موسم دراسي آخر
جامعة خلف القضبان

حسرة الحكيم
أفيون المصريين الجدد

الأزمة تتفاقم
مكر إيبولا

تونس
الثورة تبلغ سنّ الرّشد

www.aldohamagazine.com

الدوحة

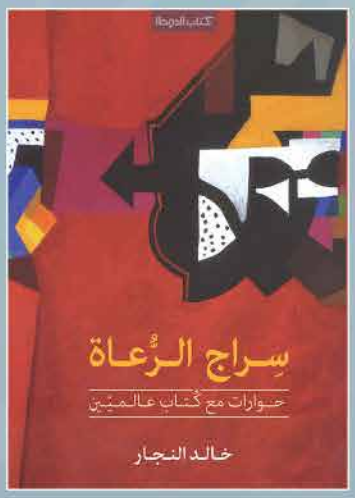
العدد 84 - أكتوبر 2014

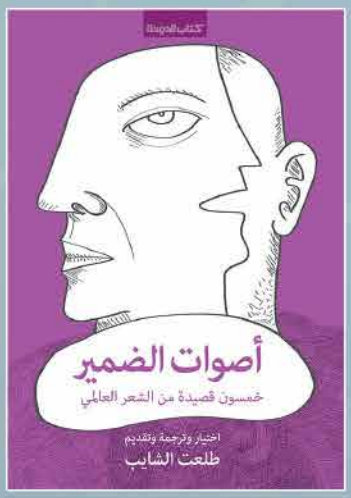
مجّاناً مع العدد كتاب:
الشرق الفنان
د.زكي نجيب محمود



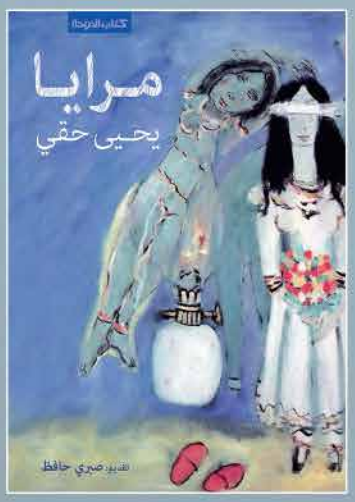
أجراس الفيتوري

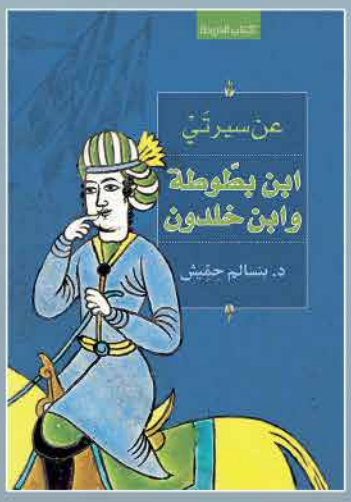
صدر في سلسلة كتاب الدوحة

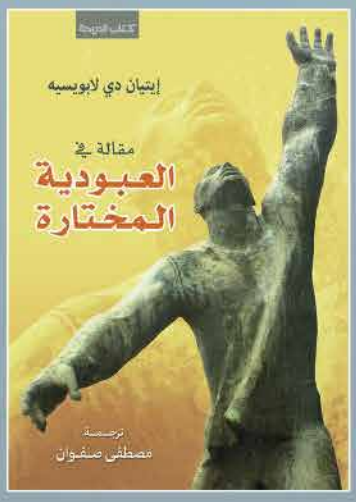












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

مشكلات التعليم العالي في الوطن العربي

ما زال التعليم العالي في الوطن العربي يواجه تحدّيات كبيرة، على الرغم مما حقّقته بعض الجامعات العربية من تطوُّر وتقدُّم نتيجة الإصلاحات والمراجعات التي قامت بها من أجل جودة الأداء وتحسين المخرجات، ولكن الواقع يشهد أن ما حقّقته الجامعات العربية في مجال التنمية وحلّ مشكلات المجتمع أقلّ مما هو متوقَّع منها.

من المتعارف عليه أن للجامعة ثلاث وظائف كبرى هي: التدريس، والبحث، وخدمة المجتمع، وقد حصرت أغلب الجامعات العربية نفسها في ميدان التدريس، وصرفت اهتمامها إليه، ولم تتوجَّه إلى البحث وخدمة المجتمع إلا مؤخَّراً بعد عمليات المراجعة والإصلاح، وإسهاماتها في هذين المجالين محدودة.

تواجه أكثر هذه الجامعات تحدّيات عديدة في مجال التدريس، فما زالت برامجها ومناهجها غير ملائمة لمستجدّات العصر وحاجات المجتمع، وأغلب أساتذتها بحاجة إلى تنمية كفاياتهم التدريسية وتطويرها، وطرائق التدريس المُتَّبعة فيها غير فعّالة، ولا تشجّع الطالب الجامعي على الحوار البنّاء والتفكير الناقد، ومخرجات تعليمها ضعيفة؛ حيث يشكو سوق العمل من تدنّي مستوى الخرّيجين، وأن كثيراً من تخصُّصاتهم لا تناسب متطلَّباته.

والبحث العلمي في هذه الجامعات- وخاصة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية- يغلب عليه الطابع النظري والجهد الفردي بغية الترقية العلمية في مجال التخصُّص، كما أن إنتاجية الباحث السنوية متدنّية جدّاً أو معدومة، ويكشف هذا الواقع عجز الجامعات العربية عن توظيف أبحاثها العلمية لحلّ مشكلات المجتمع أو الإسهام النوعي في تحقيق أغراض التنمية، ومعنى ذلك أنه ليس لدى أكثر هذه الجامعات استراتيجية بحثية مبنيّة على دراسة احتياجات المجتمع ولها مسارات واضحة يمكن أن تسهم في تطويره وتنميته، ويرجع ذلك- في المقام الأول- إلى اهتمامها الأكبر بالتدريس على حساب البحث العلمي الأصيل.

أما الوظيفة الثالثة (خدمة المجتمع) فما زالت تسميتها غامضة، ومدلولها مقصور عند أكثر الجامعات على عقد الدورات وإلقاء المحاضرات، في حين أن مفهومها واسع، وقد يستوعب الوظيفتين الأُوليَيْن أيضاً. ومن هنا اهتمّ خبراء التعليم العالي بهذه الوظيفة، وسعوا إلى بَلْوَرة المضمون الحقيقي لها، فقامت الجامعات الأوروبية بإجراء بحث علمي في هذا المجال نتج عنه إقامة مؤتمر دبلن (فبراير/شباط 2012) الذي ناقش نتائج المشروع البحثي، وانتهى إلى تحديد ثلاثة جوانب لهذه الوظيفة، وهي: التعليم المستمر، ونقل التقنية والابتكار، والمشاركة المجتمعية. وحَدَّد مجموعة من المؤشّرات لقياس كل جانب.

ولو تأمَّلنا دور الجامعات العربية في هذه الجوانب الثلاثة لوجدناه محدوداً في بعضها، ومعدوماً في بعضها الآخر.

وليس مستغرَباً- بعد هذا كلّه- ألّا تحرز أيّ جامعة عربية ترتيباً متقدّماً في تصنيف الجامعات على المستوى العالمي.

رئيس التحرير

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

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
سعيد خطيبي

هيئة التحرير
ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

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

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

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

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

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

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 84

السنة السابعة - العدد الرابع والثمانون
ذو الحجة 1435 - إكتوبر 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

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

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

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

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

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

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

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

الموزعون

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

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

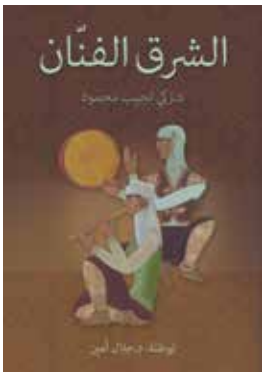
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما
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:



غرافيك:
علاء الألفي - مجلة الدوحة

مجاناً مع العدد:



مهمّة سرّيّة في السودان!

84



متابعات 4

صباح غـزة الجديـد ..... (غزة: عبدالله عمر)

مفارقـات الدخول الثقافـي .... (الرباط: عبدالحق ميفراني)

نسـاء موريتانيا.. بين السياسة والمجتمع(نواكشوط: عبدالله ولد محمدو)

جولي وأخواتها.. عشيقات الرئيس! . (باريس: عبد الله كرمون)

تونس .. الثورة تبلغ سـنّ الرّشـد (تونس: عبد المجيد دقنيش)

ميديا 16

أفكار بسيطة..تصنع الفرق..... (محمود حسن)

قضية

جامعة خلف القضبان

18

(د. نزار شقرون)
(عبد القادر عبد اللي)
(د. كمال مغيث)
(د.محمد الرميحي)
(محمد الأصفر)
(د. نظمي الجعبة)
(موناليزا فريحة)
(نويمي فيرّو)



مقالات

وداعاً للكلمات ..... (إيزابيللا كامير) 17
12 أطروحة حول المثقف .... (عبد السلام بنعبد العالي) 37
حسرة الحكيم ... أفيون المصريين الجدد (علاء صادق) 38
وهج القصيدة ..... (أمير تاج السر) 73
الحوارات السماوية (مع إبراهيم) (د. محمد عبد المطلب) 79
الشراء ولا شيء سواه! ..... (سعيد بنكراد) 108
كان لديّ ما أرويه ..... (سالمة صالح) 160

أدب 80

«الرهينة» اليمنية تولَد مرّتين ..... (جمال جبران)
حوار مع الكتب ..... (ماجد صالح السامرائي)
القوافي المهاجرة ..... (د. حسين محمود)
هشاشة الكائن ..... (فاطمة الزهراء الرغيوي)

ترجمات 88

أورورا لوكي.. تغيير الجلد وقصائد أخرى .... (خالد الريسوني)
العشوائي ..... (أسامة الحدّاد)
ظِـلال الزَمَـن ..... (أسامة ريّان)

كتب 98

«العربي» يستعيد كرامته ..... (موناليزا فريحة)
الاقتراب من سِحْر الليالي ..... (سامية أبو زيد)
عن مجتمع رأسمالي جشع ..... (صدوق نورالدين)
ازدواجية الصدمة والألم ..... (جهاد الرنتيسي)
ديوان الطرائف المعاصرة ..... (عارف حمزة)
نصوص أشبه بطلقة البارود ..... (أسامة حبشي)
سيرة جديدة لأبوليني ..... (سعيد بوكرامي)
شعب يفتّش عن هويّته ..... (خاص بالدوحة)
الحنين المحايد ..... (علوان الجيلاني)
مختاراتنا ..... (مراسلون)

سينما 112

الأفلام اللبنانية .. بعيداً عن شباك التذاكر (بيروت: نسرين حمود)
مَيْ في الصيف ..ليس «اشتباك ثقافات» ..... (سليم البيك)
«وداعاً كارمن» .. الحلو والمر بين ضفتين ..... (محمد اشويكة)
الإسكندرية السينمائي..هموم متوسطيّة . (الإسكندرية: ناهد صلاح)
بقرة في اليد ولا سلام على الشجرة!.. «المطلوبون الـ 18» (حوار: س.ب)
«مارسيليا» ..طريق الأمومة ..... (مروة رزق)
الأرض وحدودها ..صمت على نهر أنغوري! ..... (حسن بن محمد)
حصة فرنسية من الكعكة الهوليوودية ..... (صلاح هاشم)
السينما العربية خارج المضمار ..... (فينيسيا: د. أمل الجمل)
الطريق إلى الأوسكار ..... (تورونتو - سوزان سامي جميل)



ملف

أجراس الفيتوري

أنور المرتجي
د. محمد الشحات
سالم أبوظهير
د. نجيب العوفي
شعبان يوسف
رانيا مأمون
حسين المزداوي
فتحي عبد الله
أحمد عبدالكريم
شاكر نوري
د. عبدالعزيز المقالح
42

أحمد رجب.. أنسولين السخريّة



مسرح 134

تأصيل المسرح العربي .. الحالة القطرية (د. مرزوق بن بشير بن مرزوق)
عن اللص الفاضل لداريفو ..... (رضا عطية)
ستاند آب.. عوالم افتراضية ..... (بيروت: محمد غندور)

تشكيل 142

ما أشـقّ النحت من رمـاد ..... (المهدي أخريف)
طَهَ سَبُعْ..اسـتراتيجية الخلط ..... (أنيس الرافعي)
خالد تكريتي .. استنسـاخات الكولاج (بيروت - خاص بالدوحة)

عمارة 142

«قبة الصخرة».. تنويعات الحل التصميمي (د. خالد السلطاني)

علوم 158

إيبولا.. الإرهاب البيولوجي ..... (محسن العتيقي)

صفحات مطوية 158

ظلال العصا ..... (عبالهادي عباس)

صباح غزة الجديد

غزة: عبدالله عمر

رغم هول الكارثة الناجمة عن العدوان الهمجي الإسرائيلي الأخير على غزة، فقد عادت الحياة بين أهالي القطاع، وبدأوا تدريجياً في استعادة يومياتهم العادية..

لا يخلو بيت في غزة إلا وتجرّع مرارة الحرب الأخيرة، بين من فَقَدَ بيته، ومن خسر تجارته، وآخرين فقدوا أحبة لهم، وعلى أحسن الأحوال هناك عزيز لهم لازال يرقد في المستشفى يعاني من إصابة ما لحقت به، غير أن كل هذا لم يمنعهم من طلب الحياة والاستمرار فيها، يبحثون عن حياتهم رغم الألم. وها هي الطالبة نرمين موسى تعود إلى بيتها المُدَمَّر لتحتفل مع عائلتها بنجاحها في الثانوية العامة، حيث لم يسعفها الوقت أن تقيم هذا الاحتفال وقت الحرب، بعدما اضطرتها الطائرات الإسرائيلية إلى مغادرة بيتها دون أن تتمكن من جلب حاجياتها الشخصية. اليوم تعود نرمين وكلها إصرار على مواصلة حياتها، ومن فوق أنقاض البيت توجه رسالة للعالم «إننا باقون هنا، والبيت الذي دُمِرَ سنعاود بناءه أفضل مما كان، ولن تلين عزيمتنا في وجه المحتل»، على حد تعبيرها.

وتشير إحصائيات أولية لوزارة الأشغال العامة والإسكان الفلسطينية إلى أن الجيش الإسرائيلي استهدف في غاراته المدفعية والجوية الأخيرة قرابة 15671 منزلاً، منها 2276 منزلاً دُمِرَ بشكل كلي، و13395 بشكل جزئي، إضافة إلى عشرات آلاف المنازل المُتضرّرة بشكل طفيف.

آلاف الغزاويين يتفقدون اليوم حياتهم بين ثنايا الموت والركام المُنتشِر في كل شارع وزقاق. الحاج أمين، واحد منهم، أمضى أيام الهدنة الأولى على أنقاض منزله، محاولاً الخروج بما يمكن من أثاث البيت المُدَمَّر، ولسانه لا يغادر كلمة «حسبنا الله وهو نعم الوكيل»، لكن الحاج أمين يؤكد على أمله في إعادة إعمار بيته بالقول: «اللي عمرها زمان بيعاود يعمرها كمان مرة».

هكذا إذا عادت الحياة بشكلها البسيط إلى قطاع غزة، وانتشر المواطنون في الشوارع، وعاد الأطفال يلهون في أزقة المخيمات والأحياء بحثاً عن طفولة حاولت الصواريخ والقنائف أن تقضي عليها، وقتلت مئات منهم.. بعض العائلات فضلت اصطحاب أطفالها إلى شاطئ البحر للاستجمام والترفيه بعد سبعة أسابيع من الخوف والرعب، هناك حيث يستطيع الأطفال تفريغ طاقتهم وخوفهم، وتناسي بعض فظاعة ما جرى. سعيد طفل في العاشرة، نجا من آلة الموت، وَعَبّرَ بتلقائية قائلاً: «كنا محرومين من البحر طول الحرب، واليوم بدأ الصيف تبعنا، ولازم نستمتع قبل ما نرجع للمدرسة».

سؤال كبير

الطالب الجامعي معين أبو سيدو يقول: «نحن فعلاً نحب الحياة، والموت مفروض علينا ولم نطلبه يوماً، ودليل ذلك أنه وبعد انتهاء الحرب بيوم واحد فقط تجد الناس قد عادت إلى أشغالها وكأنها تتحدى الحرب». ويضيف أبو سيدو: «قد يكون مفاجئاً أن غزة حتى لم تنتظر توقف الحرب، فقد سمعنا عن أفراح أقامها اللاجئون في مراكز الإيواء مستغلين فترة الهدنة وسط الحرب» ويتساءل: «هل هناك تحد أكبر من هنا؟».. سيرة الأفراح والاحتفال بالحياة جسدتها قصة العريس وائل أبو لولي (23 عاماً) وعروسه أماني عقل (20 عاماً)، هما من سكان بلدة الشوكة المدمرة شرق مدينة رفح، واللذان عقداً قرانهما قبل نحو أربعة شهور، وكان يفترض أن يكون حفل زفافهما في يوليو/تموز الماضي، غير أن اندلاع الحرب حال دون إتمامه، وتدمير بيت الزوجية لم يسمح لليأس أن يتسلل إلى نفس وائل وعروسه اللذين قررا إتمام الزفاف داخل مركز الإيواء الذي لجآ إليه خلال الحرب.

وحول هذا يقول وائل: «بعد تدمير المنزل وتشريد العائلة كنا نحتاج إلى الفرح الذي كدنا ننساه بفعل التشرُّد، والموت والبطش الإسرائيلي الذي لاحقهم حتى داخل هذه المدرسة التي تعرضت للقصف فاتفقت مع عروسي على الزواج برغم كل الظروف، رغم أحلامي بإقامة فرح كبير يجمع الأهل والأحباب، لكن كل شيء يمكن تعويضه كلما بقينا بخير أنا وعائلتي».

كيف استطاعوا ؟!

قد يتساءل البعض كيف يمكن





لهم في غزة تحمل كل هذا الألم؟، فيجيب آخر: الحياة في غزة لا تتوقف مهما كانت الظروف، ويعلّق على هذا المواطن الأربعيني فايز الغلايني بالقول: «حاصروا غزة فحفرت الأنفاق، ضربوها بالطائرات فقامت أقوى كل مرة، ادعوا تدمير المقاومة فيها فخرجت لهم بخطط وهجمات أخطر من ذي قبل».

ويتابع فايز: «غزة لا تتوقف عن ممارسة الحياة، فأهلها يعلمون أنهم يعيشون ظروفاً استثنائية، وهم في مقابل ذلك يقابلونها بعزيمة استثنائية لا تلين تكاد لا توصف، فالكل ينوي أن يمضي الحياة على خير ما يكون، وإن كتب الله لنا الشهادة فأهلاً بها لم نعد نخاف منها»، ويختتم حديثه قائلاً: «فعلاً ما فيه شيء كبير على أهل غزة».

معالم الشخصية

يقول أخصائي علم الاجتماع الدكتور درداح الشاعر إن العدوان على غزة، والذي خَلّفَ 2142 شهيداً، و11100 مصاب، وتدمير ما يزيد على 10700 منزل ومسجد وكنيسة، بالإضافة إلى الأضرار التي لحقت بالمدارس والجامعات والمستشفيات، كانت آثارها لحظية انتهت بانتهاء العدوان إلى حد ما، حيث يمتلك الشعب الفلسطيني وأهل غزة بشكل خاص قدرة على العودة إلى الحياة الطبيعية. ولهذا عدة عوامل يمكن اختصارها بقناعة الشعب أن التضحيات والبطولات باتت جزءاً من شخصيته الجمعية، وهذه الشخصية تحتم عليه التكيف مع حياته الصعبة وإن كانت تحمل مزيداً من التدمير والقتل والخوف، هذا ما يدفعهم دوما للبحث عن الحياة بين ثنايا الألم، فقد أثبتت الحرب الأخيرة على غزة أن هذا الشعب قادر على الصمود والوقوف في وجه الاحتلال الإسرائيلي.

مفارقات الدخول الثقافي

الرباط: عبدالحق ميفراني

يتجدَّد الحديث كل خريف، عن الدخول الثقافي في المغرب، ومعه تكبر انتظارات المشهد الثقافي والذي تزداد مفارقاته، في ظِلّ غياب استراتيجية ثقافية وطنية توازي مستوى الحراك الذي يعرفه قطاع النشر والكتاب. وإلى اليوم لازال مطلب إنشاء «المجلس الأعلى للثقافة واللغات»، والذي أقره التعديل الدستوري الأخير، مطلباً مؤجلاً ينتظر قراراً سياسياً لتحيينه على أرض الواقع. كما ظَلّ الدخول الثقافي محكوماً بـ «الدخول المدرسي» وعبره تتفرغ دور النشر لطبع عناوينه، وهو ما يجعل من المشهد الثقافي وضعاً مركباً يحتاج للخروج من شرنقة الانتظارية. وإذا ما تأكد، الشهور القليلة القادمة، انعقاد المناظرة الوطنية حول الثقافة المغربية والتي ظلت أحد المشاريع الكبرى المؤجلة لاتحاد كتّاب المغرب، فإن الدخول الثقافي هذه السنة سيكون استثنائياً. إذ يؤكد منسق هذه التظاهرة الشاعر والناقد عبدالدين حمروش، أن المناظرة تشكل مُنطلقاً «للخروج بخارطة طريق جامعة تكون سبيلاً لتحديد تصوُّر عام يرسم ملامح سياسة ثقافية بالمغرب». المناظرة التي من المرتقب أن تحتضنها مدينة طنجة قبل نهاية السنة الحالية، ستمكّن من تجسيد استراتيجية عامة لتدبير الشأن الثقافي في البلد. ولعلّ طبيعة تعدُّد الممارسة الثقافية في المغرب وتنوعها (الأمازيغي، العربي، المتوسطي، الإفريقي..)، كفيلة بصياغة استراتيجية أكثر قرباً من طبيعة التحولات التي شهدها السنوات الأخيرة. وكما يؤشر عبدالدين حمروش، فالمناظرة ستؤسس لأفق تحول البعد الثقافي لأهم «الأبعاد المتحصنة للتنمية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وفرصة لطرح الأسئلة حول السبل لتحقيق التنمية الثقافية».

لرسم خريطة طريق لملامح السياسة الثقافية بالمغرب، تحتاج المناظرة إلى انخراط جميع الفاعلين في المجال الثقافي. وهو المجال الذي لم يتخلص بعد من مفارقاته، والتي تعيد تأسيس نفس الأسئلة كلما تجدّد السؤال خريف كل سنة عن الدخول الثقافي «المؤجل» والكفيل بإعطاء مزيد من الدينامية وتقعيد لحراك ثقافي. كما يؤسس أفق الدخول الثقافي وانتظامه في المغرب، إلى تجاوز تلك النمطية التي ترغب الدولة، ومن خلال مهرجاناتها الصيفية، أن تحافظ عليه كصورة وحيدة للفعل الثقافي. وهو فعل «البهرجة» بأسلوبه «السياحي» بعيداً عن أنماط الفرجة الفعلية والتي تساهم في ترسيخ قيم الذوق الفني. لقد ظلّت إرادة الأفراد أحد أوجه الحراك الثقافي السنوات الأخيرة، هنا إذا ما أضفنا بعض الجمعيات الفاعلة من المجتمع المدني، والتي تناضل عبر وسائلها الخاصة في الحفاظ على تداول المعرفة والثقافة. وزاد الحراك الشبابي الأخير من إعادة تحيين السؤال حول «الربيع الثقافي» كأحد الأسئلة المغيّبة من الحراك العربي.

إن غياب لبنيات فعلية تؤسس للدخول الثقافي كل سنة، كنظيره في تجارب ودول أخرى، أقلها فرنسا التي ترتبط بالمشهد الثقافي في المغرب بالعديد من وشائج ورؤى، يعيد السؤال إلى وضعية الثقافة في المغرب. وبعيداً عن غياب استراتيجية ورهانات المشهد المؤجلة وحالات انحسار المقروئية والأرقام المخيفة، يبدو أن تم أسئلة جديدة بدأت تطفو اليوم على السطح، خصوصاً بعدما أصبح الرهان الرقمي يتجدّد ويهدّد في الأساس حضور ومستقبل الثقافة المرتبطة بالكتاب الورقي. كما انضاف سؤال تحديث آليات التداول الثقافي وفق روزنامة جديدة وحديثة ومتطوّرة، تتجاوز تلك الآليات التقليدية يعيدنا إلى صلب إشكالات المشهد الثقافي والذي تكبر رهاناته كل يوم ومع كل دخول ثقافي تتجدّد ضرورة تجاوز انتكاساته الحالية.

فشهري سبتمبر/أيلول وأكتوبر/تشرين الأول من كل سنة يعلنان الدخول الأدبي الجديد في فرنسا، وتتنافس دور النشر في طرح أحدث عناوينها في مجالات المعرفة الإنسانية، كما تكون مناسبة لإعلان البرامج المصاحبة للدخول الأدبي والثقافي. ويبدو أن وزارة الثقافة المغربية، وبعد قرارها الأخير بتحويل مشاريع الدعم الخاصة بالنشر والكتاب والمسرح والموسيقى للصيف تؤشر على تفكير قبلي في محاولة تكييف الدخول الثقافي مع التوقيت الفرنسي. ولن يظلّ



المعرض الدولي للكتاب بالدار البيضاء هو المحدد لتقليد للدخول الثقافي، رغم أن العديد من الكتّاب يعتبرون أن البرمجة تظلّ موسمية بدون أية استراتيجية واضحة للوزارة المسؤولة عن القطاع، بل إن كثيراً من الباحثين نبهوا إلى أن الوزارة نفسها هي طرف مهم في بقاء هذا الوضع دون حل، بل هي المسؤولة عن هذا الوضع البنيوي الهشّ، مع أنها أقرت في أكثر من مرة أنها ليست الفاعل الوحيد في المشهد.

هناك «خلل بنيوي أمست تعانيه منظومتنا الثقافية»، أشار يوماً ما المسرحي بوسرحان الزيتوني، ولعل هذا التوصيف يفيد في التفكير اليوم، إلى أن الدخول الثقافي في المغرب يؤسس لمرحلة جديدة قد تفيد بإعادة التأكيد على أن الثقافة بالمغرب ليست أمراً «هامشياً»، كما أنه يظلّ رهيناً، حسب الباحث إدريس لكريني، باستراتيجية ثقافية تروم «إعطاء المثقف دوره الحقيقي في المجتمع وتخليق الفضاء الثقافي ليستأثر بدوره المحوري على مستوى التنشئة الاجتماعية، إلى جانب دمقرطة المؤسسات المحسوبة على القطاع». وإذا ما أضفنا الدور المحوري للإعلام نكون قد وصلنا إلى تلك الشبكة التي بإمكانها خلق حراك ثقافي تنطلق عناوينه الكبرى مع الدخول الثقافي، لا أن تظل خاضعة لمبادرات فردية معزولة.

وتتجه بعض الآراء إلى حدود اعتبار أن «الدخول الثقافي» ليس رهاناً في حد ذاته، مادامت الدول التي ظلت وفية لاعتبار الدخول الثقافي تقليداً راجعاً لطبيعة ومنظومة الممارسة الثقافية في سياساتها العمومية. والحال أن المجتمعات العربية، والمغرب نموذجاً هنا، مطالبة بتكريس نظرة جديدة للفعل الثقافي ووظيفته المركزية بالنسبة للإنسان والمجتمع. كما أن الإشارة إلى الموضوع تأتي في صلب موضوع الدخول الثقافي، للخروج من وضعية الترهل التي يعانيها المشهد الثقافي، وأيضاً للدفع باتجاه تحمل الدولة لمسؤوليتها المباشرة قصد إخراج «المجلس الأعلى للثقافة واللغات» للوجود ووقف نزيف إغلاق القاعات السينمائية، وتراجع القراءة وانحسارها، وعزوف الجمهور عن المسارح، وإغلاق المكتبات وأيضاً لترسيخ الثقافة ضمن السياسات العمومية.. هذا النزيف المتواصل يقابله في الوقت نفسه مشهد مفارق يتحكم فيه ارتفاع لمعدلات النشر والتي تعرف أرقاماً متزايدة، والحراك السينمائي والمسرحي على أشده.

ينكرنا الكاتب محمد برادة بـ «غياب المجلس الأعلى للثقافة»، بحكم أن المغرب لا يتوافر «على تصور متكامل لسياسة ثقافية وأدبية وفنية». ويؤكد الباحث المسرحي أحمد بلخيري أن «مفهوم الدخول الثقافي، هو حديث الاستعمال في الثقافة المغربية، هو واقع يصنعه بالدرجة الأولى المثقفون والفنانون بفضل إبداعاتهم واجتهاداتهم» أما المبدع إسماعيل غزالي فيقول «يبقى الفعل الثقافي الذي يُمارَس في مشهدنا العربي فلكلورياً، يحتكم إلى سلطة ليس في نية تعاقدها إلا سطوة الاحتواء». وعلى هذا الأساس يظلّ الرهان هذا الموسم على انعقاد المناظرة الوطنية للثقافة المغربية، كي تشكل قوة اقتراحية من شأنها، حسب منظميها، تقديم توصيات لصوغ سياسة ثقافية بوعي نقدي. ويبدو على هذا الأساس أن المعني بالدخول الثقافي، أصبح اليوم هو المؤسسات والتي أمست مطالبة بكتابة لحظة تاريخية جديدة من خلال تكريس سياسة ثقافية تكون في مقدمة منظومة التدبير العمومي، بعيداً عن لعبة التوازنات السياسية.

نساء موريتانيا

بين السياسة والمجتمع

نواكشوط: عبدالله ولد محمدو

بلغت حصة النساء في آخر حكومة موريتانية نسبة تزيد على 25 %، حيث احتلّت سبع نسوة مقاعد وزارية ضمن تشكيلة جديدة تضم سبعة وعشرين وزيراً، وتُعدّ هذه النسبة سابقة هي الأولى في تاريخ المرأة السياسي بالبلد، بل في الدول العربية إذا استثنينا حكومة الجارة الجزائر، التي استقبل تعيينها سبع نساء في مناصب وزارية بإشادة من جامعة الدول العربية والأمم المتحدة. ويفيد آخر إحصاء عام للسكان والمساكن في موريتانيا (نُظِّمَ سنة 2013)، بأن نسبة النساء تبلغ 50.7 في المئة، وقد ناضلت المرأة من أجل الحصول على تمثيل يضاهي نسبتها في التركيبة السكانية، حيث انتزعت تشريعاً يضمن لها حضوراً تمثيلياً في البرلمان بنسبة لا تقل عن 20 %، دخلت بموجبه 31 امرأة من أصل 147 قبة البرلمان، أي بنسبة 21 %.

ويطرح التداخل بين أدوار المرأة الاجتماعية والاقتصادية من جهة والسياسية من جهة أخرى عدة تساؤلات في مجتمعاتنا العربية، فبالرغم من تغيّر النظرة إلى المرأة في صورتها النمطية التقليدية إلا أن كابوس ظِلال تلك الصورة النمطيّة لا يزال يحدّ من روح الاندفاع والتحمّس لدى المرأة لولوج مراكز القيادة. ويتسم موقع المرأة في المجتمع الموريتاني بجملة من الخصوصيات، فهي في منزلة وسطى بين تلك المجتمعات الأمومية التي تجعل المرأة مركز القرار وبين تلك التي تحتجب فيها عن كثير من الأدوار، ويرجع الباحثون الاجتماعيون ما تتمتع به هذه المرأة من نفوذ ودلال في محيطيها العائلي والاجتماعي إلى إرث بعض ميزات المجتمع الصنهاجي القائم على نظام أمومي، تعود سلطة القرار واستمداد المشورة فيه إلى المرأة، وهذا النظام بالنسبة للمرأة الموريتانية، رغم تكيفه مع النظام الأبوي وتهذّبه بالقيم الدينية قد بقيت منه رواسب منحت المرأة حصانة ضد صنوف عديدة من الإكراهات التي تتعرّض لها مثيلتها في بعض المجتمعات العربية، منها على سبيل المثال أن التقاليد السائدة بالمجتمع الموريتاني تشرّع لها الخروج من بيت زوجيّتها مغاضبة دلالاً وغيرة عند التعرُّض لأبسط إهانة، وتُلزِم المروءة الرجل بالاستجابة لها، وتحظى المرأة المُطلّقة داخل المجتمع الموريتاني بفرص كبيرة للزواج، فبحسب إحصائيات الوزارة، المكلّفة بشؤون المرأة، فإن نسبة 70.5 في المئة من المطلقات لأول مرة يتزوجن للمرة الثانية، بينما يظفر 20 في المئة ممن طلقن للمرة الثانية بفرصة زواج ثالث، وتزاحم المرأة الرجل في التجارة والمقاولات متمتعة بشخصية اقتصادية مُستقلّة، فضلاً عن احتكارها لأسواق خاصة بها.

فليس بمستغرب على المرأة الموريتانية في ظِلّ هذه السوانح التي منحها المجتمع الموريتاني أن ترتقي لمراكز قيادية، فقد نافست شريكها الرجل على كرسي الحكم في عدة انتخابات رئاسية آخرها استحقاقات شهر يونيو الماضي، وهي تشغل مناصب سامية عديدة دون الوزارة، كأمينة عامة لوزارة ومحافظة (والية) وسفيرة ومديرة للتليفزيون الرسمي، وتتربع على إدارات مركزية أخرى مهمة.

ومن أبرز الوزارات التي تقلدتها المرأة في الحكومة الجديدة حقيبة وزارة الثقافة والصناعة التقليدية التي تعاقبت عليها مؤخراً عدة نسوة آخرهن الوزيرة الحالية السيدة فاطمة فال بنت اصوينع







أستاذة الدراسات الأميركية والآداب بقسم اللغات والترجمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة نواكشوط سابقاً، وقد أعيدت هيكلة وزارتها لتتلاءم مع مرجعيتها الثقافية، فقد أزيحت الرياضة والشباب عن امرأة جامعية نقل عنها عديدُ المواقع تصريحاً مثيراً لبعض مهنئيها الرياضيين على تعيينها قبل شهور بمنصب وزيرة للثقافة والشباب والرياضة، ذكرت فيه أنها صارت الآن مجبرة على متابعة المباريات الرياضية، وهي التي لم تتابع في حياتها مباراة واحدة ! ولذلك يعدّ إعفاء الوزيرة من الرياضة أمراً طبيعياً.

ومن وزارات المرأة الجديدة حقيبة التجارة والصناعة والسياحة المسندة للسيدة الناها بنت حمدي ولد مكناس، وهي وزيرة سابقة للشؤون الخارجية والتعاون (2009 - 2011)، وكانت أول وزيرة خارجية في العالم العربي وابنة أبرز دبلوماسي في تاريخ الدولة الحديث، فقد شغل والدها حمدي ولد مكناس منصب وزير خارجية موريتانيا لمدة عقد من الزمن، وهي برلمانية ورئيسة حزب الاتحاد من أجل الديموقراطية والتقدم.

ومن الحقائب النسوية الجديدة وزارة منتدبة لدى وزير الشؤون الخارجية والتعاون مكلفة بالشؤون المغاربية والإفريقية وبالموريتانيين في الخارج تقلّدتها الإعلامية المخضرمة هند بنت عينينه، وقد شغلت هذه المرأة في السابق منصب رئيس تحرير لصحيفة القلم المعارضة الناطقة بالفرنسية قبل أن تُعيّنَ مستشارة مكلفة بالاتصال بالوزارة الأولى من سنة 2007 وحتى تعيينها في هذا المنصب. وقد عُينت لأول مرة وزيرة أمينة عامة للحكومة هي الخبيرة القانونية والحقوقية هاوا تانيا. وقد منحت وزارة مستحدثة هي حقيبة البيطرة لدكتورة في الطب البشري هي السيدة فاطمة حبيب أخصائية أمراض النساء والتوليد.

لقد عبّرت نسوة عربيات عن غيرتهن من مكاسب المرأة الموريتانية السياسية، حيث ذكرت الكاتبة العراقية سهى الشيخلي في مقال لها عن وزيرات موريتانيا أنه «أمر مفرح أن نجد نحن النساء أن شقيقات لنا في موريتانيا قد تم اختيارهن كوزيرات، ويحدونا الأمل أن نرى قريباً في وزارتنا الجديدة وزيرات عراقيات..». لكن المرأة الموريتانية التي ارتقت إلى مناصب وزارية، وتبوأت مراكز صنع القرار لا تزال تطمح للمزيد من الحظوة والنفوذ، فهل يشفع لها أداؤها الحاضر بالأدوار الجديدة في تحقيق نفوذ أكبر مستقبلاً؟

جولي وأخواتها

عشيقات الرئيس!

باريس: عبد الله كرمون

شكّل صدور كتاب «شكراً على تلك اللحظة» لفاليريه تريرفيليير، الشهر الماضي، مفاجأة غير سارة للرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند، خاصة في خضم الظروف السياسية الداخلية والدولية الراهنة، المُتسِمَة بالاضطراب والبلبلة، كما أثار استنكار عدد كبير من الفرنسيين.

جدير بالذكر أن فاليريه هي شريكة الرئيس هولاند السابقة بدون قران، وقد تم الإعلان مطلع السنة على فسخ علاقتهما عن طريق بلاغ رسمي، بعد أكثر من أربع سنوات من الارتباط. غابت فيها بعد ذلك عن قصر الإيليزيه، وانصرفت إلى انشغالاتها الصحافية وإلى انخراطها في العمل الاجتماعي والخيري.

لم تنس فاليريه نص إعلان فراقهما الذي أفتاه هولاند بنفسه على وكالة الأنباء الفرنسية، والمتضمن لثماني عشرة كلمة بالتحديد. رأت فيه نوعاً من حكم الإعدام عليها، والذي طبعه، حسب زعمها، برود وقسوة شديدان؛ خاصة أنها كانت متشبثة بحبها له، وحريصة على بقائها بقربه.

فإذا كانت فاليريه (1965)، قد أصيبت لحظتها بالذهول، وابتلعت عدداً من المهدئات من هول صدمة فراقها مع فرانسوا كما كتبت، وظلّت لمدة طريحة الفراش في مستشفى سالبتريير الباريسي، خاضعة للعناية الشديدة، وللمراقبة النفسية، فإن كتابها هو بمثابة رد مجلجل على تلك الضربة التي كانت قد تلقتها حينها.

يعد الكتاب من هذا المنطلق إذن خطاب انتقام تكتبه امرأة تم طعنها طعنة لا التئام لها، وهي الخيانة.. جاءت نتيجة للعلاقة العاطفية التي ربطت حينئذ الرئيس هولاند مع ممثلة تدعى جولي غاييت (1972).

تبرز قراءة الكتاب رغبة فاليريه المُلِحَة في الإساءة إلى الرئيس هولاند، بسعيها إلى وصمه بأقبح النعوت والصفات، راجية أن يصغر في أعين الناس، وأن تُمرّغَ هيبته في الوحل.

لن يفوت كل قارئ للكتاب أن يسجل طابع أفكاره المبعثرة، إذ تكرر فيه بعض المعلومات، ولا تتبع فيه المؤلفة خيطاً كرونولوجياً لوقائع وأحداث قصتها مع فرانسوا هولاند، بل تستعيد فيه وتستبق وتستشرف تبعاً لمزاجها لحظة الكتابة. غير أن هناك بعض الاتهامات التي لابد أنها اختارت ذكرها اختياراً واعياً، تنشد من ورائها قصم عزيمة الرئيس وكسر شوكته، منها اتهامها له بالكذب، والذي يتردّد عشرات المرات في الكتاب، وكأنها بذلك تريد أن تجعل تلك الصفة تخرج من الحيز الشخصي الضيق إلى إعطائها اللبوس السياسي، طاعنة بذلك في مصداقية استحقاقه الرئاسي، خاصة أن المجال السياسي الفرنسي يفور هذه الأيام بغليان لا مثيل له، يحرّض هولاند على الاستقالة، ألن تذكي بهذا جذوة اللهب؟

فهذه مارين لوبان، زعيمة اليمين المتطرف، تتلقف بدورها تهمة أخرى تلصقها فاليريه بفرانسوا هولاند، تتمثل في إفشائها كون هولاند يقول عن الناس البسطاء أو الفقراء إنهم دُرم، أي: «لا أسنان لهم»، وصارت تتنطع بأنها في حزبها يدافعون عن هذه الفئة من الناس، وهبّت تتكسب بالتالي دون انتظار من هذا الفتات السياسي الذي لا يغني ولا يسمن.

إن الركام الهائل من الأحاديث التي يفيض بها الكتاب فيضاً، والتي لا يمكن التأكد من صحتها، تكاد تبدو انتحالاً واختلاقاً، الغرض



منها الإساءة ليس إلا. فبالرغم من كون فاليريه تدعي كونها حقائق لا غبار عليها، فإن النية المبيتة للكتاب تحيل دون تصديقها جملة وتفصيلاً.

فحاجتها، هي إفراغ دواخلها من الحقد الدفين على الرجل الذي أحبته وغادرها، وَعَزّ عليها فراقه وفقدانه، فتحوّل الحب الشديد بعد تلقي الطعنة في الفؤاد إلى سخط رهيب. ولعلّ الكثير من الفقرات تفضح اضطرابها، وضعفها، الذي تسعى في كثير من الأحيان إلى إخفائهما، وتردد على مدى الكتاب بأن فرانسوا هولاند ظَلّ وما يزال يطالبها بالرجوع إليه، وقبول إعادة بناء علاقتهما على أسس جديدة بعد الصفح عما سلف، لكنها تقول إنها ترفض ذلك نهائياً، وبأن كل شيء قد انتهى وأنها لم تعد تثق فيه بتاتاً.

يعج الكتاب بنوع من «معاناة المراهقة»، تتخلله تفاصيل مكثفة حول اليومي في الإيليزيه، وكنا التنقلات، والأسفار لمساندة النساء في الكونغو والأيتام هنا وهناك.

كما أنها لا تنسى أن تلمز هنا أو ذاك من رجال السياسة الاشتراكيين أو حتى ساركوزي، وزوجته السابقة سيسيليا أو الحالية كارلا. كما لم يفتها أن تذكر أن ميشيل أوباما صرحت يوماً بأن جوارب زوجها عفنة الرائحة!

تفشي أيضاً ما قد يكون هولاند قد قاله أو لم يقله في حق لورون فابيوس بأنه فشل في حياته، أو ما أوردته حول مرض والدة هولاند وحول وفاتها من بعد، وكيف عايش الرجل تلك اللحظات المريرة كلها.

إذا كان هذا الكتاب الذي يشبه كراسة خواطر بنت ليس لها باع في الحياة، قد دَرّ حتى الآن أموالاً هائلة على كاتبته، وعلى ناشره «Les Arènes»، إذ نفدت الدفعة الأولى من المكتبات، فإنه وإن لم يكن ذا طالع حسن على فرانسوا هولاند، فلن يسيء إليه كثيراً.

فالذي يهم في الكتاب هو الرئيس هولاند، وليست كاتبته فاليريه، خليلته في لحظة ما من حياته. أو ليست ناكرة للجميل إذ تهكمت في العنوان بأن وسمته: «شكراً على تلك اللحظة»؟.

إن جرم هذه المرأة هو التلاعب بقدر بلد بأكمله كي تنتقم من رجل، قد انتخبه الناس على رأس رئاسة الجمهورية، بأن استغلّت مرورها بقصر الإيليزيه كي تصفي حساباتها مع وضعها «الشبيه بمنديل ورقي مرمي في سلة القمامة» على حد تعبيرها.

ألم تكن هي نفسها تتبرأ من اتهامات الناس لها بكونها تعاني من الهستيريا؟ ألم يكن هذا الكتاب بأكمله دليلاً على سيل هستيري؟

إذا كان هولاند قد دافع عن نفسه، نافياً أن يكون حقوداً، وكارهاً للناس البسطاء أو محباً للادعاء، ورافضاً أن ينعت بمجموع الصفات السلبية التي ألصقتها به فاليريه، فإن الأعداء السياسيين، سوف يحاولون أن يستغلوا بعض المعلومات المشكوك فيها، والمبثوثة في الكتاب/الخاطرة؛ أما القرّاء الحصيفون فإنهم سيفهمون من لهجة الكتاب، لغته، وغاياته، بأنه ليس سوى قذف وهمز ليس إلا.

الشيء الأكيد، سوف ينسى الفرنسيون هذه الجعجعة سريعاً، مثل مثيلاتها، حينما تدق ساعات مصائر سياسية أكثر حرجاً!

تونس

الثورة تبلغ سنّ الرّشد

تونس: عبد المجيد دقنيش

بعد نجاح الخطوة الأولى، وتجاوز فترة المخاض الصعبة بالمصادقة على الدستور كوثيقة مهمة في مرحلة الانتقال الديموقراطي، وتنظيمها لعمل مختلف السلط، وتحديد موعد الانتخابات، ينتظر الشعب التونسي، ومعه النخب السياسية والملاحظون العرب والدوليون موعد الانتخابات التونسية التشريعية (26 من الشهر الحالي)، والرئاسية (23 نوفمبر/ تشرين الثاني)، لكي يحكموا على مسار الثورة، فقد كانت تونس المبشر الأول بما يسمى «الربيع العربي». فكيف ستكون تجربة الانتخابات؟ إلى أي مدى تعد الانتخابات نقطة تحول مركزية؟ وكيف يمكن لهذه الانتخابات أن تساهم في تحقيق أهداف الثورة ومنع الديكتاتورية من العودة وتحقيق الاستقرار؟ وكيف نفسر عزوف كثير من فئات الشعب عن التسجيل في القوائم الانتخابية؟ أسئلة طرحتها «الدوحة» على بعض المثقفين والناشطين التونسيين.



وليد سليمان (كاتب ومترجم):

اختبار حقيقي للانتقال الديموقراطي

الانتخابات التي نحن مقبلون عليها ستكون أول اختبار حقيقي للانتقال الديموقراطي في تونس. لكنه لن يكون اختباراً سهلاً نظراً إلى السياق المحلي والإقليمي الذي تدور فيه. لكن المؤكد هو أن هذه الانتخابات لو تمت على أفضل وجه فسوف تمثل نقطة تحول مفصلية في تاريخ تونس وفي العالم العربي برمته. ذلك أنها ستكون أول انتخابات ديموقراطية في المنطقة، وهنا يبرز أهمية الرهان الذي تنطوي عليه.

وتكمن أهمية هذه الانتخابات أيضاً في كونها حلقة مهمة ضمن مسار الانتقال الديموقراطي الذي تشهده تونس، ومن ثم ستساهم حتماً – في حالة نجاحها – في تحقيق أهداف الثورة ودعم استقرار البلاد، خاصة بعد الهزة الاجتماعية والاقتصادية التي نتجت عن التحولات العميقة التي أحدثتها الثورة.

ورغم ذلك يجب ألا يحجب عنا التقدم الحاصل عديد المخاطر التي تهدّد المسار الديموقراطي في تونس. ذلك أن تشتت القوى الديموقراطية في أغلب الأحيان، وعدم قدرتها على صياغة استراتيجية موحدة وناجعة

يجعلان المخاطر كبيرة خاصة في ظِلّ تدخل عديد القوى الأجنبية في الشأن التونسي.

لذلك يجب على النخبة السياسية في تونس، في هذه المرحلة بالذات، أن تكون حذرة وألا تنساق وراء مغامرات غير محسوبة، والتي من شأنها أن تؤثر على نزاهة العملية السياسية في المستقبل. فمن مصلحة كل الأحزاب السياسية أن تحترم قواعد اللعبة لتكريس مبدأ التداول السلمي للسلطة .

والحق يقال إن أداء النخبة السياسية في تونس- بقطع النظر عن بعض الاستثناءات- لم يكن في المستوى المطلوب، وهو ما يفسر في الواقع عزوف شرائح عديدة من المواطنين عن التسجيل في القوائم الانتخابية مما يطرح عديد الإشكاليات ويؤشر على هشاشة الوضع المرتهن بقناعة الناس بجدوى العملية السياسية. أعتقد أن من أهم الأولويات الآن أن يبذل السياسيون مجهوداً أكبر لتحسين صورتهم وأدائهم علّهم يسترجعون ثقة الناخب.

وبناء على ما تقدم نفهم أهمية أن يكون إنجاح الانتخابات هاجس الجميع وإلا فإن شبح العودة إلى الدكتاتورية سيبقى يتهدّد الحياة السياسية في البلد، كما يجب أن تكون قواعد اللعبة واضحة وتقدم كل الضمانات للمواطن، ولن ينجح المسار الديموقراطي دون مساهمته الفاعلة، والمواطن يبقى قادراً على التعبير عن عدم رضاه بشتى الطرق، مثل المقاطعة وعدم الانخراط في العملية الانتخابية.

مع هنا، ستكون الانتخابات المقبلة علامة فارقة في تاريخ تونس الحديث وستؤثر على مستقبل البلاد، كما ستكون لها تداعيات على المنطقة، ولذلك يتوجب تضافر الجهود لإنجاحها بأي ثمن.



نور الدين العلوي (كاتب وباحث في علم الاجتماع):

التونسي تذوَّق الحرية ولن يفرِّط فيها

حسب اعتقادي ستكون انتخابات هذا الشهر انتخابات مصيرية يتوقف عليها مصير تونس وجيرانها أيضاً خلال السنوات القادمة. ولكن الأمر ليس محسوماً في أي اتجاه بعد فالنظام السابق استعاد بعض مواقعه، ومن ثم ستكون المنافسة بين المنظومة الجديدة المنبثقة عن الثورة ومضادها النظام القديم الذي يملك ماكينة انتخابية لم تفقد قدرتها على الحشد.

احتمالات انتصار الثورة حتى اللحظة تبدو أقوى، لأن النظام القديم يحتفظ برصيده البغيض في نفوس التونسيين رغم الفشل الذي ساد عمل الترويكا.

سيصوت الكثيرون ضد المنظومة القديمة أكثر مما هو لصالح المنظومة الجديدة، ولكن النتيجة هي مزيد من إضعاف القديم. بحسب رأيي، أهداف الثورة لا تزال معلقة وقد تشتت التركيز على أهداف بعينها، خاصة أمام التمييع الإعلامي الذي صبغ الثورة، مع التشكيك فيها وفي منجزها وفي مطالبها نفسها، لكن مطلب الحرية تحقق منه الكثير وهو الكفيل بإدارة حملة انتخابية جدية يمكن أن تهز أركان منظومة عاشت دوماً بالقمع والقهر.

العزوف عن الانتخابات يمثل مؤشراً على الخيبة التي أنتجتها سنوات الثورة الأولى في الحكم، فقد كان هناك عديد الأخطاء، لكن الضربة الأكبر لعزيمة الناس وحماسهم جاءت من الإعلام المعادي للثورة، والذي يمثل أداة المنظومة القديمة وسلاحها، فهناك فشل في التسيير ضاعف خطره الإعلام والنقابات المسيسة التي حرفت مطالب الثورة عن المسار الاجتماعي إلى مسار آخر.. صحيح يوجد إحباط لدى الكثيرين، لكن الثورة لم تقل كلمتها بعد، هناك متحمسون لها لا يزالون يشتغلون ليلاً ونهاراً لإنجاحها وهم رصيدها الثابت.

وبالنسبة لعودة الديكتاتورية، يمكن أن تعود، لكن ليس بشكلها القديم، بل بأشكال أخرى، فقد تستفيد من الديموقراطية نفسها، فالمنظومة القديمة ليست رأس المخلوع وعائلته فقط، بل هي نظام إداري وأجهزة حكم إدارية بالية، ونظام مصالح صغرى ومتوسطة تنتج دوماً رغبة في عدم التغيير.



هشام السنوسي (عضو الهيئة العليا للإعلام):

غربلة الساحة السياسية وعقلنة خطاباتها

لاشك في أن الانتخابات القادمة سوف تشكل علامة فارقة في الحياة السياسية التونسية باعتبار أن معيار النجاح لأي عملية انتقال ديموقراطي هو التداول السلمي على السلطة وفق دستور يضمن استمرارية ذلك. هذا المبدأ العام الذي تحقق في ألمانيا وإسبانيا وجنوب إفريقيا وغيرها من تجارب الانتقال الديموقراطي الناجحة يجد صعوبة في التموقع في التجربة التونسية لعدة أسباب، لعلّ من أهمها، بعد الإرهاب، أن أغلب الأحزاب هي أحزاب عقائدية لا تؤمن في تكويناتها الأيديولوجية بقيم الديموقراطية المتعلقة خاصة بالحريات الفردية، لهذا نجد بعض الأحزاب يعيش هذا التجربة مُنصاعاً وليس مُختاراً وهو ما يفسر دعوتهم من داخل النظام الديموقراطي إلى تهديم النظام الديموقراطي. وعليه يمكن القول إن الانتخابات القادمة سوف تشكّل تحدياً أمام النخب، وسوف تغربل الساحة السياسية وتعقلن خطاباتها. أسوق هذا الرأي وأنا تحت تأثير السيناريوهات الأكثر تفاؤلاً، لأن الهدف الاستراتيجي للإرهابيين هو عدم نجاح العملية الديموقراطية وتخريب مؤسسات الدولة.

النقطة الثانية التي نتمنى أن تأخذ الحيز الذي تستحق في هذه الانتخابات هي مسألة برامج الأحزاب السياسية، فإلى حدّ هذه اللحظة هناك أحزاب ليست لها برامج أصلاً، وأحزاب أخرى تؤجل الإفصاح عن برنامجها في حركة تشويقية متناسية أن مشروعية هذه البرامج تتأتى من تداولها لدى الرأي العام. وأعتقد أن هذا الرأي العام سوف يفاجئ الفاعلين السياسيين بسبب قضيتين أساسيتين: هما المسألة الجهوية التي تمّ التلاعب بها، وقضية شهداء الثورة التي سوف تتحول إلى عار يلاحق بعض الأحزاب التي آثرت اللهث وراء سراب النجاح ولو أدى ذلك إلى إعادة رموز النظام السابق إلى الواجهة السياسية. ومن شأن هذه العودة التي هي بمثابة نفخ الروح في جثة النظام السابق أن تؤدي إلى عزوف الناخبين عن التصويت، وفي مطلق الأحوال فإن إجراء الانتخابات وتسليم السلطة في إطار توافقي ومستقر سوف يشكلان نجاحاً في واقع جيوسياسي موسوم بالفشل.



ناجي البغوري (رئيس النقابة الوطنية للصحافيين التونسيين):

النساء والعمل الديموقراطي

أكيد أن الانتخابات القادمة ستكون نقطة تحوُّل مهمة جداً في طريق الانتقال الديموقراطي، والتي يجب إصلاحها وتغييرها، حيث ستنتقل بنا من فترة السلطة والحكومة والرئيس المؤقتين إلى مرحلة دائمة وحكومة منتخبة ورئيس منتخب شعبياً، وبرلمان منتخب سيكون له كامل الصلاحيات التشريعية، ومن المفروض أن هذه الرؤية السياسية الواضحة ستكون لها انعكاسات إيجابية على الوضع الاقتصادي والاجتماعي، وكذلك على العلاقات الدولية ومسألة الاستثمار والمساعدات الدولية، وخاصة الوضع الأمني باعتبار أن الحكومات المؤقتة التي جاءت بعد الثورة لم تكن لديها استراتيجيات واضحة ومحددة عكس الحكومة التي ستتمخض عن الانتخابات القادمة. إذن ولكل ذلك، فهذه الانتخابات سيكون لها دور مفصلي في عملية البناء والانتقال الديموقراطي.

وبالنسبة للقضاء على الإرهاب فهو ليس مرتبطاً فقط بالانتخابات ونجاحها رغم أهمية هذا الدور، ولكنه

مرتبط بالسياسة الأمنية والخطط الاستراتيجية، وكذلك تحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي والتوعية الثقافية والقضاء على الجهل والأمية والانقطاع عن الدراسة، إذن المسألة يلزمها عمل وتوحيد جهود كل القوى على المدى البعيد، وهذا طبعاً دون نفي الحل الأمني الآني المستعجل، وربما نجاح هذه الانتخابات سيسهل كل هذه الجهود وسينتج مناخاً ملائماً لمكافحة ظاهرة الإرهاب. وبالنسبة لمسألة العزوف فأعتقد أن النسبة المسجلة حسب أرقام الهيئة المستقلة للانتخابات هي نسبة محترمة ومعقولة في ظلّ الوضع الراهن، والمهم بالنسبة إليّ هو الإقبال على عملية الانتخاب وليس التسجيل فقط. ومن ناحية أخرى لا أعتقد أن الديموقراطية يمكن أن تكون سبيلاً وسبباً في عودة الديكتاتورية. الانتخابات هي الآلية المثلى لممارسة الديموقراطية وتحقيق أهداف الانتقال الديموقراطي السلس، ومن هنا لا يمكن للانتخابات الحرة النزيهة أن تساهم في عودة الديكتاتورية.



قيس سعيد (محلل سياسي وأستاذ القانون الدستوري):

الشعب فقد ثقته في النخب السياسية

بالنسبة للانتخابات التشريعية فهي تتعلق بانتخاب الهيئة التشريعية التي صارت تسمى مجلس نواب الشعب، وهو المجلس التأسيسي الذي سيتولى التشريع للمواد التي خصه بها الدستور، فضلاً أن الحكومة ستنبثق عن الأغلبية التي ستفرزها هذه الانتخابات التشريعية. أما بالنسبة للانتخابات الرئاسية فأهميتها لا تستمدها من الاختصاصات المخصصة لرئيس الجمهورية مثلما نص على ذلك الدستور بقدر ما تستمدها من تمثيل التونسي لرئيس الدولة، علما بأن رئيس الجمهورية في ظِلّ الدستور الجديد يتمتع بدوره بجملة من الاختصاصات التنفيذية في مجال السياسة الخارجية والدفاع الوطني، إلى جانب حقه في المبادرة التشريعية وتعديل الدستور.

وعموماً لا يمكن أن تقاس أهمية هذه الانتخابات مقارنة بتلك، بناء على مقياس واحد، لكن بالنظر إلى مقياس الاختصاصات على الأقل فإن الانتخابات التشريعية تتنزل منزلة مهمة مقارنة بما كان يحصل في ظِلّ الدستور السابق. أما بالنسبة للأثر على الانتقال الديموقراطي فلا يمكن الفصل بين الانتخابات النيابية والانتخابات الرئاسية فإذا فشلت إحداهما سينسحب الفشل على كل العملية الانتخابية وعلى كل عملية الانتقال الديموقراطي. في الواقع، الاختيارات التي تمت بالنسبة للانتخابات التشريعية وهي طريقة الاقتراع على القوائم في دوائر انتخابية واسعة ستؤدي إلى نفس المشهد الحالي وإلى سيطرة الأحزاب الكبرى على المجلس النيابي القادم، كما ستؤدي مرة أخرى إلى الانحراف بالوكالة التي يقوم عليها الانتخاب، فالنائب المنتخب بهذه الطريقة سيشعر أنه مدين بانتخابه لا للناخبين الذين صوتوا عليه، ولكن للهيئة المركزية للحزب التي رشحته للانتخابات، علما بأن الحِراك الذي عرفته تونس لم يأت تحت قيادة أي حزب من الأحزاب، بل جاء بصفة تلقائية والشباب هو الذي حدّد مطالبه واختار شعاراته، وفي مستوى آخر كان يجب أن يكون البناء السياسي والإداري الجديد متفقاً مع طبيعة الحراك الذي انطلق من داخل الجمهورية وبلغ ذروته في المركز. وحسب اعتقادي البناء يجب أن يكون من القاعدة نحو المركز، ولكن للأسف، المؤسسون التونسيون أعادوا نفس البناء القديم ولم يستوعبوا جيداً أسباب فشل التجربة الدستورية الأولى، كما لم يستوعبوا جيداً طبيعة الحراك ومساره، وتم بسرعة صرف الأنظار عن القضايا الحقيقية نحو قضايا وهمية ورفعوا شعارات كانت ترفع منذ أربعة عقود، وحصلت مرة أخرى القطيعة بين النخبة السياسية وبعض فئات الشعب. وفي سياق متصل الانتخابات الرئاسية لا تبدو أنها مختلفة في المرحلة الراهنة لأنها تتنزل في هذا الإطار العام، ويعرف التونسيون أن الذين يحكمون بقصر الرئاسة ليست لهم مشاريع غير تحقيق أحلامهم في الجلوس على أرائك، فأحلامهم واحدة لأنهم يضعون رؤوسهم على نفس الوسادة ويتقاسمون نفس الحلم. الانتخابات يمكن أن تساهم في عودة الديكتاتورية من الباب الخلفي، في حال غياب برامج واضحة وفي ظِلّ تحالفات معلنة وغير معلنة، فقد تؤدي هذه الانتخابات إلى نتائج أو إلى وضع غير طبيعي بالنسبة إلى شعب أراد القطع نهائياً مع ما كان قائماً وأراد أن ينشئ منظومة جديدة.



أفكار بسيطة .. تصنع الفرق

محمود حسن

الصيف الماضي، انطلقت حملة لجمع التبرعات، لصالح مرضى التصلّب العضلي الجانبي (المعروف اختصاراً بالـ ALS)، وهو مرض يسبب ضموراً في الجهاز العصبي يفقد من خلاله المريض القدرة على التحكم في أعصاب أطرافه والشعور بها، وسريعاً ما يتوسّع المرض إلى أن يلتهم الجسد كله.

الحملة حملت اسم «تحدي سطل الثلج»، والفكرة ببساطة هي أن يقوم شخص بتصوير نفسه وهو يسكب فوق رأسه سطلاً من الماء المثلج، ليمر للحظات بشعور مماثل لأعراض مرض التصلّب العضلي، ويتحدّى بعدها أشخاصاً آخرين ليفعلوا مثله، في خلال أربع وعشرين ساعة، وإن رفضوا سيكونوا مجبرين على التبرع بـ 100 دولار لصالح جمعية مرضى التصلّب العضلي.

الحملة التي ترجع بدايتها إلى لاعب بيسبول أميركي، سرعان ما تحوّلت إلى جنون غزا العالم، وخاضه المئات من مشاهير العالم، من بيل غيتس ومارك زوكربارغ، إلى الرئيس الأميركي الأسبق جورج بوش الابن، ولاعبي الكرة الأشهر في العالم، ومئات من نجوم الفن، والكُتّاب في مختلف دول العالم، بالإضافة إلى عشرات الآلاف من المشاهير المحليين في بلدانهم والأناس العاديين.

وصار التحدي نفسه، في ظرف بضعة أيام، الحملة الأكبر في تاريخ الإنترنت، فقد أعلن موقع «يوتيوب» أن عدد المشاهدات لفيديوهات تحدي سطل الثلج قد تجاوزت المليار مشاهدة حتى كتابة هذه السطور، كما استطاعت مؤسسة ALS جمع 100 مليون دولار كتبرعات ناتجة عن عدم قبول بعض المشاهير التحدي.

على الرغم من النجاح التي لاقته، واجهت الحملة انتقادات قوية، فكثير من الذين خاضوا التحدي لم يكن الأمر بالنسبة إليهم سوى عملية تقليد للمشاهير، أو سعي لجلب شهرة سريعة على الإنترنت، حيث تفاجأ متتبعون مثلاً لفيديو جد يقوم بإجبار حفيدته ذات العشرة أشهر على خوض تحدي سطل الثلج كمحاولة لاستجداء الشهرة!.

كما واجهت الحملة الانتقادات، بسبب كون عدد المصابين بالمرض حول العالم نحو 150 ألف شخص، وهو رقم يقل كثيراً عن عدد المصابين بأمراض عصبية أخرى، ويقل كثيراً عن عدد الأشخاص الذين لا يستطيعون الحصول على مياه صالحة للشرب والذين قُدِرَ عددهم بنحو 786 مليون شخص – حسب اليونيسيف – التي قدرت أيضاً عدد 1400 طفل يموتون كل يوم بسبب عدم الحصول على مياه صالحة للشرب، في حين تشير أرقام إلى أن نحو 30 مليون لتر من المياه استخدم في تحدي سطل الثلج حول العالم.

جاء التحدي ذاته، في وقت كانت غزة تحت غارات العدوان الإسرائيلي، لهذا قرر أهالي القطاع، الذين يعيشون وسط ندرة المياه، خوض تحدٍ آخر على طريقتهم، لنقل مأساتهم للعالم، حيث غيّروا تحدي سطل الثلج إلى تحدي «الركام»، وقام غزاويون بتصوير أنفسهم وهم يسكبون بعض ركام البيوت المُهدَّمة على رؤوسهم.

ومازال المئات من المشاهير يخوضون التحدي حتى اللحظة، ومازال آلاف الأشخاص يبثون الفيديوهات وهم يتحدون الثلج على موقع يوتيوب، وهو ما عزاه بعض المحللين النفسيين على صفحات الجرائد الغربية مخاطبة «حسنة» للنرجسية التي تصنعها مواقع التواصل الاجتماعي من محاولات الأشخاص الظهور بمظهر حسن على مواقع التواصل.

النجاح الذي حققه تحدي الثلج دفع رواد التواصل الاجتماعي في مصر، ودول عربية أخرى، لمقارنته بحملات جمع التبرعات التي تملأ شاشات التلفاز، خصوصاً شهر رمضان، والتي تحوّلت من مصدر لجمع التبرعات إلى مصدر للإزعاج وحتى السخرية من فرط إغراقها في الميلودراما، وكيف أن أفكاراً بسيطة ومبتكرة وغير مكلفة على مواقع التواصل الاجتماعي صارت قادرة على صنع ما لا تستطيع الآلة الإعلامية التقليدية صناعته؟!



إيزابيللا كاميرا

وداعاً للكلمات

عندما التحقنا ونحن صغار بالمدرسة علّمونا أن حروف الكتابة الأولى، الهيروغليفية أو الأبجدية أو الرسوم الدالة على حروف، هي التي سجّلت مرور الإنسانية من العصر البدائي إلى عملية التطوُّر البشري. وهكذا انتهينا من حفر أو كتابة رموز أو رسومات على الحجر، لنمضي نحو الكتابة ونهدي للتراث الإنساني الأعمال الكبرى التي نعرفها جميعاً. ولكن يكفي اليوم أن ننظر إلى شاب يكتب رسالة على مواقع التواصل الاجتماعي وعلى نظم التراسُل الفورية لكي ندرك أننا نعود إلى الرموز للتعبير عن المواقف، وربما أيضاً عن المشاعر والأحاسيس. وهكذا أيضاً فإننا عندما نريد أن نقول «أوكيه» وهو التعبير الأميركي الذي ساد العالم كله، فإننا نكتفي بإرسال رمز لكف يد مضمومة ترفع إبهامها لأعلى. حتى عندما تكون رافضاً أو غاضباً، أو مُندهشاً، أو قلقاً، أو مُرتاباً، أو مُعنباً أو فرحاً، أو مُنزعجاً أو يائساً، أو تشع بالسعادة، فلم تعد تحتاج إلى التعبير عن ذلك بعبارة أو بكلمة أو بصورة مجازية بليغة جميلة، وإنما بواسطة واحد من تلك الوجوه التي تسمى «emoticon»، التي تستطيع أن تختارها من بين مجموعات واسعة سابقة التجهيز تبدع في اختراعها بعض المواقع المخصصة لذلك، بعضها مجاناً، وبعضها الآخر مقابل نفقات غير باهظة. يكفي أن تنقر فوق إحدى هذه الصور حتى يتم بثها إلى وجهتها المنشودة.

يصبح الأمر أسوأ عندما يظهر أحد تلك الوجوه المرسومة على واجهة مستخدم لموقع تواصل اجتماعي، حيث يراه الناس كلهم، ويعرف القاصي والداني الحالة الشعورية للمستخدم، حتى أولئك الذين لا يهمهم الأمر.

حتى غير المتمرسين في التكنولوجيا يستطيعون الاكتفاء باستخدام رموز قليلة للتعبير عن مشاعرهم، تتكوّن من قوسين ونقطتين، والمناورة بهما للتعبير عن الابتسام أو الانزعاج وخلافه.

ولو كان الشخص لا يريد أن يتكلم أو يسمع أو يرى فإنني لا أفهم لماذا بدلاً من أن يكف عن الكتابة يرسل إلى كل أصقاع الأرض بثلاثة وجوه لقردة تغلق أعينها وأفواهها وآذانها بأيديها.

وعليه يصح لنا أن نسأل عما يحدث الآن. هل نحن في مواجهة مرحلة تطوُّر جديدة حقاً أم أننا لا نعيش مرحلة تطور، وإنما تدهور وإفقار بطيء وعنيد في اللغة؟ فإذا واصلنا التساؤل في هذا الاتجاه يصح لنا أيضاً أن نسأل عما إذا كان هذا الجيل «الاجتماعي» سوف يهدي إلينا شعراء مثل نيرودا أو ناظم حكمت أو مونتالي أو محمود درويش؟ كيف سوف يستطيع المؤلفون الجدد أن يعبّروا عن أنفسهم وقد حُرِموا من أدق طرق التعبير اللغوي عن أخص خصوصياتهم؟ هل سوف يكون شعراء المستقبل ضحايا غير واعين لطرق التمثيل الرمزي الرقمي الحديث؟ وماذا عن الأدب؟ كيف سيكون دور المترجمين في هذا المشهد اللغوي الجديد؟ فهذه الأيقونجرافيا عالمية، ولا تحتاج إلى فك شفرتها الدلالية. قد يبدو هذا بمثابة ميزة وحيدة. ولكن نحن، وهذا هو السؤال الأكثر إيلاماً، هل سنكون قادرين على الكتابة؟ أم أن هذا التلوُّث سوف يكتسح ما يعترض طريقه، حتى في أوساط غير شبابية؟

وي! لا أستطيع أن أجيب. .....)



جامعة
خلف القضبان

هذا الشهر يعود الطلبة إلى مقاعد الجامعة، فما جديد الموسم 2015/2014؟.. مبدئياً لا بشائر تغيير في الأفق، فالجامعات العربية استقرّت على الرّوتين نفسه، ولا تفكّر، على الأقل في الوقت الرّاهن، في إعادة النظر في مناهجها وهياكلها التي خنلتها طويلاً، وجعلت منها جامعات تتأرجح في ذيل ترتيب الجامعات العالميّة. الوضع ليس مهيأً للتفاؤل بجامعات عربيّة بمقاسات دوليّة، فبين تراجع المستوى الأكاديمي وتسيّيس الإدارة، يجد الطالب والأستاذ نفسيهما الحلقة الأضعف في قلاع علميّة أُفرِغَتْ من محتواها.. ما هي أسباب الوضع الحالي؟ وكيف الخروج منه؟ أسئلة تحاول «الدوحة» ملامستها لعلّ الجامعات العربية تستفيق من سباتها، وتنتفض كما انتفض الشارع قبلها، وتعود إلى لعب دورها داخل وخارج أسوارها العاليّة.

هل بالإمكان مقاربة سؤال الجامعي في علاقته بالمجتمع دون أن نطرح صلة الجامعة بمحيطها؟ ثمّ هل أنّ الأبراج العاجيّة أو «الطينيّة»، التي كان يحتمي بها الجامعي ما تزال قلاعاً حقيقيّة لمبدأ المباعدة بين كاريزميّة الجامعي وصورة المجتمع؟ وهل أنّ مجرّد استعادة هذا السّؤال في ظِلّ متغيّرات التّعليم العالي أي في طور ما بعد صناعي وما بعد حداثي غربيّاً هو نوع من الإقرار بأنّ النّخبة العربيّة ما تزال مُلتحفة بالمباينة التي رفعها الفكر العربي القروسطي بين الثقافة العالمة وبين ثقافة العوام. وهو شكل من أشكال التّمسّك بمفهوم للمعرفة يرى في العلم من «المظنون به على غير أهله»؟.

د. نزار شقرون

انهيار الصّورة التّقليديّة

إنّ ضجيج المجتمع: ما يحدث يوميّاً من أسئلة تعنى بمشاكل شرائح واسعة من الجماهير لا يمكن بأيّ حال أن يبقى بعيداً عن دائرة الإنصات. وهو إنصات لا يشمل الدّائرة السياسيّة فحسب، بل يستهدف، وبشكل عميق، المجال الجامعي الذي بقي طيلة حقب عديدة مؤشّراً سلبيّاً على وجود صلة ممكنة بينه وبين المحيط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي في الخارطة العربيّة عامّة. ألم ينتقد الباحث سمير عبده المؤسّسة الجامعيّة في الوطن العربي بقوله: «من أهمّ مظاهر التّخلّف في الوطن العربي هو تخلّف هذه المؤسّسة التي نسمّيها الجامعة، فليس هناك من المحيط إلى الخليج جامعة واحدة بالمفهوم الحديث للجامعة. إنّ ما نسميه بالجامعات ليس إلاّ مدار التّعليم العالي يكون فيها التّعليم بواسطة التّلقين والتّبشير والوعظ ودراسة الكتب الكلاسيكيّة فقد أفرزت هذه الجامعات قيادات هزيلة لم تتمكّن من القيام بالثّورة العلميّة ، هذه الثّورة ضروريّة لانتشال الإنسان العربي من كهوف الأسطورة إلى المعرفة». لكن هذا الرّأي المستنفر للواقع الجامعي، وكأنّها سياج حديدي ماورائي في حين أنّ المؤسّسة مُشكّلة من إسهام الجامعي أساساً، إذ إنّ للجامعي الدّور الأبرز في تحديد مقرّرات الدّراسة ومحتوياتها وفي بلورة التّصوّرات العامّة لاستراتيجيّات النقلات والمنعطفات في عمليّات الإصلاح أو المراجعة لأنظمة التّعليم العالي العربيّة. لهذا فإنّ المأزق العميق الذي يتخبّط فيه التّعليم العالي العربي يعود إلى طبيعة النّهنيّة الجامعيّة السّائدة، فلا شكّ أنّ للسياسي العربي دوره في وضع الاستراتيجيّات العامّة دون إغفال للمؤثّرات المجاليّة المحايثة في تقريب التّجربة العربيّة من التّجربة العالميّة، ولكن ذلك لا ينفي الدّور الممكن للجامعي.

إنّ مآزق المجتمع: بطالة أصحاب الشّهادات العليا، هشاشة المؤسّسة الاقتصاديّة، انتشار واسع للعقليّة الخرافيّة، كلّ ذلك من بين التّحدّيات التي من المفترض أن تكون في سلّم أولويّات الجامعي. ولقد أصبحت البداهة الواقعيّة تحتّم على الجامعي الانتباه الدّقيق إلى أنّ الواقع هو ما يجب التّفكير فيه، فلا يعقل أن تبقى مخابر البحث العلمي معزولة عن احتياجات المؤسسة الصناعيّة والاقتصاديّة ولا يعقل أن تظلّ محتويات الدّراسة هُلاميّة ومقاساً عامّاً، في حين أنّ لكلّ مجتمع مقاسات، كما من غير المعقول أن تبقى العلوم الإنسانيّة علوماً منبتّة عن سياقها العربي المعاصر وعن أسئلة الواقع.

لقد كان في ظنّ البعض أنّ الجامعة قلعة حصينة لا تلقي بمعرفتها للعامّة إلاّ في شكل الفتات. لكن هذه النّظرة الضيّقة والتي تعيد إلى الأذهان مفهوماً بالياً للمعرفة قد زالت بزوال فكر ما بعد الحداثة. ولكن هل زال هذا الفكر فعلاً عن مجتمعنا، ذاك



ما يجعل من نمط المعرفة نمطاً ما قبل حداثيّ. على الجامعة اليوم أن تسعى إلى فهم المتغيّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة وأن تعمل على استيعابها والتفكير في أسئلة التقدّم من جديد بدل أن تتقوقع في المفهوم الأكاديمي التّقليدي، ومن الغريب أنّ حركة الإنصات إلى المجتمع بدأت تزحف في قطاعات العلوم من خلال إحداث شعب مُمهننة في السّنوات الأخيرة ومن خلال إحكام التّواصل بين الجامعيّين- الباحثين وبين المستثمرين، ولكنّ حركة الإنصات بقيت سلحفاتيّة الخطو في قطاعات الآداب والعلوم الإنسانيّة.

لقد تفطّن الغرب إلى أنّ الفصل الموجود منذ مئات السنين «بين الفنون» والآداب و«المهنيّة» لم يعد معياراً عالميّاً وأضحى التّفكير في عوائد التّعليم العالي على الاستثمار هو المحكّ الأساسي لإحداث المتغيّرات وعرض البرامج. ولا نغالي حين نعتبر أنّ استتباعات التّجارب الغربيّة مؤثّرة في نظامنا التّعليمي بحكم الانخراط الوطني في مسار توحيد المنظومة التّعليميّة العالميّة، وهو ما أدّى إلى مسايرة للتّوجّهات العالميّة نحو ما نسمّيه بـ«العولمة الإيجابيّة».

إنّ الجامعي الذي يعتبر المجتمع جزءاً من أولويّات البحث والتّفكير والإبداع هو الذي يتخطّى هذا القيد الصّوري الذي جعل الجامعة في اللاّشعور الجمعي فضاء بلّوريّا من الكريستال، لا ينبغي زجّه في معارك المجتمع.لهذا فالجامعي مدعوّ إلى قبول المتغيّرات ، فلا معنى للبحث العلمي ولمقرّرات دراسيّة ترهن الكفاءة البشريّة في مخبر أو كتاب دون أن تكون نتائجها مؤثّرة في مجتمعها.

لكن هذا المنشود الذي يتبلور بفضل الضّغط الواقعي والدّولي يظلّ مرتهناً بعقليّة الجامعي ذاته. إنّ شريحة كبيرة مطالبة بأن تعيد التّفكير فيما يحدث خارج جدران الجامعة لأنّ هذا الواقع تسلّل نهائيّاً إلى الجامعة دون أن يطلب إذناً للدّخول. كما أنّ «برجعاجيّة» الجامعي الكلاسيكي مآلها الانهيار مثلما تنهار القصائد الهلاميّة الغامضة والذّاتيّة المفرطة والمستبدّة في القصيدة المستقبليّة وإنّ الإبقاء على المنظور الأحادي للأشياء والذّاتاني من شأنه أن يجعل من الإنسان العربي مستلباً أكثر فلا حاجة لنا اليوم تحت وقع زحف الواقع أن نتوهّم العيش في مجرّة غير مجرّتنا.

ولكن هل يعني هذا التّشخيص الإقرار بأنّنا نمرّ اليوم من الإنتلجنسيا الفكريّة إلى «الإنتلجنسيا المهنيّة» فنصوّر لإفراغ الجامعة من دورها التّقليدي في بلورة تصوّرات المجتمع وتشخيص إمكاناته المستقبليّة؟ وبتعبير مبسّط هل ننادي بدور تكنوقراطي للجامعة فحسب؟

إنّ الإسراع إلى تأكيد هذا المنحى يجعلنا نسقط مباشرة فيما أقرّه «مولر» حين بيّن أنّه «في المجتمع الصناعي المتقدّم تحلّ محلّ المشروعيّة القانونيّة – العقلانية مشروعيّة تكنوقراطيّة لا تولي أيّ اهتمام لمعتقدات المواطن أو للأخلاق في ذاتها». وهو ما يفيد معنى غطرسة الأدائيّة مقابل تراجع عقلانيّة الحداثة. ففي سياق الوعي بأنّ الجامعة هي نسق فرعي من النّسق الاجتماعي قد يخشى الانزلاق في هذه الأدائيّة المشطّة التي تنفي نفيا تامّا الخلفيّات المعرفيّة وتسكت عن النّور الطّلائعي للجامعة. وهو دور ثابت وتقليدي بمعنى حضوره الدّائم كآليّة جوهريّة في الكيان الجامعي.

يفرز سيادة مبدأ الأدائيّة مساهمة التّعليم العالي أوّلا في التّعامل مع المنافسة العالميّة بتنويع الاختصاصات حتّى تستطيع الدّولة القوميّة أن تنخرط في السّوق الدّوليّة. وثانياً في إمداد المجتمع بالخبرات والمهارات التي تلبّي احتياجاته. ويفيد هنا التّعريف للأدائيّة اقتصار الجامعة على عمليّة إمداد تنموي متواصل للمجتمع وهو أمر فعّال وعقلاني أيضاً غير أنّ الشّطط في إملاءاته قد يؤدّي إلى اللّبس الآتي وهو أنّ الجامعة لن تلعب دورها السّابق في إنتاج مثل عليا وهو للبس خطير. فقد ينظر إلى السير الحثيث نحو تغيير «الصّورة التّقليديّة» للجامعي، في ظاهر الأمر، بمثابة انتكاسة المثل العليا. وهو ما ينتج عملياً «ثقافة مضادّة» لتوجّهات تأهيليّة، لهذا فإنّ التّفكير في تأهيل تخصّصات الفنون والآداب والإنسانيّات يمثّل رهاناً متشعّباً، إلاّ أنّه ضروريّ وعاجل أيضا. ومن البديهي أن يثير هذا التّفكير اتّجاهاً ثالثاً في التّعامل مع اختصاصات الفنون والإنسانيّات حتّى ينمج القطاع برمّته في حركيّة المجتمع دون أن يتخلّى الجامعي عن دوره الأصلي في إنتاج القيم رغم فخاخ التّكنوقراطيّة.

عبد القادر عبد اللي

يعود عُمر التعليم الجامعي في سورية إلى ما قبل تأسيس الدولة السورية الحالية، فقد تأسّست المدرسة الطبية عام 1903، ومدرسة الحقوق عام 1913 في العهد العثماني، ولم تتأسّس الجامعة السورية حتى عام 1923 بعد الانتداب الفرنسي، وذلك بدمج المدرستين. تحوّلت الجامعة السورية إلى جامعة دمشق فيما بعد، وتوسّعت لتشمل فروع العلوم البحتة والإنسانية كلها، ومع النمو المطّرد لم يعد بالإمكان استيعاب الطلاب، فتأسست جامعة حلب عام 1958، وكانت نواتها كلية الهندسة التي تتبع الجامعة السورية مع كلية زراعة، ثم تطوّرت بسرعة في أواخر الستينيات لتضم عدداً كبيراً من الكليات والمعاهد.

من الريادة إلى الانهيار

مع الانفجار التعليمي الذي شهدته سورية إبان حرب 1973، كان لابد من تأسيس جامعات جديدة وافتتاح كليات أخرى، فكانت جامعة اللاذقية (تشرين)، ثم تلتها جامعة حمص (البعث)، وهناك فروع لهذه الجامعات الأربع تغطي المحافظات كافة.

لم يُلبِ هذا التوسّع الأفقي الحاجة المتنامية، فصدر مرسوم افتتاح الجامعات الخاصة، فهل حققت المرجو منها؟

ريادة الجامعة السورية / جامعة دمشق

لم تكن جامعة دمشق الرائدة عربياً على صعيد التأسيس فقط، بل حقّقت الريادة باعتمادها التدريس باللغة العربية أيضاً، وكانت أول من عرّب المناهج. لقد كانت منبراً علمياً استقطب كثيراً من الطلاب العرب من مختلف الأقطار، ومن خلال الجو الديموقراطي الذي ساد فترة خمسينيات القرن العشرين سجلت ريادة أخرى بانخراطها في العمل العام، فمع كونها منبراً علمياً مهماً، كانت رائدة في العمل السياسي، وتحولت إلى أحد مراكز القوى السياسية الفاعلة في سورية، وبوصلة للكثير من التيارات السياسية العربية.

كان المستوى العلمي الذي تتمتع به جامعة دمشق يجعلها نموذجاً يحتذى به، وقد وقف على منابر التدريس فيها علماء اشتهروا كثيراً، لا يتسع المجال لتعداد أسمائهم. وبقي هذا المستوى العلمي محافظاً على حد معين على الصعيدين العلمي والتربوي إلى أواسط السبعينيات.

خرّجت جامعة دمشق خلال هذه الفترة أعداداً كبيرة من الكوادر العلمية التي ساهمت بتأسيس شقيقاتها في سورية، وساهم بعضها بتأسيس كثير من الجامعات العربية أو التحقت بكوادر تلك الجامعات بعد التأسيس من خريجين عرب وسوريين.

الجمود والعيش على سمعة الماضي

شهد التعليم الجامعي توسعاً أفقياً كبيراً جداً في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، بالتوازي مع التوسع التعليمي لما قبل الجامعة الذي حدث في الفترة نفسها.

الطريف بالأمر أن الكتب التربوية المعتمدة في كلية التربية في جامعة دمشق تدرّس الإجراءات التي يجب اتخاذها في حال الانفجار التعليمي من أجل التقليل من تأثيراته السلبية، ولكن شيئاً على أرض الواقع لم يحدث، وهذه كانت بداية اتساع الهوة بين الكتاب (أو المنهج بشكل عام) والواقع، ولكن على الرغم من هذه المشاكل المستعصية بقي التعليم الجامعي في سورية يعيش على سمعة حققها من إنجازات ماضية.

بداية الانهيار

شكلت أواسط السبعينيات منعطفاً



حـاداً فـي الحـيـاة الـسـوريـة عموماً، والحياة الجامعية خصوصاً، حيث بدأت طلائع الكوادر الموفدة إلى الاتحاد السوفياتي والمعسكر الشرقي بالقدوم إلى الجامعات لتشغل مكانها، ولازال جيلنا الذي كان على مقاعد الجامعات في تلك الفترة ينكر كثيراً من الطرائف عن المفارقات التي عاشها. من نتائج الانفجار التعليمي الأعداد الكبيرة جداً في قاعات الدروس النظرية إذ وصل مجموع الطلاب الذين من المفروض أن يحضروا محاضرة في كلية العلوم عام 1977 إلى مئتي طالب. يصل هذا العدد إلـى ثلاثمئة إذا كـان الـمـدرس خريج جامعة فرنسية أو إنجليزية والمدرس الذي يدرس المادة نفسها في المجموعة الأخرى للمستوى نفسه قادماً من إحدى جامعات الصداقة السوفياتية.

