www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 85 - نوفمبر 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:

أنطون تشيخوف

رسائل إلى العائلة

أي مستقبل لليمن؟

سوق التشكيل العربي

رأفت الميهي

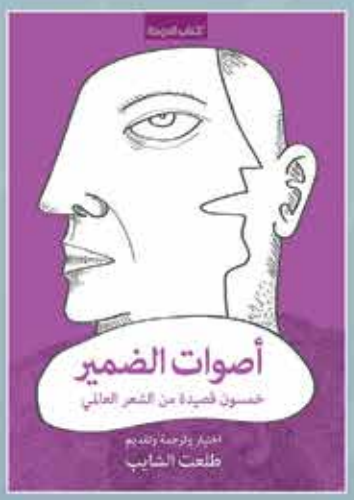
رهانات الفنتازي



سقوط العقل

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

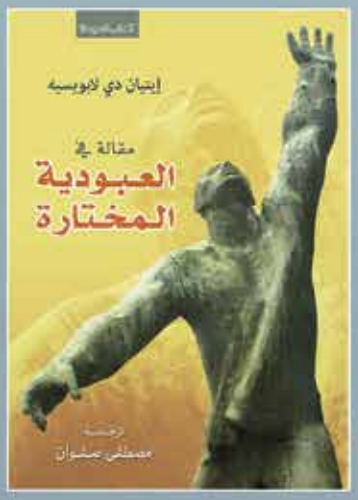












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

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.

زيغ القلوب و طيش العقول

من أعظم نعم الله على خلقه من البشر أن منحهم قلوباً يعقلون بها وعقولاً يفكّرون بها، وجعلهم في الأرض خلائف لينظر كيف يعملون. وغاية الاستخلاف أن يوجه الإنسان قلبه وعقله إلى عبادة الله وعمارة الأرض وإصلاحها والمحافظة على حرمات خلقه، ومتى زاغ قلبه عن هذه الغاية وتنكّب عقله طريقها عاث في الأرض فساداً، ولم يعد أهلاً للقيام بهذه المهمّة الشريفة.

وليس أمامه سوى أحد طريقين: الخير وهو أساس الإصلاح، والشر وهو أس الفساد، وقد بيّنهما الله له بما أرسل من رسل وأنزل من كتب، وترك له الاختيار ليكون الجزاء من جنس العمل.

وأكبر مصيبة يتعرّض لها الإنسان أن يزيغ قلبه بعد يقين وثبات، وأن ينحرف عقله بعد استقامة ورُشد، فهذا مبدأ الفساد في الأرض، وعلامة الفشل في مهمّة الاستخلاف. وإذا تعلّق الأمر بأمور الدين فهماً وعملاً فالمصيبة أعظم.

وقد واجهت الأمة الإسلامية عبر تاريخها الطويل صوراً شتى من مظاهر التطرّف والغلوّ كان سببها زيغ القلوب وانحراف العقول، وهي تواجه اليوم أعتى هذه الصور وأبشعها لما يصاحبها من سلوكيات خاطئة وأفعال غير مقبولة تشوّه صورة الإسلام، وتسيء إلى المسلمين كافة.

لا شكّ أننا أمام ظاهرة معقّدة، نَمتْ وامتدّت في مجتمعات أسهمت ظروفها السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية في إيجادها، في ظلّ غياب الرؤية الإسلامية الصحيحة والتوجيه السديد إلى الفهم الصحيح للدين الإسلامي الحنيف.

ومهما تعدّدت الأسباب التي أنشأتها فإنه يأتي، في مقدّمتها، انغلاق الفكر الذي يحبس العقل في دائرة مظلمة، ويطوّقه بحزام التعصُّب وسوء الفهم وطاعة الهوى، وإنه لمن العسير على هذا النمط الفكري أن يفكّر «خارج الصندوق»، وأن ينفتح على محيطه والعالم الذي يعيش فيه، وأن يتفاعل معهما بكل واقعية وإيجابية، وبما يُظهر محاسن الإسلام وسماحته.

وما الذي يُنتَظَر من هذا الفكر المنغلق سوى الانحرافات الفكرية والمفاهيم المغلوطة والتأويلات المخالفة لثوابت الدين المؤدّية إلى الإفساد في الأرض، وتدمير المجتمعات، وترويع البشر، وتأجيج نار الصراعات، وفتح أبواب الكراهية بين الناس؟

ومواجهة هذا النوع من الفكر لا تكون إلا بفكر مستنير يبيِّن انحرافاته، ويكشف مغالطاته وزيف ادّعاءاته، في ضوء الفهم الصحيح للإسلام وتعاليمه السمحة، وتعزيز ما يدعو إليه من حوار وتسامح ينشدان إشاعة الخير والأمن والسلام للبشرية جمعاء.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 85

السنة الثامنة - العدد الخامس والثمانون
محرم 1436 - نوفمبر 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 عمان - مؤسسة عمان 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:



العمل الفني للغلاف:
Patrick Paufert - فرنسا

مجاناً مع العدد:



أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة

متابعات 4

أي مستقبل لليمن؟ .....(صنعاء: وجدي الأهدل)
طموحات وكوابيس..... (غزة: عبدالله عمر)
العودة إلى نصر حامد أبو زيد (القاهرة: طه عبد المنعم)
هجرة جديدة .....(الرباط: عبدالحق ميفراني)
الجزائر لا تقرأ سوى لنفسها؟ .. (الجزائر: نوّارة لحرش)
مثقف نازح .....(بنغازي: محمد الأصفر)
أوروبا .. آفاق الحركات الانفصالية . (باريس: عبد الله كرمون)

ميديا 16

«الدولة» على الفيسبوك .....(محمود حسن)







ملف

سقوط العقل

22

أحمد دلباني
إميل أمين
د. علي بن مبارك
أنور الجمعاوي
عبدالوهاب الأنصاري

عبد القادر عبد اللي
جمال الجمل
عصام زكريا
د. حسن محمد أحمد محمد

مقالات

مرئيات مستقبلية للمسرح القطري (1) (مرزوق بشير بن مرزوق)	17
«ملالا».. عربية أيضاً! (أنور الشامي)	18
السخرية (د. محمد عبد المطلب) ٢١	21
في الهاتف المحمول (عبد السلام بنعبد العالي)	53
لو عاد الزمن الجميل (أمير تاج السر)	129
هذا العمل من نسج الخيال ! (د.علاء عبد المنعم إبراهيم)	150
حين تداهمنا فكرة ما (سوزان سامي جميل)	155
كنوز مطمورة! (أمجد ناصر)	160

أدب 60

الشاعر محمد كابر هاشم .. أجيال الشِّعر الشنقيطي (عبد الله ولد محمدو)
عبدالله سالم باوزير ... ثلاث محطّات (عدن: عادل سعيد القدسي)
كاتب عربي في بزّة عسكري ..... (حميد عبد القادر)
على هامش فرانكفورت ..... (خاص بالدوحة)
باتريك موديانو.. أوراق حميمة ..... (سعيد خطيبي)
احتفال بِفَنّ الناكرة ..... (شاكر نوري)
موديانو بيننا ..... (جمال جبران)
أسطورة حيّة ..... (ماري لور ديروم)

ترجمات 70

أحمد شاملو .. الحقيقة كبيرة وأنا صغير (تقديم وترجمة عن الفارسية:مريم حيدر)
لا وجود لما يُدعى الغد (طارق بوورا - ترجمة - صفوان الشلبي)

نصوص 81

وردة ميمونة ..... (جوخة الحارثي- سلطنة عمان)

كتب 98

ركام الأسرار الصغيرة ..... (حنان درقاوي)
بصيص يومض في جوف الظلمة ..... (أنيس الرافعي)
ما وراء كتابة إبراهيم عبد المجيد ..... (سمير درويش)
ثلاثة مشاهد للعَلَم
تامزغا، كيف الحال؟..... (د. إسماعيل مهنانة)
شعريّة المفارقة وجماليّات التلقّي ..... (صالح السيد)
التاريخ والرواية يعيدان نفسيهما ..... (منار ديب)
فلسطين 48 ..... (سما حسن)
ربيع بوجدرة لم يُزهر! ..... (صلاح باديس)
أسفار بالإكراه ..... (خاص بالدوحة)

رأفت الميهي .. رهانات الفنتازي



130



كاتب عربي في بزّة عسكري

66

سينما 130

رجل السينما ..... (علي أبو شادي)
رأفت الميهي: الواقع أكثر حبكة من السيناريوهات (حوار - علا الشافعي)
الخيال الحائر ..... (ناهد صلاح)
مناق خاص ..... (محمود الغيطاني)
جرأة زائدة ..... (أحمد شوقي)
خالد صالح.. عمر قصير وسيرة ممتدّة ..... (محمد عاطف)
جولييت بينوش لـ «الدوحة»: أحبّ العمل مع ممثّلين غير فرنسيين ..... (حوار موناليزا فريحة - بيروت)
مهرجان بيروت الدولي للسينما .. العالم على حقيقته

تشكيل 142

خلف طايع .. رَسّام كل الوجوه ..... (عبد الرحيم طايع)
أحمدطوغان..شواهدكاريكاتورية..... (القاهرة-ياسرسلطان)

عمارة 152

تحولات معمارية .. من الطين إلى الإسمنت (عبد الرحيم العطري)

علوم 156

الماء .. مخاطر متنامية يعيشها العرب (أحمد مصطفى علي)

صفحات مطوية 158

هل تطاول أبو القاسم الشّابي على الخيال الشّعري؟ (د.نزار شقرون)

أي مستقبل لليمن؟

صنعاء: وجدي الأهدل

«ما الذي حدث بصنعاء؟» هذا السؤال يشغل الناس في وقتنا الحاضر. لكي نفهم الأحداث الجارية لابد أن نرجع بذاكراتنا إلى الماضي.. وهناك متوالية حسابية طريفة، تشير إلى أن اليمن يمر كل عشر سنوات بحدث تاريخي مفصلي.

(١٩٩٤) النهاية السعيدة
للحرب الباردة في اليمن:

شكّلت صنعاء أحد محاور الحرب الباردة التي اشتعلت بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، وتكوّن هذا المحور المنحاز للغرب من ثلاثة أجنحة: جناح عسكري، جناح ديني، وجناح قبلي. وللتسهيل سنسميه «محور صنعاء».

ساهم هذا المحور بفعالية في مكافحة الشيوعية في مناطق عديدة من العالم، وأبرزها بالطبع في اليمن الشمالي، حيث تمكّن من دحر القوى اليسارية والتقدمية بمختلف تشكيلاتها، وبالأخص تيار «الجبهة الوطنية»، الذي تبنّى الكفاح المسلح في ثمانينيات القرن الماضي. كما شارك هذا المحور بنشاط في حرب أفغانستان ضد الاتحاد السوفياتي، وبفضل هذا «الجهاد» نالوا تقديراً وسمعة حسنة لدى العامة. وبلغ «محور صنعاء» ذروة سطوته عندما اندلعت الحرب الأهلية بين اليمن الجنوبي واليمن الشمالي، وتمكّن من اقتناص انتصار ثمين، أدى إلى تصفية النظام الاشتراكي، وطي صفحة الحرب الباردة للأبد في هذه الرقعة من العالم. لطالما كان نظام عدن حليفاً موثوقاً للاتحاد السوفياتي وكوكباً من كواكب المنظومة الاشتراكية.. لكن «محور صنعاء» تمكّن من محوه في تلك الحرب.

بالنسبة للإدارة الأميركية فإن إغلاق ملفات الحرب الباردة جزء لا يتجزأ من سياستها الخارجية، وهذه عقيدة ثابتة، ظلت قائمة طيلة القرن الماضي، ومايزال معمولاً بها في قرننا الحالي. وتعد جزيرة العرب –هذه القطعة من الأرض التي تشبه القلب البشري- واحدة من الحالات الناجحة، والتي انتهت بنهاية سعيدة.. ووفقاً لهذا المنظور يعد قادة «محور صنعاء» أبطالاً دوليين، ساهموا بقسطهم في الحملة الكونية لإنقاذ كوكب الأرض من لحية كارل ماركس المنقوعة بـ«الأفكار السامة»، كما يقول البعض. ولأجل هذا الإنجاز، تهيأت الأسباب في الداخل والخارج لأن يُمسك «محور صنعاء» بالسلطة، ويصبح الحاكم العميق لليمن، متجاوزاً بمراحل السلطة الفعلية لشاغل منصب رئيس الجمهورية، وكان هذا أمراً يُلمح بالكاد في عهد الرئيس السابق علي عبدالله صالح، ثم صار أكثر وضوحاً في عهد الرئيس عبدربه منصور هادي.

كان «محور صنعاء» يُمارس الحكم من وراء الستار، ويجني العوائد وينال المكاسب في المراكز القيادية للدولة بوصفه الطرف المنتصر «الأصيل» الذي كسب الحرب ضد اليسار، وأخرس أعداء النظام طيلة ثلاثة عقود من التضحيات بالدم والعمل الشاق الدؤوب. ومن هنا كان بقاؤهم في بلاط السلطة هو الثمن الطبيعي لجهودهم التي تكللت بالنجاح.

(٢٠٠٤) في صعدة:

عقب أحداث الحادي عشر من سبتمبر (2001) أطلقت الولايات المتحدة نفير الحرب على المتشددين الإسلاميين في جميع أرجاء العالم.

لم يتورط «محور صنعاء» في أية أعمال عدائية ضد الغرب، أو هذا ما يبدو ظاهراً للعيان على الأقل.. لذلك لم يتأثر هذا المحور بالحملة العسكرية الأميركية الضخمة



التي اجتاحت عدداً من دول العالم، وبدا وكأنهم في مأمن تام من تلك الغضبة الأنجلوسكسونية! وإذا كان الغرب قد أظهر قدراً كبيراً من التسامح تجاههم، فإنهم بالمقابل لم يبذلوا التسامح الذي حظوا به من الآخر لإخوانهم، بل فعلوا العكس، وشنوا حرباً طاحنة على جماعة دينية شيعية منعزلة في أقصى شمال اليمن، وشرع «محور صنعاء» بملاحقة منتسبي هذه الجماعة في جبال ووديان (صعدة) وقتلهم ودك قراهم بالمدفعية والطيران الحربي، وبلغ العنف ذروته في الثامن من سبتمبر (2004) عندما وقع مؤسس الجماعة أسيراً في قبضة قوات الجيش، فصدرت الأوامر بتصفيته.. كان مؤسفاً التشكيك في سلامة إسلام ساكنة (صعدة) الذي هو مجتمع مسلم محافظ جداً، وشديد الاعتزاز بعاداته وتقاليده العربية الأصيلة.

أتنكر مشهداً عالقاً بذاكرتي: مواكب المهنئين الذاهبة إلى مقر الفرقة الأولى مدرع للتهنئة بالنصر، وأتنكر رجلاً من بينهم أخرج جسده إلى خصره من سقف السيارة، وراح يرقص على إيقاع الدفوف وهو يُمسك السيف بكلتا يديه.. شيء ما في هذه الرقصة الفخورة المزهوة جعلني أشعر وكأنني امتطيتُ آلة الزمن وسافرتُ إلى العصور القديمة.

أثناء الحرب أصدر اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين بياناً يُطالب بوقف فوري لإطلاق النار، وأن تدفع الدولة تعويضات للمتضررين ولأهالي الضحايا. وقتها اُعتبر هذا البيان كفراً ولم يجد أذناً صاغية، وظن «محور صنعاء» المُدجج بالسلاح أن بإمكانه تحقيق انتصار سهل لاستئصال الحركة الحوثية بصورة نهائية من (صعدة).

وعلى عكس تمنيات «محور صنعاء» لم تخمد الحركة الحوثية عقب الهزيمة، بل ازدادت توسعاً، وانضم إليها الآلاف من الأتباع الجدد. وتجدّدت الحرب بينهم عدة مرات، آخرها الحرب السادسة (2009).

(٢٠١٤) عودة الحرب الباردة:

في الحادي والعشرين من سبتمبر (2014) اجتاح أنصار الله الحوثيون صنعاء، وتمكنوا بسهولة نسبية من بسط سيطرتهم على عاصمة البلاد. هناك الكثير من اللغط الإعلامي حول هذا الحدث الجلل، وكلٌ يقول الحقيقة التي يعرفها، وهذه «الحقائق» التي تتداولها الأفواه إما بعيدة عن الحقيقة الفعلية، أو هي حقيقة جزئية.. وأما الحقيقة الكاملة فلا يعرفها أحد، باستثناء قلة محظوظة تجلس مرتاحة على كراسيها الوثيرة في أصقاع المعمورة الأربعة.

تَلقّى «محور صنعاء» ضربة موجعة، وتفرّق قادته في المنافي، وهذا العقد الذي انفرط يصعب تجميعه مرة أخرى.. ولأجل ملء الفراغ في السلطة، تجري الآن في صنعاء عملية تكوين محور جديد، ومكونات هذا المحور هي ضديد أجنحة المحور السابق العسكرية والدينية والقبلية.

قد يتسرّع البعض ويُعلن وفاة «محور صنعاء». في تقديري الشخصي أن هذا المحور لم يمت، صحيح أنه أثخن بالجراح، وذاق مرّ الهزيمة، إلا أنه سوف يسعى إلى استعادة عافيته، وخوض جولة ثانية من الصراع. ومن السذاجة الاعتقاد أن «محور صعدة» سوف يكتفي برفرفة أعلامه على روابي صنعاء وتخومها، إذ من المتوقع أن يواصل أنصار الله الحوثيون بسط سيطرتهم على كامل التراب اليمني.

هذا السيناريو الذي بدأت ملامحه تنجلي، يكشف أن «محور صعدة» سيشارك بفعالية في الحرب الباردة، وسيكون انحيازه للمعسكر الشرقي المتعدد الأقطاب، الذي يضم اليوم روسيا وإيران والصين.. وهذا سيعني تغييراً جذرياً في السياسة الخارجية لليمن خلال السنوات المقبلة، كما يعني ضمنياً عودة الحرب الباردة في المنطقة، بما قد يُنذر بحدوث سباق للتسلح، أو ما هو أبعد من ذلك!

هل نستطيع من خلال قراءتنا لهذا العرض السريع أن نخمن ما سيحدث في المنعطف التاريخي القادم (2024)؟ ربما أصحاب النظرة الثاقبة يدركون إلى أين سوف توصلنا الأحداث الحالية، إذ لا شيء ينبثق فجأة من الفراغ، وإنما تكون له بوادر سابقة.

طموحات وكوابيس

غزة: عبدالله عمر

بدأ أخيراً قرابة نصف مليون طالب من غزة عامهم الدراسي، الذي تأخر لمدة ثلاثة أسابيع؛ بسبب العدوان الإسرائيلي على القطاع، وتحوّل كثير من المدارس إلى ملاجئ للنازحين، واستهداف أخرى بشكل مباشر.

هل قُصِفَ منزلكم؟ مَنْ استُشْهِدَ مِن أصدقائنا؟ هل ستعود الحرب ثانية؟ هكذا بدأ الطلاب يومهم الأول في مدارس قطاع غزة، مثقلين بالأسئلة، بعد أن تركت الحرب آثارها على كل فصل، وكل مدرسة، فالبيانات الرسمية لوزارة التربية والتعليم أشارت إلى أن العدوان الإسرائيلي خطف أرواح مئات الطلبة والمعلمين، وغيبهم عن مواقعهم الطبيعية، ما أدى إلى نقص حاد في العامل البشري في العملية التعليمية. وتشير إحصائيات أخرى صادرة عن وزارة الصحة الفلسطينية، إلى استشهاد ما يقارب 500 طفل غالبيتهم من طلبة المدارس، من مجموع 2200 شهيد فلسطيني. وفي ذات السياق، تحدّث الناطق الإعلامي باسم وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين عدنان أبو حسنة عن الصعوبات التي واجهتها «الأونروا» في استعادة الشكل الطبيعي للدراسة: «بدأت العملية التعليمية في كل مدارس قطاع غزة، ولكن على غير وجهها الطبيعي، وذلك بسبب الدمار الذي لحق ببعض المدارس، وإشغال مدارس أخرى بسبب وجود النازحين مما أدى إلى تعطيل الدراسة فيها، خصوصاً في منطقة بيت حانون شمالي القطاع».

وأوضح أبو حسنة أن نحو 240 ألف طفل عادوا إلى 252 مدرسة تابعة لـ(الأونروا)، وتطلّب ذلك توظيف أكثر من 200 مرشد ومرشدة مختصين بالدعم النفسي، مستهدفين الطلاب والأهالي والمعلمين على حد سواء، لمساعدتهم على تخطي الفترة السابقة وتحضيرهم نفسياً للعودة إلى أجواء الدراسة.

من بين ركام مدرستها الواقعة في حي الشجاعية، وقفت المديرة سامية الزعلان تراقب العمال الذين يحاولون إزالة الركام من طريق وممرات الفصول لتصرح: «المدرسة تقريباً دُمِرَتْ بالكامل فكان من الصعب استقبال جميع الطلبة. تم ترحيل البعض منهم إلى مدارس مجاورة واستقبلنا باقي الطالبات داخل فصول مكتظة». وأوضحت الزعلان أنه «تم دمج الفصول. من المفروض أن يكون 35 طالبة في الصف الواحد، والآن أصبح ستون طالبة في الغرفة الواحدة». وتابعت: «هناك طالبات لم يستطع أهاليهن توفير أدنى احتياجات المدرسة اليوم ومنهن من لم يستطع شراء الزي المدرسي فجاءوا بملابس البيت. نستقبلهم اليوم بنفسية صعبة بعد ظروف صعبة جداً مررن بها».

انطوائية

لم يكن تأثير العدوان الهمجي على أطفال القطاع آنياً فقط، إنما يؤثر عليهم على المدى البعيد أيضاً، فقد باتت حالات التشنج وتلعثم الأطفال ونسيانهم لحروف الأبجدية حالة مشتركة لمئات الأطفال الذين عايشوا حالات القصف وشاهدوا الشهداء يموتون أمام أعينهم من عائلاتهم وأقاربهم، أو على شاشات التلفاز.

صوت الانفجارات العنيفة التي سمعتها الطفلة آمنة زغبوط عند قصف منزل مجاور لمنزلها في حي الشاطئ، غرب غزة، كان سبباً كافياً لتحويل هذه الطفلة -كثيرة الكلام بحسب وصف والدها- لطفلة بلسان يكاد ينسى طريقة الكلام ونطق الحروف، فقد مكثت آمنة في المستشفى فترة طويلة بسبب حالات تشنج بشكل كامل ولساعات طويلة وقلق من حدوث مضاعفات لديها.

معلمة وضحية

المعلمة مها عوض الله كانت واحدة من كثير من المعلمات الذين نلن نصيباً من الجرائم الإسرائيلية بفقدانها اثنين من أبنائها، محمد (12 عاماً) في الصف السادس الابتدائي، وأمل (7 أعوام) في الصف الثاني الابتدائي.

تستنكر مها، وهي معلمة في إحدى مدارس «الأونروا»، بغصة



تخنق صوتها، كيف فقدت طفليها في لحظات لا تصدق، وتقول: «كانا يلعبان على سطح منزلي في حي البرازيل على الحدود مع مصر في مدينة رفح، ويقدمان الطعام والماء للطيور التي أربيها على السطح، ولكن طائرات الاحتلال قصفتهما وأزهقت روحيهما بدم بارد ليرتقيا شهيدين».

عادت مها إلى عملها كمعلمة في مدرسة «أ» الإعدادية التابعة في رفح، لكنها تقول والدموع تنهمر من عينيها: «إنها الحياة ويجب أن تستمر، ولكن أشعر أنني لست أنا، لقد أصبحت جسداً بلا روح، بفقداني لاثنين من أطفالي». وما يزيد من آلامها وأحزانها أنها ترى أطفالها في طلبتها داخل المدرسة.

خطة لتخطي مصاعب الحرب

ألعاب الباراشوت والرسم الحر، تقديم الهايا وألعاب النفخ العملاقة، فقرات رياضية والكثير من الفعاليات والمناسبات الثقافية، وبرامج لألعاب مختلفة، كانت ضمن خطة وضعتها وزارة التربية والتعليم وطبقت من قبل المؤسسات والمراكز المختصة بالدعم النفسي، نفذت على مدار الأسابيع الأولى من بدء العام الدراسي، كان لها دور كبير وأثر قوي على نفسية الطلاب وتهيئتهم، ومساعدتهم على تخطي المرحلة الصعبة التي عايشوها للوصول إلى معنويات مرتفعة للبدء تدريجياً في خوض العام الدراسي والاندماج بالمنهج المقرر لهذا العام، وهذا ما أكدته الأخصائية نسرين خليل.

وتضيف الأخصائية نفسها: « الأولوية الأكثر أهمية هي تقدُّم التعليم وتوفير المسار الطبيعي لأمور التعليم لأطفال غزة. لابد من الحرص على أن يتمكن طلبتنا من العودة إلى مناهجهم الدراسية المعتادة بعد فترة الدعم النفسي - الاجتماعي». وتضيف: «ستكون هناك أساليب تدريس جديدة، تدعم التعليم بأنشطة ترفيهية وتعتمد التعلم النشط والبديل والمهارات الرئيسية».

منهج محوسب

في ظِلّ واقع صعب وحروب تتوالى بلا رحمة على قطاع غزة، كان لابد من الإسراع بعملية حوسبة المناهج وقواعد البيانات الخاصة بوزارة التربية والتعليم، وهذا ما كان ملحوظاً في العام 2013 قبيل العدوان الإسرائيلي الأخير، بحسب مدير عام تكنولوجيا المعلومات في وزارة التربية والتعليم العالي بغزة مازن الخطيب، الذي أكد من جهته أن وزارته أنجزت حوسبة منهاجي العلوم وتكنولوجيا المعلومات للصف السابع.

وفيما يتعلّق بطموحات التعليم في مجال الحاسوب، بيّن الخطيب أن الوزارة على طريق حوسبة جميع المناهج الدراسية ويندرج ذلك في إطار عدة إنجازات ضمن الخطة الخمسية والتي تحتوي ما يعرف «الحوسبة السحابية»، لخدمة التعليم، وهذا النظام يعني توفير جهاز كمبيوتر للطالب من أجل الوصول للمنهاج المحوسب والتفاعل مع المعلمين والمشرفين والحصول على معلومات ومعارف ممتدة.

يذكر أن نسبة الطلبة الملتحقين بالمدارس الحكومية في الضفة الغربية وقطاع غزة بلغت حوالي 73٪ من مجموع الطلاب، والبقية موزعون بين مدارس وكالة غوث وتشغيل اللاجئين التابعة للأمم المتحدة «UNRWA» بنسبة 24٪، والمدارس الخاصة بنسبة 6٪.

العودة إلى نصر حامد أبو زيد

القاهرة: طه عبد المنعم

أقامت مؤسسة «نصر حامد أبو زيد للدراسات الإسلامية»، بالاشتراك مع مركز العقيدة والتربية الإسلامية بجامعة «مونستر» بألمانيا مؤتمرها الأول، بداية الشهر الماضي، بعنوان «التأويلية ونصر أبو زيد»، استمرت ندواته يومين متتاليين.

بعد افتتاحية المؤتمر للدكتورة ابتهال يونس، أرملة المفكر الراحل ورفيقة دربه، قَدّمَ د.هاني المرعشلي أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة طنطا ورقة بعنوان «التأويلية عند نصر حامد أبو زيد: مفاهيم واتجاهات». قال المرعشلي فيها إن نصر كان تلميذاً في مدرسة القراءة الأدبية أو البلاغية للقرآن، والتي تمتد بجذورها لعبدالقاهر الجرجاني والمعتزلة، وتتمثل حديثاً في محمد عبده، ثم الشيخ أمين الخولي صاحب المقولة الشهيرة «لكي تقول جديداً لابد لك من قتل القديم فهماً»، وهو ما فعله نصر مع كل من تأثر بهم سواء أكانوا المعتزلة أم الإصلاحيين الإسلاميين. كما قَدّمَ الباحث المصري جمال عمر، صاحب كتاب «أنا نصر أبو زيد»، ورقة حول: القرآن وقراءته: تطور المفاهيم عند نصر أبو زيد. وقَدّمَ نادر عمر ورقة بعنوان التطور الدلالي في القرآن: بين تاريخية القدماء والنظريات الأدبية والتأويلية عند المحدثين، وتحدّث الشريف منجود عن تأويل النص وتشكيل العقل عند نصر أبو زيد، أما عبد الباسط سلامة هيكل فقد أثار موضوع الجذور التراثية في تأويلية نصر أبو زيد. من جهتها، دارت مداخلة دكتورة سلمى مبارك حول خطاب التحريم والفن عند نصر حامد أبو زيد، وفيها ذكرت أهمية محاضرة نصر حامد بعنوان «الفن وخطاب التحريم» ودلالته في انتقال مفاهيم وفكر نصر أبو زيد من قاعات الدرس والمحاضرات إلى مهرجان للفنون المعاصرة. مؤكدة أن من يحارب الفن من المتطرفين يستخدمون خطابهم لتوجيه العامة من الشعب ضد الفن، مشيرة إلى مقولة أبو زيد في محاضرته بمهرجان الربيع: «الدين لا يحرم الفنون، إنما يحرمها من يتصورون أنفسهم حماة الدين والأخلاق».

جاءت الجلسة الأخيرة باليوم الثاني ساخنة ومليئة بالنقاشات للقضايا التي أثارها شباب الباحثين، فقدم محمد أحمد الصغير ورقة بعنوان: «القراءات الحداثية للنص القرآني بين التأويل والإبداع في خطاب نصر حامد أبو زيد وطه عبد الرحمن»، أما الباحث وائل النجمي فقدم ورقة بعنوان «آليات الاشتباك في خطاب المساجلة»، حيث تناول النجمي كتاب «التفكير في زمن التكفير» نموذجاً لدراسة المساجلة التأويلية بين نصر وخصومه، وهو الكتاب الذي يلخص فيه نصر قضيته مع الحكم الشهير بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة ابتهال يونس.

في الختام أشادت الدكتورة ابتهال يونس بالبحوث المشاركة في المؤتمر وعددها 16 بحثاً، مؤكدة أن الجهد الذي بذله الشباب من الباحثين على الرغم من بعض التحفظات المنهجية عليه أو الانتقادات التي ووجه بها في القاعة يعد خطوة في الاتجاه الصحيح. وقدمت د.ابتهال توصيات المؤتمر، بالتأكيد على أن الأبحاث المشاركة ستصدر في كتاب سيكون نواة لدورية ثابتة لنشر الدراسات القرآنية، مع إقامة مؤتمر عن الدراسات القرآنية كل عامين على أن تقام ورش عمل كل عامين بالتوالي مع المؤتمر، وخلق جائزة الدراسات القرآنية لشباب الباحثين على أن يتوافر فيها شروط البحث العلمي، وأن يكون جديداً لم ينشر وألا يتجاوز عمر الباحث 45 عاماً.



