية العام الجديد، وإلّا سيحتفظ الشيطان بأرواحهم جميعاً. ولتنفيذ الرحلة الأسطورية، كان على باتيست ورفاقه ألّا يطيروا فوق كنيسة، أو يلمسوا أيّ صليب، طوال الرحلة. الأهمّ أن عليهم أن يمتنعوا، تماماً، عن ذكر الربّ، طوال الرحلة.

ورغم أن الكثير من الرجال رفضوا عرض باتيست العجيب، إلّا أنه، وسبعةً من الرجال، ركبوا القارب الذي طار إلى قريتهم البعيدة، بعد أن نطق باتيست بكلماته السحرية «أكابريس، أكبارس، أكابرام».

عندها، تلبَّسَ الشيطان جسد باتيست، وطار القارب نحو القرية البعيدة. جَدَّف الرجال طويلاً، قبل أن يسمعوا صيحات نسائهم المبتهجات بعودتهم إلى الديار، فاحتفلوا معاً، بالكثير من الرقص والشراب. وقبل أن تذهب السعادة والخمر بعقولهم، أدرك الرجال أن الليلة شارفت على الانتهاء، وأن عليهم العودة إلى القارب حتى لا يختطف الشيطان أرواحهم.

بحثوا طويلاً عن باتيست، فوجدوه غارقاً في النوم، ثَمِلاً، تحت أحد موائد الطعام. فحملوه إلى القارب ونطقوا بالتعويذة السحرية، وجدَّفوا باتّجاه معسكرهم في الغابة. ولأنهم يعرفون رعونة باتيست، قَيَّدوه، وأغلقوا فمه كي لا يتحدّث بذكر الربّ، إن استيقظ. لكن باتيست الذي أفاق، فجأةً، كافح كي يحرّر قيوده، متحدِّثاً إلى نفسه بصوت عالٍ: «يا إلهي، لماذا قيَّدني، هكذا، هؤلاء الحمقى؟». وعندما نُطق اسم الربّ، هوى القارب نحو أشجار الغابة الكثيفة، قبل أن يختفي في الظلام. ومن يومها، لم يُرَ باتيست والرجال السبعة أبداً.



شبح المرأة التي ليس لها رأس

تمّت أحداث هذه القصّة الشعبية عام 1879، يوم 27 يونيو/حزيران، تحديداً، في المنزل رقم (242)، في شارع وليَم، وسط مدينة مونتريال. ففي الليلة (26)، تأهّبت سوزان كينيدي، برفقة ماري كالغير، للقاء أحد الزبائن.. انتقل الثلاثة إلى منزل سوزان كينيدي،رقم (242)، شارع وليَم. وبعد السهر، انصرف ميشيل فلنجن رفقة ماري.. وفي الصباح، تشاجرت الفتاتان حتى قتلت سوزان كينيدي رفيقتها ماري كالغير بالبلطة، وفصلت رأسها. أوقفت الشرطة كُلّاً من سوزان كينيدي، وميشيل فلنجن، بتهمة قتل ماري كالغير، لتتمّ تبرئة ميشيل فلنجن، بينما حكمت المحكمة على سوزان كينيدي بالقتل شنقاً، ليُخَفَّف الحكم إلى السجن لمدّة ستة عشر عاماً. لكن مقتل ماري كالغير الدرامي ظلّ عالقاً في ذاكرة سكّان شارع وليَم. فبعد سبع سنوات من الجريمة، أكّدَ العديد من سكّان المنطقة مشاهدتهم شبح امرأة بلا رأس، يمشي في محيط المنزل الذي وقعت فيه الجريمة. يختفي الشبح، ولا يعاود الظهور إلّا بعد سبع سنوات، وفي اليوم نفسه الذي قُتلت فيه ماري كالغير. ومن تاريخ ظهور الشبح، أوّل مَرّة، اعتاد سكّان المنطقة مشاهدة الشبح في اليوم نفسه، كلّ سبع سنوات.

رغم أن آخر ظهور لشبح المرأة التي لا رأس لها، سُجّلَ عام 1928، إلّا أن أسطورة شبح ماري كالغير استمرّت تُتَناقَل بين الأجيال، وسط مدينة مونتريال. كما تَمَّ تسمية 27 يوليو/تموز، كلّ سبعة أعوام، باسم «يوم ماري كالغير». وفي 27 يوليو/تموز، عام 2005، أرسلت الكنيسة الكاثوليكية الأب توماس ماكنتي لإقامة الصلوات، من أجل راحة شبح ماري كالغير. البعض يعتقدون بأن روح ماري كالغير المسكينة ترقد، الآن، بسلام، فيما يحافظ البعض الآخر على عادة الاجتماع كلّ سبع سنوات، في 27 يوليو/تموز، في المنزل رقم (242)، شارع وليَم؛ للاحتفال، على أمل مشاهدة شبح امرأة بلا رأس!

---

* أكاديمي وروائي مصري مقيم في كندا.

القابلة تسمع صوت الأرض !

طَرْقات خفيفة على باب حجرة مكتبي، أعلنت بها ممرِّضة العيادة وصول مريضتي التالية. حين استقرّ الزوجان: السيد نوتاك، والسيدة بيتسواك، على المقعدين المقابلين لمكتبي، شعرت بأجواء غريبة في المكان: زقزقة عصافير، خشخشة أقدام على أوراق شجر جافّة، ورائحة قويّة لعشب عطريّ يحترق. رحَّبتُ بهما، كما هي العادة، وشرعت أشرح لهما خطوات لقائي معهما اليوم: بعض الأسئلة عن تاريخهما المَرَضي، وعن صحّتهما الإنجابية، يليها فحص إكلينيكي سريع للزوجة، ثم مناقشة للتشخيص المبدئي، تأتي، بعدها، الحلول المقترحة، وفي الختام خطّة العمل.

خالد نهني*

بدأت بالسؤال الأول:
- عزيزتي، هل سبق لكِ الحمل من قبل؟
- نعم، تسع مرات.
- أوه! هنا مؤسف جدّاً. هل انتهت جميعها بالإجهاض؟
- لا، لديّ تسعة أطفال.. تسعة أطفال!
- أوه! تعنين أنهم من زوج سابق؟
- لا بل من زوجي هنا!
سيّدتي، لديك تسعة أطفال أحياء، وتزورين عيادة علاج عقم؟! هلّا شرحتِ لي!
- لديَّ تسعة من الذكور، لكننا فشلنا في إنجاب فتاة، رغم تبديل القابلات كلّ مرّة.

في كندا، يجَرَّم اختيار جنس الجنين، في أثناء العلاج، بالتلقيح الصناعي أو ما يعرف بـ(طفل الأنبوب)، إلّا لأسباب طبّيّة. شرحت لهما القانون، وتمنَّيت لهما يوماً سعيداً. تكلَّمَ الزوج، لأوَّل مرّة: لا نريد تلقيحها صناعياً. نحن، فقط، نريدك أن تقوم بالإشراف على عملية الولادة، وتعدنا أن تجعل المولود أنثى. عدت بالذاكرة سنوات إلى الوراء، حين كنت طبيباً حديث التخرُّج في إحدى الوحدات الصحّيّة، في إحدى قرى مصر. كان يزورنا في الوحدة الصحّيّة أزواج غاضبون، تجري خلفهم نساء بائسات.. يأتون، جميعاً، بالشكوى نفسها: «امرأة لا تنجب إلّا الإناث».

كنت أحفظ، أيّامها، نصّاً، أكرّره مراراً: «رحم المرأة كالبستان، وأنت الرجل كالفلّاح، يلقي في البستان ما يحبّ، يجعله عنباً أو طماطماً أو قثاءً أو برسيماً؛ كيف تلوم البستان على ما تلقيه فيه من بنور؟».
أعدت على زائرَيَّ ما كنت أحفظه من عملي في الوحدة الصحّيّة.. نظرا إليَّ بذهول. حَوَّل الزوج نظرَه إلى زوجته، وقال لها، بأسف: «عزيزتي، حتى لو تمكَّن هنا الطبيب الأخرق من مساعدتنا على إنجاب أنثى لنا، إلا أنني أخشى أن تكون معتوهةً مثله». لا تفرِّق قبائل «الأنويت»- وهي إحدى قبائل الهنود الحمر التي سكنت كندا وشمال أميركا



صورة من المتحف الملكي الكندي، في تورونتو، لطفل لم يحدَّد جنسه

وجرينلاند- بين المولود الذكر والمولود الأنثى، وتعدّ كلّ طفل هديّة ثمينة، حتى لو جاء خارج شرعيّة الزواج، كما تؤمن، مثل كثير من الحضارات القديمة، بحلول الأرواح؛ فالمولود الجديد تحلّ فيه روح أحد الأجداد المتوفّين حديثاً، وتمنحه شخصيّته وطباعه وأخلاقه، والكثير من خصائص حياته. وتظلّ الأمّ الحبلى تراقب العلامات، في أحلامها، لتتنبّأ بالروح التي ستحلّ في جنينها.

أمّا العجيب من المعتقدات، في هذه البلاد، فهي خرافة متعلّقة بتحديد جنس المولود؛ وهنا سرّ زيارة الزوجين، اليوم، لي. بحثت في أصل الخرافة فلم أجد لها تفسيراً تاريخياً. لجأت إلى بودلو، زميلي خبير الأجنّة الأنوينتي، في مركز الخصوبة، فأشار إليّ أن أتبعه إلى حجرة التدخين. (حين لدغنا القفص) كما يطلق عليه المدخّنون، أخرج لبودلو غليونه، وحشاه تبغاً من حافظة بلاستيكية، ومع تصاعد الدخان، قال لي:

العلم الحديث علَّمنا أن الأصل في كلّ الأجنّة أنثى، فإمّا أن تستمرّ على هذا الجنس، أو تتبدَّل إلى ذكر. في حضارتنا، الأصل في الحياة هو الحياد. الحياة لا تعرف التمييز. تظلّ الأنثى حاملاً بطفل غير محدَّد الجنس، فلا تحبّه لأنه ذكر، ولا تبغضه لأنه أنثى. حين تدركها لحظة الولادة، تظلّ الأمّ على حيادها. الأب- أيضاً- لن يكون بوسعه توجيه اللوم لزوجته. فقط، القابلة هي التي تحدّد جنس المولود. تهمس الأرض للقابلة بحاجتها من الذكور أو الإناث، بحسب مَنْ توفّي، حديثاً، من العائلة، لتحافظ على التوازن بين الذكور والإناث، وتنصت القابلة إلى صوت الأرض، فتقرّر جنس المولود ساعة ولادته...!

واستغرق «بودلو» في تدخين غليونه، ثم توقَّف، فجأةً، فاغراً فاه حين سألته عمّا يضمن ألّا يبدّل صوت الأرض قراره، حين يسمع خشخشة ورقة من فئة الخمسين دولاراً، يضعها في يده أحد الزوجين!

نظر إليّ بذهول. تنكَّرت أنه هنديّ أحمر، فتركته، وانصرفت.

---

* روائي وطبيب مصري مقيم في كندا

يتجاور ثالوث العربية، والإسلام، والإرهاب، في الخطاب الإعلاميّ المعاصر على نحو ماكر، فكثيراً ما يدسّ قياس مغالطيّ نتيجته أنّ العربية لغة إرهاب، ويتحقّق هذا القياس عبر عمليات تحويل وإيهام، فقد روّجت خطابات العولمة أنّ «الإسلام هو الإرهاب وأن الإرهاب هو الإسلام، ثم روّجت أن الإسلام هو العرب وأن العرب هم الإسلام، فبدا الاستنباط حتميّاً بالضرورة: أن اللّغة التي بها جاء الإسلام وبها نزل نصّه المقدّس تحمل في كيانها بنور العنف ومنابت البغضاء، فهي بناتها عدوانيّة تسوّق الكرْه وتحرّض على الإقصاء»(1).

اللّغة العربية والإرهاب

مساحات الشيطنة الثّقافية

د. حسين السوداني

فعلى هذا النحو، تُستدرج الأذهان إلى مغالطة فيما كان يسمّيه أرسطو قياساً سفسطائياً، وهو القياس الذي يتدرج في الاستدلال من خلال ما يزعمه من تماهٍ بين ثنائيات متباعدة نحو: الإسلام والإرهاب، فالإسلام والعرب، فالعرب والإرهاب، ثم الإسلام مع العرب والعربية، فالعربية والإرهاب(2). ويخدم هذا القياسَ المغالطيَّ في أذهان الناس التباسُ تعريف الإرهاب نفسه، فشأن جريمة الإرهاب، في أبعادها السياسية، كشأن جريمة التحرُّش الجنسي في حدودها المدنية؛ كلاهما يضيّق ويوسّع بفعل فاعل. ففي الجريمة الإرهابية، كما في التحرُّش الجنسي، يمكن توسيع الحدود وتضييقها بتأويل مؤوّل.

لذلك يعتبر تعريف الإرهاب العقبة الكأداء لكلّ الناظرين في هذه الظاهرة، إما عملياً كما في السياقات القضائية والسياسية، وإما نظرياً كما في السياقات اللسانية أو القانونية، وصعوبة التعريف جعلت التخوم غائمة بين الجريمة الإرهابية وغيرها من الجرائم.

إنّ تواتر ربط الكثير مما يعد جرائم إرهابية بخلفية دينية إسلامية هو ما حدّد لكلّ من المجامع البحثية الإسلامية واللّغوية العربية أفقاً تعريفياً مسكوناً بهاجس تبرئة النفس والدفاع عن الهويّة العربية الإسلامية من أن تكون خلفية للإرهاب، وهو أمر جعل هذه التعريفات الموضوعة في سياق عربيّ تفتقر إلى التقنيّة التي يفاجَأ بها الباحث في الأطر البحثية الغربية، وذلك على النحو الذي سنفصله لاحقاً.

> غياب الاستثمار الإيجابي للعلاقة بين الإسلام والعربية هو ما فتح الباب لكلّ من أراد بهذه العلاقة حيفاً، على منوال من وصلوا العربية بالإرهاب

لقد سعى المجمع الفقهي الإسلامي من جهة ومجمع اللّغة العربية من جهة ثانية في إطارين بحثيين منسجمين ومتكاملين إلى تطويق مصطلح الإرهاب بتعريف ينسجم والإطار التصوّريّ العربي الإسلاميّ، ولكنّ من يقرأ تعريفيهما يجدهما لا يخلوان من أمرين: أولهما التبرُّؤ من أن تكون ظاهرة الإرهاب من الإسلام، والثاني تأكيد أنّ الإرهاب سليل التطرف، وأنه ظاهرة عالمية ليست لصيقة دين أو قوم. فلذلك سعى المجمع الفقهي الإسلامي في اجتماعه المنعقد في العاشر من يناير سنة 2002م في رابطة العالم الإسلامي بمكة المكرمة في دورته السادسة عشرة إلى صياغة تعريف بمقتضاه عرّف الإرهاب بأنه «ظاهرة عالمية لا ينسب لدين، ولا يختص بقوم، وهو ناتج عن التطرف الذي لا يكاد يخلو منه مجتمع من المجتمعات المعاصرة. وهو العدوان الذي يمارسه أفراد أو جماعات أو دول بغياً على الإنسان (دينه ودمه وعقله وماله وعرضه) ويشمل



العمل الفني: منير فاطمي - المغرب

صنوف التخويف والأذى والتهديد والقتل بغير حق، وما يتصل بصور الحرابة، وإخافة السبيل، وقطع الطريق، وكلّ فعل من أفعال العنف أو التهديد، يقع تنفيذاً لمشروع إجرامي فردي أو جماعي، ويهدف إلى إلقاء الرعب بين الناس أو ترويعهم بإيذائهم أو تعريض حياتهم أو حرّيتهم أو أمنهم أو أحوالهم للخطر ومن صنوفه إلحاق الضرر بالبيئة أو بأحد المرافق والأملاك العامة أو الخاصة، أو تعريض أحد الموارد الوطنية أو الطبيعية للخطر».

وينسجم هذا التعريف مع الإطار المعجميّ الذي وضعه مجمع اللّغة العربية مستنداً إلى تعريف المجمع الفقهي الإسلاميّ، فقد صاغ مجمع اللّغة العربية على شبكة الإنترنت تعريفاً لمصطلح الإرهاب في شكل قرار، ووسمُ التعريف بأنه قرار قد يؤوله مؤول على أنه تفاعل مع واقع أكثر مما يعني تطوراً تلقائياً داخل اللّغة، وقد جاء القرار بتوقيع وختم من مجمع اللّغة العربية على الشبكة العالمية ومقره مكة المكرمة، وتمّ تنييل التعريف بتفصيل تضمن ما صدر عن المجمعيين من آراء وتفاعلات ومراسلات بخصوص المسألة، وجُمع كلّ ذلك كله بعنوان «تفصيل ما انبثق عن الحراك المجمعيّ في هذا الموضوع الجلل».

أما نصّ التعريف فقد صيغ على مستويين لغوي واصطلاحيّ، ثانيهما مبني على الأول. فمحتوى التعريف اللّغوي للإرهاب أنه «الإخافة والتفزيع»، ومتن التعريف الاصطلاحي له أنه «الإخافة والتفزيع بغير حقّ بالسعي في الأرض فساداً أو بقتل من احتلال أو غصب أو نهب من رد عادٍ أو فئة باغية أو دولة ظالمة».

ولا يخفى على القارئ ما في هذين التعريفين من بعد دفاعيّ وسَعْي إلى تطويق المعنى بعبارة عربية ذات سجلّ قرآنيّ. وفي ذلك ما قد يجعل التعريف في عين خصومه محلياً تبريرياً لا كونياً تقنياً. وتتضح خصوصية التعريف في خلفيتيه المجمعيتين -اللّغوية العربية والفقهية الإسلامية- انطلاقاً من مقارنته بأطر تعريفية أخرى مثل التعريف الذي اصطلحت عليه وكالة الاستخبارات الأميركية (FBI) إذ تعرّف الإرهاب بأنه «الاستخدام غير القانوني للقوة والعنف ضدّ الأفراد والممتلكات بهدف إحداث ترويع أو إكراه لحكومة أو سكان مدنيين أو لأي جزء منهما بغاية تحقيق أهداف سياسية أو اجتماعية»(3).

وكذلك الأمر في معجم أوكسفورد إذ يعرّف الإرهاب بأنه «الاستخدامُ غير القانوني للعنف والترويع ضدّ المدنيين خصوصاً، وذلك سعياً لتحقيق أهداف سياسية»(4).

ويختزل معجم كمبريدج هذا التعريف في عبارة توجز الإرهاب في أنه يتمثل في عمل العنف الذي يهدف إلى أغراض سياسية(5).

وأما معجم لاروس فيعرّف الإرهاب بأنه مجموع أعمال العنف من هجمات واحتجاز رهائن وغير ذلك مما ترتكبه منظمة

لإحداث مناخ من انعدام الأمن، ابتزازاً لحكومة أو كراهية تجاه مجموعة أو بلد أو نظام(6).

ما نخلص إليه من ذلك أنّ الإرهاب في الدوائر الغربية يعرَّف على نحوين: أحدهما تعريفه التقنيّ العامّ، وهو تعريف الدوائر البحثية، وبناؤه نظريّ يسعى إلى استيعاب كلّ أوجه العنف التي تهدّد سطوة الدولة واستقرار المجتمع. والتعريف الثاني عرضيّ؛ وهو التعريف الذي يطفو على ساحة الخطابين الإعلاميّ والسياسي كلما حصل عمل يوصف بأنه إرهابيّ. وميزة هذا التعريف أنه انفعاليّ ولا يكاد يلتزم من مكونات التعريف العامّ السابق إلّا بربط الإرهاب بتهديد سطوة الدولة واستقرار المجتمع.

من كلّ ذلك تشكلَ لظاهرة الإرهاب إطاران تصوريان مختلفان بين الغرب الذي يُدين ويتهم ويرى نفسه ضحية، والسياق العربي الإسلاميّ الذي يبرّئ نفسه ويستبق كلّ اتهام بشجب الأعمال الإرهابية وإدانة كلّ من يفعلها أو يتبناها. ومقتضى هاتين الوضعيتين نشوء مواضعة غدت تجري في الأذهان والخطابات مجرى القانون، مفادها أنّ الغربيّ المتهَم بريء أبداً وأنّ المسلم المتبرئ متهَم دائماً.

وعلى هذا النحو تسرب إلى الأذهان تلازمٌ ترسَّخ بقصد أو بغيره بين كلّ حدث إرهابي من جهة، وثنائيّ العربية والإسلام من جهة ثانية. فما إنْ يعلن عن عمل إرهابي حتى ينبري كلّ من له صلة بالعروبة والإسلام يبرّئ نفسه من أن يُتّهم. وخلافاً للأصل في القوانين الكونية، يغدو هذا المتبرئُ متهَماً حتى تثبت براءته. ومن المفارقات أنّ هذا «المتهَم دائماً» قد استبطن هذه التهمة حتى غدت حسب مصطلح بافلوف (Pavlov) جزءاً من انعكاساته الشرطية التي ينفعل بها لكلّ طارئ. وهو الأمر الذي كثيراً ما استثمره المستثمرون طالما أنّ ثمة متهَّما هو الأحرى بالتهمة في كلّ الأحوال؛ فيكفي أن يُدرَج في مسرح الأحداث أثر من لسان العرب أو من القرآن ليكون قرينة تحصر دائرة الاتهام بين العروبة والإسلام، وإن تعلق الأمر بقرينة لا ترقى حجيتها إلى درجة الإثبات.

وكثيراً ما كان الاتهام بسبب حمل رمز عربيّ على نحو ما وقع في أحداث مدينة نيس الفرنسية في يوليو 2016 حين هوجم صحافيّ قناة «العربية» لمجرد حمله شارة قناة بلفظ عربيّ.

عند هذا المستوى يكفّ الإسلام أن يكون انتماء عقدياً ليصبح انتماء حركياً، فلذلك يقوم النعتُ «إسلاميّ» (Islamist) مقام الصفة «مسلم» (Muslim) وبشكل متنام. وهو لَبْس اشتغلت عليه الآلة الإعلامية الغربية كثيراً إبان حربَ البوسنة والهرسك، حتى غدا أكثرها يصف سكان البلاد من المسلمين بأنهم إسلاميون، وهو تدرّج يهيئ للتدحرج بهم إلى الإرهاب.

وعلى هذا النحو يتكرس اليوم وبسعي حثيث انعكاس شرطيّ على درجة عالية من الخطورة، بمقتضاه يتجه الإعلام والاتهام عند كلّ جريمة دولية إلى البحث عن أثر من اللّغة العربية، حتى تثبت التهمة بقرينة التلازم بين لسان العرب ودين الإسلام. وذلك في ضرب من الانفعال يتنامى طردياً مع كلّ جريمة دولية. ومن المعلوم في علم نفس الجريمة أنه بالإصرار والتكرار ينخرط الضحية نفسُه في انفعالات جلاده، سيان في ذلك أن يكون بريئاً أو مجرماً، حتى إنّك تجد اليوم كثيراً من أهل العربية يستبقون الاتهام بالتبرؤ والإدانة بالتفصّي. ومن كلّ ذلك انخرط العربيّ بدرجة أولى بهويّته اللّغوية قبل المسلم الذي قد لا يكون عربياً فيما نحت له مصطفى حجازي مصطلح استبطان القهر.

إنّ من المعلوم في المسألة اللّغوية أنّه كيفما يكون المتكلمون تكون لغتهم، ومن العبث سعي البعض إلى البحث عن جذور قديمة لإرهاب لغويّ خُصَّت به العربية في تاريخ اللّغات، فكلّ اللّغات تنحطّ مكانتها وتعلو بانحطاط أوضاع متكلميها، ولو كان الأمر على غير هذا القانون لكان اللسان العبريّ الأَوْلى بأن لا يكون متداولاً اليوم، فمن ناحية لم يكن لهذا اللسان قبل قيام الدولة العبرية تداول ينكر، ومن ناحية ثانية بُعث هذا اللسان مسْخاً من العبرية القديمة ليكون لسانَ كيانٍ مغتصب فرَضَ الدولةَ ولغتها. وعلى هذا النحو تَجدُ وضع كلّ لغة جنيسَ وضع متكلميها: تزدهر بازدهارهم وتنحطّ بانحطاطهم. ولكن الظواهر كثيراً ما تلتبس على الأفهام فيُظنّ السبب نتيجة، وتعدّ النتيجة سبباً.

> سُخّرت السينما في قسم منها، لإرساء ترابط بين العربية الفصحى والإرهاب بجعل اللّغة العربية في المشاهد التمثيلية السينمائية والمسرحية لغة كلّ الشخصيات ذات الخلفيات الدينية المتطرفة والتي تمارس العنف!

ومن ملامح السطحية الساذجة في المسألة اللّغوية أمران؛ أولهما الاكتفاء بظواهر الأمور والتسليم بما يقود إليه الحسّ المشترك في الشأن اللّغوي، والثاني هو الاستغناء بالراهن القريب عن غيره من العوامل في تفسير الحاضر؛ ذلك أنّ المسألة اللّغوية ليست في حياة الشعوب والأفراد من بنات اللحظة القريبة، وإنما هي حاضنة الثّقافة وخزان المعارف ومحرّك الأحاسيس وعنوان الهويّة. وكما أن ذلك كله يتأسس بتغيرات مجهرية على مر القرون وعبر التاريخ، فإنّ التخطيط له إنما يتحقق بتأني الصبور المتبصر وحرص الثابت المثابر، وهو أمر يقتضي وعياً قومياً لا فردياً.

فالمتأمل في المشهد اللّغويّ الكوني يجد أنّ العالم اليوم يحتكم في قسمته اللّغوية لنفس ما يحتكم إليه في تصنيفاته الحضاريّة، فاللّغات في الخطاب الإعلاميّ نوعان: أحدهما لغات مغلوبة متهَمة، كثيراً ما ينبري أصحابها يتبرؤون مما ينسب إليهم وإليها. والثاني لغات غالبة متهمة قليلاً ما يتنازل أصحابها عما يكيلونه من تهم. فالمتكلمون بلغة معينة يضفون على لغتهم بمكانتهم الحضارية ما هو في الأصل صفة لهم هم لا للغتهم. وإنما أساس ذلك أنّ اللّغة ثوب المجتمعات وترجمانها. وبمصطلحات البلاغيين كثيراً ما ينسب الشيء إلى غير قرينه، وذلك فيما يؤلف عند أهل النكر قسماً كاملاً من المجاز، هو المجازات المرسلة والعقلية.

وأن تكون اللّغة ثوب الحضارة معناه أنّ ما يطرأ على المجتمعات من العلل يشفّ به ثوبها اللّغويّ، ولذلك كثيراً ما



العمل الفني: منير فاطمي- المغرب

يشبه اللسانيون ما يظهر على اللّغات من اعتلال بما يظهر على الأجسام من حمّى، فالحمى في تقدير الطبيب العارف هي من الأعراض لا الأمراض، ولذلك يكون من عبث الجاهلين بالطب تطبيب الحمّى وترك العلة.

وفي الشأن اللّغويّ يرتبط كلّ دين بلغة، ولكنّ كلّ لغة ترتبط بنص مقدّس مصيرها أن تجمد فتموت لعدم مواكبتها قوانين التطور التي تجري على اللّغة وعلى غيرها من الكائنات الطبيعية والتاريخية على السواء، ولكن ما يربك اطّراد هذا القانون فيجعله لا يرقى إلى مستوى الكلّيّة اللّغوية هو شذوذ اللّغة العربية عن هذا القانون، فقد ارتبطت العربية بالإسلام وظلت حية فاعلة. وعبر التاريخ لم تظفر أيّ لغة من الدين الذي ارتبطت به مقدار ما ظفرته العربية من ارتباطها بالقرآن والإسلام. وحتى النين يبدون جحوداً لهذا الفضل فإنه لا يمكنهم بأي حال من الأحوال إنكار الترابط بين دين الإسلام ولسان العرب. وتقديرنا أنّ غياب الاستثمار الإيجابي للعلاقة بين الإسلام والعربية هو ما فتح الباب لكلّ من أراد بهذه العلاقة حيفاً على منوال من وصلوا العربية بالإرهاب.

لقد سُخّرت السينما العربية في قسم منها لإرساء ترابط بين العربية الفصحى والإرهاب، حتى إن انتظارات المشاهد غدت تتجه بتلقائية إلى استشرافات محدّدة كلما تخللت العربيةُ الفصحى مسارَ الأحداث في المسلسلات أو الأفلام، وحسْبُ المتابع لذلك ثلاثة أمثلة(7)؛ أولها جعل اللّغة العربية في المشاهد التمثيلية السينمائية والمسرحية لغة كلّ الشخصيات ذات الخلفيات الدينية المتطرفة والتي تمارس العنف، وحتى إن كانت هذه الشخصيات تتكلم اللهجة اليومية فإنها إذا أقدمت على فعل إرهابي أو اجتماع إعدادي لذلك، فإنّ اللّغة العربية الفصحى تكون الحامل اللّغوي لذلك. ويضفي السجلّ القرآني على كلام الشخصيات صرامة عالية تنزع عن الشخصية نسبية الفكرة ومرونة الحسّ الإنسانيّ. وهذه الصورة ترسّخها التصريحات التي تقدّم في وسائل الإعلام بعد كلّ عملية، فكأنّ من مقومات صدقية تصريحات المجموعات الجهادية أن تكون بلغة عربية فصيحة قرآنية السّجلّ.

والمثال الثاني الذي ترسخه السينما المصرية، بالخصوص، للغة العربية في ذاكرة المشاهد العربي هو صورة الشخصية النَّكِد، وهي تتكلم بلغة عربية تفسد متعة غيرها من الشخصيات المتمتعة بزينة الحياة ولهوها، وبالنحت الهادئ المستمر على الذاكرة ترسّخت صور نمطية في الذهن، وانطلاقاً مما تفضي إليه لعبة القرائن في نظرية الانعكاس الشرطي لبافلوف تنشأ مجموعة من ردود الفعل المشروطة، فبشكل غير واع يجد المشاهد نفسه في مفاضلة متجدّدة متواترة بين نكد وحزن قرينيْ عربية قديمة آتية بقيمها وأصواتها وضوابطها من أزمنة سحيقة غريبة في تصوره، وبين فرح ونشوة لصيقيْ لهجة عامية تحاك صورتها باعتبارها الأحرى لتكون لساناً بديلاً ما دامت هي الأسلم قيماً ورؤية.

على هنا النحو ترسخت صورة نمطية للغة العربية في منتهى السلبية، وامتدت من المستوى الحكائي الجادّ إلى المستوى الهزليّ الذي يرسّخ في الأذهان أخطر الأفكار عبر النحت الهادئ، وأكثر هذه المشاهد خطراً وتواتراً هي صورة يلهي المشاهدَ الحصيفَ والبسيطَ إضحاكُها عمّا فيها من أبعاد. ونقصد صورة عدل الإشهاد- أي «المأذون»- وهو يظهر في زيّ ناشز عن محيطه ومفتعلاً للغة عربية تجعله بحكم النشاز محطّ سخرية الجميع، حتى إن مشهد عدل الإشهاد قد غدا المقطع الثابت الذي تُقْطَع به رتابة الأحداث. ولهذا المشهد النمطيّ امتداد في غيره من المشاهد حيث تكون ملازمة العربية سمة الشخصيات الناشزة والخارجة عن التأريخ.

إن هذا النحت الهادئ والمستمر للصورة السلبية للغة العربية يتضح بقياس خُلْفٍ انطلاقاً من أن الآلة الإعلامية الكونية لا تفعل فعلها حين يتعلق الأمر بغير المرجعية العربية الإسلامية، فبشكل متزامن شهد العالم في يوليو/تموز 2016 أحداثاً إرهابية في إسطنبول بتركيا وفي نيس بفرنسا وفي ميونيخ بألمانيا وفي دارٍ للمسنين باليابان. ولكن تعامل الآلة الإعلامية المتحكمة أبى إلّا أن يكون على نهجه الانتقائي؛ فأعاد إلى الأذهان عمى هذه الآلة عن محارق مسلمي بورما وإفريقيا الوسطى ومجازر بعض الأنظمة العربية.

للّغة ذاكرة ستكون للقادم من التأريخ حجة الإنسان في اقتفاءِ سعي ماكر ما فتئ أصحاب القرار يبذلونه للتلبيس ولطمس المعنى إيهاماً ببراءة مزعومة. فلقد ظلّت صفة «جهادي» نعتاً موسوماً بكثير من الرضى، يطلقه الأميركيون على من يدعمون من مقاتلي الروس في أفغانستان، ولفترة من الزمن لم يكن لفظ «الجهادي» ذا دلالة حافة سلبية، حتى إذا تغيرت خارطة التحالفات والعلاقات سعت وسائل الإعلام الأميركية والغربية عموماً إلى رسم صورة جديدة سلبية لحلفاء الأمس، وشيئاً فشيئاً تطورت الصورة دالاً ومدلولاً ليحل لفظ «الإرهابي» محلّ لفظ «الجهاديّ». ومن طرائف حياة الأسماء أنّ الممثل السوري الأصل جهاد عبده قد غيّر اسمه ما إن دخل عالم السينما في هوليود الأميركية، فعوّض اسمه «جهاد» بالجيم أول حروفه ليصير اسمه جي عبده (Jay Abdo)، وصرّح لجريدة القدس العربي بأنه إنما فعل ذلك على سبيل التقية، وأشار إلى أنه في هوليود قد يمتنع القائمون على العمل الفني عن إعطائه الدور بسبب الاسم، وأنه لا تمييز في أذهان الكثير هناك بين الاسم وما يسمعونه في وسائل الإعلام عن الجهاديين والمتطرّفين. وبالاسم الجديد الذي عرّفته موسوعة ويكيبيديا الإنجليزية.

وتكتسب المسألة اللّغوية بعداً رمزياً عالياً حين يتعلق الأمر برفض الآخر في المناسبة التي تأسست في الأصل لإعلان قبوله، ففي إطار الاحتفال بأسبوع اللّغات الأجنبية ارتأت مدرسة باين بوش (Pine Bush) الثانوية (130 كم شمال غرب نيويورك) أن يؤدي الطلاب قَسَم الولاء بلغة مختلفة كلّ يوم، وذلك دأباً على عادة ملايين الطلاب الأميركيين في تأدية قسم الولاء في الصف في بداية اليوم الدراسي، وهو ما يعد إجبارياً في بعض الولايات. فكان أن أدت إحدى طالبات المدرسة قسم الولاء باللّغة العربية التي تتكلمها، وذلك على سبيل الإسهام في الاحتفال المخصص لأسبوع اللّغات الأجنبية والتنوع، فأثار ذلك جدلاً حاداً في المدرسة إذ وصفت الطالبة بأنها «إرهابية» ثم تجاوز الجدل المدرسة إلى ولاية نيويورك ليتواصل على مواقع الاتصال الاجتماعيّ ويصل إلى درجة تهديد ناظر الصف في المدرسة لمناصرته للطالبة.

وفي حوار مع وكالة الأنباء الفرنسية ذكرت الناطقة باسم فرع نيويورك في مجلس العلاقات الأميركية الإسلامية، سعدية خالق أنّ ما وقع لم يكن حدثاً معزولاً، وإنما وقع نظيره سنة 2013 في ولاية كولورادو حين تمّ التفاعل مع المبادرة بالتهديد وباتصالات هاتفية تنم عن الكراهية، وفي السنة نفسها اعترض أولياء الطلاب في ولاية ألاباما على إدراج العربية ضمن الدروس، وعللوا اعتراضهم بأنّ ذلك سيعلّم أبناءهم ثقافة الكراهية، وانتهى الأمر بمحاربين سابقين إلى التصريح لوسائل إعلام أميركية بمعارضتهم أداء القسم بغير الإنجليزية.

إنّ المسألة اللّغوية اليوم هي غلاف الإرهاب في كلّ أبعاده السياسية والاقتصادية والأيديولوجية، وما يحتاجه العالم اليوم هو الخطاب الحكيم الذي لا يستثمر معنى الإرهاب بحثاً عن مشروعيةِ قرار أو موقع، فمن المنظورين اللسانيّ والتداوليّ اكتسب لفظ الإرهاب عبر الاستعمال المكثف وظائف خِطابية وخَطابية تكشف عن أزمة أخلاقية في سياسة إنسان هذا الزمان للكون، وهي الأزمة التي سيؤول استفحالها إلى عبثية متى لم يعد في الكون معنى يتشبّث به الإنسان.

هوامش:

1 عبد السلام المسدي، الهويّة العربية والأمن اللّغوي، دراسة وتوثيق، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت 2014، ص 12.

2 - نفسه، ص 30.

3 - التعريف بلفظه الإنجليزي:

«Terrorism is the unlawful use of force and violence against persons or property to intimidate or coerce a government, the civilian population, or any segment thereof, in furtherance of political or social objectives».

4 - نصه الإنجليزي:

«Terrorism is the unlawful use of violence and intimidation, especially against civilians, in the pursuit of political aims».

5 - لفظه الإنجليزي:

«Terrorism violent action for political purposes».

6 - النصّ الفرنسيّ:

Le terrorisme est l'ensemble d'actes de violence (attentats, prises d'otages, etc.) commis par une organisation pour créer un climat d'insécurité, pour exercer un chantage sur un gouvernement, pour satisfaire une haine à l'égard d'une communauté, d'un pays, d'un système.

7 - توسعنا في ذلك في بحث نشرناه في العدد التاسع والثمانين من مجلّة «الدوحة» بعنوان «اللّغة العربية والإسلاموفوبيا».



مرزوق بشير بن مرزوق

المثقّف موقف

في عام 1974 تولّى أحمد مختار امبو إدارة منظمة اليونسكو. وأحمد امبو مثقف وكاتب ووزير سابق للإعلام والثّقافة في بلده (السنغال). كان مناضلاً سياسياً كافح من أجل استقلال وطنه، وشهد عصره تغيراً كبيراً في توجه المنظمة، حيث قاد مواجهة مكشوفة بين الولايات المتحدة الأميركية المهيمنة مالياً وسياسياً ومنظمة اليونسكو، وكان توجهه في هذه المواجهة هو التأكيد على التعدُّدية الثّقافية بين شعوب الأرض، واحترام ثقافات الأمم، والتفاعل الحر والمفتوح بين الثّقافات. وهنا، بالطبع، كان يخالف سياسة الهيمنة التي كانت تعرفها الولايات المتحدة الأميركية في ذلك الوقت، بسبب توجهات اليمين المتشدّد أيام حكم الرئيس (رونالد ريغان)، وبلغ ذروة الصدام بين الطرفين عام 1980 عندما رفضت أميركا تقرير لجنة (ماكبرايد) الذي كان يدعو لنظام دولي جديد عادل ومتوازن للإعلام والاتصال، وحرية الإعلام، كما أكّد تقرير لجنة (ماكبرايد) حقّ الاختلاف والهيمنة، ولقد لقي هذا التقرير موافقة وتأييد معظم الدول الأعضاء في المنظمة، باستثناء أميركا التي قرّرت الانسحاب من المنظمة، وتجميد مساهمتها المالية التي كانت تصل إلى 25 % من موازنة المنظمة، حيث رأت أن السياسات الجديدة التي يدعو لها هذا التقرير سوف تسهم في إضعاف نفوذ أميركا وسيطرتها على مصادر المعلومات والأخبار وتدفقها في اتجاه واحد من أعلى إلى أسفل، ومع ذلك تمكّن (مختار امبو)، إبان ولايته الثانية على منظمة اليونسكو، وبدعم من معظم الدول، من تجاوز تلك المرحلة دون التأثّر من خفض موازنة المنظمة.

التقينا أحمد امبو مرتين في بداية الثمانينيات، كانت المرّة الأولى بمكتبه في منظمة اليونسكو (ضمن وفد دولة قطر)، حيث تحدث عن سعادته بنتائج تقرير لجنة (ماكبرايد) المتماشية مع طموحه كمثقّف حرّ، يحرص على الانفتاح الثّقافي والإعلام دون هيمنة أو سيطرة من القوى المتنفّذة، وكان اللقاء الثاني أثناء زيارته لدولة قطر، وكان ضمن البرنامج تخصيص زياره إلى إذاعة قطر حيث صحبناه في جولة داخلية، وطلب منا إطلاعه على مركز إعداد الأخبار، وتوجّه حالاً إلى الأجهزة المتعدّدة الناقلة لأخبار الوكالات المتعدّدة، وأذكر أنه نظر إلينا، منبهاً بأن هنا ما كان يخشاه ويتوقعه في وسائل إعلام معظم دول العالم الثالث، وهو هيمنة وكالتين أو ثلاث وكالات كمصادر أساسية لنشر الأخبار، وأشار إلى وكالة (رويترز) ووكالة الأنباء الفرنسية ووكالة (الأسوشيتد برس)، وجميعها وكالات غربية، تعتمد عليها الوكالات المحلية بشكل مطلق، وأعاد السبب حينها بعدم اهتمام الوكالات بالمراسلين الذين ينقلون الوقائع من أرض الحدث ، بينما يعتبر المراسل هو الركيزة الأساسية في وكالات الأنباء الغربية.

لقد مرّ على تلك الزيارة ثلاثة عقود تقريباً، ولم يتغير واقع الحال (على الأقل في الوطن العربي)، باستثناء قناة الجزيرة، التي كان سر صعودها هو شبكة مراسليها المنتشرين في معظم مواقع الأحداث الساخنة وبرامجها الحوارية.

أحمد امبو، مثقّف وصاحب موقف، لم يتخلّ عن مبادئه (سواء أُختُلف الناس حولها أم اتفقوا)، وكان ميدانه الحقيقي هو منظمة اليونسكو، ملتقى ثقافات العالم وتراثها وقيمها، وفي هذه الساحة واجه أقوى قوة مهنية مسيطرة على ثقافة وإعلام الشعوب، وواجه امبو ذلك أحياناً بمساندة مثقفي العالم ومعظم الأحيان لوحده. وأكيد أن المثقّف هو الموقف وليس الشخص، لذلك تراجعت مؤسّسات ثقافية في كثير من البلدان عن أدائها، عندما تولاها موظفون أكثر من مثقّفين، خصوصاً مثقف الموقف.



اللوحات الفنية للفنان DAVID AGENJO- إسبانيا



اليد

تهدي وردة،

وتضغط على الزناد

دلالات اليد متشعِّبة، لاحصر لها، فهي في الميثولوجيا والأعراف عجيبة وغريبة. ما يهمّنا أكثر، في هنا الملفّ فاعليّتها في السلوك اليوميّ، ومع ذلك فليس أقلّ غرابة وعجاباً ما يصدر عن الإنسان من أفعالها؛ فاليد هي واسطة ما ينوي فعله من خير أو شرّ... هي صانعة الحياة، ومسؤولة عن تحريك مجريات الأمور ومآلات المصائر، هي أداة الاختيار ومترجمة العواطف.. كما لها البصمات حجّةً على مجرم، والعون إنقاذاً وإغاثةً، وهي التي تنفِّذ ضرب طفل في مدرسة يتهجّى الأبجدية...

كما درجت على ذلك، في ملفّات سابقة، حول قيمة الأشياء والظواهر من حولنا، تعود «الدوحة»، في هنا الملفّ عن قيمة اليد، إلى طرح تأمُّلات، مدخلها الثّقافة والفَنّ والأدب والفلسفة.

الإنترنت، أجهزة الكمبيوتر، الهواتف والألواح الذكية خلفت تأثيرات جذرية على نمط الحياة وأسلوب التواصل، بالشكل الذي تبدو فيه الحدود القديمة للمكان والزمان منهارة تحت سطوة التكنولوجيا الرقمية التي باتت شبه ضرورية في حياتنا اليومية.. لكن استخدامنا لهذه الوسائط الجديدة والمتجدّدة باستمرار لم يحدث الطفرة العميقة في مسألة التواصل والسلوكات فحسب بل للجسد نصيب وافر من تأثيرات هذه الأجهزة.

تغيرات اللمس والتناول

عبدالله بن محمد

تطلب الأجهزة الإلكترونية الرقمية استخداماً جديداً لليد، ونتيجة لذلك لاحظ الأطباء حدوث مشاكل في أصابع اليد والمعصم. وقد كانت التغييرات على مستوى الأنسجة الصلبة واللينة لليد متوقعة بسبب الاستخدام الحركي لليد والأصابع. بجانب هذه الملاحظات، استحضر الأطباء مقارنة تستدعي تطور أنماط الحركة منذ التاريخ القديم، وعلى هذا النحو ستصبح حركات أيدينا، في نهاية المطاف، مختلفة على نحو ما حصل في شكل فم الإنسان بعد استخدام السكاكين في تناول الطعام، الذي غير تدريجياً حركة القضم؛ من الحافة إلى الحافة إلى العض بالقواطع العليا والسفلى...

إن شكل استخدامنا لأيدينا المشغولة يتغير باستمرار، من حركات النسيج إلى الغزل إلى كتابة الرسائل النصية. في السابق كان الوالدان على سبيل المثال مشغولين بالحياكة أو تصفح الكتب والصحف، بينما تحوّلا اليوم إلى الإبحار والنقر على الأزرار. في المنزل، تشغل ألعاب الكمبيوتر اليدين والأصابع، «مايين كرافت»، اللعبة الأكثر نجاحاً في العالم، تتضمن يداً غريبة على الشاشة ترافق اللاعب أينما ذهب. وكذلك «ليغو» التي اكتسبت شعبية كبيرة لا تعود للتسويق الذكي فحسب، بل إلى وظيفتها الأساسية من خلال تركيز العمل على اليدين.

عندما ندرك أهمية الحفاظ على أيدينا مشغولة، يمكننا أن نبدأ في التفكير في أسباب هذه الضرورة الغريبة، ونتساءل عن مخاطر الأيادي المعطلة ووظيفة النشاط الذي يبقي الأيادي مشغولة على الدوام، وماذا يحدث عندما نمنع من استخدام أيدينا؟ حالات الانشغال وتعكر المزاج وحتى اليأس التي قد نعيشها تكشف أن الحفاظ على الأيادي مشغولة ليست مسألة نزوة أو ترفيه، ولكنها تلامس شيئاً ما في جوهر وجودنا، وهذا قد يقودنا إلى مفارقة عجيبة. والجواب على التساؤل السابق هو أننا بحاجة إلى أيدينا للقيام بأشياء متعدّدة. أيدينا خلقت من أجل خدمتنا، إنها من أدوات العمل والتنفيذ، تمكّننا من التحكُّم في العالم الذي يحقّق لنا رغباتنا. نرفع أيدينا في التصويت، للتوقيع على اتفاق، للتأكيد على الاتحاد، واليد غالباً ما تستخدم لتمثل صاحبها. وفي أفلام الأموات الأحياء وأفلام فرانكشتاين نرى المخلوقات العجيبة تمشي سيراً على الأيادي وهي مكبلة.

لكن في الوقت نفسه، قد لا تستجيب أيدينا لأوامرنا أحياناً. في بعض القصص والأفلام قد تصبح أجزاء من الجسم مثل العين والقدم أو حتى الأذن متحركة أو مملوكة، وهو جزء بسيط بالمقارنة مع عدد كبير من الأمثلة عندما تبدأ اليد - سواء المرتبطة بالجسد أو المنفصلة عنه- في العمل من تلقاء نفسها، وبشكل مدمّر في معظم الأحيان. في أفلام الرعب، وعندما تصبح أجزاء من الجسم مملوكة، على غرار (أيدي أورلاك) أو (الميت الشرير)، تصبح الأيدي تابعة وخاضعة لإرادة بعض القوى الشريرة، بدلاً من القدمين والعينين أو الفم. وفي معظم قصص الخيال، تعمل الأيادي في تعارض مع الإرادة الواعية للشخص، يمكن أن ترتكب جريمة قتل أو انتقام راودت صاحبها في وقت ما، لكن المجتمع الذي تعيش فيه حال دون ذلك. في الكتاب الكوميكي (اليد)، يتعيّن على الفنان (الذي يلعب دوره مايكل كين) أن يكتشف أن

> إن شكل استخدامنا لأيدينا المشغولة يتغير باستمرار، من حركات النسيج إلى الغزل إلى كتابة الرسائل النصية



المذبحة التي ارتكبت ضد أولئك الذين ظلموه كانت في الحقيقة من عمل يده المقطوعة. وفي سيناريوهات أخرى، قد تجسّد الأيادي إرادة شخص آخر بالكامل، ربما أحد الأرواح أو الجهة المانحة للعضو المزروع في الجسد.

لكن هل لا تزال مثل هذه التجاذبات قائمة اليوم؟ في الوقت الذي قد نسعى فيه للتركيز على مضمون كلام محدثنا، تدغدغنا أيدينا لإرسال رسالة نصية، لفتح بريدنا الإلكتروني، لتحديث صفحتنا على الفيسبوك... ومعظم الأشخاص يشتكون من إدمانهم وتعلُّقهم بهواتفهم وحواسيبهم اللوحية، وكأن أيديهم تفلت منهم ولا تتوقف عن لمسها. أيدينا، رمز قوتنا وملكيتنا، وجزء من جسدنا تفلت منا دائماً. في فيلم ديزني (المجمّد)، الذي حقّق نجاحاً منقطع النظير في كلّ الأوقات، يسلّط المخرج الضوء على معضلة الفتاة (إلسا) التي لا تتوقّف يداها عن فعل أشياء غصباً عنها، وتحوّل يدها كلّ ما تلمسه إلى جليد، والقصة تتعلّق بجهودها للسيطرة، وربما القبول بهذا الجزء المتمرّد من جسدها.

في سنة 2015 عندما أخبر الرئيس الأميركي الأسبق جيمي كارتر العالم أنه يعاني من سرطان الدماغ، قال إن الأمور أصبحت الآن «بيد الله». وفي إشارة للقوة والإرادة، استخدم عبارة اليد بدلاً من العقل أو الدماغ، كما لو أن اليد قد أصبحت جزءاً قائم الذات. وقد تقودنا هذه الصورة إلى المشهد الأخير في فيلم The Terminator فنجد السايبورغ الذي عزم على القضاء على سارة كونور يتقدم إلى الأمام بيده الطويلة المسحوقة، رغم أن جسده قد دمّر بالكامل. في الواقع، ستنتج هذه اليد الوحيدة التي تمت المحافظة عليها، في الأجزاء الأخرى من هذه السلسلة، التقنيات الجديدة القاتلة في المستقبل. في أفلام الخيال العلمي والتجسس والمغامرة اكتسبت اليد قيمة خاصة وقوة خارقة. ويمكن تفسير ذلك بقلق البشر من القوة التي تفوقت بها الآلات على الإنسان، لكن هل يمكن اعتبارها أيضاً محاولة لتكريس الاعتقاد في اليد كقوة ومركز تحكم مطلق؟

وفي جانب آخر يصف علم الأعصاب متلازمة «اليد الغريبة»، بالحالة التي يمكن أن تعارض فيها يد واحدة إرادة اليد الأخرى للشخص الواحد. وتطلق بعض الدراسات البحثية على الحالة مصطلح «متلازمة الدكتور سترينجغلوف» - بعد صدور فيلم (الدكتور سترينجغلوف) الذي استعمل فيه الممثل البريطاني بيتر سيلرز يده اليسرى لوقف اليد اليمنى من أداء التحية النازية في عدة مناسبات. وتمتلئ تقارير علم الأعصاب بالأمثلة التي تبدو فيها اليدين في تنافر تام: يد تغلق كتاباً وأخرى تحاول فتحه، واحدة تشعل سيجارة والأخرى تطفئها، يد تختار برنامجاً تليفزيونياً والأخرى تحاول تغيير القناة. وفي أمثلة أكثر عدوانية، يد تحاول خنق شخص واليد الأخرى تحاول تخفيف قبضتها، أو يد تدفع بالغذاء إلى الفم في حين تحاول الأخرى صدّها، ويد تحاول إغراق مريض والأخرى تسعى لردعها.

> معظم الأشخاص يشتكون من إدمانهم وتعلُّقهم بهواتفهم وحواسيبهم اللوحية، وكأن أيديهم تفلت منهم، ولا تتوقّف عن لمسها



تعلَّم كيف يمشي فأطلق يديه[1]

سعيد بنكراد

انتشر الإنسان خارج ملكوته الضيِّق، من خلال طاقات الصوت عنده، فابتدع اللّغة أداةً للفكر والتحليل المنطقي، ورصداً لإيقاع التطوّر في الزمان، فكان الوجه واجهة العقل وعضوه المباشر، ولكنه امتد خارجه، من خلال اليد، أيضاً، فكانت الإيماءات لغة موازية انبثقت عنها كلّ أشكال الغرافية التي تعلَّم، من خلالها، الإنسان كيف يكتب وكيف يخطّ، على جدران الكهوف وعلى أديم الأرض والرمال، ما استوطن وجداناً، لا يقول دائماً بالصوت كلّ انفعالاته. فكان، بذلك، ينفتح على عوالم المتخيَّل والأسطوري في حياته: يتعلَّق الأمر بما يُطلق عليه «الزوج الوظيفي»[2] الذي يوازي بين اللّغة والوجه، من جهة، وبين اليد والأداة، من جهة أخرى؛ فاعليَّتان مختلفتان في الوجود والاشتغال، متكاملتان في الطاقة الرمزية والمردود الإبلاغي. «ففي البدء كانت الكلمة، وكان الفعل؛ وذاك ما وحَّد بين الصوت واليد، في البداية، أيضاً»[3].

> قد تكون اليد هي أساس انفصال الإنسان عن الطبيعة وسبيله نحو التأنسن، وقد تكون هي شرطه الأول والأخير، فمن يملك يدين يملك القدرة على تحويل الأفكار إلى حقائق

ومع ذلك، لا شيء يوازي اليد في القيمة النفعية والتعبير الرمزي على حد سواء، إنها عضو الأعضاء ومركز لتنفيذ كلّ المقاصد والنوايا. فهي الفاصل الدينامي بيننا وبين عالم يأتينا عبر الحواس في المقام الأول، فبها نقيس المسافات وبها نحتمي من الأخطار وإليها نستند وبواسطتها نتقي كلّ الشرور؛ وباليد نتقزز ونصد ونغري ونتهكم وننذر ونحذر ونأمر وننهي؛ وهي مثوى ومنطلق كلّ الأحاسيس، ففيها الحزن والفرح والسعادة والانطلاق والانكماش، وهي موطن كلّ النوعيات، الخشن والناعم والحريري والمدبس والرقيق واللين، فالمَلْمس فيها وحدها،

أما العين فتكتفي برصد ما يَمْثُل صامتاً في المحيط؛ وهي الرابط بين كلّ المنافذ الحسية أيضاً، إنها المُنَفِّذ لغايات العين والموجه لأمداء الصوت، إنها تتكلّم حين تصمت العين، وتصرخ حين تنفَد الكلمات؛ وهي ما يخصص ويَسِم كلّ حالات الإبلاغ اللفظي، فجزء كبير من مدلولات التواصل تحدّده اليد، أما ما يَفْضُل منها فمودع في سياقات القواميس والوضعيات المسكوكة.

لذلك قد تكون اليد هي أساس انفصال الإنسان عن الطبيعة وسبيله نحو التأنسن، وقد تكون هي شرطه الأول والأخير، فمن يملك يدين يملك القدرة على تحويل الأفكار إلى حقائق تستوعبها أفعال من كلّ الطبائع. «فبدون استعمال اليدين ما كان للإنسان أن يصل إلى ما وصل إليه أبداً» (داروين). إن اليد واسطة مثلى، إنها توازي بين أفعال الإنسان وبين قدراته العقلية في تنظيم تجربته الذهنية وتحديد المحتمل السلوكي وممكنات التبادل الاجتماعي في الوقت ذاته. إنها الفكر في وجهه العملي، أو هي الوِجاه(4) الذي يتم من خلاله التبادل بين المفهومي والعملي فينا، ذلك أن اليد تجسّد فعلياً ما يفكر فيه الذهن في الممكن المفهومي. بعبارة أخرى، إن «اليد فعل: إنها تمْسك وتبدع وتفكر (...) ومن خلالها تتأمل العادة والغريزة وإرادة الفعل في الإنسان(5). فليس هناك أحن من يد تداعب، وليس هناك أقسى من أخرى تهدِّد وتتوعَّد».

وليس غريباً أن تكون كلمة «يَداً» في العِبْرية، الدالة على المعرفة، مشتقة من اليد التي تعين في هذه اللّغة عضو اليد ذاتها. وليس غريباً أيضاً أن تكون اليد العَربية مستودعاً للفعل والحركة والدينامية والإبداع، وهي صفات الحياة وحالات التطوّر داخلها. لقد قامت اليد، من خلال ذلك كله، بالنفخ في العالم من روحها، فأصبح العالم إنسانياً. وهو ما يعني أن بؤرة الإنساني مودعة في اليد وحدها، أما الأعضاء الأخرى فهي مصدر للانتشاء بالحسي في الطبيعة. بعبارة أخرى، إن اليد ناطقة في ذاتها وناطقة في غيرها، فمن خلالها وحدها تتكلم كلّ الأعضاء. وليس للأصم الأبكم سوى اليد أداة لقول كلّ شيء، ففيها يضع القول والمقول وصيغ القول في الوقت ذاته: الانخراط في الملفوظ أو الانفصال عنه أو التملص من تبعاته. فاليد عنده صوت «صامت» يقول ما تقوله اللّغة في التسمية والفصل بين الانفعالات والتمييز بينها. إنه يفرح ويحزن ويقبل ويرفض ويرغب باليد وحدها.

ليس للجسد مأوى آخر غير اليد ذاتها، ففي غيابها سيُضَيِّع جزءاً من ممكناته في التواصل والدلالة والفعل. ففيها الدفء والبرودة والصد والاستقبال الحسن. بل قد يُختصر الإنسان كله في اليد وحدها حين يُصبح مجرّد أداة عند غيره (اليد اليمنى). وقد تكون اليد بذلك رمزاً للوجود ذاته، إنها حامل للسلب والإيجاب، ما يشكّل شرط الوجود الزمني على الأرض: منها اشتُق اليسار واليمين في السياسة والدين والإيديولوجيا؛ وهي مصدر اليانغ واليينغ في التقليد الصيني الفاصل بين الصالح والطالح في القيم والأخلاق : المشمس والظليل، والذكر والأنثى، والولوج والاستيعاب. وذاك أيضاً هو الفاصل بين الأخذ (اليسرى) و«العطاء» (اليمنى) وبين «السر» (المضمومة) و«الثقة والحقيقة»(المبسوطة)، وبين «الأعلى» (الكبرياء والعظمة) والأسفل (الذل والمسكنة). ففي هذه الحركات تُكثّف كلّ التقابلات التي تحدّد مضمون الحياة وشرط التطوّر داخلها.

استناداً إلى ذلك، لا يُشكّل المَسْك واللمس فيها سوى وظيفة أولية لا قيمة لها قياساً إلى مخزونها الرمزي. إنها ليست أداة ضمن أدوات أخرى، «إنها أداة الأدوات، ما يحل محل كلّ شيء، إن الإنسان يتمتع بيدين، لأنه أذكى الكائنات على الإطلاق» حسب أرسطو. فكلّ ما في الكون له يد، يد الله ويد القدر ويد المنون ويد القاتل ويد الكريم والمانح وكلّ الأيادي الأخرى. «فوحده الكائن المتكلم، أي الكائن الذي يفكر، يملك يداً بها ينجز أعماله» (هايدغر). وفي اليد تثوي ثيمات الوجود الكبرى أيضاً، فهي التملك والتخلي والإباحة والمصادرة والمنع والهيمنة: في ملك اليد، ووضع اليد ورفعها، وطلب اليد أو سحبها وبسط اليد. وفيها الحجم والامتداد وهي الفاصل بين كائنين.