لم يكن التخبط على صعيد المدرسين فقط، بل امتد إلى المناهج، وهنا يمكن أن نـدرج أمثلة بسيطة تعطي فكرة وافية عن هنا التخبط. يعرف أحد كتب كلية التربية ديموقراطية التعليم «بأنها مجانية التعليم» ويستفيض بالشرح كيف أن الدولة تدرس الطلاب في أطوار ما قبل الجامعة مجاناً، وتتقاضى منهم رسوماً رمزية في الجامعة، وبهذا تثبت بأن سورية من أكثر دول العالم تطبيقاً لديموقراطية التعليم. ولكن في كتب المرحلة السابقة والتي مازالت تعتمد في بعض المعاهد منها كتاب معهد إعداد المدرسين، يعرف ديموقراطية التعليم «بأنها اشتراك المعنيين جميعاً بإعداد المناهج التعليمية» ويشرح «المعنيين» بأنهم القوى المجتمعية كلها بمن في ذلك الطلاب أنفسهم لتلبية التعليم لحاجة المجتمع. لو أردنا أن نقيس الواقع التعليمي وفق هذا التعريف لظهر أن سورية من الدولة التي ليس لديها أي ديموقراطية في التعليم.

المثال الآخر: كنت ذات يوم أمام طلابي في المعهد المتوسط أعطيهم درساً في تاريخ الفن، وكان بحسب المقرر «المدرسة السريالية»، وقفت أمامهم وقلت لهم حرفياً: «نشأت المدرسة السريالية إبان الحرب العالمية الثانية وهي ضرب من ضروب التخبط، وطرحت أموراً لا يمكن تحقيقها، وهي مدرسة فاشلة بدليل أنها لم تستطع إثبات نفسها». هنا قاطعني أحد الطلاب، وقال لي: «أستاذ، قبل أسبوعين تقريباً قرأت مقالاً عنك في إحدى الصحف، وذكر الكاتب أنك فنان سريالي، بما أن المدرسة السريالية على هذه الدرجة من السوء لماذا أنت سريالي؟» ضحكت، قلت له ببساطة شديدة، يا بني، أنا أقول لك ما هو مفروض عليّ وعليك، وما يجب أن تكتبه في الامتحان إذا سُئِلت عن هذا الأمر، أما إذا أردت تثقيف نفسك فعليك الخروج من المؤسسة التعليمية...

الاستيعاب الكبير للخريجين الجامعيين في المؤسسات الحكومية أبقى الإقبال على هذا التعليم مرتفعاً، ولم يعد الطالب يبحث عن تحقيق طموح علمي، بل طموح وظيفي، وإذا سعى للطموح العلمي فلن يحصل عليه أساساً لعدم توافره. ومن مفارقات هذه الفترة أن بعض طالبات معاهد إعداد المعلمات التابعة لوزارة التربية، والتي تلتزم الوزارة بتعيينهن بعد التخرج إثر دراسة مدتها سنتين حصلن على مجموع في







الثانوية العامة يؤهلهن للدخول في أي فرع جامعي يردن ومنها كلية التربية، ولكنهن فضلن هذا المعهد لأنه فرصة عمل مضمونة.

ينسحب الأمر نفسه على طلاب الهندسات، فقرار الدولة باستيعات المهندسين كافة أبقى طموح الطلاب جميعاً الدراسة في كليات الهندسة، حتى امتلأت دوائر النفوس السجل العقاري والمالية والأوقاف بالمهندسين من مختلف الاختصاصات.

محاولات الإصلاح

لم يغب هنا الواقع عن أعين أصحاب القرار، ولم يكن من المحرمات التي لا يمكن مناقشتها. فقد طرحت عدة مبادرات باسم الإصلاح، وتمت الاستعانة بالمؤسسات الدولية وخبراتها أحياناً.

بالطبع هنا لابد من التنويه أن السلطات كانت على وعي تام بعدم إمكانية فصل تطوير التعليم الجامعي عن تطوير التعليم ما قبل الجامعي. ولابد من نكر هذه الحادثة التي عايشتها بنفسي في إحدى المرات.

عُينت لفترة قصيرة في دائرة المناهج في وزارة التربية، وحضرنا اجتماعاً على درجة كبيرة من الأهمية مع لجنة قيل لنا إنها جاءت من اليونسكو، وقد ساهم أعضاؤها في إصلاح التعليم في دول أوروبا الشرقية بعد انهيار النظام الشيوعي، وفي جنوب إفريقيا بعد إنهاء نظام الفصل العنصري، وقدمت لنا هذه اللجنة تقريراً عن واقع التعليم ما قبل الجامعي في سورية من خلال زيارات ميدانية ومتابعة عن كثب. لم أستطع أن أمسك نفسي عن الضحك في ذلك الاجتماع الذي حضره أعضاء دائرة المناهج ومعاونو وزير التربية المختصون، وحين توجهت إليّ نظرات الاستغراب، تقمصت جديتي، وطلبت الإذن بالحديث، ومُنحته. قلت لو حضرتم في كلية التربية محاضرة للأستاذ الدكتور فلان في أصول التدريس وهو يشرح مساوئ التدريس بطريقة المحاضرة، وينفذ هذه المساوئ دون أي نقص، لما احتجتم إلى هنا الجهد. باختصار كل ما جاء في التقرير كان يُدرس في جامعاتنا.. ولكن هل يمكن إصلاحه؟ لعله يحتاج إلى عملية جرحية أليمة.

من مبادرات الإصلاح أيضاً الجامعات الخاصة، فقد جاءت هذه الجامعات لضخ دم جديد في التعليم الجامعي، ولكن أساتذتها كانوا من الجامعات الحكومية، وتدرس المقررات التي تدرسها الجامعات الحكومية بموجب قوانين التأسيس. وهنا أذكر حديثاً للأستاذ المربي الكبير أنطون مقدسي حول كلمة مقرر، فيقول إنه من الفعل الثلاثي قَرَرَ أي أملى وفرض. بالطبع يمكن أن تكون هناك مقررات في جزء كبير من التعليم الأساسي، ولكن أن يكون التعليم من أوله إلى نهاية الجامعة «مقررات» فأين تنمية المواهب والمبادرات والبحث؟ وبالطبع إدخال هذه الأمور إلى التعليم أمر شبه مستحيل، ويحتاج إلى تأهيل لجزء كبير من الكوادر التي تُدرس في الجامعات.

وهكذا جاءت الجامعات الخاصة حلقة جديدة من التعليم السائد لم تُلق مجرد حصى في الماء الراكد. كانت الجامعات الخاصة ذلك الشبل من ذلك الأسد.

إذا ما نظرنا إلى ما وصلت إليه سورية اليوم، فإن دراسة مسار أي قطاع، ومنها القطاع الجامعي ستكون صورة مختصرة عن المسار الذي أوصل البلد إلى ما وصل إليه. ولم يكن هناك بد من بدء عملية إصلاح واسعة لإيقاف هذا المسار الذي يتسارع نحو الانهيار. الإصلاح كان معروفاً، ولكنه مؤلم، وهو مؤلم ألماً شديداً، ومن أجل تجنب هذا الألم استعيض عنه ببعض الترقيعات أو التلفيقات، وبهذا سار نحو نهايته وبدأ الانهيار الشامل.

د. كمال مغيث

باحث بالمركز القومي للبحوث التربوية

مع مطلع القرن العشرين، وكرد فعل على الهيمنة الاستعمارية البريطانية على مصر، راح العديد من المفكرين الوطنيين يتنادون لتأسيس جامعة وطنية أهلية، وكان من هؤلاء: قاسم أمين وجرجي زيدان وسعد زغلول وأحمد لطفي السيد وغيرهم، وبالفعل فتحت الجامعة أبوابها أمام طلاب العلم في ديسمبر 1908، وحدّدت الجامعة الوليدة وظائفها في تكوين نخبة مثقفة ومتميزة ووطنية، تمتلك معارف علمية وإنسانية رفيعة وتلتقي فيها الثقافة الوطنية بخصوصيتها مع الثقافة الإنسانية بما يؤدي إلى إثراء حصيلة تلك النخبة في تعاملها مع مجتمعها في الظروف العالمية المحيطة به.

ماضٍ مجيد وحاضر بائس



جامعة القاهرة

وعلى الرغم من أنها وقت نشأتها ولعقود متتالية كانت جامعة للنخبة الاجتماعية القادرة على دفع مصروفاتها، إلا أنها قد نجحت في خلق جماعات من المثقفين الوطنيين الذين كانوا هم الأساس للتقدُّم الاجتماعي وللحياة الديموقراطية، وكانت الجامعة هي المؤسسة التي لعب خريجوها دوراً كبيراً في تنوُّع وثراء مختلف مدارس الفكر والأدب والفنون، وترفد مختلف الأحزاب والتنظيمات السياسية بالعناصر البشرية القادرة على قيادة النضال الوطني في سبيل تعزيز الديموقراطية والمطالبة بالدستور والبرلمان، والعمل على تأكيد قيمة الاستقلال الوطني في نفس الوقت، وقد لعب طلاب الجامعة وخريجوها الدور الأكبر في قيادة الاحتجاجات الشعبية ضد الاستبداد عامي 1935 و1946.

ونجحت ثورة يوليو 1952، بما حققته من مطالب شعبية كالإصلاح الزراعي وإعلان الجمهورية واتفاقية الجلاء في كسب تعاطف قطاعات كبيرة من طلاب وأساتذة الجامعة، وفي نفس الوقت فقد قامت بفصل عشرات الأساتذة



الذين عارضوا توجه ضباط يوليو في الانفراد بالحكم ووأد الحياة الدستورية، وهكذا تم تأميم النشاط السياسي للطلاب، وتم توظيف النشاط السياسي للترويج لفكرة الحشد الأيديولوجي، وقدمت الثورة للشعب مطلباً عزيزاً بتقرير مجانية التعليم العالي والجامعي، سنة 1961، غير أن هزيمة يونيو 1967، أدت إلى اشتعال الجامعة بالاحتجاجات المواجهة لجمال عبد الناصر ونظامه، وهو ما أدى إلى ترك هامش كبير من الحرية أمام الطلاب، ومات عبد الناصر عام 1970، فسعى خلفه أنور السادات إلى توسيع هامش الحرية أمام الطلاب بحثاً عن مشروعية سياسية مختلفة عن مشروعية عبد الناصر، وهو ما أدى إلى عودة الازدهار إلى الحركة السياسية والدور السياسي للجامعة، فعرفت الجامعة المظاهرات الحاشدة عام 1972 المطالبة بتحرير أرض سيناء من محتليها الصهاينة، واحتضنت الجامعة الظاهرة الغنائية الشهيرة الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم فكانا من الضيوف الدائمين لأنشطتها الطلابية، وتصاعدت احتجاجات الطلاب على التوجه الرأسمالي للسادات والخضوع لتعليمات صندوق النقد الدولي برفع الدعم عن الفقراء واشتعلت الجامعة ومصر كلها بالغضب في الانتفاضة الشعبية يومي 18 و19 يناير سنة 1977، ومن هنا سعى السادات إلى إصدار القوانين التي منعت تماماً النشاط السياسي من الجامعة، وفي نفس الوقت سعى إلى وجود الأمن داخل الجامعة لوأد أي نشاط سياسي للطلاب في مهده، فاختفت القوى السياسية المختلفة من الجامعة ولم يعد فيها سوى القوى السياسية الإسلامية بحجة أنها صاحبة نشاط ديني وليس نشاطاً سياسياً، ومن هنا فقد أصبحت الجامعة بؤرة للمحافظة بعد أن كانت قلعة للاستنارة والتقدُّم، واتفق هنا الدور الجامعي مع توجهات الحكم الجديد للرئيس مبارك الذي سعى إلى تفريغ الجامعة من النشاط السياسي المعارض فسعى إلى تشديد القبضة الأمنية عليها، وتوسَّع الأمن في سيطرته على الجامعة فأصبح يتدخل في تعيين الأساتذة وتنقلاتهم ويعترض على الندوات المختلفة ويستبدل انتخابات الاتحادات الطلابية بالتعيين من العناصر المتعاونة معه، والتي تلعب أدواراً أمنية في مواجهة زملائها وأساتذتها، ومع ذلك فإن مجموعة من أساتذة الجامعة التقدميين قد شكلوا مجموعة تنادي باستقلال الجامعة وإبعاد الأمن عن مبانيها وأنشطتها هي مجموعة 9 مارس التي تمكنت من الحصول على حكم قضائي بابعاد الأمن عن الجامعة وعندما سعى بعض هؤلاء الأساتذة إلى توزيع نص الحكم على الطلاب تعرضوا لهجوم ضارٍ من فرق طلاب متعاونة مع أمن الدولة فيما سمي بموقعة 4 نوفمبر 2010، والتي أظن أنها كانت واحدة من أهم إرهاصات سقوط نظام مبارك، وعلى الرغم من سقوط مبارك فإن الاستقطاب الحاد الذي شهدته البلاد قد جعل من الجامعة ساحة لمعارك طاحنة، يستخدم فيها العصي والطوب والمولوتوف، وربما أسلحة الخرطوش، ويعتدي فيها الطلاب على أساتذتهم المؤيدين للحكم القائم ويقومون بإحراق المعامل والمدرجات، وهو ما يؤدي في النهاية إلى الشك في معنى الدور السياسي للجامعة وإلقاء ظلال قاتمة عليه، وهو الأمر الذي يبدو واضحاً في الموقف المعادي للأنشطة السياسية للطلاب، ولكنني أعتقد أن الأمور لن تستقيم لمن يسعون إلى تجريد الجامعة من دورها السياسي والوطني وأن هنا النشاط السياسي السلمي سيعود حتماً للجامعة بمجرد استقرار الأوضاع وعودة الهدوء إلى الجامعة.

أما في ما يتعلق بالدور المعرفي للجامعة فلا شك أنه قد تراوح صعوداً وهبوطاً تبعاً للظروف السياسية التي


جامعة عين شمس



أحاطت بالجامعة، فقبل ثورة يوليو كانت الجامعة على اتصال مباشر بالمعرفة الإنسانية بمعناها الواسع، فلم تكن تمنح لخريجيها وللمعينين فيها كمعيدين درجات الماجستير أو الدكتوراه، وإنما كانت توفر لهم البعثات التي يوفدون من خلالها إلى جامعات إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة فيحصلون على المعارف والعلوم الحديثة من مصادر إنتاجها الأصلية، سواء أكانت تلك المعارف والعلوم في المجال الإنساني أم العلمي، ويعودون إلى الجامعة المصرية محملين بتلك المعارف لينقلوها إلى طلابهم ومجتمعهم، ومع ثورة يوليو وزيادة أعداد الطلاب، ومن ثَمّ أساتنتهم فلم تعد الدولة تقدر على توفير التمويل اللازم للبعثات في مختلف التخصصات فاكتفت بالتخصصات التي لا يمكن الحصول عليها من مصر وكانت كلها في الغالب تخصصات هندسية وتكنولوجية، أما العلوم الإنسانية فقد أصبحت الجامعة تمنح شهاداتها من مرحلة الليسانس حتى الدكتوراه، وهو ما أدى إلى شكل من أشكال التدهور في تلك العلوم والمعارف مقارنة بما كان يتم من قبل، وفي السبعينيات شهدت البلاد سعياً حثيثاً نحو دعم اللامركزية وزيادة سلطات وصلاحيات المحافظين في المحافظات المختلفة، وهو ما أدى إلى نوع من السباق بين المحافظات المختلفة في إنشاء الجامعات الإقليمية، والتي أعدت على عجل وبدون استعدادات حقيقية لا في المباني ولا الأساتذة، ويكفي أن نعرف أن مصر قد أنشأت الجامعة الأهلية 1908، وعلى مدى نصف قرن لم تشهد إنشاء سوى ثلاث جامعات أخرى هي: جامعات الإسكندرية وعين شمس وأسيوط، ولكن في عقد واحد هو عقد السبعينيات فقد شهدت إنشاء عشر جامعات دفعة واحدة ومن هنا فقد راحت تسعى للهاث إلى استكمال هيئات التدريس فيها بالتسريع في منح شهادات الماجستير والدكتوراه بصرف النظر عن المستوى العلمي والمعرفي المتدني لهم، وقد تواكب ذلك الإعداد المتدني لهيئات التدريس مع توجه الدولة نحو الحد من فاعلية ودور الجامعة من ناحية وهيمنة الفكر الديني المتطرف من ناحية ثانية، وهو ما أدى إلى مزيد من التدني في المستوى المعرفي والعلمي للجامعة ومع غياب المعايير المهنية العلمية والأكاديمية راحت معايير القرابة والعائلية ومقتضيات الشللية والولاء للأساتذة الكبار تلعب دورها المؤثر في المزيد من تدني المستوى المعرفي والعلمي للجامعة، ويضاف إلى تلك العوامل ما يتعلّق بمستوى الأجور التي يحصل عليها أعضاء هيئة التدريس في الجامعة، فقد كان مرتب عضو هيئة التدريس في بداية حياته مع تحويل الجامعة الأهلية إلى جامعة حكومية سنة 1925 يبلغ ما يعادل ثلاثين ألفاً من الجنيهات، وهو ما لا يزيد اليوم عن ثلاثة آلاف من الجنيهات أي ما يعادل واحداً على عشرة مما كان يحصل عليه المعيد منذ تسعين عاماً، وهو ما ادى إلى انصراف الأساتذة عن التفرُّغ للعلم والطلاب بكتابة المقالات والأبحاث هنا وهناك والسعي إلى الحصول على فرصة للإعارة إلى إحدى جامعات الدول العربية للعمل على تأمين مستوى لائق من الحياة الكريمة للأستاذ وأسرته، ولم يكن غريباً بعد كل هذا أن تخرج جميع الجامعات المصرية من مختلف التصنيفات الدولية المعتبرة لأحسن خمسمئة جامعة في العالم.

د.محمد الرميحي

أستاذ الاجتماع السياسي - جامعة الكويت

الكتابة حول الجامعات في الخليج هي كتابة بطعم العلقم، من شخص خبر التعليم الجامعي الرسمي لأربعة عقود حتى الآن، والجامعات، كمثل غيرها من الموضوعات في الخليج، لا يمكن معرفة عددها على وجه الدقة، فهناك أولاً اختلال في المفاهيم، بمعنى ما هي مواصفات الجامعة؟

هياكل دون محتوى!

بعضهم يصرّ على أن ما لديه جامعة، وهي في الحقيقة (مدرسة ثانوية) على أبعد تقدير. حاولت أن أحصر عدد الجامعات في دول الخليج (دول مجلس التعاون الست) فلم أجد إلا أرقاماً تقريبية، وهي خمس جامعات رسمية (حكومية)، عدا المملكة العربية السعودية، فالأخيرة لديها من الجامعات الحكومية أربع وعشرون. أما الجامعات الخاصة، المصنفة رسمياً كجامعات فمجموعها في دول مجلس التعاون إحدى وثلاثون جامعة ! أي أن هناك في الخليج اليوم، ستين جامعة تقريباً، يتقاسم المشهد جامعات حكومية وأخرى أهلية ! هذا إذا استثنينا المعاهد والكليات التي تقدّم نوعاً من التعليم العالي، والتي يدعي بعض أصحابها أنها (جامعة) ! ويبدو أن فتح الجامعات الأهلية أصبح في الخليج في العشرين سنة الأخيرة يتكاثر كالفطر،كونه عملاً (تجارياً) مربحاً، وليس لدي اعتراض على الربح، إلا أن بعضه يميل مع الأسف، إلى تخريج أعداد دون محتوى ثقافي له معنى اجتماعي أو تنموي، بل لا توجد في الخليج قاطبة حتى اليوم (جامعات أهلية خيرية) phil-anthropic أي جامعات خيرية، وهي المثال الأنجح في العالم المتقدّم، خاصة الولايات المتحدة وبعض دول الغرب، على الرغم من الشغف الخليجي بـ(أعمال الخير)، التي يدفع لها الملايين من شمال الخليج إلى جنوبه، معظم هذه الأموال تذهب إلى أشكال تقليدية من (الإحسان)!

لا أميل إلى أن ضعف التعليم الجامعي في الخليج سببه عامل أوحد، في العلم الاجتماعي لا يحق أن نعزو ظاهرة إلى عامل واحد، فهناك عوامل عديدة تتدخل من أجل الوصول إلى تلك النتيجة المحزنة ضعف التعليم الجامعي وفقر مخرجاته، كما لا أميل إلى التعميم، فبعض الجامعات، وهي قليلة جداً، تهتم اهتماماً كبيراً بالكيف والجودة، قبل أي شي آخر، ولكنها قليلة، في خضم كم هائل من مؤسسات أخرى، اهتمامها بالجودة في التعليم لا يظهر حتى في تقاريرها. كما أن جامعات الخليج، على كثرتها، لم تنل أية واحدة منها مكاناً في أي تقييم بين الخمسمئة جامعة الأولى في العالم، حسب التقديرات المختلفة، فهي جامعات (فقيرة المستوى).

نشأت الجامعات الرسمية في الخليج (دول مجلس التعاون) بين نهاية خمسينيات القرن الماضي (جامعة الملك سعود بالرياض 1957)، وبين النصف الثاني من الثمانينيات(جامعة السلطان قابوس في عمان عام 1986) فيما بين هذين التاريخين، تعدّدت الجامعات الرسمية بشكل تدريجي، أما الأهلية فقد شهدت تراكماً كبيراً في العدد والانتشار، فيما بعد دخول القرن الحادي والعشرين، حيث تضخمت الحاجة للجامعات، بسبب تدفق الثروة النفطية الهائلة لدى معظم دول مجلس



التعاون، التي أنتجت ديناميكية غريبة، وهي الإقبال على التعليم العالي لا بسبب الشغف به، بل لأن الإدارات الحكومية قد ربطت بين (الوظيفة العليا في الدولة وبين الشهادة)، وقد نتج عن ذلك في العالم العربي قاطبة (الفقير والغني) معادلة غريبة، وهي أن الفقر والعوز، أنتج في التعليم ما أنتجته الثروة، أي كل منهما أثر في تدني نوعية وسوية التعليم، على الرغم من تناقضهما في الظاهر.

من الأسباب الأخرى التي أدت إلى ضعف مخرجات التعليم الجامعي في العقود الأخيرة في الخليج، ضعف التأسيس الطلابي فيما قبل السلم الجامعي، ذلك أن الطالب يصل إلى الجامعة دون إعداد كافٍ لا من حيث المنهج أو حتى المهارة، كما أن عاملاً آخر أثر في تدني التعليم، وهو التدخل السياسي، إذا قرر السياسيون أن أفضل طريقة لامتصاص غضب الجيل الصاعد أن يفتح له مجالاً في تعليم عالٍ (مفرغ من محتواه) من أجل إرضاء رغبة اجتماعية في (الشهادة العليا)، كما أن انعدام (التنافسية) بين مخرجات التعليم، أضاف من عوامل الضعف، عاملاً آخر مهماً، فالوظيفة مضمونة! أن كان لديك شهادة!! خبراء التعليم في مجتمعات أخرى وجدوا أن العوامل الأربعة (المبنى، المنهج، المعلم، المجتمع)، هي التي تشترك في العملية



التعليمية جودة أو ضعفاً، منها اثنان مهمان أكثر، هما المجتمع، الذي يضع خطط التنمية ويرسم الطريق إليها، والمعلم، وهو الأكثر أهمية، إلى درجة أن المعلم و(مستواه المادي واحترامه الاجتماعي) في المجتمعات التي نهضت مثل (اليابان أو ألمانيا) هو في مستوى أعلى بكثير، مادياً ومعنوياً، من أي محترف آخر (محامٍ أو طبيب) على العكس من ذلك في مجتمعنا العربي قاطبة وفي دول الخليج، فهو ليس أكثر (من معلم صبيان)!، زاد من ذلك انصراف (المواطنين) عن هذه المهنة. ففي بداية التعليم في الخليج، كانت هناك نهضة معقولة في التعليم، بسبب حاجة المجتمع أولاً ولأن المعلم (محلي أو عربي) كان مؤهلاً بشكل جيد لمهنتها، وثانياً كانت نظرة المجتمع إليه نظرة إيجابية، فأوائل المعلمين، سواء أكانوا في المستوى قبل الجامعي، أم حتى في أول بدايات الجامعات الحكومية في الخليج (الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي) تم تجنيد أفضل الأساتذة، وبعد ذلك توسعت فرص العمل، فانصرف كثيرون عن مهنة التعليم، وأصبح التعليم (مهنة طاردة للكفاءات) معنوياً ومادياً. إذا أضفنا إلى كل ذلك فقدان (البوصلة) في وضع


جامعة السلطان قابوس

فلسفة مجتمعية ناضجة ومستدامة للتعليم، فإن النتائج التي تظهر لنا عياناً ليست بالمفاجئة أو المستغربة!

يحتشد الجيل الخليجي القادم في المدارس والجامعات اليوم، بشكل لم تألفه مجتمعاتنا من قبل، بثقلها الديموغرافي، وحجم متطلباتها، ومستلزماتها الأساسية، وستواجه الحياة المقبلة مصاعب شتى، خصوصاً عندما سيندفع المواطنون يبحثون عن فرص عمل، واكتفاء ذاتي، وحياة كريمة. إن مجتمعاتنا ستواجه بنفسها تحديات سيفرضها الواقع بكل ما فيه من معضلات ومشكلات وأزمات تتفاقم مخاطرها يوماً بعد يوم سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، فالوفرة المالية الحالية ليست بالضرورة دائمة ولا هي مُتجدّدة. وعليه، فثمة مهمات أساسية وعملية، لابد من الوعي بها في تكوين الأجيال وتدريبهم، بعيداً عن كل الترسبات والبقايا والمألوفات والخطايا والمثالب التي مازالت سائدة في التربويات المدرسية وفي المناهج الجامعية، ودون الحديث الجدي والفعال لما يعرف اليوم بتكوين (رأس المال البشري)، فإن كل الصيحات، مثل غيرها،سوف تتبخر في الفضاء الكبير، معتمدة على تراث أصيل في التواكل.

أضابير مسؤولي التعليم في الخليج مليئة بدراسات حول (النهوض بالتعليم) إلا أنه حتى اليوم لم توجد بعد (كتلة وطنية حرجة) تضع النهوض بالتعليم على أعلى المستويات، إما جهلاً بأهمية تجويد التعليم، وقدرته على النهوض بالمجتمعات، أو عدم رغبة في إشاعة الاستنارة بين الناس، واعتبار التعليم (شكلاً خارجاً) وديكوراً من بناء وشخوص، لا يوجد احد على سطح هذه الدنيا في أي عالم كان (متقدماً أو ناهضاً) إلا وقد اعترف بأهمية تجويد التعليم، أما منطقتنا فلازال الوعي بتلك الأهمية في حدوده الدنيا، فلا يوجد نقاش مجتمعي واسع حول هذا الموضوع، بل يتفشى إهمال من وسائل الإعلام، وبين متخذي القرار، ومن جماعات المجتمع المدني (إن وجدت) في تصور أن ما لدينا تعليم جامعي متقن!

ولعله من اللافت أن أول مرة تذكر فيه مفردة (الثقافة) وأهميتها في وثيقة رسمية جماعية عربية، كانت في البيان الختامي لاجتماع القمة العربية في بيروت الرابع عشر، الصادر في 29 مارس 2002،كما أن أكثر تقرير أممي كتبته نخبة عربية، واهتم بموضوع التعليم والثقافة، هو (تقرير التنمية الإنسانية العربية) الصادر من (برنامج الأمم المتحدة للتنمية) عام 2002، والتقارير اللاحقة. ومن الملاحظ أن هذا التقرير اعتمدت عليه الولايات المتحدة في إصدارها (مبادرة الشراكة بين الولايات المتحدة والشرق الأوسط)، التي أطلقها وزير الخارجية الأميركي وقتذاك (كولن باول) 2002، والتي أشار فيها، للعجب، إلى قول شاعر النيل، حافظ إبراهيم حول تعليم المرأة (الأم مدرسة إذا أعددتها،، أعددت شعباً طيب الأعراق) رابطاً بين معضلتي قطبي التنمية في بلادنا (المرأة والتعليم)! ولكن كل ذاك كان نتيجة ردة فعل لأحداث 11 سبتمبر 2001 المشؤومة!

لقد تبيّن بما لا يدع مجالاً للشك، أن هذا النوع والسوية من التعليم الذي نقدمه لأبنائنا وبناتنا -في الغالب- ينتج أفراداً منزوعي المقاومة الثقافية، وليست لديهم القدرة منهجياً على (القراءة المضادة) لما يعرض لهم، لذلك ينتشر التشدُّد والتعصب الأعمى، ليس ضد الآخر فقط، بل في بعض الأوقات ضد النفس. دون إعادة نظر جدية وحقيقية في فلسفة التعليم وأهدافه، فإن الآية تنقلب من التعليم إلى الغد، إلى تعليم الأمس البائد!

تحت مهب النار

محمد الأصفر

تعاني الجامعات الليبية، ومن قبل ثورة فبراير، من مشاكل مزمنة، رغم ما يبذله أساتذة وطلاب غيورون من جهود لتصحيح الوضع، لكن ظروفاً خارجة عن إرادتهم، تطيح بجهودهم، وقد توجّه إليهم تهم سياسية تنتهي بهم إلى الاستبعاد أو السجن أو حتى الإعدام داخل الحرم الجامعي.

في السابق، كانت الجامعات تعاني من سلطة النظام،من خلال اللجان الثورية، والآن صارت تعاني من سطوة متطرفين وغيرهم، وكنا من الانفلات الأمني والمعارك الدائرة بين التيارات المسلحة في محيط الجامعات.

تعتقد د.عائشة المغربي، أستاذة فلسفة الجمال في جامعة الزيتونة بطرابلس، أن الجامعات الليبية فقدت دورها التنويري منذ سنوات بعيدة، حين تحوّلت إلى لعبة في أيدي اللجان الثورية في زمن القذافي. «وبدل أن تكون منارات علمية وثقافية، صارت موشومة بذاكرة الإعدامات والإرهاب الفكري لفترة طويلة واستمر هذا الوضع بعد ثورة فبراير»

من جهته، د. المبروك سلطان، الأستاذ بجامعة بنغازي، يركز في انشغاله على قضايا تتعلّق بالأمن وارتباك العملية التعليمية بسبب إيقاف الدراسة ومشاكل إدارية أخرى، ويقول :«تعرّضت الجامعات الليبية، مثلها مثل غيرها من المؤسسات الحيوية لهزات الثورة وارتداداتها، فترتب عن توقف الجامعة في بنغازي إعداد فصل مضغوط لتسوية العام الدراسي، ودخلت الجامعة في دوامة ملاحقة الجداول الدراسية ومواءمة متطلبات الطلاب والأساتذة، هذا رافقته اعتصامات طلابية لتحقيق طلبات خاصة بهم»

ويضيف دكتور سلطان، والذي له نشاط مكثف في مؤسسات المجتمعات المدني أيضاً، متطرقاً للوضع الأمني الذي تعيشه جامعة بنغازي: «وازداد الوضع الأمني سوءاً عندما بدأت الحرب بين أطراف مسلحة تحيط بالجامعة إحاطة السوار بالمعصم، فالجامعة (ببنغازي) يقابلها معسكر 17 فبراير، وخلفها مقر لوزارة الدفاع، وعلى جانبها مقر لأحد كتائب الصاعقة وتقع في مرمى نيران الجميع، مما اضطرها لإيقاف الدراسة للعام الحالي وعدم القدرة على استئنافها للآن».

أما، د.أم العز الفارسي، رئيسة قسم العلوم السياسية بجامعة بنغازي، فشخصّت مشاكل الجامعة حالياً مصرحة: «الجامعات لها لوائحها ومناهجها وتحاول أن تفرض استقلاليتها طيلة فترة تلقي الطالب للعلم فيها.. ثم له أن يشارك أو يمتنع وفقاً لقناعاته السياسية وتوجهاته الثقافية والتي تصيغ الجامعات قدراً كبيراً منها..هذا بشكل عام ما تنجزه الجامعات.. لكن في ليبيا على وجه التحديد وجد الطالب نفسه داخل بوتقة الاستقطاب الحاد عسكرياً وسياسياً.. بل إن مقار الجامعات لم تخل من الانتهاك المباشر، سواء أكان على مقارها بتوظيفها من ناحية أم بفرض توجهات سياسية ومجتمعية من ناحية أخرى».

وعن معايير الجامعات الليبية ومستواها مقارنة بالجامعات العربية والعالمية فتقول أم العز: «في ليبيا معايير جودة الجامعات دولية ولدينا ست جامعات مازالت تحظى بموقعها الدولي ولم يحدث أن تم رفض طالب ليبي تخرج في أي منها.. أعني الجامعات الحكومية (بنغازي، مصراتة، طرابلس، البيضاء، سرت، سبها)..». وحول عمليات الإيفاد للدراسة بالخارج والتي تلاقي انتقادات شديدة، حيث يتم إيفاد طلاب كبار السن أو يفتقدون لشهادات عليا، فتعلّق أم العز: «هذا لا يحدث أبداً في الجامعة، من تقصدهم توفدهم مؤسساتهم..أما الجامعة فلا توفد إلا الأوائل ومن تنطبق عليهم شروط المعيد ولا يمكن أن يتم قبول أستاذ جامعي لا تنطبق عليه شروط المعيد في حالة قدومه من الخارج مباشرة».

الجامعات الليبية تجد نفسها اليوم في مصيدة السياسة، مطوقة وغير قادرة على الخروج من عنق الزجاجة، مُنتظِرة ومُرتقِبة نهاية الأزمات المتعاقبة، وعودة الروح الأكاديمية الصافية إليها.



د. نظمي الجعبة

جامعة بيرزيت

الجامعات الفلسطينية نشأت في ظِلّ الاحتلال، وهي بالمفهوم العام مؤسسات حديثة نسبياً، أقدمها جامعة بيرزيت التي دشنت كجامعة في العام 1972، بعد أن كانت قد تأسست كمدرسة في مطلع القرن العشرين ثم تحوّلت إلى كلية جامعية. يبلغ عدد الجامعات الفلسطينية اليوم 14 جامعة موزعة على القدس والضفة الغربية وقطاع غزة، وبالرغم من طاقتها الاستيعابية الكبيرة، إلا أن عدداً وافراً من طلبة فلسطين مازالوا يتوجهون إلى خارج فلسطين للتحصيل العلمي.

.. خلف الاحتلال

تنقسم الجامعات في فلسطين إلى المجموعات التالية: الجامعات العامة، تُدار من قبل مجلس أمناء مستقل يمتلكها كمؤسسة غير ربحية غير حكومية، وهي تشكّل غالبية الجامعات ويبلغ عددها تسع جامعات، يكون مجلس الأمناء ليس مسؤولاً فقط عن تحديد السياسات العامة وإقرار البرامج المختلفة، بل أيضاً عن تأمين احتياجات الجامعة خاصة المالية، ولا يتدخل في الإدارة اليومية للمؤسسة ما عدا تعيين رئيس الجامعة، في حين يتم تعيين نواب الرئيس وعمداء الكليات من قبل مجلس الأمناء بتوصية من رئيس الجامعة. تتلقى غالبية هذه الجامعات دعماً حكومياً رمزياً انعدم تقريباً خلال السنوات الأخيرة في ظِلّ تنامي الأزمة المالية لدى السلطة الفلسطينية، في حين يساهم الطلبة بأكثر من نصف التكاليف عبر الرسوم الجامعية التي تتراوح بين 800 و1000 دولار أميركي فصلياً، ويقوم مجلس الأمناء بتجنيد الناقص من الأموال، إن نجح في ذلك وتبعاً للظروف.

أما النوع الثاني فهو الجامعات الحكومية (جامعتان)، وتدار كأي مؤسسة حكومية أخرى، وتخضع للإدارة المباشرة لوزارة التعليم العالي. أما النوع الثالث، فهو الجامعات الخاصة وعددها ثلاث جامعات، ولا يغيب وجودها عن الفكرة الاستثمارية. وكل الجامعات في فلسطين هي جامعات دوام كامل، ما عدا جامعة القدس المفتوحة، وهي أكبر جامعات فلسطين من حيث عدد الطلاب، التي تتبع نظام الجامعات المفتوحة. تقدم كل الجامعات تقريباً درجة الماجستير في غالبية التخصصات علاوة على البكالوريوس والدبلوم، وبعضها تقدّم برامج محدودة في درجة الدكتوراه، وهي ظاهرة آخذة بالتوسع التدريجي.

تتمتع الجامعات في فلسطين بشكل عام بسمعة طيبة، بعضها لأسباب تاريخية ولدورها الاجتماعي والتعليمي المميز، خاصة لقدرتها الحفاظ على مستوى أكاديمي معقول في ظِلّ الاحتلال والحصار وفي ظِلّ عدم توافر الحد المعقول من الحرية الأكاديمية الضرورية للإبداع، وهي مسألة لم يكن الوصول إليها بدون تحدٍ مجتمعي. بسبب بنيوية الجامعات، وكون غالبيتها غير حكومية، تتمتع بحرية داخلية وعلاقات ديموقراطية معقولة غير معتادة في منطقتنا، كما يتمتع الجسم الطلابي فيها بقوة تأثير كبيرة في تشكيلات الجامعة وسياساتها وبتمثيل معقول داخل البنى الداخلية للجامعة، وبهذا فإن الانتخابات السنوية لمجالس الطلبة تأخذ أبعاداً تتجاوز جدران الحرم الجامعي، وتساهم في تشكيل الخارطة السياسية على مستوى الوطن، وتعد هذه الانتخابات حدثاً يتم تقييم نتائجه بمستويات مختلفة. وبالرغم من أهمية هذا الأمر في تشكيل شخصية الطلبة ووعيهم بقضايا شعبهم، إلا أنه يتجاوز حدود المعقول في بعض الأحيان، ويحول الحرم الجامعي إلى أماكن للتجاذبات السياسية.

تواجه الجامعات في فلسطين ما تواجهه الجامعات في العالم العربي، فهي أفقر من أن تستطيع مواكبة التحديات التكنولوجية المتسارعة وتسخيرها كأدوات ناجعة في التعليم، وإن لم تفعل ذلك تزداد الهوة عمقاً بينها وبين من يستطيع ذلك. علاوة على التحديات والمتغيرات التي تطرأ على الفكر التربوي، والتي تجبر الجامعات على تطوير أساليبها بشكل مستمر، وهو تحدٍ لا تقوى عليه غالبية الجامعات في فلسطين، ومن ثَمّ تؤدي إلى تدنٍ في مستوى التحصيل العملي.


جامعة الضفة الغربية

وبالرغم من إشراف وزارة التعليم العالي على التعليم الجامعي في فلسطين، إلا أن غالبية الجامعات قد حافظت على استقلاليتها في طرح البرامج التي تريد، ما دامت تتوافق والمعايير المحددة لذلك، وهنا أفقدها بوصلة الحاجة المجتمعية وتوافق برامجها إلى حد ما مع حاجات السوق، وبالتأكيد هذه المسألة فيها نظر، فالبعض يقول إن الجامعة ليست مصنعاً يقوم بتصنيع المنتجات للسوق حسب احتياجاته، وهناك من يتبع فلسفة أن الجامعة هي مكان لإنتاج المعرفة بكل أبعادها، وهي ليست أسيرة لحاجات السوق وعقلية الاستهلاك التي تلبي حاجات المستثمر، وليس بالضرورة حاجة المجتمع.

لم تستطع غالبية الجامعات في فلسطين كسر طوق الحصار الذي يفرضه الاحتلال الإسرائيلي، بالرغم من الجهود الكبيرة التي بذلت في سبيل ذلك، وتطوير التفاعل البناء والمتواصل مع جامعات العالم العربي، لكنها تمكنت من تسجيل نجاح نسبي بالتفاعل مع جامعات الغرب، كون الغالبية من أساتذة الجامعات في فلسطين، هم من خريجي الجامعات الغربية. ومن ثَمَّ لا توجد أشكال متطورة من التبادل العلمي مع العالم العربي، ولا يوجد أي طالب عربي يدرس في الجامعات الفلسطينية، بالرغم من وجود بضع عشرات من الطلاب الغربيين الذين يدرسون في جامعة بيرزيت وأقل منهم عدداً في جامعة القدس. كما تتحوّل الجامعات إلى جامعات مناطق بسبب عزل غزة عن الضفة الغربية وعزل القدس عن الضفة، وعزل فلسطين عن أماكن تجمع أبناء الشعب الفلسطيني بالشتات، وبهذا اختفت فكرة الجامعة القادرة على تجميع شباب الوطن الواحد في حرم واحد، لمحو الفوارق القبلية والمحلية، وللمساهمة في تشكيل الهوية.

لقد نجحت الكثير من الجامعات في تطوير الحرم الجامعي ورفده بمبانٍ حديثة تتمتع بخدمات معقولة جداً، حيث يكثر المتبرعون من أبناء الشعب الفلسطيني أو من المتبرعين العرب الراغبين في التبرع بتكاليف تشييد مبانٍ معينة، لكنهم يحجمون عن المساهمة، إلا قليلاً، بالتكاليف التشغيلية للجامعات وعلى رأسها الرواتب. وضمن هذا الإطار، يمكن الحديث عن المكتبات، والتي لم تصل غالبيتها إلى مستوى تلبية حاجات البحث العلمي، علاوة على عدم قدرتها اقتناء الكتب الحديثة في غالبية التخصصات، وصعوبة الوصول إلى أسواق الكتب وخضوع الكتب لتدقيق الاحتلال، مما يعني اختفاء الكثير من الكتب من مكتبات الجامعات نتيجة مقص الرقيب الإسرائيلي.

تعاني اليوم غالبية جامعات فلسطين من أزمة مالية خانقة، فقد بلغ، على سبيل المثال، العجز المالي في جامعة بيرزيت العام 2013 حوالي سبعة ملايين دولار، ولا توجد أية آفاق لحل الإشكالية المرشحة للتفاقم، فقد فشلت السلطة الوطنية ومؤسسات المجتمع المدني من توفير الأمان المالي النسبي للجامعات، فعمدت بعضها إلى زيادة عدد الطلبة لتخفيف الأعباء المالية، بالرغم من التبعات السلبية للقرار على مستوى التحصيل الأكاديمي وأبحاث المدرسين. إن الواقع الحالي للجامعات الفلسطينية لا يبشر بمستقبل واعد، فهي مرشحة لأن يتراجع فيها مستوى التحصيل العلمي، كما أن البحث العلمي مرشح للتراجع سواء أكان على مستوى الكم أم مستوى الكيف.

مونالیزا فريحة

في العام 1975، اندلعت الحرب اللبنانية الأهلية، وكانت بمثابة القدر المأساوي الذي انتهى إليه تاريخ لبنان الحديث، هذه الحرب لم تفاجئ اللبنانيين أنفسهم ولا الدول العربية والعالم على رغم العنف الذي سادها، فمعالمها بدأت بالظهور في الأعوام السابقة لها وبخاصة في العامين 1973 و1974 في قلب الجامعة اللبنانية وسائر الجامعات الخاصة، كالجامعة الأميركية والجامعة اليسوعية أو الجزويتية.

صراع وانقسام

ولعلّ ما كان يحصل في حرم الجامعة وفي محيطها كان أشبه بصورة مُصغّرة عما حصل في الحرب، ولكن بعيداً عن العنف الرهيب، فالطلاب لم يكونوا يملكون أسلحة ولا عتاداً ولم تتعد حروبهم السياسية والأيديولوجية المواجهة اللفظية والتضارب بالأيدي وفي أحيان قليلة جرى إطلاق نار، من المعروف في لبنان أن الجامعة اللبنانية أو الوطنية ليست هي الجامعة الأولى زمنياً، لقد سبقتها الجامعة الأميركية والجامعة اليسوعية اللتان يعود تاريخ تأسيسهما إلى القرن التاسع عشر وما قبل. الجامعة اللبنانية أسست عام 1951 وراحت ترسخ كلياتها واختصاصاتها حتى أصبحت خلال عقدين من أشد الجامعات استقطاباً للطلاب، لا سيما الذين ينتمون إلى الطبقتين الفقيرة والوسطى. فالتعليم فيها مجاني على عكس الجامعات الخاصة التي كانت مرتفعة الأقساط وحكراً على الطبقات الثرية. ومن هنا كان على الجامعة اللبنانية أن تقود الحِرَاك السياسي والثقافي وتستقطب الحركات الحزبية، اليسارية، اليمينية، التقدمية والرجعية.

وكانت هذه الجامعة ساحة للمواجهات التي كانت تمثل الصراع الذي تشهده الحياة الثقافية والسياسية في البلد.

اللافت في هذا السياق هو أن الجامعة اللبنانية كانت هي المركز الذي صبت فيه بقية التيارات التي تنتمي إلى الجامعات الخاصة. فقد ضمت كل الشرائح الاجتماعية اللبنانية من خلال مرجعيات طلابها وجنورهم وبيئاتهم المُتعدّدة، واستقطبت تيارات الطلاب المنحدرين من طبقات عليا، ثرية ونافذة ولا سيما طلاب الجامعة اليسوعية والجامعة الأميركية الذين ينتمي الكثيرون منهم إلى البرجوازية، المسيحية والإسلامية. كانت الجامعة اللبنانية في مقدمة الحِرَاك السياسي والحزبي، هي التي تقرر مبدأ التظاهر والإضراب وحركات الاحتجاج والمواجهة سواء أكانت مع رموز النظام السياسي أم مع الشرطة أم مع الأحزاب نفسها وفق انتماءات الطلاب أنفسهم.

وبرزت بين اليمين واليسار كتلة طلابية سياسية علمانية حملت اسم «حركة الوعي» جمعت في صفوفها طلاباً من كل الطوائف يؤمنون بالعلمانية والحوار والعدالة وقد ساهمت في تأسيس هذه الحركة أسماء ما برحت أن لمعت لاحقاً في الحياة الثقافية والسياسية من أمثال الدكتور عصام خليفة والدكتور انطوان الدويهي والشاعر بول شاوول وسواهم.

كان للطلاب الجامعيين قبل الحرب وخلالها دور رئيسي في التغيير والرفض والتمرُّد والدعوة إلى الإصلاح. كان الطلاب نواة الحِرَاك الثقافي والسياسي الذي قاد لبنان إلى حال من الانقسام والتشرذم بعدما وقعت الحرب وحل السلاح محل الكلمة. وبعد اندلاع الحرب كان على الجامعة اللبنانية أن تنقسم على نفسها بحسب انقسام لبنان وعاصمته التي أصبحت شرقية وغربية. وسرعان ما استحدثت فروع في المناطق كافة، منقسمة على نفسها أكاديمياً وسياسياً وطائفياً. ولكن، ما أن حَلَّ السلم الأهلي المتمثل بـ«اتفاق الطائف» حتى برزت محاولات لإعادة توحيد الجامعة اللبنانية وتوحيد صفوف طلابها. لكن هذه المحاولات لم تنجح إلا جزئياً لا سيما بعد بروز تيارات حزبية شبه جديدة، طائفية بمعظمها.

في هذا السياق كان لا بد من لقاء


الجامعة الأميركية ببيروت

الدكتور عصام خليفة، المناضل العريق والدائم ورئيس لجنة الأساتذة في الجامعة اللبنانية، فقد رافق الحركة الطلابية ويرافقها. يقول خليفة لـ«الدوحة»: «من الطبيعي أن تكون الجامعات في طليعة الحِرَاك الثقافي، خصوصاً أنها أساس مجتمع المعرفة. الجامعة اللبنانية اضطلعت بدور في الحِرَاك السياسي والثقافي والأكاديمي في البلاد، فقد كانت ملتقى التيارات العقائدية والفكرية في المجتمع. الجامعة التي كان يفترض أن تكون صورة مجتمع الغد كانت مُختبراً لتفاعل التيارات المؤثرة فيها. في ذاك الوقت، كانت حركة الأساتذة والطلاب جزءاً من الحركة المطلبية في المجتمع. وكان المجتمع يتعاطف مع قضايا الجامعة اللبنانية عموماً.

وبعد الحرب تأثر وضع الجامعة بوضع المجتمع لجهة الانقسام العنفي. ووضعت قوى الأمر الواقع يدها على الجامعة وهيئاتها الطلابية على الرغم من مقاومة بعض الأساتذة وطلابهم باستقلال الجامعة والحريات الأكاديمية. وبالنتيجة نجحت قوى الأمر الواقع بوضع يدها على إدارة الجامعة، فكانت تعين من تريد وتقيل من تريد.وبذلك، انتقلت الجامعة اللبنانية من الاستقلال عن السياسيين الذي أرساه الدكتور إدمون نعيم إلى التبعية. في هذه الفترة، استمر العطاء الثقافي للجامعة لجهة الإنتاج الأكاديمي للأساتذة وإن يكن بمستوى أقل. وبقيت الجامعة خزاناً للتيارات الفكرية، فعقدت مؤتمرات وأصدرت كتباً، ولكن ذلك تأثر إلى حد كبير بالأزمة القائمة في البلد».

وعن سؤال حول مقدرة الجامعة اللبنانية تحديداً في الانخراط في العمل السياسي، يجيب خليفة قائلاً: «في عام 1964، رفض مجلس الجامعة اللبنانية المرسوم الاشتراعي الرقم 112، الذي يمنع موظفي الدولة من الانخراط في العمل السياسي. ففي حينه أبلغ المجلس مجلس الخدمة المدنية قراره أن من واجب الأستاذ الجامعي، لا من حقه فحسب، أن يقيم الأبحاث وأن يكتب ويطلق مواقف، فالأستاذ سلطة معرفية قائمة بذاتها. وحاولت السلطة السياسية مراراً إرسال تعاميم تطالب الأساتذة بالالتزام بالمرسوم 112، إلا أن الهيئة التعليمية ممثلة برابطة الأساتذة رفضت ذلك، واحتكمت في قرارها إلى الشرعة العالمية للتعليم العالي والقوانين الدولية. ومع ذلك، كانت السلطة الاستبدادية وأجهزة المخابرات في البلد تشرف على أساتذة الجامعة وتمنع الكتابة والنشر».

لبنان واقع في فالق صراعي بين واقعه الجيوسياسي من جهة وانقسام داخلي من جهة ثانية وهما يضربان أسساً كثيرة فيه. والأزمة تنعكس لا على الوضع السياسي فحسب، وإنما على الوضع الثقافي والأكاديمي. لكن ذلك لا يمنع أن حرية الكتابة قائمة في بيروت، ومطابعها لا تزال تنتج 60 % من الكتب العربية، مع تراجع تأثير الجامعة أكاديمياً وثقافياً وفكرياً عن السابق بسبب ممارسات السلطات المتعاقبة وغياب القانون وسيطرة القوى الحزبية، ويشمل ذلك الشهادات المزورة للأساتذة والمحسوبيات في التوظيف.. الجامعة اللبنانية هي كالمجتمع اللبناني في حال صراع وانقسام.

نختلف لنتعلم

نوميي فيرّو
مترجمة وأستاذة إسبانية

علاقتي بالجامعات العربية تحمل وجهين. في البداية، جلست كطالبة للغة العربية لغير الناطقين بها، ثم وقفت كأستاذة للغة الإسبانية لغير الناطقين بها. وحاولت أن أجد وجهاً ثالثاً بالجلوس بين الطلبة العرب الذين لم يكونوا يدرسون لغتي، ولكن التجربة لم تدم طويلاً لسوء الحظ.

لا شكّ في أنّ الجامعة كمؤسسة تتولى أمور التدريس والتأهيل، وتلعب دوراً بالغ الأهمية داخل المجتمع، وعليه، ماذا ينبغي أن يطلب الطالب العربي من الجامعات العربية؟ ليس أقلّ مما يطلب الطالب الأوروبي أو الأميركي أو الياباني من أي جامعة حديثة أخرى. دعونا نسأل: هل توجد جامعة عربية أم جامعات عربية؟ هل الطالب الموريتاني مثلاً يتابع المواد نفسها التي يدرسها الطالب الإماراتي أو القطري مثلاً في مجالات الطب أو الأدب أو العلوم السياسية؟ مواقف مُتعدِّدة عشتها مع طلاب عرب، من عدة دول، مستوياتهم العلمية متفاوتة في الجودة، تجعلني أشعر بأنه لا توجد سياسة مُوحَّدة للعالم العربي فيما يتعلق بالدراسات العليا، فالرعاية التي يحظى بها طالب هذه الدولة تختلف عن الرعاية التي يحظى بها طالب دولة أخرى، ومن هنا يأتي التفاوت بين الطلبة.

ومن خلال معايشتي للعمليات التعليمية، كأستاذة زائرة أجنبية، أستطيع أن أُقدّم بعض الأفكار والرؤى من أجل التفكير في تحسين الأداء في الطور الجامعي.

الجامعة قد تكون أحياناً مكاناً بدون فاعلية، حيث يتمّ تكرار نموذج تعليم مستخدم في المراحل الدراسية السابقة. نموذج تبذل فيه جهود هائلة فيما يخص الحفظ غيباً، حفظ آلي لا يحفز على التفكير ولا يدعو للابتكار.

من البديهي أن فعل الحفظ لديه إيجابيات كثيرة ومفيدة في التعليم -ولن أناقش هنا الأمر- ولكن أيضاً لا بدّ ألا ننسى أن جزءاً مُهماً آخر من التعليم لن يظهر إذا انحصر جهد الطالب في تكرار كلام الآخرين أو كلام الأستاذ. الدراسة يجب أن تكون، في الأساس، بئر أسئلة، ومن ثم فواجب الأستاذ هو أن يشجع تلك الأسئلة التي في أحيان كثيرة لا يتجرأ الطالب بالتفكير فيها.

في الحقيقة، إنّ هذه المشكلة ليست محصورة في الجامعات العربية، بل هي منتشرة في جامعات الغرب. الفرق الوحيد بين الجامعات في البلدان العربية والجامعات في الغرب قد يكون فقط في سبل الإقناع التي يتبعها الأساتذة في التعليم، بالابتعاد شيئاً فشيئاً عن نموذج الحفظ، والاقتراب من نموذج يعتمد على الاستيعاب والتحليل.

خبرتي بتدريس اللغة الإسبانية في الجامعات العربية علمتني أنّ الطلاب العرب متعودون على الحفظ، وهذا شيء جيد لكثير من المهارات اللغوية، خاصة في المستويات الابتدائية. ولا أذكر أي عالم لغة قال إن تعليم النحو يجعل الطالب حرّاً بمعنى أنه يعطيه قدرة إنتاج لغة ليست لغته الأم، ولكن أظن أننا قد نطبق المعنى نفسه على دراسات أخرى. لا أدري ما سبب ميل بعض الأساتذة إلى عدم التشجيع على التحليل والتفكير، ربما لأننا نخشى الحرية؟ أو أن التفكير والتحليل الطازجين، لدى بعض الطلاب الأذكياء، قد يكشف محدودية مستوى الأستاذ، الذي ربما لم يكن قد نال شهادته بجهده، إنما بطرق أخرى.. هو مجرد سؤال ولا أقصد اتهام أحد.

لما يعيش المرء تجربة الوقوف أمام مجموعة طلاب ينظرون إليه ويستمعون إلى كلامه قد يشعر بأحاسيس مختلفة أو متناقضة، بحسب شخصيته. أول شيء شعرت به بين الطلاب العرب كان شعوراً بمسؤولية كبيرة. قالوا لي في الخارجية الإسبانية إنني والأساتذة الإسبان الآخرون سوف نكون وجه إسبانيا في الخارج، وهذا الموضوع بالضبط جعلني أرغب في الهروب مباشرة إلى الاتجاه المعاكس. ما هو وجه إسبانيا؟ هل أملك أنا وجهاً إسبانياً؟ كابوس حقيقي كان يتعقبني لنصف ساعة قبل كل محاضراتي. كيف هو وجه شعب خمسة وأربعين مليون نسمة؟ لم أكتشف الجواب أبداً، ولحسن الحظ اختفى قلقي بعد فترة صعبة..فأنا لم أُعلِّم التلاميذ بوجهي، إنما بقلبي وما به من نور.

الآن، المطلوب من أي جامعة حديثة هو الاستقلال، استقلال عن السياسة وعن السلطة وعن أي نوع من أنواع الرقابة التي تهدف إلى السيطرة على حرية التفكير. هل تكون الجامعة مؤسسة مستقلة؟هل تكون الجامعة مكاناً مفتوحاً للنقاش والنقد؟ هل يجد الطالب العربي، من موريتانيا إلى عُمان، إمكانيات للبحث الحر والمستقل عن رأي أستاذه، الذي يُقيّم امتحانه؟ ما أحب قوله هو أن نستمر في التمارين الحيوية لتنشيط العقل، والتي لن تأتي إلا بشيء واحد وهو اختلاف الآراء، فلنختلف كي نتعلم أكثر.



عبد السلام بنعبد العالي

12 أطروحة حول المثقف

«إذا كان الناس يتهافتون نحو الأضواء، فليس ذلك لكي يُحسِّنوا من قدراتهم على الإبصار، وإنما لكي يزداد لمعانهم. وهذا الذي يلمعون أمامه يُعتَبر نوراً»
ف.نيتشه

1- على عكس ما يقوله غوستاف فلوبير عن الروائي «من كونه ينبغي أن يتوارى خلف أعماله»، فإن المثقفين اليوم يجعلون أعمالهم تتوارى خلف صورهم، عونهم الكبير في ذلك هو الوسائط الإعلامية.

2- إذا كان المثقف لم يسهم في الانتفاضات، فإن الانتفاضات قد نالت منه، ولم تتركه على حاله. فهي قد بلّت صورته عند الغير، وزعزعت صورته عن نفسه.

3- لم يكن شعار «ارحل» موجهاً لسلطة أو حزب أو جماعة حاكمة فحسب، وإنما كان موجهاً أساساً لعلائق اجتماعية وعوائد أخلاقية وأساليب فكرية. إنه وُجّه لمفهوماتنا عن الإنسان والمجتمع والفكر والتاريخ، فالأمر لا يتعلّق أساساً باستبدال أنظمة، وإنما بتغيير ذهنيات.

4- مضى زمن كانت الدهشة كافية لأن توقظ الفكر. مقابل دهشة الأقدمين، خجل المحدثين.

5- صمت المثقف: كثر الحديث بعد «الربيع» عن عزلة المثقف وصمته، ولم ينظر لذلك الصمت إلا كموقف سلبي. الصمت يكون في بعض الأحيان إيجاباً وفعالية. قد يكون الصمت توقفاً عن الكلام، إلا أنّه يغدو في أحيان أخرى مُقاومة وإضراباً عن الكلام.

6- تتميّز المقاومة عن المفهوم الجاري عن النّضال. النّضال يتبنّى عقيدة وينخرط ضمن عائلة. ما يبعد النضال عن المقاومة، هو بالضبط ما يميّز المنظومة العقائدية عن الشبكة.

7- لا تتحدَّد المقاومة بلونها و«مضمونها» بقدر ما تتعيَّن بما تقوم به. فهي لا يمكن أن تُعَرّف إلا إجرائياً واستراتيجياً، وهي مثل دروب هايدغر، تتعيَّن بالمسار الذي تخطّه أثناء السّير. إنها لا تنخرط في مواقف ومذاهب وتيارات، وإنما تشكل شبكات.

8- لا يتبقَّى للمثقف إلا الانخراط في شبكات مقاومة تسعى جهدها إلى بلورة أسئلة وإحداث شروخ في عالم ينحو نحو التنميط والتخشُّب وتكريس البلاهة la bêtise.

9- ليست البلاهة مجرد الحماقات les bêtises، وليست هي البلادة أو الجهل، وإنما اللافكر الذي تنطوي عليه الأفكار الجاهزة.

10- الحديث عن شبكات مقاومة يعني أساساً أن ليست هناك نقطة بعينها هي مكان الرّفض. يتعلق الأمر بفسح المجال لأشكال الرّفض من دون سعي نحو توحيدها وإخضاعها لسيادة الكل، أو اختزالها في موقف بعينه، حتى وإن سمَّى نفسه يساراً.

11- المقاومة لا «تقف» يساراً فتعلنها حرباً ضد كل يمين، وهي لا تتموضَع جهة الحقيقة فتعلنها حرباً على الخطأ، ولا جهة الحقّ فتعلنها حرباً على الباطل، ولا جهة الخير فتعلنها حرباً على الشرّ. إنها تعمل، بدءاً، على تفكيك هذه الثنائيات الميتافيزيقية.

12- لا يلحقنا التخشُّب والتبلُّد فحسب من ترسّخ مقولاتنا في الماضي، ولا من ترديد مقولات «استوردناها»، وإنما أيضاً، وربما أساساً، مما نتشرَّبه لحظياً من أشكال اللافكر التي نتغذَّى عليها، ومما لا ينفك «مجتمع الفرجة» يرسِّخه فينا.

علاء صادق

توارت كرة القدم (أفيون المصريين) في الظِلّ بعد أن أدمن الشعب السياسة في السنوات الأخيرة.
اختفى السؤال التقليدي (أنت أهلاوي ولّا زملكاوي؟).. وتحوّل مؤخراً إلى سؤال سياسي بحت (أنت سيساوي ولّا إخوان؟).. ولا ينتهي الأمر باتفاق أو امتعاض كسابقه، ولكنه يسفر دائماً عن عناق أو خناق.. ولا يكمل الطرفان علاقتهما الإنسانية أبداً إذا كانا مختلفين.

حسرة الحكيم

أفيون المصريين الجدد

كان طبيعياً أن نرى الأخ أهلاوياً متعصباً وشقيقه زملكاوياً متحمساً، والعلاقة بينهما ممتازة.. وتغطي الصور الحمراء لنجوم الأهلي جدران غرفة الأول، بينما يكسو اللون الأبيض المميز للزمالك غرفة الثاني.. فالأنظمة السياسية من عصر جمال عبد الناصر إلى حسني مبارك وظّفت شغف المصريين الزائد بكرة القدم لإبعادهم عن السياسة وعن الحياة الحزبية.. وتفنّنت الحكومات في إعلاء شأن الرياضة وكرة القدم ومباريات الدوري العام وإغراق الصحف بالأخبار والصور، حتى أصبحت مباراة الأهلي والزمالك في الستينيات الحدث الأوحد الذي تخلو فيه شوارع مصر من السيارات والمارة لمدة ساعتين.. واستخدم حسني مبارك نجاح منتخب مصر بين عامي 2006 و2010 كمحرك عملاق لدعم توريث نجله جمال ليخلفه في رئاسة الجمهورية.. واحتلت انتصارات منتخب مصر الإفريقية صدر الصفحات الأولى في الصحف اليومية السياسية حتى الرصين منها.. وهو الأمر الذي دفع العشرات من الفلاسفة والمفكّرين إلى السخرية من الحكومات والصحف وسياساتها في إغراق الشعب في إدمان كرة القدم.. وتداول المثقّفون في السبعينيات كلمات الأديب توفيق الحكيم: «وانتهى عصر القلم وبدأ عصر القدم!».. عبارة عنونت مقالاً للكاتب أنيس منصور، في صحيفة الأهرام، جاء فيه: «رحم الله أستاذنا توفيق الحكيم.. لقد مات من الحسرة.. قرأ أن أحد لاعبي كرة القدم، وهو دون العشرين، قد دفعوا له ثلاثة ملايين جنيه.. وعلى الفور أمسك توفيق الحكيم قلماً وورقاً وراح يحسبها.. وخرج من عمليات الحساب هذه بأن جميع الأدباء المصريين من آدم حتى توفيق الحكيم لم يكسبوا ثلاثة ملايين جنيه».. وكتب عباس العقاد ساخراً من إهمال العِلم والثقافة واقتصار الاهتمام على كرة القدم: «ركلة بالقدم تمنح صاحبها مالاً وشهرة ومجداً أكثر من عشر رسائل دكتوراه أو عشرين ديوان شعر».

اندثار الكرة

كرة القدم تراجعت كثيراً بعد ثورة 25 يناير 2011، وتوقّف نشاطها شهوراً طويلة دون أي مضض من الجماهير التي كانت تتلهف للمباريات وضجيج المدرجات ومظاهرات الفرح في الشوارع.. وما لبثت أحداث عنف كارثية أودت بحياة 74 مشجّعاً من جماهير الأهلي بعد مباراة الدوري في بورسعيد أن أوقفت اللعبة نهائياً زهاء عام كامل.. وعادت بعدها المباريات وراء أبواب مغلقة ومدرجات خالية، يرتفع فيها نعيق الغربان فوق صراخ المدربين وصفارات الحكام.

تراجع النشاط الكروي يواكب تنامي النشاط السياسي بين الشباب، من طلاب الجامعات وروابط الألتراس المنتمية للأندية المختلفة، لا سيما ألتراس الأهلي، الذي تواجد بكثافة في ميدان التحرير خلال ثورة يناير.. وانضمت إليهم جموع هائلة من رواد مواقع التواصل الاجتماعي.. وتوجهت طاقات الشباب واهتماماتهم وقراءاتهم وتحركاتهم ومظاهراتهم إلى دنيا السياسة بضبابيتها الكثيفة.. ونظراً لنقص الوعي السياسي لدى الأغلبية من الشباب حديثي العهد بتلك القضايا، تعدّدت الأخطاء من ناحيتهم وتعرضوا للخداع أو للاستخدام من محترفي السياسة، سواء أكانوا من رجال الدولة العميقة التابعين لنظام مبارك والقابعين في الظل تمهيّداً للقفز مجدّداً

على السلطة.. أم من التيارات الإسلامية التي طفت على السطح بعد سنوات من القمع والكبت، أو من السياسيين الجدد الذين انتهزوا الفرصة للقفز على السطح على أكتاف الشباب بشعارات ثورية ووعود خيالية.

محيط السياسة

الغرق في محيط السياسة أدخل المصريين في انقسام جديد بين مؤيدين لثورة يناير وبين رافضين لإبعاد الرئيس حسني مبارك من الحكم.. وتوهم الملايين من المصريين من حديثي العهد بالسياسة ومن السعداء بممارستها بعد غياب أو قهر طويلين أنهم أدركوا غايتهم.. وعشقوا اللعبة وصاروا حريصين على الغرق في ممارستها حتى تمكن منهم محترفو اللعبة واستخدموهم أكثر وأكثر.. وتعدّدت وسائل التقسيم وأنواع الانقسام بين المصريين من شهر إلى شهر ومن فصل إلى فصل.. وبعد الانقسام بين مؤيد ومعارض للثورة، جاء الدور على الإعلان الدستوري الذي وضعه العسكر، ثم على استمرار المظاهرات في الشارع.. وتفاقم الانقسام بعد أن اقتصر سباق الانتخابات الرئاسية بين محمد مرسي ممثل الثورة ومرشح جماعة الإخوان المسلمين والفريق أحمد شفيق آخر رئيس وزراء لمبارك.. وعاش المصريون في جانبين وأسفرت النتيجة عن فوز مرسي بنسبة 51 % فقط، وهو رقم كاشف لحدة الانقسام بين أوساط الشعب. وما أن نجح مرسي حتى دخلت البلاد في انقسام جديد بين أنصاره وأعدائه (وليس معارضيه).. ونكّت القنوات الفضائية الخاصة المملوكة لرجال الأعمال المحسوبين على نظام مبارك مشاعر الكراهية والغضب ضد مرسي.. وعندما انتهى الأمر بمظاهرات عارمة في شوارع مصر يوم 30 يونيو 2013 بدعم معلن من القوات المسلحة والشرطة وقرارات من وزير الدفاع حينها عبد الفتاح السيسي بالإطاحة بمرسي، دخل المصريون إلى الانقسام الأخير وهو الأكثر حدة وخطورة وعمقاً وتأثيراً في تاريخ البلاد.. سيساوي ولّا إخوان؟

الانقسام في نسيج الشعب المصري تعمّق في العام الأخير بصورة غير مسبوقة.. مع عزف يومي من وسائل الإعلام المتنوعة على أوتار الانقسام، والنيل من الإخوان وأعوانهم ومواليهم باعتبارهم إرهابيين ومتشدّدين. هكذا انتشرت الخلافات داخل الأسرة الواحدة على أسس سياسية..

مصر اليوم منقسمة فريقين.. وصدق المطرب علي الحجار حينما أطلق أغنيته الاحتفالية بعد الإطاحة بالرئيس محمد مرسي ساخراً من الإخوان ومناصريهم: انتو شعب وإحنا شعب.. ليكم رب ولينا رب.

تفاصيل الأزمة.. أسبابها وأعراضها وعلاجها تكشفها ثلاث قصص قصيرة:

المونولوج

استوقفني في أحد الأسواق التجارية الضخمة وأمسك يدي بجدية وإصرار على إبلاغي ما بداخله.

شاب مصري أسمر لا تغادره البشاشة وإن غطاها أو أخفاها عامداً بقدر ضخم من النظرات الحادة من عينيه ومعها تعبيرات الأسف والندم على ما يجري في مصر الآن.. واندفعت الكلمات من لسانه دون أن يسمح لي بالاختلاف معه أو إبداء الرأي أو حتى المقاطعة. وملخص ما قال في الدقائق الأولى



من محاضرته التي سارت على شكل المونولوج بين متحدث دائم ومستمع مكره وصامت: «خلاص يا دكتور إحنا اتقسمنا.. وأوعى تخدع نفسك أو تصدق الكلام الفارغ بتاع الإعلام عن لمّ الشمل والمصالحة والمبادرات.. وعشان كده لازم نتعامل معاهم على هنا الأساس».

وبمجرد انتهاء الفصل الأول من المونولوج، أحسست برغبة في إشباع رغبته أو إطفاء نار الغضب داخله، بالاتفاق الكامل معه في الرأي لعلّه يقتنع ويسعد ويرحل.. وأبلغته أنني أؤيد كل ما قال وهممت بالاستدارة للرحيل فإذا به يمسك بذراعي من المرفق بقوة، وليس بعنف، متمسّكاً بإغراقي بفيضان غضبه وآرائه وحلوله وقصته، مكمّلاً مونولوجه: «لازم نعاقبهم.. إحنا أكتر.. ولو كل واحد من أنصار الشرعية قاطع تجار الانقلاب هيخسروا جامد وهيعرفوا أن الله حق وأنهم وقفوا مع الباطل.. ويرجعوا عن غيهم.. وأنا في آخر نزول لمصر عملت كده».

منحني تفاصيل كثيرة عن مواقفه المتعدّدة في معاقبة ومقاطعة التجار والشركات التابعة أو المؤيدة للنظام الحالي في مصر.. وعندما طال زمن الوقوف وبات الكلام مكرّراً وتعاظمت رغبتي في النهاب، ولم تكن قبضته على مرفقي قد خفتت، اضطررت إلى التظاهر بالتعب وأبديت رغبتي في الجلوس.

كان الشاب الأسمر في أعلى درجات النشوة بإخراج ما بداخله، وإحساسه أنه وجد الشخص الذي يمكن أن ينقل أفكاره وحلوله إلى إخوانه، المناهضين للنظام في مصر.. ولم يصدق مظاهر التعب التي كشفتها، واعتقد أنني مللت حديثه القائم على آراء وتوجيهات ونصائح وأوامر.. وقرّر تعديل مسار الحوار بدلاً من إنهائه لتوفير قدر أكبر من الترفيه والتسلية، بحكاية علاقته مع والدته المقيمة في مصر والمؤيدة بشدة للرئيس عبد الفتاح السيسي، قائلاً: «عشان تصدق أن إحنا اتقسمنا.. أمي الست الكبيرة، قاعدة ليل نهار أمام الشاشات المنحرفة، وعقلها اتلو ث بكلامهم الجارح – استخدم لفظاً ثانياً لا يمكنني كتابته - وغضبانة مني ولا تتصل بي إلا نادراً.. لكن لما أسعار البنزين زادت والكهرباء زادت، وكل حاجة ارتفع سعرها، كلمتني مرة واتنين عشان تطلب مني أزود المصروف الذي أرسله لها شهرياً، لأن الفلوس المقررة لم تعد كافية للمصروفات التقليدية التي اعتادت إنفاقها.. فما كان مني إلا أن قلت لها: مش هو ده الشخص القوي إللي بتقولي إنه هيصلح البلد.. خلاص استحملي يا أمي.. ومفيش زيادة في المصروف. وتكررت توسلاتها لإقناعي أو لتليّين قلبي، ولكني صمّمت على موقفي، فكانت كلماتها الأخيرة قبل أن تغلق الخط في وجهي: روح أنا متبرية منك.. إنت لا ابني ولا أعرفك».

سحبت ذراعي بقوة ملحوظة واستدرت مسرعاً قبل أن أسمح له بالموافقة أو الرفض على إنهاء المونولوج.

الانتقام

وقف المناصر للشرعية أمام محل كبير للمواد الغذائية، مُندهشاً من لافتة (ممنوع دخول الإخوان) المعلّقة على كل جدران المحل، من الداخل والخارج.. ومع انتشار ظاهرة الانتقام بين الناس اندفع الرجل إلى داخل المحل، بعد أن قرر الانتقام من أصحابه على طريقته.. اصطحب عربة المشتريات ودار بين كل الأقسام يملؤها بأغراض لم ولن يحتاجها أبداً، وكلها من أرقى وأغلى الأصناف، وكانت تلاحقه نظرات حسد من بقية الزبائن على مظهر ثرائه الفاحش الذي يمكنه من ابتياع الأغلى.. وأخيراً ذهب إلى البائع يدفع عربته بكل صعوبة، فإذا بالبائع يطلب من بقية الزبائن الاتجاه إلى زملائه الصرافين الآخرين ليتفرغ لأهم زبون.. ووقف الرجل سعيداً منتشياً والبائع يخرج البضاعة بعناية والحساب يتصاعد حتى تجاوز مئة ألف.. وعندما لم يعد في العربة سوى صندوق واحد وجه المشتري سؤالاً للبائع حول الغرض من تعليق اللافتة، ورد البائع بفخر: أصل دول خرفان ومالهمش مكان وسطنا.. وإذا بالمشتري يقول بغضب: إنن.. ممنوع دخول الإخوان.. مع السلامة وخليلك حاجتك.. أنا إخوان.. وغادر المحل مسرعاً تلاحقه اللعنات.

طلقني

فتح الصحافي باب منزله منهكاً، بعد يوم مرهق من العمل ومن الجدل اليومي مع زملائه المؤيدين للسيسي، ودارت عيناه بحثاً عن مقعد للجلوس.. لكن صرخة عالية من زوجته شقت جدار الصمت وأوقفته فزعاً قبل أن يكمل جلوسه: «طلقني!».. لم يفهم ولم يصدق.

صحيح أن زوجته صحافية من أنصار السيسي، لكن سعيهما لتربية الأولاد غطى على المشاكل العميقة بينهما.. واكتفيا بأقل كلام في شؤون المنزل بعد أن تحوّلت حياتهما إلى جحيم بسبب خلافاتهما السياسية. لم يتطور الأمر أبداً إلى طلب الطلاق.. وقبل أن يسألها عن السبب كانت الكلمات تخترقه كالرصاص: «بص لإيدك أنت إيدك غرقانة في الدم.. أنا مش هقعد مع واحد إيده فيها دم».. ودون أن يشعر نظر الصحافي إلى يديه فوجدها نظيفة بلا دماء.. فاتجه ببصره إلى ملابسه باحثاً عن الدماء أو أي صبغات وألوان أخرى فلم يجدها.

رد ببراءة: فين الدم؟!

عادت الرصاصات أو الكلمات من لسانها: «ابن القاضي قتلوه.. الإرهابيون قتلوه.. الإرهابيون إللي إنت بتؤيدهم.. أنت مشارك في القتل.. طلقني طلقني طلقني».

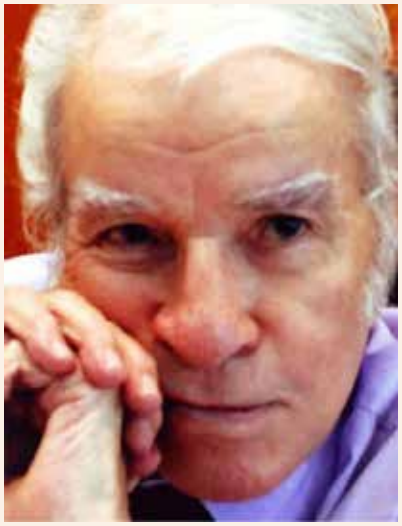
قام إلى الباب، فتحه وخرج، وأغلقه بقوة متمنّياً لو سقط على زوجته السيساوية.. ولم يعد إلى منزله حتى اليوم.

أحمد رجب

أنسولين السخريّة

خاص بالدوحة

«نصف كلمة» انشطرت ولن تعود لمُصافَحة قرّاء الصحافة المصرية، فأحمد رجب (1928) قد انسحب، أيام قليلة بعد رحيل رفيقه مصطفى حسين، وغيّبه الموت.. من الإسكندرية إلى القاهرة، ومن أخبار الجامعة إلى أخبار اليوم، دامت الرحلة عقوداً، جعلت من الصّحافي السّاخر واحداً من أهم أركان الصحافة المكتوبة في بلاد النيل، فقد استطاع بكتابته أن يلامس جُرح المواطن البسيط، ويفضح عيب المسؤول، ويغرّد بعيداً عن زمرة المطبلين والمتملقين والمتعطشين لبريق السلطة ونعيمها، فقد فضّل أن يؤسس لنفسه سُلطة منفصلة، تنسجم وتتناغم مع روحه الساخرة، وتوثق الرباط بينه وبين قرائه، مُبتعداً عن سباقات الظهور في التليفزيونات، مديراً ظهره، في الوقت نفسه، للحوارات الصحافية، فقد كان يبدو كمتعفف، مكتفٍ بدوره بالعيش في دير السخرية وسرد يوميات تقترب مشاهدها من العبثية أحياناً. أحمد رجب كتب في آخر عمود له «نصف كلمة»، الشهر الماضي، ما يشبه النبوءة، أو رؤية بحتمية القضاء: «الآن يامصر أموت مطمئناً عليك، وعلى أهلي المصريين، إني لا أوصي حاكماً صالحاً بأهلي، ولكن أوصيكم بحاكم ندر وجوده على الزمان، وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين».. كانت تلك وصية الراحل، والتي تناقلها روّاد مواقع التواصل الاجتماعي، بشكل واسع، في الأسابيع الماضية، لقد ترك أحمد رجب وصيّة، ليس له ولأهله والمقربين منه، بل وصية جامعة، لبلد، لوطن مُشتت، لمصر حلم فيها بحاكم صالح، في زمن كثرت فيه اللاعدالة وتصفية الحسابات. الراحل توفي، بعد صراع مع المرض، وقبل فترة قصيرة استحضر المرض والموت، بشكل غير مباشر، وكتب: «ثمن عقار فيروس سي 2300 جنيه ليغطي تكاليف أبحاثه، فبعد أن أنفق العلماء ملايين الدولارات لمقاومة ميكروب السل، طوّر ميكروب السل نفسه بلا علماء ولا معامل ولا ملايين وعاد الميكروب يقتل ضحاياه من جديد، إنها حكمة الله - عَزّ وَجَلّ - نلمسها على الطبيعة تقول لا تستهن بكائن مهما صغر وعجزت أن تراه بالعين المجردة. سبحانه جلت قدرته». جرعات النقد والسخرية التي كان يبثها أحمد رجب في زاوية «نصف كلمة» كانت أشبه بالحقن المكثفة، المضادة لليأس والإحباط، كانت مثل أنسولين يتعاطاه القارئ صباحاً، ليقضي بقية اليوم مُتأملاً فيها وفي معانيها. بضع كلمات، عبارة واحدة، جملة، أو صورة ساخرة، كانت تلك عدّة أحمد رجب وترسانته في التعليق على اليوميات المصرية، لم يكن يحتاج لكومة أوراق ولا لصفحات أو أعمدة ليطلق أفكاره مثل عبارات نارية. كان مختصراً، مقتصداً في اللغة، يكتب بشكل مقتضب، كما لو أنه مستعجلاً الحديث والمضي في طريقه، غير عابئ بالتراكيب اللغوية المعقدة، ولا المفردات القاموسية، مكتفياً بلغة العامة، التي انطلق منها وظلّ دائماً يخاطبها، ويدافع عنها، فقد كتب مرة: «أسئلة حائرة»



1ــ هل من الممكن استعادة فلوسنا التي سرقوها خلال الثورة؟

2. وهل من الممكن القبض ومصادرة أموال الحرامية طوال 30 سنة في عهد مبارك؟ الإجابة بنعم حلال، فلوسنا يا رب يتعالجوا بها من غير شفاء.

الفاتحة لهم جميعاً».



رسم: إسماعيل عزام - العراق

أجراس الفيتوري

رغم اكتمالها شكلاً ومضموناً وتاريخاً تبقى تجربة الشاعر السوداني محمد مفتاح الفيتوري (1936) عصيَّة على التقييم. الكثير من القضايا تتداخل وتتقاطع في منجزه الشعري لترسم معالم شخصية مُنفلِتة من زمانها. وكحال كل مُخضرم فإنه يعيش في أيامنا شاهداً على حركتي المدّ والجزر المرتبطتين بولادة القصيدة العربية الحديثة وما صاحبها من تغيرُّات ثقافية وسياسية على صعيد البلاد العربية. والكثير من أنداده الرواد لم يَطُلْ بهم العمر حتى يدركوا ما نعيشه اليوم من فصول نصف قرن من التحوّلات.

أجنحة الفيتوري حلَّقت به بعيداً، وتجاوز بها الحواجز والأوطان. قارة بأكملها رثاها ومدحها وعشقها في «أغاني إفريقيا 1956»، «عاشق من إفريقيا 1964»، «انكريني يا إفريقيا 1965»، وفي مسرحية «أحزان إفريقيا». ولم تكن بوصلته سوى مرايا ينظر فيها فيجد عنترة بن شداد، أو سحيم عبد بني حسحاس وإمام العبد، وغيرهم من الشعراء الزنوج... كما طَلّ الفيتوري على ثلاثينيات القرن العشرين فوجد قطار الروّاد الذي لم يتردَّد في ذكر أفضاله عليه، بدءاً بالشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير، والشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، ثم الشاعر المصري محمد عبد المعطي الهمشري، والثلاثة شكَّلوا المعين الذي ارتوت منه مدرستا الديوان وأبولو، ووسط هذه الروافد تأثر الفيتوري شخصياً بميخائيل نعيمة. صاحب «عريانا يرقص في الشمس (2005)» كان صحافياً أيضاً، عمل في الصحافة المصرية إلى جوار محمد حسنين هيكل وكامل الشناوي وأبو الخير نجيب، ثم في مجلة «الدعوة» التي كان يرأسها سيد قطب. وفي الصحافة السودانية عمل في «التلغراف» و«هنا أم درمان». إلى أن التحق بجامعة الدول العربية فكان عمله الدبلوماسي تنكرة سفر مفتوحة في أرجاء المعمورة مكنته من لقاء العديد من الكتّاب والأدباء والسياسيين، وهي تجربة جعلته يعي حقائق ووقائع زمانه عن كثب.

تصالح الفيتوري دائماً مع شكل القصيدة، فلم يكن متطرفاً في القواعد الشعرية، وعلى رأسها الأوزان، وإنما انتصر الرجل لروح الشعر، وإن كان نثرياً، وكان ميّالاً إلى رؤية إيقاع الرؤى داخل الكلمات. هكذا شيّد الفيتوري تصالحه ببلوماسية مع شكل القصيدة التي كانت وقتها على محك السلطة والأيديولوجيات، لكن وداعته لا تداري مواقفه إن لزم الأمر، فهو يعرف هنا الزمن الذي أدركه في جواب عن معنى الحداثة قائلاً: «الحداثة في رأيي تنشأ من التراث المتجه نحو المستقبل من أجل رفعة الإنسان وحريته، أما أن تكون الحداثة هي الانتقال من سيد درويش ومحمد عبده إلى «شعبولا» و«روبي»... فهذه ليست حداثة، لكنها سقطة من سقطات التاريخ التي تمر مثل أي شيء...».

لازال شاعرنا يهنأ بحياة هادئة في بيت بضواحي الرباط، وقد زارته «الدوحة» وحاورته احتفاء به.. وتحية له في هذ الملف.

محمد الفيتوري لـ «الدوحة»

«محاط بدفء تغمرني به أسرتي»

منذ مطلع سنة 2012، تناسلت الإشاعات التي تُعلِن رحيل الشاعر محمد الفيتوري، وكان فرع اتحاد كتّاب المغرب بالهرهورة، قد أصدر في حينه بياناً للرأي العام الثقافي في المغرب وخارجه، أوضح فيه أن شاعر إفريقيا ما زال حاضراً يُقيم في شاطئ سيدي العابد، بضواحي العاصمة الرباط. وبحضور الفيتوري وجمهور وازن من الجالية السودانية المقيمة في المغرب وخارجه أقام فرع الاتحاد حفلاً تكريمياً لصاحب «انكريني يا إفريقيا» (1965)، كما واكبت أشغال هذا الحدث الثقافي، متابعة إعلامية واسعة في الصحافة العربية والإعلام البصري والمكتوب، وفي سياق الحدث أرسل اتحاد كتّاب المغرب بياناً توضيحياً إلى أعضاء اتحاد كتّاب مصر وحصرياً إلى الجريدة الثقافية الأسبوعية (أخبار الأدب)، التي نشرت سهواً خبر نعي الفيتوري. رحب المثقفون المصريون بالبيان التوضيحي، وبادروا إلى الاحتفاء بالفيتوري، فهم يعتبرونه في القاهرة مصري الوجدان؛ فأول ديوان للشاعر السوداني «أغاني إفريقيا» (1955)، صدر في مصر، وكتب مقدمته الناقد المصري الكبير محمود أمين العالم.