هجرة جديدة



الرباط: عبدالحق ميفراني

«هل صار المغاربة عنصريون؟» فقد تزايدت شكاوى مهاجرين أفارقة من تعرضهم لاعتداءات «عنصرية»، خصوصاً في مدن الشمال القريبة من الفردوس الأوروبي. هذه الظاهرة التي أمست تنبئ بتحول سوسيولوجي عميق في المجتمع المغربي، دفعت الدولة هذه السنة إلى الإسراع لسنّ سياسة جديدة في أفق تسوية أوضاع المهاجرين الأفارقة. سياسة ذات بعد إنساني تروم إعادة النظر في التعامل مع أوضاع المهاجرين السريين عبر أراضيه، وتشكل إحدى الخلاصات الأساسية لتوصيات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، وهكذا انطلقت عملية تسوية لوضعية الأجانب المقيمين الأفارقة بصفة غير قانونية، ينضاف إليهم وجود العديد من العائلات السورية، وكذا طالبي اللجوء والمعترف بهم من قبل المفوضية السامية لشؤون اللاجئين إلى جانب حالات أخرى.

الانتقال، بقرار سياسي، إلى عملية تسوية الوضعية القانونية للمهاجرين جاء كنتيجة طبيعية لما عرفته الهجرة من تغيرات والحضور المتزايد للمهاجرين من مختلف الجنسيات إلى المغرب بحكم موقعه الجغرافي. مع الحضور القوي للمنتمين إلى دول إفريقيا الغربية والقادمين إلى المغرب رغبة في التسلل إلى أوروبا ليتحولوا إلى مقيمين غير شرعيين باحثين عن الإقامة في البلد. وتقدر الأرقام حوالي 40 ألف مهاجر غير شرعي، وهو الرقم الذي سارع بالسلطات المغربية إلى التفكير في مراجعة سياستها للهجرة في أفق تسوية وضعية هؤلاء المهاجرين والانتباه إلى وضعهم الإنساني.

وفي ظِلّ الوضع الذي تعيشه أوروبا اليوم، وانسداد أفق الهجرة إلى الشمال، حيث أمست الهجرة معكوسة إلى المغرب، يطرح المتتبعون والحقوقيون المهتمون بظاهرة الهجرة ضرورة التفكير في انخراط الدول الأوروبية مع الإرادة المغربية وفق عقد تشاركي يقف ضد الاتجار في هذه الفئة التي تحلم فقط بالعيش الكريم، كما حَذّرَ بعض المتتبعين من أن أي إخلال بهذه المنظومة ببعديها الحقوقي والإنساني، سيساهم فقط في ترسيخ نظرة تحوُّل المغرب إلى دركي أوروبا ليساهم في الوقوف ضد موجة الهجرة إليها.

إن تحوُّل المغرب من بلد عبور إلى بلد إقامة أصبح يطرح عليه التفكير في سياسة جديدة تستحضر البعد الإنساني والعمق الإفريقي والذي ظَلّ دائماً منشداً إليه في ثقافاته وتقاليده، ولَعلّ البعد الثقافي يمثل أحد المداخل الأساسية للانتقال إلى سياسة عمومية تنفتح من خلال الموقع الاستراتيجي إلى خلق فضاء للحوار الجنوب جنوب. وهو ما سيشكل عملاً استباقياً ضد أي نمو لأي «تفكير عنصري» أو هاجس أمني، إذ لا ننسى أن هجرة الأفارقة عبر وإلى المغرب لم تصل إلى هذا الحد إلا في الزمن الحديث وخلال السنوات الأخيرة عرفت تزايداً ملحوظاً. كما أن هدف هؤلاء لم يكن البتة الهجرة أساساً إلى المغرب، بل اعتبروه نقطة عبور، والكثير من هؤلاء فروا من بلدانهم هرباً من جحيم الأوضاع السياسية لبلدانهم.

من نيجيريا وغينيا والسنغال ومالي وغانا والكاميرون والتشاد والكونغو ودول أخرى، قد لا نجد جميع المهاجرين يمتهن حرفاً عادية، فقد اتجه البعض منهم إلى التسوُّل وامتهان حرف تمكنهم من العيش ومقاومة الضياع، جلّهم يحملون حكايات مؤلمة عن رحلة الوصول إلى المغرب، وقد لا نجدهم يعيشون في ظروف إنسانية عادية، فالكثير منهم يختبئ في الغابات مُنتظراً فرصة العبور، وتكاد لا تخلو مدينة مغربية منهم، إذ يتوزعون على مختلف المعابر والمدن خصوصاً تلك القريبة من الموانئ والمطلّة على البحر. ومن شأن تسوية أوضاع المهاجرين السماح لهم بالانخراط في المجتمع المغربي بشكل يضمن حقوقهم.

الجزائر لا تقرأ سوى لنفسها؟

الجزائر: نوّارة لحرش

سؤالٌ كبير يُطرَح في الجزائر: ما فائدة المعهد العالي العربي للترجمة؟ فرغم وجود هذه الهيئة، إلا أن حال الترجمة يعاني على عدة أصعدة، مع غياب استراتيجية ثقافية ومؤسساتية في هذا الشأن، إذ تبقى الترجمة في البلد المُتعدِّد اللغات، مُقتصرة على مجهودات فردية يقوم بها بعض الكُتّاب والمترجمين.

ومن الأسئلة التي تظهر وتتكرّر، على سطح المشهد الثقافي: هل حقاً، الجزائر لا تقرأ سوى لنفسها؟ من منطلق غياب حركة الترجمة أدبياً وفكرياً وعلمياً، ولما نترجم في الجزائر فنحن نترجم غالباً لكُتّاب من الجزائر، ولسنا منفتحين على ترجمات عالمية.

الروائي والمترجم مرزاق بقطاش يصرّح قائلاً: «رأيي غير إيجابي في هذا المجال، هي لغات تتزاحم في هذا البلد، فلا العربية تفرض نفسها، ولا الفرنسية قادرة على أن تحل محل اللغة العربية، ولا الأمازيغية تتبين طريقها في هذه الغابة العجيبة. وفوق ذلك، فإن المسؤولين عن هذه الجزائر لا يقيمون وزناً لهذا الواقع اللغوي الغريب. قسم الترجمة في كلية الآداب واللغات أغلق منذ فترة، والذين يعشقون اللغات لا يعرفون إلى أين يولوا بوجوههم».

صاحب رواية «دم الغزال»، أضاف بمرارة الغيور على الأدب واللغات: «العلاقة بيننا وبين العالم تنقصم يوماً بعد يوم بحكم غياب قطاع الترجمة عن حياتنا الفكرية والأدبية والعلمية عامة. وقبل عقدين من الزمن، أغلق مركز الترجمة الذي كان عبد المجيد أمزيان، وزير الثقافة السابق يشرف عليه. ومعهد الترجمة التابع لجامعة الدول العربية، لا نعرف ما يقوم به من عمل مع أنه يفترض فيه أن يكون الرائد في هذا الشأن. ومجلة (معالم) التي كنت أشرف عليها مع الزميلين أزراج عمر وعبد العزيز بوباكير ما زالت محتشمة».

بقطاش، ذهب في اعتقاده إلى أن «الترجمة تخيف أهل السياسة لأنها تقض مضاجعهم بحكم ما يجيء عبرها من أفكار جديدة في جميع المجالات. والمترجمون لا ينقلون شيئاً عن اللغات الأخرى، بل إنهم لا يكادون ينقلون شيئاً مما يُنشر في الجزائر بالعربية أو الفرنسية».

بقطاش أنهى كلامه، بكثير من اليأس من واقع وحال الترجمة: «شخصياً، لست متفائلاً في هذا الجانب بالرغم من أن هناك جيلاً جديداً يعشق اللغات، ومن ثم، فهو يعشق الترجمة ويريد أن تكون له مشاركة عميقة فيها».

في حين ذهب الروائي والمترجم والأكاديمي سعيد بوطاجين، في اتجاه مغاير لرأي بقطاش، إذ رد قائلاً: «لست مع هذه الفكرة من أساسها. الجزائريون المهتمون بالقراءة. لهم اطلاع محترم على الكتابات الأجنبية. قد نجد لهم فجوات، أما أن نتهمهم بعدم مطالعة المنجز الغيري فذاك من باب الجحود. هناك كتّاب وأساتذة وقرّاء مطلعون على أغلب الأسماء المتداولة عالمياً، شعراً ونثراً ورواية وقصة وفلسفة ودراسات نقدية ومناهج، وإن كان ذلك بمستويات متباينة. هؤلاء لا ينتظرون الترجمات الجزائرية لوحدها، لأن ذلك أمر غير منطقي. هناك دور نشر عربية تقوم بجهود في نقل الثقافات والسرديات والأجناس، وهي كثيرة، رغم أننا لا يمكن مقارنتها بالدور الذي تقوم به بعض الدول الأوروبية. للعلم فإن هذه الترجمات تدخل إلى الجزائر بطرق مختلفة، ومنها المعارض الدولية والعلاقات».

بوطاجين، وفي سياق حديثه، أضاف: «هناك عدة معربين يقرأون



باللغة الفرنسية ما لم ينقل إلى العربية، وهناك من يتقن الإنجليزية والإسبانية والروسية وغيرها من اللغات، وهم كثر. لذلك لا يمكن الاعتقاد بأن هؤلاء يركزون على المحلي، قد يكون العكس هو الصحيح إن نحن دققنا في مرجعياتهم وطبيعة نقاشاتهم وجدلهم».

صاحب (وفاة الرجل الميت) يختتم: «ربما احتجنا في سياقات كثيرة إلى الحديث عن المنجز المحلي بالنظر إلى تأسيسنا، في الأمثلة والشواهد، على ما يستورد من الثقافات الأخرى. وقد أصبح هذا الخيار قاعدة. قد يستشهد الكثيرون بأسماء ونصوص ومقولات غربية، لكنهم يهملون ما يكتبونه، أو ما ورد في التراث. أتصور، من هذه الناحية، أن هناك مغالطة في الكشف عن طبيعة المقروئية واتجاهاتها وخياراتها. المهتمون بالشأن الثقافي مطلعون على أغلب الهالات الإبداعية والفكرية والنقدية في العالم، وهم يؤسسون، باستمرار، على المستورد، وليس على ما يُنتج محلياً، أو في الوطن العربي إلى حد ما. الأمر الذي قد يؤثر سلباً على توجيه الاهتمام نحو ما ينجز في الجزائر بالنظر إلى أهميته».

أما القاص والمترجم، بوداود عميّر، فقال بأنه لا يمكن لعملية الترجمة كفعل حضاري باعتبارها جسر تواصل بين مختلف الثقافات في العالم، أن تقوم بدورها المنوط بها، ما لم تتوافر لها كافة الوسائل والإمكانيات المادية والبشرية، التي تسمح لها بأداء مهامها على أكمل وجه.

بوداود، اعتبر المهمة شاقة وعسيرة ولا يمكن أن يقوم بها مبدع لوحده أو جمعية أو مؤسسة، إذ من هنا يكمن فشل تجربة الترجمة في الجزائر التي لم تولها الدولة العناية والاهتمام المطلوبين، ولم تكن أبداً من أولوياتها الثقافية والعلمية، بحيث تركت العملية لمبادرات فردية تنجز في مناسبات معينة، كما يسجل في سياق هذا الإخفاق كملاحظة أن عدداً مهماً من الترجمات المنجزة في الجزائر في السنوات الأخيرة، كانت لأعمال جزائرية سبق ترجمتها من قبيل (ثلاثية محمد الديب، أو أعمال المفكر الجزائري مالك بن نبي... إلخ).

من أسباب فشل الترجمة أيضاً، حسب بوداود، إعادة طبع ما تُرجمَ من قبل، وقد وضح بهذا الشأن: «إعادة الترجمة، هو ما يعني أن الترجمة تتحوّل هنا إلى عملية تصحيح بسيط ليس إلا، ومع ذلك تنسب للمترجم أو بكلمة أصح لمحقق الترجمة العملية برمتها، في حين ينهب سدى مجهود الترجمة الأولى».

مثقف نازح

بنغازي: محمد الأصفر

قضيتان تشغلان الوسط الثقافي الليبي حالياً، وتحظيان بجدل واهتمام وسجال مُتعدد، من قبل المهتمين داخل ليبيا وخارجها، وكذلك من عامة الناس: إلغاء وزارة الثقافة في تشكيل الحكومة الجديد الذي أعلن مُؤخراً واستبدالها بهيئة أو مؤسسة، ونزوح العديد من الكتّاب والصحافيين والفنانين إلى خارج البلد لأسباب أمنية تتعلّق بسلامتهم، بعد تفشي حوادث الاغتيال والخطف والاحتجاز والتهديد، الذي تعرّض له الكثير من عناصر هذه الشرائح الأدبية والفنية والإعلامية، ولَعلّ إعلان الناقد أحمد الفيتوري إيقاف صدور جريدته «ميادين»، التي بدأت في الصدور بداية 2011 لذات الأسباب، مؤشر خطير عن قمع حرية الصحافة بعد تحررها، كذلك عملية نهب وحرق بيت الشاعر عاشور الطويبي، ثم اختطاف الروائي والشاعر فرج أبو العشة، وقبله كان قد اُغتيل رئيس تحرير جريدة «برنيق» الصحافي مفتاح بوزيد، وقبل ذلك اُرتكبت جرائم مرعبة جعلت حياة الأديب أو



جريدة «ميادين»

الفنان في ليبيا في محك الخطر.

حول هاتين القضيتين استطلعنا رأي بعض الزملاء ذوي العلاقة، بداية مع مدير العلاقات بصحيفة «ميادين»، الفنان والصحافي خليل العريبي، الذي عَلّقَ: «كلفوا حكومة أزمة من دون وزارتي ثقافة، وتناسوا أن الثقافة من الوزارات المهمة التي لا تقل أهمية عن وزارتي الدفاع أو الداخلية، ولكن الواقع الآن أننا نعيش ثقافة التهميش من قبل مجلس النواب والحكومة، الذين تناسوا أن من أسباب تأزم الوضع في ليبيا هو قلة الوعي وغياب ثقافة الحوار والتسامح».

ويضيف العريبي قائلاً: «الثقافة هي أساس بناء المجتمع وبناء الحضارة وبناء الإنسان المدرك الواعي بمسؤولياته تجاه وطنه، الحضارات التي سادت ثم بادت خلدتها ثقافتها».

أما د.عبدالله مليطان، رئيس تحرير جريدة «وطني»، فيبدي رأيه في مغادرة النخبة المثقفة لأراضي الوطن لأسباب أمنية وغيرها بالقول: «الثقافة وطن. والمثقف الوطني الحقيقي هو من تقع عليه مسؤولية ممارسة فعل الجهاد الأكبر في هذه المرحلة بأن ينبري بما يملك من وعي حقيقي بخطورة المرحلة لإنكاء روح الوطنية بالدفع باتجاه المصالحة، وتطبيق القانون واحترام الحريات بين أبناء شعبه لا أن يغادر وطنه».

ويواصل د.مليطان، صاحب الانطولوجيات الليبية في مجال القصة والشعر والرواية، حديثه محتجاً على مغادرة بعض الفنانين والكتّاب البلاد: «الخروج من الوطن في هذه المرحلة دليل على الأنانية وحب الذات وليس له مبرر.. وهو



فرج الترهوني



د. عبدالله مليطان

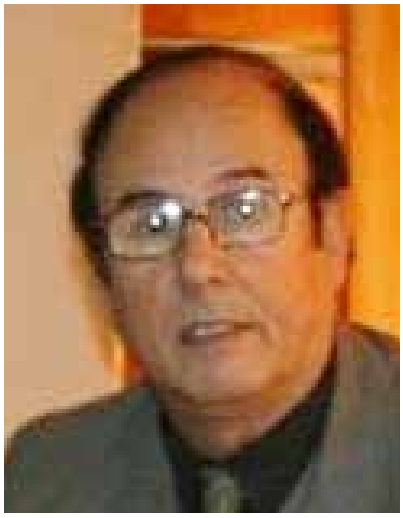
أكبر دليل على عجز أدواته عن مواجهة الواقع وإحداث فعل مؤثر فيه».

من جهته، المخرج السينمائي والصحافي عاطف الأطرش، يترك الحديث عن محور إلغاء وزارة الثقافة ويفضل أن يبدي رأيه في نزوح الأدباء والصحافيين والفنانين فيقول: «معظم هؤلاء اقتصر دورهم في الغالب قبل تصاعد الأحداث الحالية على تأجيج الصراع السياسي والمسلح بين المجموعات المتصارعة على السلطة؛ كانوا أشبه ببيادق يتم استخدامها لمهاجمة طرف لمصلحة طرف آخر».

المترجم والكاتب فرج الترهوني، النازح إلى الأردن، سألناه كيف ترى وطنك من بعيد؟ بالخصوص بيتك الواقع في منطقة الاشتباكات بوعطني، فأجاب: «في المجمل النزوح حل مؤقت كما أتعشم، وبالنسبة لي لم يكن خياراً، بل جاء نتيجة لظروف معينة لا مجال لذكرها هنا، وعلى العموم فبيتي الآن يقع في قلب ميدان معارك بوعطني، وكل ما أعرفه أنه تعرَّض للنهب، وكما تعرف أن من في سني لا يحتمل المزيد من الهموم، عندما



عاطف الأطرش



خليل العريبي

قررت الخروج كنت في حال غضب شديد من انتمائي وممن كنت أسميهم إخوتي الليبيين. لقد هرمنا وأضنانا طول انتظار رحيل المُستبد، وبعد أن ابتسم لنا القدر في صدفة عجيبة أطلقها البوعزيزي، ها نحن نعيش الآن أسوأ كوابيسنا ونحن نرى الوطن الذي طالما حلمنا به يتباعد عنا كل يوم».

من خلال المداخلات السابقة يتضح أن للمشكل الأمني والانفلات وغياب الدولة وغياب ثقافة ولغة الحوار سبباً كبيراً فيما وصلت إليه ليبيا حالياً من تصدعات، والحل لا ينجح إلا بتكاتف كل الجهود، فالثورة التي بدأت في فبراير 2011، كتلة واحدة وقلب واحد لا يجد المراقب سبباً في تشتتها واختلافاتها وتحاربها الحالي إلا في غياب الثقافة، وفشلها في المحافظة على ذلك التدفق الحماسي الذي لو جاء في يد سياسي حكيم لحوله إلى طاقة إيجابية جنبت البلد أنهار الدم التي يعيشها الآن.. ولكن سيستمر الرهان على الثقافة كي تعبر ليبيا إلى السلام.

أوروبا

آفاق الحركات الانفصالية

باريس: عبد الله كرمون

ما حقيقة ما يُدعى بالحركات الانفصالية في أوروبا؟ وما هي أهدافها؟ وما الذي يحركها؟ وما تأثير استفتاء اسكتلندا الأخير وتداعياته على مصيرها؟

يرجّح الكثيرون بأن الاستفتاء الذي انعقد في سبتمبر/أيلول الماضي باسكتلندا قد شَرَعَ الباب على مصراعيه لنزوات الانفصاليين في أوروبا، وأوقد من جديد جذوة النَّزَعَات التي طالما خُيِّل للرأي العالمي بأنها خمدت تماماً، أو أنها انزوت في أركانها انزواءً. إنهم لم يسيئوا الظنّ، بل قد صدقوا. هل لم نعاين ألوية فِرق متباينة تلوح بها أياد كثيرة في التظاهرات المساندة لاستقلال اسكتلندا عن المملكة المتحدة، وهي آتية من كل أصقاع أوروبا، مُتشبثة بمطالبها في الاستقلال والحكم الذاتي، مُساندة، في الآن نفسه، مشروعية حق اسكتلندا في انفصالها التام؟

بينما كان قبول بريطانيا إجراء استفتاء شعبي واسع حول الإرادة العامة للشعب، قد منح نفَساً جديداً للحركات «الاستقلالية» القديمة في أوروبا، إذ صار المطلب الذي كان في السابق شبه عسير المنال، متاحاً تحقيقه اليوم، وذلك عبر الوسائل الديموقراطية، وأنزهها التوجه إلى صناديق الاقتراع الشفافة، عوضاً عن الطرق العنيفة التي كثيراً ما تبنتها بعض تلك الحركات عينها.

فبالرغم من فوز الرافضين، في الاستفتاء، مغادرة عرين المملكة المتحدة فإن الحاجة إلى تجريب هذه الوسيلة الجديدة صارت مُلحة لدى الراغبين في الاستقلال في أوروبا، وأعتاهم انفصاليو كاتالونيا. هؤلاء الذين أبقوا على رغبتهم في إجراء استفتاء مماثل في التاسع من نوفمبر/تشرين الثاني، ضداً على منعه من طرف الحكومة الإسبانية التي ترى فيه نوعاً من التعنت، ومخالفة واضحة للدستور المتفق عليه من طرف الجميع.

يبقى الفرق الكبير بين الاستفتاءين هو أن الاستفتاء الاسكتلندي كان مفتوحاً في وجه البريطانيين المقيمين في اسكتلندا فقط، في حين أن نظيره الكتالوني سيكون هو مفتوحاً في وجه الجميع.

فإذا كانت وجوه الشبه بين اسكتلندا وكاتالونيا شبه تامة، فذلك راجع أولاً إلى انتمائهما إلى دولتين أوروبيتين عريقتين، كان لهما ماضٍ استعماري عريق، لكونهما كانتا تسودان كلتاهما على أصقاع شاسعة من المعمورة. ثم إنهما تسعيان، بالدرجة الأولى، إلى الانفصال عن الدولتين بسبب اقتصادي محض، بينما تأتي الاعتبارات الثقافية والسياسية فيما بعد. صحيح أن كلتيهما تسعيان إلى الحفاظ على اللغة القومية، وعلى الموروث الثقافي العتيد، بما فيه العادات والتقاليد المتوارثة أباً عن جد. غير أن ثقل الجانب المالي هو الوازن في ميزان الضغط. فبينما صارت أوروبا تتخبط فيما أطلقت عليه بالأزمة، بات طرح الأسئلة المتعلقة بها أكثر إلحاحاً. فبغض النظر عن الأزمة الحقيقية في إسبانيا، فإن هَمّ كاتالونيا مثلها مثل اسكتلندا هو حنقها من كونها تُستنزف من طرف الدولة الأم، وأن غناها لا يعود عليها بالفضل، بل إنما تجود به على مناطق أخرى في البلد.

نخلص إلى القول إن اسكتلندا، تتوافر على مخزون هائل من البترول في بحر الشمال، تستغله المملكة المتحدة، كما أن البلد يضم عدداً هائلاً من المصالح البنكية، بالإضافة إلى أن أهم أسطول بحري إنجليزي يرسو في اسكتلندا. الشيء نفسه هو ما يقض مضجع الحكومة الكتالونية، كونها هي المنطقة الأكثر غنى والتي يُفرض عليها أن تجود، بدون رضاها، على غيرها من الجهات.

لن ننسى الإشادة أيضاً بأن الاتحاد الأوروبي نفسه لم يسلم



من ارتجاجات قوية. إذ سبب إدخال العملة الموحدة اليورو في خلخلة الاقتصاد المحلي لكل بلد على حدة، ومس بالدرجة الأولى القدرة الشرائية، بارتفاع أسعار المواد الغذائية وجمود مستويات الأجور. كما أن مسألة الحدود قد أضحت أيضاً تؤرق الأوروبيين، سواء أكان فيما يخص شأن الهجرة أم الظاهرة القديمة الجديدة والمتعلقة بالهجرة ذاتها، ألا وهي ما أجمع على تسميته بالإرهاب.

جعلت الظروف السياسية والاقتصادية الحالية أوروبا منكفئة نوعاً ما على نفسها. وارتسمت أكثر من أي وقت مضى الشروخ الموجودة بين الهويات، وصارت تلوح في الأفق رويداً ما يسميه المعنيون بـ«أوروبا الجهات»، أي الوجه الجديد لاتحاد قد يضم في المستقبل بلداً مجزأً إلى جهات لكل واحدة منها سيادتها التامة.

فإذا كانت أوروبا الشرقية ما تزال تمور باضطرابات قد تؤدي إلى انقسامات كبرى، فإن الدنمارك، ألمانيا، بلجيكا، إيطاليا وفرنسا تحضن مخاضاً انفصالياً عسيراً.

صحيح أن حدة الاضطراب الذي حدث قبل سنوات في بلجيكا قد هدأت نوعاً ما، إذ لم تتمكن البلاد حينها حتى من تشكيل أية حكومة. غير أن الجهات الداعية إلى الانفصال عن فرنسا مثلا لم تفقد أبداً حدة شوكتها. فمناضلو حركة البروتاني يسمون فرنسا بلداً استعمارياً يستنزفهم ويعيث فساداً في أرضهم. ولا يأنف هؤلاء من استعمال أقدح الصفات لنعتها.

يركز أغلب مروجي الأيديولوجيات الجهوية في فرنسا في مشاريعهم على بناء هرم بلا نظير لتاريخ محلي أو قومي أسطوري. يشيدون فيه بماضٍ مشرف لأهلهم، ويستدلون بالتالي على ذلك بمجد تليد، ومن ثم، على أحقية مشروعة في استعادته.

كما أن أغلب الحركات الانفصالية أو الداعية إلى الاستقلال أو الحكم الذاتي في فرنسا، تدعي إرثاً ثقافياً متميزاً، وحضارة مختلفة عن باقي جهات البلد، وتسعى إلى الحصول على حقها في العيش في دائرة ضيقة يشترك أفرادها في نفس الأصول والعادات العامة جميعها. فالحركات الأوكسيتانيا أو في السافوا، لها ماضٍ ثقافي عريق، ولا أحد ينكر حجم الموروث الثقافي الهائل الذي تتوافر عليه.

أما حركتا منطقة الباسك في فرنسا أو في إسبانيا فإنهما تلوذان بالعمليات المسلحة من أجل تأكيد مطالبهما، شأنهما شأن الحركات الاستقلالية في كورسيكا.

لا أحد يجهل بأن أغلب تلك الحركات كانت لدى ظهورها الأول حركات مطالبة بالحقوق اللغوية والثقافية، التي لم ترد لها أن تنصهر في خضم لغة وثقافة عالمتين أي «سائدتين»، بأن نادت بالتميز المحلي على جميع الأصعدة. ما جعلها تمرّ لزمن بمرحلة همود تام. وما إن صعد إلى السطح خطاب الأزمة حتى عادت معها مطالب تلك الحركات بقوة، مشيدة بمسؤولية الدولة في تفشي الأزمة، ما جعل المطالب القديمة تتماهى مع المطالب الاجتماعية، ووجدت تلك الحركات لنفسها خير سند في الرفض الاجتماعي، والذي تستغله هي لصالحها، لرفض سياسة الدولة في قطاعات شتى، ثم لرفض الدولة بالمرة في نهاية المطاف مثلما لاحظنا مؤخراً في تحركات حركة البروتاني الانفصالية وخطاباتها.

واضح أن حكومة بريطانيا منحت للراغبين في الانفصال عنها صلاحيات أكبر، مقابل البقاء في فنائها. خاصة أن الكثيرين يتوجسون من تغير وجه أوروبا لو انفصلت اسكتلندا عن بريطانيا، لكن هل هناك ضمانات مماثلة لكيفية ولظروف إجراء، لو تم فعلاً، استفتاء كاتالونيا؟

أولن تتجرأ الحركات الأخرى التي توجد في كمون إلى قرع الأجراس علناً؟

«الدولة» على الفيسبوك

محمود حسن

حين يُنكر مُصطلح «نشطاء التواصل الاجتماعي» في مصر فإن الانطباع الذي يسود هو هؤلاء الأفراد أصحاب دعوات التغيير والمناهضون للدولة الداعون للإصلاحات السياسية أو الاجتماعية على مواقع التواصل الاجتماعي.

لكن تساؤلاً يطرح نفسه، هل تترك دولة اعتادت أجهزتها التدخُّل في كافة وسائل الإعلام تلك الوسيلة المؤثرة والمعروفة بمواقع التواصل الاجتماعي كساحة متروكة لهؤلاء النشطاء وحدهم؟ أم ترى تزاحمهم داخلها؟، و«الدولة» هنا هي الأجهزة الرسمية وليس المؤيدين لها، والذين تبدو محاولاتهم للدفاع عنها محاولات عديمة الجدوى وسط طوفان التغيير السياسي والاجتماعي الذي مَسّ البلد ومازال.

التساؤل ليس جديداً فهو مطروح منذ أواخر عام 2010 حين بدأ ظهور ما سُمي بـ«اللجان الإلكترونية»، وهم مجموعة كبيرة من الأفراد الذين كانوا يقومون بكتابة سيلٍ من التعليقات المُدافعة عن الدولة والمهاجمة لمعارضيها على الصفحات المُناهضة للدولة، الحسابات والتي بدت منذ اللحظة الأولى بأنها حسابات مزيفة، اتضحت حقيقتها بعد ثورة يناير حين قامت العديد من الجرائد بالكشف عبر اعترافات بعض أعضاء تلك اللجان بعملهم مقابل رواتب لحساب الحزب الوطني المُنحل - حزب الدولة -.

الأمر ناته تكرّر بعد الثورة، وكان بمثابة فضيحة حين تم الكشف عن 50 ألف حساب مزيف على الفيسبوك، تم استخدامها لتزوير أحد استطلاعات الرأي قبل الانتخابات الرئاسية على صفحة «كلنا خالد سعيد» لدعم المرشح الرئاسي عمر سليمان، رئيس المخابرات الأسبق، لكن تجربة اللجان الإلكترونية



تبدو تجربة بدائية أمام الشكوك التي تدور اليوم حول بعض الصفحات وتبعيتها، فصفحة «مصر - صور عسكرية»، والتي تقوم بنشر صور عسكرية من داخل الوحدات العسكرية، تمارس نشاطاً آخر موازياً ألا وهو الهجوم المتواصل على ثورة يناير ونشطائها، مديرو الصفحة ليسوا فقط قادرين على التصوير داخل المواقع العسكرية، بل كانت الصفحة مثلاً المصدر الوحيد لصور نُشِرَتْ لمراسل قناة الجزيرة «عبد الله الشامي» داخل محبسه أثناء تناوله الطعام لدحض ادعاء إضرابه عن الطعام، وهو أمر يثير التساؤلات حول من يمتلك هذه القدرة على الولوج والتصوير داخل السجون والمواقع العسكرية.

وهناك كذلك صفحة «الشرطة المصرية» دائمة الهجوم على النشطاء والثورة، والتي رغم ادعائها الدائم أن مديرها هو أحد ضباط الشرطة المتطوعين إلا أن قيام الصفحة بنشر صور من مواقع الأحداث المختلفة والمتباعدة مستبقة الجرائد ووكالات الأنباء، ونشر بيانات وزارة الداخلية قبل نشرها رسمياً أحياناً يثير التساؤل حول حقيقة ذلك الضابط مجهول الهوية الذي يدير الصفحة.

المثالان السابقان ليسا سوى نموذجين للعديد من الصفحات، التي تمارس نفس الدور المثير للريبة بشكل مكثف وبنشاط بات ملحوظاً للغاية مؤخراً.