لقد تسربت اليد من خلال موقعها ذاك إلى كلّ الصفات وإلى كلّ حالات النفس، فهي الخير والجود والعطاء والبذل، وهي السلطة والجبروت والرحمة والقسوة. أو هي «النعمة والقوة والقدرة والملك والسلطان والطاعة والجماعة والأكل، وهي الندم والاستسلام والتوبة»(لسان العرب). كلّ شيء يمر عبرها، إنها تحمل وتُمسك وتضرب وتغري وتداعب وتتوعد وتنادي وتتشبث. وهي السبيل إلى مواطن اللذة. إنها ترى وتسمع وتتحسس وتُغري وتصل العين بالعين، وتهدي بواطن الأمور إلى ظواهرها. فليس للأعمى سوى يديه لكي يرى، ولكن العين عند الرائي لا يمكن أن ترى إلّا بعون اليد. إنها «وجه بلا عين ولا صوت، ولكنها ترى وتتكلّم»(6). إنها تغطي على الكلمات أو تفضحها.

> ليس للجسد مأوى آخر غير اليد ذاتها، ففي غيابها سيُضَيِّع جزءاً من ممكناته، في التواصل، والدلالة والفعل

لذلك لم يكن للحيوان سوى سلاح واحد لم يَسْع إلى تغييره أبداً، وذاك ما تقوم به قوائم الأسد والنمر والضباع، وما تبدعه أظافر القط، فهذه كانت موجهة منذ البداية لكي لا تقوم سوى بهذه الوظيفة وحدها، أما الإنسان فلا يتوقف عن تنويع أسلحته لأن اليد عنده مطواعة قابلة للتمدُّد والانكفاء والتثني. لقد تأنسنت يده قبل أعضائه الأخرى، أو هي وحدها استطاعت التخلي عن البيولوجي فيها، لكي تصبح حاملة لقيم ثقافية هي ما يحدِّد جزءاً من هوية الإنسان. إن اليد ليست فاصلاً بيننا وبين ما يأتينا من خارجنا فحسب، بل هي مصدر لكلّ التصنيفات أيضاً: هناك تفاوت بين يد الفلاح ويد العامل ويد الحضري والبدوي، ويد المرأة ويد الرجل؛ في اليد طعم التراب وفيها الدقة والعنف والغنج أيضاً. إن اليد واحدة عند كلّ الناس، ولكنها لا تنصاع إلا للثّقافي فيها؛ فهي لا تُنَفذ برنامجاً مودعاً في الجينات، بل تكتب نصوصاً تستمد مضمونها من الثّقافة لا من التشكيل الحركي فيها.

إننا في الكثير من الحالات «نتكلم بأفواهنا، ونصمت بأيدينا»(7)، تماماً «كما نرى في عوالم ونتكلم في عوالم أخرى» (دوبري). وتلك حالات «الاصطدام» بالعالم، فنحن موجهون من داخلنا، لكي نحتضن ما يلتقطه الوعي من خارجه دليلاً على وجوده في العالم. ولليد في ذلك أرقى الأدوار، من خلالها نحسه فينا ومن خلالها يحس بنا داخله، ذلك أن «الإنسان يتنفس العالم من خلال يديه، ويمد أصابعه ليمسك باللامرئي في محيطه»(8). فكلّ حالات الانتشاء بالكون مودعة في اليد: الأيدي المرفوعة إلى السماء ابتهالاً إلى الله أو استسلاماً أو خوفاً من خطر داهم، والأيدي التي تستقبل نور الشمس أو تتقي وهجه، والأيدي التي تحتضن العائد، أو تتسلل إلى المخفي، وتلك التي تداعب ماء الأنهار، أو تمسك بجذوع النخل. لا تتعرَّف اليد في كلّ هذه الحالات على محيطها، إنها تثبت انفصالها عنه ووجودها فيه في الوقت ذاته.

لذلك احتضنت اليد كلّ حالات النفس التواقة إلى سكينة في العالم أو طمأنينة في الروح: في اليد السلام والخشوع والتوسل والابتهال. فنحن نصلي بأيدينا، ونتوجه إلى الله من خلالها، فلن يتكلم الفم إلا من خلال يدَيْن تصوغان التوسل وتكشفان عن نوايا النفس وقصدها. وتلك هي الحالات التي تشير إليها المودرا(9) في التقليد السانسكريتي، حيث تصبح اليد هي المادة التي يُصاغ منها ما يحيل على مجموعة من الأحاسيس أو الوضعيات، كما يمكن أن تتجلّى في الرقص واليوغا وفي طقوس العبادة أو التمثيل الرمزي لشخصيات بعينها. فليس بوذا سوى سلسلة من الحركات هي مجمل حياته ومراحلها المتنوعة. وليس للفنان سوى يديه، إنه يكتب باليد، ويرسم بالأصابع وبها وحدها يصوغ مادته. إن اللوحة إبداع «يدوي»، فلا شيء يمكن أن يستقيم في اللوحة خارج ما تودّه العين وتنفذه اليد. وذاك ما يميِّز حقيقة الوجود عن عبث الأحلام»، إن الحالم لا يبدع فَنّاً، لأن اليد عنده تكون نائمة. إن الفن ينتج عن اليد فهي أداة الخلق»(10). وجزء كبير من المسرح الميمي تصوغه اليد وحدها، فبدونها ستظل الكثير من حركات جسد الراقص بدون معنى.

ومن هذه القدرة على صياغة الكون في حركات اليد انبثقت لغات عديدة، يتعلَّق الأمر بالتفكير بالأصابع والكف والقبضة : الشهادة والقَسَم والقدر والقوة والاتهام والإشهاد. وفي خطوط اليد تختصر المصائر: «خط الحياة» و«خط الرأس» و«خط القلب» و«خط القدر»؛ وفيها تتكثف الجودة في المعيش والمواهب والإبداع والصحة والمزاج والطابع. إن قدر الإنسان مكتوب في يده، وفي اليد خطوط تهدي إلى المرصود من الكنوز. وفيها «خميسة» الدالة على المرأة المتفوقة وعلى صد العين وعلى فاطمة الزهراء. إنها شعار دال على الموت والحياة في الوقت ذاته.

لذلك قد تأتي البدائل الاصطناعية بالعجب العُجاب، لكنها لن تحل محلها أبداً، إنها في حاجة دائماً إلى عضو الأعضاء أو أداة الأدوات، اليد التي وحدها تمنح الآلات، عن بعد أو عن قرب، قدرة الاشتغال.

> استطاعت التخلّي عن البيولوجي فيها، لكي تصبح حاملة لقيم ثقافية، هي ما يحدِّد جزءاً من هويّة الإنسان

هوامش:

1 - العبارة مستوحاة من رواية نجيب محفوظ ثرثرة فوق النيل، حيث يقول أنيس زكي وهو يحاور نفسه في الصفحة الأخيرة من الرواية: «أصل المشاكل قرد، تعلّم كيف يسير على قدميه فحرَّر يديه».

2 - انظر:

André Leroi-Gourhan :Le geste et la parole, éd Albin Michel,1964, p262 et suiv.

3 - Henri Focillon : Vie des formes, éd P U F 9 édition, 2000,p.109.

4 - الوجاه interface.

5 - Henri Focillon : Vie des formes, p.104.

6 - المرجع السابق نفسه ص 103.

7 - المرجع السابق نفسه ص 109.

8 - المرجع السابق نفسه ص 107.

9 - mudra كلمة من اللّغة السنسكريتية، تدل على سلسلة الحركات الرمزية التي تتخذها اليد في حالات الفَنّ، أو التأمل، أو العبادة.

10 - Henri Focillon : Vie des formes, p.112.



ليست اليد مجرّد عضو في الجسد الإنساني فحسب، بل تتّسع برمزيتها لتحتل مكاناً كبيراً، حين نطلّ عليها أنثربولوجيّاً وفولكلوريّاً، ولا ينبغي- ونحن نتأمل مكانها- أن نعزلها عمّا تفيض به اللّغة عليها من دلالات تلقي بظلالها على عناصر المأثور والتراث الشعبي كافّة.

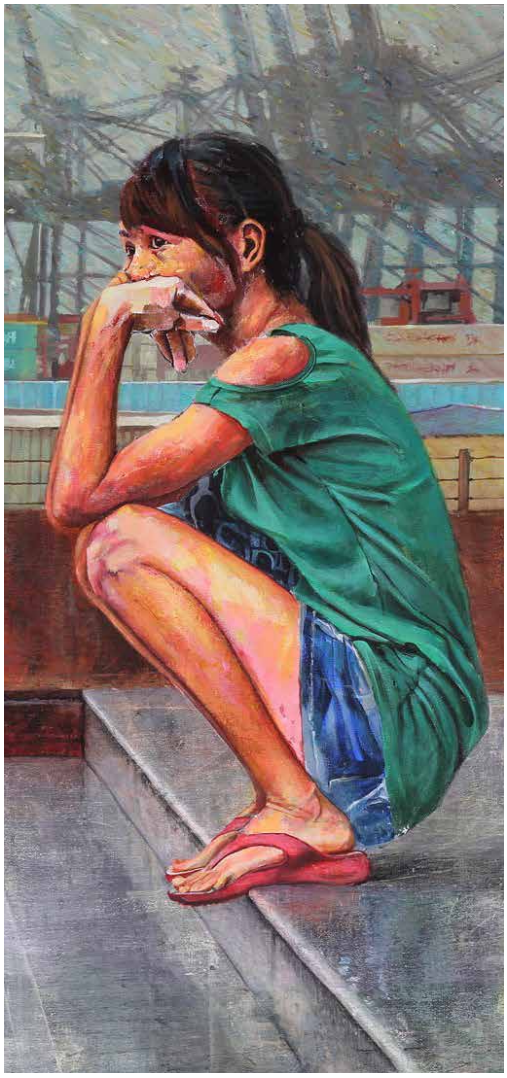
مفاتيح اليد

مسعود شومان

ترتبط الحرف والمهن باليد، فيسمونها بالحرف اليدوية، وتعلّى اليد من قدرها حين تضفي على قطعة السجاد أو الخشب أو الحرير بصمة جمالية، فيقولون على الصانع الماهر «يده تلف في الحرير». وفي المعتقدات الشعبية، حين توجَّه اليد بأصابعها الخمسة فإنما تمارس فعلاً لدرء الحسد والعين الشرّيرة، وقد صارت صورة اليد التي تتوسطها العين «التخميس» أيقونة لصد العين وطاقاتها الشريرة، وكأن كف اليد حين «تخمّس» فإنها تواجه طاقة

في المعتقدات الشعبية، حين توجَّه اليد بأصابعها الخمسة فإنما تمارس فعلاً لدرء الحسد والعين الشرّيرة

واعيـة أو لا واعيـة تتوجّـه حاقـدة أو حاسـدة، لـذا «فقد وضعها المصريـون علـى العربـات وفـي المنـازل، وصنعها الفلاحـون مـن سـنابل القمـح لتوضـع علـى واجهـة المنـزل لتتلقّـى إشـعاعات العيـون الحاسـدة وتلقـي بهـا بعيـداً عـن المنـزل وأهلـه، كمـا طبـع المصريـون أكفهـم علـى الحوائـط وعلـى العربـات بعـد أن غمسـوها فـي دم الذبائـح والأضاحـي لتقـف مصـداً لـكلّ مـؤذ وحاقد، وتتكاثر الأمثال الشعبية التـي تستخدم اليـد بوصفها مجـازاً رئيسـاً فيمـا يتعلّـق بالعمـل والعطـاء والبخـل والإمسـاك بالأشـياء والقـدرة وعلـو الهامـة والإتيـان بالخيـر، والضعـف، والجماعـة، والاتحـاد... إلـخ، ويمكننـا بنظـرة عجلـى علـى بعـض الأمثـال والتعبيـرات الشعبية رؤيـة الاتسـاع الدلالـي الـذي تضفيـه الجماعـة



> ربطت الجماعة الشعبية بين اليد التي لا تعمل، والنجاسة. وضمناً، فإن اليد التي تعمل تتَّسم بالطهارة

على اليـد ومـا تفعلـه، ونرصـد فـي هـذا السـياق مجموعـة منهـا:

- الإيـد قصيـرة والعيـن بصيـرة - الإيـد اللـي مـا تقـدرش علـى قطعهـا بوسـها- الإيـد البطّالـة نجسـة - طـول مـا إيـدي فـي بقهـم هـا أفضـل عمهم- عصفور في اليد، ولا عشرة على الشجرة - إيده ملیانـة - إيده فاضيـة - إيده تتلـف فـي حريـر - إيـد علـى إيـد تكيـد - إيـد علـى إيـد تسـاعد - إيـده سـخية - مـا باليـد حيلـة.

إن اليـد تختـزل العوالـم الثّقافيـة التـي تعيشـها الجماعـة الشعبية، وتعكس مواقفها مما يواجهها فـي الحيـاة، فقصـر اليـد يعنـي عـدم القـدرة علـى الفعل، ويقترن ذلك برؤيـة العين للحالـة، وهنا يختـزل المثـل حـالات متعـدّدة تشـير إلـى وقـوف الشـخص عاجـزاً أمـام الظـروف فتقـدم إقناعـاً مجازيـاً للطـرف الآخـر كـي يتسـامح أو يتعاطـف أو يقـدم دعمـاً لهـذه «اليـد القصيـرة»، ولأن كلّ يـد لهـا صفاتهـا وقدرتهـا، فـإن الجماعـة تسـتخدمها بوصفهـا مجـازاً مرسـلاً، فاليـد التـي لا تسـتطيع القضـاء عليهـا، نظـراً لمـا تمتلكـه مـن قـوة أو مـا تحـوزه من ثـروة أو سـلطة، فمـا عليـك، انصياعـاً لقوانيـن الحيـاة، إلّا أن تقبلهـا.

كمـا ترتبـط اليـد بالعمـل، لـذا فقـد ربطـت الجماعـة الشـعبية بيـن اليـد التـي لا تعمـل والنجاسـة، وضمنـاً فـإن اليـد التـي تعمـل تتسـم بالطهـارة، وهـو ربـط يجعـل مـن العمـل عبـادة، والعبـادة لا تتـم إلّا فـي أجـواء الطهـر والصفـاء، ولأن النصـوص الشـعبية الشـفهية تمتلـك تماسـكاً تسـيجه منظومـة قيـم الجماعـة وعاداتهـا وتقاليدهـا ومعتقداتهـا فإنهـا تربـط بيـن الطاعـة والامتـلاك، بيـن المكانـة والمقـدرات الاقتصاديـة، فمـن يملـك أقـوات النـاس، والمنـح والمنـع فإنـه يكتسـب السـطوة والجـاه والقـدرة طـوال فتـرة امتلاكـه وقدرتـه علـى التأثيـر علـى الأطـراف الأضعـف أو الأكثر احتياجاً لـه، يتأكّـد ذلـك حيـن نسـمع المثـل الشـعبي الـذي يسـتخدم اليـد بوصفهـا الأعلـى، لأنهـا الأثـرى والقـادرة علـى الإطعـام «طـول مـا إيـدي فـي بقهـم هـا أفضـل عمهـم»، ويتسـق هـذا المثـل مـع مثـل آخـر تردّده الجماعـة «اطعـم الفـم تسـتحي العيـن»، واليـد فـي عـرف أبنـاء الجماعـة الشـعبية هـي مكمـن الأحـلام والممسـكة بالثـروة، والباطشـة حيـن تواجـه الأعـداء، فمـا فـي اليـد هـو مـا تمتلكـه، أمـا مـا يخـرج عنهـا فـلا سـيطرة عليـه، لـذا نجدهـم يـردّدون «عصفـور فـي اليـد، ولا عشـرة علـى الشـجرة»، وتتسـع دلالات اليـد لتشـير إلـى

الوفرة والقدرة على العطاء وديمومة الامتلاء، فيقولون «إيده مليانة»، أما من يأتي خالياً من العطايا والهدايا، لأنه لا يملك حاجة أو مالاً، أو لأنه آثر البخل على العطاء، فإنهم يقولون: «إيده فاضية» كما تسم الجماعة المهرة من الصناع والحرفيين بالجواهر الثمينة التي لابد من الحفاظ عليها، لذا فإنهم يقولون في مدح كلّ ماهر في حرفته «إيده تتلف في حرير»، كما تدرك الجماعة معنى اجتماع الأيدي لمواجهة الأعداء، فكما أن المواجهة الفردية ممثلة في اليد الواحدة لا تقوى على المواجهة، بل لا تقوى حتى على التصفيق «إيد لوحدها ما تصقفش»، أي اليد الواحدة لا تملك القدرة على إحداث الصوت، بينما اجتماع الأيدي يجعل الجماعة قوية في مساعدة أبنائها أو في كيد أعدائها «إيد على إيد تساعد» - إيد على إيد تكيد، وتمنح الجماعة قدرة على التفكير واتخاذ القرار ورسم الحيل، لأن اليد ذراع العقل حين يخطط أو يرسم خطة أو يواجه مشكلة، وحين يعجز العقل فإنهم يقولون: «ما باليد حيلة».

وتستخدم اليد لتمارس لغة خاصة عند كلّ جماعة إنسانية وإن اشتركت بعض الجماعات في بعض الإشارات التي تختصر عدداً من المعاني التي تكمل لغة الكلام أو تتحول لتكون لغة قائمة بذاتها، كإشارات الرفض أو الموافقة أو التعنيف أو السب والشتم أو تقبيح الآخر، أو طرح دلالات الرخاء أو الراحة، الحزن أو السعادة، حسب وضع اليد وعلاقتها ببقية أعضاء الجسد الإنساني، وهو موضوع يتسع لكتابة فائضة، ليس مكانها في هذا الموضوع، لكننا سندلل هنا ببعض الأمثلة للتعرف على ثقافة الجماعة الشعبية حين تستخدم اليد والكف والأصابع، حيث يقوم بعض أفراد الجماعة باستخدام الكف لدرأ الحسد أو لإخافة الخصوم أو استخدام الأصابع عبر إشارات للتقبيح أو الاستحسان، كما تستخدم اليد المفتوحة كشكل بصري يربط الإنسان بالسماء، متوسلاً أو داعياً، فاليد وحركتها قد تكون عتبة للدخول إلى الجسد الإنساني وثقافته، فاليدان تختزنان جملة من المشاعر تستعصي على الحصر، حيث تشير الكف المفتوحة إلى الوضوح والأمانة والخضوع، ويمكن من خلالها قراءة حال الشخص من حيث الصدق أو الكذب، المواجهة أو الاستسلام، الثقة أو الضعف.. إلخ.

والكف عند الجماعة دليل جمال حين تحنى فتصبح لوحة تجمع العناصر الثّقافية التي تزخم برموز اعتقادية تستدعي أشكالاً هندسية وحيوانية ونباتية، كما تتسع لرموز الوشم على ظهر اليد وعلى الذراع، فنجد رسوم الأسد والسبع والحية كعناصر طوطمية استطاعت أن تعبر الزمن لتبقى صامدة على الأيدي، كما تحتل الكتابات الخطية على الأيدي مكاناً أثيراً كعلامة دالة للتعرف على الأشخاص أو للحفظ من المخاطر أو لدرأ الحسد والمخاوف من الأعداء.

إن نظرة متسعة على استخدام الجماعة الشعبية لليد في مأثوراتها الشعبية ستلقي بنا في جب الأنثروبولوجيا الثّقافية والدينية، حيث ترسم حركتها مفردات وسياقات لغوية نجد فيها رسم الحدود والمسافات بين الأشخاص والأماكن، كما ترسم الأشكال الهندسية من دوائر ومربعات ومثلثات، فضلاً عن طرحها لعدد من الإشارات التي تعكس ثقافة الجماعة فتشبيك الأيدي ووضعها على الرأس يعني الندم والعجز، بينما تشبيكها قبل بداية العمل يعني التعقيد ومواجهة عراقيل، لذا يطلب ممن يشبك يديه أن يفكها كنوع من التفاؤل وتسهيل الأمور، فاليد تتكاثر دلالاتها ثقافياً لتصير عالماً يختزل الجسد الإنساني، فتلقي برمزيتها في أنواع الثّقافة الشعبية.

إن دلالات اليد المتّسعة في تراثنا ومأثورنا الشعبي ليست بعيدة عن معاجم اللّغة التي تدعونا من جديد لالتقاط الإشارات المشتركة التي يطرحها تراثنا اللّغوي الذي يفيض بالدلالات الثّقافية التي عبرت كتب التراث اللّغوي لتقتحم عوالمنا الجسدية ومدخلها اليد، فاليد من كلّ شيء: مَقْبَضُه، واليَدُ من الثّوب ونحوه: كُمُّه، واليَدُ: النِّعمةُ والإحسان تصطنعهم، وهي السلطان والقدرة، والجماعة والأنصار.... إلخ.

هكذا نري اليد وقد فتحت لنا أفقاً لقراءة الجماعات الإنسانية وما راكمته من عادات وتقاليد وصياغات لغوية استقرت في أشكال فنّيّة مصورة أو جسدية أو لغوية وانسلت منها جملة من الأمثال الشعبية والمربعات والمواويل، فضلاً عن رسوخ مجموعة من العلامات الثّقافية المتعلّقة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والثّقافة المادية التي اكتسب كلّ عنصر فيها دلالته عبر الزمن، فصارت اليد مفتاحاً رئيساً للكشف عن العوامل الثّقافية والاجتماعية والسياسية التي ترسم صورة الإنسان ومنظومة قيمه.

> اليد فتحت لنا أفقاً لقراءة الجماعات الإنسانية، وما راكمته من عادات وتقاليد



لليد حضور ناتئ في الثّقافة الشعبية العربية، حضور دالّ ومؤثّر في صياغة المخيال الجمعي وبناء التمثّلات وتقعيد المسلكيات، فاليد هي بوّابة العبور إلى العالم: عبرها نؤسّس «النظرة إلى الكون»، ونتحسّس الموجودات، ونقيّم العلاقات ونكتشف الاحتمالات، بها نتواصل ونتفاعل، نتلمّس ونتحسّس ونربّت، ونصافح، ونشير، ونشدّ بحرارة، ونحتّج، ونغضب، ونحبّ، باليد نخترق تفاصيل العالم، ونكتب سيرتنا الأولى عن طريق الإشارة والرمز، وباليد نجني البركة، ونتقي الشرّ، ونختبر السلطة، واللذّة، والألم.

الرأسمال الرمزي للأيادي

عبد الرحيم العطري

جَنْيُ البركة

تتواصل التقابلات في سجلات الثّقافة الشعبية، فالأزواج التاريخية والضدية تحكمنا باستمرار، وعليه تلوح اليد بين المقدّس والمدنّس تبعاً لمضمون الثّقافة السائدة، ففي سياقنا العربي الإسلامي تنوجد اليد اليمنى في مقابل اليسرى، وتحقّق عليها تفوقاً رمزياً من حيث التمثل والاستعمال. فاليد اليمنى تختص بالمقدس والإيجابي (سلام، تسبيح، تشهد، أصحاب اليمين...)، فيما اليسرى تدل على المدنس والسلبي (الاستنجاء، أصحاب

> الأزواج التاريخية، والضدّية تحكمنا باستمرار، وعليه تلوح اليد بين المقدَّس والمدنَّس، تبعاً لمضمون الثّقافة السائدة

الشمال..)، فالدخول إلى «المجال المقدس يكون باليمنى فيما الدخول إلى المدنس يكون باليسرى، فالأولى تحيل على الطهارة والحظوة الإلهية، فيما تدل الثانية على الارتباك والمدنس والخطيئة»، وهو اعتقاد يتجاوز المتن الإسلامي إلى حضارات وديانات أخرى.

في ذات السياق تصير اليد مدخلاً لجني البركة، باعتبارها هبة سحرية تدل على النماء والزيادة والعلو واليمن، مثلما تحيل على «عطاء» وقدرة استثنائية ذات مصدر إلهي تتوفر لبعض الأشخاص، فروجيه باستيد يعتبر البركة كـ«سائل مقدس يفيض من الولي الصالح ويمتد إلى كلّ ما يمس هذا الولي من ثياب وماء.. وبعد الموت تظل جثته محتفظة بالبركة وتظل عالقة بقبره». هنا تصير اليد المباركة توزع قدرتها الخوارقية، إبراءً من المرض، وتيسيراً للرزق، عن طريق التقبيل واللمس والربت.

ويجري تدبير الاعتقاد وفق سلوك طقوسي يمتح من دائرة القدسي، بحيث يغدو الطقس دائراً في فلك القدسي والديني، ومشيراً إلى تعالق قوي بينهما، فعن طريق التمسح بقبر الولي أو الثوب المغطى به، يستعيد الزائر طقس التمسح بالكعبة والحجر الأسعد. فالتمسح الذي يتحقّق باليد، كطقس مؤسس ومبرّر للزيارة يرمي إلى «جني ثمار» بركة الولي واستدخالها إلى الذات لضمان حلول ممكن، عن طريق التقبيل واللمس والتمسح، وتمرير اليد التي قامت بـ «جني البركة» على سائر الجسد، إنها الرغبة في الامتلاء والتشبع بالبركة.

«الخميسة» الواقية

تعد الخميسة من أشهر الرموز والتعويذات الشعبية التي يشيع الاعتقاد في قوتها الحمائية ضد العين واللسان، فالخميسة تتخذ هذا الاسم لكونها تمثل صورة اليد البشرية بأصابعها الخمسة، التي تتخذ شكل المواجهة ضداً على كلّ عين حاسدة، بما يشبه الحائط الوقائي الرمزي. وتعلّق الخميسة في أبواب المنازل ومقدمة السيارات، كما تستعمل في الحلي والمجوهرات. وفي هذا الصدد يقول إدموند دوتي إن رمز الكف معروف منذ القديم في منطقة البحر الأبيض المتوسط فقد عرف تحت أسماء متعدّدة: «يد الرب» و«يد الإله بعل» في المسلات الفينيقية والقرطاجية. و«يد مريم» عند الأوربيين و«كف لالا فاطمة» في الشمال الإفريقي وبلاد المغرب، وعرف «بكف عائشة» أيضاً و«كف مفتوحة» و«كف العباس» و«خمسة وخميسة» عند الشرقيين العرب وبعض المغاربة و«المربعة» في تونس، ويسمى عند اليهود «حمسة أو شمسة» وتعني أيضاً رقم خمسة.

ويضيف دوتي قائلاً في كتابه، «السحر والدين في شمال أفريقيا» إن الوظيفة الحمائية أو العلاجية التي أسبغت على هذا الرمز تمت بصلة لإحدى الأساطير اليونانية التي تتحدث عن الإلهة «هيجيا» (Hygie)، (إلهة الصحة)، التي تشفي المرضى بلمسة من يدها. ومهما يكن من تبرير موضوعي أو ذرائعي وراء حضور اليد في الثقافات المتوسطية، فإن ذلك لا يمنع من الإقرار بالرسوخ القوي للمعتقدات الشعبية التي تستحضر اليد كعضو جالب للبركة وطارد للعين والشرور.

ومن أجل حماية المخزون الزراعي من العين والأرواح الشريرة، فإنه يصير ضرورياً نثر الملح والشبة والحرمل في جنبات الخزين، مع وضع خميسة اليد المغموسة بالحناء على بابها، شرط أن تكون هذه اليد لأصغر فتاة في البيت، اعتباراً لكونها في عداد الملائكة، أملاً في حراسة المخزون وضمان بركته، إن الرمز يصير في هذه الحالة دالاً على تاريخ من الأداء الاجتماعي، فالرمز هو «تعبير عن إشارة مجرّدة، إنه لا نهائي، لأنه يصور شيئاً لا نهائياً».

إن التحصين السحري يقدم نفسه كبنية مضادة تقي وتواجه وترد، إنها «ديانة مضادة» بتعبير دوتي، يتقولب على غرارها الفاعل الاجتماعي ويستمد منها صياغاته للعالم ومسلكيات تعامله مع المعاني والأشياء. بل إن الأمر لا يبقى على وجه التضاد دائماً، وإنما يصل إلى درجة التماهي والتجاور بين السحري والديني. فالأمر يتعلّق بصياغة ممكنة للمعنى في مستويات من الفعل والصراع الاجتماعي، يلجأ إليها الأفراد لتأمين المواقع ودرء المخاطر وإعادة إنتاج الحضور وفق ما تقتضيه المصالح والبنيات.

سُلطة اليد

اليد سلطة تتأرجح بين الخفاء والتجلي، تظهر وهي تحنو على الآخر، تربت على كتفه،

> من أجل حماية المخزون الزراعي من العين والأرواح الشريرة، فإنه يصير ضرورياً وضع خميسة اليد المغموسة بالحناء على بابها، شرط أن تكون هذه اليد لأصغر فتاة في البيت

تصافحه وتشير إليه وعليه، في استدماج لوظيفة اعتيادية يؤديها عضو جسدي، لكن ذات اليد قد تصير في سياقات أخرى دليلاً على السلطة والنفوذ، بل إنها تختص بالعقاب وأجرأة مفعول هذه السلطة.

إن تقبيل اليد من قبل الأتباع في المجال السياسي تحديداً يفيد «تقديم البيعة، لكن معناه كذلك طلب الرضى، بحيث تقبل اليد اليمنى، موطن القوة، اعترافاً لها بفضلها». وتأكيداً على ولائها المستمر، واعترافاً أيضاً بسلطة اليد وقوتها الرمزية، ففي حقل السلطة تعد الإشارات والرموز أكثر أهمية من لعبة الإفصاح المباشر، فللرمز دور بارز في إظهار السلطة والمكانة التي يحوزها الفرد داخل الجماعة أو المجال، وبذلك تتحوّل الهندسة المجالية أو



> تُعَدّ اليد «رأسمالاً رمزياً»، يتقابل ويتفاعل ويتحدَّد، أيضاً، بنوعية ما يمتلكه الفرد من رأسمال مادّي

العلامات المستعملة أو حتى التسميات والألقاب والإشارات دليلاً إلى اكتشاف حجم السلطة ومدلولها الاجتماعي.

تدل السلطة على التمكن والاستئثار بالقوة والقدرة على التوجيه والإجبار نحو اتجاه معين من السلوك الاجتماعي، فالسلطة هي القدرة على التأثير والفعل والقيادة، وهي تستند في اشتغالها التوجيهي إلى معطى القوة واحتكار العنف، كما أنها ترتهن إلى معطيات رمزية أخرى مؤثرة. فسلطة اليد التي تصفع وتوجه وتحتج وتحذر، تعني قوة تأثيرية تمنح صاحبها مكانة ما ضمن نسق ما، كما أنها تتوسل في اشتغالها بعدد من المصادر المؤسّسة لها، والتي تتراوح بين أساسيات مادية (ثروة مثلاً) وأخرى رمزية (شرعية تاريخية مثلاً) فضلاً عن مسألة احتكار العنف، وقبول المسودين بهذه السلطة.

ليست سلطة اليد شيئاً متموضعاً في اليد فقط، أو في خواتمها وسلاسلها الذهبية، إنها سلطة عابرة للأمكنة والأزمنة، إنها علاقات متفاوتة بالدرجة الأولى، تعبّر عن استراتيجيات وقوى وتراتبات مستمرة تخترق مجموع النسيج الاجتماعي، وهو ما يجعلها تتخذ تمظهرات شتى، وتتأسّس من حيث بنائها وتجذّرها على أسانيد متعدّدة.

إلى ذلك كله تُعَدّ اليد «رأسمالاً رمزياً» بالرغم من مبناها ومعناها المادي الصرف، إنها تدل على دال ومدلول سلطوي متفاوت من حيث النوع والاستعمال والسلطة أيضاً، بين كلّ الأفراد والجماعات. ما يجعل منها رصيداً من العلاقات والقيم والرموز، يتقابل ويتفاعل ويتحدَّد أيضاً بنوعية ما يمتلكه الفرد من رأسمال مادي، فالرأسمال الرمزي لليد اليمنى أواليسرى هو رصيد قابل للتداول والتراكم والاستعمال، والاستنفاذ أيضاً، شأنه في ذلك شأن الرأسمال المادي.

وككلّ الرساميل، فإن الخيرات المادية والرمزية والبركات المخصوصة للأيادي في مجتمعاتنا، هي التي تمنحنا وضعيات وانتماءات تتحدَّد بمحتوى وشكل هذه الرساميل وطرائق تمثلها واستعمالها في سوق التبادلات الاجتماعية.

ربَّما تكون حضارتنا العربية، مع امتداداتها الشرقية، من أكثر الحضارات التي اهتَّمت باليـد، واحتفلـت بها، فجعلت منها رمزاً يحمله الناس أينما كانوا، كتميمة على شـكل حليـة، أو على سـياراتهم وأبواب بيوتهـم.. جالبةً الحظّ والحماية والشـعور بالأمن والمساعدة؛ ألا يقال: مُدّ له يدك؟!

واسطة الفكر والعاطفة

منى فياض

جاء في «لسان العرب» تعداداً ملفتاً لصفات اليد في شمولها كافة نواحي وجود الإنسان وعلاقاته، سواء بالخالق أو بالبشر كما بصفاته وما يحتاجه: اليد النعمة، واليد القوة، واليد القدرة، واليد الملك، واليد السلطان، واليد الطاعة، واليد الجماعة، واليد الأكل، واليد الغياث، واليد منع الظلم، واليد الاستسلام واليد الكفالة في الرهن.

ونقل عن النبي أنه قال لنسائه: أسرعكن لحوقاً بي أطولكنّ يداً؛ وكُني بطول اليد عن العطاء والصدقة.

وقيل ما لي بهذا الأمر يد ولا يدان؛ لأن المباشرة والدفاع إنما يكونان باليد، فكأن يديه معدومتان لعجزه عن تحقيقه. ويقال للرجل إذا وُبّخ: ذلك ما كسبت يداك؛ أي هذا ما قمت به. ويقال: من عمل عملاً كسبت يداه. فاليدان، الأصل في التصرف.

الجوهري يزيد في الشرح: هذا الشيء في يدي، أي ملكي. واليد القوة، وأيده الله تعني قوّاه؛ ومالي بفلان يد، أي لا طاقة لي عليه.

تبدو اليد في كلّ ذلك رمزاً يختصر الوجود البشري وما ينجزه على الأرض. ولا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن طقس الخطوبة يُكنّى عنه بطلب يد الفتاة: «طالب إيدك»؛ أي أريدك وأطلبك أنت بكليتك شريكة لحياتي. اليد، هنا، ترمز إلى جوهر الشخص.

ما تقوله اللّغة يجسده الرمز الإنتروبولوجي القديم المتمثّل بالكف الذي نعرفه جميعاً. إنه رمز شائع الاستعمال كحلية وأعمال فنّيّة مختلفة تتعدّد أشكالها وأحجامها والمواد المشغولة منها. لكن لهذه الحلية وظيفة عند الكثيرين وخصوصاً الطبقات الشعبية، فهي حجاب تبعد العين الحاسدة والسحر والغيرة. ارتداؤها، خصوصاً مع الخرزة الزرقاء، يشد عين الحاسد فتصرفه عن التركيز في غيره، فلا يحسد الطفل أو الشخص لما لديه.

رمز الكف واسع الانتشار في مناطق جغرافية تمتد من أقصى المغرب وحتى أفغانستان وباكستان والهند، مروراً بمصر وتركيا والبلاد الواقعة بينها. يقال لليد عند العرب «كف فاطمة»، أما عند اليهود فهي «كف ميريام». وهذا دليل على تاريخها القديم وعلى التفاعل والتواصل الحميم بين هذه المناطق الشاسعة المتنوعة الثّقافات.

وهي ليست رمزاً دينياً، لأن هناك من يعارضها بين المسلمين.

إنها رمز يعود بأصوله إلى حقب مغرقة في القدم، يرجعها البعض إلى زمن النبي موسى. إنها كف ميريام أخت موسى وهارون عند اليهود، والخمسة وخُمِيسة هي نفسها في العربية والعبرية. تعود بها الأسطورة إلى زمن هجرة موسى من مصر، حين أمر أتباعه بدهن أبواب منازل اليهود بدم الخروف لحمايتها من رسل الموت. وهم لكسب الوقت صاروا يطبعون عليها دم الخروف بواسطة الكف فقط. وهكذا بعد مرور هؤلاء الرسل مات جميع الرضع المصريين بمن فيهم أطفال الفرعون، بينما لم يمت الرضع اليهود. واعتقد المصريون أن هذا الرمز أنقذ اليهود من الموت واعتمدوه هم أيضاً كوسيلة للحماية. إنها الكف مفتوحة الأصابع الخمس كي تحمي من الشر.

في بابل أيضاً وُجد برج ترتفع فوقه يد واسمه برج اليد اليمنى. إنها اليد اليمنى مرفوعة. هناك الكثير من مجسّمات هذه اليد على شكل

> طقس الخطوبة يُكنّى عنه بطلب يد الفتاة: «طالب إيدك»؛ أي أريدك وأطلبك، أنت بكلّيّتك، شريكةً لحياتي. اليد، هنا، ترمز إلى جوهر الشخص



نحت حجري في مختلف الأنحاء من العالم.

اليد رمز الهبة واليد القربان التي تمنح البركة وتنقل القدرة والحماية. وبغض النظر عن الثقافة التي ينبع منها هذا الرمز فهو تعبير عن حركة ابتهال. إنه رمز روحي ورمز أمل ما. فعندما نضع شيئاً نقصد منه طرد الأرواح الشريرة، تكون روحنا هي التي يسكنها الخوف والقلق؛ هذا الكف يطمئنها. كما أن من يضع الكف يفعل ذلك بنوع من الفرح والغبطة. إنه حلية للزينة أيضاً يتفنن الصناع في صقلها.

لليد معنى أخير ربما يتماشى أكثر مع حداثتنا، هو ارتباطها بالألفبائية وبالكتابة. فاليد هي الأداة التقليدية والمفضلة للكتابة التي غيّرت وجه العالم.

مع ذلك هل يخطر ببالنا عندما نتأمل الكرة الأرضية وكلّ ما عليها من منجزات تكاد تغير معالمها على مدى حياة إنسان واحد، أن نقول: يا لبراعة اليد التي تصنع الكثير! أم أننا أميل إلى القول: يا لعظمة الفكر والعقل الإنسانيين أنهما مصدر الخلق والإبداع!

أولوية اليد أم أولوية الفكر موضع نقاش قديم، قِدَم الفلسفة. كتب أناغزاغور «ANAXAGORE»: الإنسان ذكي لأنه يملك يدين. أما أرسطو فكتب: الإنسان له يدان لأنه ذكي.

وكتب تران دو ثو «TRAN DUE THO»: لم يقل الإنسان ما فكر به لأنه فكره، بل تفكّره لأنه قاله، وقاله لأنه تهيأ للقيام به.

من الصعوبة بمكان تعداد وإحصاء الأعمال التي حققتها اليد على وجه الأرض، أليس كلّ ما هو مُنجز على هذه الكرة من صنع اليد!! لا يمكن للفكر أن يتحقّق دون وجود اليدين. ذلك أن الأداة والآلة والجهاز والماكنة وكلّ ترسانة الوسائل والتقنيات الصناعية والفَنّيّة، لا تعود شيئاً يذكر ولا يمكنها أن تنتج شيئاً دون اليد التي تقودها وتعدلها، دون الهدف الذي من أجله تستخدمها.

> أولوية اليد أم أولوية الفكر.. موضع نقاش قديم، قِدَم الفلسفة

إن التقـدُّم التقنـي الهائـل وسـيادة الآلـة فـي العصـر الراهـن يجعلاننـا ننسـى هـذه البديهيـة، ويغيّـب عـن بالنـا الشـرطان الأساسـيان لتقـدّم ونمـو الإنسـانية واللـذان يشكّلان جوهره، وهما:

- إدراك العالـم المرتكز على الحـواس المنعكس في رمزيـة اللّغـة.
- التأثير على العالم بحركات اليد.

للأيدي حياتها الخاصة. ربما يعلم ذلك الكثير مـن النـاس بحدسـهم، لكـن ليـس سـوى فنـان، وبالأخـص نحـات، مـن باسـتطاعته أن يعبـر عـن حيـاة الأيـدي بدقـة.

كتـب ميـكال أنـج، الـذي رسـم أشـهر يديـن فـي عالـم الفَـنّ، يـد الخالـق التـي تمتـد لتنفـخ آدم بالحياة الذي يمد يده هو الآخر لخالقه في لوحة الخلـق علـى سـقف كنيسـة سكتسـين، مـا معنـاه:

لا يملك الفنان الموهوب أي مفهوم
يكفي أن يحصر نفسه في قطعة رخام واحدة
وحده يصل إلى الهدف مع شيء إضافي
ذلك الذي يمتلك يداً تطيع ذكاءه

فـي كتـاب يحكـي عـن حيـاة كاميـل كلوديـل النحاتـة التـي أقامـت علاقـة عاصفـة مـع النحـات الشـهير رودان، يوجـد المقطـع التالـي عـن علاقـة النحاتـة باليـد: كاميـل تخطـط يداً. منـذ عـدة أشـهر تعمـل علـى اليديـن مـا إن تمتلـك برهـة مـن الوقـت. انكبـت علـى دراسـة الأيـدي دائمـاً، منـذ أن كانـت صغيـرة جـداً. أيـدي أمهـا، واللعـب بالأصابـع علـى الطاولـة: إلـى الخلـف وإلـى الأمـام، إلـى الخلـف وإلـى الأمـام، البنصـر والسـبابة، البنصـر والسـبابة؛ رقصـة جهنميـة، آخـذ، كلا لا آخـذ. يـدا والدهـا، رفيعـة، رشـيقة، شـفيفة، دقيقـة، أصغـر مـن المعتـاد لرجـل. أيـدي بـول (الشـاعر المعـروف وشـقيق النحاتـة بـول كلوديـل) منطويـة خلـف ظهـره، مخبـأة، سـميكة راحـة الكـف، مـع ذلـك لهـا أصابـع طويلـة، لكنهـا دائمـاً الواحـدة فـوق الأخـرى، ومخبـأة أحيانـاً...

يـداه هـو (المقصـود الفنـان رودان) مـن أجلهـا وقعـت فـي غرامـه! هـو أيضـاً كان يعمـل علـى أيـد مـن كلّ نـوع. كأنـه يقـوم بطقـس، كمـا لـو أنـه جـزء مـن ديانـة... فجـأة كان السـيد رودان يسـتغرق لسـاعات وسـاعات لينحـت أيـدي: بعضهـا متأصّلـة، بعضهـا الآخـر خشـنة وفجـة. كان يقـول: «هنـاك أيـد تصلـي وأيـد تلعـن وأيـد توسـخ وأيـد تنشـر العطـر وأيـد تبـرد الغليـل وأيـدي الحـب».

الحـب هنـا بالمعنـى الغرامـي، لكـن للحـب معانـي أوسـع، وهـي كلهـا متضمنـة فـي حـركات الأيـدي ولمساتها. اليـد التـي تلمـس تحمـل الحـرارة ومعهـا الـدفء، وتشـفي مـن الألـم، لأنهـا تسـاعد الجسـم علـى التخلـص مـن الكورتيـزول. فعنـد ملمـس اليـد تحـرر أطـراف الأعصـاب الدقيقـة التـي تحـت الجلـد مـادة قريبـة مـن المورفيـن فتهـدئ الألـم.

مـن أجمـل الصـور عـن اللمـس، مـا يقولـه الشـاعر:

كأن يدي تندى إذا ما لمستها
وينبت في أطرافها الورق النضر

لكـن لليـد وظيفتهـا فـي مجـال التربيـة، فهـي، تسـاعد الطفـل علـى أن يستكشـف العالـم ويسـتعلم الأشـياء، كـي يعـي مختلـف الأشـكال، إنـه نـوع مـن التعلـم، نـوع مـن ذاكـرة اليـد. تصبـح اليـد بعـد حوالـي الأربعـة أشـهر مـن الـولادة، أداة البحـث الأساسـية؛ فلليـد أهمّيـة مطلقـة فـي تكويـن صـورة الـذات وفـي عمليـة التفكيـر والتعبيـر. فـي حوالـي الخمسـة عشـر شـهراً يبـدأ الطفـل باكتشـاف الأشـياء حولـه وباسـتعمال لغـة حركيـة مميـزة، إذ يعـوّض النقـص فـي التعبيـر بحـركات اليـد. لغـة اليـد تكـون الوسـيلة الوحيـدة والأوليـة للتواصـل، تتخـذ مكانـة ثانويـة فـي مـا بعـد وعنـد نمـو اللّغـة، ولكنهـا تبقـى مرافقـة للكلمـات فـي حياتنـا كلهـا.

واليـد مهمّـة علـى صعيـد التأهيـل النفـس - حركـي، إذ لهـا دورهـا فـي الاسـترخاء وإنقـاص التوتـر، وهـي تحمـل قيمـة عاطفيـة كبيـرة بواسـط اللمـس، اللمـس الـذي يحمـل إلـى الآخـر السـكينة التـي فقدهـا، ويعلـم ذلـك تمامـاً مـن يمـارس الطـب الهنـدي والشـرقي. وعلـى غـرار الطـب الشـرقي قامـت بعـض المراكـز الغربيـة بتطويـر نظريـات العالـم النفسـي رايـش وتطبيقهـا فـي مراكزهـا العلاجيـة. فاللمـس يُدخـل فـي علاقـة قريبـة وحميمـة وقيمتـه العاطفيـة أكبـر مـن تلـك التـي للبصـر أو للسـمع. لكننـا لا نسـتعمل اللمـس إلّا مـع الأشـخاص القريبيـن منـا أو الذيـن نريـد أن نتقـرب منهـم عاطفيـاً؛ فراحـة كـف اليـد لا نعطيهـا لأي كان، إذ هـي نتيجـة اتصـال داخلـي عميـق نوعـاً مـا. يحمـل هـذا الاتصـال مُعـاش عاطفـي. واليـد لهـا هـذه الميـزة: إنهـا تمتـد وتصـل إلـى الآخريـن فـي أي وقـت نريـد وتعبـر عـن تطـوّر الاتصـال العاطفـي وتعمـق المشـاعر، اليـد التـي تمتـد تنقـل الصداقـة أو الحـب الـذي نحملـه إلـى الآخـر، يصبـح عندهـا الاتصـال أطـول وأمتـن، تمتنـه ارتجافـات، نُحمّلـه إياهـا. أمـا اليـد التـي تداعـب فهـي تعبـر أيضـاً عـن مُعـاش عاطفـي علـى مسـتوى آخـر ينتمـي إلـى عالـم حسـي حميـم.

أحيانـاً اليـد وحدهـا تحتفـظ بذاكرتنـا وتقبـض علـى مشـاعرنا أكثـر مـن الكلمـات... اليـد إذن هـي الواسـطة بيـن الفكـر وتحققـه، هـي واسـطة الـذكاء لأنهـا تخـدم كأداة فـي مجـال تجسـيد هـذا الفكـر. إن كلّ مـا يتأملـه الفكـر تحققـه اليـد، كمـا أن الفكـر يتأمـل بحسـب إمكانيـات اليـد.

> اليد وحدها تحتفظ بذاكرتنا، وتقبض على مشاعرنا، أكثر من الكلمات

إنّ هذا الموضوع لا يزيد، في ظاهره على دالّ من اللّسان العربيّ له، في مستوى ما، مدلول معجميّ أساسيّ مشترك بين أهل العربيّة، قلّما يختلف في إدراكه أفراده، وفي مستوى آخر، مدلولات إضافية، غالباً ما ينفرد بها أهل الاختصاص دون غيرهم. وما هذا المفهوم سوى إيهام متولّد، في تقديرنا، عن اختيارنا رموزاً كتابية معيّنة لترجمة معانٍ ودلالات، يحتمل أن ترد من غير العربيّة، بدوالّ خاصّة بالعربية.

الإصبع الواحد لا يجمع قمحاً

د. وليلاي كندو*

وعلى عكس هذا الظّاهر، ليس قصدنا بالدّال في هذا المقام سوى ترجمة إلى العربية لمدلولات دوالّ وأقوال ممّا تيسّر من ألسنة إفريقيا؛ ومنها الـ«موري»، لسان الشّعب الموسي، والـ«ماندي»، لسان أغلبية ساحقة من الشعوب المنتشرة في منطقة السّودان الغربي. وإشكاليتنا في هذا السّياق ما نصوغه على النّحو التالي: ما دلالة «نُوفُو» (nugu) في الموري؟ وما دلالة «بُولُو» (bolo) أو «تِيغِي» (tègè) في الماندي؟ وما صلة تلك الدّلالات بما نجد في العربيّة من المعاني؟

هذه بعض المسائل التي نروم مقاربتها، استناداً إلى منهج استقرائي يقوى بآخر، يقوم على مقارنة ضمنيّة بين الأحكام، لكي يتأتّى استنباط ما يمكن التّأليف بينه من المعطيات، وصولاً إلى كشف كلّيات باطنة خفيّة.

إذا نظرنا في مستوى الدّلالة المعجمية في الموري، مستندين في آن إلى حدسنا اللّغوي وإلى آراء بعض المستعملين الأصلاء، توصّلنا إلى أنّ لفظ «نُوفُو» دالّ مزدوج المدلول في هذا اللّسان؛ فهو يعمّ دلالياً، من ناحية، فيفيد مطلق اليد؛ وينخزل، من ناحية أخرى، فيتعيّن لمعنى الكفّ. ولا نجد في موري غير القرائن الملازمة لمقام التّخاطب الحقيقي سمات تُفرد الدّال أو تعيّنه لهذا المعنى أو لذاك.

وإذا كانت هذه دلالة اليد الحقيقية في الموري، فلها دلالات مجازية عديد مطردة في الاستعمال. ويمكن تصنيفها صنفين أساسيّين: ما هو إيجابي وما هو سلبيّ. وممّا يندرج في الصّنف الأوّل قول الموسي إنّ «له يداً طيّبة»(1)؛ يقصدون أنّ للشّخص لباقة ومهارة وإتقاناً وحظّاً في الصّنعة أو الصّيد أو التّجارة. أما المراد باليد الماهرة في الصّنعة غير من يحذق حرفته وفنّه. أمّا يد الحظّ فتطلق على أوّل من يشتري سلعة التّاجر في اليوم، عموماً، أو في الصّباح، خصوصاً، فيتوافد عليه من بعده الزّبائن للشّراء، فيقول التّاجر حينئذ في ذلك الحريف إنّ يده «طيّبة» خيّرة محظوظة، لأنّها نفّقت له تجارته في السّوق(2). وأمّا المراد باليد الماهرة في الصّيد فهي تلك التي تحسن التصويب، وتصيب فريستها ولا تشويها.

ومن هذا الصّنف أيضاً إسناد «الموسي» الغنى والثراء والملك إلى يد صاحبها؛ فيقولون إنّ يده تملك أو تحمل(3). وحين تمتاز اليد بهذه الصّفة وتكون، فضلاً عن ذلك، كريمة محسنة يقول فيها الموسي إنّها يد معطاء(4).

ونجد من القسم السّلبي قول الموسي إنّ يد فلان لا تنبسط(5)؛ يقصدون أنّه لا يمدّ يده لا للعطاء ولا للإحسان. وهو بمثابة الحكم عليه بالبخل أو الشّحّ. وشبيه بهذا المعنى ما في

> يد الحظّ تُطلَق على أوّل من يشتري سلعة التّاجر في اليوم، عموماً، أو في الصّباح، خصوصاً، فيتوافد عليه، من بعده، الزّبائن، للشّراء



قول الموسي إنّ يد فلان تأخذ(6)؛ يعبّرون به عن اتّصاف صاحبها بالسّرقة والنزعة إلى الإيذاء والميل إلى الإضرار والفساد.

وعلى العموم، كلّما دخلت أدوات النّفي على ما يفيد الإيجاب نقلته إلى حيّز السّلب. وهو حيّز يتّسع لمعنى اليد العجول التي لا يملك صاحبها نفسه عند الغضب، وهي ضديد اليد «الباردة» المتمالكة الصّبورة.

والمشترك بين صنفي الدّلالة في تصوّرنا قيامهما على المجاز المرسل؛ إذ اليد جزء من كيان الإنسان استعملت في الأقوال المنكورة بمعنى الإنسان بأكمله، وتلك دلالات تثبت للغة «موري»، في وجه من الوجوه، قدرة على استيعاب التّجريد العقلي والبعد الخيالي الفنّي والأدبي على غرار ما يستوعبها سائر الألسنة الطّبيعية الشّفوية منها والمكتوبة على حدّ سواء.

بل نجد للموسي في دالّ اليد مستوى آخر من الدّلالة يتّصل بتصرّفات المولود؛ ذلك أنّهم يحكمون له أو عليه استناداً إلى تأويل حالة يديه؛ فإذا كان يبسطهما قدّروا أنّه يكون كريماً سخيّاً؛ وإذا كان يقبضهما أوّلوا ذلك أنّه يكون بخيلاً شحيحاً. بل يوغلون، فيقرؤون شخصيّة المولود أو غيره من الأفراد، استناداً إلى ما في كفه من خطوط وعلامات.

فليس من الغريب، إذن، أن يبني الموسي على عضو يكتسي دلالات عديدة مستوى من الأقوال أقرب إلى فنّ المنظوم منه إلى المنثور؛

> قول «الموسي» «إنّ يد فلان تأخذ» يعبّرون به عن اتّصاف صاحبها بالسّرقة والنزعة إلى الإيذاء، والميل إلى الإضرار والفساد

نعني به الأمثال الشّعبية؛ ومن ذلك مثل لهم مفاده أنّ الإصبع الواحد لا يجمع قمحاً. ولئن لم يرد في هذا التّعبير لفظ اليد، فهو وارد في عبارتهم الأصلية(7)؛ ذلك أنّ الأصابع في لسان الموسي لا تتحدّد إلّا استناداً إلى علاقتها باليد، لأنّها في اصطلاحهم صغار لها. ونرى في هذا المثل معنى ظاهراً جليّاً هو الحثّ على الاتّحاد، لأنّه يولّد القدرة والقوّة ويوفّرهما، كما يتجلّى فيه معنى ضمنيّ هو نبذ الفرقة والعزلة والأنانيّة.

ولا يعني حثّ الموسي على الاتّحاد أنّ أصابع اليد عندهم متساوية؛ إذ نجد لهم قياساً مأثوراً ينصّ على أنّه على قدر ما تتفاوت أصابع اليد من حيث الطّول يتفاوت النّاس من حيث المنزلة أو القدر. لكن، مثلما أنّ لكلّ إصبع دوره في بنية الكفّ وعمله، يكون لكلّ فرد دوره في بناء المجتمع وحياته وتنميته.

ومن أمثالهم في اليد قولهم إنّ اليد لا تدرك الظّهر(8)؛ يعنون أنّ يد الإنسان عاجزة من خِلقتها عن غسل ظهره بدقّة وتمام، مثلما تغسل سائر أعضائه. وهذا إقرار أو حكم بضعف الإنسان معزولاً مفرداً ونسبيّة قدرته.

ومن المعروف عند الموسي وعند غيرهم من شعوب إفريقيا السّوداء أنّهم يفضّلون التّحيّة أو السّلام بالأيدي على مجرّد الكلام؛ فإلقاء التحية دون مدّ اليد عندهم علامة احتقار وسوء تقدير، وإلقاؤها مع المصافحة دليل على صدق الاحترام وقوّة المودّة والألفة.

وعلى غرار ما تقدّم في الموري، نجد لليد دلالات عديدة في اللّسان المانديّ المتفرّع إلى كلّ من الجولا في بوركينا فاسو والكوت ديفوار، والبامبارا في مالي، والمالينكي في غينيا كوناكري وغير ذلك. ومن دلالات اليد الإيجابية في هذا اللّسان إسناد أهله إلى اليد على وجه المجاز المرسل كذلك معنى السّخاء والإحسان والعطاء، فيقولون إنّ يد فلان طيّبة(9)، أي تنفّق التّجارة، كما يقولون إنّ يد فلان قد استولت على السّلطة(10). بل يشتق أهل المانديّ من لفظ اليد فعلاً، فيقولون ما يفيد أنّ فلاناً قد صفع غيره(11). ومثلما في الموري، تحتمل اليد في المانديّ الدلالة على الشّحّ والبخل مثلما تحتمل فيه الدلالة على السّخاء. ولليد فيه دلالة على السّحر؛ إذ يأمر أحدهم المخاطب المتّهم بأن ينفكّ عن المسحور(12). وهذه بورها معان وظّفت لها اليد كذلك على أساس المجاز المرسل.

وعلى غرار ما رأينا عند الموسي أمثالاً صيغت على أساس لفظ اليد، نجد عند المانديّ مثلاً يقول إنّه بإمكان يد الصّغير التي أحسن غسلها أن تعدّ للمسنّ أكلته المفضّلة (ديغي) (13). والمراد بهذا مفاد مثل مانديّ آخر ينصّ على أنّ الفتى الذي زار مائة قرية هو بمنزلة شيخ عمّر قرناً من الزّمان؛ ذلك أنّ طول العمر وكثرة المشاهدة والمعاينة من خلال التّرحال هما في رؤيتهم متكافئان من حيث الدلالة على طول التّجربة واتّساع الخبرة واكتساب الحكمة والوعي.

وإذا نظرنا في دلالة اليد في الثّقافة العربيّة لاحظنا فوارق جزئية لا تطال أن تخفي مشابهة ساطعة قويّة بينها وبين ما توصّلنا إليه باستقراء لغة الموسي والمانديّ؛ وهو نزعة إلى «أنسنة» اليد وإحلالها محلّ الإنسان أو قوّة غيبيّة تُقدم على أعمال الخير أو الشرّ. وفي هذا تجريد عقلي أدبيّ يدلّ على أنّ النّزعة لدى الشّعوب المتديّنة هي الانصراف عن إسناد الأفعال إلى الذّوات، إمّا تقيّة أو وقاراً، فهل هذه المقوّمات المشتركة بين الشّعوب آثار تفاعل ومثاقفة تاريخيّين بينها؟ أو يكون مردّها إلى بنى ذهنيّة دالّة على كلّيات عرفانيّة مشتركة بين أبناء الجنس البشريّ؟ مباحث نعرضها عرضاً ولا نستبعد وراءها معطيات مفيدة في مجال العلم أو الثّقافة أو سياسة البناء والرّقي الحضاري.

> من أمثالهم في اليد قولهم: «إنّ اليد لا تدرك الظّهر»، وهذا إقرار أو حكم بضعف الإنسان معزولاً مفرداً، ونسبيّة قدرته أيضاً

---

* أستاذ اللّغة العربية وعميد كلّية علوم التربية، المركز الجامعي للتخصصات المتعدّدة في بوركينا.

هوامش:

1 - أي يده ماهرة. وأصل عبارتهم ما يلي : a nuga nôomamɛ

2 - عبارته بموري هي : fo nuga nôomamɛ ;ti m'daa locke

3 - أصل عبارتهم : a nuga taramɛ

4 - أصل عبارتهم : a nuga kôtamɛ

5 - أصل عبارتهم : a nuga pa tîigedie

6 - أصل عبارتهم : a nuga rikedamɛ

7 - أصل عبارتهم : nug bi yen dpa wukkede zomye

8 - أصل العبارة : nug pa tate'm poorîye

9 - يقولون : a bolo kadi

10 - أصل العبارة : a yâ tègè dâ kan

11 - أصل العبارة : a yé karsa tègè

12 - أصل العبارة : I tègè bo karsa kan

13 - أكلة شبيهة بالمديد المصنوع بدقيق الذّرع. لكنها تختلف أنّها تشرب باردة ممزوجة باللّبن أو الحليب.