ظاهرة الاغتيال المُتكرِّر بواسطة سلاح الإشاعة للشاعر محمد الفيتوري، مسألة تحتاج إلى البحث والتقصّي، ربما الغرض منها من طرف خصومه نسيان ومحو الشاعر إبداعياً، وإسقاط اسمه من قائمة رواد الحداثة الشعرية، لأن كل الأخبار الكاذبة عن موت الشاعر الفيتوري مجهولة السند والرواية، ومصدرها في الغالب قادم من شرق المتوسط، حيث ما زالت تطارد شاعرنا الكبير ملابسات أصوله الموزعة بين السودان موطنه الأول، الذي أسقط عنه الجنسية في عهد النميري الرئيس المؤمن، وانتمائه الاضطراري إلى حوزة القذافي المقبور، الذي احتضنه في عز الضرورة التي أباحت له آنذاك، بعضاً من المحظورات السياسوية.

من أجل تنوير الرأي العام الثقافي، طلبت «الدوحة» من الفيتوري حواراً خاصاً ضمن ملف تكريمي به وتحية له من المجلة. استجاب الفيتوري لطلبنا، برحابة وبقلب مفتوح وابتسامة صادقة، والشكر موصول إلى السيدة زوجته المغربية أشرقت الفيتوري، التي هيأت لنا الظروف المُناسِبة لإنجاز هذا الحوار.

الرباط - حوار: أنور المرتجي

في البداية سألنا الشاعر محمد الفيتوري عن هويته المُلتبِسة، كشاعر عاش بين تخوم الجغرافيات العربية، فهو من أصل سوداني من جهة الأم، وليبي من جهة الأب، تَشكّل وعيه وتكوينه التعليمي بمصر واستقرّ به المقام والتقاعد عن العمل في المغرب، عن هذا المسار الحياتي سألناه كيف يُقيم تجربة الترحال الأوديسية على مستوى تجربته الشعرية؟

إنني أشعر بالانتماء الوجداني إلى كل أرض عربية أقمت فيها، لأنني مزيج مركب لما تميز به غيري من الشعراء، في كل المحطات الحياتية التي مررت بها، ستجدها حاضرة في أشعاري بصدقها وعفويتها، في صور ذكريات طفولتي التي تمثل مسرح أحلامي، حيث سعيت من خلالها إلى أن ألتزم الصدق في التعبير عن ذاتي وعن علاقتي مع الآخرين، إنني أشعر أن هويات متعددة تخترقني، هذا ما عَبّرت عنه في قصائدي.

أنا جسد... شجر... شيء عبر الشارع

جزر غرقى في قاع البحر

حريق في الزمن الضائع.

لا أدعي التميُّز والتفرُّد، لقد كنت في شعري مثل الآخرين، إنسان يحلم بأن تصل كلمته إلى الإنسانية جمعاء. وأن تنمو كلمتي الشعرية وتتلاقح مع أفكار الآخرين.

الفيتوري أحد رواد قصيدة الحداثة العربية، تميَّز عن بقية الشعراء بانحيازه للدفاع عن حرية الإنسان، وكرامة زنوجة إفريقيا، (يلتقي في



تجربته الشعرية مع كبار شعراء الفرنكفونية، مثل ليبولد سيدار سنغور وايمي سيزار)، لكنه يتفرّد وحده في التعبير عن صوت إفريقيا باللغة العربية. سألناه كيف ينظر إلى تجربته الشعرية الملتزمة بالقضايا الإفريقية؟

- بالرغم من التحوُّلات التي عرفتها إفريقيا، فإنني ما زلت مُتحمسّاً ومُخلصاً لقضيتها... لقد سعيت منذ أن وعيت وجودي إلى أن: أكون مخلصاً لعدالة كفاح شعوب إفريقيا، التي مازالت تجري في عروقي. كل ما أتمناه لإفريقيا السمراء أن تستمر في كفاحها. وأن تتخلّص من مستغليها الجدد ومن حكامها الفاسدين، الذين يقبلون بالسيادة المنقوصة مقابل بقائهم في السلطة، أنا متفائل بأن إفريقيا قادرة غداً أن تتخطى عثراتها، وأن تجتاز بنجاح حروب الحقد والكراهية التي تجتاحها، ومواجهة حروب الإبادة العرقية التي تتعرّض لها شعوبها نتيجة للانقلابات العسكرية التي تنتج عنها أنظمة استبدادية، وذلك بالتحدي اليقظ لشعوبها ضد كل المناورات الخارجية التي تُحاك ضدها.

أعيش قلقاً، نتيجة للأوضاع المتدهورة التي تعرفها إفريقيا في مجال الحريات وحقوق الإنسان، التي لا تتجاوب ولا تنسجم مع تطلعاتنا التي حلمنا بها بعد الاستقلال. إن تغيير إفريقيا إلى الأحسن، لن يتحقق في ظل واقع الفرقة والتجزئة وتكريس الحدود المُصطنعة وتأجيج الصراعات القبلية التي تعرفها اليوم شعوب إفريقيا المتناحرة.

برغم ضيق الحال وتدهور حالته الصحية، فإنه مازال متشبثاً ببسمة الأمل، يردد مع المتنبي: (كم قد قتلت، وكم قد مت عندكم / ثم انتفضت فزال القبر والكفن). اغتنمنا الفرصة ورغبة الفيتوري الصادقة في الحديث معنا، وسألناه عن الموضوع الذي يؤرقه والإشاعات التي تعلن رحيله؟

- (بابتسامة ساخرة) لا أخاف الموت، لأنني مؤمن بأن الموت حق على الإنسانية كلها، طيلة حياتي كنت أنظر إلى الموت من موقع الرؤيا بالمعنى الصوفي، التي ترى أن الموت ليس هو الموت الجسدي الذي يتعارض مع الخلود الشعري.

يكتفي الفيتوري كلما بلغته إشاعة موته، بأن يطلق عند سماعها ابتسامة عريضة تدل على إصراره الأكيد بأن شمس إبداعه لن تغيب، وإن حضره الموت ووقت الرحيل، يَستحضر في هذا السياق بعضاً من شعره:

لا تقل ليتني أبداً لم أكن
ربما كنت أو ربما لم تكن
أنت هذا الذي اختزن الصرخات
العميقة في روحه
والكآبة والصمت والضحكات.

بعد انتفاضات الربيع العربي دالت دول، سقط النظام الليبي الذي كان الفيتوري يحمل جواز سفره، لكن من حسنات هذا الحِرَاك العربي أن استعاد الفيتوري جواز سفره السوداني، الذي حُرِمَ منه طيلة أربعة عقود. سألناه كيفَ يتدبَّر حاجياته المعيشية وتوفير مصروف العلاج؟

- متأثر بالوضع المادي الصعب الذي أجتازه، لكن ما يخفف عسر الحال، أنني محاط بدفء العائلة الحنون، الذي تغمرني به أسرتي الصغيرة وجمهور قرَّائي.

(ثم أنشد الفيتوري في ختام لقائنا معه قائلاً):

وبعض عمرك ما لم تعشه،
وما لم تمته
وما لم تقله
وما لا يقال
وبعض حقائق عصرك،
أنك عصر من الكلمات
وأنك مستغرق في الخيال.

شعرية الفيتوري:

بين مجازات التّخوم والاستعارات السوداء

د. محمد الشحات

ناقد وأكاديمي مصري

- 1 -

لم يستطع محمد مفتاح الفيتوري (1936 -) أن يجعل من مقولة «الحب» جوهراً شعرياً أو مركزاً تتمحور حوله رؤاه وبلاغته الثرّة، كما كان يفعل نزار قباني مثلاً، ولا أن يصنع من تراكيب معجمه الشعري واستعاراته رصاصات مجازيّةً وأسلحةً فتّاكةً موجهةً إلى صدر العدو المحتلّ، كما كان يفعل محمود درويش أو سميح القاسم، أو غيرهما من شعراء المقاومة. لم يُرِدْ الفيتوري أن يعيد، شعرياً، إنتاج صورة مصطفى سعيد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) بوصفها أيقونة سردية وثقافية استطاع من خلالها رفيقه السوداني الطيّب صالح (1929 - 2009) أن يفكّك بنية المجتمع الإنجليزي، الكولونيالي، عبر تمثيلاته الجنسية واستعاراته الإفريقية، التي كانت تخرج من رحم الأرض المثقلة بالأنين والفقر والطموح الجارف كالشلّال الهادر. وعلى الرغم من كل هذا تظل قصيدة الفيتوري مشدودةً بحبل متين إلى جماليات الحياة اليومية، ومترعةً برائحة الأرض والطين والبشر المهمّشين والمطحونين والمقموعين والبسطاء والثوّار والمتمرّدين، كأنه نموذج شعري يقف على الحافة بين جماليتين أو بلاغتين: قصيدة الفصحى، الرسمية، السلطوية، الفوقية، النخبوية، التي كان أنموذجها متمثلاً في نازك الملائكة (1923 - 2007) وعبد الوهاب البياتي (1926 - 1999) وبدر شاكر السياب (1926 - 1964)، ثم لحق بهم محمود درويش (1941 - 2008) وسميح القاسم (1939 - 2014) ونزار قباني (1923 - 1998) وأدونيس (1930) وصلاح عبد الصبور (1931 - 1981) وأمل دنقل (1940 - 1983)، وغيرهم من أساطين القصيدة الفصيحة، في مقابل بلاغة القصيدة العامية، الشعبية، التحتية، ممثّلة في بيرم التونسي (1893 - 1961) وفؤاد حدّاد(1928 -) وصلاح جاهين (1930 - 1986) وعبد الرحمن الأبنودي (1939 -)، وغيرهم. من هنا، يمكن القول إن قصيدة الفيتوري قصيدة مخضرمة؛ بمعنى أنها عاصرت أكثر من جيل شعري، فضلاً عن كونها قد راهنت، أو قامرت بالأساس، على الجمع بين طبقتين بالمصطلح السوسيولوجي، أو مقامين بالمصطلح الموسيقي، في مزيج كيميائي واحد معجون بنبرة مشبعة بالهمّ العربي والإنساني العام، دون أن تُغفِل، ولو للحظة، غائية انتماء صاحبها إلى القارة السوداء التي انتمى إليها فكرياً مفكّر كبير بحجم فرانز فانون، أو عضوياً الكثير من الكتّاب من أمثال نجوجي وا ثيونجو وشينوا أتشيبي،.. وآخرين.

يعدّ فانون F. Fanon واحداً من أبرز من كتبوا عن مناهضة الآخر (المُستعمِر) في القرن العشرين، جنباً إلى جنب ألبرت ميمي Albert Mimi وإدوارد سعيد E. W. Said وهومي بابا Homi Bhabha وغيرهم، بحيث ألهمت كتاباته ومواقفه الكثير من حركات التحرّر في العالم خلال القرن الفائت، وهو الأمر الذي دفع الكثيرين إلى وصفه بصفات عدّة؛ من بينها «شاعر العالم» و«نبيّ العنف» و«مسيح الثقافات المقهورة»، وغير ذلك، كما قال عنه صبحي حديدي. وليس فانون بعيداً كثيراً عن الفيتوري الذي وصفه عبده وازن بأنه «شاعر التخوم». فإذا

كان فانون شبيهاً بإيميه سيزار في كونهما فرنسيين من جزر المارتينيك، ومدافِعَيْن عن حركات التحرر في العالم آنذاك، من ناحية، فإن وجه الشبه بين الفيتوري وفانون يكمن في إدراكهما الحادّ وتعريتهما خطورة الدور الذي مارسه الرجل الأبيض طويلاً ضد إفريقيا السوداء.

- 2 -

تنوّعت التجربة الشعرية للفيتوري تنوّعاً لافتاً للنظر، لا على المستوى الكمّي فحسب؛ إذ هو شاعر مخضرم عاصر أجيالاً شعرية متنوعة ما بين قصيدة التفعيلة والشعر الحر وقصيدة النثر، بل على المستوى النّوعي أيضاً، حيث استطاعت قصيدته أن تخلق لنفسها مساراً خاصاً، جمعت فيه بين طاقة التفعيلة وبراءة الشعر الحر وتمرّد القصيدة النثرية. وهنا أمر واضح للعيان في تنوّع دواوينه التي بدأت من «أغاني إفريقيا (صدر في عام 1955)، «عاشق من إفريقيا» (1964)، «انكريني يا إفريقيا» (1965)، «أحزان إفريقيا» (1966)، «البطل والثورة والمشنقة» (1968)، مروراً بتحولات شعرية وجمالية تجسّدت في «سقوط دبشليم» (1969)، «معزوقة إلى درويش متجوّل» (1971)، «ثورة عمر المختار «(1973)، «ابتسمي حتى تمر الخيل» (1975)، «عصفورة الدم» (1983)، «شرق الشمس، غرب القمر» (1985)، «يأتي العاشقون إليك» (1989)، «قوس الليل، قوس النهار» (1994)، وانتهاء بـ«عرياناً يرقص في الشمس» (2005)، فضلاً عن بعض المسرحيات الشعرية الأخرى، مثل «سولارا» (1970)، «يوسف بن تاشفين» (1997)، «الشاعر واللعبة» (1997).

والواقع أن قصيدة الفيتوري، في أغلب منعطفاتها الجمالية، لم تتنازل عن إيقاعها الصوتي والجمالي يوماً ما، كما أنها لم تسقط في أحضان بلاغة شكلية، أو معاضلة جمالية، أو رمزية مركّبة داعبت الكثيرين من أرباب الحداثة التي تنطوي قصائدهم على رمزية الرؤية/ الرؤيا في المقام الأول، كما كان أدونيس يفعل في بداياته على سبيل المثال لا الحصر.

لم تنشغل قصيدة الفيتوري كثيراً بثيمة الحب، ولم يقف طويلاً عند المرأة جسداً أو عاطفةً مشبوبةً، مثلما فعل نزار مثلاً، اللهمّ إلا وقوفه عندها بوصفها امرأة من لحم ودم وجسد مُثْخَن بطعنات القهر المتراكم في طبقات بعضها فوق بعض، فضلاً عن سعيه الحثيث، المتواتر، إلى تكبير صورة المرأة لتصبح موازياً



رمزياً لصورة الوطن السليب، كما في قصيدة «الليل والحديقة المهجورة»:

«الليل/ ليل العبيد المتوّجين.. العرايا/ القابعين تماثيل/ فوق أرض الخطايا/ الآثمين.. النبيين../ القاتلين.. الضحايا/ مثلي.. ومثلك/ نحن المسوخ../ نحن السبايا..».

تنزع قصيدة الفيتوري كثيراً إلى تعدّد الأصوات، كأنها قصيدة بوليفونية Polyphonic، وهنا عنصر أصيل من عناصر دراميّتها؛ إذ تشتغل على رسم ملامح الإنسان في علاقته الرباعية بالزمان والمكان والحدث والصراع. عندئذ، تتفجَّر الحالة الدرامية ويتخلّق صراع درامي بين الأصوات والضمائر والصور في فضاء القصيدة الواحدة. فقصيدته قصيدة درامية، تشتغل على مبدأ تحويل الصورة الشعرية إلى صورة بصرية، ذات أحداث متراكمة، وهو أمر واضح الدلالة حتى فيما كتبه من نصوص مسرحية. وهنا، يمكن الاستشهاد بقصيدة «معزوفة إلى درويش متجول» التي تشبه حواريةً صوتيةً من ناحية، وتتناغم أو تتناصّ بوضوح، وزناً ولحناً موسيقياً، وشكّاً فلسفياً، مع (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور من ناحية أخرى:

«دنيا لا يملكها من يملكها/ أغنى أهليها سادتها الفقراء/ الخاسر من لم يأخذ .. ما تعطيه على استحياء/ والغافل من ظنّ أن الأشياء هي الأشياء/ تاج السلطان الغاشم تفاحة/ تتأرجح أعلى سارية الساحة/ ... والراحة ليست هاتيك الراحة/ عن أيّ بحار العالم تسألني يا محبوبي؟/ عن صوت قدماه من صخر وعيناه من ياقوت؟/ عن سحب من نيران؟/ وجزائر من مرجان؟/ عن ميْتٍ يحمل جثته ويهرول حيث يموت؟/ لا تعجب يا ياقوت/ الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان..».

- 3 -

تنطوي شعرية الفيتوري على تضافر عدد كبير من الثيمات الإفريقية؛ أقصد إلى تجسيد هموم القارة السوداء شعرياً، والدفاع عن قضاياها التاريخية جمالياً؛ الأمر الذي يجسّد مأساة الإنسان الأسود في مسيرته الكبرى لمقاومة المُستعمِر الأبيض الذي احتلّ إفريقيا، كأنه يستدعي فانون وألبرت ميمي وجدل المُستعمِر والمُستعمَر، حيث يقول مثلاً في قصيدة «حدث في أرض»:

«أنا لا أملك شيئاً غير إيمانِي بشعبي/ وبتاريخ بلادي/ وبلادي أرض إفريقيا البعيدة/ هذه الأرض التي أحملها ملء دمائي/ والتي أنشقها ملء الهواء/ والتي أعبدها في كبرياء/ هذه الأرض التي يعتنق العطر عليها والخمول/ والخرافات وأعشاب الحقول/ هذه الأسطورة الكبرى.. بلادي».

في قصائد الفيتوري ملامح ومفردات عالم إفريقي مكتمل القسمات، غنيّ بالتفاصيل، على طريقة الديكور والسينوغرافيا المسرحية. ففي قصائده رايات كرايات الحروب، وطبول لا تكفّ عن الدقّ في مواسم البهجة أو الحصاد أو النذير بحروب مشؤومة، ورقص مفعم بروح الأفارقة المخلصين التوّاقين إلى الحياة البرّية، وإيقاع متجاوب صعوداً وهبوطاً مع نوائب الدهر وتحولات الزمان والمكان والقدَر، وألوان شتّى تمتاح من خصوبة الأرض والزرع والدماء والكرنفال، وكثير من مفردات الصورة الإفريقية المشبعة بعرق الجسد الأسود ورائحة البخور. يقول مثلاً في قصيدة «من أغاني إفريقيا» الشهيرة:

«يا أخي في الشرق في كل سكن/ يا أخي في الأرض في كل وطن/ أنا أدعوك.. فهل تعرفني؟ ...».



لكنّه في سياق آخر يستدعي لومومبا، بوصفه أيقونةً دالّةً على تحرّر الكونغو من براثن المُستعمِر، كما يستدعي المتنبّي وآخرين في مدوّنته الشعرية العريضة، لا استدعاء الحنين المنكسر، بل استدعاء المُترقّب للنصر، المُتشبّث بالخيط الأبيض في آخر النفق. يقول في قصيدة «عصر الميلاد»:

«يا لومومبا../ في قلبي أنت/ البطل الأسود ذو القدمين العاريتين/ الراكضتين على نهر الكونغو/ كانت تركض خلفهما أشجار الغابات/ كانت تتهدّج لهما أنفاس الظلمات/ كانت أمواج الكونغو../ توغل في الركض/ كان الفارس ذو الرهبة/ ذو الصوت الفضي/ عيناه عالقتان على نجمة/ شفتاه مطبقتان على كلمة/ كانت أصوات المضطهدين/ تجلجل في روح الأرض/ يا لومومبا../ إن الخونة لا ينتصرون/ لا يصبح بطلاً من خان قضية شعبه/ من أسقط رايته يوم نضاله/ من سدَّ عليه طريق الحرية/ من قبَّل أقدام القتلة/ أبداً.. أبداً يا لومومبا».

لنا، لا يبدو غريباً، في هذا السياق، احتفاء الفيتوري بالزنوجة التي هي قدر الإنسان الإفريقي المرتبط بالأرض المُستلَبَة منذ فجر التاريخ، الباحث عن الحق والخير والجمال، التوّاق إلى غد مشرق، لا سلطان فيه لأحد سوى سلطان الحرية وميزان العدل:

«أنا زنجي/ قلها لا تجبن.. لا تجبن!/ قلها في وجه البشرية../ أنا زنجي../ وأبي زنجي الجد/ وأمي زنجية../ أنا أسود../ أسود لكني حرّ أمتلك الحرية/ أرضي إفريقيا../ عاشت أرضي../ عاشت إفريقيا../ أرضي.. والأبيض دنّسها/ دنّسها المحتل العادي../ فلأمضِ شهيداً../ وليمضوا مثلي شهداء أولادي/ فوراء الموت.. وراء الأرض/ تدوي صرخة أجدادي../ لستم ببنينا إن لم تَذْرِ الريحُ رمادَ الجلاد.

- 4 -

ينتمي الفيتوري إلى جيل محيي الدين فارس وأحمد صالح إبراهيم وغيرهما من شعراء وكتاب السودان الذين تفتّح وعيهم على الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من تحوّلات سياسية وأيديولوجية. ومن ثَمّ فقد أسّسوا جميعاً لتشين جماليات القصيدة الحديثة في السودان، متأثّرين بشكل أو بآخر بالقصيدة المصرية والعراقية واللبنانية، ومستلهِمين النماذج الكبرى التي كانت ملء السمع والبصر آنذاك، من أمثال نازك الملائكة والسياب والبياتي وبلند الحيدري،.. وغيرهم، لا على سبيل المحاكاة الشعرية فحسب، بل على سبيل المعارضة والمغايرة. قضى الفيتوري شطراً طويلاً من حياته في القاهرة، فاعلاً في المشهد الإبداعي المصري، إلى الدرجة التي كنّا - ونحن في المرحلة الإعدادية في أواخر السبعينيات - ندرس قصائده؛ تحديداً قصيدتي «من أغاني إفريقيا» و«أصبح الصبح»، دون أن نلتفت مُطلقاً إلى كونه شاعراً سودانياً في الأصل. كم كنّا نظنّه مصرياً خالصاً آنذاك! ولعل هذا راجع إلى مفردات صورته الشعرية التي كانت تمتاح من بيئة وروح مصريتين، يحتلّ نهر النيل فيها والثقافة الفرعونية مركزاً دلالياً بارزاً. وهو أمر يمكن تلمّسه في عدد غير قليل من القصائد؛ منها قصيدته «التراب المقدّس» التي يقول فيها:

«وسِّدْ الآن رأسك/ فوق التراب المقدّس/ واركع طويلاً لدى حافة النهر/ ثمة من سكنت روحه شجر النيل/ أو دخلت في النّجى الأبنوسي/ أو خبّأت ذاتها في نقوش التضاريس/ ثمة من لامست شفتاه/ القرابين قبلك/ مملكة الزرقة الوثنية قبلك/ عاصفة اللحظات البطيئة قبلك..».

هكذا، تبدو استعارة النّيل، لدى الفيتوري، استعارةً أثيرة، غير أنه يتسامى بها فوق جغرافيتها المحدودة التي قد تصلها بمصر أو السودان فحسب؛ ليجعل منها استعارة تمثيلية كبرى تمتدّ من المنبع حتى المصبّ، مروراً ببلدان وحضارات شتّى.

- 5 -

يستطيع القارئ الجيّد لمدونة الفيتوري الشعرية أن يلمح مدى قدرته على متابعة أغلب التحوّلات السياسية والاجتماعية التي مرت بها المنطقة العربية وإفريقيا، منذ تفاعله مع ثورة عرابي 1881م، وحادثة دنشواي 1906م، (كما في قصائد «عندما يتكلم شعب» و«النهر الظامئ» و«إلى مومياء»)، مروراً برصده الجمالي لأحداث القضية الفلسطينية في بعض القصائد مثل «طفل الحجارة» وغيرها، والمسألة العراقية في قصيدة جميلة ذات نفس ملحمي بعنوان «يأتي العاشقون إليك يا بغداد»، يقول فيها:

«لم يتركوا لك ما تقول/ والشعر صوتك/ حين يغدو الصمت مائدة../ وتنسكب المجاعة في العقول/ لم يعرفوك، وأنت توغل عارياً في الكون../ إلا من بنفسجة النبول/ لم يبصروا عينيك../ كيف تقلّبان تراب أزمنة الخمول/ لم يسكنوا شفتيك../ ساعة تطبقان على ارتجافات النهول/ لم يشهدوك../ وأنت تولد مثل عشب الأرض/ في وجع الفصول/ لم يتركوا لك ما تقول/ لم يتركوا لك ما تقول/ لم يتركوا لك ما تقول ...».

تنهض شعرية الفيتوري وطاقته الإبداعية على محورين؛ أولهما قدرته على نسج مجازات مُدهشة تتخلّق عند التّخوم، كأنه واحد من شعراء المنفَى؛ نظراً لارتحاله الدائم بين السودان ومصر ولبنان وليبيا، حتى استقرّ به المقام أخيراً في المغرب، فضلاً عمّا ينطوي عليه الفنّان من غربة وجودية، وثانيهما خروج استعاراته من رحم مناخ إفريقي مُفعم بمفردات البكارة والبريّة والدماء الحارة وإرث أسود مثقل بالعبودية، وكل ما من شأنه إنضاج قصيدة حارة الطعم، سوداء اللون، فوّاحة الرائحة.

سالم أبوظهير

ربما من الصعوبة لي ولغيري أن يُلخِّص في مقال واحد مسيرة إبداعية طويلة من العطاء المتواصل والمستمر، بدأت مع ستينيات القرن الماضي لتقترب من الخمسين عاماً، لشاعر بقيمة محمد مفتاح الفيتوري. في هذا العمر الطويل ثمة حالات عاشها الشاعر قد تُهمَل أو تُنسَى ظاهرياً، ولكنها تتضح بمجرد الإشارة إليها وتسليط قليل من الضوء عليها.

الحالات النفسية للفيتوري

هذا المقال يستعرض وبشكل موجز بعض من الحالات النفسية التي عاشها وعايشها وتعايش معها الشاعر وأثرت فيه أو تأثر بها بشكل مباشر أو غير مباشر، أو كان لها دور في تكوين شخصيته الإبداعية والإنسانية، ومن ثَمّ انعكست على حياته العملية والشعرية ومجمل نتاجه الأدبي والثقافي على مدى عشرات السنين.

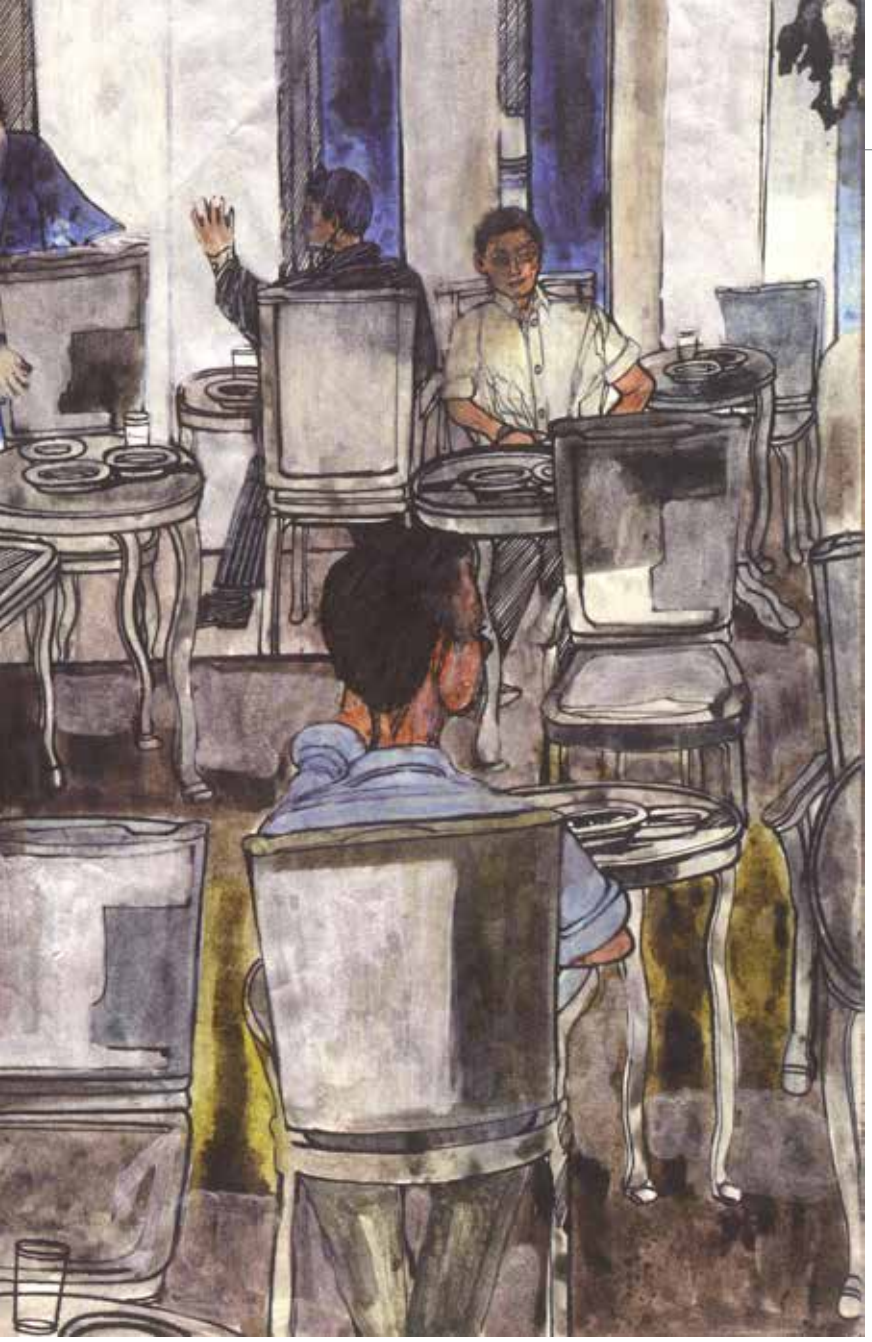
الشاعر محمد الفيتوري لا يعرف العام الذي وُلِدَ فيه فقد ذكر إحسان عباس أنه(1) «يجهل تاريخ ميلاده، ولكن الباحثين أجمعوا على أن 1930، هو تاريخ ميلاده الفعلي». عاش طفولته في الجنينة، وهي بلدة صغيرة هادئة بغرب السودان، وهذا أثَرَ على شخصيته فأصبح يُؤْثِرُ الانطواء على نفسه ويكره الضوضاء. كان لحكايات جدته زهرة (أم والدته) تأثيرها العميق على تكوينه النفسي وهو في مراحل الطفولة؛ هذه الجدة كانت دائمة الشكوى والتنمر فتحكي بحرقة وربما بدموع لحفيدها الصغير عن ماضيها البائس، وعدم استقرارهم وهجرتهم من ليبيا إلى السودان هرباً من سطوة الطليان، كما كانت تشكو إليه معاناتها الشخصية ونظرة الناس الدونية لها لدمامتها ولونها الأسود، هذا كله كان له تأثيره العميق في تكوينه النفسي وأدائه الإبداعي فكانت زهرة حاضرة بقوة، ولم ينسها، وأهداها ديوان شعره المهم «يأتي العاشقون إليك» فكتب يقول(2):

«إلى الزهرة الإفريقية.. جدتي المسكينة.. القائمة في ذاتي.. رغم شواهد النسيان».

كما تأثر الفيتوري بحكايات جدته عن جده الذي كان يتاجر بالعاج والرقيق، وكيف أن أمه لوالدته أصلها جارية، هذا كله كان كافياً لطفل يعيش في جلباب جدته أن يورث منها وفي وقت مبكر عقدة العبودية لتلازمه وتكون محور اهتمامه طيلة حياته كلها، وربما لتكون أيضاً سبب تميزه في معظم نتاجه الإبداعي.

في مرحلة الصبا غادر والد الشاعر قرية الجنينة الهادئة مُصطَحِباً أسرته، ليستقر في الإسكندرية، لتبدأ معاناة شاعرنا ويزداد شعوره بالحزن بسبب العيون التي كانت ترمقه باستغراب بسبب لونه وتعاظم إحساسه باللونية وقصر القامة، وكان نتيجة هذا الإحساس أن أصبح أكثر انطواء على نفسه من ذي قبل، وقد وصف محمود أمين العالم(3) ذلك فقال «إن بشرته السوداء كانت تقيم بينه وبين المدينة التي يحيا فيها حاجزاً كثيفاً يحرمه المشاركة والاندماج ويشعل في نفسه مشاعر مريرة»، وقد بقيت هذه المشاعر والحالات النفسية مكبوتة في عقله الباطن زمناً طويلاً، حتى عبر عنها في شعره:

فقير أجل.. ودميم دميم



بلون الشتاء.. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه
وتسخر حتى وجوه الهموم
فيحمل أحقاده في جنون
ويحضن أحزانه في وجوم(4)

وقد بين نجيب صالح(5) أن الشاعر في هذه المرحلة «كان يحس إحساس الرجل، كانت عنده يقظات حواس مبكرة قبل أن تنضج، وكانت لأقاصيص جدته الزنجية ولأساطيرها أثرها البعيد في نفسه، كان يبحث عن الحقيقة في اليقظة المبكرة، كل ذلك تضافر وساعد على استيقاظه الدائم للكلمة والنظرة، لقد كان في هذه المرحلة مُتنمراً تحت وطأة شعوره بأنه مشدود إلى قيد ما هو قيد لا يدرك مداه، ويرفض محتواه، وكان يحس أن بركاناً بدأ مرحلة الانفجار الأولى».

في هذه المرحلة أيضاً حفظ القرآن الكريم، وكتبه بيده، كما درس الحساب والأناشيد وكتب مواضيع الإنشاء، ثم التحق بعدها بالمعهد الديني الأزهري، ثم بالمعهد الثانوي في القاهرة، وليواصل دراسته هناك حتى عام 1953، ويُجْمِعُ النقاد على أن هذه الفترة تعدّ من الفترات المهمة في حياته، حيث تمكّن من الاطلاع على مختلف المعارف الإنسانية والدينية والفلسفية، وأكاد أجزم أن بسبب انطواء الشاعر على نفسه زاد نهمه في التحصيل المعرفي الذي مَثّلَ رافداً قوياً له في عمله كصحافي، ورغم أنه لم يكن له أصدقاء في العالم الواقعي، لكنه وبلا شك كَوّنَ صداقات متينة مع عنترة، وأبي زيد الهلالي، وتولوستوي، وفاوست، وجوته، وبودلير هذا الشاعر الفرنسي الشهير الذي نادى في شعره بتحطيم الفوارق الطبقية.

في عام 1954 التحق بجامعة القاهرة، وبدأ الدراسة بقسم الآداب الإنسانية، وهو مزهواً بنفسه معتداً بما يحمله في رأسه متفوقاً به عن أقرانه، ولكنه كان كسولاً، ولا يواظب على حضور المحاضرات، وتنامى إحساسه بأنه مقيد، وأن هناك من يكبله بقوانين ولوائح، فترك الجامعة قبل أن ينال شهادتها. والتحق بالصحافة ووجد فيها البراح الواسع للحرية، فأطلق العنان لقلمه، وبرز نجمه كصحافي قدير ثم كشاعر مهم في مصر، والدول العربية وإفريقيا كلها التي تغنى بها وحده كما كان يقول دائماً.

أثر في شخصيته والده الشيخ مفتاح رجب الفيتوري صوفي كبير وشيخ السجادة الصوفية من خلفاء الطريقة الشاذلية الأسمرية، فقد كان الشاعر يترك اللعب، لينضم لرفاق والده مُردداً معهم التواشيح الصوفية التي كان لها دور بارز في شعره.

أزمة الهوية عند الفيتوري والانتماء للوطن والاستقرار فيه كانت حالة نفسية تشكل له هاجساً يؤرّق حياته الشعرية والشخصية بسبب اختلاط نسبه وتحديد هويته، فجدته زنجية، ووالده من ليبيا، وأمه تعود أصولها لتاجر إفريقي يتاجر في الرقيق والعاج. سحب منه النميري جنسيته السودانية، فمنحه القذافي الجنسية الليبية وجواز سفر دبلوماسياً، ثم سُحِبَتْ منه الجنسية الليبية بعد قيام الثورة الليبية، ومؤخراً منحته القيادة السودانية جواز سفر دبلوماسياً وأعادت إليه جنسيته السودانية. مهنته كدبلوماسي سهلت له



السفر الدائم، وقبلها تنقله الدائم من بلد لبلد أورث شاعرنا إحساساً متأصلاً بالغربة التي شكّلت أبرز ملامح شخصيته ومنحته لوناً مميزاً في أدبه وشعره.

علاقته بالسلطة والرؤساء معقدة، أحبه أنور السادات، وقربه إليه في بداية مسيرته، وأرسله ليشارك بلاده في عيد استقلالها عام 1956، وبعدها بسنوات هجاه في قصيدة (الراقدون على بطونهم والدجى من فوقهم حجر) الشهيرة، إرضاء للقذافي الذي رحب به بعد أن طرده النميري وسحب منه جواز سفره وجنسيته، فمنحه القذافي كل ما يريد.. وسام الفاتح وجنسية ليبية وجواز سفر دبلوماسياً ووظيفة سفير، هذا ما جعل الفيتوري يصفه في إحدى قصائده بأنه مثل بعض النبيين!!!

كان شاعرنا شديد الإعجاب بالرئيس محمد نجيب، بينما هاجم جمال عبد الناصر، هجوماً لاذعاً في قصيدة «مات غداً»(6) قال فيها:

مات

وملء روحه المسودة المحترقة

رمز يغطيه دم المشانق المعلقة

وصرخات الثائرين في السجون المطبقة

كتب قصيدة شعرية في بغداد عنوانها «يأتي العاشقون إليك»، أعجب بها صدام حسين كثيراً فقربه منه ومنحه جائزة قيمتها مئة ألف دولار، وكان صديقاً حميماً للرئيس الجزائري السابق أحمد بن بلة، كتب عنه يقول :

يا بن بيلا

ما أجمل أن يصحو الإنسان

فإذا التاريخ بلا قضبان

وإذا الثورة في كل مكان(7)

هذه العلاقة مع الرؤساء ولدت عنده نوعاً من الزهو والتفاخر جعلاه يتطاول على النقاد ولا يعترف بهم، ويقلل من أهمية أقرانه الشعراء، فقال إن أحمد عبد المعطي حجازي ليس شاعراً بالمطلق وإنه مجرد ناقد، والبياتي أيضاً، وحتى محمود درويش عنده ليس شاعراً، ولكن القضية جعلت منه شاعراً، ونزار قباني في نظره شاعر، لكنه كان في خدمة آخرين. الفيتوري يعتقد دائماً ولايزال إن كان الشعراء لا يموتون فهو أكثرهم بعداً عن الموت، ويقول

مثلي أنا ليس يسكن قبراً

(8) لا تحفروا لي قبراً

سأرقد في كل شبر من الأرض

هامش

1- د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998، ص 2.

2- محمد مفتاح الفيتوري: يأتي العاشقون إليك، دار الشروق، القاهرة، ط1 1992 م _ 1413 ه، ص5.

3- محمود أمين العالم: «هنا الديوان» مقدمة ديوان أغاني إفريقيا المجلد الأول، دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة، 1979، ص 42.

4- محمد الفيتوري: ديوان الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979 ص16.

5- نجيب صالح. محمد الفيتوري والمرايا الدائرية. الدار العربية للموسوعات بيروت. الطبعة الأولى 1998 ص8.

6- محمد الفيتوري: ديوان «أغاني إفريقيا»، مكتبة الحياة، بيروت، 1967 م. ص20.

7- محمد الفيتوري: ديوان «عاشق من إفريقيا»، دار الشروق، ط 1 1992 ص22.

8- محمد الفيتوري: ديوان أقوال شاهد إثبات، منشورات الفيتوري الثقافية، 1988 م، ط 4 ص26.

هو ناي إفريقي دافئ وشجي، بإيقاع عربي جزل وبهي.
وقبل هنا وذاك، هو ناي مجبول بتراب السودان، مسكون بحرارة ونضارة السودان.

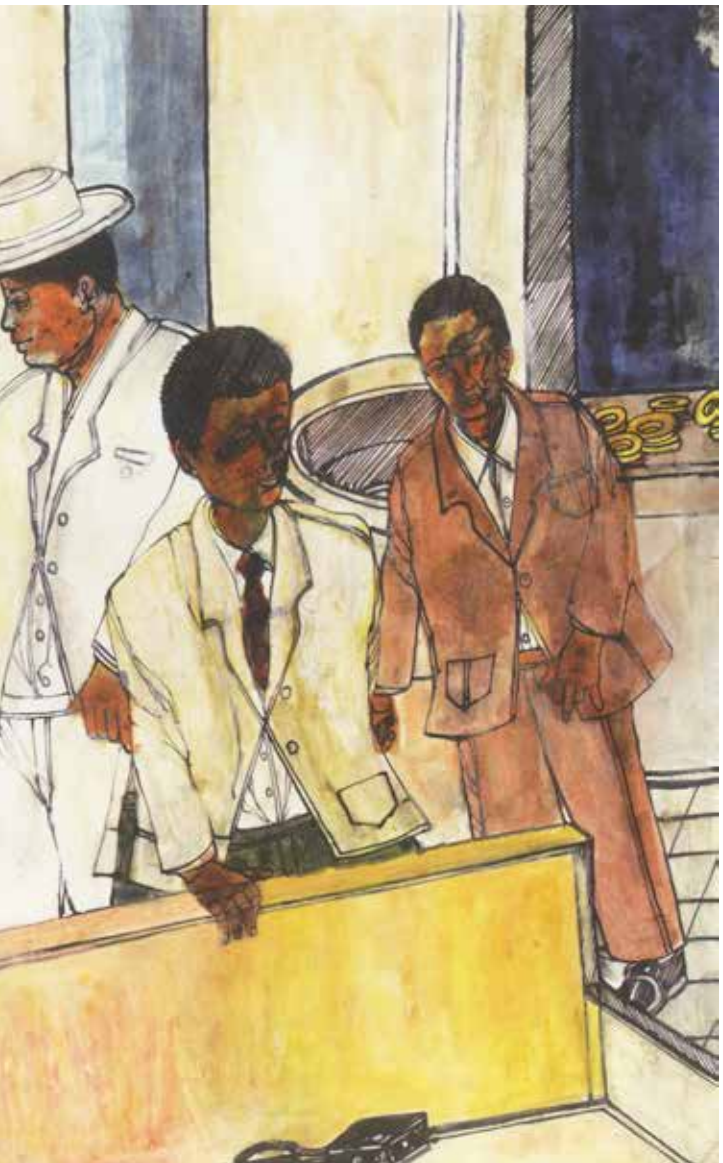
د. نجيب العوفي*

ناي إفريقيا العربي

ومهما شط به المزار ونأت عنه الديار، يظلّ السودان باستمرار، في السويداء من قلب الشاعر الفيتوري، وأغنية لا تفارق شفتيه:

(في زمن الغربة والارتحال،
تأخذني منك وتعدو الظلال،
وأنت عشقي
حيث لا عشق يا سودان
إلا النسور الجبال
يا شرفة التاريخ
يا راية منسوجة
من شموخ النساء
وكبرياء الرجال،
لمن ترى أعزف أغنيتي
ساعة لا مقياس إلا الكمال).
(عرس السودان)

وقد كان هنا السودان الذي خرج من صلبه ودرج على ثراه، كماله ومثاله. ورفيق روحه في الحِل والترحال.
كانت إطلالة الفيتوري الشعرية في طلائع الخمسينيات من القرن الفارط، مُزامِنة لإطلالة الشعر العربي الحديث





الذي حرّك السواكن، وآذن بربيع شعري جديد، وكان الفيتوري في طليعة هذا الحِرَاك الحداثي.

كان لاسمه ألق ووقع خاص على الأذن، ضمن كورال الأسماء الرائدة: السياب – نازك - البياتي- عبد الصبور – حجازي- أدونيس – نزار – خليل حاوي.

تسلّل اسم الفيتوري مُبكراً إلى المشهد الشعري العربي، صوتاً عربياً إفريقياً دافئاً، طافحاً بأشواق وهموم إفريقيا والوطن العربي المتماوج بين الماء والماء.

ترسلت تراتيله وأغنياته من ناي إفريقي – عربي، دافئ النغمات.

وطلع علينا، نخلة شعرية من ربوع السودان، معبأة بشموس ومراجل إفريقيا.

وهنا فرادة وخصوصية اسم الفيتوري، ضمن رواد الشعر الحديث أو الحداثة الشعرية.

لقد أضاف لحناً جديداً وساخناً إلى معزوفة هذا الشعر. أضاف لحناً إفريقياً بهياً إلى هذه المعزوفة.

وقد كان السياق التاريخي الذي بزغ فيه الفيتوري، سياقاً ناغلاً مشتعلاً. سياق النهوض التحرري – النضالي للعالم الثالث .. كانت آسيا وأميركا اللاتينية، بؤراً تشتعل، وكانت إفريقيا تتأهب وتتحفز وتفرك عيونها للنور.

وبضربة معلم شعرية، أدخل الفيتوري إفريقيا في العزف الشعري العربي.

ودواوينه الشعرية الأولى، شاهدةً على ذلك:

أغاني إفريقيا.

عاشق من إفريقيا.

انكريني يا إفريقيا.

أحزان إفريقيا.

والحزن، خاتمة عربية، لكل حلم وأمل .

جاءنا الفيتوري إذن، شاعراً حداثياً أصيلاً وملتزماً، وعاشقاً وامقاً من إفريقيا:

(عاشق من إفريقيا

صناعتي الكلام

وكل ثروتي شعور ونغم.

ولست واحداً من أنبياء العصر

لست من فرسانه الذين يحملون

رايات النضال

أو يخطون مصائر الأمم).

(عاشق من إفريقيا)

منذ البدء أيضاً، يقطع الشاعر مع الدونكيشوتية الشعرية والنضالية، ويتجرّد من الأوهام والشعارات ومعسول الوعود والأمنيات، مما كان سائداً إبانئذ.. ويكتفي بالإنصات لهموم وشجون العالم، يكتفي بأن يلبس جبة درويش متجول عبر براري الشعر ومضارب الوطن العربي الممتدة أوجاعه من الماء إلى الماء.

هو درويش ضارب في الآفاق، وطافح دوماً بالعشق والأشواق.

عشق وتوق للذي يأتي ولا يأتي، حسب عبارة رصيفه ورفيق جيله، البياتي. نقرأ من قصيدته (معزوفة لدرويش متجول):

(شحبت روحي، صارت شفقا

شعت غيماً وسنا

كالدرويش المتعلق في قدمي، مولاه أنا،

أتمرغ في شجني

أتوهج في بدني.
(.....)
حدقت بلا وجه
ورقصت بلا ساق
وزحمت براياتي وطبولي
في الآفاق
عشقي يفني عشقي
وفنائي استغراق
مملوكك .. لكني سلطان العشاق).
(معزوفة لدرويش متجول)

وعبر دواوينه الحوافل التي أربت على العشرين، كان الفيتوري يتنطس جيداً هموم وشجون الوطن العربي، ويتحسس جيداً أشواق وأحلام الوطن العربي، ويرهص جيداً ببروق الرعود الآتية.

وما يزال نداء الفيتوري البهي في الستينيات الماضيات، يرن في الآذان ويتصادى في الوجدان:

(يا أخي في الشرق، في كل سكن،
يا أخي في الأرض، في كل وطن،
أنا أدعوك .. فهل تعرفني ؟!
يا أخا أعرفه .. رغم المحن،
إنني مزقت أكفان الدجى،
إنني هدمت جدران الوهن،
لم أعد مقبرة تحكي البلى
لم أعد ساقية تبكي الدمن
لم أعد عبد قيودي).
(عاشق من إفريقيا)

كان الشاعر بحق، شاهداً ورائياً.
كان عاشقاً دائماً للسودان وإفريقيا والعروبة والإنسانية .. كان عاشقاً للحياة.
لكن، كلما غذ الشاعر في السير، وأوغل في الحلم، ترامت وتراكمت الأشـواك والأشـراك في طريقه، وأدرك التعب الخيول وغرق الحلم في الأمطار والدجى:

(أيها السائق،
رفقاً بالخيول المتعبة،
قف .. فقد أدمى حديد السرج
لحم الرقبه،
قف ..
فإن الدرب في ناظرة الخيل اشتبه،
هكذا كان يغني الموت حول العربة،
وهي تهوى تحت أمطار الدجى مضطربة).
(تحت الأمطار)

هكذا ينتهي الشاعر، آخر المطاف، إلى رؤيا رمادية، بعد أن آل العالم العربي إلى وضع لا يحسد عليه. وكأن تلك الأحلام العِراض والأشواق الحِرار، التي كانت تسكن النفوس والجوانح، تبدّدت وأضحت قبض ريح:

(خارجاً من غيابك،
لا قمر في الغياب،
ولا مطر في الحضور،
مثلما أنت في حفلة العرس والموت
لا شيء، إلا انتظار مرير،
وانحناء حزين على حافة الشعر،
في ليل هذا الشتاء الكبير).
(رؤيا)

وكذلك الحال والمال، بعد طول معاناة وتجوال.
لكن مع ذلك،
سيبقى شعر الفيتوري ورفاقه أجمل
وأنبل إرث وذكرى، في هذه العقود العربية العجاف.

---

*ناقد وباحث/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط

ضد «النقد الأسود»

شعبان يوسف

منذ حوالي ستين عاماً، كتب محمود أمين العالم (1922 - 2009) دراسة حول الشعر المصري، وتناول فيها تطوّر الشعر منذ مدرسة الديوان، إلى مدرسة أبولو، إلى الشعر الجديد، وكان العالم ينتصر لنظرية الواقعية، وكتب دراسات ومقالات وآراء عديدة في صحف ومجلات، تطبيقاً على هذا المنهج، وكان يرافقه في هذه الكتابات الدكتور عبدالعظيم أنيس، وأثارت هذه المقالات ردود فعل عديدة، حرّكت الدكتور طه حسين، وتكلّم عباس العقاد وقال: «إنهما شيوعيان، ولن أردّ عليهما، بل سأقبض عليهما»، ودخل في المعركة توفيق الحكيم، الذي كتب سلسلة مقالات تحت عنوان «الأدب للحياة»، وكتب د. محمد منور ورد علي الراعي وأحمد عباس صالح، واشتعلت الحياة الثقافية والأدبية. في هذه الدراسة التي كتبها محمود العالم عن الشعر المصري، تطرّق إلى تجربة الشاعر الشاب وقتها محمد مفتاح الفيتوري، الذي كان يعيش في مصر، وكان ينشر قصائده في عدد من المجلات المصرية، مثل الرسالة الجديدة، والمجلات اللبنانية، مثل الآداب والأديب، ولم يكن قد أصدر بعد ديوانه الأول، وكانت أولى قصائده قد كتبها عام 1948، متأثراً بإفريقيته وبلونه الأسود:

(الآن وجهي أسود

ولأن وجهك أبيض..

سميتني عبداً!.)

بعدها التقى في الخرطوم أحد مواطنيه، وقدمه إلى الفنان عثمان وقيع، ونهره هذا الفنان قائلاً: (ما هذا الشعر الذي تكتبه يا أخي.. لقد فضحتنا.. إنني أكرهك). ويعترف الفيتوري مُستطرداً: «لقد أردت بالفعل أن أفضح واقعنا الأسود، ولن أسمح لنفسي بتزييف هذا الواقع.. أريد أن أكون صادقاً مع نفسي أولاً.. وأن يكون ما أكتبه هو ما أحسه.. غير أنني أطمح إلى أن أتعرّف على الوجه الآخر لشقائي.. ولا تحسبوا أنني وحدي فمعي الملايين»، هذا الكلام كتبه الفيتوري عام 1966 في مقدمة ديوانه «انكريني يا إفريقيا»، أي بعد كتابة قصيدته الأولى بما يقرب من عشرين عاماً، وبعد أن أدرك تجربته بعمق، ولكن الشعر الذي كتبه في تلك المرحلة المبكرة لم يكن معبراً تعبيراً دقيقاً عن تلك الكلمات، لذلك كتب العالم في دراسته: «الفيتوري يقف موقفاً وسطاً في حركة الشعر الجديد، فهو يُعد امتداداً لتجربة ناجي،



وهو يعيش داخل مأساته الخاصة، ومشاعره الحادة، وهو لم يتخلّص بعد من الإطار التقليدي للتعبير، ولكنه يتميز بقدرة خارقة- تفوق قدرة ناجي- على إبراز القسمات وتجسيد الرؤية واصطناع الصور في جو رمزي غيبي.. وأنه لو نجح في التخلي عن قيود الشكل التقليدي وفي استيعاب الآفاق الجديدة والمشاركة في تعميق أبعادها الرحبة فسيكون له شأن كبير»، وردّ عليه الفيتوري – كما سنوضح فيما بعد –، وكان قد استفاد من حواره مع العالم، وبدأ يخرج من ذاته المتألمة لأن جلدته سوداء، وراح يتعامل مع الأمر بالفعل كقضية عامة تخص ملايين الناس، وهذا ما ترك أثراً على مستواه الفني، وأقدم الفيتوري على إصدار ديوانه الأول (1955)، وذهب بقصائده إلى أستاذه محمود العالم ليكتب له مقدمة، وصدر الديوان مُتضمناً مقدمة رئيسية لمحمود العالم، ومقدمتين أخريين لزكريا الحجاوي ورجاء النقاش. وكان المنهج الواقعي يتجلّى في مقالة محمود العالم، إذ يقول عن الفيتوري: «وكان يقف على العتبة الأخيرة من الفئة البورجوازية الصغيرة التي يمتلئ وجدانه بصراعها المرير من أجل العيش، وتمزقه قيمها المنهارة القلقة، وترددها القاتل، وتهدده هوات الشقاء التي تفتأ تتسع تحت أقدامها بين يوم وآخر.. في هذه المدينة التجارية الكبيرة- يقصد الإسكندرية- التي لا تكف سفنها عن المجيء والذهاب، والتي تقيم فيها الطبقة الأرستقراطية الأوروبية البيضاء مجتمعاً يكاد يكون مُقفلاً على أبناء البلاد.. والتي لا تعرف الوجه الأسود إلا خادماً ذليلاً.. واتخذت رحلته من الشعر مركباً لها.. واستهلت سبيلها متخذة حمولتها من هذه الأجواء جميعاً.. حصيلة من الضياع والغربة والإحساس البالغ بالدمامة والمهانة»، وبعد أن صدرت الطبعة الأولى من ديوان «أغاني إفريقيا»، لم يعجب هذا الكلام الكاتب الصحافي فتحي غانم، فشن هجوماً ضارياً على محمود العالم، في مجلة «آخر ساعة»، موقعاً مقالاً تحت عنوان «النقد الأسود». وأورد فتحي غانم فقرة يزعم أنها للعالم تقول :«إن الفيتوري يخدع نفسه ويخدع قرّاءه، وأنه يعيش داخل مأساته الخاصة، وأنه خائن لا يستحق شرف الدفاع عن الرجل الأسود، وأنه وزميله الكاتب الأميركي ريتشارد رايت كلاهما جاهل، ليس هناك ما يسمى بالقومية الإفريقية، وأن إفريقيا ليست موطناً للرجل الأسود»، وفي العدد الصادر من مجلة روز اليوسف في 28 نوفمبر/ تشرين الثاني 1955، كتب محمود العالم رداً على فتحي غانم، واعترف بأن بعض الكلمات التي جاءت في الفقرة السابقة، قد كتبها بالفعل، ولكن بعضها الآخر لم يكتبه، وردّ عليه الفيتوري في مجلة «الآداب». وما كان من فتحي غانم إلا أن قرأ مقدمة الديوان، وقرأ ما كتبه الفيتوري سابقاً، وشن هجوماً على العالم، مُختلِقاً بعض العبارات والمفردات التي لم ترد عند العالم، لا في مقاله بمجلة الآداب، ولا في مقدمة الديوان، وينتهي العالم، في رده على غانم، إلى أن :«حقيقة مشكلة فتحي غانم أنه يرفض المعالجة الموضوعية للأدب، كما يرفض كذلك المواجهة الموضوعية لحياتنا الإنسانية، ومثل هذا الرفض هو الذي يمنعه من البحث الجاد، ومن تحري الحقيقة والوقوف إلى جانبها، وهو الذي يجعله يتصوّر أن المسألة فيها تهديد ووعيد... ولكن التهديد والوعيد في الحقيقة صوت صادر من أعماقه».

وبعد مرور أكثر من عشر سنوات على هذه المناقشات، كتب محمد الفيتوري شهادته عن هذا الجدل، وعن العالم في مقدمته لديوانه «انكريني يا إفريقيا»، والمقدمة مؤرخة بتاريخ الفاتح من يناير/كانون الثاني 1966: «إن محمود أمين العالم، أكثرهم جدية، وإحساساً بمسؤولية الناقد.. إنني أحمل له قدراً كبيراً من المحبة والتقدير، غير أنني أثق تماماً في خطأ موقفه من الاتجاه الشعري الجديد الذي تبلورت ملامحه في ديواني «أغاني إفريقيا».. هل الخطأ في الموقف، أم أن الخطأ في التفسير؟ في النظرية أم في التطبيق؟، قلت له، وأنا أناقشه في مجلة «الآداب»: إنك لا تستطيع أن تتعمق في مأساتي.. لأنك لا تستطيع أن تعيش تجربتي»..

قال لي: إنها مأساتك الخاصة، تسقطها على قارة بأكملها على إفريقيا.. إنك شاعر مريض..

قلت له: المرضى كثيرون، وأنا واحد منهم.. كلهم يعانون مثلي.. أقصد كلنا.. ثق فيما أقول.. وأنا أريد في- هذه المرحلة من شعري- أن أتطهر من مرضي.. بأن أبوح به.. لقد جرؤت على أن أكسر الصدفة من الداخل، ولذلك تجدني أغني مُبتهجاً بمادة حزني:

(قلها.. لا تجبن.. لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي.. وأبي زنجي الجد.. وأمي زنجية

أنا أسود.. أسود..

لكن حر أمتلك الحرية..).

قال لي: إنك تمزق القضية، وتمزق الطبقة، وتمزق الكتلة الجماهيرية الواحدة بدعواك إن هناك قضية منفصلة للسود.. إن العامل الأبيض والعامل الأسود، ينوءان معاً، تحت عبء تاريخي اجتماعي واحد، هو عبء الرأسمالي الأبيض والرأسمالي الأسود.. عبء الاستعمار والاستغلال.. فالقضية إذن ليست قضية أسود وأبيض، إنها قضية مُستغِل ومُستغَل..

قلت له: هنا حق.. وحق أيضاً هذه الوراثات والخصائص النفسية والفسيولوجية.. هذه الأحاسيس والانفعالات الملتوية التي انحدرت إلينا مع عذابات التاريخ.. إن بصمات عهد العبودية تركت آثارها على الأرواح أيضاً، وليس على الأجساد».

ورغم هذا الحوار الحّاد والحاسم في اختلاف موقف الشاعر عن موقف الناقد، إلا أن الفيتوري ينهي شهادته قائلاً: «وعلى الرغم من كثرة المتكلمين، فقد ظلّ صوت محمود أمين العالم، أعلى الأصوات، وأعمقها في وجداني».

أحتفي بزنوجتي

رانيا مأمون

تغنّى الشاعر محمد مفتاح الفيتوري بإفريقيا كثيراً، ومنذ أول قصيدة كتبها عن إفريقيا «إلى وجهٍ أبيض» عام 1948، اعتبر أن كل ما سبقها من كتابة شعرية إنما هو إجهاض لميلاد تجربته الإنسانية الحقيقية، التي يريد التغني بها وإعلانها على الملأ؛ فهو كما قال يريد أن يكون صادقاً مع نفسه أولاً، وأن يكون ما يكتبه هو ما يحسّه، غير أنه يطمح إلى أن يتعرَّف على الوجه الآخر لشقائه، وهذا الوجه الآخر هو إفريقيا ومأساتها الإنسانية الكبرى.

ومنذ ما انطلقتُ ضائعاً مشرداً
أطوي ليالي غربتي
وأمتطي خيول سأمي
كنتِ عذابي.. أنتِ يا إفريقيا
وكنتِ غربتي التي أعيشها
وشئتُ أن أعيشها

هو إذن في سابق أعماله لقصيدة «إلى وجه أبيض» كان يبحث عن ذاته، بحث شاعر قلق متعدّد الهويات والجنسيات يقبع بين البين، بين التخوم، يبحث عن هويته، عن وطنٍ ينام مطمئناً على ذراعه متمرغاً في ترابه، كان كذلك يبحث عن شكلٍ فنيّ يتّسع للتمزقات النفسية، للألم والعناب الذي عاشه لأنه مختلف، مختلف اللّون، الشكل والجنور. لوعيّه التّام بهذا الاختلاف رسمَ لنفسه اتجاهاً شعرياً جديداً، أذاب فيه ذاته الصغرى في ذاتية أعمّ، إفريقيا أرضاً وشعباً، نضالاً وتطلعاً للانعتاق.

الفيتوري أوفر الشعراء إنتاجاً عن موضوعة إفريقيا (ثلاث مجموعات ومسرحية شعرية)، بل أكثر من كتب عنها في اللغة العربية مقارنة بشعراء العربية، لكنه ليس الوحيد الذي كتب عن إفريقيا من الشعراء والكتّاب السُودانيين، فقد كان معه من رفقائه وأصدقائه الشاعر تاج السِّر حسن (1935 - 2013) شاعر القصيدة الشهيرة آسيا وإفريقيا:

عندما أعزفُ يا قلبي الأناشيد القديمة
ويطلّ الفجرُ في قلبي على أجنُح غيمة
سأغني آخر المقطع للأرضِ الحميمة
للظلال الزُرقِ في غابات كينيا والملايو

وكان معه في القاهرة كذلك الشاعر محيي الدين فارس (1936 - 2008)، صاحب قصيدة (لن أحيد):

أنا لستُ رعديداً يكبّل خطوه ثقل الحديد
وهناك أسراب الضحايا الكادحون
العائدون مع الظلام من المصانع والحقول



ملأوا الطريق

وعيونهم مجروحة الأغوار ذابلة البريق يتهامسون

وسياط جلَّاد تسوق خطاهمو

ما تصنعون؟

ولاحقاً الشاعر جيلي عبد الرحمن (1931-1990)، الذي مجَّد ثائر الكونغو العظيم لومومبا في قصيدته (خمس أغنيات إلى لومومبا):

وردةٌ حمراء، كقلبك

أرعشتها الرِّيح في موحل دربك

مثل خدِّ الشمس ذابت فيك أنفاس المروج

فتفاءلت وغنيت لشعبك

يا عيون الطير، يا أرض الزنوج

كل شيء يتلَّون

كل روح تتكوَّن

لحظة الميلاد ما أروع أن نشقى ونحزن

شعبي المغروس في الكونغو المغضّن

دفء أيامي، عذاباتي ونبضي

كثيرون هم الشعراء السودانيون الذين اتجهوا صوب إفريقيا في شعرهم، سواء أكانت صيحةً نضالية وثورية ضد المستعمر، أم رؤية تسعى إلى إحياء البعد الإفريقي ثقافياً وعرقياً وحضارياً، والارتكاز على هويَّة سودانية بمنهج تجديدي، على سبيل المثال برز في هذا الاتجاه الشاعر محمد عبد الحي (1944 - 1989):

سنارُ تسفر في بلاد الضَّحو جرحاً

أزرقاً، قوساً، حصاناً

أسودَ الأعراف

فهداً قافزاً في عتمة الدِّم

معدناً في الشمس، مئذنة

نجوماً في عظام الصَّخر، رمحاً فوق مقبرةٍ –

كتاب

وسنار هي عاصمة السَّلطنة الزرقاء (1504 - 1821)، واتخذها الشاعر رمزاً لهذه العودة في قصيدةٍ مطوَّلة (العودة إلى سنار).

الفيتوري (1936) أحد هؤلاء الشعراء من الجيل الذي عايش المدّ الثوري التحرري في إفريقيا، حملت أشعاره الصرخة الإفريقية العارمة والرافضة للمستعمر ولاستعباده، وقد واكب هذا المدّ الشعبي، بل سبقه اتجاه ثقافي تبلور في حركة (الزنوجة) في الثلاثينيات، التي أقرّت بقبول وتماهي الإنسان الأسود لحقيقة كونه أسود صاحب قيم ثقافية وفنية تخصّه وتختلف عن غيره، يُعبِّر الفيتوري عن هذا بقوله:

قلها لا تجبن.. لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي..

وأبي زنجي الجدّ

وأمي زنجية

أنا أسود..

أسود لكني حرٌّ

أمتلك الحريَّة

الأسـود حـرّ، اللون لا يستتبع العبودية، فليس لأنه أسود هو عبد، وإنما لأن هناك أبيض في قارة بعيدة رغب أن يستعبده ويشحن به السفن، يكدّسه ويكبلّه كي يخدمه، يسأله الفيتوري:

ألئن وجهي أسود

ولئن وجهك أبيض سميتني عبدا

ووطئت إنسانيتي

وحقَّرت روحانيتي

فصنعت لي قيداً؟

الأسئلة التي حرّقت روحه وهي تستدعي تلك الأجساد في السُفن، الأصفاد والجباه المتعرّقة والأقدام الدامية في مسيرتها الأليمة كي تبني حضارة شعوب أخرى بعرقها ودمها وكرامتها، كي تعمل في المزارع والمناجم ثم تُغتصب وتُقتل، فقط لكونها ولدت بوجوه سوداء!

لقد أراد الشاعر فضح الواقع اللاإنساني وتعريته وإظهار الجانب القبيح للوجه الأبيض:

كنت صغيراً

عندما أبصرت عيناي وجه الأبيض المحتقن

ولم أزل أذكر لي إخوة

مشوا عبيداً تحت ثقل القيود

والسيد الأبيض من خلفهم

وسوطه ملتصق بالجلود

يمكننا القول إن الفيتوري شاعر ثوري، شـاعرٌ ثـائر ضـدّ الأبـيـض، ليس مطلق أبـيـض، إنما الأبـيـض المُستبد، الـجـلّاد، المُستعمِر، المُستغِل، تاجر الرقيق، مُذل ومهين الإنسان. والحقدُ الذي يأتي ذكره في شعره، ليس حقداً لعقد نفسية من أسود تجاه أبيض (عقدة لون)، إنما الحقد نابع من هنا الحقّ الذي أعطاه السيّد لنفسه ليسترق بذريعته إنساناً آخر، كان آمناً في حقله

لتنتفض جثة تاريخنا

ولينصب تمثال أحقادنا

آن لهذا الأسود.. المنزوي

المتواري عن عيون السنا

آن له أن يتحدَّى الورى

لكننا نقرأه في موضع آخر بمرارةٍ ونظرةٍ قاتمة يتنبأ بمصير شاب ساقه الجند إلى السجن، في قصيدة (مات غداً) حكم عليه بالموت مشنوقاً متّسخ الجثة منسيّ الكفن:

مات

وملء روحه المسوَّدة المحترقة

ماضٍ يغطيه دم المشانق المعلَّقة

وصرخات الثائرين في السجون المطبقة

وأوجه العجائز الأليمة المشققة



وهنَّ يرفعن إلى السماء
في أسى ذليل
أذرعة معوجَّة مثل مناجل الحقول
وأعيناً يغوص فيها ظلُّ مشنقة

إلا أنه وسط القتامة يحلم بغدٍ أخضر، دون قحطٍ دون جوع، غدٍ يتحقق عند دحر المستعمِر وطرده من جنة إفريقيا، فالشاعر لا يستطيع تغيير لون الأرض ولا السماء، لكنه يقدر أن يرسم لوحة ملونة زاهية يبثُ بها الأمل في الغد:

لا بُد أن تصبح يوماً غِلة الحصاد لي
وتصبح السماء والأرض ومجرى الجدول
وتنتهي مجاعة التراب
والبشر

رؤية الفيتوري الشعرية (الإفريقية) هامت بالمضامين وشغفت بالقضية الإنسانية، فانصبَّت في توصيفها من زواياها المُتعدِّدة، لم تعبأ هذه الرؤية بالشكل والأسلوب؛ لأنه يرى أن الأصالة ليست وفقاً للشكل والأسلوب، وإنما الأصالة أصالة الفكر والعاطفة. وعاطفته ملتهبة وانفعاله مضطرب وغضبه عارم، لذا ينادي إفريقيا مناداة متوترة تشي بالانفعال والغضب:

إني أناديكِ
أنادي دمي فيكِ
أنادي أمتي العارية
إني أنادي الأوجه البالية
والأعين الرَّاكدة.. الكابية
فويكِ إن لم تحضني صرختي
زاحفةً من ظلمة الهاويَّة
عاصفةً بالأبيضِ المعتدي

يحتفي الشاعر بالأسود، الأسود الرمز، القارة، الثائر، الإنسان الذي ستنحني الشمس لهامته وتخشع الأرض لصوته؛ لأنه سيملؤها فرحاً كما امتلأت قروناً بأحزانه، وتزخر مجموعاته الشعرية بهذا الأسود، أو ما يرمز إليه من مترادفات أو معانٍ كالدجى، الظلام، الليل، الزنوج، الأبنوس، الأمس وسواها من مفردات.

يحتفي بالإنسان الزنجي الذي هو أحد الملايين التي لا تموت والتي تولد في كل صباح من جديد، ويحتفي بالمناضل والثائر بين بلا، مانديلا ولومومبا:

ابقَ مكانك
لن تصدأ في تربة روحي
فتوهَّج في نار جروحي
اصبغ أعلام الثورة يا سيف بلادي

لازم الشاعر الحنين والشوق الدائم إلى الأرض المقدّسة التي لا يملك شيئاً سوى الإيمان بشعبها وتاريخها هذه الأرض البعيدة، إفريقيا الأرض الموعودة، الأرض الحلم.

وسِّد الآن رأسك فوق التراب المقدَّس
واركع طويلاً
لدى حافة النهر
اركع
ثمَّة من سكنتْ روحه شجر النيل
أو دخلت في الدُّجى الأبنوسي
أو خبأت ذاتها في نقوش التضاريس
ثمَّة من لامست شفتاه القرابين
قبلك
مملكة الزُرق الوثنية
قبلك
عاصفة اللحظات البطيئة
قبلك
طقس الوجوه المدلاة في مهرجان المشانق
قبلك.

ولأن الفيتوري الشاعر مناضل، جاء إلى الخرطوم في ذلك اليوم الأول من يناير/كانون الثاني 1956 يوم الاستقلال ليشهد رفع العلم السوداني وتنكيس علم بريطانيا، كي يحضر ويعيش وينفعل بهذه اللحظة التاريخية المفصلية في تاريخ وحاضر السودان ليكون جزءاً من هنا الحدث، هو المتغرّب طول عمره، اللحظة التي حلم بها متمنياً أن يُنثر حبة رمل في جبال وطنه أو أن يُكتب حرفاً صغيراً في نضاله، وحقّ له ذلك، فالكلمة نضال والكلمات أصوات حياة وثورة لا تعرف الموت.

منذ أكثر من عشرين عاماً مضت، قامت مجلة الفصول الأربعة، الصادرة عن رابطة الأدباء والكتّاب الليبيين، بإعداد ونشر عدد خاص عن المشهد الشعري الليبي، قمت فيه بإعداد كشف ببليوغرافي عن الدواوين الشعرية التي صدرت للشعراء الليبيين، خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات الماضية والتعريف بأصحابها.

حسين المزداوي

ليبيا والفيتوري

علاقة ملتبسة

توقفت أمام دواوين وشخصية الشاعر محمد الفيتوري، الذي يحمل جواز سفر ليبياً، ويشتغل حينها بالسفارة الليبية في الرباط، فرغم قامته الشعرية السامقة، إلا أنني لم أجد له ولا لشعره حضوراً في المشهد الشعري الليبي، فلا علاقة لمفرداته الشعرية بخصوصية المكان الليبي، عدا تلك القصائد التي تغنّى فيها بمعمر القذافي ومجّده فيها.

أما قصيدته الشهيرة «أصبح الصبح فلا السجن ولا السجان باقٍ»، فقد ارتبطت في الذاكرة الليبية بمحمد وردي المطرب، وليس بمحمد الفيتوري الشاعر، فإن القذافي عام 1988، في خضم نشوته بحدث إطلاقه للمساجين السياسيين، وهو يُلقي من شباك بأحد المباني الحكومية بجوازات السفر الممنوع أصحابها من السفر، قَدّمَ الفنان السوداني محمد وردي للجماهير المحتشدة أسفل ذلك الشباك على أنه الشاعر صاحب قصيدة أصبح الصبح، فذهب اسم الفيتوري خطأً أو قصداً في زحمة تناثر الجوازات وغبار هذا التقديم المرتبك الذي حجب اسم الشاعر، وأبرز صورة المطرب، خاصة أن الجماهير عموماً تعرف المطربين، ولا تلتفت إلى المؤلفين والشعراء، في فرصة كان من الممكن أن تعزز حضور هذا الشاعر ذي الأصول الليبية في وجدان شعبه.

فهل يكفي شطط المدائح السياسية، والأصول البعيدة، وهل يكفي جواز السفر لولوج خصوصية الحالة الثقافية لأي شعب؟

تعرّفتُ على الشاعر الفيتوري عن طريق صديقه السياسي والمثقف الدبلوماسي الراحل جمعة الفزاني، الذي كنت قريباً منه بحكم ظروف العمل الدبلوماسي والاهتمام بالشأن الثقافي، فالتقينا معه في أكثر من مكان.. في طرابلس، والرباط، والقاهرة، وكانت لنا حوارات ونقاشات اقتربت فيها من فهم بعض خصوصيات هذه الروح المتعاظمة بشعرها.

منذ البداية كان انتماء الفيتوري أمراً مرتبكاً، فقد وُلِدَ في منطقة الجنينة على أطراف غرب السودان، من أب ليبي وأم سودانية، ورثت سوادها من والدتها الأَمَة المسترقة، جدة الشاعر، فأورثتاه سواداً في البشرة، وحصة موجعة من سيرة العبودية لتصير فيما بعد وطنه وانتماءه ولونه الإنساني وقامته الشعرية المتسامقة، ولذلك كافح في التشبث بهذا الوطن الجديد، وهذا اللون الذي انتشله من مأزقه الوجودي، فأصبح موضع تقدير وإشادة، بدلاً من أداة تحقير وازدراء، مع أن ظهور الفيتوري كشاعر متفرد جاء مع احتدام الحداثة الشعرية العربية، وانطلاق قصيدة النثر، إلا أنه كان على يمين حركة الحداثة الشعرية العربية، مع ما شابه قصيدته من غنائية ومباشرة وخطابة تجاوزها العصر.

لقد عثر فيه المفكر المصري محمود أمين العالم على لقيته الشعرية في وقتها المناسب، وكانت هذه النبتة الإفريقية الصغيرة في حاجة إلى عناية أبوية بعد أن أربكها بؤس السواد وتجرّعت مرارة ظلاله التاريخية، وبعد أن بعثر تشتت الديار موضوع الانتماء، لذلك اهتم أمين العالم بهذه النبتة الحائرة وقدمها لقادة مصر كصوت شعري إفريقي بلغة عربية أزهرية فصيحة وسواد إفريقي صميم، يحتاجه عبد الناصر لدعم جهوده لمواجهة الغرب المستعمر، وليس هناك صوت أنسب من الفيتوري في هذه الظروف ليقوم



بالدور الشعري المطلوب.

عن قدوم أسرة الفيتوري من دار مساليت بغرب السودان إلى مصر، حدثني شيخ الأدباء الليبيين الأستاذ علي مصطفى المصراتي عن حضور والد الشاعر العم (مفتاح رجب كريبة الفيتوري) إلى مصر، حيث يقيم المهاجرون الليبيون، فقد جاء الرجل يلتمس إسناد ظهر أسرته، يعرّف بأنهم ليبيون من عائلة عمر من أولاد الشيخ من فواتير مدينة زليتن التي اشتهرت بشيخها سيدي عبد السلام الأسمر الفيتوري صاحب الطريقة العروسية الصوفية.

وفي جو جديد مختلف عن السودان ظهرت واستفحلت عقد الصبي الفيتوري، ليعيش في حيرة، بلا انتماء واضح، فلا هو سوداني بمولده، ولا هو مصري بإقامته، ولا هو ليبي بأصوله، رغم الاسم الليبي الصميم لوالده مفتاح، اسم سيكون له مفتاحاً لولوج عالم القنافي، بُعيد وصوله إلى السلطة في ليبيا صيف 1969.

خلال سبعينيات القرن العشرين وجد القنافي في الفيتوري شخصية يمكن بها إحراج غريمه الرئيس السوداني جعفر نميري، كما وجد الفيتوري في القنافي ما يفتقده من منصب ومال وتعويضه عما فات، فوجد جواز السفر والوظيفة الدبلوماسية المستمرة، والسيارة الفارهة التي تحمل أرقاماً دبلوماسية لحوالي أربعة عقود مستمرة، في مخالفة بينة لشروط العمل الدبلوماسي في ليبيا، وأذكر عند مشاركتنا في أحد الاجتماعات الدبلوماسية بالرباط نهاية 1992، استضافنا الشاعر الفيتوري بحكم العلاقة التي كانت تربطه بالوزير الفزاني ودعانا الاثنين إلى وليمة في بيته، حاولت أن أتعرف على علاقته بليبيا من خلال ما يجمعه ببلده، فلم أجد إلا تلك المفردات الثلاث التي كان يحرص على استمرار استحلابها، وكان سبيله في الحصول عليها ربط علاقة ما بمعمر القنافي الرجل القوي في ليبيا آنذاك، فقد تورّط كلاهما في الآخر، القنافي حاول في البداية أن يلوّح به في وجه غريمه نميري، ويقال إنه استخدمه لبعض الملفات الخاصة، ثم بحنر السياسي استطاع أن يشتري لسان الشاعر فيه، وأن يبقي بركان هجائه خامداً.

وعندما أبلغ الفيتوري بوصوله إلى سن التقاعد، وهو بالسفارة الليبية في القاهرة، رغم تقهقر تاريخ ميلاده الحقيقي لأكثر من ست سنوات لينعم بمزيد من سني الامتيازات، لم يجد أمامه إلا إشعال بركان الهجاء الخامد في أعماقه، فأنشأ قصيدة هجاء في السفير الليبي بالقاهرة، يُعيّره فيها بسواد لونه، ويصفه بأنه عبد، ونسي أن لونه الشعري ما كان له أن ينجح ويترسخ لولا دفاعه عن السود، ورفض عبوديتهم في شعره، ولكن بمجرد أن شعر بأن غطاءه المالي وامتيازاته السرمدية بدأت تتهاوى، حتى وزع قصيدةً هجا فيها صديقه الأسود وعيّره بلونه، وبالتالي انفضحت حكاية أذكريني يا إفريقيا والدفاع عن المستعبدين والأرقاء، واتضح أنها مجرد عقدة نفسية، وليست نضالاً مُترسخاً في وجدان شاعر مناضل.

اتكأت حالة الهجاء الخامدة فيه على شعراء عظام في التاريخ الشعري العربي، وهو إن وجد في الشاعر الأسود عنترة بن شداد ما يدعم روحاً شعرية منبثقة من غضبة السواد، فإن شاعراً آخر هو الأقرب إليه – رغم الفارق – ودليله في انتهازية الموقف السياسي، لذلك فهو يستضمر حالة المتنبي، إذ هجا كافورا الإخشيدي، يُعيّره بسواده، وعبوديته القديمة، فلم لا يكون هو متنبي عصره، يهجو أخشيدية سفير القنافي، ولسان حاله يقول إياك أعني واسمعي يا جارة؟

تلافى القنافي الموضوع بنفسه، وأطفأ فتيل قنبلة الهجاء السوداء التي كادت تنفجر في وجهه، وهو يعرف أن ضررها لا توقفه الأزمان، وعارها البلاغي لا يمحوه التاريخ، فسرّب من خلال لقاء في التليفزيون الليبي مقولة إن الشعراء لا يتقاعدون، محاولاً بذلك أن يوصل رسالة ملاطفة واعتذار للشاعر القنبلة بأن أمر تقاعده قد عُولِجَ وَطُويت صفحته، متناسياً أن التقاعد لا يتعلّق بالفيتوري الشاعر، وإنما بالفيتوري الموظف، وبذلك ضمن كلاهما عواقب غضبة الآخر، بعد أن ذهب سفير القنافي بالقاهرة كبش فداء، واحتفظ القنافي بصفاء قصائد المدح والتمجيد التي قالها فيه الفيتوري.

الإسكندرية التي تربّى فيها محمد الفيتوري كان لها أكبر الأثر على الشاعر، فقد كانت رؤيته الحاكمة للعالم تتميز بطابع إنساني، فمع أنه سوداني الجنسية مصري الثقافة، كانت إفريقيا مركز وعيه ومركز الدلالة الشعرية الأساسية في تجربته، ولا ينفصل هذا التوجُّه عن دور مصر الإقليمي في تلك المرحلة، ولا عن توازنات العقل في العالم، خاصة أن إفريقيا قد أصبحت مع ثورة يوليو إحدى مناطق النفوذ والسيطرة لمقاومة الاستعمار القديم.

فتحي عبد الله

شاعر الثورات المغدورة

وقد أصدر الفيتوري دواوينه الأولى «أغاني إفريقيا» (1955)، «عاشق إفريقيا» (1964)، «انكريني يا إفريقيا» (1965) في سياق ما كان يحدث في العالم من تغيرات، ومتوافقاً مع استراتيجية الدولة المصرية في إفريقيا وآسيا، ومن هنا فقد طغى الحس الثوري ذو اللغة الرومانسية على بايات تجربته.

إن ارتباط الفيتوري بمصر ارتباط رمزي، لا يمكن حصره فيما هو سياسي أو أيديولوجي، وإنما يمكن إحالته إلى الوعي أو إلى السياق الثقافي الذي تربّى فيه.

إن حداثة الرواد في شعر العرب لم تكن مفصولة عن ما يحدث في الشرق الأوسط من صراعات، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وكانت استجابة روحية ورمزية لتلك الفئات الفاعلة في تلك الحقبة.

وكانت الاقتراحات الشعرية متنوّعة ومختلفة، وتتقاطع جميعها مع فعل الحداثة مهما كانت درجة الوعي والانحياز الاجتماعي، فهناك الليبرالية ممثلة في صلاح عبدالصبور وأنسي الحاج، التي تمجّد حرية الفرد في المجتمع مهما كانت أفعاله، وهناك القومية مُمثلَة في حجازي، خليل حاوي، والفيتوري، والتي تسعى إلى خلق وعي جمعي يدعو إلى التحرُّر من الاستعمار، أما النموذج الماركسي الذي اعتمد الرؤية القائمة على الصراع الطبقي في الداخل ورفض الرأسمالية العالمية في الخارج فقد كان ممثله سعدي يوسف.

ولقد تميّز الفيتوري دون غيره من شعراء العرب بالانحياز إلى قارة إفريقيا لا على المستوى السياسي فقط وإنما بما تملكه من ثقافة شديدة الخصوصية، سواء أكانت مادية أم رمزية، فقد كشف ما تعرضت له إفريقيا من اضطهاد واستبداد من قبل قوى الاستعمار القديم، فقد تم نهب ثرواتها وتدمير وعيها الفطري وإثارة النزعات العرقية والطائفية بين شعوبها، كما تمت السيطرة عليها سياسياً وعسكرياً حتى خلقوا لدى شعوبها قابلية للاستعمار.

وكان الفيتوري من أوائل شعراء إفريقيا المناهضين للنموذج الكولونيالي، إذ تماهى وتقاطع مع الوعي الجمعي لهذه القارة وكشف عن جنور التمرُّد والعصيان فيه، كما كشف عن أساليب الوحشية التي يمارسها الغرب تجاه أبناء هذه القارة من استعباد رغم طوباوية الخطاب الذي يروجون له.

لقد بعث الفيتوري أساطير إفريقيا وقوتها الروحية التي تمثل المقاومة الحقيقية تجاه هذا التوحش، وأظهر أن أبناء القارة السوداء يمتلكون رؤية أكثر إنسانية تجاه العالم، فهم مازالوا يعيشون على الحضارات القديمة وهي حضارات أقل توحشاً وأقل عنصرية مما يحدث في العالم الغربي. ويقول:

إن نكن سرنا على الشوك سنينا
ولقينا من أذاه ما لقينا
إن نكن بتنا عراة جائعينا
أو نكن عشنا حفاة بائسينا.

هذه رؤيته على المستوى المعيش



واليومي لأبناء القارة، إلا أنه يدفعهم دفعاً إلى المقاومة والعصيان.

فلقد ثرنا على أنفسنا ومحونا وصمة الذلة فينا

الملايين أفاقت من كراها ما تراها

خرجت تبحث عن تاريخها

بعد أن تاهت على الأرض وتاها

فانظر الإصرار في أعينها وصباح البعث

يجتاح الجباها.

أما على المستوى الرمزي فقد واكب الفيتوري شعرية الزنوجة، إذ يقول:

أنا زنجي

قلها لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي

وأبي زنجي الجد

وأمي زنجية

أنا أسود

أسود لكني حرٌ امتلك الحريّة.

فهذا التطهُّر الإنساني المباشر قد تحوَّل لدى الشاعر إلى أيقونة غامضة وفريدة:

«ربما لم تزل تلكم الأرض تسكن صورتها الفلكية لكن شيئاً على سطحها قد تكسر

ربما بستان صيفك أبيض في العواصف لكن برق العواصف خلف سياجك أحمر.

ربما كان طقسك ناراً مجوسية في شتاء النعاس الذي لا يفسر

ربما كنت أصغر مما رأت فيك النبوءات أو كنت أكبر».