الشكوك عن اهتمام الدولة بالتواجد وممارسة النشاط على مواقع التواصل الاجتماعي تعززها حادثة سابقة، فحين كان المجلس العسكري الذي تولى السلطة بعد حسني مبارك يقوم بنشر بياناته الرسمية عن طريق مصدر وحيد وهو صفحته الرسمية على الفيسبوك، فإن صفحة أخرى حملت اسم «أدمن صفحة المجلس العسكري» كانت تقوم بتوجيه الاتهامات للثورة والنشطاء بلهجة حادة وعنيفة، وحين تشكك البعض في كون أصحاب تلك الصفحة هم أنفسهم «أدمن» أو مديرو الصفحة الرسمية للمجلس العسكري حُسِمَ الأمر حين قامت الصفحة الرسمية بنشر تأكيد حول تبعية هذا الحساب لها بما قطع الشك باليقين.

مواقع التواصل الاجتماعي إذن قد لا تكون ساحة للتغريد المنفرد لدعاة التغيير ونشطاء الثورة، فالدولة وأجهزتها ربما هي حاضرة وبقوة وناشطة على مواقع التواصل الاجتماعي أكثر مما نعتقد.



مرزوق بشير بن مرزوق

مرئيات مستقبلية للمسرح القطري (ا)

لابد أن نُقرَّ عند الحديث عن مستقبل المسرح القطري أن يكون حديثاً مبنيّاً على رؤية واسعة تنطلق من واقع المسرح بإيجابياته، وسلبياته، ومعوقاته، إلى ما ينبغي عليه في المستقبل القريب والبعيد، وسوف تكون الجهود، والخطوات، والتخطيط للمشاريع الثقافية متعثرة في غياب رؤية تحدد خطوتنا القادمة، فالرؤية تدخلنا في المغامرة المحسوبة، بمعنى أننا ننطلق إلى المستقبل، ولكن بمنهجية وبخارطة طريق.

إن وجود رؤية مستقبلية واضحة سوف تجعلنا نتحرك ضمن ما يتوافر من إمكانيات مادية وبشرية، من بينها إمكانيات متوافرة الآن، وإمكانيات علينا أن نستحدثها في المستقبل.

عادة ما يُقسَّم الباحثون في المسرح القطري إلى مرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف الرسمي من الدولة في بداية السبعينيات من القرن الماضي، وهي مرحلة نشطت فيها البداية الأولى للمجموعات المسرحية القائمة على الهواية والارتجال، والتقليد، والتأثر بالمسرح والسينما في دول المنطقة، ونشأت معظم تلك المجموعات المسرحية داخل الأندية الأهلية والأندية التابعة لشركات النفط منذ خمسينيات القرن الماضي، ونتذكر هنا مسرح نادي الطليعة الذي تأسس عام 1959، ومسرح (نادي الجزيرة) التابع لشركة نفط قطر، كما ساهمت الفرق الصغيرة في الأندية، مثل (نادي الوحدة الرياضي) و(نادي النجاح) في النشاط التمثيلي، وانتشر المسرح أيضاً من خلال النشاط الكشفي القطري الذي تُنصب مخيماته السنوية في برّ قطر، كما كان لعدد من المدارس القطرية في ستينيات القرن الماضي نشاط تمثيلي غير منتظم، وذلك من خلال الفرق الطلابية، مثل النشاط الذي كان يقوم به (معهد دار المعلمين)، وكان لهذا المعهد الفضل في الإعداد والتمهيد لإشهار أول فرقة مسرحية رسمية معترف بها في بداية السبعينيات، أيضاً في ستينيات القرن الماضي نشأت عدة فرق مسرحية وغنائية مثل فرقة الأضواء الموسيقية والمسرحية عام 1966، والفرقة الشعبية للتمثيل عام 1968.

لوحظ على النشاط السابق الاهتمام بإنشاء فرق صغيرة لتقديم أعمال تمثيلية مرتجلة أو مقلدة لأعمال أو شخصيات مسرحية أخرى، كما لوحظ عليها عدم انتظامها أو استمرارها لفترات طويلة، ويعود ذلك إلى عدم اهتمام القائمين على تلك الفرق بالجانب التنظيمي، والتخطيط لمستقبل فرقهم المسرحية، كانوا فقط يتعاملون مع اللحظة الراهنة، ومع الواقع المادي والاجتماعي الذي يفرض قدرة على مسيرة تلك الفرق المسرحية البسيطة، كان هدف الفرق هو تقديم ما يسلي الناس، أو ما يلفت نظرهم إلى بعض العيوب في سلوكهم المادي والاجتماعي، ولم يوجه القائمون على تلك الفرق اهتمامهم بالتنظير، أو التخطيط لمستقبل المسرح في قطر أو حتى ما يمكن أن تؤول إليه فرقهم في المستقبل القريب، كان الاهتمام مركزاً على توفير المال والمكان لتقديم تمثيلياتهم، حيث يتم التخطيط لإنجاز عمل واحد، وبعد ذلك النظر من جديد في تخطيط لعمل آخر.

وعلى الرغم من أن قيام نشاط تمثيلي ونشاط موسيقي في سنوات الخمسينيات والستينيات، يفتقد الجانب التخطيطي وينحو نحو الارتجالية والعشوائية في تنظيمه، إلا أنه يمكن اعتبار تلك المرحلة مهمة جداً في التأسيس والإعداد والتجهيز لقيام المسرح القطري فيما بعد، وهو ما شهدته بداية السبعينيات من القرن الماضي من شبه انتظام النشاط المسرحي في دولة قطر.



«ملالا».. عربية أيضاً!

أنور الشامي

«مَنْ فيكن ملالا؟».. كان ذلك هو السؤال الذي وجهه أحد مسلحي طالبان للفتيات اللائي كنَّ رفقة ملالا، وهي على متن حافلة المدرسة، ورغم أن المسلح لم يمهل ملالا حتى تجيب سؤاله بقولها «أنا ملالا» مثلما تمنت، وأطلق رصاصاته فأصاب رأسها إصابة بالغة وضعتها على شفا الموت (9 أكتوبر/تشرين الأول 2012)، فإن ملالا ومنذ ذلك اليوم لم تفتأ تقدم الجواب تلو الجواب حتى قهرت السؤال، وأفحمت السائل الذي خاب سعيُه ولا بد أنه يتميز غضباً الآن، وأهالت التراب على ثقافة ترى أن إقصاء المرأة من الفضاء العام وإبقاءها حبيسة البيت هو أنجع وسيلة للحفاظ على عفتها والأمان من فتنتها، وما فوزها بجائزة نوبل للسلام هذا العام (مناصفة مع المناضل الهندي كايلاش ساتيارثي)، بل وكونها أصغر فائزة بالجائزة، إلا استطراد من جانبها في الجواب عن السؤال ذاته بعد أن كانت أصغر مرشحة لنيل الجائزة ذاتها في العام الفائت 2013. وهكذا فقد انتصرت ملالا في المواجهة التي جمعتها بمن رام قتلها، فقد عاشت وملأت الدنيا وشغلت الناس وهي لم تتجاوز السابعة عشرة من عمرها بعد، فيما توارى هو وظل مثلما كان عليه حاله وهو يطلق رصاصاته نحوها بيد مرتعشة.

برغم أن ملالا ولدت في 12 يوليو/ تموز عام 1997، إلا أن يوم التاسع من أكتوبر/تشرين الأول عام 2012 هو يوم مولدها الثاني، ففي ذلك اليوم تلقت رصاصة غادرة رام صاحبها أن يسلبها الحياة ويُسكت للأبد صوتها الذي أَقضّ مضجع

زعماء حركته، فما كان من رصاصته التي اخترقت محجر عينها اليسرى إلا أن وهبتها حياة جديدة أضحت فيها ملء السمع والبصر، ومنحتها صوتاً تجاوز مداه مدينتها المنسية «منجورا» في وادي سوات بباكستان ليصل إلى الجمعية العامة للأمم المتحدة، وذلك عندما ناشدت من على منبرها الشهير في يوليو/ تموز عام 2013 قادة العالم أن يتيحوا حق التعليم لكل أطفال العالم، قائلة: «دعونا نحمل كتبنا وأقلامنا. فهذه هي أمضى أسلحتنا. طفل واحد، ومعلم واحد، وكتاب واحد، وقلم واحد يمكنهم أن يغيروا العالم».

لقد تصدّرت ملالا المشهد وأضحت من بين المئة فتاة الأكثر تأثيراً حول العالم، وذلك بحسب القائمة السنوية لمجلة «تايم» الأميركية، فيما ظَلّ المسلح الذي أراد قتلها مجهولاً يتوارى عن الأنظار. وتروي ملالا في سيرتها الذاتية أنها أسميت باسمها هنا رغم أنه يعني «المهمومة»، تيمناً ببطلة «البشتون» العظيمة «ملالاي» ابنة أحد الرعاة التي كانت مصدر إلهام للجيش الأفغاني الذي استطاع إلحاق الهزيمة بالبريطانيين في العام 1880 في إحدى كبريات معارك الحرب الأنجلوأفغانية الثانية. وهي في الوقت ذاته قد اكتوت بنار الصراع المسلح الذي دارت رحاه بين الجيش الباكستاني وبين متمردي حركة طالبان باكستان في وادي سوات، حيث عاشت طفولتها.

ولم تكن جائزة نوبل للسلام هي أول الحصاد للفتاة الباكستانية ابنة السابعة عشرة سنة، التي ناضلت دفاعاً عن حق بنات جنسها في التعليم وذهابهن إلى المدارس، فقد نالت من قبل العديد من الجوائز العالمية التي ينوء بحملها أولو القوة من الرجال وعلى نحو تحققت معه فحوى مناجاتها لله عندما كانت ترفع أكفها وتدعوه أن يطيل قامتها

> تصدّرت ملالا المشهد وأضحت من بين المئة فتاة الأكثر تأثيراً حول العالم، وذلك بحسب القائمة السنوية لمجلة «تايم» الأميركية، فيما ظَلّ المسلح الذي أراد قتلها مجهولاً.



ونذرتْ أن تصلي مئة ركعة نافلة إن حدث ذلك، حتى إنها اعتادت قياس طولها إزاء حائط غرفة نومها كل صباح مستعينة بمسطرة وقلم رصاص. وهو ما تشير إليه في كتابها «أنا ملالا»، الذي صدرت طبعته العربية مؤخراً عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء وترجمها أنور الشامي، بقولها:

«واليوم نظرتُ في المرآة إلى نفسي وفكرت لبرهة. كنت قد سألت الله أن يرزقني زيادة في طول قامتي بمقدار بوصة أو بوصتين، ولكنه بدلاً من ذلك قد أطال قامتي حتى بلغت عنان السماء ولم أعد أستطيع قياسها».

لقد كانت ملالا على موعد مع القدر منذ لحظة مولدها، فرغم أنها ولدت وسط ثقافة ذكورية مناوئة للمرأة ترى في وضع اسم أنثى ضمن شجرة عائلة مدعاة للضحك والسخرية، فقد استطاعت وهي لم تزل فتاة غَضّة أن تتربع فوق قمة شجرة عائلتها، بل وبلدها كله بلا منازع. وهو الفعل الذي قام



به والدها «ضياء الدين»، وهي لم تزل في مهدها رضيعة عندما أمسك بشجرة العائلة ورسم خطاً يمتد من اسمه ثم كتب في نهايته «ملالا»، ولكنه أثار وقتئذ دهشة الحضور وسخريتهم.

وتقول ملالا في ذلك: «عندما ولدتُ، أشفق الناس في قريتنا على أمي فيما لم يهنئ أحدٌ أبي.. وُلدتُ أنثى في أرض تُطلق الرَصاص ابتهاجاً بمولد الذكور، أما البنات فيُوارَين عن الأنظار وراء الحُجب، فدورهن في الحياة لا يتعدى إعداد الطعام وإنجاب الأطفال».

ولم تَخف ملالا أو تتهيب المخاطر عندما أقدمت على تسجيل يومياتها عبر مدونة حملت اسماً مستعاراً هو «جول مكاي» على موقع الـ «بي بي سي» باللغة الأُردية في عام 2009، لا سيما بعد أن انكشف أمرُها وعُرِفَ أنها هي صاحبة المدونة التي دأبت خلالها على التنديد بحركة طالبان وبممارساتها القمعية التي حاولت من خلالها فرض رؤيتها الدينية المتشدِّدة على سكان وادي سوات. وبينما كانت ملالا تفعل ذلك، كان عدد زميلاتها في المدرسة يتراجع نتيجة ترك بعضهن للمدرسة إما خوفاً من تهديدات الطالبان أو لارتحالهن مع أسرهن إلى مدن باكستانية أخرى لا تخضع لسيطرة الحركة.

وليس صعباً على المتابع لفصول حكاية ملالا أن يتبين خيوطاً تقودنا في نهاية المطاف إلى حقيقة أننا أمام حكاية تُستعاد في أرجاء محيطنا العربي والإسلامي وإن اختلفت الأسماء وتبدّلت الأقطار. وبحسب كلمات ملالا نفسها فهي «حكاية كل ملالا وكل فتاة... ولا أشعر بأنها تخصني وحدي على الإطلاق». فاستهداف مدارس البنات ومحاولة قتل ملالا إنما تنبثق في الأساس عن ذرائع يعتبرها البعض مفسدة لا بد من درئها، وهي في حكاية ملالا «خروج البنات من بيوتهن ونهابهن إلى المدرسة»، وما قد ينطوي عليه من إفساد لعقولهن جرّاء اكتسابهن لأنماط السلوك الغربي. وذلك هو التبرير الذي ساقه مسلم خان المتحدث باسم طالبان باكستان في معرض دفاعه عن قرار حركته إغلاق مدارس البنات وقتئذ خلال مقابلة تليفزيونية.

وتروي ملالا في سيرتها الذاتية التي شاركتها التأليف فيها الصحافية البريطانية كريستينا لامب، تفاصيل دقيقة عما جرّبته من ألم ومعاناة عقب تعرضها لإطلاق النار، فقد خضعت لعدة جراحات دقيقة ودخلت في إغماءة لم تستفق منها إلا بعد أسبوع، ثم كان عليها أن تخضع لاحقاً لعلاج تأهيلي طويل ومُضنٍ كي يتسنى لها استعادة سمعها الذي ضُعف وابتسامتها التي فقدتها جراء تلف عصب الوجه واعتلال حركة فكها، فضلاً عن محاولة إعادة ذلك الجزء من جمجمتها الذي اضطر الأطباء لإزالته كي ينقذوا حياتها في أول الأمر ثم استعاضوا عنه بصفيحة معدنية.

وتقول عن رحلة شفائها: «أُدرك أن الله قد وهبني حياة جديدة بعدما كنت في عِدَادِ الموتى... كان الناس يدعون الله لي بالنجاة، وقد نجّاني لغاية وهي أن أكرس حياتي لمساعدة الآخرين».



د. محمد عبد المطلب

السخرية

هـذه المفـردة، تحتـاج أولاً أن نحـدّد مرجعيتهـا اللغويـة: (السخرية) هـي (الازدراء والاحتقار)، أما الدلالـة الاصطلاحية فهـي: (التعبيـر الـذي لا يقصـد لفظـه، وإنمـا يقصـد مفهومـه)، وقـد يقصـد بهـا: (التعبيـر الـذي يقصـد بـه عكـس مفهومـه)، ويجـب التنبـه إلـى أن الدلالـة التـي للسـخرية لا تنحصـر فـي الصياغـة اللفظيـة، بـل تشـمل كل وسـائل التعبيـر غيـر اللفظيـة.

وللسـخرية أطـراف ثلاثـة، الطـرف الأول: (السـاخر) أو (منتـج السـخرية)، ولابـد أن تتحقـق فيـه عـدة مواصفـات، مثـل: (الـذكاء، وسـرعة البديهـة، وقـوة الملاحظـة)، وإقدامـه علـى السـخرية تصحبـه دوافـع مختلفـة، بعضهـا خـاص، وبعضهـا عـام، ومـن الدوافـع الخاصـة: خلافـه مـع شـخص بعينـه، أو كراهيتـه لسـلوك شـخص مـا، أمـا الدوافـع العامـة، فقـد تكـون الحالـة التـي عليهـا المجتمـع مـن فسـاد وانحـلال، أو الوقـوع تحـت سـيطرة سـلطة ظالمـة، أو سـلطة اقتصاديـة أو اجتماعيـة أو سياسـية فاسـدة.

أمـا الطـرف الثانـي، فهـو (المسـخور منـه)، ثـم يأتـي الطـرف الثالـث، وهـو (السـخرية) ذاتهـا، ولهـا خواصهـا التـي تميزهـا، مثـل (الإيجـاز) و(قـدرة الوصـول إلـى المتلقـي)، وطبيعتهـا أن تكـون (بنيـة مفتوحـة)، لأن دلالتهـا احتماليـة، ذلـك أن كل متلـق يفهـم المقصـود منهـا حسـب ثقافتـه مـن ناحيـة، وموقفـه مـن السـاخر والمسـخور منـه مـن ناحيـة أخـرى، فعندمـا أقـول لشـخص: (ادخـل السـجن أيهـا العظيـم)، قـد يكـون المقصـود السـخرية منـه، وأن مكانتـه الرفيعـة لـن تحـول دون سـجنه، وقـد يكـون المقصـود مواسـاة هـذا الشـخص فـي أزمتـه، وأن السـجن لـن ينتقـص مـن مكانتـه الرفيعـة، أي أن السـياق هـو الـذي يحـدّد الهـدف الدلالـي.

وللسـخرية أهـداف مُتعـدّدة، إذ يكـون الهـدف منهـا الانتقـام مـن شـخص بعينـه، وتعريضـه للازدراء، وقـد يكـون الهـدف الانتقـام مـن نظـام مُحـدّد يعانـي السـاخر منـه، أمـا المسـتهدف النهائـي، فهـو رد هـذا الشـخص أو هـذا النظـام إلـى الطريـق الصحيـح.

وأدوات السـخرية متنوّعـة، فقـد تكـون الأداة هـي (اللغـة)، حيـث تتضمـن الصياغـة ألفاظـاً معينـة تشـير إلـى الهـدف الأساسـي، مثـل: (السـخرية – الاسـتهزاء – التهكُّـم – التنـدُّر – الاحتقـار – الضحـك)، وهنـا نشـير إلـى أن السـخرية قـد تعتمـد علـى اللعـب بالكلمـات، واسـتخدامها فـي عكـس مـا تـدل عليـه، كأن نطلـق علـى شـخص قصيـر اسـم (نخلـة)، أو علـى شـخص بخيـل اسـم (كريـم)، وقـد يكـون اللعـب اللغـوي بإدخـال الصياغـة منطقـة الغمـوض والإبهـام، كأن أقـول لإنسـان يعانـي العـرج: أتمنـى أن تتماثـل سـاقاك، فقـد يعنـي ذلـك أن تكـون المصابـة سـليمة كالأخـرى، وقـد يعنـي ذلـك أن تكـون السـليمة مصابـة كالأخـرى.

ومـن الأدوات غيـر اللغويـة: (الحركيـة)، حيـث يلجـأ السـاخر إلـى توظيـف إشـاراته الحركيـة بالأعضـاء الجسـدية: (اليـد – الحاجـب – الفـم – المنكـب – العيـن - السـاق) وقديمـاً سـمى الجاحـظ هـذه البنيـة (الإشـارة)، وأوضـح أن أهميتهـا التعبيريـة قـد تفـوق اللغـة، لأن المجتمـع قـد اتفـق علـى توظيفهـا فـي إنتـاج دلالات مُحـدّدة.

ونتوقـف أمـام الأداة الأخيـرة التـي نعـرض لهـا، وهـي (الأداة البلاغيـة)، وقـد آثـرت أن تكـون آخـر الأدوات، لأنهـا فـي حاجـة إلـى دراية خاصـة بالـدرس البلاغـي التراثـي، هـذا الـدرس الـذي أولـى عنايـة خاصـة لفـن السـخرية، وحـدّد لهـا أبنيـة تعبيريـة خاصـة تنتـج السـخرية علـى نحـو مباشـر حينـاً، وغيـر مباشـر حينـاً آخـر، ومـن أهمهـا بنيـة (التهكـم) التـي تسـتخدم العبـارة اسـتخداماً معكوسـاً فـي مثـل قولنـا: (أبشـرك بالرسـوب فـي الامتحـان)، إذ اسـتخدم لفـظ البشـارة فـي غيـر معنـاه الأصلـي، ومنهـا بنيـة (الهـزل المـراد بـه الجـد) و(الـذم بمـا يشـبه المـدح) وعكسـه، كأن تقـول: (هـذا رجـل كاذب لكنـه سـارق)، فـ(لكـن) هنـا توهـم بـأن مـا بعدهـا صفـة مـدح، لكنـه كان صفـة ذم أيضـاً، ومنهـا بنيـة (التوريـة) و(التعريـض).

ومـن منهجيـة البحـث أن نُحـدّد الفـارق بيـن السـخرية والهجـاء، لأن هـذا التحديـد هـو الـذي يُكسِـب السـخرية نوعـاً مـن المشـروعية التـي تحميهـا مـن سُـلطة القانـون السـماوي والأرضـي، ذلـك أن (الهجـاء) (ذكـر المعايـب، وتوجيـه الشـتائم، وإلصـاق التهـم بالحـق والباطـل)، ويـكاد يفـارق السـخرية فـي أنـه يأتـي مباشـراً، بينمـا السـخرية غيـر مباشـرة مـن ناحيـة، وقابلـة للاحتمـال والتأويـل مـن ناحيـة أخـرى، ففـي الهجـاء أقـول للشـخص: (أنـت لـص)، وفـي السـخرية أقـول لـه: (أنـت طويـل اليـد)، ذلـك أن الجملـة الأخيـرة يمكـن أن تعنـي أن هـذا الشـخص لـص، وقـد تكـون كنايـة عـن قدرتـه المشـروعة فـي الوصـول إلـى هدفـه، لكـن الفيصـل فـي هـذه الثقافـة قولـه تعالـى فـي سـورة الحجـرات: .

«يَـا أَيُّهَـا الَّذِيـنَ آمَنُـوا لا يَسْـخَرْ قَـوْمٌ مِّـن قَـوْمٍ عَسَـى أَن يَكُونُـوا خَيْـرًا مِّنْهُـمْ وَلا نِسَـاءٌ مِّـن نِّسَـاءٍ عَسَـى أَن يَكُـنَّ خَيْـراً مِّنْهُـنَّ وَلا تَلْمِـزُوا أَنفُسَـكُمْ وَلا تَنَابَـزُوا بِالأَلْقَـابِ بِئْـسَ الِاسْـمُ الْفُسُـوقُ بَعْـدَ الإِيمَـانِ».



التّطرف
سقوط العقل

التّطـرُّف الآن، في عالم يضيـق باللّوغماتية، وينفتـح علـى الاحتمـالات، مـن أيـن ينطلق؟ ومـاذ يريـد تحديداً؟ مـا هي جـذوره؟ ومحددات تشـكّله وتطـوّره؟ هـي أسـئلة سـتحيلنا إلى أسـئلة جانبيـة أخـرى، للبحـث عميقـاً فـي ثيمـة «التّطـرُّف»، التـي لا تخـصّ منطقة دون غيرها، فهي ظاهرة مُشـتركة، تتجـاوز العقيدة والمنطلقـات الفكريـة، لتفـرض نفسـها كلاعب أساسـي على طاولة النقاشات الرّاهنة.. هل هو مـرض العصر؟ فأعراضـه تتمدّد شـرقاً وغرباً، لكن لا ننسـى أن العلاج ممكن، وأرضية التفكير في مضـادات له مُتاحـة، شـريطة التّحاور مع الآخـر والتّصالح مـع الـذّات وتقبّـل الحقّ في الاختلاف.

التطـرُّف: يبـدو، في اللحظة الرّاهنة، مَلِكاً على عرش الغبار في الأرض المريضـة. وتبدُو المرحلة الحضارية التي نعيـش حاضنتَهُ بامتياز وهو يكشـفُ، بصورة عميقة، عن بعض أزمات حداثة عولمية لم تصل، بعدُ، إلى نهاية سعيدةٍ للتاريخ الأرضيّ.

أحمد دلباني

هزيمة الحضارة الحديثة

التطـرُّف: مـرضُ العصـر؟ ربمـا يكـونُ كذلك. ولكننـا لـن نُوافقَ - بكل تأكيـد - علـى النظـر إليـه باعتبـاره سـبباً لمتاعبنـا الحاليـة أو لجحيـم العُنـف الـذي نشـهدُ، وإنمـا بوصفـه، أولاً وقبل كل شـيءٍ، نتيجـة. التطـرُّفُ نتيجـة وليـس اختيـاراً أو سـبباً أوَّل يتحكمُ بخيـوط الفوضـى التـي تصنـعُ تراجيديـا العالـم. إنـه علامـة أزمـة. ومـن الأنسـب أن تقـرأ الأزمـة المُعقـدة فـي سـياقها الثقافـيّ والحضـاريّ بعيـداً عـن كل روح اختزاليـة لا تنظـرُ إلا إلـى الجُـزء الظاهـر مـن الجَبـل الجليـديّ. هـذا مـا يجعلنـا نطـرحُ فرضيـة أولـى نراهـا ضروريـة: التطـرُّفُ علامـة اختـلال يجـدُ أساسـهُ فـي الثقافـة القائمـة علـى الهيمنـة. إنـه ردّ فعـل وليـس فعـلاً بادئـاً مُسـتقلاً بذاتـه. وربمـا أولـى علاماتِـه المُؤكـدة تنامـي الحديـث عـن الهويـة بشـكل مُبالـغ فيـه منـذ عشـريتين علـى الأقـل فـي بقـاع العالـم التـي عرفـت انتكاسـاتٍ وفشـلاً فـي التنميـة المُتوازنـة كالعالـم العربـيّ. إذ لا يبـدأ التطـرُّفُ بالظهـور - بوصفـه عنفـاً ماديـاً ورمزيـاً ورفضـاً للآخـر المُختلـف - إلا فـي شـكل انكمـاش واحتمـاءٍ مـن سـديم اللحظـة التـي تفقـدُ فيهـا الـذات بوصلـة الاتجـاه فتهـرول باحثـة عـن المعنـى والـدفء فـي الماضـي التشـينيّ وأسـاطير البدايـات السـعيدة. التطـرُّف، فـي كلمـة، ملجـأ الـذات الخائبـة.

التطـرُّف انغـلاقٌ أيضـاً. وهـو ليـس ظاهـرة تخـصُ ثقافـة بعينهـا. كمـا لا يتعلـقُ بمظهـر واحـد مـن مظاهـر الثقافـة - كالديـن مثـلاً - وإن كان التطـرُّفُ الأبـرز للعيـان، اليـوم، هـو ذلـك المُرتبـط بالدِّيـن وتأويلاتـه التـي تُبـرِّرُ العنـفَ ضـدَّ المُختلِـف، كمـا هـو معـروف. إنَّ نقيـضَ التطـرُّف، أعنـي الانفتـاحَ واحتضـان الآخـر والتعـدُّد، لا يزدهـرُ فـي لحظـات الأزمـة التـي تشـعرُ فيهـا الـذاتُ الجماعيـة بأنهـا مُهـدَّدة، أو فـي لحظـات الخيبـة والفشـل العـام فـي تحقيـق الانـدماج الواثـق فـي اللحظـة العولميـة. خلافـاً لذلـك، لا يبـدُو التطـرُّفُ زمنـاً أندلسـياً. إنـه نتـاجُ هـذا الشـرخ الـذي تولـدهُ الفـوارقُ المتزايـدة والضيـاع المُرتبـط بالشـعور الطاغـي بفقـدان الهويـة وغيـاب معالـم المعنـى فـي عالـم يفقـدُ مُرتكزاتِـه الأخلاقيـة الواثقـة. إنَّ التطـرُّفَ الدِّينـيَّ نفسـه يأخـذ، دائمـاً، شـكل الدفـاع عـن هويـة مُهـدَّدة بفعـل التحديـث المُتوحـش الـذي يُدمِّـرُ أشـكال التضامـن التقليديـة دون أن يحقـقَ نقلـة واثقـة - اجتماعيـاً وثقافيـاً وسياسـياً - إلـى أوضـاع جديـدة مُتحـرِّرة مـن ثقـل النوسـتالجيا الخلاصيـة. فالتطـرُّفُ رفـضٌ للعالـم لحظـة تحولـهِ إلـى حلبـة صـراع تكـرسُ قانـونَ الغـاب. كأنـهُ إفصـاحٌ طفولـيّ عـن الهويـة، ورغبـة فـي الصّـراخ العالـي ضـدَّ إمّحـاء مـا يشـكل سـنداً للـذات الفرديـة والجماعيـة. إذ يبـدُو أنَّ العولمـة فـي شـكلها السَّـائد - وهـي تعمِّـمُ قانـونَ السـوق وتجعـلُ مـن الربـح والاسـتغلال قيمـة مطلقـة - قـد خلقـت ثقافـة همّهـا الأول مُحاربـة هويـة الإنسـان العميقـة التـي لا تتجلـى إلا عبـر ثقافاتـه المُتنوعـة وشـبكة العلاقـات الرمزيـة المُعقـدة التـي يُقيمهـا مـع مُحيطـه وموروثـه. هـذه الثقافـة العولميَّـة فـي وجههـا الأبـرز - أعنـي ثقافـة الاسـتهلاك المُعمَّـم - لا تستطيعُ صنعَ هويـة جديـدة للإنسـان بقـدر مـا تنتـجُ النمطيـة والسـطحية فـي كل شـيء. إنهـا ثقافـة تفتقـرُ، بشـكل مُوجـع، إلـى مُرتكـزات العمـل وإلـى المصابيـح التـي تنتصـبُ منـارة فـي الطريـق.

يتموقـعُ عالمنـا العربـيّ - الإسـلاميّ ضمـنَ دائـرة الاهتمـام الاثنوغرافـي والسياسـيّ / الاسـتراتيجيّ الغربـيّ منـذ مـدة طويلـة. لقـد بقـيَ بعيـداً عـن



التطور الطبيعيّ والتثاقف الإيجابيّ مع العالم منذ وقع ضحية للمطامع الإمبريالية المُرتبطة بالسيطرة على مصادر الطاقة. وكان لنا أن نعرف التحديث الشكليّ والتبعية لدوائر صُنع القرار الأجنبيَّة بعيداً عن الحداثة والاستقلال الفعليّ والتنمية الشاملة. والنتيجة: فشل في التحديث الإيجابيّ وإخفاقٌ في بناءِ الدولة الحديثة التي تقطعُ مع بنياتِ الاستبداد القديم والسلطة الأبوية. لقد بقيت مُجتمعاتنا، بهذا، رهينة لزمنٍ ثقافيّ وسياسيّ يُهيمنُ عليه العُنفُ الرمزيّ والماديّ ويشهدُ هزاتٍ خطيرة وعودة لقوى سوسيو-ثقافية وسياسية تمثل مُمانعة أمام التحديث الكسيح، وترفعُ شعارات الهوية والأصالة، كما هو معروف. هنا ربما ما يدعوني، شخصيّاً، إلى أن أميِّز بين العنف والتطرُّف. فالعُنفُ بنية مُضمرة في كل ثقافة ما دامت تقومُ على سيطرة فئة اجتماعية تفرضُ نظامها القيمي والرَّمزي وتخلعُ عليه نوعاً من الشرعية. هنا الأمرُ أصبح معروفاً منذ نبَّهنا إلى ذلك بيير بورديو. والعنفُ الذي يُميِّز مُجتمعاتنا بالأخصّ يقومُ على البنية السوسيو-سياسية البطريركية وثقافتها التقليدية. أما التطرُّفُ فهو إعلانُ هذا العنف المُضمَر عن نفسه باعتباره مرجعية إلغائية للآخر المُختلف متى شعر بنوع من الضياع في عالم لم يُحقق انتقالاً طبيعياً مُتوازناً إلى الحداثة والاعتراف بالذات. هنا يبدأ جنونُ التطرُّف. وفي كلمة: التطرُّفُ عنفٌ مُعلنٌ ومُمَسرَحٌ في مقابل العنف المُضمَر الذي يميِّز كل بنية سوسيو- سياسية.