تحضر اليد في الشعر حضوراً متعدّد الدلالات والحقول المفهومية، فاليد التي تملك أكثر من وظيفة فيزيولوجية، بحسب طبيعة الجسد الذي تنتمي إليه، بصفتها عضواً من أعضائه، تمتلك رموزاً عديدة ترسّخت عبر تاريخها أو في ذاكرتها الثّقافية.

أقوال اليد

وأصابع بين قصيدتَيْن..

عبده وازن

خضعت اليد لتأويلات كثيرة في الحضارات المتوالية منذ ما قبل التاريخ حتى الحقبات اللاحقة التي برزت فيها الميتولوجيا والأديان الأسطورية وما تلاها من عصور. والتقت معظم الحضارات واختلفت في الحين نفسه حول نظرتها التأويلية لليد وحول المواصفات التي أسبغتها عليها. وتكفي العودة إلى الملاحم والأساطير والكتب الدينية القديمة حتى يتبدّى هذا الاختلاف في التأويل بين بلاد ما بين النهرين أو الميزوبوتاميا ومصر الفرعونية وبلاد الأغريق والحضارات الآسيوية المتعدّدة كالبوذية والهندوسية وسواهما، وكذلك حضارة العصور الوسطى، وصولاً إلى عصرنا الراهن. والواضح أن رمزية اليد لم تتجلّ فقط في الفكر والدين والطقوس، بل شملت الفنون كالنحت والرسم وعلى نحو خاص الشعر في أشكاله المختلفة.

حضرت اليد في ذاكرة الشعر على اختلاف عصوره ومدارسه: الشعر الملحمي، الشعر الديني والرعوي والغنائي، شعر الجماعة أو القبيلة، الشعر الشفوي والمكتوب، وحضرت أيضاً في شعر العصور المتقدمة، كالنهضة أو الرنيسانس ثم الكلاسيكية ثم الرومانطيقية، فالرمزية ثم الحداثة. حضرت اليد شعرياً برموزها كافةً: رمز القوة والجأش، الخير والعطاء، التعاضد والتلاحم، الخدمة، السخاء، البخل، الاستسلام، الحنان، الحب، القدر، الأمومة، وحتى الألوهة، لا سيما عندما عمد بعض الشعراء إلى الكلام عن أيدي الآلهة وأيدي الملائكة البيضاء...

> التقت معظم الحضارات، واختلفت في الحين نفسه، حول نظرتها التأويلية لليد وحول المواصفات التي أسبغتها عليها



إلّا أن الشعر ركّز كثيراً على يد الحبيبة، بوصفها العضو الأشد حنواً وحناناً وأنوثة ونقاء. يد الحبيبة هي منبع الصفاء والجمال والرقة والعنوبة، وعلى صفحتها يندمج الحب بالرغبة، الشوق بالشهوة. وكثيراً ما كتب الشعراء عن التحام أيدي العاشقين بعضها ببعض، وعن أسرار يد الحبيبة وعن السحر الذي ينبثق منها لدى ملامستها أو تقبيلها. ولئن لم تستطع اليد تجاوز حضور العين أو العينين، عيني الحبيبة، اللتين ملأتا الدواوين والقصائد، وطغتا على ما عداهما من مكامن الجمال في الجسد، كالخد والشفة والحاجب، فإن اليد تظل تملك سرها الفريد ورمزيتها التي ألهمت خيال الشعراء. ولعل الشعراء الفرنسيين كانوا من أغزر الشعراء الذين كتبوا عن اليد أو اليدين، يدي الحبيبة تحديداً، وقد تكون القصيدتان الشهيرتان «يدا جان ماري» لأرتور رمبو و«يدا إلسا» للويس أراغون، من أجمل ما كتب في هذا الحقل. لكنهما ليسا الوحيدين اللذين أبدعا في استيحاء يد المرأة أو الحبيبة، بل إن شعراء فرنسيين كثراً، سبقوهما أو أعقبوهما كتبوا عن اليد شعراً جميلاً وفريداً. يكتب الشاعر الكلاسيكي الشهير جان راسين صاحب: «أنتنّ يا فتيات الجحيم، هل أصبحت أياديكن جاهزةً؟». ويقول الشاعر هنري فردريك أميال: «يداً بيد نهيمن على كل مقام/ سوف نحيا ونموت منتصرين بالحب». ويكتب الشاعر الرومانطيقي الفرد دو موسيه: «أياً يكن السبيل، أياً يكن الغد/ الدليل والوحيد في هذا العالم يدُ الحبيبة». وفي قصيدة أخرى يقول: «لقد ماتت من غير أن تحيا، كانت تتظاهر بأنها تحيا. من يديها سقط الكتاب الذي لم تقرأ فيه شيئاً». ويقول كبير شعراء فرنسا فيكتور هيغو: «المستقبل شبح بيدين فارغتين، يعد بكل شيء ولا شيء لديه». ويقول أيضاً: «السماء صنعت يديّ لترمّما حياتك نصف المتهالكة، السماء خلقت روحي لأفهم قلبك، شفتيّ لأقبّل قدميك». أما بول فيرلين الشاعر الرمزي صديق رمبو فيقول: «هي ذي الفواكه، الأزهار، الأوراق والأغصان، ثم هونا قلبي لا يخفق إلّا لكِ. لا تمزقيه بيديك البيضاوين وليصبح الحاضر المتّضع عنبا أمام ناظريك». الشاعر الكبير غيّوم ابولينير كتب في قصيدته الشهيرة «جسر ميرابو»: «تحت جسر ميرابو يجري نهر السين/ وحبنا/ أيجب أن يذكّرني/ بأن الحب يأتي دوماً بعد العذاب/ يداك متشابكتان بيديّ نبقى وجهاً لوجه/ بينما تحت جسر أذرعتنا تعبر/ الموجة المنهكة لنظراتنا الأبدية». الشاعر أندريه بروتون مؤسّس الحركة السوريالية كتب كثيراً عن الأيدي ومما يقول: «أجلب فاكهة برية، ثمرات عنابية فأعطيها إياها فتصبح بين يديها جواهر هائلة». ويكتب بروتون أيضاً: «يدان تبحثان واحدتهما عن الأخرى، هنا ما يكفي سقف الغد». ويكتب الشاعر رينه غي كادو: «امشي واعلم أن يديك تجيبانني، أيتها المرأة». ويكتب أوجين غييوفيك: «لو كان يكفي أن نمد يدنا مثلما نسترق السمع». ويكتب جان كوكتو: «لن أنظر إلى اليدين اللتين تعطيان ما لا جدوى منه». الشاعر ايف بونفوا يقول: «أرض تأتي إلينا بعينين مغمضتين كأنما تسعى أن تقودها يد». ويقول في سياق آخر: «في أحيان تحمل المرآة بين سماء وغرفة في يديها قليلاً من شمس الأرض». ويكتب الشاعر والفيلسوف روجيه نيميه: «نربح السماء والسيف مهزوماً باليد». ويقول الشاعر والروائي كريستيان بوبان: «الكتب تنفتح مثل أيد خفيفة».

بعد هذه القبسات المضيئة من الشعر الفرنسي لا بد من التوقف أمام قصيدة الشاعر أرتور رمبو «يدا جان ماري» التي تعد من أهم القصائد التي كتبت عن يدي امرأة ومن خلال هاتين اليدين عن قضايا عدة منها الحب والثورة والنضال. كتب رمبو هذه القصيدة في فبراير/شباط 1872 في خضم كومونة باريس الشهيرة التي خضت فرنسا ورسخت معالم الفكر الثوري الملتزم. وكتب رمبو هذه القصيدة بمثابة تحية إلى النسوة البطلات

> الشعر ركّز كثيراً على يد الحبيبة، بوصفها العضو الأشد حنواً وحناناً وأنوثة ونقاء

اللواتي شاركن في الكومونة حتى وإن بدت شخصية جان ماري فريدة بصورتها التي ألقى عليها رمبو ظلال شعريته السامية. وإن اختار يديها عنواناً للقصيدة ومنطلقاً رمزياً وجمالياً لها فهو لم يكتف بوصف هاتين اليدين فيزيقياً بل ضمّن هنا الوصف ملمحاً أخلاقياً أو «اتيكياً» والتزامياً لئلا أقول سياسياً. جان ماري امرأة من الشعب، لكنها امرأة تختلف عن سائر نسوة الكومونة. إنها تمثّل الأهمية التي حظيت بها المرأة بصفتها عضواً رئيساً في حركة الكومونة. فجان ماري امرأة مناضلة ولها «يدان قويتان»، «يدان داكنتان لوّحهما الصيف». ويصفهما رمبو أيضاً بـ«الشاحبتين» شحوب الأيدي الميتة لأنهما يدان متعبتان من فرط العمل أو نقل الأسلحة. ويرد رمبو على الاتهامات التي راجت حينذاك وطاولت النسوة المناضلات، ومفادها أنهن داعرات ومنحدرات أخلاقياً، فيسأل: هل أخذت هاتان اليدان صبغتهما السمراء من «مستنقعات الملذات»؟ أم أنهما «تغمّستا في أقمار برك الصفاء»؟ ثم يقول في ما يشبه صيغة الجواب الذي يُسقط عن يدي جان ماري أي شائبة: «ليستا يدي مومس / ولا يدي عاملات بجبهاتهن العريضة». بل «هما يدان لا تؤذيان البتة»، إنهما «أقوى من حصان»، و«قوامهما المتحرك كالأتون، والمرتعش بقوة/ ينشد المارسييز/ لا صلوات الاسترحام». ولعل هذا ما يدل على الطبيعة الصلدة لهذه المرأة المناضلة التي لا تنثني لها عزيمة والتي تؤثر أداء أناشيد الثورة على تلاوة الصلاة المسيحية. ثم يمتدح الشاعر «بريق هاتين اليدين المحبوبتين» الذي «يجذب سحنة النعاج» وفي راحتيهما الشائقتين/ الشمس العظمية تضع يواقيت». ولا يغض رمبو عينيه عن بأس هاتين اليدين اللتين أحرقتهما الشمس وهما تحملان البندقية في ثورة باريس. ويبلغ الشاعر أوج تغنيه بهاتين اليدين عندما يخاطبهما قائلاً: «آه أيتها اليدان المقدستان اللتان ترتجف شفاهنا وسعهما غير مستيقظة من سكرها». وفي ختام القصيدة يصفهما بـ«يدي ملاك».

أما قصيدة «يدا إلسا» فتختلف تمام الاختلاف عن قصيدة رمبو، وكذلك تختلف شخصية إلسا عن شخصية جان ماري. إلسا هي الحبيبة في كافة تجلياتها، روحياً وجسدياً. ولئن نشرها أراغون في ديوانه الملحمي الرهيب «مجنون إلسا» فهي تبدو امتداداً لقصائده الشهيرة التي ضمتها دواوينه الشهيرة مثل «إلسا» و«عينا إلسا». لكن هذه القصيدةالبديعة وجدت قوامها في قلب النشيد الملحمي أو القصيدة الملحمية الطويلة «مجنون إلسا» الصادرة في كتاب عام 1963.

وقد أمضى أراغون سنوات يكب على التراث الأندلسي قراءة وتحليلاً حتى تمكن من بناء هذه القصيدة التي يعدها النقد الفرنسي قصيدة شاملة، يلتقي فيها التاريخ والسرد والوصف والمسرح والشعر والنثر المجرد. وقد اختلق أراغون شخصية الشاعر المجنون أسوة بالشاعر قيس، كما تجلّى في ملحمة الشاعر الفارسي الكبير جامي وفي قصائد المجنون العربية التي تمثّل أجمل قصائد الغزل العذري. الشاعر المجنون هنا يجوب شوارع غرناطة وأحياءها وساحاتها والميادين مغنّياً مثل التروبادور في القرون الوسطى لحبيبته إلسا التي شاءها قرينة ليلى، العشيقة التي تيمت قيس وأحيته وقتلته في آن واحد. ومثلما عانى قيس وسجن يعاني مجنون الأندلس ويسجن ثم يخرج من سجنه أشد جنوناً وإبداعاً، يلقي القصائد شجية وحزينة، جراء سقوط غرناطة في أيدي الغزاة الغربيين. إنها إذاً أيام العرب الأخيرة في غرناطة بل في الأندلس، بل آخر أيام الملك أبي عبدالله، يعيش الشاعر مأساتها متوازية مع مأساته الشخصية أو مأساة حبه المجنون.

يخاطب الشاعر حبيبته في مطلع القصيدة قائلا: «اعطيني يديك لأواجه القلق/ اعطيني يديك اللتين طالما بهما حلمت/ اللتين حلمت بهما طويلاً في عزلتي/أعطيني يديك ليكون خلاصي». ويضيف: «عندما آخذ يديك لي شركاً / من راحة يد وخوف من عجلة واضطراب/ عندما آخذهما كمثل ماء ثلج/ ينوب من النواحي كلّها في يديّ/ هل ستدركين ما يعبرني/ ما يبلبلني ويجتاحني/ هل ستدركين ما يخترقني/ ما خنته لمّا ارتجفت». ثم يقول: «ما تقوله هكذا اللّغة العميقة/ هذا الكلام الأخرس للحواس البهيمة/ بلا فم ولا عينين مرآة بلا صورة/ ارتعاش الحب الذي بلا كلمات / هل ستعلمين يوماً بماذا تفكر الأصابع/ عن فريسة تلتقطها للحظة/ هل ستعرفين أن صمتها/ برق عرف المجهول بومضة». ويختتم القصيدة عائداً إلى مناداة الحبيبة قائلا: «اعطيني يديك عسى قلبي يتكوّن فيهما/ وفيهما يصمت العالم أقل من لحظة/ اعطيني يديك علّ روحي فيهما تنام/ علّ فيهما تنام روحي إلى الأبد».

في هذه القصيدة الجميلة لا يبدو لويس أراغون الشاعر غريباً فعلاً عن قيس مجنون ليلى، ففي أنفاسه الشعرية يتبدى صوت قيس الذي نجح الشاعر الفرنسي في تلبسه، ليجسد من خلاله إحدى أبهى الصور التي يمكن تشكيلها للشاعر العاشق والمغني.

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



«تسدي الأيدي إلى الإنسان، تلبيةً لحاجات اللّغة، أكبر العون. فليس مخطئاً، على الإطلاق، من يرى، في استعمال الأيدي الخصائص التي تميّز طبيعة العقل، وذلك لسبب يجري قبوله، ويسهل فهمه؛ وهو أنها تسمح لنا بأن نمثّل أقوالنا عن طريق حروف. وبالفعل، إن من علامات حضور العقل، أن يعبّر عن نفسه عن طريق الحروف، وأن يتحاور بكيفية ما عن طريق الأيدي، وذلك بأن يمكّن الأصوات والأفعال من أن ترسَخ عن طريق الحروف المكتوبة LES CARACTÈRES».

GRÉGOIRE DE NYSSE, LA CRÉATION DE L'HOMME

يد و يد

عبد السلام بنعبد العالي

لفظ caractères الفرنسي يدلّ في الوقت ذاته على الحروف، كما يدلّ على الأمزجة والطّباع. تمكّننا الأيدي إذاً من أن نمثل أقوالنا في الوقت ذاته الذي تعكس فيه أمزجتنا وطباعنا. ربما لهذا السبب فإن مختلف آلات الكتابة، من الراقنة التقليدية إلى جهاز الكمبيوتر، لم تتمكّن، وربما لن تتمكّن على الإطلاق، من أن تنزع عن اليد أهميتها وعلاقتها الحميمة بالكتابة. لا أدلّ على

تمكّننا الأيدي- إذاً- من أن نمثل أقوالنا، في الوقت ذاته الذي تعكس فيه أمزجتنا وطباعنا

ذلك من تزايد القيمة والمكانة اللتين يحظى بهما النصّ المخطوط، فلا شيء يعدل قراءة عمل الكاتب بـ«خط يده»، حيث «يُطلِقُ الكاتب يده»، كما تقول الدّارجة المغربية، أي لا يقيّدها بضوابط بعينها، ولا يخضعها للرقابة الشعورية الصارمة، ولقواعد العقل الموجِّه المتحكِّم، فتتمكّن من«الخروج»، وتفسح المجال لأهواء الجسد كي يظهر في تدفّقه وتلقائيته.

العمل بـ«خطّ اليد» إذاً هو فضاء التلقائية والتردُّد، فضاء الظهور والتستر، فضاء الإفصاح والإضمار، فضاء الحضور والغياب، فضاء العقل واللاعقل، فضاء الشعور واللاشعور، الفضاء الذي يعمل فيه النسيان عمله. لذا فهو يُمكّننا من أن نتواصل في التحام شديد لا مع النص وحده، بل حتى مع صاحبه. وهذا لا يخصّ الكتابة وحدها. فكلّ عمل «من صنع اليد» يجسد هذه «التلقائية» فيحظى في مجتمع التقنية بقيمة مادية ومعنوية تفوق أضعافاً «محاكيه» من صنع الآلة. لعل هذا ما جعل كُتّاباً كباراً يتمسّكون بالامتناع عن استعمال الآلة، أو لا يلجؤون إليها في نصوصهم جميعها، شأن جان جوني الذي كان يؤمن بـ«أن الكتابة بواسطة الآلة لا يمكنها قطّ أن تكون كتابة جيّدة»، أو شأن جاك دريدا الذي امتنع لمدة طويلة عن استعمال آلة الكتابة، بل عن استعمال الأقلام الحديثة، مكتفياً باستعمال الريشة والحبر، وحتى عندما «انتصر» عليه الكمبيوتر فإنه لم يكن يستعمله، على حدّ قوله، إلاّ من أجل كتابات بعينها كالدروس والرسائل، وحتى إن هو التجأ إليه فيما يخص نصوص المحاضرات والندوات فهو كان لا يجد بدّاً من أن يخطّ الصفحات الأولى بيده، أو شأن هايدغر الذي لم يكن يكتب قط إلاّ «بيده». كلّ هؤلاء الكتّاب ظلوا يرون في الآلة حاجزاً دون ظهور «خط اليد»، دون ظهور«الحرف والطبع»، كلهم رأوا في الكتابة الآلية مناسبة يغدو فيها اللفظ مجرّد «أداة» فتغيب التلقائية، وتختفي الطباع، ويُقهر الجسد.

قد يقال بأن الكاتب سرعان ما يأخذ في النقر بيسر وسرعة وسهولة، سرعان ما «يألف» الآلة «فيتكون لديه، على حدّ تعبير ج. دريدا، جسد آخر.. إلاّ أنه ليس الجسد نفسه»، كما قد يقال إن كانت اليد التي تحمل القلم تتوارى، فان اليد التي تنقر (أو كما تقول اللّغة الفرنسية تضرب tape) تظلّ تعمل. لكن فرق بين يد ويد: بين يد تعكس الطباع والأمزجة، وأخرى تتشابه خطوطها وتتساوى أمزجتها. ذلك ما يؤكّده م.هايدغر عندما يقول: «في الكتابة بواسطة الآلة، جميع الناس يتشابهون».

يشير الفيلسوف الألماني هنا إلى خاصية أساسية تميّز اليد البشرية، بل لعلها هي التي تجعل اليد حصراً على البشر، وفصلاً نوعياً يميزهم عن باقي الأجناس التي يصنفون ضمنها، وهي خاصية خلق الفروق والاختلافات. فكلّ عمل يدوي هو عمل فريد يتميز عن غيره ولا يشابهه إطلاقاً. فليس العمل اليدوي «وحدة إنتاجية»، ولا رقماً في سلسلة، ولا نسخة من آلاف النسخ. إنه بالتعريف «عمل» متفرد لا شبيه له. اليد صانعة «النسخ الفريدة»، صانعة الاختلافات والتفرّدات، فهي تعمل على إحداث الفروق بين كلّ الأشياء التي تلمسها وتصوغها في قوالب متمايزة. على هذا النحو فهي تميز الإنسان عن جميع الحيوانات التي ليست لها أياد، كما يقول هايدغر، بل مجرد قوائم.

أشرنا سابقاً إلى الطبيعة الجيولوجية، وإلى خاصية الإضمار التي يتسم بها المخطوط اليدوي. ينبغي أن نردّ ذلك أساساً إلى ما تنطوي عليه اليد من قدرة على الإخفاء. ذلك أنها لا تكتفي بأن «تحمل» القلم، وإنما تقوم بوظائف لاحصر لها، فهي تصون وتحفظ، وتحرص على ضبط ما لا ينبغي أن يظهر. وهذه أيضاً من السمات التي تميز الإنسان عن غيره من الأنواع. اليد أداة كتمان الأسرار، والتخفي من إحدى فضائل الأيدي. من المأثور عن البوذيين اعتبارهم اليد المسدودة رمزاً للإخفاء والتضليل. لذا فإن يد بوذا تبدو دائماً مفتوحة، «لأن المذهب، كما تقول البوذية، لا ينطوي على أسرار».

اليد تركيب خاص بالبشر بين التذكير والتأنيث، بين الإفصاح والتخفي، بين الكشف والحشمة، بين الإعطاء والتلقي، بين الفعل والانفعال: فهي كلّ ذلك في الوقت ذاته: إنها منفعلة متخفية محتشمة متلقية من حيث هي تضم وتحتوي وتستر و«تمد يدها»، وهي فعّالة مكشوفة مفتوحة من حيث هي تقبض وتشدّ وتعطي، «وإنما سميت يداً لأنها إنما تكون بالإعطاء، والإعطاء إنالة باليد» (اللسان).

وفوق كلّ هذا وذاك، فإنها تظلّ حكراً على الإنسان لأنها ترسم وتخط علامات وتبيّن وتدلّ وتشير وتحيل signifie، ولأنها تنطق وتتكلّم.

> هايدغر: «في الكتابة بواسطة الآلة، جميع الناس يتشابهون»

لعلّ من أشهر الأيادي في تاريخ الفَنّ، اليدان في لوحة «الخلق» لمايكل أنجلو، في قبة كنيسة السيستين، إذ اشتهر هذا التفصيل كما لو كان لوحةً وحده، بمعزل عن مقطّعات السقف كاملاً، وهذا ما لم يتوفر كثيراً لأي أيادٍ أخرى، على ما يبدو.

غير أننا نستطيع أن ندرج (اليد)، باعتبارها العنصر الثالث في أي لوحة، بعد الوجه والثوب، وهي إن بدت جزءاً هامشياً للمتلقّي، تستخدم عند الفنان لتعزيز حركية اللوحة، بخلاف السياق السكوني الغالب في البورتريهات.



«درس قراءة»، عام 1888م، إميل مونيير



«عاشقان اثنان» عام 2012م، نيك آلم

تاريخ فَنّي لليد

نورة محمد فرج

اليد العارفة:

في لوحة إميل مونيير Emile Munier «درس قراءة reading lesson» عام 1888م، نرى ثوب المعلّمة الغامق الموشى، مقابل الثوب الأبيض البسيط الذي ترتديه الفتاة، كما نرى يديها المتشابكتين عند خدها، مقابل يدي المعلّمة المتفرقتين، واحدة تمسك بالكتاب، والأخرى تشير بإصبعها إلى أمر محدَّد فيه، فكرة أو معلومة محدَّدة عند المعلّمة، ويجب أن تتحدَّد عند الفتاة، ولكن الفنان لا يريد لنا أن نكتشف ما حقيقة هذا التعليم، يأتي كل هذا مكمّلاً للتعابير التي يمتزج فيها التساؤل وعدم الفهم وشيء من الحيرة والصدمة الخفيفة، على الحاجب وكذلك على الفم المنفرج قليلاً، بينما يظهر اليقين والصرامة على وجه المعلّمة التي تراقب التعابير على وجه الفتاة.

اليد الحانية:

اليد الحانية هنا هي يد قاسية أيضاً في أصلها، أو حين تشاء، في لوحة نيك آلم Nick Alm «عاشقان اثنان- Two lovers» عام 2012م، تسند الفتاة ذات العين المغمضة إلى صدر تمثال لإله بحري ما، وتمسك بذراعه التي تمسك بدورها شوكة طويلة، عند أسنانها تسترخي الذراع الأخرى للفتاة ومعصمها المحاط بسوار لؤلؤي. عين الفتاة مغمضة في حالة اطمئنان، بينما عين التمثال غير ذات الحدقة مفتوحة بشراسة وتحفز. كل ما في اللوحة أسود أو رمادي، حتى ساق الفتاة ألبسها الفنان جوربا طويلاً يكاد يتماهى مع لون التمثال، البياض في ذراعي الفتاة ووجهها

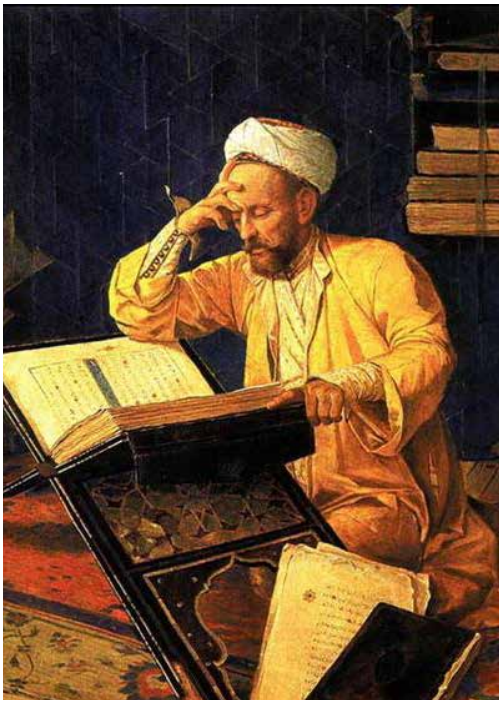
> اليد الحانية هي يد قاسية- أيضاً- في أصلها، أو حين تشاء، في لوحة «عاشقان اثنان»



«إيفان الرهيب يقتل ابنه»، عام 1885، إيليا ريبين



«المركيزة بومبادور»، عام 1756م، لفرانسوا بوشور



«عالم الدين»، عام 1907م, عثمان حمدي بيه

وحاشية فستانها المكشكة فقط.

في تصور آخر للوحة، نرى الشوكة مسدَّدة تماماً إلى صدر الفتاة، ولكننا حين نتتبع مسارها نراها تمر من أمامه، لتشكل لها طوق الحماية. اليد القاتلة الحانية الحامية، يد التمثال، وأيادي الفتاة، الآمنة المطمئنة.

اليد النادمة:

لوحة «إيفان الرهيب يقتل ابنه Ivan the Terrible killing his son» عام 1885، لإيليا ريبين Ilya Repin الندم في عيون إيفان الرهيب المذهولة، ذراعه اليمنى تحيط بابنه وتحضنه وتقربه إليه، فيما اليد الأخرى ممسكة برأس المغدور، الأصابع مضمومة على بعضها صفاً واحداً، لكنها لا تمنع الدم من أن ينزف متسللاً من بينها، محاولة لمنع ما لم يعد بالإمكان منعه.

اليد القارئة:

على الرغم من أن ثيمة القراءة تتكرّر باستمرار عند الرسامين، إلّا أن إحدى أشهر لوحات النساء القارئات، هي لوحة «المركيزة بومبادور La mar-quise de Pompadour» عام 1756م، لفرانسوا بوشور FranÇois Boucher، عند وسط الفستان المترف نرى اليد المترفة المحاطة بسوار من ثلاثة صفوف لؤلؤية وهي تمسك بكتاب، تبدو أوراقه متجعدة قليلاً، كما لو كان قد قُرأ مراراً ومراراً، وهو ما يحتل مركز اللوحة، وكأنها تأكيد لصورة أخرى غير الصورة التقليدية لمدام بومبادور عشيقة للويس الخامس عشر، التي تعبر عنها يدها الأخرى المرتخية على المخدة في الجانب الأيمن من اللوحة.

اليد القلقة:

عثمان حمدي بيه Osman Hamdi bey، الفنان التركي، في لوحة «عالم الدين Theologist» عام 1907م، هنا لا يبدو قارئ القرآن قارئاً، وإنما يظهر وكأن القلق يسيطر عليه لفكرة لا يستطيع تبينها، يده اليمنى على رأسه، إصبع على رأسه يمس عمامته، وإصبع على جبينه، وإصبع على حاجبه، وإصبع امام عينه، فيما اليد اليسرى عند طرف المصحف المفتوح.

مثله، طالما رسم المستشرقون العلماءَ والطلاب الشرقيين في حالة قلق فكري أمام كتبهم، خصوصاً الفنان الاستشراقي النمساوي لودينغ داتش، وفي إحدى لوحاته نرى اليد في الوضعية القلقة نفسها التي ظهرت في لوحة عثمان حمدي، حيث الأصابع المتفرقة على الرأس والجبين، غير أنها اليد اليسرى، فيما اليمنى ممسكة بالكتاب.

> أشهر لوحات النساء القارئات، هي لوحة «المركيزة بومبادور» لفرانسوا بوشور



"الراقصة"، متحف الآثار في أنطاليا بتركيا- النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد



«المفكر» عام 1880م، رودان



"الحصول على الموز"، عام 2007م، كريس توماس

اليد المرعبة:

تمثّل لوحة كريس توماس Chris Thomas «الحصول على الموز Going Bananas» عام 2007م، ما يشبه لقطة غروتسكية لأفلام الرعب الدارجة خلال هذه السنوات الحالية، والتي تعتمد على استخدام لعب الأطفال، فالقرد اللعبة جالس على كتلة موز، اللحم الأحمر المتراجع حول عينيه البارزتين يشبه بروز عيون قتلى التفجيرات نتيجة الضغط الهائل، كذلك اللون الأحمر للثته التي تتراجع عنها شفتيه. يكتمل الرعب في اللوحة عبر التناقض، فالقرد بيديه الصغيرتين ذات الأصابع القصيرة الناعمة، يمسك صاجات ذهبية، ملصوقة بباطن كفه وليس أصابعه. إنه صوت الموسيقى المرعبة.

اليد الراقصة:

في اللوحات التي تصور راقصات الباليه تتكرّر باستمرار صورة اليد التي تعقد رباط الحذاء، غير أننا في التاريخ يمكن أن نجد أمثلة لأيادٍ أخرى تصور نماذج مختلفة من الرقص. تمثال الراقصة الذي يتوسط قاعة الأباطرة في متحف الآثار في أنطاليا بتركيا، هذا التمثال يعود إلى النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد، الراقصة ذراعها اليسرى مكسور نصفها، لكن يدها اليمنى، موصولة على نحو فرانكشتايني، ومقطعة/ مكسورة قليلاً، ثمة أجزاء منها مفقودة، لتذكرنا أنها كائن حجري، لكن الأصابع، الإصبع الأوسط تحديداً، يمسك بالثوب المتماوج الذي يبدو خفيفاً، حتى أن حركة الرقص كلها تتركز فيه.

اليد المفكرة:

إحدى أشهر الأيادي، هي يد تمثال «المفكر The Thinker» عام 1880م، لرودان Rodin، التي ساهمت في اتخاذه هذا الشكل المميّز، الكف اليمنى على ساقه المثنية، وأصابعه تحيط بركبته تماماً، أما الكف الأخرى فتحت ذقنه، ملتصقة بشفتيه، وهي تتجه إلى الداخل لا الخارج، وكأن الأصابع تشير إليه هو.

اليد المعذّبة:

في منحوتة لجوزيف ف برايكي .Joseph F Brickey، بعنوان «تجل Manifestation» عام 2012م، يظهر الوجه المعنب لشيخ شبه عار، نحيل حتى أن عظامه تظهر من صدره، يده اليمنى على ذقنه وخده الأيمن، فمه يظهر من بين إصبعه الأصغر والبنصر، أصابعه تبدو عريضة، لكنها نحلت، فالبراجم بارزة جداً، بينما الكف الأخرى تستند إلى حاجبه الأيسر، وأصابعها تأخذ صورة متدرجة وكأنها تمسك بأطراف شعره.

> في اللوحات التي تصوّر راقصات الباليه تتكرّر باستمرار صورة اليد التي تعقد رباط الحذاء

في ظلّ الإكراهات الثّقافية التي جعلت الفنان العربي، عموماً، يتعامل بانتقائية مع موضوع الجسد، كان لليد وللكفّ نصيبهما الأوفر في أن يتحوّلا إلى موضوع أثير ضمن مساعي كثير من الأعمال الفَنّيّة العربية المشهورة.

اليد الجسورة التي توبِّخ العالم

عزيز أزغاي*

نقف هنا، على سبيل المثال، عند ثلاث تجارب فَنّيّة لفنانين مغاربة، تعامل كلّ واحد منهم مع موضوعة اليد أو الكف، وإن بمستويات وخلفيات متباينة، إلى أن أصبحت دليلاً على أساليبهم. ويتعلّق الأمر بالفنانين: فريد بلكاهية (1934 - 2014)، أحمد الدريسي (1946 - 2003)، ثم عبد الحي الملاخ (1947).

قبل ذلك، لابد من الإشارة إلى بعض المعاني التي أعطيت لليد، سواء في الثّقافة العالمة أو في الحكايات الشعبية المتداولة، وهي معان، رغم اجتهادها، تبقى مجرّد اقتراحات لغوية تأويلية، مادامت الكلمات، كما يقول الناقد الفَنّي البريطاني جون بيرجر، «ليست أكثر من تجريدات قادرة على أن تضمر من المشاعر بقدر ما تظهر».(1)

لغوياً اتفقت عدد من القواميس والمعاجم، على بعض الدلات المشتركة لليد، ومنها دلالتها على النعمة والإحسان (اليد العليا)، أو على البخل والشح (اليد السفلى) أو على العطف والمن والعطاء (أسبغ عليه أياديه البيضاء)، كما قد تدل أحياناً على الموت (يد المنون)، أو القوة (يد الله مع الجماعة)، والاتحاد (اليد الواحدة لا تصفق)... إلى غير ذلك من المعاني السيارة.

هذه المعاني المتعدّدة لليد تجد تفسيرها، من جهة، فيما تؤشر عليه العين من موضوعات جديرة بالملاحظة والرصد، عبر وسائط الثّقافة والخيال والمعتقدات، على اعتبار أن العين ترى ما تود أن تراه لا ما يمثل أمامها(2). ثم في الأهمية التي يحتلها هذا الجزء من جسم الإنسان في حياته اليومية من جهة ثانية. إذ يكاد يسخرها الإنسان في كلّ شيء: في العمل والمصافحة والأكل، كما في التزويق والصد والتجويع، في البناء والإعمار، كما في الهدم ومحور الآثار، في العناق والحنو، كما في الإبعاد وقطع الأواصر، وبعبارة واحدة: في صنع الحياة كما في إتلاف الزرع والدرع والقضاء على النسل.

إنها الطرف الأكثر تسخيّراً من طرف العقل والأحاسيس والمشاعر، من أجل تنفيذ الأوامر النافذة والأحكام الجاهزة. فبإشارة واحدة تتحوّل أفعال اليد من الحالة إلى نقيضها تماماً. بل إنها الجزء الأول من جسم الإنسان، الذي يدفع به الأعمى نحو مغامرة المجهول، كما يضحي به المبصر، كلما باغته الظلام؛ به يتحسس حدود الخطر أو مسافة الأمان. هذه التمثلات وغيرها تناول بعضها الفَنّ التشكيلي المغربي الحديث بخلفيات متعدّدة، وفق

> اليد هي الطرف الأكثر تسخيّراً من طرف العقل والأحاسيس والمشاعر، من أجل تنفيذ الأوامر النافذة والأحكام الجاهزة



"اليد الجسورة التي نوبّخ العالم" ، فريد بلكاهية

الحمولة الوجدانية والجمالية لكلّ فنان على حدة، واستناداً كذلك إلى مرجعياته الثّقافية والفَنّيّة والمعرفية.

ففي كثير من أعمال الفنان الراحل فريد بلكاهية ظلّ حضور الكف، وليس اليد، يتمظهر- من بين علامات أخرى مشابهة- بحمولته الشعبية، التي تحيل على التميمة، أي بما يزكي دلالته على اتقاء العين الشريرة ودرء الحسد وتجنب الأخطار، التي قد تتسرب من تلك النظرة الخاصة التي يوجهها الآخر - الخصم الحسود - الذي لا يملك من قوة للتأثير على عدوه المحتمل، سوى تلك النظرة الشزراء، التي تشبه السهم القاتل. حيث تظهر اليد كعلامة مائزة، في مجمل أعمال هذا الفنان؛ وهي شاخصة، متحدية ومتصلبة، كأنما تنتظر خطراً داهماً قد تبعث بكيميائه أي عين عابرة.

ولعل ما يزكي هذا المعنى الشعبي، هو ذلك الاختيار الفَنّي الذي تبناه بلكاهية، رفقة بعض زملائه من الفنانين المغاربة والأجانب في ستينيات القرن الماضي، والداعي إلى تبني الموروث الشعبي البدوي - عوض الموروث التربوي الاستعماري الفرنسي - بأبعاده الأمازيغية والعربية الإسلامية، وامتداداته الإفريقية والأندلسية، موضوعاً للعمل الفَنّي، بما يجسده هذا الاختيار من توظيف للموضوعات المحلية واستعمال للأدوات والأصباغ الطبيعية، التي تنتمي للبيئة الشعبية نفسها من جهة. كما تجلّت بعض ملامح هذا التوجه، من جهة ثانية، في وفاء فريد بلكاهية، بوجه خاص، لتلك السندات المستخلصة من جلد البقر والماعز والخرفان، التي كان يباشر عليها العمل، بعدما يكون قد عالجها كيميائياً، وهو ما ظلّ حريصاً عليه، في معظم أعماله، حتى آخر أيامه.

وعلى النقيض من ذلك تماماً، تحضر اليد في أعمال الفنان الراحل محمد الدريسي، الذي اشتهر بأسلوبه المشوه، الذي يتناول الكائنات المعدمة، المهشمة والملقاة على هامش المجتمع، كعنصر طاغ ومهيمن، ضمن مشهد عام، تبدو فيه أجساد كائناته الهشة، الهلامية، الفقيرة مستلقية مثل مخلوقات خارجة، للتو، من الجحيم.

إذ تبدو اليد المعروقة اليابسة الكظيمة في أعمال الفنان الدريسي، مثل محاولة يائسة لمواجهة خطر ما محدق. إنها تنتصب كفزاعة في فراغ، لا لكي تبعد هذا الخطر، وإنما لتداري فزعاً هائلاً، أو لتخفي بؤساً مستشرياً أتى على روح الإنسان، أو بالأحرى ما بقي من إنسان. إنها، بمعنى آخر، يد معاتبة، محتجة

> في كثير من أعمال الفنّان الراحل فريد بلكاهية، ظلّ حضور الكفّ يتمظهر بحمولته الشعبية، التي تحيل على التميمة



من أعمال الفنان عبد الحي الملاخ



من أعمال الفنان محمد الدريسي

وناقمة، كانت، بكلّ تأكيد، تحيل على بعض تلك الحياة السفلى، التي كان ينتجها ليل طنجة (حيث عاش الفنان)...

أما حضور الكف في تجربة الفنان عبد الحي الملاخ، فهي لا تختلف كثيراً عن المعنى الذي كان يستند إليه الفنان الراحل فريد بلكاهية، وإن كان الملاخ يسوق، في سبيل الكشف عن خلفيات هذا التوظيف، بعض التفسيرات التي تجد لها مبرّراً في درس التصوف بحصر الإحالة.

فإلى جانب حضور طائر الحمام وشكل الجنين وشجر النخيل في لوحة الملاخ، بما هي علامات تحيل على السلم والمستقبل والثبات، تبرز كذلك رسمة الكف داخل هذه البنية من الرموز، التي يسعى من خلالها، إلى إيجاد روابط رفيعة تصل بين أبعادها المختلفة، بالشكل الذي يوحي بالطمأنينة والصفاء والارتفاع، وكلها كلمات قد تجد لها موقع معنى في الخطاب الصوفي، إن بهذا القدر أو ذاك.

وعلى الرغم من ذلك، تنبغي الإشارة إلى أن مقترحي الفنانين فؤاد بلكاهية وعبد الحي الملاخ الصباغيين، على أهميتهما التاريخية وخلفيتهما الجمالية ومرتكزهما التقني، قد بقيا رهينين لمعيقات وكوابح تلك المعادلة التأويلية «الساذجة»، من خلال ارتهانهما إلى الخلفية الثابتة المحنطة نفسها، بل والتزويقية أحياناً، التي لا تتعدى المعنى الواحد المسطح والواضح والشائع لدى عامة الناس، أي اعتبار الكف تميمة تقي من العين. في حين اعتبرت تجربة محمد الدريسي الجسورة والجريئة والمرعبة، من قِبل عدد من النقاد والدارسين، انخراطاً ناضجاً في أفق مغاير يتجاوز المعطى والسائد والمتعارف عليه. إنها مغامرة فَنّيّة طالما كانت، قيد حياة هذا الفنان، ترعب الجمّاعين وتتحاشاها صالات العرض، كما ينفر منها هواة اقتناء الأعمال الفَنّيّة، بسبب جرأتها الزائدة وخوضها في موضوعات، مازال يتجنبها كثير من الفنانين ويحاذرون الاقتراب منها، كما لو كانت وباء معدياً!.

> في لوحة الملاخ، تبرز رسمة الكفّ بالشكل الذي يوحي بالطمأنينة والصفاء والارتفاع، وكلها كلمات قد تجد لها موقع معنى في الخطاب الصوفي

هوامش:

1 - جون بيرجر «بيكاسو: نجاحه وإخفاقه»، ت: فايز الصياغ، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2010م، ص: 223.

2 - غي غوتيي «الصورة: المكونات والتأويل»، ت وت: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 2012م، ص: 8.

(*) شاعر وفنان تشكيلي من المغرب

قال أرسطو: «يزعم أنكساغور أنّه إنّما بسبب أنّ الإنسان يملك يديْن هو أذكى الحيوانات. لكنّ المعقول هو أن نقول بالأحرى إنّ لديه يديْن لأنّه الأكثر ذكاء». (الفقرة 10 من كتابه أجزاء الحيوان)- هذه المفارقة التي صاغها يونانيّ من النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد لا تزال تلقي بكلكلها على كلّ استشكال فلسفي، لدلالة اليد أو منزلتها في ترتيب معنى الإنسانيّة إلى حدّ هيدغر ودريدا.

يد الفلاسفة

د. فتحي المسكيني

لا يتعلق الأمر بمجرّد عراك حول الأولويّة، بل بقرار صعب إزاء علاقة اليد الإنسانية بالكينونة في العالم أو علاقة اليد بعالميّة العالم. افترض أرسطو أنّ الطبيعة لا تختار من الممكنات إلّا ما هو أفضل: فمجرّد امتلاك الأيدي لا يجعل من البشر أكثر الحيوانات ذكاء، بل العكس: إنّ الذكاء هو الذي صنع الأيدي. وجد الإنسان نفسه مزوّداً بأداة مناسبة تماماً لما يريد أن يفعله. وحسب أرسطو فإنّ اليد ليست مجرّد أداة بل هي «مجموعة من الأدوات» أو هي «أداة تقوم مقام أدوات كثيرة». اليد إذن بمثابة مكافأة نالها الإنسان كمقابل مناسب على كثرة الذكاء الذي يتمتع به دون سائر الحيوان: إنّه قادر على اكتساب أكبر عدد ممكن من التقنيات، واليد هي أكثر الأدوات نفعاً. وإذا كان الحيوان يتقن طريقة واحدة في الدفاع عن نفسه لا يمكنه استبدالها فإنّ الإنسان من خلال اليد يستطيع أن يتقن أنواعاً لا حصر لها من الدفاع عن نفسه: يمكن لليد أن تكون «مخلباً، بُرثناً، قرناً، رمحاً، سيفاً..»، هي تستطيع أن تكون كلّ ذلك «لأنّها قادرة على الإمساك بكل شيء والقبض على كل شيء». ولذلك هي عضو يمكن أن يكون «واحداً أو مزدوجاً أو متعدّداً».

هذا التصوّر الأداتي لليد سوف نجد صداه عند الفارابي. قال في الفصل 21 من كتاب الآراء: «والآلات منها مواصلة، ومنها مفارقة من ذلك، مثل الطبيب؛ فإنّ اليد آلة للطبيب، يعالج بها، والمبضع آلة يعالج بها... والمبضع آلة لا تفعل فعلها إلّا بمواصلة الطبيب المستعمل له، واليد أشد مواصلة له من المبضع»، مع أنّ الفارابي يعمل في نطاق إشارات أرسطو عن اليد/ الأداة، فنحن نعثر هنا على خاطر فلسفي طريف: إنّ اليد آلة ولكن «مواصلة» للطبيب، على خلاف المبضع الذي هو آلة ولكن «مفارقة» له. هنا التمييز خطير، لأنّه يشير بشكل خاطف إلى حدود التصوّر الأداتي لليد: إنّ اليد آلة ولكن مواصلة لنا أي محايثة للإنسان بما هو فاعل. انتبه الفارابي إلى أنّ اليد لئن كانت آلة كما ضبط ذلك أرسطو، فهي آلة تواصل الإنسان ولا تفارقه؛ أي هي تواصل عقل الإنسان ولا توجد بمعزل عنه مثل المبضع. ومن الطريف أنّ ابن سينا في موسوعة القانون في الطب اقترب من جهة أخرى من استشكال يحتوي هو الآخر على



> اليد - إذاً - بمثابة مكافأة، نالها الإنسان كمقابل مناسب على كثرة الذكاء الذي يتمتّع به دون سائر الحيوان

عنصر مجدّد. ففي الكتاب الرابع الذي خصصه للحديث عن «الزينة وأدويتها» أفرد فصلاً عجيباً هو «فصل في تسمين عضو كاليد أو الرجل أو الشفة أو الأنف». اليد عضو يمكن تطبيبه، وفقاً لنوع من الزينة، أي وفقاً لموقف جماليّ مخصوص. وهنا قدر مثير من الخروج من نطاق اليد/الآلة إلى أفق اليد/ الزينة. طبعاً يمكن أن تكون الزينة أداتيّة؛ لكنّ طرح إمكانية «تسمين اليد» يعني إمكانية العمل على تحويل العضو الطبيعي إلى عضو جماليّ. والجمال ليس آلة. إنّه غاية ذاته كما سيقول كانط.

سوف يظلّ هذا الغموض في معنى اليد سائداً إلى حدود هيغل، مروراً بالفلسفة الحديثة (ديكارت)، حيث يحصل أوّل انفجار للمفهوم التقليدي لليد.

ففي الفقرة 196 من المقالة الرابعة من كتاب مبادئ الفلسفة، ذكر ديكارت قصّة فتاة قطعوا لها يدها، لكنّهم أخفوا عنها هذا التشويه بواسطة ثياب معيّنة، ولكونها لا تعلم بأمر اليد المبتورة فهي قد واصلت الشعور بآلام تطرأ على تلك البقعة من الجسم التي لم تعد موجودة، في هذا الإصبع أو ذاك منها. لكن تفسير ديكارت ينطوي على طرافة خاصة، قال: «إنّ أعصاب يدها، والتي كانت تنتهي عندئذ في المرفق، كانت تتحرك فيها بنفس الطريقة التي كان يجب أن تكون عليها في السابق عند أطراف الأصابع، من أجل أن تُحدث للنفس في الدماغ الشعورَ بهذه الآلام المشابهة. وهذا يبيّن بكل وضوح أنّ ألم اليد لم تشعر به النفس، باعتبارها توجد في اليد، بل باعتبارها توجد في الدماغ».

في أفق نظرية النفس التقليدية لم يكن يمكن للفلسفة أن تنظر إلى كينونة اليد بما هي كذلك. ليس فقط «ألم اليد» بل حتى وجود اليد لم يكن حاسما في بلورة دلالتها الفلسفية. اليد ليست مكاناً للنفس؛ ولذلك يفترض ديكارت أنّ شعور الفتاة ذات اليد المبتورة بألم في يدها المفقودة هو ناتج عن ألم النفس وليس عن ألم اليد. كأنْ يقول: اليد غير ضرورية كي نشعر بالألم في أيدينا. الألم يحدث في النفس، والنفس في مكان آخر.

ولكن هل كان للفيلسوف التقليدي يدٌ؟

لطالما شغل كانط التفريق الفلسفي بين اليد اليمنى واليد اليسرى. هل ذلك في طبيعة المكان في ذاته أم في موقف الملاحظ؟ ويقرّر بأنّ ما يجعل اليد يمنى أو يسرى هو مجرد علاقة بين الملاحظ والموضوع. كان مشكل كانط أن يجد تسويغاً ترنسندنتالياً لمفهوم اليد في أفق الذات. لم يكن يسائل نمط كينونة اليد بما هي كذلك. ولهذا ما أكثر ما أصاب الشاعر الفرنسي Péguy Charles في سخريته الرشيقة من فيلسوف الذات المتعالية: «الكانطية لها أيادٍ محضة، ولكن ليس لها أيادٍ [إمبيريقية]»(1). محضة أي بلا خطيئة ولكن أيضاً بمعنى أيادٍ مجرّدة أو فارغة. قال بولس: «فأريد إذن أن يصلّي الرجال في كل مكان، رافعين أيادي طاهرة». (الرسالة الأولى إلى تيموثاوس 2، 8). علينا أن نرى التورية على الانزياح بين «المحض» (الموجود في عنوان كتاب كانط الأكبر «نقد العقل المحض»، و«الطاهر» (المتأتي من التعاليم المسيحية عن الطهارة). الطاهر/المحض إذن ليس له يد بشرية أي بالمعنى المسيحي «يد خطّاء» وبالمعنى الحديث «يد واقعية».

والأمر القطعي الكانطي في واحدة من صيغه الخمس الواردة في تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق والتي تقول: «افعل على نحو بحيث أنت تعامل الإنسانية سواء في شخصك أو في شخص أيّ إنسان آخر دائماً وفي نفس الوقت كأنّها غاية وليس فقط كمجرّد وسيلة أبداً»- هذا الأمر اعتبره الشاعر الفرنسي بيغي غير قابل للتطبيق إلى حدّ المفارقة المشار إليها: إنّ الكانطية تخاطب كائناً يمكن أن تكون له «يد محضة»، أي يمكن أن يكون له مفهوم (فلسفي، ترنسندنتالي، أخلاقي..) عن اليد، ولكن ليس له «يد» في عالم التجربة. قال بيغي: «ونحن، بأيادينا المتصلّبة، العجراء، الآثمة، نحن في بعض الأحيان لدينا أيادٍ ممتلئة».

كان ينبغي انتظار هيغل حتى ينفجر التصوّر الفلسفي التقليدي لليد، ويخرج تماماً من نطاق اليد/ الأداة أو اليد/المبتورة، اليد/ خارج النفس، إلى أفق اليد باعتبارها تعبيراً عن الروح أو تجلّياً لها. - ففي الفصل الخامس من كتابه فينومينولوجيا الروح تعرّض هيغل بشكل تأمّلي إلى مسألة اليد، وفي الموضع الفلسفي الذي من شأنها: أي في نطاق «ملاحظة علاقة الوعي بالذات مع فعليّته المباشرة»، وهو يعني بذلك في نطاق تعرّض فيه إلى مناقشة الأساس الفينومينولوجي لعلوم من قبيل «علم الفراسة» (Physionomik) و«علم فراسة الجمجمة» (Schädellehre). ولكن كيف؟

ما ينبغي تسجيله أوّل الأمر هو أنّ المشكل قد انتقل مع هيغل من مستوى الآلة إلى مستوى العلامة. علينا أن نقرأ قسمات أو ملامح الجسد البشري كما يقول نفسه من خلال وجهه أو من خلال جمجمته. لكنّ ذلك لا يعني أنّ الروح أي ميدان المعنى أو ميدان اللغة، هو ما يقوله «عظم» بشري. ما يعترض عليه هيغل هو أنّ

> كان ينبغي انتظار هيغل حتى ينفجر التصوّر الفلسفي التقليدي لليد، ويخرج، تماماً، من نطاق اليد/ الأداة أو اليد/المبتورة، اليد/ خارج النفس، إلى أفق اليد، باعتبارها تعبيراً عن الروح، أو تجلّياً لها

اعتماد العلم الحديث للملاحظة مقياساً لمعرفة حقيقة البشر سوف يؤدّي إلى قول من قبيل: «هل تكون كينونة الروح إلّا عظماً» (dass das..Sein des Geistes ein Knochen ist). لكنّ العظم ليس ذاتاً.

في هذا السياق الدقيق يؤكّد هيغل على أنّ «خارج» الروح لا يمكن أن يجعل «باطن» الروح مرئيّاً لنا إلّا بوصفه «عضواً»: «الفم الذي يتكلّم واليد التي تعمل (die arbeitende Hand) والساقان». الفم واليد والساق هي لدى هيغل «الأعضاء الفاعلة والمنجزة، التي في ذاتها تمتلك النشاط بوصفه نشاطاً أو تمتلك الباطن بما هو كذلك». والطريف هنا أنّ هيغل يضع اليد جنباً إلى جنب، ليس فقط مع الفم، بل مع اللغة والعمل أيضاً، وكلّ ذلك باعتبارها «تجلّيات (Äusserungen) حيث لم يعد الفرد يحتفظ بذاته أو يمتلكها، بل يترك الباطن يأتي خارج ذاته تماماً، ويتخلى عنه إلى الغير». اليد تعبّر عن باطن الروح بأن تتركه يأتي إليها في شكل تعبير عن الذات بشكل خارج عنها. اليد لا توجد خارج النفس وبمعزل عنها كما رأى ديكارت، بل اليد هي تعبير يجسّد الروح خارج ذاتها.

وحسب هيغل فإنّ أعضاء الفم واليد والساق، أي اللغة والعمل، هي تعبّر «كثيراً جدّاً» ولكن أيضاً «قليلاً جدّاً» عن باطن الروح. «كثيراً جدّاً لأنّ الباطن نفسه قد انبجس فيها فلم يعد من تقابل بينهما؛ وهي لا تمنح فقط تعبيراً عن الباطن، بل الباطن نفسه مباشرةً؛ وقليلاً جدّاً، لأنّ الباطن، في اللغة والعمل، هو قد جعل من نفسه آخر، ومن ثم هو تخلى عن نفسه بذلك إلى عنصر التحوّل»... وإنّ أكبر مكسب فلسفي هنا هو بيان هيغل لتلك «الدلالة المزدوجة، المتضادة»(die doppelte, entgegengesetzte Bedeutung) لعمل اليد: إمّا أنّه هو «الفردية الباطنية وليس عبارتها» أو «من حيث هو أمر خارجي، هو فعليّة حرّة إزاء الباطن».

هذا الالتباس، حيث إنّ العضو لا يوفّر التعبير المبحوث عنه، دفع هيغل إلى نقل المشكل من «العمل» إلى «العلامة» (das Zeichen). هنا أمكن النظر إلى اليد ليس من جهة ما تفعله، بل من جهة ما تشير إليه. هنا تصبح اليد مثل كوكبة من النجوم، جملة من خطوط الكفّ علينا قراءتها. وحسب هيغل فإنّ «خطوط اليد هذه» هي شيء خارجي تماماً بالنسبة إلى «قدر الإنسان المفرد» هل تكون حياته طويلة أم قصيرة.

قال: «إنّ اليد، بلا ريب، لا يظهر أنّها شيء خارجي إلى هذا الحدّ بالنسبة إلى القدر، بل هي، بالأحرى، تتعلّق به، باعتباره شيئاً باطنيّاً.. ولكن أنّ اليد ينبغي أن تمثّل (الذي في ذاته) الخاص بالفرديّة بالنظر إلى قدرها، فإنّ ذلك من اليسير أن نراه، انطلاقاً من أنّه إنّما هي، مباشرة بعد عضو الكلام، وكأفضل ما يكون، ما به يبلغ الإنسان إلى التجلّي والتحقيق. إنّها الصانع المفعم بالروح الذي يصنع سعادته؛ ويمكن للمرء أن يقول إنّ كينونتها هي ما يفعله الإنسان، إذْ فيها، من حيث هي العضو النشط لاستكماله لذاته، هو يكون حاضراً بوصفه من يهب الروح(Beseelender)، ولأنّه هو في الأصل قدره الخاص، هي إذن سوف تعبّر عن هذا (الذي في ذاته)».

بين خطوط اليد والقدر، ثمّة صلة ما، ولكن ليس بشكل لاهوتي: إنّها تعبير عن «باطن» ذات ما، عن شيء ما يظلّ دوماً دفيناً «في ذاتها»، دون أن تقول شيئاً محدّداً، أي شيئاً «خارجيّاً». ليست اليد مجرّد «عضو»؛ ما هو عضوي لا يقول شيئاً. فالروح ليست عضواً. ولذلك فإنّ النظر إلى دلالة اليد في حدود كونها عضواً هو حصرها في علاقة يعتبرها هيغل علاقة خارجيّة فحسب: «حيث يسقط الباطن والخارج أحدهما خارج الآخر». لا يأتي باطن الذات إلى التعبير عن نفسه، بوصفه عضواً، بل بوصفه نوعاً من «التجلّي» الذي يشير إلى ما لا يمكن للوعي أن يراه. ما يميّز اليد هو كونها تقع في منطقة وسطى بين «العضو» و«الفعل»: ما تكونه وما تفعله لا يلتقيان. ذلك بأنّ الأعضاء لا تستطيع حسب هيغل أن تكون «تعابير عن الباطن»(als Ausdrücke des Inneren)، إذ أنّ كل ما تفعله اليد هو مهدّد بأن يتحوّل إلى «واقعة» (eine Tat) حاصلة أو قائمة، أي إلى شيء «خارجيّ» بحت، مشتّت عنّا، وبالتالي يفقد علاقته بما هو باطني فينا. لا يتجلّى الإنسان ولا يتحقّق إلّا بقدر ما يحتمل قدره، أي شكل حياته باعتبارها قدراً خاصاً. لكنّ لا يدخل في علاقة روحية مع قدره إلّا بقدر ما يفعل وليس فقط بقدر ما يكون. ولذلك فهو لا يستطيع أن يدخل في علاقة مع قدره الخاص إلّا باستعمال يديه كأدوات كينونة.

لقد نقل هيغل مسألة اليد من نطاق العضوي إلى أفق الروحي. لم تعد اليد ما «هي» بل ما «تقوله». إنّ خطوط الكفّ جزء من خارطة روحية أوسع: تضمّ نغمة الصوت وحجمه، وهما بدورهما جزءان من خارطة أوسع: هي اللغة، ليست أيّ لغة، بل تلك اللغة التي كُتبت باليد، اللغة المكتوبة أو «المخطوطة»- كأنّ المخطوط(Schrift) هو رسم «بخطوط

> هيغل يضع اليد جنباً إلى جنب، ليس، فقط، مع الفم، بل مع اللغة والعمل، أيضاً



اليـد» (Handschrift)، وكأنّ «حـروف» اللغـة هـي «حـروف» الـروح. وفجـأة تنـزاح اليـد مـن الخارجيّـة البسيطة للأعضـاء، كأشـياء طبيعيـة، إلى الخارجيّـة «المتكثّرة» للفعل (عمل اليد بشكل «غيـر عضـوي») والقـدر (تشـكيل حيـاة الوعـي بوصفها تجلّيـاً مـن تجلّيـات الـروح فـي العالـم). وهكذا فإنّ ما هو «خارجي» لا يوجد في «الخارج» بالضرورة. إنّ اليد عضو خارجي لكنّ فعلها هو تعبير عن قدر ما. وبالتالي فإنّ الفعل اليدوي هو فعل روحي. ويفترض هيغل أنّ أرقى فعل لليد هو الكتابة: هي فقط تنقل «قسمات» اليد إلى مستوى «نغمة الصوت» البشري، وذلك من خلال اللغة بوصفها مقام تحويل ما هو باطني في أنفسنا إلى «تعبير»، أي إلى خارجيّة «الفعل» التاريخي أو «القدر». كلّ كتابة تنطوي على قدر ما. وذلك أنّها تأخذ عبر اليد وجوداً أكثر رسوخاً من أيّ فعل عضوي. إنّه وجود اللغة. لغة «الفم» ولكن أيضاً لغة «المكتوب»، باعتباره «مخطوطاً»، أي كتابة باليد تنجح في توفير «التجلي» المناسب للروح الكلّي.