ولقد استخدم الشاعر لأداء هذه التجربة عدة تقنيات منها:

1- الإقرار أو الاعتراف بما فيها من لغة حميمية ومحاولة خلق علاقة مع الآخر مثل قصيدة «أصبح الصبح»:

أصبح الصبح وها نحن مع النور التقينا

التقى جيل البطولات بجيل التضحيات

التقى كل شهيد بشهيد

لم يزل يبذر في الأرض بذور الذكريات.

2- القصيدة كأنها خطاب موجه إلى الآخر، وهنا يستدعي لغة حادة وعنيفة وواضحة في الآن ذاته، كما يكثر فيها استخدام أدوات النداء والحوار، وأن تكون الدلالة مشتركة بين الشاعر والمتلقي مثل:

يا أخي في الشرق في كل سكن

يا أخي في الأرض في كل وطن
أنا أدعوك فهل تعرفني؟

ولم يقتصر دور الفيتوري على تحرير الوعي الكلي لإفريقيا بل امتد للوعي العربي، فقد انحاز مبكراً للثورات ذات الطابع القومي التي كانت تدعو إلى العدالة الاجتماعية، وقد استطاعت أن تدفع الطبقة المتوسطة إلى إدارة شؤون البلاد مما خلق نوعاً جديداً من الوعي وممارسات مادية جديدة كانت كلها تسعى إلى تحقيق حداثة ما تتقاطع من اللحظة الراهنة، فهو يقول:

تبقى أمة عربية رفعت مصاحفها على راحتها وتدفقت موجاً من الأمجاد
تبقى رغم ما حشد الصليبي المعربد تحت رايته
وما استقوى به الموتور والمأجور والجلاد
تبقى الأرض والأوتاد
تبقى فرحة الميلاد.

ومن الإشكاليات التي تسيطر على الخيال والذهن العربيين مشكلة فلسطين، فهي التي تخلق الوحي الشقي، وهي التي تدفع المبدعين إلى اكتشاف أشكال جديدة للأداء:

دوي نفير الثأر يا جراح عشرين سنة
نجمة إسرائيل فوق المئذنة
فمن إذن يا وطني
ينهض إلى الصلاة
بينما حوافر اليهود تدوس سقف المسجد الأقصى
وخوذات الجنود تطال المطران العابد والشماس.

إن أسطورة فلسطين هي أسطورة الذات المجروحة التي تمارس فعلها باستمرار، ولم يستطع الفيتوري في كل تجربته أن يغفلها ولو لحظة حتى في طورها الأخير، ففي قصيدة طفل الحجارة، يكتب:

ليس طفلاً ذلك القادم في أزمنة الموتى إلهي الإشارة
ليس طفلاً وحجارة
ليس بوقاً من نحاس ورماد
ليس طوقاً حول أعناق الطواويس محلى بالسواد
إنه طقس حضارة.

إن فعل المقاومة هنا ليس عبثاً، إنه قانون الحضارة التي تعلي من قيمة الحرية والعدالة (إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم)، ثم ينكر أسباب الكارثة:.

إنها الأرض التي لم تخن الأرض
وخانتها الطرابيش
وخانتها العمائم
إنه الحق لم يخن الحق
وخانته الحكومات
وخانته المحاكم.

ثم يمارس نقداً عنيفاً للاستبداد العربي الذي صاحب تلك الثورات:

قد مرّ طاغية من هنا ذات ليل
أتى فوق دبابة
وتسلّق مجداً
وحاصر شعباً
غاص في جسمه
ثم هام بعيداً
ونصب من نفسه للفجيعة رباً.

ثم يصل الشاعر إلى الذات العربية في طور اكتمالها من خلال أحد رموزها الفاعلين وهو المتنبي وإن اعتمد في رؤيته على ما هو تاريخي وعلى الصوفية في العلاقات فظهرت الذات وكأنها قادرة على خلق الممالك والأساطير:

كانوا ملوكاً على أرض ممزقة يجوع على ثراها النبت والبشر
كانوا ملوكاً مماليكا وأعظمهم تحت السماوات
من في ظلك استتروا
ورحت تنفخ فيهم منك ترفعهم فيسقط البعض أو تبني فينكسر،
أردت تخلق أبطالاً تعيد بهم عصر النبوة والرؤيا فما قدروا.

إن الفيتوري أحد رواد شعر الحداثة بما قدَّم من تجربة متميزة ولها خصائص فريدة من أهمها اللغة الحيّة والخيال القريب الذي لم ينفصل عن الواقع، ونستطيع أن نسميه بوضوح شاعر الثورات المغدورة.

رسالة إلى جميلة

أحمد عبدالكريم



«بيننا خائن يا رفيق
أنا أو أنت..
فلنقترع قبل بدء الطريق»

***

أعترف أنني لا أملك ذاكرة قويّة، ولا ملكة الحفظ الجيّد، لكن هذا المقطع الشعري المدوّن أعلاه، المأخوذ من قصيدة «ملك أو كتابة» للشاعر محمد الفيتوري ظَلّ موشوماً بذاكرتي لا يبرحها رغم توالي السنوات ومرور الأيام.

مأخوذاً بالشعر العربي الحديث وروّاده الأوائل، رغبة مني في اقتحام عالم الكتابة الشعرية منذ ثمانينيات القرن الماضي، قرأت كل ما وقع بين يديّ من دواوين الشعر الحديث التي كانت دار العودة ببيروت تصدرها في شكل مجلّدات صغيرة الحجم تضمّ الأعمال الشعرية الكاملة لمعظم الشعراء العرب. تمثل تنويعة لشعراء من كل البلاد العربية تقريباً. معظمهم من المشرق العربي ولم يكن بينهم شاعر واحد من المغرب العربي فيما أنكر..

بذات الشغف قرأت كل هؤلاء الشعراء، الذين ساهموا في صقل ذائقتي وتشكيل وعيي الشعري، غير مدرك ومهتمّ لأي تفاضل جمالي أو فنّي بينهم، فصدور أعمالهم عن دار العودة بنفس الأناقة والشكل كان كفيلاً بأن يجعلني أعاملهم على قدم المساواة، وبنفس الاهتمام، الذي يليق بأسمائهم التي كانت تملأ الدنيا.

كانت قصائد هؤلاء الشعراء تتناسخ، تطرق ذات المواضيع وتصدر عن وجدان جماعي واحد، تنحسر حدود التمايز بينها إلا بالقدر اليسير. وحده الشاعر محمد الفيتوري كان مُختلفاً نوعاً ما، كأنه قادم من كوكب آخر، يُعبّر عن

هواجس لا قِبل للشعر العربي في المشرق بها. وبقدر ما كان مؤتلفاً مع سيرورة الشعر العربي كان مُختلفاً عنها اختلافاً بيّناً.

كانت ثمّة سمات ثلاث تشير إلى تفرّد صوت الفيتوري بين نظرائه من الشعراء العرب أولى هذه السمات حساسيته الصوفية التي تجلّت في لغته المكثفة وقاموسه الشعري الغنيّ بمفردات الداخل. هذه السّمة مردّها نشأته في بيئة صوفية متصلة بالطريقة الشاذلية، فلم يسلم من تأثيرها على شاعريته لغة ورؤيا، ولذلك فهو يسمّي نفسه في إحدى قصائده «سلطان العشّاق»، ويعنون إحدى مجاميعه الشعرية بـ «يوميات درويش متجوّل».

السمة الثانية هي تعبيره عن فكرة الزنوجة التي لم يقاسمه إياها أي شاعر عربي آخر، إذا استثنينا بعض إرهاصاتها لدى الشعراء العرب قديماً ممكن كانوا يسمّون غربان العرب، ومنهم سُحيم عبد بني الحسحاس صاحب البيت المعروف المندّد بفكرة التمييز في الحبّ على أساس لون البشرة «فلو كنت ورداً لونه لعشقتني / ولكن ربّي شاءني بسواديا».

فكرة الزنوجة كانت رائجة لدى الشعراء الأفارقة الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية، على غرار الشاعر السنغالي الكبير «ليبول سيدار سنغور»، الذي كان ينظر إليه على أنه شاعر الزنوجة الأوحد، وقد لقيت صدى واسعاً على أنّها فكرة إنسانية خلّاقة.

لكن هذه الفكرة التي أسّس لها الفيتوري في الشعر العربي الحديث لم تلق التجاوب من لدن النقّاد العرب، ولم يتمّ تثمينها حقّ التثمين نظراً لأن الفكرة لم تكن في متناول فهم النقاد في المشرق.

السمة الثالثة في شعر الفيتوري كانت متّصلة بـ«الإفريقانية» أو البعد الإفريقي في شعره إيقاعاً وموضوعات، ذلك أن انتماء الفيتوري إلى السودان وتشبّعه بثقافة إفريقيا، جعلاه ينحاز لقضاياها ويكون وفيّاً لإنسانها ومناخاتها من خلال تعبيره عن مآسي الإنسان الإفريقي، الذي عانى من الاستعباد والظلم والميز العنصري.

لقد عاش الفيتوري مُوزّعاً بين بلده السودان، وبين ليبيا ومصر، وكان الأقرب جغرافياً إلى الجزائر والأكثر تحسّساً وتفاعلاً مع ثورتها التي شكّلت لحظة فارقة في تاريخ الإنسانية، فكان أن كتب «رسالة إلى جميلة» بوحيرد، إحدى رموز الثورة الجزائرية في سجنها، مخاطباً إياها بأن تمنحه سرّ الحياة وقوّة الروح:

أأضربُ الأمثالَ يا جميلة؟
أأملأُ العروقَ بالثّاراتْ؟
أأملأُ الوجوهَ بالوجومْ؟
أأملأ السَّماءَ بالغيوم؟
إذاً هبيني ساعةً من حياةٍ
حياةِ روحٍ داخلَ السّجن
حياتكِ السّاعةَ يا جميلة
في ليلِ زنزانتِك الطّويلة.

وفي قصيدة «إلى بن بلّا ورفاقه» التي كتبها بعيد استقلال الجزائر، مخاطباً أحمد بن بلّا، أوّل رئيس للجزائر، ربطته به علاقة خاصة، ومن خلاله كل ثوّار الجزائر وشهدائها:

«سبع سنين وأياديكم
تطرق باب التاريخ
تبني هرماً للحرية
تبنيه بعظام الشهداء
بإرادة مليون ضحية».

في غمرة هذا الاحتفاء الشعري، لم ينس الفيتوري أن يضفي البعد الإفريقي على ثورة الجزائر كما هو ديدنه:

«إنّي أحني رأسي كبرا
إني أحفظه في إكبار فأنا إفريقي
وجزائر بن بلّا إفريقيةْ
ما أجمل أن يصحو إنسان
فإذا التاريخ بلا قضبان
وإذا الثورة في كل مكان
تركز أعلام الحريةْ
في أرضي... في إفريقيّةْ».

علاقته بالجزائر لم تكن أقلّ قوّة من علاقته بإفريقيا الأمّ، وقد امتدّت في شخص صديقه الشاعر السوداني جيلي عبدالرحمن الذي أقام بالجزائر أستاذاً بالجامعة لفترة طويلة، وفيها أصدر ديوانه «الجواد والسيف المكسور»، قبل أن يغادر إلى القاهرة بسبب العشرية الحمراء التي عاشتها الجزائر، حيث توفي هناك.

الآن أدرك كم أن الحياة الثقافية لم تكن عادلة مع الشاعر الفيتوري، اقترب فأُبعد، وانخرط فهمّش، لا لشيء إلاّ لأن صوته كان قادماً من قارّة أخرى، شديدة السمرة. وفي هذا المعنى أفهم مقطعه الذي يختزل نبوءته بكلّ الخيانات التي حدثت وتحدث في التاريخ.

إن الخيانة التي يتم امتحانها بالاقتراع لا بالاتّهام والافتراق ليست بالتأكيد خيانة سياسية عادية، بل هي خيانة من نوع خاص، أو فعل رمزي مطلق..

مهما جمح الخيال فلن يستطيع تصوّر مشهد رفيقين يقترعان قبل بداية رحلتهما، لا من أجل أن يفترقا وينهب كلٌ في طريقه، بل من أجل أن يعرفا أيهما الخائن وحسب. (أنا) المتكلّم أو (أنت) المخاطب، دون خيار ثالث بضمير الغائب جمعاً أو مفرداً (هو أو هم)، فليس الآخرون هم الجحيم دائماً، وخيانة ذوي القربى لها طعم لاذع.

نسوة الفيتوري

شاكر نوري



غالباً ما ارتبط الشاعر محمد الفيتوري في أذهاننا بأنه شاعر القضايا القومية، ذلك الحامل لروح إفريقيا وزنوجتها المُلتهِبة، وخصوصاً انتقالاته من السودان وليبيا ومصر والمغرب، ما جعل أسطورته أكثر سطوة علينا. وهذا أدى إلى إهمال الحياة الحميمة التي عاشها في شعره وفي حياته. ولو تطرقنا إلى الحب باعتباره محوراً مهماً من محاور شعره، نراه يرتبط بروح صوفية مُلتهِبة هي الأخرى، لذلك جاء هذا الحب في صورته الروحية الأولى، بعيداً عن ملذات الجسد، لأنه يبقى ذلك القروي الذي يكشف عن دواخله الدفينة بكل خجل وبراءة. هذا الحب ارتبط بالتصوُّف، الذي تشرّب به الشاعر، من خلال عائلته ومعايشته، لتلك العوالم التي التصق بها. فقد عاش غريباً بأمسّ الحاجة إلى الامتلاء الروحي، وطرح الأسئلة الوجودية الواحدة تلو الأخرى، دون أن يجد لها صدى الأجوبة.

العاشقة والمناضلة

حضور المرأة في شعره لافت للنظر، ليس من حيث الحجم، بل من حيث الأثر، المرأة المحبوبة كانت أول من يطرق باب قلبه، ليس باعتبارها جسداً، بل روحاً متوثبة، مشرقة، وعاشقة. وسرعان ما وجد نفسه يبحث عن ذلك القرين الروحي. صورة المرأة العاشقة امتزجت بصورة المرأة المناضلة، كما في رسالته الشهيرة «رسالة إلى جميلة»، رمز الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي. وما بين هاتين الصورتين للمرأة التي ينشدها، يقول:

في قصيدته «إلى امرأة عاشقة»: «وستطبقين جفونك/ المسحورة المتبسمة/ والحب يوقد في سراديب الكآبة أنجمة/ وعلى شفاه الكائنات قصيدة مترنمة/ لا.. لم يكن وهما هواي/ إن الذي حسبته روحك/ قد تبعثر في خطاي/ مازال طفلاً صارخاً/ جوعان يرضع من دماي».

هكذا تعلّق بالمرأة مثلما تعلّق بالوطن، وقضاياه، وغنّى لها أعمق قصائد الحب. فقد غنّى للمرأة، بحسيّة عالية. حيث كتب: أعيدوا

العـزف/ إن حبيبتـي تصغـي/ وبـي نهـر سـماويّ/ مـن الأشـواق لا يفنـى.

وفي قصيدة «مُعَيْتِيقَة» يتجلّى سرد حكاية هذه المرأة التـي ترتبـط بقضيـة الوطـن وكفاحـه:« اسـمها مُعَيْتِيقَـة ... مجـرد راعيـة صغيـرة/ لا علاقـة لهـا بـكل مـا يحـدث هنـاك/ هكـذا كانـت/ وذات يـوم قبـل عـام 1969/ خرجتْ بأغنامها/ علـى مقربـة مـن القاعـدة الأميركيـة / غيـر أنهـا / لـم تعـد قـط/ فقـد مزقـت جسـدَها الصغيـر/ قنابـلُ قـوات الاحتـلال التـي كانـت / تقـوم بإحـدى مناوراتهـا الحربيـة / مُعَيْتِيقَـة لـم تكـن لهـا قضيـة ... إنهـا هـي القضيـة / مُعَيْتِيقَـة / أأنـتِ هـي التـي اشـتعلَت / ضفائـرُ شَـعرِها فـي الحُلـم / تحـتَ صواعـقِ الخيـلِ الغربيـةِ / يـا مُعَيْتِيقـة / أكانـت نفـس أسـوارِ الخرائـبِ / والمناقيـرِ الطويلـةِ / والطواحيـن البدائيـة؟ / وكان النهرُ/ نهرُ الحزنِ / تغتسـل القوافلُ فيـهِ / ثـم تـدور أقمـاراً محطّمـةً / وأشـجاراً نحاسـية.»

بين آسيا والنساء البيضاوات

الحـب فـي نظـر الفيتـوري، جسـر يمتـد بيـن عاطفتيـن، وبيـن كائنيـن، وبيـن ذاتيـن فـي انصهارهمـا الوجدانـي والحميمـي، وكل عاطفـة إزاء المـرأة هـي صادقـة، وهـي التـي تمّـده بالإبـداع والعطـاء، والطاقـة الإيجابيـة.. وقـد عـرف الشـاعر الحـب مـرات عديـدة، وهـو يعتبـره مقياسـاً لرجولتـه، فهـو الرجـل الملتهـب، بخرائـط إفريقيـا، هـذا الزنجـي، المندفـع نحـو شـهواته وغرائـزه وولهـه، كان حبـه الحقيقـي الأول علـى حـد تعبيـره لشـاعرة بيضـاء لا ينكـر اسـمها، والفيتـوري عامـة لا ينكـر أسـماء نسـائه، بـل يحـوّل جميـع النسـاء إلـى امـرأة واحـدة، هـي امـرأة الحلـم، هـي التـي علمتـه العشـق وأنضجتـه رجـلاً، وهـو لـم يتجـاوز العشـرين مـن عمـره بعـد، وفتحـت حواسـه علـى معنـى الحـب. لكـن سـرعان مـا أصبـح ذلـك الحـب مثـاراً للشـك والغيـرة، ولـم يكـن لهـا ذنـب سـوى أنهـا بيضـاء، وهـو الزنجـي الـذي يحمـل كبريـاءه علـى كتفـه، وكان ذلـك الحـب نديـاً وقاسـياً ووحشـياً إلـى درجـة التحـدي، وكمـا يقـول فـي إحـدى قصائـده مـن ديوانـه «أغانـي إفريقيـا»: .... فالمسـي جسـمك الثميـن/ فقـد أدمتـه يومـاً أظافـري المنهومـة/ واسـألي كل ذرو فيـك/ تصـرخ: إننـي كنـت بيـن يديـه غنيمـة!.

بعـد هـذه التجربـة القاسـية، والموحشـة، يقـع فـي حـب امـرأة سـودانية سـمراء، هـي آسـيا، زوجتـه فيمـا بعـد. كان ذلـك الحـب هـو الأشـد عمقـاً وخلـوداً، لأنـه لقـاء روحـي بالدرجـة الأولـى، علـى حـد اعترافهـا، وهـو الباحـث فـي تلـك المرحلـة عـن المـرأة، رفيقـة الحيـاة، والصديقـة والزوجـة فـي آنٍ واحـد. ولكنهمـا فـي هـذا الحـب، يسـتنكران تجاربهمـا الماضيـة، لأنـه منـدمج فـي عصـارة الحيـاة، بـكل مـا فيهـا مـن أخطـاء وأعبـاء وهمـوم، لكـن هـذا الحـب أعـاده إلـى الشـعر مـن جديـد، وبـث فيـه جمـرة العشـق. وفـي هـذه



المرحلـة بـدأ يمـزج بيـن المـرأة والحـب والوطـن والثـورة، لكنـه فـي الوقـت نفسـه يخـاف علـى الشـعر مـن المـرأة، كمـا قـال فـي قصيدتـه «انكريني يـا إفريقيـا»: ألهتنـي تلـك المرأة/ أنسـتني.. فنسـيت/ كنـا نتحـدث عـن كيـف الكلمـات تمـوت..».

فـي حبـه نلمـح، الحقـل الأسـتوائي وغابـات إفريقيـا وشـتاءات الحـزن. ومـن هنـا انتقـل عاطفيـاً إلـى بيـروت، حيـث التقـى الشـاعر الراحـل محمـود درويـش، وهنـاك تعـرّف أيضـاً علـى النسـاء اللبنانيـات، دون أن ينكـر أسـماءهن، لكنـه كتـب ديوانيـن مـن خـلال هـذه التجـارب العاطفيـة وهمـا «معزوفـة لدرويـش متجـول» و«ابتسـمي حتـى تمـرّ الخيـل».

هـذا الجامـح الخيـال والمشـاعر، لا يقـف عنـد امـرأة واحـدة، بـل يتنقـل مـن واحـدة إلـى أخـرى، لكنـه سـرعان مـا يغيـب عـن هـذه المـرأة، إن جمـرة الشـعر تجعلـه يتعلّـق بيـن عالميـن فـي العاطفـة: الشـهوة والتطهّـر. يجمـع بيـن شـبق الجسـد الإفريقـي، وبيـن الغـزل الشـريف النبيـل، ويبقـى أسـيراً علـى هـذه الثنائيـة والازدواجيـة، لأنـه ببسـاطة شـاعر الأبنـوس الأسـود. حبـه نـوع مـن الغنـاء والعشـق والاحتـراق والثـورة. وهـو المُحـرّك الأساسـي لكتابـة الشـعر. ويـرى كل مـن درس شـعره أن مثـال المـرأة لديـه هـي «حبوبتـه»، وهـو اسـم يطلـق علـى الجـدة فـي السـودان التـي تصـب فـي أعماقـه الأسـاطير الإفريقيـة.

وبيـن هـذه الصـورة المثاليـة وبيـن صـور النسـاء اللاتـي التقـى بهـن، تبقـى صـورة المـرأة عنـده وهمـاً وشـبحاً وطيفـاً، وربمـا هـذا مـا يجعـل شـعره مليئـاً بالحـب حتـى لـو كان يتكلّـم عـن الثـورة.

شاعر المراثي

د. عبدالعزيز المقالح

- 1 -

الشعر هو المعجزة المستمرة في حياة العرب، هكذا كان، وهكذا سيبقى. والشعراء هم رواد التغيير والوعي الجاد. والشاعر محمد الفيتوري في طليعة هؤلاء الرواد، وهو -باختصار شديد- واحد من أهم الشعراء العرب في القرن العشرين وإفريقيته التي بدأت غاضبة صاخبة سرعان ما هدأت وتناغمت مع عروبته وخرج منهما شاعر كبير في حجم الوطن العربي وإفريقيا معاً.

- 2 -

من حقي أن أبدأ هذه التناولة السريعة بإشارة إلى صلتي بالشاعر، فقد تعرّفت عليه لأول مرة في أواخر الخمسينيات من خلال ديوانه الأشهر «أغاني إفريقيا»، وأسعدني الحظ بعد ذلك، في عام 1960 أن تعرّفت عليه شخصياً في مدينة الخرطوم، كان يومها يرأس تحرير مجلة «الإذاعة» التي تحوّلت في عهده إلى مجلة أدبية تتسع صفحاتها للشعر والقصة القصيرة والدراسة الأدبية، وتكررت لقاءاتنا في ذلك الحين، وأتيحت لي الفرصة أن أعرف من بعض أصدقائه المقربين أنه خرج من مصر مغاضباً بعد الحملة التي تعرض لها اليسار هناك، ويبدو أنه لم يكن بعيداً عن ذلك التيار المغضوب عليه، فهجر موطن أمه ليلتحق بمسقط رأس أبيه، لكن هجره لمصر لم يدم طويلاً فقد عاد إليها في أواخر الستينيات، كما أتذكر، وجمعتنا به جلسات أدبية طويلة وثرية في منزل شاعر سوداني شاب اسمه «أبو آمنة» الملحق الثقافي لسفارة السودان في ذلك الوقت، وكانت ترافق الشاعر -يومئذ- زوجته الممثلة المشهورة آسيا.

وانقطعت صلتي بالشاعر الكبير أعواماً طويلة إلى أن تجدَّدت في لقاء حميم تم في صنعاء وفي رحاب «ندوة الفكر والفن»، التي عقدتها جامعة صنعاء في عام 1988 انتصاراً لثورة أطفال الحجارة، وكان محمد الفيتوري من أبرز المشاركين في هذه الندوة التي جمعت العشرات من المفكرين والمبدعين والفنانين من شتى الأقطار العربية. وقد جاء الفيتوري من لبنان، حيث كان مقيماً، وودت لو كان وقته يسمح لزيارة جنوب البلاد ومدينة «عدن» بخاصة، وليتعرف إلى العدد الكبير من محبيه والمعجبين بشعره، لكن ظروفه كانت -كما قال لي- لا تسمح. وكان آخر تواصل بيننا أن بعث لي بواحد من دواوينه الأخيرة من المغرب.

- 3 -

كثيرٌ هم الشعراء العرب والأفارقة الذين كتبوا عن إفريقيا، وتغنّوا بطبيعتها،



وواكبوا نضالها الطويل وتضحياتها في مواجهة قوى الاحتلال المختلفة، لكن يبقى محمد الفيتوري هو شاعرها الأول بلا منازع، وإن ظلّ شعره فيها -إلا القليل منه- محصوراً في عروبة لغته. وأزعم أنني قرأت الكثير مما ترجم من قصائد الشعراء الأفارقة أمثال سينجور وسيزار، فوجدت الفيتوري يتفوق على هؤلاء، لأنه كان يكتب شعره -ومنذ بداياته الأولى- بأعصاب فائرة ملتهبة، ولا يكاد يشبهه في هذه الحال شاعر عربي أو إفريقي، وربما كانت ظروف حياته الأولى ومعاناته الذاتية والعامة وراء ذلك النوع من الانفعال الذي وجد في الشعر متنفسه الوحيد، وأمدّه بكل هذا العنفوان في اللغة والصور وأسلوب البناء:

إفريقيا...
إفريقيا استيقظي..
استيقظي من حلمك الأسود
قد طالما نمت... ألم تسأمي؟
ألم تملّي قدم السيد؟
قد طالما استلقيت تحت الدجى
مجهدةً.. في كوخك المجهد .

هنا شعر يوقظ من في القبور، وليس من على قيد الحياة فقط ، شعر يهزّ جدران المعمورة لا جدران القارة السمراء وحدها، وقد كان له دور لا يُنكر في تغيير مفهوم الشعر لدى كثير من الشعراء الشبان أو الذين كانوا في ذلك الحين -من خمسينيات القرن العشرين- شباناً. ولا ننسى أن معظم الأقطار العربية -إن لم تكن كلها- قد كانت تعاني ما تعانيه أقطار القارة السمراء من احتلال ونهب للثروات وتكميم للأفواه وقمع للحريات ومنع للتنظيمات:

الليل..
ليل العبيد المتوجين العرايا
فوق أرض الخطايا
الآثمين.. النبيين
القاتلين.. الضحايا
مثلي.. ومثلك
نحن المسوخ
نحن السبايا.

يشير عدد من الدارسين إلى هذه المرحلة من إفريقية الشاعر بقدر من عدم الرضا، فقد اكتوى خلالها «بلهيب البغض والنقمة والثورة السوداء»، والسؤال هو: ما الذي كانوا يريدونه من شاب يعاني وجدانياً من الشعور بالتمييز والإحساس الجاد بالانتماء إلى قارة كبيرة مستباحة من قبل الأعداء، وما يعكسه ذلك على نفسه الفتية الثائرة من انفعالات وإحساس بدونية الأسود تجاه الأبيض:

فقير أجل.. ودميم دميم
بلون الشتاء.. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه
وتسخر منه وجوه الهموم.

ولكن ما يكاد يمر الزمان قليلاً حتى يستعيد الشاعر صفاء روحه وألق شعره ولا يعود للنظر إلى لون الإنسان بل إلى فعله، كما لم يعد ينظر في وضع القارة السمراء وحدها، بل بدأ انشغاله يتسع ويمتد ويشمل واقع أمته العربية وواقع العالم الذي كان في ستينيات القرن الماضي قد بدأ يثور على الأصنام والغزاة. وبدأت القضايا الإنسانية تأخذ مكانها في شعره الذي ارتقى شكلاً ومضموناً، وإن لم يهجر النظام الكلاسيكي فقد كان يعود إليه بين حين وآخر وهو عمود حديث في لغته وتركيب الجملة الشعرية فيه.

وفلسطين التي كانت لنا
سورة تُتلى، وقدّاساً يقامُ
وشيوخاً تذكر الله
فَملءُ المحاريب صلاةً وصيامُ
ونبيين صفت أرواحهم
فلياليهم سجودٌ وقيام
كان بيت الله قدسيّاً بهم
قبل أن يأتي على القدس الظلام.

- 4 -

لا مبالغة إذا ما قلت إن الفيتوري شاعر المراثي بامتياز، ومراثيه لم تكن سوى بوح حزين يصوّر ما تختلج به نفسه من مشاعر حميمة تجاه الراحلين الكبار، وتجاه الأوطان التي فقدتهم، ومن أبرز هؤلاء الذين رثاهم الفيتوري الزعيم جمال عبدالناصر، والسياسي عبدالخالق المحجوب، والشاعر بشاره الخوري. ومما جاء في رثاء هذا الأخير:

أنت في لبنان..
والشعر له في رُبَى لبنان عرشٌ ومُقام
شاده الأخطل قصراً عالياً
يزلق الضوء عليه والغمام
وتبيت الشمس في ذروته
كلما داعب جفنيها المنام.

أما رثاؤه في المحجوب فقد كان ملحمة إنسانية بالدرجة الأولى ونسيجاً معبراً عن فقدان الأمل في حياة عربية حديثة تعطي للمواطن العربي شيئاً من حقه الطبيعي في أن يختار الانتماء الفكري والسياسي الذي يتناسب مع توجهاته وموقفه من الحياة والناس. لقد كشفت هذه المرتبة بخاصة عن حزن دفين يملأ قلب الشاعر وعن جراح غائرة في أعماق روحه. إذ ما يكاد الحدث المؤلم يلامسها حتى تنطلق لهباً حارقاً وصوراً تنكارية بالغة المرارة والشجن:

قتلوني
وأنكرني قاتلي
وهو يلتف بردان في كفني
وأنا من؟
سوى رجل واقف خارج الزمنِ
كلما زيفوا بطلاً..
قلت: قلبي على وطني!.



أمير تاج السر

وهج القصيدة

كما هو معروف، فإن الشاعر الكبير محمد مفتاح الفيتوري، يُعدّ واحداً من صنّاع القصيدة العربية الحديثة الأوائل، ومن الذين عتقوا الشعر من عبوديته القديمة وأطلقوه حراً، ليشدو كيف ما يشاء، ومعروف أيضاً إنه وبرغم تقلّبه في مسألة الهويّة التي كانت سودانية في البداية، ثم ليبية، ثم سودانية في الآخر مرة أخرى، إلا أن قصيدته لم تفقد أبداً اتزانها، هي نفس القصيدة الأولى التي خرجت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وأعني من ناحية الحرارة والتوهج، وهكذا يمكن قراءة الفيتوري في أي وقت، من دون إحساس بأنه تطوّر أو تأخر، حسب تلك التصنيفات المعروفة.

الذي قرأ وكتب، في الوطن العربي وأثناء مسيرته الأدبية، لا بد أن يلتقي عبر الكتب بمبدعين كثيرين، يتعلّم منهم وينبهر بهم، وربما كانوا أساتذة حقيقيين، يدرّسونه الكتابة، من دون سبورة ولا صف. نجيب محفوظ أحد هؤلاء، السياب أحد هؤلاء، حنا مينا، يوسف إدريس، الطيب صالح، وآخرون، مؤكد شكلوا وجدان الكتابة لعدد غير قليل من الأجيال التي تلت، ومؤكد كان الفيتوري وما يزال، من الذين يمنحون تلك الميزة بكل سخاء.

حقيقة تعرّفت على شعر الفيتوري باكراً، كانت دواوينه الأولى التي تتغنّي بإفريقيا ككيان حر، بلا عبودية ولا سادة يتحكمون في خيراتها، موجودة في مكتبة بيتنا التي وعيت قرائياً على الكتب التي كانت فيها، فقد كانت المكتبة المنزلية في أيام طفولتنا، أداة فاعلة من أدوات الحياة العامة، تماماً كسلة الخضار، ومطبخ البيت والسرير الذي ينام عليه الشخص. أذكر أنني قرأت كل تلك الدواوين، وكنت أحفظ قصيدته الشهيرة: معزوفة لدرويش متجول، أسوة بأبناء جيلنا جميعاً، حيث كانت تلك القصيدة، أغنية خالدة لا يملّ من ترديدها الجميع.

بعد ذلك تابعت الفيتوري في قصائده التي كتبها في منفاه، أو مغتربه بعيداً عن السودان، وكان يحمل هوية ليبيا ويعمل دبلوماسياً ليبيا، تنقّل في عدة أماكن، حاملاً سحنته التي هي سحنتنا، وقصيدته التي هي عربية، بدم إفريقي، وكان قد أصدر ديوانه: قوس الليل... قوس النهار، الذي أعتبره مواصلة لتجربته الحياتية، الشعرية الصوفية، وأيضاً الحارة بدم إفريقيا، وأظنني كثفت قراءاتي بعد ذلك في مجال السرد، فلم أطلع حتى الآن على ديوانه الأخير الذي أصدره في الألفية الجديدة.

شعر الفيتوري، إضافة إلى نكهته المسيطرة كأناشيد تحرّرية أو صرخات تنادي بالعدل والمساواة، أخذ كثيراً من التجربة الصوفية، ولا أعني هنا، نظم القصيدة المادحة بالصورة التي تعودنا عليها عند الصوفيين، ولكن نظم قصيدة تحوي كثيراً من التأملات الفلسفية والحوارات بين الذات والذات، ولعلّ قصيدته ياقوت العرش من تلك القصائد التي حملت ذلك النهج، وطافت به على الآلاف من متذوقي الشعر.. وما زلت أذكر هذه الأبيات المتأملة العظيمة، من تلك القصيدة:

دنيا لا يملكها من يملكها
أغنى أهليها سادتها الفقراء
الخاسر من لم يأخذ منها
ما تعطيه على استحياء
والغافل من ظنّ الأشياء
هي الأشياء!

الفيتوري علامة كبيرة من علاماتنا، التي لا يمكن لأي جيل تجاوزها، من دون أن يتوقّف عندها طويلاً.

إبراهيم الحجري*

> في الرباط، حين طلبتُ تأشيرة السّودان، نصحتني امرأة مغربية تقيم في الخرطوم باصطحاب ملابس خفيفة اتّقاءً لفرط الحرارة. كانت السيدة الخمسينية التي - على ما يبدو - متزوجة برجل سوداني، تظن أنني سأقيم في البلد مدة طويلة. لكنني تركتها تحكي عن متاعب السفر وطول الطريق ورداءة أحوال الطقس. وكنت أسمع فحسب، ما كان يهمني من حديثها. كنت أستمع إليها مجاملاً. فأنا أتلهّف لخوض التجربة؛ متيقّناً من أنها ستكون ممتعة بالرغم من كل ما يقال.

مهمّة سرّيّة في السودان !

سيقودنا برنامج السّفرية المعقّد إلى أن نأتي الخرطوم-لحضور فعاليات جائزة الطيب صالح- من أقصى الشّرق، وأن نظل يوماً بليله ونهاره في سماء الله الواسعة، فاتحين أعيناً متعبة على صباح يجيء من الشرق مثل عروس الحكايات القديمة محمّلاً بنشوة الاكتشاف، وبرغبة في معانقة فضاء مختلف، وإن كنّا جزءاً منه، وكان جزءاً منا. الصديق «محمد عز الدين التازي» تأفّف من اعتماد هنا البرنامج المتعب... من الصعب عليه أن يظل طيلة هنا الوقت جالساً أو حتى واقفاً على متن طائرة تتلاعب بها العواصف فوق سماء شرق ملتهب. كنت مرة بعد المرة،




مطار الخرطوم الدولي


شارع النيل

ألقي نظرة جانبية من خلال النافذة الصّغيرة، فلا يبدو سوى الغمام والريح ولون الصحراء أو الجبال أو امتداد أزرق البحر، وقلّما تنفسح السماء عن صور مدن أو قرى نعبرها، ونحن نبعد عن الكوكب بأكثر من عشرة كيلومترات.

كان لي شرف التعرف إلى الأستاذ عز الدين التازي من قبل في مناسبات عديدة، لكنها كانت خاطفة، وقد أتاحت لي فرصة السفر إلى السودان التعرف إلى الشخص في عمقه وبساطته وتواضعه. أما الأستاذة سعيدة تاقي فلم أكن أعرف عنها سوى ما قرأت من كتاباتها الشذرية الشعرية في بعض المواقع الإلكترونية.

* * *

في المطار، كان من المفترض أو المفروض تسهيل مأمورية عبورنا، وإعفاؤنا على الأقل، من متاعب الانتظار، ومن الإجراءات الروتينية والتفتيش، بحكم أننا نسافر في مهمّة سفارية ثقافية غير مباشرة، ولأننا، بمعنى ما، نمثّل المثقّف والمبدع في المغرب، ونحمل الراية الوطنية في محتفل دولي عالمي. وكنا نعتقد أننا نشرّف المغاربة ونرفع رؤوسهم عالياً...

في لحظة، ويا للمفارقة، استوقفنا أو استوقفني رجل أمن بدين، متسائلاً عن الدولة التي نقصدها. ولما سمع اسم السودان، تغيَّر لونه، وطلب منا الانتظار، فيما كان يسمح بالعبور بسلاسة للآخرين... وراح يطرح أسئلة لا أظنها من حقّه من قبيل: ماذا تفعل هناك؟ وما الجهة المحتضنة؟ وماذا تعمل في المغرب؟ وما معنى مناسبة ثقافية؟! وفي الأخير، سلّمني الأوراق متماطلاً كما لو أنه يسمح لي بالعبور على مضض، وهو يتفرّس سحنتي... لقد ظن الرجل أني أسافر في مهمّة سرية خطرة، متناسياً أنني مُجَرَّد كاتب كلمات ... وللأسف، تكرَّر الأمر نفسه مع الزملاء، مما أثار حزناً دفيناً في نفوسنا لإحساسنا بالحقارة والتبخيس لدور الثقافة والوضع الاعتباري للمبدع.

* * *

عندما أقلعنا من مطار الدوحة واتجهنا غرباً في اتجاه شرق إفريقيا، بدأ العد العكسيّ لرحلة النهاب، كنت ألمح، عن علوّ بعيد، نهر النيل وهو يخترق صحراء السودان متلوّياً مثل ثعبان أخضر، تحيط به الأحياء والمساكن الواطئة المُشَيَّدة من الطوب والطين، والغطاء النباتي الكثيف... تنكَّرت مقولة لأحد أساتذة الجغرافيا الذي درّسني، في المرحلة الإعدادية جغرافية إفريقيا، فحواها أن السودان أغنى أرض الله، وأنها تمتلك خيرات قد تحقّق الاكتفاء لكل البلدان العربية لو تَمَّ استغلالها بشكل عقلاني مُدَبَّر.

في مطار الخرطوم الدّولي، حطت الطائرة بشكل مضطرب و قبل أن ننزل حدست أن أحد الركاب كاتب جزائري دون أن أكلّمه. كان هو الصديق إسماعيل يبرير صاحب «وصية معتوه». كان يستعدّ للنزول، وهو معذّب بالتعب، ومشنوق الأنفاس بلباسه الرسمي. كان مثلنا يعتقد أن جَوّ صحراء الشمال هو جو صحراء الجنوب... أهل إفريقيا كانوا يرتدون ألبسة خفيفة، متحرّرين من عقال الألبسة الرسمية، كيف لا، وهم الأدرى بالشعاب؟. كان يبرير يتألّم من خلال حركات يديه، وملامح وجهه.

* * *

لم ننتظر طويلاً. وجدنا سيارتين فاخرتين تترقَّبان خروجنا. ركبنا السيارة، وفوجئنا بلطف المستقبلين الذي اخترقوا بنا شوارع الخرطوم، مختصرين المسافة لعلمهم أننا متعبون جراء سفر طويل. كانت رؤوسنا مهروسة، ولا نعرف القِبْلة من غيرها. كنا نمشي فحسب. وفي بهو الفندق الجميل الذي يشبه البطيخة، ويدعى فندق ليبيا، بعد أن تَمَّ تعديل اسمه السابق «فندق الفاتح» عقب ثورة الربيع



ا لليبي .

قيل لنا إنه بعد المغرب سوف يأتي باص ليقلّنا إلى أحد المطاعم الفخمة في الضاحية السياحية للخرطوم لنتعرّف إلى المدعوين الآخرين وباقي أعضاء مجلس الإدارة والأمانة العامة للجائزة، وليقام هناك حفل عشاء على شرف الضيوف. كان الوقت، على ما يبدو، ظهراً. وكانت المواقيت في أدمغتنا مقلوبة. لحظتها نمتُ فحسب، ولم أستيقظ إلا على طرق الباب من قِبَل الصديق عز الدين التازي الذي لم ينق طعم النوم، إذ فضل القيام بجولة فردية في قاع الخرطوم لاستكشاف الأحياء الشعبية، والتنزُّه بعض الوقت، على شَطّ النيل، وشرب الشاي بالقرنفل... عاد عزالدين فرحاً؛ ليخبرني أنه سبقنا إلى عالم السودان.

قصدت غرفة الصديق الجزائري إسماعيل يبرير التي تجاورني فوجدته متأهّباً للخروج، ويبدو أنه كان في نيته إيقاظنا للقيام بجولة جماعية على شَطّ النيل كما اتّفقنا، فأخبرته بأن عز الدين سبقنا إلى ذلك لأن النوم جافاه، ففضّل القيام بجولة كسباً للوقت... وانطلقنا معاً، يهزّنا الشوق لاستنشاق هواء النيل. كان الطقس في الخارج بارداً عكس ما كان عليه وسط النهار لحظة وصولنا. وكانت الشمس آنئذ، قد بدأت تؤثّث مخدعها الليلي. لم يكن النيل العظيم بعيداً كما كنّا نتصور. كان قاب قوسين منا. بل انتبهت إلى أن نافذة غرفتي بالفندق تطلّ عليه في منظر بانورامي رائع.

كنا نسير فوق الكوبريه، نتحدّث ونثرثر ونسبح بأعيننا في جمال المساء فوق ظهر النيل الأزرق. لا نحبّ التدخين جميعاً؛ لذلك، فضّلنا- كما يفعل السودانيون والسودانيات- شرب الشاي والقهوة على شط النيل لمراقبة الغروب من تحت أشجار التبلدي العملاقة. ليست هناك مقاهٍ بالأسلوب الذي نعهده في شمال إفريقيا أو في أوروبا. بل هناك نساء متطوعات مطارَدات من لدن السلطات، يضعن طاولة صغيرة فيها مساحيق متنوّعة وتوابل: شاي، قهوة، قرنفل، ياسمين، كركديه... ومجمر وأواني صغيرة لتحضير الشاي والقهوة، ويوزّعن على الزبناء كراسي خشبية صغيرة وواطئة... لم تكن شِعرية الجلسة تقاس ببنخها، بل بموقعها. جمال المكان وجلاله يضغط اللحظة ويشحنها. هنا هو النيل العجيب الذي ملأ الدنيا و قهر الصحاري، تبدّل الزّمن واستمرّ هو حياً يرزق.

انخرطت أنا وإسماعيل في سجال معرفي مع مجموعة من طلبة جامعة الآداب بأم درمان، جاؤوا ليتفسّحوا مثلنا كعادتهم، نهاية كل يوم. كانت الطيبة تغمرهم، ومن أول لحظة، تحسّ أنك مواطن سودانيّ. يقبل عليك الناس دون حواجز أو تعالٍ، يغدقون عليك من الكرم واللطف ما لم تعهده أو تتصوّره. تحدّثوا لنا عن آفاق البحث العلمي والدراسات الأدبية والشعر والرواية والفن والقصة في السودان، وعن انشغالاتهم بوصفهم شباباً وجيلاً جديداً. السودانيون أهل أدب ونكتة. ويعرفون أخبار الشعوب والثقافات الأخرى، ويتتبعون ما جَدَّ في المشهد الثقافي العربي عكس ما يعتقد كثيرون. ويتمتّع أهل السودان بطيبة الخُلُق والعفّة والتّواضع والبساطة والقناعة وجمال الروح والتعايش وقبول الآخر كيفما كان دون تعصّب، مع أنهم شعب متديّن ومحافظ، لكنه يتمتّع بنوق عالٍ في الفنون والآداب كلها، ويستقبل- بانفتاح- الثقافات المغايرة والمختلفة عنه .

* * *

بعد عودتنا من جولة مسائية جميلة، وجدنا الجماعة في انتظارنا للانتقال إلى مطعم قريب من مطار الخرطوم الدولي، حتى أن الطائرات كانت تزعجنا كثيراً حين تصعد أو تهبط بصخبها الضاجّ. كان المكان جميلاً يشي برفعة نوق المنظّمين: الخضرة والشلالات المصطنعة والأضواء الخافتة وساحل النيل اللطيف الهواء... والجلسات الدائرية التي تليق بمؤتمر كبير. والرايات متعدّدة الألوان

التي تحمل شعار البلد والجهة المنظّمة والجهة المحتضنة.

اتّخذنا أماكننا في المجلس. كان الأصدقاء من العراق وسورية ومصر وفلسطين لم يصلوا بعد. دردشنا مع الأصدقاء السودانيين الذين كانوا في غاية اللطف والظرف والكرم. قدّموا لنا عصير الكركديه البارد الذي يُعَدّ من أحَبّ المشروبات في البلد. وتحدثنا عن الشعر والأدب في البلدان العربية. كانوا يشعرون بزهوّ كبير حين نستعرض بعض تجارب السودانيين في الكتابة والفن والغناء والصحافة. تحدّث الصديق المغربي عز الدين التازي عن علاقة الصداقة التي كانت تربطه بالمرحوم الطيب صالح، ولقاءاتهما في مناسبات عديدة في المغرب وخارجه. كان التازي من الكُتّاب المغاربة المعروفين جداً لدى السودانيين. ولم يمضِ وقت طويل حتى وصل الوفد المشرقي الذي يبدو أنه وصل في الوقت نفسه، يتزعمه الناقد عبد الله إبراهيم، والروائي السوري نبيل سليمان، والقاص الفلسطيني رشاد أبو شاور، والمفكّر المصري محمد المصطفى، والكاتبة أسماء معيكل، والناقد محمد عبد الباسط عيد، والقاصّ محمد الكاظم، والروائي اليمني محمد عمران... تبادلنا التحية، وأخذ كل مكانه في جلسة عشائية ورسمية وحوارية على مقاس سوداني صرف.

* * *

زرقة النيل تعكس أشعة شمس تكشّر منذ استيقاظها، عن أسياط حرارة ملتهبة. نزلنا، أنا وعز الدين وإسماعيل، إلى قاعة الانتظار؛ مفعمة مشاعرنا بثقل اللحظة، ومشبعة نفوسنا بجمال المكان.

وجدنا في انتظارنا الحافلة- التّحفة التي صُمّمت خصيصاً، لجائزة الطيب صالح. ظل المدعوّون يبحلقون في جمال تلك الفكرة، ويتأمّلون صورة الطيب صالح بملامحه المنحوتة بالتجارب، وبالفراشات المحلّقة حوله، وبالكلمات المقتطفة من حواراته ومسروداته: أقوال وحكم بليغة تؤسس للحياة والفكر والمتخيّل... صعدنا الحافلة، فاستقبلتنا رائحة العطور والبخور السّودانية الآسرة المشبعة بطعم التّراث الأصيل.

كانت الطرقات إلى القاعة مزيّنة بصور الطيب صالح وبلافتات إشهارية للحدث. وحين نزلنا من الحافلة، انطلقت عاصفة من الزغاريد والتصفيق. كان المستقبلون من المنظّمين وأعضاء الأمانة العامة يصطفون في طابور طويل؛ يوزّعون البسمات والكلمات الطيبات في حضرة المدعوّين. وكانوا يعرفون أسماءنا وصورنا وبلداننا كأنهم يعرفوننا من قبل. كان الحضور كبيراً وملفتاً من الشعراء والكُتّاب والسياسيين والفنانين والمسؤولين والأكاديميين والمثقّفين من مختلف المشارب والمرجعيات والتخصُّصات. زرنا، المعارض المرافقة: معرض الفنون التشكيلية، معرض صور الطيب صالح، معرض أرشيف الجائزة وصورها، ومعرض منشورات الجائزة، قبل أن نأخذ أمكنتنا في القاعة لمتابعة العروض والمداخلات المبرمجة، وبالرغم من كثافة البرنامج، وطول المداخلات والتعقيبات عليها، فقد ظل الحضور متمسّكاً بصبره حبّاً في المناسبة وحبّاً في الطيب صالح الذي يُعَدّ رمزاً شامخاً في السّودان، وحبّاً في الثقافة والأدب.

* * *

عدنا منهكين إلى الفندق كي نغيّر ألبستنا ونستحمّ، استعداداً لحفل عشاء يحضّره أعضاء الأمانة العامة للجائزة وبعض أصدقاء الطيب صالح.

غادرنا المكان، وما أحسسنا بالتّعب من فرط السّهر.

وعند ما أراد السائق أن يخرج بالحافلة من البوابة ذات الحجم الصّغير، عَلِق ولم يعرف كيف ولج من ذاك المكان... استشاط بعض الأصدقاء غضباً من كثرة فشل محاولات السائق للخروج من البوابة، وعرفنا أنه حديث العهد بسواقة الحافلات... لذلك تطوع الكاتب نبيل سليمان ومحمد عز الدين التازي لتدبير الأزمة ومساعدة السائق على الخروج من المأزق الذي وقع فيه وأوقعنا فيه، بحكم تجربتهما الكبيرة في السواقة... كم تضاحكنا حين أخفق السائق في ضبط تعليمات نبيل والتازي؛ حيث جُنّ جنونهما، وبدت عليهما ملامح السّخط، وطلبا منا أن نمشي معاً راجلين بدل أن نبيت الليل كلّه في لف ودوران ووجع رأس. وما إن نزلنا من الحافلة حتى تمكّن السائق من الإفلات، وهنا تفتّقت موهبة الرائع رشاد أبي شاور في السخرية، واتّخذ من الموقف مُنطلقاً لإبداع مقالبَ ومساخرَ وأضاحيكَ حتّى كاد بعضنا يفقد صوابَه من الضّحك. كان يقول لنبيل سليمان وعز الدين التازي:

- في الخرطوم اشتغلتما رغماً عن أنفكما دليلَيْ سوّاق مبتدئ. ويضيف:





في الصورة: نبيل سليمان، عزالدين التازي، إبراهيم الحجري، رشاد أبو شاور

- حصل لناك السوّاق شرف أن اشتغل معه كاتبان محنّكان...

ميزة هذا الكاتب الذي كانت لي معه قصة غريبة، وهو من أوائل من قرأت له، واستمتعت بكتاباته السردية الدرامية التي تجمع بين حنكة الموهبة وبراعة السرد ودقّة الوصف ودرامية الموضوعات التي تتعلّق بمأساة الإنسان الفلسطيني، أنه دائم البسمة، بشوشُ المُحيّا، لكن، بمجرّد أن يتنكّر الوضع العربيّ وقضيّة الأرض، ترى الدمع يملأ مآقيه، ويتغيّر لونه، وينطق كلاماً أبلغ من السيف، شديد التأثّر بما يجري حوله، دقيق التحليل السياسي لما يُعاش على المستويين العربي والدولي، حتى أنه حَوَّل مداخلته حول السرد والتاريخ إلى صراخ في وجه الأمة التي يضحك عليها التاريخ، وتتفرَّج عليها الأمم.

ظل رشاد يغدق علينا من فرط حساسيته، ويسرد علينا تجاربه في النضال، وفي المخيّمات، وفي كل بلدان الدنيا؛ حيثُ يظل الفلسطيني هو هو، مُحمّلاً بذاكرة الجراح. كان أيضاً، يتحدث لي عن صداقاته المغاربية، وبقدر ما كان معجباً بعطاء المغاربة في مجال النقد والإبداع والفكر، كانت يؤرّقه أمر غامض، هو كيف أن المغاربيين يتوافرون على مزاج حادّ وجنّية تزيد أحياناً على اللزوم... حتى حينما يكونون في موقف يفرض الدعابة والرقّة يظلون متمسّكين بملامحهم الجادّة...

قال مضيفاً: كم يرعبني هنا الأمر!.

وفي كل مرة يشتدّ فيها بين الزملاء اللغط والمزاح والضحك؛ كان ينبّههم مازحاً:

أيها الإخوان... انتباه... فيه مغاربة معنا...

* * *

طيلة هذا السفر، اكتشفتُ في التازي- الإنسان خصالاً طيبة لم تكشفها كتاباته، ولم يقلها عنه الآخرون، أو لم يتسنّ لهم معرفتها مثلما تسنّى لي بحكم المناسبة التي التقينا فيها. كان التازي محبّاً للإنسان، وقوراً، مقدّراً للغير، ميّالاً إلى الهدوء والرزانة والثبات، في مستوى التراكم الذي حَقَّقته نصوصه وجغرافيات تواصله مع قرّائه ومحبّيه. لم تكن له تلك العقدة التي تؤرّق معظم الكتاب، وتجني على إنسانيتهم، عقدة الشعور بجنون العظمة... كان يتصرّف كما لو أنّ الكتابة هبة إلهية يجب أن نغتنمها في صقل جوهرنا الإنساني وخدمة الآخرين والتواضع لهم، وأنها عطاء تكليف لا تشريف، تقتضي من الموهوب فيها أن يتصرّف مع الآخرين بوصفه شخصاً طبيعياً لا يفوقهم أو يتميّز عنهم بشيء ما. لمستُ، أيضاً، النزعة الصّوفية التي أصبح يميل إليها التازي في سلوكه وحكمته وحياته الشخصية.

قال لي:

يكفي. على المرء ألّا يعيش حياته كلها بوتيرة واحدة، عليه أن يغيّر نمط حياته ليحسّ بجمالها وبتعدُّدها.

* * *

في ليلة التتويج حضر الدبلوماسيون والسياسيون والسفراء والفنّانون والمثقّفون، وغصّت بهم القاعة لتنكُّر الرمز الكبير الطيب صالح والترحُّم على روحه والاعتراف له بالفضل، إلا سفير المغرب الذي غاب، مع أن هناك ثلاثة متوَّجين مغاربة، أحسسنا بشعور غريب، ولنقل ربما لم نُعِر الأمر اهتماماً. لقد تعوَّدنا في بلدنا تهميش الثقافة والمثقّفين وعَدّهما ترفاً. الغياب المقصود للسفير المغربي جزء لا يتجزّأ من سياسة إقصاء الثقافة والرأسمال الرمزي الذي تنهجه الحكومات المتعاقبة، في الوقت الذي هبّ فيه سفراء البلدان العربية يهنّئوننا، ربما لأنهم أحسّوا يُتْمَنا في محفل رسمي، كان من اللائق حضور التمثيلية الدبلوماسية فيه، خاصة مع الحضور الفعليّ لنائب الرئيس السّوداني... أو ربما لاستشعارهم الوزن المغربي في الجائزة لأول مرة، منذ إنشائها.

بتنا نتساءل كيف يحتفي بك الآخرون، البعيدون، الأجانب، ويقيمون لك الاعتبار الذي لن تجده أبداً في بلدك؟ كنا نحسّ غبناً دفيناً وشعوراً بالحنق، ونحن نذهب ونعود دون أن يعرفنا أحد، أو يتحدَّث عنا أحد، وكأننا خفافيش الظلام. بالعكس، كنا نستقبل نظرات الازدراء من قِبَل رجال الأمن حين يكتشفون- عبر التأشيرة التي تحملها جوازاتنا- الجهة التي نقصدها ونعود منها.

في السودان الخصب، من حيث مؤهّلاته الطبيعية والبشرية، تشمخ القصيدة لتقول سحر أسطورة إفريقيا، وتعجز اللغة عن مغازلة الجمال. هناك، لغة تنهض باسقة تضاهي أشجار التبلدي النيلية، هي لغة الاعتراف التي تغيب في بلدنا بالرغم من اختلاف الظروف والشروط والإمكانات.

* ناقد وروائي من المغرب



د. محمد عبد المطلب

الحوارات السماوية (مع إبراهيم)

قَدّمَ الكتاب الكريم عدة حوارات مع إبراهيم عليه السلام، كاشفةً عن عمقه الإيماني، وهو ما أهلّه لأن يكون (خليل الله): «وَاتَّخَذَ اللهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلاً» (النساء 125)، وقد أتاح الله له دخول تجربة سماوية أهلّته لمكان (الإمامة): «وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ» (البقرة 124)، فهذا (الابتلاء) هو المقصود بالتجربة، ومدى التزام إبراهيم بالأوامر والنواهي الإلهية، وقد مر بالتجربة بنجاح عَبّرَتْ عنه الآية القرآنية: «فَأَتَمَّهُنَّ»، وهو ما أكدته آية أخرى: «وَإِبْرَاهِيمَ الَّذِي وَفَّى» (النجم 37)، ويتابع الحوار مسيرته للوصول إلى الجزاء الذي ناله هذا النبي الرسول: «قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً»، ويبدو أن استقبال إبراهيم لهذه المكافأة الربانية أطمعته في المزيد، وهو أن تظلّ الإمامة في ذريته: «قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي» وقد استجابت له السماء في قوله تعالى: «وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِ النُّبُوَّةَ وَالْكِتَابَ» (العنكبوت 27)، لكن الاستجابة كانت مشروطة: «قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ»، فهذا الحوار يؤسّس للسلطة الأرضية وأن شرطها الأول: ألا يكون صاحب السلطة ظالماً، والظلم يتسع للظلم السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

وفي حوار آخر نتكشف طبيعة الإنسان داخل هذا النبي، على نحو شبيه بما تابعناه من الطبيعة الإنسانية عند نوح عليه السلام عندما توجّه إلى الله مُلتمساً إنقاذ ابنه الكافر من الغرق، والحق أن كثيراً من الآيات القرآنية قد أكدت على أن النبوة لا تلغي الطبيعة البشرية في النبي، في مثل قوله تعالى على لسان محمد صلى الله عليه وسلم: «قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ»(الكهف 110)، وقوله: «قُلْ سُبْحَانَ رَبِّي هَلْ كُنتُ إِلاَّ بَشَراً رَّسُولاً» (الإسراء 93).

وتجليات الطبيعة البشرية ببعدها الإيماني، يمكن أن نتابعها في الحوار الذي دار بين إبراهيم والنمرود (حاكم بابل): «أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ» (البقرة 258)، هذا الحوار تحوّل إلى جدل من جانب النمرود، وقد تصعّد إبراهيم في إفحام هذا المُجادِل بتقديم البرهان، فعندما قال له النمرود: مَنْ ربك ؟ كانت إجابة إبراهيم تقديم حجته الأولى: «رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ» فلما احتجّ عليه النمرود بقوله:«أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ» أي أقتل من أشاء وأعفو عمن أشاء، قَدّمَ إبراهيم الحُجة الدامغة في قوله: «فَإِنَّ اللهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ»، وكانت هي المسكتة.

ولهذا الحوار توابع في ترقّي إبراهيم في سلّم الإيمان من مرحلة (علم اليقين)، الذي سكن عقله وقلبه بالدليل، إلى مرحلة (عين اليقين)، التي تتحقّق بالمشاهدة والكشف، إذ توجّه إلى الله مُلتمساً المساعدة في الوصول إلى هذه المرحلة الإيمانية: «وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءاً ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْياً وَاعْلَمْ أَنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ» (البقرة 260) (أرني) أي (بصّرني)، أي أن طلب الرؤية جاء تابعاً (لعلم اليقين) الذي تابعناه في قوله للنمرود:«رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ»، وقد جاء الرد الإلهي على إبراهيم: «أَوَلَمْ تُؤْمِن» وهذا الرد كان في صيغة سؤال إجابته معروفة سلفاً، أي أن السؤال هدفه (لازم الفائدة) – كما يقول البلاغيون – أي لكي يستفيد السامعون والقارئون علماً بإيمان إبراهيم، على الرغم من أن السؤال ذاته قد يوهم بالشك في إيمانه، ولذا جاءت إجابة إبراهيم: «بَلَى»، أي آمنت، لكني أسعى للوصول إلى يقين المشاهدة، وقد استجابت له السماء عملياً: «فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ»أي خذ أربعة من الطيور المختلفة وضمهن إليك لتتعرّف عليها بأشكالها لتتيقن أنها التي سبق لك أن ضممتها إليك، ثم قطعها ووزعها على أربعة جبال، فنفذ إبراهيم الأمر الإلهي، ثم دعاهن، فوجد أجزاءهن تتجمع وتتلاحم، وقام كل طائر مكتملاً وأتته الطيور تسعى، أي أن إبراهيم لم يكن يطلب اليقين بقدرة الله على الإحياء، وإنما يطلب المعرفة بكيفية الإحياء.

وهذا الحوار يُقدّم درساً قرآنياً عظيماً في أن من حق كل إنسان أن يشك، وأن يطلب اليقين دون حرج، وهو ما يتوافق مع الحديث النبوي الذي رواه البخاري: «نحن أحق بالشك من إبراهيم»، إذ قال «رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي».

«الرهينة» اليمنية تولَد مرّتين

جمال جبران

ما تزال رواية «الرهينة» للكاتب اليمنيّ زيد مطيع دمّاج (1943 - 2000) تثير إشكالياتها حتّى بعد ثلاثين عاماً على صدورها، وبعد أربعة عشر عاماً من رحيل صاحبها، حيث عاد النقاش حولها مجدَّداً بالتزامن مع الظرف السياسيّ والاجتماعي والمذهبي الحرج الذي تمرّ به اليمن اليوم. وهي العمل الأدبيّ الذي اختاره اتّحاد الأدباء العرب بوصفه واحداً من أبرز مئة رواية عربية خلال القرن العشرين. ولم يكن ذلك الاختيار قد أتى معتمداً على حتمية وجود عمل روائي يمنيّ ضمن لائحة المئة رواية، أو كي تكون مكمّلة لمجمل الفضاء الروائي العربي انعكاساً لهويّة اتّحاد الأدباء العرب. على العكس من ذلك، جاءت «الرهينة» مستحقّة الظهور في تلك اللائحة، التي أثارت وقتها ردوداً نقدية عديدة تنتقد فكرة اختيار القائمة بحدّ ذاتها، جاءت بنص جيّد استطاع تقديم صورة عن واقع الحال الاجتماعي والحال السياسي اللذين كانت تعيشهما اليمن تحت حكم نظام الإمامة، الذي عزل البلاد عن محيطها مانعاً أهلها من تحقيق أيّ تواصل مع ما يدور ويتطور في العالم الخارجي.

وقد سعى صاحب "الرهينة" لتقديم هذه الصورة عبر سرد روائي يصف الحالة من داخل القصر الإمامي نفسه، والذي كان يُستخدَم- في جزء منه- كمكان لاحتجاز أبناء زعماء القبائل الذين كان يخشى الإمام الحاكم من تمدُّد نفوذهم وانخراطهم في التخطيط للانقلاب عليه. وخلال هذا قدّم دمّاج تفصيلاً لشخصية نسائية تنتمي إلى ذلك القصر، ومن سليل تلك الأسرة الإمامية الحاكمة، وهي الشخصية التي ثار النقاش والاعتراضات حولها، وعلى وجه الخصوص، من جهة أسماء سياسيّة تنحدر من صلب العائلة الإمامية، لكنّها قدرت على التأقلم اليوم مع النظام الجمهوري الحاكم، واحتفظت لنفسها بمكان في هرم السلطة القائمة، ولم تَسْعَ للهجرة خارج اليمن على غرار ما فعل غيرها من أبناء وأحفاد العائلة نفسها.

وكان من المتوقَّع أن يعود النقاش مجدَّداً حول «الرهينة» مع تطوُّرات الراهن المشتعل داخلياً، والاحتفاء الثقافي والنقدي الذي شهدته القاعة الكبرى بالمركز الثقافي الفرنسي في صنعاء، بمناسبة صدور ترجمة جديدة للرواية باللغة الفرنسية قامت بها المترجمة اللبنانية- الفرنسية ندى غصن، والصادرة تحت عنوان «le Bel Otage» (دار زوي، جنيف- سلسلة كلاسيكيات من العالم).

في الجلسة النقاشيّة التقديمية للترجمة، تحدَّث الناقد والشاعر اليمنيّ عبد العزيز المقالح، وقدَّم ورقة نقدّية حول الرواية أكَّد فيها على تمثيل «الرهينة» لأنموذج أدبي نجح في مغايرة الاعتقاد السائد لدى البعض بخصوص فقدان النصّ المحلّي لأدوات، لها أن تذهب به إلى الضفة الأخرى من العالم، وإلى المتلقّين هناك، وبأن النص الأدبيّ- على الرغم من محلّيّته- قادر على أن يلقى جمهوراً



غربياً لا يعرف تفاصيل البيئة اليمنيّة وتقاطعاتها، وأن يُسهم في توضيح الصورة التي قد تبدو غامضة عن اليمن المجهول لديهم، ويتحقّق هنا في حالة إذا ما كان ذلك النص الأدبي حاملاً لحاجته من الصدق والنقاء الإنساني المحمولين عبر كتابة مُنجزة بإتقان وخبرة مأخوذة من المكان والبيئة الاجتماعية التي تحكي عنها، «وهو ما يتوافر في نَصّ الأديب زيد مطيع دمّاج». من جهتها، قالت مترجمة الرواية ندى غصن إن الرهينة نجحت في تسليط الضوء على فترة معقَّدة من التاريخ اليمنيّ الموصول بظروف حكم سلطة عائلية قامت بتعميق عزلة هذا الشعب المقيم في شبه الجزيرة العربية، وقد جاءت صورة الصبيّ المُحتجز في قصر الإمام كرهينة «كرمز دالّ على شعبٍ بأكمله يودّ الخروج من ذلك المكان المُحتجَز بداخله، والسعي لمعانقة ضوء الحرّية والثورة».

وقد جاءت مناسبة صدور الترجمة الفرنسية الثانية لـ«الرهينة» في وقت موازٍ لارتفاع صوت جماعة الحوثي السياسية، التي تنحدر أصولها من بنية العائلة الإمامية التي كانت تحكم اليمن نفسها، ومنها جاء الاعتقاد- من جهتها- بأن خروج «الرهينة» مجدَّداً، وفي هذه السنة، إنما جاء بمثابة ولادة أخرى وتجديد لتلك الإشكاليات المأخوذة ضدّ أسرة الإمام يحيى حميد الدين (1869 - 1948) وفي هنا تعميق لدرجة الخلاف المذهبي القائم حالياً، بشكل لايعمل على خدمة الصالح العام.

ولم يمضِ وقت قصير على هنا الغبار الذي خرج مع الترجمة الجديدة للرواية حتى قرَّرت إحدى القنوات الفضائية اليمنيّة المحسوبة على تيّار سياسي ومذهبي مناهض لجماعة الحوثي تحويل رواية «الرهينة» إلى عمل درامي. ومن الصعب طرح تفسير قرار إنتاج الرواية درامياً بأنه يأتي في سياق الأزمة الطائفية التي يعيشها اليمن في هذه الفترة. ولم ينحصر الجدل والنقاش داخل جماعة الحوثي والمناصرين لهم وتأكيدهم المستمرّ على أن «الرهينة» ليست عملاً أدبياً، وإنما أتت للنيل من أسرتهم عبر سرد نوع من السلوك الغريب عن نساء تلك الأسرة، وقد دخلت على الخط أسرة الروائي الراحل زيد مطيع دمّاج التي هدَّدت- بواسطة ممثّلها همدان دمّاج، وهو النجل الأكبر للأديب الراحل- باللجوء إلى القضاء، بسبب قيام تلك المحطّة الفضائية، عبر فريق عمل سوري يمني مشترك، باستثمار عمل أدبي يخصّ والده دون الحصول على موافقة خطّيّة من الوَرَثة، ودونما التزام الفريق الفني الذي تكفَّل، عند تحويل الرواية إلى عمل درامي، باحترام البنية الرئيسية العامّة للرواية، وتعمّد اجتزاء فصول محدَّدة منها دون أخرى، بهدف استغلالها في تحقيق مكاسب، ولو معنوية، في داخل دائرة الصراع الطائفي الدائر اليوم في البلد، وهو أمر – بحسب الوَرَثة – لا يحترم قدسية العمل الأدبي وأفكار كاتبه التي كانت بعيدة عن المسار. لكنْ- بالنظر إلى الظروف السياسيّة الحرجة- يبدو من الصعب أن تجد المحاكم القضائية وقتاً لها كي تنظر في إشكاليةٍ عنوانُها الأدب.

حوار مع الكتب

ماجد صالح السامرائي

لم أكن مخطئاً يوم وقع اختياري عليك صاحباً وصديقاً. كنتُ يومها في عمر مبكّر، فإذا بك تأخذ بيدي وأنتَ تقول لي: طريق المعرفة يبدأ من هنا. وكنتُ مهما طال زمن حواري معك لا تسأم مني، ولا تملّ، بل كنتَ دائماً مفتوح القلب لأسئلتي.. لأجدك أنتَ من علّمني كيف أحاور من أحاوره بهدوء واطمئنان، وكيف أتحدّث، حين أتحدّث، بثقة، كما علّمتني أن أفتح الباب لمن يقرعه، وأستقبله، ضيفاً، بترحيب واحترام؛ فأنت تعقد صلة الوصل كما نعقدها بصديق مقرّب. ولنا منك، في هذا كله، حديث يبدأ، وغالباً ما ينتهي بنا -إن انتهى- إلى ما يدعونا إليه من حوار بين «الأنا» و«الآخر» الذي قد تختلف معه فتتصارع فكراً، وقد تتقدّم عليه فيتراجع أمامك، وربما حصل العكس. وقد يُخطىء فتنبّهه على ما وقع فيه لتجده يتقبّل منك الإشارة والإرشاد. وقد يصحّح لك فتقبل، فهو -كما يدعوك إلى شيء، أو أمر- يتقبّل منك دعوتك إلى مثيلهما.

وأنت- صديقي الكتاب- من زاوية أخرى، لست كالبشر: تتقارب ممن تتقارب منه أو تتباعد عنه في ضوء المصلحة والمزاج، بل أنتَ إذْ تفعل هنا إنما تفعله من خلال الرؤية التي تحمل، وتترك الخيار لي، أنا الصديق القارىء، فقد أقبله منك وأتوافق معه، وقد أختلف، فإذا اختلفت سمعت مني ما أقول، وقلت بتؤدة وصبر: لك الحق في «قولك المختلف».. ومن دون أن تتغيّر حالةً وموقفاً بل وجدتك- في غير حالة وموقف- قد غيّرتَ مني الرؤية، وساعدتَ في بناء الموقف الذي تتّخذ، من دون إكراه أو عَنَتْ، فـ«سلطتك» معرفية، وليست «سلطة سلطوية».

هنا في جانب. وفي جانب آخر: قرأتُ الشعر فيك، والرواية، والقصة، والمسرحية، فإذا أنا أمام رؤًى تحملني إلى عوالم لم أدركها من قبل. وكثيراً ما وجدتها تضعني أمام ضروب من الهواجس شتى، بعضها أورثني القلق، قلق الإبداع، وبعضها أخذني في دروب لم أمشِها من قبل، كما أثار بعض منها التساؤل لديّ، لأجدني أقول: إذا كان العالم هو هنا، فكيف ينبغي علينا أن نكون؟ ورحتُ أتعرّفك أكثر من خلالك استزادة منك.. فإذا بك تقول قول المرشد الناصح: إن الكتاب الحقيقي هو ذلك الذي يحمل السؤال إليك، أو يفجّره عندك. ومتى أصبح الكتاب جواباً، ليس إلاّ، فَقَدَ مشروعية أن يكون. وقد أكّدتَ لي أن القراءة بحث، فنحن نقرأ لنبحث، أو ينبغي أن نبحث، عما يُحرّك الذات منا، ويجدّد نسيج العقل، ويدفع إلى التفكّر والمساءلة.. ووجدتك تقول لي مميّزاً: وهناك «كتب الجواب» التي لا تُسلم إلا لليقين، فمن هنا اليقين ما يكون استسلاماً يشلّ الإرادة، ويُعطّل في الذات فعلها، ويُغلق الأفق أمام العقل.

ووجدتُ من بين الكتب ما «يُحاكم» سواه: شعراء، وكتاباً، ومفكّرين.. فمنهم من حَرّكهم قلق الوجود في ما كتب، وحين نعود اليوم إليهم نجد بعضهم قد كبر القلق عنده، وعند بعض آخر تبدّد، فبدّد الفكر واللغة، وذهب بهاجس الإبداع.

ووجدتُ بين هذه الكتب ما يُخبرني بأنّ الكاتب، مفكّراً كان أم مبدعاً، لا يكون بما يريد، أو تريده الكتابة، إلا إذا انطلق من كونه «فرداً»، بفردانيته يخلق خصوصيته، وبهذه الخصوصية يتميّز عندك قارئاً. والفردية لا تعني الغربة عن الواقع، ولا تتشكّل، معانيَ وأبعاداً، من خلال حالة انفصال عن الكيان الجمعي، بقدر ما هي: رؤية الذات للعالم، والتعبير عن هذه الرؤية بحيوية الحياة داخل الرائي.

***

غير أن من بين ما تحمله الكتب من تساؤل ما يجعلنا ندرك «خراب العالم» الذي نحن فيه اليوم، وكيف تداركَه مَنْ وقع فيه قبلنا فأعاد البناء، لنعرف أن التاريخ تجربة، وليس حكايات تروى عن أزمنة السلف.

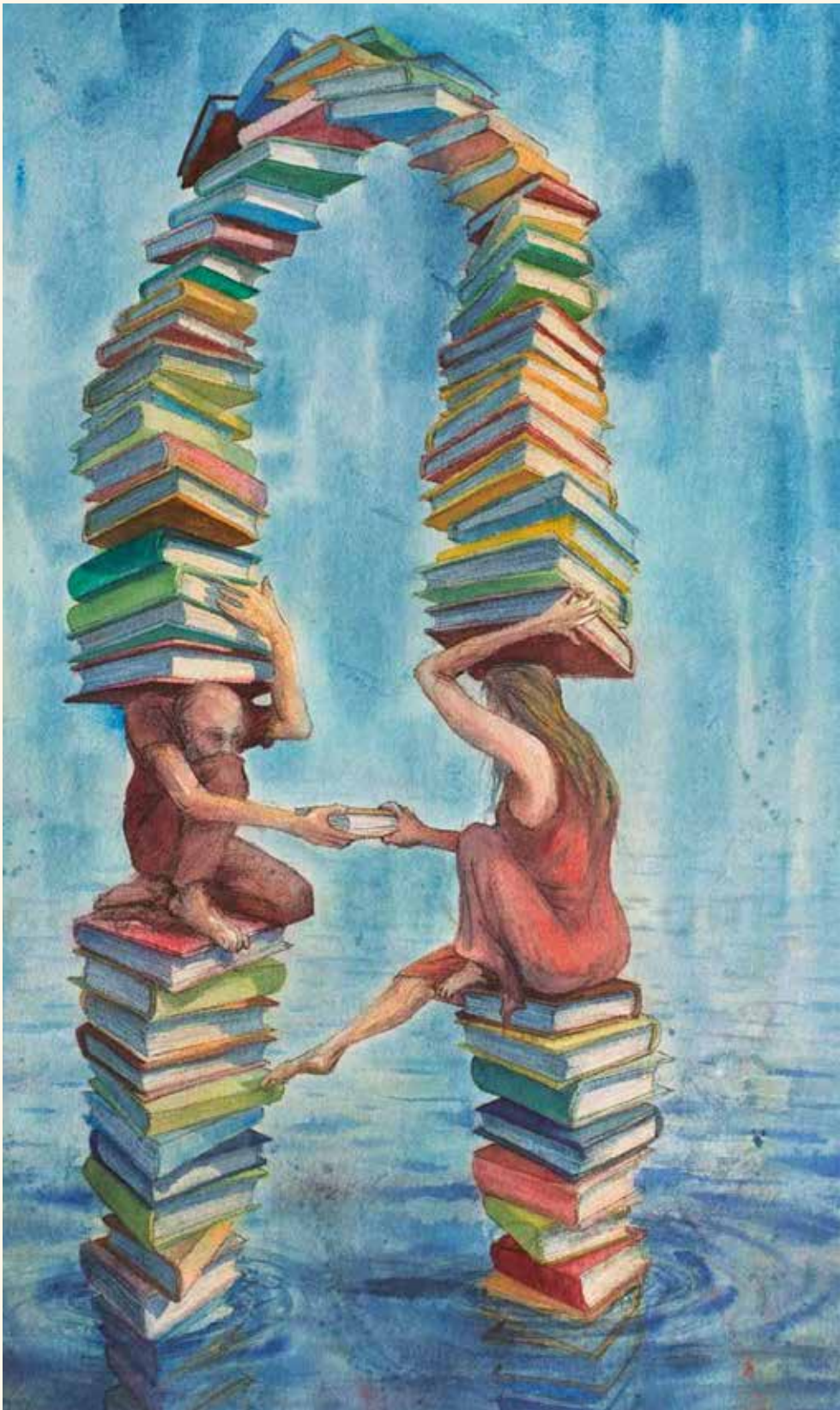
وأزعم اليوم، من بعد هذه الصداقة الطويلة التي لم تَشُبْها شائبة، لي معك، أننا من خلالها كنا نتعرّف أخطاءنا،

الصغرى منها والكبرى، ونعانق أحلامنا عند «بطل» رواية يكون قد شقّ الطريق، على وعورته، حتى بلغ ما إليه يصبو ويريد! أو فكرة نذلّل بها طريق المستحيل، وما أشبه!.

لذلك فإن أكثر ما يُحزنني، وأنا أقرأ، هو الكتب التي تنتهي إلى حال من التراجع: سواء تراجُع «البطل» في رواية كاتب عما كان يرمي بلوغه، أو تراجُع شاعر عن «رؤياه الزمانية»، وكذلك تراجُع مفكّر عمّا يكون أثار من تساؤلات كان الغد مداها، أو مبدع عما كان يلتمس من معانٍ جديدة. والفجيعة هي في أن نجد خطاب الكاتب ينهار، فيخذل من عقدوا عليه بعض آمالهم، وربطوا تطلُّعاتهم بما يرى، ليجدوه، في لحظة قريبة من التاريخ، وقد مضى في سياق خرج به عما للعصر وإنسانه من تطلُّعات، مهملاً ما كان قد عرف من أن الكتابة تجربة، أوهي شجرة لا بناية من حجر.

***

قد يسأل القارىء، هنا: «ومن أين تنطلق في ما تقول؟ وعلى أي أساس بنيتَ قولك هنا؟» فأجيب: إننا نقول هنا، أو شيئاً منه إذا ما نظرنا إلى الكتابة، ومن ثم إلى الكتاب، كونهما ضرورة وجود. ومثالاً أقول: يوم وجدتُ نفسي ذات يوم بين أربعة جدران حاصرتْ حركة وجودي الحياتي اليومي، وأسلمتني إلى تعاسة الشعور بأني لا أملك إرادة أن أفتح الباب الذي أنا وراءه، أو أغلقه، وإنما يُفتح لي ويُغلق دوني بإرادة الآخر، فضلاً عن تجريدي من الكتاب، أحسست بفراغ كبير يحتوي وجودي من الداخل أكثر مما يُحاصرني في الخارج. ويوم وجدتُ الكتاب يَعبُرُ إليّ، ذات نهار، بعيداً عن أعين «حرّاسي»، لم أعد يومها -مع وجوده السرّيّ- أشعر بذلك الضيق الذي به شعرتُ لحظة زجّوا بي في غرفة ضاقت على «ساكنيها»، وأغلقوا دونيَ الأبواب. غير أن «الحالة» أسلمتني إلى سواها؛ فمن يومها لم أعد أقرأ كما أريد، وأكتب ما يداخلني، إلا وباب الغرفة التي أتّخذها مكتباً مغلق دوني، ولكن، في هذه المرة، بيدي، لا بيد «حرّاسي»!.



القوافي المهاجرة

د. حسين محمود

بشيء من الاعتدال في التفسير ومقاومة النزعات القومية من هوى النفس، نستطيع أن نقرّر- باطمئنان- أن العلاقة بين الشرق والغرب فيما اصطُلِح على تسميته العصور أو القرون الوسطى (سُمّيت وسطى لأنها تفصل بين العصور القديمة بحضاراتها اليونانية والرومانية، والعصور الحديثة التي دشّنها عصر النهضة)، كانت علاقة بين أنداد. وما زلت أذكر مقالة ابن جبير في رحلته عندما مَرّ بعكا، وكانت قد وقعت في أيدي الصليبيين، معلّقاً على أسلوب حياة الناس وعلاقاتهم في كافة الدروب التي تصل الشرق بالغرب، حين قال: «والاتّفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال (يقصد بين الغربيين والعرب)، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم، والناس في عافية، والدنيا لمن غلب».

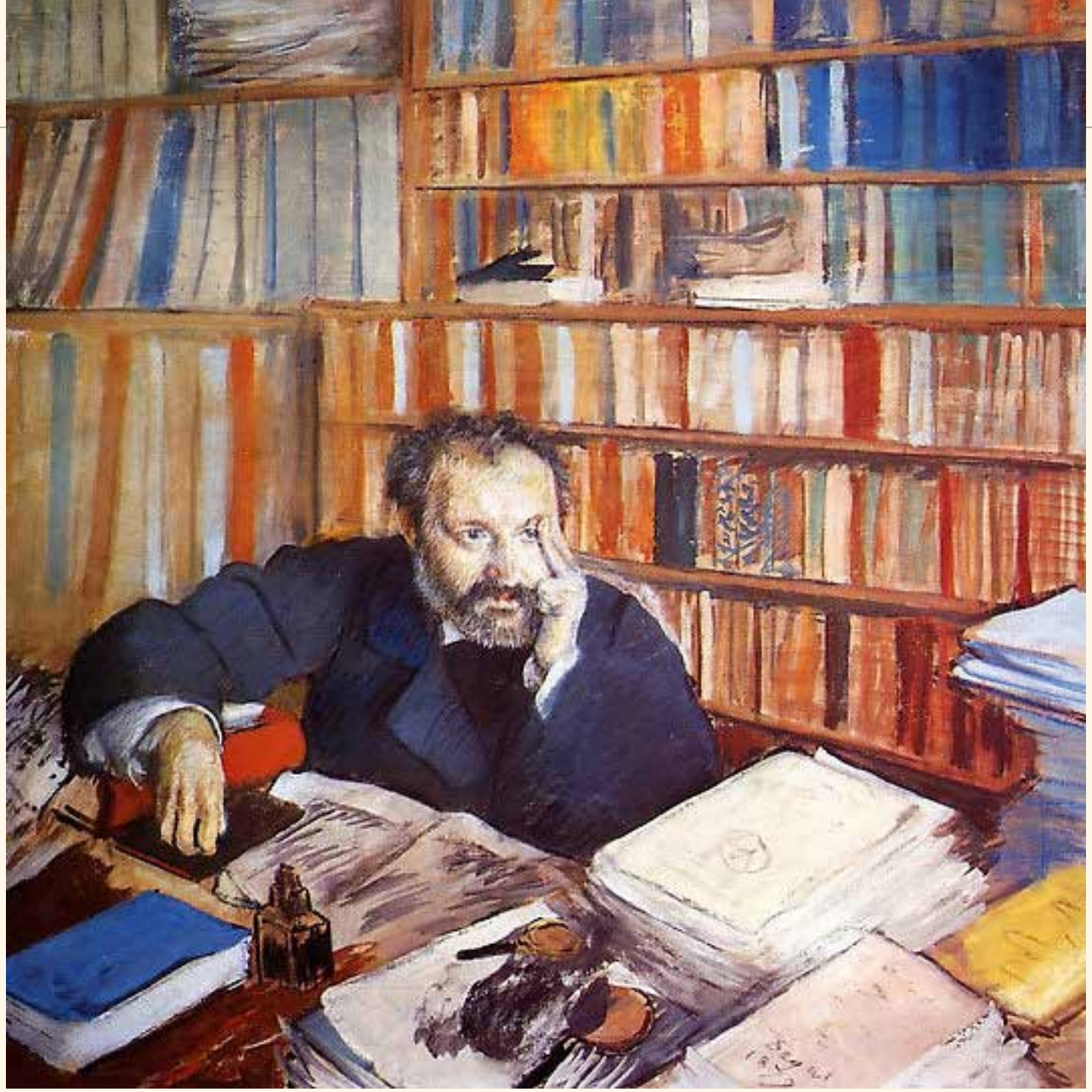
بل إن بعضاً من كبار الدارسين الغربيين يقرّرون- أيضاً- أن المساواة كانت تعمّ البلاد العربية، وكانت منقوصة في البلدان الغربية، التي لم تع درس المساواة بين البشر إلا ناتجاً من النواتج الجانبية للحروب الصليبية. ومن أراد أن يعرف الإسهامات التربوية للعرب على العجم في ذلك الوقت يمكنه أن يقرأ منكّرات أسامة بن منقذ، أو رحلة ابن جبير. وقد خلصوا من هذه الملاحظات إلى أن علاقة الندّية ربما كانت تخفي وراءها سموّاً ورُقِيّاً في الحضارة العربية، التي كانت أعلى شأناً وأغنى إنجازاً: يكفي أن نعلم أن الأوروبيين تعلّموا من الشرق، من مصر والشام- تحديداً- النظافة الشخصية وآداب الطعام وأناقة الملبس. ومن المشاهد المألوفة والتي حكى عنها ابن منقذ أن الإفرنجي كان رثّ الثياب، ولا يستحي من ارتداء رداء مهلهل، وكان لا يستحمّ، وتفوح منه روائح كريهة. والطريف- أيضاً- أن الأوروبيين تعلّموا من مصر والشام كيف يتعاملون برقّة مع النساء، ومن اتّصالهم وُلِد شعر الفروسية الذي كان يجمع بين بطولة الفرسان الحربية ونبل تعاملهم مع المرأة. مؤكّد أننا تراجعنا خطوات كثيرة في هذا المضمار، وأننا نستحقّ أن نبكي على أحوالنا اليوم.