ولكنَّ ما أتينا على ذكره - أعني كونَ التطرُّفُ نتيجة لأوضاع غير عادلة وتجنحُ نحو طمس الهُويَّات - لا يُبرِّرُ، أبداً، عدمَ إدانته ومُحاربته وتجريمِه إن تحوَّل إلى فعل عنفيّ أهوج وأعمى. التطرُّفُ سقوط مُعلنٌ للعقل والقيم. التطرُّفُ استسلامٌ لرغبة محو الآخر. التطرُّفُ هزيمة الحضارة الحديثة أمام تحدياتها وسقوط مُروِّعٌ لادِّعاءاتها المعروفة القائمة على مركزية الإنسان وقيم العدالة والمُساواة والتقدم والتنوير. التطرُّفُ مُؤشِّرٌ على اختلال يُصيبُ العلاقات بين البشر والثقافات أكثر من كونه ظاهرة. وهو يستدعي، تبعاً لذلك، اليقظة والعمل الصَّبورَ الواعي من أجل تطويقه ومنع مارده من الخروج من القمقم. لماذا؟ لأنَّ التطرُّفَ لا ينبثقُ في جزيرة خالية نائية كتلك التي عاش عليها حي بن يقظان. إنه علاقة بالآخر وردّ فعل على أوضاع. ونستطيعُ أن نقول واثقين: ليست هناك ثقافة مُتطرِّفة بذاتها. وإنما هناك ثقافاتٌ قد ترفدُ التطرُّفَ، في أوضاع وحالاتٍ مُعيَّنة، بأسلحة تمنحُ مقاومة طغيان العالم شرعية أدبية وميتافيزيقية أيضاً. هذا ما يدفعُ بنا إلى القول إنَّ علاجَ التطرُّف يجبُ ألا يقفَ عند الأدبيات التي تدعو إلى «الحوار بين الثقافات» و«الحوار بين الأديان» بصورة كسولة وغير نقدية يتمترسُ فيها كل طرفٍ وراءَ حصونه الثقافية وهويته المغلقة، وإنما إلى تغيير جذريّ في النظر والتطلعات العامة إلى مُستقبل مُتآلف يقطعُ مع الشوفينية الثقافية ومع الماضوية وروح التقديس من أجل تدشين عهد إنسانية جديدة. ولكنَّ هذا لن يكونَ مُمكناً - على ما نعتقدُ - إلا بسياساتٍ تربوية منفتحة وعمل سياسيّ مُتخلص من البراغماتية الضيقة مع احترام للآخر والتعدّد بعيداً عن روح الهيمنة التي ميَّزت، إلى اليوم، العلاقة بين الأمم.

المؤكد أن حديث التطرُّف لا يقتصر على جانب واحد من جوانب الإشكالية، بل ينسحب على الحالة برمتها، بوصف التطرف Extreme، مرحلة متوسطة بين التعصب Fanaticism، والإرهاب Terrorism.

إميل أمين

المتطرف.. جانٍ أم ضحية ؟!

يعن لنا أن نتساءل بداية هل التطرف فعل أصيل جذري أم أنه رد فعل لحدث قبلي، ما يتسق وقوانين الحركة الطبيعية لاسيما القانون الثالث لعالِم الفيزياء البريطاني إسحق نيوتن «لكل فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومضاد له في الاتجاه»

الثابت أن التطرُّف ظاهرة غير جديدة، فقد ظهرت عبر حقب تاريخية متباينة كردات فعل على أحداث بعينها لعبت دوراً بالغ الأهمية في تطور التاريخ البشري، فعلى سبيل المثال لم تغرق أوروبا في بحور العلمانية إلا كردة فعل على تطرف ديني دوجمائي في العصور الوسطى، وقد كان ظهور المتنورين إفرازاً طبيعياً لتحريم الكنيسة التجارب العلمية، لاسيما تلك التي تتماشى مع قضايا الخلق.

يمكن القطع بأن التسلُّط الديني، على سبيل المثال، قاد الغرب لفترات طويلة، وأوروبا على نحو خاص إلى الإغراق في الإلحاد المادي إلى درجة أنهم قضوا على فكرة التعالي الروحاني، لكن هذا الفعل الإلحادي بدأت مؤخراً الأصوات تعلو بالهتاف ضده، وتستنكره، وتمضي في اتجاه مقاوم له.

لنعد إلى ما كتبه المفكر الفرنسي «ريجيس دوبرييه» في كتابه الشيق «الأنوار التي تعمي»: «لا نريد عقلانية جافة تستبعد الدين كلياً بحجة أنه ظلاميات، ولا نريد أصولية متعصبة تكفر الآخرين وتدعو إلى ذبحهم» .

هل يعني ذلك أن التطرف الإلحادي هو ردة فعل للتفكير العقدي الخشبي إن جاز التعبير؟ وهل الظلاميات الفكرية هي الطريق إلى مهالك المذابح التي نراها في حاضرات أيامنا ؟

المقطوع به أن الإنسان ابن بيئته . .

يُحكى أن «ليكورج» المشرِّع الذي نسب إليه الإسبرطيون دستورهم ونظامهم السياسي والاجتماعي، وظلوا حتى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد يوجهون إليه من مظاهر التبجيل ما لا تحظى به الآلهة، قد ربى كلبين خرجا من بطن واحد ورضعا الثدي ذاته، فجعل أحدهما يسمن في المطابخ، وترك الآخر يجري في الحقول وراء



المفكر الفرنسي «ريجيس دوبرييه»

أبواق الصيد، فلما أراد أن يبين لشعب «لاسيدومونيا»(أسبرطة) أن الناس هم ما تصنع بهم تربيتهم، جاء بالكلبين وسط السوق ووضع بينهم حساء وأرنباً، فإذا أحدهما يجري وراء الطبق والآخر وراء الأرنب، فقال ليكورج «مع هذا فهما أخوان». أين يولد وينشأ التطرف إذن ؟

واقع الحال هناك نظريات عديدة تفسر ظهور التطرف، منها ما يعتقد في أن الظاهرة بمجملها ليست إلا نتاج عوامل بيولوجية وليست تربوية، ومعنى هذا أن الفرد لديه قابلية لأن يكون متطرفاً والظروف البيئية ما هي إلا عوامل مساعدة لإظهار هذه السمات الكامنة.

هنا الاتجاه يخالف توجه «ليكورج» مشرع أسبرطة، الذي يدفعنا لجهة الاعتقاد بأن فعل التنشئة هو الذي يولد المواقف الحديّة.

أصحاب نظرية الاستعداد التكويني والعوامل البيولوجية الكامنة في جينات المرء يضربون مثلاً بعدد من دعاة الفكر والسياسة والدين في العالم العربي المعاصر، وقد كانوا في خمسينيات وستينيات القرن المنصرم من «الرفاق الأوائل»، الذين اعتنقوا الشيوعية اعتناقاً مُطلقاً، غير أنهم في العقود الثلاثة الماضية، أضحوا من علامات «الإسلام السياسي»، بل إن بعضهم باتوا من زعماء الحركات المتطرفة. وتفسير المشهد هنا أن كلا الاتجاهين الشيوعي، والتطرف الديني، يمضيان في طريق واحد هو البحث في الجذور، وليس المحافظة على ما هو سائد في المجتمع.

على أن الحديث عن التطرف كفعل أصيل أو كردات فعل، يحتاج إلى تأصيل للمشهد الإنساني، وأغلب الظن أن الاستبداد شرقاً وغرباً، وطوال التاريخ، كان المُولِّد الرئيسي للتطرف، وبخاصة عندما يكون الاختيار بينه وبين الخوف من الفوضى وانهيار الأمم.

في كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد»، يحدثنا المفكر العربي «عبد الرحمن الكواكبي» عن الاستبداد فيقول: «لو كان الاستبداد رجلاً وأراد التعريف بنفسه لقال... أنا الشر، وأبي الظلم، وأمي الإساءة، وأخي الغدر، وأختي المسكنة،



وعمي الضرر، وخالي الذل، وابني الفقر، وابنتي البطالة، ووطني الخراب، وعشيرتي الجهالة»... فانظر كيف يولد التطرف كردات فعل على ثُلّة الأثافي التي ينتجها الاستبداد.

سؤال آخر: هل الازدواج الأخلاقي Moral paradox فعل أصيل يتسبب في نشوء وارتقاء التطرف عند البشر ؟

مما لا شك فيه أن اتساع الهوة بين القيم السائدة والقيم المعلنة أمر يعطي رسالة مزدوجة للشخص تدعه في حيرة وقلق، وهنا يجعله يشك في مصداقية من حوله، ومن ثَمّ يصبح أكثر عدوانية نحوهم، فمثلا يتعلّم الطفل أو المراهق في المدرسة أو المسجد أن الكذب حرام وأن الرشوة فعل مشين، كما أن الله تعالى قد حَرّمَ الظلم، ومع ذلك يجد كثيراً من هذه الأشياء سائدة في مجتمعه، وعليه ينشأ صراع داخله يشتد ليصبح مؤلماً، ثم لاحقاً يحاول التخلُّص منه بتحطيم مظاهر الخروج على القيم المعلنة حتى يستريح، ومن هنا يولد التطرف بأشكاله المتباينة.

في مذكراته الشخصية يحدثنا المفكر المصري مصطفى محمود، كيف أن شيخ القرية، كتب له وصفة دينية على ورقة، لها من القدرة ما يقتل الصراصير، غير أنها لم تأتِ فعلها فما كان من الشاب مصطفى وقتها إلا الشك حتى الإلحاد في وجود الخالق، غير أن الإغراق في الإلحاد في حد ذاته، هو الذي عاد به إلى بر الإيمان، وكان التطرف من الشيخ وجد ردة فعل مضادة، انقلبت بعد عشرين عاماً في تضاد جديد، ليضحى الرجل صاحب أشهر برنامج في الإعلام العربي طوال ثمانينيات القرن المنصرم «العلم والإيمان»

ضمن تفسيرات التطرف كردة فعل، بعض النظريات التي يقف وراءها عدد من علماء النفس التحليليين، الذين يرجعون التطرف الذي يصل إلى تدمير الذات، إلى غريزة الموت والميل العدواني الذي هو ميل متأصل ضارب الجذور في تكوين البشر منذ خلق الله تعالى الإنسان، ومن بين هؤلاء «فرويد وميلاني كلاين».

هذه الدوافع التدميرية النفسية المتأصلة يحللها بعض النفسيين بأنها تصريف للطاقة ولشحنات الرغبة في التدمير، سواء أكانت الموجهة إلى الذات أم إلى الآخر، وقد كانت هذه الشحنات عند بعض الشعوب أداة لمقاومة الظلم والاحتلال في مردات عديدة، فلما زال هدف المقاومة، تم توجيه العنف والإرهاب إلى داخل المجتمع.

الحديث عن ظاهرة التطرف كتابع لمتبوع، وكإسقاط لكبت وكردة فعل لفعل، يتشعب، غير أن عاملاً آخر لا يمكن أن نهمله، إنه «العولمة» تلك الظاهرة التي ولدت ديالكتيك غير متكافئ بين شعوب قوية وأخرى ضعيفة، مثقفة وجاهلة، متقدمة ومتخلفة، ومن هنا نشأ ما يمكن أن نطلق عليه «ديالكتيك المواطن المتعولم»، ذلك الذي يجد خلاصه مما يضيقه في اللامبالاة أو بالتقوقع على نفسه ورفض الآخر واعتباره الضد والعدو، لعدم مقدرته أو رغبته على مقابلته أو ملاقاته، ورفض الآخر المغاير هو بداية التطرُّف العملي.

هل يحق لنا أن نتساءل عن أقصر الطرق التي تجنبنا ويلات التطرُّف وآلام الغلو والعمل بالفعل الناقص ورد فعله ؟

الجواب يحتاج إلى قراءة مُستقلّة قائمة بذاتها، غير أن أقرب أطروحات الحل نجدها في الفعل المتزن المنبثق من الذات، فطرح الحلول يبدأ من الذات وليس من الآخرين، ما يعني عدم الانجرار إلى ردود أفعال الآخرين، وهذا أمر يحتاج إلى النفس الواثقة، المتصالحة مع الذات، بدون تهوين ولا تهويل، وبلا غلو أو تطرف.

عندما نتابع ما كُتِبَ في هذا الموضوع منذ عشرين سنة أو تكاد نجد فوضى من المعاني والدلالات المتعلّقة بالتطرّف، متباينة أحياناً ومتناقضة أحايين أخرى، فالمعنى يتغيّر بتغيّر مقام التلفّظ وسياق الخطاب والخلفيات السياسيّة والأيديولوجية المتحكّمة فيه، فقد يوصف الطرف نفسه بأنّه متطرّف وأنّه غير ذلك من قبل جهات مختلفة وأحياناً من الجهة نفسها، فيتغيّر الوصف والتوصيف بتغيّر المصالح وتجدّد السياق، حتّى أنّ النضال من أجل الحرية والتحرّر أصبح عند البعض تطرّفاً يمسّ بالأمن والسلام، وأصبح بعض المتطرّفين في عرف آخرين رموزاً للسلم والعطاء الإنسانيّ. ومهما حاولنا تدقيق المصطلح لغة واصطلاحاً، فإنّ معنى التطرّف يظلّ رخواً طيّعاً يمكن توظيفه بعدّة أشكال.

د. علي بن مبارك

مشكلات في صميم الهوية الثقافية





جدير بالذّكر أنّ «التطرّف» صار حديث السّاعة، لا يخلو خطاب من ذكره أو التلميح إليه أو التعليق عليه، يتنافس الإعلاميون في بيان مواضع التطرّف وأخبار المتطرّفين على سبيل الحقيقة حيناً والمجاز أحياناً، بل ربّما طغى المجاز وهيمنت الاستعارات، فأصبح المشهد غامضا، وبات الحديث عن الإرهاب والتطرّف ساذجاً يستخف بعقول الناس.

وهنا ما نلاحظه، على سبيل المثال، في التجربة التونسية الرّاهنة، فبعد قيام ثورة يناير 2011 دخلت البلاد في حرب ضروس مع التطرف والمتطرفين في الجبال والمدن والمساجد، ولكن لا أحد إلى اليوم يفهم المقصود من التطرّف ولا أحد عاين متطرّفاً يتحدّث عن تطرّفه، وأصبح المواطن يشعر بأنّه أمام صور رسمت لا يفقه كنهها إلاّ قلّة قليلة من أصحاب القرار. ولم يكن هذا الاضطراب مرتبطاً بالخطاب الإعلاميّ فحسب، بل أسهم السياسيّون في تزكيته وتفعيله، فرجال السياسة على مختلف توجّهاتهم ينتقدون التطرّف ويندّدون به ويحذّرون من تداعياته، ولكنّهم نادراً ما يتمثّلون هذه المسألة في سياقاتها المختلفة، ولم يكن حديث السّاسة عن التطرّف إلاّ حديثاً وظيفيّاً براغماتياً، والمتابع لخطابات زعماء الأحزاب السياسية ورؤساء القائمات الانتخابيّة المتعلّقة بانتخابات تونس (أكتوبر 2014) يلاحظ من خلال أحاديثهم المتشابهة تركيزهم على محاربة التطرّف ومقاومة المتطرّفين، ويهدفون من خلاله أساساً إلى تعبئة الجمهور وكسب ثقتهم، في زمن هيمنت عليه مسألة التطرّف وشغلت النّاس، بل قد يهدفون أحياناً من خلال خطاباتهم إلى التكسّب من خلال هذه القضية أو التزيّن بها في المحافل الدولية، ويجد المواطن نفسه أمام خطابات سياسيّة رنّانة تدغدغ العواطف وتلعن التطرّف، ولكنّ المفارقة أنّ بعضهم ينتقد التطرّف ويمارسه بطريقة أو بأخرى، ويحارب المتطرّفين ويمدّهم بالعون والدعم.

لا نبالغ إذا قلنا بأنّ التطرّف صار لغزاً محيّراً، نتحدّث عنه كثيراً ولا نفهمه إلاّ قليلاً، وبقدر ما تجابه الحكومات والمنظمات والجمعيات والأفراد التطرّف، تزيد هيمنته وتتضاعف خطورته، تُنْفَقُ من أجل محاربة التطرّف أموالٌ طائلة، وتعقد من أجل الحدّ منه ملتقيات ومؤتمرات وندوات، ولكن ذلك لم يَحُلْ دون تطوّر هذه الظاهرة وانتشارها في أشكال متجددة، ولم تستطع مراكز البحوث في العالمين الإسلامي والعربيّ أن تحسم هذا الأمر، وأن تقدّم لنا دراسات شافية كافية عن التطرّف وثقافته، وكلّ ما نجده محاولات مبعثرة هنا وهناك دون تنسيق.

البحث في مسألة التطرّف مازالت تنقصه الجرأة والشجاعة، ومازلنا نتحاشى وضع إصبعنا على الداء الحقيقيّ، نحلّق في مدارات الظاهرة دون أن نلج إليها، ولكن هل يمكن أن نتبيّن العلّة ونبحث عن شفاء صاحبها دون تشخيص حقيقيّ لها؟ من العبث تجاوز مرحلة التشخيص والتفكيك، فهنا الإجراء يسهم في فهم الظاهرة وتمثّلها والإحاطة بخلفياتها وسياقاتها، ومن المضحكات المبكيات أنّ التطرّف استفاد كثيراً من هنا الوضع الضبابيّ، فالأفكار المريضة تستثمر حالة الفوضى، وتجعل منها مصدر قوّة لها.

لا ندّعي الإلمام بمختلف جوانب هنا الموضوع المعقّد الشائك، فهنا طموح يتجاوز طبيعة هنا البحث، وقصارى جهدنا أن نقف عند المسائل المحورية المتعلّقة بالتطرّف، وسنحاول الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات الأساسية، ستكون بمثابة محاور اهتمام نعتمدها في بناء هنا المقال: كيف يمكن أن نفهم التطرّف بعيداً عمّا حفّ به من اضطرابات وتشويهات؟ ما هي الدلالات الممكنة للتطرّف؟ وما هي خلفياته السيكولوجية والاجتماعية والثقافية والسياسية؟ كيف نفهم التطرّف من

زاوية ثقافية؟ وما هي درجاته؟ وكيف نفكّك خطابه؟ وما هي المسائل الأخرى المتفرّعة عنه والمتعلّقة به؟ ثم نعود لمناقشة كيفية استبدال ثقافة التطرّف بثقافة الاعتدال والاختلاف والتنوّع؟

هويّات قاتلة

التطرّف في عرف اللغة الوقوف في طرف الطريق والابتعاد عنه، وتطرّف في أفكاره بالغ فيها، ويقابله في هنا المستوى من الدلالة التوسّط، وهنا نلاحظه في قول الشاعر:

كانت هي الوسط المحميّ فاكتفت
بها الحوادث حتّى أصبحت طرفا

ونفهم من خلال هنا الشاهد اللغويّ بأنّ التطرّف اتّخاذ لموضع واختيار لموقع يكون نقيض ما يتّخذه الناس وضديد ما يعتقده الجمهور، فالتطرّف موقف انفعاليّ من الثقافة والجماعات والأفراد، وهنا الموقف غالباً ما يكون عدائيّا، ولكن قبل أن نتعمّق أكثر في دلالات التطرّف، لا بدّ أن نتحدّث عن المستويات الممكنة للتطرّف، فقد يشمل هنا السلوك الأفراد والجماعات والمؤسسات والحكومات، كما يشمل عدّة مجالات تتعلّق بالدّين والفكر والسياسة والاقتصاد، ولعلّ أهمّ هذه المجالات ما تعلّق منها بالتطرّف الدينيّ وما ارتبط به من خلفيات ثقافية، فالتطرّف الدينيّ أصبح حديث الساعة، وتحوّل إلى شبح مفزع يخيف المسلمين وغيرهم على حدّ سواء، وازداد التطرّف الدينيّ شيوعاً وانتشاراً بعد ثورات الربيع العربيّ وما لحقها من تغيّرات اجتماعية وسياسيّة وما نتج عنها من فوضى، وانتهى الأمر بظهور حركات دينيّة متطرّفة في تونس وليبيا وسوريا والعراق، تقتّل النّاس وتدمّر العمران والمعمار، وتحرق المزارع، وتقطّع الرؤوس، وساهم التطرّف الدينيّ الرّاهن في تشكيل صورة قاتمة عن الإسلام والمسلمين انعكست أساساً في وسائل الإعلام الغربيّ، واستغلّت هذه الصورة من قبل أطراف سياسية متطرّفة في أوروبا وأميركا لتشويه صورة الإسلام وتنفير الناس منه.

ولنا أن نعترف منذ البداية أنّ التطرّف الدينيّ يعكس أزمة خطيرة عاشها الفكر الإسلاميّ (ومازال)، وآية ذلك أنّ «نشوء التطرّف لا يأتي من فراغ، بل هو نتيجة خلل ما يصيب منظومة القيم والمبادئ التي تحكم العلاقة الإنسانية في بعض وجوهها»(1)، وهنا يعني أنّ التطرّف حركة تمرّد على «المنوال النموذجي»، الذي يوجّه ثقافة الشعوب وجهة متوازنة ومطمئنة، ولئن كانت المجتمعات المتقدمة راسخة في مناويلها المرجعيّة، فإن المجتمعات الإسلامية تعيش مخاضاً ثقافياً وتحوّلات اجتماعية وسياسية عصيبة، وهنا الأمر يجعل المنوال المرجعيّ هشّاً غامضاً قابلاً لعدّة تأويلات، ويجعل الهوية المنبثقة عنه هوية مضطربة وعنيفة وربّما قاتلة في بعض الأحايين. وعلى هنا الأساس لا يمكن الفصل بين مسألة «التطرّف» وإشكالية الهوية، وما التطرّف في حقيقته إلاّ تحوّل في طبيعة الهوية ذاتها، إذ تحوّلت من هوية مبدعة تبحث عن سبل الحياة إلى هوية قاتلة تجلب الدمار والخراب، وآية ذلك «أنّ الهوية يمكن أيضاً أن تقتل وبلا رحمة»(2) ، إذ قد ينتج عن بعض الهويات فكر دمويّ وخطاب إقصائيّ وعنف رهيب، و«النزاعات الوحشية قد تتغذّى من وهم الهوية»(3)، ولكن كيف تستحيل الهوية مجالاً للتطرّف؟ وكيف تحوّلت الثقافة الإسلامية من ثقافة حياة وإبداع إلى ثقافة موت وشقاء؟

اقترن التطرّف في الثقافة الإسلاميّة قديماً وحديثاً بما يسمّيه روّاد علم الاجتماع الثقافي بالتخلّف الثقافي الذي يعني أنّ «البناء الثقافيّ لم يعد متمسكاً كما كان من قبل، ومن ثمّ تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجيات أفراد المجتمع»(4)، وتصبح ثقافة المجتمع معتلّة ومختلّة.

دخلت الحضارة الإسلامية في دائرة مغلقة فأقفلت أبواب الاجتهاد، وأحكمت غلقها، فساد الاتباع الساذج والتقليد الأعمى، وهيمن الجهل والتخلّف، وانقطع التواصل، فانغلقت كلّ مجموعة دينية على نفسها، تعيد صياغة مقولاتها تلخيصاً وشرحاً وتهميشا(5) دون تطوير أو تهذيب وأصبحت كلّ مجموعة تعتقد أنّها تمثّل الحق كلّ الحقّ وأنّها الفرقة الناجية دون غيرها من أهل الإيمان، وأنّ غيرها من المسلمين في الدرك الأسفل من النار. إنّ المتتبّع لتاريخ الأديان بصفة عامّة وتاريخ الأديان التوحيدية بصفة أخصّ يلاحظ أنّ هنا التوصيف الثقافي يخصّ كلّ المنظومات الدينيّة، فاليهود زمن الأسر (سنة 587 ق.م) وبعد سقوط ملكهم انغلقوا على ذاتهم واكتفوا بتقاليدهم الشفوية ثمّ انقسموا بدورهم إلى مجموعات دينية تلعن كلّ واحدة منها غيرها، وكذلك حال المسيحيين عندما تحوّلوا في القرون الوسطى إلى مجموعات منغلقة تحاكم العلم والعقل والإبداع وترفض الاختلاف والتنوّع. ويُعد الانغلاق على الذّات دليلاً على وجود تخلّف ثقافيّ (Retard culturel)، ويعبر هذا الضرب من التخلّف نتيجة طبيعية لتحوّل الأمّة من حالة قوّة وعلم إلى وضع ضعف وجهل ولقد توصّل علم اجتماع الثقافة إلى أنّ « النتيجة الحتمية لظهور التخلّف الثقافي والانحلال أو التفكك الاجتماعي هو أنّ البناء الثّقافي، لم يعد متماسكاً كما كان من قبل، ومن ثمّ تنعكس آثاره على كفاءة تأديته لوظيفته في إشباع حاجيات أفراد المجتمع وتوجيههم التوجيه المحكم في تفكيرهم واتّجاههم وسلوكهم، ومن ثمّ يصبح المجتمع في حالة «مرضية» يظهر فيها الكثير ممّا يعرف في علم الاجتماع بالمشكلات الاجتماعية»(6)، ويمكن اعتبار التطرّف أحد هذه المشكلات، ولعلّه أعوصها في العصر الحديث.

والملاحظ أنّ البناء الثقافي الإسلامي

أصبح بسبب ما أصابه من تشويهات، مختلاً مضطرباً لا يفي بحاجيات معتنقيه من أبناء مختلف المجموعات الإسلامية، وهذا ما يفسّر شيوع حالات التمرّد على المؤسّسات الرّسمية الدينية والسياسيّة، وهذا الأمر قد يساعدنا على الإجابة عن سؤال ينتابنا دائماً يتعلّق بوجود مفارقة غريبة بين إجماع علماء المسلمين على حرمة تكفير أهل القبلة من جهة، وانتشار ثقافة التكفير بوتيرة تصاعدية من جهة ثانيّة، وتدعو هذه المفارقة إلى الحيرة والرهبة. وعلى هذا الأساس يكون خطاب التكفير وجهاً من وجوه هذه الأزمة الثقافية وعلامة من علامات الأمراض الاجتماعية المطروحة على الساحة الإسلامية، بل لعلّه أخطر هذه الأمراض وأشدّها فتكاً لأنّه يدمّر المجتمع من الداخل ويعزله عن محيطه الخارجي في الآن ذاته.

شهدت الثقافة الإسلامية انزياحاً خطيراً، فتحوّلت من ثقافة تقوم على الاختلاف والتعدّد والتنوّع واحترام الآخر إلى ثقافة حاقدة ترفض الآخرين ولا تؤمن إلاّ بطريق واحد للخلاص وتحصيل الثواب، وزعم كلّ فريق بأنه الفرقة الناجية التي اختارها الله دون بقية الخلق لتمثّل الحقيقة المطلقة والظفر بالجنّة وحسن المآب، وفي هذا السّياق أكّد بعض الباحثين أسطورة الفرقة النّاجية وارتباطها بالذّاكرة الدينيّة المذهبيّة المنغلقة(7)، ولقد انتقد محمّد أبو زهرة حديث «الفرقة النّاجية»(8) أشدّ انتقاد وتحدّث عن تداعياته السلبيّة في مختلف العصور الإسلاميّة(9)، واجتهد عبد المتعال الصّعيدي في دحض هذه المقولة وتصحيحها معتبراً أنّ كلّ الفرق الإسلاميّة ناجيّة ومعنيّة بالخلاص(10)، كما أكّد القرضاوي أنّ «الحديث لم يرد في أيّ من الصّحيحين برغم أهمّية موضوعه دلالة على أنّه لم يصحّ على شرط واحد منهما»(11)، ورأى القرضاوي في هذا الحديث «تمزيقا للأمة وطعن بعضها في بعض، ممّا يضعفها جميعاً، ويقوي عدوّها عليها ويغريه بها»(12)، وبناء على ذلك لا يمكن الوثوق بهذا الحديث والتسليم بمعانيه(13).

ولَعلّ من أخطر تداعيات هذا الحديث بروز ظاهرة الغلوّ في التعصّب المذهبيّ والطّائفي وانتشار ثقافة التكفير والتفسيق والتبديع، ولكنّ المشكلة أنّ التعصّب لم يكن غير تعصّب لرجالات المذهب وأصحابه وهو ما يعني أنّ «التعصّب للمذهب هو تعصب للفرد، تعصّب لصاحب المذهب بالذّات لا تعصّب للإسلام، ولا لمبدأ من مبادئه»(14)، وقد يتحوّل التعصّب إلى عصبيّة و«الدّعوة إلى العصبيّة أيّا كان شكلّها ومظهرها هي النّداء النّفين الذي ذهب بوحدة الإسلام»(15)، فقد دخلت الأمّة منذ دخل باب الاجتهاد في دائرة مغلقة تقوم على التقليد والاتباع وترفض كلّ تفكير وإبداع، وأصبح كلام الرجال لا يقلّ قدسية عن كتاب التنزيل، وانتشرت الفتاوى(16)، وهيمنت على عقول النّاس ووجّهت سلوكهم وجهة مريبة أدّت في أغلب الأحيان إلى التطرّف والغلوّ فيه، واستفادت هذه الفتاوى من ثورة الاتصال في العصر الحديث، إذ هيمنت الفضائيات والمواقع الدينيّة التي تشجّع على التطرّف وتدعو إلى الكره والقطيعة بين المذاهب والأديان والجماعات.

ولا نبالغ اليوم إذا قلنا بأنّ الفضائيات ومواقع الواب تلعب دوراً أساسياً في تكريس ثقافة التطرّف الديني وتزكيته، والطريف أنّ الزمن الرّاهن أصبح أكثر تشدّداً وتطرّفاً وتخلّفاً فكرياً من العصور الإسلاميّة الأولى، وأصبح قصارى طموحنا اليوم أمام هيمنة التشدّد الدينيّ أن نعود إلى سماحة الإسلام وعدالته وعقلانيته، كما كان سائداً في عصوره الأولى، إذ دعا القرآن إلى الاختلاف واستعمال العقل، واحترام الآخرين مهما كانت معتقداتهم وأفكارهم، وحينما دخل المسلمون في غياهب التقليد والتراجع الثقافيّ استبدلوا كلّ ذلك بقيم جديدة تقوم على تعطيل العقل وتحريم التفكير ومحاربة الاختلاف وإقصاء الآخر، وأصبح كلّ من يخالف أقوال هذه الجماعة أو تلك كافراً زنديقاً يجوز قتله والتشنيع به.