ليس ثمّة «باطن» مغلق على نفسه، بل فقط «طبيعة معيّنة» أو «خصوصيّة» (Eigentüm-lichkeit) معيّنة للفرد هي الأجدر بأن تكون «ماهية فعله وقدره»، ومن ثمّ فإنّ ما يتميّز به الفرد في «فمه ويده وصوته وكتابته اليدوية» هو تعبير عن ذلك الباطن، بحيث أنّ الفرد يملك بعدُ «ظاهرته وخارجيّته»- أي طريقته الخاصة في التعبير عن باطنه- وذلك قبل أن يأتي إلى التعبير عن «فعليّته داخل العالم» (seiner Wirklichkeit in der Welt). نحن لا نفعل في العالم إلّا بعد أن نكون قد احتملنا قدرنا الخاص، أي أظهرنا أو أخرجنا باطن أنفسنا كما تقوله طبيعتنا الخاصة في أفواهنا وأيدينا وأصواتنا وخطوطنا. يوجد الفرد في جسمه قبل أن يكون في عالمه. والرائع في لغة هيغل أنّه يجمع بشكل لطيف في لفظة «Äusserung» بين «التجلّي» أو التعبير عمّا هو باطن و«التخريج» لما هو غير مرئيّ في ما هو مرئيّ: قسمات اليد (أو الوجه أو الصوت..) هي «تجلّ» روحيّ أو «التعبير الخارجي» عن باطن أنفسنا دون أن نراه. هذا الجانب غير المرئي يتمثّل في أنّه لا يمكننا أن نفصل بين ما هو «تعبيري» عمّا هو «خارجيّ» في خطوط أيدينا، مثلاً. ولهذا السبب يصوغ هيغل هذه الجملة التي لا تخلو من مفارقة:

«هذه القسمات وحركتها هي طبقاً لمفهومها العملُ المحفوظ، الباقي لدى الفرد، وحسب علاقته بالعمل الفعليّ، هي المراقبة والملاحظة الخاصة له، التجلّي بوصفه تفكّراً في التجلّي الفعلي».

اليد هي في نفس الوقت ودونما انفصال عضو «خارجي» و«تعبير» عن شخصيتنا العميقة. كنا نفس الأمر مع الصوت والخطّ. ما هو «خارجي» ليس خارجيّاً فقط. بل هو «ظاهرة» أي نمط ظهور ما هو باطني في أنفسنا، وليس ذلك غير شكل الروح الذي يسكن عالماً ثقافيّاً ما. ولا نعبّر عن أنفسنا إلّا بقدر ما ننتمي إليه. يد الفلاسفة هي تفكّرٌ في يد العالم الذي ينتمون إليه.

> يفترض هيغل أنّ أرقى فعل لليد هو الكتابة

هامش:

1 - Le kantisme a les mains pures mais il n'a pas de mains».

جورج يرق: الرواية لا تطعم خبزاً..



جورج يرق

حوار: نسرين حمود (بيروت)

بين عيش الحياة، بتفاصيلها، والكتابة عنها، اختار جورج يرق (مواليد 1958) الخيار الأوّل، وحصر الكتابة بـ«أكل العيش».

في روايته الأولى «ليل» (دار مختارات، الطبعة الأولى، 2013)، يرتفع منسوب اللمحات الساخرة في ثنايا الفصول، لا سيّما من الكتّاب والنقّاد، ويرد على لسان البطل مروان حبيب أن الأدب لا يغيّر العالم، وهو ليس سوى «مؤانسة وإمتاع». وفي «حارس الموتى» (منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2015)، الرواية التي وصلت إلى لائحة «بوكر» القصيرة للعام الجاري، حبكة تشويقية تنقل القارئ مع «عابر ليطاني» الهارب من ضيعته خشية من اتّهامه بجريمة لم يقترفها، إلى برّاد الموتى، على طريقة أغاثا كريستي!

يقف يرق، في روايتيه، اللتين تخوضان في الحرب، موقفاً ضدّ القتل المجّاني والقهر اليومي، وضدّ الميليشيات وصنّاع الفساد المتدثّرين بالعفّة، ويبني العلاقات بين أبطاله في «ليل» على خطّ، يدخل «فيسبوك» في نسجه.

حول الروايتين وشجون الكتابة، يدور الحوار الآتي:

يتسلّل إلى القارئ الشعور بأنّ رواية «ليل» ليست باكورة أعمالك، ويقود البحث في الأرشيف إلى معلومة، مفادها أنّك كتبت روايات وكتباً لآخرين...

- الكاتب الشبح مهنة قائمة بناتها، ورائجة في دول الغرب أكثر، مقارنةً بالعالم العربي. في مراهقتي، غادرت بلدة أبلح (ضواحي مدينة زحلة) إلى بيروت، حينها، اتّخذت قرار العيش من القلم، وعملت محرّراً وصحافياً وسكرتير تحرير ومدقّقاً لغوياً وكاتباً شبحاً لروايات وكُتب عرفت شهرةً، وناع صيت عدد من كتّابها، حتى وصلت إلى مرحلة الغثيان من الطفيليّين على الكتابة الصحافية، فتركت هنا كلّه ورائي، وتفرّغت، تماماً، للكتابة الروائية، وسأصدر روايتي الثالثة مطلع العام المقبل (المحرّرة: عنوانها الأوّلي «دون جوان الفيسبوك»). كما أنوي الكتابة للتليفزيون، لأن غالبية الأعمال الدرامية اللبنانية فقيرة، وآتية من كوكب آخر، لا يمتّ إلى الواقع اللبناني بِصِلة، وتشكو من الركاكة والتطويل. الكتابة للتليفزيون هي باب رزق لي. الرواية لا تطعم خبزاً، وصيد الجوائز ليس متاحاً على الدوام. ما العمل، إذا ابتُليت بحرفة الأدب؟

يكرّر بطلا «ليل»: مروان، وكاترين، الإشارة إلى قانون مدينة «ليون» الفرنسية الصادر في أواخر القرن الأول الميلادي، والقاضي بإلزام الراسبين في المباريات الأدبية، بمحو كتاباتهم بألسنتهم، منعاً من انتشار أدب من الدرجة الثانية. لو طُبّق هذا القانون اليوم، كم ستفرغ المكتبة العربية، لا سيّما من الروايات التي لم نعد نعثر على غيرها، من الصنوف الأدبية، في إصدارات دور النشر؟

- من الواضح أن الجوائز الأدبية ساهمت في حدوث طفرة في عالم الرواية، وهنا جيّد. بيد أن الظهور السهل لعالم الرواية فتح المجال لكتّاب يجهلون أصول اللغة العربية والفنّ الروائي؛ ما أفرز أعمالاً رديئةً ملآنةً بالأخطاء، خاضت مسابقة «بوكر» بنسخاتها التسع، وبعض تلك الأعمال بلغ اللائحة القصيرة من المسابقة! والسبب يعود إلى غياب منصب المحرّر الأدبي المحترف عن غالبية الدور العربية. يضطلع هنا المحرّر- عادةً- بمهمّة التصرُّف في مخطوط الرواية، لأنّه يملك إحساس القارئ الجيّد، ويتمتّع بثقافة لغويّة متقدّمة، كما أن أواصر صلته بعالم الرواية متينة.

في أثناء عملي في دارين للنشر، هما (الساقي، والآداب)، وقعت بين يديّ روايات لأسماء معروفة تزخر بالأخطاء اللغوية والحشو والركاكة في التعابير، وهنا- بالطبع- يقلّل من مهابة النصّ.

تتّهم الجوائز الأدبية، إذاً، بأمر نشر الروايات الرديئة؟

- دور النشر شريكة أيضاً، نظراً إلى أن الجوائز (للمثال: «البوكر») تطلب من كل دار عربية أن تتقدّم إلى مسابقتها بثلاث روايات. عموماً، إن دور النشر الحقيقية الاحترافية نادرة، وما حفلات التواقيع التي تنظّمها عند إصدار الروايات والكتب الجديدة، في معارض الكتب، سوى تجارة بحتة؛ لأن هدفها بيع الكتاب، وردّ تكلفة الطباعة لا الإضاءة عليه.

في «ليل»- أيضاً- تحيي أدب الرسائل، عبر وساطة «فيسبوك». كم أثّرت وسائل التواصل في الأدب؟

- الـ«فيسبوك» عالم واقعي ميداني، يسمح للكاتب بتصيُّد الأخبار وبناء عالم روائي، خصوصاً إذا كان غير اجتماعيّ. حين دخلت الـ«فيسبوك»، قرّرت أن أعدّ فضاءً روائياً، انطلاقاً من هنا العالم، و- تحديداً- من باب الرسائل، عبره، وبالفعل، كتبت فصلاً من رواية بعنوان «سبع حيوات على الفيسبوك» ونشرته مطلع 2009، في الملحق الثقافي التابع لجريدة «النهار» اللبنانية (المحرّرة: توقّف عن الصدور قبل نحو ستة أشهر) ، ثم عدلت عن متابعة كتابة الرواية لأسباب شتى، أهمّها أن الكتابة تستدعي انقطاعاً عن الناس، وأنا، في ذلك الحين، لم أكن مستعدّاً للعزلة. عموماً، أرى أن الـ«فيسبوك» حرّر الكتّاب من سلطة مسؤولي الصفحات الثقافية ورؤساء التحرير، فكلّما كان لهؤلاء الكتّاب أصدقاء على الموقع، انتشرت مناشيرهم بدون منّة من أحد! ومن الملاحظ أن الصحافة الثقافية بدأت تخسر من سلطتها، وأن النين يتولّون إدارتها باتوا يستعينون بـ«فيسبوك» من أجل الترويج لمقالاتهم.

لكن، ألا ترى، من جهة ثانية، أن أخبار الـ«فيسبوك» الخفيفة أثّرت في القراءة الحقيقية، مع الإشارة إلى أن بطلة «ليل» كاترين بو زيد العمياء، هي قارئة نهمة ونوّاقة أدب، تنكّرنا بمقالة للشاعر أنسي الحاج بعنوان «نوبل لقارئ»؟

- القراءة نظام حياة؛ «فيسبوك» أو غيره لن يؤثّر على قارئ منتظم يشتري الرواية، ويتابع جديد الكتب، ولو أنّ هذه الفئة ضئيلة في العالم العربي. أمضي وقتي على الشاطئ، وقلّما أعثر على من يمسك بكتاب في أثناء الاسترخاء تحت الشمس.
بالعودة إلى «ليل»، كاترين هي قارئة حقيقية ومحنّكة، تميّز الأدب الجيّد من الأدب الرديء، ولا تحتفظ، في مكتبتها، سوى بالكتب الممتازة. أمّا في ما يتّصل بأنسي الحاج، فإن اسم عابر ليطاني بطل «حارس الموتى»، هو تحيّة مضمرة له، فقد كان الشاعر الراحل يوقّع مقالاته الأخيرة في «النهار»، بِاسْم «عابر».

البطلان: (مروان، وعابر) في «ليل» و«حارس الموتى»، هما مسيحيّان، يعيشان في الشطر الشرقي من بيروت، وهاربان من ماضيهما، وقاتلا في ميليشيا مسيحية، وقد أفرزت عزلة الأوّل، في الدير، احتماءً من قوى الأمر الواقع، مثقفاً، وأفرز اختباء الثاني، في برّاد الموتى، لصّاً. كما أن وصال مروان والبطلة كاترين العمياء دفع، بالأوّل، إلى الكتابة، لكن إعجاب عابر ليطاني بالراهبة، مديرة المستشفى، قاده نحو التكسُّب غير المشروع. في الروايتين يقلّ الوصف لمصلحة السرد، وتبدو النهايتان مفتوحتَيْن. هل رسمت خطةً لكلّ من المخطوطين قبل أن تباشر الكتابة؟

- على الكتابة أن تكون صادقة؛ استولدت شخصيّات روائية من بيئة أعرفها جيّداً نتيجة عيشي فيها، وإن لم أشترك في الحرب. كنت ضدّ العنف والقهر والموت، لذا اتّخذت موقفاً سلبياً من صُنّاع الحرب، ليس أبلغ منه سوى استبدال سروال المقاتلة في «حارس الموتى» بعَلَم الميليشيا، التي كان عابر يقاتل في صفوفها! عن أي قضية يتحدّث السياسيّون، حين يخوضون أمر النقاش في الحرب؟! أنا، على غرار مروان وعابر، أحيا اليوم بالصدفة، لأن رصاص القنص أخطأني مراراً، إذ سكنت مدةً في جوار خطوط التماس بين المنطقتَيْن المتحاربتَيْن. وكنلك أنقذني الحظّ من بضع قنائف عشوائية! في سردي سخرية لاذعة من عالم الميليشيات، كما من تجارة الدواء، وأفضلية تطبيب المقاتل على المدني في المستشفيات، وفساد بعض رجال الدين. أنطلق، في سردي، من مكان أعرفه جيّداً، وأترك نصّي يقودني. الإبداع الكتابي يتمثّل في إيجاد حلول للمشكلات التي تعترض الكاتب في أثناء الشغل الأدبي، والمقدرة على الإجابة عن سؤال: ماذ بعد؟ لست ممّن يضعون خطّة قبل استهلال مخطوطهم. الكتابة متاهة. أسعى إلى النهاية المفتوحة كي أترك للقارئ حرّيّة اختيار الخاتمة التي تروقه.

هل خرجت من هذه المتاهة رابحاً؟

- الزمن سيفصل في الأمر. كلّما قرأ المرء أكثر، عرف كم هو صغير. التواضع الأدبي فضيلة.

تكثر المقالات المُحتفية بالروايتَيْن، ولو أنّك تقف موقفاً معادياً من النقّاد، على لسان مروان في «ليل»، وتقول، صراحةً، أنّهم يُشتَرَوْن ويُباعون.

- صحيح، كان النقد بحقّ الروايتين جيّداً. ثمة نقّاد شرفاء، وهم قلّة قليلة جدّاً، مستَثْنَوْن من «الشراء والبيع». لكن الجوّ الثقافي الذي أعرفه عن كثب هو جوّ نميمة وحقد وطعن في الظهر! الصحافة، في العالم العربي، مهنة تغبن ممتهنها، ولا تسمح له بعيش كريم. ثم، يأتي دَور دُور النشر التي تأكل تعب الكاتب، ولا تسديه إلّا الفتات اليسير. في هذا الإطار، لا أعرف رقم الطبعة التي وصلتها «ليل»، وكمّ الأرباح التي يراكمها الناشرون القراصنة جرّاء ذلك! طبعتُها، بدايةً، على نفقتي الخاصّة، لكني اضطُرّرت إلى أن أضع اسم «دار مختارات»، على غلافها، لأضمن دخولها مسابقة «البوكر 2013» التي لا تعترف بالنشر الخاصّ. ثم، صدرت، عن ثلاث دور للنشر، طبعة ثانية منقّحة من الرواية، مع غلاف جديد. وهنالك محادثات في شأن تحويلها فيلماً سينمائياً.

ماذا أضاف وصول روايتك إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر للرواية العربية؟

- مدعاة ابتهاج أن تصدر أربع طبعات، لرواية، خلال سنة. والطبعة الخامسة قريباً.عدا الانتشار اللافت، سمح لي وصول روايتي إلى القائمة القصيرة للبوكر أن أسافر في فئة الدرجة الأولى، وأن أقيم في فندق باذخ، وأن أسافر، للمرّة الأولى، إلى دولة عربيّة، وأن أتعرّف إلى أناس كثر، فضلاً عن عدد كبير من المقابلات الصحافية والمتلفزة. أرى هنا كلّه مهمّاً جداً. فأنا أفضّل عيش الحياة على الكتابة عنها، ولم ألتزم بمهن تتطلّب دواماً كاملاً حتى لا أُحرَم حرّيّتي، لا سيّما النهاب إلى البحر وممارسة أهمّ متعتَيْن لي: السباحة، والمشي على رصيف طويل ملتصق بالشاطئ. وقد وضعت روايتي الثالثة، هناك، على وقع الموج.



كارل أوفه كناوسجارد

الرّوائي النرويجي كارل أوفه كناوسجارد:

الرواية تميل إلى حجب العالم بدلاً من كشفه!

حوار: جيمس وود

ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

لم يكن عنوان رواية «كارل أوفه كناوسجارد» (1968م) ذات السّتّة أجزاء، «كفاحي»، الباعث الوحيد لحالة الجدل التي أثارتها روايته، بسبب تشابه اسمها مع العنوان الّذي اختاره هتلر لسيرته الذّاتيّة، بل تمادي الرّوائي النرويجي في تعريته للحياة الخاصّة لأصدقائه وعائلته، بما في ذلك زوجته السّابقة، وجَدَّته. مع ذلك، حظيت الرواية بمراجعات إيجابيّة واستحسان القرّاء درجة وضعتها في مصاف أعظم ظواهر النشر في النرويج حتّى الآن؛ إذ تشير تقديرات إلى أنّ واحداً من كلّ عشرة نرويجيّين يمتلك نسخة من تلك الرواية التي صدرت، تباعاً، في الفترة بين 2009م إلى 2011م.

رُشّحت الرّواية للكثير من الجوائز، داخل النرويج، وخارجه وتُرجمت إلى 22 لغة حتّى الآن، وقد صدرت الترجمة الإنجليزيّة للجزء الخامس من الرّواية، شهر مارس/آذار الماضي، عن (كُتب أركيبلجو) في الولايات المتّحدة، و(هارفيل سيكر) في بريطانيا. وأثارت نقاشاً نقديّاً تجاوز ما أثارته أيّة ترجمة أخرى داخل الولايات المتّحدة، منذ رواية الشّاعر التشيلي «روبرتو بولانو»، 2666م.

هذا النجاح دفع النّاقد الأدبي الشهير في صحيفة «نيويوركر»، «جيمس وود»، إلى أن يدير لقاءً صحافيّاً مفتوحاً مع الرّوائي النرويجي، على هامش المهرجان السنوي الأدبي الثالث، النرويجي الأميركي، في أوسلو. كان الحضور في البَهْو الرئيس في مركز الكُتّاب في الجهة المقابلة، مِن الشّارع، للقصر الملكي، قد فاق قدرة المركز على الاستيعاب، فاحتشد الزوّار المتأخّرون، خائبي الرجاء، في المقهى المجاور.

• حظيت أجزاء روايتك الستّة بترحيب كبير، بوصفها أنموذجاً استثنائيّاً لجرأة الأدب- جرأة الاعتراف والاجتراء على الشّكل. أحياناً، تخفّض رهانك درجة، قد تتلاشى معها الحكاية أو الدراما، والصراع والحبكة.

- كانت كتابة هذا الشيء مصدر تنكيل بي، لا سيَّما الكتاب الثالث؛ لأنّه يُروى من منظور صبيّ بين السّابعة والعاشرة مِن عمره، وهو منظور أحمق. كنت أشعر، طوال الوقت الّذي قضيته في كتابة تلك الكتب الستّة، بأنّ تلك الكتابة ليست جيّدة. الجميل منها- في اعتقادي- الصفحات الافتتاحيَّة الخمس من الكتاب الأوّل، التي أتأمّل فيها الموت. حين كُنّا ننشر ذلك الكتاب، طَلَب منّي المُحرِّر حذف تلك الصفحات، بحجّة اختلافها الشديد عن باقي الكتاب، وكان على حقّ. ربّما، صار الكتاب أفضل، لكنني كنت في حاجة إلى مكان في الكتاب، تكون فيه الكتابة جيّدة. لقد أمضيتُ أسابيع تلو الأخرى في هذا الجزء، وفي ظنّي أنّه نثر حداثيّ عالي الجودة. باقي الكتاب لا يلبّي معاييري في الكتابة، حقّاً.

• لكن الوعي بهذا، في أثناء الكتابة، ألا يجعلها كإجراء تجربة؟

- بلى.

• إنّها جرأة بطريقةٍ ما، ألا تتّفق معي؟

- لا علاقة للجرأة بحالتي تلك، بل هو القنوط والإحباط. لم يكن أمامي سبيل كي أورِّط نفسي في الكتابة إلّا على هذه الشّاكلة؛ أي أن أفرض عليها الكتابة، بسرعة كبيرة ودون تحرير، هكذا أضع ما لديّ على الورق. خلاف ذلك، سأعجز عن إنجاز الكتاب. لدي حسّ شديد الانتقاد للذات، بالنسبة إلى كاتب، وقد انعكس هذا الحسّ على المشروع. كان تعذيباً. كان لديّ صديق قرأت له كلّ شيء عبر الهاتف؛ الثلاثة آلاف والستّمئة صفحة في أثناء كتابتها، وكان مضطرّاً إلى أن يقول: جيّد، لابُدَّ أنْ تواصل.

• الثيمة الكبرى، في عملك، هي المعنى وضياعه. ثمّة عبارة رائعة في كتاب «أدورنو» «الجدل السلبي» تذكّرني بكتابك، يقول «أدورنو»: لو كان الفكر- حقّاً- مستسلماً للموضوع، ولو أنّ اهتمامه ينصبّ عليه فعلاً، لا على المقولة؛ فإنّ تلك الموضوعات نفسها ستبدأ بالإفصاح عن نفسها أسفل العين المتمهّلة. ألا يبدو ذلك وصفاً معقولاً لِما تسعى لإنجازه؟

- إلى أقْصَى حدّ. قبل أن أكتب «كفاحي»، راودني إحساس بأنّ الروايات تميل إلى حجب العالم بدلاً من كشفه؛ لأنّ أشكالها متطابقة. الأمر نفسه بالنسبة إلى الأفلام التي ينصبّ اهتمامها على هيكل السّرد. أغلب الأفلام، على أيّ حال. كنت أفكّر في ذلك، وفي العالم الّذي يأتي إلينا- في العادة- منقحّاً، من خلال نشرات الأخبار ووسائط الميديا: الشكل ذاته، واللّغة ذاتها، فيجعل كلّ الأمور متشابهة. كانت هذه مشكلة، عانيت منها قبل أن أبدأ كتابة «كفاحي». لم يكن الشكل التقليدي للرواية ملائماً. لم أثق به للأسباب التي أسلفتها. الآن، لا أعير العالم الكثير من الاهتمام، لست حاضراً فيه، بل مُنْسَلِخاً عن كلّ شيء. أنا مشغول جدّاً بنفسي وبعقلي. لا صِلة لي بهذا العالم، لكن، في أثناء الكتابة، تنشأ تلك الصِّلة. هذه طريقتي للكشف عن عالمٍ ما. لكنّها مشكلة شخصيَّة، وليست عامّة.

• بل مشكلة عامّة، في ظنّي. أحد الأشياء المثيرة للانتباه التي كانت تجري، في الأدب النرويجي- لا ريب- وفي الروايتَيْن: البريطانيَّة، والأميركيَّة، هو الإصرار على تحطيم الأشكال؛ لا بسبب القاعدة المابعد حداثيَّة التي تفرض على الكاتب تحطيم الأشكال، بل، على النقيض- تقريباً- رغبةً في الظّفر بمزيد من المصداقيَّة أو محاكاة الواقع، وثمّة يقين أنّ السبيل الوحيد إلى ذلك من خلال كسر قوانين الواقع- بالضبط- كما تصف.

- يجري شيء كهذا في الفنّ والأدب، دائماً؛ لهذا السبب لا تتشابه فنوننا مع فنون العصور الوسطى؛ لأنّنا نحتاج طريقة جديدة نرى بها العالم. وكما كشف الشكلانيون الرّوس فإنّ السبب الّذي جعل «تولستوي» عظيماً هو جعله العالم غريباً، لنتمكّن من رؤيته: هنا التزام الأدب، في رأيي.

• في عملك، هناك كفاح لاستعادة المعنى؛ المعنى الّذي يفلت من بين أيدينا كلما تقدّم العمر، وثمّة كفاح- أيضاً- مع اللّغة. في الكتاب الثاني- مثلاً- تُشير إلى لوحة لـ«أنزلم كيفر»، وتقول- ربّما، على سبيل المبالغة- أنّ أعظم ما فيها أنّها «لا تتعلّق بالأفكار»، كأنّك ترغب في غسل يديك من اللّغة، بطريقة ما، ومع ذلك ترجع إليها على نحو بَيِّن، تضطرّ إلى ذلك؛ لأنّ الإفصاح عن الرغبة هو الوسيلة الوحيدة لتخطّيها.

- نعم، رغم صعوبة الحديث عن ذلك. في الكتاب السّادس، أناقش قصيدة لـ«باول سيلان» طوال ثلاثين صفحة تقريباً. «سيلان» هو أكثر شاعر اقترب من ذلك الصّمت. ما جرى في ألمانيا (الهولوكوست) عصف بلغته؛ لغة هتلر التي لا يمكنك استعمالها؛ لا يمكنك استعمال كلمة أرض أو دم. القصيدة تأمُّلٌ لمعنى الهولوكوست ومعنى الموت. الحال أنّك حين تشير إلى كلمة موت، تتمثّل، أمّا الموت نفسه فـ«لا»: إنه عدم؛ سيلان على الحدّ الفاصل بين العدم والمعنى. وكل ما يسعني هو الإشارة إليه. لقد بلغ هذه التخوم، ولديّ رغبة حقيقيَّة للوصول إليها بنفسي، لكني أعجز.. مُحال. أحاول تصوّر عالم بلا كلمات، عالم بلا لغة، والعالم يتقوّض: هباء.. فَوْضَى. اللّغة هي ما يصنع العالم، وهي- أيضاً- ما يجعله يتبدّد، والكتابة نضال مستمرّ لتجديده.
الشّعر هو الوسيط المثالي. لكن، إنْ لم تستطع كتابة قصيدة، تتّجه إلى التالي بالأهميَّة.. تحاول الإفلات من الشّكل؛ هذا ما سعيت إليه. بعدئذ، في غضون خمس سنوات، يتبدّد أثر تلك الطزاجة، وتضطرّ إلى الاستمرار.

.....

المصدر:
http://www.theparisreview.org

بمجـرد عودة الفرنسـيين من عطلهم الصيفية، بين سـبتمبر ونوفمبر مـن كلّ عام، يبدأ عالم النشـر بالغليان، ومعه موسـم الجوائز الأدبية. هذا الحدث الثّقافي التقليدي في فرنسـا، غدا مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بدينامية ثقافية وإعلامية تشرك المجتمع الفرنسي في التجارة الثّقافية والمتعـة المعرفيـة. مـا هي كواليس هـذا الدخول الثّقافي؟ كيف يتمّ نشـر أزيد مـن 600 كتاب في ثلاثة أسابيع؟ وهل يمكن الحديث عن لعبة إعلامية؟ أم أنه مجرد احتفال بالأدب؟

الدخول الأدبي الفرنسي
ليس مجرَّد احتفال بالأدب!

سعيد بوكرامي

الدخول الأدبي، تقليد فرنسي سنوي عريق، يعود إلى العام 1880. لكن الدخول الأدبي الفرنسي ليس قديماً قدم الكتاب وصناعته، على الرغم من أن وسائل الإعلام الفرنسية تميل إلى جعلنا نعتقد أن هذه العادة الفرنسية قد تواجدت منذ الأبد في فرنسا. ولا شك أنه استثناء ثقافي دعم مكانة فرنسا وامتدادها الفرنكفوني، لكنه لم يصنع دائماً أدباً رفيعاً كما قد يسطع أحياناً من القارات البعيدة والمغمورة، ليجد الفرنسيون أنفسهم مضطرين لترجمته ومحاولة فرنسته، بل إن الأدب الفرنسي الجيد قدم مع المهاجرين ومن البلدان الفرنكفونية على الخصوص.

ومع ذلك تبقى سمة الاحتفاء بالأدب وترويج الكتاب خاصية فرنسية انبثقت من داخل الصالونات الأدبية، التي كانت نشيطة بشكل خاص في أواخر القرن التاسع عشر. وللعلم فقد تم إنشاؤها في القرن السابع عشر، حيث كان المثقفون والأدباء وعرابو الأدب يجتمعون لبحث ومناقشة أحوال الأدب والفّن والسياسة، وعلى وجه التحديد الإنتاج الأدبي المعاصر. خلال هذه اللقاءات، كان يحضر بالاضافة إلى أدباء مرموقين الأخوان غونكور. أما تصور فكرة «الدخول الأدبي» فقد استحدثه إرنست رينان في عام 1880، عندما كان جول وادمون المرجعين الأدبيين الباريسيين، وغيرهما قادرين على جعل عالم الأدب أكثر ازدهاء وإشراقاً وإشعاعاً. وللرفع من الإنتاج وتشجيع الكتّاب المعاصرين على منافسة الأدباء المكرَّسين، بادر الأخوان غونكور إلى تنظيم مسابقة لمكافأة أفضل عمل سردي فرنسي نشر خلال السنة. وسرعان ما انتقل الشغف بالغونكور من فكرة وتصوُّر إلى روح منافسة بين الكتّاب، ولكن بالتحديد بين الناشرين الذين تحولوا إلى أعداء ناعمين استولوا على سوق النشر ومبيعاته، وحاولوا تجنيد دورهم ووسائل الإعلام عامة والإعلام الثّقافي خاصّة، للظفر بالجوائز الأدبية، التي بدأت تبتكر تدريجياً جوائز أدبية منافسة للغونكور ودائماً بإيعاز من دور النشر وبعض النقاد المؤثّرين في الوسط الأدبي. فظهرت جائزة فيمينا عام 1904 وجائزة رونودو في 1926 وجائزة أنتيرأليي 1930 وجائزة ميديسيس التي ظهرت بعد الحرب العالمية. وهكذا خلق التنافس على الجوائز دينامية إيجابية بين الأدباء والناشرين على حد سواء، تبدأ- عادة- كلّ عام في منتصف شهر نوفمبر.

لكن سياق «الدخول الأدبي» لم يبرز لأول مرة إلّا في صحيفة الفيغارو عام 1936 لما وضعت العبارة بين مزدوجتين، مما يعني أن السياق دخيل أو غير شائع بين القراء. وفي الواقع، لم يشهد عالم النشر طفرة كبيرة إلّا في العام 1980 حيث سيتحول سوق الكتاب إلى موسم ثقافي واحتفالي سنوي، أدى إلى ازدهار النشر وسوق الكتاب وجذب القراء، فإذا حدث وأخفق ناشر في استعداداته واختياراته، فإن العام يقضيه في كساد وخسارة. وبذلك أصبحت الرهانات الاقتصادية مهمة، خاصّة في السنوات الأخيرة التي عرفت



أزمة ملحوظة في عالم النشر، وأصبح عدد النسخ التي تسحب من كتاب فائز بإحدى الجوائز يتناقص. وتسوق صحيفة «كتاب إبدو» المتخصصة في عالم الكتاب أمثلة عن نسب مبيعات الكتب الحاصلة على الجوائز: فمثلاً، معدل مبيعات الفائز بالغونكور تصل إلى (300) ألف نسخة، وجائزة رونودو (150) ألف نسخة، بينما جائزة فيمينا (100) ألف نسخة... لكن منطق الناشرين التجاري القائم على الترويج للكتاب الأدبي بشتى السبل لحصوله على جائزة معينة ومن ثم الرفع من مبيعاته، منطق لا يعجب البعض بدعوى أنه يجعل الدخول الثّقافي يعرف بعض الانحرافات التي تذهب ضحيتها نصوص أدبية رفيعة ودور نشر صغيرة أو مغمورة.

وبعيداً عن البعد التجاري الذي يطبع الدخول الأدبي الفرنسي، يبقى هذا الحدث مناسبة للاحتفال بالأدب بحماس كبير تعكسه وسائل الإعلام، في مقدّمتها الصفحات الثّقافية للصحف المشهورة مثل لوموند في ملحقها الخاص بالكتب، وصحيفة لوفيغارو والمجلة الأدبية التي تفرد ملفات عن الكتب المرشحة للجوائز أو الفائزة بها وصحيفة «ثقافة بوكس» التي تعد سنوياً ملفاً شاملاً عن الدخول الثّقافي. كما تعقد موائد مستديرة كما كان يفعل برنار بيفو مع برنامجه الشهير «أبوستروف» أو ما يقوم به باقتدار الصحافي والكاتب فرانسوا بوسنيل في برنامجه على القناة الفرنسية الخامسة «المكتبة الكبيرة» والذي ساهم في ترويج الكتاب والتعريف بالكتّاب على نطاق واسع. كما اهتم بشأن المكتبات ومشاكلها... وهذه الصفحات والبرامج الأدبية حول نمط الكتابة الأدبية الفرنسية وموضوعاتها وحكاياتها، تبقى وسائط فعالة لمناقشة النصوص الأكثر رواجاً واكتشاف الأعمال الجيدة حتى وإن كان أصحابها كُتّاباً مغمورين أو شباباً، خاصّة أن الموسم الأدبي يتزامن مع فترة إعلان الفائزين بالجوائز الأدبية الكبرى، وهذا يوفر للقارئ والناقد عنصرَي الإثارة والمتابعة، فيسيل بذلك مداد الصحافة الثّقافية وتزداد تكهنات النقاد وتهافت القراء.

هذا العام، يعرف الدخول الأدبي الفرنسي، صدور عدد مهم من الكتب الأدبية الجديدة. ومقارنة بالسنوات الفائتة تم تسجيل انخفاض طفيف حيث سيصدر حوالي 560 كتاباً بين روايات ومجاميع قصصية ودواوين. دور النشر العريقة مثل دار غاليمار وسوي ومينوي ولافون وأكت سود وكريستيان بورجوا بدأت منذ منتصف أغسطس/آب الماضي في تزويد المكتبات ومراكز البيع بكتب أدبية جديدة باللغة الفرنسية والمترجمة، وستستمر عملية التوزيع إلى غاية أواخر شهر أكتوبر/تشرين الأول.

66 رواية ستصدر لكتاب جدد يقتحمون عالم النشر ويعدون بمفاجآت جديدة كما يحدث عادة كلّ سنة. أما الأسماء المكرسة فهي حاضرة بقوة وستتنافس، كالعادة على الجوائز المعروفة: غونكور، رونودو، ميديسيس، فيمينا، أنتيرأليي أو الجائزة الكبرى للرواية التي تمنحها الأكاديمية



الفرنسية. وتتضمن اللائحة: فيليب فورست، الذي حصل على جائزة الغونكور للسيرة الذاتية في أوائل يونيو عن كتابه «أراغون» الصادر عن (دار غاليمار)، ياسمينة خضرا، لوران موفينيي، جان بول دوبوا، لوران غودي، فرانسوا بيغودو، كارين تويل، ريجيس جوفري، كريستوف دوني والحاضرة الأبدية! منذ عام 1992 إيميلي نوثومب وإريك إمانويل شميث وغيرهم. وفي الآداب الأجنبية، ينتظر القارئ جيم هاريسون، ديفيد فان، عاموس عوز، ودونالد راي بولوك وغيرهم. وفي ما يلي لائحة بأهم الروايات الصادرة في أغسطس الماضي: «اللعبة الكبرى» سيلين مينار، منشورات ضفاف الفرنسية. «التركة» جان بول دوبوا، دار لوليفيي. «العيش بالقرب من أشجار الزيزفون» سرد جماعي، فلاماريون. «اسمعوا هزائمنا»، للوران غودي، أكت سود. «السيد اوريغامي»، لجان مارك، غاليمار. «الجزيئات»، فرانسوا بيغودو. «عبور رواد الفضاء»، إليتزا جورجيفا، غاليمار. «بابل»، ياسمينة خضرا، فلاماريون. «تابع»، لوران موفينيي وتصدر خلال هذا الشهر عن دار مينوي.

ومن الروايات الأجنبية، التي صدرت خلال أغسطس/آب الماضي: «يهونا»، عاموس عوز، غاليمار. «ياك فالي مونتانا»، سميث هندرسون، بيلفو. «حب متوحش»، كاثرين دان، غالميستر. «على هذه الأرض كما في السماء»، لدافيد إنيا، ألبان ميشيل. «صبي فريد»، كيت سمرسكيل، دار كريستيان بورجوا.

ومن الأعمال المنتظر صدورها خلال هذا الشهر: «المشعوذ العجوز»، للراحل هذا العام، جيم هاريسون، فلاماريون. «عامان وثمانية أشهر وثمانٍ وعشرين ليلة»، سلمان رشدي، أكت سود. «رحلة هانومان» أندريه إيفانوف، دار ترايبود، و«الغرفة المظلمة»، لإسحاق روزا، عن دار بورجوا.

وتبقى التسريبات التي تدعمها دور النشر تزيد من حماس القراء والنقاد على حد سواء إلى أعمال بعينها. مثل رواية إريك فويار التي صدرت في 14 يوليو/تموز عن دار أكت سود، والتي يمنح فيها الكاتب الكلمة لثوار الباستيل عام 1789. كما تنشر الدار نفسها سيرة المخرج الفرنسي جان لوك غودار، التي أنجزها تييري فوغير في قالب روائي تمزج بين تاريخ فرنسا وسيرة الفنان الكبير، ويتوقع أن تكون مفاجأة أدبية. كما وفرت دار ستوك أعمالاً جديدة لأدباء معروفين وجدد.

كما ستشهد الأعمال الشعرية إصدارات متميزة سواء لدى السلسلة العريقة لابلياد أو لدى دور متخصصة مثل فايار أو ميركور أو غاليمار. كما ينتظر القراء مذكرات الشاعرة مارسلين ديسبورد فالمور و«حياة ممتدة» لرامبو وأعمال الشاعر الروسي أوسيب ماندستام وغيرهم.

ولا يخلو الدخول الأدبي أيضاً من نصوص مفتوحة ومذكرات منها ما صدر في أغسطس/آب الماضي ومنها ما هو منتظر صدوره في أكتوبر القادم بمعدل 87 كتاباً بين أغسطس/آب وأكتوبر/تشرين الأول. من هذه الأعمال مراسلات بين ستيفان تسفايغ وروماين رولان (1928 - 1940) لألبان ميشيل، وستنشر دار ألبا «المقدس في الحياة اليومية» للفيلسوف ميشال ليريس.



شيو تسي تشين

يُعَدّ الكاتب الصيني «شيو تسي تشين» واحداً من أبرز كُتّاب الأدب الصيني المعاصر. وُلِد عام 1978 في إحدى قرى شرق الصين. تخرَّجَ في كلّيّة الآداب بجامعة بكين، ثم حصل على درجة الماجستير.
صدر له أربع مجموعات قصصية، وثلاثة روايات، بالإضافة إلى رواية «بكين.. بكين» التي تُرجِمت إلى عدّة لغات، منها الإنجليزية، والألمانية، كما صدرت، مؤخَّراً، نسختها العربية عن «دار العربي للنشر»، بالتعاون مع «بيت الحكمة»، في الصين.

شيو تسي تشين..

الذين يعيشون في ظلّ بكين

حاورته: نسرين البخشونجي

موضوع روايتك «بكين.. بكين» يتحدَّث عن الفساد، والمخدِّرات، والعلاقات غير الشرعية، والفقر.. وكلّها مشكلات تعاني منها العواصم الكبرى. هل تعتقد أن لهذا السبب تَمَّ ترجمة روايتك، إلى عدّة لغات؟

- الطبيعة البشرية عالمية، كما تتشابه الحضارات المختلفة، في مناطق عديدة، في مراحل مختلفة من التطوُّر؛ حيث يجري تقاسم المزايا والمساوئ، كالفقر، والفساد، ومهن الأسواق السوداء... لا أحدَ يستطيع أن يهرب من هذه الأوضاع.

شخصيّات روايتك بسيطة، لكن العلاقات فيما بينها تبدو شديدة التعقيد.

- بالفعل؛ العلاقات المعقَّدة بين شخصيات الرواية مصدرها العلاقات المعقَّدة في حياتهم الحقيقية. كتبت عن الحياة في الصين المعاصرة، المتفوِّقة، حاليّاً، أكثر من عصورها السابقة، وعن الفترة الزراعية، ثم الفترة الصناعية، ورصدت التعايش في عصر العولمة... في هذه المحطّات تحوّلات كبرى تطرح العديد من القضايا والتفاصيل التي تؤثِّر

في حياة الناس اليومية.

يدور جزء كبير من أحداث الرواية أمام جامعة بكين. وأنت متخرّج في هذه الجامعة. إلى أيّ مدى اعتمدت، في كتابة روايتك، على شخصيات حقيقية وواقعية؟

- في هذه الرواية، أنا واقعيّ جدّاً. فالعديد من المواقف والتفاصيل نبعت من واقع خبرتي الشخصية، ما رأيته، وما سمعته جعلني أتأمّل كثيراً، وقد فكّرت في ما هو أكثر من ذلك: أردت تقديم شخصيّات من بكين، وأن أكتب عن مشاعرهم، وعواطفهم وحيرتهم، التي ظلت عالقة في ذهني، منذ كنت طالباً جامعياً. ربّما، لأني، آنذاك، لم أتمكّن من حَلّ أزمة الهوية، نفسيّاً، في مدينة حديثة مثل بكين؛ لذلك أردت أن أكتب عن أولئك الذين يعيشون في ظلّها، لكن الهويّة ليست عائقاً، فأنا أكتب لهم، وأكتب عن نفسي، أيضاً.

فتاة غريبة الأطوار تظهر في روايتك «بكين.. بكين»، لكنها تختفي، فجأةً، من النصّ! لسبب ما، يبدو أنك أخفيتها متعمّداً.

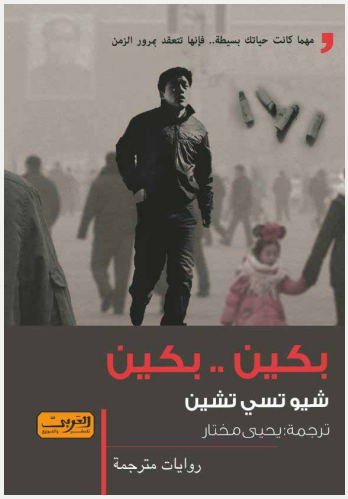
- يبدو أنك قرأت الرواية بعناية فائقة، لذلك تنكّرت اختفاء الفتاة، شكراً لك! إنها تختفي على طول الطريق. في الأدب لابُدَّ للشخصيات، في النصّ الروائي، أن تكون موجودة، من البداية إلى النهاية. لا ينبغي أن تختفي عَرَضاً. لكن، إلى يومنا هنا، أنا لا أعرف لماذا سمحتُ لهذه الفتاة الغريبة أن تختفي! ربّما لإيماني بأن الحياة مليئة بالفرص، وأيّ شيء يمكن توقّعه لهذه الفتاة الغريبة.. أعتقد أن أفضل حَلّ هو اختفاؤها الغريب. وربّما جاء لتنكير البطل «دونهوانج» أنه ليس إلهاً. أدرك أن هذا الموقف كان قاسياً جدّاً على بطل الرواية، لكن.. هذه هي الحياة.

كونك نجماً من نجوم الأدب الصيني المعاصر؛ إلى أيّ مدى تشعر بضغط، حين تفكّر في كتابة رواية جديدة؟

- لا شيء يؤثّر على كتاباتي: لا الضغط، ولا النقد، ولا حتى الثناء. فأنا أكتب منذ سنوات طويلة، وصرت أعرف ما هو المطلوب، وما ينبغي فعله.

القارئ العربي يودّ أن يتعرّف إليك، بشكل أفضل. كيف كانت طفولتك وبداية شغفك بالكتابة؟

- نشأت في منطقة ريفية، في وسط الصين، وتعلّمت كلّ أنواع العمل في المزارع، بما في ذلك إمساك الضفادع. في السادسة التحقت بالمدرسة، وكانت مدرستي في بيئة بسيطة. سافرت إلى بكين في الرابعة والعشرين من عمري، وفي السابعة والعشرين بدأت عملي محرّراً ثقافياً. طوال هذه السنوات (باستثناء العمل)، كنت أقوم بالقراءة والكتابة. لكن، بالنسبة إليّ، بوصفي كاتباً، وبغضّ النظر عن تعقيدات سيرتي الذاتية، أعتقد أن ثراء المرء الداخلي وحساسيّته هما الأكثر أهمّيّة، لأنهما يجلبان له الخبرات والأفكار الجديدة



التي لا نهاية لها، ويسمحان بكتابة المزيد من القصص الرائعة وابتكار العبارات الفريدة من نوعها. الفنّان الحقيقي يحتاج إلى حياة طويلة لمعرفة كيفية التعبير عن نفسه، بشكل كامل؛ لذلك، من الأفضل أن لا تكتب قصّة واحدة في بضع كلمات، وأنا أرجو أن أكون فنّاناً يعيش بالكثير من التفاصيل.

أول رواية كتبتها كانت عام 1994. كنت، حينئذ، في السادسة عشر، لكني صرت جادّاً في الأمر عام 1997، حين بدأت أركّز، بشكل كلّي، على الكتابة الإبداعية.

حدّثني عن الكتب التي أثّرت فيك، على المستويَيْن: الإنساني، والمهني.

- الرواية الصينية الكلاسيكية «حلم الغرفة الحمراء» لـ«كاو تشوشين»، و«دعوة لحمل السلاح والتجوُّل»، للكاتب الصيني «لو شون»، و«بالتازار وبوليميندا» للبرتغالي «ساراماجو»، و«السمك المفلطح» للكاتب الألماني «غونتر غراس»، و«هديّة همبولت» للكاتب الأميركي «سول بيلو»، و«منعطف النهر» للكاتب الإنجليزي «ف.س. نايبول»، وكلّ أعمال الكاتب المكسيكي «خوان رولفو».

نشرت ثلاث روايات، وأربع مجموعات قصصية؛ إلى أيّ مدى تتّفق معي على أن الرواية تصنع نجوم الأدب، الأعلى مبيعاً؟

- بقدر ما يتعلّق الأمر بالروائي نفسه، تنبع شعبيّته من رواياته. لكن الرواية ليست هي الشكل الوحيد للأدب؛ هناك الشعر والقصص. كلّ شكل من الأشكال الإبداعية يمكن أن يحقّق المجد لمبدعه. في الوقت الحاضر، الشعبية للرواية، لكن أيّ شخص بارع في الأدب يعرف أن إنجاز المرء الإبداعي يرتبط، بشكل غير مباشر، بقدرته على التأثير في القرّاء.

من الذي يقرأ المسوَّدة الأولى لرواياتك؟

- زوجتي.

إلى أيّ مدى استفدت، على المستوى الإبداعي، من عملك، بوصفك محرّراً في مجلّة «People's literature»، والتي تُعَدّ أشهر مجلّة أدبيّة في الصين؟

- هذه المجلّة هي جوهر الأدب الصيني المعاصر، هي الأقدم والأهمّ. وعملي يتيح لي متابعة كلّ ما هو جديد في سوق النشر، ليس، فقط، في الصين، بل على مستوى العالم، وهذه فرصة جيّدة. بالطبع، يفيدني ذلك جدّاً؛ حيث أقرأ أحدث الكتب سعياً لفهم وجهة نظر كُتّابها، أو بحثاً عن اكتشاف أساليب سردية جديدة، و- أيضاً- السعي لفهم الآخر كوسيلة جيّدة لفهم الذات واكتشافها، و- بالطبع- يتيح لي عملي معرفة موقعي بوصفي أديباً.



أمجد ناصر

في المشي والكلام

نعرف «الكوجيتو» الديكارتي الشهير: أنا أفكّر؛ إذن أنا موجود. الوجود هنا متحقّق بوعي ذاته ووعي منزلته في العالم. إنه وجود لا يبرهن عليه التفكير فقط بل يجعله مميزاً عن سواه. التفكير، هنا، هو أصل الكائن في العالم وعلامته المسجِّلة، وبما أن المشي (كما هو عند الفلاسفة المشائين) مرتبط بالتفكير، فليس كثيراً، والحال، أن نقول: نحن نمشي إذن نحن موجودون. مذ شعرت أن لي «عالمي» الداخلي الخاص. لي أسراري. لي تلك الصور والكلمات والترانيم التي تدوّم، على نحو غامض، في رأسي، صرت أمشي وحدي. يربكني الذين يتكلّمون وهم يمشون. خصوصاً الذين يتكلّمون بالهاتف المحمول وهم يغذّون الخطى إلى مكاتبهم المكفهرة، إلى مواعيد عمل مضجرة، إلى مدارس كئيبة، إلى لقاءات منورة لفرح مأمول. لا أفهم كلّ هذا الشغف بالكلام في أثناء المشي، بهذه الآلة الحجاب التي تسمّى الهاتف النقّال، المحمول، الجوال، الموبايل إلخ. لغط هائل يدوّم فوق المدن الكبرى، ثرثرة لا نهائية تطفو فوق رؤوس أناس، لا يزيدهم الكلام إلّا وحدة وضجراً وعزلة.

«كلا، عيناي حزينتان». هذا ما قالته سيدة ذات جمال مؤلم وروح مرفّرفة، في هاتفها المحمول، وهي تغذّ الخطى بوقع غزالة شاردة إلى محطة قطار الأنفاق، ثم قبل أن تتوارى في جوف العالم السفلي سمعتها تقول لشخص على الطرف الآخر من الخط: «هل تظنني سعيدة؟». فكّرت في الشخص الأبله، أو الوحيد، الذي يغازل، بتحفظٍ إنجليزيٍّ باردٍ، على ما يبدو، امرأةً كفرس عربية مطهمة، ثم فكّرت بأنّ الحزن والوحدة والكآبة يمكن أن تتجرأ، بوقاحة، على الجمال فتنهشه بمخالبها، وأن هذا الهاتف الصغير قد يصلح لنجوى عابرة، ولكنه لا ينقل حرارة الأنفاس ولا انقباضات الأعماق ولا لغة العينين وتقلبات ألوانهما.

أعزو فشلي، في إقناع الذين يتكلّمون وهم يمشون، إلى خلل بين طرفي المعادلة. هناك خلل فعلاً. ثمة شخص يتكلم وهو يمشي، وشخص يصغي وهو جالس. الفجوة موجودة ولا سبيل إلى ردمها. لا يكفي أن يقول لك الطرف الآخر: نعم.. صحيح.. بالتأكيد، أنا معك، كي تردم الفجوة التي تفصلك عنه، أو كي يحقّق التواصل هدفه.

هنا يحصل، أيضاً، عندما تكلّم شخصاً، وجهاً لوجه، وتنصرف عيناه إلى تفقّد أثاث المكان، أو يتطلّع، فجأةً، إلى قميصك أو حذائك فتتابعه، وأنت تتكلّم بارتباك، بنظراتك لتعيد الاتصال مرةً ثانيةً بعينيه. لتلتقط خيط السمع والفهم الذي انقطع فجأة بانصراف العين، وانشغالها بشيء آخر. فليست الأذن التي تسمع فقط، إنها العين أيضاً، فإن تكلّم شخصاً ولا ترى عينيه يعني أنك فقدت الاتصال به. يعني أنه خرج عن المدار الذي تتحرك فيه.

ألهذا يحرّك الضريرون رؤوسهم، ويشخصون بعيونهم المطفأة في غير اتجاه، وهم يتحدّثون أو يصغون؟ ألّا يبدو الأمر كأنهم يبحثون في سديم محاجرهم عن ذلك الشعاع الذي يصدر من العين التي تصغي أو تتكلم؟

أرتبك عندما يهاتفني شخص وهو يمشي. أتصور أن الآخرين مثلي لا يركزون في الكلام وهم يمشون. كأن ما يقولونه مجرّد ملء فراغ، أو محاولة عبثية لتبديد وحشة مقيمة. ينتابني إحساس مضحك أن الكلام يطير أثناء المشي. لا يرسخ. يطيش ولا يصل إلى هدفه. أنْ تتكلم مع شخص يمشي، بالنسبة لي، هو جهد ضائع، فهناك حواس أخرى تعمل بقوة وتستولي على منطقة التركيز في دماغ المستمع. هناك الحركة، البصر، الشمّ، التوازن. ولطالما وجدتني أعدت الجملة مرتين، أو ثلاث مرات، لكي أتيقن أنني أوصلتُ، إلى الماشي، ما أريدُ قوله، كمن يحاول، باستماتةٍ، رميْ سهم في قلب الهدف، لا بالقرب منه أو على حوافه. لذلك أعيد، فأضجر من نفسي، وأخشى أن يُضجر التكرار الطرف الآخر، أو يشعره باستهانتي بقدرته على الفهم.

قد يقول: لماذا تعيد؟

أو: لماذا تصرخ؟

هل أنا أصم؟

عندها يتأكد لي، على نحو مزعج، أن سهمي طاش.

مقالة في الحرّيّة..

طريق النظرية إلى الواقع العربي

خالد وليد محمود

«مقالة في الحرّيّة، أو الحرّيّة بوصفها حرّيّات»، عنوان الكتاب الجديد للدكتور عزمي بشارة، صدر، مؤخّراً، عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الكتاب يقع في 200 صفحة، و يناقش قضيّة الحرّيّة، بصفتها مسألة متعلّقة بالأخلاق، انطلاقاً من شرط المسؤولية الأخلاقيّة، ومن كون الحرّيّة قيمة في حدّ ذاتها. وذلك على ضوء الأسئلة الراهنيّة الآتية: هل ثمّة علاقة بين الحرّيّات الشخصية والحرّيّات المدنيّة، والحرّيّات السياسيّة؟ وهل تصحّ التضحية بالحرّيّات المدنيّة، والحرّيّات السياسيّة لغرض الحفاظ على الحرّيّات الشخصيّة؟ وهل تحرير المجتمع والفرد من الإملاءات الدينيّة يكفي كي يمارس الإنسان حرّيّته؟

والكتاب هو نتاج تأمُّل ومتابعة، عن كثب، للواقع العربي وظروف تحوُّلاته السياسيّة، وتحوُّلاته الاجتماعيّة، ولعلّ الداعي إلى تأليفه يحيلنا إلى واقع حرّيّة التعبير عن الرأي، لا سيَّما الرأي السياسي. في ظلّ ثورة التواصل الحديثة، والجيل الجديد من الحقوق، وواقع الحرّيّة وحدودها، يتساءل بشارة: هل تعزّزت الحرّيّة مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي؟ ما العلاقة بين حرّيّة الفرد وحرّيّة الجماعة التي ينتمي إليها؟ ولِمَن الأولوية: أهيَ للمساواة أم للحرّيّات؟.

منتقلاً إلى الجوانب العمليّة، يتجاوز الكتاب الطرح التنظيري: يقتفي الفصل الأوّل، أثر لفظ الحرّيّة ودلالاته العربية، ويرسم له مخاضات وتحدّيات، أهمّها القدرة على مغادرة النقاش الفلسفي عن الحرّيّة، والانطلاق إلى مسألة الحرّيّات، وشروط تحقيقها، وحدودها، وعوائق تحقُّقها في المجتمعات والدول العربية.

وحول تصنيف الحرّيّات في العصر الراهن، يرى بشارة أن هذا التصنيف حاصل بين حرّيّات شخصيّة ومدنيّة وسياسيّة: «يمكننا موضعة حرّيّة الفكر والإبداع الفَنّي، والأدبي، بين المدني والسياسي، حيث لا يزال النضال لتحقيقها مستمرّاً، أو بين الحرّيّات الشخصية والحرّيّات المدنيّة، حيث ما عادت ممارستها قضيّة سياسيّة».

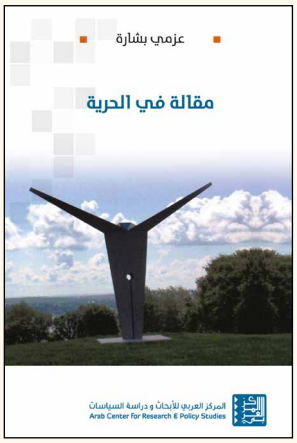
ويتابع، لافتاً إلى إمكان السعي إلى الحرّيّات وتحقيقها وصونها، بوصفها «حقوق المواطنة» في إطار الدولة فحسب: «أمّا الجماعة القائمة خارج الدولة فتحوي السلطة السياسية في باطنها هي ذاتها، ولا حقوق فيها للفرد بما هو فرد، بل استحقاقات وواجبات، تقابلها امتيازات مترتّبة على انتمائه إليها ومكانته فيها».

ويؤكّد المؤلّف، في الفصل الثاني، على تعريف الحرّيّة بقدرة الإنسان على الحسم بين خيارات، وهي قدرة ملازمة له، يمتاز بها عن باقي الكائنات: «لا حرّيّة للكائنات التي تقع دون الإنسان، أو فوقه، الأولى بحكم طبيعتها، والثانية بحكم تعريفها. وميّزت الديانات التوحيدية الإنسان من الملائكة بهذه القدرة على الاختيار بين الخير والشرّ، وتجعل الإنسان كائناً أخلاقياً، يُتوقَّع منه التمييز بينهما واختيار أحدهما، مثلما يُتوَقَّع منه- بصفته كائناً عاقلاً- أن يميّز بين الصواب والخطأ، أيضاً». أمّا (ولادة الإنسان حرّاً)، فيردّها بشارة إلى مفهوم آخر، يُقصَد به: «أنّه لم يولد عبداً»، وفي رأيه أنها مقولةٌ صحيحة موجَّهةٌ ضدّ العبودية بنفي طبيعيتها. في حين يرى أن: «شروط الحرّيّة ومكوّناتها؛ أي الوعي

والإرادة، لا تتوافر في المولود البشري، عند ولادته مباشرة». وتبقى الحرّيّة، في مقالة بشارة، «مشروطة بالوعي والإرادة والقدرة على تحمُّل مسؤولية القرار المستقلّ، في مجالٍ ما، كي يكون للاختيار علاقة بهذا المجال؛ إذ لا معنى للحرّيّة في مجال ما إذا لم يكن للخيارات علاقة به».

في الفصل الثالث، يضع بشارة الفوضى الاجتماعية في خانة «أشنع أنواع الاستبداد»، لأنها تمنع ممارسة الحرّيّة بالضرورة، ولأن الحرّيّة غير ممكنة التحقيق إن سيطر التعسُّف والفوضى على حياة البشر، لكنها قابلة للتحقّق في ظلّ القوانين، على الرغم من قدرة هذه القوانين على حجب الحرّيّات. فبحسب بشارة، يجد العلماء صعوبة في التعامل مع فكرة الحرّيّة علمياً، ذلك أن الحرّيّة ليست هي المقابل للعلّيّة، ولا وجود لحرّيّة كوزمولوجية، وليس العلم رديفاً للحرّيّة فلسفياً، كما لا يؤدّي عبور حاجز الفكر الديني، إلى المجال العقلاني الوضعي، إلى الحرّيّة، بالضرورة. يقول بشارة: «إذا كانت الحرّيّة موضوع تنظيرات فلسفية ذات معنًى، فلا بدّ من أن تكون، في رأينا، تنظيرات فلسفية في مجال الأخلاق، وتتمحور حول مقولتَيْن: شرط الأخلاق حرّيّة الإرادة، والحرّيّة قيمة».