وقد قرأت باغتباط، مؤخّراً- محاضرة كتبت للتدريس في المدارس الإيطالية في مادة «العلاقات الثقافية البينية» قَرَّر مؤلّفها أن العرب في العصور الوسطى العليا (أي في عزّها) كانوا يسجّلون تفوّقاً مؤكّداً في ثلاثة ميادين هي: التقدُّم المدني، والتقدُّم العلمي، والتقدُّم الثقافي.

وإن كنّا اليوم نشكو ضعف الأمم العربية والإسلامية عسكرياً وسياسياً، فإن الحال هو الحال، لم يتغيَّر، فلم يستطعْ نصف العالم (وربما لن يستطيع) أن يحرز نصراً سياسياً أو عسكرياً حاسماً على النصف الآخر. أما التفاعل الثقافي فلم يتوقّف لحظة، واختلاف الناس بين الجانبين (أي أسفارهم، وهجراتهم) لم ينقطع. ومع هجرات الأشخاص تهاجر قيمهم، ويهاجر تراثهم.

هكذا تصادم الشرق والغرب عسكرياً، والتقيا ثقافياً في اللحظة نفسها. وهكذا نستطيع أن نحصر معابر الثقافة من الشرق إلى الغرب، ومن الغرب إلى الشرق، في عناصر ثلاثة: السفر (هجرة وتجارة وسياحة.. إلخ)، والحرب (حملات استعمارية واستيطانية وحروب معلومات وحروب اقتصادية.. إلخ)، والترجمة (ترجمة الأدب والفكر والعلم). وعلى هذه المعابر انتقلت تأثيرات الشعر العربي إلى الغرب.

من نواتج الحرب المؤكّدة وجود العرب في أوروبا لعدّة قرون: سبعة في الأندلس، وثلاثة في صقلية،و وجود الغرب في العالم العربي طوال الحروب الصليبية، التي امتدّت هي الأخرى على مدى 9 حملات استمرت قرنين من الزمان (من بداية القرن الحادي عشر وحتى نهاية القرن الثاني عشر). ومن الأندلس وصقلية بدأت هجرة الشعر العربي إلى أوروبا. هناك الكثير من الدراسات الأندلسية لباحثين شرقيين وغربيين مشهود لهم، ولكن الدراسات الصقلية قليلة، إن لم تكن نادرة، ومن أشهرها دراسة إحسان عباس «العرب في صقلية». ولأن الفضل يجب أن يُنسَب إلى أهله فإن عميد الدراسات الصقلية في العالم هو المستشرق الإيطالي ميكيل أماري، والذي قام وحده بجهد لم تقدر عليه سوى أجيال مجتمعة. ومن أهم كتبه ذلك الكتاب الذي ترجمه فريق بقيادة الراحل محبّ سعد، عام 2004، وأصدرته دار النشر الإيطالية (لومونييه) بفلورنسا، وصدر عام 2004، من ثلاثة مجلّدات، واعتمد فيه على



العمل الفني: Edgar Degas -فرنسا

تحقيق نحو 70 مخطوطة (لا تزال هناك مخطوطات عربية كثيرة لم يتم تحقيقها وموجودة في صقلية)، وكانت له- أيضاً- جهود أخرى لتكوين ما يسمّى «المكتبة الصقلية» التي ضمَّت الكثير من التراث العربي في تلك البلاد. وبعد أماري واصلَ المستعرب الكبير «ريتستانو» جهود أستاذه، وكانت له إسهامات كبيرة في هنا الإطار. واعتمد إحسان عباس في دراسته على مجهودات هذين العالمين الكبيرين، وأحدهما ينتمي إلى القرن التاسع عشر (ولد أماري عام 1806) والآخر في القرن العشرين (ولد ريتسيتانو في الإسكندرية بمصر عام 1913)، والأخير ترك مكتبة عامرة بالمخطوطات الأصلية التي لم يتمّ نشرها أو تحقيقها.

وكل هؤلاء الدارسين قدّموا صورة إيجابية للوجود العربي في صقلية من الناحية التاريخية، ولكن الشعر لم يكن له وجود كثيف في مؤلّفاتهم، نظرا لأن أماري اكتفى في دراسته الرائدة بنشر القصائد والتعريف بمؤلّفيها فقط.

وللصديقة «فرانشيسكا كوراو» كتاب نشرته عام 1987 لمختارات من الشعر العربي الصقلي مترجماً بواسطة كبار الشعراء الإيطاليين المعاصرين، وهو عمل مزدوج لأنه يقرب الإنتاج الشعري العربي الذي كتبه شعراء عرب أو شعراء تبنّوا العربية في الماضي، ولأنه يعيد اكتشاف هنا الشعر، ويجعل من السهل تحليله والكشف عن معاييره وتقنياته.

ولا يمكن تبيان أثر الشعر العربي في مثيله الأوروبي دون أن نعرف كيف كان الشعر في أوروبا قبل تماسه مع شعر العرب، وخاصة فيما يتعلّق بعَروض الشعر. يلفت النظر أن مصطلح الشعر في العربية مختلف تماماً في النشأة عن الشعر في اللغات الأوروبية اعتماداً على التراث اليوناني والروماني، فالكلمة التي جاءت منها poetry أو poesie أو poesia تعني «خلق» في الأصل، بينما هي في العربية من «الشعور» في الغالب. ولكن المشترك هو أن الغالب على القصيدة موسيقاها وإيقاعها، ومن هنا عرف الشعر القديم الأوزان والقوافي.

وبالطبع يمكن أن نقرّر- باطمئنان- أن الشعر العربي القديم كان أكثر تقدُّماً، وإيقاع الشعر فيه أكثر تعقيداً وتشابكاً وتنوُّعاً، بعكس الشعر اليوناني والشعر الروماني، اللذين كانا يعرفان بحراً واحداً، كان- في الغالب- يُطلَق عليه اسم (البحر السداسي).

ويمكن الإشارة هنا إلى الدراسات والتجارب التي أجراها

الباحث الكبير محمد عوني عبد الرؤوف، والذي أمكنه ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الألمانية محتفظاً ببحورها العربية، وهو ما يعني أن بحور الشعر العربي يمكن نقلها إلى اللغات الأجنبية، وهو افتراض تثبته الدراسات اللغوية الحديثة التي تهتمّ بعلم الأصوات في إطار علوم اللغويات الحديثة، التي تدرس الظواهر اللغوية من منظور إنساني عالمي.

وكانت لي تجربة خاصة في دراسة عن الترجمة، فقد استعنت بأكاديمي متمكّن هو - في الوقت نفسه - شاعر، إنه الدكتور عبد الناصر هلال، وقرأت عليه أول بيتين من «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليجيري مقسَّمين إلى تفعيلات عروضية، فأدرك الأكاديمي المصري أن هذين البيتين ينتميان إلى بحر المديد، ومن ثم يمكن القول إن ثلاثيات الكوميديا الإلهية ليس لها صلة بتراث الشعر الأوروبي سداسي الوزن، والذي كان يتكوَّن من خمس تفعيلات متشابهات، والسادسة مختلفة، وأنها متأثّرة مباشرة بالعَروض العربي.

أما القافية فلها شأن آخر، لأنه - طبقاً لدراسات لغوية حديثة - لم تخلُ أية لغة من استخدام القوافي، ليس فقط في الشعر، بل في النثر أيضاً، وكان هناك دائماً تمييز بين النثر المقفّى والشعر المقفّى، ولكن الرأي السائد أن القوافي التي تصادفها في الآداب اليونانية واللاتينية القديمة ربما استلزمتها الضرورات الأسلوبية للمؤلّفين، شعراً ونثراً، ولكنها لم تكن تقنية معروفة. وهناك أمثال شعبية كثيرة منقولة باللغة اللاتينية عن الرومان يتمّ فيها استخدام القافية، كما أن هناك جنساً شعرياً يشبه «المَوّال» لدينا، وكان تستخدم فيه القافية على نطاق واسع، وصلتنا منه نصوص تعود إلى القرن التاسع الميلادي.

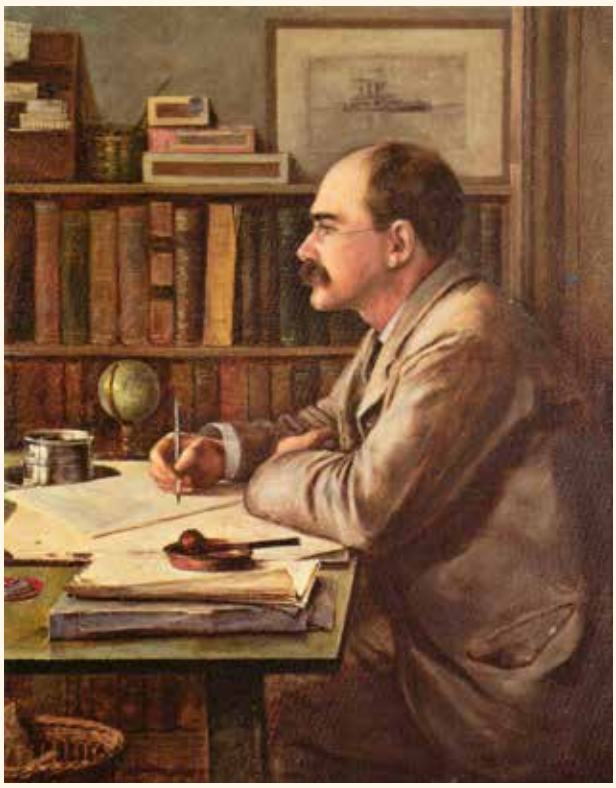
ولكن الاستخدام الفني للقافية، أي بكامل توظيفيها الشعري، ارتبط بالشعر البروفنسالي، الذي نقله الشعراء الجوّالون إلى مختلف أنحاء أوروبا، ومنه إلى صقلية على نحو خاص، والتي شهدت تطوُّراً خاصاً عُرِف في تاريخ الأدب الإيطالي باسم (المدرسة الصقلية). وهناك فرضيات أخرى ترى أن القافية الشعرية انتقلت إلى الشعر البروفنسالي والفرنسي عن طريق الجرمان في الربع الأخير من القرن التاسع الميلادي. لكن الفرضية الأقوى والتي انطلقت في القرن السادس عشر عن طريق دراسة (لم تُنشَر) في القرن السادس عشر بواسطة ج. م. باربييري، ووفقاً لها فإن القصيدة المقفاة انتقلت عن طريق العرب الذين فتحوا الأندلس، ووصلوا إلى جنوب فرنسا، ثم عادت هذه الفرضية وظهرت على نحو مستقلّ في القرن السابع عشر، وتأكّدت طيلة القرن الثامن عشر، وخاصة في فرنسا. وأشهر جدال حول هذا كان بين راهبَيْن من الجزويت الإسبان مهاجرَيْن إلى إيطاليا، كان أحدهما يدعم فرضية باربييري وهو «ج. أندريه»، والآخر يعارضها وهو «سانت ارتيجا». وتواصلت المجادلات حول أصل القصيدة البروفنسالية، وماتزال.

ومن رأيي أن البروفنساليين لم يخترعوا القافية كتقنية إيقاعية في القصيدة، ولم ينقلوها عن اليونان أو اللاتين الذين عرفوها لكن في سياق أسلوبي مختلف، بل نقلوها عن الشعراء العرب، ليس فقط في الأندلس، ولكن الشعراء الأندلسيين والصقليين هم الذين تبنّوا الثقافة العربية، كما تبنّوا اللغة العربية، وتكلّموها، وألّفوا الشعر فيها، وأصبحت من تراث قومهم، ولم يكن توريثها للأجيال التالية غريباً، حتى وإن قيلت بعد ذلك بلغات غير عربية، خاصة وأنها ظهرت في اللهجات العامية الدارجة قبل أن تتحوَّل هذه اللهجات إلى لغات قومية مستقلّة، وهو يوحي - دون شك - بأنها تمثَّلت في النائقة قبل أن تنتقل على نحو شكلاني في القصائد الأولى التي كتبت باللهجات اللاتينية واللغات الرومانسية.

ليست هناك أية مبالغة - إذاً - في الزعم بنِسْبِيّة العلاقات الشرقية الغربية مع ميل واضح إلى تفوُّق العرب في الميادين الثلاثة التي أشرنا إليها نقلاً عن الأستاذ الإيطالي الذي يعلّمها لتلاميذه، بل يحتمل أن نؤكّد تفوُّقنا في جميع مناحي الحياة، لأن هجرة القوافي العربية إلى الغرب تعني - ببساطة - انتقال أرقى أنواع التعبير الإنساني، لأنه انتقال يمسّ الوجدان، ويقترب من لغة الموسيقى التي تتميَّز بمستوى معقَّد من التشفير الرمزي، و - في الوقت نفسه - بقدرة عالية على التوصيل والتواصل، وهو ما يعكس حميمية العلاقات وارتباطها حتى في الرموز الشعورية الإدراكية وليس - فقط - في التراث المعرفي.

هل نحن في حاجة إلى مثل هذا التأكيد؟

نعم، وخاصة في الوقت الحالي الذي يجب أن نستدعي فيه، من تاريخنا، عظمة أجدادنا، وإحساس أحفادهم المريب بالتقزُّم.



العمل الفني: Phillip Burne Jones - بريطانيا

هشاشة الكائن

فاطمة الزهراء الرغيوي



لا أذكر- تحديداً- متى سمعت للمرة الأولى باسم كيليطو. لكن الأكيد أنني سمعت أولاً باسم (كليطو) الحيّ الشعبي والمخيف- في ذاكرتي على الأقل- قبل أن أسمع باسم الكاتب عبدالفتاح كيليطو. كنت متيقّنة من أن هنا الشخص هو ابن مدينة العرائش، ابن ذاك الحيّ المخيف تحديداً.

على كل حال اسم عبد الفتاح هو اسم عادي، يليق بمنطقة شعبية ومخيفة، هنا ما كان يراودني. لم أزر يوماً حَيّ كليطو في العرائش. حتى المستشفى المحاذي له كنت أتجنّبه، وعندما كنت أزور زميلتي في الثانوية في بيتها القريب من الحيّ كنت أتعجّب كيف تعيش فتاة رفقة والدتها الأرملة في أمان هناك. كانت لديَّ أحكام مسبقة كثيرة، كما يبدو...

تصورت- إذاً- عبد الفتاح كيليطو ابناً للمدينة التي نشأت فيها. ربما لهذا السبب شعرت بألفة مع شخص الكاتب. كأنه فرد من الأسرة، أسمع عنه، لكن لم ألتقِ به، وهذه حالي مع مجموعة من الأدباء والمفكّرين. طبعاً هم غير معنيين بهذه الطفلة المتطفّلة، لكنني مَعْنيّة جداً بأن أضمّ إلى أسرتي كل من تأسرني أفكاره، وتجعل سمائي أكثر سعة وأكثر تسامحاً.

التقيت- أخيراً- عبد الفتاح كيليطو. أقصد أنني حضرت لقاء نُظِّم معه مؤخّراً في المعهد الفرنسي (يجيد الفرنسيون خلق حوارات جميلة بيننا نحن المغاربة). بدا كيليطو منعزلاً قبل بداية اللقاء. لم يفاجئني الأمر فعلاً، فقد أخبرني- ذات مرة- صديق استقبله في فعالية بالدار البيضاء، أن كيليطو هو شخص محبّ للعزلة وخجول إلى حَدّ ما. ربما، لهذا السبب، لم يزعج سكينة عزلته أحد قبل اللقاء. أنا- أيضاً- لم أذهب لأسلّم عليه. ما كنت سأقوله له لم يكن سيتعدّى كلمات إعجاب مستهلكة، لذا انتظرت نهاية اللقاء، وذهبت إليه بنسخة من كتابه ليوقّعها في صمت تقريباً.

تمَحْوَر اللقاء- أساساً- حول الإصدار الجديد لعبد الفتاح كيليطو: «أتكلّم جميع اللغات، لكن بالعربية»، الذي صدر في توقيتين متقاربين: في فرنسا عن منشورات سندباد، ومترجماً إلى العربية من قِبَل الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي، عن دار توبقال في المغرب. أدار الحوار ببراعة طالبه القديم ومفتّش اللغة الفرنسية في أكاديمية تطوان السيد العياشي الصرحاني. لم تكن الأسئلة تقليدية. لم يكن اللقاء تقليدياً. ففي النهاية، أن تُحاورَ عبد الفتاح كيليطو يعني- أساساً- أن تكون قادراً على مشاركته الصمت، عندما يستسلم للحظة تفكير، كأنه في خلوته التي يستعدّ فيها للكتابة. لا يبدو عبد الفتاح كيليطو مثل شخص يمتلك أجوبة جاهزة. إنه في حالة تفكير مستمرّة، يتمهّل في تقديم الجواب، ويبحث أمام مستمعيه عن صيغة ممكنة لطرح وجهة نظره. يشعر المستمع (هذا ما شعرت به على الأقل) أن كيليطو يشركه في مسعاه للوصول إلى الجواب الشافي.

وبعيداً عن كتابه الأخير، بما له من أهمّية في طرحه لمسألة تعاملنا مع اللغة، فإن أكثر ما أثار انتباهي في لقائي بقريبي البعيد، هو تلك الهشاشة البادية عليه. منذ الوهلة الأولى لحديثه، كان واضحاً أنه لا يسعى لتقرير يقينيات مطلقة، أظن أن هنا يطبع كتابته أيضاً، فهو يستحضر الطفل العادي، الذي لم يعش في حيّ كيليطو بالعرائش، العادي إلى درجة أن يكون خروجه الأول من بين أسوار المدينة القديمة للرباط، إلى مدرسته الأولى التي سيتعلّم فيها، سريعاً، اللغتين: العربية الفصحى، والفرنسية، لغتين ستكونان مخيّلته ليكتب بهما بالقوة نفسها وبالإصرار نفسه ربما. ثم إن كيليطو يستحضر عمره «الكبير»، وهو ينظر- بتسامح- إلى الوجوه المحيطة به. يبدو كمن يشعر بثقل السنين، وهو يؤكّد أنه وُلِد عام 1945، وأنه دخل المدرسة الابتدائية في بداية الخمسينيات. لكنه- رغم هذا العمر- لم يشأ تقلُّد دور الأستاذ، حتى وهو يجيب عن أسئلة الحاضرين. كان يبدو وكأنه ترك درع الفوز للسائل المرتاح والسعيد بأفكاره الواثقة.

كيليطو الذي ضممته إلى أفراد أسرتي منذ سمعت أحد إخوتي يتحدّث عن كتاباته بإعجاب، لم يخيّب ظنّي فيه؛ فهو وإن لم يكن ابن مدينتي، فهو شخص يمكن أن يكون من هناك. إن شخصاً بمثل الخفّة الآسرة لكيليطو لا يمكن ألا يكون من هامش ما...

في لقاء المعهد الفرنسي، كما ربما في كل لقاءاته في كل الأمكنة، انفلق لسان عبد الفتاح كيليطو (وهو الذي انتصر لفكرة تعدُّد اللغات في الفصل الثاني من كتابه السالف الذكر)، فأصبح طريقه إلى العالم سالكاً.

أورورا لـوكـي

تغيير الجلد وقصائد أخرى

ترجمة: خالد الريسوني



وُلِـدت أورورا لوكـي فـي ألميريـة سـنة 1962. قضـت طفولتهـا في منطقـة البشـارات التي تعبق بعطـر مرحلة حاسـمة من مأسـاة تاريخ الأندلس العربـي؛ ولذلك كثيراً ما اعتبرت نفسـها وريثة للشـعر الأندلسي وحفيدة لِوَلّادة بنـت المسـتكفي ولابـن الخطيـب، وبـن زيدون، درسـت الفيلولوجيا الكلاسـيكية، وعملت أسـتاذة للغة اليونانية فـي مالقـة، كما عملـت مديرة لمركـز جيل 27 فـي مالقة، كما تسـاهم في العمـل الصحافي (كاتبة عمـود) للرأي في «دياريو سور» في مالقة.

أدارت السلسـلة الشـعرية «دفاتـر ترينـا كريبـا»، وتديـر -بالاشـتراك مع خيسوس أغوادو- سلسـلة «ماريموطو» للشـعر العالمـي، ومؤخّـراً أسّسـت دار النشـر «ناريـلا». تُرجمت قصائدها إلى الإنجليزية، والإيطالية، والرومانية، والألمانيـة، والفرنسـية، والسـويدية، والسـلوفينية، والصينية، والعربية، والهولندية، والبرتغالية...

مـن دواوينها الشـعرية تبـرز العناويـن التالية: «مشـكل دبلجـة»، جائـزة الترضيـة لأدونيـس (1990). «تملـك الليـل»، جائـزة الملك خـوان كارلوس، بيسـور (1994). «عابرة»، جائزة الأندلس للنقد، ريناسـيميينطو (1998). «رفاق إيكاروس»، جائزة فراي لويس دي ليون، بيسـور (2003). «قيلولة أبيقور»، جائزة جيل 27 للشعر، بيسور (2007)، كما نُشِـر شـعرها في العديد مـن الأنطولوجيات الشعرية منها: شكوك إيروس، مرفئية، تملك الكلمة.

ترجمت أورورا لوكي إلى الإسـبانية ميليا غرودي غادارا، وماريا لاينا وسـافو، كما قامت بترجمـة أنطولوجيا تحت عنوان: «زهر نرد إيروس» من اليونانية.

الكثبان

(إلى خوسيه مانويل كابييرو بونالد)

لم أكن قَطَّ هناك، لكني لمست بدقّة
تلك الرمال الذهبية،
تلك النباتات السكرى للمحيطات.
لم أكن هناك، لن أعود من هناك.
أتكهَّن بالمساء، بغابات في الضفّة الأخرى،
شدفة زعفران على خضرة
شبه عائمة وسوداء،
أنهار بلا ضباب، ماء بأسرار
لا نهائية، وَحْل خطاي،
رائحة الحياة، أن تنظر مجدَّداً للشمس
كما لإله جدير وشديد
وأن تحسّ الأسراب تحمل شيئاً لي
نحو اللامتناهي.
تَتَّسع الحياة في تجويف التلّ
وتمضي الأحاسيس متدفّقة
لأنها -فقط- تلتمس عبيراً: عبير البحر
ذاك الذي كانت تبعثه آلهة العمق الجامدة.
لم أكن قَطّ هناك، ولن أعود قَطّ إلى تلك
الأطلنتيد.

حين العثور في الإنترنيت
على خريطة عالم باطن - أرضي

للموت دليله الخاص للسفر،
أن تمشي على ضفة نهر صاخب
وتنسى رنين كلمة نهر،
أن تطأ العشب البليل جدّاً والداكن جدّاً.
أن تدشِّن بدلة سوداء، أن تكون -فقط- بدلة سوداء
أن تحيا الحياة كان يعني أن
أن تملك هذا القدر من الفاكهة التي لم تكن
أبداً تُشبع
لا تحاول مواساتي في الموت
واسِني ربما في الصقالات
المحطّمة للحياة
ضآلة الظل،
دين تجاه النوتي
لن أدفع لكارونتي من جيبي الخاص.

رسم الخرائط

ثمّة كلمات فاتنة وعابرة
حتى إني لا أستطيع أن أرفض إهداءها،
تثبيتها في خرائط تستكشفك.

ثمّة قصائد بفواكه ما وراء البحر
التي أرسلها على سبيل الاستعجال
ولست أدري إن كانت ليلتك
تستلذّ بطعمها أو ترفضها.

ثَمّة مناطق من الحياة يُمنع
عبورها على الشعراء. يُمنَع
الاجتياح بالكلمات.

ثمّة مناطق من الحياة أشدّ مرارة
حتى أنها لا تسعها خرائط
قديمة لنا.

غير قابل لإعادة التدوير

«الزمن يقطّع الذكرى إرباً»

خ. أ. غاريغا بيلا

كان يجب أن يكنسوا الفضلات:
وعاء الزمن، حزمته،
غلافه الكارتوني، زجاجه القابل للطرح،
الكهف الأصلي، غرف نوم الزمن،
البيوت المفتقدة، الخزائن المعطرة،
بذلته الخشبية، حقائبه الزرقاء،
القشور الصفراء، الأكياس المجهول صاحبها،
الحقنة، البرشامة، القطرات المنسكبة،
الرغبة ويرقاتها، خادراتها المجوّفة،
الرحلات الجوية الملغاة، زهور الغردينيا الذابلة.
المخزن الليلي، العنبر المتجمّد،
مذبحُ الجزّار المدنّس.

كان يجب أن يكنسوا هذه النفايات.

تغيير الجلد

ينبعث دخان البراكين تحت السماء المصفرّة،
فتنسى الأفعى جلدها المكشوط القديم
بين الصخور التي -بعد- ماتزال فاترة.
هكذا ترغب الأفخاذ
في الزحف خارج ذاتها. احتكاك ناقص
بين العالم والجسد: ودوماً الجلد القديم
تحت الجلد.

نشيد التأنّي

(احتفاء برونيه فيفيان)

بين الزعتر الساخن ورائحته الطيبة
وأزيز النحل القلق

أرفع للتأنّي الطيِّب مذبحاً من ذهب.
(رونيه فيفيان)
ليلاً تنقلني الخيول
المجنّحة إلى أفلاطون، لايُرى السهل
السعيد المعلن. أجد جبالاً شديدة
الانحدار فقط. خيولي أعلنت
تصالحها. ملتذّة، يحتكّ
شعرها اللامع، أسود وأبيض،
والحوذي، voyeur*، يمسح بِالْتِذاذ
أرجوحة خيل الساعات.
والذاكرة تنتشل
غنيمتها الاعتباطية من جمال، هي الخيول
ليست أبداً مستعجلة.

أيها التأنّي، يا هذباً من ذهب، تعوق
الساعات القاسية بالشمس، دعني أكن فيك.
ألا لايسحبني الزمن بأصابعه، أصابع أفعى.
أريد زيتك الخالص،
حرير عنانك.
زمن بلا رسن فقط،
ذلك فقط.

* متلصِّصاً



اللوحات: Willem de kooning -أميركا

كليشيه

لاتمسك باليوم . لايسمح بذلك،
ليس سهلاً أن تخضع الحاضر،
أن تصرّ على السعادة أو أن تحتجزها
لأجل الإجراء المختزل
في منحها كلمات.
ولا حين تداعب
صدغيك أو وجنتيك أو صدرك
وهو ما ترغب فيه بمنتهى الاستعجال،
حينما يبدو
أن الضوء يلامس أطراف أصابعك،
أنت الآن بعيد عن مصّاصي الدماء:
الطوبى، والفراغ، والذاكرة.
أنت تحبين فقط لكي تكتبي عن ذلك،
الفرح يطالب بإلحاح أن تضمّه
ذكرى من الآتي وأن تضاعفه.
لا تركضي خلف اليوم. إن لم تتحرَّشي به
يمكنه أن يضطجع مستسلماً
في حضنك ليلاً.

إشعار بريدي

سيدقّون بابك في مساء ما.
ولن يُعرَف من ذا الذي ترك
علبة على الأرض لأجلك.
جدّ قابلة للانكسار، يقول -على ظهرها- وقد
بعثت بها باندورا.
مأوى جبل في الأوليمب.
بلاد الإغريق القديمة.
أجل، تبدو علبتها الأخرى،

العلبة الساحرة، المنسية،
تلك التي لم يفتحها أحد،
تلك التي تخفي الزمن في مخبأ،
تلك التي ستعبر الأساطير موفورة،
تلك التي لم يكشفها قط الأركيولوجيون القدامى
ولا تقصّاها الشعراء الأكثر جدّيّة
والتي تأمل أين
ستظهر على بابك، غير متوقَّعة.



تضمّ كمامة باندورا، وقد فكّت،
سموماً قصد منحها للكلمات
التي اغتصبت العرش قروناً طويلة،
ومضة لا تلك،
كلبية هرمس،
مقاليع لكسر سرابات
الأشكال المؤذية للحب
وكلماتٍ مرتجة ونضرة
مستعدّة أن تطأ مثل غزلان
الألسنة المتغنغرة واللامجدية.

(شيء ما تبقّى في العمق. لا تنظرإليه.
اعتنِ بباندورا، فهي النسيان)

وإن دقّوا بابك في أي يوم،
إن حملوا رسالة من الأقاصي،
فانظر إلى عنوان المرسل
لأن الآلهة أحياناً، نزويَّة
تصحّحُ العالم في علبٍ جديدة.

تعريف العناق

سوف لن تخاف القِرَبُ المنزوعةُ السُّدادة لأيولوسَ،
الرياحُ تتشابك خلف البحار،
تسافر في العواصف، تجسّ نبض الأمواج المتورّمة،
تشعّث شعر الرياضيين والنخيل.
العناقات رياح مكثَّفة وحكيمة.
- أنت ريحي الأزيبُ، ونسيم
صَبَايَ وشمألي.

سوف لن تخاف الشوارعَ المندكةَ،
الغاباتِ المقتلعة، التماوجاتِ الشاهقة.
سوف لن تخاف القرب المنزوعة السُّدادة
لأيولوس.

غلال

جَمِّعْ غلالَ الأيام،
حبوبها وغبارَ طلعِها،
ثمارَ عِنَبيَّاتِها عديمة الجدوى، لحاءاتها المرّة،
جذورَها الضامرة، السِّنْفاتِ المجوَّفة،
اللُّبَّ المسكرَ النادرَ جدّاً.

في العلبِ المُربَّعةِ ضعِ الفاكهة
المختارة التي تروق للذاكرة.

شاهدة قبر

لو بشكلٍ ما مِتُّ
في صقيع النسيان القاسي،
أو بموت رسمي،
اقرأ لي مرة ثانية من فضلك هذه الحاشية
وأَحرقْها معي.

الحياة لم تكن جادّة ولا حتى في الآخر.
ولن يُتأخَّرَ كثيراً لكي يتمّ استيعاب
أن الأمر يتعلَّق بمجرّد لعبة
لتأجيل الموت.
لم تكن حتى نهراً
لأني صادفت أزمنة مَحْلٍ قاسية جداً
وإن كان البحر ينتظر في العمق فاتناً.

قد صدّقتُ الأساطيرَ وصدّقتُ البحرَ.
أعجبتني غاربو وشجيرات ورد بايستوم،
قد أحببت غريغوري بيكْ ذاتَ صيفٍ
وأنا أفضّل إسترابون على ماركو أوريليو.

أبديرة

قد ولدتُ في الأريافِ مع الفلاة
ومع بحرٍ عقيم.
لم أمخر عبابَ مياهِهِ ولا رمالِهِ.
لا أستحقُّ امتلاكَ مسقط رأسي.
لكنني من مساءٍ لِمساءٍ –حينما يسلُبُني الحُبُّ –
أتذكَّر المخالبَ الصخرية تحتَ تلك الشمس،
هجمة الضوء وسِرَّهُ
من صمتٍ ومن أوارٍ. وأستجدي لنفسي
أن يُبَرِّحَ بي الشوقُ على عَجَل.

أسى الحورية

حورية. الحورياتُ. كلمة حورية.
كيف تتفتَّتُ
الكلماتُ المشرقة حاملةُ
بذراتِ الأسطورة.
قد سَمِعَ الحورياتِ، قد سَمِعَ حورية.
يبقى في المقاطع فقط
صدًى فظيعٌ لإنذارٍ
وجلبة الموت.



أيكونُ داءً
قاتلاً داء اللغة؟

تشامخ

في القمة، العَدَمُ.
لكننا نجازفُ بالكلِّ
من أجل قمّةِ
الحُبِّ والفنّ.

Tempo

وقت موسيقي

قد توقَّفَ الزمنُ.
أغمضتُ عينيَّ: رغبت
في أن أحفظ هذا التناغمَ
الذي لا يُمَسُّ، وامتدتِ
الغفوة في الفجر
مثل غُصنٍ هشٍّ.

نجمة ليلية ما
مكثتْ في الأوراق.

قد توقَّف الزمن
أمام ضوءٍ،
وسوف يجب عليَّ أن أقايضَ دمي
بالفضاءِ الأسطوريِّ
لِحُلم.

Eau De Parfum

ماء العطر

من الطفولة رائحة
الطحلب في السواقي، الطين، الموريات
والعنف الأقصى للتعلُّم الذاتي.

من البحر الإشارة الأخيرة
للموجة الأخيرة الممتدّة
قبل أن تعود وتقنعنا
بأنه لن تكون هنالك حوريات البحر.

من الليل الغبشات الخفيفة
لعطر إيطالي
بعدُ، ما يزال مطابقاً للموضة.

من جسدك، نكهة
كتاب مغامرات
تُعاد قراءته، لكن -أيضاً- نكهة لشجيرات
الدفلى
حزينة تحترق.
تشتمّ رائحة حياة محترقة.

العشوائي

أسامة الحدّاد



الرسوم: Marcel gromaire-فرنسا

ما الفائدة من جمع خلاياه ثانية، وترتيب أعضاء جسده وفق سياقات تناسب سحابة تتابعه، أو ظلّاً ينتظره بقلق؟

في غرفته تجلس أعوام على أريكة، وتلعب بعض الأيام بعرائس بلاستيكية، وأمام باب البيت ليالٍ (في نوبة حراسة لفراغ)، وتكبر بين يديه أشباح تشبهه تماماً، تضع رتوشاً على عاصفة تنام في فناء البيت.

هو العشوائي يركل ذاكرته، ويضع أغنياته المفضّلة في غسّالة الأطباق، يتصوَّر دائماً أن حديثه مع عرّاف يقرأ طالعه ليس سراً، ومشاجراته في الحافلات العامة تُعرَض الآن في دور السينما، والشجرة التي وضعها مقلوبة في بداية الشارع يسكن كراون مصاب بالصمم في جنورها، التي تخيَّل صعودها في ظهيرة قاحلة لمرافقة قمر يعاني من التهاب شُعَبه الهوائية.

إنه العشوائي يحطِّم كل ليلة مصابيح الشارع كما رأى في أحلامه، ويحتفي بظلمة تقترب حثيثاً إليه.

لم يكن انطوائياً، يرتدي نظّارة سوداء؛ إنه الغرائبي يفعل غير المتوقَّع، ويضع نظرية الاحتمالات في سيارة طائشة ويتركها على الحافّة؛ نَكَر من قبل أنه سيّء الطالع يعيش خسارات تطارده؛ ويداه ملوَّثتان بعواصف وأصدقاء. في العشاء وجد رؤوساً آدمية فوق أطباقه! ظل يصرخ: هنا أنبياء فَسَدة وملائكة هاربون من سماء مزعجة، ورأى شجرة تتضاءل، خَطَّ بها حروفاً على حائط كالح، وتجوَّل في الحارات بحثاً عمّا كتبه، ولم يجد اسمه في جَبّانة المدينة.

ولا جسده في النعوش الخاوية.

لونان باهتان، هما كل ما تبقّى لديه، يحملان صورته بتناقضات لم تصنع إشكالية لديه؛ فقد استخدم قوس قزح في اصطياد سحابة، وترك القمر ينتحر على شاطئ النهر، ومضى -كعادته- يركل الفراغ، ويطعن صياح الديكة، في نهاية السهرة، بأغنية تقصف المنازل الصامتة.

ظِـــلال الزَمَـــن

أسامة ريّان

تزحف الحافلة بنا، تغوص في بحر من الباعة، وبضائعهم تفترش الشارع.. تتصاعد نداءاتهم وسباب عادي لحافلة العكننة ومن يقودها.. يردّ عليهم السائق الشاب، بحنكة المعتاد، من ركن فمه المشغول بسيجارة.. يثير ضحكات أليفة، وبحذر يرقب أجسامهم تكاد تحفّ بالحافلة، بينما تنزلق بينهم كتنين عجوز تتصاعد أبخرته وضجيجه مع حرارة الأجسام في تلك العصرية الحارّة الخانقة. اتشبّث بمكاني قرب الباب الخلفي متجاهلاً زفرات المحصّل الذي لا يكفّ عن الصياح في الوافدين الجدد ليواصلوا السعي إلى جحيم باطن الحافلة.. تترقّب عيناي لحظة انفلات الحافلة من زحام الميدان، فعندما تنزلق بنا يساراً يظهر كشك عم كامل، العامر دائماً بالثمين من الكتب والروايات بين باقي أكشاك سور الكتب الكبير.. أدعو في سرّي أن يستمرّ التباطؤ إلى أن تلتهم عيناي الجديد من العناوين، أو ألحظ أيّ تغيُّر في صفوف الكتب يستحقّ الهبوط الفوري من فوق ظهر التنين. قال لنا عم كامل في معرض الكتاب إنه يسعى للحصول على طبعة شعبية للرواية الشهيرة قريباً..

وحلّت أيام الامتحانات بحرارتها الخانقة في مطلع الصيف، زال توتُّري من امتحان اليوم بمجرّد أن لمحت العنوان بالخط الرشيق لعم كامل على اللوحة أعلى صف الكتب الأخير: بشرى بتوافر نسخ الرواية في طبعة شعبية رخيصة.. يجلس عم كامل أسفل تلك اللافتة في جلبابه الصعيدي بلون القهوة باللبن، والعمامة البيضاء.. تلمح السكينة في عينيه بجلوسه تحفّ به أرواح هؤلاء العظماء الكامنة في سطور كتبهم ومجلّداتهم التي تحيط به طوال اليوم.

قفزتُ من الحافلة قبل أن تتسارع.. هَبَّ عم كامل واقفاً مذعوراً، ثم جلس ثانية.. يتمتم، ولعله يسبّ.. قال لي معنِّفاً:

هِيّ الدنيا طارت يا ابني.. !

لا تخفى طيبة قلبه.. قلت أضاحكُهُ:

لأ.. دماغي أنا هي اللي طارت النهارده. الحقني بنسختي.

مددت يدي أسحب نسختي من الرواية. تساؤل يملأ عينيه. أستطرد شارحاً له:

كنت مشغول طول اليوم في ضغط وتصوير الزمن!!!

حملق فيّ بعينين دهِشتين ترقبان مجنوناً، أو كائناً خرافياً، مَدّ يده ليأخذ الرواية من يدي، وكأنها من أهمّ أسباب الجنون. أبعدت يدي بالكتاب، ولم أكفّ عن الضحك، قلت له وأنا أبتعد:

يا عم كامل مش ده السبب.. دي هي السبب (أشير إلى رأسي)، ويبقى لك عشرين قرش..

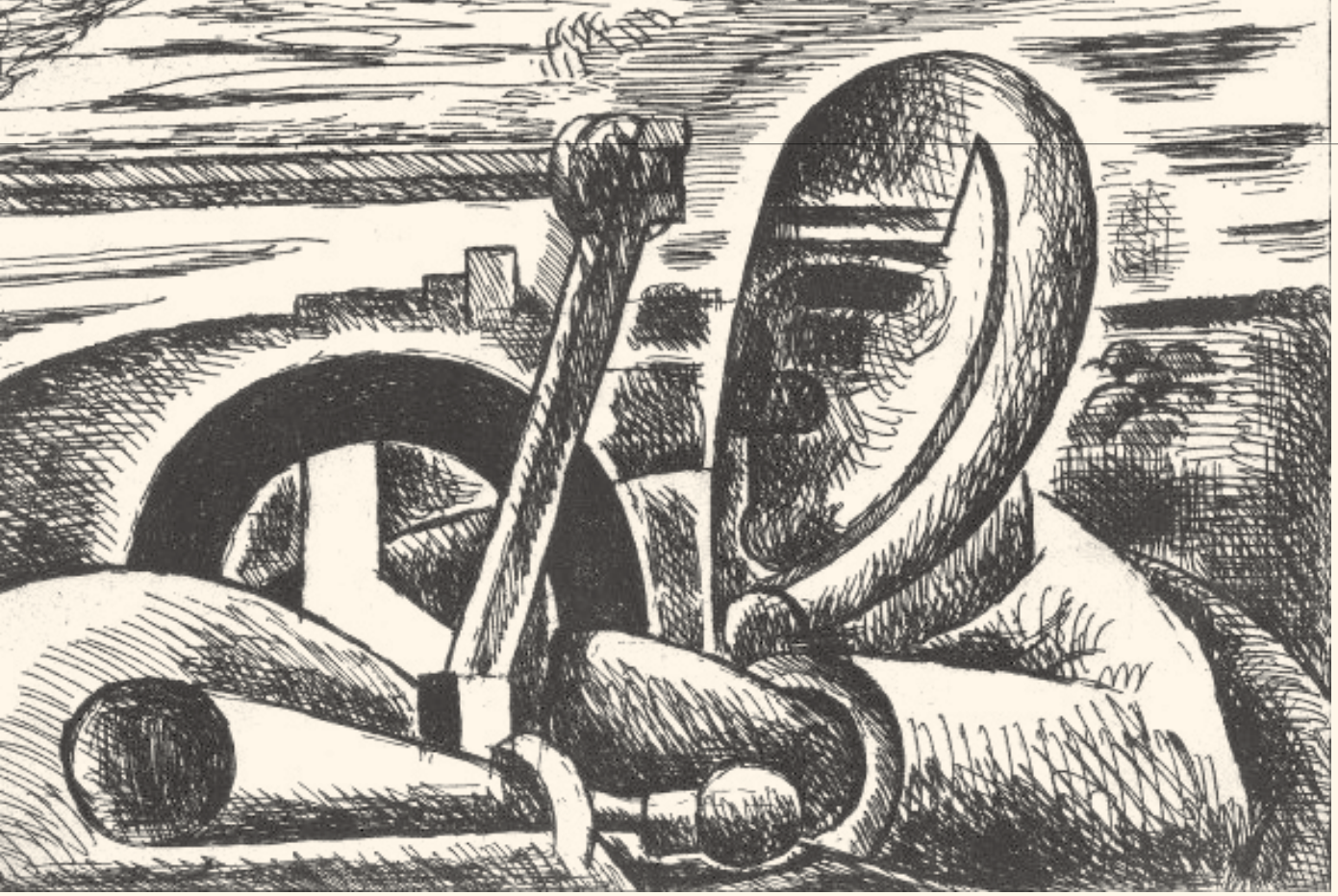
بتحية سريعة غادرت السور وعم كامل.

سعيداً انحشرتُ في حافلة متباطئة أخرى إلى المنزل، أرتكن إلى قائم قريب من حرارة المحرّك وضجيجه..

بُهِتنا، وساد الصمت القاعة، يصول ويجول أمامنا، تحوّطه غلالة تاريخه الذي يحمل صفحات مثيرة مع أستاذه صاحب النسبية التي أربكت يقين العالم.

رأسه الأصلع راسخ على كتفَيْ معطفه المعملي الأبيض الخشن، جيباه مليئان بالطباشير الذي يعتصره على السبورة ذات الدورين، فيَصِرّ صريراً يتوه في دهشتنا وخضوع نظراتنا!! لثلاث ساعات نحبس أنفاسنا. تبرق عيناه خلف العدسات بينما يُبسّط لنا معنىً مقلقاً للزمن، غريباً صادماً، فلكل حَدَثٍ صورة وظلّ، محفوظان في مكان ما. نستسلم مبهورين مع تصوّرات وحسابات مضنية، لا يملّ من تكرارها علينا بألفة، يؤكّد أنها السبيل الوحيد للمواكبة والحرّية. أدركنا على يديه أن الزمن أيضاً يتمدّد، بل يتقلّص مؤكّداً التغيُّر.

أتساءل في نفسي عن تمدُّد اليومين القادمين حتى الامتحان.. ارتجّت الحافلة عند هذه الخاطرة، فأحكمت قبضتي على أوراقي والرواية، تماسكتُ بصعوبة أتعجل زمن عودتي إلى المنزل. ليته يتقلّص الآن. راعتني نظرات الرجل ضخم الجثة في مسوحٍ غريبة تعود بعيداً إلى الوراء على غلاف الرواية، أضفى عليها الرسّام نظرات تنضح كراهية بينما يشير بإصبع ضخم إلى جموع فلّاحين متضائلين في ركن الغلاف في ملابس رثّة تبرز عظامهم من مزقاتها، وصندوق ننور يتوسّط الغلاف بفتحة غطاء فاغرة يشعّ منها بريق ذهبي لجنيهات كثيرة. تلك النظرات المريعة كانت الدعوة لتصفّح ورقات البداية، تلك التي زلزلت العالم في الصحف



والمجلّات. وجدتني على رأس شارعنا.. تقلّص الزمن في الحافلة في أثناء حديث ضخم الجثة مع الإقطاعي قبل العشاء البائخ.. أصابني ذهول، ومالت الشمس إلى الغروب وأنا أطرق الباب، أحيّي أمي وجارتها في جلسة القهوة. رجّحَتْ أمي أنني أخفقتُ في امتحان اليوم، عيناها نفّاذتان حنونتان، تركت لي صينية الطعام، قالت بهدوء: «شدّ حيلك في الامتحان الجاي..» لمحت الرواية على تلّ الكتب أمامي، نظرت إليّ، أغلقَتْ عليّ باب غرفتي. أسمعها تؤكّد لجارتنا أنني قد ركبني عفريت منذ التحقت بالجامعة.

كانت خطتي هي مواصلة السعي مع الأفكار ومحاضرات أستاذي الكبير كما دوّنتها معه، وحتى المواجهة مع الزمن، في ورقة الامتحان بعد يومين. اقتحم غليظ القلب الخطة.. ومعه وسواس خنّاس، يوعِز، بلا هوادة، أن تمدُّد الزمن يسمح بتصفُّح عدد آخر من الصفحات، على الأقل، لاستكشاف خطط غليظ القلب والبدن هنا في سَوْقِ هؤلاء البؤساء إلى المزارع نهاراً، ثم تهديدهم بالويل إذاعصوه مساءً، مروراً بصندوق ننور يستنفذهم مع وعظ مُبطّن بالوعيد إذا لم يعودوا معه بالطاعة إلى الزمن الأول، يسمّيه زمن الفضائل..

يفرح له الإقطاعي اللزج، يشرب معه الأنخاب في عشاءٍ بائخ، يتفقان في أثنائه على جَلْدِ العُصاة أمام الباقين في طريقهم إلى الحقول صباحاً. عند «صباحاً» تلك انتبهت!! بزغ الفجر. تتبدّى خيوطه من النافذة مع لسعة باردة لطيفة. لم أنتبه لتوقُّف البرنامج الموسيقي منذ ساعتين. الراديو صامت إلى جواري. غافلني الزمن وتقلّص، طويت صفحات الرواية لأوقف تقلُّصه وأبدأ مسيرتي مع دفاتر رصده التي دوّنت فيها حِيَلَه وقياساته. لساعةٍ تباطأ فيها كدهرٍ.. غمرني بالملل، فتركيزي كله معلّق بقصّة الحبّ التي ازدهرت في ظلمة القرية المقهورة، فعلى رأس العصاة في القرية، ذلك الشاب الذي أوعز لأهله من الفلاحين البسطاء بالمطالبة بحقوقهم.. يعود من المدينة في إجازة الجامعة.. يفرحون بلقائه، ويتبعه شباب الفلاحين كظِلّه، يتبسّط في حديثه معهم عن الحرّية التي تجتاح العالم، فلا وقت للعودة بالزمن إلى الخلف، سخر من تبرعاتهم لصندوق النذور وهم لا يجدون قوت يومهم. تخشى أمّه على حياته، تبكي عند خروجه للقاء حبيبته في الحقول عند الغروب.. تجمع قطيع أسرتها، يعلم الجميع أنها زوجة المستقبل. تلك الليلة وُجِد غليظ القلب في مسوحه، وهو محصّن بكتابه ذي الغلافِ الجلدي تحت إبطه، يقف بين رجاله في مسوحهم يحيطون بالفتاة.. تبكي فزِعة بينما يكيلون الاتّهامات للشاب، ولأبيها الذي اصطحبوه باعتبارهم حُماة الخُلق القويم. يرتجف الرجل حائراً! مواجهة بين غليظ القلب المتعصّب، وهو يبتزّهم بحِيَل للعودة بالزمن إلى الخلف، يسمّيه زمن الفضيلة، وبين الشاب قويّ الحجّة الذي أربك غليظ القلب ورجاله أمام الحشد. بعبارة بسيطة وبهدوء قال الشاب: «مهما أوغلت في كذبك، كل زمن يصنع رجاله، والتغيُّر آتٍ برغم أنوف الجميع.».

وجدتني قد تركت دفاتر الزمن، منذ زمن. تلتهم عيناي سطور الرواية. انتهيت منها مع دخول أمي بصينية الإفطار والوقت ضحى. تنظر إليّ وإلى الرواية أمامي.. ألهث جالساً حيث تركَتني، ومازال المصباح مضاءً. أطفأته، فهربت ظلالهم تتخفّى ما بين السطور.. تُعلّق باستسلام يخفي الغضب: «الوقت فيه بركة.. يعني دلوقتي نبتدي نستعد!!».

«العربي» يستعيد كرامته

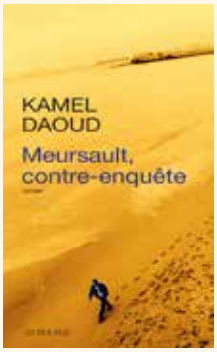
موناليزا فريحة

بدا الكاتب الجزائري كمال داود مصيباً في اختيار موضوع باكورته الروائية «ميرسو: تحقيق مضادّ»(دار أكت سود - باريس)، فيكفي أن نلفظ اسم ميرسو لنتنكّر بطل رواية «الغريب» للكاتب الفرنسي - الجزائري ألبير كامو.

فكرة الرواية بديعة حقاً. بعد مرور نحو 72 عاماً على صدور رواية «الغريب»(1942)، خطر في بال الكاتب داود أن يعود إليها، بحثاً عن «العربي» الذي قتله ميرسو مطلقاً عليه الرصاص ذات نهار على الشاطئ. هذا العربي الذي ظل مجهولاً في رواية كامو أيقظه داود من نومه أو موته، وأطلق عليه اسم موسى، وأوجد له شقيقاً سمّاه هارون، وألقى عليه مهمّة السرد بوصفه الراوي الذي تدور الرواية وأحداثها أو وقائعها على لسانه.

يتولّى هارون السرد إذاً، هو الذي كبر في السن، ويشرع في رواية قصة شقيقه أو الحادثة التي وقعت في صيف العام 1942 على شاطئ قريب من الجزائر العاصمة عند الثانية بعد الظهر، وأودت بشقيقه موسى بعدما اطلق عليه ميرسو «الفرنسي» -بـ«استهتار كبير»- رصاصات مسسته. وكان عليه -كما يزعم- أن يتحمّل جنون أمه المجروحة بفقدان ابنها طوال عقدين. ثم يكشف كيف انتقم لأخيه، في اليوم الثاني من استقلال الجزائر عام 1962، وقتل فرنسياً في مدينة حجوط، وهي المدينة التي دفنت فيها والدة القاتل ميرسو.

كتب الناقد الفرنسي أوريان جانكور غالينياني مقالاً في مجلة «ترانسفوج» الفرنسية (العدد 97) أعرب فيه عن وجهة نظر مهمّة تمثّل رؤية فرنسية إلى التقاطع بين فرنسا والجزائر على هذا الصعيد، فهو يقول: «قام الكاتب الجزائري كمال داود بتغيير نظرتنا وإحياء النكرى المنسيّة في كتاب ألبير كامو. وساهم كتاب (ميرسو: تحقيق مضادّ) المبهر والثائر في إعادة الكرامة إلى ظلّ ذهب طيّ النسيان في بحر الجزائر. أهو مبالغ فيه؟ نعم، عندما ندرك إلى أيّ درجة يشكّل كامو شخصيّةً معقّدة بالنسبة إلى الجزائريين، وهو كاتب محصّن من الانتقاد بالنسبة إلى الفرنسيين».



أما من ناحية القاسم المشترك بين الروايتين، فهو أنها جاهرت بضمّها بضعة مقاطع من «الغريب»، فما يلفت الانتباه هو استهلال داود روايته بطريقة مماثلة ومناقضة في آن واحد لاستهلال كامو: «اليوم، أمي ما زالت حَيّة. هي لم تعد تقول شيئاً، لكنها تستطيع أن تروي أموراً كثيرة». الأم حَيّة هنا وميّتة هناك. إنها المفارقة التي تنطلق منها رواية داود لتفتح أفقها السردي، ثم تواصل لعبتها الانقلابية. وإذا مَثُل هارون، بعد قتله الفرنسي، أمام ضابط الشرطة الذي يرتفع بالقرب منه العلم الجزائري فيوبّخه على ما قام به، فإن ميرسو يَمْثُل أمام القاضي في المحكمة، لكنّ القاضي لا يلومه على جريمته بقدر ما يلومه على قلة إحساسه، لا سيما بعدما اكتشف لديه شخصيته العبثية ومواقفه العدمية مدركاً أن قتله للعربي لم يكن إلا فعلاً عبثياً ومجّانياً. وجاء حكم المحكمة قاسياً، إذ حكمت على ميرسو بالإعدام.

ولم تغب -أيضاً- رواية كامو الشهيرة «السقوط»(1956) عن جَوّ رواية داود فالكاتب يتوجّه -أيضاً- إلى متحدّث مجهول. فهارون يتنكّر في لحظات وحدته، وهو يتناول المشروب في إحدى الحانات، يوم وفاة شقيقه وما تلاه من أحداث صغيرة وكبيرة. وبدت صورة شقيقه محفورة حفراً في وجدانه كما في ذاكرته، ولم يكن عليه إلّا أن يشرع في تحقيقه الخاصّ أو المضادّ، بحسب ما يوحي عنوان الرواية، مستنتجاً فرضيات عدة، ومنها -على سبيل المثل- إمكان أن تكون هذه الجريمة العبثية قصّةً ذات حافز «نسائي». ومن الفرضيات الأخرى أيضاً إمكان أن تكون والدة ميرسو هي والدته الحقيقية.

ها هو العربي الذي أراده كامو نكرة بلا اسم ولا قضية، يظهر شخصاً باسم وعائلة وتاريخ. ولطالما أثار قرار كامو هذا حفيظة الكثير من الجزائريين حتى الذين يحبّون أدبه. كان إظهاره للشخصية الجزائرية بهذه الصورة المخزية فعلاً قاسياً بحق الإنسان الجزائري، علماً أن كامو كان جزائرياً أكثر مما كان فرنسياً كما تعبّر كتبه وهواه الجزائري. أما ارتكاب الراوي، أي هارون، جريمته بُعَيْد إعلان استقلال الجزائر فهو يدلّ على الانتقام الفردي أو الشخصي من القاتل الفرنسي ميرسو، وعلى الانتقام العام أو الجماعي من الاستعمار الفرنسي والمستعمرين. ولئن كانت رواية «الغريب» رواية «شمسية» كما وصفها الناقد رولان بارت، فرواية «ميرسو: تحقيق مضاد» هي رواية الظلال التي عاش بينها الراوي هارون، مستعيداً قصة شقيقه وقصة الجزائر. ومهما بدا الكاتب صريحاً في محاكمة رواية «الغريب» فهو بدا -أيضاً- صريحاً في توجيه تحية حُبّ إلى ألبير كامو وفلسفته وجزائريته، وإلى عالمه الروائي البديع ولغته الرائعة. ولم يَبْدُ داود غريباً أصلاً عن كامو ولا عن اللغة الفرنسية لغة «الماضي الاستعماري»، فهو كاتب ذو أسلوب واضح ولمّاح، لا إفاضة فيه ولا تهاون. أما لغته فهي في حال من التوتُّر الخلّاق، سهلة ومعقّدة في آن واحد، كثيفة ومتماسكة.

الاقتراب من سِحْر الليالي

سامية أبو زيد

«حكاية لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر»!

حسناً! فلتكن الكتابة حفراً على آماق الأبصار، فلتكن طريقاً لعماء يعمّق الرؤية!

بهذا المفتتح توعدت منصورة عزالدين القارئ، فأخذته في تيه تتمنى ألا تخرج منه أبداً، وذلك عبر فصول روايتها «جبل الزمرُّد»، (دار التنوير، القاهرة، 2014) والمقسّمة من الداخل إلى عناوين حيث استهلّت كل فصل بمفتتح دالّ وثيق الصلة بالسرد الوارد في كل فصل.

وتبدأ الرواية بفصل يحمل عنواناً شديد الدلالة وهو «غبار الطريق» فيوحي بالتعب وبالترحال وبالخطى التي كُتبت علينا. وقبل أن تلج في الفصل الأول تعطيك النتيجة النهائية من خلال المفتتح الذي كتبت فيه «لستُ لي.. أنا منذورة لشيء غامض، وما عليّ سوى المضيّ قدماً والتوحُّد بمصيري». فتنبئنا بهذا المفتتح بأن بستان البحر ومن معها مُسَيَّرون، وإن اختاروا المضيّ في الطريق.

تتميّز الرواية بحسن التأهُّب قبل البدء بالكتابة، إذ تطلّ علينا ثقافة الكاتبة الواسعة واطّلاعها على أساطير الشعوب وأصولها، بل ونسخها المتنوّعة والمتعدّدة فتستحضرها ببساطة، وهي بذلك تمهّد لنفسها خلق أسطورتها الخاصة وهي «جبل الزمرّد» ودسّها في الليالي، والتي تكاد تكون صورة معكوسة لأساطير العهد القديم فيما يتعلّق بالخروج والتيه والأفعى، ومادتها الخام في ذلك (الليالي، والمهابهارتا، والشاهنامة)، وغيرها، ولكن تبقى الليالي هي المتّكأ الذي تستند إليه روايتها.

وعلى الرغم من كون الرواية تحمل اسم «جبل الزمرّد» إلا أن جبل الزمرّد ليس هو البطل الوحيد للعمل، بل ينافسه



في الأهمية والحضور جبل المغناطيس إلى جانب جبال أخرى، ويكفي أن نقرأ مفتتح «مدينة مُبَلَّلة بالمطر» الذي تقول فيه «الأسمى من الجبال فكرة الجبال؛ أن ترمق العالم من علٍ، أن تصير أنت الجبل، وهو أنت!» ليصلك إحساس أن الكاتبة معنيّة بسيرة الجبال أولاً.

اتسمت الرواية بالتقاطعات والتداخلات والتماثلات أو التشابهات بين الأحداث والشخصيات والأماكن فيما يشبه دوائر الفيض المغناطيس، وهي بذلك منحت جبل المغناطيسي أهمّيته من خلال الفعل والتأثير، فجبل الزمرّد هو الحلم والهدف المنشود، أما جبل المغناطيس فهو الواقع الفاعل والمؤثّر في الأحداث.

تتقاطع الشخصيات وتتوازى مثل «نُورْسين» وأبيها و«بستان» وأبيها. ونجد أن كلا الأبوين قد لعب دور المعلم لابنته «المنذورة»، أو المتشرّد أخضر العينين، وبلوقيا، ولكن هذا القدر من الوعي والقصدية في الكتابة لم يجعلها تخلو من مظاهر الجمال والمحسنات البديعية مثل قولها «فيشرد خيالها في بحر من لآلئ تخطف البصر. تحفظ الشعر».

لا تتخلّى الكاتبة عن الرموز والربط بين ما هو واقعي وما هو خيالي بصورة تكاد تفسّر الظواهر الخارقة تفسيراً موضوعياً يستند إلى أصل من الواقع، أي موجز تعريف الأسطورة، فنجد توازياً بين جبل الحياة الموجود في المكسيك والذي زارته هدير وبين جبل الزمرّد، بل يكاد الظن أن يبلغ بالقارئ حَدّ الاعتقاد أن جبل الحياة المكسوّ بالخضرة هو نفسه جبل الزمرّد، أو أن يربط بين الأحجار الفضية اللامعة التي تسلب العقل في جبل المغناطيس والمسمّاة (حجر الجنون) وبين المرايا التي تسلب العقل مع طول التطلُّع إليها. ومعلوم أن المرايا ما هي إلا زجاج مطليّ من أحد وجهيه بطبقة فضية عاكسة. وقد تكرَّر ظهور المرآة في أكثر من موضع، فتارة هي هدية بلوقيا لزمردة، وتارة هي معشوقة نادية أمّ هدير، كما ورد في فصل «الغرق في المرآة».

لا تكتفي الكاتبة بخلق أسطورة موازية لجبل الهيكل وهي أسطورة جبل قاف، بل تخلق أسطورتين أخريين موازيتين لألف ليلة، ولخروج آدم من الجنة، فنجد الراعي زوج «مروج» التي خانته وهجرته، ينتظرها لثلاث سنوات أي ما يزيد على الألف ليلة لينتحر بعدها، وهو عكس ما فعله شهريار، كما نجد أن قتل ملكة الحيّات قد خلّص جبل قاف من عزلته فوجب على أهله التيه، فكأن ملكة الحيّات هي الصورة العكسية لإبليس والتي قام كل من «نورسين» و«بلوقيا» بتخليص الجبل من قبضتها.

قد يظن القارئ أن «جبل الزمرُّد» هو بالفعل الحكاية الناقصة من كتاب الليالي، ولكن منصورة عزالدين تركت لنا علامة لا تخطئها العين في التوكيد على انفرادها بهذه الأسطورة، فقد خلت الرواية من العفاريت التي تحفل بها ألف ليلة، فلم يرد ذكر عفريت واحد بطول الرواية الواقعة في مئتين وعشرين صفحة تقريباً، ومع ذلك لم يفارقنا سحر الأسطورة في أي من صفحاتها!!

عن مجتمع رأسمالي جشع

صدوق نورالدين

بات من المؤكّد أن التجربة الروائية في فرنسا، ومن خلال المنجز المتحقّق، تسهم في تحقيق تراكم نوعي دالّ سواء على مستوى الصوغ الجمالي، أو المادة المُعَبَّر عنها.. ويبرز هنا أساساً في تجارب كل من: إميلي نوثوب، مارتن باج، إريك إمانويل شميت، إضافة إلى غريغوار دولاكور الذي تُرجمت- مؤخّراً- روايته «لائحة رغباتي» من قِبَل المترجِم معن عاقل.

تطرح الرواية سؤالاً عميقاً عن العلاقة التي تربط بين القارئ والرواية؛ إذ الملاحظ أن هذا النص اختُتِم بإضافة «ملحق» الغاية منه شرح إشكالات وتفسيرها، إشكالات قد يكون النص اختار التعتيم عليها. والأصل أن متعة قراءة هذه الرواية تتأسّس من البياضات التلقائية أو القصدية التي جنح الروائي إلى تركها مفتوحة على التأويل المحدود أو واسع الآفاق. فالروائي- حال تقديم المفاتيح كاملة، ومن ثَمَّ الإجابة عن الأسئلة المتخيَّل طرحها- يعمل على إغلاق باب الاجتهاد على مستوى القراءة والتأويل. وكأنه يقصي نباهة القارئ في الفهم والتأويل: «السؤال الذي طرحته أغلب الأحيان على نفسي هو: كيف تصرّفت لأصل إلى هذه النقطة في الكتاب، ولأغدو أكثر قرباً من النساء، ولأفهمهن على أحسن وجه؟ سبق أن أجبت: إنه الحنين.».

أول ما يستوقف قارئ الرواية، التوزيع المتمثّل في الإيقاعات الروائية؛ إذ عمد الروائي إلى تمتين البناء بـ «وقفة»، تمثّلت في الإحالة التنويعية على عنوان الرواية، والمجسَّدة في اللائحات المذكورة فيها: (لائحة احتياجاتي، لائحة رغباتي، لائحة حماقاتي، لائحتي الأخيرة).

فهذه اللائحات، بقدر ما كشفت درجة الحلم، جَسَّدت الانكسار الذي اختزلته الجملة المفتاح/بداية الرواية: «يكذب الناس على أنفسهم دوماً.».

فإذا كان الكذب يرتبط بالحلم والحبّ، فإنه طريق الانكسار؛ إذ إن الزوج «جوسلن» يفقد ثقة زوجته «جوسلين» (وهنا نلاحظ التماهي بين الاسمين) باللجوء إلى التزوير في الاسم. وكأن المال مفتاح الحبّ، وهو الفهم الساذج الذي أدركه الزوج متأخّراً عند استشهاده بما كتبته الروائية الفرنسية «فرنسواز ساغان»: «الحبّ، هو الفهم في الأخصّ»، وذلك في رسالة اعتذار متأخّر عن فعل طائش يكشف صورة عن الكذب: «... يفتقر الرجال كثيراً إلى الخيال.».



ليست هذه الرواية رواية متعة وحسب، بل هي الرواية القائمة على صنعة الكتابة، كما على مرجعيات توظّف خدمة للمعنى المنتَج في النص من معانٍ أدبية، فنية، سينمائية وتشكيلية. واللّافت أنها انبثّت وفق شروحات ضافية، وكأن الغائب عن فقر ثقافة التلقّي يتمّ استحضاره- أساساً- للإضاءة وتعميق المعنى.

بيد أن بلاغة الإبداع الروائي في هذه الرواية بالذات، يجسّده الصوت الأنثوي «جوسلين» الذي استطاع «غريغوار دولاكور» تقمُّصه والحلول فيه وفق أدقّ المواصفات الاجتماعية والنفسية والجنسية التي تتفرّد بها شخصية المرأة: «أعرف الجمال الفريد تحت ملابسي. لكن «جو» لم يره قَطّ».

يتحدّد مفهوم الكتابة الروائية- تأسيساً على السابق، ومن خلاله الملحق الشارح- في الحنين؛ فالرواية بمثابة الحنين لما تَمّ فقدانه وضياعه. إذ المعنى الروائي يولد، ويتّخذ شكل تجسُّده على البياض، بغاية تمثُّل الغائب واستحضاره كزمن مستعاد ينبض حياة في دقّة تفاصيله الغنية؛ لذلك اعتبر غريغوار دولاكور، في الملحق، نصّ روايته كتابة حنين إلى الأم: «كتبت هذا الكتاب لأني أحنّ إلى أمي... كانت أمي تحاول أن تجاري سرعة تغيُّر مقاس جسدي، وكنت أعرف أن هذه الملابس تساعدها وتواسيها. وفي ما بعد، عندما رحلت بعد سنوات، تمنّيت بقاءها. كنت أحنّ إلى كلماتها ونظرتها إلى الأشياء أيضاً، إلى فرحها وحزنها، فاختلقت جوسلين غربيت، وخلال كتابة هذه الرواية، تقمّصت شخصيتها، وأصبحت أنا هي، فحلمت بها منذ اللحظة التي صار بوسعها أن تقرّر فيها حياتها أخيراً، وسعيت إلى نسج علاقتنا المفقودة، وغدت بائعة حانوت أدوات خياطة.».

الملاحَظ أن الكتابة الروائية في «لائحة رغباتي» تنهض على وعي الكتابة، وكأن المؤلِّف يكتب قصة من داخل قصّة ثانية. ويمكن القول إن هذه الرواية تعكس صورة عن مجتمع جشع للمال، إذ وفي سبيل الوصول إليه يتمّ تحطيم أواصر الأسرة، كما السعادة التي تَمّ إدراكها والوصول إليها، والتي لا يمكن- على الإطلاق- التفكير في العودة إليها، خاصة، أن ذلك يقتضي ويستلزم جهوداً ضافية لإدراكه، وعلماً بأن التقدُّم في السنّ، ليس هو- بالذات- العودة إلى مرحلة الطفولة أو الشباب.

ازدواجية الصدمة والألم

جهاد الرنتيسي

تغلب على أعمال الروائي إسماعيل فهد إسماعيل نزعة مفارقة سطحية السرد، منذ السطور الأولى لرواياته، وتفكيك التفاصيل الملتبسة بتقنيات لا تخلو من مخاتلة الخيال للواقع، من غير التفريط بأطراف خيوطه، وإبقاء قارئه في أقصى حالات التوتُّر، ليلتقط الفكرة من دون عناء. ولا تبتعد روايته الأخيرة «طيور التاجي» (منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت) عن المعمار الفني، الذي شكّل هويّته الإبداعية، وترك أثراً في أجيال من الروائيين العرب، على مدى ما يقارب ستة عقود، منذ صدور روايته الأولى «البقعة الداكنة».

يغرف إسماعيل، في روايته الجديدة، من منعطف مطلع تسعينيات القرن الماضي، الذي اتّسعت صدمته، ليتجاوز التداعيات السياسية، لاحتلال حامي البوابة الشرقية، بلداً صغيراً يجاوره، ويحفر عميقاً في بنية الوعي، محدّداً بعض مساراته، التي بقيت آفاقها مفتوحة، لتمرّ بأحداث الربيع العربي.

تتناول الرواية قضية أرّقت الكويتيين سنوات، بعد تحرير بلدهم، وبقيت جرحاً يتحسّسه أكثر من جيل لاحق، لأجيال «الأسرى» الذين تمّ اقتيادهم، إثر مشاركتهم في أعمال مقاومة، عاد بعضهم، وبقي الآخرون في المجهول، تنتظرهم أمهات وزوجات وأطفال، ويترقبون العودة إلى حياتهم اليومية.

كان الأسرى حاضرون، في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، التي تلت صدمة احتلال بلده وتحريرها، إلا أن الرواية الأخيرة، أخذت أبعاداً جديدة في طرحها للقضية.

فقد استحضر إسماعيل عوالم جديدة، مع انتقاله بالأحداث إلى معتقلات النظام العراقي السابق «سجن بوغريب» الذي أودعت فيه أعداد من الأسرى الكويتيين، تحوّلوا مع غيرهم من جنسيات أخرى إلى رهائن، لدى توزيعهم بعد سنوات على معسكرات للجيش في المثلث السني، قريبة من العاصمة، كمعسكر «التاجي» الذي تحمل الرواية اسمه، وتدور فيه معظم أحداثها.

استعان الروائي بمخيّلة خصبة، لمتابعة تطوّرات حرب تحرير الكويت، وانتفاضة الجنوب العراقي، بعين «الأسير الرهينة» الذي يتصيّد المعلومة من سجّانيه، ويتعامل معها بشكّ، وهو يحاول إنارة مآلات المصير الذي سينتهي إليه، لتضيف زاوية النظر الجديدة بعداً مختلفاً عن الأبعاد التقليدية للشهادات والروايات التي تناولت الحدث وتداعياته، من زوايا كُتّاب كويتيين وعراقيين وعرب، أقاموا في الكويت والعراق، على مدى زمنييفوق عقداً من التحوُّلات.

واستفاد الروائي من الزمن الفاصل، بين احتلال الكويت والإطاحة بالنظام العراقي السابق، ليفترض سيناريو موت الرهائن، الذين استغرق تسليم الكويتيين بموتهم، والتعايش مع فقدان الأمل بعودتهم بضعة سنوات أعقبت رحيل نظام صدام حسين، وشهدت التحوُّل إلى البحث عن رفات بعد فقدان الأمل في العثور على الأحياء.

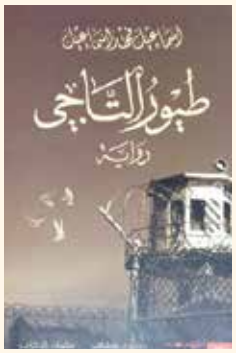
حضور العراق وناسه، تجاوز حدود السجون والمعسكرات وأماكن الاحتجاز المفترضة، ليمضي بعيداً في معاناة أجيال من العراقيين: خوفهم، قلقهم من المستقبل، أمزجتهم، تفاصيل ذاكرتهم، لتأخذ الرواية منحى يمكن توصيفه بـ«ازدواجيات الألم».

بعض جوانب ازدواجية الألم تظهر في تزامن الحصار الدولي المفروض على العراق مع احتلال الكويت، ثم استمرار حصار العراق، مع احتفاظ النظام العراقي برهائن كويتيين.

وفي معسكر «التاجي»، حيث الرهائن الكويتيين، تأخذ ازدواجية الألم منحى أكثر عمقاً، حيث يتشابه وجود ضابط المخابرات العراقي أيمن المعني بالإشراف عليهم، مع ظروف ارتهانهم في بعض جوانبها، مما أغرى الروائي للقيام ببعض المقارنات، والبحث عن الفوارق قبل اعتقال الضابط ونقله إلى أحد الأقبية.

تمتدّ هذه الازدواجية إلى المشاعر المضطربة التي تظهر في علاقة الرهينة جعفر الـ«بدون جنسية» مع زملائه الثلاثة وسجانه، قبل أن يفضل الموت بينهم عن الذهاب إلى طبيب، لمداواة معدته المصابة بالقرحة. وتظهر أيضاً في الامتداد العائلي للرهينة غالب، بين الكويت والعراق، وزوجته العراقية التي قُتِلت وجنينَها برصاص عراقي، قبل وصولها إلى مستشفى الولادة، فجر اليوم الأول من احتلال الكويت.

تصل الازدواجيات الضابطة لإيقاع الرواية إلى نهايتها بقتل الرهائن وعودة الملازم أيمن إلى حبيبته، بعد فرار والده القريب من حلقات النظام الضيقة، خوفاً من تداعيات سقوطه، لترتبط قتامة الموت وخاتمة الانتظار المأساوية بقرب العَدّ التنازلي للتغيير.



تضمّنت فصول الرواية إشارات إلى الفكرة التي تتمتع بحيوية تخليق الأحداث، سوداوية كافكا، وكابوس كونستانتان جورجيو المتّصل في ظل نظام شمولي ذي قبضة حديدية، ليعيد الروائي، إلى الأذهان، عبارة قالها في أحد لقاءاته، عن حلمه بالنص الذي يخش ضمير الأمّة، وينتهي برواية صادمة تترك قارئها عرضة للأسئلة الباحثة عن إجابات.

ديوان الطرائف المعاصرة

عارف حمزة

يأتي كتاب «المستطرف الليلكي» (دار نون، الإمارات) كجزء ثالث من موسوعة يشتغل عليها القاصّ السوريّ الساخر خطيب بدلة تحت عنوان «ديوان الطرائف المعاصرة». فقد سبق لبدلة أن أصدر كتابين: «المستطرف الأزرق في حلب»، و«المستطرف الأخضر».

جمع الطرائف ليس عملاً «أدبيّاً» حديثاً؛ فقد سبق لأسماء كثيرة وكبيرة في عالَمي التدوين والأدب، أن عملت على جمع طرائف عصرها في كتب ضخمة ومتنوّعة، ومن تلك الأسماء التي جمعت الطرائف برز، واشتهر الأبشيهيّ (1388 – 1448)، وابن الجوزي (1116 – 1201)، وأبو فرج الأصفهاني (897 – 967)، والجاحظ (772 – 868)، وأبو حيّان التوحيدي (922 – 1023). بينما في سوريّا اشتغل على ذلك المفكّر الراحل بو علي ياسين (1942 – 2000)، وسبقه إلى ذلك العلامة الحلبيّ الكبير خير الدين الأسديّ (1900 – 1971). الذي منعت دوائر الرقابة، في زمنه، الكثير من الطرائف التي جمعها وكتبها من الظهور في كتابه الفريد «موسوعة حلب المقارنة»، لكنه استطاع نشرها بعد ذلك في كتابه «الفَوات».

يختلف الجزء الثالث عن الجزئين السابقين، إذ يشارك القاصُّ إياد جميل محفوظ، الساخر بدلة في الكتاب الجديد. الأمر الذي أضاف نكهة خاصّة، إذ إن عيش محفوظ خارج سوريا لفترات طويلة، أدّى إلى مواقف وطرائف أخرى تختلف عن الطرائف التي جمعها بدلة من بيئة المجتمع السوريّ.

وأكثر ما اشتغل عليه الكاتبان خطيب بدلة وإياد جميل محفوظ، هو الطرائف السياسيّة التي تتعلّق بشخصيّات ومواقف وأحداث الحكومات والمسؤولين والمنظمات التابعة لحزب البعث العربي



الإشتراكيّ الحاكم في سوريا. وهذا ما ورد في عناوين كثيرة من عناوين أقسام الكتاب مثل: أنظمة ظريفة طريفة، جمعيّة التنمية الاجتماعيّة، سياسة المعلاق الكبير، حراك سياسي، جنور الخوف، تطاول على الذات الرئاسيّة، شجون حكوميّة، الشبّيح الأكبر، فرع واحد، قرار حكومي، حلف الهزائم، صمود الجبهة الداخليّة. النفاق.

الطرائف السياسيّة المذكورة لا تذهب نحو تأليف النكتة السياسيّة، أو النكتة التي تطال أحد الرموز الكبار في حقل السياسة المحلّيّة فحسب، بل تذهب إلى تدوين المواقف الطريفة التي وقع فيها أولئك المسؤولون خلال تأدية عملهم. وهذا ما يُظهر فساد تلك الشخصيّات وانخفاض مستواها العقليّ، والتعليميّ والوظيفيّ، وكذلك الوطنيّ، والقانونيّ، في التعامل مع الأشخاص أو القضايا أو حتى الحكومات. وتذهب كذلك إلى تدوين الطرائف التي وقعت لخبراء أجانب تعاقدت معهم الحكومات الفاسدة في البلاد، كمدرّب منتخب سوريا لكرة القدم على سبيل المثال.

ففي «شجون حكوميّة» يكتب بدلة: «تأسّست منظمة طلائع البعث في سوريا سنة 1974، وهي منظمة تربويّة تهدف إلى تعليم الجيل الصاعد (في المرحلة الابتدائيّة) حبّ الأب القائد، والإخلاص لحزب البعث، والولاء للقيادات التاريخيّة التي جاد بها الزمان مرّة، ولا يمكن له أن يجود بمثلها مرّة أخرى!.

عُيّن الرفيق أحمد أبو موسى، منذ لحظةَ تأسيس المنظمة، قائداً أبديّاً لها، وقد استمرّ في قيادتها حتى يوم وفاته (24 شباط / فبراير 2009). والسبب في بقائه الأبديّ هو معرفته أنّه «إذا كنتَ تعرف، حقّ المعرفة، أنّ الجهة التي عَيَّنتك في هذا المنصب، لقادرة، متى شاءت، أن تزيحك عنه، وتعيّن الآذن (الفرّاش.. المسؤول عن تنظيف مكتبك وتقديم المشروبات الساخنة لضيوفك) مكانك، فأنت ستبقى في هذا المكان حتى تموت فيه، ولا من أحسّ، ولا من درى!». وفي الوقت الذي قد تكون اللغة في بعض الأحيان فقيرة في سخريتها، وتتكرّر فيها القليل من الأوصاف والمواقف، إلا أن العمل -بمجمله- يُعَدّ حاذقاً في اكتشاف دواخل الأمور وعرضها بطريقة مبسّطة كي توسّع بذلك جمهورها الذي قد يقرأ هذا الكتاب.

يبدو أن الأحداث التي تجري في سوريا قد جعلت هذا الكتاب يتّجه لفضح ممارسات تسلّط السلطة والحكومة والقوانين السوريّة في أزمنة مختلفة. أو يمكن القول إن الكتاب جاء مخصّصاً أكثر للطرائف السياسيّة، رغم أنّه يحوي بعض الطرائف الأخرى التي تخصّ شخصيّات عاديّة من الشعب؛ كما في الجزء الأخير من قسم «حلف الهزائم».

بدا من الواضح أنّ مشاركة القاصّ «إياد جميل محفوظ» أقلّ كمّية ممّا كتبه القاص الساخر خطيب بدلة، وبدت لغته أقل حدّة وسخرية، إلا أنّ هذه الساحة الفقيرة، في جمع الطرائف وتدوينها، تكون بذلك قد اكتسبت صوتاً جديداً، نتمنّى ألّا يتأخّر نضجها ومنجزها.

نصوص أشبه بطلقة البارود

أسامة حبشي

صدر- مؤخّراً- كتاب «حركات الوردة» (دار زينب، القاهرة) للشاعر عبد الفتاح بن حمودة. هو كتاب التجديف في مناطق الكتابة القصيّة جداً، وصرخات وردة الشعر التي لا تكفّ عن الإبداع، وهو كتاب الذات والسيرة الذاتية لجيل كامل، ويُعَدّ شهادة مطوّلة تهدف إلى هدم الحدود الفاصلة بين سراديب الكتابة السرّية. وهو أيضاً تجسيد حَيّ لمأساة ضياع جيل شعري كامل، كأنه بيان يهدم وثوقية الكتابة البيانية، ويقيم في المغامرة وفي حرارة التجربة وحيوية الطموح.

يستهلّ عبد الفتاح بن حمودة كتابه بمقطعين شعريين الأول للإسباني فرانسسكو بيرنس «الطريق مليء بالورود، ولا تدوس إلا العتمة العارية.. تدخل البيت، تقفل الباب: لا أحد ينتظرك ولا تنتظر أبداً» والثاني للشاعر السويدي غونارإيكلوف: «هكذا كلمت نفسي: الشاعر الوحيد الذي أصغي إليه، هو من يحمل بحذر، وبيدين متوتّرتين، إناء مليئاً بالدم...».

هذه الجروح والآثام هي مدخل حركات الوردة، تلك الوردة / الشعر التي يُعَدّ حملها- في حَدّ ذاته- ذنباً: «لم أكن نبياً، بل كنت غصناً بلا ذاكرة أو سماء مشروخة بالعصافير، سنوات مختلفة وأنا أجمع أثمار هذه الوردة بعناء بهيج... كنت أكتب وأمحو، حتى صارت الكتابة محواً انتزاعاً لذاكرة خاصة، يدور زمنها فوضوياً دون كلل».

يصبح هذا البحث عن صوت الذات في داخل كل منا – وخصوصاً عند المبدع- بالفعل، كاهلاً يتطلّب الصمود والقدرة وسط مناخ قد يستهلكك أو يبتلعك؛ لذا فالكتابة هي الخلاص وهي الوردة المشتهاة «اللعنة ثم اللعنة على الشعراء والكُتّاب والنقّاد والرسّامين والفنّانين جميعاً، المتاجرين بأحزان القدامى، الغارقين في الشوارع بلا عصافير أو مياه أو أرض أو سماء أو وردة أو بحر، الغارقين بلا أمطار، لهم رماد ووحل لا يضيء».

كتاب «حركات الوردة» أشبه بكتاب «ذاكرة النسيان» لمحمود درويش، فهي حركات تغوص في النثر والسرد بخفّة سابحة هنا وهناك بين شطوط اليأس والأمل، حركات الرغبة والكتابة ورؤية العالم والفلسفة «كنت شاعراً بسيطاً أسقط في حفرة الضوء الصغيرة حالما أراها، مَرَّت جبال لم أكن أعلم هل أَجْرَت دمي أم دماء السفن، ثم عاد الحطام الأخير إلى ساحلي... تساقطت الشمس قطعة قطعة في مهمّة كتابة النص الشعري وفق أنساق أخرى، سقطت في المتعة، في المتاهة الجميلة»، وينتقل عبد الفتاح بن حمودة إلى ما انتهت إليه الحداثة، ويقدّم رؤيته للكتابة ولفكرتها، ويقدّم رغبته في التمرُّد عليها وعلى ماهو سائد، إنه يبحث عن الكتابة المغايرة دائماً.وفي نصوص صغيرة أشبه بطلقة البارود يقدّم تنويعات للكتابة سواء من حيث كتابة الأرض بالأسماك أو كتابتها بالأطفال أو كتابتها من خلال كتابة القرون القادمة «يا أيتها الشمس، يا شمس الصباحات البعيدة فوق الضباب، كوني بسيطة جداً ولا تقتلي أطفالي.... الكتابة عدم انتهاء الليل وعدم انتهاء النهار... الوردة فجر وكل جديد في يدي هو قديم..... الأبدية، الجبال، أوهام الحداثة، الشمس، الوردة، المعجم الطبيعي في الصباحات وآنية الزهر وأجراس الوردة هي القوى الوحيدة التي تحرّكنا..... كل شيء ينذر بالموت طالما كانت الوردة بلا جمال غريب... الموت ليس خدعة لأنه ليس في حاجة إلى الحياة..... القلق أن أذهب بالوردة إلى آخر الليل وحيدَيْن».



يقدّم الكاتب إشراقات الوردة الثلاث الأولى إلى الناقد «محمد لطفي اليوسفي» وهي إشراقات تنمّ عن مغزى فلسفي عميق، وهي، في الوقت ذاته، رسائل كرسائل أم موتسارت لابنها لحظة بردها وألمها قبل موتها، رسائل تكشف كَمّ الحزن والألم والمعاناة: «الوردة لذّة لا عقاب لها.. تلك آهات الغابة، وذلك هو الشاعر بشفاهه ولسانه الأحمر وأسنانه».

«حركات الوردة» سيرة ذاتية تتعدّى حيِّز صاحبها لتصبح سيرة جيل بكامله يودّ الحفر في جبال الشعر الشامخة، جيل ليس في تونس فقط، بل في المنطقة العربية كلها. «حركات الوردة» نصوص المحاكمة للذات، وهي نصوص الذات في مواجهة المحاكمة، إنها نصوص تشكّل أنهاراً صغيرة تهدف إلى الوصول إلى محيط الروح الظمأى، هي حناجر، وهي وردة تتراقص- أحياناً- بخفّة، وأحايين أخرى تجرح وتؤلم، وأخيراً هي تأمُّلات شعرية / نثرية في فضاء جيل يبحث عن مكانه وسط أجيال سابقة تحتكر الساحة.