لذلك ارتبط التطرّف الدينيّ بالتكفير، فعرّف عدّة حركات دينيّة بأنّها حركات متطرّفة وحركات تكفيرية، وليس من السير تناول مسألة التكفير في هذا المقام المخصوص، فهذا المبحث متداخل ومتعدّد المداخل، وعرف مفهوم التكفير بدوره مجموعة من الانزياحات الخطيرة وصلت حدّ تكفير المسلم الملتزم بتعاليم دينه بتعلّة التباين في الفكر والطرح.

جدير بالذّكر أنّ استراتيجية التقريب بين المذاهب الإسلامية الصادرة عن الإيسيسكو سنة 2004 نبّهت إلى مخاطر انتشار خطاب التطرّف والتكفير، وأكّدت أنّه لا يوجد «أثر للتكفير أو التفسيق أو التبديع في مذاهب الفقه الإسلاميّة»(17)، ولئن اقترحت إستراتيجيّة الإيسيسكو «البحث عن صيغ فكريّة تنتقل بمسائل الخلاف من «خانة الأصول» التي يؤدي الخلاف حولها إلى «كفر وإيمان» إلى «خانة الفروع» التي معايير الاختلاف فيها هي «الخطأ والصواب» ميداناً أساساً للتقريب»(18)، فإنّ تشخصيها للعلّة (الأزمة) لم يكن دقيقاً، إذ إنّ ثنائية الخطأ والصواب ثنائية سجاليّة بامتياز لا تساعد على تجاوز ثقافة التطرّف، فالاعتقاد بوجود رأي خاطئ وآخر مصيب يجعلنا نتوهّم أنّ الحقّيقة واحدة تكمن عند طرف مخصوص وعلى الطرف الثاني أن يقبلها ويسلّم بدلائلها وحججها، وهنا ضرب من الوهم والإيهام، فالحقّيقة المطلقة لا يعرفها إلاّ الله وما اجتهادات البشر إلاّ تمثّلات تحاول أن تصوّر الحقّائق وتيسّر فهم النّاس لها، ولذلك وجب الاختلاف فيها والاعتدال في طرحها، لقد أدرك المسلمون اليوم فظاعة التطرّف الدينيّ وما ارتبط به من تكفير، وانتابهم فزع وهم يشاهدون على شاشات التليفزيون أشخاصاً ينبحون إخوانهم في الدّين بطرق بشعة بتعلّة مخالفتهم الإسلام،



ولذلك أصدرت الإيسيسكو من خلال إحدى ندواتها (1996) إنذاراً مخيفاً يحذّر من «طاعون التكفير» المقبل على العالم الإسلاميّ(19)، ولذلك كان لا بدّ من البحث عن حلول عمليّة لتجاوز «محنة التطرّف والتكفير»(20)، فالسّاحة الثقافيّة الإسلاميّة مزروعة بألغام التكفير وعلى رجل الفكر أن يحسن «تحديد نطاق هذه الألغام الفكريّة – التكفيرية»(21)، ويتطلّب هذا العمل «اعتماد منهاج التدرج في تطبيق خطة إزالة هذه الألغام الفكريّة– التكفيرية من الكتب التراثية، وخاصّة الذي يدرس منها في الحوزات العلميّة والجامعات الإسلاميّة، وذلك بحذفها من الطبعات الجديدة»(22).

ويكاد محمّد عمارة يحصر خلفيات التطرّف في الجانب المعرفيّ التعليميّ، ولذلك دعا إلى مراجعة البرامج الدراسيّة والمحتويات التعليميّة المعتمدة في المدارس الدينيّة السنيّة والشّيعيّة، وهذا المنشود التّقريبيّ مفيد نظراً إلى تخلّف البرامج التعليميّة المعتمدة وعدم استجابتها إلى رهانات العصر والتّواصل الإنسانيّ وإحياء العلوم الإسلاميّة (وخاصّة علم الكلام) دون مراعاة سياقاتها الحضاريّة التي تنزّلت فيها. فعلم الكلام القديم أصبح مصدراً من مصادر التطرّف الدينيّ، إذ تحوّل في العصور الوسطى من علم يدافع عن الدّين وعقائده إلى خطاب سجاليّ يدافع عن المذهب والفرقة والنحلة، ويتّهم المخالف بالفسق والزندقة والكفر، وعلى هذا الأساس اندلعت حروب مدمّرة بين أبناء الملّة الواحدة بتعلّة الاختلاف في العقيدة، ولذلك ظهر تيار فكري جديد يدعو إلى إنشاء علم كلام جديد يستجيب إلى حاجيات الإنسان المعاصر في مجال التواصل والعيش المشترك.

إنّ محاولة ضبط سيكولوجيا التطرّف ليست أمراً هيّناً، لأنّ المسألة معقّدة يتقاطع فيها السّياسيّ مع الدّيني ويتشابك فيها الذّاتي مع الموضوعي، وعلى هذا الأساس فإنّ دراسة ظاهرة التطرّف في علاقتها بالتشدّد الدينيّ والتكفير والعنف بكلّ أشكاله، تحتاج مزيداً من البحث الجدّي والمتعمّق يساهم فيه علماء الدّين والمفكّرون وعلماء النفس والاجتماع والأنتروبولوجيون وخبراء التربية وأخصائيّو الإعلام والتّواصل... ولقد لاحظنا أنّ تناول بعض الباحثين المعاصرين لمسألة التطرّف في الخطابات المعاصرة كان تناولاً عاطفياً عقديّاً بالأساس لا يقف عند الأسباب الحقّيقية ويحصرها في بعد مخصوص دون التعمّق في بقية الأبعاد(23) ولا يمكن إنكار الرّافد السّياسيّ قديماً وحديثاً لخطاب التكفير لأنّ التكفير يولّد الفرقة، والفرقة قد تدفع النّاس عن التفكير في أمور الحكم والحاكم، ولكنّ من التعسّف أن نحصر المسألة في بعدها السّياسيّ أو الدّيني(24) بل هي تتجاوز ذلك لتتحوّل إلى مسألة ثقافيّة معقّدة نحتاج من أجل تمثّلها إلى تفكيك بنية المجتمع وتحليل نفسيته وإخضاعه إلى دراسة إجرائية

جـادة نـرى إرهـاصـاتـهـا عـنـد بعض المفكرين المعاصرين(25).

أصبحت الثقافة الإسلامية بعد منع التفكير والاجتهاد ثقافة مأزومة، كما هو حال كلّ الثقافات المنغلقة على نفسها، ومن سمات الثقافات المأزومة المبالغة في تقديس الـذات واحتقار الآخرين والتعصّب لآراء الجماعة ورجالاتها، والـنـزوع نحو استعمال العنف بكلّ أصنافه، وكـلّ هـذه الصفات تتعلّق بطريقة أو بأخرى بمظاهر التعصّب والتطرّف، والتعصّب كما يُعرّفه فولتير «هوس دينيّ فظيع، ومرض معدٍ يصيب العقل كالجدري، وهـؤلاء المتعصّبون قضاة ذوو أعـصـاب بـاردة يحكمون بالإعدام على الأبرياء الذين لم يفكّروا بنفس طـريـقـتـهـم»(26)، وفـي نفس السياق كتب فولتير (تـ 1778) «مقبرة التعصّب» (1936) ونشره سنة 1767 إيماناً منه أنّ التعصّب يجلب الخراب ويدمّر العمران، وهنا يعني أنّ ظاهرة التطرّف ظاهرة تاريخية ارتبط وجودها بظهور الإنسان واندماجه في جماعات، وارتبطت هذه الظاهرة بتطوّر الشعوب والثقافات والعادات والنظم السياسية والاقتصادية والصراع بين الأطروحات والتصوّرات، وانعكست هذه التغيّرات على نفسية الشعوب وكيفية فهمها للمحيط وعالم الغيب الذي يديره.

هوامش

(1) مصطفى ملص، قراءة في واقع ظاهرة التطرّف وفي كيفية التعاطي معها، رسالة التقريب، عدد 83 ص 32.

(2) أمارتيا صن، الهوية والعنف، سلسلة عالم المعرفة، عدد 352، يوليو 2008، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ترجمة: سحر توفيق، ص 18.

(3) أمارتيا صن، المرجع نفسه، ص11.

(4) محمّد السويدي، مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، الدار التونسية للكتاب، تونس، 1991، ص136

(5) نقصد بذلك وضع الحواشي والهوامش.

(6) محمد السويدي ،مرجع سابق، ص136.

(7) انظر: عمر بن حمادي، حول حديث افتراق الأمّة إلى بضع وسبعين فرقة، كراسات تونسيّة، مجلد 24، عدد 116-115، ثلاثيّة 2-1، سنة 1981، ص ص 358-287.

(8) نصّ الحديث: «افترقت اليهود على إحدى وسبعين فرقة فواحدة في الجنّة وسبعون في النّار، وافترقت النّصارى على اثنتين وسبعين فرقة، فإحدى وسبعون في النّار وواحدة في الجنّة، والذي نفس محمّد بيده لتفترقنّ أمّتي على ثلاث وسبعين فرقة واحدة في الجنّة وثنتان وسبعون في النّار»، أخرجه: أبو عبدالله محمّد ابن ماجه، السنن، كتاب الفتن، باب افتراق الأمّة، حديث رقم 3992، دار إحياء التراث العربي، [د.ت]، ج2، ص 1322.

(9) يقول محمّد أبو زهرة: «ولقد حفظ التّاريخ من أثر ذلك في الماضي ما قوّض شمل الإسلام وجعل بأس المؤمنين بينهم شديداً، حتى لقد وجدنا المنابح تقام بين فريقين، لأنّ كلتيهما تعتقد أنّ الأخرى على ضلال، ولقد حدث والتتار غير المسلمين يدقون أسوار بغداد دقاً وينبحون المسلمين على طريقتهم.... والمنابح بين السنيين والشّيعيّين حتى لقد ذكر المؤرخون في ذلك أقوالاً وأقاويل»، محمّد أبو زهرة، الوحدة الإسلاميّة، رسالة الإسلام، عدد 38، ص 139.

(10) عبد المتعال الصعيدي التّقريب بين المذاهب الإسلاميّة ودراسة علم التوحيد، رسالة الإسلام، عدد 11، ص 312.

(11) يوسف القرضاوي، مبادئ أساسيّة فكرية وعملية في التّقريب بين المذاهب الإسلاميّة،إيسيسكو 1996، ص 170.

(12) يوسف القرضاوي، المرجع نفسه، ص 171.

(13) إسماعيل الدفتار، حديث افتراق الأمّة في ميزان القبول والردّ، مؤتمر الدوحة لحوار المذاهب، الدوحة، 22-21 يناير 2007، وثيقة وزعت على المشاركين في المؤتمر.

(14) محمّد جواد مغنيه، الفرق بين الدّين والمذهب، رسالة الإسلام، السنة 8، عدد 1/29، يناير 1956، جمادي الآخرة، 1375، ص 50.

(15) محمّد أبو زهرة، المجتمع القرآني رسالة الإسلام، عدد31، ذو الحجة 1375 هـ، يوليو 1956، ص 248.

(16) درسنا دور الفتاوى في صناعة التطرّف في مقالنا: علي بن مبارك، دور الإفتاء في التقريب بين المذاهب الإسلامية، مجلة الحياة، جمعية التراث، غرداية الجزائر، عدد 18،يوليو 2014، ص ص 52-38 (القسم الأوّل).

(17) المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إستراتيجيا التقريب بين المذاهب الإسلامية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط، 2004 ، ص 21.

(18) المرجع نفسه، ص 21.

(19) المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة بالرباط، أبحاث الندوة الثانية «التّقريب بين المذاهب الإسلامية»، من 27 إلى 29 أغسطس 1996، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، 1997، ص 192.

(20) محمّد عمارة، التّقريب بين المذاهب الإسلاميّة (رأي وتعقيب)، رسالة التّقريب، عدد 36، ص ص 296-285.

واعتبر محمّد عمارة التطرّف والتكفير لغماً مغروساً في جسد الأمّة الإسلاميّة يمكن له أن يتفجّر في كلّ حين وكلّما سنحت الظروف بذلك،محمّد عمارة، المصدر نفسه، ص 293.

(21) محمّد عمارة، المصدر نفسه، ص 294.

(22) محمّد عمارة، المصدر نفسه، ص 294.

(23) من ذلك ما ذهب إليه يوسف القرضاوي في كتابه «ظاهرة الغلوّ في التكفير» إذ حصر السبب الرئيسي لظاهرة الغلوّ في التكفير في معاملة الحكومات القاسية والعنيفة للشباب المسلم، طبعة مكتبة وهبة، عابدين، مصر، 1990.

(24) يمكن الاستفادة من كتاب «التكفير بين الدّين والسّياسة» لمحمّد يونس، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 1999 (سلسلة مبادرات فكرية).

(25) نذكر على سبيل المثال ما كتبه علي حرب في السنوات الأخيرة من قبيل:

- العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002

- أزمنة الحداثة الفائقة: الإصـلاح-الإرهـاب-الـشراكـة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004

- الإنسان الأدنـى؛ أمـراض الدّين وأعطال الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

(26) مجموعة مؤلّفين، أضواء على التعصّب، دار أمواج، بيروت، 1993، ص 176.

من المفيد التنبيه إلى أن التطرُّف ليس ظاهرة موجودة داخل البلاد العربية والإسلامية دون غيرها، فنحن إزاء ظاهرة اجتماعية عابرة للديانات السماوية والوضعية، والأيديولوجيات اليمينية واليسارية وغيرها، فالتطرُّف بما هو موقف فكري، وشعور وجداني وسلوك عملي هو فعل وجودي مؤسس على الغلو والاعتداد بالذات، وادعاء امتلاك الحقيقة على جهة الإطلاق، وإقصاء المخالف، والتمكين للأنا بديلاً عن الآخر، والتطرُّف من هذا المنظور هو خروج عن المألوف والتعايش المشترك، ومحاولة لتقويض السلم الاجتماعي وفرض موقف ما، أو نمط عيش ما على المجموعة.

أنور الجمعاوي*

المعالجة الثقافية

والواقع أن العرب شهدوا على مدى عقود من قيام ما يسمى بدولة الاستقلال صعود تيارات سياسية أو دينية، موسومة بالتطرُّف في مستوى فهمها النص الديني، أو في مستوى موقفها من الراهن الحضاري للمجتمعات العربية أو موقفها من أنظمة الحكم السائدة ونمط العيش الحديث. وجرى التعامل مع تلك التيارات المُغالية بطريقة أمنية في الغالب، فانتهجت الأنظمة التسلطية العربية نهج القمع، والأسر، والنفي في التعامل مع من تسميهم بالمتطرُّفين أو الضالين، أو الخارجين على الدولة وعلى القانون، وأدت المعالجة الأمنية لظاهرة التطرُّف إلى نتائج عكسية، فازداد المقموع تشبثاً بما قُمع لأجله وازداد المتطرُّف تطرُّفاً، وتزايد عدد المتعاطفين مع ضحايا القمع، فأنشأت الدولة المستبدة حاضنة اجتماعية للمتطرُّفين من حيث تدري ومن حيث لا تدري.

والرأي عندنا أن المدخل الأمني لوحده غير مجدٍ في مكافحة التطرُّف، وننهب إلى أن المسألة يجب أن تعالج من منظور أنثروبولوجي ثقافي، ينبني على أربعة أسس أولها: المقاربة التفهمية لظاهرة التطرُّف، وثانيها: إعادة ترتيب علاقة العربي والمسلم بتراثه النصي والتاريخي، وثالثها: إشاعة ثقافة التنوير، ورابعها: توظيف قنوات تشكيل الوعي الجمعي في نشر ثقافة الاختلاف والتسامح بديلاً عن ثقافة التعصب والرأي الواحد.

نعني باعتماد مقاربة تفهمية لمعضلة التطرُّف ضرورة فهم الظاهرة، وتمثل أسبابها وإدراك كيفيات اشتغالها قبل إصدار أحكام نهائية، زجرية على الذين وقعوا في شرك التطرُّف، فمن المهم من منظور أنثروبولوجي تفكيك هذه الحالة الاجتماعية من الداخل، بالبحث في المعطيات التي أسهمت في إنتاجها، وأدت إلى انتشارها، فما من شك أن



الظروف الاقتصادية من قبل الفساد المالي، وتزايد نسب الفقر والبطالة، ومَركزة الثروة لدى حزب محدد أو طبقة معينة، وشيوع الرشوة والمحسوبية، وانقلاب القيم. كل ذلك أدّى إلى نزوع بعضهم إلى التطرُّف في مواجهة أجهزة الدولة. كما أن اعتماد سياسات العلمنة القسرية والتدخل في السلوك الديني والانتماء العقدي للأفراد، والتضييق على حرياتهم الشخصية في التفكير، والتعبير، واللباس يندرج في إطار ما يسمى بالعلمانية الإقصائية التي قد تواجه بتدين إقصائي. من هنا فتشخيص التطرُّف ضروري، ومحاورة المتطرُّف أمر مهم قصد فهم بُناه الفكرية والنفسية والمعطيات الذاتية والموضوعية التي صنعت منه متطرُّفاً. ومن ثمة تُيسّر المقاربة الثقافية التفهمية استيعاب ظاهرة الغلوّ، وتفكيكها، والوعي بمولداتها ومآلاتها وكيفيات معالجتها.

وإعادة ترتيب علاقة المسلم بتراثه من أهم أبواب المعالجة الثقافية لمشكلة التطرُّف فالكثير من المغالين في الدين داخل السياق العربي والإسلامي، يتعاملون مع المخزون النصي والتاريخي للأمة تعاملاً انتقائياً، فيعمد بعضهم إلى قراءة النص التأسيسي قرآنا وسنة قراءة بعدية مبتورة، تقوم على إخراج الآيات القرآنية والأحاديث النبوية من سياقاتها النصية وأطرها التاريخية فيجري تغليب منطق القتال والتكفير، والإقصاء وادعاء امتلاك الحقيقة على منطق التسامح والاعتراف بالآخر في النص الديني. ونلك راجع إلى أن هؤلاء يقرؤون النصوص وفق أهوائهم، ويتناسون أن فهم الخطاب القرآني والمأثور عن النبي لا يتم دون الدراية بأسباب النزول ومناسباته، وقراءة كتب التفسير وكتب السيرة، والسنة النبوية. لذلك فإعادة قراءة النص التأسيسي قراءة معاصرة، شاملة تبرز وجوه السماحة في الإسلام/النص والإسلام/ التاريخ أمر ضروري اليوم لأن المفترض أن الدين جاء «رحمة للعالمين» والقرآن أَقّر حرية المعتقد في قوله «فلكُم دينكُم وَلِيَ دين»، «ولا إكراه في الدين»، «ولكل منكم جعلنا شرعة ومنهاجاً».

ومن ثمة يتعين توجيه نظر الناس نحو هذه النصوص التي تشرع لثقافة الاختلاف بدل الأحادية، وتكرس التواصل بدل التنافر والانفتاح بدل الانغلاق، فيتعين الإعلاء من البعد المقاصدي للدين في حرصه على الصالح العام وعلى حفظ النفس البشرية وتأمين الفاعلية الإيجابية للإنسان في الكون. وعوض تركيز بعضهم على آيات القتال في الخطاب القرآني التي وردت في سياقات تاريخية آنية مخصوصة، وتمحّضت في أغلبها للدلالة على الجهاد الدفاعي أحرى بنا توجيه انتباه المتطرُّفين وغير المتطرُّفين إلى عشرات الآيات القرآنية الداعية إلى المسالمة والملاينة، وحسن معاملة الآخر، والمجادلة بالتي هي أحسن.

أما في مستوى الإسلام/ التاريخ فبدل الاستغراق في التمذهب، و البحث عن الفرقة الناجية والفرقة الكافرة، أحرى بالعرب والمسلمين في منعطف الألفية الثالثة إحياء المتن العقلاني في التراث العربي الإسلامي.

وبذلك فإرساء مصالحة عقلانية مع تراثنا تساهم في الحد من التطرُّف، والارتهان الانفعالي إلى الماضي من ناحية، وتمكننا من توظيف مخزوننا الحضاري المستنير في الانتماء إلى العصر، والفعل فيه. ذلك أننا اليوم لسنا في حاجة إلى تقسيم العالم إلى دار حرب ودار كفر، بل نحن في حاجة إلى الانتماء إلى مجتمع المعرفة.

والمعالجة الثقافية للتطرُّف تقتضي في هذا المستوى من التحليل إشاعة ثقافة التنوير، فمن المهم تربية الناشئة على قيم المواطنة، ومبادئ ثقافة الاختلاف واحترام الآخر، والإقرار بالنسبية وضرورة التعدّدية، فالتعصب لا يسمح للمتعصب بمعاينة الأشياء



والظواهر معاينة موضوعية شمولية، والتطرُّف لا يؤدي إلى تجميع الناس، بل إلى تفريقهم، ولا يسمح بإنتاج مجتمعات مدنية تثاقفية، بل يؤدي إلى إنتاج مجتمعات أحادية نمطية، تحجّر فيها الحريات الفردية والجماعية، وتُصادر فيها الآراء ويُحاصر فيها الإعلام، ويُحكم فيها الناس بالحديد والنار.

وعليه فإن المدنية هي البديل عن التطرُّف، والحرية هي المضادّ الحيوي للتعصب والمواطنة هي البديل عن الطائفية الأيديولوجية أو الدينية المنغلقة. والواقع أننا في حاجة أكيدة اليوم إلى نشر الفكر الإصلاحي الذي ظهرت بواكيره مع محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وخير الدين باشا وغيرهم، بل إننا أحوج اليوم إلى تعميم منتجات الفكر العربي الحداثي المستنير الذي دعا إلى العصرنة في غير انبتات عن هويتنا العربية الإسلامية ودعا إلى إعادة بناء العقل العربي، واستئناف مساهمته الفعالة في صياغة المشهد الايبستيمي الكوني. ونجد صدى لذلك في مؤلفات محمد عابد الجابري، وعزمي بشارة، وهشام جعيط، وكمال عبد اللطيف وبرهان غليون وسواهم من الذين فصّلوا القول في مشكلات العلمانية والدولة والدين وتمدين المجتمعات العربية. ونشر الأفكار التنويرية يندرج بامتياز في إطار المعالجة الثقافية للتطرُّف فمن المهم دمقرطة الوعي العربي الإسلامي، ونشر الثقافة العالمة بديلاً عن الثقافة المتعالية أو الثقافة الطاردة للآخر. وهنا لا يتأتى إلا بتوظيف قنوات تشكيل الوعي الجمعي من وسائل إعلام، ومؤسسات تعليمية ودور شباب، ومواقع إلكترونية في تعريف الناس بماهية التطرُّف، وأسبابه، وسوء مآلاته، وانعكاساته السلبية على الفرد والجماعة، وتعريف الأجيال الصاعدة بالجوانب النيرة في التاريخ العربي الإسلامي، وتوجيههم نحو الإفادة من التراث والانفتاح على العصر، وتدريسهم ثقافة الاختلاف والتسامح.

إن مشروع إعادة بناء العقول يبقى من أنجع السبل في مكافحة التطرُّف، ذلك أن تنوير العقل مؤدٍ بالضرورة إلى تعديل السلوك وتطويره نحو خدمة الفرد والجماعة، وكسب معركة الحضارة والانتماء إلى عصر الحداثة على كيف ما.

أكاديمي وباحث تونسي بمركز البحوث والدراسات في حوار الحضارات والأديان المقارنة بسوسة

أن تكـون فـي أقصى طـرفٍ ما، نحو اليمين أو اليسـار، يعني ضمناً عدم رضاك بالأوضاع القائمة، بل وربما السـخط على ما هو كائن. الأوضاع القائمـة هـي الأوضـاع الواقعـة في منتصـف الطريـق، ومنهـا الأعراف السائدة، بين اليمين واليسار، حيث تجد الأغلبية. إذن تسعى إلى وضعٍ طوباوي. وسـعيك هنا قد لا يتعدى حدود نفسك وأمانيك، فتكون عندها مغاليـاً فـي نظر النـاس (الذين هم في منتصـف الطريق). وقـد تلجأ إلى العنف، متمسكاً بالنقاء الثوري، فتكون حينئذٍ إرهابياً. المقاييس نسبية. المتطرف في نظر أحدهم قد يكون مُعتدلاً، أو حتى مُفرطاً، في نظر آخر.

عبدالوهاب الأنصاري

مظلّة التطرف

يُحكَى أن حطاباً كَلّفَ معاوناً جديداً له بقطع أشجار جهة ما من غابة. رجع المعاون آخر المساء بأشجار لا حصر لها. إلا أن الحطاب بين له أن الأشجار الصغيرة والكبيرة لا تُقطع، إنما متوسطة الحجم فقط. في المساء التالي رجع المعاون بالكاد مع أي شجرة محتطبة. والسبب؟ لم يستطع المعاون اتخاذ قرار بشأن ما هي الشجرة المتوسطة.

الوسطية تتجاوز الأبيض والأسود إلى الرمادي. والوسطية تستدعي اتخاذ قرار، أو موقف كما يقول الوجوديون، على متصل اليمين واليسار. اتخاذ القرار يعني إعمال الفكر والاستقلال بالكيان. الاعتدال يستدعي بذل مجهود ذهني ذاتي. التطرف، بالمقابل، كسل ذهني، كموقف مساعد الحطاب، فالموقف ببساطة هو أن تكون على أقصى طرف من متصل الخير والشر كما تراه أنت. لكن واقع الحال في الحالتين للأغلبية هو إهمال الفكر والتبعية؛ تبعية القائد الكاريزمي الذي تغني منطوقاته عن كل تفكير.

ما لم يكن نقل المجتمع بأكمله إلى الطوباوية المرتجاة ممكناً، تنعزل الجماعة المتطرفة حينئذٍ في بيئتها الخاصة بها لتحقق مجتمعها. الآمش (جماعة تؤصل للخضوع للمسيح) في بنسلفانيا في الولايات المتحدة أسست بداياتها في تطرف فكري. وهم اليوم مسالمون يعيشون في مجتمعاتهم الخاصة بهم، لا يستخدمون الأدوات الحديثة ويقودهم مبدآ التواضع واللافردية. الشيوعية، ككل الحركات، بدأت بالعنف الثوري، لطالما حلمت بطوباوية البروليتاريا: من كلٍ حسب مقدرته، إلى كلٍ حسب حاجته. لكن ذلك انهار. كل فكر لا يرضى بما دون النقاء الثوري مآله الفشل. الذي يرتجيه أصحاب التطرف لمجتمعهم الفاضل هو مجتمع ميكانيكي (يسميه البعض ملائكي): الكل يفكر التفكير ذاته، الكل يلتزم بالتعليمات ذاتها، ولا شيء غير ذلك. الشذوذ عن ذلك يجتث بالعنف للحفاظ على الصفاء: المذهبي أو الأيديولوجي أو العرقي.. إلخ. الانحراف عن الخط المرسوم جريمة. والشيوعية في ذلك، مثلها مثل الآمش والدعوات المتطرفة أو المنعزلة، تسعى للرجوع إلى مجتمع طوباوي متوهم سابق (الشيوعية الأولى حيث لم يملك أحدٌ شيئاً، بل كانت الملكية ملكاً مشاعاً). الدعوة إذن إلى الرجوع إلى الأصول والوقوف عند هذه الأصول. هذه الطوباوية لها وجود في عالم الفكر المجرد، لكن لم يكن لها واقع



يعاش. السؤال هنا: لماذا تطور الوضع الأصلي بدءاً؟ لم أصبح لدينا عشرات التفرعات للأديان والعقائد، كالمسيحية والإسلام، وحتى للأيديولوجيات، كالشيوعية مثلاً، بل ولكل حركة حققت حتى نجاحاً صغيراً؟

الأصولية لا تنبذ المعاصرة إلا بقدر ما تحدثه المعاصرة من تغيير في نسيج العقيدة، بحسب رأي الأصولي. المهم هو الرجوع إلى المجتمع الفاضل كما كان ذات يوم، فإن كان ذلك يعني نبذ جوانب المعاصرة، فليكن إذن. وفي هذا تصورٌ مفعم بالعواطف لزمنٍ مفترض: يتحلى فيه البشر بطهارة النفس، أو على الأقل يجزى فيه المحسن، ويعاقب المسيء، وينتصر الخير على الشر وتجري الأمور تماماً كما ينبغي أن تسير. لكن الأمور لا تجري مثل ذلك في أي زمن. الحياة أشدُ تعقيداً من أن تمضي وفق أهواءٍ ما، اللهم إلا إذا تم اقتطاع جزءٍ قصيرٍ من الزمان أو إذا تم النظر إلى الماضي بنظرة انتقائية. الأصولية في كل تجلياتها لا بد لها من أن تكون حركة تطهيرية. ذلك أنه بمرور الزمان يلحق بالدعوة كثيرٌ مما لم يكن فيه. إلا أن الأصولية، تعريفاً، لا شأن لها بالعنف أو بالإرهاب، وإن ارتبط اسمها بهما في بعض الدعوات عند بعض الناس نظراً لممارسات بعض الأصوليين.

الدعوات الجديدة تحمل في طياتها بذور التطرف، من حيث إنها خروج عن المألوف وعن الأعراف السائدة في المكان والزمان، وإلا فإنها لا يمكن دعوتها «جديدة» بدءاً. وهي تلقى مقاومة بطبيعة الحال. مآل الدعوات المتطرفة هو إما الزوال أو تقبُّل الكدر والشوائب في عقيدتها جزئياً. فهي بقدر إصرارها على النقاء تدق مسمار نعشها. ولكن، في الطرف الآخر، قبول نسبة كبيرة من التمييع (الشوائب) يفقدها صفتها، بحيث لا تكون ما ابتدأت به. الإسلام كان ذات يوم دعوة متطرفة في نظر جاهليي قريش. وتقبُّل الإسلام للأعراف المختلفة للأقوام، ما لم تخالف العقيدة، سر نجاح وانتشار هذا الدين.

الدعوات الجديدة أيضاً، في مرحلة التكوين، قد تتسم بالعنف لأنها تسعى لقلب الموازين أو أنها تضطر إلى العنف كرد فعلٍ للمقاومة التي تلقاها من سدنة الأوضاع القائمة. لكن ما كان يوماً حركة متطرفة يصبح بمرور الوقت، إذا ما لاقت الدعوة الجديدة النجاح، تصبح الدعوة هي المقياس الجديد، بيمينها ووسطها ويسارها.