في الفصل الرابع، يرى بشارة أن الحرّيّة السالبة لا تظهر بذاتها في التاريخ، لا بوصفها حرّيّة اختيار مجرّدة، ولا بوصفها كسراً لأيّ قيد على هذه الحرّيّة. وفي المقابل لا تظهر الحرّيّة الموجبة وحدها من دون ضرورة تحرُّر؛ فالتصنيف القائم بين حرّيّة سالبة وأخرى موجبة هي- في رأي بشارة- ينتمي إلى تصنيفات عقلية لعناصر غير منفصلة في الظواهر الاجتماعية، مع الإشارة إلى أن الحرّيّة السالبة تنفي القيود، إنها: «التحرّر من إكراه الإنسان على اتّباع نمط حياة مفروض، ورفض تقييد حرّيّة الحركة، وتكميم الأفواه، وحظر التجمُّع، والسجن العشوائي. وهي إذا لم تشمل حرّيّة الإنسان بأن يقوم بأفعال معيّنة تتجلّى في حرّيّات موجبة، وتوفير الشروط كي يمارس هذه الحرّيّات، فإنها تبقى مجرّدة».



ومن ناحية أخرى، يصف بشارة الفصل بين التحرُّر والحرّيّات بـ(المصطنع)؛ فالتحرّر عنده «انطلاق يحمل استعداداً للتضحية، وفرحَ الانعتاق، وقيَمَه الفاتنة، ويُنتج أدباً وفَنّاً تحرُّرِيَّيْن... لكنه إذا لم يؤسِّس للحرّيّات والحقوق والمسؤولية عن ممارستها، ينقلب- غالباً- إلى ضدِّه. وهنا- في حَدّ ذاته- ينفي التمييز بين الحرّيّة الموجبة والحرّيّة السالبة، على المستوى التاريخي، وإن صَحَّ التمييز لحظياً، وصدّقه الناس».

حول الانشغال الفلسفي بالحرّيّة، يدور الفصل الخامس من الكتاب، وفيه يواصل بشارة الخوض في النقاش الفلسفي المستمرّ في شأن العلاقة بين حتمية العلّيّة وحرّيّة الإرادة، ومن ثمّ الحقّ في محاسبة الإنسان، ولا يرى تناقضاً بين العلّيّة والحرّيّة، إذا يلخّص حرّيّة الإنسان بأنه، في فعله نفسه، يضيف سلسلة علّيّة جديدة ناجمة عن الإرادة والفعل، ويلفت إلى مسألة مرجعية مرتبطة بالحرّيّة، وهي كون هذه الأخيرة قضيّةً سياسة ومجتمع واقتصاد، في الفكر الليبرالي المعاصر. ويطرح الفصل السادس تساؤلات عدّة، يجعلها منصّات نقاشية لمسألة الحرّيّة والحرّيّات. يسأل: ما نوع الوعي اللازم لممارسة الحرّيّات السياسيّة؟ أتشترط ممارستها بها، أم أن ممارسة الحرّيّة هي شرط لتطوّر هذا الوعي؟ يقول بشارة إن الوصول إلى درجات عليا من الوعي ليس ممكناً من دون ممارسة حرّيّة الرأي والتعبير، والاجتماع، والاتّحاد، وحقّ الوصول إلى المعلومات، وغيرها من الحرّيّات المدنيّة. فتوافر الحرّيّات الفردية شرط الديمقراطية الليبرالية، وهي معطًى كجزءٍ من حقوق المواطنة الحديثة، ويسأل: «إذا وقعت المفاضلة بين الاستقرار وحفظ الحياة من جهة، والحرّيّة من جهة أخرى، فأيُّهما نختار؟» وهو، في نظره، السؤال الشائع، اليوم، في المجتمعات العربية؛ فالأنظمة الحاكمة تميل إلى تخيير المحكومين بين الاستبداد والفوضى، لكنه، مع ذلك، سؤالٌ وهميّ، فمن يعارض منح الناس الحرّيّات: المدنية، والسياسية، لا يدّعي- عادةً- تأييد الظلم، بل يقابل الحرّيّة بقيمة أخرى، مثل الوطنية أو الاستقرار والحفاظ على الأمن. فهو يتّهم مطالب الحرّيّات المدنية والسياسية بأنها مؤامرة خارجية.

وإجابة عن إشكالية الحرّيّة في العالم العربي، يدعونا بشارة، في الفصل السابع والأخير، إلى تأمُّل العلاقة بين الحرّيّة، والعدالة، والتعريفات المرجعية لهما في السرديّات العربية، ويصل بنا إلى إثبات الحرّيّة بوصفها شرطاً من شروط العدالة التي يتغيَّر مفهوم الناس لها، بالمعرفة والممارسة؛ فـ«نظرياً، أصبحت الحرّيّة مركّباً، لا يمكن تجاهله عند الحديث عن العدالة لأسباب ثلاثة: أولاً، ربّما يكون تقييد الحرّيّة أحد أهمّ التعبيرات عن اللامساواة في الحقوق؛ ثانياً، ربّما ينتج، من تقييد الحرّيّة بحدّ ذاته- لامساواة في الحقوق، ومن ثمّ يؤدّي إلى انعدام العدالة، لا سيّما تلك العدالة التي تحاول فرض تصوُّر عن السعادة، قائم لدى من يفرضها؛ ثالثاً، لأن الحرّيّة أصبحت، من الناحية الفكرية، وفي حاجات الناس وتوقُّعاتهم وتطلُّعاتهم، أحد الخيرات أو إحدى المنافع الاجتماعية، والوطنية، فأصبح لزاماً- أيضاً- توزيعها توزيعاً عادلاً، حيث أصبحت الحرّيّة السياسية حاجةً إنسانيّة».

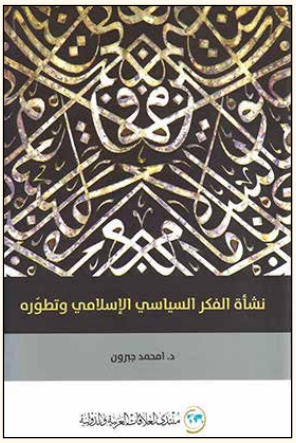
المدنية والعقلانية السياسية

د. خالد طحطح

يُعَدُّ موضوع الفكر السياسي الإسلامي من المواضيع الراهنية في ثقافتنا العربية، اليوم، بالنظر إلى الإشكاليات المحورية المرتبطة به، من قبيل الجدل بشأن الجذور المدنية للفكر السياسي وصفاته النوعية، وكذا إشكالية علاقة الدين بالسياسة والوحي، وغيرها من الموضوعات الآنيّة المرتبطة بموضوع الدولة الدينية والدولة المدنية.

تتبَّعَ الأستاذ امحمد جبرون، في كتابه «نشأة الفكر السياسي الإسلامي وتطوُّره» (دراسة في المثلث الإشكالي: المدنية، والأصالة، والعقلانية السياسية)، الصادر عن منتدى العلاقات العربية والدولية، في الدوحة، أواخر 2015م، المظانّ المختلفة ذات المنحى السياسي في الثّقافة الإسلامية، متجاوزاً بذلك المقاربات التجزيئية التي ركّزت على فَنّ معيَّن من قَبيل الآداب السلطانية ومرايا الملوك، حيث انتشرت الدراسات التي تناولت هذا الجنس من الكتابة بالدراسة والتحليل والنقد، بكثرة، في العقود الأخيرة.

يقع كتاب «نشأة الفكر السياسي الإسلامي وتطوُّره» في 254 صفحة، وقد توزّعت فصول الدراسة على أربعة



فصول رئيسة، هي: السلطة السياسية في دولة الرسول (صلّى الله عليه وسَلَّم): دراسة في الجذور المدنية لإشكاليَّتَي الشرعية والدولة، وفي الفكر السياسي الإسلامي قبل عصر التدوين، والفكر السياسي الإسلامي خلال عصر التدوين، والفكر السياسي الصوفي. ولأهمّيّة هذا الكتاب، في مجاله، فإنه حاز على جائزة المغرب للكتاب، لهذه السنة (2016م)، في صنف العلوم الإنسانية، وذلك مناصفةً مع كتاب محمد سرو الموسوم بـ«النظر والتجريب في الطبّ الأندلسي بين ابن رشد وابن زهر»، الصادر عن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثّقافة، في الرباط.

إن تجميع معطيات وأحداث وتواريخ وحِكم من التراث الإسلامي بهدف ترسيخ تصوُّر معيَّن للسلطة، ورسم صورة عن الملك المطلق، يكون فيه الحاكم أداة للمحافظة على السلطة، وتكون الرعيّة في خدمة الدولة السلطانية، هو الشكل الذي غلب على إنتاجات القراءات الأرثودوكسية للفكر السياسي الإسلامي. وبهذا الفهم التقليدي تعامَلَ جمعٌ غفير من المؤلِّفين مع الواقع الحالي؛ فيبدو زمن الكتابة وكأنه منفصل عن الزمن الذي تبلورت فيه الأفكار السياسية الإسلامية، كما لو أن التاريخ توقَّف منذ أمد بعيد، فليس هناك ما يعبِّر عن تميُّز أو إضافة تخترق الحالة التي يوجد عليها الحاضر الفعلي، إذ الطابع التكراري الذي تميَّزت به هذه النصوص، جعل أغلب الباحثين، ممَّن تناولوا التراث السياسي الإسلامي بالدراسة، يجمعون على التشابه الكبير بين النصوص السلطانية؛ فهي نصوص لا تنمو ولا تَغْتني ولا تتطوَّر. صحيح أنها كُتِبت في أزمنة متباعدة، ووُجِّهت إلى ملوك وأمراء من عصبيّات ودول مختلفة، إلا أنها، مع ذلك، ظلّت تتناسل مستعيدةً

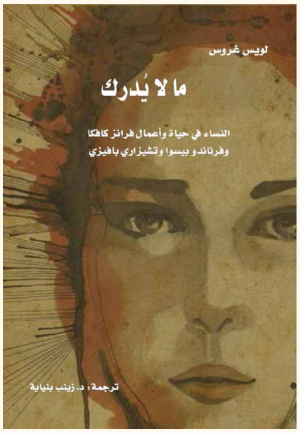
مضموناً معيَّناً، ووجهةً محدَّدة، من دون توليد أيّ أفق في الإبداع قادر على تطوير الرؤية وتنويع الخطاب رغم التجارب السياسية المتعدّدة التي عرفها العالم الإسلامي خلال حقب تطوُّره المتلاحقة والممتدّة داخل زمن التأريخ الإسلامي، في مجراه العام؛ فكُتَّاب السلاطين الذين خدموا في سلك الدول لم يقدّموا إجابات مستفيضة للمشاكل الكبرى في عصرهم، كما لم يقدّموا مشاريع نظرية متكاملة تعالج الواقع المعيش، بل لجأ أغلبهم إلى الإحالة على الحكايات المدوَّنة في كتب الآداب والأحكام السلطانية.

إننا نجد أنفسنا، في كثير من كتب مرايا السلاطين، أمام النصّ الواحد- المتعدّد بفضل آليّة التناصّ، فالمحاور تتكرّر وتُعاد بطرق جديدة، فهل نستطيع القول إننا أمام نصّ واحد؛ أي إن التعدّد الظاهري للنصوص يخفي وحدة الرسالة الجامعة لكلّ هذه المصنَّفات، ويرتِّب قواعد كتابتها ضمن نمط واحد لا يتغيَّر؟ في نظر عزّالدين العلّام لا يمكن اعتبار كُتَّابُ الآداب السلطانية أصحاب نظرية سياسية جديدة- باستثناء عبد الرحمن ابن خلدون- بل هم مجرَّد لواحق لِمَنْ سَبَقهم، أي حلقة في سلسلة طويلة، تبدأ من أبي بكر المرادي الذي نقل ما قاله المشرق حول السياسة السلطانية، ويلخِّص أبو القاسم بن رضوان ما قاله المرادي وأبو بكر الطرطوشي، ثم يكرّر أبو عبد الله بن الأزرق ما قاله كلّ هؤلاء على المنوال ذاته، ويرى أن هذه السلسلة سرعان ما تَكَسَّرَتْ وكَسَّرَت معها المجتمع السلطاني، بمؤسّساته التقليدية، أمام ضربات أوروبا الحداثة؛ فالعقل السياسي السلطاني الذي كرَّس نفسه، طيلة مئات السنين، لم يستطع تحقيق الصمود في أوَّل مواجهة بين الشرق والغرب، خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، لأنه خطاب لم يتطوَّر بالشكل الذي يمكّنه من الصمود في وجه المتغيِّرات الجديدة التي بدأ التفكير السياسي الأوروبي يعرفها منذ القرن 16م، حيث تحرّرت السياسة- منذئذ، وبالتدريج- من تأثيرات رجال الدين، وسادت قيم المؤسّسات المدنية القائمة على مبادئ القانون والمواطَنة، وفصل السلطات، وغيرها.

إن الوظيفة الأساسية التي أُنشئت من أجلها الكتابة السياسة السلطانية- بحسب كمال عبد اللطيف- تتحدّد في الدور التبريري في إعادة إنتاج أخلاق الطاعة المدعِّمة للاستبداد السلطاني السائد، بالاستناد إلى قراءة معيَّنة للنصوص الدينية، تضع الملوك في مرتبة المستأمَنين على الدين، ومصير العباد، فالكاتب السلطاني يحاول التوفيق بين تجارب الأقدمين، وحِكَم الأوائل، وأقوال الملوك والحكماء، يضاف إليها حِكَمٌ من التاريخ المحلّي، ونصوص من الشرع الإسلامي، وذلك في إطار سعيه لإنتاج سياسية ملوكية تبرّر مشروعية استبدادية الدولة الوقتية، وتنتصر لتدابير السلطة السائدة واختياراتها، وتحذِّر من مغبّة الخروج عنها، كما تنشر أخلاق الطاعة والصبر بين العامّة، وتحذِّر من مغبة الخروج والعصيان، بحجَّة المحافظة على النظام ووحدة الجماعة، وتجنُّب الفتن التي تُزهَق فيها الأرواح، فظلّت، بذلك، حبيسة الفهم التقليدي والتفكير السياسي الموروث.

استوعب المؤلِّف امحمد جبرون، في كتابه، بشكل جيِّد، تقاليد السياسة الملوكية، وأخلاقها، كما صاغتها كتابات مرايا الأمراء، كما تنبَّهَ إلى أهمّيّة مساهمات باقي الأجناس الأخرى من الكتابات التي ظلَّت مهمَّشة، محترماً التسلسل الزمني لظهورها (عصر ما قبل التدوين- عصر التدوين)، ونلمس في هذا المؤلَّف تقاطعات مظانّ متعدّدة، بل نجد تكاملاً بين المواضيع التي يتناولها؛ ما يوضِّح أهمّيّة ما طرح من أفكار وقضايا تتجاوز إشكاليات الماضي، وتغوص في قلب انشغالات العصر الذي نعيش فيه؛ إذ حاول الاستفادة ممّا قدّمته كتابات الكلام السياسي، بشتّى تلاوينها، للإجابة عن إشكاليات الواقع السياسي الحالي، وتبدو الرؤية المقاصدية القائمة على فهم جديد للعلاقة، بين ما هو سياسي وما هو ديني، حاضرةً في ثنايا هذا العمل؛ فالمنزع العقلي والاتّجاه المقاصدي يمكن عدّهما من أهمّ الملامح البارزة لهذا التوجُّه الجديد من الكتابة، التي تهدف إلى مراجعة عدد من المسلَّمات الخاطئة، في مجال العلاقة بين الدين والسياسة، كما تبتغي القطع مع خطابات شرعنة الاستبداد السائدة في نصوص التراث السياسي الإسلامي؛ إذ أعاد تركيب النصوص وترتيبها وتبويبها في متن جديد، يتناقض- بشكل تامّ- مع القراءات الأرثوذوكسية السلَفية، التي ظلَّت تفسيراتها بعيدة، في مضمونها، كلّ البعد عن الواقع والتاريخ الفعلي الذي أفرز الممارسة السياسية المدنية في التجربة التاريخية الإسلامية.

اجتهد الأستاذ جبرون، في هذا الكتاب، لتعريفنا بالفكر السياسي الإسلامي، بصورة تسمح ببناء وجهة نظر علميّة حول جذور المدنية والعقلانية السياسية في الاجتماع السياسي الإسلامي، وتطوُّره. وهو ينتمي إلى فئة كُتَّاب الجيل الجديد ممَّن يتوخَّون مراجعة الفكر السياسي الإسلامي حاليّاً، وهي مراجعات تصطدم بكثير من العوائق المرتبطة ببنية التفكير الديني الموروث؛ حيث يصعب التحرُّر من الهويّات الأيديولوجية والأهواء السياسية القاتلة. وقد سبق للباحث أن تناول، بالدراسة، موضوع مفهوم الدولة الإسلامية: أزمة الأسس وحتميّة الحداثة، في كتاب صدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، سنة 2014. ومن المهمّ الإشارة- أيضاً- إلى أن أطروحة الباحث لنيل شهادة الدكتوراه تطرَّق فيها لموضوع الفكر السياسي الإسلامي في بلاد المغرب والأندلس، خلال القرن الخامس الهجري.



علاقاتهم العاطفية، لم تسعَ إلّا إلى تبادلٍ خصب للرسائل، وتلميحات حميمة في مؤلَّفاتهم الأدبية المتخيَّلة، ولقاءات متفرّقة بالنساء اللواتي أحبّوهنّ. حيث المرأة هي الصورة الممكنة لما «لا يُدرَك»، ذلك الامتلاء المرغوب به، بشدّة، من خلال الحبّ، حيناً، والحلم، أحياناً أخرى، الدالّ على متعة العيش. إلّا أن كلامهم عن هذه العاطفة كان أكثر من تلك اللقاءات الحقيقية مع ذات المرأة المعشوقة، فيما الاتّصال الجسدي هو الأشدّ ندرةً، بل غالباً ما كان يتمّ تفاديه جرّاء الخوف منه، والتشكُّك بقيمته، أو حتى احتقاره. كائنات عاشت عذاب العزلة المُغوي، كأرواح تائهة، استنفدت تجوالها داخل حلقات صغيرة.

حياة لم تدركها فرادة الكتابة وبلاغة الأمنيات

د. سعد القصاب

شيء ما، لا يمكن وصفه أو تعيينه بدقّة، مَنَع ثلاثة مبدعين كبار: فرانز كافكا (روائي تشكي)، وفيرناندوا بيسوا (شاعر برتغالي)، وتشيزاري بافيزي (شاعر وروائي إيطالي)، في أن يكونوا داخل العالم، بالطريقة التي تخيَّلوها، وحلموا بها. ثمّة مشابهات حياتية ووجودية أطّرَت حضورهم الإنساني: كانوا مجدّين، بشدّة، في البحث عن السعادة، لكنهم لم يستطيعوا أن ينشئوا (أو يديموا) علاقة ذات طبيعة ثابتة مع الآخرين. جميعهم، لم يتجاوز واحدهم الخمسين من العمر: كافكا وبافيزي توفّيا في سنّ الأربعين، وبيسوا في السابعة والأربعين، بسبب المرض أو الانتحار. لم يتزوّجوا، ولم ينجبوا أبناءً، لكنهم كتبوا من دون هوادة. بافيزي نال الشهرة والتكريم في حياته، فيما كافكا وبيسوا رحلا من دون أن يروا انتشاراً لأعمالهم. هم، كذلك، شهود حربَيْن عالميَّتَيْن، شهدتا هزائم أوروبا وانتصاراتها.

تلك المشابهات، هي بمثابة أسباب مناسبة علَّلت اختيار الكاتب والأكاديمي الأرجنتيني، «لويس غروس- Luis Gruss» للكتابة عنهم مجتمعين. كتابه الذي حمل عنوان «ما لا يُدرَك» ترجمة: د. زينب بنياية، مشروع كلمة، أبوظبي، 2016، هو تعبير ملتبس، يستدعي مضاهاة ممكنة للمرأة، والحبّ، والحياة، ولكلّ شيء مرغوب فيه بقوّة، عدا كونه توصيفاً لمسيرتهم التي كانت بمثابة انطلاق دائم نحو عوالم تخيَّلوها، إلّا أن قدرتهم على تحقيق أمنياتهم التي واظبوا على تفسيرها في كتاباتهم جاءت شحيحة بامتياز.

كتاب غروس «ما لا يُدرَك» حمل- أيضاً- عنواناً ثانوياً دالّاً: «النساء في حياة وأعمال فرانز كافكا، وفرناندو بيسوا، وتشيزاري بافيزي». كتاب يبحث في العلاقة مع هؤلاء المبدعين ومكانة الحبّ لديهم، عبر التواصل الشاقّ والشائك مع المرأة، كما يتصفَّح طرائق انشغالهم بالأدب وأفكارهم حول الحياة؛ هم الذين كتبوا نصوصاً حاشدة بالفرادة والقيمة الإبداعية الشديدة الاستثناء، وأنتجوا أعمالاً إنسانية متألّقة، إلّا أن مفارقتهم الوجودية الوحيدة، تتجسَّد في حياة لم تلحق بـ«ما لا يُدرَك».

ثيمة جوهرية سكنت صفحاته التي يصفها المؤلِّف: «لا شيء يُدرَك بشكل مطلق، ولا حتى تلك الأشياء التي ننالها بسخاء، في بادئ الأمر، ونحتفظ بها لبعض الوقت»؛ مثل هذه المفارقة العتيدة هي ما استدعى قراءة نصوصهم، والبحث في إعلان أمنياتهم ومشاعرهم، بوصفها ألغازاً تدعو إلى اكتشافها.

الكتاب يمضي في تداعيات الأسئلة المحيّرة عن العيش، والحبّ، والمرأة، والكتابة، هو بحث في الأعمال التي تشكَّلت من خلال تأهُّلهم في الحياة، وعبر

معرفة تحاول الكشف عن بواعث غامضة لشخصيّات كتبهم، وحيواتهم التي تصل من الماضي غير واضحة، إذ ليس هناك سوى سِيَرهم المدوَّنة في نصوصهم. لم يتمكّنوا من تأسيس وحدة تجمع بين الحياة العاطفية والإبداع، ذلك الذي وهبوا له أنفسهم. صور حرمان متعدّدة، كشفَتْها رسائلهم، وسِيَرهم الذاتية، ويوميّاتهم المفعمة بالتوق والرغبة المليئة- أيضاً- بمشاعر الإحباط، المحتشدة بهواجس الوحدة، والمغمورة بالحبّ، كذلك. أسّسوا طبيعة علاقات وطرائق عيش كانوا يتمنّون بقاءها الدائم، لكنها انتهت بصورة عابرة.

كافكا (1883 - 1924)، المتقشِّف والمرهف، المرأة- بالنسبة إليه- محاولة للهروب من سلطة الأب القاسي الذي احتقر موهبة ابنه الأدبية. الشعور بالوحدة والذنب كان ملازماً له من دون أن يعرف لماذا. لم يتمكّن من إقامة علاقة عاطفية ثابتة، فلم يحتفظ- تقريباً- إلّا بصديق واحد. يخاف العالم والحياة، فيما الكلمة ملاذه الأخير: «إذا ما تركت الأدب يوماً، فسوف أتوقَّف عن الحياة»، هكذا ينكر في يوميّاته. ضروب الخلق الفنّي لديه تعلّة للتواصل مع العالم، وعبر طبيعة وجود، كشفت عنها دفاتر يوميّاته. وصفته صديقته في إعلان نعيه، عام 1929، في إحدى الصحف: «كانت لديه حساسية تقارب الإعجاز، ونقاء أخلاقي صارم إلى أبعد حَدّ... كان يرى عالماً مملوءاً بشياطين لا مرئيّة تحارب الأشخاص الضعفاء، وتدمّرهم».

كان عالمه الأدبي مشيَّد من التيه، ومسكون بأشخاص من رجال ونساء لا يعرفون من أين أتوا، وإلى أين هم ذاهبون، آثمون من دون ذنب، يتساءلون، لكن دون إجابة، وُجِدوا كي يَحيوا في عالم مجرَّد من الإنسانية.

بيسوا «1888 - 1935»، الشاعر المعادي للشيوعية والاشتراكية، وللتعصُّب والجهل معاً، كما ذكر ذلك في نبذة مختصَرة عن نفسه. عاش مع عمّة عزباء، وجَدّة مجنونة، كتب بأسماء أدبية لأشخاص مستعارين. سِمَتُه الأكثر وضوحاً تخيُّل كُتّاب وشعراء وهميّين، يعطيهم سِيَراً ذاتية مختلقة: البرودي كامبوس، برناردوسوارس، ريكاردو ريس، البيرتو كائيرو، وجميعهم ينتهون شباباً، أو يغادرون إلى قارّة أخرى. عرّف نفسه بـ(العاشق البصَري)، وكان فعله في الحياة هو الكتابة.

فيما قضى تشيزاري بافيزي «1902 - 1950» منتحراً، في غرفة فندق بمدينة تورينو الإيطالية؛ تلك كانت لحظة تضحيته الخاصّة، يكتب: «كانت لديك كلّ الظروف الملائمة، لكنك تبحث عن الهزيمة». عاش تحت إحساس عارم بصعوبة الارتباط بالعالم الواقعي، وتراجع دائم عن تحمُّل الصراع: «إذا ما وُلِدت من جديد، فعليك أن تمضي ببطء.. إن لم تفعل ذلك فسوف تخسر الكثير». لم يقم، أبداً، بارتباطات مستقرّة مع امرأة، كان كارهاً للنساء، إذ يتصوَّر أنهن ينجذبن إلى العلاقة الحسّية أكثر من كونهن حائرات بسبب الحبّ.

عُدَّت رسائلهم التي غلبت عليها الاعترافات، والقائمة بدافع الحاجة الملحّة إلى تواصل حقيقي، وبناء جسور مع الحياة والمرأة، أحد المراجع للكشف عن عواطفهم ومشاعرهم الأكثر سرّيّةً وذاتيّةً، وكانت، كذلك، أنموذجاً خطابياً متميّزاً؛ لاحتوائها على نصوص جيِّدة. خطابات، لعبت دوراً في التواصل مع معشوقاتهم، حتى وإن خبَّأت، بين طيّاتها، هاجس الاستحواذ عليهنّ: كافكا إلى فليسي، وميلينا، بيسوا إلى أوفيليا، بافيزي إلى كونستانس، ودوريس، وفرنادا بيفانو، وأخريات، تلك الرسائل التي كانت تمضي، بانتظام وحماس، بطابعها الشخصي والخاصّ، وكأنها ذريعة كي يحاوروا أنفسهم، ويتحدَّثوا إلى ذواتهم، من خلالها. تطرّقوا فيها لموضوعات عدّة، في الحبّ والجنس والموت والأدب، لكنها- في الوقت ذاته- شكّلت صعوبة لأولئك النساء. تنكر ملينا عن رسائل كافكا: «حتى وإن قلّبتها ونفضتها بجميع الاتّجاهات، فلاشيء يسقط منها».

هذا الحديث مع الغائب، حيث الحضور الأنثوي- بالنسبة إليهم- يماثل الغياب، يستمرّ، كذلك، مع منكِّراتهم، التي ستشكِّل وعاءً، أفرغَ فيه هؤلاء الملهَمون خسارتهم التي تكبَّدوها، ولحظاتهم الحرجة في الحياة. كانوا يفكِّرون كثيراً كي يعشقوا. أفكارهم الكثيرة، في تأويل خيباتهم العاطفية، وفي عالم رغبوا في الدخول إليه، لم تكن- في حقيقتها- سوى شكل من أشكال التواصل مع عزلتهم. لقد كان رهانهم الغريب هو قول الكثير عن أنفسهم.

كتابات تغوص في طيّاتها الأكثر سرّيّة، مطبوعة بالتكهُّن والمخاوف، والتفاصيل اليومية الصغيرة، تتخلَّلها دعوات دائمة للوحدة والسكينة، كطرق للعيش في حياة، يعدّونها تقليدية وغير مثيرة للاهتمام؛ لذا يتركون نواتهم تنجرف بالكتابة إلى ما هو غير متوقَّع، ويهاجمون- غالباً- عالماً غريباً عنهم، وحيث النساء هنّ الضحايا المختارات لخطاباتهم تلك.

النساء- بالنسبة إليهم- نداءُ رغبةٍ عابر، صديقات حميمات، عشيقات، خطيبات، فتيات عابرات، لكنهن- غالباً- عسيرات المنال، كائنات غير متوقَّعة، يخبِّئن في نواتهن ألغازاً، تجعلهنّ مستعصيات على الفهم، ومتخيَّلات، ليس بوسع الأخر سوى اختراعهنّ، لكن خلف قناع عاطفي، لا يخلو من التمجيد. إن حضورهنّ الدائم هو بمثابة مجاز وامتلاك يفتقد إلى اليقين. كانت ثمّة أبواب موصدة في ذلك البيت الذي يدعى المرأة.

على العكس من ذلك، شكلّت الكتابة لهم خياراً وحيداً وبديلاً عن الحياة والعاطفة والحبّ الدائم، وطريقاً للخلاص، وسيطرة على عالم، لم يألفوه كثيراً. حتى أن مؤلَّفاتهم لم تُكتَب بهدف نشرها، أو من أجل تغيير العالم الذي كانوا يعيشون فيه. لقد فعلوا ذلك من أجل البقاء وتحقيق نواتهم، بوصفهم أفراداً. كانت كتابة من أجل ذاتها، تتأمَّل هدفاً نادراً، من مكان بعيد، وكأن قبول فقدانهم، ذلك الذي «لا يُدرَك»، هو عاطفتهم الممكنة، ولحظة تمضي في التواصل مع وجودهم وعزلتهم.

السماء على نحو وشيك..

رغبات موازية للموت واللاعودة!

إبراهيم عادل

«السماء على نحو وشيك» عنوان الكتاب الجديد للروائي المصري عزت القمحاوي، الصادر، مؤخراً، عن «دار بتانة المصرية»، وهو مجموعة قصصية، تأتي انتصاراً لفَنّ القصّ، بعدما كان «القمحاوي» قد ابتعد عنه منذ أكثر من 15 عاماً، عند إصدار مجموعته الثانية «مواقيت البهجة»، 2000، وقبلها «في بلاد التراب والطين»، 1992. بعدها، جنبته ندّاهة «الرواية» ليخرج لنا بأربع روايات مهمّة.

تتضمّن «السماء على نحو وشيك» ثماني قصص، تبدأ بقصّتين طويلتين، كما تنتهي - أيضاً - بقصّتين طويلتين، نسبياً (ما دفع للإشارة إلى أنهما روايتان قصيرتان). تدور المجموعة، في أغلبها، حول أجواء قريبة من الموت أو نهاية الحياة، وكذلك الغربة والوحدة وغيرها من المشاعر السلبية، لكنها تحوي - في الوقت نفسه - بعض المشاهد القادرة على لفت انتباه القارئ وجذبه إلى جهة أخرى إيجابية، قد تتوه عنه، في تلك الصورة القاتمة.

وبالرغم من الجوّ المقبِض الذي - لاشكّ - سيتلبّس القارئ، بمجرّد الاقتراب من عالم هذه المجموعة، بدءاً من قصّة



البداية «شَكَر الله سعيك» حيث نجد أنفسنا مع البطل الذي يودّع أخاه إلى مثواه الأخير، حتى حضور الموت في القصّة الأخيرة «عزيزنا الضيف» التي يرصد فيها انصراف الأشياء العديدة عن عالمه، فإذا به يتحدَّث - أيضاً - عنهم: «الموتى ينهبون ولا يعودون ليحكوا كيف كانوا يشعرون في أوقاتهم الأخيرة، هذه مهمّة من يبقى بعدهم ليضفي عليهم، لحظةَ موتهم، هالةً لم تكن لهم طوال حياتهم البليدة، يعيدُ الأحياءُ، دون كلل، الكلمات الأخيرة التي قالها الموشك على الموت..».

بالرغم من ذلك كلّه، ثمّة «تفاصيل» «حياتية» يتمّ رصدها بدقّة، والإشارة إليها ببراعة، لتعبِّر عن الاحتفاء بالحياة، رغم كلّ ما قد يحيط بها وبأفرادها من «موات»!

تسيطر مشاعر الحزن وطقوس العزاء على القصّة الأولى «شَكَر الله سعيك»، ويستعيد «ابن المدينة» ذكريات أخيه الراحل، بأسًى حقيقي، ولكنه يفاجأ، في اليوم التالي، بأن ثمّة انهياراً لجدار الحزن الذي كان جاثماً على صدره، فهاهم المعزّون قادرون على التندُّر بمواقف عابرة، والخروج من حالة الكآبة التي تحيط بهم، بل هاهم يمزحون أيضاً: «بدا الميِّت بعيداً منسيّاً، لاشيء في المزاح المفتوح يشير إليه، هو الذي جمع هؤلاء على مائدةٍ في مكانٍ، كان بالأمس مغلقاً على الظلام والغبار..».

ويبدو «ابن المدينة» الأقدر على ملاحظة التغيُّرات، ورصدها، بعناية: «عندما تطعن النخلة في السنّ، ويصبح جذعها الطويلة عرضةً لعصف الريح، لا يستسلم المزارع الماهر، بسهولة، لموت عمّته العجوز؛ يثبت خاتماً من القشّ والحبال قرب رأسها، ويرفع فوقه حلقة من التراب يواظب على ريّها، حتى

تضرب النخلة جنوراً جديدة في ذلك الخاتم، فيقطعها من تحته مباشرةً، ويعيد غرسها، فتكون نخلة جديدة صغيرة مثمرة متمتّعة بكلّ نضج الأمّ!».

لا تتوقّف الحياة بوفاة أحد الأفراد، مهما بدت درجة قرابته ومحبّته؛ شيئاً فشيئاً، ينزاح الحزن، بل تحلّ محلّه بوادر «فرح» قادم، ليكتشف القارئ- في النهاية- أن ثمّة حياةً جديدة تتشكّل؛ فهاهو ابن المتوفّى يبحث عمّن يتزوّجها، ولن يكون مناسباً لكي يخطب له إلّا عمّه الذي يبدو ناهلاً، وهو يراقب كلّ ما يحدث!

لا تبتعد تلك الحالة كثيراً عن القارئ، في قصّة «إنه الخريف»، إلّا في تكنيك رصد هنا التغيُّر الذي يحدث للناس وللأشياء، والذي يبدو شغلاً لـ«القمحاوي»، في هذه المجموعة؛ إذ يصوِّر، هنا، سائق سيارة الأجرة والراكب الذي معه، بينما تدور الهواجس داخل نفسيهما، دون أن يحاولا كسر الصمت بأيّ حوار، وكيف يفكّر كلّ واحدٍ منهما بأن مجرَّد حديثه مع الآخر قد يجعله في موقف ضعف، فيتخلّى كلٌّ منهما عن الحديث لصالح سيطرة «الصمت» ورصد تغيُّر العالم من حولهما، بينما هما يبدوان ثابتَيْن!.

تبقى حالة «الاغتراب» ورصد تغيُّرات العالم، سواء بعد حادثةٍ كبرى «كالوفاة» أو في مواقف حياتية بسيطة، التي يسجّلها «القمحاوي»، باقتدار، مع ذلك الرجل الوحيد الذي أخذ يراقب «حياة» أخرى تتشكّل على زجاج نافذته مقاومةً الظلام، وذلك في قصّة «عتمة صباحية»؛ حيث يجد نفسه مضطرّاً لتغيير عادات حياته اليومية حتى يتمكّن «زوج اليمام» من وضع عشّهما الهادئ بجوار نافذته حيث استقرّ: «قرّر ألّا يزعجهما، وأحس بالرضى عن ذاته. كان يعرف أنه، بقراره هنا، سيتحمّل الظلام نحو شهر، بين وضع البيض وطيران الفراخ الوليدة. ربّما، أراد أن يثبت لنفسه، وليس لأي أحدٍ آخر، أن ثمّة ركناً هادئاً في مدينةٍ فقدت سكينتها، وأن هنا الركن في بيته هو بالذات، ركنٌ لم يزل بعيداً عن التفجيرات التي تقع هنا وهناك، والبرهان الناصع على ذلك هو زوج اليمام البرّي المرتاب بطبعه، الذي يعيش في نافذته بأمان!».

ولكن «الحياة» ليست فقرةً خارجيةً، يتمّ رصدها والتعامل معها من منظور المراقب، فحسب، على الدوام، بل ثمّة «حياةٌ» أخرى يمكن رصدها والاحتفاء بتفاصيلها مهما بدت غريبة أو نادرة، تتمثّل في تلك اللحظات التي يختلسها زوجان عجوزان بعد أن زوَّجا أبنائهما الثلاثة «النكور»، ووجدا، أخيراً، فرصة أن يختلي أحدهما بالآخر.في هذه القصّة، نجد لوحةً فنية للعلاقة بين زوجين، دارت بهما الدنيا بتفاصيلها الغريبة والقاسية والمفرحة، بالتأكيد، حتى انتهى بهما الحال إلى ما هما عليه الآن. تبدو لوحةً شديدة الشاعرية مرسومة بدقّة، بل يكاد «الحبّ» ينضح من جَنَباتها: في غيرة الزوج على زوجته حتى من أولاده، ثمّ في رغبته فيها، في نهاية المطاف، بعد أن ترهّل جسمها وامتلأ جسده هو الآخر.. يدور بينهما حوار من كلمات قليلة وبسيطة، لكنها كاشفة. وهكذا «ظلّا يتدبّران زيارات الرغبة المتباعدة، في ظلام الغرفة محكمة الإغلاق»!.

تأتي القصّة الأخيرة «عزيزنا الضيف» أشبه بالمعزوفة الختامية لتلك الحالة، بشكلٍ عامّ، وهي- وإن اختلفت في تفاصيلها، وتباعدت في شخصياتها وأحداثها- تمثّل، فيما أرى، التصاعد الهرمي لتلك الحالة بكلّ ما تحويه من ملابساتٍ، حيث «الوحدة» و«الغربة» والخوف من الآخرين، ومحادثة النفس كثيراً ومساءلة الماضي، مع رصد الاقتراب من حافّة الموت في الوقت نفسه، والاحتفاء بتفاصيل الحياة الصغيرة البسيطة.

تبدو شخصيات المجموعة كأنها شخصيّة واحدة؛ ما قد يدفع القارئ إلى عَدِّها «متتالية قصصية»؛ فليس ثمّة فروق نوعية كبيرة، ربّما، باستثناء قصّة «الموقد» التي جعل الكاتب بطلها هو ذلك البائع الذي- لاشكّ- يتحدَّث إلى آخَر، عارضاً سلعته، ويبدو- في الوقت ذاته- وحيداً لا يملك إلّا ذلك «الموقد» الذي جعله محور حياته، وأصبح حديثه عنه كما لو كان يتحدَّث عن عزيز لديه! كذلك، لا تبتعد حالة «الضيف» عن حالة الرجل الذي جلس في «مقعد في الحديقة»، وبين يديه تلك الفتاة التي يراقبها الجميع ويتعجَّبون من علاقتها بذلك العجوز، فيما هو يؤكّد لها أنه لا يودّ أن يبتعد عنها: «ما يتعبني تكرار الفراق، وليس وجودك»، فهي- كعادة الحياة و«كلّ الأشياء الجميلة»- ما إن نتعلّق بها حتى تختفي وترحل.. أو تموت!

لغة «عزت القمحاوي»- كما عهدناها- تعتمد على شاعريّة الموقف ورسم التفاصيل الدقيقة لخلق حالة شعورية تجعل القارئ جزءاً من الأحداث ومشاركاً فيها بل متورطاً في تصديقها والإعجاب بها، من جهةٍ، وتعكس حالة أبطال قصصه بشفافيّةٍ وصدق، من جهة أخرى.

«السبيليات» لإسماعيل فهد إسماعيل

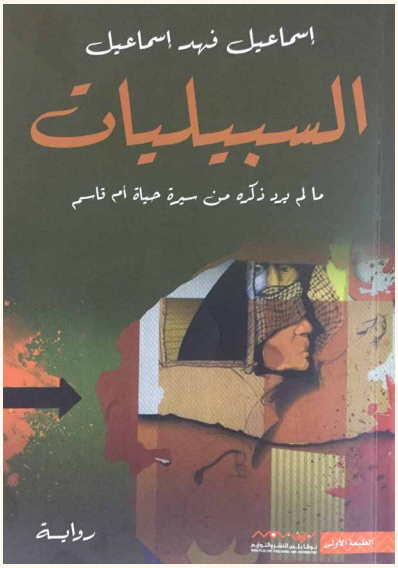
حكاية أمّ قاسم في زمن الحرب

عبدالكريم المقداد

سيمفونية وجدانية يعزفها الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل (1940م) في أحدث إصداراته. فبعد رصيد كبير من الأعمال السردية، كان آخرها «في طيور التاجي»، (2014)، و«في حضرة العنقاء والخِلّ الوفي»، (2014) التي وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر، 2015، و«الظهور الثاني لابن لعبون» (2015)، تأتي روايته الخامسة والعشرين بعنوان «السبيليات.. ما لم يرد ذكره من سيرة حياة أمّ قاسم» الصادرة عن دار «نوفا بلس» للنشر.

الرواية توثّق ربط روح أمّ قاسم بروح زوجها، في حياته وبعد مماته، كما توثّق ربطها بالمكان، مسقط الرأس، قرية «السبيليات»، سدى الرواية، ولُحمَتها، فاستحقّت- بجدارة- أن تكون عنوانها، كما توثّق ربطها- أيضاً- بروح الحمار «قدم خير»، إلى درجة إدراكه لنوايا صاحبته أمّ قاسم، وهواجسها وإحساسها هي «بمشاعره» ومتطلّباته الروحية، إضافةً إلى إدراكه لكلامها، وتنفيذه كلّ ما تطلب ما إن تأمره بذلك؛ ما حيّر مَنْ حولَها، وأفضى إلى ذهابهم مذاهب شتّى في ذلك!

حكاية بسيطة، مركّزة، وبعيدة عن التشعُّب والانفتاح على علاقات وشخوص وحَيَوات متعدِّدة، كما تجنح أغلب الروايات. إنها أقرب ما تكون إلى طبيعة القصّة القصيرة منها



إلى الرواية. عمد الكاتب إلى الحفر في الجانب الروحي، فبنى رواية من حكاية لم تتعدَّ، في حدثها الرئيسي، إصرار أمّ قاسم على الرجوع إلى قريتها «السبيليات»، على الرغم من الأخطار التي تحيق بالقرية. أجبرت، هي وكلّ أهل القرية، على مغادرتها خلال الحرب العراقية الإيرانية، لكونها ساحة حرب، على وعد حكومي بألّا يطول الغياب أكثر من ثلاثة أشهر، إلّا أن الشهور طالت، واستطالت، ولم تعد تطيق الابتعاد عنها أكثر، فغافلت أولادها وأصهارها، بعد سنتين من لجوئهم إلى النجف، وقفلت عائدة إلى السبيليات، على ظهر حمارها «قدم خير». وحين لحق بها أولادها، في منتصف الطريق، لثنيها عن المخاطرة، اخترعت ذريعة أن زوجها، الذي مات في طريق مغادرة القرية، أوصاها بدفنه في السبيليات. وبعد عجزهم، لفّوا لها ما تبقى من عظام أبي قاسم، فاحتضنتها، وواصلت المسير إلى القرية: «أنتم في قلبي، لكن روحي وروح المرحوم والدكم لن تطيب لهما الراحة إلّا في السبيليات».

بهذه (الأمّ قاسم) وبتوهُّجها الروحي، حارب إسماعيل الفهد الحرب، وانتصر عليها، وقد استخدم، في سبيل ذلك، أسلحة غير مألوفة، جعلت العسكريين العراقيين يتقبَّلون وجودها في القرية، رغم الحظر، كما جعلتهم يخالفون التعليمات العسكرية فيفكّون حبس المياه عن أشجار القرية التي صبغها الاصفرار، وأوشكت على الموت، وكذلك بساتينها. في البداية، كانوا يهزؤون بها حين تقول لهم إن أبا قاسم قال لها كذا وكذا، لكنهم سرعان ما انجذبوا إليها وعَدّوها «مبروكة»، حين تحقّق كلّ ما ادّعت. كما عَزّز ذلك ما رأووه من إدراك الحمار لكلامها وتنفيذه ما تأمره به. والنتيجة انقلاب اصفرار البساتين إلى الاخضرار، خلافاً للبساتين الأخرى في المنطقة، بل اعتماد الجنود، في تموينهم، على حقل البقوليات الذي أقنعتهم بزراعته.

وتبدّى العزف الروحي، الذي ارتكزت

عليه الرواية، في إصرار أمّ قاسم على الاحتفاظ بعظام زوجها، أينما ارتحلت. فحين سمح لها الجنود، بدايةً، بدفن زوجها في القرية، والبقاء فيها لمدّة عشرة أيّام فقط، أبقت على القبر مفتوحاً: «لا أضمن بقائي إلى جانبه»، في إشارة إلى اعتزامها أخذ رفاته معها حال إصرارهم على مغادرتها. وحين أخبرتهم أن الجندي جاسم، الذي بترت كفّه اليسرى بدانة مدفع معادية، وتَمّ نقله إلى بغداد، سيعود، أشفقوا عليها، لجهلها بأن الجنود الذين يصابون بالإعاقة يُعفون من الخدمة العسكرية بشكل آليّ، لكنه التحق بالخدمة ثانية بناءً على رغبته، وعاد فعلاً. وقبل ذلك، وحين حدَّد لها الضابط مدّة عشرة أيّام، فقط، كي تغادر القرية، حلمت بأبي قاسم يطمئنها بأنها باقية، وهو ما حدث.

حكاية مستقيمة ومباشرة، وبعيدة عن التدوير، عَرَضها الكاتب بأسلوب بسيط أيضاً؛ إذ عمد إلى سردها بشكل تتابعي، بلا تقديم ولا تأخير، معوّلاً على الزخم العاطفي في تحدّي الأخطار، ومن ثَمّ اقتناص فضول القارئ، واهتمامه. وللتركيز على بؤرة الحكاية ومنعها من الوقوع في «الفلاش باك»، توسّل الكاتب تقنية الحذف، فأسقط الكثير من الأحداث التي لا تتساوق مع روح الحكاية؛ لذلك رأيناه يطوي الأسابيع والشهور والسنين أحياناً: «بعد استقرارهم بثلاثة أسابيع»، «مرّت شهور ستّة»، «انقضاء عامين على المغادرة»... وقد تَمّ إسقاط الحلقات الحكائية المتضمَّنة في هذه الأسابيع وهذه الشهور وهذه السنين، في ستّ صفحات، في حين تَمّ فرش رحلة عودة أمّ قاسم من النجف إلى السبيليات، والتي استغرقت أسبوعاً واحداً، على نحو ثلاثين صفحة، بينما امتدّت مهلة الأيّام العشرة التي منحها لها الضابط، للبقاء في القرية، إلى حدود ستّين صفحة من الرواية؛ ما يفسّر سعي الكاتب إلى التمحور حول بؤرة الحكاية، وصبّ اهتمام القارئ في منحًى محدَّد، ومنعه من الشرود والزوغان، أو - بالأحرى - الحرص على خاصّيّة التشويق التي ستجعله يتابع القراءة، بانجذاب واهتمام.

اعتمد إسماعيل فهد الراوي كلّي العلم لتولّي السرد؛ ما مكّنه من نضح هواجس بطلته أمّ قاسم ومشاعرها، عند كلّ موقف متوتّر، إضافةً إلى رصد تداعياتها في استحضار مشاهد من ماضيها، تكفّلت بإضاءة جوانب أخرى من شخصيّتها. كما مكّنَه هذا الأسلوب السردي من التلصُّص على مضامين زيارات زوجها لها في الحلم، بل قراءة هواجس الحمار «قدم خير»: «شاغلت «قدم خير» رغبة حادّة في أن يرفع رأسه عالياً، مادّاً رقبته تمهيداً لكي يطلق لحنجرته عنان النهيق، تنكّر تحذيرها له أن لا يفعل، أصدر حمحمة محاصرة..».

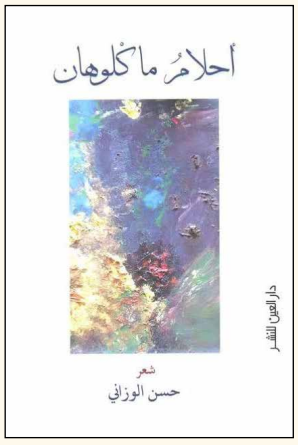
يبقى لنا التنويه بالكلمة التي استهلّ بها الكاتب روايته، وكشفت لنا أن قرية السبيليات هي مسقط رأس إسماعيل الفهد نفسه، كما كشفت السبب الذي شغله، وقاده إلى تأليف هذه الرواية. وقد تبدّى ذلك في مكالمة من صحافي أخبره أنه لبّى دعوة السلطات العراقية، فور انتهاء الحرب، للاطّلاع على حجم الخراب الذي خلّفته، مشيراً إلى ذهوله، وزملاءه، خلال متابعتهم، من الطائرة المروحية، للمشهد على الأرض، إذ رصدوا اصفرار بساتين النخيل، وذبولها، ابتداءً من الشريط الساحلي الغربي لشطّ العرب، حتى ميناء الفاو جنوباً: «فجأة غاب اللون الأصفر، كنا نحلق فوق أرض مزحومة بالأخضر، أشبه بواحة غنّاء، عرضها لا يتجاوز كيلومترين... بعدها، مباشرةً، عادت سيادة الأصفر... تساءلت... اكتفى أحد الأدلّاء، قال: هذه قرية السبيليات». بعد ذلك، يختم الصحافي مكالمته قائلاً لإسماعيل الفهد: «بصفتها مسقط رأسك، يلزمك أن تكتشف السرّ». والبادي أن الكاتب قد استجاب لطلب الصحافي، فجاءت هذه الرواية لتميط اللثام عن سرّ الأخضر.

أحلامٌ أقلّ، شِعْرٌ أكثر

رشيد الخديري

يقدّم الشاعر المغربي حسن الوزّاني، من خلال منجزه النصّي «أحلام ماكلوهان» (صدر عن دار العين المصرية، 2016)، مأدبةً شعريّة تنبني على المفارقة والتضادّيّات، ولعلّ العنوان الذي اختاره، بما يحمله من إيحاءات ورموز تتعدّى ما هو قدسي طقوسي إلى كتابي شعري، يَنِمُّ عن مسافةٍ من الكشف والمكاشفة، وثمّة وعي في الاشتغال على مُمكنات الرمز، وقدرته على تمرير الخطاب، بوصفه معرفة مسكوتاً عنها، بين ثنايا النصوص. والواقع أن التقابلات الضدّيّة أخذت حيّزاً مهمّاً من أحواز الكتابة لدى حسن الوزّاني. وهكذا، تتشكّل العبارة الشعرية في هذا العمل، ويتمّ استسعافها- ربّما- عبر مجموعة من المتعاليات النصّيّة، وفضلاً عن ذلك، تخوض في مرجآتها وأوفاقها الكتابية وفقَ رؤيا شعرية للواقع، في علاقته الجدليّة بالحلم والحلم الرؤيَويّ بمفارقات الحياة، وهي تخوض مستحيلها مع الموت.

ما يميّز هذه التجربة ويعلن فرادتها هو حالة التماس التي تنسجها النصوص فيما بينها. صحيح أن السمة الغالبة في كلّ ما كُتِب، وما لم يُكتب، هو- بتعبير



أنسي الحاج- الهَمّ، ونلمس هذا الهمّ الأنطلوجي موجوداً في هذه التجربة، وثمّة «إيمان» مُعْلَن بقدرة القصيدة على الإرباك والدهشة، هذا وقت القراءة، قراءة الزمن الشعري، منذ السفر الأوّل إلى منتهاه، ودوماً، طابور طويل من الكلمات، وأفول حتميّ للبدايات. هنا، في هذه التجربة الشعرية، يحرص حسن الوزّاني على دخول معترك الكتابة؛ بحثاً عن شجرة السرّ، وعن مكنونات الذات، يقول في قصيدة «برج الدلو»:

«أنا سليل برج الدلو / منحتُ بعضاً من اسمي / للوزن كي أبتلّ بالموسيقى / بعضه لنهر الوزّاني / كي أتدفّق منتشياً / من جبل الشيخ إلى بحيرة طبريا..» (ص:34).

يجترح الشاعر لنفسه، في هذه التجربة الشعرية، خطّاً يمور بتعدُّد الأنساق، ويمكن القول إنها تحملُ رؤيا لقيم الحياة الأثيرة: الموت/ الحياة/ الوجود/ العدم/ الآنا/ الآخر، وبكلّ بساطة، تحملُ على عاتقها هموم الإنسان ومكابداته الطويلة في مواجهة صخور سيزيف، ويتنوّع المدّ الشعري بتنوُّع الرؤى التي تخوض في الممكنات وفي ما لا يتحقّق، هي لعنات في مواجهة سطوة الأمكنة ومفارقات الحياة، بغاية ترميم شقوق الذات، والتحرُّر من الكوابيس الطويلة. يقول الشاعر في قصيدة «أنصب فخاخاً للشمس»: «يوماً ما/ سأفيق من كابوسي الطويل / ألمس حينها سريري الصغير / مصباح غرفتي الذي لم أطفئه البارحة / سمرة يدي / دفتر التاريخ جنب رأسي...» (ص:101). وهنا، نجد الشاعر (يستعيد) كلّ التفاصيل، وكأنه يحاول الخروج من حربه مع الحياة بأقلّ الخسائر الممكنة،

رغم أنه يعلن، في أكثر من مَرّة، أن «ليس له ما يخسره» على الإطلاق، وكلّ الدروب والحيوات تتشابه، تماماً، كما تتشابه الوجوه والأمكنة.

تنبني نصوص «أحلام ماكلوهان» على مرجعيّات متعدّدة، وآليّات قرائية ترفد من عديد الحقول والمعارف، لاسيّما أن المساحة الزمنية بين أوّل إصدار «هدنة ما»، 1997، وديوان «أحلام ماكلوهان» تجعلنا أمام نصوص مكتملة، لأنها اختمرت في الرؤى والمتخيَّل، لأكثر من عشرين سنة، وهي مدّة كفيلة بأن تمنحنا تجربة شعرية مختلفة، على امتداد تسعة نصوص، فقط. وحسن الوزّاني حين يحتفي بالشعر، يحتفي - في الوقت نفسه - بما علق في الذاكرة من ترسُّبات ماضوية؛ ما نعنيه أن ثمّة حنيناً إلى الطفولة، بشغبها وجنونها، في أفق الاسترفاد من هذا النبع الخلّاق، من خلال محاورات مع الأب، ومع طيفه، ومع المكان الذي جمع بين الوحشة والألفة. وفي تصوُّري، إن هذه المحاورات أخذت طابعاً سجالياً، ونلمس عتاباً خفيفاً لما كان، ولِما سيكون في المستقبل، هذه الإقامة في الطفولة، لا تفسدها إلا الرغبة في الكتابة، ولملمة شتات الذاكرة: الصبيّ في مقابل الشيخ / الكينونة والصيرورة / الأحلام المؤجّلة ودفتر النكريات، كلّ هذا الاحتفاء الجنائزي بسيرة المكان مدعاة لمواصلة الحفر العميق في الذات- أوّلاً- ثم في تاريخ السلالة. يقول الشاعر في قصيدة «أحتفي بما تبقّى»: «عزيزي / تقدُّم قليلًا / كي أرى ما تبقّى من شجن صباي / أيُنا الطفل. أيُنا الشيخ الذي سأكون / كنت تحتمي أنت بالبلاغة دائماً / كي تؤجّل زحف الثلج على صوتك الخفيض، وعلى ما تبقّى من أحلامك الصغيرة / كي لا تبرح شغب الطفولة كي تظلّ كما كنت / ولوعاً بالذي لن يكون» (ص: 19).

قصائد الديوان سفر في الداخل، ومساءلة للسراديب السفلية للذات، فضلاً عن تأبيد القول الشعري وترميم تصدُّعات الكون وتشقُّقاته. إننا أمام عمل شعري يخوض في شعرية المفارقة والمقابلات، ممّا نتج عنه أحلام أقلّ، وشعر أكثر، وبين هنا وذاك، يصير الشاعر سيّداً للريح، وناسجاً للخسارات، مدجّناً للفرح، وحارساً للألم. يقول في قصيدة «حارس الزلزال»: «أنا / حارس الألم / أعرف كيف أليّنه / أفتعل قليلاً من الغضب / كي أستدرجه / إلى مكيدة الفرح / أنا ناسج الخسارات / أعرف كيف أشذّبها / أنسج من أطيافها / بيتاً للوهن / وبيتاً للريح /.. (ص: 58 و59).

هكذا تقترن الكتابة الشعرية، عند حسن الوزّاني، بالألم والفرح، وإن كان الفرح ليس مهنة الشعراء، كما يقول محمّد الماغوط، ولن يكون، يوماً، مهنة الشاعر، فهو يحترف الألم، ويعيد صياغته من أجل كتابة قصيدة تنزف ألماً وعنفواناً.

صدر للشاعر: «دليل الكتاب المغاربة»، (1993)، و«هدنة ما»، 1997)»، و«الأدب المغربي الحديث: 1929 - 1999.. دراسة ببليوغرافية»، (2002)» و«معجم طبقات المؤلّفين على عهد دولة العلويّين لعبد الرحمن بن زيدان: تحقيق ودراسة ببليومترية»، جزءان، (2009)، و«قطاع الكُتّاب بالمغرب: الوضعية والآفاق»، بالفرنسية، (2009). كما شارك في العديد من المهرجانات الشعرية: الوطنية، والعربية، والدولية، من بينها: لوديف (فرنسا)، ومايوركا (إسبانيا)، وميدلين (كولومبيا)، وآسفي (المغرب)..، وغيرها.

على خطى ريجيس دوبريه..

تقاطعات بين نارين وأربعة جدران

علاء خالد

كان تعرُّفي بكتاب «منكّرات برجوازي صغير بين نارَيْن وأربعة جدران»، لريجيس دوبريه، في العام الثاني أو الثالث من عقد التسعينيات. كتب دوبريه منكّراته خلال فترة اعتقاله السياسي في بوليفيا، بسبب نضاله مع تشي جيفارا. بعد مرور قرابة أربعة وعشرين عاماً من قراءتي الأولى لهذه المنكّرات (وكانت من المصادفات السعيدة التي غيَّرت حياتي)، أستعيد، الآن، المحطّات النفسية والمحطّات الأخلاقية التي توقَّف عندها دوبريه في كتابه الذي يشكّل مرجعاً إنسانياً في النقد الذاتي، وفي إعادة النظر في العديد من المواقف الفكرية.

تمّ القبض على دوبريه والحكم عليه بالسجن 20 عاماً، تقلّصت إلى 3 سنوات إثر تغييرات سياسية حدثت في بوليفيا، ولكن هذه المنكّرات كُتِبت تحت الجدار الطويل، الذي يحجب الضوء، خلال العشرين عاماً، بدون أيّة ثقة في أن هناك مستقبلاً يمكن أن يلمسه، وستعيش فيه هذه المنكّرات. كانت مساحة الصدق ضيِّقة لكنها جارحة، أو- بمعنى آخر- كانت «الجرح داخل الصمت»، وهو حال السجن.