سيرة جديدة لأبولينير

سعيد بوكرامي

تروي سيرة غيوم أبولينير الصادرة- مؤخّراً- عن دار غاليمار، كيف أصبح ويلهيلم دو كوستروفتسكي، مجهول الجنسية، أحد أعظم الشعراء الفرنسيين خلال القرن العشرين، والذي كانت لديه موهبة أدبية خارقة: شاعر، سارد، صحافي، ناقد فني، ناقد أدبي، ناشر، مدير مجلة، وكان لديه حدس معجز واستشعار مستقبلي. كما كان صديق الرسامين ومدافعاً شرساً عن الفن الحديث. فرض أفكاره الجريئة، وفتح آفاقاً جديدة للقصيدة في عصره. وفي الوقت نفسه بقي مرتبطاً بالماضي، بالكتب القديمة وبالذكريات. كانت أعمال غيوم أبولينير مليئة بالتناقضات والمفاجآت، ومحتفظة بملكة الاستثنائي ومحتفلة بواقعية جديدة. لم تصدر أية سيرة ذاتية عن أبولينير شافية كافية منذ أربعين سنة. وها هي- أخيراً- تصدر عن الباحثة المتمرّسة لورانس كامبا التي سبرت عدداً هائلاً من الوثائق الأصلية، أغلبها لم يكن منشوراً من قبل.

لكن، من هو غيوم أبولينير؟إنه أبولينير بغضّ النظر عن أصله وفصله، إذ تعثّرت معظم السير التي كتبت عن الشاعر عند هذه النقطة. بيد أن الباحثة لورانس كامبا، ركّزت- في المقابل- على العوامل التي جعلت من أبولينير شاعراً رؤيوياً، واستشرافياً. هو الذي كتب «تنكّروني، أنا رجل المستقبل»، كما بحثت الكاتبة عن المرجعية المعرفية والوجدانية التي مكّنت الشاعر من نسج دواوين شعرية ومقالات صحافية ونقدية وفنية، في مدة قصيرة، لم يدركها غيره من الأدباء الذين عاشوا عمراً أطول.

قامت الباحثة الجامعية المتخصّصة لورانس كامبا بعمل باهر لغةً وبحثاً، فأعادت إلى الأضواء الشاعر غيوم أبولينير، العاشق الأبدي للابتكار والتجديد الشعريّيْن، لكن حياته- في المقابل- كانت مثخنة بالخيبات، طوال حياته كان غير راض عن نفسه. وكما قال ذات مرة: «ليس الآخر من لا يحبني، أنا من لا يعرف كيف يحبّ».

أبولينير يمثّل صورة الشاعر غير المرغوب به. الذي نجده في قصيدته الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه.و تعدّ الباحثة هذه القصيدة الطريق الملكي الذي يجب اقتفاؤه لفهم أبولينير وبناء سيرة ذاتية جديدة ومغايرة له، كما ركّزت الباحثة على البعد المأساوي الذي طبع علاقات الشاعر بمحبوباته اللواتي كن البوتقة التي انصهرت فيها موهبته وانفعالاته وإحباطاته واستناراته، انصهاراً إبداعياً أثّر في مسارَيْه الإنساني والشعري. كما تناولت محطّات من طفولته وترحاله ومشاركته في الحرب وعلاقاته بالمشهد الثقافي الفرنسي عامة، وبشعراء وفنّاني عصره، مزيحةً الستارة عن حياة غامضة ومجد شعري مبهر.



على مدى 800 صفحة من البحث المغامر في حياة أبولينير ومجمل إبداعه قدّمت الكاتبة- بجلاء- وقائع حاسمة من حياة الشاعر الحسّية والصاخبة التي كانت دائماً محفوفة بالدهشة ومكامن الهلاك. حياة من الحب والصراع والحرب، تبدو- من خلال أعماله- أنها امتدّت إلى سنّ متأخّرة، لكن غيوم أبولينير- في الحقيقة- توفّي عن سنّ لا يتعدّى 38 عاماً. (1880 - 1918). لكنه عاش خباياها وجوهرها وإكسيرها. لم يمت أبولينير في الحرب كما كان يتمنّى، ولم يقضِ متأثّراً بجراح إصابته في المعركة، بل مات بعد إصابته بالإنفلونزا الإسبانية التي حصدت أكثر من 40 مليون ضحية عبر أنحاء العالم.

هذه السيرة الأدبية والتاريخية، التي حازت جائزة لبوان المرموقة 2014 التي يرأس لجنتها ماكس غالو الكاتب المعروف وعضو الأكاديمية الفرنسية، تجمع بين نكهة الواقع ومتعة البحث وإعادة الاكتشاف. مليئة بالكتّاب والفنانين الأوروبيين الذين يضيئون شخصية الشاعر ومسار الحداثة، وترسم صورة شاعر هارب من عُقَده وعابر للزمن بأفكاره وشعره وطموحه.

نلاحق الشاعر من أروقة الفاتيكان إلى نهر الراين، ومن ضفاف نهر السين إلى سراديب النبيذ مستكشفين بحضوره وإبداعه عالماً هنسياً من العلاقات الإنسانية المشوبة بالتواصل تارة وبالقطيعة تارة أخرى، وعلى رأسها علاقته بالمرأة. كان أبولينير عاشقاً للحركة والسرعة والابتكار، ولكن على أساس من القيم الموروثة؛ ففي أقصى درجات التجديد كان يحافظ على الموروث اللغوي والموروث الشعري. تعترف الباحثة أن أبولينير كان غير مستقرّ في حياته وإبداعه واختياراته. هل يعود الأمر إلى شرخ الهوية الذي عاشه، أم يعود بالأساس إلى حضوره في عالم متحوّل بشكل تراجيدي نحو حرب عظمى، تَعِدُ بتحوُّلات جذرية ومآسٍ إنسانية؟؟ في كل الأحوال، كان أبولينير شاعراً كبيراً تمثّلت عظمته في امتداداته الجمالية التي سكنت روح الشعر العالمي إلى اليوم، مجلجلة بتمرُّده، مهادنة بحبّه، مستبصرة بأفكاره المتجدّدة العابرة للآفاق.

شعب يفتِّش عن هويّته

خاص بالدوحة

يفصح كتاب «الطوارق.. من الهويّة إلى القضيّة» عن سرّ الاهتمام الدولي والإقليمي بمنطقة الأزواد، من منطلق أن «الإقليم يسبح فوق بحيرة من الغاز يُقدَّر احتياطيها بـ«ترليون» متر مكعب إلى جانب مخزون ملحي يكفي لخمسين سنة مقبلة مع مناجم اليورانيوم النيجرية التي تزوّد المحطات النووية الفرنسية بنصف احتياطاتها منه». الكتاب نفسه، الصادر عن المركز الموريتاني للدراسات والبحوث الاستراتيجية، يرمي إلى إضاءة جوانب مجهولة قد طواها النسيان من حياة شعب الطوارق، الذي ظل يشكّل- نتيجة تهميشه وعزلته- لغزاً صحراوياً.

اسم غريب!

من طريف ما تطرّق إليه الكاتب في فصله الأول إشارته إلى أن اسم الطوارق مصطلح لا تتجاوز معرفته نخب القوم، فهو- رغم غلبته عليهم- غريب على جمهورهم «فهم لا يسمّون به أنفسهم، ولا ينتسبون إليه في أصولهم، فهو اسم أطلق عليهم من خارجهم، لا يعرفه إلا المثقّفون والمتعلّمون، ونادراً ما يعرفه الشخص الأمّي من الطوارق الذي لم يتّصل بالثقافات العصرية والعالم الخارجي». وقد ذكر الباحث عدة روايات لاشتقاق هذا الاسم، منها- على سبيل المثال- أن الطوارق جمع طارق، أي الآتي ليلاً، أو هم طرّاقو الصحراء ومرتادوها. ولشهرة هذا الاسم لدى الآخر تم تبنّيه رسمياً من قبل القادة السياسيين والقبليين، حيث صدّر زعماء الطوارق مطالبهم في المنكّرة المشهورة التي أصدروها عام 1990 إبان مفاوضتهم مع الحكومة المالية، بعبارة «نحن طوارق مالي». ويبدو أن لفظ «إيماجغن»، ويعني الرجال الأحرار أو الشرفاء، هو المختار من قبل الطوارق للتعبير عن هويّتهم الاسمية.

قضيّة الجذور

يناقش الباحث في هذا الكتاب مسألة أصول الطوارق، فالسؤال الكبير عن أصول هذا الشعب، التي تحدّد هويّته الثقافية، لم يحسم جوابه بعد، فهم - حسب رأيه - «يفتشون- في قلق- عن هويّة ضائعة، أو أوشكت على الضياع بين مطرقة القمع والتهميش جنوباً وسندان الإلحاق الثقافي غرباً». وتفسّر الروايات المختلفة لجذور هذا الشعب طبيعة هذه الحيرة؛ فنسّابة العرب القدماء لا يتردّدون في نسبتهم إلى أصول صنهاجية عربية. يقول ابن خلدون «هذه الطبقة من صنهاجة هم الملثّمون الموطّنون بالقفر وراء الرمال الصحراوية بالجنوب أبعدوا في المجالات هناك منذ دهور قبل الفتح.. وصاروا ما بين بلاد البربر وبلاد السودان حجزاً، واتخذوا اللثام خطاماً تمايزوا بشعاره بين الأمم... هم إخوة صنهاجة»، ويقول عبد الرحمن السعدي في تاريخ السودان: «وهم المسوفة، ينتسبون إلى صنهاجة، وصنهاجة يرفعون أنسابهم إلى حمير»، وهو النسب الحميري الذي تواترت عليه جمهرة من النسّابة والمؤرّخين والعلماء ينيّفون على العشرين..



ويميل رأي ثانٍ إلى أن أصول الطوارق أمازيغية بربرية، وهو رأي – كما يقول الكاتب - يدعمه المشترك اللغوي، إضافة إلى نتائج الاكتشافات والحفريات الأركيولوجية ودراسات السلالات والجينات الوراثية. ويقول الباحث الطارقي محمد عبد اللطيف: «إن قبائل الطوارق سَمَّت نفسها «إمازغن» نسبة إلى جدّهم إمازيغ بن كنعان بن حام بن نوح».

وهناك رأي ثالث ينأى بالطوارق عن الارتماء في حضن الثقافتين العربية أو الأمازيغية؛ فالطوارق هم الطوارق، لهم انتماؤهم العرقي وخصوصيتهم الثقافية بعيداً عن التجاذبات الإيديولوجية بين دعاة القوميتين العربية والأمازيغية. والثابت الوحيد – كما يقول المؤلّف - هو انتماؤهم إلى الأمة الإسلامية ولعبهم أدواراً ريادية هامة في تكوين نسيجها المعرفي مع إخوتهم من العرب والبربر والأفارقة، فهم شعب يفتخر بهويّته الحضارية الأصيلة ولغته الوطنية الخاصة به، وحروفها تسمّى التيفناغ، وهي تجعله أحد الشعوب الإفريقية النادرة التي تمتلك أبجدية نظيفة يرجع وجودها إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد.

تمجيد المرأة

على عكس أغلب الشعوب الشرقية يعتز الطوارق بالانتساب لأمهاتهم، ويعتقد العديد من الطوارق أنهم ينحدرون من ملكة عظيمة تسمى «تنهينان» ملكة الطوارق التي بَنَتْ دولة قوية في القرن الخامس الميلادي، وتركت لهم مجداً مؤثّلاً، لا تزال شواهده شاخصة في جبال الهقار وكهوف أبالسا جنوبي الجزائر حالياً، وإلى هذه الملكة يرجع النظام الاجتماعي للطوارق الذي يستمدّ السلطة حتى الآن من حكم المرأة.

في غمرة الأحداث التي عرفها إقليم أزواد في السنوات الماضية أُجهض حلم الطوارق بالاستقلال المعلن عام 2012 في مهده، ويعزو الكاتب إخفاقات هذا المشروع إلى عدم قابليته للاستمرار وسط رفض النظام الدولي والإقليمي له، إلا أن هذا الإعلان قد أعاد قضية شعب ذي خصوصية حضارية وثقافية مُغَيَّبة من رفوف النسيان إلى دائرة الأضواء، وينصح الباحث في ختام الكتاب الحركات الأزوادية باعتماد استراتيجية سياسة واقعية أكثر مرونة وأبعد نظراً، بدلاً من سياسة «كل شيء أو لا شيء».

الحنين المحايد

علوان الجيلاني

«حين تتحوَّل الحياة / إلى أزقة متناهية الضيق والحلكة / على اللغة أن تتناثر شقوقاً /على امتداد الاختناق / لتغدو نوافذ يعبرها الأوكسجين». يصلح هذا المقطع الذي جعله الشاعر جميل مفرّح عتبة للمحور الثاني من مجموعته الجديدة «ربطة عنق أنيقة» ليكون عتبة لهذه القراءة، فقد جعل الشاعر اللغة خياره، بل ملجأه ومُتَّكأه لعبور لحظة الحياة الحرجة.. فاللغة- في حَدّ ذاتها- هدف الشاعر، كما أن التخفيف من حلكة الواقع وضيق الخيارات فيه والتخلُّص من الاختناق به هدفه الآخر.

تتجلّى في المجموعة خبرات الشاعر باللغة ومعاشرته الطويلة لها جنباً إلى جنب مع نضج في الوعي بالعملية الإبداعية، وانزياحات شاسعة في فهم الشعر. وتلك كلها ميزات تتآزر مع خبراته في جوانب الكتابة المختلفة.

لا بدّ من القول إن اشتغال مفرّح على النوستالجيا، اشتغال ليس فيه ذلك الحنين المَرَضي الجارف الذي اشتهر به الشعراء الرومانسيون، بل هو اشتغال يزاوج بين الحنين والتأمُّل الهادىء، اشتغال عاقل محايد إلى حَدّ كبير. وهذه مفارقة؛ إذ لا يمكن للنوستالجيا إلا أن تكون حنيناً شاهقاً وحارقاً. أمّا أن تكون حنيناً محايداً فهذا هو الجديد الذي نُفاجَأ به:

«أيتها السدرة... لا أحب أن أبدأ طقوسي عند جذعك، ولا أتمنى أن تكوني آخر منتهىً أجدّف باتجاهه، عليك أن تبحثي عن مبرراتك الكافية لتنتظريني ولتشتاقي إليّ كما لم تشتاقي لأحد قبلي.. وعليّ أن أكتمل تماماً لأكون كما تتخيَّلني أشواقك المكدّسة.. تمهّلي، انتظري ريثما أتسلّق هذا الجدار الذي يفصلني عنك، ثم أتجاسر وأقفز من أعاليه إليك.. لا تستعجلي ارتفاعي



وسقوطي، فلست جديراً بكل هذا العناء، ولست لائقة بمحاولاتي التّحليقَ بكلّ هذا العري إليك».

فهذه الألفاظ الكابحة «لا أحبّ»، «لا أتمنّى»، «لا تستعجلي»، «تمهّلي، انتظري» تشعرنا بأنها تفرمل لوعة النوستالجيا وانهماراتها داخل لحظات التذكُّر والاستحضار الحميم..

تضع تجربة جميل مفرّح بين أيدينا عالم دهشة بالغ الاتّساع، لكنه ليس بعيداً عنّا. إنه- بشكل ما- عالمنا الذي كان مطموراً في نواتنا، لم نكن قادرين على اكتشافه، أوكنا نتغاضى عنه.. نتحايل على وجوده فينا بالتناسي لا بالنسيان، حتى جاء مفرّح ليمنحه، من خلال هذه النصوص، مشروعية الإعراب عن حضوره... ليحضر لائقاً مميَّزاً، في نصوص تخلَّصت من ضغوط التوصيفات النقدية البائسة للأشكال الشعرية، بمقدار ما أخلصت للشعر الذي يثبت دائماً أن حرّيته أكبر وأوسع من كل التوصيفات، وأن ليس بوسع أحد أن يلوّنه، فهو أصل الألوان ومصدرها، وهو بذرة الجمال في وجودنا الإنساني، أينما وجدت تخلّق الإبداع، وقد أعلن عن نفسه.

و الأكثر لفتاً للانتباه في هذه النصوص هو الخرشات.. فنحن أمام معلّم ماهر؛ إذ إن خرشات جميل مفرّح هي مزيج من البساطة والتركيب، الملامسة الشفيفة والعمق، حلاوة الشعر ونضج الفكر، طرافة اللقطة وعنوبة تَأتّيها:

«عليك أن تضع الخطيئة هذه المرّة/ في مكان آمن من جسدك /وألّا تسمح أن ينال منها الكلاب والقطط/... هؤلاء مثقلون أيضاً باقتناص الخطيئة / يتلمّسون روائحها/في الأزقّة الموحلة والزرائب المتعفّنة /هذه المرة /لن تقع على عيدان الحطب المتكوّمة / فتجرح ركبتيك /وتقدّ قميصك الجديد/ ولن تتوقّف بين اللحظة ورفيقتها /.... عليك هذه الليلة أن /تستأذن الطفولة /لبرهة من الزمن /تمتحن فيها الخطيئة التي يتحمّلون وزر إدانتها/ويكمّمون دونها عيون الرغبة /من أن تعلن عن حضورها».

تستمرّ لعبة المزاوجات الناضجة بين النوستالجيا والتأمُّل الهادىء في سياق سردي وعبر اختيارات تنبع من أولى تجارب الحياة.

وهي لا تحضر اعتباطاً، بل تحت مجهر التأمُّل والتفكير والتفلسف المعجون بالشعر في أعلى تجلّياته.

تكشف قصائد مفرّح، خصب مخيّلته القادرة على تحسُّس فضاءاتها في سديم الحياة البائس، وثمة اجتراح لغة توّاقة للكشف عن خفايا يصعب التعبير عنها بلغة عادية. والنوستالجيا شقوق في الروح، فما يتسرّب منها لا يرضى إلا أن يُكتَب بلغة خاصة، كما في هذه القصائد التي تفنّن مفرّح في إبداعها مرهفة مشحونة بالروعة شجناً.

أتيلا الهوني.. ملك البرابرة

صدر عن دار الكتب الوطنية في «هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة» الترجمة العربية لكتاب «أتيلا الهوني، ملك البرابرة وسقوط روما» للمؤرّخ البريطاني المعاصر جون مان المتخصّص في الصين ومنغوليا، ونقله إلى العربية عمرو الملاح.

يُعَدّ الكتاب واحداً من أهمّ الكتب

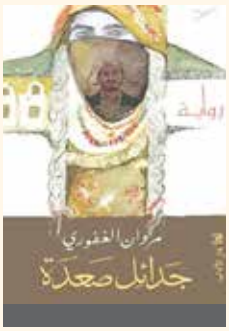


التاريخية التي تناولت تاريخ قبيلة الهون على مدى قرون عدة، حيث كانت تقيم في إقليم منغوليا في الصين. ربما كانت قبيلة الهون واحدة من قبائل البرابرة المزعجة التي صعدت ثم سقطت، لولا أنموذج أصلي لأتيلا يتّسم بالقوة إلى حَدّ استثنائي، ويُدعى موتون، وقد صعد نجمه في عام 902 قبل الميلاد.

كان موتون قد قدَّمه والده طومان رهينة إلى إحدى القبائل ليتخلّص منه، لكن موتون استطاع أن ينجو وينتقم من أبيه ويقتله كما قتل كثيرين، واتّخذ من جمجمة أحد الحكّام المجاورين كأساً له، أصبحت ترمز للقوة المعتادة للحكام من البدو الرحّل. وبعد ذلك بنى موتون إمبراطورية تمتدّ على مساحات شاسعة، وكان الهون يوسّعون إمبراطوريتهم على مَرّ العصور بالاستيلاء على مناطق جديدة، حتى جاء دور روما التي تحالفت مع القوط لمواجهة جحافل البرابرة من آسيا الداخلية. بيد أنه لا سبيل إلى مقاومة الهون الزاحفين حتى قرعوا أسوار روما في منتصف القرن الخامس الميلادي على يد ملكهم أتيلا الشجاع الذي اعتاد أن يستغرق في اللهو والملذّات وكثرة الشراب التي قضت على حياته بعد أن كان يخوض أعتى المعارك، ويخرج منها منتصراً.

الغفوري في صعدة

يدخل الروائي اليمنيّ الشاب مروان الغفوري دائرة الرواية بعمل ثالث، فبعد «كود بلو» (8002) و«الخزرجي» (3102)، صدرت له مؤخّراً رواية بعنوان «جدائل صعدة» (دار الآداب- بيروت). في الرواية نفسها يقوم الغفوري باستثمار الجدل السياسي الدائر اليوم في الجهة الشمالية من اليمن، وعلى وجه الخصوص في مدينة صعدة وجبالها، عبر سرده لمجموعة رسائل متبادلة بين الراوي وفتاة من صعدة اسمها إيمان، لتظهر حكاية عن جدائلها المنسدلة من أعالي الجبال، وعن سرّ بطنها المنتفخ، عن الحرب والمواقف والعادات والتقاليد، عن المأجورين وعمّنْ يوظّفون الدين للمصالح الشخصية والسيّاسية، عن الجهل والتزمّت، عن الأنوثة



المسحوقة. عبر كل هذه التشكيلة يرغب مروان في تقديم واجهة صعدة على طاولة نقاش من منظور أدبي يسعى لعدم الانحدار إلى قعر الطرح السياسي المباشر والإشكاليات التي سوف يشعلها ولن تحسب لصالح العمل في نهاية الأمر.

الرواية صدرت تزامناً مع النقاش السياسي السائد في البلد، وتوازياً مع المواجهات الدائرة بين النظام السياسي الحاكم وبين جماعة الحوثي المنتمية إلى مدينة صعدة.

أمراء الأسرة المالكة

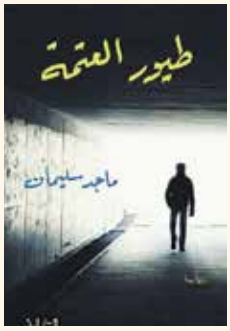
يقدّم كتاب بعنوان «أمراء الأسرة المالكة ودورهم في الحياة المصرية (1929 - 1952)» تأليف د. أمل فهمي قراءة تاريخية تغطي فراغاً هائلاً في تاريخ مصر الحديث.

يرصد الكتاب الصادر حديثاً عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب» دور القصر في فرض سيطرته على الأمراء من خلال تحديد دورهم السياسي ورسم أوضاعهم المالية والاجتماعية، والوضع الاقتصادي الذي يحظون به، وإسهامهم الفاعل في النواحي الاجتماعية والحياة



الثقافية، من خلال الاهتمام بالإصلاح الاجتماعي، حيث تلقي هذا الدراسة الضوء على الدور المتميّز الذي لعبه أمراء الأسرة في الحياة المصرية (1882 - 1928)، تلك الفترة التي شهدت متغيّرات سياسية واقتصادية واجتماعية، وانعكست آثارها في تحديد مواقف الأمراء منها، فتأثّروا بها وأثّروا فيها.ينقسم الكتاب إلى خمسة فصول، يتناول الفصل الأول أمراء الأسرة المالكة وعلاقتهم بالحركة الوطنية وقتها، ويركّز على دورهم البارز فيها. أما الفصل الثاني فيتناول- بإسهاب- الدور الذي لعبه القصر في تحديد أوضاع الأمراء من نواحٍ عديدة، كالناحية السياسية، والمالية، والاجتماعية. وفي حين يبقى الجانب الاقتصادي موضوع الفصل الثالث من الكتاب الذي يتناول أوضاع أمراء الأسرة المالكة الاقتصادية.ويتحدّث الفصل الرابع عن أمراء الأسرة المالكة والحياة الاجتماعية ووضعهم المتميّز فيها ومشاركتهم في احتفالات الدولة الرسمية والدينية.ويتناول الفصل الخامس الحياة الثقافية لأمراء الأسرة المالكة ودورهم في تنشيط الحركة الثقافية والاهتمام بالتعليم والجمعيات العلمية.

طيور الواقع العربي



صدر- مؤخّراً- عن «دار الساقي» في لندن رواية «طيور العتمة» للقاص والروائي السعودي الشاب ماجد سليمان. لا تبتعد أجواء الرواية كثيراً عن الواقع العربي، لا، بل إنها تمتح منه، ومن مشاكله الناجمة عن تضافر الاستبداد والفكر الظلامي. ويؤدّي السجن- كفضاء ومكان- دوراً رئيساً في هذه الرواية، ومن هذه الناحية يمكن عَدّ رواية «طيور العتمة» إضافة جديدة إلى متن أدب السجون العربي الذي يزداد ويتّسع يوماً فيوماً.

وجدير بالذكر أنه سبق أن صدرت للروائي روايتان اثنتان: «عين حمئة» عن دار طوى، و«دم يترقرق بين العمائم واللحى» عن مؤسسة الانتشار العربي، وصدرت له كذلك في القصة مجموعة بعنوان «نجم نابض في التراب». ويميل الروائي السعودي إلى أسلوب واقعي، مُطعَّم بسرد شعري، في تصوير شخصيات روايته وأحداثها، ولا يبدو أن روايته الأخيرة تشذّ عن ذلك.

ومن أجواء الرواية الأخيرة نقتطف: «قبض على برهان مع اثني عشر شخصاً آخرين بتهمة التخطيط لمحاولة انقلابية، ليجدوا أنفسهم في عالم السجن المرعب...

من السجن إلى الصحراء، بين الهرب والأمل والحب، قضى برهان أيامه على حافة الموت، بعد مقتل أصدقائه جميعاً.

في السجن يكون الموت خياراً أسهل من الحياة. ويتحوّل قرار السجان في الحفاظ على حياة السجين نوعاً من العذاب الإضافي، خاصّة حين تكون اللافتة المرفوعة على باب المدخل (رفقاً بالسجناء، فهم آدميون).



الصورة لا تخبر إلا في النادر من الحالات، أو لا تفعل ذلك إلا في مستويات تقريرية عادة ما لا تلتفت إليها العين، إنها تغري وتسحر، إنها تعبر عن عدد هائل من «الحقائق»، ولكنها تفعل ذلك فقط من أجل الدفع بالمُسْتَهلِك إلى حقيقة واحدة.

سعيد بنگراد

الشراء ولا شيء سواه!

لم يعد مُمكناً للإشهاري، في عصرنا هذا، أن يقول أي شيء عن موضوعات رسائله دون الاستعانة بالنافذة البصرية وبقدرتها على استثارة الحسي في العين من خلال الحسي ذاته، بعيداً عن تجريدية المفاهيم وسلطتها في التحديد المُسبق للأحاسيس. فكل إحساس هو في الأصل نسخة من نفسه، قبل أن يستوطن ما يمكن أن يُجْلي مضمونه، «فلا وجود لمعادل لفظي لإحساس ملون»، كما كان يقول بول فاليري (1).

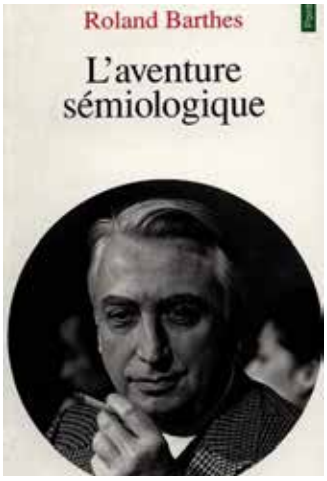
وتلك هي الحدود الفاصلة بين ما يأتي من اللغة الطبيعية (اللسان)، وبين ما تلتقطه الحواس، فنحن «نبصر داخل عالم ونتكلّم في عالم آخر»(2). ذلك أن التعبير «الغرافي» ليس آلية تخطيطية بصرية طارئة ولاحِقة للغة، بل هو وثيق الصلة بالتعبير اللفظي





نفسه، إنهما فعاليتان من نشأة واحدة، ومختلفتان في الطاقة التعبيرية. يتعلق الأمر بطريقتين في «قول» العالم وتسريب المعنى إلى كائناته وأشيائه. فمن خلال هنا المعنى وحده يمكن أن تتحوّل الأشياء إلى علامات.

وهنا ما تؤكده طبيعة الوصلات الإشهارية الجديدة. إن اللفظ لا يقوم عادة داخلها سوى بدور بسيط ضمن سيرورة إثارة انتباه المُستهلِك المحتمل إلى مُنتَج موضوع للبيع. وهو ما يعني أن الإشهاري لا يصّب مضامين جاهزة



في صورة خرساء، بل يُضمّن سيرورة التمثيل البصري واللفظي كتلة هائلة من الانفعالات هي أصل الرغبة وأصل الحاجات، وهي السبيل إلى تلبيتها أيضاً. إنه لا يبيع في حقيقة الأمر منتجات موجهة لإشباع النفعي في الوجود المباشر، بل يمطر المُستهلِك بوابل من «الصور»، هي ما يستثير العين ويشدها إلى موضوع نظرتها.

وهنا دليل على تهافت تصورات كل الذين شككوا، في مرحلة من مراحل تاريخ التعبير الغرافي، وفي تاريخ التمثيل الإشهاري على وجه الخصوص، في قدرة الصورة على قول شيء آخر غير استنساخ موضوعات تعرضها على العين بشكل مُحايد. فالتواصل الإنساني في تصورهم، والإشهار جزء منه، هو إرسالية لسانية في المقام الأول، إن اللفظ فيه يمدح ويُعَدّد مزايا المنتج وفضائله على الذات الفردية والجماعية استناداً إلى كلمات «تشرح» سياق الشراء ودواعي الاستهلاك؛ وتلك وسيلتها المثلى في الإقناع.

بعبارة أخرى، إن الصورة للإيضاح فقط، أما المضمون الحقيقي للوصلة فمودع في لغة العرض الإشهاري وحده، إذ من خلالها يستطيع المتلقي معرفة ما تود الوصلة قوله. وهو الموقف الذي عُرفت به مجموعة من الخطاطات التواصلية الكلاسيكية في الإشهار، من قبيل aida (الانتباه والمصلحة والرغبة والشراء) ولاسويل وداغمار، وهو أيضاً الموقف الذي تبناه دعاة «التدريج» في المغرب، فحولوا الصورة إلى فضاء تتخلله «المنافع» المباشرة، عوض أن تكون سبيلاً نحو الكشف عما لا تودّه الذات أو لا تستطيع قوله. وبذلك قلّصوا من الطاقة التعبيرية للصورة واكتفوا بصبها في مُرْفق دارج يَهدي العين إلى ما يجب أن تستهلك، لا ما يجب أن تحتفي به في ما هو أبعد من المنتج ووظيفته.

لقد نظروا إلى الصورة باعتبارها تمثيلاً حسياً، ولا ثقة في ما يأتي من الحواس ويستوطنها، وهي بذلك تحتل مرتبة ثانية في علاقتها بالمفاهيم. إن اللغة وحدها تمتلك القدرة على التجريد وتسمية مناطق النفس والوجود والفصل بينها. فنحن، حسب هذا التصور دائماً، لا ندرك مضمون الصورة إلا إذا قمنا بتحويله إلى وجه مفهومي مجرد، هو ما تحتفظ به الذاكرة وهو القابل للتداول. والحاصل أن المستهلك لا يتوقف عند الصورة إلا من أجل «قراءة» ما يقوله النص اللفظي عن محاسن المنتج وفضائله. وأحسن الطرق إلى ذلك وأقربها إليه هو دارجة لا تملك من طاقات التعبير سوى الوصف المباشر.

وهنا أمر تفنده طبيعة التمثيل البصري ذاته. إن الصورة الذهنية ليست استنساخاً مطلقاً لإدراك حسي،



أو وجهاً من وجوهه. فعلى عكس ما تُوهم به حالات الاستنساخ البصري، هناك دائماً فاصل بين الصورة والعالم المرئي في الخارج، تُعد الأولى لوحة ممتدة في العين واستيهاماتها، أما الثاني فمتحول في الطبيعة وحدها، إنه أسير زمنية تستوعب كل واجهات الوجود داخل منطق التتابع اللامتناهي داخلها. لذلك، لا تقدم الصورة مُنتجَاً «حافياً» مُنفلتاً من أي سياق، بل تُعيد صياغته ضمن انفعالات الذات ورغبتها في أن تكون أكثر من مجرد «أنا» معزولة تستهلك النفعي في المواد وفي القيم.

إن هذه الرغبة وحدها قادرة على دفع المتلقي للانتشاء إلى ما يتم تمثيله في الصورة باعتباره تجربة حسية مصدرها العين لا المفاهيم. فما يقوله الخطاب اللفظي لا يشكل، في حقيقة الأمر، سوى «تبرير بَعْدي» يكتفي بصب مضمون الصورة في كلمات تُرسي قاعدة لمعنى قد يبدو «جلياً» في الذهن، ولكنه لن يكون هو الباعث على الشراء في جميع

> الصورة لا تقترح مضموناً جاهزاً، بل تداهم الوجدان وتوجهه نحو ما نسيه أو استبطنه خلسة

الحالات.

وهو ما يعني أن الصورة لا «تستثير» فحسب، ولا تشرح البعد اللفظي من خلال إضافة «جزئية بصرية» تتعرّف عليها العين في ما هو مودع في التسميات والتعليق المُصاحِب، إنها مستقلّة في طرائق الإقناع والإبلاغ، وفي استثارة ما توده من انفعالات. إنها لغة بنحوها وتركيبها وتأليفاتها الدلالية المُتنوّعة. فهي في الأصل حاصل تسنينات اجتماعية مُسبقة لقيم أودعها الإنسان في محيطه، في الشكل واللون والخط وزوايا الرؤية.

قد لا يتعلّق الأمر بخاصيات لها صرامة اللفظي وأحكامه، ولكنها مع ذلك لا تُسَلم نفسها إلا من خلال استنفار معرفة تستعيد الذات من خلالها ما هُرّبَ في غفلة منها في تفاصيل العادي والمألوف والمتداول. لذلك عادة ما يلتقط المتلقي «كليّة» الصورة قبل أن ينتبه إلى «خطية» الخطاب اللفظي.

بعبارة أخرى، إن الصورة لا تقترح مضموناً جاهزاً، إنها تداهم الوجدان وتوجهه نحو ما نسيه أو تناساه أو استبطنه خلسة. وبذلك، فإن قوتها الإقناعية تكمن في قدرتها على التأثير المباشر دفعة واحدة في اللاشعور، على عكس المضمون اللفظي الذي يستدعي «طولية» في الزمان. إنها ليست لحظة «للتأمل» العقلي، بل هي اندفاع «حسي» نحو الفعل، ما يسميه ريجيس دوبري، «طفولة العلامة»، ذلك أن «الصورة هي من طبيعة رمزية، ولكنها لا تمتلك

الخصائص الدلالية للسان»(3). وتلك حقيقة أخرى تؤكد أن مصدر نجاح الوصلة هو استعمالها الجيد للطاقات التعبيرية البصرية، في انفصال عن «جزالة» اللفظ وقوة الشرح المصاحب، و«حسيّة» التعبير الدارج.

وهنا معناه أن مصدر الإقناع في الإشهار لا يكمن في ما يمكن أن يقدمه «منطق الملفوظ أو الحجة، بل ما يمكن أن يقوله منطق الحكاية والانخراط. فنحن لا نصدق ما يقال لنا في الحكايات، ولكننا نحرص مع ذلك على سماعها»(4). وتلك هي القوة الضاربة «للمحتمل»، إنه لا يُقنع بالبينة والبرهان، بل يُغري بالتمثيل المشخص، سواء أكان ذلك من خلال الحكي أم من خلال حسية الصورة. إن التشخيص في الحالتين معا هو السبيل إلى وجدان يتطوّر خارج إكراهات التفكير العقلي.

إن رفض فكرة الاستنساخ البصري هاته هي في الواقع رفض للفكرة القائلة إن المنتج مجرد شيء مادي تحكمه «نفعية» صريحة. والحال أن الطابع المادي فيه لا يشكل سوى واجهة عرضية قد تكون بلا قيمة في غالب الأحيان، ذلك أن ما تلتقطه العين هو لون وشكل وخط وامتداد وإيقاع ووضعة. وهو ما يعني أن الصورة لا تقدّم للعين أشياء، بل تستعير من الوجود واجهات هي ما تقوم بتمثيله استناداً إلى خاصيات

> رغبات أخرى لا يمكن أن تشبعها سوى صور مفتوحة على الحلم والشعر والاستيهامات بعيداً عن السلوك النفعي



الإدراك البصري.

إن الماء واحد في الوجود، ولكنه مُتعدّد في المظاهر والتجلي، إنه شلالات وسيول وبحار ووديان، إن الأساسي فيه ليس «مادة»، بل خاصياته باعتباره منعشاً وجارفاً وعنيفاً، ومالحاً ورقراقاً وعنباً زلالاً. وقد يكون مصدر ذلك هو طبيعة تمثُلنا للكون ناته، فالعالم ليس فطرياً في العين، والتمثيل البصري ليسا طارئاً في وجودنا، إنه متأصل فينا، فنحن لا ندرك «سرّ» المفاهيم وقدرتها على اختصار العالم إلا من خلال تمثُلها «متحيزة في الفضاء ومُتعاقبة في الزمان».

تؤكد حالات التمايز هاته أن ما يتم تمثيله في الإشهار والترويج له ليس المنتج في حقيقته المادية ذات النفع المباشر، بل فقط مظهر من مظاهره. فنحن نبحث في محيطنا عن «الليونة» و«الرقة» و«النعومة» و«الصلابة» و«النقاء» و«الطهارة» و«البياض»، ونشتري مع السيارة المظهر والزهو والرقي الاجتماعي.

إننا في جميع هذه الحالات، في الإشهار وخارجه، نستهلك قيماً ومواقف ولحظات وجودية. فلأننا لا نكتفي باستهلاك مواد تلبي حاجة مباشرة، فإن «الإشهار يدلنا على ما يجب أن نستهلكه من خلال هذه المواد» (د. فيكتوروف). هناك في ما هو أبعد من السلوك النفعي رغبات أخرى لا يمكن أن تشبعها سوى صور مفتوحة على الحلم والشعر والاستيهامات.

إن حسيّة العين ليست عيباً في الإدراك وفي تمثُل الكون، بل هي طاقة مُضافة إلى ما لا يمكن أن تستوعبه الكلمات، إنها منفذ إلى عوالم يُستعصى ترويضها من خلال اللفظ وحده. لذلك لا يتعلق الأمر في الصورة بحالة إبصار «حافٍ» خالٍ من المضافات الانفعالية، بل بـ«تجربة للنظرة»، فهذه التجربة وحدها تخلّص الرغبة والانفعال والاستيهام من ربقة التمثيل المفهومي المجرد، لكي تردها إلى حالتها «الطبيعية». لذلك، فإن المضاف الدارج لا يمكن أن يشرح البصري، بل يُفرغ الصورة من قوتها التعبيرية ويحوّل المنتج، من خلال ذلك، إلى «لعبة» يلهو بها المستهلك، كما يلهو كل الصغار...

بعبارة أخرى، تبدو موضوعات العالم موزعة بين استعمال يشدها إلى العملي في الوجود، وسرعان ما يبلعها النسيان، وبين دلالات تمنحها موقعاً ضمن المخيال الإنساني، ما كان يسميه رولان بارث حالات «التوتر الذي يجمع بشكل دائم بين وظيفة الشيء ومعناه، فالوظيفة متحرّكة فيه، أما معناه فثابت، إنه ما يودَع ضمن خزان ما نسميه الرمزية»(5)، فاستناداً إلى هذه الرمزية وحدها يمكن للصورة أن تقترح على العين شيئاً آخر غير ما أَلِفته في معيشها اليومي.

وخلاصة ذلك أن الإشهار لا يدعونا إلى شراء منتجات، إنه «يضيف إليها (دفئاً)، ودون هذا الدفء ستظلّ المنتجات بلا روح». وهي صيغة أخرى للقول، إن الأساسي ليس مادة الاستهلاك، بل الخطاب الحامل لها، ونقطة ارتكاز هذا الخطاب هي الصورة. والصورة هي ما يستهوي المُستهلِك.

هوامش

1- Régis Debray : Vie et mort de l'image, une histoire du regard en occident, éd Gallimard,1992, p.64

2- نفسه ص60

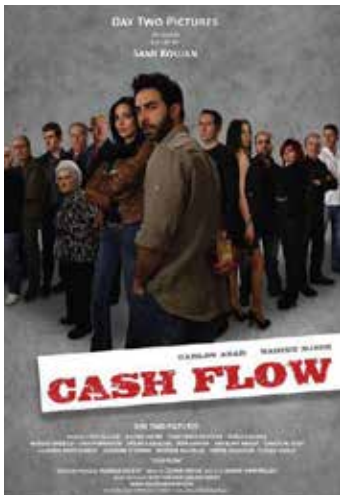
3- نفسه ص 60

4- Jean Baudrillard: Le système des objets, éd Gallimard, 1968, p.232

5- Roland Barthes: L'aventure sémiologique, éd seuil, 1985, p.259













الأفلام اللبنانية

بعيداً عن شباك التذاكر

منذ سنة 2012 وحتى منتصف 2014، وفي مشهد غير مألوف، يخترق كمّ من الأفلام الروائية الطويلة اللبنانية صالات السينما المحلية، ومع كلّ بطاقة تُمزّق، لتحسب أن مشاهداً جلس في القاعة المُظلِمة لاكتشاف ماهية هذه الأفلام؟ يراكم المنتجون أرباحاً لا تجعل أكثرهم تفاؤلاً يحلم بها، ما يجعلهم يكررون التجربة، ليخلص مشهد الأفلام اللبنانية إلى «صرخات» متناثرة عاجزة عن أن ترسم ملامح سينما وطنية، أو أن تلبي شروط الفيلم السينمائي التجاري.

بيروت: نسرين حمود



كلود صليبا:«لماذا نقبل الفيلم الخفيف الآتي من «هوليوود»، بينما لا نريد الفيلم اللبناني سوى أن ينتمي إلى سينما المؤلف؟»

ويتفاقم المأزق المترتب على هذه الأفلام، حين تُتخذ هذه الأخيرة معياراً للنقد، ليصنّف ما هو أفضل منها، بقدر لا يستحق الذكر، في خانة «التحفة الفنية»، ولو أنّ ثغرات بالجملة تعتوره، بل وحين يمنع الرقيب أحدها بحججه الواهية، يتحوّل الموقف من نقد مشاهده إلى الاصطفاف خلف مخرجه!

وإذا كان عدد المشاهدين المرتفع سلاحاً يشهره معدّو هذه الأفلام، التي تُصنَّف تحت صنف الدراما أو الكوميديا أو الأكشن أو الرعب، في وجه منتقديها الجديين، فإن الطامة الكبرى تكمن في تحميل هذه الأعمال حمل اختصار الهوية اللبنانية!

ومع تلميع الوجوه إلى حدّ إخفاء المساحيق ملامحها، حسب تقليد الإعلام اللبناني، يتربع القيمون على هذه الأفلام على عروش مُحاكة من أوهام سينمائية، ولو أن أحداً منهم غير مهتم في إيداعنا نخرج من القاعة محملين بالأسئلة، أو حتى يكلّف نفسه عناء إقناعنا، نحن المنفتحين على إنتاجات عالمية، أن صنيعه محاولة تستحق النظر إليها بعين مُتفحّصة.

إغراء

لدى محاولة سبر هذه الظاهرة، يتردّد اسم المخرجة اللبنانية نادين لبكي- وأن لا تحمل لائحة الأفلام المنجزة منذ 2012 توقيعها- وتحديداً نتاجها الروائي الطويل الثاني «هلأ لوين» المتكئ على قصّة ذات توابل مغربية، تشمل: القرية التي لم تعرف التليفزيون إلا أخيراً، ومناكفات رعايا الطوائف المسلمة والمسيحية، وراقصات الاستعراض الآتيات من أوروبا الشرقية.. والكثير من «الكليشيهات»، ضمن مشاهد «نظيفة» سينمائياً، لا تزيدها الموسيقى التصويرية سوى جنب. والنتيجة: الآلاف من المشاهدين، يبرحون من الصالات مبهورين بعمل شابة ذكية تعرف من أين تؤكل الكتف؟ تخوض غمار السينما بعد تجربة طويلة في العمل في مجالي «الفيديو كليب» والإعلان، وتتقن التعامل مع «الميديا»، ولكن العالمين بالأمور يحللون أن إنتاج «هلأ لوين» المهول المشترك (فرنسي ولبناني ومصري وإيطالي)، يمكنه أن يقوم بمعجزات تتجاوز مشهد زوجة المختار المسيحية تؤدي فريضة الصلاة على الطريقة الإسلامية في الفيلم، أو مشهد مواجهة الأم الثكلى تمثال العذراء قبل تحطيمه، أو مشهد النسوة المجتمعات في مقهى الحي يخلطن العجين الخاص بالعشاء بالحشيشة، في محاولة منهن لردع أزواجهن عن الاقتتال الطائفي!

ويُثار «هلأ لوين»، لدى حديث الكاتبة اللبنانية كلود صليبا لـ «الدوحة» عن تجربتها في فيلم بيبي (من إخراج إيلي ف. حبيب)، الذي شاهده 157949 مشاهداً في 21 أسبوعاً، ما جعله يتربّع على رأس لائحة الأفلام اللبنانية الأكثر مشاهدة في الفترة الأخيرة، ويليه «حبة لولو» لليال راجحة (126362 مشاهداً). تقول: «مما لا شك فيه أن أرباح فيلم لبكي الثاني شجّعت المنتجين اللبنانيين على إنفاق المال على السينما المحلية، بعد أن أحجموا من قبل نتيجة العوامل المعروفة، من بقعة لبنان الجغرافية المحدودة وعدد سكانها المتواضع، وضآلة روّاد السينما من بينهم. في المقابل، كان التليفزيون يغريهم أكثر للاستثمار». وتستطرد موضحةً أن «همّ المشتغلين في السينما اليوم من كتّاب ومخرجين وممثلين ليس مادياً بحتاً، بل يدغدغ الفن السابع عواطفهم، يستفزهم.. وسواء نجحوا أم لم ينجحوا في عوالمه، يبقى اسمهم موثقاً في كتبه!».

تصرّ صليبا على تلبية «بيبي» شروط الفيلم السينمائي، وتشدّد على أنها لا تستخف بعقول الناس، كما فعل غيرها عندما حوّل الحلقة الأخيرة من مسلسل تليفزيوني جماهيري إلى فيلم تستضيفه قاعة (فيلم «غنوجة بيا» لإيلي حبيب)، بغية تحقيق الربح السريع!

تدافع عن قصتها المتمحورة حول فتاة ذات نمو جسدي طبيعي، تعاني من بطء عقلي نتيجة استهلاك غذاء فاسد، تُصادف محامياً يدافع عن أحد التجار المشبوهين، فتدفعه ببراءتها إلى إعادة حساباته، قبل أن يتزوجا.

وتعيد صليبا عدم استقبال النقد الجدي لعملها بالترحاب إلى عقلية تعتقد أنّه يجدر بالفيلم اللبناني أن يكون خاصاً بالمهرجانات، مع الإشارة إلى «أن الأفلام قبل الحرب الأهلية كانت تشبه «هلأ لوين» أو «بيبي»، أي كانت جماهيرية تحاكي الجمهور البسيط». وتسأل: «لماذا نقبل الفيلم الخفيف الآتي من «هوليوود»، بينما لا نريد الفيلم اللبناني سوى أن ينتمي إلى سينما المؤلف؟».

وبعد أن تشرح أن «الجمهور اللبناني ليس على قدر عال من الثقافة، ما يجعلنا مضطرين إلى أن نعطيه جرعات سينمائية، ضمن استراتيجية توصله أخيراً إلى حضور فيلم للمثقفين»، تتابع إن «جعل اللبناني يثق في الأفلام المحلية، ويتكبد عناء الذهاب إلى الصالة لحضورها، يبدأ مع هذا النوع من الأفلام التي لاقت النجاح أخيراً، ما يراكم الإنتاجات ويدفع إلى أن يمسي









لمشاهدها تفضيلات».

وفي انفعال مبالغ فيه، تختم شهادتها، قائلةً إن «النقد السلبي يحمّل تجاربنا الأولى أكثر ممّا تحتمله، ولو أنيّ أعتبر أن النقد السينمائي الحقيقي، وهنا الأخير اختصاص يدرس في الجامعة، يغيب عن لبنان، وأن من يكتبون في هذا المجال يحكمون على أعمالنا بطريقة ذاتية للغاية».

تلفزة في السينما

شغف الناقد هوفيك حبشيان بالسينما، يدفعه إلى تتبُّع مهرجاناتها العالمية والتعرّف عن كثب إلى معلّميها. هو لا يرائي، عند مقاربة الإنتاجات اللبنانية الأخيرة، التي لم تَسْلَمْ من قلمه اللاذع.

يقول، في شهادته لـ «الدوحة» إن «نوعين من الأفلام اكتسحا الشاشات في المرحلة الأخيرة: الأفلام اللبنانية الهابطة التي تعبّر عن مأزق حقيقي في فهم السينما (حتى السينما التجارية)، والأفلام الوثائقية التي تدين التردي الاجتماعي على المستويات كافة وتكشف تفاصيله، أو التي تقول لنا: «لا تنسوا». أفلام الفئة الأولى، من «حبة لولو» إلى «بيترويت» فـ«بيبيه» و«كاش فلو»... هي أفلام تليفزيونية رخيصة، وإن كان إطار عرضها هو الصالة السينمائية». وإذ يصف هذه الأخيرة بظاهرة «التليفزيون في السينما»، يتحدّث بإيجابيّة عن تلك الوثائقية.

ولا يستقبل حبشيان، بحفاوة، وصول بعض الأفلام اللبنانية إلى مراتب مُتقدّمة في شباك التذاكر أخيراً، مُعلّقاً على الأمر بالقول: «سنة 2013، كان الفيلم الأكثر مشاهدة هو «حبة لولو» لليال راجحة، وهو عمل يندرج في إطار السينما الهابطة، سبق أن اعتبرناه فيلماً لبنانياً غير صالح للعرض. وهو أن تربع على رأس بورصة السينما اللبنانية، في مقابل نفور النقد الجدي منه، فهو يعزّز مجدداً الهوة بين رأي الناقد ورأي المشاهد (وإن كان رأي الأخير لا تعكسه بالضرورة عملية شراء البطاقة)».

ويتابع إن «مجموعة من الأفلام اللبنانية الهابطة غزت السوق، ودخلت 3 إنتاجات من بينها في المراتب العشر الأولى لبورصة 2013، مستقطبة نحو 320 ألف مشاهد، أي نحو 10 % من مجموع الإيرادات. أما الفيلم اللبناني الرابع في المراتب العشر الأولى، «غدي» لأمين درة، فهو حتماً ليس بالفيلم الهابط، وإن لم يشف غليلنا السينمائي، وكان نصيبه من الكعكة أقل من غيره».

ويختصر هذه الأعمال في أنها «مجردة من أي عنصر يجعلها تنافس السينمات الأجنبية (الأميركية والأوروبية والآسيوية) في أي من المجالات (التقني والفني والجماهيري). ربما تنافس السينما العربية تقنياً وفنياً، وحتى جماهيرياً»، قبل أن يستدرك: «جماهيرياً، يتراجع الاحتمال عندما يتعلّق الأمر بمنافسة الفيلم العربي على «أرضه». لبنان بلد صغير وإمكاناته محدودة ولغته العربية وقضاياه لا تهمان مجمل البشر، وتغيب صناعة السينما الحقيقية عنه، بدون تجاوز دور بعض السينمائيين اللبنانيين، الذين قد يشقون طريقهم بنجاح في سينمات أخرى أكثر انتشاراً».



«ينقصنا سينمائيون يمتلكون الجرأة والموهبة و«الجنون» والقدرة على بعث حياة جديدة في سينما أشبه بجثة أحياناً

والسؤال عمّا يحول دون وجود سينما حقيقية في لبنان، يجيب عنه حبشيان بالتالي: «ينقصنا سينمائيون يمتلكون الجرأة والموهبة و«الجنون» والقدرة على بعث حياة جديدة في سينما أشبه بجثة أحياناً. ويلزم السينما أيضاً دعم الدولة، لأن الإنتاج المشترك مع الغرب لا يكفي، وهو يأتي بشروط. والمطلوب أيضاً سنّ قوانين تحمي السينما اللبنانية وترفع من شأنها أمام الجمهور الذي يمتلك تجاهها أفكاراً مسبقة، كما إسقاط الرقابة».

ثقافة «الماينستريم»

بعيداً عن ثقافة «الماينستريم»، يعرف

«السينيفيليون» اللبنانيون المخرج غسان سلهب جيداً، وهو المنشغل حالياً في وضع اللمسات الأخيرة على فيلم جديد.

سلهب رجل خمسيني، أنجز 5 أفلام روائية طويلة شاركت في مهرجانات عالمية مرموقة، بالإضافة إلى أفلام قصيرة، فضلاً عن مساهماته في كتابة السيناريو لأعمال في لبنان وفرنسا.

يتحدّث في دردشة مع «الدوحة» عن «صدفة تقف خلف اقتحام هذا الكمّ من الأفلام الصالات التجارية، إذ إن معوّقات إنتاج الأفلام اللبنانية معروفة، وتشمل: صغر حجم السوق وورود اسم المركز الوطني للسينما صورياً وغياب أي فيلم يجنب إلى إعداد ما يشبهه أو يكون على مستواه والفقدان إلى «الاستوديو».. ، ما يجعل كل فيلم من هذه الأفلام مستقلاً عن الآخر، أي يغيب أي خط يربط بين هذه الإنتاجات لناحية مضامينها، حتى لو صُودِف أن المنتج عينه يقف خلف مجموعة منها».

يقول: «بعيداً عن أي عنف لفظي أو لؤم مبطن، هذه الإنتاجات «ضروب» تجارية، يرجع انتشارها إلى أن الناس تمضي جلّ أوقاتها مقابل شاشة التليفزيون، ومن ثمّ تقلّ «حشريتها» تجاه العالم، كما أن البعض المثقف مَلّ وتعب واستسلم، من جراء الأوضاع القاهرة التي نعيشها». ويضيف أن «هذه الأفلام تحاكي التليفزيون واللوحات الإعلانية، وأن بثها في وقت مغاير لليوم من الممكن ألا يجذب هذا الكم من الجمهور، فمن المعلوم أن الكوميديا الرديئة تلاقي النجاح خلال الأزمات».

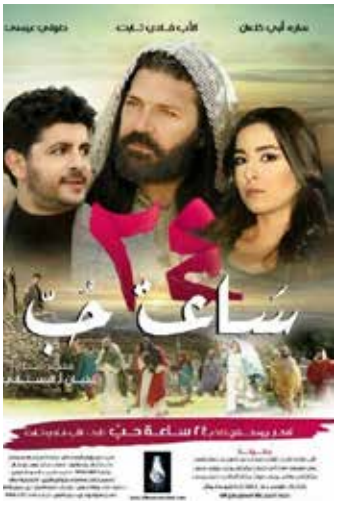
هو يتجاوز أمر خلط صانعي هذه الأفلام بين سحر الأضواء والسينما، لأن هذا الخلط لم يمنع إعداد أفلام جيدة في الخارج، ولكنّه لا يتجاوز حقيقة أن أفلام هذا البلد أكبر من واقعه!

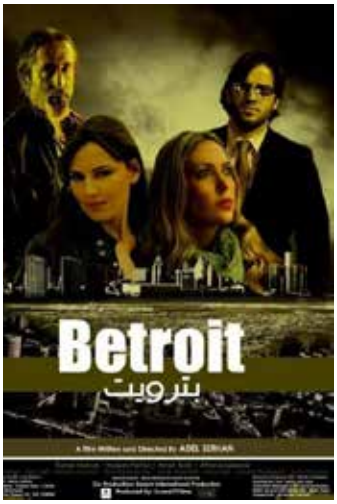
وبعد نظرة مُعمّقة إلى هذه «الظاهرة»، لا تستثني السينمات الأخرى في دول تعيش ظروفاً مشابهة للبنان، لكنها تنتج كماً لا يُستهان به من الأفلام الجيدة سنوياً، يشرح كيفية استمرار اللبنانيين في عيش نتائج الحرب، ما يجعل أجيالاً كثيرة تضيع في صورة بلدها. «نحن بعيدون عن ممارسة تمرينات النقد الذاتي أو عن إلقاء نظرات معمقة على ذواتنا، بل نحن نعيش «اليوم بيومه»، بدون أن يحمل معاشنا الطريقة الفلسفية المصاحبة لـ «اليوم بيومه»، وما يترتب عنها من اكتشافات ذاتية وتحوّلات»، يقول: «هنا النتاج اللبناني الأخير يسمى بالفيلم لأن صورته متحركة، وهو يصنع بدون شغف في هذا الفن، ويستحق الدراسة سوسيولوجياً، وليس سينمائياً» يلخص، آملاً في أن يستطيع الجيل الجديد أن يعدّ أفلاماً جيدة، لأنه حتى الساعة لا سينما في لبنان لسبب بسيط يعود إلى غياب الطموح السينمائي لغالبية المخرجين لإعداد أفلام جيدة بصورة متواترة، كما النموذج الذي يرغبون في تقليده، أو حتى تحطيمه للحلول مكانه، وذلك بعيداً عن الكلام «النوستاليجي» عن الأفلام اللبنانية قبل الحرب.

لا يمكن اختصار قصص الأفلام المعروضة أخيراً في هذه العُجَالة، ولو أن بعضها هو بمثابة تتمة لما نشاهده في نشرات الأخبار في لبوس ممثلين تليفزيونيين نائعي الصيت، يتناول بصورة سانجة أو باستخفاف أو بنيّة حسنة لا ترقى إلى الرؤية الإخراجية أو بخطى متعثرة موضوعات كالشباب والمخدرات، والعنف الزوجي، والكره للنساء، والولد «المختلف»، والتفاخر اللبناني الكذّاب، ومستقبل مكتومي القيد.

في الحملة الإعلانية لأحد هذه الأفلام، يبرز وجه معروف لحسناء ولجت عالم التليفزيون من باب عرض الأزياء، وحلّقت بعيداً في مجالي الغناء والتمثيل، بين لبنان ومصر، تدعو إلى حضور الفيلم اللبناني وتشجيعه. ولكن بعد ما تقدّم، أليس الرد على هذه الدعوة بأن الأمر لا يستحق العناء، مبالغاً فيه!

من المُجحِف وضع كل الأفلام الروائية الطويلة خلال الفترة الأخيرة، في كفّة الميزان الواحدة. وإذا كنا نميز كلاً من «ميراث» لفيليب عرقتنجي و«قصة ثواني» لـلارا سابا و«طالع نازل» لمحمود حجيج و«عصفوري» لفؤاد عليوان من بين الأفلام المعروضة أخيراً من باب أنها تمتلك ما قد يثير النقاش، إلا أن ذلك لا يعني إعجاباً بها أو حتى الثناء عليها. باختصار، يمكن القول إن هذه الأخيرة تمتلك الحدّ الأدنى من «الاحترام» لعقل المشاهد.











مَيْ في الصيف

ليس «اشتباك ثقافات»

سليم البيك

في السابق كانت مُنظمة التحرير الفلسطينية أو بعض فصائلها تُنتج أفلاماً وثائقية كنوع من المقاومة أو التوثيق، أما فنّية العمل ومعاييره السينمائية فلم تكن أولوية. اليوم نجد جميع الأفلام الفلسطينية، الروائية تحديداً لما تتطلبه من تمويل، تعتمد على جهات إنتاج متعدّدة، أوروبية تحديداً، إضافة لجهات عربية وخليجية بدأت مؤخراً تشارك في الإنتاج، وطبعاً هنالك المؤسسات الفلسطينية الخاصة، لكن عموماً يبقى الفيلم فلسطينياً تبعاً لمخرجه أولاً ثم لموضوعه.

بالنسبة للموضوع، هنالك ضمن تصنيفات الأفلام الفلسطينية ما تَمّ إنتاجه وإخراجه دون انتماءات فلسطينية لجهات الإنتاج أو الإخراج، إلا أن موضوع الفيلم يُحيله إلى تصنيف



فلسطيني، وهو أحد تمظهرات التضامن الأممي مع القضيّة.

تُحال هويّة الفيلم إلى مخرجه إن تحدّثنا عن فيلم هو عملياً صناعة المخرج، قد يكون غالباً كاتب قصّته، وهنا حال معظم الأفلام غير التجارية. أما التجارية فهي أفلام شركات الإنتاج والنجوم، حيث المخرجون مجرّد موظفين تختارهم الشركات كما تختار نجوم الفيلم.

يمكن الحديث في هذا السياق عن فيلم May in the Summer للمخرجة شيرين دعيبس. ومسألة التصنيف هنا مُلتبسة، لا يهم، إنّما المهم هو احتمال أن يُصنّف فيلم ما كفلسطيني، وهو الحال في الفيلم موضوع حديثنا.

الفيلم الذي بدأت عروضه مؤخراً في أميركا، يُعرّف في أماكن بأنه فيلم أميركي، وفي أماكن أخرى بأنه أميركي-أردني وغيره، تبعاً للجهات المُنتجة. مخرجته فلسطينية أميركية، ويحكي قصّة عائلة فلسطينة مسيحية في مدينة عمّان.

مَي هي بطلة الفيلم، تقوم بدورها مخرجته شيرين دعيبس، وهي كاتبة الفيلم كذلك، وهنا بحد ذاته كفيل بجعله فيلمها بامتياز، كاتبته ومخرجته وبطلته، وهو ما يُسوّغ لنا للتعليق عليه كفيلم فلسطيني، لا أميركي. من اسم بطلته يأتي اسم الفيلم الذي اختير ليكون بالإنجليزية، أما ترجمته فتوحي إلى «أيّار في الصيف»، وهي معظم الترجمات الصحافية العربية له، في خطأ لا بدّ من مشاهدة الفيلم لتجاوزه. الترجمة المناسبة هي «مَيْ في الصيف»، لا تشابك بين شهر أيار والصيف، إنما بين مَيْ والصيف الذي قضته في عمّان.

تعود مَيْ من نيويورك إلى عمّان في زيارة لأهلها، وكي تحضِر لحفل زفافها من صديقها في نيويورك، زياد. يصوّر الفيلم الأيام القليلة التي تمضيها في عمّان وصراعاتها مع المجتمع وأختَيها وأمها وأبيها المطلّقَين، كل على حدة.

يعرّف الفيلم عن نفسه في صفحاته على فيسبوك وتويتر بإنه فيلم «اشتباك ثقافات»، وهو ما صوّره بأسلوب لم يتخطّ من الموضوع سطحه، وذلك بجملة هنا أو لقطة هناك.

لا يبدو أن الفيلم فعلاً ينقل فكرة «اشتباك الثقافات»، لا بشكلها المناسب ولا حتى غير المناسب، فلا ثقافات تتشابك هنا، بل سيّدة ترجع إلى مدينتها وعائلتها التي ترفض زواجها من خطيبها المسلم، وهذه مشكلة مجتمعية حاضرة في الثقافة الواحدة، بين أهالي عمّان وغيرها من المدن دون الحاجة للذهاب إلى نيويورك وتأليف الكتب، لتسويغها.

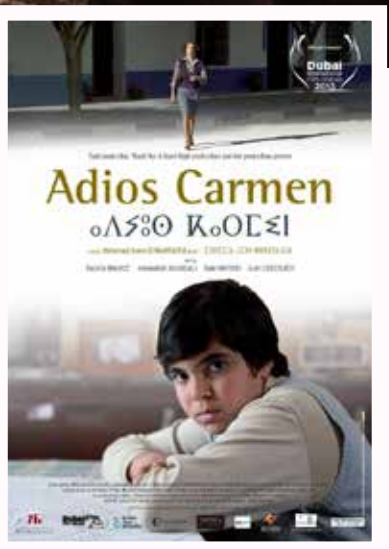
الفيلم يبالغ في تصوير المجتمعات العربية، لا لأن مشاكل كهذه غير حاضرة، بل في مجتمعاتنا كل هذه المشاكل وأسوأ منها، تكمن المبالغة في تصويرها كالتقيض الاجتماعي والثقافي لمجتمع آخر، في نيويورك، هناك مؤلفو الكتب وأساتذة الجامعات والزواج العابر للديانات، وهناك النساء يمارسن الرياضة في الشوارع دون أن يتعرّضن للتحرّش. النقيض لهذه المظاهر الحضارية هو بالضرورة مجتمع بربري ومكبوت وجاهل ومتديّن ومتصحّر. ولا يمكن علمياً وضع الصورة بهذا الشكل، أي عمّان كما رأيناها في الفيلم مقابل نيويورك كما رأيناها في الفيلم عبر مَيْ، لا يمكن رؤيتها إلا ضمن سياق استشراقي لا يريد أن يرى في كل من عمّان ونيويورك إلا ذلك.

هل يكتفي الفيلم بذلك؟ لا، إضافة لكل ما سبق، هنالك ما يحشر الفيلم في السياق الاستشراقي، فهو يخاطب أساساً المشاهد الغربي، الأميركي تحديداً، والتطبيقات السياسية والثقافية الأسوأ للاستشراق تأتي من أميركا، الإمبريالية الثقافية العظمى. الفيلم ناطق بالإنجليزية، بلكنة أميركية متصنّعة، ليس اللكنة فحسب، بل لغة الجسد من إشارات وتعبيرات للوجه وغيرها، كأنها منسوخة عن أفلام هوليوود الأشد تسطيحية لمواضيعها.

لَمّا تكون لغة فيلم بتنميطاته ومبالغاته ومقارباته لمجتمع عربي مع نيويورك، ولِمَ تكون الإنجليزية؟ سيصعب فهم ذلك بغير الخطاب المباشر للمشاهد هناك، للرجل الأميركي الأبيض، لنيل رضاه وسماحه للفيلم بدخول نادي هوليوود من باب تصوّراته عن مجتمعنا.

كنت أفضّل ألا يأتي ذلك من فيلم فلسطيني، وجيّد أن تصنيفات الفيلم في المهرجانات (لم ينل أي جائزة حتى لحظة كتابة هذه الأسطر) كانت غير «فلسطيني». هنالك حاجة فلسطينية لأفلام تتناول مسائل اجتماعية كهذه، مسائل لا يكون للاحتلال وجود مباشر فيها، ومن غير الجيّد للقضية الفلسطينية أن تنحصر أفلام الفلسطينيين بمواضيع مُتعلّقة بالقضية. لكن طرح مساوئ مجتمعاتنا، وهي كثيرة، لا يعني بالضرورة أن يأتي في سياق نظرة دونيّة ثقافياً واجتماعياً أمام الأميركي الذي ستُدغدَغ مشاعره ثقافياً بفيلم من هذا القبيل.





«وداعاً كارمن»
الحلو والمر بين ضفتين

محمد اشويكة

في غمرة التعدُّد والتفاوت اللذين باتا يطبعان المشهد السينمائي المغربي من حيث الرؤى والأساليب الفنية والتكوين السينمائي، تنجلي انشغالات المخرج المغربي محمد أمين بنعمراوي الذي يظهر أن نشأته بمنطقة الريف قد كان لها بالغ الأثر في تركيزه على بعض التيمات المُتَضَمَّنَة في فيلمه الروائي الأول «وداعاً كارمن» (ADIOS CARMEN) بعد أفلام روائية قصيرة لاقت استحسان النقاد والجمهور، ومن ضمنها «سَلاَّم وِيمِيتَان» (2008). الفيلم الجديد كان عرضه الأول في يونيو / حزيران المنصرم بالرباط، بعد تتويجه بجائزة المهر العربي لصنف الأفلام الروائية الطويلة بدبي 2013، وتتويجين آخرين في كل من مهرجان الفيلم الوطني بطنجة 2013، ومهرجان السينما والناكرة بالناظور 2014...

من عتبة العنوان يتضح أن اسم «كارمن» مزدوج الدلالة: فهي الأوبرا الكوميدية الشهيرة التي جرت أحداثها بمدينة إشبيلية وضواحيها بالجنوب الإسباني في بداية القرن التاسع عشر الميلادي، و«كارمن» أيضاً هو اسم بطلة الفيلم (الممثلة الإسبانية الشهيرة پَاوْلِينَا غَالْبِيسْ - Paulina Galvez) التي كانت تقيم بمدينة الناظور الواقعة شمال المغرب، والتي كانت ترزح تحت نير الاحتلال الإسباني. كانت «كارمن» تشتغل كمسؤولة عن بيع بطاقات الدخول لقاعة السينما التي يديرها أخوها (الممثل الإسباني خوان إستلريك - Juan Estelrich).

ومن هنا فتوديعها الذي يشكل المدخل الدلالي للفيلم ليس بريئاً، وإنما جاء على شاكلة فيلم «وداعاً بونابرت» -(Adieu

1985) Bonaparte» للراحل يوسف شاهين، وما يعنيه ذلك من إشارات تاريخية تخص ما أذاقه المُستعمِر لساكنة شمال منطقة الريف المعروفة بالمقاومة الشرسة التي قادها البطل عبد الكريم الخطابي، وبالعنف اللاإنساني الذي قمع به جيش الاحتلال الناس مُستعملاً الأسلحة الكيماوية التي فتكت بأرواح عدد كبير من الأبرياء، وهو الملف الذي يكتنفه الكثير من السكوت والإهمال والسرية.. فهل تسعف السينما في التنكير وإيقاظ الضمائر المتناسية ولو بالإشارة البعيدة؟

قد يُمْكِنُها - وإن كان ذلك ليس سياق الفيلم - إذا علمنا أن هنا العمل يكتسب دلالة وجدانية قوية في نفوس أبناء المنطقة، فهو الشريط السينمائي الاحترافي الأول الذي يُنجزه واحد ينحدر من هذه المنطقة بالمغرب، وأحداثه تجري كلياً في الريف، وهو فيلم ناطق بالريفية (والإسبانية) مما ينفض الغبار عن جزء مُهم من تاريخ وثقافة المنطقة، ويساهم في طرح قضايا التثاقف والتقارب والاختلاف المغربي الإسباني المشترك بحُلْوِهِ ومُرِّهِ...

يحيل اسم «كارمن» على عدة أفلام مهمة في تاريخ السينما العالمية، سيما وأن الاهتمام بها كان من طرف مخرجين كبار استطاعوا تكثيف تقنيات الأساليب الإخراجية لنسج علائق الشغف بين الموسيقى والأوبرا والسينما، ومن بين هؤلاء نشير إلى الأفلام التالية: «مسخرة على كارمن» (1915) لشارلي شابلن، و«كارمن» (1921) للمخرج الألماني إرنست لوبيتش، و«كارمن» (1945) للمخرج الفرنسي «كريستيان جاك»، و«كارمن 63» (1963) للمخرج الإيطالي كارمين گالوني، و«كارمن» (1983) للمخرج الإسباني كارلوس ساورا، و«كارمن» (1984) للمخرج الإيطالي فرنسيسكو روزي، و«الاسم كارمن» (1984) لجان-لوك غودار...

استند المخرج محمد أمين بنعمراوي إلى هذه الخلفيات السينمائية، والمرجعيات الإخراجية ليحقق فيلماً لا يخلو من تقاطعات فنية تمزج بين الموسيقى والسينما والتاريخ والذاكرة والطفولة؛ فبين الجد والسخرية، المحاسبة والتجاوز يستدعي الشريط فترة السبعينيات (1975)، التي فَرَّت خلالها «كارمن» من بطش الجنرال الديكتاتوري «فرانسيسكو فرانكو»، الذي امتدت فترة رئاسته للحكومة الإسبانية من فاتح إبريل/نيسان 1939 إلى 20 نوفمبر/تشرين الثاني 1975، وهي المرحلة التي سَتُمَهِّدُ الطريق للتوترات بين المغرب وإسبانيا فيما بعد.

لم يلجأ المخرج إلى سرد الأحداث التاريخية بطريقة مباشرة، وإنما مَزَجَ بين الأسلوب السيرذاتي، الذي استعاد عبره جزءاً من طفولته عبر سرد قصة الطفل «عَمَّار» ذي السنوات العشر؛ إذ ستتركه أمه المطلقة رفقة خاله العربيد، الذي سيبث فيه كافة أشكال الرعب والخوف مُستغلاً المبلغ المالي الذي يتلقاه شهرياً من أخته مقابل الاعتناء بابنها بعد أن اضْطُرَّت للرحيل إلى بلجيكا قصد الزواج هناك. قاسى الطفل مرارة الحرمان، وذاق كافة أشكال الانعزال إلا أن قَلْبَ «كارمن» سَيَرِقُّ لعَمَّار (أمان الله بن الجيلالي)، خاصة أنها كانت بدورها تعيش حالة مُشَابِهَة - تقريباً - لوضعه بمعية أخيها، مالك القاعة السينمائية، ذي المزاج العكر. ستجعل الطفل يرافقها يومياً رغم أنهما لا يتواصلان لغوياً، فقد نشأت بينهما علاقة حميمية أساسها الإحساس بالفَقْدِ والاغتراب وعنف المحيط. تحاول تعليمه الإسبانية، وسيكون غَرَامُهَا البائس اليائس. أدخلته قاعة السينما وجعلته يكتشف كواليس العرض. وهناك سَيَتَلَقَّى «صدمة السينما» التي ستبدِّد، نوعاً ما، روتين حياته. يشاهد أفلاماً هندية ستؤثر فيه حكاياتها العاطفية والاجتماعية فينزف دموع الفرحة/الحزن داخل القاعة. يجمع بعض لفافات الأفلام ويضعها أمامه على طاولة الأكل الواطئة محاولاً إعادة تشخيص بعض لقطات وأغاني السينما الهندية التي كانت رائجة آنذاك. يغني أغنية «الحياة هي أغنيتي» التي تُذَكِّرُنا بأجواء الفيلم الهندي الشهير «1982) «Disco Dancer» للمخرج «بابر سوبهاش» (Babbar Subhash)، وذلك بعد أن طال انتظار عودة أمه المُرَادِف لانتظار «كارمن» التي تنتظر فرصتها للقيام بعودة مضادة إلى الضفة الأخرى بعد أن كان حكم الجنرال فرانكو يحتضر.

تشكل «كارمن» (الأجنبية الوافدة) في هذا الفيلم الأم والصديقة والمعلِّمة التي اسْتَلَّت الطفل المُسَالِم من كافة أشكال العنف التي ظَلَّ يتلقاها يومياً: عنف الحرمان، عنف الخال، عنف الأقران، عنف حارس قاعة السينما، عنف المجتمع.. لكن، وبالرغم من استناد الفيلم إلى ما هو بيُوغرافي، وميله إلى الاهتمام بالجانب الإنساني فإنه يضعنا أمام مقارنات ملتبسة وشائكة: صورة الأم في مقابل صورة «كارمن»، وصورة الخال في مقابل صورة الأخ، اللغة الريفية في مقابل الإسبانية، السيرة الذاتية في مقابل السيرة الجماعية.. فيكون الطفل هو الجامع بين خيوط شبكة الكتابة السينماريستية التي سيتجاوز مداها الطابع الاجتماعي إلى السياسي: حكم فرانكو، المسيرة الخضراء، التهميش، الانكماش على الذات...

يخلط المخرج رؤيته الفنية بتوابل أيديولوجية ذاتيه وأخرى اجتماعية، وذلك من خلال إتقانه اللعب على عدة حبال فنية تتبادل الأدوار فيما بينها بشكل معقد: الموازنة بين لغة السينما ولغة الحوار المُقْتَصِدة، وتوظيف السينما داخل السينما، الرهان على المسافة الرهيفة بين الواقع والخيال، والمزج بين السينمائي والسيرذاتي، والمزاوجة بين السياسة والحب، وإضفاء المسحة النوستالجية على الأحداث استناداً إلى الطفولة...

يعتبر فيلم «وداعا كارمن» واحداً من أهم الأشرطة السينمائية المغربية التي ترفع من قيمة السينما، وتجعل من فعل المُشَاهدة ضرباً من التفكير المتعدِّد الذي يسمح للمتفرج بالانغماس في الأحداث عبر تقليص المسافة بين الوجدان والعقل، والذات والموضوع. فالسينما، فيه، تتجاوز طابع الفرجة البسيط لتستدعي تَأَمُّلَ التداخل الحاصل بين تقنيات الكتابة السينماريستية (قصص في فيلم واحد): الطفل وكارمن، الهجرة والطفولة؛ فالمَشَاهِد واللقطات تتجاوز طابع الصور النمطية التي تدغدغ العواطف، أو تخاطب الروح الوطنية.. لتتأسس على تقنيات إخراجية تدرك قيمة الموضوع، وتعي كيفية الانطلاق منها للرقي بالمونتاج كركيزة مهمة من ركائز الكتابة السينمائية بعد السيناريو والإخراج.

الإسكندرية السينمائي

هموم متوسطيّة

الإسكندرية: ناهد صلاح

يبدو أن الدورة الـ 30 من مهرجان الإسكندرية لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط، كانت دورة فارقة شكلاً ومضموناً. ولعلّ ليلة الافتتاح الحاشدة قد بلورت أفق مهرجان يتطلّع إلى الأفضل، ويعبّر عن الوفاء للفن السينمائي و«أساتذته». وكما حكى أوبريت الافتتاح عن التحوّلات العنيفة التي تعرضت لها السينما على مدار تاريخها، أثبتت هذه الدورة أن مقولة «تغيير الحال من المُحال» هي مقولة يمكن أن تزول، حيث سعى المهرجان إلى إحداث هذا التغيير على مستوى الصورة والمضمون، بداية من الحضور اللافت للنجوم، وصولاً إلى تعدُّد مسابقاته، إضافة إلى المسابقة الرسمية في دورة ضمت عدداً من العناوين السينمائية القديمة والجديدة اُستئنفت بفيلم الافتتاح «المتشرد» لشارلي شابلن، حيث يحتفي المهرجان بمرور 150 عاماً على ميلاده.

المهرجان كَرّمَ نجم الغناء محمد منير حنجرة السينما كما وصفه مرة يوسف شاهين. كما تم تكريم الفنانة نادية الجندي كفنانة جماهيرية، كما وصفتها إدارة المهرجان. وشمل التكريم أيضاً كلا من: المخرج المصري داود عبدالسيد والمخرج التونسي الطيب الوحيشي والفنان الإيطالي أوجستو بيلتشيا، والمخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد والمخرج السوري محمد ملص...

اهتمت دورة المهرجان بالسينما العربية بشكل خاص، حيث عرضت سبعة أفلام عربية من 15 فيلماً في المسابقة الرسمية وهي لفلسطين، سورية، لبنان، المغرب، الجزائر، تونس ومصر . فيما جاءت بقية الأفلام من فرنسا، إسبانيا، تركيا، اليونان وسلوفينيا. وإلى جانب المسابقة الرسمية قَدّمَ برنامج المهرجان مسابقات فرعية أخرى في صنف الأفلام الروائية القصيرة والتسجيلية، وشملت 20 فيلماً من 20 دولة من بينها عشر دول عربية. كما شاركت 14 دولة عربية في 18 فيلماً روائياً قصيراً وتسجيلياً في مسابقة خاصة بالدول العربية.

من بين الأفلام التي عُرِضَتْ، قدّمت المخرجة سهى عراف فيلمها «فيلا توما» بوصفه فيلماً فلسطينياً، إلا أن الفيلم جدّد الجدل حول هويته وتصنيفه، السياسة لعبت دورها هنا وصنعت الهالة الجدلية حول مشاركته، فالفيلم الذي يدور في 87 دقيقة ويحكي قصة إنسانية خاصة بثلاث شقيقات مسيحيات ارستقراطيات يسكن في فيلا قديمة، وهي قصة اجتماعية عادية وإن كانت حافلة بالتفاصيل والملامح النفسية، لكنها تظل مجرد حكاية لا تفجر أي جدل نقاشي ساخن حول موضوعها الذي يبرز الصراع الطبقي في المجتمع الفلسطيني، لكن الجدل الذي أثاره الفيلم هو حول هويته التي كانت السبب في تغييره من فيلم افتتاحي للمهرجان إلى فيلم في المسابقة الرسمية، وحسب تبرير إدارة المهرجان فإن تأخر التوصل بالفيلم هو سبب هذا التغيير المفاجئ، نافية تأثرها بأية ضغوط إعلامية أو بالضجة الصحافية التي أثيرت، خصوصاً أن جزءاً من التكلفة الإنتاجية للفيلم هو تمويل إسرائيلي. انفجار السؤال الخلافي حول فيلم «فيلا توما» ومشاركته في المهرجان، فتح ملف التطبيع مرة أخرى وجدّد الخلاف القديم إزاء الموقف من عرض أفلام لمخرجين من عرب 48 بتمويل إسرائيلي في المهرجانات العربية، لأن هناك قراراً من الجمعية العمومية للنقابات الفنية يمنع عرض الأفلام الإسرائيلية في المهرجانات العربية منعاً للتطبيع مع إسرائيل.

وفي إطار تكريم مخرجه الفلسطيني المقيم في هولندا هاني أبو أسعد، عرض فيلم «عمر» المتوج بجائزة لجنة التحكيم في مسابقة «نظرة ما» بمهرجان كان السينمائي هذا العام. والفيلم يُعبّر عن الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي من خلال أحداثه التي تدور في الضفة الغربية.

الهم العام سيطر على الفيلم اللبناني «وينن»، الذي أنجزه ستة مخرجين لبنانيين (كريستل إجنياديس، جاد بيروتي، ماريا عبدالكريم، ناجي بشارة، سليم هابر، طارق كوركوماز، زينا مكي)، تجربة لافتة تسعى وراء المفقودين في الحرب الأهلية اللبنانية، عبر سرد قصص ست نساء لبنانيات فقدن الأب أو الابن أو الأخ، لكنهن مازلن يتشبثن بالأمل، لذا وافقن على الاعتصام أمام البرلمان اللبناني لإحياء القضية.

وعلى غرار هذا التوجه النضالي والتمردي عرض الفيلم المصري «قبل الربيع» لمخرجه أحمد عاطف الذي



يستعرض من خلال هذا العمل التفاصيل اليومية لعدد من المدونين المصريين إبان الأيام الصعبة قبل الثورة. استخدم المخرج، وهو كاتب الفيلم، أسلوباً فنياً مباشراً أقرب إلى التسطيح باعترافه شخصياً، ليعبّر بوضوح مبين فكرة الفيلم عن الربيع العربي، ويتساءل: هل سيأتي؟ وهل يمكن أن يأتي في الشتاء؟ هل يمكن أن يصنع الناس ثورة في ظل الخمود والإحباط المتواصل؟. ومن المغرب قَدّمَ المخرج هشام عيوش فيلمه «الحمى»، وبطله الأساسي طفل عاش الحرمان العاطفي في دار للرعاية الاجتماعية، ثم يكتشف فجأة أن لديه أباً يعيش في ضواحي باريس، وعليه أن ينتقل للعيش معه، وهو بالنسبة له مجرد رجل مجهول.

وعلى صعيد الأفلام الأجنبية، جاء الفيلم الإسباني «رائحة الجسد الحزينة» إخراج كريستوبال أرتياجا روزاس ليقدّم دراما اجتماعية عن رجل عادي لديه منزل ووظيفة وحياة تبدو ظاهرياً سعيدة، ولكنه يخسر كل ذلك ويبدأ في التخطيط لحياته بشكل مختلف يحميه من التغيرات التي عصفت بحياته. أما الفيلم الذي يمثل سلوفينيا في المسابقة الرسمية (شيفورس راوس) إخراج جوران فوينوفيتش، فيحكي عن أربعة أولاد يعيشون أزماتهم الخاصة حتى يُلقي رجال الشرطة القبض عليهم فيتفكك عالمهم بعد ذلك.. في حين جاء الفيلم التركي «موسى بلا عصا» لمخرجه أيدين أوراك ليستعرض حياة الكاتب والمفكر والناشط موسى عنتر في أحداث ثرية بالاستعارات والصور لتجربة نضالية وإنسانية كبيرة.

أفلام هذه الدورة قَدّمَتْ لغة سينمائية تستل من الواقع مفرداتها وإيقاعها البصري. أفلام توغلت في عمق الواقع، وعبر اختياراتها حاولت إدارة المهرجان إبراز الشكل الاحتفائي بالسينما وصانعيها، الذي اختاره القائمون لتطوير الموعد السينمائي المهم الذي تعرفه الإسكندرية كل عام. بالموازاة أقيم سمبزيوم خاص ضَمّ مجموعة كبيرة من فناني البحر الأبيض المتوسط، وهو ما يُكرّس لتشجيع الفن والثقافة البصرية على وجه الخصوص من خلال سينما غنيّة ومتنوّعة تعكس تعدّدية روافد حوض البحر الأبيض المتوسط وتشكّل فرصة للتلاقي والحوار الثقافي والفني لشعوبه.

برئاسة الإيطالية لوتشيانو سوفينا رئيس هيئة السينما بروما، تشكّلت لجنة تحكيم الأعمال الروائية الطويلة من الممثلة التركية أنجين شاجلار، المخرجة اليونانية إلكسندرا أنتوني، الممثلة المصرية سمية الخشاب، الكاتبة السلوفينية كاتارينا ريسيك، الممثلة التونسية درة، والمصوّر الفرنسي باتريك ديومو مدير. وأسفرت نتائج المنافسة عن تتويج الفيلم المصري «بعد الحب»، بجائزة أفضل عمل، الفيلم اللبناني «وينن» بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، الفيلم السوري «سلم إلى دمشق» بجائزة الإبداع الفني، فيما حصل الفيلم التونسي «باستاردو»، لمخرجه نجيب بلقاضي بجائزتين: أفضل فيلم وأفضل ممثلة لبطلته لبنى نعما. بينما حصل بطل الفيلم المغربي «حمى»، ديدور ميشون على جائزة أفضل ممثل وهو من إخراج هشام عيوش، أما جائزة أفضل سيناريو فكانت من نصيب عبد الحميد بن عثمان وعائشة يعقوب من المغرب، ومن الأفلام الأجنبية تُوّجَ الفيلم السلوفيني «شيفورس راوس» للمخرج جوران جويتفيش بجائزة الإخراج المتميز. في حين حصد الفيلم الفلسطيني «إسماعيل» جائزة أفضل فيلم روائي.