في أواسط سبعينيات القرن الماضي، كانت ثمة سيارة أمنية تسير في أحد شوارع دمشق المزدحمة، وصادف وجود جرّافة أمامها، اعتقد العناصر الذين في السيارة أن تلك الجرّافة تعيق حركة سيارتهم السريعة. نزل «المناضلون»، بحسب تسمية تلك الفترة من السيارة، سحبوا سائق الجرّافة من قمرته، وبدؤوا ينهالون عليه بالضرب وهم يشتمونه لأنه أعاق طريقهم. على الرغم من أن الحادثة جرت في أحد شوارع دمشق المُكتظة، ولكن أحداً لم يجرؤ على النظر، مجرد النظر.

عبد القادر عبد اللي

طريق وحيد

ترك «المناضلون» الرجل المسكين، وركبوا السيارة، وتجاوزوا الجرّافة إلا أن الطريق لم يُفتح. جر السائق نفسه إلى جرافته، وقادها، ووصل إلى خلف سيارة المناضلين، ورفع دلو الجرّافة، ونزل به فوق السيارة، وبقي يضغط على ذراع إنزال الدلو حتى عصر من كان فيها، وقضى عليهم. طبعاً تبيّن للسلطات المختصة أن الرجل إرهابي عميل للصهيونية والإمبريالية والرجعية العربية، بحسب قوالب ما يدعى الإعلام التقدمي يومئذ.

لو أردنا أن نحصي عدد الحالات التي سُدّت فيها طرق تحقق العدالة أو منع الظلم ودفعت بأصحابها إلى الإقدام على تصرف أهوج هو عنيف بالمحصلة، ويمكن أن يُسجّلَ ضمن الأعمال الإرهابية، لابد أن الحصيلة ستكون مجلداً من مئات الصفحات.

لَعلّ قضية البوعزيزي لم تكن سوى قضية من آلاف هذه القضايا، ولكن عنف هذا الشاب لم يتوجه نحو الشرطية التي صفعته، بل توجه نحو ذاته ليضرم فيها النار. تُرى لو توجه عنفه نحو الشرطية ماذا سيحدث؟ لَعلّه يُقتل في أحد أقبية التعذيب، ويسجل في عداد الإرهابيين الذين تَمّ التخلّص منهم.

ألا تقول الدراسات إن غالبية حالات الانتحار هي نتيجة عيش المرء حالاً من الانهيار النفسي تفقده الرغبة في الحياة؟ أليس لهذا الانهيار النفسي أسباب؟ ثم أليس الانتحار عنفاً موجهاً للذات؟ ماذا لو وجد هذا الراغب في الانتحار من يوجهه نحو هدف يبدو له منطقياً، وينفذ انتحاره بتفجير نفسه في هدف أو لا هدف؟ ما الفرق بين الحالتين؟ لا أعتقد بأن هناك فرقاً بين عنف موجه للذات وعنف موجه للآخر يسبب الرعب للناس.

في رواية «الطريق الوحيد» التي أصدرها شيخ الساخرين الأتراك عزيز نسين في نهاية سبعينيات القرن الماضي يتناول قصة محتال يدّعي أنه حقيقي تعرّف عليه في السجن عام 1951، وكان المحتال يبرر أفعاله للآخرين، أو يُسكت ضميره إزاء أعماله، بقوله إنه لم يختر الاحتيال سوى لأن الطرق الأخرى كلها أُغلِقَتْ في وجهه، ولم يبق أمامه سوى طريق وحيد هو الاحتيال. وانطلاقاً من فكرة الطريق الوحيد يدافع عزيز نسين عن فكرة الكفاح المسلح في وجه السلطات الحاكمة، معتبراً أن الإنسان عندما يلجأ إلى السلاح تكون تلك السلطات قد سدت المنافذ والطرق من حوله كلها ولم تُبقِ له سوى طريق وحيد هو السلاح. حينئذ كان العالم منقسماً إلى قسمين، ويسمى حامل السلاح ذاك ثورياً بالنسبة إلى نصف العالم تقريباً، وإرهابياً بالنسبة إلى النصف الثاني، وبعد سقوط الاتحاد



السوفياتي، أصبح حامل السلاح إرهابياً، ونادراً جداً ما سُمي مقاتلاً من أجل الحرية.

تُرى لو أتيح للناس ممارسة عقائدهم، والتعبير عن آرائهم، والمساهمة في نهضة مجتمعاتهم هل يبقى لديهم المبرر لحمل السلاح أو طرق باب العنف؟ بمعنى آخر لو فُتحت أمام الشخص أبواب عديدة هل سيدخل في باب العنف أو الإرهاب؟ ليس من الممكن معرفة هنا الأمر بشكل قاطع ومؤكد بعد، ولكن الأحداث الإرهابية في العالم عموماً تشير إلى أن النسبة الساحقة من ممارسي العنف والإرهاب ينتمون إلى المجتمعات الديكتاتورية والفقيرة. ومازالت الدراسات تؤكد على أن التنمية البشرية والتحوُّل الديموقراطي هما أهم أدوات مكافحة الإرهاب.

لابد أن أحداً ما سيعترض –وقد اعترض كثيرون لأن هذا الطرح ليس جديداً- على التحليل القائل: «هناك أناس عاشوا في أوروبا حياة رفاهية شديدة، وحرية لا مثيل لها، وأمامهم كثير جداً من الخيارات، وقد اختاروا طريق الإرهاب». نعم، هذا صحيح، ولكن عندما أسمع عن هؤلاء أتذكر ظاهرة البونكز «Punks» في أوائل ثمانينيات القرن الماضي، وقبلهم الهيبز، وكيف أن شباناً بعمر الورد يتركون قصور آبائهم أو بيوتهم، ويتسكعون في الشوارع يتعاطون المخدرات في الحدائق، ويغمرون أنفسهم في القنارة. نعم إن تلك الظواهر هي حالة نفسية ورد طبيعي على الملل الذي يعاني منه الإنسان بعد الترف وحصوله على كل ما يريد، ولكنه من النوع الذي يعتبر ردة فعل موجهة نحو الذات وليس نحو الآخر على الأغلب. وهكذا، ألا يمكن أن يكون أولئك الذين يعيشون في أوروبا، وينخرطون في منظمات إرهابية ليس لها هدف تقريباً، ولعدم توافر هذا الهدف يستعاض عنه بهدف ما يسمى الاستشهاد، والذهاب إلى الجنة والعيش مع الحور العين على ضفاف أنهار من خمر؟ نعم، إنه انتقال من حياة مملة ذات رفاهية مادية إلى حياة مملة ذات رفاهية معنوية، والانتقال يتحقق عبر كسر هذه الرتابة التي يعيشها المرء للانتقال إلى رتابة أخرى. ولَعلّ كسر الرتابة وحده مغرٍ لشابٍ مَلول، والجهاد أفضل بالنسبة إليه منَ التسكع في شوارع المدن الأوروبية نكرة على الأرصفة تتاح له كل متطلبات الحياة الجسدية!

الملولون قلّة، والأغلبية هم أولئك الذين حاصرتهم الأنظمة الديكتاتورية القمعية إلى درجة لم يبق أمامهم سوى الإقدام على فتح هذا الباب الموجود أمامهم، والدخول منه. إنه باب إفراغ الشحنة بممارسة العنف.

ترسم الأنظمة هنا الطريق أو تعبّده أمام بعض العناصر عن وعي أو غير وعي أحياناً.

تحت عنوان «أغرب جريمة في العالم» نشرت صحف مصرية خبراً عن سرقة جسر للمشاة فوق شارع الأزهر، يربط بين منطقتي سوق التوابل وخان الخليلي وسط القاهرة، فلم يتبقَ من الجسر إلا الدرج المعدني على الجانبين.

جمال الجمل

صورة فوتوغرافية للتطرف

ازدحمت مواقع التواصل الاجتماعي بالخبر المشفوع بصورة فوتوغرافية تؤكد فقدان الجسم المعدني، ونوقش الحادث الغريب في برنامج تليفزيوني مُوثّقاً بالفيديو وشهود العيان من أهالي المنطقة وأصحاب المحال، وأدلى معظمهم بتفاصيل عن عملية السرقة، ووصف بعضهم سيارة النقل الضخمة التي اصطدمت بالجسر، وانتقدوا غياب الأمن، وتطرقوا لأمثلة أخرى تؤكد أن النظام الحاكم ضالع في هذه الجرائم لنشر الفوضى، والسيطرة على الناس بالخوف!

بعد أيام نفت وزارة الداخلية الخبر، وأوضحت مصادر في محافظة القاهرة أن الجسر تَمّ نقله في وضح النهار، منذ فترة طويلة، بغرض التجديد والتطوير، وأبدى أحد المصادر اندهاشه من التفاصيل التي نشرت عن السرقة بالأسلوب الذي تحدّث به شهود العيان، رغم أن منطقة الحسين حيوية، ومزدحمة بالمحال والرواد ليلاً ونهاراً!

لنركز على الصورة نفسها: على اليمين ناحية الجامع الأزهر يوجد رأس جسر مُكتمل درجاته سليمة بارتفاع ستة أمتار تقريباً، يقابلها على الطرف الآخر ناحية المشهد الحسيني نفس الرأس مُكتملاً وصالحاً للاستعمال، لكن ما بينهما مفقود.

هل يمكن أن يؤدي «الجسر» وظيفته في غياب الجسم «الواصل» بين الطرفين؟

تلك هي الصورة التي كان هيجل يبحث عنها لتدعيم رؤيته لمنهج «الديالكتيك» بعد قرون طويلة من المحاولات الأولى لزينون وأفلاطون، فنحن أمام طرفين متقابلين بلا صلة بينهما، وهذا يعني حالة من الاستقطاب بين رصيفين، تحول دون العبور والاتصال، ومع الوقت وتعطل الوظيفة تصبح بقايا الجسر مجرد «جثة» تحرّض الخيال للبحث عن قاتل، وتفتح المجال للحديث عن جريمة واقعية، حتى لو لم يستطع الشهود إدراك حقيقة الجريمة والتعرف على هوية المجرم.

هذه الخلطة من التشوش واختراع الحقائق، وتقديم المبررات، وتعطل المسارات، ظهرت نتيجة بقاء الجسر في حالة مشوهة، مع وجود مادي واضح لطرفيه، وهنا الوجود الخاوي من الوظيفة والمفهوم هو الذي ساعد على قطع العلاقة مع الطرف الغائب (المسروق أو المعطل) وهو الطرف الثالث (الديالكتيك) الذي يعيد للجسر وظيفته، كما يعيد التواصل والعلاقات بين الرصيفين بلا تمييز أو حواجز مُصطنعة.

القضية إذن عقلية، وليست دينية، ولا سياسية، ولا جغرافية، فهي أزمة منهج وتفكير، يمتد تأثيرها لكل مجالات الحياة، ويتفاعل هذا التأثير مع الظروف السياسية والدينية والاقتصادية ومجمل السلوك اليومي، ومن ثَمّ فإن صورة جسر المشاة المعطل في مصر تعتبر مؤشراً مثالياً لقياس مشكلة التطرف في أي مجتمع، فإذا وجدت مجتمعاً يقلد «حمار بوريدان» ويقف حائراً ومتسائلاً أمام طرفين أيهما يختار: الماء أم العلف؟ الأصالة أم المعاصرة؟ العروبة أم الإسلام؟ الحرية أم الخبز؟ فاعلم، حماك الله، أن شيطان التطرف منعه من التفكير في الطرف الثالث الغائب، وهو الطرف الذي يعيد للجسر وظيفته، ويفتح المسارات، ويقضي على ذرائع الاستقطاب، والتعصب، والانغلاق،


شارع الأزهر

وتكلُّس الهوية.

هنا «التعريف الديناميكي» يتجاوز النظرة التقليدية «السكونية» التي تخاصم التطرف باعتباره رذيلة ينبغي التخلُّص منها لصالح مفهوم «الوسطية والاعتدال»، فالنظرة السكونية كفيلة بأن تجعل من الوسطية «طرف جديد» له نفس أمراض وأعراض الطرفين الآخرين، العبرة إذن بإسهام كل طرف في تحقيق التواصل وفتح مسارات الحركة، وهنا يبين أننا نحتاج طرفي الجسر كما نحتاج أوسطه، فكل شيء موجود والعبرة بتوظيفه واستخدامه، أما فكرة فناء العناصر، وإزاحة الآخر، فهي قتل عمدي لجوهر الحياة.

هنا يعني أن مشكلة التطرف ليست وجودية، لكنها مشكلة «توحش» ورغبة مريضة في الهيمنة، تضخمت عندما فكر «المتطرف» في الاستئثار بالكون على «رصيفه»، فبدأ في فرض الاستحواذ، وترويج أنه الطرف الصحيح، الأفضل، الذي يمتلك الحقيقة، في مقابل الآخر المخطئ، المخرِّب، الذي يجب نفيه والقضاء عليه!

هكذا تغلّب العَرض على المَرض، فلم يعد الطرف، أو «المتطرف» منقوصاً، أو مريضاً، أو معطلاً يفكر في إصلاح أو علاج، بل يرى نفسه كاملاً، صحيحاً، هو العلاج، هو النعيم، والآخرون هم المرض.. هم الجحيم.

ثنائية النعيم والجحيم، والولاء والبراء، وقسمة الفسطاطين، ليست من اختراع الأصولية الإسلامية، بل إن الأصولية نفسها لم تبدأ إسلامية، فقد بدأت في اليهودية عندما انتشرت المسيحية وتحوَّل كثير من اليهود إليها، فشعر الحاخامات بالخطر، وبدأوا أفكار الانعزال و«الغيتو»، وتحولوا إلى «طرف» يحصِّن نفسه ضد النوبان، حتى ولو بالقطيعة مع الآخر، وهو الأمر الذي تكرّر في المسيحية حتى صك البروتستانت الأميركيون، مصطلح «الأصولية» بالمعنى السياسي، وذلك بعد ثلاثة قرون على ثورة الراهب الألماني مارتن لوثر ضد الكنيسة التي تمادت في التهديد بالجحيم إلا من دفع لها مقابل صكوك الغفران.

هذه الفترة الحالكة في العصور الوسطى، شهدت أكبر استثمار عالمي لثنائية «النعيم والجحيم» التي أنجبت للبشرية كل أشكال التطرف، من الحروب الصليبية الواسعة إلى الصحوة الدينية الأولى في أميركا خلال القرن الثامن عشر، والتي سجلها بأسلوب درامي القس جوناثان إدواردز، منطلقاً من حادثة وفاة شابين عام 1734 في مدينة نورث هاميتون بولاية كونيتيكت، وعندما ألقى إدواردز موعظته في الجنازة تأثر الناس جداً جراء صدمة الموت المفاجئ للشابين، ويقول: «غرقت المدينة في بحر من الهوس الديني، الذي انتشر بسرعة إلى المدن المجاورة، ثم ولاية ماساشوستس، ولونج أيلاند، وتوقف الناس عن العمل، وانخرطوا في قراءة الكتاب المقدس، وفي غضون ستة أشهر ظهرت حالة من التطرف بين فريق الإيمان والتعلق بالنعيم، وفريق مضاد سقط في هوة لا قرار لها (حسب تعبيره) واعتبر نفسه يحمل من الذنوب ما يستعصي على الرب غفرانه!».

في تلك الأثناء، أصبح الدين سلعة رائجة ومربحة، وكثر الوعاظ، وظهر قس إنجليزي من طائفة الميثوديين يدعى «جورج هوايتفيلد»، وكان بارعاً في التأثير حتى أن الحاضرين كانوا يبكون ويصرخون في هيستيريا وبعضهم يُغشى عليه!

ويحكي إدواردز أن الهوس بلغ حد الجنون، حتى أن الكثيرين قالوا له إنهم يسمعون هاتفاً يصرخ في أعماقهم «اذبحوا أنفسكم، فهذه فرصة مواتية للخلاص من الجحيم»، وأصيب آخرون باكتئاب بينهم شاب أنهى حياته بالانتحار، وكان قد قال له إنه خسر نشوة الحياة، وفقد الإحساس بالفرح، لأنه يعلم أنه من أهل الجحيم.

هنا الانقسام الحاد أمام ثنائية النعيم والجحيم، يقتل الروح، ويجعل من الفرد كائناً أحادياً لا يرى إلا هواجسه، ولا يسمع إلا هلاوسه.


من فيلم «تمبكتو»

اهتمت السينما المصرية برصد ظاهرة التطرف منذ بداية الثمانينيات، عقب اغتيال الرئيس السادات ومع تصاعد العنف المسلح وانتشار دعوات التكفير ضد المفكرين والفنانين. هنا الاهتمام جاء على استحياء وتخوُّف في البداية، ثم اتخذ أشكالاً أكثر جرأة تدريجياً، خاصة بعد العمليات الإرهابية التي راح ضحيتها عشرات الأجانب والمصريين.

عصام زكريا

قليل من الجدية..كثير من السطحية!

من الأفلام المبكرة التي قدّمت شخصية «المتطرف الديني» الذي يحاول تقويم المجتمع بيديه فيلم «إنقاذ ما يمكن إنقاذه» للمخرج الراحل سعيد مرزوق، 1983، والذي أثار ضجة هائلة وقتها بسبب اتهام البعض له بالتعاطف مع المتطرفين.

مع تحوُّل الكابوس الذي ينتهي به «إنقاذ ما يمكن إنقاذه» إلى واقع يومي ظهر مزيد من الأفلام عن التطرف مثل «الإرهاب» إخراج نادر جلال وبطولة نادية الجندي 1989، «انفجار» إخراج سعيد محمد 1990، «الإرهاب والكباب» إخراج شريف عرفة وبطولة عادل إمام 1992. معظم هذه الأفلام لم تسع لمناقشة الظاهرة بجدية، بقدر ما كانت تستخدمها لصنع أفلام حركة وتشويق تجارية، ولكن مع استفحال العنف وتغلغل الفكر المتطرف داخل قطاعات كبيرة ومؤثرة من المجتمع بدأ الاهتمام بالظاهرة يتخذ طابعاً أكثر جدية ومأساوية. في هذه الفترة ظهرت أفلام مثل «مرسيدس» إخراج يسري نصر الله، 1993، «الناجون من النار» إخراج علي عبد الخالق 1994، «الإرهابي» إخراج نادر جلال وبطولة عادل إمام، 1994.

المخرج سعد عرفة كان من أوائل الذين قدموا شخصية «المتطرف دينياً» التي أداها شكري سرحان في فيلمه السابق لعصره «غرباء»، وذلك عام 1973، ثم عاد لمناقشتها في فيلمه «الملائكة لا تسكن الأرض»، 1995، وقد أثار الفيلمان جدلاً وتدخلات رقابية مُزعجة، لكن أكبر مشكلة في الفيلمين هي اضطرابهما الفني وصعوبة تلقيهما جماهيرياً.

المخرج يوسف شاهين قَدَّمَ واحدة من أفضل المعالجات السينمائية لظاهرة التطرف وجذورها التاريخية في فيلم

«المصير»، 1997، الذي يتناول حياة الفيلسوف العربي ابن رشد، قبل أن يعود لمناقشة حاضرها الآني في فيلم «الآخر»، 1999، بالرغم من أن المعالجة شابها التعجُّل والسطحية هذه المرة.

في 2001 يصنع المخرج الشاب عاطف حتاتة أفضل فيلم عن التطرف الديني وهو «الأبواب المُغلقة»، الذي يستخدم فيه نظريات فرويد عن الكبت والعلاقة المضطربة بالأبوين لتحليل البيئة النفسية التي يولد فيها الفكر المتطرف.

خارج مصر تأخرت السينمات العربية الأخرى كثيراً في الحديث عن الظاهرة لأسباب مختلفة. في البلاد التي صرعها الإرهاب وعدم الاستقرار مثل الجزائر لم يكن من السهل صنع أية أفلام حتى انتهاء العشرية السوداء مع بداية الألفية الجديدة.

في تونس والمغرب ظَلّ النظامان السياسيان، الجمهوري والملكي، يحاولان إنكار أن التطرف وصل إليهما وتغلغل في مفاصلهما. مع ذلك فقد شهدت بلاد المغرب العربي العديد من الأفلام الجيدة التي تناقش قضية التطرف نذكر منها على سبيل المثال فيلم «آخر فيلم للتونسي نوري بوريد، 2006» ثم فيلمه الأخير «مانموتش»، 2012، الذي تعرّض للاعتداء من قبل متطرفين إسلاميين بسببه. في الجزائر ما بعد العشرية السوداء ظهرت أفلام كثيرة لَعلّ من أولها «رشيدة» للمخرجة ياميا شويخ، 2004، و«المغضوب عليهم» للمغربي محسن البصري، 2010، ومن أحدثها فيلم «تومبوكتو» للمخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو، 2014، والذي عُرِضَ لأول مرة داخل المسابقة الرسمية لمهرجان «كان» السينمائي في مايو الماضي. وكان قد حظي باستقبال نقدي وجماهيري حار خلال المهرجان، ورشحه الكثير من النقاد والمراقبين للفوز بجائزة رئيسية، غير أنه خرج من السباق في اللحظات الأخيرة بدون أي جائزة.

على مستوى الفكرة والقصة ليس هناك جديد في «تومبوكتو»، وهو يتشابه مع معظم الأفلام العربية التي تناولت موضوع التطرف. تدور الأحداث في قرية «تومبوكتو» الصغيرة النائية عن العمران التي سيطرت عليها جماعة «بوكو حرام»، وحرّمت على أهلها ممارسة حياتهم الطبيعية، كما نصبوا أنفسهم قضاة يحكمون بالشرع وفقاً لتفسيراتهم دون أي مراعاة للقوانين أو الإنسانية. قد تختلف التفاصيل هنا أو هناك، ولكن في معظم الأفلام السابقة تتشابه الأحداث والممارسات وخطابات التطرف والخطابات المضادة لها.

في لبنان انشغل معظم صنّاع الأفلام الذين ظهروا منذ التسعينيات بالتركيز على الحرب الأهلية، وهي حرب ساهم في إشعالها واستمرارها التطرف الديني والمذهبي بالطبع، ولكن معظم الأفلام اللبنانية انشغلت بيوميات الحرب ووقائعها وفظائعها أكثر من التأصيل لجذور التطرف في المجتمع اللبناني.. بشكل بدا معه وكأن التطرف هو من طبائع الحياة والناس، أو أنه قدر لا يمكن الفكاك منه في لبنان.

من فلسطين خرج فيلم «الجنة الآن» للمخرج هاني أبو أسعد، 2005، لينظر إلى ظاهرة التطرف من زاوية مختلفة عن معظم الأفلام السابقة، حيث يحاول الفيلم التغلغل داخل رأسي اثنين من الانتحاريين قبل ساعات قليلة من تنفيذهما للعملية. ومثل «الأبواب المغلقة» يشير الفيلم إلى المكونات النفسية للمتطرف التي تدفعه إلى قتل أقرب الناس إليه، كما في «الأبواب...»، أو إلى تفجير نفسه في مجموعة من المدنيين، كما في «الجنة الآن»، ويبين الفيلم أن فعل الانتحار، مهما كانت دوافعه والخطاب الديني الكامن وراءه، فهو لا يصدر سوى من شخصية تشعر بمهانة وجرح نفسي عميق.

الفيلم أحدث جدلاً واسع النطاق وحصد العديد من الجوائز الدولية وكان على وشك الفوز بأوسكار أفضل فيلم أجنبي، كما حظي بالثناء والإعجاب داخل معظم البلاد العربية أيضاً، بما في ذلك فلسطين المحتلة.

على العكس من «الجنة الآن» يأتي فيلم «الصدمة» لزياد دويري، 2012، صادماً في كل شيء ومغضوباً عليه من الجميع تقريباً. الفيلم مأخوذ عن رواية للجزائري «ياسمينا خضرا»، وهو اسم مستعار للكاتب محمد مولسهول، الذي كان ضابطاً في الجيش الجزائري إبان عهد الإرهاب، قبل أن يهاجر إلى فرنسا ويكتب عدة روايات عن الإرهاب والتطرف في الجزائر.

ياسمينا خضرا انتقل من الجزائر ليرصد ظاهرة التطرف في أماكن أخرى من العالم، وفي روايته «الصدمة» يذهب إلى قلب «تل أبيب» ليروي حكاية طبيب عربي مسلم، علماني، ناجح اجتماعياً ومتفوق في عمله يصحو ذات يوم ليكتشف أن زوجته الجميلة، المسيحية، العلمانية مثله، قد قامت بتفجير نفسها في أحد المطاعم وتسببت في قتل وإصابة عشرات الأطفال والكبار.

تحت تأثير الصدمة المدوية يحاول الطبيب أن يعرف الدوافع والأشخاص وراء ارتكاب زوجته لهذا الفعل الرهيب، ويبدأ في رحلة تقصي تعود به إلى جنوره في نابلس، في الأراضي المحتلة، تنتهي به إلى مخيم «جنين» الذي تعرض لعملية تدمير وإبادة على يد الإسرائيليين.

أفضل ما في فيلم «الصدمة»، وقد يكون أسوأ ما فيه بالنسبة للكثيرين هو أنه لا يتخذ موقفاً منحازاً لأي طرف، ولا يحاول ادعاء تقديم تفسير للتطرف الذي قد يصيب أحياناً وفجأة أبعد الناس احتمالاً للإصابة بعدواه القاتلة.

لا نستطيع الادعاء بأن السينما العالمية تجاهلت ظاهرة التطرف الديني والسياسي في المجتمعات والفترات التاريخية القديمة والحديثة، من محاكم تفتيش العصور الوسطى وحتى جماعات النازيين الجدد، ولكن يمكن القول إن التطرف، في السينما العالمية، وبالتحديد صناعة السينما الأميركية في هوليوود، قد أصبح مرادفاً للعربي والمسلم منذ تسعينيات القرن الماضي، خاصة في أفلام الحركة خفيفة المضمون، خطيرة التأثير، وقد ازداد الطين بلة عقب تفجيرات 11 سبتمبر 2001... ولكن هذا موضوع آخر يطول الحديث عنه.

د. علي بن مبارك

انتقد القرآن ظاهرة الاستعلاء الديني ووهم امتلاك الحقيقة المطلقة دون بقية الخلق، فالحقيقة لها عدّة وجوه، تعكس كلّها رحمة الله ولطفه وهذا المعنى تؤكّده الآية التالية: «قُلْ مَن يَرْزُقُكُمْ مِّنَ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلْأَرْضِ قُلِ ٱللهُ وَإِنَّآ أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ»(1). وتقوم ثقافة الاعتدال أساساً على قناعة مفادها أنّ تصوّراتنا، كما هو حال تصوّرات غيرنا، صحيحة، ولكنّها تحتمل الخطأ. وهذا السلوك الثقافي لا بدّ أن يرتبط بالتربية في كلّ مستوياتها إذ علينا أن نربيّ النّاشئة على عدم التعصّب وعلى الاعتراف بالخطأ واحترام آراء الآخرين والأخذ بها عند اللّزوم. ولذلك عمل الوحي الإسلامي على تربية الرّسول على الحكمة والاعتدال فخاطبه: «ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ»(2).

من ثقافة التطرُّف إلى ثقافة الاعتدال

وتؤسّس هذه الآية الكريمة لثقافة الحوار من منظور إسلاميّ، فالحوار الناضج والمسؤول لا بدّ أن يعتمد «الحكمة» بما هي علم تتّفق كلّ الثقافات على منهجه وصرامة أدائه، كما تتسلّح الحكمة بحسن النيّة والنصيحة الصادقة القائمة على المحبّة، ونجد اهتماماً كبيراً اليوم بالحوار الدينيّ والمذهبي، وتُنفَق في سبيله أموال طائلة، وتُعقد من أجله ندوات ومؤتمرات وملتقيات، ولكن، لا فائدة من حوار لا يحقّق سعادة الإنسان، ولا ينفع البشر، ولا ينقص من وتيرة التعصُّب والتطرُّف. وهذا يعني أنّ التشدُّد والتعصُّب والتهكّم أمور تؤدّي -حتماً- إلى القطيعة، وتولّد البغض والخصام؛ ولذلك نبّه القرآن الرّسول: «وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ»(3)

مشروعية الاختلاف وحقّ التفكير

اعتبر الوحي الإسلاميّ الاختلاف حقيقة إنسانية وحاجة طبيعية لا يمكن قمعها أو تجاهلها، وعلى هذا الأساس خلق الله البشر على ألسن وثقافات وجنسيات مختلفة، وفي هذا الإطار تتنزّل دعوة القرآن « يَٰأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ ٱللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ»(4)؛ ولذلك بيّن القرآن أنّ الإنسان أدرك، منذ أن أوجده الله على وجه الأرض، أهمّية الحوار مع الآخرين من أبناء الملّة الإسلامية، أو غيرهم من أتباع الملل الأخرى إذ «كَانَ ٱلنَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ ٱللهُ ٱلنَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ وَأَنزَلَ مَعَهُمُ ٱلْكِتَابَ بِٱلْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ ٱلنَّاسِ فِيمَا ٱخْتَلَفُواْ فِيهِ وَمَا ٱخْتَلَفَ فِيهِ إِلاَّ ٱلَّذِينَ أُوتُوهُ مِن بَعْدِ»(5).

نستنتج من خلال هذه الآية القرآنية أنّ البشر-وإن اختلفت معتقداتهم وثقافاتهم ومذاهبهم- متقاربون في الأسس الرمزية والقيم الإنسانية النبيلة. وهذا يعني أنّ مشروعية التواصل بين المجموعات الإسلامية المتعدّدة تكمن، أساساً، في تجاوز ثقافة التطرّف والإقصاء، والبحث عن القيم الدينية الأصيلة التي أرسلها الله رحمة للعباد، فهجرها البعض تشبُّثاً بالفروع، وربّما بفروع الفروع. فالمنشود الثقافي الذي نبتغيه يكمن في البحث في الأصول



المغيّبة وبالرّجوع إلى ينابيع الدّين الأصيلة.

وهنا يعني أنّ الاختلاف في المذهب والرأي والموقف لا يلغي الوحدة بين المسلمين، بل -ربّما- يدعّمها؛ إذ إنّ اختلاف المسلمين في توحّدهم، وتوحّدهم في اختلافهم؛ ولذلك اعتبر القرآن الاختلاف آية من آيات الخالق، «وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلأَرْضِ وَٱخْتِلاَفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ »(6). وإذا كان القرآن قد أقرَّ بأنّه « لِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا »(7) فإنّه لا مبرّر أن نَرفض حقّ الاختلاف، وأن نصرّ على امتلاك الحقيقة الدينية دون غيرنا من المنظومات والمقاربات، و«وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ ٱلنَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلاَ يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ»(8)؛ ولذلك خلقهم الله متباينين في رؤاهم وتصوّراتهم، وهو ما يجسّده نصّ الآية التالية «لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَٰكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَآ آتَاكُم فَاسْتَبِقُوا الخَيْرَاتِ إِلَىٰ الله مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»(9).