نقرأ في هذه المنكّرات: «في تلك اللحظة/ السنوات، كانت هناك رغبة في تضييق المسافة بين الداخل والخارج، لأظهر على حقيقتي، أو لأتبع الحقيقة حيثما كانت، حتى ولو كان في اكتشافها قضاء عليّ... إن ما يسمّى حقيقياً بالنسبة إلى فرد، هو هذه الحقبة من حياته المتطابقة مع الفكرة التي كَوَّنَها عن الحياة، حين يحسّ أن حياته ترتفع وتتساوى، ذات لحظة، مع جوهره الحميميّ، تنتزع نفسها من نفسها، تتخفّف، تصبح تضحيتها الذاتية المتهلِّلة- بالنسبة إلى كاتب- أن يكتب...» (ص 165).*

...

عشت، وعاش الكثيرون، لحظة تمرُّد طويلة مُحاطة بنارَيْن وأربعة جدران. لم يكن تمرُّدي منصبّاً على أيّ هدف أو فعل ثوريّ، بل على صفات شخصية وعائلية وطبقية، لا تطمح لتغيير مجتمع، بل لتغيير إحداثيات الذات. وكأن هذا التمرُّد خيط، لو شددته سَحَب معه قائمة من البناءات الفكرية الجمعية، والتقاليد، وأشباحاً، وصوراً، ونماذج تاريخية جاهزة، في نهاية هذا الخيط، لتنقضّ على تلك اللحظة.

كنتُ راكباً على الحياة.. البحث عن الحقيقة وضَعَني في مكان متعالٍ عليها. ربّما، كان هذا هو الخطأ؛ أنك لم تَعدل مع الآخر الذي تريد منه العون. هذا التعالي سمح بدخول شعور طبقي برجوازي داخل ضفيرة ما هو حقيقي بالنسبة إليّ، وإلى منبت تمرّدي نفسه، وإلى حقيقة رغبتي في التحرّر. جزء غير متَحَكَّم فيه، يأتي من زمن أسبق في التكوين.

تقدّمت وسط البحر، وسحبت من ورائي كلّ الأبواب، كعادة أيّة لحظة تحرُّر، ليس لها أبواب خلفية مفتوحة للهرب. كنت أبحث عن منفذ وسط «ورطة التحرّر» هذه، التي تشبه من يتحرَّك في غرفة مظلمة مليئة بالجثث الفكرية؛ في كلّ خطوة، هناك فرح بملامسة الموت، و- أيضاً- تثبيت له. وفي كلّ خطوة، هناك استبعاد عن الجماعة وعن الأسرة، وعن السلطة الأبوية والسلطة الأمومية، واستبعاد لإمكانية استئناف الحياة، كشخص عادي، لا متمرِّد، وهو ما كنْتُه قبل أن أدخل هذا المعترك الكبير من التحوُّلات. التمرّد، أو التحرّر، له قوائم جاهزة، سَبَقَنا الكثيرون إليها، ولم يتركوا لنا امتيازاً من طول عمره، وقِدَمِه، وتعقيد مساراته.

جاء هذا الكتاب وفَتَح لي كلّ الأبواب الخلفية المغلقة؛ تلك التي أوصدتها خلال رحلة التمرُّد/ التحرُّر. مَنَحَني الكتاب إمكانية التراجع، لكن بلا أيّ شعور بالسقوط أو الانكسار أو الذنب أو الخيانة، الشعور الذي يصاحب- عادةً- هذا النوع من التراجعات الفكرية. لكن، بانفتاح الفكرة نفسها ثمة استسلام بدون أن تفقد احترامك لنفسك؛ كونك تفتح، بهذا الاستسلام، مكاناً جديداً لرؤية

نفسك، والحياة، والآخرين؛ مكاناً ليس أحادياً، ولا يتّسع، فقط، لعبورك، بل لعبور الكثيرين؛ الجماعة.

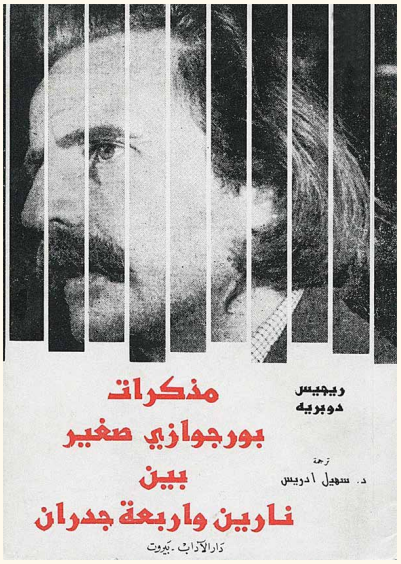
...

كتب ريجيس دوبريه متحدّثاً عن مصير الوعي الحادّ الذي يتكوّن بسبب وحدة السجن، وأيّة وحدة مشابهة في سجون أخرى مَجازية: «... إن وعياً مشحوناً أكثر ممّا ينبغي يصبح- إذا طال الزمن- شَفْرة مِيْتة: ماذا يفعل بها المرء إن لم يوجّهها إلى نفسه؟ حين يتحمّل فرد ما وحدته تحمُّلاً منهجياً، فإنه لا يجد مخرجاً آخر إلّا الانتحار». (المقدّمة، ص 8). وإن هذا الوعي الذي يتوجّه ضدّ صاحبه، نحمله، جميعاً، لحظة مواجهاتنا الحبيسة بين أربعة جدران، سواء أكانت جدران السجن أم كانت جدران العائلة، أم كانت جدران الطبقة الاجتماعية. هنا الوعي المشحون هو ميراث الطبقة البرجوازية وتناقضاتها، هو مزيج الموهبة الشخصية، والكسل، والحساسية، والخجل... وسط الوحدة الكبيرة، يتحوّل هذا الوعي، سواء داخل السجن وبين جدران المجتمع، إلى وعي دمويّ مُوَجَّه ضدّ الذات.

في عزلته داخل السجن، يكلّم دوبريه نفسه كآخَر مُخاطَب. وعبر هذا الحوار الباطني، يقيم التصالح وسَرْد سيرته؛ بالتعديل والحذف والإضافة. يتمّ ذلك بهنيان واعٍ، متيقّظ، لغته المعرفة، والمقولات الفلسفية، والحِكم (جوهر العقائد والأديان)، والصور السينمائية، والروايات وصور الحياة اليومية، و- أيضاً- صور من خياله الشعري. وقد خلط دوبريه كلّ ذلك، منتقلاً، تارة، إلى من عالم قديم إلى آخرَ جديد، وبالوصل بين العالَمَيْن، تارةً أخرى. يقول في تجميع كلّ ذلك: «وهكذا بفضل جمع عدد من الكتب، عبر الزيارات التي كانت تقوم بها رفيقتي كلّ ستة أشهر(....)، تحوّل العقاب الجزائي إلى فترة قصيرة في تدريب للدرس والاستبطان، من الصعب توفّره في الحياة العادية (...) ولئن كان المجال الحيويّ شديد الضيق فقد كان المرء- على الأقل- سيّد وقته». (المقدّمة، ص 9).

...

ربّما كان الجزء الشبيه، في حياتي، الذي



كنت أملك فيه فائض وقت ممزوج بتساؤل وجودي وبألم شخصي، هو الفترة التي أتت بعد وفاة والدي. لقد جعلني هذا الحدث أعيد تقييم كلّ ما حدث: كنت داخل عزلة نفسية اضطرارية، أحاول الخروج والصراخ، لكن بلا صدى. وفاة أبي سحبت منّي امتياز الابن المتمرّد، وأخذ موته سلطة الرمز الذي كنت أقاوم، عبره، ضعف نفسي وقلّة حيلتي. امتدّت هذه الحالة لسنوات من الصمت الخارجي مصحوبة بنوبات من الصراخ الداخلي. فيما بعد بدأ هذا الصراخ، عندها، استعدت القدرة على الكلام والكتابة والوضوح بعد توقُّف دام ستّ سنوات تقريباً. فترة التوقُّف هذه كانت فترة الاستيعاب، وسجني الإرادي الذي قمت، داخله، بمراجعة أولى لفصل جديد من حياتي، عنوانه «التمرُّد».

بدأت أشعر بأن هنا «التمرُّد» أصبح سجناً، قيداً على مقاس الجسم بالضبط، فكان سجني مضاعفاً؛ السجن الأصغر فَضَح السجن الأكبر. سجن الأفكار كان أقوى من أيّ سجن آخر، حتى ولو كان اجتماعياً، أو طبقياً، عكس ما كان يطمح إليه توفيق الحكيم في سجن العمر، سجن الطبع. كنت مسجوناً داخل فكرة «التحرُّر» أو التمرُّد، ليس لخطأ فيها، بل لأن لها ضحايا، يجب أن يغنّوا نيرانها، والتي لابدّ أن تظلّ صاحية إلى الأبد. كانت هناك قيود لأيّة فكرة، ولأيّ مجتمع، مهما كانت خطورتها وفرادتها وتضحياتها.

هناك أجندة ما، ونظام ضاغط يجعلك تعيش، فقط، جحيم الفكرة وسلبها لحرّيّتك، وعبوديّتك لها، أو منحها لك حرّيّة بلا حدود، وعبوديّتها لك. تخضع لها أكثر من خضوعك لحياتك، خصوصاً بعد أن أصبحت منفلتاً من أيّ قيد اجتماعي، وغير خاضع لآراء القبيلة الاجتماعية التي أنت منها، وأثبتَّ أمام نفسك قدرتك على التخلّي، والتضحية، والجَلَد. تقف- أخيراً- في العراء، تحاول أن لا تذهب إلى دفء قبيلة أخرى، مهما كانت لها عضويّة مميّزة كعضوية نادي الميليونيرات. الفكرة- مهما كانت- يجب ألّا تكون أقوى من حياة الإنسان. الفكرة تعيش، بينما نحن نموت.

الفكرة أقوى دائماً؛ لأن لها كياناً غير مادّي، ولأن تطوُّرها يأخذ عقوداً وقروناً وأحقاباً، وكذلك دورة حياتها وميلادها وموتها؛ لذا يشغل الإنسان جزءاً، فقط، من دورة حياتها، ولا يرى بدايتها أو نهايتها. يقف داخل لحظة تَحَوُّل، سكون لها أو موت، أو ميلاد. في تلك اللحظة الحرجة، يريد أن يخرج منها، حاملاً كلّ تراث الهزيمة واللوم والذنب؛ كونه تخلّى عن الأبديّة التي تعيش فيها هذه الفكرة/ الأفكار لصالح تراث هذه الفكرة. لكنه- في الوقت نفسه- يسترّد تراثاً مشابهاً من الكينونة، «الأنا الصغير»، الذات الشبيهة، الآخر الداخلي. لم تعد الذات تستسلم بسهولة، كأنها نفضت عنها ثوبها الواسع أو «الأنا الأعلى» التي كانت توجّهها، متسلّطة عليها، وتدفعها للمواجهة.

...

يقيم دوبريه حوارات افتراضية مع فلاسفة، وساسة، وعلماء نفس واجتماع، وشعراء. يستشهد بفكرهم ويجادلهم: «إن المرء ليتطابق مع وجوه تاريخية أو روائية كبيرة، لكنها كلّها حصرية، ماثلة في وقت واحد: ينبغي أن تصبح هكذا... ولا ينبغي لك، في أيّ حال، أن تخلّ بهذه الرغبة (...). يرجع المرء دائماً إلى الأنموذج، يكبر في مكان آخر، خارج ذاته، فهو ليس، أبداً، نفسه، ولا قيمة له إلّا بالمعايرة» (ص 59 - 60).

...

نقطة مفصلية؛ أن تعود لنفسك وتجعلها



أنموذجاً بديلاً، دون تعالٍ أو تفاخر أو تضخيم للذات. لكنك، في هذه الحالة، يجب أن تستحقّ هذه النفس صدق هذه الدور، يجب أن تكون في حالة تحوُّل وعدم ثبات دائمَيْن، يجب أن تعيش وتكتشف وسيطاً يمنعها، دائماً، من التعالي ومن تكوين هذه «الأنا الأعلى». كان سؤالي: كيف نكبر في «مكان آخر»، وبدون «أنموذج»؛ بحيث لا نكون متنصِّلين من أنفسنا، و- أيضاً- لسنا متربِّصين داخلها؟ أين يكمن هذا المكان البَيْنيّ؟ ربَّما، كانت رحلة البحث تبدأ من هنا، من رفض أن نكبر في «مكان آخر»، متغرّبين عن أنفسنا. إنه ليس مكاناً آخر، بل جزءاً من تكويننا، وكينونتنا، ومن تاريخنا الأسريّ، والطفوليّ؛ إنه مكاننا السرّيّ الاجتماعيّ، الذي يجمع الداخل والخارج معاً.

في هذه الحالة، حيث الأنموذج يكبر في مكان آخر، يُرجِّح دوبريه التراجع إلى الواقع، كثوريّ يجب أن يزحف على بطنه في الوحل، كما يقول لينين في «فَنّ الانسحاب بلا يأس»: «إن لم يكن المرء مستعدّاً للزحف على بطنه في الوحل، فهو ليس ثوريّاً، وإنما ثرثاراً». (ص60). وبحسٍّ قويّ بالمسؤولية تجاه نفسه، وتجاه الدولة التي تعاني أزمات طفولة الأفراد نفسها، يقول دوبريه: «إذا لم تُرد مأساة، فتصرَّف كما لو أنها تتهدّدك دائماً».

يحفِّز دوبريه الفرد لمنع عودة التاريخ الذي يشكّل عُصاباً للفرد، منذ طفولته، وللدولة أيضاً. وعي بالتاريخ الشخصي، بدون تراخٍ، يمنع أسطورة «العود الأبديّ» والتكرار؛ فهناك، عند إعادة تكرار التاريخ، مأساة ستقف في الطريق.

في كتابي «خطوط الضعف»، الصادر عام 1995، كتبت عن «التبكير بالتناقض» قبل أن يأتي، في وقت، أكون فيه غير قادر على تحمُّله أو التعامل معه. كنت أستثير بعض معضلات الطفولة النائمة. في لحظة الخطر الحياتية؛ لحظة التغيير، كنت أثبِّت مجسّاتي لرصد الزلازل، والتي كانت مستنفرة، وأرسلها في الماضي والمستقبل، لتستقرئ الانهيارات الداخلية التي ستأتي من كلا الزمنَيْن: المستقبل، والماضي، اللذين يكمِّل أحدها الآخر. داخل هذه اللحظة، كنت أعيش تحت ضغط هذه المسؤولية الكبرى عن حياتي، وعن ماضيَّ وعن مستقبلي.

...

- هي لحظة الاتِّصال والعودة إلى الجنور؛ لحظة الانفصال عن الانفصال الأوَّل. كان الانفصال الأوَّل عودة ما إلى الذات، ثمّ الانفصال الثاني عن الذات وانكشافها على تاريخها وعلاقاتها وأدوارها. المتحرِّكة داخلَها: طريق ذهاب وعودة.

- «إن الناس يساوون، بُعدياً، بين الفرد وعمله، ناسين أن في الثورة أكثر كثيراً ممّا في الثوري. قال فيديل: لقد قمنا بثورة أكبر منّا كثيراً».

- أرشدَني دوبريه إلى أن مهمَّتي في الحياة هي الفَنّ، من غير أن أشعر بأني أقف وراء هذا الفَنّ خوفاً من المواجهات السياسية التي تمنح الإنسان مصداقيّته أمام نفسه، أو خوفاً من السجن أو الموت: «كنت بحاجة إلى هذا السجن لتدرك هذه البديهية بوضوح: لست مثقفاً بالمعنى الدقيق، من غير أن تكون، من جهة أخرى، فنّاناً». (ص 135).

---

*المختارات من كتاب «منكّرات برجوازي صغير بين نارَيْن وأربعة جدران». ريجيس دوبريه. ترجمه عن الفرنسية: سهيل إدريس. الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، 1977م.



أمير تاج السر

رواية وحيدة

مازلت أحتفل سنوياً، في داخلي على الأقلّ، بذكرى نشر أوّل عمل روائي لي. كان ذلك في دار نشر صغيرة في القاهرة. وأتذكر أن ثمّة رواية أخرى كتبها عامل في مصنع، تزامن نشرها مع نشر روايتي في الدار نفسها. كانت رواية ذلك العامل هي الوحيدة له وقد شحنها بكلّ ما أراد ذكره من تفاصيل حياته وعمله، وكفاحه المستمرّ، لكنه بعد ذلك انزوى، أو بالأصح، لم يظهر على السطح، وظلت روايته محدودة القراء، في زمن لم يكن ثمّة إعلام واسع، ليطارد كاتباً طارئاً، وينبشه في تجربته.

هذا السلوك، أي كتابة عمل روائي واحد، يختفي بعده الكاتب، ليس اختراعاً حديثاً، فمنذ أن بدأ الناس بكتابة الرواية، كان دائماً هناك من يكتب مرّة ولا يكتب بعدها أبداً؛ وذلك لأسباب كثيرة، منها: أن الكاتب لم يكن متفرّغاً للكتابة، لانشغاله بوظيفة يعتاش منها ولا يريد أن يزحم نفسه بضرة لها، فلا يخلص للاثنتين، فيما تكون الرواية الوحيدة التي كتبها شحنة عابرة خنقته، واضطرته لإخراجها وكفى. من الأسباب أيضاً أن تكون الكتابة عند البعض انشغالاً مؤقّتاً، جاء في فترة ما وذهب، فلا تبقى حاجة له.

في المقابل، كانت بعض الروايات (الوحيدة) لكُتّاب بعينهم، مرموقة جداً. استطاعت أن تحدث نقلات جيدة في الكتابة، مثل رواية المكسيكي: خوان رولفو، بدرو بارامو، ورواية المصري النوبي محمد خليل قاسم «الشمنورة»، وهناك نماذج كثيرة في الأدبين: العربي، والعالمي.

كتب خوان رولفو مجموعات قصصية، فكان مشروعه، غالباً، في القصة القصيرة، وكذلك كانت رواية بدرو بارامو، في تركيبتها أقرب للقصّة القصيرة، والشمنورة رواية وحيدة، أغنت عن عشرات الروايات التي كان من الممكن أن تُكتب عن منطقة النوبة في صعيد مصر... وأعتقد أن قاسم بعدما أنجز «الشمنورة»، لم يرد أن ينجز غيرها حتى تظل جوهرة.

من الأمثلة أيضاً رواية «موفي ديك» الشهيرة، للكاتب هيرمان ملفيل، وهي رواية وحيدة وشاهقة في عالم الروايات، وكانت السبب في الاحتفاء بكاتبها كثيراً وإيصاله، وهي موجودة إلى القمة بترجمات جيدة في مختلف اللّغات.

سألني كاتب ليس من الشباب، يعمل موظفاً، كان قد أنجز رواية واحدة منذ عشر سنوات، ولم يجد وقتاً أو دافعاً لينجز غيرها، برغم وجود كثير من الأفكار التي تتحاوم في رأسه، ولا يستطيع أن يدفع تكاليف النشر بلا عائ.. إن كان ذلك عيبا، أي أن يظل هكذا صاحب رواية واحدة؟

كان ردّي هو أن الأمر عيب كبير، إن كان الكاتب مهتماً فعلاً بالكتابة، وسبق أن راودته فكرة تبنّي مشروع خاص به، ففي هذه الحالة عليه أن يضاعف من تحليقه، وينسى تكلفة نشر الكتاب. في هذه الحالة قد يكتب شيئاً جيداً. أمّا في حالة أنه لم يكن مهتماً أصلاً، وكتب بدافع شحنة أجبرته، فلا مشكلة، وهنا، سيحتفظ التاريخ باسم روايته الوحيدة، ومضمونها، إنْ كانت شحنته المفرغة جيدة، وقد لا ينكرها أحد رغم أنها كذلك. والكاتب- بالطبع- لن يهمّه شيء، لأنه خارج دائرة الاهتمام بمنجزه ومنجز الآخرين..!

غنائمي كثيرةٌ في الأرَق

صالح لبريني (المغرب)

هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى
وَآتِيكِ عَبْرَ الْمَسَافَاتِ مُعَفَّراً بِغُبَارِ التِّيهِ.. ظَمَئِي
سِيرَةُ الصَّحْرَاءِ.. تِرْحَالِي كِتَابٌ يَتْلُو مِحْنَةَ الْقَوَافِلِ
فِي مَهَبِّ الْمَدَى.. غُرْبَتِي بَوْصَلَةُ التَّائِهِينَ فِي
مَدَائِنِ الرَّيْبِ.. الْعَازِفِينَ عَنِ الْيَقِينِ.. الْمُرْتَدِّينَ عَنِ
الضَّوْءِ.. وَالْعَاشِقِينَ سَرَادِيبَ الْعَتَمَاتِ.
أَنَا الْعَاشِقُ قَبَائِلَ الرِّمَالِ.. أُرَوِّضُ عُوَاءَ الْبَرَارِي
السَّاكِنَ فِيَّ.. أُرَبِّي عَصَافِيرَ الْمَحَبَّةِ فِي قَفَصِ
الرُّوحِ.. أَرْعَى عِيسَ الصَّبْرِ فِي بَيْدَاءِ الْجَسَدِ،
وَأَرْقُصُ فَرَحاً مِنْ شِدَّةِ السَّأَمِ.. أَعْزِفُ إِيقَاعَ الْحَنِينِ
عَلَى نَايِ النَّدَمِ.
وَأَنْتِ الْقَرِيبَةُ فِي الْبُعْدِ.. السَّامِقَةُ فِي حَيَاةِ
الذِّكْرَيَاتِ.. الْحَاضِرَةُ فِي الْغِيَابِ.. تَرْقُبِينَ نَشِيدَ
الْعُيُونِ يَتَسَلَّلُ خِلْسَةً مِنَ الْبَابِ الْوَحِيدِ.. آهَاتٍ
تَصْدَحُ غُرْفَتَنَا الْفَرِيدَةَ مِنْ شَرِيطِ أُمِّ كَلْثُومَ، وَهِيَ
تَحِنُّ عَلَى النَّدَمِ، حَتَّى لَا يَعْصَي الْحَيَاة.. تَحْرُسِينَ
ظِلَالَ الشَّوْقِ تَحَتَ شَجَرَةِ التُّوتِ، وَتَطْرُدِينَ شَغَبَ
الْعَصَافِيرِ حَتَّى لَا تَمُوت أَغْصَانُ الْحُبِّ.. تُلَوِّحِينَ
بِيَدَيْكِ غَضَاضَةً فِي وَجْهِ الِانْتِظَارِ، وَتَبْكِينَ حُرْقَةً
عَلَى رَسَائِلَ ضَيَّعْنَاهَا فِي النَّارِ.
وَهَا أَنَا أَعْزَلُ مِنْكِ، بِلَا ذَخِيرَةٍ
أُحْصِي خَيْبَاتِي تَحْتَ نُجُومِ الْحُرُوبِ.. أُوَارِي
جَثَامِينَ قَتْلَايَ فِي الْعِشْقِ..أُصَلِّي عَلَيَّ؛ أَنَا الشَّهِيدُ
فِي مَعَارِكِ الصَّبَابَةِ.. غَنَائِمِي كَثِيرَةٌ فِي الْأَرَقِ..
فُتُوحَاتِي ضَيِّقَةُ الْخَرَائِطِ فِي مَمَالِكِ الْوِصَالِ.
هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى
أُرَتِّبُ الْيَأْسَ أُصُصاً فِي وَجْهِ الْحَيَاة
الْخَرَابَ صَدِيقاً لِلْعَدَمِ
الْجَثَامِينَ هَدَايَا لِزَفَافِ الْقُبُورِ،
وَأَطْرُدُ الشُّهَدَاءَ مِنْ غَنِيمَةِ السَّمَاء
الْجُنُودَ مِنْ مَرَاسِيمِ الْحَيَاةِ،
وَأَحْتَفِي بِصَدِيقَاتِي الرَّصَاصَاتِ وَهُنَّ
يَسْتَمْتِعْنَ بِفَرَحِهِنَّ فِي نَزِيفِ الْمَوْتَى،
وَيَحْتَفِينَ بِانْتِصَارِهِنَّ عَلَى الْحَيَاة،
وَأَدْعُو الْمَوْتَ لِوَلِيمَةِ النَّشِيدِ الْجَنَائِزِي
عَلَى فُقْدَانِ الْكَمَنْجَاتِ مَنَاعَةَ الْفَرَح

عَلَى انْهِيَارِ جِدَارِ السَّلَامِ
وَحُلُولِ الْحَرْبِ، الْخَرَابِ، الْمَوْتِ، تْرَاجِيدِيَا التِّيهِ
فِي صَحْرَاءِ الْعَبَث
هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى
اللَّيْلُ يَصُومُ عَنِ النَّهَارِ
يَرْتَدِي السَّمَاءَ،
وَيُغَنِّي خَرَابَ الْمَحَبَّةِ
فِي
أَرْضٍ
تَعْشَقُ
الرَّمْل
تَطْرُدُ الْغُيُومَ
مِنْ سَمَاءِ
الْوَطَن
تَرْشُقُ الْأُفْقَ
بِغَرَابِينِ
الْمَوْتِ
وَتُعَبِّئُ الْحَيَاةَ بِيَأْسِ
الْحَيَاةِ..
تَنْثُرُ وَرْدَ الْأَسَى عَلَى الْجُثَثِ
وَتَبْتَسِمُ فِي وَجْهِ الْعَدَمُ
الْعَدَم الذِي يَسْرِي فِي الْجَثَامِينِ
وَيَنْفُضُ عَنْهُ النَّدَم..
هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى
وَأَنْتَ تَفْتِلُ الْخَطْوَ فِي طُرُقَاتٍ تَرْعَى صَمْتَ الْمَدَى
تُقَبِّلُ رِيحَ الْمَسَاءِ بِشَفَتَيْنِ ذَابِلَتَيْنِ



العمل الفني: كاي سافيلسبيرغ - ألمانيا

وَحَنِينٍ يَقْرَأَ تَفَاصِيلَ الذِّكْرَيَاتِ قُرْبَ بَابٍ
يُرَبِّي زَهْرَةَ الْغِيَابِ
وَيَحْضُنُ فَرَاغَ الطَّرِيقِ مِنْ أُغْنِيَاتٍ كَانَتْ تَزْهُو
عَلَى شِفَاهِ الصَّبَايَا
الْجِرَارُ تَكَسَّرَتْ
مَاتَ الْمَاءُ فِي السَّوَاقِي
رَحَلَتِ الْخُضْرَةُ عَنِ
الْمُرُوجِ
بَاتَ الْخَرِيفُ يُغَنِّي،
وَيَصْهَلُ فِي الْفِجَاجِ..
وَأَنْتَ الْوَحِيدُ
فِي صَحْرَاءِ الْأَبَد
تَقُودُ الْقَوَافِلَ تِيهاً
تُضِيءُ الْخِيَامَ بِشُمُوسِ الْأَنْفَاسِ
وَلَوْعَةِ الرَّاحِلِينَ إِلَى الصَّمْت.

هل، حقاً، نجوتُ؟!

بيان أسعد مصطفى (الأردن)

وصلتُ هذه المرّة مبكّراً، على غير العادة؛ أي قبل ساعتين، تقريباً. لم يكن ما يحدّد وقتي هو ساعة انطلاقي من البيت، بل عدد السيارات التي تتجوّل في الشوارع. في العادة، حين أصل إلى المستشفى أدخل سريعاً لآخذ رقماً لي، أو كما اعتدنا على تسميته نحن- المرضى- (دَوْراً)، يكون رقماً كئيباً لا يفضي إلى شيء ويختلف، في كلّ مرّة. هذه الأرقام التي ننساها؛ إذ لا تأخذ منّا شعوراً تجاه أيّ شيء، تُنسى ما إن تنتهِ، ولكنها تكون أجمل من ملامح وجه الطبيب، وهو يصف حالتنا ذاتها، التي لم تتغيَّر منذ سنين.

كان الجوّ جميلاً جدّاً، اليوم: حول المكان أشجارٌ كبيرة، والغيوم قد حلّت على السماء، في هذا الشهر الأوّل من المطر. عندما أرى الأشجار حولي، دائماً، أؤمن أنهم قصدوا إيواءنا هنا، كي يكبر الأمل فينا أكثر.. الأخضر- كما تعلمون- يمدّنا بالأمل والطاقة الجيّدة. وبالفعل، كانت طاقتي قويّة اليوم: سرت باتّجاه الكافيتيريا، واشتريت كوباً من القهوة، ثم قرّرت أن أجلس خارج المستشفى، حيث كانت هناك مقاعد وطاولات كثيرة مهيَّأة لحشد كبير غير المرضى، المقاعد بيضاء لا تتّسخ- ربما- لأنها تابعة للمستشفى، ورائحتها- أيضاً- نظيفة. ربّما، يخافون عليها، دائماً، من أجسادنا أن تنقل إليها خليّة سرطانية- هذا ما كنت أقوله في الأيّام السابقة، أما اليوم، فلم أفكّر بهذا أبداً، بل- على العكس- قد أعجبتني هذه الرائحة، مع أنها تخلّلت كلّ جسدي، وليس أنفي، فحسب.

وضعتُ الكأس على الطاولة، ولمحتُ يدي: كانت عروقها بارزة، وملمسها جافّاً. لم أدرِ لِمَ تجاهلتها! ربّما، لأن الجو جميل فعلاً، نظرت إلى السماء، وألصقت يديّ المفتوحتَيْن برأسي.. هطل عليهما مطر كثير، ثم أنزلتهما، ولم أنتبه إليهما، أيضاً. كان الطقس هادئاً، ولم أكن أرغب أن أتكلّم مع أحد، مع أني حين أعود إلى البيت لا أجد أحداً.. أبقى طوال اليوم حتى منتصف الليل وحيدة إلى أن يأتي ابني (الأخير)، وحين أراه أقول له: صباح الخير، ثم نتكلم قليلاً عن أيّ موضوع سهل.. أسأله الأسئلة نفسها كلّ يوم: عن العمل، وهل تناول الطعام أم لا، ثم أرجع إلى نومي القصير، فأنا أحبّ أن أستيقظ في الصباح وأذهب للتسوُّق، أسأل البائع عن ثمن البضائع التي أريد شراءها. وهنا كلّ ما أقوله، يومياً، كلمات قليلة جدّاً وضرورية، لكني، اليوم، أرغب- فعلاً- أن أبقى صامتة، حتى لو سألني الطبيب شيئاً فسأجيبه بالإيماءات أو بكلمات مقتضبة، سيحسبني كئيبة، وسيتعاطف معي، وسيختصر الكلام ووصف حالتي التي لا أرغب في تذكُّرها اليوم أيضاً، وسينتهي الأمر.

جلستْ امرأة كبيرة في السنّ على الطاولة التي تقابلني، كانت تغطّي عنقها بشال أسود، ترتدي تنّورة سوداء وسترةً مرسوماً عليها جلد النمر، لا أعلم لماذا، دائماً، تجذبني هذه الخطوط! على الأرجح، لأنها تدلّ على الوحشية، ولطالما أحببت أن أرتدي مثلها، فأنا أشعر أن كلّ من يرتديها يصير مخيفاً وقاسياً، نعم، أحتاج أن أكون قاسية. ربّما هذه المرأة هكذا.. على الأرجح، هي مخيفة، كما تُظهر ملامحُ وجهها: حاجباها رفيعان، عيناها ضيّقتان حادّتان. تخيفني هذه المرأة كثيراً، لكن ليس الآن، فقد أحسست أنها تحتاج إلى مساعدة، لقد أنزلت رأسها، وأغمضت عينيها، وبدأت يداها ترتجفان. نهضتُ سريعاً، أمسكت جسدها، كان ساخناً جداً.. حملتُها أتعكّز على أبواب المكان، أوصلتها إلى الطبيب، حيث لم تكن تترك ما تقوله؛ كان كلاماً مبهماً، خرجتُ وأغلقتُ الباب، ثم اخترتُ أن أبقى داخل القسم، فنحن نكون مخيفين، في بعض الأحيان، ثم إنني وحيدة. سأجلس، هنا، بجانب الكثيرين، وسأنتظر دوري بهدوء.

يصبح الوقت طويلاً جدّاً حين نتمعَّن في الوجوه التي بقربنا، الوجوه التي لا نعرفها ولا تهمّنا، كنتُ أتمنّى أن يكون هناك مثل وجه تلك السيدة؛ فالوجوه، هنا، عادية ومريضة فعلاً، كلّها شاحبة بطريقة متشابهة. مضى من الوقت نصف ساعة فقط، فقرّرت أن أتمشّى في الممرّ الطويل المطفأ والفارغ، تقريباً، لأن الوقت ما زال مبكّراً. ونحن نتمشى نتذكّر آخر شيء حدث... لقد تذكّرت كيف أوقفتْ الشرطيّةُ السيرَ الذي كانت فيه حافلتنا: كانت الحافلة تقف في المقدّمة، ثم رأينا إشارة من يدها بالتوقُّف، ثم أدارت ظهرها إلينا، هذه الحركة التي كنت أودّ كثيراً فعلها في مواقف كثيرة مررت بها، كنت أودّ أن أوقف بعض الأشخاص



العمل الفني :كاي سافلسبيغ -ألمانيا

من المرور في ممرّ حياتي بحركة يدها تلك نفسها، ثم أدير لهم ظهري بتلك السهولة وتلك الثّقة. لمَ لمْ أفعل ذلك؟!

أدرتُ وجهي إلى القسم الذي كنت أنتظر فيه، فرأيت المرأة تخرج من عند الطبيب شاحبةَ الوجه، مثل كلّ الوجوه المنتظِرة، صارت تشبههم: وجهها متعرّق، ضعيفة جدّاً، كما يجب أن تكون عليه ما دامت تأخذ مكاناً هنا. وقفتُ أمامها بعد أن كانت في الصباح تمدّنا بالقوّة، والحدّة التي تملأ ملامح وجهها، والآن، ماذا عليّ أن أفعل؟ (أنزلتُ) عينيّ إلى الأرض، بضعف بالغ جداً، ثم انضممنا إلى غرفة الانتظار من جديد.

بدأت الأرقام تظهر على الشاشة أمامنا.. كان رقمي(9)، رقم سهل للحفظ، بالإضافة إلى أنّ أحداثاً كثيرة أخذت الرقم (9) غير شهر ميلادي؛ فقد سُجن زوجي (9) أيّام بتهمة اختلاس الأموال قبل أن يقودوه إلى السجن المركزي، حيث تحمل زنزانته رقم (9)، وتوفّيت ابنتي البكر قبل (9) سنوات، وتطلّقت ابنتي الأخرى من زوجها بتاريخ 9/9 من هذه السنة، وأستأجرُ شقّة في مبنى رقم (9) في الحيّ، يطالب مالكها أن نتركها بعد 9 أيّام، بسبب عدم تأميننا النقود، وسيتخرّج ابني الأصغر في الكلّيّة العسكرية في اليوم التاسع من هذا الشهر... ربّما، هناك أحداث أخرى لم أتنكّرها... آه، كم تدوّخنا الأرقام! كم هي بغيضة حين تعني لنا شيئاً! ثم جاءني السؤال الشديد: «هل سأبقى في العراء، بعد كلّ ذلك؟» لكنه انقطع بعد أن رأيت رقمي يظهر على الشاشة، فذهبت لأُتمّ الإجراءات المملّة التي نواجهها، في أيّ مستشفى حكوميّ، لنتمكّن من رؤية الطبيب.

وقفتُ، في انتظار أن أسمع اسمي. هناك ثلاثة أرقام لم يظهر أصحابها، وفجأة شعرت أن كلّ من حولي يحدقون بي.. لا أعلم لماذا! نظرت إلى شاشة هاتفي، فظهر وجهي في عتمتها.. أنكر أنني كنتُ أبتسم في الصباح... يا للعنة الأشياء! أين ذهبتْ بابتسامتي؟! لِمَ ذابت عيناي، هكذا، بهذه السناجة؟! نعم إن وجهي يومئ بالضعف أكثر من كلّ المرضى حولي، حتى شعري تحوّل إلى خيوط مسكونة بالحُمّى... مستقيمة ومنسابة في اتّجاه واحد.

سمعتُ اسمي من الممرّضة. كان وجهها مستبشراً كالزهور، وسُمِعَ اسمي، بصوتها، كلعنة، كان وجهها يقول لي شيئاً لم أفهمه، فتحتْ لي الباب كالعادة، وقادتني إلى الطبيب على غير العادة، دخلتْ معي عند الطبيب أيضاً، هناك شيء يحدث... وجهه يقول لي أشياء أكثر، نظرت إليهما نظرة تساؤل مريبة، أظنّهما قد خافا منها... لكنهما لم يفعلا. وجهاهما يختلفان عن الوجوه في الخارج، الفرح كثير فيهما ويبعث على الأمل. عندما بدأ الطبيب يتحدّث أمعنتُ كثيراً في كلامه، حرفاً حرفاً. كنت أخاف أن تفوتني كلمة ما فلا أفهمها، ودون أن أدري، تسلّلتْ ابتسامتهما إلى وجهي، وشعرتُ أنني بانتظار مفاجأة عظيمة، لطالما انتظرتُها. وقبل أن أسمعها باغتتني الممرضة بالعناق.

نعم، لقد أدركتُ ذلك من دموعي الخفيفة التي «غسلت وجهي»، هكذا علّق عليها الطبيب. الدموع الحزينة تشوّه وجوهنا، دائماً أحسّها كذلك، والشفاء من مرض سيّئ مثل هنا أشبه بالخطو نحو الجنّة، يشبه كثيراً النجاة من الغرق (في البحر)، وهواءً يدخل من النافذة بشراهة إلى غرفة مختنقة جدّاً. «لقد نجوت»، قال لي الطبيب.

طال هذا المشهد كثيراً؛ ربّما لأنه لم يزرني مثل هذا الفرح منذ زمن بعيد! لا أعلم كيف يشعر الجسد حين يصبح نقيّاً تماماً. ربّما هو، الآن، يطير (في داخلي).

وقفتُ على قدميّ، واستطعتُ أن أغلق صورة وجهيهما الفرِحَيْن، حين أدرتُ ظهري ومشيتُ. حينها، لفحَ وجهي هواءٌ كثيفٌ من النوافذ التي فتحها المرضى في غرفة الانتظار، لم أشأ أن أفزعهم بابتسامتي؛ لذا بقيت أسير مسرعة. نعم، ها هو جسدي يطير فعلاً...

عندما أغلقتُ باب المستشفى خارجةً اتّسعت الأرضُ أمامي، وأنا أردّد: «لقد نجوت...لقد نجوت...»، كنتُ كلّما خفّ صوتي أنعطف إلى الذكريات السيّئة التي مازالت تغلّفني، وإلى الوجوه الحزينة التي تنتظرني، وأتساءل: هل، حقاً، نجوتُ؟!

ما الذي ينبغي على الأديب القيام به في ظلّ الحروب المستعرة في عدد من البقاع في العالم؟ هل يرضخ لدويّ الأسلحة وأزيز الرصاص، ويصمت في انتظار التهدئة المرتقبة؟ ما الذي يمكن تحصيله في حالة وقوفه إلى جانب الداعين إلى تأجيج الحروب، واختلاق التبريرات لهذا الطرف المحارب أو ذاك؟ إلى أيّة درجة يمكن للكتابة أن تساهم بالتخفيف من آثار الحروب المدمّرة؟ هل تجد الكلمة صدى في ظلّ جنون الحرب وضجيجها؟ كيف يمكن للكتابة أن تلعب دوراً ما في عالم مضطرب تتجدّد فيه دورات العنف وتتنامى حالات الكراهيّة باطّراد؟

الكتابة في أزمنة الحرب

الأدباء.. من طروادة إلى بغداد

هيثم حسين (أدنبرة)

قارب كثير من الأدباء والكتّاب الحرب في معالجاتهم وخطاباتهم، توقّفوا عند آثارها الكارثيّة التي تخلّفها على البشر، وكيف أنّها تساهم في تدمير الحضارة الإنسانيّة في البقاع التي تستعر فيها، وخدعة مؤجّجي الحروب والتذرّع بشعارات يتمّ إسباغ القداسة عليها لتكون معبراً إلى الحضّ على العنف والتحريض على القتال، بحيث تكفل للمحاربين أقنعة ليتخفّوا خلفها في رحلة إسالتهم الدماء، وتعميمهم الدمار، والثقة بأنّهم يؤدّون واجبهم المقدّس إزاء وطنهم وجماعتهم وأنفسهم.

ارتبط مفهوم الحرب في زوايا معينة في الأدبيّات التاريخيّة - نظريّاً - بأخلاق رفيعة يتمتّع بها المحاربون من أجل قضايا عادلة، لذلك كانت محاولاتهم تنصبّ في إطار حماية الأسرى واحترام القتلى وكسب احترام الأطراف المغلوبة من خلال التحلّي بروح المسؤولية والفروسيّة، وإن كان مفهوم الحرب نفسه يتناقض مع الفروسية حين يوصَف بالخدعة، والخدعة هنا تحمل نقيضها أيضاً، فقد تكون مثار إعجاب أو مثار استهجان أيضاً.

يمكن التقاط حكايات معدودة من التاريخ عن إحسان العدوّ لعدوّه بعد هزيمته، والتعامل معه، انطلاقاً من أخلاقيات رفيعة، لا انطلاقاً من جانب الانتقام المدمّر الذي لا يفسح أيّ مجال للنظر إلى الآخر على أنّه يستحقّ أيّ تقدير إنسانيّ، لأنّه عدوّ ومهزوم. في مقابل تلك الحكايات المعدودة يمكن العثور على كثير من القصص التاريخية التي تعكس الجانب التدميريّ في النفس البشريّة، وكيف تم الانتقام من الآخر بعد الانتصار عليه، ولم يكن ذاك الانتقام يستثني الموتى والقبور، كأن يتمّ إحراق الموتى، أو نبش القبور للإساءة الى الجثث، أو حتى العظام المتبقية.

إعادة قتل القتيل عادة حربيّة، وتكون بأكثر من صيغة وطريقة، وتعكس مدى غضب الخصم وجنونه وتركه المجال للوحش الكامن فيه أن يتغلّب على الإنسان ويقوده في رحلة التدمير الذاتيّ، ذلك أنّ الإنسان الذي يتمكّن منه التوحّش يغدو خطراً على نفسه، يقع في فخّ شهوة القتل، ويضيع في متاهات الانتقام.

في خطابه لمناسبة افتتاح مؤتمر القلم الدولي في برلين مايو/أيار 2006، والذي كان قد اختار جملة «الكتابة في عالم مضطرب» شعاراً له، نوّه الألماني غونتر غراس (1927 - 2015) الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1999م، إلى أنّ الذي يكتب يعلم أنّ الشكّ في ما يعتقد به يصدّه عن الركون إلى أمل قد يكون مصيره الخسران. ويلفت إلى استمرارية الحروب عبر الزمن، وأنّها كثيراً ما تقنّعت بقناع «فرض السلام» أو بقناع «تطبيع الأوضاع»، وبأنّها كانت تفرز الموت في كلّ الأحوال. وذكر أنّ الحرب سادت دوماً، وحتى معاهدات السلام ذاتها كانت تخفي بين سطورها، بحسن نيّة أو عن قصد خبيث، النواة التي تتولّد منها حروب قادمة.

غراس الذي تمحورت معظم كتاباته عن الحرب بطريقة مباشرة



غونتر غراس أمام باب منزله المتفحّم عام 1965 (برلين)

أو مواربة، يؤكّد أن الحرب تسخر من اتّفاقيات السلام وتهزأ بها. ويجد أنّ فاعلية الحرب تقارن بفاعلية الكوارث الطبيعية، وأنّها تفاخر بالدمار الذي تحقّقه الأسلحة التي تستعملها، وأنّها تقدّر خسائرها من القتلى بعدد قتلى العدو. وتبرهن للأدباء أنّ كلماتهم لن تحول دون اندلاع الحروب حتّى وإن كانت صائبة كلّ الصواب، ويلفت إلى سخرية أنّها ترى في نفسها حقّاً من حقوق الإنسان.

وبسؤاله عن كيف يمكن التعامل مع الكتابة في عالم مضطرب، لفت غراس إلى أنّ الأدباء من طروادة إلى بغداد كانوا (ولا يزالون) يتأوّهون من خلال القوافي، ويروون الوقائع بموضوعية، يطرون السلام في مكان وفي مكان آخر ينشدون البطولات. ويعتقد أنه يسهل تكذيب المقولة التي يصفها بالبالية: «حينما تكون الكلمة للأسلحة تصمت الفنون».

يقول غراس إنّ الأدباء ينبشون الجثث، يعيشون من الأمور التي يضيعها أو ينساها الآخرون، يعيشون من الحطام الصدئ الذي تخلفه الحروب، يتجوّلون في ميادين القتال وأكوام الحطام التي خلفتها حروب العصور المنقرطة ويعثرون على أزرار الملابس العسكرية التي ارتداها ضحايا هذه الحروب والدمى الصغيرة التي كانت تسلّي الأطفال الذين قضوا نحبهم في تلك الأيام الدامية. ويجد أنّ هذه المخلّفات تعيد إلى الذاكرة قصّة الجنود الذين مُزّقوا إرباً والأطفال الذين طُمروا تحت الأنقاض.

أطلق غراس كثيراً من الأسئلة التي ما تزال تبحث عن أجوبة شافية في عالمنا المعاصر الذي يزداد توتّراً وعنفاً واضطراباً، من قبيل: هل يمكن رواية الوقائع الحربية؟ وحين يزول الخطر، ألا تقف بالمرصاد الأقصوصة الطريفة التي عاشها المرء في الحرب مناشدة الكاتب أن يرويها؟ ما هي المشاعر التي تفرزها وقائع معركة حربية يروي قصتها كاتب منها وصار مضطراً للحديث باسم الأنا ولبنل قصارى جهده لتنكّر تلك الوقائع؟ هل يمكن للوسائل الأدبية، ولو على نحو تقريبيّ، أن تنقل الفوضى المنظّمة التي ترافق هذه الحرب أو تلك؟ وهل يستطيع الكاتب المتحدّث عن معايشاته إعطاء الجواب عن الأسئلة التي يخلّفها له المؤرّخ المتخصّص؟ وماذا وقع في الزمن الذي تخلّلته المعارك الشهيرة؟ كيف كانت الحياة اليومية خلف خطوط القتال؟ ممّن يخاف المرء أكثر: من العدو أو من جنود الوطن؟ ما هي المناحي التي لا تتطرّق لها أبداً البيانات الإحصائية؟

أشار غراس إلى واجب الكُتّاب بإحصاء عدد الموتى لا بأسلوب مختلف فقط، ولا بجردهم بعيداً عن التحيّز فحسب، بل ضرورة النظر إلى كلّ واحد منهم، سواء أكان من قتلى الأصدقاء أم من قتلى الأعداء، سواء أكان امرأة أم كان طفلاً، باعتباره إنساناً له كيانه الخاصّ به، وليس واحداً من كومة قتلى لا اسم لهم، ويؤكد على وجوب المطالبة برؤيته إنساناً صرعته عملية اسمها الحرب، عملية لها أسباب كثيرة.

عبد العزيز المنصوري..

العائد من النّسيان

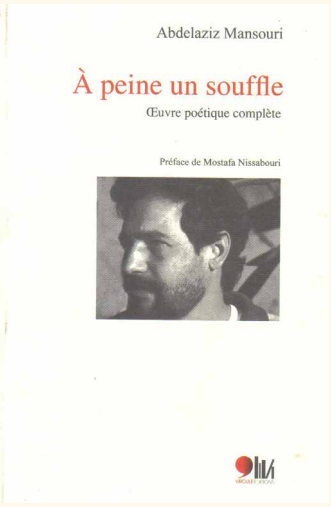
تقديم وترجمة: مبارك وساط

تقرأ قصائد للشّاعر المغربي الفرنكوفوني، عبد العزيز المنصوري، فتشعر أنّك أمام شاعر مبدع ذي صوت متفرّد ونظرة إلى العالَم، يسِمها عمقٌ أكيد. و- بالطّبع- إنّك ستتساءل عمّا يجعل هذا الاسم شبهَ مجهول، بل مجهولاً من قِبل من يكتبون عن الشّعر والشّعراء، في المغرب نفسه (الذي هو بلد المنصوري) وخارجَه.

وبالفعل، فقبل صدور الأعمال الشّعرية الكاملة لعبد العزيز المنصوري - تحت عنوان «نَفَس، بالكاد»، في إبريل/ نيسان، من هذه السّنة، كان متعذّراً العثور على كتاباته، ومن أراد أن يبحث عنها، بإصرار، فلن يجد- في الغالب- سوى نصوص له، سَبَق أن نُشِرت في مجلّة «Sooffle» (كانت قد ظهرت إلى الوجود سنة 1966، ثمّ أصبحتْ، لاحقاً، تحمل اسمَ «أنفاس»- أيضاً - إضافةً إلى اسمها الفرنسيّ، وذلك بعد أن صار لها قسم عربيّ)، أو نصوص أخرى كانت قد نُشرت في أعداد من مجلّة «أنتيغرال» أو «كلمة» (وهذه الأخيرة فرنكوفونية أيضاً، وقد توقّفت عن الصّدور منذ عقود).

من أجل الحديث عن عبد العزيز المنصوري، نبدأ بأهمّ تاريخين، ينبغي أن نعرفهما- بايةً - بخصوصه: ولادته سنة 1940 في مدينة سَلا، ووفاته في العام 2001، في الدّار البيضاء.

نشير هنا- أيضاً- إلى أنّ أعمال عبد العزيز المنصوري الكاملة، المُشار إليها آنفاً، والصّادرة عن دار «فِيرغُول إديسْيُون» في طنجة، إنّما قام بجمعها وتنظيم محتوياتها والتّقديم لها الشّاعر المغربي الفرنكوفونيّ مصطفى النّيسابوري، ساعدَتْه في ذلك جوسلين اللعبي وزوجُها عبد اللطيف اللعبي. وقد اعتمدنا، في هذه



المقالة التّعريفيّة بعبد العزيز المنصوري، إلى حدّ بعيد، على مقدّمة مصطفى النّيسابوري المنكورة.

كان المنصوري، في حياته، ميّالاً إلى نوع من العزلة والابتعاد عن الأضواء وعن وسائل الإعلام. ويُشيرُ مصطفى النّيسابوري إلى ما شَكّل حالةً استثنائيّة، في هذا السّياق، لدى المنصوري؛ ويتبدّى في كونه استجاب، في نهاية خريف 2000، لدعوة من «بيت الشّعر» في الدّار البيضاء، وشارك في قراءات شعريّة، رفقة شعراء آخرين.

لا يعني هذا أنّ شعره لم يكن فيه حضور للعالَم الخارجيّ، بل إنّنا، على العكسيّ، نجد أنّ المسافة التي احتفظ بها إزاء ما يحيط به، مكّنته من إدراكٍ شاعريّ عميق وقويّ للعالَم من حوله.

ولم يكن عبدالعزيز المنصوري يميل إلى الحديث في شؤون الأدب مع أصدقائه المُقرّبين، بل كان ينصرف معهم إلى إثارة شؤون والحياة اليوميّة، وشجونها.

وهكذا، هو لمْ يكتب أبداً في الصّحافة، عن تصوّره للأدب، ولم يحدثْ أن منح الفرصة لأن يُجرَى معه حوار صحافيّ. وكان ينشر في مجلّات متميّزة، و- بالطّبع- غير جماهيريّة. ففي فترة بداياته الأدبيّة- مستهلّ النّصف الثّاني من ستّينيات القرن الماضي- نشرتْ له مجلّة تصدر في فرنسا قِصّة قصيرة تحمل عنوان: «انتحار طائر نادر»، كما ظهرت له قصيدة ذات نَفَس قصصيّ في «Souffle - أنفاس» (ستليها قصائد) بعنوان «مرحلة».

وقد كان لحرب 1967 أثرُها على شعره، ثمّ إنّه كفّ عن الإسهام في المجلّة المغربيّة المنكورة. وكانت اليد العاملة مطلوبة في ليبيا بعد 1969، فتخلّى شاعرنا عن وظيفته ومضى في تاكسي كبير، رفقة مجموعة من أبناء بلده، صوب ليبيا. هكذا اشتغل هنالك شهوراً، ولأنّ عائلته لم تكن غنيّة، فقد كان يُرسِل إليها قسطاً وافراً من أجرته. ولكنّه بدأ يشعر بأنّ حياته، هنالك، لم تكن، في الواقع، لِتُطاق، ثُمّ «جاءه» نداء الشّرق، فانطلق صوب بيروت، حيث سيتعرّف إلى عدد من شعراء المشرق، وخاصّة شعراء مجلّة «مواقف» التي كان يشرف عليها أدونيس. وبعد عودته من لبنان، سيقوم عبد العزيز المنصوري بترجمة عدد من قصائد شعراء مشارقة، ومختارات من «المواقف والمخاطبات»، للنِّفّري، إلى الفرنسيّة.

تتشكّل أعمال المنصوري من ثلاث مجموعات، لم يُرتّبها النيسابوري حسب التّوالي الزّمني لِما تتضمّنه كلٌّ منها من قصائد، وهي: «كتاب الماء»، و«قصائد متفرّقة»، و«زيلاشة: قصائد صغيرة تمّ الوصل بين أطرافها».

المنصوري في سائر الأيّام*

تعرّفتُ إلى عبد العزيز المنصوري سنة 1966، غِبّ مساهمته الأولى في مجلّة «Souffle- أنفاس». في اليوم الذي التقيته لأوّل مرّة، وجدتُ أمامي شابّاً بشوشاً، باسماً، حيويّاً في هيئته، ومن دون نزوع إلى التّباهي. وكان يتكلّم بصوت هادئ، وكان- على الخصوص- يُحسن الإصغاء إلى ما يقوله مسيّرو المجلّة الآخرون الذين كانوا حاضرين يومها. وعلى العموم، فهذه اللقاءات كانت تجري في الرّباط، في مقرّ المجلّة، في نطاق أشغال تهييء الأعداد المرتقَبة، وكان يَحضرها بانتظام. كان يشتغل، حينذاك، في الإدارة المركزيّة لإحدى الوزارات، ويسكن في البيت الذي وُلد فيه، في أحد الأحياء العتيقة، في مدينة سَلا، رفقة عائلته. ومثل أغلب الشّبان المغاربة العُزّاب الذين كانوا يعيشون مثل ظروفه، كان يشعر بضرورة أن يساهم في المصاريف اليومية لوالديه.

منذ صيف 1971، كان المغرب يمرّ بفترات خطيرة. ففي خضمّ الأحداث التي كانت تهزّ البلاد خلال تلك السّنوات الكالحة، وفي سنة 1972، تحديداً، تمّ اعتقالُ شَبعة (محمّد شبعة: فنّان تشكيلي مغربي)، الذي كان شاعرنا قد أصبح يشتغل في محترفه للفنون التّخطيطيّة، وأُلقي به في السّجن بتهمة «المسّ بأمن الدّولة»، وسيُفْرج عن الفنّان التّشكيليّ بعد سنة من اعتقاله، لكنّ أنشطة المحترف لن تعود إلى الوجود مجدّداً.

وعاد عبد العزيز المنصوري إلى بيت عائلته في سلا، وسيبقى فيه فترة، يُعيد فيها تأمّل أموره برَويّة، ثم قفل إلى الدّار البيضاء ليقيم فيها بشكل نهائي هذه المرّة، بعد أن التحق بوكالة تَواصل مهمّة في المدينة (كان يُقال «وكالة إشْهار» في تلك الأيّام). وتزوّج، عاقداً العزم على أنْ يعيش حياةً منضبطة، كما في الحقبة التي كان يشتغل خلالها في الوظيفة العموميّة. وكان سعيداً في تلك الأيام باقتنائه كتاب «الأغاني» للأصفهاني. التقيتُه في الدّار البيضاء خلال التّسعينيّات، بالصّدفة، و- تحديداً- في الشّارع الذي كان يقطن به في حيّ «غوتييه»، فيما كنتُ ماضياً لزيارة واحد من معارفنا المشتركين، وقد كان يسكن في الحيّ نفسه.. كان ذلك الرجل نفسه، الطّلق المُحيّا والودود الذي عهدته في السّنوات المنصرمة، وقد احتفظ بأسارير الشباب وبالبساطة الأنيقة التي كان عليها في أثناء لقائنا الأوّل في الرباط.

وفيما كان منشغلاً بإدخال تعديلات على «قصائد صغيرة تمّ الوصل بين أطرافها»، أصيب، فجأةً، بتوعّك، وشعرَتْ عائلته بقلق شديد. أُدخل الشّاعر المستشفى، لكنّه، رغم حالته ورغم نصائح طبيب أمراض القلب الذي كان يعالجه، بقي على توتّره الذّهني، يعيش حمّى انتظار ما، ودُوارَ قلق ملازم، ثم عاد إلى بيته، وفيما ساد الظّن بأنّه استعاد عافيته، انتابته أزمة جديدة أيّاماً بعد ذلك.

وقد توفّي في السّابع من ديسمبر/ كانون الأول، سنة 2001.

ليس الحديثُ عن حياة عبد العزيز المنصوري وأعماله بالأمر السّهل؛ فهو لم يكن بالمعروف فعلاً، وكان يتمسّك بعزلة صارمة إزاء العالَم الخارجيّ، إذا استثنينا- طبعاً- العلاقات التي كان يحافظ عليها، على المستوى الاجتماعيّ، بارتباط مع العمل الذي كان يقوم به في سائر الأيّام.

رغم ما كان يعدّه متتبّعو مَساره، في وقت معيّن، بأنّه انطواء على الذّات مِن قِبله، فقد كان يبرهن- باستمرار- على أنّه لا يفقد، أبداً، ارتباطه الخاصّ بالأدب، فقد كان يقرأ كثيراً.

وهو لم يكنْ ميّالاً إلى الخوض في الحديث عن حياته الشّخصية، ولا عن نشاطه في مجال الكتابة. وكان يحلو له، في رفقة أصدقائه المُقرّبين، ألّا يتحدّث إلّا عن الأمور البسيطة وعن مشكلات الحياة اليوميّة، مشيراً- أحياناً- إلى الحِمْية التي كانت قد فُرِضتْ عليه فيما يخصّ الغذاء.

مع هذا، ورغم الارتباط الشّديد لكتاباته بذاته (...)، فإنّ عبد العزيز المنصوري بقي راسخ الانتماء إلى الذّاكرة الثّقافيّة لجيلٍ بأكمله.

هامش:

* شهادة مصطفى النّيسابوري (مقاطع من مقدّمة الأعمال الكاملة لعبد العزيز المنصوري)

ليلة تمضي نحو الصباح

قصائد لعبدالعزيز المنصوري

ترجمة: مبارك وساط



العمل الفني :أيمن طاهر -مصر

ليلةٌ تمضي نحو الصّباح..

- 1 -

كلُّ شيء، ولا شيء..
بدايةُ ونهايةُ ليلةٍ
تمضي نحو الصّباح
عابرةٍ، وبلا غد

كلّ الحاضر
بأزقّته وبيوته..
كلّ المستقبل المقيّض له أنْ
يصير
ذكرى بعيدة

كلّ الماضي
المُغطّى بالغبار
مقلوب الغطاء
لا يطاله الضّوء

ما يجب أن يكون
وهو لن يكون
ما كان،
وكان ينبغي ألّا يكون

ما كان ولمْ يعد
النّظرات المنثورة على البلاط
والتي ترتفع وتنخفض
مع المدّ

النّظرة التي ترى كلّ شيء
شديدَ القرب وشديدَ البعد
تقبض على الرّوائح
التي تسلك الطّريق متباطئة.