وبرئاسة الممثل السوري جمال سليمان، وعضوية كل من نادية رشاد وإياد نصار، والمخرجة الفلسطينية ليالي بدر، منحت لجنة تحكيم الأفلام القصيرة جائزة أفضل عمل تسجيلي للفيلم اللبناني «زرع كوكو» لمخرجه عماد الأشقر، فيما تُوّجَ الفيلم المصري «حياة كاملة» بجائزة أفضل فيلم وثائقي.

على عكس حفل الافتتاح، الذي كان لافتاً، عرف اختتام مهرجان الإسكندرية في دورته الأخيرة غياباً ملحوظاً، بدأ بغياب الفنان نور الشريف الذي أهديت له دورة هذا العام بسبب ارتباطه بتصوير فيلمه «بتوقيت القاهرة»، وانتهاء بوزير الثقافة المصري، وبينهما العديد من رموز الفن والسينما في مصر.



بقرة في اليد ولا سلام على الشجرة!

«المطلوبون الـ 18»

حوار: سليم البيك

«المطلوبون الـ 18» فيلم يجمع بين الرسوم المُتحرّكة والوثائقي.. تجري قصته في بلدة بيت ساحور المجاورة لمدينة بيت لحم، والزمن إبان الانتفاضة الفلسطينية (1987 – 1991). الفيلم يُسلِّط الضوء على خيال المقاومة وإبداعها من خلال سرد قصة أبطالها أهالي بلدة بيت ساحور، الذين قرّروا مقاطعة حليب شركات الاحتلال، وتربية الأبقار بغرض إنتاج محلي للحليب والأجبان. وسرعان ما يتحول التصدّي للاحتكار الإسرائيلي إلى عصيان مدني ورفض شعبي لدفع الضرائب، ما سيجر جيش الاحتلال إلى مسح المدينة بيتاً بيتاً، بحثاً عن البقرات الثماني عشرة، التي خبّأها الفلسطينيون وهرّبوها ليلاً من بيتٍ لآخر. تمتد قصّة الفيلم زمنياً إلى إعلان اتفاقية «أوسلو» التي أجهزت على الانتفاضة، كما على الأسلوب الذي اتخذه أهالي بيت ساحور لمقاومة الاحتلال.

يأتي هذا الفيلم في سياق راهني حققت فيه المقاومة الفلسطينية انتصارات ميدانية ورمزية مفصلية أعادت إحياء سلاح المقاطعة بقوة. وللاقتراب أكثر من هذا العمل، وبالتزامن مع مشاركة الفيلم قريباً في كل من مهرجان تورنتو السينمائي الدولي، ومهرجان أبو ظبي السينمائي، ثم أيام قرطاج السينمائية، التقت «الدوحة» الفنان الفلسطيني عامر شوملي، وكان هذا الحوار:


عامر شوملي

عامر شوملي من مواليد الكويت 1981. درس هندسة العمارة وحصل على الباكالريوس فيها. ثم على شهادة ماجستير في الفنون الجميلة تخصص رسوم متحركة من بريطانيا. استخدم الرسوم المتحركة والكاريكاتير، بالإضافة إلى الملصقات للتفاعل مع المحيط السياسي والاجتماعي الفلسطيني اليومي. صاحب برنامج دبلوم الرسوم المتحركة في جامعة بيرزيت، وهو أحد مؤسسي زان ستوديو في رام الله، حيث يقيم حالياً.

قصة البقرات معروفة عند أهالي بيت ساحور. ما الذي جعلك تخرج منها بفيلم، وهو فيلمك الأول؟

- هوسي الدائم هو التقاط القصص اليومية التي تحمل دلالات أعمق من القصة ذاتها، قصص غير تلك التي تبحث عنها الصحافة، قصص برمزيتها كـ «كليلة ودمنة» تفتح أبواباً جديدة لقراءة الواقع. جورج أورويل مثلاً في مزرعة الحيوان. الجميل في قصة البقرات في الفيلم أنها تُقرأ بشكل بسيط كعمليات تضييق من جيش الاحتلال على الفلسطينيين وأبقارهم، وعدم قدرتهم على قتل البقرات، بينما استطاع الفلسطيني ناته قتل أبقاره في ساعة اليأس. الرمزية المذهلة للبقرة هي التي أغوتني لهذه القصة.

ما طبيعة التعاون مع المخرج الكندي باول كاون في إخراج الفيلم؟

- حين بدأنا العمل على إنتاج هذا الفليم خاف المنتجون من المغامرة مع مخرج بلا خبرة، تحديداً في الفيلم الوثائقي، فقاموا بترشيح باول، وهو مخرج كندي أخرج أكثر من 50 فيلماً. أنا وباول من عالمين مختلفين، هو من عالم الحقيقة والوثائقي الواضح، وأنا من عالم الرسوم المُتحرّكة والخيال، وكان هذا التعاون صعباً في البداية. أنا أبحث عن الفانتازيا وهو يريد الخلاصة. أعتقد أننا في النهاية وصلنا إلى منطقة من الفنتازيا التي تخدم القصة ولا تستبدلها بغيرها.

لماذا لجأتم إلى عدّة أساليب ضمن الفيلم، الكرتون والدمى والمقابلات والتمثيل والأرشيف؟

- لم تتوافر لدينا مواد أرشيفية لهكنا قصة، فهي ليست من اهتمامات الصحافة. جاءت فكرة الدمى لسببين: الأول لتغطية النقص في المواد الأرشيفية، والثاني لسرد القصة من خلال الأبقار كوجهة نظر «محايدة» وغريبة. استطعنا من خلال دمج عدة مستويات من الواقعية البصرية الحصول على عالم غريب غير محدود بأفكار مسبقة، عالم جديد، أليس في بلد العجائب.

هل كان إيجاد الجهة المنتجة للفيلم صعباً؟

- سأكتفي بالقول إن إنتاج فيلم سياسي عن الانتفاضة الأولى ونهايتها لم يكن سهلاً. هي منطقة وعرة.

أساس موضوع الفيلم هو إنتاج الحليب فلسطينياً ومقاطعة الحليب الإسرائيلي، وقد كُتِبَتْ عبارة على جدران أحد البيوت تدعو لمقاطعة المنتجات الإسرائيلية، اليوم مسألة المقاطعة تلقى استجابة عالية في الضفة الغربية، وعالمياً، سؤالي هو: كيف ترى هنا الأسلوب لمناهضة الاحتلال، من خلال تجربة أهالي بيت ساحور؟

- أعتقد أن هنا التوجه قادر على إحداث تغيير حقيقي، خصوصاً إن تطور إلى المقاطعة والإنتاج. كل احتلال هو مشروع استعماري وربحي، المقاطعة هي ضربة في الصميم، في الهدف. تجارب المقاطعة نجحت في الهند وجنوب إفريقيا وستنجح في فلسطين. أما إن كان السؤال: مقاومة سلمية أم مسلحة، فأقول بأنهما ليسا سمك ولبن.

هنالك ممثلون عن الجيش الإسرائيلي في الفيلم شاركوا بشهادات عن القصّة، ما الذي جعلكم تقحمون أطرافاً ممثلة عن الاحتلال في فيلم يحكي قصّة مقاومة وانتفاضة ومقاطعة؟

- نادراً ما نشاهد وجه الفلسطيني في الأفلام الإسرائيلية (فيلم «فالس مع بشير» مثلاً). الإسرائيليون يخافون حضورنا. أما نحن فلا داعي للخوف، أنا كفلسطيني قصتي حقيقية وأنا صاحب حق. كان الشعور لدى البعض أن حضور الإسرائيلي يؤكد القصة، لكن بالنسبة لي كان الأمر الأكثر أهمية هو إظهار الغرور والعنجهية الإسرائيلية في رواية القصة بعد 25 عاماً على حدوثها. ما زال يرى قصّة البقرات ومطاردتها أمراً عادياً.

هل من رابط يمكن أن يجمع بين الفيلم وبين الوضع الفلسطيني الحالي؟

- أكيد. خصوصاً في هذه الأيام، هنالك توجه شعبي لاستعادة زمام المبادرة من الأحزاب واسترجاع قدرتها على صنع مستقبلها بدل الحالة المهزومة التي فرضت عليها. الفيلم سيطرح نموذجاً صنعه الفلسطينيون قبل خمسة وعشرين عاماً، وأُجهض، نموذجاً؛ كل فرد قادر على صنع شيء منه والمساهمة فيه بدل الانتظار. ثماني عشرة بقرة باليد ولا رباعية (اللجنة الدولية الراعية للسلام) على الشجرة.

«مارسيليا»
طريق الأمومة

مروة رزق

فيلم MARSELLA «مارسيليا» (2014)، هو تجسيد بمعنى الكلمة لما يُعرف باسم «سينما المرأة». الفيلم من إخراج المخرجة الإسبانية الواعدة بيلين ماسياس والتي تخصّصت في مثل هذه النوعية من الأفلام التي تدور عن حياة المرأة ونفسيتها ومشاعرها، فهي من مثال المخرجات اللواتي يقدمن أفلاماً عن المرأة، ولكنها مصنوعة لكي يراها الجميع. ومن أبرز الأمثلة على إتقانها لهذا وإصرارها على التعبير عن المرأة في مسارها السينمائي كمخرجة فيلمها (ساحة سجني) عام 2009. يدور فيلم مارسيليا حول مفهوم الأمومة وما قد يطرأ علينا من تغيير بسبب كائنات صغيرة ظهرت في حياتنا وما تثيره من رغبة مُتأجِجَة بداخلنا، لكي نصبح أفضل من أجلهم.

تلعب بطولة الفيلم نجمتان إسبانيتان لامعتان: ماريا ليون (سارة) وجويا توليدو (بيرخينيا)، لعبتا دورهما باقتدار جعل أداءهما المتميز أكثر ما يَعلق في ذهن مشاهد هذا الفيلم. لا تستطيع أمامهما سوى أن تقتنع بأن كلا منهما هي الأم الأصلية لفتاة صغيرة تدعى



(كلير) وأن كلتا الاثنتين تستحق الفوز بحضانة الصغيرة. تنشد المرأتان ما تراه كل واحدة حقاً لها. فالأم البيولوجية (سارة) فقدت حقها في رعاية ابنتها منذ خمس سنوات نتيجة إدمانها للكحول، ولذا فقد قامت (بيرخينيا) برعاية الطفلة طيلة هذه المدة واعتبرتها ابنتها. إزاء هذا الموقف المُعقَّد والرغبة الجامحة في حل هذه المعضلة قرّرت السيدتان بدء رحلة إلى مدينة مارسيليا الفرنسية من أجل البحث عن والد الطفلة، ولعب دوره ممثل صاحب مكانة رفيعة أيضاً في السينما الإسبانية المعاصرة (إدواردو فيرناندث)، والذي لم يَقِل عنهما في الأداء، معتبرتين أن هنا قد ينهي الموقف سريعاً. تتبدى طوال طريق الرحلة المشاعر المتدفقة والجيّاشة لهاتين السيدتين الراغبتين في تحقيق ذاتيهما عن طريق الفوز بحب الطفلة الصغيرة.

وهنا لا يمكن إغفال أداء الطفلة ناوا فونتانالز (كلير)، التي حفرت طريقها في عالم السينما بدور الطفلة التي تبحث عن والدها الحقيقي، بنظراتها الناضجة والبالغة المُعبِّرة عن الظروف الصعبة التي مرّت بها في حياتها.

ماريا ليون التي رُشِحَتْ لجائزة «جويا» أفضل ممثلة عام 2011 عن دورها في فيلم «الصوت النائم» تشدك بأدائها الهادئ والطبيعي المتمكّن الذي مَثّلَ العفوية والواقعية، وأيضاً التفاؤل لمرأة تحاول التغلب على ماضيها السيئ والكفاح من أجل مستقبل أفضل. لعبت طيلة خمسة أعوام دور الأم التي كانت تفتقده عندما احتضنت (كلير) الصغيرة.

ويمكن أن نصنف الفيلم كذلك ضمن أفلام الطريق (road movie)، حيث





نسافر نحو مدينة مارسيليا وندخل مراكز خدمة السيارات والفنادق الموجودة على الطريق وعربات النقل عبر شخصيتي سارة وبيرخينيا المختلفتين والمتواجهتين طوال الوقت ليس على المستوى الجسدي وحسب، وإنما أيضاً على المستويين العاطفي والنفسي.

هذه المواجهة بين البطلتين الوالدتين تؤدي إلى صقل شخصيتهما وتدفعهما إلى تأمل نواتيهما ودوافعهما الحقيقية تدريجياً طوال الرحلة، حتى تكتشفا أنهما لا ترغبان فيما هو الأفضل للطفلة وحسب، وإنما في الواقع تريدان ما هو أفضل لهما شخصياً. تقرران في النهاية أن تتوقفا وأن تنظرا بداخليهما وأن تفهم كلا منهما رغبات ودوافع الأخرى.. وعلى الرغم من أن هذا كان يبدو لهما صعباً في أول الرحلة، وكانت ثمة فجوة عميقة بينهما إلا أن هذه الفجوة أخذت تضيق مع الطريق. من خلال حوار مكتوب جيداً لا يبعث على الملل تم التحكم في الانفعالات والتعامل مع هذا الموقف المأساوي من جهة بدون أن تنغمس المخرجة في مأساوية ومشاعر جياشة مبالغ فيها. وإنما، عبرت عن الموقف بصورة طبيعية.

استطاع السيناريو، الذي كتبته المخرجة بالاشتراك مع فيرونيكا فرنانديز وإيتو غابيلوندو، أن ينقل لنا جيداً إحساس رحلة طويلة بطيئة على الصعيدين العاطفي والجسدي أيضاً (مثال: لا تجدان من يقلهما في جو حار خانق، وحين تستخدمان سيارة تكون عن طريق الاستعارة بلا مقابل). كل هنا يدور في مشاهد نهارية خانقة جديرة بمناخ متوسطي يُشعرك بالإجهاد والتعب اللذين تشعران بهما.

ولكن يؤخذ على الفيلم حياده عن الحبكة الرئيسية في حكايات عن (تهريب المخدرات، كمثال)، والتي كانت غير ضرورية لسرد القصة، وإنما أدخلت بشكل قسري بدون أن تضيف جديداً على خط الحكاية. وفي النهاية مارسيليا فيلم حساس ينتصر للفرص الثانية التي يجب أن نستغلها -إن أتت- لنحقق ما نريده.



الأرض وحدودها

صمت على نهر أنغوري!

حسن بن محمد

«كارلوفي فاري» (Karlovy Vary) المهرجان السينمائي الدولي، الذي يُقام في جمهورية التشيك، واحد من أعرق المهرجانات السينمائية العالمية. إذ يُقام سنوياً منذ سنة 1946 بهذه المدينة العريقة كارلوفي (Karlovy) حاضنة مياه نهر أوهري، والشاهِدة على ميلادها منذ تشييدها في عهد مَلِك بوهيميا عام 1370، ومثلما تشتهر بحماماتها الطبيعية اشتهرت كذلك بانضمام مهرجانها السينمائي إلى قائمة أربعة عشر مهرجاناً مُصنفاً ضمن فئة «أ»، فمهرجان «كارلوفي فاري» لا يقل جودة وأهمية عن مهرجان كان وبرلين وفينيسيا وطوكيو وموسكو وسان سباستيان.

برنامج « كارلوفي فاري» بدوره يتوزّع على عدة أقسام منها المسابقة الدولية ومسابقة للأفلام الأولى والثانية من دول وسط وشرق أوروبا ودول البلقان وتركيا وما يعرف بالجمهوريات السوفياتية السابقة، ويشمل كذلك مسابقة دولية للأفلام التسجيلية، بالإضافة إلى مسابقة منتدى الأفلام المستقلّة. وفي كل سنة يقوم هنا المحفل السينمائي باختيار شخصية سينمائية عالمية مرموقة لمنحها جائزة خاصة، وهي جائزة «كرة الكريستال»، وذلك تقديراً للمساهمة المتميزة لهذه الشخصية في عالم السينما، ودورة هذه السنة، وهي التاسعة والأربعون، تَوجَتْ في أواخر يوليو الماضي، المجري غيوركي بالفي بالكريستال غلوب عن فيلمه «السقوط الحر»، كما بجائزة لجنة التحكيم، لكن الحدث الأهم كان في تتويج المخرج الجيورجي

جورج أوفاشفيلي (1963) بالجائزة الكبرى للمهرجان كأحسن مخرج عن فيلمه الدرامي «جزيرة النرة» (Corn Island)، الذي كتبه بالاشتراك مع رفيق دربه السيناريست نيغزار شاتيدز.

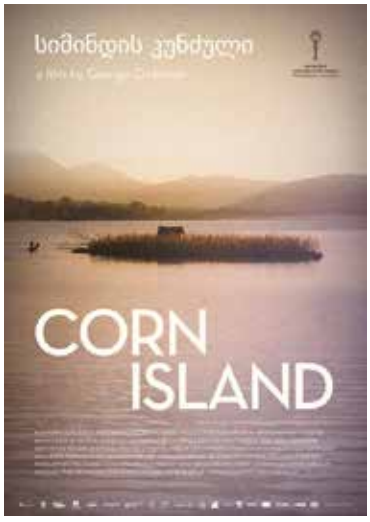
تروي قصة فيلم «جزيرة النرة» حكاية مزارع عجوز يعيش مع حفيدته في جزيرة على نهر «انغوري» الفاصل بين حدود جورجيا وأبخازيا. ويرى النقّاد أن توجّه لجنة التحكيم لتتويج هذا الفيلم هو في الحقيقة انحياز منها إلى فئة الأعمال السينمائية التي تشتغل على مسائل ذات مضامين رمزية وفكرية تعمل على هزّ المسلمات عند المتلقي وتزعزع بعض القناعات، خصوصاً أن هذا الفيلم هو من نوع الدراما البسيكولوجية التي تطرح الأسئلة الوجودية والفكرية المُعبِّرة عن دواخل الشخصيات وتكشف سلوكها وتصرفاتها.

وفي فيلم «جزيرة النرة» ثمة أسئلة عديدة وعميقة تُطرح حول معنى الحياة والموت من دون أن تتحدث شخصيات الفيلم عن ذلك، إذ تنوب الصورة وحدها عن الكلام لتنقل الانفعالات وتلتقط النبنبات وتقلبات الطبيعة، مثلما ترصد كفاح عجوز وحفيدته للبقاء على قيد الحياة وسط أخطار مُتربّصة بهما.

يكتنف قصة الفيلم الكثير من الغموض، فهي لا تكشف عن كل تفاصيلها وإنما تبطن صراعاً تاريخياً وسياسياً وقومياً بين جمهوريتي أبخازيا وجورجيا، وقد ترك المخرج الباب مُشرعاً للمشاهِد للدخول في قراءة ما وراء الحكاية، خاصة في غياب نص مُكتمِل ومُسترسِل، ويبدو أن كاتب السيناريو تجنّب الخوض في عرض صراع قائم لم يحسم بعد على المستويين السياسي والعسكري، ومن ثم اكتفى بتسجيل موقفه منه عبر خلق نماذج قابلة للتجسيد سينمائياً بأكبر قدر من الاقتصاد في التعبير اللغوي، الذي شكّلت اللغة البصرية بديلاً خلاقاً له.

لكننا أمام تناول عبثي يصوره هذا الفيلم، عبثيته تنطلق من قصة صراع غير محسوم حول حدود لا تخرج عن خنق السياسة ونزاعاتها على خلفية الأحداث الواقعة والصراع التاريخي على إقليم أبخازيا. لكن، وفي هذه الحالة، تُخيّم على أحداث الفيلم أجواء النزاع التاريخي الجورجي- الأبخازي من دون أن يغرق المخرج في سرد أدق التفاصيل حول ذلك، بل يكتفي بعرض المشاهد المتضمنة لرشقات من الرصاص تارة وتارة أخرى يعرض مشاهد جنود من الجانبين بلباسهم الرسمي يجوبون النهر ويلقون التحية على العجوز المزارع، ومن ثم فهو فيلم صامت يقول الكثير عن علاقة الإنسان بالأرض من خلال ثلاثة أبطال تدور حولهم القصة؛ جد وحفيدته ونهر «أنغوري». لكنه، رغم مرجعيته التاريخية، فيلم لا يُقدِّم دروساً في التاريخ ولا مواعظ رنانة، وإنما إشارات رمزية عن عبثية النزاع الحدودي، وكأن المخرج أراد من هذا الخيار تمرير سؤال وجودي: ما دامت الطبيعة أقوى من كل الصراعات فلماذا الاقتتال؟!

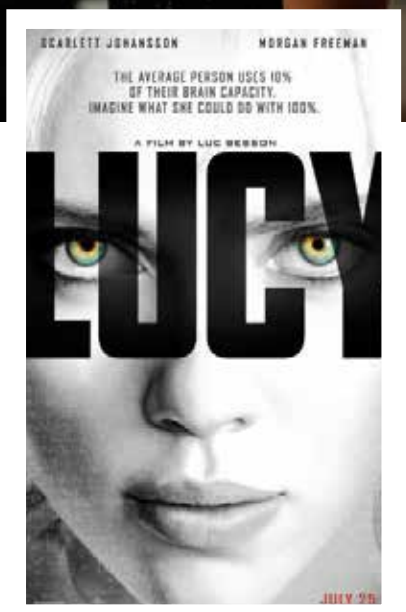




استغرق هذا الفيلم سبعين يوماً من التصوير، وقد كُلِلَ جهد فريق العمل بما فيه بناء جزيرة التصوير وهدمها في النهاية، بالنجاح فنياً وجماهيرياً؛ حيث أسر هذا الفيلم مشاهديه بمتعة بصرية لافتة من دون أن تنطق شخصياته إلا بأربع أو خمس عبارات فقط طوال دقائقه المئة.

وجاءت نهاية الفيلم لتلائم بين منطقين مختلفين وتؤسس لمنطق سينمائي عبثي جديد وغير مفهوم في ظاهره مع أنه مثل الحكاية نفسها يضمر فهماً رائعاً للعلاقة الأزلية بين البشر والأرض من جهة والصراع مع الطبيعة من جهة أخرى، ومن ثم فنحن أمام (نص) آخاذ عرف كيف يفلت من سلطة الأيديولوجيا والسياسة لينهب إلى نقاط هي بالنسبة لصانعه أهم بكثير، لأنها تؤسس لفهم العلاقات الوجودية والتباساتها التي تجلّت في فيلم «جزيرة النرة»، مما جعله مُستحِقاً للتتويج في مهرجان كارلوفي فاري، وكذلك وضع السينما الجورجية في مسارها الصحيح كسينما صاعدة ومُتفوِّقة.





«لوسي» للوك بيسون :

حصة فرنسية من الكعكة الهوليوودية

صلاح هاشم

يتصدر فيلم «Lucy - لوسي» 2014 للمخرج الفرنسي لوك بيسون المشهد السينمائي الفرنسي على مستوى إيرادات شباك التذاكر، وهو عمل أقرب إلى أفلام إعلانات التليفزيون الدعائية، منه إلى السينما، لكن أجمل ما فيه هو فن الكتابة بالضوء، بطلته الممثلة الأميركية سكارليت جوهانسون، التي بدأت تتحوّل إلى «أيقونة» و«فام فاتال - FEMME FATALE» هوليوود.. على غرار السويدية جريتا جاربو وشارون ستون، وكيم نوفاك، وجريس كيلي من أميركا، وقد خصص لهذه الظاهرة أحد النقاد السينمائيين الفرنسيين كتاباً ليبرهن فيه على أنهن شقراوات هوليوود جعلن السينما الأميركية تغزو العالم وتستولي على قلوب الناس.

تبرز سكارليت جوهانسون في الفيلم لا بتمثيلها، بل بجمالها، وقدها الممشوق، وتلعب دور «المدمر» DE-STROYER مثل شفارنيزجير في أفلام الحركة، ويشاركها بطولة الفيلم الممثل الأميركي القدير مورجان فريمان، الذي يلعب دور أستاذ جامعي، وصاحب



نظرية في التطوّر، تؤسس للفكرة التي بنى عليها بيسون فيلمه، والقائلة بأن البشر لايستغلون إلا 20 في المئة فقط من قدراتهم.. فماذا لو أنهم استثمروا قدراتهم الذهنية والجسمانية مئة في المئة؟

يقول بيسون: إنه اختار مورجان لمصداقيته، فهو يجعلنا نصدق كل مايقول في الفيلم، وفي أي فيلم، ولهذا اختار بيسون مورجان للدور لإقناعنا بنظريته التي هي نظرية مخرجنا بيسون بالأساس، وقد أراد الترويج لها واستخدمها كـ «شماعة» – بسبب خيال قاصر- لتعليق فيلم من نوع الأكشن عليها. ماذا يمكن أن يحدث لبطلتنا «لوسي»، والتطورات والتحولات التي تطرأ عليها، وتجعلها قادرة هكذا على الإتيان بالمعجزات؟.

يشارك «سكارليت» في البطولة رجل شرطة فرنسي - لعب دوره الممثل المصري عمرو واكد في المشاهد الأخيرة في الفيلم – وقد وجدت «لوسي» نفسها فجأة، مُكلّفة بإنقاذ العالم من عصابة كورية شريرة، تستخدم «لوسي» في تهريب سلاح خطير يزرع في بطنها بعملية جراحية، وهذا السلاح هو عبارة عن عبوات من عقار يمنح البشر توظيف كل قدراتهم، وبإمكان المرء إذا تجرّع منه أن يصبح قادراً على الإتيان بالمعجزات!، وبه تتحقق نظرية الأستاذ الجامعي، فهو مثلاً يستطيع كما تفعل «لوسي» في الفيلم أن يستخدم الجدران، ويجعلها درعاً يقيه من رصاص الأشرار الآسيويين، وزعيمهم الكوري (الخطر الأصفر والعدو الشيوعي، كما في بعض أفلام فترة الحرب الباردة).

كما أنه يمكّنها من العودة إلى الوراء في الزمن، لكي تلتقي بـ «لوسي» التي تعود إلى زمن العصر الحجري، وتكاد لوسي تمسك بالنجوم التي تدور في الفلك السائر في الفيلم، وتتواجد في كل مكان في وقت واحد.

تتطور الأحداث وإذا بالفتاة الأميركية «لوسي» وبقدرة العقار السحري، تدخل في نزال مع مئات من الأشرار، وتغلبهم وتقهرهم، وينتهي الفيلم كما في أفلام الوسترن بمواجهة بين لوسي وزعيم العصابة «الأصفر»، تذكر على طريقة أفلام الوسترن الإسباجيتي للإيطالي سرجيو ليوني، كما في فيلم «من أجل حفنة من الدولارات».

تبرز سكارليت جوهانسون بجمالها الأيقوني فقط. في فيلم من نوع الأكشن ACTION يعتمد على الإثارة والحركة، والعنف الصارخ، والمطاردات بالسيارات، ويضيف إليها بيسون بضع صور ومشاهد من الطبيعة، ونشأة وتطور الكون من عنده، لكن باستخدام جد ساذج. وكمثال: عندما تظهر سكارليت في المشاهد الأولى للفيلم كضحية، يقطع بيسون في مونتاج الفيلم على غزال شارد ومسكين في حضن الطبيعة، وكذلك عندما ينتقل إلى زعيم العصابة الكوري الشرير «الخطر الأصفر»..

يقطع بيسون بسناجة على فهد يتسلل بخفة لكي ينقض على الغزال الشارد، لكن – وما الذي يمنع، أليس الفيلم من إنتاجه؟ - ويضيف بيسون إلى «الطبخة» عدداً لابأس به من بهارات أفلام الأكشن المعروفة التي حفظناها، لكنه يعتمد أساساً على حضور النجمة سكارليت جوهانسون.

ويكشف الفيلم عن براعة المخرج في أفلام الأكشن، ودأبه على إنتاج هذا النوع المطلوب في سوق الفيلم الأميركي، ونكائه كمنتج في فهم عقلية الجمهور الأميركي وبخاصة من الشباب المراهق الذي يسيل لعابه أمام أفلام الحركة وتعوّد على ثقافة العنف.

ويقول الفيلم بالطبع- ضمن القليل الهش الذي يقوله، إن الفرنسيين في أفلام الأكشن من خلال أفلام بيسون باستطاعتهم المنافسة، ليكون لهم نصيب ولو ضئيلاً جداً في كعكة أسواق الفيلم الأميركي، ولذلك حقق الفيلم إيرادات شباك عالية جداً عندما عُرِضَ في أميركا، وقبل أن يخرج للعرض التجاري في فرنسا، وجلب ملايين الدولارات لمخرجه ومنتجه.

فيلم بيسون – كما تمثلته - هو «بضاعة» استهلاكية ومفصّل ومطرّز على مقاس عشاق هذا النوع من أفلام الحركة والأكشن، وللمراهقين الكثر في فرنسا الذين يصنع لهم بيسون أفلامه، ويمكن - في تقديرنا - مشاهدته، رغم «نمطيته» الفجّة، وخيال مخرجه القاصر، فالمرء كما يقول المخرج الإسباني العظيم بونويل: في الظلام، وداخل قاعة العرض، يستطيع أن يغفر للفيلم كل شيء، إلا أن يكون مُملاً.



فينيسيا «71»

السينما العربية خارج المضمار

نجح مهرجان موسترا فينيسيا السينمائي الدولي في دورته الحادية والسبعين، في جلب عدد كبير من المخرجين المميزين مثل السويدي روي أندرسون الذي تُوِجَ بجائزة «الأسد الذهبي» عن فيلم «حمامة فوق غصن تتأمل الوجود»، والروسي أندريه كونتشالوفسكي بـ «الأسد الفضي» عن فيلم «الليالي البيضاء لساعي البريد»، وجوشوا أوبنهايمر من الولايات المتحدة بجائزة لجنة التحكيم الكبرى عن فيلم «نظرة الصمت». فيما ذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى المخرج التركي كان موجديسي عن فيلمه «سيفاس». كما شكّلت أسماء آخرين كفاتح أكين وأبيل فيرارا، اكتشافات قوية على مستوى السيناريو والأداء التمثيلي.

فينيسيا: د. أمل الجمل

وإلى جانب الأفلام المتوّجة بجوائز المهرجان لمعت في دورة هذا العام أفلام مثل «إنها مضحكة بهذا الشكل» للمخرج بيتر بوجدانوفيتش، وهو فيلم كوميدي جمع بين القيمة الفنية والمواصفات التجارية، وقد شَكّلَ أحد ثلاثة أفلام لافتة تدور حول عالم التمثيل والممثلين على خشبة المسرح بعد رائعة «بيردمان أو الفضيلة غير المتوقعة للجهل» للمخرج أليخاندرو جونزاليز إيناريتو، والذي أعاد به الممثل مايكل كيتون للأضواء ثانية بقوة في واحد من أفضل

أدواره. ولمع كذلك فيلم «الهزيمة»The Humbling للمخرج باري ليفنسون وبطولة آل باتشينو في أداء رائع استعاد به تألقه من جديد رغم بلوغه سن الرابعة والسبعين. هنا إلى جانب مجموعة كبيرة من الأفلام الإيطالية، ثلاثة منها تناولت قضية بيرلسكوني ومفاوضاته مع المافيا أثناء توليه رئاسة الوزراء، ودور مطربي الشوارع في مدينة باليرمو. والظريف في الأعمال الثلاثة أنها على أهميتها الكبيرة لا تخلو من الكوميديا الصاخبة، وعلى الأخص فيلم «بيرلسكوني، قصة صقلية»، الذي أثار قلقاً قُبيل عرضه، وطالب بعض كبار السياسيين بضرورة منعه.

ووسط العدد الكبير من أفلام العنف برزت أفلام الرومانسية كذلك، إذ حَقّقَ فيلم «ثلاثة قلوب» للفرنسي بينواه جاكو ما يمكن وصفه تحفة سينمائية في مجال قصص العشق المكلوم والحب الذي لا يموت حتى وإن قتل أصحابه. وبنفس القيمة الفنية برز فيلم «فقدان ذاكرة أحمر»– Red amnesia - للمخرج الصيني Wang Xiaosh-uai، وهو فيلم استحقت بطلته جائزة التمثيل الأولى لولا المنافسة الضارية التي حرمتها إياها. وفيه تعاني البطلة من أزمة الضمير لأنها وشت بزميلها اليساري حتى تحصل على فرصة العودة إلى بكين تاركة حياة الفقر والعوز في الجبال وحتى تُربي جنينها المُنتظَر في وضع جيد، كانت هي وزميلها فقط المؤهلين للعودة، لكن لابد من اختيار عائلة واحدة فقط لنا خانت ضميرها، وظلّت تلك المسألة تؤرقها وهو ما يُفسر لاحقاً العلاقة المتوترة والمرتبكة مع ابنها الأصغر الذي كلما رأته تنكرت خيانتها المريعة والتي نتج عنها تدهور أحوال وصحة زميلها ومعاناة أسرته وحفيده الذي تحوّل إلى مجرم. التواجد الإيراني كان بارزاً ومكثفاً ولم يخرج من دون جوائز، فرغم أن فيلم «الرئيس» لمخملباف لم يرقَ لتوقعات النقاد، لكن فيلم الإيرانية راخشان بني اعتماد «حكايات» Tales، الذي يسرد قصصاً متباينة وجريئة



تعيشها نساء من شرائح اجتماعية مختلفة، حصلت مخرجته على جائزة أحسن سيناريو في المسابقة الرسمية بالاشتراك مع الكاتب فريد مصطفاوي. وبتوقيع إيراني وإنتاج أجنبي شارك فيلم «99 منزل» للمخرج الأميركي من أصل إيراني رامين بهراني، وشاركه كتابة السيناريو المخرج الإيراني أمير نادري، والأخير عُرض له فيلم وثائقي عن فن السينما وهو عبارة عن محادثة مع المخرج الأميركي أرثر بن، حول المخرج ونشأته وحياته. أما سيناريو «99 منزل» فيتناول بأسلوب إيقاعي متوتر لاهث أزمة العقارات في أميركا وفساد رجال البنوك وكيف يتحوّل الضحية إلى جلاد جديد لإنقاذ عائلته بعد أن يتم طرده من مسكنه لأنه عجز عن تسديد الأقساط في مشهد مؤلم جداً، لكنه تحت إغواء المال لا يتردّد في أن يتحوّل إلى كرباج للجلاد إلى أن تلمس روحه صحوة الضمير تحت تأثير أمه وابنه فيقرر أن يتوقف. كذلك شارك رامين بهراني بفيلم – lift you up 8 ق بمسابقة الفيلم القصير دون أن يحصل على جوائز.

وباستثناء وجود المخرج الفلسطيني إيليا سليمان بلجنة التحكيم الرسمية، اقتصر حضور السينما العربية على البرامج الموازية، ففي تظاهرة آفاق جديدة التي تضمنت عرض 17 فيلماً شارك ضمنها المخرج الأردني الواعد نوار أبو ناجي بفيلمه الروائي الأول الطويل «ذيب» أي (ذئب) إنتاج مشترك بين الأردن وقطر والإمارات وبريطانيا. وتدور وقائع الفيلم الذي تُوِجَ بجائزة أفضل مخرج في (آفاق جديدة) على طريقة أفلام الويسترن، لكن في صحراء الأردن، ويتناول قصة الفتى البدوي ذيب وشقيقه حسين اللذين يتركان قبيلتهما في رحلة مع أجنبي يبحث في الصحراء عن بئر مياه صالحة للشرب أثناء مطلع الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك، لكنهما يتعرضان إلى منبحة يقتل فيها الجميع باستثناء الطفل ذيب الذي ينجو بإلقاء نفسه في البئر، ثم يسعى للثأر والانتقام من الخائن. ورغم أن أغلب فريق العمل من الأجانب، وموضوع السيناريو لا ينطوي على قضية مهمة، إلا أن الفيلم يكشف عن موهبة متمكنة وصاعدة في عالم الإخراج.

السينما الفلسطينية شاركت بثلاثة أفلام، منها الفيلم التسجيلي الطويل «أنا مع العروس»، اشترك في إخراجه الفلسطيني خالد سليمان الناصري مع الإيطاليين أنطونيو أوجوجليارو وجابريللي ديل جراندي. والفيلم يتناول محاولة تهريب خمسة أفراد سوريين، من بينهم اثنان يحتفلان بعرسهما بدءاً من الأراضي الإيطالية مروراً بالأراضي الفرنسية إلى الدنمارك وصولاً إلى السويد. إلى جانب الفيلم القصير «في الوقت الضائع» إخراج رامي ياسين الذي يشاركه البطولة مكرم خوري. ثم فيلم «فيلا توما» للمخرجة سهى عراف، والذي أثار الكثير من المشاكل في إسرائيل منذ أن تم الإعلان عن مشاركته في عروض فينيسيا، لكون مخرجته تلقت دعماً من أكثر من جهة إسرائيلية دون أن تنسب الفيلم إلى إسرائيل، لكن رغم الضجة التي خلفها الفيلم فإنه لم يحظ بترحيب النقاد، خاصة إذا أخذنا في عين الاعتبار رتابته وسقوطه المغرق في الذاتية.

تورونتو

الطريق إلى الأوسكار



تورونتو - سوزان سامي جميل

اختتمت الدورة الـ 39 لمهرجان الأفلام العالمية «4 - 14 أيلول/سبتمبر» الذي تقيمه مدينة تورونتو العظمى -كما يسميها الكنديون- عاصمة مقاطعة أونتاريو في كندا. وكانت دورة هذا العام قد عرفت مشاركة 393 فيلماً سينمائياً من شتى دول العالم، تباينت مواضيعها بين دراما طويلة وقصيرة وأفلام كارتونية ووثائقية، إلا أن 143 فيلماً من مجموع الأفلام المشاركة تم عرضها لأول مرة. اُفتتح المهرجان بفيلم «القاضي»، وهو من إخراج ديفيد ويبكنز وبطولة روبرت داوي الابن وروبرت دوفيل، فيما اُختير الفيلم البريطاني «فوضى قليلة» لاختتام المهرجان وهو من إخراج آلين ريكمان وبطولة بطلة فيلم «تايتانك» كيت وينسلت.

توزّع برنامج العرض على صالات السينما في تورونتو وضواحيها، وقد خصص منظمو المهرجان يوماً كاملاً لكل ممثل مشارك تُعرض فيه مختارات من أفلامه، وكان اليوم الأول مُخصصاً للممثل بيل موراي. الحضور العربي كان واضحاً في المهرجان، حيث اشتركت عدة دول عربية بإنتاج منفرد أو مشترك مع دول غربية، ومن هذه الأفلام: فيلم «نوم عميق» للمخرجة الفلسطينية بسمة الشريف،. «عين وحورية بحر» إخراج شهد أمين. «ملحمة أوديسا العراقية» إخراج سمير. والفيلم الكارتوني «النبي» لجبران خليل لمحمد سعيد حرب وآخرين. «ضوء» إخراج ياسمين كراجا. «الإطار الضيق لمنتصف الليل» إخراج تالا حداد. «عاصفة أكتوبر» إخراج ربى ندّا. «كلمة واحدة» إخراج مريم سيللا خادي سيللا. «نيب» إخراج ناجي أبو نوار. «الوادي» إخراج غسان سلهب. «فيلا توما» إخراج السورية سهى عراف. «المطلوبون الثماني عشر» إخراج أمير شوميلي، وفيلم «الدبلوم الوطني» إخراج داوود حمادي.

وقد توجت الأفلام العربية بجوائز المهرجان؛ منها جائزة أفضل فيلم سينمائي معاصر لفيلم «الوادي» لغسان سلهب، وهو من إنتاج لبناني/ فرنسي/ ألماني/ قطري/ إماراتي، أما جائزة أفضل لقطات خارجية فقد فاز بها فيلما «ليبارك الله فرنسا» إخراج عبد المالك، بإنتاج فرنسي، وفيلم «فيلا توما» للسورية سهى عراف، وهو من إنتاج فلسطيني، وأيضاً جائزة أفضل صناعة للمغامرة لفيلم «نيب» للمخرج اللبناني ناجي أبو نوار، إنتاج أردني/ قطري/ إماراتي/ إنجليزي. كما حصل الفيلم الوثائقي العراقي «ملحمة أوديسا العراقية» وفيلم «الدبلوم الوطني» لداوود حمادي على جائزة أفضل فيلمين وثائقيين.

ومن الأفلام التي لفتت الأنظار في هذه الدورة؛ فيلم «نظرية الكل شيء»
















من إخراج جيمس مارش وبطولة ايدي ويدمان، وتحكي قصة الفيلم السيرة الذاتية للعالم البريطاني الشهير ستيفن هاوكينغ الذي أصيب بمرض التصلب الشديد لضمور العضلات وهو طالب في الجامعة والقصة طُرحت من منظور علاقته بحبه الأول جين وايلد. كما حاز كل من الفيلمين «الزاحف ليلاً» من إخراج جيك كيلينهال وفيلم «طائر الفينيق» من إخراج كريستيان بيتزولد على إعجاب النقاد. وكذلك فيلم «أليس لاتزال هنا» الذي تألقت فيه جوليانا مور في دور أستاذة جامعية تصاب بمرض الزهايمر .

وقد أسفرت نتائج مسابقة الأفلام الأجنبية بفوز فيلم «لعبة المحاكاة» من إخراج مورتين تايلدم بجائزة أفضل اختيار للجمهور، مناصفة مع فيلم «تعلم السياقة» للمخرجة ايزابيل كويكست وفيلم «القديس فنسنت» للمخرج ثيودور ميلفي، فيما نال فيلم «دقات انتونوف» للمخرج هاجوج كوكا بجائزة الجمهور في صنف الأفلام الوثائقية. مناصفة أيضاً مع فيلم «تقديم» للمخرج إيثان هاوك. كما حصل فيلم «مانفعله في الظل» للمخرج تايكا ويتيتي وجيمين كليمنت حسب اختيار الجمهور بجائزة جنون منتصف الليل، مناصفة مع فيلم «الناب» إخراج كيفن سميث، وفيلم «اللعبة الكبيرة» إخراج جلماري هيلينندر .

وذهبت جائزة أفضل فيلم كندي طويل إلى مكسيم غيروكس عن فيلمه «فيليكس وميرا» مناصفة مع فيلم «بانغ بانغ بيبي» لمخرجه جيفيري سانت يوليوس. بينما كانت جائزة أفضل فيلم كندي قصير من نصيب فيلم «منيع الأخبار الجوية وملاكم الظل» إخراج راندال أوكيتا. في حين تُوِجَ فيلم «جسد منفرد» للمخرج سوتيريس داونوكوس كأفضل فيلم عالمي قصير. أما جائزة العرض الخاص فكانت من نصيب فيلم «خارج الذهن» للمخرج أورن موفرمان. وأخيراً فيلم «مارغريتا، مع القصبة» للمخرج شونالي بوس فاز بجائزة أفضل فيلم آسيوي عالمي.

الجدير بالذكر أن الأفلام التي تتوج في مسابقات تورونتو السينمائي ترشح غالباً لجوائز الأوسكار، لذلك يحرص المخرجون والمنتجون على المشاركة في هذا المهرجان.



مشهد من مسرحية «خميس في باريس» 1976 - تأليف: سامي المناعي - إخراج: بدر الدين حسنين

تأصيل المسرح العربي

(الحالة القَطَريّة)

حظيت مسألة تأصيل المسرح العربي بصفة عامة شكلاً ومضموناً باهتمام كبيرٍ، وحرصٍ شديدٍ من القائمين على الشأن المسرحي، ونتج عن هذا الاهتمام والحرص إشكال حول الجذور التاريخية للمسرح عند العرب؛ هل عرف العرب المسرح؟ وانقسم الرأي في ذلك، بأن هناك فرقاً بين الأصالة والتأصيل، حيث يرى الأصالة تعني الثبات، وجودة الرأي، والقاعدة والأساس الذي يقوم عليه الشيء، فإذا غاب الأصل ينعدم كل ما تفرَّع منه أو ما أُسِسَ عليه، أما التأصيل من (وجهة نظره) فهو أقل درجة من الأصالة، حيث ضرورات التغيير الاجتماعي الملحة عادة ما تفرض على المجتمع التخلّي عن كثير مما فيه من أعراف وتقاليد، ولكنها لا تفرض إلغاء التراث أو استئصال الثقافة والهوية، وإنما تؤدي الاستجابة بالضرورة إلى ابتداع صيغ ملائمة.

د. مرزوق بن بشير بن مرزوق

باحث وكاتب قطري


من مسرحية «على جناح التبريزي»

ويعرّف الدكتور محمد غنيمي هلال الأصالة بأنها ليست بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي، لكي يبقى المرء كما هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من مظانٍ خارجة عن نطاق الذات حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها(2)، ويتبين من هذا التعريف للأصالة بأنها دعوة للتجاوب مع الثقافات الأخرى في إطار الأصالة، وبهذا يتحقّق مفهوم التأصيل في الثقافة العربية.

الأصالة إذن تعني الثبات، وأصل الأشياء ومرجعيتها، أما التأصيل فيعني المرونة والبناء على ما مضى والاستفادة من المبادئ والتقاليد الأصيلة في ثقافة الأمة.

ومحاولات تأصيل المسرح العربي، هي إحدى الطرق التي تعامل بها المسرحيون العرب مع المسرح حيث كان الاقتباس والترجمة من المسرح الغربي الوسيلة الأخرى في ذلك التعامل، وكان الغرض من تأصيل المسرح، هو التأكيد على الأصالة والهوية العربية، وكذلك الاختلاف عن الآخر، وربط المسرح بالثقافة والبيئة الاجتماعية العربية، وهمومها المادية والمعنوية، وكانت تهدف في النهاية إلى الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والتوفيق بين التراث العربي والإسلامي والإطار الغربي للمسرح. يشير الباحث جميل حمداوي عمر في بحثه المنشور على شبكة الإنترنت إلى أن تأصيل المسرح يتم من خلال أشكال مختلفة هي:

تأصيل المسرح العربي اعتماداً على المضمون التراثي.

تأصيل المسرح العربي ارتكازاً على الشكل أو القالب التراثي.

التأصيل النظري (بيانات وتصورات وورقات نظرية حول أصالة المسرح).

التأصيل التطبيقي (نصوص وعروض مسرحية تأصيلية مضموناً وقالباً).

المسرح العربي والتراث:

من المعلوم أن بدايات المسرح الإنساني انطلقت وعُرِفَتْ من خلال الممارسات الطقوسية، وارتباط حكاياتها بقصص الآلهة وصراعاتها (الميتافيزيقية)، وكانت تلك الصراعات هي المادة الخام التي بنى عليها المسرحيون الأوائل أعمالهم الفنية، خصوصاً مسرحيين مثل يوروبيدس وأرستوفاينس وسوفوكليبس الذين شكّلوا جيل الرواد للمسرح الإغريقي. ومن ذلك المنطلق دعا الكثير من المسرحيين العرب إلى ربط تأصيل المسرح العربي بتراثه شكلاً ومضموناً، ومنها الدعوة التي أطلقها الدكتور يوسف إدريس في عام 1963م بضرورة خلق مشروع عربي نصاً، وروحاً، وشكلاً، ومضموناً، والذي أطلق عليه (مسرحة المسرح)، ولقد نحى عدد كبير من المسرحيين العرب نفس المنحى في الدعوة إلى مسرحية عربية ذات شخصية خاصة بها، مسرحية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، ولقد كان لتلك الدعوات مستجيبيها، حيث عمل عدد من المسرحيين على العودة إلى التراث العربي والإسلامي لاستلهامه، آملين تحقيق مسرح عربي مستقل ومعبر عن الثقافة العربية الأصيلة.

وعلى ضوء ذلك انطلقت أعمالٌ مسرحية، آخذة في اعتبارها ذلك النهج من استلهام التراث فجاءت مسرحيات الكاتب ألفريد فرج، مثل مسرحية (حلاق بغداد) عام 1963م، ومسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفة) عام 1969م، ومسرحية (رسائل قاضي إشبيلية) عام 1975م، ومسرحية (سليمان الحلبي) عام 1965م، التي استمدها من حادثة تاريخية واقعية تحكي عن شاب عربي من حلب ذهب ليتعلّم في الأزهر الشريف بمصر وتمكّن هناك من قتل قائد الجيش الفرنسي حينها واسمه (كليبر)، وتمكّن ألفريد فرج في هذا العمل من تقديم تراجيديا عربية يتصف فيها سليمان الحلبي بمواصفات البطل التراجيدي الأرسطي.

واستمرت محاولات استلهام التراث العربي والتاريخ والحكايات الشعبية مع كتّاب آخرين مثل: سعد الله ونوس، الذي قدّم لنا (مغامرة رأس المملوك جابر) في قالب حكواتي جناب، ومسرحية (الملك هو الملك)، وكذلك الطيب الصديقي الذي عمل على تطوير ما يسمى بمسرح الحلقة في (ديوان سيدي عبد الرحمن)، واستفاد من مقامات بديع الزمان الهمذاني في تطوير ذلك النوع من المسرح، وكذلك عبد الكريم رشيد في أعماله الاحتفالية، ومحاولات قاسم محمد في توظيف الموروث الشعبي في أعماله، وغيرها من المحاولات العربية الجادة التي أدت إلى الإسراع في عملية تأصيل الفن المسرحي العربي، وإيجاد سمة وصيغة خاصة به (3)، ويلاحظ المتابعون لمحاولات تأصيل المسرح العربي بأن المسرحيين العرب اعتمدوا

على ثلاثة مصادر أساسية استلهموا منها أعمالهم المسرحية، وذلك كما يشير أحمد سعيد الدين في مداخلة على شبكة الإنترنت وهي:

1- المصدر التاريخي: حيث يعتمد المسرحيون على حوادث التاريخ ووقائعه والاستفادة منه زمانياً أو مكانياً أو كليهما، ويعمدون على تفكيك الوقائع التاريخية، ومن ثم يعيدون تركيبها من جديد في عملية انتقائية، لدعم فكرة أو قضية معاصرة.

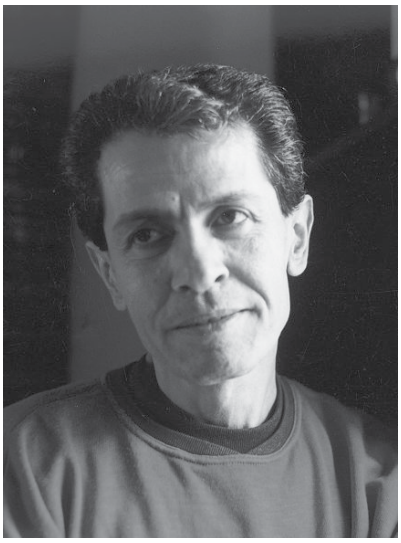
2- المصدر التراثي: حيث يتوجه المسرحي العربي إلى الحكايات الأسطورية والخرافية أو القصص الشعبية مثل (عنترة بن شداد) و(سيرة بني هلال) و(مقامات الهمذاني) و(قصص البخلاء) وقصص ألف ليلة وليلة، وهنا أيضاً يلجأ المسرحي العربي ليعيد تركيب تلك الحكايات والأساطير ويوظفها للوقت الراهن، والوصول من خلالها إلى رسائل معاصرة.

3- المصدر الشعري: اعتمد عدد من كتاب المسرح العربي منذ انطلاقته على التراث الشعري العالمي، وكان من أوائل من كتبوا ومن نظموا المسرحية شعراً الشاعر أحمد شوقي وعزيز أباظة، حيث كتبوا أعمالهم المسرحية بطريقة الشعر العمودي، ولربما كانت الانطلاقات الأولى للكتابة المسرحية شعراً، جاءت تقليداً للتراجيديا اليونانية، وقد نضجت الكتابة للمسرح بلغة الشعر على يد كتاب مثل الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي استلهم المسرح الدرامي، واقترب من لغة الحوار الشعري، ويطلق النقاد على المرحلة الأولى من استخدام الشعر في المسرح اسم (المسرح الشعري)، حيث كانت لغة الشعر هي البارزة على حساب الدراما، أما المرحلة الثانية فأطلقوا عليها (الشعر المسرحي)، حيث وظف الشعر للدراما، وتطور الأحداث، وأصبح جزءاً من النص المسرحي وليس دخيلاً أو مفروضاً عليه، ويعتبر الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي من أهم رواد هذه المرحلة، ويتضح ذلك في مسرحياته (الفتى مهران) و(الحسين ثائراً) و(الحسين شهيداً).

نلاحظ مما سبق، أن محاولات تأصيل المسرح العربي سواء أكانت التي اعتمدت على وقائع التاريخ ومصادره المتنوعة



ألفريد فرج



سعد الله ونوس

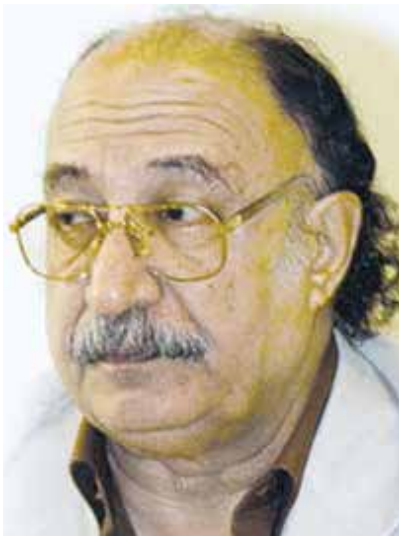


عبدالكريم برشيد

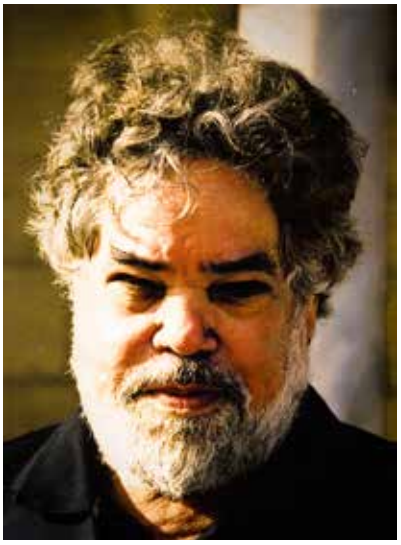
وشخوصه، أم تلك التي اعتمدت على التراث من حكايات وأساطير وخرافات، أم التي استلهمت التراث الشعري ووظفت لغة الشعر في بناء الحدث المسرحي، نلاحظ أن جميعها بقيت ملتصقة ومستفيدة من الإطار الغربي لشكل المسرحية، ولم تقدّم لنا تلك المحاولات رغم جديتها، أساليب فنية مُتميّزة أو مُتفرّدة عن ذلك المسرح، وكل ما تم القيام به هو توظيف شكل المسرح العالمي وأطره في مضامين مرتبطة بواقع الإنسان العربي وهمومه وتطلعاته، وهنا ما يؤكد لنا بأن محاولات البحث عن أصل للمسرح العربي، أدت إلى ما نطلق عليه تأصيل المسرح العربي أي الإستفادة من تراث الماضي والتاريخ في أطر وقوالب المسرح الحديث، وهذه الاستفادة لا تقلل من شأن الأمة وثقافتها الإنسانية، بل تؤكد انفتاح الثقافة العربية على الآخر، واستيعابها لكافة المظاهر الإنسانية وتوظيفها للثقافة الأم.

(الحالة القطرية)

الراصد لظاهرة تطور المسرح القطري ونشوئه التي بدأت من منتصف القرن العشرين، ربما ينتهي به الأمر، بأن المسرح في قطر ومنذ بداياته الأولى لم تعنه ظاهرة تأصيل المسرح بشكل مباشر، ولا يبدو أن هناك تأثراً مباشراً بالمحاولات التي قام بها بعض الكتّاب والمثقفين العرب في دول عربية مثل سورية ومصر وبعض أقطار المغرب العربي، ولقد توجهت جُلّ مواضيع المحاولات المسرحية في قطر وحتى بداية سبعينيات القرن الماضي إلى القضايا المحلية الراهنة، والتي كان معظمها يتناول المشاكل الحياتية الاجتماعية المباشرة، من غلاء المهور، وغلاء الأسعار، وقضايا الإرث، أما من الناحية الشكلية أو الإطارية؛ فلقد كانت معظم المسرحيات تُقدَّم بشكل اسكتشات هزلية على منصات الأندية الرياضية والاجتماعية أو على منصات المعسكرات الكشفية، وذلك قبل انتقالها إلى منصة مسرحية مستقلة في أوائل سبعينيات



قاسم محمد



الطيب الصديقي

> محاولات تأصيل المسرح العربي التصقت واستفادت من الإطار الغربي لشكل المسرحية، لكنها لم تقدِّم رغم جديتها، أساليب فنية مُتفرِّدة ومكتملة.

القرن الماضي.

وربما يعود عدم الاهتمام بالتأصيل المسرحي إلى أسباب عدة من بينها، انشغالات المؤسسين الأوائل للمسرح في تقديم أعمال جماهيرية جاذبة، تتعامل مع قضايا الواقع ومشاكله وفي إطار فكاهي هزلي، ومن خلال نصوص مرتجلة وغير مكتوبة وتؤلف في حينها، منطلقة من الواقع اليومي المعاشي، وكان معظمها يعتمد على أفكار منقولة من مسرحيات عربية أو حكايات وليدة اللحظة. ومن الطبيعي أن مثل هذا المناخ المسرحي، لا يتيح فرصة للتوقف والتفكير لمسار مسرحي يقوم على محاولات التأصيل. إضافة إلى ذلك، أن القائمين على المسرح في ذلك الوقت، معظمهم من الهواة الذين تعاملوا مع المسرح كهواية، وشغل أوقات الفراغ. وقد أدى عدم وجود كتابات نقدية صاحبت بدايات قيام المسرح في قطر، إلى غياب الدعوة إلى تأصيل المسرح القطري أسوة بالدعوات التي قامت في عدد من الدول الغربية، لكن هذا لا يعني بأن المسرح القطري منذ بداياته الأولى قد أغفل الأعمال ذات المضامين التاريخية، فلقد اعتمد في مصادره، وخصوصاً في مطلع الستينيات الماضية، على المسرحية التاريخية مثل مسرحية «بلال بن رباح» التي قدمتها مدرسة الدوحة عام 1959م، ومسرحية «عالم وطاغية» من تأليف الدكتور يوسف القرضاوي، والتي قدمها المعهد الديني عام 1969م، ومسرحية «صقر قريش»، التي قدمتها فرقة المسرح القطري في أوائل السبعينيات، ولقد نهل المسرح القطري، حتى في بداياته الارتجالية من التراث البحري، الذي استلهم من حكاياته وأساطيره. ولقد شكّلت العودة إلى التراث البحري واستلهامه من أهم المصادر التي كان يعود لها مسرحيون مثل عبدالرحمن المناعي وحمد الرميحي.

كان عام 1972م، هو بداية الاعتراف الرسمي لقيام أول فرقة مسرحية، تمتلك معظم أدوات العمل المسرحي من نصوص مكتوبة، وخشبة مسرح، وتقنيات فنية التي تصاحب العرض المسرحي، ولا يمكن تجاهل قيام اجتهادات مسرحية سابقة، خصوصاً تلك التي كانت تقوم بها «فرقة الأضواء الموسيقية»، والتي جمعت بين الفن الموسيقي والفن المسرحي، لكنها لم ترتق، خصوصاً في الجانب المسرحي، إلى المستوى الذي وصلت إليه الفرق التي نشأت بعدها، (وعموماً هذا البحث غير معني بتاريخ نشأة قيام المسرح في قطر)، وإنما ما يعنينا هو الأعمال الفنية التي قدمت بدءاً من بداية السبعينيات والمرتبطة بالاقتراب من ظاهرة تأصيل المسرح. ويمكن القول بأن المسرح القطري بداية من تلك الحقبة اعتمد في محاولة اقترابه من تأصيل المسرح «قصداً أو من غير قصد» إلى مصدرين أساسيين وهما: المصدر التراثي. والمصدر التاريخي.

تأثرت الثقافة القطرية سلباً وإيجاباً ببيئة البحر وبيئة البر، وهاتان البيئتان وإن بدتا متباينتين إلا إنهما عند القطريين تمثلان بيئة واحدة تنفتح الأولى على الثانية، وتنفتح الثانية على الأولى، فلقد عرف القطريون بيئة البر والبحر في آن واحد، فثقافة البحر وثقافة البر حاضرتان دائماً عند القطريين سواء أكانت في السلوك، أم التصرف، أم الإبداع، فعندما تنتهي مواسم البحر يتوجه القطريون إلى مواسم البر، وقد ساعدت سياسة حكام قطر منذ القدم على تعزيز ودعم هذا التداخل والانسجام بين البيئتين، فكان حكامها رجال بحر ورجال بر، وقد ساعدت مساحة قطر الصغيرة على تقصير المسافات بين أطرافها، مما ساعد على انتقال مواطنيها بيسر وسهولة بين مناطقها، على الرغم من صعوبة توافر وسائل المواصلات في ذلك الوقت.

وقد ساهم الانسجام بين سكان قطر في تداخل الثقافتين البحرية والبرية، ونتج عن ذلك رافد ثقافي مشترك. كما توارث القطريون هذه الثقافة المشتركة أباً عن جد، واستمدوا منها رموزها ومضامينها وحكاياتها وأساطيرها، وتناقلتها الأجيال فيما بينها، ولقد ظهر ذلك في أشعارهم وأغانيهم ورقصاتهم وملابسهم ومسمياتهم، وتصرفهم اليومي، ومكونات منازلهم، وفي كافة جوانب حياتهم المعيشية.

ولقد أفرزت الثقافة أنماطاً من الفنون،

مثل فنون البحر، التي تبدأ بأغاني الوداع على السواحل، والأغاني على ظهر السفينة وأغاني العودة والاستقبال، كما منحت الصحراء ثقافة مثل فنون العرضة ومسابقات الشعر، وسباقات الخيل والجمال، وصناعة بيوت الشعر.

ويبدو أن التراث الثقافي سواء أكان البحري أم البري، لم ينقطع عند الأجيال الحديثة فقد وُظِفَ في كثير من الأعمال الفنية من أغانٍ وشعر وفنون تشكيلية ومنحوتات، وأخيراً وليس آخراً الفن المسرحي، فلجأ حمد الرميحي وعبد الرحمن المناعي، وهما أكثر من يشكل ظاهرة اللجوء والاقتراب من تأصيل المسرح في قطر في العديد من أعمالهما المسرحية إلى التراث كمصدر مهم استلهما منه أفكارهما، واستعارا منه حكايات الماضي وأساطيره ليسقطاها على الواقع، وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحاً عند حمد الرميحي، الذي كان يحاول أن يوظف تراث الماضي ليسقطه على القضايا المعاصرة. ولجأ الكاتبان إلى الاستفادة من شخصيات كالنوخذة والنهام، والأساطير مثل بودرياه، وحمارة القايلة، وغيرها من مفردات التراث ليوظفاها في أعمالهما المعاصرة.

في عام 1975م قدّم عبد الرحمن المناعي أهم أعماله وهي مسرحية «أم الزين» التي أخرجها المرحوم هاني صنوبر، وشكّل هذا العمل الفني نقلة نوعية للمسرح في قطر، وفي هذا العمل استفاد المناعي من التحولات الاجتماعية التي حدثت في قطر ما بين الانتقال من مرحلة اقتصاد البحر إلى الطفرة الاقتصادية التي أحدثها النفط، ليقدّم عملاً حاول فيه الاستفادة من إرث تلك المرحلة الانتقالية، ويعود المناعي مرة أخرى في عام، 1982م ليقدّم عملاً مسرحياً يعتمد هذه المرة على حكاية شعبية، باسم «هالشكل يا زعفران»، يعرض من خلالها قصة رحلة فلاح داخل إحدى الممالك، والتي يكتشف فيها الملك فيما بعد ما يدور في الخفاء في مملكته، وفي هذا العمل حاول المناعي أن يوظف حكاية شعبية ليلبسها بقضايا معاصرة.

في عام 2001م قدّمَ المناعي مسرحية «مغرم هل الشوق»، التي يقول عنها مؤلفها بأنها حكاية تعتمد على أحداث تاريخية واجتماعية وحكايات شعبية



حمد الرميحي



عبدالرحمن المناعي

تدور حول شخصيات خليجية.

ويُعدّ عبد الرحمن المناعي، من أكثر المسرحيين القطريين الذين نهلوا من التراث البحري، ووظفه في أعماله المسرحية، كما كان يسعى أحياناً إلى تأليف أعمال فنية مباشرة، لكنها تبقى تدور في إطار قضايا البحر والبر، مثل مسرحية «شدوا الظعاين» التي قدمها عام 2008م، وتعرض المسرحية بشكل واضح العلاقة بين البر والبحر، عندما ينقضي موسم الغوص مع بداية الشتاء. ويرحل أهل البحر إلى منازلهم الشتوية في البر. وَقَدّمَ المناعي في عام 1980م عملاً للأطفال باسم «الحذاء الذهبي»، والذي استمده من حكاية في التراث عن سمكة صغيرة يُطلق عليها العوام (فسكرة) وتصغيرها «فسيجرة»، ويشابه هذا العمل قصة «سندريلا» في الأدب العالمي إلا أن الساحرة هنا تتحول إلى سمكة، وهو توظيف مناسب للبيئة المحلية.

وكما توجَّه المسرحيون القطريون إلى التراث لاستلهامه وتوظيفه في أعمالهم المسرحية المعاصرة، أيضا توجَّه كاتب مثل حمد الرميحي إلى التاريخ وشخصياته لاستلهامه وتوظيفه في أعماله، ومنها مسرحية «أبو حيان التوحيدي»، التي عرضها الرميحي في عام 2007م، والتي يقول عنها (في مقابلة مع إحدى الصحف القطرية) بأن فكرتها جاءت بعد الغزو الأميركي للعراق، وتخيل فيها (أي المؤلف) أزمة المثقف مع السلطة، مشيراً إلى أن أحداث هذا النص تدور بعد وفاة البطل أبو حيان التوحيدي، حيث يحمل جثته، ويدور بها حول الوطن العربي رغبة في الحصول على إذن لدفنها، وينهب أولاً إلى أمير بغداد طالباً منه الإذن لدفن الجثة، ولكن الأمير يرفض طلبه، فيغضب أبو حيان التوحيدي من جراء عدم الاهتمام بالمثقفين أمثاله، وينهب بجثته إلى أمير مصر الذي يرفض بدوره ذلك، ويمر أبو حيان التوحيدي بجثته على جميع الدول العربية، التي يرفض حكامها دفن جثته، باعتبارها رمزاً للثقافة على أرض الوطن، وبناء على ذلك يقوم أبو حيان التوحيدي بحرق كل كتبه ومراجعه التي كتبها أثناء حياته، نظراً لأنها لا تليق بهذه الأمة العربية غير المثقفة ولا تساند الثقافة والمثقفين بأي شيء، ولا تهتم إلا بالأمور المادية البحتة، وقام أبو حيان التوحيدي بحرق جثته وأهدى رمادها للنسور والطيور الجارحة، وترك ما تبقى منها للنكرى. في هذا العمل ينهب الرميحي إلى التاريخ، لكي يستعير منه شخصية تاريخية ويلبسها ثياب المعاصرة، وَيَعْبُر من خلالها إلى قضايا ربما يُستعصَى عليه طرحها بشكل مباشر، ولقد وجد الرميحي في شخصية علي بن محمد العباس المولود في شيراز عام 312



من مسرحية «منصور قاهر العملاقين» -1980
إخراج: سالم ماجد

هجرية، إبان العصر العباسي ضالته، فلقد عاش في عصر «البويهيين»، الذين أحدثوا في العراق الخراب والفساد، وانتقل إلى بغداد طلباً للعلم، والنفوذ، وحظي بداية بالجاه والشهرة والمال، لكن بسبب جرأته وخطبه الانتقادية، التي صَبَّ من خلالها جام غضبه على عصره والحاكمين والمجتمع، وقد اتهم بالزندقة والكفر، وقد أدى به ذلك إلى حرق كتبه، كي لا يَطّلِعَ الناس عليها. ربما كان ذلك نموذجاً مناسباً، سعى الرميحي إلى جلبه من التاريخ ويقدمه كنموذج مماثل للمثقف المعاصر.

ومرة أخرى يعود الرميحي في عام 1990م، إلى التاريخ ليستدعي شخصية تاريخية، وهي شخصية أحمد بن ماجد في مسرحية باسم «أسد البحار.. أحمد بن ماجد» أعدها برؤية درامية الدكتور إبراهيم غلوم عن ديوان «عنابات أحمد بن ماجد»، للشاعر البحريني يعقوب المحرقي، ويصف إبراهيم غلوم، أحمد بن ماجد في هذا العمل بأنه يتحوّل من كونه شخصية بحرية كتبت بعض (الأراجيز) وبعض مؤلفات في علم البحار، ليتجاوز هنا الوضع حتى يكون نموذجاً لشخصية المثقف الذي يواجه أزمة حادة جداً تصل إلى درجة المأساة وهذه المأساة يشير إليها بعض أشعاره، حيث يقول من خلالها إنه سيأتي يوم لن يعرفه فيه أحد، ولن ينكره فيه أحد، ولن يجد من يعترف بخصاله وفضائله وعلمه في البحر والبر (صحيفة العرب القطرية يناير/كانون الثاني 1990م).

وبالفعل تم اتهام ابن ماجد بالرذيلة والسكر، واتُهِمَ في علمه، ويقول إبراهيم غلوم مرة أخرى «إنه يركز على هموم وأحزان هذه الشخصية، التي هي هموم وأحزان كل مثقف عربي، يُواجَه بالجهل والإنكار لكل ما قدمه لوطنه وأمته. ومن ذلك المنطلق استعار الرميحي هذه الشخصية التاريخية ليَعْبُرَ بها إلى الواقع المعاش، ويبرز عنابات أحمد بن ماجد، وكأنها عنابات المثقف العربي المعاصر.

إذا كان عبد الرحمن المناعي وحمد الرميحي توجها إلى استدعاء التاريخ أحياناً والتراث أحياناً، لا يعني ذلك أنهما انطلقا إلى محاولة مباشرة إلى تأصيل المسرح العربي، بل ربما قصدا من ذلك توظيف وسائل تواصل مع جماهيرهما، وتمرير رسائل ومضامين عصرية لم يتمكنا من إيصالها بشكل مباشر، سواء أكانت لأسباب رقابية صرفة أم عوائق اجتماعية، ويصف الدكتور إبراهيم غلوم في بحث له بعنوان «الحضور التشاكلي للتراث» بأن هناك تشابهاً بين التراث الذي يصطنعه المؤلف مع التراث المعروف في التراث العربي وتشابهاً مع الحياة الراهنة، وما يتيح ذلك من قدرة على التخفي بنعومة الحمام سلسلة الرقابات السياسية والاجتماعية.

ولم يكتف كل من المناعي والرميحي باستدعاء مضامين التاريخ والتراث، بل عرضاه من خلال استخدام أدوات قريبة من البيئة المحلية مثل النهام، والراوي، والكورال الجماعي، وأغاني البر والبحر، وربط كل ذلك بمضمون النص وأهدافه.

على وجه العموم، يمكن القول إن المسرح القطري لم يشغل نفسه بجدلية البحث عن تأصيل المسرح العربي، وإن قَدّمَ أعمالاً من أشكال المسرح الشعبي شكلاً ومضموناً، ويبقى سؤال مهم: هل دعوة المسرحيين العرب والتي ارتفعت أصواتهم بها في مطلع الستينيات من القرن الماضي لتأصيل المسرح العربي، هي دعوة ثقافية؟ أم دعوة سياسية؟ وهذا ما يحتاج إلى بحث آخر في المستقبل.

هامش:

(1) د. محمد عزيزة – الإسلام والمسرح – الدار البيضاء، 1988م.
(2) محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن – بيروت.
(3) فاضل خليل – بحث على الإنترنت – موقع الحوار المتمدن 2007/1/31.

«هو في كده»

عن اللص الفاضل لداريفو

رضا عطية



عن نص «اللص الفاضل» للكاتب الإيطالي «داريفو» صاحب نوبل يُقدِّم المخرج المصري عز الدين بدوي مسرحيته لهذا العام «هو في كده». وإذا كان النص الأصلي يحمل بالتقاء دفتيه (اللص الفاضل) نوعاً من الجدل الناجم عن جدلية الإسناد الوصفي، فكيف تُنعت اللصوصية بالفضيلة؟ غير أن الرؤية التي قدمها عز الدين بدوي قد استبدلت المعطى الإنشائي بالخبري، لتحل المضمون التعييني للعنوان لينطلق في مدى التساؤل (هو في كده؟)، كما أن السؤال نفسه الذي يحمل طابع الدهشة والتشكُّك، يُحقق في حدوث أمر يبدو أن من الغرابة تحقّقه.

تتخذ الرؤية الفنية لمسرحية «هو في كده» (كوميديا الفارس) قالباً درامياً للحكاية المسرحية، والكوميديا تقوم فيها بما تنشده من إضحاك على المفارقات المفصلية التي تسهم في تحويل مجرى الأحداث عن منطقيتها لما يشهده البناء الدرامي من مفاجآت غير متوقعة.

من البداية تلعب المفاجآت والمفارقات دورها في تحريك أحداث المسرحية، فاللص الذي يقوم بدوره الممثل (مجدي عبيد) أثناء قيامه بعمله بسرقة أحد المنازل في غياب أهل البيت يواجه مأزقاً باصطحاب صاحب المنزل الذي يؤدي دوره الفنان (محمود البنا) لامرأة أخرى (نيفين رفعت) استغلالاً لفرصة وجود زوجته عند أسرتها، فتكشف المفارقة للص عن كنه العلاقة بين هذا الثري والمرأة التي ترافقه وتواعده من وراء ظهر زوجها، وفي الوقت نفسه تتصل زوجة اللص للاطمئنان على زوجها والتحقُّق من وجوده بالمكان لإنجاز مهام عمله، فتكون المفارقة بأن تخبر زوجة اللص صاحب المنزل الذي تظنه زوجها بأن رجلاً غريباً بالمنزل، فيظنانه رجلاً كلفته

زوجة صاحب المنزل بمراقبته، فيكون الارتباك والتوجس بين كلا الطرفين في مواجهة اللص، وما أن يفصح اللص عن هويته حتى يُفكّر الرجل الثري في استغلاله للخروج من الموقف، كما تبدو نظرة صاحب المنزل الثري عضو مجلس الشعب الاستعلائية إزاء اللص باعتباره «حرامي صغير»، وهو ما يستدعي في خلفية الفضاء الدرامي المقارنة بين جرائم أصحاب الياقات الزرقاء من لصوص تكون أسمى أمانيهم السطو على مُقدَّرات المنازل، وجرائم أصحاب الياقات البيضاء من الأثرياء ونوي النفوذ والسلطة.

ثم تتوالى المفارقات بوصول زوجة صاحب البيت التي تقوم بدورها الممثلة الشابة (خلود) للبيت حتى تجد فيه زوجها، فيخبرها بأنه يحاول المصالحة بين صديق وزوجته (اللص وعشيقة صاحب المنزل)، وفي هذه الأثناء يقاوم- ولو لبعض الوقت- اللص الشريف المخلص فقط لمهام عمله وهو السرقة- رغبة صاحب البيت بالكنب، فتكمن المفارقة في أن اللص ينفر من الكنب أو الخداع، حتى تصل المفارقات لذروتها بوصول زوجة اللص للمنزل لرؤية زوجها، ووصول صديق زوجة صاحب المنزل الذي يقوم بدوره الممثل الشاب (مصطفى حمزة)، فيحاول صاحب البيت إقناع زوجته بأن صديقه (اللص) متزوج من امرأتين، غير أن الأحداث تتشابك إلى ذروة المفارقة لفقدان الشخوص القدرة سواء أكانت على التبرير أم التفسير.

تعمل الرؤية الفنية على صياغة سلسلة حلقية من المفاجآت والمفارقات التي ما تلبث أن تُحَل إحداها حتى تطفو مُفارقة أخرى أشدّ تعقيداً على سطح الأحداث، كما يعمل قالب الفارس على استغلال هذه المفارقات في توليد الكوميديا المُعتمِدة على مفاجآت المواقف لا ما يطلقه الممثلون من إفيهات وقفشات تستدر الإضحاك.

بدا كذلك- رغم تشابك المواقف- رؤية المخرج في تخطيط حركة الممثلين على خشبة العرض المسرحي، إذ غلبت عليها المواجهة الأفقية للجمهور حتى في معظم حركات النقلات العرضية، وكأن الممثل يوجّه رسالة للجمهور أو يستدرج المشاهِد



للتماهي أو الارتباط السيكودرامي مع العرض ولو بالتفكير في مآل تلك المفارقات، كما عملت اللوحات المُعلّقة بصالة العرض على جعل الصالة وكأنها امتداد لخشبة العرض.

وقد أجاد الفعل السينوغرافي مواكبة أغراض الدراما المنشودة من المسرحية، إذ أحسن التوظيف الديكوري استغلال المساحة الصغيرة- نسبياً- للركح المسرحي، بحسن توزيع مفردات الديكور التي اتسمت بالدقة والصغر كاللوحات والتفاصيل المعمارية للمكان، كالأبواب والشباك مع تمركز قطعة الأثاث الأبرز (الكنبة) في مركز الخشبة ووسطها، مما أعطى إيحاءً باتساع المكان ورحابته.

أما الدفع بالشخصيات في مدار الخط الدرامي، فقد أسهم ظهور شخصيات جديدة على امتداد العرض ودخولها في الخط الدرامي- في تنشيط الميكنة الدرامية وتأكيد حراكية الأحداث وتجديد المفارقات، وإذا كانت سقطة اللص بانكشاف أمره أشبه بسقطة البطل التراجيدي- إذ يمثل اللص محور التفاعل بين شخصيات المسرحية، فسقطته هذه تمثل انفراط عقد بقية الشخوص الذين يوالون السقوط بانكشاف أمرهم وتعرية ما يمارسونه من خداع.

لم يخلُ التنامي الدرامي للمسرحية من الكشف عن العلل النفسية وراء إقدام الشخوص على ما تقوم به من الأفعال، فالعشيقة (نيفين رفعت) تقاوم عشيقها (محمود البنا) لاختبار مدى صلابة إرادته وقوة رغبتها فيها، فتكشف سبب خيانتها لزوجها وهو تسليمه لإرادتها في حالة إعراضه عنها أو مراودتها له، مما يُبطن الفعل الدرامي بدوافعه النفسية التي تظلله.

«قبرصلي بوك»

ستاند آب.. عوالم افتراضية

بيروت: محمد غندور

«قبرصلي بوك».. عمل انتقادي ساخر، يُشرّح المجتمع اللبناني ويغوص فيه المخرج والممثل اللبناني الشاب هشام جابر في مشاكل الحياة الافتراضية.

على مدى ساعتين، يتحدّث روبرتو قبرصلي، وهي الشخصية التي ابتكرها جابر ويعتمدها في عروضه، عن كل شيء عن التعلّق بالحياة الافتراضية، ومدى تأثيرها على تصرفاتنا الفعلية، وتغير سلوك البشر فيما بينهم، والإيمان بأن ما يفعلونه على الموقع الأزرق واقعي، وتبدّل هنا الموقع الاجتماعي من موقع للتسلية والمعرفة والتعرُّف، إلى منبر للثورات العربية والحركات الأصولية، ومساحة للسياسيين للحاق بنا إلى العالم الافتراضي.

وتتميّز شخصية قبرصلي بلكنة غريبة وأزياء مزركشة، وهي شخصية لا تنتمي لأي طائفة، مما يجعلها لا تضع حدوداً للانتقاد. ويعرّف هشام جابر شخصيته كالآتي: اسمه الحقيقي روبرتو قبرصلي، وُلِدَ في زاروب الصيداني في منطقة زقاق البلاط (حي في بيروت)، توفيت أمّه عند ولادته، وبعدما أتمّ عامه الأول، توفي والده ليعيش مع عمّه خوليو قبرصلي، الذي علّمه «أصول» الهبل والشتائم.. في صباه، التحق بالمدرسة الحربية التابعة لعصابة شبقلو المُتخصّصة في نشل الفتيات على الموتوسيكل (الدراجة النارية)، لكنه سرعان ما طُرِدَ منها بسبب صوته المزعج ومزاجه العكِر... ما لبث أن تعرّف إلى الكوميديان العالمي ألبيرتو عيتاني، الذي قدّمه إلى الجمهور المولديفي قبل أن ينطلق إلى العالمية ومنها إلى لبنان البلد الذي اختاره القبرصلي ليكون حمّامه الخاص والأخير. أجرى حتى الآن


هشام جابر

346 عملية جراحية لتجميل فكه السفلي من دون الوصول إلى نتيجة.

يرصد فنان الـ «ستاند آب كوميدي»، ظواهر عدّة تجتاح «فيسبوك»، كـ «داعش» والتفنّن في طرق القتل، وعرضها على مواقع التواصل الاجتماعي، والثورات العربية التي نجحت افتراضياً، لكنها لم تَلقَ النجاح ذاته في الواقع، وصفحات الأحزاب اللبنانية والسياسيين في لبنان، إضافة إلى العودة إلى أول أيام ظهور «فيسبوك» في بيروت، والروايات التي رافقت انتشاره، وعرض بعض النماذج التي طوّرت حضورها الافتراضي، كجمعيات المجتمع المدني، والممانعين ومن ضدهم ومؤيدي الثورات، والعروبيين، والشعراء الافتراضيين. يتوقف جابر - قبرصلي طويلاً عند الفئة الأخيرة. يتحدّث كيف سمح الموقع لأن يكون الجميع شعراء افتراضيين، ومدى ركاكة ما يُكتب. هذه المساحة المجانية للتعبير، تحوّلت إلى عاصفة شعرية تهب من كل حدب وصوب.

يتميز العرض بجرأته وواقعيته، وانتقاده لشخصيات سياسية جدلية في البلد. ثمة إصرار على السخرية من الواقع السياسي والاجتماعي الذي أنتجه المجتمع اللبناني. والصرخة الكبرى في «قبرصلي بوك»، تكمن في التخفيف من النشاط الافتراضي، واللقاء في العالم الحقيقي لتنفيذ ما نريده، والاستفادة من الخطوات في السياسة والثقافة وغيرها من المواضيع.

يُحاول قبرصلي في عرضه تقديم النقد الذاتي قبل الجماعي، ويتعمّق في مشاكل مجتمعه قبل الغوص في مشاكل المجتمعات العربية، ويعتمد في ذلك على نص سهل ومعبر، تتوافر فيه مقومات إضحاك الجمهور عبر جمل قصيرة. ويترافق ذلك مع حركات وتعابير طريفة يؤديها جابر - قبرصلي، بتفاعل مع الجمهور وبردود فعل سريعة ومرتجلة على تعليقات صادرة عن الجمهور.

بهذا العمل يؤكد هشام جابر بأن الحاجة إلى النقد الصريح والسخرية من أخطاء السياسيين في البلد، والكلام عن كل ما هو ممنوع تبقى على رأس أولويات العمل الفني في الوقت الراهن.

بولفار الأحلام المكسورة

إميل أمين

يُخيَّل للمرء أن صاحب «بولفار الأحلام المكسورة» الفنان النمساوي الأصل الإيرلندي الجنسية «جوتفريد هيلنوين» كان في حاجة إلى جدارية كبيرة، من عشرات الأمتار حتى تَسَع غالبية المشاهير من فنانين، وأدباء، وكتاب، ومغنّين، وسياسيين، ومبدعين... من الذين قرَّروا- ولأسباب تكاد تكون متشابهة- الرحيل مبكراً.

هناك حالات انكسرت فيها الأحلام، رغم أن أصحابها كانوا في قمّة التألّق، مثل مارلين مونورو على سبيل المثال، والبعض الآخر كان يكفيه ما حقّقه في رحلة حياته من مال وشهرة يعيش بهما لعقود طوال.

على مدى عشرين سنة قدّمت المغنية فرنسية الجنسية مصرية الأصل رولاندا جيحليوتي المشهورة باسم «داليدا» نحو ستمئة أغنية، وباعت نحو مئة مليون أسطوانة، ما حقّق لها ربحاً مالياً غير مسبوق، ولم يُقَدّر لها التخلُّص من المصير المؤلم، فانتحرت متذرّعة بأن «الحياة لم تعد تُحتمَل».

في العام 2009 أقدمت الممثّلة البريطانية «لوس جوردون» على شنق نفسها في شقّتها الباريسية الفاخرة، وقبلها بنحو أربعة عقود، وَجَد أشهر روائيّي أميركا «أرنست همنجواي» صاحب العمل الأدبي البديع «العجوز والبحر»، نفسه وحيداً، ورغم شهرته التي بلغت الآفاق فقد قرَّر الخلاص من الحياة بطلقة في رأسه من بندقية قديمة كان يملكها.

قبل رحيل روبن ويليامز، صُدِم الأميركيون بخبر انتحار الفنانة والمغنية السمراء «ويتني هيوستن» التي وُجِدت غارقة في مغطس حمّامها، فيما كانت غرفتها مليئة بالأدوية المهدِّئة والمنوِّمة والمثبِّطة للقلق والأرق. ما الذي يجعل روبن ويليامز الكوميدي الضاحك الذي سَطّر في تاريخ السينما الأميركية أفلاماً عديدة ستبقى محفورة في الأذهان، يصاب باكتئاب حاد يجعله يشنق نفسه بحزام، لتمتدّ جدارية الأحلام المكسورة؟

إنها ظاهرة قديمة جديدة، وسرد قصص مشاهير العالم المنتحرين يعود بنا إلى الملك يادس (132 - 63 ق.م) مروراً بـ «هانيبعل» الأسطورة القرطاجي (221 - 183 ق.م) ونيرون الروماني (27 - 68م) وصولاً إلى أدولف هتلر (1889 - 1945). غير أن منوال حكاياتهم واحد، منتظم في خيط شديد القرب والشبه، جَرَّهم إلى الـ «البئر العميقة السوداء» التي تحدَّث عنها طه حسين، والتي يقصد بها حالات الاكتئاب التي كانت تنتابه، كغيره من الذين تَسَلَّط عليهم الأضواء.