إنّ تأكيد القرآن على مشروعية الاختلاف ووجوبه، كونه سنّة من سنن الكون وآية من آيات الخالق، جعل من مقولة الحقيقة الدينية المطلقة مقولة هشّة لا تستجيب لخطاب القرآن، ولا تعكس تاريخية المعتقدات الدينية ونسبيّتها. وعلى هذا الأساس بيّنَ القرآن أنّ الحقيقة المطلقة لا يعلمها إلاّ الله، وعلى الإنسان أن يجتهد في تمثُّل هذه الحقيقة بحسب وضعه التاريخي وسياقه الثقافي، ولا يقدر على حسم هذه الاختلافات غير الله، فهو -فقط- من يحكم بين المختلفين من بعد اختلافهم(10).

هذا التأكيد على نسبية الحقيقة الدينية ومشروعية الاختلاف قابَلَهُ -على مستوى التطبيق والتشريع- حصرٌ للحقيقة في فكر واحد، ووصاية مارسها بعض المفسّرين والفقهاء والأصوليين والمتكلّمين والسّاسة، فإذا كلّ «حزب بما لديهم فرحون»(11)، بل أصبح الانتماء إلى المذهب، في بعض مراحل التاريخ الإسلامي، أقوى أنواع الانتماء وأقدسها؛ ممّا نتج عنه صراعات دامية وفتن أضرّت بالخلق والعمران بحسب الاصطلاح الخلدوني.

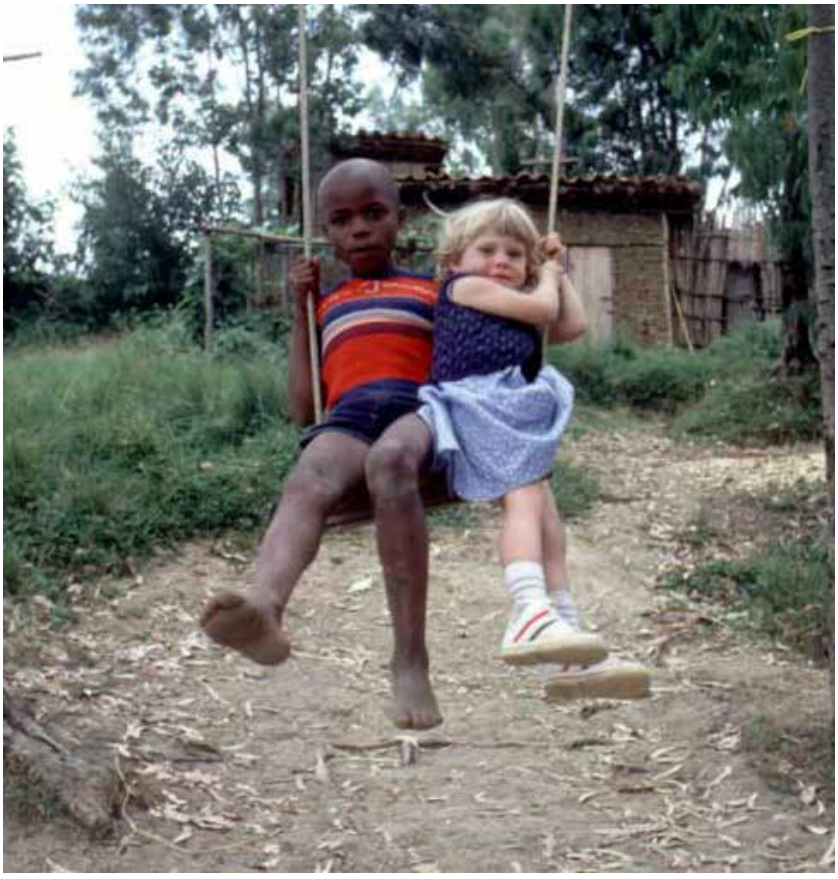
لا إكراه في الدّين
ولا سيادة إلاّ للحريّات

أكّدت الثقافة الإسلامية الأصيلة حرّية المعتقد، ولذلك كان بيان القرآن واضحاً «لاَ إِكْرَاهَ فِي ٱلدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشْدُ مِنَ ٱلْغَيِّ...»(12).وهذا يعني أن الله لم يُجْبِرِ «أمر الإيمان على الإجبار والقسر، ولكن على التمكين والاختيار»(13).ولئن حاول بعض المفسّرين والأصوليين والفقهاء إثبات نسخ(14) هذه الآية بآية بديلة لها تدعو إلى الجهاد والقتال فإنّ دعوة القرآن إلى احترام معتقدات الغير وعدم إلزامهم بتغيير معتقداتهم تظلّ ثابتة في آي القرآن.ولقد قرأ محمد السمّاك هذه الآية قراءة طريفة ذهب فيها إلى أنّ «(لا)، هنا، نافية وليست ناهية، أي أنّها لا تعني لا تكرهوا في الدّين ولكنّها تعني (لا يكون، أصلاً، بالإكراه)»(15).

واستجابة لهذا الخيار القرآني تمّ تحديد مهام النبيّ وُضبطت مجالات تدخّله، فالرّسول غير معنيّ بهداية الخلق وإدخالهم إلى الحق « وَقُلِ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَآءَ فَلْيُؤْمِن»(16)، وحُـدّدت مهمّة الرّسول محمّد -صلى الله عليه وسلّم- في الدعوة والتبليغ والتنكير بتجارب الأوّلين، وعلى الله الجزاء والحساب والمصير، وهذا ما تؤكّده عدّة آيات(17) من قبيل «فَإِنَّمَا عَلَيْكَ ٱلْبَلاَغُ وَعَلَيْنَا ٱلْحِسَابُ»(18). ولقد أكّد القرآن في أكثر من موضع ضرورة الاختلاف والتباين بين البشر، كما بيّن الوحي أنّ الله لا يرغب في المماثلة بين كلّ الناس «وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ لآمَنَ مَن فِي ٱلأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعاً أَفَأَنتَ تُكْرِهُ ٱلنَّاسَ حَتَّىٰ يَكُونُواْ مُؤْمِنِينَ»(19).

ونلاحظ أنّ الوحي القرآني انتقد الإكراه وأكّد أن «لا إكراه في الدين». ولا نبالغ إذا اعتبرنا الإكراه في الدين تحريفاً للوحي الإسلامي وجهلاً بحقيقة الدّين ومقاصده، وهذا ما عبّر عنه القرآن في قوله: «وَلَوْ شَآءَ ٱللهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى ٱلْهُدَىٰ فَلاَ تَكُونَنَّ مِنَ ٱلْجَاهِلِينَ»(20).

وهكذا نلاحظ أنّ القرآن أكّد على حرّية المعتقد، وأنكر على الرسول وغيره من المؤمنين الإكراه في الدين، وفرض الأفكار الدينية المخصوصة على الآخرين، ولكنّ هذه المعاني الإنسانية كادت تختفي، لأنّ القرآن لا يتكلّم، بل نطق به الرجال كما يقول علي بن أبي طالب، فحرّفوا وغيّروا وأوّلوا آي القرآن تأويلات غريبة وعجيبة تدعو إلى الكراهية والعنف(21)، واستعملوه ضدّ المخالف وإن كان مؤمناً مسلماً، وهمّشوا آيات الحِلم والتسامح بما هي آيات تنفتح على مشاغل الإنسان في تعدّده وإطلاقيته.



الرّفق مناعة ضدّ التطرّف

أكّد القرآن على مسألة الرّفق إلى درجة تشدّ الانتباه وتثير في الباحث الفضول والتساؤل، ولعلّ المدخل اللّغوي المعجمي ييسّر لنا تمثّل هنا الحضور، إذ إنّ «أصل الرفق في اللغة هو النفع، ومنه قولهم: أرفق فلان فلاناً إذا مكّنه مما يرتفق به، ورفيق الرجل: من ينتفع بصحبته، ومَرافق البيت: المواضع التي ينتفع بها، ونحو ذلك»(22). ولعلّ التأكيد على الرفق في المعاملات بين البشر، بما في ذلك المسلمين أفراداً وجماعات، يرجّح مقولة المصلحة بما هي منفعة الناس ومقصد التشريع. وعلى هذا الأساس عَدَّ القرآن الرفق خياراً استراتيجياً ومحوراً أساسياً في العلاقات الإسلامية - الإسلامية، وفي هذا الإطار تندرج مخاطبة الوحي الرسول «فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظّاً غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لاَنْفَضُّواْ مِن حَوْلِكَ فَٱعْفُ عَنْهُمْ وَٱسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي ٱلأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى ٱللهِ إِنَّ ٱللهَ يُحِبُّ ٱلْمُتَوَكِّلِينَ»(23)، فاقترنت -في هذه الآية- الرحمة بالعفو والاستغفار والشورى لتؤسّس لنمط من العلاقات يقوم - في الأصل- على احترام الآخر

وتقديره وخفض الجناح(24) بما هو «كناية عن اللين والرفق والتواضع»(25) والصّفح(26) عنه إن أخطأ أو زلّ، ولقد ربط القرآن هذه المفاهيم التأسيسية بمفهوم آخر محوريّ يتعلّق بالتذلّل وينكرنا بتذلّل المحبّ أمام محبوبه. وعلى هذا الأساس خاطب القرآن المؤمنين محذّراً إيّاهم من الارتداد عن الدين، متوعّداً بتبديلهم بقوم «أذِلّةٍ على المؤمنين أعِزّةٍ على الكافِرينَ»(27). ولقد بحثنا في فهم بعض المفسّرين لمقصد الوحي بـ«أذلّة» فإذا هي عند البغوي تعني «أرقّاء رحماء»(28) وعند ابن عطية تعني «متذلّلين من قِبَل أنفسهم غير متكبّرين»(29)، أمّا ابن الجوزي فقد نقل لنا تفسيرَيْ عليّ بن أبي طالب والزجّاج؛ إذ ذهب الأوّل إلى أنّ الآية تصف المسلمين بأنّهم «أهل رِقّة على أهل دينهم» بينما يذهب الثاني بأنّ «جانبهم ليّن على المؤمنين»، وهذه المعاني ناتها نجدها عند غيرهم من المفسّرين(30).

وممّا لا شكّ فيه أن التركيز على الرّفق والتسامح والحلم والتّضامن والتآزر بين المسلمين، مهما كانت مذاهبهم وأفكارهم، سيجعلهم متقاربين وأكثر انفتاحاً على الآخر. هذه القيم التقريبية، في حقيقتها، قيم إنسانية عامّة بتحقّقها يتراجع الصراع العقدي والحضاري، وتخفت أصوات التكفير والتبديع وخطابات أهل الغلوّ والتعصّب والتطرُّف.

ندرك، من خلال هذه القراءة الثقافية، خطورة ما وقع من انزياحات في الحضارة الإسلاميّة، فالمركزية العقديّة أصبحت أساس تفكير الجماعات الدينيّة، وأصبح التطرّف الدّينيّ يعكس نظرة إقصائيّة وتقزيميّة للآخرين، وأصبح الحديث عن الاختلاف يثير الشبهات، ويُغضِب عدداً كبيراً من المحافظين، فهم يعتقدون أنّ وحدة المسلمين تكمن في توحيد مواقفهم وأطروحاتهم وآرائهم الفقهية والكلاميّة، فالإسلام عندهم واحد غير متعدّد، والطرق إلى الله مضبوطة ومحدّدة، مَنْ حادَ عنها حادَ عن الصّراط المستقيم، ويجب مخاصمته وتفسيقه، وربّما تبديعه وتكفيره. وفي ظلّ هذه الثقافة الحاقدة ينشأ التطرّف ويترعرع، ولكنّنا على يقين بأنّ التطرّف عموماً، والتطرّف الدينيّ بصفة خاصّة لن يدوم وإن أظهر قوّة وبأساً، فالتطرّف حدث عرضيّ يناقض طبيعة الإنسان، ويعارض تعاليم الأديان على اختلافها وتباينها، فالإنسان اجتماعيّ بطبعه، والعمران يقتضي اعتدالاً في الفكر والسلوك، ولذلك حارب الإسلام التطرّف والغلوّ، ورأى في هذا السلوك خراباً للعمران، فمتى يستفيق المسلمون من سباتهم العميق؟ ومتى تتحرّر الثقافة الإسلامية من شوائبها؟ ومتى تختفي ثقافة التطرّف وذهنية الإقصاء لتسود قيم الإسلام السمحة الدّاعية دوماً إلى الرفق والتسامح والاعتدال؟

أكاديمي وباحث - تونس

هوامش

(1) سبأ / 24 (2) النحل / 125 (3) آل العمران /159
(4) الحجرات /13 (5) البقرة /213 (6) الروم / 22
(7) البقرة /148 (8) هود/118 (9) المائدة / 48
(10) وهنا ما تؤكّده الآيات التالية
- آل عمران: 55 « ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ».
- المائدة: 48 «إِلَىَ اللهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»
- الأنعام: 164 «ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّكُمْ مَّرْجِعُكُمْ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»
- الحجّ: 69 «ٱللهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَامَةِ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ»
(11) المؤمنون: 53
(12) البقرة 256
(13) حسب تفسير الزمخشري (ت 538 هـ) « الكشاف» عن موقع http://www.altafsir.com/Tafasir .
(14) قالوا إنّها منسوخة «لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد أكره العرب على دين الإسلام، وقاتلهم، ولم يرض منهم إلا بالإسلام، والناسخ لها قوله تعالى:» يٰأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ جَٰهِدِ ٱلْكُفَّٰرَ وَٱلْمُنَٰفِقِينَ « عن تفسير الشوكاني (ت 1250 هـ / 1834) «فتح القدير» (موقع:www.altafsir.com).
(15) محمد السماك، مقدمة إلى الحوار الإسلامي المسيحي، ص 14-13، دار النفائس، بيروت، 1998، ط1،
(16) الكهف/29
(17) كذلك يمكن أن نستدلّ بالآية 20 من سورة آل عمران «... فَإِنْ أَسْلَمُواْ فَقَدِ ٱهْتَدَواْ وَّإِن تَوَلَّوْاْ فَإِنَّمَا عَلَيْكَ ٱلْبَلَٰغُ وَٱللَّهُ بَصِيرٌ بِٱلْعِبَادِ» والآية 117 من سورة «المؤمنون»: «وَمَن يَدْعُ مَعَ ٱللَّهِ إِلَـٰهًا آخَرَ لَا بُرْهَانَ لَهُ بِهِ فَإِنَّمَا حِسَابُهُ عِندَ رَبِّهِ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ ٱلْكَافِرُونَ» والآية 107 من سورة الأنعام: «وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ مَآ أَشْرَكُواْ وَمَا جَعَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ حَفِيظًا وَمَآ أَنتَ عَلَيْهِم بِوَكِيلٍ...».
(18) الرعد / 40
(19) يونس / 99
(20) الأنعام/ 35
(21) يمكن الاستفادة في هذا الإطار من مداخلة عبد المجيد الشرفي «الإسلام والعنف» في الملتقى الإسلامي المسيحي الأوّل (ص206-187)،وكتاب محمد الحداد، الإسلام: نزوات العنف واستراتيجيات الإصلاح، دار الطليعة،بيروت،2006.
(22) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص251.
(23) آل عمران 3: 159.
(24) القلم 68: 4. (واخفِضْ جَنَاحَكَ للمُؤمِنِينَ).
(25) تفسير الرازي: عن موقع www.altafsir.com
(26) الحجر 15: 85 (فاصفَحِ الصّفحَ الجَمِيل).
(27) المائدة 5: 54.
(28) البغوي (ت 516 هـ)،تفسير معالم التنزيل (الموقع نفسه).
(29) ابن عطية (ت 546 هـ)، تفسير المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز)الموقع نفسه).
(30) من قبيل: الطوسي (ت 460 هـ / 1067) في «تفسير التبيان الجامع لعلوم القرآن» ابن عبد السلام (ت 660 هـ) في تفسيره، والنسفي (ت 710 هـ) في «تفسير مدارك التنزيل وحقائق التأويل»، وغيرهم... (الموقع نفسه).



الأعراض والعلاج

إنّ المُتأمِل لأحوال عالمنا اليوم يرى أنه يموج بكثير من الظواهر السالبة، بل يمكننا وصفها باللا إنسانية، والتي لا مبرر لحدوثها مطلقاً، لاسيما وأننا نعيش في قرن قد تميز بالكثير من التطور والازدهار التقني والمعرفي والاقتصادي...، للحد الذي يوصف بأنه طفرة وقفزة بعيدة المدى، فكيف إذاً -والعالم يشهد هذا التقدم والتطور-أن نتقبل وجود تلك الظواهر السالبة من فقر وجهل وأمراض وحروب فتاكة ودمار، وفوق كل هذا وذاك هناك شعور بعدم الأمان من أولئك النفر الذين يعيشون بيننا ونطمئن للعيش بينهم، بيد أن الواحد منهم يحمل بين جنبيه من الحقد والكراهية ما يكفي لقتل وسفك دماء الإنسانية جمعاء، دون أن يطرف له جفن، بل ربما يكون في غاية السعادة والفرح وهو يعلن مسؤوليته عن تلك المجازر الدموية.

د. حسن محمد أحمد محمد*

أي شعور بالفرح ذلك الذي يغمره وهو يرى تطاير الجثث في الفضاء وتناثر أشلائها في الهواء، ورائحة الدماء التي تملأ المكان؟!! وكيف ألفت نفسه تلك المناظر التي يقشعر لها البدن وتنفر منها النفوس؟!!. من المؤكد أن هناك خللاً فادحاً قد سيطر سيطرة تامة على أنماط التفكير المنطقي لدى ذلك الشخص -أو تلك الجماعة- فتحوّل من شخصية سوية متزنة إلى شخصية مختلة العقل مضطربة التفكير، وهو بذلك أشبه بجهاز حاسوب قد تمكنت منه الفيروسات، فلم يعد صالحاً لأداء ما كان صالحاً قبل.

ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن الأحداث الإرهابية والدموية المُروّعة والمجازر المُفزعة التي تقشعر لها الأبدان وتضطرب من هولها العقول، فذلك أمر قد كفتنا شاشات التلفزة عن وصفه بكلماتنا التي تقف عاجزة تماماً عن وصفه (فالصورة أبلغ وأكثر تعبيراً من ألف كلمة)، وليس من رأى كمن سمع أو قرأ.

وإنما نسعى من خلال هذه الأسطر إلى تناول جوانب أخرى غير مرئية في شخصية الإرهابي ذي الفكر المتطرّف والمتعصّب لرأيه دون أن يرى رأياً صواباً غير ما يراه، وهو بذلك يكون صنواً لفرعون، حيث يقول: (يَا قَوْمِ لَكُمُ الْمُلْكُ الْيَوْمَ ظَاهِرِينَ فِي الأَرْضِ فَمَن يَنصُرُنَا مِن بَأْسِ اللّهِ إِنْ جَاءَنَا قَالَ فِرْعَوْنُ مَا أُرِيكُمْ إِلاَّ مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلاَّ سَبِيلَ الرَّشَادِ) غافر: 29

علم النفس:

مما سبق - نرى أنه - علينا ألا نكون أحاديي النظرة فننظر إلى سلوك الشخصية المتطرفة على أنه سلوك إجرامي مثله في ذلك مثل سلوك المجرمين الآخرين ممن تغص بهم السجون؛ وإنما علينا أن ننعم الفكر والتفكير وندقق النظر في سمات السلوك المرتبط بتكوين الشخصية (النفسي والاجتماعي)، أي علينا أن ندرس الفكر المتطرف من جميع جوانبه، سواء أكانت تلك المرتبطة بالفكر من حيث هو معرفة إنسانية، أم تلك المتعلقة بسمات الشخصية ذاتها. وبما أن أقلام العديد من الكتّاب قد أكثرت من تناول فلسفة الفكر المتطرف - من حيث إنه معرفة إنسانية خاضعة للنقد العقلي والمنطقي - وأوسعته نقداً وتشريحاً؛ فقد يكون من الأهمية بمكان أن يجد قارئ هذه الأسطر تحليلاً سيكولوجياً للسمات المكونة لشخصية الشخص أو الجماعة المتطرفة في نمط تفكيرها. لاسيما وأن معرفة السمات الشخصية للشخص قد تمكّن من التكهُّن بالكثير من جوانب السلوك المهمة، كذلك لا يمكن أن نهمل الظروف المحيطة بالسلوك؛ فهي في الأغلب الأعم تكون خير دليل على فك شفرة تصرفات الناس في المستقبل؛ ولذلك يحرص علماء النفس على الاهتمام بدراسة البيئة بمختلف أنواعها (اجتماعية، ثقافية، سياسية، اقتصادية، جغرافية)، ويرجع ذلك إلى أهمية الدور الفعال الذي تلعبه في تحديد سلوك الفرد وبناء شخصيته.

تتميز شخصية صاحب التفكير المتطرف بالعديد من السمات، منها ما هو مرتبط بالبناء أو التكوين النفسي لشخصية الفرد، ومنها ما هو متعلق بنمط حياته وطريقة تفاعله مع البيئة المجتمعية التي يعيش فيها، وكلا الجانبين له تأثيره الذي يحثه ويدفعه بقوة إلى تبني السلوك العدواني العنيف تجاه الآخرين دون وعي أو شعور منه بخطورة ما يُقْدِمُ عليه من سلوك مُتهوِّر. والسُّلوكُ هو ذلك الأسلوب أو النمط الذي يتحكّم في طريقة تصرفات البشر والكائنات الحية الأخرى، وكثيراً ما يستخدم الناس كلمة سلوك بقصد التصرف، ويعني ذلك كيفية تناسب تصرفات الشخص مع أفكار المجتمع فيما يتعلّق بالخطأ والصواب، ولكن في علم النفس والعلوم السلوكيّة الأخرى، يعد السلوك كأي نشاط لشخص أو لكائن آخر. وربما ينتاب ذوي الفكر المتطرّف شعور زائف بالسعادة حين يندفع الواحد منهم - بحماس - إلى تنفيذ مخططه الإجرامي؛ ففي تلك اللحظة تسيطر على شخصيته سمات سيكولوجية تجعله أكثر حماسةً واندفاعاً في سبيل تنفيذ هدفه الشيطاني، ذلك الجرم الفادح الذي ربما تبرأ منه الشيطان نفسه: (مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعاً وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعاً وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيراً مِّنْهُم بَعْدَ ذَلِكَ فِي الأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ) المائدة: 32

من السهل على المتتبع لأولئك النفر ممن يتعصبون للفكر المتطرف أن يلاحظ السمات التالية، هي من البروز والظهور بمكان بحيث لا تحتاج إلى كثير عناء أو جهد: التعصب الأعمى. غير متسامح مع من يختلفون معه في وجهات النظر. الجهل وقلة المعرفة. الجرأة الزائدة والاندفاع المتهور. القلق والتوتر. الجموح وعدم القدرة على ضبط النفس. اضطراب التفكير. اللاشعور وعدم الإدراك. التفكك النفسي. الانطوائية (غير اجتماعي) العدوانية المستترة. التشاؤم وعدم التفاؤل. جنوح الخيال وعدم الواقعية. التعجل وعدم التروي (مندفع). إيحائي

أي أنه سهل الانقياد ويمكن التأثير عليه. يميل إلى حسم جميع أموره بالعنف. وجود خلل في التنشئة الاجتماعية. إن جميع السمات التي تَقَدّمَ نكرها آنفاً هي سمات ملازمة وغير مفارقة لشخصيات ذوي الأفكار المتطرفة، وهي في ذات الوقت سمات ليست غريزية أو موروثة، أي أن الفرد لا يولد وهو يحملها في صبغياته الوراثية، وإنما يكتسبها بالتعلم والممارسة؛ فتتملكه وتسيطر على شخصيته، ومن ثم تصبح بمثابة أداة التحكم والسيطرة على السلوك الصادر عن تلك الشخصية.

هل ثمة حل لدى علم النفس؟

الإجابة عن هذا التساؤل هي بالإيجاب، لاسيما وأننا لا نفقد الأمل مهما صعبت المشكلة أو تعقدت خيوط الحل، فلابد وأن نتفاءل خيراً. والحل هنا على نمطين:

حلول وقائية: هناك حكمة قديمة تقول: درهم وقاية خير من قنطار علاج، أي أن على المجتمع أن يقدم الجرعة الوقائية التي تتمثل في درهم الوقاية، وهنا الدرهم يمكن توفيره من خلال مؤسسات اجتماعية هدفها الأساسي هو بناء وتكوين شخصية اجتماعية سوية متكاملة البناء (النفسي والاجتماعي والروحي)، ويمكن توفير ذلك من خلال: أهداف التربية: التي لابد وأن تقوم على إعداد الناشئة منذ الصغر على تقبل الآخر وأن المجتمع السوي ينشأ على التعدُّد واختلاف الآراء، هناك مقولة تقول: خطأ في الطب يقتل فرداً، وخطأ العدالة يضيع حقاً، وخطأ مهندس يقتل فرداً أو أفراداً، إلا أن خطأً في التربية يقتل الأمة بكاملها. الإعلام: لوسائل الإعلام -لاسيما اليوم- القدح المعلا في توجيه وتغيير وتشكيل الاتجاهات والميول والرغبات لدى الفرد والجماعة؛ فيجب على المجتمعات استغلال تلك الآلة الإعلامية التي تملكها - فهي لا تقلّ أهمية عن الترسانة الحربية، بل ربما تتفوق عليها؛ إن نحن أحسنا التعامل معها، واستفدنا من تلك الإمكانات الضخمة التي تتمتع بها وسائل الإعلام المتعدّدة والمتنوّعة. دور العبادة: يمكن وصفها بأنها تمثل حجر الزاوية في البناء الروحي وهو من أبرز وأعظم السمات المكونة للشخصية بلا مدافع أو منازع على الإطلاق، فلابد من نشر الوعي الثقافي والمعرفي في أوساط من يتولون هذه المهمة هنا من جانب، ومن جانب آخر لابد من تغيير نمط القبول لتلك الكليات أو المعاهد التي تستقبل أدنى نسب النجاح، وتلك هي الطامة الكبرى، التي لابد من تداركها حتى لا يستفحل الأمر أكثر مما هو عليه الآن.

حلول علاجية: يستطيع علم النفس بفروعه المختلفة، وبجانب ما يملكه علماء النفس من خبرات علمية وعملية متنوعة في شتى مجالات الحياة الإنسانية، تجعلهم أكثر من غيرهم إلماماً بمشكلات الفكر المتطرف، ولهذا فهم الأجدر والأقدر على تقديم الحلول المنطقية والعقلية لمعضلات التطرف ومشاكله المعقدة والتي يعاني منها العالم أجمع. والحل الوقائي هو حل يمكن أن يتم تقديمه في حال وقع الشخص أو الجماعة في المحظور الذي نخشى وقوعه؛ عندها يجب أن يتدخل الطبيب ليعطي الدواء المرّ، ولكن على جرعات متدرجة حتى لا ينفر المريض من الاستجابة للعلاج، أو أن يصاب بانتكاسة تعيده إلى حالة ما قبل العلاج. يقول معاوية بن أبي سفيان (رضي الله عنه): لو كانت بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت؛ إذا شدوها رخيتها، وإن رخوها شددتها. من خلال هنا المفهوم العقلي والفكري الذي لاحظناه في سياسة معاوية نجد أن كثيراً من بحوث علم النفس -التي أجراها العلماء والأطباء النفسيون-، قد ركزت على الاختلافات في مجال الشخصية الناتجة عن تجارب الطفولة وما يعقبها، وقد أوضحت تلك البحوث أن كثيراً من الناس الذين يصبحون مجرمين قد سبق لهم أن أهملوا من قِبَل أبويهم، أو قد تم عقابهم بطريقة قاسية أو غير سليمة، وقد جعلتهم هذه المعاملة يشعرون بعدم الأمان فتسوء علاقاتهم بالآخرين، وقد جعلتهم مطالبهم الخاصة يُهملون احتياجات الآخرين وحقوقهم.

بيد أن هنا الأسلوب العلاجي المقترح يتطلّب منا الكثير من الجهد من أجل إعداد مرشدين نفسيين - غير نمطيين - من ذوي الحنكة والدربة، تجتمع فيهم صفات المرونة مع الحزم والشدة مع اللين، وبالإضافة إلى توافر المعرفة السيكولوجية يجب أن يحصلوا على جرعات مكثفة وعالية التركيز في جوانب المعرفة الفقهية؛ تعينهم على ما يبذلونه من جهد في سبيل تعديل تلك السلوكيات الجانحة والمنحرفة عن سواء الطريق. فأولئك المتطرفون يحتاجون من المجتمع إلى الرعاية والعناية حتى يتمكنوا من تغيير الكثير من اتجاهاتهم وميولهم الفكرية؛ ومن ثم تتم إعادة بناء شخصياتهم من جديد، الأمر الذي سيجعلهم أشخاصاً أسوياء يصلحون للعيش في مجتمع آمن ومسالم، يطمئن إليهم ويطمئنون إليه، فلا يتسببون له في الضرر.

> الحل الوقائي هو حل يمكن أن يتم تقديمه في حال وقع الشخص أو الجماعة في المحظور الذي نخشى وقوعه

جامعة أم درمان الإسلامية - السودان



عبد السلام بنعبد العالي

في الهاتف المحمول

في قصيدة ملحون موضوعها خصام بين الثابت والمحمول، يعيب الهاتف الثابت على خصمه كثرة أسمائه، وعدم ثباته وشدة تحرّكه وتبدّله، فينعته بأنه مجرد لُعبة عاشوراء (قشيوشة دلعاشور). فهل المحمول بالفعل مجرد لُعبة نلهو بها، أم أنه كائن اجتماعي «كلي» حوّل كليّا علائقنا بالمكان والزمان، بالآخرين وبالعالم؟

أوّل ما تنبغي ملاحظته هو أن المحمول ليس مجرد هاتف، فقد تجاوزَ نفسه ولم يعد، كما كان في البداية، أداة تواصل. إنه غدا آلة كتابة قبل أن يصير أداة تخزين وأرشيف. نلحظ في وسائل النقل العمومية أن معظم الركّاب غالباً ما يكونون منشغلين بهواتفهم، إلا أننا قلما نراهم يهاتفون غيرهم ويتواصلون معه. ما أصبح يغلب على مستعملي الهواتف أنهم «يتواصلون» مع هواتفهم، و«ينشغلون» بنواتهم، ويغرقون في أرشيفهم، فتتحوّل هواتفهم من أداة للتواصل إلى طرف فيه.

لا يعني هنا، بطبيعة الحال، أن المحمول قد تنكّر لوظيفته الأصلية. فما كان يميّزه دائماً عن الثابت هو «إتقان» تلك الوظيفة، وإصراره الشّديد على أن يوصلك بمن يريد الاتصال بك. ففضلاً عن أنه يلاحقك أنّى كنت، فإنه ما يفتأ يُذكّرك بأنك مطلوب، ولا مفرّ لك من التواصل، حتى إن لم تردّ في الحين فإنك ستجد رسالة مكتوبة تذكّرك بأن لا عُذر لك في عدم الردّ. وفي المقابل، ينبّه من هاتَفك بأن بإمكانه الآن أن يتواصل معك وأنك أصبحت «شاغراً»، أو أنك لم تعد منفلتاً من «التغطية».