- 2 -

كلّ شيء ينبغي أنْ يُكتب مجدَّداً
الغضب المقدَّس والابتسامة
المقدَّسة
اللذان يأتيان مع النّهار
اللذان ينامان في الفِناء

كلّ شيء يجب تدميره
وإعادةُ إنشائه
شتاتُ المترادفات
انتظاماتُ الجِناسات

كلّها تمضي.. كلّها تأتي
الأشْتيةُ وبناتُ عمومتها
تولَد وتموت، كبيرةً أو صغيرةً
وبلا قيمة.

- 3 -

الطّريق طويل
ينظرون إلى السّاعة



كلٌّ أمام خوفه
إنّه موتُ لحظةٍ، موتُ إنسان

ماذا تُصبح السّاعات
التي ترحل عنّا؟
إنّها تُخلّف عَرَقاً
وعُثّاً

إلى أين يمضي الإنسان الذي
يَمرّ
بعد أن يكون قد أفرغ كأسَه؟
لا أحد سلّم عليه بحرارة!
وشخصٌ آخر سيجلسُ حيثُ كان

الرأسُ قاعةٌ مُغطّاة الجدران
باللبَد
للكاتبِ تقلّباته النّفسيّة
لقد أضَاع مركبَه،
ولم يعثر على مجاذيفه.

- 4 -

حين يبتسمُ الزّمن
يخفره النّسيم،
ويذوبُ في الفم
فتكون له نكهة الكَرز

حين يبتسم
لابساً قوسَ قُزح
تكون الأزهار سبّاقةً لرؤيته
فتكتسب الخلود

يجمعها المرء في نظرةٍ
تُنافس فراشات الغروب
على الألعاب الغراميّة

التي يقوم بها الرَّحيق تجاه غُبار
الطّلع

حين يبتسم
تكون الغَلّة جيّدة
يأخذ القلب ويُعطِي
يتألّم.. ينسى، ويَغفر.

- 5 -

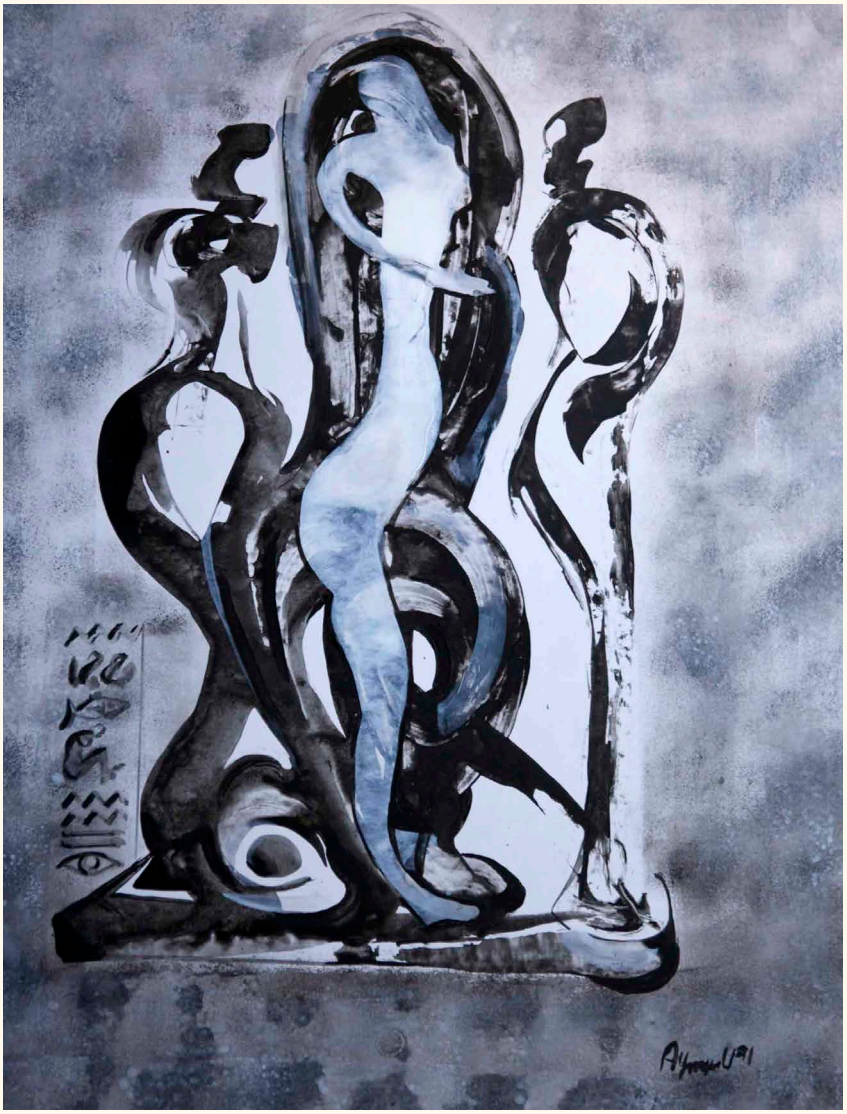
يُفارقنا الزّمن
مع هبوط الليل
تاركاً خلفه حلماً
مأهولاً بالوطاويط

في مدينة البُرُنز
المنسحبة إلى حدائقها
يلتمع الصّمت
مرآةً، ظهرُها بلا طلاء

يتركُ صيغةً تتعذَّر قراءتُها
مشدودةً بدبّوس إلى الباب
الجوّالون يحلّون غوامضها
كلّما أصبح القمر في المحاق

لا للإزعاج بأيّ مبرّر
المُسجِّل الآليّ
يجيبُ مُخبراً بِغيابٍ على الطّرف
الآخر،
ويُحيل على «التّيليتيكس»

لحظةٌ لقول صباح الخير
لحظةٌ لقول شُكراً
وللتّظاهر بأنّ هذا
يومٌ جديد.



- 6 -

يعود إلينا الزّمن
على مِحفّة صُنِعت كيفما اتّفق،
ممدَّداً أمام باب النّهار
في انتظار الإسعاف

من سيعتني بعاهاته
نحن نمشّط عُرْفه
نَحمله إلى الخارج
نُحَمّله وِزر كلّ الأضرار

الزّمن هو الذي نفتقده أكثر
كبشُ الفداء قد ضُحِّي به
موسومَ الجبهة بقطرة دم
من أجل إبعاد «التّيفوس»

أمام أعيننا يُصبحُ فضاءً
ثمّ يأكله الفضاء
تبقى فتافتُ
تنقرها طيور

الطَيور ترفرف بأجنحتها..
تضيع في السّماء
السّماء الزّرقاء تصبح سوداء
بعد النّهار، يحلّ المساء

الفِرَق العاملة ليلاً
تهيّئ في مستودع الثّياب
قنابل حارقة
صواعقُها على أجفانهم.

- 7 -

رياحٌ تهبّ
على حيواتٍ وجيزة،
كانت لها أحلام مشدوهة
طُمِرت في غالب الأحيان

رياحٌ متسكّعة
مشحونة إلى أقصى حدّ
تُفرّق النّاس
وتدفع الصّخور

الأزهار الشديدةُ الخِفّة
تفقد بَتلاتها.
ولتعثُر عليها من جديد
تتأكسَد في احتكاكها بالهواء

إنّها تتطاير سجينةً
في سماءِ الصّخب الصّافية
إنّها تنمو إلى أعلى
إذ ترغب في العودة إلى سطح
الأرض.

- 8 -

الانعزال غريزة قديمة
لكنْ، حتّى وإن حاقتْ بالمرءِ
الظّلمة
فإنّ ذبالةَ شمعة صغيرةً
تغدقُ عليه سيول الأمل

نتعلّم أن نقرأ الأحكام
على شفاه الصّمت..
نسمع الأصوات بصورة أحسن
إذ يَحلّ الليل

نسمع قلباً يدقّ..
إنّها المدينة وقد اعتراها الخوف
ظِلٌّ يحتلّ الأرصفة
يمنع الحُلم من المرور

إنّها المدينة كلّها، في عزلة
القلوب تجتمع وتتآزر،
لِتخلق توازناً
حين ترتعد الأرض.

- 9 -

الزّمن يُشعل ناراً كبيرة
مستعملاً خشباً أخضر
يتصاعد منه دخان كثير
مُسربَلاً بالضّوء

إنّه يتحكّم في اندفاعه،
فيكون مرّةً جدولاً سريع
النّضوب،
وأُخرى سيلاً جارفاً
قطرةَ ندىً ثمينة

الزّمن يكبر معك
الزّمن يعتني بكلّ شيء
إنّها الحياة تبدأ،
والحياة تستمرّ

إنّه يتجدّد
ماتِحاً من ينابيع ضارّة
من ينابيعِ المسافات الحارقة
التي استَولى عليها الأفق.

- 10 -

أيّةُ مهارة عالية ستوجّه يدك
بين العوسج
من أجل أن تَقطف العِنبيّة
التي تُوقِف الآلام؟!

هنالك جرحى يُجيلون، فيما
حولهم،
نظرة قويّة،
ومنهم من يدلقِ
ملءَ بئرٍ من الكرب

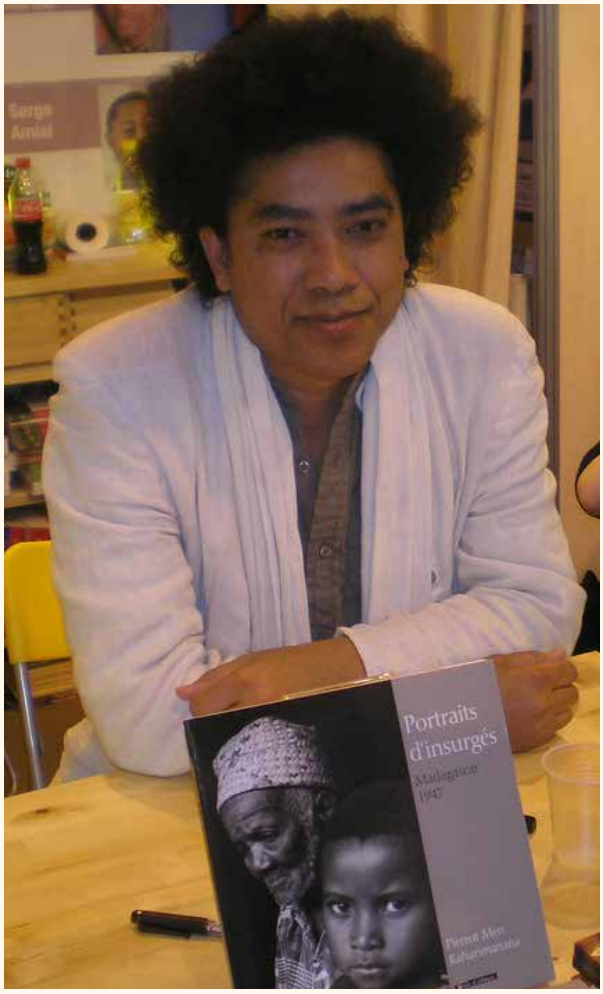
نرغب في مَلء صندوق بالقمامة
واستغلال لحظةٍ تصحو فيها
السّماء
لإفراغه في مكان ما،
وإغلاق الباب في وجه الكابوس

الخوف يُرافقك..
ولتدَفِّئ سريرك
حينما لا يأتي النّوم،
سيكون الحُلم دائم الحضور.

فاهافالو (١)

جان لوك راهاريمانانا

ترجمة: محمد عبد الغني



جان لوك راهاريمانانا، كاتب مدغشقري متنوِّع الإنتـاج، يكتب بالفرنسـية، يتَّخـذ من باريس مسـتقرّاً له، ومن مدغشقر وطناً لقصصه. كتب القصّة والرواية والشـعر والمسـرح وأدب الطفل. وُلِد سنة 1967، فـي العاصمـة المدغشـقرية، أنتاناناريـف، وفيها تلقّـى تعليمه حتى حصل على شـهادة جامعية في الأدب، ثم حصل على منحة فرنسية لدراسة علم اللّغويات الإثنيّ، في جامعة السـوربون والمعهد الوطني للّغات والحضارات الشرقية في باريس، عمل، بعدها، معلّماً وصحافياً.

يكتب راهاريمانانا القصّة والرواية بأسلوب شعري قويّ، متأثّر بالتقليد الشفهي، ويتمحور أدبه حول تاريخ بلاده، و(راهنها)، وتتداخل فيه الأسـاطير والخرافات القديمة مع الأحداث السياسية المعاصرة.

سـنة 1992، نشـر مجموعة قصصية بعنوان «المجنوم»، ثـم حصـل علـى «الجائزة الأدبيـة الكبرى» عـن مجموعته القصصيـة «أحلام تحت الكفـن» (1998)، وهي المجموعة التـي نُشـرت، ضمنها، القصّـة التي ننشـر ترجمتها. وفي سـنة 2001، أصـدر روايتـه الأولـى «نـور 1947»، وفي العام ذاته، خاض تجربة الكتابة للأطفال فنشـر «لانديزوا والأحجـار الثلاثة»، مسـتلهماً أسـاطير بـلاده، ثم أصدر، سنة 2004، سيرة روائية بعنوان «الشجرة آكلة البشر»، ثم رواية بعنوان «زا»، سـنة 2008، ثم مجموعة شـعرية بعنـوان «كوابيـس أبي بريص»، سـنة 2010. وفي سـنة 2012، شـارك عدداً من الكتّاب الفرانكوفونيّين، من بينهم الجزائري بوعلام صنصال، في مجموعة شعرية، بعنوان «بيان لأجل كَرَم اللّغات».

فبراير 1994

يغمر الماء الشاطئ كلّه، ممتدّاً إلى ما وراء الكثبان. يطفو كلب نافق، تحت فرائه الخشن جرحٌ عميق، يتصاعد نتنه إلى أعلى السموات.. تنجرف الأسقف الصفيحية، وسعف النخيل الضخم. على مبعدة، تحرق الدبابات كلّ شيء. هنا، يحلو النظر نحو الأفق، يحلو كثيراً.

خطاب مقطوع من السحاب

أتنكّر- يا حبيبتي- رجلاً مسنّاً كان يبكي على هذه الشواطئ التي دمّرها الإعصار، واجتاحتها المياه. كان يجرّ بؤسه، بينما تصبّ الأمطار غضبها. كان يصيح وقد قَهَره المطر المتدفّق، ولم يخبرني كلٌ من سألت عمّا جعله يفعل هنا. كم كان عمره؟: سبعون؟ ثمانون؟ لا أدري. كانت بشرته تبدو كسعف نخيل قديم، أبلته الشمس، وكذلك، المطر، ممزّقة وجافّة، وتبدو كالتراب.

أتنكّر الرجل العجوز الذي كان يرجم كلباً ميّتاً، وهو يغتسل على الشاطئ. كان يؤلمني أن أراه يومئ بهذا الجنون. خطر لي أنه ينبغي أن أساعده ليبتعد عن ذلك المكان، لكنّ يداً حانية منعتني.

رفيق، صديق، زميل محلّي، قال: فلأخبرك بقصّة هذا الرجل. فلأخبرك بتاريخ هذا المكان.

سوف أقصّ عليك، بدوري، هذه القصّة- يا حبيبتي- كي نقرأ، بلا بغض، في روحَيْنا. لا لنشعر بالأسى لأنفسنا، وننغمس- إلى الأبد- في مصائبنا، بل لكي لا ننسى ما شكّلنا بالأمس، وجعل منّا ما نحن عليه، اليوم.

نوفمبر 1947

هبط الغزاة خارجين من الليل مروّعين كلّ من في القرية، متعقّبين المتمرّدين الفاهافالو، والمشعوذين. فليصطفّ الجميع: الرجال، والنساء. الأطفال.

تنبح الكلاب. كلاب أصيلة السلالة، ضخمة، لا تطيع إلا الجنود الاستعماريّين السود.

اصطفّ الرجال، والنساء، والأطفال، يا صديقتي. كان بعضهم عراةً ما يزالون، انتُزعوا من نومهم. سأل الغزاة عن الفاهافالو. لم يحرْ أحدٌ جواباً. أطلق الغزاة النار على عشرة رجال، ثم ثلاثة آخرين، وخمسة أيضاً....

كان ذلك الرجل يعرف أين ذهب الفاهافالو. ذات ليلة، بينما كانوا يفرّون من الساحل.. ذات ليلة من الخوف من أشباح المحيط، قطعوا الأمواج، وسبحوا نحو الجزر النائية في البحيرة.

ظلّ الرجل صامتاً.

صديقتي، يقولون إن الصمت، رغم أنه قد يسكّن الروح، فاللسان- بطبيعته- يبغض ثقله.

عسكَرَ الغزاة في القرية، وطردوا سكّانها منها. هناك، كانت ترقد الجثث، تشويها الشمس.

ومرّت الأيام.. وكان القرويون قليلاً ما يعودون ليطالبوا بجثث ذويهم، ليدفنوها. خسئتم أيّها الزنوج القذرون.. هذه جثث الفاهافالو! كان الغزاة يصيحون، وجباههم ناضحة بالعرق، وأيديهم ترتعد.

ظلّ الرجل صامتاً.

كانت الرائحة النتنة طاغية، وكانت طباع الكلاب تزداد حدّة، ووجد الجنود الاستعماريون السود صعوبةً متزايدة في إبعادها.

وما زال الرجل يلزم الصمت.

وبعد ذلك- يا صديقتي- انفتحت السماوات، وهطلت الأمطار مدراراً. نزل الماء على الجثث المتعفّنة، وأخذ يضربها بقوّة. أُطلقت الكلاب، وَثَبَتْ على الجثث وافترستها، في وقت لا يكاد يُنكر.

صرخ الرجل.. كان هناك طيلة الوقت، جالساً، أو- بالأحرى- مقرفصاً أمام عمود أحد الأكواخ. هناك، كان يصرخ وقدماه في الوحل، ثم جثا على ركبتيه. فَرّ الجنود المحلّيّون من المشهد، ولم يعرف أحد، بعدها، ماذا أصابهم: ربّما نبحهم القرويون! وربّما تحوّلوا إلى أرواح شريرة، كُتب عليها أن تهيم على وجوهها في هذه الأنحاء!

قرّر الغزاة أن يقتلوا الكلاب، ويرحلوا. عاد الفاهافالو إلى البلاد، وحاولوا أن يشكروا الرجل، لكنّ ما وجدوه لم يكن إلا قشرة رجل بلا روح، يقف في المطر ملقياً اللعنات، غير قادر على أن يتحمّل رؤية حتى كلب واحد.

ولهذا السبب تُحظر الكلاب في تلك القرية.

صديقتي، تدبّري هذه القصّة، ولا تقولي إنني كذبت، فقط، لأردّ اعتبار رجل عجوز، طاش منه صوابه. صحيح أنه ليس من المألوف أن يتصرّف رجل ناضج بهذه الكيفية، ولكنّ الرجل نبذ وجوده يوم حاول أن يحفظ حياة الآخرين.

تلك هي قصّة ذلك الرجل؛ تاريخ ذلك المكان.

خطاب، نَفَس مأخوذ من الريح

الجزيرة غارقة.. الجزيرة تحترق. ضباب من الرعب، ومن الماء، ومن ألسنة اللهب، فوقها تحلّق، تأوي إلى أحلامي الثقيلة التي ليس لها قرار، وتظلّ جاثمة.. تظلّ جاثمة.

أنتظر أن ينفجر الوجود.

.....

(1) فاهافالو- Fahavalo: العدو، هي كلمة استخدمها الاستعماريون الفرنسيون بين عامَيْ 1896 و1948؛ للإشارة إلى الثوّار المدغشقريّين. (الهامش للمؤلّف).

النبرة السياسيّة في سينما محمَّد خان

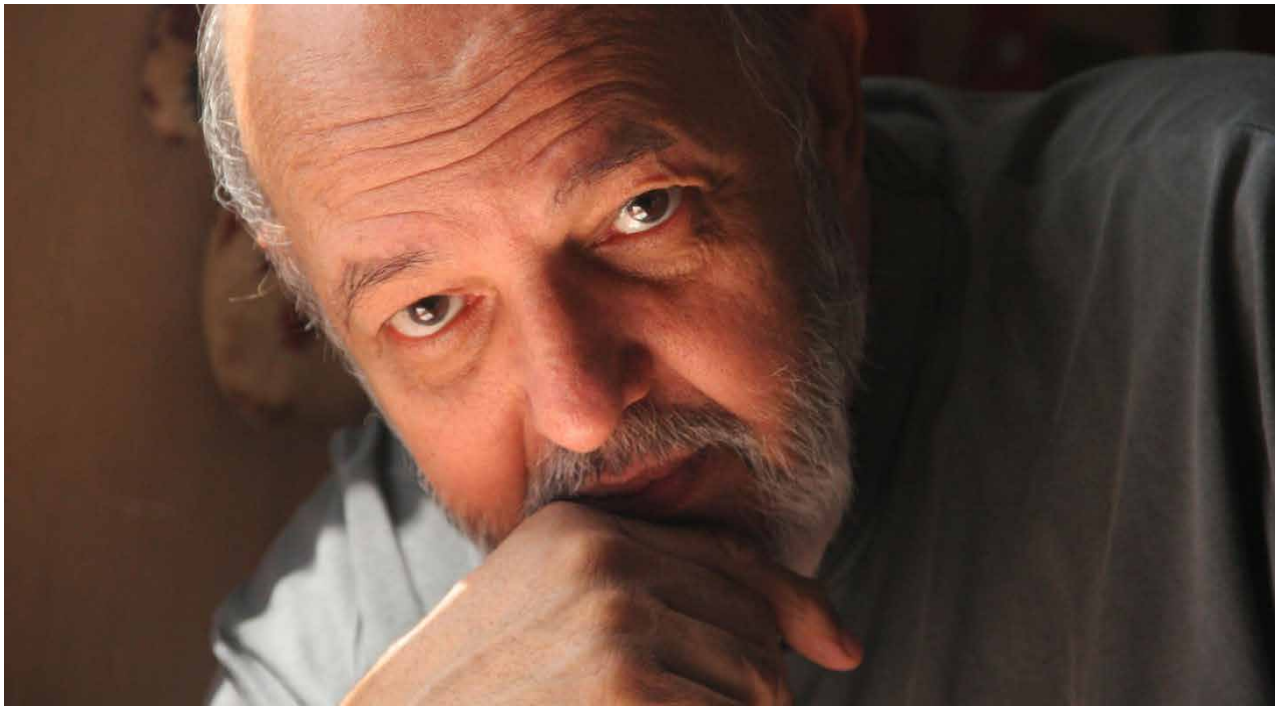
أمجد جمال

كان المخرج المصري الراحل «محمد خان» دائم التعبير عن ولعه بسينما الإيطالي «أنطونيوني» أحد أعمدة سينما الحداثة الأوروبية في الستينيات. يقول خان في كتابه، الذي صدر العام الماضي بعنوان «مخرج على الطريق»، إنه في اليوم الذي شاهد فيلم «المغامرة» لأنطونيوني تأكّد أن صناعة الأفلام هي الشيء الذي يريد فعله بقية حياته، وتابع: «دارت الأيام والتقيت بأنطونيوني في أثناء انعقاد مهرجان قرطاج السينمائي عام 1984 وذكّرت أنطونيوني بمقولة قرأتها له تصرح بأن كلّ مخرج، فعلياً، يخرج فيلماً أوحد في حياته، وأن بقية الأفلام ليست إلّا تكراراً لهذا الفيلم. وكان رده طريفاً وساخراً حين قال: إذا كان المخرج مجتهداً بما فيه الكفاية فربما يقدّم فيلمين بدلاً من فيلم واحد».

نظرية أنطونيوني وإن بدت متطرفة يظلّ بها جزء من الحقيقة، فهناك عامل مشترك يجمع بين أفلام كلّ مخرج، هذا العامل هو جزء من شخصيته، لمحة شكّلت وجدانه، أو هَمّ ظلّ يؤرقه ونتج منه فَنّه، فتكرّر رغماً عنه مع توالي أعماله. ولا شكّ أن محمد خان كان أحد المخرجين المُجتهدين في عُرف أنطونيوني، أي الذين يصنعون الفيلمين بدل الواحد، أو بكلمات أخرى، يسهل تقسيم مشواره الفَنّي إلى توجُهين، فأفلام النصف الأول من هذا المشوار تنتمي لنوع السينما المهمومة بقضية ذات بُعد سياسي، وذلك منذ أول أفلامه في أواخر السبعينيات وحتى مطلع التسعينيات. أما التوجه الثاني ففي النصف الأخير من مشواره، حيث سينما أكثر تصالحاً وزهداً.. سينما تخطت حاجز القضية واكتفت بكونها مجرد قصص إنسانية تقدِّم البهجة أو المتعة أو الشجن وعلى وعي بأنها لا تستطيع تغيير العالم، بما في ذلك فيلمه «أيام السادات - 2001»، حيث يقول خان إنه لم يخرجه إلّا من أجل صديقه ورفيق نجاحاته «أحمد زكي»، وأن ما شدّه بالقصة هو ثراء الشخصية وبُعدها الإنساني، وكانت رؤيته خالية من أي أغراض سياسية.

اختصاراً، لو اعتبرنا مشوار خان السينمائي رجلاً فسيكون تجسيداً للمقولة المنسوبة إلى «وينستون تشيرشل»: «إذا لم يكن المرء اشتراكياً في العشرينات من عُمره فهو بلا قلب، وإذا لم يتحوّل إلى يميني في أربعينياته فهو بلا عقل». وقد كان خان يرى، فعلاً، بالفكرة الاشتراكية نوعاً من الرومانسية، ففي أحد حواراته المصورة عندما يُسأل عن ميوله الاشتراكية، يجيب: «الفنان يجب أن يكون اشتراكياً، ينبغي أن يؤمن بعدالة اجتماعية، وأن يثير الفقراء اهتمامه، فالاشتراكية تعطي الفنان رؤية عاطفية للعالم، لأنها متجرّدة من القسوة». ربما هناك كثير من الأمثلة التي تدحض تعميم خان، منها مثلاً المخرج الأميركي «كلينت إيستوود» الذي صنع أفلاماً شديدة الإنسانية رغم أنه اشتهر بكونه يمينياً صرفاً، لكن ما يهمنا في تصريح خان أنه يؤكّد على ميوله هو على الأقل.

أتوقف أمام مقطع آخر من كتابه المذكور، يحكي فيه ذكرياته وهو شاب في إنجلترا بمطلع ستينيات القرن الماضي، فيقول: «... تلك كانت أيام الموجة الجديدة في السينما الفرنسية والتشيكية والإنجليزية وغيرها. كلّها التقت في لندن قبل أن تبتلعها هوليوود مع وصول (ماكدونالد) و(بيتزا هات) و32 صنف آيس كريم». نلاحظ في الحديث نبرة ازدراء للثقافة الاستهلاكية والرأسمالية ورموزها، وكيف يراها كانت سبباً في تفسخ القيم وانحدار الفَنّ. ولعل تلك النبرة كانت الهمّ السياسي الرئيسي الذي غلب على أفلامه في النصف الأول من مشواره، هذا النصف الذي تزامن مع قرارات الرئيس السادات بالانفتاح الاقتصادي لمصر على العالم والحدّ من السياسات الاشتراكية. وبدأ هذا الهمّ



المخرج المصري الراحل "محمد خان"



في أعمال خان المُبكرة مفتقداً للنضج والتسييس الكافي، واقتصر على احتفاء بالطبقة العاملة والبسطاء، مقابل غضب تجاه طبقة الأثرياء وخاصة باقتران هذا الثراء بالنفوذ والسلطة والفساد، ويظهر ذلك في أفلام مثل «ضربة شمس- 1978» و «موعد على العشاء- 1981».

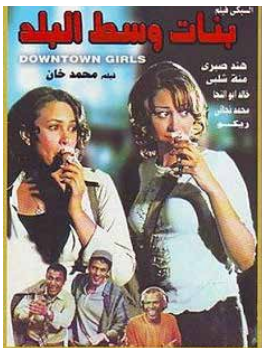
أول الأفلام التي يمكننا القول إن الهمّ بها قد تحوّل من مجرّد انفعال إنساني إلى بذرة رؤية سياسية ناضجة حول أسباب الظلم الاجتماعي، كان فيلم «نص أرنب- 1982»، الفيلم الذي يروي قصة مجموعة من البشر من مختلف الطبقات تتصارع على مبلغ مسروق، هذا المبلغ كان رمزاً للثروة العامة، فكلّ منهم يريد الاغتناء على حساب الآخر، وفي سبيل ذلك يدخلون في معارك عبثية طاحنة لا يخرج منها في النهاية أحدٌ فائزاً. المشهد الأبرز في هذا الفيلم كان حين دلفت العصابة لتفتيش منزل «يوسف»، مُمثل الطبقة المتوسطة الذي تورط في الصراع على المبلغ (الثروة)، وقتها ظنّت الأم أنهم أفراد البوليس السياسي، كما جرت العادة قديماً، فصاحت بهم أن ولدها يوسف ليست لديه ميول سياسية! ولم تكن ما قالته مجرد جُملة عابرة يوحي فيها صانع الفيلم بسذاجة الأم، بل نص تحتي يريد القول إنه في عصر الانفتاح ورفع يد الدولة عن الاقتصاد أصبحت عصابات المال المسيطرة على العالم هي الوجه الجديد من الاستبداد.

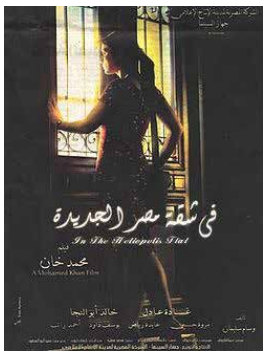
تستمر تلك النبرة مع فيلم خان التالي «الحرّيف 1983-»، عن حياة لاعب الكُرة الهاوي بالحيّ الشعبي الفقير، وينكرني هذا الفيلم بالمقولة الشهيرة: «نحن نعمل لنجني المال كي نستطيع الحياة، لكن في خضم التكالب على جني هذا المال، لا نجد الوقت للحياة»، هذا تحديداً ما يقدّمه خان في «الحريف»، فهناك خياران، إما اللعب كرمز للحياة، وإما الصراع العبثي على الثروة، يحدث ذلك أيضاً على إيقاع الانفتاح الاقتصادي وأعراضه الجانبية من شيوع التسلّق والاستغلال والغش، فنجد «شعبان»

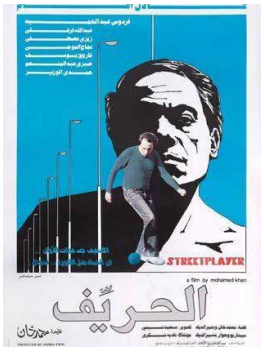


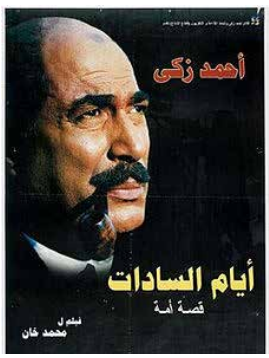


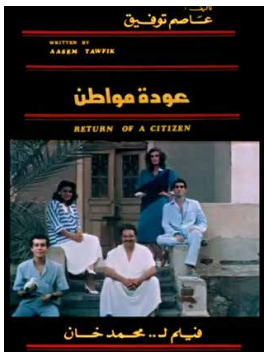














بعض من ملصقات افلام «خان»

الذي ترك اللعب واتجه لسرقة وتهريب السيارات حتى كوّن امبراطوريته، وهناك «سلامة» الذي ترك اللعب أيضاً واتجه للمنطقة الاقتصادية الحرة «بورسعيد» للعمل كتاجر شنطة، ليبقى بطل الفيلم «فارس» في صراع داخلي/خارجي حول الخيارين، فنخرج كمشاهدين في النهاية بصورة واضحة عن حجم التفسخ في القيم الذي تسببت به الرأسمالية، وتحويلها الإنسان إلى ترس في ماكينة (كما يجري التعبير الماركسي الشهير)، وقد كان بطل الفيلم يعمل (حرفياً) على ماكينة في أحد المصانع قبل أن يُرفد لأنه لم يستطع مجاراة قوانين الواقع.

ويمتد رصد تفسخ القيم كنتيجة للسياسات الاقتصادية في أفلام خان التالية، وأبرزها «خرج ولم يعُد - 1984»، الذي آثر فيه هذه المرة حل الهروب من العاصمة بصراعاتها وضوضائها وفسادها وتلوثها وقبحها وجشعها، والرجوع للطبيعة، حيث عالم نقي وبشر تتحدث لغة أخرى غير لغة المال. لكنه يعود مجدّداً للمواجهة بفيلم «عودة مواطن - 1986»، عن ذلك الأخ الأكبر الذي يرجع لمصر بعد سنوات من العمل في الخليج، مُدخراً مبلغاً وقدره من المال، ويسعى به لدعم أشقائه الصغار، لكنه يُفاجأ بعالم جديد غير الذي تركه، عالم أشبه بغابة، يسعى كلّ فرد فيها للصعود على جثة الآخر، فيكتشف في أيام قليلة من عودته أنه تعرض لعملية نصب مالي، وأن حبيبته القديمة تركته وتزوجت رجلاً ثرياً يكبُرها بقدر كبير من العُمر، وأن محل عمله القديم تحوّل إلى «كباريه»، وأن عصر الوظائف قد انتهى، وانهارت الطبقة الوسطى، لدرجة أن بناتها أصبحن يعملن نادلات في الفنادق مثل أخته الصغرى، ولم يعُد أمام الشباب طريق سوى التغافل بتعاطي المخدرات أو الانخراط في أنشطة سياسية خطرة لتغيير الأوضاع.

في هنا الفيلم قيلت بعض الجُمل على لسان «مهدي» الأخ الأصغر لشاكر، يمكنها تلخيص هواجس وهموم خان عبر النصف الأول من مسيرته السينمائية، فمهدي العدمي المتشائم (الواقعي) ينصح أخاه شاكر في نهاية الفيلم بترك القاهرة والعودة للخليج إذا لم يكن مستعداً للقبول بقيم المجتمع المصري الجديد وإيجاد سكة للتسلق والاستغلال مثلما فعلت أختهم «فوزية». هذه الرؤية تتكرّر بفيلم تالٍ لخان هو «سوبر ماركت - 1990»، ومن عنوانه يطرح مفهوم تحوّل العالم إلى سوق، والبشر إلى سلع، وتتكرّر جملة مهدي السابقة، هذه المرة، على لسان شخصية عزمي الرجل فاحش الثراء الذي يرى أنه لا سبيل للارتقاء الاقتصادي سوى بتقديم تنازلات أخلاقية.

ما يميّز المحتوى السياسي في الأعمال السابقة شيئان: أولاً عدم المُباشرة، فالسياسة كما أسميها في عنوان هذا المقال مجرد «نبرة»، أي أنها لم تتحوّل بَعد لصوت أو لغة صريحة بالمقارنة، مثلاً، مع أفلام «عاطف الطيب» رفيق جيل خان، والذي شغله نفس همّ خان السياسي، ولكنه عبّر عنه في أعماله بشكل أكثر مباشرة من خان. وثانياً أن ذلك المحتوى غير مقيد بالظرف المحلي ويتسم بصبغة عالمية يمتد الشعور بها من القاهرة إلى نيويورك إلى هونج كونج، أو



«الحريف»



«خرج ولم يعد»



«موعد على العشاء»



«زوجة رجل مهم»

أي بقعة جغرافية طغت بها الثّقافة الاستهلاكية على حياة الإنسان. لم يقدّم خان نقداً للسلطة المصرية بعينها أو به صبغة محلية حصرية سوى في فيلم «زوجة رجل مهم - 1987»، عن ضابط الشرطة هشام (أحمد زكي) الذي يستغل نفوذه ويتورط في ممارسات يُقال إنها ضد القانون، فيُفصل على إثرها من عمله. ويُمكن اعتبار هذا الفيلم نزوة شخصية من خان، حيث قدّمه على خلفية مشاجرة فعلية حدثت بينه وبين ضابط شرطة فقرّر بعدها أن ينتقم منه بفيلم.

لكن يبدو أن شخصنة الخلاف داخل فيلم نتج عنها رؤية مُتحاملة لشخصية هشام أو لتعقيد الأوضاع في ما عُرف بانتفاضة 18 يناير/كانون الثاني 1977، التي قامت ضد قرار سيادي برفع الأسعار، وهي الانتفاضة التي شارك الضابط هشام في قمعها. هذا التحامل رصده الناقد «سمير فريد» في مقال هجومي على الفيلم نُشر بمجلة «القاهرة» عام 1988، كرّسه في تفنيد كلّ الحجج ضد هشام، يقول في مقطع من المقال: «المشكلة هنا أن ضابط الشرطة يمارس عمله إزاء مظاهرات وصلت لحد التخريب، كما جاء على لسان «منى»... حتى استخدام هشام لزوجته في الحصول على معلومات من زملائها يأتي في سياق ممارسته لعمله... وهذا الموقف من هشام ضد زوجته يعني أنه عندما يختار بين الواجب والعاطفة يختار الواجب مثل أبطال الدراما الكلاسيكية النبلاء، على عكس ما يتصور صناع الفيلم. فالنذالة لا تكون إلّا حين تكون الشخصية على وعي تام بالفعل الذي يوصفها بالنذالة، وقناعة هشام هنا والتي لا ينكرها الفيلم أنه يفعل ذلك من أجل «إنقاذ البلد» دون أي قدر من الادعاء أو الكذب على نفسه، فما الذي يجعلنا كتمفرجين نكره هشام؟»

ويتابع فريد: «تظلّ نصيحة بريخت صحيحة تماماً عندما قال لا تصنعوا الأفلام السياسية بطريقة غير سياسية»، حسناً، إن اتفقت مع فريد في أن هناك تحاملاً على شخصية هشام وأنه لم يستحق فعلاً تلك النهاية المأساوية، فإني أختلف معه في كون ذلك سبباً لكُره الفيلم، لأنه مَبنيّ على افتراض غير دقيق بأن الحياة، في الدراما أو الواقع، لابد أن تكون عادلة.



المخرج جون ستورجيس

لـم تتوقـف هوليوود عـن التمـدُّد شـرقاً، بحثاً عـن الأفـكار الجديدة في أعمالها وكان آخرها دور سـكارليت جوهانسـون في فيلم Ghost in the Shell (مدرعة شـرطة مكافحة الشـغب المتنقلة) والنسخة الجديدة من فيلم «سـبعة». ورغـم ذلك لم يُبـدِ اليابانيون قلقاً من هنا (السـلب الثّقافـي) الذي تتعرّض له صناعتهم السـينمائية.

بين الساموراي وراعي البقر:

سلب للهويّة أم تبادل ثقافي؟

علي فاضل

تقـول الأخبـار إن المخـرج الياباني صاحـب الفضـل علـى هوليـود أكيـرا كوروسـاوا لـم يكـن معجباً بالنسـخة الهوليوديـة لفيلم «سـبعة»، بعد أن قام جون سـتورجيس بإعـادة صياغته هنا العمل، واصفـاً الجهود بنقل الملحمة إلى العهد الغربي القديم، «بخيبة الأمل»، رغم أن النسـخة الجديـدة لم تخل مـن طابع «التسـلية» الأصلي.

في ذلـك الوقـت أرجع معظـم النقاد عوامـل فشـل سـتورجيس إلـى حقيقة التزام العمل الأصلي بالأنماط الاجتماعية اليابانيـة الصارمـة: وصـف هـوارد ثومبسـون من صحيفة نيويـورك تايمز إعـادة العمـل بأنـه «بانعكاس شـاحب وطَنّـان وزائـد علـى الفكـرة الأصليـة أكثـر مما ينبغي»، ويفتقر إلى التشـويق و«محـاكاة للقصص الإنسـانية القصيرة والمعبرة» علـى غرار فيلم كوروسـاوا. رغـم ذلك، وعلى مـدى عقود، لم تتوقف هوليوود في مناسـبات عديـدة عن نهب الثّقافـة اليابانيـة. فـي نهاية سـنوات 1990م، شـجّع نجـاح عمـل المخـرج اليابانـي هيديو ناكاتا بعنـوان (رينغ)، وهو الجزء الأول من أفلام الرعب لسلسلة رينـغ، علـى إعادة تصويـر نفس العمل في عدة مناسـبات بالولايـات المتحدة، فضلاً عن سيل من عمليات إعادة صياغة



أخرى لأفلام رعب يابانية: نبض، الحقد، مكالمـة فائتـة، والمياه المعتمـة، التي كانـت مسـتوحاة من الثّقافة الآسـيوية. وفـي الآونة الأخيـرة، أثار عمـل كيانو ريفز (رونين 47) انتقادات بسبب تضمينه لأسـطورة اليابان الوطنية الساموراي.

واسـتناداً إلـى تقاريـر بالصحـف الأميركيـة فـإن المانجـا الكلاسـيكية «النئـب الوحيد والشـبل»، التـي أنتجت سـتة أفلام فـي اليابـان، والمعروفة في الغـرب تحت عنـوان «شـوغون القاتل» سـتخضع إلى إعادة إنتاج جديدة من قبل اسـتوديوهات هوليـوود، بالإضافة إلى الدعوات المتجدّدة لإعـادة تصوير الفيلم الكرتوني الياباني (أكيرا) بواسطة مخرج فيلـم (سـريع وغاضب) جوسـتين لين. وفي إبريل هذا العام، تعرضت سـكارليت جوهانسـون لعاصفة انتقادات واسـعة على تويتر بعد نشـرها الصـورة الأولى لنجم (المنتقمون)، الشـرطي السايبورغ، الرائد كوسـاناجي فـي طبعة جديدة حية للعمـل المقبل مـن فيلم الخيـال العلمي (مدرعة شـرطة مكافحة الشغب المتنقلة). وتركـزت الانتقادات على مظهـر المانجا الممثل الأميركي، الحامل لشـعر سيبراني مستعار بالأسود والأزرق، ونتج عن ذلك عريضـة، وقع عليها حتـى الآن أكثر من 100 ألف شـخص، تطالـب بوضع ممثل من أصول شرق آسـيا للقيام بالدور بدلاً منها .

لكن في اليابان، هناك ارتباك واسـع النطـاق حول الجدل القائـم. «اليابانيون تغمرهـم السـعادة مـن أن جوهانسـون تقمصـت دور الشـخصيات الكرتونيـة الشهيرة، وهم يعتقدون أن وجودها سوف يساعد على تعزيز شعبية السلسلة»، كما علق جون بيرا، رئيس التحرير المشـارك في موقـع الفيلم الآسـيوي VCinema ورئيس تحريـر دليل السـينما العالمية: سلسـلة كتب اليابان، وأضـاف «في هنا الصـدد، كانـت الجماهيـر اليابانية أكثر اتزانـاً من نظيراتها الغربيـة». وقال بيرا إن التلاقح بين هوليوود والاستوديوهات

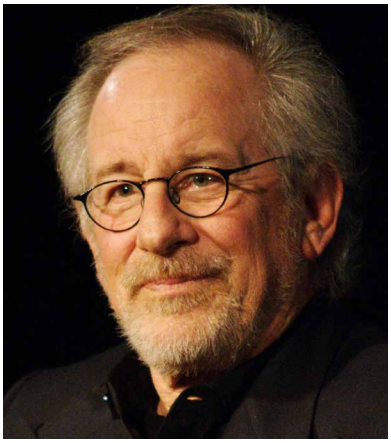


مشهد من فيلم « Ghost in the Shell »

اليابانية أصبح الآن «مقبولاً إلى حد كبير، ومرحّباً به في اليابان عندما تكون النتائج جيدة»، مشيراً إلى تزايد شعبية النسخة الأخيرة لورنر بروس (غدزيلا) وفيلم (رينغ) الياباني الذي أعاد تصويره غور فيربينسكي بتقنيات هوليوود. ولكنه شدّد على ضرورة «أن تبدي كل نسخة جديدة الاحترام للعمل الأصلي من خلال تعيين الكفاءات المناسبة وقيم الإنتاج الكافية، بحيث لا يحط من قيمة العمل الأصلي»، وأضاف «حقّق (رينغ) شعبية كبيرة في اليابان، وعلى الرغم من أنه أزال الغموض عن العمل الأصلي للجمهور الغربي، فقد ظل المفهوم والرواية وفيّين إلى حد كبير ونقلا المزاج المقلق بحرفية عالية إلى الجمهور الأميركي».

إلّا أن التبادل الثّقافي يتدفق في الاتجاهين. فقد أعيد تصوير الأفلام: (غير مغفور) و(جانبيا) وبدرجة أقل (شبح) في اليابان، ومن السهل ملاحظة بصمات الصناعة الأميركية في بدايات السينما الصامتة من خلال عمل قصة طوكيو (أوزو ياسوجيرو)، الذي يستند إلى أفكار إرنست لوبيتش، وتشارلي شابلن وهارولد لويد. ويرى جسبر شارب، الناقد السينمائي ومؤلف كتاب القاموس التاريخي للسينما اليابانية (2011)، أن الاتهامات الأخيرة المتزايدة بخصوص السرقة الثّقافية لاينبغي أن تحظى بقدر كبير من الاهتمام. ويضيف «يفترض فيلم (مدرعة شرطة مكافحة الشغب المتنقلة) وجود عالم لا حدود له بالكامل، حيث تتداخل الحدود بين الإنسان والآلة والعالم الحقيقي والافتراضي.. شخصية يوهانسون للرائد كوساناجي هي سايبورغ آلي تماماً في القصص الأصلية، على الرغم من أنها تحمل وعياً بشرياً. لذلك مازال النقاش قائماً حول ما إذا كان من المفترض أن تكون في هيئة الرجل الياباني أم لا، لأنه عادة ما يتم رسم شخصيات أنيم في مظهر القوقازي بشكل عام». ويرى شارب أن الخلاف لا يظهر إلّا عندما تتجاهل هوليود التعامل بالاهتمام الكافي مع الثّقافة الآسيوية، كما هو الحال بالنسبة إلى «مذكرات فتاة الجيشا» لروب مارشال (2005)، الذي عرف فشلاً ذريعاً في اليابان، بسبب اعتماده على مجموعة من الممثلين من أصول صينية بالأساس.

مضيفاً بأن «(أكيرا) هو في الواقع، وبشكل خاص، غير مناسب تماماً لأن يكون موضوع طبعة جديدة لهوليوود، لأنه يتعامل ضمناً مع قضايا مثل هزيمة اليابان في أثناء الحرب والاحتجاجات الطلابية في سنوات 1960». وقال «يحمل الفيلم الكثير من الخفايا المبطنة، وأظن أن ذلك سيدفن تحت أي صيغة عمل للصورة في النسخة الجديدة». وكان فيلم (الذئب الوحيد والشبل) قد تبوأ (موقعه) بين الجمهور الأميركي بعد إعادة صياغة الفيلم الأميركي الياباني (شوغون القاتل) في عام 1980. وفي الواقع قد لا تملك السينما اليابانية مصلحة حقيقية في رؤية طبعة جديدة من هوليوود، ولكن في نهاية المطاف، إذا كانت النسخة الجديدة من الأفلام تلفت الانتباه نحو السينما اليابانية، فإنها لا يمكن أن تكون خطوة سلبية.



المخرج ستيفن سبيلبيرج

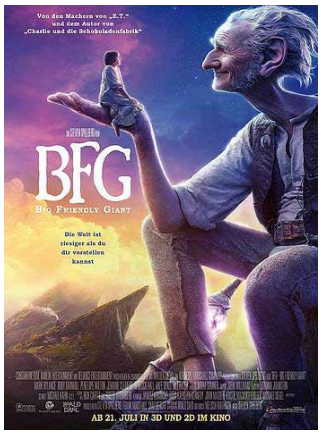
ستيفن سبيلبيرج في فيلمه الجديد The BFG يثبت أنه أقدر المخرجين على جعلك تتعلّق بمشاعر وأفكار طفل، فعلها من قبل في (هوك) ورفاق بيتربان، وفي (الذكاء الاصطناعي)، ومع الأولاد الذين يحاولون تهريب (إي تي) لكوكبه، ربما لم ينجح في الأمر ذاته سوى المخرج العظيم مارتن سكورسيزي في (هوغو)، ولكليهما المقدرة الفائقة على أن يخرجا أفضل ما لدى الطفل الممثل أو الممثلة من إمكانيات.

«The BFG»

خيال بلا حدود في مدينة العمالقة

د. هاني حجاج

صوفي ابنة العاشرة تلتقي بعملاق صديق، هنا هو تفسير عنوان الفيلم «the BFG: the big friendly giant» وهو بالرغم من منظره المخيف يبدو أقرب لعملاق الجميلة والوحش، صاحب قلب طيب مسالم، وروح طفل، مكروه من جنس العمالقة. لماذا؟ لأنه يرفض التهام الأطفال طبعاً! بالطبع تخشاه صوفي في أول لقاء، قبل أن تجده يعاملها بمنتهى الرقة واللطف كأي جنتلمان مهذب، لكن الصداقة بينهما لا تدوم طويلاً؛ إذ تلفت انتباه بقية



الوحوش والعمالقة أصحاب القلوب الميتة والنفوس المتعطشة للدم! وبالتالي على صوفي وصديقها العملاق الطيب الرحيل إلى لندن لاقناع الملكة إليزابيث بأن تساعدهما في التخلص من الوحوش المفترسة الخبيثة التي تلحق بهما، مرة واحدة وللأبد.

الفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب والممثل ومؤلف أغاني الأفلام (روآلد دال)، ومعروف بأسلوبه الساخر وكتابته التشويقية ذات الإيقاع البسيط، وهو الذي كتب روايات وأفلام: ويلي وونكا ومصنع الشيكولاتة (1971)، ماتيلدا (1996)، وشارلي ومصنع الشيكولاتة (2005)، والسيد فوكس المدهش (2009). وهو الذي كتب

سيناريو وحوار فيلم جيمس بوند (أنت تعيش مرتين فقط)، والحلقة الأولى من مسلسل (رعب آخر الليل) المعروف، والحلقة الأولى من مسلسل (ألفريد هتشكوك يقدم) بعنوان «رجل من الجنوب»، وكاتب أغنية (أكل الخوخ) في فيلم (جيمس والخوخة العملاقة). وهو هنا يشترك مع سبيلبيرج في نفس المقدرة العظيمة على اكتشاف ما في جوهر الطفل من نضوج وحكمة ومناطق مظلمة كذلك أفادت منها شركة ديزني وهي تنتج (فانتازيا/ سنو وايت والأقزام السبعة/ دامبو)، أما صوفي فهو اسم إحدى حفياته، صوفي دال، الممثلة والموديل التي مثلت دور السجينة في فيلم (أبقار مجنونة) 1999.

أهدى سبيلبيرج العمل بالكامل إلى السيناريست ميليسا ماثيسون، والتي كتبت سيناريو وحوار الفيلم، بعد توقف دام لأكثر من عشرين عاماً، وتوفيت بعده مباشرة ضمن باقة من الكتاب والممثلين توفوا عام 2015 فور تأدية آخر دور لديهم، كتبت سيناريو فيلم «إي تي» 1982 (وظهرت في دورها الوحيد بمشاركة قصيرة كممرضة في مدرسة الصبي إليوت)، وكونون 1997 من إخراج مارتن سكورسيزي، ومنطقة الشفق 1983.

قامت بدور صوفي، الطفلة بارني بارنهيل، التي يكتشفها سبيلبيرج هنا، فلم يكن لها تاريخ ينكر إلّا بعض أعمال مغمورة مثل (نادي الساعة الرابعة)، ومسلسل (صباح الخير يا أميركا). وهي ابنة الممثل والكاتب بول بارنهيل ومكانه المسلسلات التليفزيونية غير المعروفة، وسبيلبيرج يجعل من بارني الصغيرة هنا أول أنثى تلعب دور البطولة في أفلامه منذ فيلمه (اللون القرمزي) عام 1985، ويلعب دور العملاق الطيب، الذي يقوم بتأدية صوته طبعاً، الممثل مارك ريلانس أشهر ممثلي المسرح في جيله، وقدم مع سبيلبيرج قبل هذا العمل، يلم جسر الجواسيس أمام توم هانكس، في دور رودلف آبيل، وقام ببطولة أفلام: أيام وليالي، بليتز (الرجل الذي قام بدور روبرتس)، ملائكة وحشرات،



The BFG

كتب بروسبيرو (في دور فرديناند)، قلوب النار (في دور فيز)، وظهر في دور دافينشي في برنامج وثائقي بعنوان «ليوناردو». وقامت بدور الملكة إليزابيث الممثلة بينيلوبي ويلتون التي ظهرت في مسلسلات معروفة: دكتور هو، عائلتي، آرينا، ماربل لآجاثا كريستي، العاطفة، الشهرة، السقوط، بنات التقويم، ورأيناها في دور هام بفيلم آيرس، وفي دور السيدة جاردينير مؤخراً في أحدث نسخة من كبرياء وتحامل. وكان أحد الأدوار محجوزاً لروبين وليامز عندما فكر سبيلبيرج في النص، لكن الموت له رأي آخر.

الفيلم من إنتاج شركة والت ديزني، بالمشاركة مع شركتي والدين ميديا وأمبيلين إنترتينمنت، وللأسف لم تعد التقنيات التي تستخدمها ديزني كافية لمواجهة إنتاج شركة منافسة مثل بيكسار وشبكة فوجي التليفزيونية، ودنتسو، الأرقام تقول إن فيلم سبيلبيرج يتراجع بعنف أمام أفلام رسوم متحركة أخرى معروضة في التوقيت نفسه، مثل «الحياة السرية للحيوانات الأليفة» لأسباب غير تسويقية فقط تتعلّق بانصراف الجيل الجديد إلى نوعية مختلفة من شكل الأنيميشن، إذن فنحن أمام فيلم يعتمد في الأساس على روح ستيفن سبيلبيرج وذكرياتنا معه. وهنا هو بالمناسبة أول فيلم في تاريخه يخرجه لصالح شركة ديزني!

شركة أمبيلين المساهمة في الإنتاج هي الاسم المعلن لشركة دريم ووركس الخاصة بستيفن سبيلبيرج ولا يظهر لها لوجو خاص في بايات الأفلام، ربما لأسباب تخص صاحبها وصلته بالعمل الذي يقدمه. الفيلم الذي بدأ رسمياً في أواخر يوليو/تموز الماضي (طبعاً عدا نسخ النقاد والعرض الأول التي بدأت قبل ذلك)، وتحدّد الموعد في الذكرى العشرين لظهور الفيلم الكبير للمؤلف روآلد آل، (جيمس والخوخة العملاقة) 1996م من إنتاج ديزني أيضاً، وحاول سبيلبيرج مراراً أن يقنع جين وايلدر الذي ظهر في (ويل وونكا ومصنع الشيكولاتة) أن يشارك بصوته في الفيلم الجديد لكنه رفض. موسيقى الفيلم لجون وليامز رفيق مشواره، ومؤلف موسيقى أفلام: هاري بوتر وحرب الكواكب والحديقة الجوراسية وامسكني إن استطعت، وإنقاذ المجند ريان، وسبعة أعوام في التبت، ومولود في الرابع من يوليو، ولائحة شيندلر، ودراكيولا، وتو سوير، و- بالطبع- الفك المفترس!

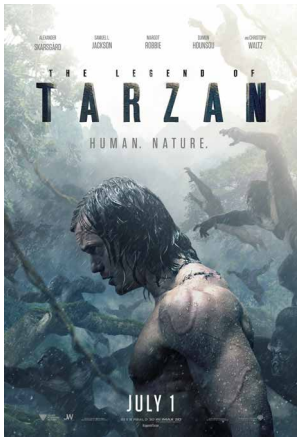
مضى زمن طويل لم تقارب فيه السينما الهوليوودية شخصية طرزان، بحيث طال انتظار عشاق تلك الشخصية الأسطورية التي ابتدعها الأديب الأميركي إدغار رايس بوروز، حتى ظنها كثيرون شخصية تاريخية حقيقية مثل دون كيشوت وشرلوك هولمز وإنديانا جونز. مضى 17 عاماً على آخر فيلم أنتج لشخصية طرزان، وهو «طرزان والمدينة المفقودة» (1998) وكان نصيبه الفشل.



المخرج البريطاني ديفيد ييتس

طرزان الألفية الثالثة

د. رياض عصمت



ها هو طرزان يعود من جديد في حلة تناسب الألفية الثالثة في فيلم «أسطورة طرزان»، إخراج البريطاني المخضرم ديفيد ييتس، الذي سبق أن أخرج أربعة أفلام من سلسلة هاري بوتر، وبطولة النجم ألكسندر سكارسغارد.

بدأت فكرة إنتاج فيلم جديد عن طرزان بعد انصرام كلّ هذا الزمن الطويل تراود مجموعة من المنتجين ليعيدوا إلى عشاق تلك الشخصية البطولية الخارقة أمجاد سيد الوحوش في إطار فنّي جديد ومعاصر يستفيد من تقنيات الكمبيوتر الحديثة. في البداية، كانت الفكرة أن يقتبس السيناريو عن روايتي إدغار رايس بوروز «عودة طرزان» و«طرزان ومجوهرات أوبار»، (و«أوبار» هي مدينة مفقودة متخيلة في روايات بوروز عن مغامرات طرزان). لكن كاتبي السيناريو آدم كوزاد وكريغ بروار ما لبثا أن ابتعدا عن الروايتين معاً ليؤلفا قصتهما الخاصة التي تدور عن مطامع ملك بلجيكا في الحصول على الماس والجواهر من الكونغو لتمويل جيش مملكته، فيرسل أحد أعوانه الدهاة القساة ليفاوض زعيم أكبر قبائل الكونغو، فإذا به يطلب ثمناً لتلك الثروة رأس طرزان، الذي سبق أن قتل ابنه الوحيد قبل أن يهجر الغابة ليعيش مع زوجته جين حياة أرستقراطية في لندن. في الواقع، يعزى قدر كبير من نجاح فيلم «أسطورة طرزان» إلى موهبة المخرج ديفيد ييتس في توزيع الأدوار، فبالرغم من المرشحين والمرشحات اللامعين لأداء الشخصيتين المحوريتين، راهن المخرج على ألكسندر سكاسغارد ومارغوت روبي، ونجح في رهانه. لكن الخطوة الأهم كانت في استقطاب اثنين من حائزي أوسكار التمثيل، الأول منهما هو الممثل النمساوي القدير كريستوف وولتز، الذي لمع في دور الشرير في فيلم جيمس بوند «سبكتر»، وقبله في دور الطبيب في «دجانغو» ونال عن دوره أوسكار أفضل ممثل مساعد، وهو ممثل قادر على تقمص شخصيات متباينة للغاية كما عهدناه في دور (الكردينال ريشيليو) في فيلم «الفرسان الثلاثة»، و«مجزرة» و«ماء للأفيال»، وجميعها كانت عام 2011م، ما رسخ شهرته كممثل مساعد شديد الحضور والحرفية. مجرد جلب كريستوف وولتز لأداء دور (الكابتن روم) في فيلم «أسطورة طرزان» مكسب كبير، فقد أضفى ببروده القاتل شعوراً بالخطورة والتوتر، خاصة وأنه يستخدم سلاحاً غريباً لخنق خصومه، هو عبارة عن مسبحة لا تفارق يده طيلة الفيلم. أما الممثل الكبير الآخر الذي استقطبه المخرج ييتس بنجاح فهو النجم الأسود المخضرم صموئيل ل. جاكسون، مسنداً إليه دور شخص أميركي غامض يساعد طرزان في مهمته لإنقاذ العبيد من الرق، في تحرير زوجته (جين) من الأسر، وفي الإيقاع بعملاء ملك بلجيكا وإفشال مخططهم.