ويحدِّثنا توفيق الحكيم في كتابه «عصا الحكيم» عن القدر، ويصفه متنكِّراً يمضي إلى وسط المدينة، وفي جعبته ثلاث كرات، إحداها مكتوب عليها المال، والثانية الصحة، والثالثة راحة البال، ولأنه القدر فقد كان قادراً على التلاعب بالكرات الثلاث دون أن تسقط إحداها. وفيما دعا الناس لتقليده لم يستطع أحد من بني البشر التقاط الكرات الثلاث، فكان أحدهم يلتقط كرة المال وكرة الصحة، وتقع منه على الأرض كرة راحة البال، أو يحتفظ الثاني براحة البال والصحة ويفقد كرة المال، وهكذا تدور الدائرة.

قديماً قال أحد الفلاسفة إن قلب الإنسان أقرب ما يكون لشكل المثلث وبما أن الأرض كروية، فلو وضعت الكرة الأرضية برمّتها في قلب الإنسان، فستظل هناك مساحات فراغ روحية لا تملؤها حاجات العالم المادّية.

المعنى نفسه أشار إليه العقّاد، حينما تحدَّث عن إشكالية المعنى والغاية التي تستنزف المبدع، على نحو خاص، ذاك الذي يقلقه سعي دائم ومعاناة فكرية ونفسية للحفاظ على توازن دقيق بين «يقين سطحي وشكّ عميق قاتل».

في كتابه «الانتحار» الذي وضعه قبل نحو مئة عام، يحدِّثنا عالم الاجتماع الفرنسي الشهير «إميل دوركايم» عن الدور السلبي الذي تسبَّبَ فيه تفكيك المجتمع الصناعي الاستهلاكي للحياة الاجتماعية وبنيتها، وكيف أن تدهور الدعم الاجتماعي والنفسي والإنساني في المدن الكبرى الصاخبة والمزدحمة، يضغط نحو ثقافة الانتحار لتكون ظاهرة اجتماعية في المدينة الحديثة.

في إحدى رباعيّاته كتب صلاح جاهين، الذي انضمّ إلى نادي المنكسرة أحلامهم من خلال ابتلاعه علبة مهدِّئات ذات ليلة حزينة، يقول:

«لا تجبر الإنسان ولا تخيَّرُه/ يكفيه ما فيه من عقل بيحيَّرُه/ اللي النهاردة بيطلبه ويتمنّاه/ هو اللي بكره هايشتهي يغيّره».



«بولفار الأحلام المكسورة» - جوتفريد هيلنوين



ما أشقّ النحت من رماد

المهدي أخريف

وَحْدَها المُصادفة قَادَتْني إلى مُدَاهمة الفنان سعد الحساني في عُقْر بَيْته الإبداعي، في المرسم البحري الكبير الواقع على جانب الشَّارع الطويل: شَارِع الحوريات. حدث ذلك ذاتَ عشيّة من شهر مارس، بعد جولة تسكّعية قصيرة على طرف شاطئ المون في فترة لم أَعْتد الخروج فيها من البيت. وَجَدْتُني أطرق باب المرسم المُغلَق طرقات حادّةً مُتقطّعة. خرج سَعد إليّ «بلباس الميدان» مُلطّخاً بمواد «الصنعة» وألوانها. كان يبدو مُنهكاً. جَاءتْني تحيّته الخفية كما لو كانت صاعدةً من قبو لامرئيٍّ. أمارات الارتياح باديةً للعيان، ودالّةً في ذات الآن على بقايا توتّر وانخطاف.

- جئتَ في الوقت المناسب قال.

لقد انتهيتُ لتوّي من صبِّ آخر ما تبقّى في جعبتي من طاقة في عمل جديد أحسِبه مفاجأة منّي لنفسي.

- تَقدَّم. إنه هنا هو ذا أمامك أمَّا ذلك فَعَمَلٌ آخر عليه أن ينْتظرَ دوره.

تقدّمتُ نازلاً الدَّرج الأربعة ماسحاً الفضاءَ الداخلي للمرسم بنظرة واحدة.

في الجهة السفلى كانت هناك أعمالٌ ولوحات كثيرة مُتراكِمة، بعضُها معلّق على الجدران وبعضها مُسنَد إليها. بعضُها مكتمِل وبعضها لَنْ يكتمل البتة. لوحاتٌ متعدّدة لرسامين محلّيين شباب يبحثون عن طريقهم.

- لِمَن هذه المنحوتات السوداء الثلاث المرمَّمة بالجبس – سألتُ سَعْداً:

- إنَّها لنحَّاتة يونانية شابَّة عرفها حكيم في مدريد فأغراها بعِشق جماليات هذا الفضاء. سَعْدُ بدوره اختَار الإقامة المُتقطّعة هنا. شيَّد منزلاً على أنقاض بيت قديم في قاع المدينة الأصيلة. يحلو له أن يُهرّب إليه «جنونَهُ التشكيلي» لفترات مُعينة في السنة فراراً من أجواء الضّغط العالي للدار البيضاء.

على اليسار أبصرتُ ثلاث لوحات عملاقة (مقاس 250 سم في 250 سم) من القماش مُعلّقة. واحدة قبالتي عَلَى الجدار الأمامي الكبير والأُخْريانِ على حائطين متباعدين.

بَدا لي أن «الشّغل» في اللوحة الأمامية - لِنُسمِّها «اللوحة الأمّ» – قطع أشواطاً متقدِّمة، فيما لم يتّعدَ العمل على اللوحتين «الشرقية» و«الغربية» التخطيطات البدئية الأولى.

- هاتان يَنْتَظرُهُما عمل كبير – عَلّقْتُ -...

- ما يَنْتظر «الأمّ» ليس بأقلّ مِمَّا ينتظرهما – أجاب –

- عجيبٌ حَسِبْتُ أنَّ ما ينقصها هو بعض اللمسات الأخيرة.

- كَانَ ذلك إحساسي بالأمس، لكنَّني اكْتَشَفْتُ اليوم، بعد سبع ساعات من التَّشكيل الكثيف أنها بحاجة إلى تكنيكٍ تشكيلي مغاير تماماً لما فَعَلْتُه بها حتّى الآن.

اقتربتُ أكثر من «الأمّ» بقصد المزيد من التفحُّص. أثار اهتمامي بروزُ كُتَل ملبّدة هنا وهناك. كُتَل موزّعة بضربات انسيابية على الفضاء البهيم.

تبَيَّنْتُ بالفعل، بعد معاينة دقيقة، أنَّ الأَمْرَ يتعلّق، خلافاً لما توهَّمْتُ، بتشكيلات خُطَاطية ترويضية للفضاء الغفل للّوحة. لم تكن معالم الفضاء المركزيّ قد تَخَلَّقَتْ بوضوح بَعْدُ، ولا الرموز ولا العلامات الأساسية.

- هَذه كُلُّها بدايات إِذَن. ألم يتولّد في ذهنك بَعْدُ، تصوُّر محدَّد عن الشكل النهائي الذي ينبغي أن تتّخذه هذه اللوحة بالذات؟ ثم ماذا عن جَارَتَيْهَا؟.

- تصوّرات محددة: لا. أبداً. يقول سعد. ربما أشكال أو ملامح هلامية تأتيني أحياناً في الليل لتستحوذَ على تخيُّلاتي ولتتحوّل إلى وساوس مُتسلِّطة مُتصارِعة يبغي كُلٌّ منها الحلول مَحلَّ الآخر.

بدا لي أن سعداً يشتغل مُديراً ظهره تماماً طول الوقت للفضاءات المجاورة «لورشته»، حتى يتفادى كل «المُشوّشات» التي يُمكن أن تنبعث من الأشكال المرصوصة عن كثب.

في الشعر لا يُوجد بَحْرٌ أزرق. البحر دَائماً

بحر آخر. كذلك هِيَ السماء.

- وأنت لِماذا تُصرُّ على «كتابة» نَصٍّ بحريٍّ بمفردات مُضَادّة للبحر! سَألتُ سعداً.

- لأنَّني أبغي بناءَ «ملاذ» إبداعيٍّ لا يشبه في شيء ملامحَ هنا «الملاذ» الواقعي الذي حَرَصتُ على بناء بيتي فيه على نمط مُمَاثل تماماً للملامح الأصيلية للمكان الأصيل. إنني مفتتن بهذا المكان. إنصاتي لتجلّياته اللونية يُغنيني بأحاسيس تتجدّد كل يوم. هُنَا أجدني مطوّقاً بالأزرق. الأزرق في كل الجهات. السماء دائماً زرقاء. الأزرق مَاثِلٌ في كُلِّ شبر أبيض من بياضات البيت. صُوَري كُلُّها زرقاء. أصصي زرقاء. زُهُوري نفسها تكاد تُصاب بعدوى الأزرق، وهنا البحر على إيقاعه الأزرق تنساب أحلامي.

الأزرقُ النيلي عندي يُغطّي كل الحيطان المؤدية إلى البيت.

حتى أحلام يوسف ابني أضحَتْ زرقاء بدورها.

أمْس، وَجدْته يلوّن تفّاحةً مرسومةً على وَرَق برتقالي بالأزرق الصريح، لأنه – يقول- يريدها أن تُشبه تماماً التُّفّاحة الزرقاءَ لحُلْم ليلته السابقة.

4 إبريل:

بدا لي كما لو أنَّ «الأعمال» على اللوحة «الأم» قد عادتْ إلى نقطة البداية أو ما يشبه ذلك. لماذا تعَمَّدَ سعد أو اضطرّ إلى إعادة عَقارب تشكيلاته العجيبة إلى الوراء. الكتل البنّيّة ذات التدرُّجات اللونية المتغايرة، صُهِرتْ صَهْراً باهتاً في تخطيطات حالمة. مَحَتْ تقريباً توتُّراتِها التشكيلية العالية وَأَحَالَتْها إلى مجرّد أرضيَّة مهيأة لتتقبّل أشكالاً جديدة. الغيوم العلوية، تلك التي حسبتُها غيوماً أُنزلت إلى الطبقات السفلى من اللوحة. لقدْ صارتْ عبارةً عن جَرّات فرشاتية هشّةٍ تُكوّن، فيما لو ضُمَّتْ إلى بعضها البعض، بلونها الأصفر التجريبي، نِصْفَ هرم مقلوب في الفَراغ الهندسيّ للوحة.

بَدَا لي أيضاً أنَّ «الشغل الرئيس» انتقل الآن الى اللّوحة «الشرقية». نفسُ التكنيك. نفس الروح. نفس الخُطاطات اللونية.

لكنَّ التشكل «النصّي» يكتسب كُلَّ يوم مَلْمحاً مُغايراً. هنا تبدو الحواشي أوْسعَ فيما يبدو «المتن» هنسياً مُروَّضاً تماماً من حيث شَكْلُهُ الخارجيُّ، لكنه ضَاجٌّ بفوضاه العارمة من حيث فيضه الإشاري.

صباح 28 إبريل:

لم يَنْتَهِ أيُّ شيء بَعْدُ، لا هنا ولا هناك. كُلُّ شيء يبدأ أو يعاود البدء.

العملُ في اللوحة «الشرقية» توقّفَ، لكنه لم يَنْتَهِ.

قال سعد: بإمكانك أنْ تنظر إلى هذه اللوحة باعتبارها مخلوقاً مُكتملاً. لا يُوجد ما يمنع من ذلك. لكنَّ الاكتمال في عمل فَنّي من هذا النوع مجرّد وَهْم.

ما يحدثُ في الواقعِ هو أنَّني أشعر بالاكتفاء، وبأنَّ الأمور ينبغي أن تتوقّف هنا بالذات. إنّه مجرد إحساس أجده الآن بعيداً عن متناولي.

اللوحة «الغربية» أكثر تأبيّاً على الاكتمال. إنها تبدو مُكتفية تَماماً بشكلها الأوّلي الخفيف. موجاتٌ مُوزَّعة هنا وهناك من حَفيف لوني أصفر مائع قليلاً. عوالم «المتن» المستطيل الشكل لم تَتَّضح معالمُها بعد. «الحواشي» تبدو ملطّخةً أعاليها بأنصافِ شموس هُلامية تائهة. أسفل الحاشية الفارغة ثمَّةَ تخطيط أوليٌّ لباب بَحْريٍّ. هكذا أخاله باباً بَحْرياً مُشْرعاً على المُطلق التشكيلي.

السبت 11 إبريل:

لم يسافر سَعْدُ وِفْق المتوقَّع. لَنْ يُسافر سَعْدُ لا اليوم ولا بعد غد.

عليه أنْ يظلَّ هنا يحاول ويُعَاود المحاولة، كيما يقتنصُ الأمواج المواتية لسمَاواته الثلاث المتأبّية.

وَجَدتُه مُنهمِكاً في لعبته الغامضة في فضاء أكثر برودة وعتمةً مما كان عليه في آخر زيارة.

يوسف موجودٌ هنا أيضاً. إنَّهُ مُنهمِك بوره في «الثلث الخالي» من المرسم في تلوين سَمَكات «مخيلته» الزرقاء على هيئة مراكب أو طيارات تسبح في بَحْر برتقالي مكثف.

صَحِبتُ نَدى معي لِتُشارك في تأنيثِ الفضاء بِأبجديتها الحُرَّة.

مستعملةً علبة ألوان مَائِية يابانية.

مساء 14 إبريل:

عادت اللوحة «الأمُّ» إلى ارتداء شَكْلٍ شبيه بشكلها الكثيف الأول. لكن اللمسات البنية العميقة تبدو مصطبغة «بشحنات طينية أكثر كثافة وألقاً. منقوعة في لطخة سواد تُغلِّف الطبقات العليا من «المتن». في الحاشية العليا ثَمَّةَ فجواتٌ عارية تماماً من ظلالها الأولى، العلامة الشطرنجية تعُود إلى امتلاك موقعها الرمزيِّ المُشع في «صدر النص». لكن الأصفر الغامق الذي صَاحَب كُلَّ هذه التحولات التكوينية للّوحة تراجع بكل تدرُّجاته اللونيةِ الى الهامش التحتي. لقد تحوَّل بالكاد إلى قوس من ظِلٍّ مائل.

18 إبريل صباحاً:

تستطيع «الأُمُّ» أن تستريح أخيراً. لَيس بالإمكان أفضل مما كان. عَلِّق سعد، مَاهِراً اللوحةَ بتوقيعه النهائي، وَاضِعاً بذلك حَدّاً لمسلسل «تخَلُّقات» مُتضارِبة لا يُمْكن التحكُّم في عواقبه:

لا شَيْء يكتمل لَا شَيْءَ يبدأ.

مساء 23 إبريل:

التنقيحاتُ متواصلة على اللوحة «الشرقية». وَاضِحٌ أنَّ مهبطَ السَّفينة في المهبِّ قد اتَّخذَ شكل جُثُوم بارد. مُنْتهى السفينة مَرْساها. ما من بَحْرٍ آخر غيرِ هنا الطينيّ الكامد. السفينة مُثْقلةٌ بحَمولتها من أحقاب شَتَّى مرصوصة كبناء مُخَلَّع. السفينةُ حقائبُ من رموز. بل السفينة تَنُوء بصناديق أسرار الآلهة القدامى.

سيغُوص حَتْماً بَحْرُها فيها.

ظهيرة 07 مايو:

لم تكتمل الصورةُ الأُولى في اللوحة «الغربية». لم تتقدَّم الرموز ولو خطوة واحدة باتجاه مَجْمع العلامات. الضربات التشكيلية السريعة – كُلَّ صباح – بغرض حَفْر مجرياتٍ مفاجئة للكُتَل والتلوينات لم تَنْجح في ترويض نِصْف مترٍ من المساحات السُّفلية للفضاء الواسع.

يا لَعُزْلة القماش. يبدو أنَّ يداً ما تُنوّب الأصفرَ الغامق في البياض.

- من أين يأتي كُلُّ هذا البياض؟

- من الأزرق يأتي دائماً

- ما أَشقّ النَّحت من رماد إذْن!

أَجَلْ. سَأعاود الصُّعودَ من جديد. مَرّة وأُخرى وَلَن أَفْعل شيئاً سِوَى أن أَبْدَأ كُلَّ مرّةٍ من جديد.

طَهَ سَبُعْ
استراتيجية الخلط

أنيس الرافعي



يختزلُ الفنان العراقي طَهَ سَبُعْ (بغداد 1947)، أربعة عقود من مساره الإبداعي والحياتي، في معرضه لهذا الموسم الذي احتضنهُ مؤخراً رواق «إسلان» بمراكش، بعيد أسابيع من عرضه بـ «رواق قرية الأطفال» تحت مسمّى: «أفلاك طائرة».

وهذه «الأفلاك الطائرة»، بما تختزنهُ من شعريّة ودلالات مفتوحة على اللانهائي، ليستْ رقصة دوّارة أو حركات دائرية عكس عقارب الساعة، مثلما هو الشأن في طقوس الطريقة المولوية الصوفية، كما قد يتراءى للوهلة الأولى، وإنّما هي دعوةٌ مفتوحة للناظر كي يحلق في سماوات الذاكرة البصريّة للفنان، ولقراءة «الغياب» الذي يسردهُ الشكل واللّون والموضوع، وكذا لجمع شتات الصوّر التي تنوسُ كالبندول بين حسرات المكان البغدادي، الذي اُقتلعَ منه طَهَ سَبُعْ ذات منفى، وبين مُهَج المكان المراكشي الذي أطالَ المكوث به حتى صارت المدينة الحمراء لباساً له وصار لباساً لها منذ 1977.

من خلال النسق الجمالي الذي ينتظمُ لوحات هنا المعرض، يبدو جلياً أنّ طَهَ سَبُعْ لا يقتفي نظاماً معيناً حين ينبري للرسم؛ فكلّ أثر له طريقته الخاصة في التنامي وسمته المتفرّد في التسامي: إذ نُلفي قباباً وأضرحة ومراقد وصوامع وبيوتات وأجساداً وأزياء ووشومات وأكفاً وعيوناً وآلات موسيقية وقناني ودوامات وخربشات طاعنة في الخيال الطفولي على طريقة «خوان ميرو» و«بول



كلي» و«بابلو بيكاسو».

الكلّ يحتشدُ ويتراكمُ ويتداخلُ ويتحايثُ، ليصوغ بنياناً متوازناً، بيدَ أنه ينفي أي منظور، أو بالأحرى ثمة قصدية مسلّحة بفنية عالية قصد التلاعب به والتحايل عليه كي لا تسقطَ اللوحة بين براثن «الصمت» وتسومَ مأزق «الفراغ».

إنّ لوحة طَهَ سَبُعْ هي المعادل الأنطولوجي لروحه الجرداء، التي تتوق على الدوام إلى «الملء». ومن هنا، حتمية وأهمية حدوث هذا التشييد اللانسقي الذي بمقدوره أن يوحي بشيء مّا. وحالما يتلمس طَهَ سَبُعْ هذا الإيحاء تكون اللّوحة قد حققت غاية «الصورة المعبرة».

داخل اضطرامات هنا «التصعيد»، إذا صحّ التوصيف، الذي يغدو بموجبه «الإيحاءُ شبحاً يجب الإمساك به وجعله حقيقة»، كما يقول الناقد الإنجليزي «ناثان نوبلر»، يخلطُ طَهَ سَبُعْ على نحو متعمد ومدوّخ غالباً، بين المادي والروحي، بين الإيروسي والطهراني، بين السماوي والأرضي، بين الكائن والشيء، بين الساكن والمتحرك، بين الداخلي والخارجي، بين التشبيهي وغير التشبيهي، بين العاري والمُكتسي، بين المتجسد والغرائبي، بين القريب والبعيد، وبين المرئي والمُحتجب.

وبوسع المشاهد أن يدرك داخل إستراتيجية «الخلط» هاته، قدرة طَهَ سَبُعْ على تمثيل الرؤية الحركية، حيث يدمجُ وجهة نظر مضاعفة بوجهة نظر أخرى، حتى تغدو الحواشي المتراكبة من المناظر المنفصلة عديدة داخل اللّوحة، لدرجة يتعذر معها أحياناً تمييز الأشياء المستقلة وتلمس الموتيفات المفردة.

غير أنّ الفارق حقاً في هذه التجربة هو تموقعها خارج أي أسلوب محدّد؛ فهي تجربة تمحو نفسها بنفسها وتقتل ذاتها بيديها، كما لو كانت حيواناً ميثولوجياً عجائبياً تتعدّد أرواحه غبَّ كل ميتةٍ جديدة: إذ يلوح طَهَ سَبُعْ كلاسيكياً وما بعد حداثياً في الآن ذاته، بسيطاً ومعقداً في اللّوحة عينها، بدائياً وتكعيبياً أحياناً، أو دادائياً وسوريالياً أحياناً أخرى.

فهاجس طَهَ سَبُعْ يتجاوز الانضواء تحت لواء مدرسة أو تيار معين. إنّه يمارسُ فحسب ما نعته «كانط» بـ«اللّعب الحر للمخيلة».

ومن خلال هذا «اللّعب» الأصيل وغير المكرور، يبحث عن «الرائع الاستطيقي» الذي يحطّم هالة الأثر الفني، يبتلعُ اللّوحة، ثم يحقق بداخلها وثبة في الظلام في اتجاه صورة تنفي باستمرار أصولها.

إنّ الزخم الذي ترفل به أعمال الفنان العراقي المبدع طَهَ سَبُعْ، على صعيد عناصرها التشكيلية ومفرداتها البصرية من تنويع وتشظي وحركة واستمرارية ووحدة وتقابل عمادهُ الثنائيات المتوافقة أو المتصارعة، هو نتاجٌ حتمي لنائقة ثرية وتأمل عميق في الموروث والمرجعية والهوية. غايته الأساس هي إضعاف مناعة «المطلق» في المنجز الفني، وتحقيق البحث الأبدي عن المفترض والمحتمل والنسبي، أي عن «ما تمثلهُ الظنونْ، لا عن ما تتملاهُ العيونْ».

خالد تكريتي

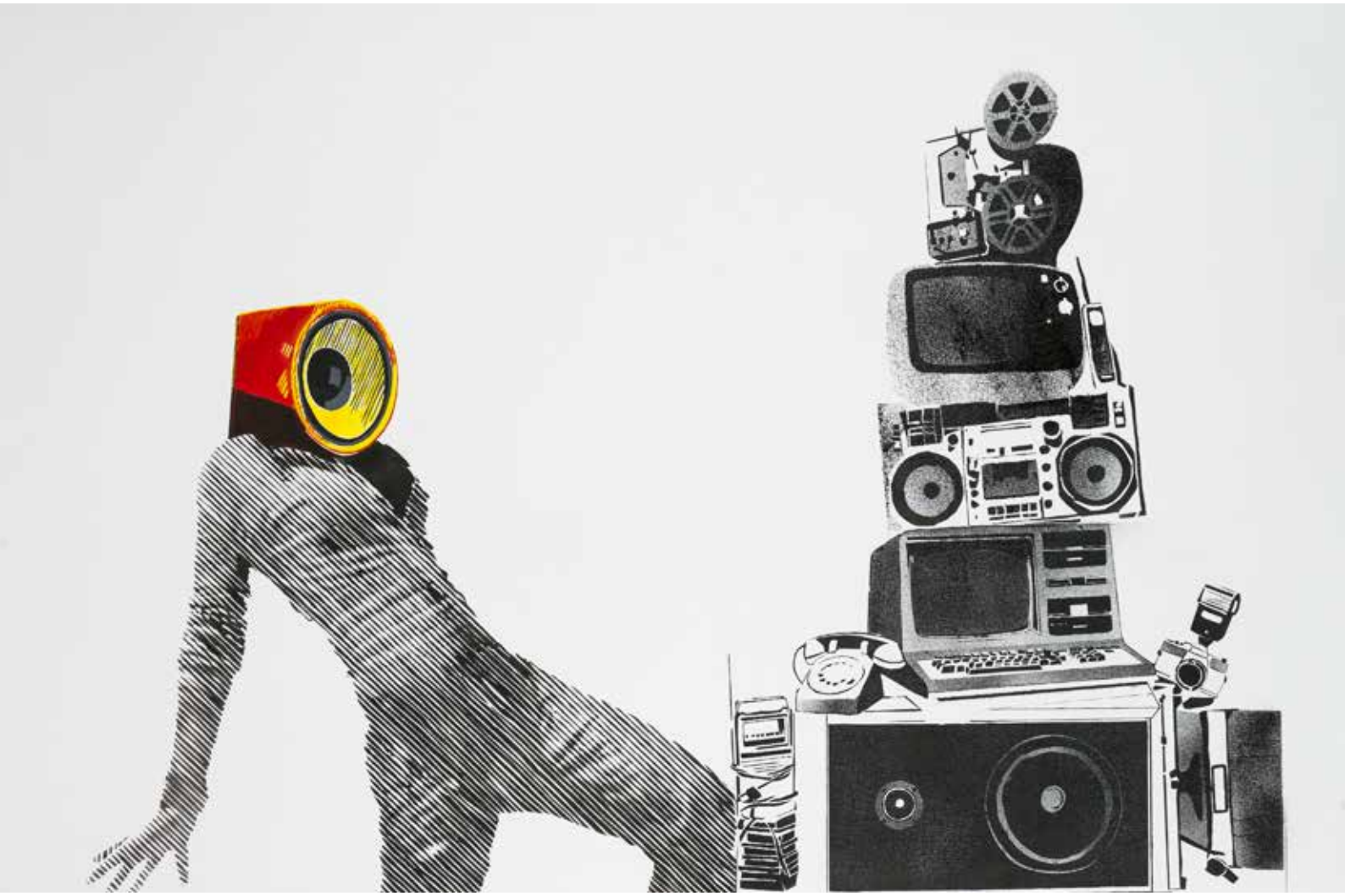
استنساخات الكولاج

بيروت - خاص بالدوحة

تستضيف «غاليري أيام» في بيروت، معرضاً بعنوان «لول» للسوري خالد تكريتي. المعرض الذي يستمر حتى 24 أكتوبر الجاري، يضم الأعمال الفنية الجديدة لتكريتي المقيم في باريس منذ عام 2004. ويترافق المعرض مع إطلاق كتاب حول الفنان، يضم العديد من أعماله الفنية من العام 2002 حتى الآن.

يركز المعرض على المفاهيم الاجتماعية والثقافية التي عمل صاحبها سابقاً على عرضها في لوحته «الحرية المطلقة» 2013، كما يعود إلى جماليات تعود بأفكارها لما بعد الحداثة. ففي عمل «ميس إن بليس» 2014، تظهر فتاة تحمل مجلة في صالون تجميل، إلا أنها مهمشة المظهر، خاوية الانطباع، ومحتجبة الشكل. ويشير عنوان اللوحة إلى الآلية السائدة في عمليات الموضة الرائجة التي ظلّت في اللوحة، مُغيّبة تماماً لصالح تلك الشخصية بملابسها الواضحة الملامح التي





تعطي انطباعاً بوجود شخص حقيقي.

وفي عمل «220 فولت»، تظهر شخصية فتاة يبدو أنها فوجئت من هول كومة الكترونيات عتيقة، ورأسها أصبح جزءاً من الصورة ككل، فهو مكبر صوت وحيد.

ترتكز الرموز والصور لدى تكريتي على العديد من الوسائط، مُفككاً الخصائص التقليدية للوحة، مُبتكراً شكلاً كولاجياً يميز الخطوط العريضة لتراكيبه، وتندمج الشخصيات المطروحة بشكل أو بآخر مع المساحات الملموسة، ليوحي العمل أخيراً بدقة التصوير وتداعيه الوهمي، المرتبط نوعاً ما بأعماله السابقة.

لكن مع المزيد من الاختزال، يهدف الفنان إلى طرح تلميح حول حيلة الإعلان القائم والوسائط الاجتماعية الدارجة والثقافة الشعبية. ويخلط تكريتي (مواليد بيروت 1964) من خلال هذه التشكيلة، الخط الفاصل بين الفوضى الإعلامية ومعطيات الحياة المعاصرة باعتبارها لوحاً واحداً اكتسى بالعبثية المليئة بالاضطراب.

ويتضمن المعرض «الساخر» العديد من اللوحات التي تعرف من عناوينها، ولعلها أكثرها قرباً من البورتريه الشخصي «الايس» 2014، الذي يظهر الفنان جالساً باسترخاء على كرسي قديم الطراز.

يتميز الفنان السوري، الذي تخرّج في كلية الهندسة المعمارية في دمشق، وشغل منصباً في المديرية العامة للآثار والمتاحف في سورية، بنهجه المبتكر في رسم اللوحة، إذ يدمج بين الشخصي والجماعي وتداخلهما في الحياة الاجتماعية المعاصرة.

تظهر جمالية الصورة لديه من خلال طرح تكوينات بالأبيض والأسود كالمطبوعات الصحافية مثلاً، كنوع من الطرح للتقارب الشعوري مع المسافات المؤقتة المتصلة في ما بينها في أعمال مختلفة، في محاولة منه للتأكيد على مقولة بريندان بريندفيل بأن «الواقع مجرد ورقة رقيقة»، استناداً إلى الواقعية السائدة في عصر ما بعد الحداثة.

وتظهر الأعمال المعروضة تحولاً ملحوظاً في اهتمامه برسم البورتريهات الشخصية المنحصرة بعائلته وأصدقائه، مُبتكراً اهتماماً مرتبطاً بالحالات النفسية العميقة اليومية.

عاش تكريتي في نيويورك سنتين، وبعد عودته إلى دمشق وبقائه فيها، بدأت سمعته الفنية تظهر، وتدريجياً قدّم نمطاً فنياً كان فيه سبّاقاً في بلاده. عرض في العديد من المعارض الفردية والجماعية دولياً مثل: بينالي الإسكندرية وبينالي هونغ كونغ آرت.



عمارة «قبة الصخرة» في القدس:

تنويعات الحل التصميمي

يُعدّ مبنى «قبة الصخرة» من أوائل المباني الإسلامية التي أنشئت في العهد الأموي في مدينة «القدس» التي تَمّ فتحها إبان الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) عام (638م).
كما يُعدّ المبنى أيضاً، من المباني المعمارية النادرة التي حافظت على شكلها الأصلي طيلة قرون عديدة منذ إنشائها في نهاية القرن السابع الميلادي وحتى الوقت الحاضر، وهو أمر نادر الحدو ث بين المباني الأثرية المعمارية الأخرى في العالم.

د. خالد السلطاني*

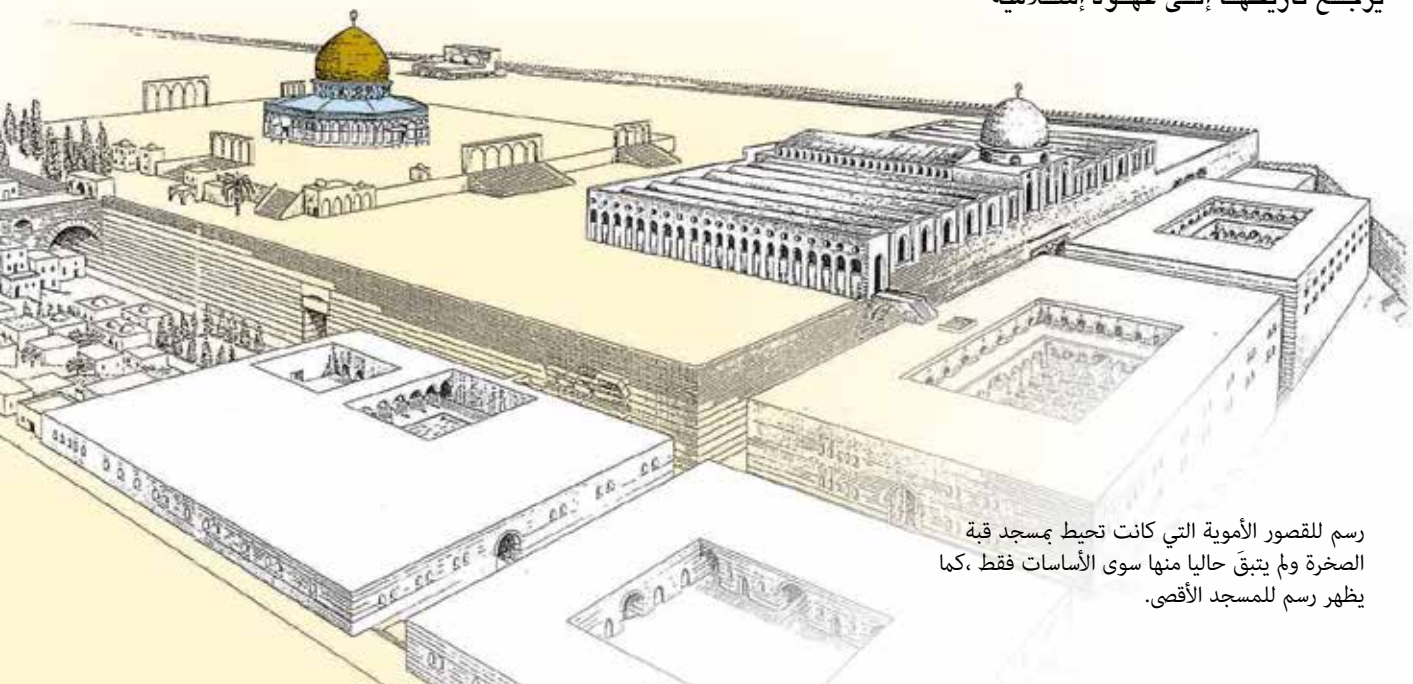
تَمّ تشييد مبنى قبة الصخرة وسط منطقة الحرم الشريف الواسعة بالقدس. التي هي عبارة عن مرتفع أرضي ذات شكل هندسي يقترب إلى المستطيل، تحيط بها الأسوار، ويشتمل على منشآت وأروقة وحدائق وساحات.

ويقدر أطوال أضلاع منطقة الحرم الشريف بـ: 462 متراً طول الضلع الشرقي، وطول الضلع الغربي 492 متراً؛ أما أطوال الضلعين الشمالي والجنوبي فهما 310 أمتار و281 متراً على التوالي. في حين تبلغ المساحة الإجمالية لمنطقة الحرم كلها 34 فداناً.

وبالإضافة إلى تشييد قبة الصخرة في منطقة الحرم، فقد تَمّ بناء منشآت عديدة ذات وظائف مختلفة يرجع تاريخها إلى عهود إسلامية مختلفة: كالمسجد الأقصى، ذي الشهرة المعمارية الواسعة، ويقع في أقصى الجهة الجنوبية من الحرم، الذي جُدِّدَ بناؤه في العهد الأموي، وثمة مبنيان مجاوران لقبة الصخرة يعود تاريخ بنائهما إلى الفترة الأموية أيضاً، وهما قبتا المعراج والسلسلة؛ فضلاً عن وجود منشآت إسلامية عديدة مثل المدارس والأسبلة والقباب والزوايا مبثوثة في فضاء الحرم القدسي الشريف يعود تاريخها إلى حقب إسلامية مختلفة، كما أسلفنا.

وللقدس مكانة خاصة عند المسلمين فهي أولى القبلتين، كما أن مسجدها يعتبر ثالث الحرمين في الإسلام، وتعدّ الصخرة المقدسة التي تم إنشاء القبة حولها، والتي سميت باسمها «قبة الصخرة» المكان الذي أُسْرِيَ إليه الرسول عليه الصلاة والسلام.

تعود فترة قبة الصخرة إلى عام 72 هجرية، (296م)، عندما أمر الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان: خامس خلفاء بني أمية (685-705) بانشائها. ويذكر بعض المؤرخين المسلمين (اليعقوبي (897م) على وجه الخصوص) أن سبب بناء قبة الصخرة يرجع إلى رغبة الخليفة عبدالملك بن مروان في تحويل قوافل الحجاج السوريين عن مكة التي كانت آنئذ في حوزة منافس له هو عبدالله بن الزبير، في حين يذكر المقدسي (985م) بأن الخليفة لاحظ عظمة المنشآت المسيحية الموجودة في المدينة المقدسة، وخشي أن تبهر تلك المنشآت عقول المسلمين؛



رسم للقصور الأموية التي كانت تحيط بمسجد قبة الصخرة ولم يتبقَ حاليا منها سوى الأساسات فقط ،كما يظهر رسم للمسجد الأقصى.

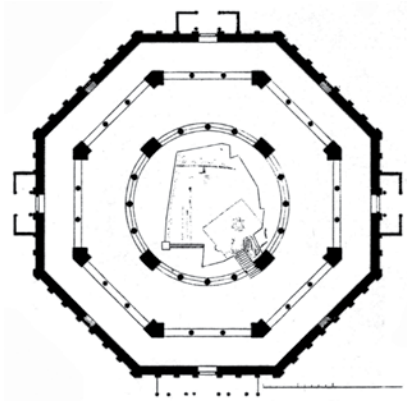
الأمر الذي هداه للتفكير جدياً في إنشاء مبنى يكون مثيلاً ومكافئاً لروعة الجوانب المعمارية والجمالية التي تتسم بها المباني المسيحية الموجودة في المدينة المقدسة.

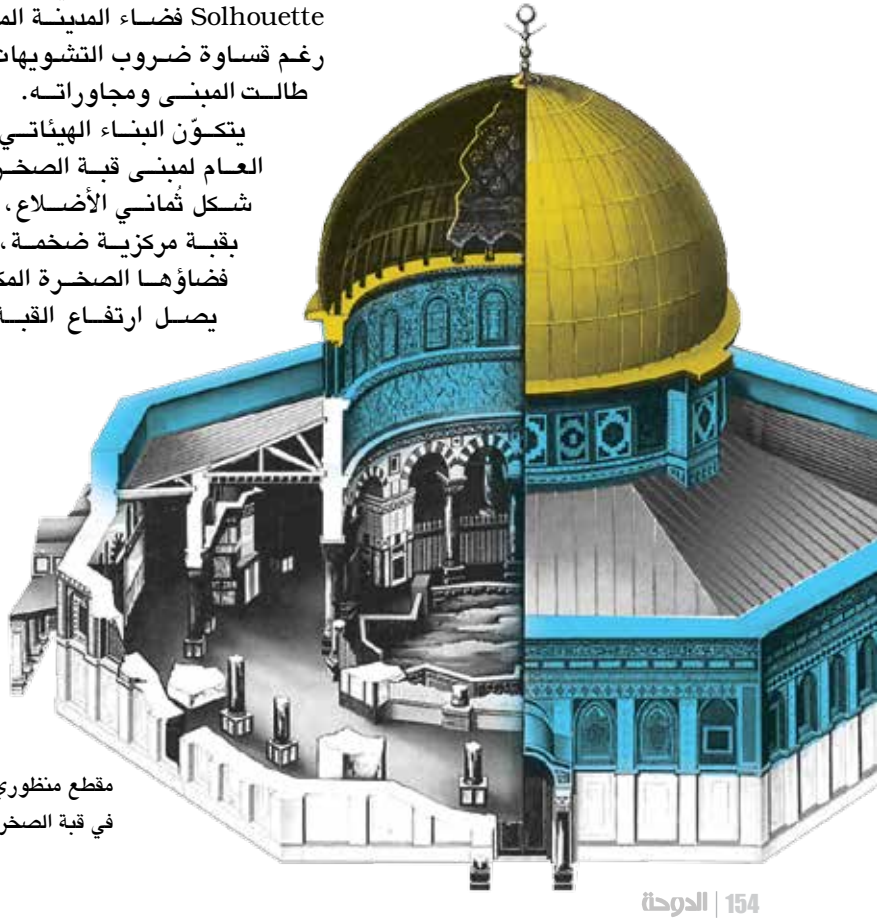
ويؤكد عبدالقادر الريحاوي بأن صخرة المعراج هي «المنطلق» والهدف الأساسي من بنائها هو «.. العناية بها (أي بالصخرة) وإحاطتها بالإطار المعماري اللائق، فكانت القبة هي أَلْيَق شيء وأجمله؛ ومن القبة التي تضم الصخرة وتظللها، انتقلت الفكرة نحو التكامل»(1).

وأياً ما يكن من أمر، فإن عمارة مبنى قبة الصخرة تمثل نموذجاً فريداً ومتميزاً في أسلوب ونوعية الممارسة التصميمية بالعهد الأموي. ومع أن كثيراً من أعمال الترميم والحفاظ والتجديد التي أجريت على مكونات المبنى المعمارية في أوقات زمنية مختلفة (كالعهود العباسية، والأيوبية، والمملوكية، والعثمانية، وأخيراً في العهد الهاشمي)، والتي قد أشار إليها المؤرخون والرحالة المسلمون مثل: العمري، والمقدسي، والمهلبي، وابن بطوطة وغيرهم في كثير من كتاباتهم؛ مع ذلك فإن الشكل العام ظلّ محافظاً على هيئته الأولى منذ إنشاء المبنى في نهاية القرن السابع الميلادي، ذلك لأن أعمال التجديد، وكذلك أعمال الحفاظ والترميم التي كانت تجرى باستمرار اعتمدت بالأساس، على تغيير القطع التالفة والمنهارة وتبديلها، مع المحافظة قدر الإمكان على نوعية وتشكيلة العناصر المرممة جراء تلفها بسبب الكوارث الطبيعية والحرائق، وكذلك أعمال التهديم والتخريب إبان حوادث الفتن والحروب التي كان موقع قبة الصخرة مسرحاً لها وشاهداً عليها طيلة امتداد تاريخها السحيق. ولا يزال المبنى حتى الوقت الحاضر، مُحتفظاً بوضوح حضوره المعماري وجلاء هيئته المميزة في خط سماء Solhouette فضاء المدينة المقدسة رغم قساوة ضروب التشويهات التي طالت المبنى ومجاوراته.

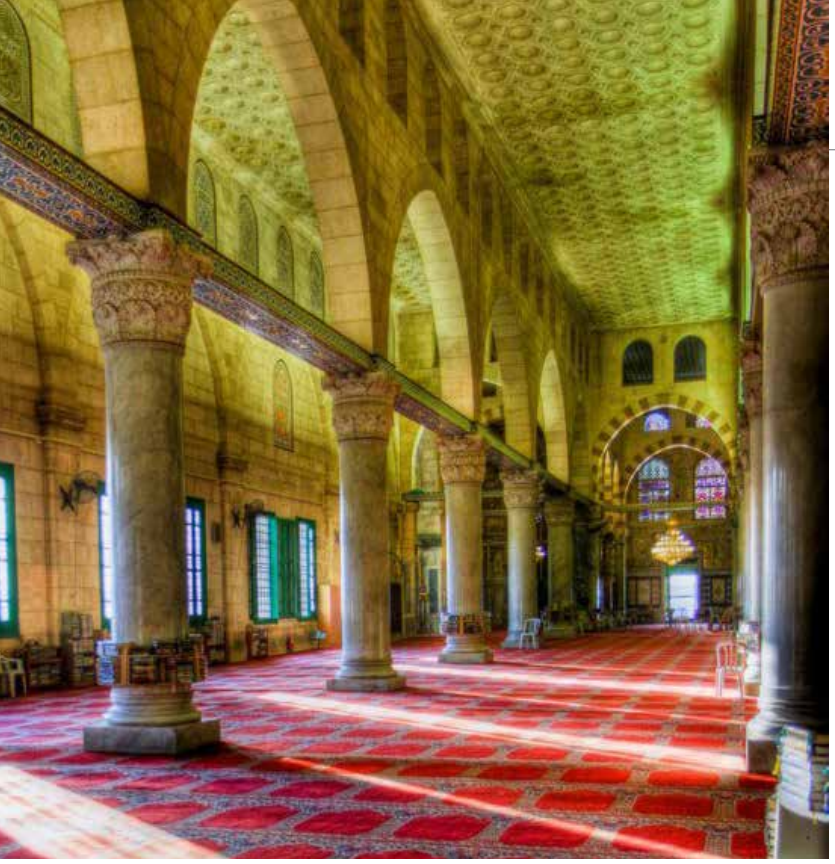
يتكوّن البناء الهيئاتي form العام لمبنى قبة الصخرة من شكل ثُماني الأضلاع، مقبب بقبة مركزية ضخمة، يضم فضاؤها الصخرة المكرمة؛ يصل ارتفاع القبة إلى خمسة وثلاثين متراً، عدا ارتفاع الهلال عند رأس القبة، الذي يرتفع إلى أربعة أمتار أخرى، ويتألف المسقط الأفقي للمبنى، من جدران خارجية بصيغة مضلع ثُماني الشكل، يليها صف من الأعمدة والدعامات موزعة في محيط شكل ثُماني الأضلاع أيضاً؛ يعقب ذلك حلقة دائرية من المساند الضخمة والأعمدة تحيط بالصخرة التي سُقِفَتْ بوساطة القبة المركزية العالية المشار إليها سابقاً. يبلغ طول ضلع كل جدار من الشكل الثماني الخارجي نحو عشرين متراً. ويبلغ طول ضلع المثمن الداخلي خمسة عشر متراً في حين يقدر قُطر الحلقة الدائرية المركزية بعشرين متراً. ويحدث المثمنان حول القبة رواقين، الداخلي وعرضه عشرة أمتار، والخارجي أربعة أمتار ونصف المتر. ويصل ارتفاع الجدار الخارجي للمبنى إلى اثني عشر متراً، بضمنها الستائر Parapet.

يتشكّل فضاء المبنى الداخلي المركزي من أربع دعائم حجرية مستطيلة المقطع تتوزع بينها أربع مجاميع من الأعمدة الرخامية، كل مجموعة تتألف من ثلاثة أعمدة بين دعامتين؛ ويشكل موضوع الدعائم والأعمدة محيط دائرة مركزية، توجد في وسطها الصخرة الكريمة التي يقدر أبعادها بثمانية عشر متراً طولاً وثلاثة عشر متراً عرضاً؛ وترتفع بمتر ونصف المتر عمن حولها(2).





مقطع منظوري في قبة الصخرة





تؤلف الأعمدة والدعائم رواقاً من العقود نصف الدائرية تحمل رقبة القبة التي تسند بورها الهيكل التركيبي للقبة المركزية. ومن إجل اضاءة الفضاء المركزي فقد تم فتح ست عشرة نافذة علوية في رقبة القبة. ويوجد صف وسطي من الأعمدة والدعائم يقع بين الحلقة الدائرية وجدران المثمن الخارجي ويؤلف شكلاً ثماني الأضلاع أيضاً. وهنا الصف يحمل رواقاً من أربعة وعشرين عقداً يرفع السقف المستوي من الداخل والمائل قليلاً من الخارج، والواصل بين رقبة القبة المركزية والجدران الخارجية لمثمن قبة الصخرة.

تتشكّل عناصر الواجهات الخارجية من معالجات إيقاعية مكررة في كل ضلع من أضلاع شكل المثمن الخارجي للمبنى؛ الذي يحتوي على سبعة تجويفات Nichesقليلة العمق تنتهي في أعلاها بنوافذ، ما عدا التجويفين الآخرين في كل ضلع/ تثمينة - فإنها بدون نوافذ. ووقعت أبواب المبنى الرئيسية وعددها أربعة في وسط هذه التثمينات، مواجهة إلى الجهات الأصلية. ويقدر أبعاد هذه الأبواب بـ 2.60م عرضاً و4.30م طولاً؛ يعلو سواكفها عقود نصف دائرية. ويتقدّم الأبواب سقائف عرضها 2.5م مؤلفة من قبوة نصف أسطوانية محمولة على أعمدة(3).

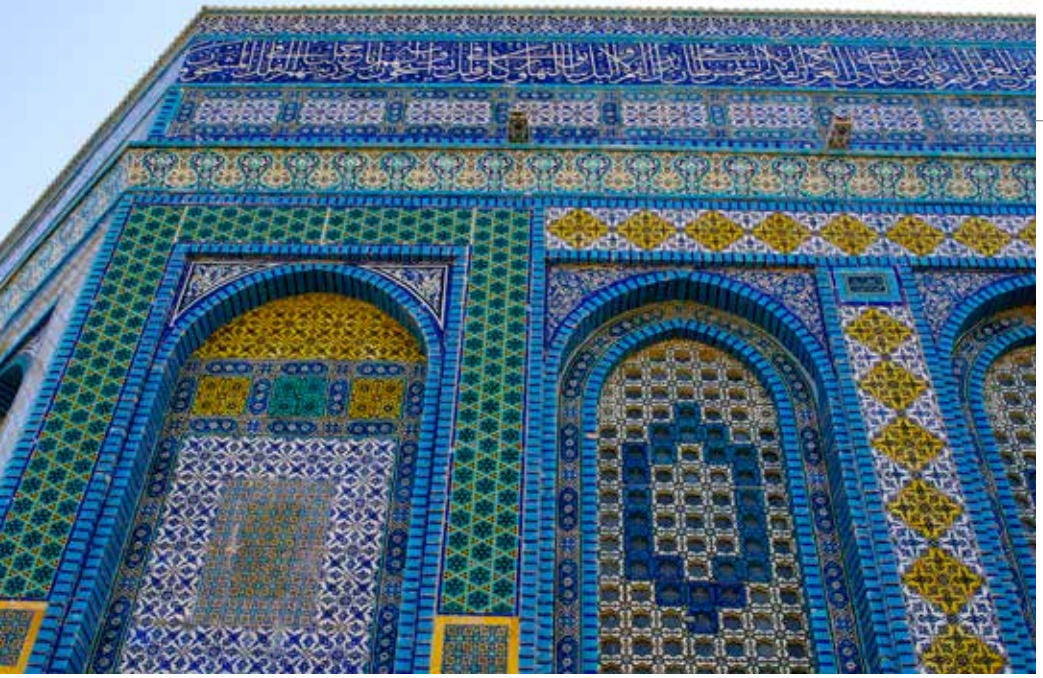
تمثل عمارة قبة الصخرة نوعاً من الفعالية التصميمية ذات القيم الجمالية الخاصة المتفردة التي لم نَرَ نماذج كثيرة لها في تطبيقات النشاط المعماري، ضمن محدودية الفترة التي تتكلم عنها، وهي فترة العهد الأموي؛ وإن ستلعب نوعية الهيئة العامة لمبنى «قبة الصخرة» وصيغة تشكيلاتها الكتلوية دوراً مؤثراً وعميقاً في مجمل الممارسة التصميمية لفترات زمنية لاحقة؛ على أن الأمر المهم الذي ينبغي استخلاصه من عمارة «قبة الصخرة» هو إدراك ذلك التوق المثابر الذي يسعى دائماً إلى إثراء وتنويع الطرح التصميمي بمفاهيم ورؤى جديدتين، وهذه الرؤى قد لا تعمل باتساق مع منهجية الاستيلاد التشكيلي، تلك المنهجية التي شاهدناها تعمل مراراً بفاعلية في استنباط الصياغات التكوينية لمباني مساجد مُتعدّدة في مدن وأماكن مختلفة.

بمعنى آخر أن المفاهيم الجديدة ونزعتها تتيحان المجال واسعاً أمام الطرح التصميمي الجديد لأن يتقاطع مساره مع مسار الاعتماد الكلي في الحصول على تنويعات Variation مختلفة أساسها وحدة الصيغة «الثيموية»، الأمر الذي يجعله (أي من الطرح التصميمي) محتفظاً دائماً بتميز اللغة المعمارية، ونضارة أشكالها.

لقد حرص بناة قبة الصخرة على تكريس وتأكيد تفرد الشكل المعماري وعدم أنمذجته أو تكراره انطلاقاً من تفرد أسباب الحدث البنائي وحيثياته، وبعبارة أخرى فإن حدث الصخرة الكريمة الفريد وحالتها المكانية كانت تستدعي اللجوء لاستثنائية الحل التصميمي.

يفرض مبنى «قبة الصخرة» حضوراً واضحاً وقوياً في المشهد المعماري لمدينة القدس. وهنا الحضور الواضح والمؤثر يتناهى (يدرك) من خلال قرارات تصميمية تعمل على تأكيد هنا الحضور وتبيان أهميته. فتؤدي هندسية الكتل المعمارية وانتظامها الزائد دوراً كبيراً في إكساب المبنى وجوداً فيزيائياً بليغاً ضمن عشوائية تراتبية عناصر النسيج المديني المجاور واختلاطية وتشوش أشكاله البنائية.

ويزداد الوجود الفيزياوي للمبنى حضوراً جراء «تفريغ» الموقع المجاور و«تنظيفه إنشائياً، بغية



الفسيفساء على المبنى من الخارج

تفعيل مزايا الخاصية التكوينية الناجمة عن تقابل امتداد أفقية البيئة المحيطة وتضادها مع عمودية كتلة المبنى الذي ظَلّ ارتفاعها العالي نسبياً (نحو 40 متراً) سائداً ومسيطراً ومهيمناً Dominant على خط سماء Solhouette المدينة لقرون، منذ إنشاء «الصخرة» ولحين الوقت الحاضر.

تبدو أشكال عناصر المبنى المعماري؛ وكأن قرار اصطفاء نوعيتها نابع من وجوبية الهدف الوظيفي؛ وهو بالأساس، تغطية الصخرة المقدسة.

فالدائرة المركزية داخل المبنى المشكلة من رواق العقود نصف الدائرية المستندة إلى الأعمدة والمساند الضخمة التي تحيط بالصخرة الكريمة؛ مهمتها في الغالب ليس فقط تحديد موضع ومكان «الصخرة»؛ بقدر تأكيد وإبراز الفضاء المركزي وانسيابيته نحو الأعلى، باتجاه الفراغ المغطى بالقبة المركزية، بمعنى آخر أن الفضاء الحاوي للصخرة يتماهى مع الشكل الفيزياوي المختار، بحيث تبدو كأن نوعية تشكلية العناصر المعمارية ترغب في الإيضاح تلقائياً عن «ماذا تريد أن تكون»؛ وفقاً لتعبير «لويس كان» Louis Kahn.

ولئن كانت هيئة المبنى المميزة ذات الشكل الهندسي المنتظم وارتفاعها العالي، وكذلك طبيعة معالجات فضاء الجوار، ونوعية القرارات التلوينية لإكساءات المبنى الخارجية تكرس لدى المتلقي شعوراً بالتوجيه Orientation، وتمنح المبنى ذاته تعريفاً دالاً مضافاً؛ فإن هذا الشعور يظل ملازماً للمرء عند انتقاله إلى الحيز الداخلي Interor للمبنى؛ على الرغم من تبديل وسائل المعالجات التكوينية وتغيرها. إذ تؤدي استخدامات المعالجات التصميمية المتسمة بغزارة العناصر الزخرفية وجزالة المسطحات التلوينية وكثرة بريق المواد الإنشائية إلى خلق مناخ تزييني داخلي مهمته تكريس الإحساس بالتضاد بين الداخل والخارج؛ وزيادة الشعور بأهمية المكان؛ وخلق التداعيات «لتهشيم» عناصر التركيب الإنشائي المادية بغية الإيحاء برحابة واتساع الفضاء المحصور وعدم محدوديته!.. وتعد أسلوبية التوزيع التزييني داخل انتريـر Interor مبنى «قبة الصخرة» وامتداداته الإكسائية، التي طالت جميع سطوح جدران المبنى الداخلية والعناصر الإنشائية الأخرى، وكذلك سقوف القبة ورقبتها، يعد ذلك حدثاً تصميمياً مهماً ورائداً وغير مسبوق في الممارسة المعمارية، الأمر الذي سيعد لاحقاً، أحد أهم معالم العمارة الإسلامية وخصائصها.

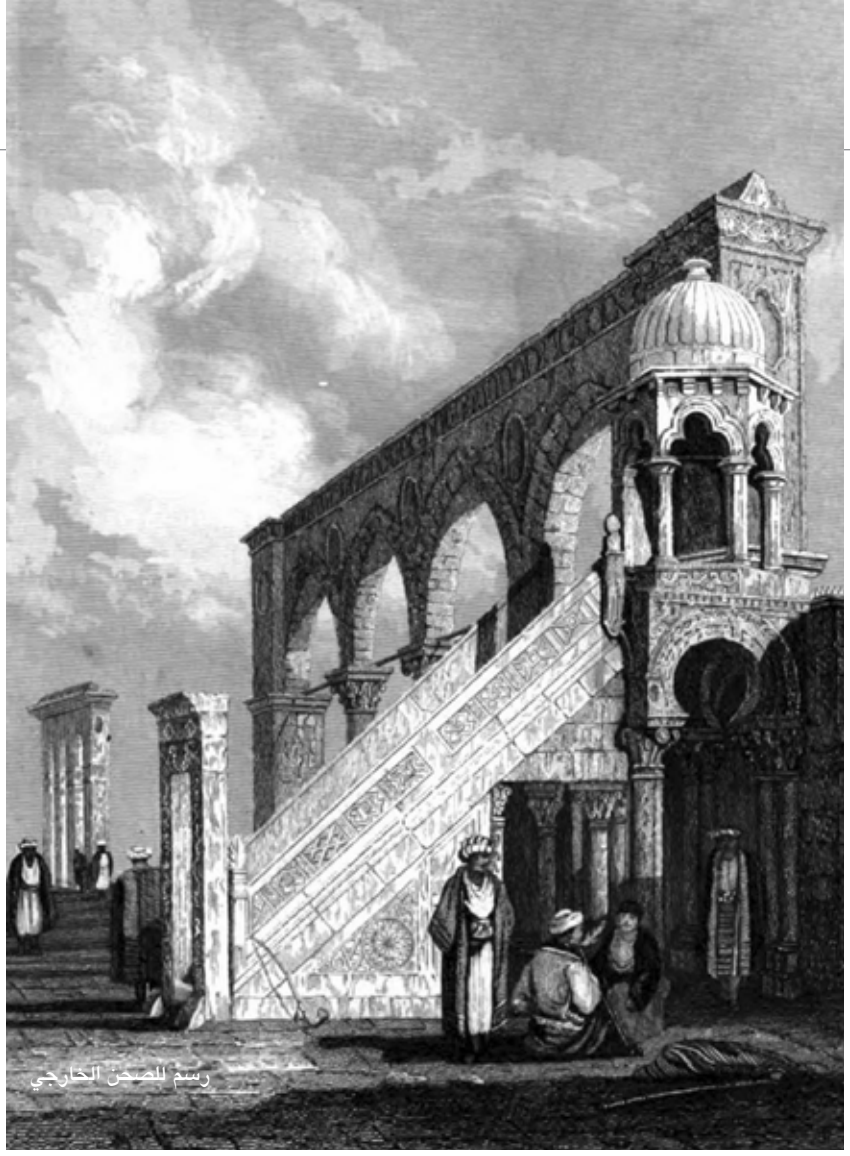
وتتجاوز مهام الإضاءة في مبنى الصخرة الأهداف المباشرة لإنارة الوسط الداخلي فقط، فتضحى كمية الضوء الساقطة وتحديد أماكن مصادرها ومسار اتجاهاتها من الأمور التي ينبغي مراعاتها تصميمياً. وتتيح مصادر الإنارة الموجودة في رقبة القبة، وكذلك تلك الفتحات المقننة المحفورة في الجدران الخارجية للمبنى، تتيح إمكانية تحديد مقدار وكمية الضياء (المسكوب) لإنارة فضاء المبنى الداخلي وتأثير نوعية أشكال عناصره الإنشائية!

تتميز المعالجات التكوينية في عمارة «قبة الصخرة» على توظيف كفؤ لمنظومة التناسب Proportion واستخدامات مزايا تلك المنظومة أداة فعالة في تحقيق تجانس العناصر التصميمية للمبنى وإضفاء طابع الهرمونية عليها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أسلوب استخدام منظومة التناسب، لإكساب عناصر المبنى قيمة تجانسية عالية لم يكن، أمراً هامشياً، كما أنه لم يكن محض مصادفة؛ بل قراراً تصميمياً أساسياً ينطوي على قصدية متعمدة تشير لمستوى رفيع من الثقافة البنائية وصلته طبيعة الممارسة المعمارية في العهد الأموي آنذاك!!

تمثل الأعمال التزيينية المشغولة في «قبة الصخرة» - حدثاً معمارياً ذا أهمية كبيرة في مهام تكريس المفاهيم الفنية الجديدة، التي ساهمت في بلورتها الثقافة الإسلامية.

وتعد الأعمال الفنية في «قبة الصخرة» بمثابة الأساس والمنطلق لسلسلة من الممارسات النشطة التي ارتقت بقيمة الناحية التزيينية، وجعلت منها أمراً مكافئاً ومماثلاً لقيمة الجانب التركيبي وأهميته في الحل التكويني - المعماري. وتتمثل تلك الأعمال بالدرجة الأولى، في المشغولات الفسيفسائية؛ تلك



رسم للصحن الخارجي

المشغولات التي بلغت شأناً مهماً، وغير معروف سابقاً، من حيث سعتها، ومواضيعها، ودقة إنجازاتها وخاماتها.

ولعلّ اللوحات الفسيفسائية المعمولة داخل القبة، وفي الأقسام العليا من الجدران في الداخل، وفي الواجهات الخارجية (والتي أزيلت في وقت لاحق) بمقدورها أن تعطي تصوراً واضحاً على مقدار المساحات الواسعة التي كستها تلك التغطيات الفسيفسائية، والتي قدرت مساحاتها، وفقاً لبعض الدارسين بـ(1200) متر مربع(4).

وعلى الرغم من ارتباط تقنية الأعمال الفسيفسائية بالتقاليد السابقة للإسلام، فإن مواضيع «قبة الصخرة» وثماتها، نأت بعيداً عن صيغ المواضيع المألوفة السابقة، واتسمت بمزاج ونفس جديدين قوامهما النزعة التجريدية للأشكال، وإلغاء مفهوم المنظور والتحجيم، والابتعاد كلياً عن التشخيص، والولع في رسم العناصر البنائية المحورة والواقعية المشوبة بالإسقاطات الهندسية، فضلاً عن محاولات إدخال عنصر «الكتابة» كموضوع أساسي، جنباً إلى جنب مع مواضيع الرسوم والنقوشات الأخرى.

ولقد نتج عن تلك المشغولات الفسيفسائية في «قبة الصخرة» مزيج من الناتج الفني انطوى على أمرين أساسيين، هما: تنوع ذلك الناتج، حيث قلما نجد صيغة ما، تتكرر في تلك المساحات التزيينية، وفي وحدته، حيث إن جميع العناصر الزخرفية تتداخل لكي «تشكل وحدة فنية منسجمة في تكوينها وموحدة في أسلوبها»(5).

ويشير كثير من الدارسين إلى أن الأعمال الفسيفسائية «لقبة الصخرة» تشبه إلى حد كبير الأعمال الفسيفسائية التي نفذت في المسجد الأموي الكبير بدمشق، من حيث التقنية، والسعة، والمواضيع؛ الأمر الذي حدا بالكثير منهم للاعتقاد بأن الأعمال التزيينية «لقبة الصخرة» بالقدس والمسجد الأموي بدمشق، قد تمتا في وقت واحد، وربما في عهد الوليد الأول مع أن الذي أمر ببناء «قبة الصخرة»، كما هو معروف هو والده: عبدالملك بن مروان ولم تقتصر الأعمال التزيينية والإنهائية لمبنى قبة الصخرة، على الأعمال الفسيفسائية لوحدها وإنما كان للإكساءات الرخامية دور مهم في هذه الناحية. إذ تم استعمال الرخام للأعمدة بألوانه العديدة وأصنافه المختلفة، كما كسيت الأقسام السفلى للجدران والعضائد بألواح رخامية من النوع المعرق الذي أطلق عليه القدماء المشجر أو المجزع، واستخدم الرخام أيضاً، في أماكن العقود بالقناطر ذات الألوان المتناوبة، و«هذه الكسوة الرخامية الداخلية، ما تزال تحافظ على أصالتها منذ العهد الأموي، إلا في أجزاء صغيرة جُدِّدَتْ في العهدين المملوكي والعثماني»(6).

الهوامش والمصادر

---

* من كتاب رؤى معمارية للكتور خالد السلطاني/المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ 2000.

(1) عبدالقادر الريحاوي. العمارة في الحضارة الإسلامية، جدة ص41.

(2) ثمة مغارة تحت الصخرة، ينزل إليها بدرج، ويقدر ارتفاعها بنحو مترين، ومساحتها 4.5 متر مربع وفي داخل المغارة محراب أصم؛ أرجعه كريزويل إلى عهد عبدالملك بن مروان، فيما يرى آخرون بأنه من العهد العباسي. وهذا المحراب المصنوع من الرخام غنيّ بالتفاصيل التزيينية المنحوتة ذات الأشكال النباتية والخطية.

(3) كنوز القدس (مجموعة مؤلفين)- روما 1983 ص71-72.

(4) البهنسي، الفن الإسلامي، دمشق؛ 1986 ص323.

(5) المصدر السابق نفسه، ص324.

(6) الريحاوي، العمارة، ص47-48.



فريق طبي يتفحص الفيروس في ليبيريا

إيبولا
الإرهاب البيولوجي

محسن العتيقي

تشارلز يغبا (42 سنة)، مغني راب من ليبيريا وقائد فرقة (أفروكو) الموسيقية، قرّر مخاطبة مواطنيه وعموم غرب إفريقيا، معتقداً أن الموسيقى خير وسيلة في توعية المجتمعات المحلية بخطر الإصابة. تقول أغنيته: «نحّوا مخاوفكم جانباً، ولا تخفوا أنفسكم. فما زال بالإمكان النجاة من الموت بعد الإصابة بإيبولا».

في 30 آب/أغسطس 2014، قدمت وزارة الصحة العمومية والشؤون الاجتماعية في السنغال، لمنظمة الصحة العالمية تفاصيل عن حالة إصابة بفيروس إيبولا والتي تَمَّ الإعلان عنها من قبل. وحسب الخبر المنشور على موقع منظمة الصحة العالمية فإنه قبل ذلك بثلاثة أيام، أي في 27 من الشهر نفسه، كانت السلطات في كوناكري قد أصدرت إنذاراً لإخطار الخدمات الطبية في غينيا ودول الجوار، مفاده أن الشخص الذي كان على اتصال وثيق بالمريض الذي تأكدت إصابته قد أفلت من نظام الترصُّد.

إيبولا، لعلّه الأكثر مكراً وخداعاً! يقال إنه استطاع تطوير خططه في خداع نظام المقاومة المناعتية، وأصبح بمقدرته التنكُّر بزيّ خليّة غير مصابة. هل توارى عن أنظار المختبرات؟! أم أن هذه الأخيرة انشغلت

عنه فمكث في الأنسجة بسرّية تامة إلى أن تحين فرصة عجزنا الدفاعي؟!. ربما طال انتظاره دون أن يرفع الجسم راية بيضاء، فقرر التراجع خلف الأدغال، ويتمرن في نسخه المسمومة، إلى أن يتصيَّد الفرصة فيبعث مخترقاً ومنتصراً.

بفضل وسائل الإعلام، وبسبب ما تخلّفه من ضحايا، تحقّق أسماء الفيروسات شهرة عالمية؛ من الطيور إلى البشر: في عام 1918 انتقل فيروس إنفلونزا (H1N1) مخلّفاً ما يزيد على 30 مليون قتيل، وتخطّاه فيروس VIH-1، وأصله من الشمبانزي ساكن الكهوف، ليصل بعدد ضحاياه إلى 43 مليوناً. وفي أيامنا السوداوية، استفاق القاتل إيبولا من سباته الإفريقي مجدَّداً ليتربَّص بالحدود والجغرافيات وتناكر السفر. لا مَصْلَ نهائياً له حتى الآن. و قبل أن يحتلّ الخلايا البشرية- منذ السبعينيات من القرن الماضي- كان يتدرَّب على الفتك بصفوف الخفافيش آكلة الفواكه. يحدِّده المجهر إيبولا بخيط طوله 970 نانومتر (مليون جزء من المليمتر) وبعرض 200 نانومتر. وكحال الفيروسات القليلة المكتشفة فإنه يستنسخ نفسه في نسخ طبق الأصل. في 26 آب/ أغسطس من هذا العام تَمّ- مختبرياً- تأكيد فاشية منفصلة من فاشيات فيروس إيبولا في جمهورية الكونغو الديموقراطية، لا صلة بينها وبين فاشية غرب إفريقيا. حتى بداية سبتمبر/أيلول الماضي بلغ مجموع الحالات المحتملة والمؤكّدة في إصابتها،حسب منظمة الصحة العالمية، 3069 حالة، و1552 وفاة، موزّعة بين غينيا وليبيريا ونيجيريا وسيراليون، بحيث وصل معدَّل الإماتة العام للحالات إلى 52 %. ويتراوح بين 42 % في سيراليون و66 % في غينيا. لكن إيبولا- وإن كان لم يقتل بعد بمقدار أسلافه من الفيروسات- فإنه يفعل ذلك بوحشية حادّة ووخيمة؛ يصاب الضحية بالوهن الشديد والآلام في العضلات والصداع والتهاب الحلق، ومن ثم التقيُّؤ والإسهال وظهور طفح جلدي واختلال في وظائف الكلى والكبد، وفي بعض الحالات الإصابة بنزيف داخلي وخارجي على حَدّ سواء. وتُظهر النتائج المختبرية انخفاضاً في عدد الكريات البيضاء والصفائح الدموية وارتفاعاً في معدّلات إفراز الكبد للأنزيمات.

الفيروسات ليست بزلازل ولا ببراكين ولا بتسونامي.. خيال المبدع يراها الأنسب لمجاز النهايات الكارثية والمخيفة، وإنها في خيال الناس تكون أحياناً عقاباً على خطايا الفقراء. إنها لا ترحم، وسمعتها سيّئة النكر، وفي الآن نفسه أسماؤها جنابة وأحياناً، تبدو أدبية، خليقاً بها أن تكون عنواناً على غلاف رواية مثل اسم الفيروس الإفريقي «غابة سمليكي» التي يُستَدلّ بها على برار واقعة بين أوغندا وإيتوري. وإيبولا نفسه، هو اسم نهر في الكونغو الديموقراطية، اتّخذه الروائي السوداني أمير تاج السر عنواناً لإحدى رواياته. ومن الطبيعي أن يكون للعدوانيين والشرسين هذه الجانبية في تغذية خيال الكتاب، والفيروسات هي مخلوقات قادمة من الفضاء لكي تغزو بني البشر، وتقضي على سلالتهم، وتحتلّ كوكبهم الفريد!. لقد كتب، في هذا الصدد، صاحب «الحياة الغامضة للأشجار العملاقة»، الكاتب العلمي ريتشارد بريستون، وذلك في عام 1995، روايته « THE HOT ZONE: A TERRIFYING TRUE STORY- المنطقة الساخنة: قصة حقيقية مرعبة» والتي كانت قد تصدَّرت في وقتها قائمة كتب الرعب العلمية. وفيها تأمَّل بريستون أحداث ظهور الفيروس إيبولا، ليكتب روايته عن قاتل يتسلَّل من إفريقيا إلى القارة الأميركية في عملية استيراد قرد صغير، والكتاب أُخرِج في فيلم بعد ذلك بنفس العنوان والإثارة والرعب.

يقول العلماء إنه لا يمكن التنبُّؤ بالمستقبل في مجال المادة الحَيّة، وعلى هذا الأساس فإنهم، أمام تطوُّر الفيروسات واختفائها وظهورها، لا يمتلكون زمام الأمور دائماً، وإن كانت مطاردتهم لها تصل إلى حالة استنفار دولية تنصح الحكومات والأفراد بالتزام الحيطة والحذر تجنُّباً لتقدُّم الفيروس.

المعركة زمنية، وقياساً بأمد الحياة البشرية تكاد تكون أبدية، لكنها لا تستمرّ دون نَفَس طويل تتعاقب عليه الأجيال، شأنها في ذلك شأن معارك انتهت، وأخرى في طريقها إلى الانتهاء أو الاستئناف. فيروسات انتهى بها الحال إلى فقدان عدوانيتها وعجزها عن إلحاق الضرر بنا. لقد بات فيروس «H1N1» ذكرى سيئة، وربما سينتهي فيروس فقدان المناعة المكتسبة بما انتهى إليه حليفه فيروس «SIV» الذي لم نسمع بإصابة قرد الشمبانزي به مجدَّداً.

انتشار الفيروس عالمياً هو اليوم أسرع من أي وقت مضى؛ ينتقل بسرعة الريح. وفي زمننا العلمي، الذي لم تسلم فيه الحواسيب نفسها من الفيروسات، والذي يبدو من الصعب وقف هجرتها، تعلّق أخصائية علم الفيروسات الفرنسية أستريد فابري ساخرة على سرعة الانتقال هاته بقولها: «وهو ما بَيَّنَ لنا كيف تجعلنا وسائل الاتّصال الحديثة عرضة للعدوى أكثر مما كنا في ما قبل، وكيف أن الفيروسات تستفيد مثلنا تماماً من خدمات شركات الطيران العالمية!».

أن يرعبنا فيروس ما أمرٌ يمكن للبشرية التأقلم معه، لكن، أن يصبح الفيروس نفسه تحت تصرُّف البشر فهذا أخطر فاشية يمكن أن تصيب الفكر البشري؛ ففي عام 1992 وُجّهت تهم إلى أعضاء جماعة «أوم شنريكيو» بالتفكير باستخدام إيبولا كسلاح إرهابي؛ حيث قام رئيس الجماعة «شوكو أساهارا» باصطحاب 40 من أتباعه إلى زائير بحجّة مساعدة الجهود في محاربة المرض للحصول على عينات من الفيروس. وبسبب سُمّيّته الكبيرة يُعَدّ فيروس إيبولا سلاحاً بيولوجياً.

ظلال العصا

عبدالهادي عباس

لا تعيشُ المُفردة اللفظية في لغتِنا العربية بمعزل عن الحياة، إذ كلما طال استخدامُها مع كرّ الأيام والدهور كلما أصبحت حُبلى بمعان جديدة ودلالات طريفة تُكسبها ثقلاً ورموزاً وإيحاءات تُناسب المستخدم الجديد والعصر الذي يعيش فيه؛ وبقدر ما تكون طيّعة ليّنة بين يديه يتحدّد مدى قدرتها على البقاء والخلود في مواجهة اشتقاقات أخرى تنافسها في الاستخدام، وتعمل على سدّ مكانها إن أصابها الوهن في تلبية الحاجات اللسانية لعصرها.

ومن الألفاظ التي استطاعت الصمود والمحافظة على جانب كبير من حيويتها وقدرتها على التعبير عن مدلولات الإنسان العربي الذي يلوكها كثيراً، لفظة (العصا).. حتى أصبحنا نستخدم اللفظة الآن في الإعلام، ونقول إن الرئيس الجديد لا يملك عصا سحرية لحلّ المشاكل، للتدليل على حجم المشاكل الاقتصادية والاجتماعية التي تواجهه وقصر ذراعه عن علاجها، وللبحث عن دفاعات مضادة مسبقة لاتّهامات منتظرة.. وفي الأدب وجدنا رواية «هاري بوتر» بأعدادها المتتابعة تستخدم العصا السحرية للترميز إلى قوة الساحر حيث يُصبح من غيرها بلا حَول ولا طول، إذ تُقاس قوّته بقوّة السحر المنضغط في عصاه؛ وهو مدلول نجده -أيضاً- في عالم السيرك حين يستخدم الساحر البسيط العصا لصرف أنظار الأطفال عن ألعاب الخفّة مدبّجاً ذلك بعدد من التمتمات التي يستعين بها لإثبات قدراته الإمتاعية التي على أساسها يتحدّد حجم النقود الموضوعة في طاقية الرأس الطويلة.

ولأن الطبيعة فرضت على الإنسان الاتّكاء على نفسه في تأمين وسائل الدفاع ووسائل الصيد كذلك، فقد كان لزاماً عليه تذليل المتاح أمامه وتطويعه للاستفادة القصوى منه، فبعد أن عرف أنواع الأشجار ودرجات صلادتها وأيّها يصلح للتدفئة وأيّها يصلح أعمدة لبيته وسقفاً، استقر -أيضاً- على أنواع متينة خفيفة تصلح سلاحاً باتراً في مواجهة غوائل الدخلاء من الحيوان والإنسان، كما استخدمها في الاعتداء إن كان من ذوي النزعات الآثمة.. وإلى عهد قريب كان الأبناءُ في القرى يتناوشون على مدى أحقّيّة كل منهم في الحصول على «نبّوت» الوالد الذي كان يعتني به، ويطليه بالزيت كل فترة ليحافظ على صلادته، ويزيّنه بأنواع من الدبابيس، أو يُعمّمُ رأسه بالقار، ويضع حديدة صفراء في نهايته؛ وفي بعض الأحيان إن كانت العصا «سودانية» أصيلة وقد ساعدته في بعض معاركه، يضعها معلقة في «منظرة» العائلة، افتخاراً بانتصاراته واستعادتها في أذهان المشاهدين؛ وإرهاباً -أيضاً- لمن يُفكّر في معاداته.

ومصر -تحديداً- نالت النصيبَ الأوفر من استخدام العصا، على طول تاريخها، بدءاً من عصا الصولجان عند الفراعين إلى «العوجاية» التي يتّكىء عليها كبار السن والمعوّقون، أو طلباً للأناقة الشاعرة كما كان يفعل شيخنا العقّاد، ويفعل تلميذه ، إضافة إلى رمز الفُتْوَنة الذي نراه جليّاً عند عمّنا نجيب محفوظ سواء في «أولاد حارتنا» أو «زقاق المدق» أو «الحرافيش» أو «الشيطان يعظ».. وغيرها، حيث أوجد وصفاً دقيقاً للفتوّة، الخيِّر أو الشرّير، ومدى مهارته في استخدام العصا النبّوت؛ إذ يتوقّف على ذلك غناه من فقره، بل حياته نفسها



نجيب محفوظ

مرهونة بهذه المهارة في زمن لم يكن يعترف بغير القوة الجسدية وامتدادها في العصا طريقاً للعيش..

ورأينا -أيضاً- في رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي طرفاً من أهمّيّة العصا النبّوت - وإن كانت هذه المرة في أيدى الفقراء ينودون بها عن أرضهم وأعراضهم دفاعاً لا فَتْوَنة.

ولم يخلُ الأدب العربي من إدراك لأهمّيّة العصا منذ أن عصا بنو أسد سيّدهم حُجراً، آكل المرار، والد الشاعر امرئ القيس حتى أغار عليهم، وقتل منهم عدداً كبيراً بالعصا.

والمتنبي نفسه غضب على كافور الإخشيدي وهجاه بعيديته الشهيرة التي قرن فيها العبد والعصا وكأنهما العلّة والمعلول:

لا تشترِ العبدَ إلّا والعصا معه

إن العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

ويطالعنا باب كاملٌ في «البيان والتبيين» للجاحظ عن العصا وأهمّيّتها عند خطباء العرب، بتلك الأهمّيّة التى وصلت إلى أن يقول الخليفة عبد الملك بن مروان إن الخيزرانة لو سقطت منه لذهب شطر كلامه، أو أن يهتر سحبان وائل أمام معاوية لأنه لا يملك عصاه التي تدور معه في مجالس الخطابة، وكأنها امتداد للسانه خارج جسده.. إلى أن يتّخذ الجاحظ منحى آخر حين يجعل «غنية» تلك المرأة الفقيرة المُعسِرة تمدح ابنها الهزيل الذي يضربه الناس وتحصد هي منهم الديّات تقتات عليها إلى أن تصبح «غنية» بالفعل:

أحلفُ بالمروةِ يوماً والصفا

أنك خيرٌ من تفاريق العصا

ومن قبل هنا استخدم القرآن الكريم العصا في قصة سيدنا موسى عليه السلام بمدلولات مختلفة لإثبات القدرة الإلهية والتدليل على رسالة النبي موسى عليه السلام حين أصبحت «العصا» التي يتوكأ عليها ويهشّ بها على غنمه معجزة كبرى، فهي هي العصا نفسها التي تحوّلت إلى حَيّة تسعى أكلت عصيّ السَّحَرة فأدركوا أن موسى ليس ساحراً، وهي هي العصا نفسها التي فلقت البحر لموسى وأتباعه المؤمنين وحَوّلته إلى طريق نجّاهم من الغرق.

وبعيداً عن العصا المُكَهْربة في أيدي الشرطة الآن، يحفل التراث الشعبي المصري بعدد وافر من حكايات العصا من خلال لعبة التحطيب التي لم يكن ليخلو منها فرح في القرى والنجوع المصرية؛ والتي كانت -كذلك- أهمّ أدوات المعارك بين الفلاحين.

وهكذا تدور العصا في تراثنا الأدبي ما بين انتصاب اللسان وإعجاز النبوة، إلى رمز للبلطجة والجبروت والفرح أيضاً. فإلى أيّ الجانبين تميل العصا في الأيام المقبلة؟!



سالمة صالح

كان لديّ ما أرويه

شعرت بالحسد إزاء طبيبي الشاب وأنا أغادر عيادته حين فكّرت أنه سيعمل حتى الخامسة بعد الظهر، أربعة أيام في الأسبوع، وسينسى كل ما له علاقة بالعمل في ما يتبقى له من الوقت. عمل الكاتب يشبه عمل الأمهات، عمل غير منظور، يستغرق النهار كله وجانباً من الليل، لا أعني أنني أجلس وراء منضدة الكتابة طول الوقت بالطبع، فذلك لا يشكّل إلا الجانب التنفيذي من العمل، ولا يستغرق إلا وقتاً قليلاً. ومنضدة الكتابة هي مكان عقيم لا يخطر لي فيه شيء ذو بال. الجانب الأساسي من العمل هو انبثاق الفكرة وتطويرها. أفضل الأفكار تولد وأنا في الطريق. كثيراً ما كتبت ما يخطر لي على ظهر تذكرة الحافلة أو أي قصاصة ورق وجدتها في متناول يدي. كيف ومتى بدأ هذا الشغف بالأدب؟ هذا سؤال تصعب الإجابة عنه.

كان كتابي الأول - مجموعة قصص- لا يزال في المطبعة حين كان عليّ أن أغادر مدينتي إلى بغداد لألتحق بالجامعة وبعمل مسائي في الإذاعة العراقية، فلم تتهيأ لي مراجعة مسودات الطبع، وكان لا بد من تخصيص صفحتين في آخر الكتاب لتصويب الأخطاء. لم يكن كتابي الثاني أوفر حظاً، لم يكن قد خرج من المطبعة حين حدث انقلاب 1963، وفقدت جزءاً من دخلي كان يتأتى من كتابة البرامج الإذاعية، كما لم يعد المناخ العام مواتياً فتأخر توزيع الكتاب بضعة شهور، وحين صدرت مجموعة «التحولات» عام 1974 عن اتحاد الكتّاب العرب في دمشق كانت العلاقات الرسمية بين العراق وسورية متوترة فمنع دخول الكتب من سورية بوجه عام. اشتريت النسخ العشر من الكتاب التي أتى بها صاحب إحدى المكتبات ولم يستطع عرضها في مكتبته بسبب المنع، وكانت قد استقرّت في المخزن. «زهرة الأنبياء» رغم تأخر صدوره عامين، لأن الناشر اللبناني الذي كان قد وافق على نشره احتفظ به كل هذه الفترة ثم اعتذر عن عدم النشر، وضع نهاية لسوء الطالع، وحظي باهتمام النقد الأدبي والقرّاء على السواء لدى صدوره عام 1994 في دمشق. تلته مجموعة «شجرة المغفرة» وصدرت طبعة جديدة من رواية «النهوض».

لم يكن الأدب قد أصبح في العالم العربي مهنة – وربما هو كذلك اليوم أيضاً -. كان الكاتب يكسب لقمة خبزه من عمل آخر، وكان أغلبنا يكتب لأنه يجد في الكتابة متعة، هناك أيضاً من كان يعتقد أنه يستطيع بالأدب أن يغير العالم. ليس الحال كذلك بالنسبة لي، فأنا أعرف أن ألفي نسخة من كتاب لأمة يزيد عدد نفوسها على 300 مليون هي عدد أقل من القليل. أصبحت أنظر إلى الأدب نظرة أكثر تواضعاً وأضع المعلم في موضع أعلى من موضع الكاتب.

كتبت خلال كل تلك السنوات مزيداً من القصص، وقصصاً للأطفال، وعملت في الصحافة وبقيَتْ ساعات الصباح الأولى هي الساعات الأكثر عطاء في الكتابة، فأنجزت الجزء الأكبر من «زهرة الأنبياء» في الصباحات الباكرة. كنت أنهض في الخامسة وأكتب فقرة مما يقارب الخمسمئة كلمة قبل أن أغادر المنزل للذهاب إلى عملي الذي يبدأ في الثامنة. وكانت الحالة الانفعالية دائماً هي ما أحتاج إليه للكتابة. في فترة مبكرة كانت هذه الحالة وحدها كافية للبدء بالكتابة. حتى بدا لي أن القصة تكتب نفسها. حدث هذا مع بعض القصص مثل قصة «إسراء أرضي»، التي لم تستغرق كتابتها أكثر من ربع ساعة. مع الزمن تغير هذا. بقيت الحالة الانفعالية ضرورية، ولكن أصبح استدعاؤها أكثر صعوبة وقد لا يتحقّق إلا بقراءة نص جيد أو الاستماع إلى الموسيقى، وظلّت العلاقات المُلتبِسة، سوء التفاهم وإخفاق اللغة الموضوعات الأهم في نصوصي.

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي



www.aldohamagazine.com

www.twitter.com/alDoha_Magazine

www.facebook.com/alDoha.Magazine



العمل الفني: سيروان باران – العراق