أحسن المخرج ديفيد ييتس اختيار طاقم تقني كفؤ، يتصدره مدير التصوير هنري براهام، وبالأخص المونتير الذي ساعده في أفلام هاري بوتر، مارك داي. كما استعان بمصمم إنتاج بارع هو ستيوارت كريغ، وبمؤلف موسيقي موهوب هو روبرت غريغسون- وليامز. أما باقي الطاقم التقني، فتضمن أسماء عتيدة جداً قامت بالحيل الكمبيوترية المدهشة، والخدع البصرية المبهرة، في فيلم حافل بالحركة والإثارة، لكنه حافل أيضاً بقصة جيدة وتمثيل مقنع. حاول

ديفيد ييتس ألا يترك ثغرة في الفيلم، ربما باستثناء حس النكتة الذي كان من شأن ستيفن سبيلبرغ لو تصدى لإخراج الفيلم أن يحقّقه. رغم ذلك، لم يخل الحوار من بضع جمل مثيرة للضحك، كتعليق الشرير، واصفاً صيحة طرزان بأنها «تحسنت مع الزمن». كذلك، بضعة ردود فعل طريفة من صموئيل ل. جاكسون أمام سلوك طرزان الغريب في مواجهة الطبيعة أو مخلوقاتها. لعل العنصر الذي سعى إليه المخرج جاهداً مع كاتبي السيناريو هو استعادة فَنّيّة لقصة نشأة طرزان في الرواية الأصلية من خلال استعادات زمنية ونكريات، بحيث لم يوفر انتقالاً بين حاضره في إنجلترا وبين ماضيه كربيب قرود وسط الغابات الكثيفة، وفيما بينهما استعادة نكرى ردة فعله على اصطياد ابن زعيم القبيلة الكونغولية أمه الغوريللا التي ربته وحمته، فقتله انتقاماً لها. حاول الكاتبان والمخرج من ناحية أخرى خلق نوع من التوازن بين قوة طرزان الأسطورية التي تجعله يقتحم عربة قطار ويضرب مجموعة كبيرة من الجنود دون وجل، وبين هزيمة طرزان في معركة مع غوريللا شرس اعتبر رحيله عن قبيلته خيانة تستحق الضرب. باختصار، نجحت فكرة جعل طرزان مخلوقاً من لحم ودم، ينتصر تارة، ويُهزم أخرى. إنه هنا يحب ويكره، يتمتع بتصرف نكي حيناً، ويخطئ التقدير حيناً آخر. تلك اللمسات الإنسانية في سيناريو الفيلم قادت الشخصية في النهاية أن تنجب طفلاً من شريكة العمر، مما يبشر بالتأكيد بفيلم ثانٍ قادم.

تاريخياً، لعب شخصية طرزان في السينما والتليفزيون نحو 16 ممثلاً. أقدم هؤلاء هو إلمو لينكولن، الذي مثل طرزان في 3 أفلام بين عامي 1918 - 1922. لكن أشهر من جسد شخصية طرزان في 12 فيلماً سينمائياً هو بطل السباحة الأولمبي جوني ويسملر، جاعلاً من شخصية ربيب القرود وسيدها أيقونة بطولية خالدة، ومضفياً لمسة إنسانية عليها من خلال علاقته بحبيبته (جين) وقردته الطريفة (تشيتا)، ثم بابن من لحمه ودمه، منتقلاً به من غابات إفريقيا وصولاً إلى نيويورك. لكن أصل شخصية طرزان في رواية إدغار رايس بوروز الأولى ليس أميركياً مثل مبدع الشخصية، بل يعود أصله حسب الرواية إلى أسرة إنجليزية أرستقراطية نبيلة، ربما لأن أصل عائلة بوروز نفسها بريطاني، بغض النظر عن إقامته في ضاحية متاخمة لمدينة شيكاغو. لعل من الطريف أن إدغار رايس بوروز لم يزر إفريقيا قط حين ابتدع شخصية طرزان، ورغم ذلك أتبعَ نجاحه الأدبي الأول بـ 25 رواية تالية عن مغامرات البطل نفسه. بالتأكيد أيضاً، لم يحلق بوروز إلى الفضاء، لكنه اشتهر بروايته التي حولت إلى فيلم «جون كارتر»، (وترجمت إلى العربية تحت عنوان «أميرة المريخ»). وهو دليل ساطع على دور الخيال الخصب في الإبداع الأدبي.

الحقّ يقال، إن عديداً ممن أدّوا شخصية طرزان بعد جوني ويسملر واجهوا الفشل النريع، فالشخصية التي تبدو سهلة ظاهرياً تتطلب جاذبية من نوع خاص، لا تتعلق بالتأرجح على حبال الغابات الليفية، مصادقة الغوريلات، مصارعة الحيوانات المفترسة في البر والماء، ومقاومة الأشرار في مجاهل القارة السوداء. إنها شخصية تجسد الإنسان الفطري البريء الكامن في كلّ منا، وهو هنا ينشأ برعاية أنثى غوريللا بعد مصرع والديه عقب حادثة طائرة تحطمت في إفريقيا، ويشب على قوة ومهارة فاق بهما أقرانه من جنس القردة، بحيث أخضع بنكائه الأفيال والنمور، وأصبح (سيد الغابات) بصرخته الداوية الشهيرة. لكن طرزان، الرجل البدائي القوي والمهيمن، سرعان ما تروضه مشاعر الحب تجاه صبيّة من العالم المتحضر تزور إفريقيا مع أبيها، ويتبادل معها لغة الإشارة قبل النطق بالكلام، لتصبح (جين) حبيبته ثم زوجته، أي نصفه الآخر الجميل عبر مغامراته المثيرة.

بعد جوني ويسملر، بل وخلال عمله 16 سنة في (دزينة) من الأفلام بين عامي 1932 - 1948، ظهر ممثلون أدوا الشخصية نفسها دون أن يستطيعوا خطف الأنظار منه. كذلك، ظهر ممثلون أدوا الشخصية في أفلام ملونة بعد زمن ويسملر بكثير ولم يحقّقوا نجاحاً. نذكر من مؤدي شخصية طرزان الذين لم يتركوا بصمة تُذكر: باستر كرابه، هيرمان بريكس، جيمس بيرس، مايك هنري، رون إيلي، مايلز أوكيفي وغاسبر فان ديان. لكن ألمع ممثلين لشخصية طرزان بعد ويسملر هما: ليكس باركر، (الذي أدى دور طرزان في خمسة أفلام بين عامي1949 - 1953،) وغوردن سكوت، (الذي أدى دور طرزان في ستة أفلام بين عامي 1955 - 1960). بدا لحقبة من الزمن أن أفلام طرزان تسير إلى أفول، فلم ينتج سوى فيلم «طرزان الرجل القرد» (1981) من بطولة النجمة بو ديريك مع ظهور طرزان كشخصية ثانوية، ولقي الفيلم آنذاك فشلاً ذريعاً. لكن الفيلم الجاد الوحيد الذي قارب طرزان قبل فيلم 2016، وكان مقبول النتيجة هو فيلم «غرايستوك: أسطورة طرزان سيد القرود» (1984) من بطولة النجم كريستوفر لامبرت، وإخراج هيو هدسون، وكان الاقتباس الأكثر أمانة لرواية إدغار رايس بوروز الأصلية. لكن جدية الفيلم المفرطة، وواقعيته الصارمة، جعلته يفقد جانبية المغامرة والتشويق والمرح والفكاهة، وهي عناصر مألوفة ومحبوبة في سلسلة أفلام طرزان، فلم يحقّق سوى نجاح فوق المتوسط بقليل. جدير بالذكر أيضاً، أن شخصية طرزان ظهرت تليفزيونياً في مسلسلين متوسطي النجاح توجها إلى اليافعين، كما ظهر في عدة أفلام رسوم متحركة لقيت رواجاً لدى الأطفال، خاصة فيلم عام 1999 الشهير، الذي تميز كثيراً عن بقية أفلام الكارتون.

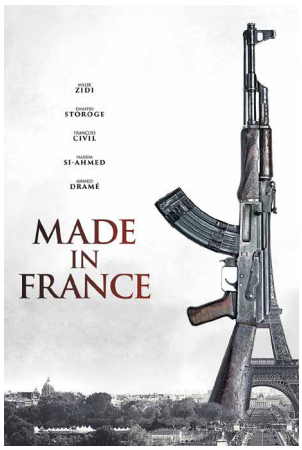
«أسطورة طرزان» (2016) إضافة سينمائية مبهرة بصرياً لسلسلة أفلام «سوبر هيرو» ظن كثيرون أنه نوى وتلاشى من الناكرة، ولم يعد صالحاً لهذا الزمان، لكن فيلم ديفيد ييتس أعاده بكامل ألقه وحيويته ليناسب الجيل الراهن، محتفظاً بكثير من المفاجآت القادمة، مهّد لها تارة بظهور قطيع أفيال، وتارة بلبوات، وتارة بتماسيح. لا شك أن ألكسندر سكارسغارد، الذي أراد إرضاء والده الممثل المعروف ستيلين سكارسغارد وأخيه ذي السنوات السبع، وكلاهما عاشق مغرم بطرزان، نجح في تجسيد تلك الشخصية كما لم ينجح أحد منذ جوني ويسملر، فاتحاً البوابة أمام فيلم تالٍ قادم. استطاع فيلم «أسطورة طرزان» (2016) أن يكون أفضل فيلم يحيي هذه الشخصية الأسطورية منذ سبعين سنة.

صُنِعَ في فرنسا ! *

أمجد جمال

ما بين الصدفة وقوة التنبؤ تتنوّع أسباب شهرة فيلم «صُنِعَ في فرنسا Made in France»، الفيلم الذي أثار جدلاً إعلامياً في فرنسا منذ الإعلان الأول عن عرضه في أوائل عام 2015 بعد أن تسبّبت أحداث مجلة «تشارلي إيبدو» في تأجيل موعد عرضه إلى نوفمبر/تشرين الثاني من العام نفسه؛ نظراً لتشابه أحداث الفيلم مع الحادثة المؤسفة، وسلسلة هجمات نوفمبر/تشرين الثاني الإرهابية، التي هزّت العاصمة الفرنسية والعالم قبل أيام قليلة من الموعد الثاني لعرض الفيلم، ليتم تأجيله مرّة أخرى إلى مطلع عام 2016 مع إزالة ملصقاته الدعائية من شوارع ومحطات المترو بباريس، تلك الملصقات التي تتكوّن من صورة يبرز فيها سلاح «كلاشينكوف» من الطرف العلوي لبرج إيفل، والتي رأى البعض أنها قد تكون مستفزة لمشاعر ذوي ضحايا الهجمات، فهي توحي بأن العنف والفوضى أصبحا أمراً واقعاً في عاصمة النور.

لكن يبدو أن إزالة الملصق لم تغير من هذا الأمر الواقع في شيء، فقد رفضت المُجمعات السينمائية الكبرى في فرنسا عرض الفيلم على شاشاتها رضوخاً لهذا العنف؛ حيث ارتأت أن موضوعه الحساس قد يمثّل قلقاً على سلامة الموظفين بها، على حَدّ تصريح مخرج العمل «نيكولاس بوخريف»، واستقرّ الأمر أخيراً بالشركة الموزّعة على الاكتفاء بعرض الفيلم عبر خدمة video on demand المدفوعة مقدّماً



للمشتركين في منازلهم.

يستغل «بوخريف» تماشي أحداث فيلمه مع الأحداث الجارية منذ الثواني الأولى من زمن الفيلم، فيقدّم من خلال «تيترات» البداية تنويهاً بأن تصوير هذا الفيلم قد تمّ قبل وقوع هجمات يناير/كانون الثاني 2015، وهو بذلك يريد أن يؤكّد للمتفرّج قوة تنبؤه وبصيرته للواقع الفرنسي من ناحية، وأنه لم يتاجر بتلك الأحداث من ناحية أخرى. بوخريف مخرج فرنسي وُلِد لأب جزائري وأم فرنسية واشتهر في السنوات الماضية بكتابة وإخراج أفلام الحركة والتشويق. يقول في حوار مع مجلة لوموند الفرنسية إن الشرارة الأولى التي ألهمته بصناعة «صُنع في فرنسا» كانت قضية «خالد خلخال» الشاب الجزائري الذي اتجه للتطرُّف الديني في صغره، ثمّ انخرط في عمليات إرهابية لصالح الجماعة الإسلامية الجزائرية، وكان من بينها زرع متفجرات بشريط محطة القطار في وسط العاصمة الفرنسية عام 1995. كما هزته قضية «محمد ميرا»، الشاب الذي قام بهجوم على مدرسة يهودية بمدينة «تولوز» في جنوب فرنسا عام 2012، وقد أدّى ذلك الهجوم إلى مقتل سبعة أشخاص بينهم أطفال ومجند فرنسي يُدعى «محمد فرح»، يضيف بوخريف مُتعجباً: «لقد قتَل مُحمدٌ مُحمداً، والاثنان فرنسيان!». لَعلّ ما سبق كان السبب الرئيسي في اختيار بوخريف لعنوان فيلمه (صُنِعَ في فرنسا)، العنوان الذي يعبّر بنبرة عبثية ساخرة عن أن الصراع أضحى من الداخل، وأنه من الصعب الآن تفريق العدو من الصديق، فالتطرُّف والإرهاب لم يعودا بحاجة للاستيراد كما في الماضي.

تبدأ أحداث الفيلم بخُطبة دينية في أحد المساجد الصغيرة بفرنسا، يصُبّ فيها الإمام لعناته على الحضارة الغربية ومظاهرها من اختلاط وتبرج وانفتاح جنسي وحرّيّة للمرأة، مُوجهاً الحاضرين بأن عليهم تجنُّب هذه الأفعال والمظاهر، أو بالأحرى مُحرِّضاً إياهم على عدم الاندماج في المجتمع بصورة تامة. نتعرّف بعدها إلى شخصيات الفيلم الرئيسية وهم أربعة رفاق جمعتهم تلك الدروس والخطب الدينية. يستعد هؤلاء لاستقبال صديقهم العائد من «باكستان» ويُدعى «حسن»، ويبدو من حديثهم عنه بأنه يتمتع بسِمة تفوّق وزعامة.

يتفرّق الرفاق وتبقى الكاميرا مع شخصية البطل وحده، وهو «سام»، الذي تتشابه تركيبته الاجتماعية مع صانع الفيلم نفسه (بوخريف)، فـ«سام» هو الآخر من أبٍ جزائري



صُنِع في فرنسا

وأم فرنسية، يعمل في الصحافة وكان يعيش حياة ليبرالية قبل أن يقرّر زرع نفسه داخل مجتمعات الإسلاميين المتطرّفين ليتعرّف إليهم عن قُرب؛ ما سيساعده في التحقيق الصحافي الذي يجهزه. لكنه لم يكن يتوقّع أن يتعقّد الأمر ويجد نفسه عضواً بخلية جهادية شكّلها «حسن» بعد عودته، وغرضها نقل الحرب الإسلامية المقدسة إلى العواصم الأوروبية، على حَدّ وصف الأخير. هنا يتحوّل دور «سام» من مجرد صحافي متنكّر يجمع المعلومات إلى عميل للأمن الفرنسي يسعى إلى الكشف عمن وراء تلك الخلية وإنقاذ العاصمة الفرنسية من سلسلة هجمات دموية مُرتقبة.

لم يكتفِ الفيلم بتقديم أصول متنوّعة لشخصيات الجهاديين، فمنهم العربي والإفريقي والفرنسي، ليبتعد بذلك عن قضية اللاجئين وحصر المشكلة بهم. لكنه قدّم، أيضاً، أسباباً متنوّعة لسلك كلٍّ منهم ذلك الطريق، فمنهم من يسعى للانتقام لصديقه الذي راح ضحية تعسُّف الشرطة الفرنسية في حادثة هو بريء منها، ومنهم من يريد التنفيس عن حنقه وكرهه للمجتمع الغربي بعد أن تركته زوجته الفرنسية وهربت بطفلته، ومنهم المُختل نفسياً. لكن الأكثر عجباً كان «كريستوف» الشاب الفرنسي من عائلة كاثوليكية، والذي حين يُسأل عن سبب اعتناقه الإسلام وترك الكاثوليكية يرد: «لأنها مُملة!» هنا يطرح «بوخريف» فكرة أصبحت شائعة ويردّدها بعض المحللين وهي الجهاد كلعبة أفرزتها حالة ما بعد الحداثة الغربية، حيث ينضم لها الشباب الأوروبي الذي يعاني من الخواء، مثلما ينضم لعصابات موسيقى الراب والميتال أو القيام بمغامرات تسلُّق الجبال (أي فقط من أجل المرح!).

اهتم «بوخريف» بالتأكيد على أن تلك المجموعة (باستثناء سام) جاهلة بأمور الإسلام وليست شديدة الالتزام ببعض تعاليمه، عبّر عن ذلك من خلال جملة على لسان «سام» يخبر فيها زوجته بأن «حسن» لا يعرف عن القرآن سوى بعض سور الحرب (المدنية)، ثم يظهر في مشهد آخر وهو يعلّمه قراءة القرآن، ويُظهر «حسن» في مشهد وهو يحتسي الخمر بأريحية.. إلخ.

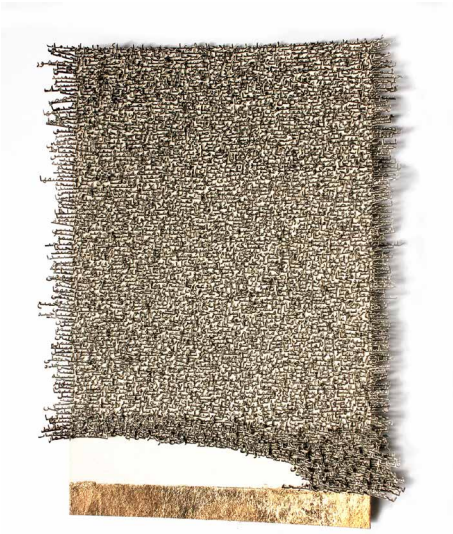
كما اهتم بتصدير مبدأ أن المسلمين المعتدلين هم أولى من يتصدّى للمتطرّفين من دينهم، وكانت شخصية «سام» ومن وراءه «بوخريف» نفسه تجسيداً لهذا المبدأ، ولعلّها أصبحت ظاهرة في الأفلام الفرنسية مؤخراً سببها تجنّب إظهار الأمر في هيئة صدام أديان وثقافات، تجلّى الأمر أيضاً، في فيلم فرنسي آخر بعنوان «أسماء العشائر - Le Nom des Gens» عام 2010، حيث قدّم الفيلم شخصية فتاة من أصول عربية إسلامية ترافق المتطرّفين الإسلاميين، ليس من أجل المال، بل من أجل إثنائهم عن أفكارهم المتطرّفة، في إطار كوميدي هذه المرّة.

في النهاية نستطيع القول بأن تجربة «بوخريف» اتسمت بقدر لا بأس به من الشجاعة، ونتج عنها فيلم مهم بوضعه في سياق الحالة التاريخية التي نشهدها، لكن هنا لا يغفر له كثير من العيوب، على رأسها المُباشَرَة وبعض التسطيح والكليشيهات. «صُنِعَ في فرنسا» فيلمٌ أضافت له الصُدَف أكثر مما أخذت منه.

عندما ترى أعمال غلام محمَّد، هذا الشاب المغمور، الذي قلّما تعثر على معلومة عنه عبر محرّكات البحث الإلكترونيـــة، خصوصاً قبل نيل جائزة «الفنّ جميل 4»، تحســـبها ســـجّادة عجمية أو من جنوب آســـيا، حيث يهتمّ النسّاجون، هناك، بالتفاصيل والمنمنمات المرســـومة على السجّاد، وبنوعية النسيج الذي قد يعيش دهراً. أشكاله معقدّة وبسيطة في آن معاً، تعتمد التكرار في الحروف وفي طريقة رصفها، وتشكّل، مجتمعةً، ما يشبه الجدار الفاصل الشفّاف بين المُشاهد واللوحة التي لا يضع لها عنواناً. فالمُشاهد يرى النصّ، وقد يرى- بصعوبة- بعض الحروف، إلّا أنه لا يمكن قراءة شيء منها، تماماً كما نرى الأشخاص الذين لا نتكلّم لغتهم، وتصبح لغة الإشارة أو اللّغة البصرية، هنا، هي الوسيلة.

تشـــكّل اللّغات وحروفها- إذن- قضيّة أساســـية في تجربة غلام محمَّد، الذي فاز بواحـــدة من أهمّ جوائز الفَنّ الإسلامي المعاصر، وهي جائزة «الفنّ جميل 4» التي تمنحها، كلّ سنتين، مؤسّسة «الفنّ جميل» الســـعودية، ومتحف «فيكتوريا أند ألبرت» البريطاني، وقيمتها (25) ألف باوند. وهو الفنّان الباكســـتاني الأوّل الذي يفوز بهذه الجائزة، والأصغر سنّاً بين المرشّحين إليها، إذ يبلغ عمره (27) سنة فقط.

مع مجلّة «الدوحة»، دار هذا اللقاء في «متحف بيرا»، في إسطنبول، حيث تُعرَض أعماله الفائزة.



الفنان الباكستاني غلام محمَّد :

المقصود من أعمالي ألّا تكون مقروءة !

حاورته في إسطنبول: رنا نجار

أنت الفنّان الباكستاني الأوّل الذي يفوز بهذه الجائزة، والأصغر سنّاً بين المرشّحين إليها عن عمر (35) سنة، وعندما بحثنا عن اسمك عبر محرّكات البحث الإلكترونية، قبل نيلك الجائزة، لم نعثر على أيّة معلومة، سواء بالعربية أو بالإنجليزية، على عكس ما حصل بعد نيلك الجائزة العالمية، إذ أصبحت مشهوراً في عالم الفنّ المعاصر... أخبرنا من هو غلام محمَّد؟ وكيف وصل إلى جائزة «الفنّ جميل 4»، وهو آتٍ من قرية نائية في باكستان؟

- ولدتُ في كنف عائلة فقيرة جدّاً في قرية «كاتشي» في إقليم «بلوشستان Kachi- in Baluchistan province»، الذي يقع على أطراف الهضبة الإيرانية، ويمتدّ بين كلٍّ من إيران، وباكستان، وأفغانستان. وقد سُمّي «بلوشستان» بعد نزوح القبائل البلوشية إليه، قبل آلاف السنين؛ لذا نحن نتكلّم، في هذه المنطقة، لغات كثيرة، إذ تلاقحت، عبر الأزمان، حضارات كثيرة على أرضنا. قريتي نائية، طرقاتها غير معبّدة، والمواصلات فيها شبه مستحيلة، لا مياه فيها ولا كهرباء. عائلتي تعتمد على مياه الأمطار للغسيل والشرب والاستحمام. ثم إن النظام التعليمي، هناك، لا يختلف كثيراً عن المعيشة، فهو بدائيّ جدّاً. وعائلتي الفقيرة لا تفقه بالفَنّ، ولا تعدّه «مهنة تسدّ الجوع». لا، بل كان جدّي وأعمامي يسخرون مني عندما أقول لهم إنني أريد دخول كلّيّة الفنون. كانوا يقولون لي: أنت شاب ناجح، وعليك أن تدخل السلك العسكري، كي تؤمّن حياتك



غلام محمد

وحياة عائلتك. جدّي هو من تولّى تربيتي؛ إذ توفّي والداي وأنا صغير جدّاً.

بالنسبة إلى السنّ، فأنا مسجَّل في الهويّة على أني بلغت 36 سنة، لكنّ لتاريخ مولدي قصّة مضحكة مبكية؛ فعندما ولدت سجّلني مختار المحلّة على أنني وُلِدت في العام 1979، مع العلم أنني وُلِدت في العام 1989، وكان والداي أمّيَيْن، ولم يتنبّها إلى هذا الخطأ الذي كبّرني عشر سنوات. ومع ذلك، لا زلت الفنّان الأصغر سنّاً الذي ينال جائزة «الفنّ جميل» المخصّصة للفَنّ الإسلامي المعاصر.

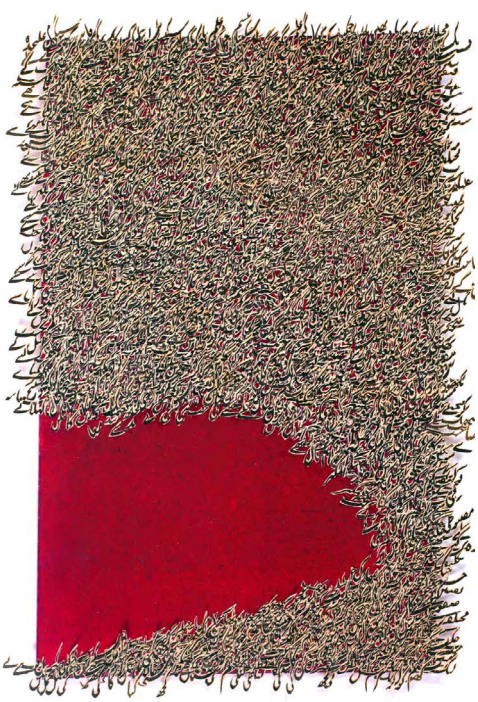
وكيف وصلت إلى الفَنّ- إذن- وأنت في هذه الظروف؟

- إنها الصدفة. تعرّفت إلى الفنون الجميلة صدفةً، عندما تناولها أستاذنا، بوصفها موضوعاً عامّاً، في الصف الخامس ابتدائي. ومنذ تلك اللحظة، سحرتني أسرار الفنون ومكنوناتها، خصوصاً أنني كنت يتيماً وحسّاساً جدّاً. قد أكون وجدت في الفنون ضالّتي، أو الوعاء الذي أفرغ فيه مشاعري المرهفة والدفينة... في المرحلة المتوسّطة من التعليم، انتقلت، مع العائلة، إلى «كويتا -Quetta»، وهي عاصمة إقليم بلوشستان. هناك، كان الوضع أفضل بالنسبة إلى التعليم، ولكنه يبقى دون المستوى المطلوب، خصوصاً لناحية التخصُّص في الفنون. بعد تخرُّجي في المدرسة في «كويتا»، التحقتُ، سرّاً، ومُخفياً الأمر عن جدّي الذي يرى في الفنون مادّة لهو، بصفوف الرسم في مجلس بلوشستان للفنون، حيث تفتّحت عيناي على الألوان الزيتية، والباستيل، والألوان المائية. وذلك كان مبهماً، تماماً، بالنسبة إلى عائلتي: جدّي، وأخوتي الأكبر سنّاً مني. عندما علِم جدّي أنني أدرس الرسم، غضب جدّاً، ولامني على أنني ارتكبت خطأً فادحاً. وعلى رغم هدوئي وبساطتي، كنت عنيداً، ومضيت في تحقيق حلمي رغماً عن الجميع. وهنا، انتقلت إلى عاصمة باكستان الثّقافية، والعلمية، والتاريخية، لاهور. في لاهور التي تُعَدّ ثاني أكبر مدينة باكستانية، وهي عاصمة إقليم البنجاب أيضاً، تغيّرت حياتي، وكأنني وضعت نظارات لأرى العالم من منظار آخر أجمل وأكبر. هناك، دخلت أكاديمية «الحمرا -Alhamra» التابعة لمجلس لاهور للفنون، حيث نصحني أستاذي الفنّان الباكستاني المشهور رشيد رانا «Rashid Rana» بالالتحاق بجامعة (Beaconhouse National University) «BNU». لكن قسط الجامعة كان باهظاً، وأنا لم أكن أملك فلساً واحداً. وحتى لو عفوني من 75 في المئة من القسط، لا يمكنني تسديد المبلغ المتبقّي. لكن الحظّ لعب دوره معي، واجتمع مع موهبتي (بحسب ما يقول أساتذتي)، فدخلت الجامعة بمنحة دراسية كاملة وشاملة، فزت بها من برنامج «The Madanjeet Singh Art scholarship» التي تمنحها «مؤسّسة جنوب آسيا» للطلّاب الموهوبين. ومن فوق مقاعد هذه الجامعة، فتح لي الدهر طريقاً مهمّاً، بفضل عميدة الكلّيّة البروفيسورة سليمة هاشمي التي ألهمتني، وساعدتني كثيراً.

هل اخترت الفَنّ الإسلامي تخصُّصاً، منذ البداية؟

- لا، طبعاً، فلم أكن ملمّاً، إلى هذه الدرجة، بأنواع الفنون كلّها وتاريخها. في البداية، كنت مهتماً باللوحة التشكيلية، ولكن، في السنة الجامعية الثالثة بدأت أكتشف ميولي إلى أنواع أخرى من الفَنّ، وانجذبت إلى الـ«كولاج». ومن أهمّ مشاريعي الجامعية، سجّادة مصنوعة من شرائط منسوجة من الكتب الأردية، والتي استوحيت





منها- فيما بعد- أعمالاً أخرى، ومنها مجموعة الأعمال التي فازت بجائزة «الفنّ جميل 4». بعد هنا العمل التركيبي، كلّ شيء تغيّر بالنسبة إليّ؛ إذ جنبت تلك السجّادة أهمّ صالات العرض الفَنّيّة، أو الغاليريهات، في باكستان، التي بدأت أعرض فيها حتى قبل تخرُّجي في الجامعة، في 2013م.

تشكّل اللّغات وحروفها التي تمكّن البشر- عادةً- من التواصل، قضيّةً أساسيّة في فَنّك؛ لماذا أنت مهتمّ باللّغات؟ وما هذا الهاجس الذي يرافق مشاريعك الفَنّيّة، منذ كنت طالباً في الجامعة؟

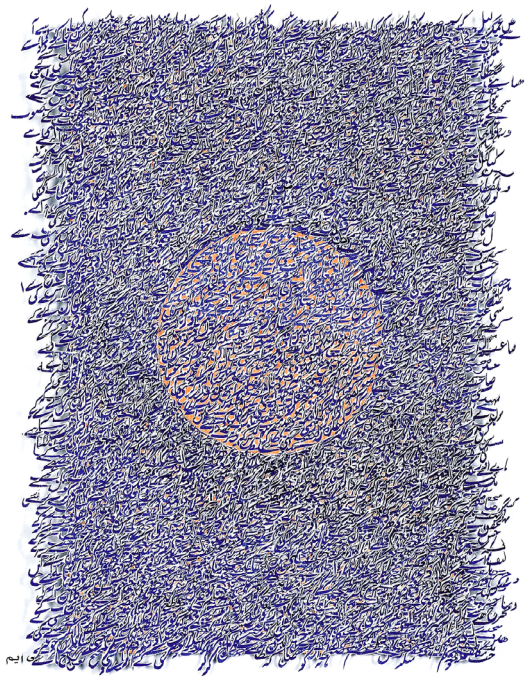
- هنا الموضوع، أو القضية، نابع من تجارب شخصية، واجهتُها في طفولتي، بدءاً من قصّة الأُمّيّة التي عانى منها والداي، وصولاً إلى تنقُّلي بين القرية، وكويتا، ولاهور. حكاية تعود إلى زمن الطفولة، حيث كنت أتحدّث لغة قريتي المحلّيّة، وهي «الجاموث- Jamot» المتأتّية من اللّغة السنية التي تتكلّمها قبائل السند في باكستان. كنت أتكلّم لغتي الأمّ، ولا أعرف كتابتها أو قراءتها، وهاذا ما كان يحيّرني، منذ كنت طفلاً، في القرية، وبعدما انتقلت إلى مدينة كويتا، وثمّ إلى الجامعة في لاهور.

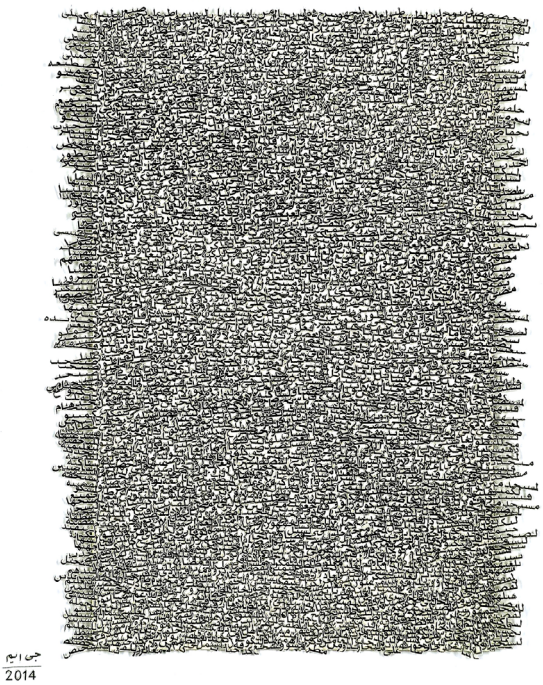
في باكستان، اللّغة الرسمية هي الأردية، وهي التي نتعلّمها في المدرسة، أما اللّغات الأخرى التي نتحدّثها جيّداً فهي منسيّة!

ترعرعت في بلاد تكثر فيها اللّغات، وتتداخل اللهجات، وأنا أتحدّث 6 لغات محلّيّة، ما عدا الإنجليزية، التي ما زلت لا أتّقنها جيّداً. من هنا، كان اهتمامي باللّغة كوسيلة اتّصال، قد تبني جداراً عازلاً بين الناس وبين أبناء الشعب الواحد، وقد تفتح لهم آفاقاً واسعة، في آن معاً. فأنا عندما انتقلت من القرية، بعد وفاة والدي، إلى المدينة، أحسست بغربة، خصوصاً لناحية اللّغة الأردية التي لم أكن أتقنها. وهذه التجربة كانت المحفّز الأوّل لأكتشف دلالات اللّغة وخفاياها وتأريخها وأشكال حروفها التي تختلط، في بلادنا، بين الفارسية، والعربية، والهندية. وعلى رغم تشابه أساسيات الحروف بين اللّغات المستخدمة في باكستان، إلّا أن اللفظ والمعنى واللهجة تختلف؛ الأمر الذي وسّع الهوّة بيني وبين المجتمع الجديد الصلب الذي انتمى إليه.

تعتمد أعمالك، التي تُعرَض في «متحف بيرا» في إسطنبول، وتُعرَض- للمرّة الأولى- خارج باكستان، على الحروف العربية التي تُكتَب بها كلٌّ من الأردية والفارسية... أخبرنا عن طريقة عملك المعقّدة هذه، والتي فيها قصّ ولصق وأبعاد ثلاثية ومنمنمات إسلامية!

- فعلاً هو عمل مضنٍ، ويحتاج إلى جهد شخصي وصبر كثير. عادةً، أهوى البحث عن كتب باكستانية قديمة، في المكتبات العريقة، في باكستان، و- خصوصاً- في سوق «أناركالي بازار- Anarkali Bazaar» في لاهور، مكتوبة- غالباً- بخطّ اليد، ومتخصّصة في ثيمات اللّغات وأسرارها ووسائل التواصل التاريخية. أختار ما يلفت انتباهي من هذه الكتب، أقرؤها، ثم أحدّد فقرات معيّنة، كي أقتطع حروفها، حرفاً حرفاً، بواسطة قاطعة دقيقة وحادّة. هذه الأحرف الأردية (اللّغة الرسمية في باكستان، وهي لغة تطوّرت مفرداتها من السنسكريتية والفارسية والعربية والتركية والبشتونية) تُكتَب- عادةً- بخطّ عربي فارسي معروف بـ(النستعليق) أو بالخطّ العربي الكوفي. الأشكال الهندسية لهذه الحروف الصغيرة جدّاً التي لا تُرى بأمّ العين، تجنبني. فأتفنّن في تقطيعها، ثم أعيد تركيبها وتلصيقها، بطريقة مكثّفة بالغة الدقّة، على ورق مقوّى يشبه ورق البردي، ويسمّى «الوصلي- wasli»، في باكستان؛ ومن ثمّ تتّخذ تلك الحروف، مجتمعةً، أشكالاً تجريدية ثلاثية الأبعاد،





أقرب إلى المنمنمات التاريخية الإسلامية التي أستوحي منها طريقة عملي، إجمالاً. وهذه الأعمال تستغرق ساعات تصل إلى 20 ساعة، يومياً.

من الواضح في أعمالك تأصيل هويّة العمل الفَنّي، فإلى أي مدى يشغلك هنا التأصيل؟

- أنشغل أيضاً بخصوصية الفَنّان. مانا يعني أن يتشابه الفَنّانون في ما بينهم، أو أن لا يشبه الفَنّان عمله. المفترض أن كلّ تجربة لها علاقة بتراثها العقائدي والاجتماعي والفكري وبملامح الفَنّان ولغته وطبيعة أرضه وهو ما يجب أن يظهر في العمل الذي يقدّمه. لا يجوز أن نقدّم عملاً يشبه عمل فنان يعيش في المنطقة الاسكندنافية، رغم أن التراث الإنساني ملك البشرية كلها. لكن في النهاية التنوّع هو الذي يثري الحياة الثّقافية. هنا التنوّع له علاقة بلون البشرة والعيون وطبيعة الشمس والأرض.

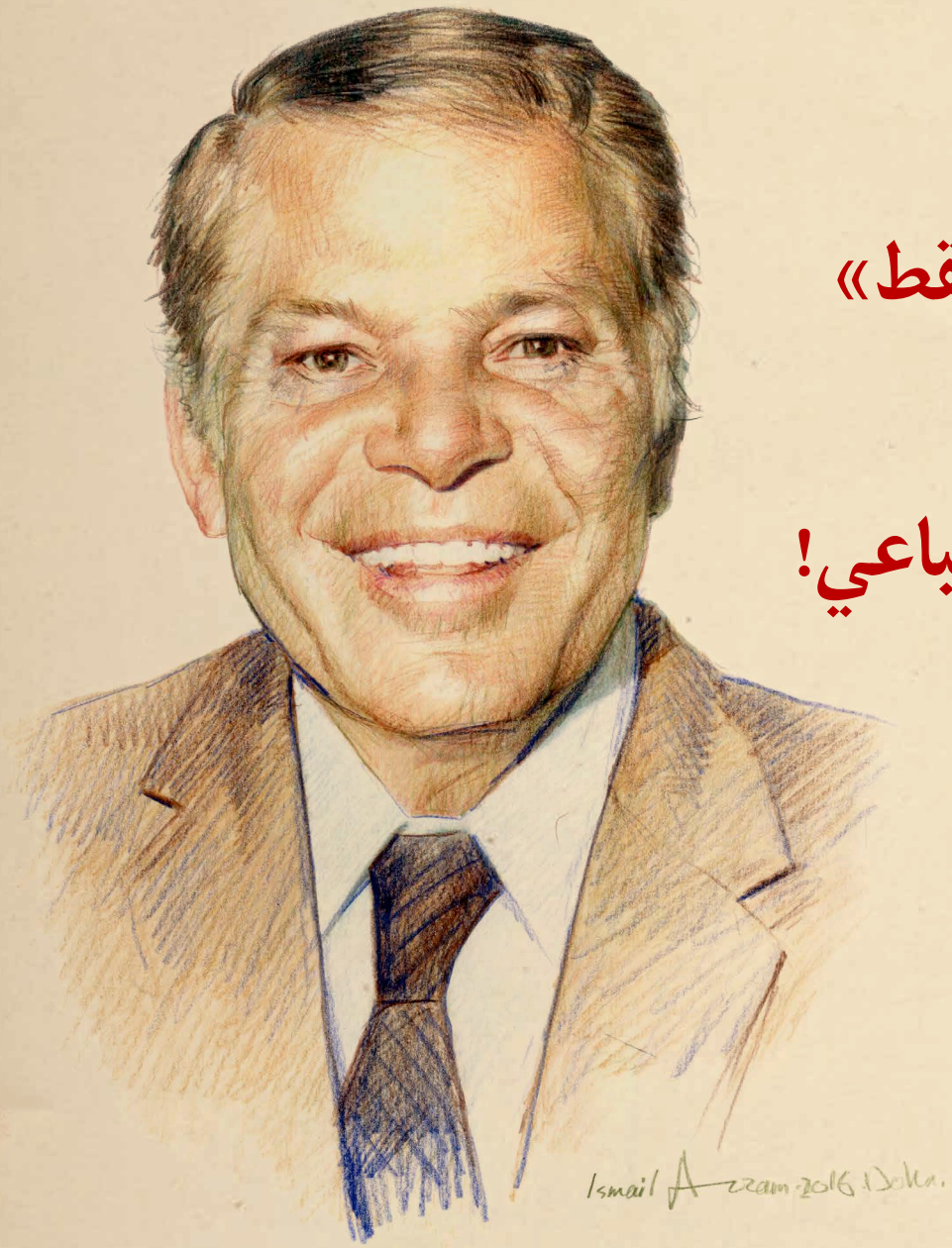
لوحاتك لها أشكال معقدّة، وأخرى بسيطة، تعتمد التكرار في الحروف، وفي طريقة رصفها، وتشكّل، مجتمعةً، ما يشبه الجدار الفاصل الشفّاف بين المُشاهد واللوحة. فالمُشاهد يرى النصّ، وقد يرى- بصعوبة- بعض الحروف..

- هنا هو المقصود- بالضبط- من أعمالي: ألّا تكون مقروءة. فأنا أراها كأشكال مرصوفة بطريقة تجريبية، وأريد من كلّ مشاهد أن يحلّق بها مطوّلاً، ويعيد تركيب الكلمات، وأن يقرأها كما يحلو له، بحسب تجاربه الشخصية وخلفيّته الثّقافية؛ لذلك تعمّدت ألّا أضع عنواناً للوحاتي لأنني لا أريد تأطيرها أو حصرها بموضوع معيّن أو فكرة معيّنة. أنا، هنا أخترع لغة بصرية جديدة، مفتوحة على كلّ الاحتمالات والثّقافات، ويمكن لأيّ إنسان قراءتها كما يحلو له.

كيف ترى الفَنّ الإسلامي اليوم؟ وماذا عن حاضر الفَنّ الإسلامي؟ وماذا عن مستقبله، خاصّةً أن هناك مؤسّسات، مثل هيئة متاحف قطر، و«مجتمع الفَنّ جميل»، ومؤسّسة الآغا خان، ومتحف «فيكتوريا وألبرت» البريطاني ومتحف اللوفر الفرنسي، التي تعمل جميعها على الارتقاء به، وجعله أكثر جماهيريّةً، خصوصاً في الغرب، وتخصّص جوائز له؟

- الفَنّ الإسلامي متنوّع ومتشعّب وغني جدّاً، ويمكن النهل منه طول العمر دون أن ينضب. هو بئر عميق وغنيّ ومتنوّع. لكنّ غياب التوثيق الدقيق لفنون الحضارات الإسلامية في المنطقة، وعدم حضن هذه الفنون لتستمرّ في الإنتاج الحديث والمعاصر، وسّعَ الهوة بين المسلمين وفَنّهم، فغابت المتاحف والمراكز والأبحاث والكتب، المتخصّصة بفنون الحضارات الإسلامية في كثير من بلداننا الإسلامية، لكنها عادت لتحتلّ اهتمام دول وحكومات، خصوصاً في دول الخليج وتركيا. لكن بداية القرن الواحد والعشرين شهدت اهتماماً عالمياً، ولو بسيطاً، على صعيد المايكرو، بفنون الحضارات الإسلامية، و-بشكل خاصّ- من قِبَل المؤسّسات التي ذكرناها سابقاً. هنا الاهتمام أعاد الاعتبار لهذا النوع، مع حاجة الغرب لفهم الإسلام وحضاراته من جذوره، ومع علوّ صوت الإرهاب الذي تُتَّهم المناطق الإسلامية فيه. وشهدنا تطوّراً في الفنون الإسلامية، في فضاءات ومتاحف عالمية، وجوائز للفنّانين المعاصرين الذين يستوحون من هذه الحضارات، أو ينهلون منها، أو يبحثون في أسرارها، لإحياء الفَنّ الإسلامي ومحاولة عَصْرَنته على أنه مادّة مرنة قابلة للتحديث، وتتماشى مع أكثر الوسائل حداثةً، كالفنون البصرية، والفنون الصوتية، والفنون التشكيلية، المعاصرة.

«مخالب القط» لم تجرح يوسف السباعي!



شعبان يوسف

كما كانت المرحلة التي حفلت بانفجار ثقافي وفكري وأدبي وإبداعي في أواخر أربعينيات وأوائل خمسينيات القرن الماضي، تزدحم بكتابات تعلن ثورة ثقافية كاملة، كذلك كانت ديناصورات الأدب تدافع عن نفسها وكياناتها- التي راحت تهتز بقوة- بضراوة ودون أدنى اعتبارات أخلاقية، ولم يقتصر هذا المناخ على بلد عربي واحد، فكما كان مشتعلاً في القاهرة، كذلك كان متفجراً في بيروت ودمشق وبغداد وبقية العواصم العربية الأخرى بدرجات متفاوتة. ففي العراق كانت معركة الشعر الحديث تحقّق انتصارات ملموسة على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وآخرين، وكانت القصة القصيرة والرواية تتنفس في العواصم الأخرى على أيدي كلٍّ من: يوسف إدريس ويوسف الشاروني وفتحي غانم في القاهرة، وكذلك كتابات سعيد حورانية وحنا مينة وحسيب كيالي وعبد السلام العجيلي في سورية، وكانت كتابات سعيد تقي الدين وتوفيق عواد يوسف وسهيل إدريس وغيرهم تحرث الأرض في لبنان، تمهيداً لقفزة فنّية وفكرية قادمة. هكذا كان التطور سريعاً للأجناس الإبداعية المتنوعة في القصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح. وفيما يخص النقد كانت هناك معارك ضارية قد قامت بين شباب المرحلة مثل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وعبد الرحمن الشرقاوي وحسين مروة، وإحسان عبد القدوس، من ناحية،

وبين عباس محمود العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم من ناحية أخرى، وكانت مجلات وصحف يومية تزدحم بأخبار تلك المعارك، وصدر كتاب «في الثّقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عام 1955 في بيروت، وقدّم له حسين مروة، وكان الكتاب بمثابة البيان الأعلى صوتاً، والذي عبّر عن قطاع عريض من الكتّاب والمثقّفين في العالم العربي.

قبيل صدور هذا الكتاب، كان قد صدر كتاب في أواخر عام 1954 للناقد الدكتور عبد القادر القطّ، وكان عنوانه «في الأدب المصري المعاصر»، وانقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام وهي: «السلبية في الرواية والقصة المصرية، والمسرح عند توفيق الحكيم، والأدب بين الغاية والفنّ»، وفي القسم الأول تناول القط ثلاث روايات، وهي: «أزهار الشر» لمحمد فريد أبو حديد، و«بعد الغروب» لمحمد عبد الحليم عبد الله، و«إني راحلة» ليوسف السباعي، ورأى «القطّ» أن تلك الروايات لا ترقى لكي تناسب التطور الذي لحق بمختلف الفنون، وركّز هجومه على روايتي «بعد الغروب» و«إني راحلة»، ورأى أن كاتبيّ الروايتين قد لفقا الأحداث، واختلقا شخصيات، واخترعا واقعاً ليس موجوداً على الإطلاق، حيث إن رواية «بعد الغروب» تحكي عن أحد الأدباء الأثرياء جداً، وكان ذلك الثري يملك (عزبة) في الريف، واستوظف أحد الشباب للإشراف عليها، وتسلسلت الرواية حتى أحبّ الشاب الفقير، تلك الشابة الغنيّة، ولكن الأبّ يدفع الأحداث في سبيل تزويج ابنته، بابن شقيقه، رغم علمه بأنها لا تحبه، ولكنها وقعت في غرام الشاب، وتجري الأحداث على هذا النهج السانج الذي رآه عبد القادر القط لا يرقى إلى أعتاب الرومانتيكية الغابرة، ولكنه أدب سانج، فضلاً عن اللّغة الخشبية التي جاءت بها الرواية.

وكما فعل مع رواية «بعد الغروب»، فعل مع رواية «إني راحلة» ليوسف السباعي، وكان السباعي آنذاك أحد مهندسي الثّقافة المصرية لأكثر من عقدين من الزمان فيما بعد، وكان رئيساً لتحرير أول مجلة ثقافية أصدرتها سلطة ثورة يوليو/تموز، وهي مجلّة «الرسالة الجديدة»، واستطاع السباعي أن يجمع في المجلّة كلّ مراكز القوى الثّقافية آنذاك، ومن هنا استخدمت المجلّة في الهجوم، وتصفية الحسابات مع كلّ خصوم السباعي وصحبه.

وفي يناير/كانون الثاني 1956 كتب محمد عبد الحليم عبدالله في مجلّة «الرسالة الجديدة» مقالاً عنوانه «مخالب القط»، وبدأه بـ: (بناة الأهرام همّ الفراعنة وحدهم، لكن معاول الهدم تستطيع أي كف أن تحملها، والنقد، شهادة وفنّ، والناقد شاهد فنان، يجب أن تتوفر فيه أمانة الشهود وصفاء جوهر الفنانين، فإذا فقد أحد هذين العنصرين كانت الخيبة التي تلحقه، أمرّ من الخيبة التي تلحق سواه، وظهور هذا الكتاب «الصغير»، كما قال مؤلفه، لا يعتبر في حد ذاته حادثاً يهتم به، لولا أنه مكمّل لظاهرة عامة أصبحت واضحة المعالم، وهي: «تحويل النقد الفنّي إلى سلاح قد يكون عصا وقد يكون «طفّاشة» تفتح قفل خزانة»، وبعد هذه المقدّمة العامة الهجائية، راح عبدالله يُعمِل معوله في شتى أنحاء كتاب القط، ويستخرج منه ما ليس فيه، ويستنبط تأويلات لم يكتبها (القطّ)، ولم يقصدها على وجه الإطلاق، بالإضافة إلى معايرة القط نفسه، بأنه يحسده لأنه لم يفز بجائزة المجمع اللّغوي على ديوانه «نكريات شباب»، بينما هو حصل على جوائز عديدة، وكان من المفترض أن يلتفت إلى تلك الاعتبارات حسب زعم عبدالله.

وإذا كان عبدالله راح يكتب حججاً أكثرها يتصل بالشأن الثّقافي، فيوسف السباعي، وهو صاحب مجلّة «الرسالة الجديدة»، ورئيس تحريرها، أفرد مقدّمة المجلة- أربع صفحات كاملة- للردّ على «القط»، ومن المعلوم أن مقدمة المجلّة لابد أن تكون شأناً عاماً، ولكن السباعي استثمر للردّ على «القط» في شأن يخصّه هو فقط، ومن الغريب أن السباعي أطلق كمية سباب مفزعة، واختار عنواناً لمقدمته هو: «كلمة هادئة حول السلبية في القصة المصرية... من الكاتب المراهق.. إلى الناقد الإيجابي.. الناضج.. المهتدي»، وكما لوّح عبدالله بفوز روايته بإحدى الجوائز، نجد السباعي يقول للقط: إن الرواية طبعت خمس مرات متتالية، ووزعت مئة ألف نسخة، وكتب عنها طه حسين قائلاً: «قصة ممتعة حقاً، أخذت في قراءتها فلم أدعها حتى أتممتها، ولم أفعل ذلك متكلّفاً له، أو صابراً نفسي عليه، وإنما القصة التي اضطرتني له اضطراراً، وحملتني على أن أفرغ لها وأترك ما بين يدي من عمل لم يكن تركه يسيراً...»، ولم يتوقف السباعي عن استعداء القاصي والداني على عبد القادر القط، واستخدم أوصافاً وألفاظاً لا تليق بحديث ثقافي، مثل هذا لا يقوله حمار، أو جاهل، إنه مثل التومورجي الذي لا يتقن سوى إعطاء الحقنة، وهكذا من سباب وأوصاف رديئة.

ورغم ذلك، فكان حقّ الردّ مكفولاً لـ(لقطّ)، والذي عقّب في مقال له على ما كتبه عبدالله، وهنا بعض مما كتبه القطّ: «رماني الكاتب بأني لم أكن أميناً على المنهج الذي رسمته في مقدّمة الكتاب، لأني خلقت من بعض الكتب سماء، ومن بعضها الآخر أرضاً، ولم ألتفت إلّا إلى الجانب السيئ من قصته، والحقيقة أني اتخذت من تلك القصة أنموذجاً لعيب فنّي يتخذ صورة الظاهر في قصصنا، فلم يكن هناك مجال للحديث عن جميع جوانبها، أما إشارتي إلى الجوانب المختلفة من القصص الأخرى فإنها خاضعة لطبيعة الموضوع، فقد درست تلك القصص لأبيّن مدى نجاح مؤلفيها في التوفيق بين غاية الأدب وفنّيته، فكان طبيعياً أن أتحدّث عن محاسنها ومساوئها».

وراح القطّ يفنّد كلّ ما جاء في هجوم عبدالله عليه، ولم يفته أن يعلّق على فكرة الجوائز التي تصيب الأدباء بلوثة الغرور، فكتب: «والحق أن تلك الجوائز التي نالها الكاتب هي عقدته التي تجنى على أدبه، وتدفعه إلى تلك الثورة الجانحة على النقد»، ولم تكن ثورة عبدالحليم عبدالله إلّا محاولات حرّاس الأدب الرجعي في ذلك الوقت للدفاع عن نفسه، ورمي كلّ من يهاجمه بمختلف الاتهامات الباطلة، حتى لو كانت تلك الاتهامات صفيقة وظالمة ومشينة.



أحمد طه

الاختيار والأحلام

بعد رحلة تعليمية بدأت في مدرسة صغيرة، تحتل الطابق الأرضي من بيت متهالك، يقع بالجزء الشعبي من حي «شبرا- مصر» وكانت تدعى مدرسة القسيس عبدالله، حيث يجتمع أطفال المنطقة الفقراء، ليتعلّموا مبادئ القراءة والحساب، ورغم اسم المدرسة، فقد كانت تضم أغلبية من أطفال المسلمين، لأن القسيس عبدالله لم يكن يتقاضى أجراً لتعليم هنا الجيش المهلهل من أطفال الحي، بل لم يكن يعنيه دين الطفل أو الطفلة. وهكذا، انتظمت في هذه المدرسة، التي تفتقر إلى اعتراف المؤسّسة التعليمية، بل وأهالي التلاميذ أيضاً، كانت وسيلة للتخلص من شقاوة الأطفال وضجيجهم بالنسبة إلى الأهالي، الذين يعانون من كثرة عدد أطفالهم، ويعانون أكثر إذا تركوهم بالشارع، لأنهم لا يكفون عن المشاجرة، وتبادل القذف بالحصى والركل بالأقدام، واختلاق المشاكل مع المارة والجيران.

بعد عدة أشهر انتقلت الأسرة إلى مسكن آخر أرخص، ولكنه في منطقة أخرى من حي شبرا نفسه، وهكذا تركت مدرسة القسيس عبدالله، إلى كُتّاب الحاج محمود المجاور للمسكن الجديد، وهو المسكن الذي بقيت فيه لثلاثين عاماً، كان الكُتّاب يقع في باحة جامع الحاج محمود، وكان الشيخ يتقاضى عشرة قروش كلّ شهر، وكان يختلف عن معلمة المدرسة الأولى التي كانت راهبة طيبة، التي كان عقابها يقتصر على نظرة عتاب إلى الطفل المذنب، ولكن شيخ الكُتّاب كان شديد القسوة على من يخلّ بالنظام أو يتكاسل في حفظ السورة القرآنية التي يأمرنا بحفظها، وكان لا يتورع عن «مد» المذنب «بخيزرانته» التي تلسع باطن القدم، وكأنها قدت من النار.

في هذا الكُتّاب، ولرعبي من عقاب الشيخ، استطعت قبل أن أبلغ السادسة من حفظ العديد من آيات القرآن وإجادة القراءة والكتابة، وهو ما جعلني نجم مدرستي الابتدائية الحكومية، بعد التحاقي بها عندما بلغت السادسة.

في عام 1963م، كنت في مدرسة شبرا الثانوية، وبسبب إجادتي كتابة موضوعات الإنشاء، وكثرة استعارتي للكتب من مكتبة المدرسة الكبيرة، تم اختياري في السنة الثانية الثانوية للالتحاق بمنظمة الشباب الاشتراكي، التي قرّر «عبد الناصر» إنشاءها لتكون تنظيمه السياسي المؤمن بنظامه، والذي يتكوّن من الشباب، بشكل خاص.

كانت بداية هنا الالتحاق بالمنظمة، اجتياز المرحلة الأولى من إعداد الكادر الجديد، وكان هنا الإعداد في معسكر كبير بمنطقة حلوان، يضم عدة آلاف من الطلبة وشباب العمال والموظفين، وكانت مدة المعسكر أسبوعين كاملين، ندرس محاضرات مكثفة في ماهية الاشتراكية العربية، أي «اشتراكية ناصر»، وفي حفل التخرّج، شرّف ناصر وعلي صبري حفل التخرّج، وليستعد من اجتازوا هذه المرحلة للمرحلة الثانية بعد أقل من عام. وكان المعسكر هذه المرّة في منطقة أبي قير بمحافظة الإسكندرية.

تشرّفنا هذه المرة عندما حان حفل التخرّج بمجموعة من قيادات الناصرية، الذين تباروا في الخطابة لتبشيرنا بما ينتظرنا من مجد، خاصة لمن سيجتاز المرحلة الثالثة، فقد كنا نعلم أن سعيد الحظ سيصبح عضواً في التنظيم الطليعي، وهو التنظيم السري التابع مباشرة لعبد الناصر. كنا - بصفتنا طلاباً، نعلم أن المستقبل أمامنا - نسخر ممن يتشوقون للانضمام لهذا التنظيم، كنا نطلق عليهم «مخبرين من منازلهم»، وقتها قرّرت الفرار من المنظمة وتجاهلها تماماً، وهو ما حدث خاصة بعد نكسة يونيو/حزيران، 1967 التي كانت الضربة القاضية للناصرية وللمنظمة معاً.

بعد النكسة وانتهاء المرحلة الثانوية، قرّرت الالتحاق بالقوات المسلحة، لإنهاء فترة التجنيد الإجباري، والاشتراك في المعركة المقبلة، والتي ستحدث- في تقديري- خلال عام على الأكثر، وبعدها سأكون حرّاً تماماً، لتحقيق حلمي بالسفر إلى أوروبا، حيث السفر وقتها كان متيسّراً للشباب والطلبة، ولا تتعدّى تكاليفه عدة مئات من الجنيهات.

لكن تقديري خاب، فقد ظللت في القوات المسلحة أكثر من ست سنوات، شاركت خلالها في حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر/تشرين، وعندما حان وقت تسريحي من الجيش جاءني خطاب التعيّين في وظيفة حكومية، مثلي كمثل كلّ من شارك في الحرب، لكن تعيّيني كان في مجلس الدفاع الوطني، أي المخابرات العامة، كان الكلّ يهنئني على هذه الوظيفة، ولكني تنكّرت الماضي ومنظمة الشباب، وقرّرت رفضها، وهو ما حدث بعد مماحكات عديدة، ومن ثَمّ سقط حقي في الحصول على وظيفة بعد خدمتي العسكرية الشاقة.

خرجت من المبنى المهيب بعد كتابة اعتذار عن عدم قدرتي على الالتحاق بالوظيفة المرموقة، خرجت بعد أن أصبحت حرّاً، تماماً، كما كنت أحلم، ولكن بلا عمل ولا أحلام.

فهل أكداس الكتب التي أجلس بينها، والقصائد التي تملأ أدراجي يمكن أن تعوّضني عن أحلامي الضائعة؟



لوحات الغلاف للفنان **ديفيد اجانغو**