فعلى عكس الهاتف الثابت الذي يسمح لنا بنصيب من الحرية، فيتيح لنا أن نغيب ونمتنع عن الردّ، أو نختار من نردّ عليه من غير ضغوط، فإن الهاتف النقال «يغطّينا» بكاملنا، ويضبط حركاتنا وسكناتنا، ويرغمنا على الاتّصال والتواصل. في هذا السياق يذكّرنا بعض الدّارسين بالأصول العسكرية لأدوات الاتصال الحديثة التي تبعث إلينا «أوامر» مكتوبة لا محيد لنا عن تطبيقها. فهذه الوسائل تجعلنا تحت الإمرة أنّى ومتى شاءت.

من الألفاظ التي تقترن بالهاتف المحمول لفظ «التعبئة». فضلاً عن معانيه المباشرة التي تدلّ على الشحن الكهربائي وتزويد الهاتف بالرّصيد، فإنه يضمر معنى آخر لَعلّه أكثر أهمية. ذلك أن المحمول يأخذ بتلابيبنا، ويعبؤنا فيرغمنا على الردّ والاستجابة، بل على العمل المتواصل. ولكي نظلّ في السياق العسكري الذي أشرنا إليه لنقل إنه «يجندنا» في كل وقت وحين(nous mobilise). في هذا السياق يُحوِّر أحد الدارسين عبارة كانت قد ظهرت إعلاناً مع بدايات المحمول تقول: «باقتنائك للمحمول، يغدو العالم في يدك». غير أن تطوّر الأمور جعلنا في تعبئة دائمة وغدونا نحن الذين «في يد العالم» صباح مساء.

كأن المحمول قد أعاد ترتيب زمانيتنا التي كانت تخضع لإيقاع معروف يميّز بين أوقات العمل وأوقات الفراغ، بين فترات يركن فيها المرء إلى نفسه فيوصد الأبواب دونه، وبين أخرى يسمح فيها للآخرين بأن يقتحموا خلوته. غير أن «الخليوي» لا يبدو أنه يعطي للخلوة اعتباراً.

تذهب إعادة النظر في الزمان هاتِه أبعد من ذلك بكثير. ذلك أن الموبايل يعمل على أن يرسّخ في أذهاننا ما يصحّ أن ندعوه زمانية معكوسة. فالزمان بالنسبة إليه ليس هو ما مضى وما ينفك يمضي، بل هو ما تبقّى. إنه زمان مسدود الأفق، مشدود إلى نهايته. وهو ليس جمعاً وتراكماً، وإنما عمليات طرح لا تنتهي: فرصيدي سينفد بعد مضيّ المهلة المعينة، وفرصة الاستفادة من التخفيض ستنتهي بعد المدّة المحدودة. وهكذا أجدني متوجساً مما سيأتي، أحسب «ما تبقّى»، مدفوعاً إلى الاستفادة ما أمكنني من الرّصيد الذي سينفد بعد مدّة لا أملك وسيلة لتغييرها، فأخوض في البحث عمّن يقبل التواصل معي استغلالاً للفرصة، وإنقاذاً للرصيد واستباقاً للزمن.

مدينة الأفكار





بيـن زيارتيـن، وفي فصليـن مختلفين، فصل الشـتاء حيث الدهشـة آسـرة، والربيـع لما يتربـع الأخضر على كرسـي الحياة، وتفتح الأبواب إيناناً باحتفائية من ذهب، كان على سـائح غير مُتعجِّل، استكشـاف ما سقط سـهواً في الزيارة الأولـى، وقد كلّل البياض الأمكنـة والفضاءات في امتدادها، وبهجـة الحيـاة وقـد تنـادى الأخضر فـي كل مكان مفسـحاً للخطـو توقيع الانبهار هنا في السـويد، البلـد المفتوح على تعايش يتناغم فيه حب المعرفة كما الأخلاق في رفعتها.

لوند: صدوق نورالدين

على الرغم من كون مدينة «لوند» تُعَدّ حسب البعض ثالث مدينة سويدية من حيث القيمة والأهمية، فإن زائرها يلمس وبقوة أنها تمنح صورة جد دقيقة عن الحياة في السويد. فهي تقع في الجنوب السويدي، وتصل المسافة بينها و«مالمو» إلى العشرين كيلومتراً. وأما بعدها عن العاصمة «أستوكهولم» الواقعة أقصى الشمال، فيتحدّد في خمسمئة كيلومتر، فيما يبلغ ساكنوها المئة ألف نسمة.

بدأت «لوند» حياتها كمدينة بداية عادية، تماماً كسائر مدن السويد (مالمو، كوتيبرغ، إيسلوف، كالمار، كرستيان ستاد)، إلا أنها سرعان ما أعلنت عن تحولات نتيجة عاملين أساسيين مرتبطين وثيق الارتباط. فأما العامل الأول فيتجسّد جغرافياً في طبيعتها، حيث يناح الأخضر ليطال المساحات الشاسعة بعيداً عن فظاعات التلوث، حتى أن الحافلات الخضراء التي تتحرك وسط مدينة «لوند»، وعلى مستوى السويد برمتها تعتمد على الغاز المُصنَّع وفق إعادة الاستعمال التي تخضع لها النفايات. والواقع أن هذا العامل حفز على تأسيس تجمعات صناعية تحترم تقاليد النظافة وتراعي جماليات المدينة. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى مصنع الكارتون «تيتابارك» المشيد في عام (1951)، بالإضافة للوحدات الصناعية المُتعلّقة بإنتاج الأدوية (1960)، ثم شركة «سوني إريكسون» (1998). ومن ثم دعيت مدينة «لوند» بالجزيرة الخضراء، وهذا ما يفسر كثرة مواقف الدراجات الهوائية التي تفوق 5000 آلاف موقف. وأما العامل الثاني فيتعلّق بالجانبين الفكري والتربوي، ويتمثل في إنشاء جامعة «لوند» المفتوحة على عدة تخصصات، وانطلاقاً منها انبثقت مشاريع قوانين غايتها التجسيد القانوني المعقلن للحياة السياسية والاجتماعية، وهو العامل الذي أهل لاعتبار «لوند» مدينة إنتاج المعارف والأفكار.



جامعة «لوند»

وإذا كانت «لوند» حازت شهرتها انطلاقاً من جامعتها نائعة الصيت، فإن بقية المدن السويدية تنازعها الحضور وفق ما سنراه، وهو ما يرسم صورة عن قيمة وأهمية الحياة الثقافية في السويد. فجامعة «لوند» تُعَدّ من أكبر مراكز الدراسة والبحث. تأسست في عام 1666، وكانت تدعى بداية «أكاديمية كارولينا»، وتتوزع على سبعة تجمعات علمية بعضها مستقلّ والآخر متداخل، وتضم: كلية الآداب، كلية تدريس الديانات، الطب، القانون، العلوم الطبيعية والاجتماعية، الاقتصاد والتدبير، البيئة، بالإضافة إلى أكاديمية الفنون. وتتفرد هذه الجامعة بامتداد يتمثل في ملحقات علمية تابعة في مدينتي «مالمو» و«هيلسنبورك»، كما تتخذ من حديقة «البوتانيسكا» نموذجا لأكبر حديقة في السويد تحوي نباتات استقدمت من بقاع العالم كافة، وتفسح أبوابها مجاناً لزوارها، مثلما تضم مكتبة خاصة. وتخَرّج في هذه الجامعة علماء ومفكرون حازوا جائزة «نوبل» في التخصصات العلمية الدقيقة كـ: «كارل مان سيغبان» في الفيزياء و«أرفيد كارلسون» في الطب. ويبقى القول بأن هذه الجامعة تُموَّل من طرف المفوضية الأوروبية بالاتحاد الأوروبي.

على أن العاصمة «أستوكهولم» تتوافر على العديد من المعاهد والكليات رفيعة المستوى وتحق الإشارة إلى «معهد كارولينسكا»، الذي يُعد من أقدم المعاهد ذات التخصصات الطبية الدقيقة، وبالضبط في علم وظائف الأعضاء «الفيسيولوجيا»، حيث يشهد وقائع أربعين في المئة من البحوث الجامعية، وهو بالمناسبة مركز تجمع أعضاء جمعية «نوبل» منذ عام1901، وهي الجائزة العالمية المؤسسة في 1895 من طرف الصناعي السويدي «ألفريد نوبل». يضاف إلى هنا المعهد الملكي للتكنولوجيا، وجامعة «استوكهولم» للاقتصاد. وأما مدينة «يوتيبوري»، وهي الأكبر بعد العاصمة، فتضم جامعة «تشالمرز» للتكنولوجيا المتخصصة في علوم الهندسة، في حين نجد جامعة أوبسالا وعمرها 500 سنة، تضم علوماً متقدمة في العديد من التخصصات.

بيد أن ما تتفرد به مدينة «لوند»، هو كرنفالها الطلابي، الذي ينظم كل أربع سنوات، ويعود كتقليد إلى سنة 1849، حيث يسهر على تنظيمه طلبة الجامعة، ويتحقق فيه عرض التقاليد والعادات الاجتماعية، إلى الاحتفال رقصاً وغناء. وفي هذه السنة بالذات (2014)، نُظِمَ الكرنفال تحت شعار «صحيح أم خطأ»، حيث حرص على المشاركة في تنظيمه أزيد من 5000 طالب تحقق اختيارهم حسب كفاءاتهم وقدراتهم على الانخراط الدقيق في التنظيم، كما حضر فعالياته أكثر من ثمانين زائراً حجوا من كل المدن السويدية، وكذلك من الدنمارك، إذ استمرت مسيرته «فوك» (باللغة السويدية)، أزيد من ساعتين. وهو يضارع مختلف كرنفال: ريو، البرازيل، المكسيك والكبيك.

عامة وخاصة في آنٍ!

تضم مدينة «لوند» ومختلف المدن السويدية مكتبات عامة مفتوحة للجميع، إذ يمكن الانضمام إليها عن









طريق بطاقة الانخراط أو بدونها. ففي «لوند» تستوقفنا مكتبة «ستاديس ببليوتكن»، التي يرجع تاريخ تأسيسها إلى عام 1864، وفي هذه السنة يكون مضى على تأسيسها 150 سنة، وهي تتشكل من طابقين: طابق يحوي المكتبة الجامعة لأفانين المعرفة بكل اللغات، وإن كان اللافت فيه ضعف الجناح العربي وغلبة الإصدارات الكردية عليه. وفي هنا الطابق يسمح بالحديث وتلقي المكالمات الهاتفية. إلا أن الطابق الثاني لا يسمح فيه بالحوار أو النقاش، بل يفرض الصمت المطبق على مرتاديه. ويحق للمنخرطين استعارة الكتب، وعلى السواء استغلال الإنترنت، والتصوير. كما تتفرد هذه المكتبة الموجودة في قلب المدينة بمقهى ملحق بها، وجناح خاص بقراءة الصحف العالمية مجاناً، لكن اللافت غياب الصحف العربية عن الرفوف. وبالإضافة لما سبق ذكره، فإن المكتبات العامة توجد في جُلّ مناطق السويد التي تتشكل من مثلث خدماتي يوفر الخدمة الصحية والمعرفية فضلاً عن التسوق. وتسهل المكتبة العامة



أرفيد كارلسون



كارل كان جورج

خدماتها بتوظيف حافلات تضم رفوفاً للكتب عوض مقاعد الركاب، حيث تجوب المدارس والثانويات والساحة العامة، كما تتيح للمنخرطين استعارة الكتب عن قرب.

ونجد إلى جانب المكتبات العامة، الخاصة كمثال «أكاديمي بوكهندل» ونعثر على فروعها في كل نقطة من نقط البيع الموزعة على السويد، حيث ترفع كشعار لها «القراءة سفر» وتحوي أحدث الإصدارات التي تعلن عنها في الملاحق الثقافية اليومية للجرائد السويدية أو التي يتحدث عنها في البرنامج الثقافي للقناة السويدية الأولى. بيد أنه ومن بين الخدمات التي تسهر على تقديمها المكتبات الخاصة، تنظيم لقاءات مع الكتّاب من مختلف بقاع العالم إلى خدمة الزبون ببيع كتابين، على أن يكون الثالث مجاناً. وبين فترة وثانية، تفتح أسابيع التنزيلات، حيث تخفض أسعار الكتب.



ساحات فسيحة

والملاحظ أن ما يثير زائر السويد، فرادة المعمار وفق ما تدل عليه البنايات بمختلف أشكالها. فهي توازي بين الطابع ذي المرجعية الرومانية المسيحية، وهو الغالب، والأوروبي على ندرته. بيد أن ما يميز الأول من خصائص، اعتماد البناء على الحجر الأحمر المتين المُشكّل على نمط طبقات، إلى القرميد المثلث الشكل في الأعلى، حيث يسيل الثلج ماء عوض تجمعه. واللافت ظاهرة الإكثار من النوافذ المستطيلة التي يتسرَّب منها الضوء إلى الداخل، مع الاعتماد على الشرفات الواسعة التي تفسح متعة النظر إلى الأخضر، إذ لا يكاد يوجد بناء غريب عن المساحات الخضراء بما هي حدائق تسهر على رعايتها والاعتناء بها الجماعات المحلية. والواقع أن الصيغة المعمارية المتحدث عنها، تتجسد في بنايات «عرفية»: وتتمثل في جامعة «لوند» المُتفرّدة بأقسامها العلمية والمعرفية، وتنطبع بالمواصفات السابقة. والبنايات «الدينية»: وهنا يستوقفنا مثال دال وقوي تعكسه الكنائس الدينية، وتتخذ شكل صوامع تدق في علوها، إلى الاعتماد على الأعمدة والسواري والقباب الدائرية. وتزين القاعات الفسيحة بالصور، الزجاج والرخام. وأقدم كنيسة في مدينة «لوند» تدعى «الدوم شيركن» وعمرها ألف سنة. وبخصوص البنايات ذات الصيغة المعمارية الأوروبية، فتستوقفنا في العاصمة استوكهولم كما في مدينة مالمو، حيث تقوم البنايات على طبقات عالية تضم إما تجمعات سكنية، أو محلات عامة كالبنوك والإدارات أو المصالح ذات التوجهات الاقتصادية.

بيد أن اللافت في السويد شساعة المساحة، حيث يقف السائح على ساحات واسعة تقام فيها، وبخاصة في فصل الربيع هناك أسواق للبيع والشراء متحركة، ومحددة بتوقيت صارم.. والبعض الآخر، تجمعات اجتماعية وسياسية، كمثال اجتماعات التضامن مع الشعب الفلسطيني أو المصابين بداء الإيدز، وسياسياً تنظم فيها احتفالات فاتح مايو السنوية. ومن نماذج هذه الساحات في مدينة «لوند» نجد: «كوستاف توريات»، «استرتوريات»، «مورتن ستوريات» ثم «كليمن ستوريات». وفي مالمو نعثر على «كوستاف توريات» و«ليلا توريات». وأما في استوكهولم فنجد ساحة «تولبانة». وهذه الساحات يحافظ عليها وفق الشكل الذي وُجِدَتْ عليه دون التفكير نهائياً في تحويلها إلى بنايات أو محلات تجارية ثابتة. ومن أغرب ما يلفت، التماثيل الموجودة في الفضاءات والأمكنة، وتكون في الغالب لأسماء علم اعتبارية تفردت بأدوار طلائعية ومعرفية، أو أنها تعكس تجارب فنية شكلت لتتلاءم وطبيعة الأمكنة والفضاءات. ومن بين هذه نجد في حديقة «ستادس باركن» تمثال «بومونة»، أو التفاحة، للنحات «نيلزموللبرك»، وهو مثال لأسطورة الحب والحنين.

> إذا كانت «لوند» حازت شهرتها انطلاقاً من جامعتها ذائعة الصيت، فإن بقية المدن السويدية تنازعها الحضور

أيقونة من البلاد



إذا تمثلنا الواقع الأدبي والثقافي بالسويد، فإن الظاهرة الأبرز التي فرض منجزها ذاته على الثقافة الأوروبية ككل، التأسيس لكتابة الرواية البوليسية. والأصل أن نواة هذه الكتابة يؤرخ لها بالستينيات (1960)، إذ ابتكر الروائي «مارنن بيك» شخصيتين هما «ماي خوفال وبيرفالو»، حيث نسج من خلالهما أحداثاً ووقائع هدفها الأساسي نقد السياسي والاجتماعي بالدول الإسكندنافية ككل. بيد أنه وفي فترة لاحقة، وبالضبط(1992)، برز اسم «بيتر هوك»، الذي تعده بعض الدراسات النقدية الغربية المؤسس الفعلي لكتابة الرواية البوليسية، وفق مقاييسها وضوابطها المعتمدة.

وشكّلت هذه البدايات مرجعيات اعتمدت في التجارب الأدبية اللاحقة، حيث هيمن اسم الروائي «هنين مانكل»، الذي سَنّ تقاليد كتابة الرواية البوليسية، حيث امتد تأثيره ليطال الدول الأوروبية والآسيوية، وبخاصة من خلال سلسلة «فلاندر»، وهو ضابط شرطة مرفق بفريق عمل يساعده على تقصي تفاصيل الجرائم المرتكبة.

والثابت في كتابة الرواية البوليسية لدى «مانكل» يتجسد في: المكان، وهو المدينة الصغيرة «إيستاد» والواقعة في الجنوب السويدي، حيث وُلِدَ «مانكل». ثم



في الشخصية: والمقصود بها الضابط: «فلاندر». وما يسم تجربة «مانكل» الأدبية، هو الاعتماد المطلق على البعد النفسي في تحليل وتقصي أبعاد الجرائم المرتكبة، وكذلك تجسيد الفضاءات الغربية وبناء الشخصيات القوية بالارتهان إلى خيال ينتقد التاريخي والاجتماعي على السواء. ولقد ترجمت أعمال «مانكل» إلى أربعين لغة، وتصل مبيعاته إلى ثلاثة ملايين نسخة، علماً بأن الكثافة السكانية لدولة السويد تصل إلى تسعة ملايين نسمة. ونجد من بين أهم الجوائز التي ظفر بها جائزة «نيلز هولكرسون».

والملاحظ أن لهذه التجربة امتداداتها المتمثلة في كتابات «ستيك لارسن» و«كاميلا لكبريك» و«أدريار أندرسن»، مثلما أن لها تأثيراتها على الحقل الثقافي الفرنسي الذي بات ينافس هذه الظاهرة الإبداعية القادمة من الأصقاع الباردة.

أدب



نصوص 97

وردة ميمونة

جوقة الحارثي.

مقالات 97

كاتب عربي في بزّة عسكري

لـم تكـن الروايـة العربية من طليعـة الروايات التي تناولت ظاهـرة العسـكراتية، أو الديكتاتورية التي تجسّـد هذه الظاهرة الشـمولية، ولم يبرز فـي العالـم العربي ما يسـمى أدب الديكتاتـور، مثلمـا بـرز «أدب السـجون»، الـذي يـكاد يكون موضوعاً عربياً بامتياز

ملف

64



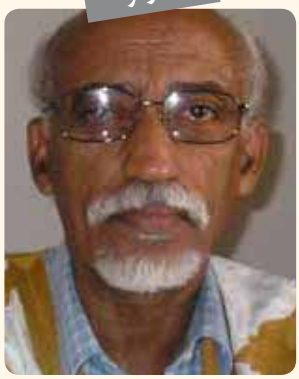
باتريك موديانو

أوراق حميمة

رجل في التاسعة والستين، عاش معظم حياته في الحيّ اللاتيني، في المنطقة الخامسة من باريس، حيث تنتشر دور النشر وجامعات السوربون، والمقاهي الأدبية، وعالم المكتبات، إنه الكاتب باتريك موديانو الذي لا يشبه الكتّاب الفرنسيين الآخرين

حوار

64



الشاعر محمد كابر هاشم

أجيال الشِّعر الشنقيطي

بعد شهرين، تحل الذّكرى الأربعين لإنشاء رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين، وقد واكب الشاعر والكاتب محمد كابر هاشم(1953) معظم مسيرتها، لمدّة سبع وثلاثين سنة، عضواً مؤسِّساً فاعلاً، ثم رئيساً راعياً مدة عشرين سنة، فكان- بذلك- ذاكرةً كشفَ عن غناها كتابه «أجيال القصيدة الموريتانية» وخلاصة تجربة شعرية ترجمها ديوانه «حديث النخيل»

كتب

111

السوريون الأعداء



أسفار بالإكراه



ترجمات

111

الحقيقة كبيرة وأنا صغير

آحمد شاملو

لا وجود لما يدعى الغد

طارق بوروا

عبد الله ولد محمدو

بعد شهرين، تحل الذّكرى الأربعين لإنشاء رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين، وقد واكب الشاعر والكاتب محمد كابر هاشم(1953) معظم مسيرتها، لمدّة سبع وثلاثين سنة، عضواً مؤسّساً فاعلاً، ثم رئيساً راعياً مدة عشرين سنة. فكان- بذلك- ذاكرةً كشَفَ عن غناها كتابه «أجيال القصيدة الموريتانية» وخلاصة تجربة شعرية ترجمها ديوانه «حديث النخيل».

مجلة «الدوحة» زارته في بيته، وأجرت معه هذا الحوار.

الشاعر محمد كابر هاشم

أجيال الشِّعر الشنقيطي

يرجع إليكم الفضل، بمعيّة آخرين، في تأسيس رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين.حدِّثْنا عن إرهاصات النشأة، ومراحل التكوّن وهي تبلغ اليوم رشدها.

- كان لي شرف تأسيس هذه الرابطة مع نخبة من الأدباء، أبرزهم الخليل النحوي رئيسها الأول، وقد تنازعَت، في البداية، عدة حركات وتيّارات على زعامتها هي: يساريّو الكادحين، والتيّار القومي العربي، وحركة القوميين الزنوج ذات النزعة الفرانكوفونية، ومرّت مسيرتها بعدّة محطّات، حملت أسماء يلخّصها عنوان رواية زميلي الشاعر والأديب أحمدو ولد عبد القادر «الأسماء المتغيِّرة»؛ فلاتّحاد الأدباء والكتّاب الموريتانيين أسماء متغيِّرة هي: «رابطة أقلام الصحراء»، «الرابطة الموريتانية للآداب والفنون»، وبهذا الاسم نالت اعترافاً رسمياً مطلع 1975، وهذه التسمية جمعت بين مختلف مكوِّنات الطيف الثقافي من شعراء وأدباء وموسيقيين وفنّانين تشكيليين، ثم «رابطة الأدباء الموريتانيين»، فمع بداية تسعينيات القرن الماضي دخل أعضاء الرابطة في مواجهة مع السلطة انتهت بهم إما إلى التشريد أو إلى التهجير أوإلى السجن، فانفرط عقد الرابطة، حيث تشكّلت روابط عديدة من الموسيقيين والسينمائيين، وانسحب الزنوج، واكتفى الجميع بالفرجة. (وللأمانة، يقول محمد كابر هاشم: لم يتمّ التضييق علينا لكوننا أدباء أو مثقّفين، بل لكوننا ننتمي إلى حركات سياسية- سرية)، ثم سُمِّيت «رابطة الأدباء والكتّاب الموريتانيين» وكان تبنّي هذا الاسم عام 1997 متناغماً مع تنامي الكتابات القصصية والمسرحية، وظهور قامات إبداعية في السرد، وأخيراً «اتحاد الأدباء والكتّاب الموريتانيين»، وهذا الاسم تَمّ اعتماده بعدما انضمّت إلى الاتحاد عدة روابط وهيئات لتشكّل اتّحاداً جامعاً.

يقلّ تداول الأدب الموريتاني عربياً. ما الأسباب في نظرك؟

- خضع تداول المنتج الشعري العربي لنظرية المركز والأطراف، والقصيدة الموريتانية ليست استثناءً في هذا السياق، فإن القصيدة اليمنية والقصيدة العمانية على سبيل المثال، رغم جودتهما وقربهما من المركز، لم تنالا من الانتشار والتداول ما نالت قصيدة المركز التي مَثّلتها الحواضر الكبرى (بغداد، ودمشق، والقاهرة).

قمت بدراسات عليا في الإعلام، وكانت لكم الريادة في الحركتين الإعلامية والأدبية في البلد. برأيك، كيف يتكامل الأدب والإعلام في أداء رسالتهما ؟

- شهدت الحركة الثقافية في البلد منذ الاستقلال تلاحماً بين الحركتين الأدبية والإعلامية، فقد كان الروّاد الأوائل الذين عانوا من الشقاء جيلاً من الأدباء العلماء والشعراء، أمثال أحمدو ولد عبد القادر، ومحمد سالم ولد عبد الودود، والمختار ولد محمدا، وغيرهم، وكانت القصيدة حاملة هموم المدينة، ذات رسالة ملتزمة بقضايا الأمة، ومن أبرزها -على سبيل المثال- الدعوة إلى التعريب الذي كان قضية البلد، فهذا الشاعر محمدي ولد أحمدو قال يواجه أول



الشاعر محمد كابر هاشم إلى يسار الصورة

برلمان موريتاني بهذه الصرخة:
لسان الضاد ويحك ما الجواب
لما فعل الغطارفة النواب؟

يعود إلى رابطتكم الفضل -في السنوات الأخيرة- في نشر وتوزيع عدة كتب أثرت الساحة الثقافية الوطنية..

- قمنا خلال مسيرتنا السابقة بإصدار 71 عملاً؛ منها دواوين شعرية وقصص ودراسات نقدية، وأغلب هذه الدواوين لشعراء شباب. وقد حرصنا على أن يتولّى الاتّحاد كافّة الأعباء من التدقيق والمراجعة والطباعة؛ ليتسلم المؤلِّف في النهاية ألف نسخة جاهزة، تحمل عبارة: (حقوق النشر محفوظة للمؤلِّف)، وسهرنا على نشر أعداد مجلة «الأديب» الفصلية دون انقطاع.

مَرَّت مسيرتكم بعدّة مراحل، بلغت الإكراهات، بإحداها، ذروتها، حيث زُجَّ بكم في السجن. كيف تستحضر تلك المرحلة ؟

- هي مرحلة كانت ضرورية للحفاظ على هويّة الشعب الموريتاني، فقد حكم البلدَ قادة، كانت لبعضهم مواقف تستهين بهويّة البلد العربية، وتنفر من كلمة «عربي». أذكر ذات مرة أني قلت في سياق حديث لي عبارة «النبي العربي محمد بن عبد الله»، فكان ذلك كافياً لتعنيفي وإخراجي من القاعة من قِبَل عضو حاضر من أعضاء اللجنة العسكرية الحاكمة. فالتضحيات في تلك الحقبة كانت ثمناً يتطلَّبه الدفاع عن الهويّة العربية للبلد.

ما مستقبل الكلمة الشاعرة؟ وهل لا يزال لها تأثير يُنكَر في عصر الفضاءات المفتوحة ؟

- بالرغم من العولمة الطاغية إلا أن في النفس الإنسانية حبّاً أزليّاً للكلمة الشاعرة؛ فالمطاعم الأميركية السريعة روّادها أكثر شغفاً بالشعر، لذا يحرص بعضها على جلب الزوار بتقديم مقبّلات شعرية. وبالنسبة للعربي يظلّ الشعر حاجة لا غنى عنها، وقد قيل لسعيد بن المسيّب: إن قوماً بالعراق يكرهون الشعر، فقال: نسكوا نسكاً أعجمياً. والشعر له من الجانبية ما يضمن له البقاء، فالفنون الجميلة مستمدّ بعضها من الشعر، كالألوان، والموسيقى، والصور...

إذا كانت لكل أدب خصوصيته، فما خصوصية الأدب الموريتاني ؟

- للأدب الموريتاني خصوصيات عديدة منها كون معظم الشعراء الكبار الروّاد علماء من أمثال: محمد اليالي، ومحمد ولد الطلبة، ومحمد ولد محمدي، والشيخ سيدي الكبير، والشيخ ماء العينين. وقد أكسبت هذه الميزة الشعر الشنقيطي صفة المشروعية، وأعطته مزيداً من التقبُّل، ومن خصوصية هنا الشعر- كذلك- أن انطواء الصحراء على الشناقطة قد جعل شعرهم وفيّاً للقصيدة العربية المقيس في بنيتها ودلالتها، ومعظم هؤلاء الشعراء أصحاب قدرة لا متناهية في اللغة، بخلاف بعض الشباب الذين ظهروا مؤخّراً كأصحاب مواهب وملكات شعرية، حيث تلقى لديهم القصيدة الجميلة، لكن حين تمعن النظر فيها تجد بعض التجوّز أو التجاوز في قواعد اللغة المعيارية.

عبدالله سالم باوزير

ثلاث محطّات

عدن: عادل سعيد القدسي

فجر الخميس 7 أكتوبر/تشرين الأول 2004م، وعن عمرٍ ناهز الثانية والستين عاماً، رحل عن دنيانا عبدالله سالم باوزير، وقد دُفِن في مقبرة على بعد خطوات من جامع العيدروس الأشهر في مدينة عدن. من عاشق السرد وملك الكتابة إلى أمير القصة اليمنية... ألقاب ونياشين لم تشفع في إنصاف هذا المبدع المتعدّد والمتنقّل.

عاش حياته بسيطاً ومتواضعاً، عارك الحياة في مسقط رأسه حتى حمل عصا الترحال – كما هي عادة أبناء حضرموت - مغادراً إلى عدن في يوليو/تموز من العام 1954م، كي يبدأ رحلة الحياة متحمّلاً عبء أسرته التي غادرها عائلها إلى الدار الآخرة.. وكمثل الذي ينحت في الصخر الأصمّ كانت رحلته إلى عدن التي اتّسعت لتضمّ أشتاتاً من الأجناس ومن اللغات والعادات والطبائع التي لا تمتّ بِصِلة إلى عالم الفتى القادم من (غيل باوزير). وقد نجح في اختراق هذا المجتمع الجديد الذي شاهده لأوّل مرة.

وعن هذه المحطّة حدّثنا: «وأنا أعيش في حلم يقظة دائم.. أتنقّل من مكتبة إلى أخرى، أرشف من أفانين الأدب والفكر قطرات قد لاتشفي غليلي وذهني النهم إلى المعرفة. ولكنها تحيينى إلى اليوم الثاني، موعدي مع الكتب.. ثم ذلك التعطّش إلى الفن، تلك الألوان التي سحرتني والمتمثّلة في اللوحات التي أحجُّ إليها كل يوم، أقدّم لها القرابين من وقتي الذي أقضيه أمامها غائباً عن الوجود ساعات طويلة.. أنا الذي كنت أخطّط لنفسي عالماً خاصاً بي لايمتّ للواقع الذي حولي بأيّ صلة، أُفاجأ اليوم بأن عليَّ أن أقطع كل صلتي بتلك الأحلام وتلك الخطط التي رسمتها بنفسي، وأكرّس نفسي لعملي الذي علمت أنه سيستمرّ من السابعة صباحاً إلى مابعد الثامنة مساءً، ولهذا شعرت كمن هوى من أعلى قمّةٍ كان متربّعاً عليها، إلى الأرض».

من لم يحالفه الحظّ بالاقتراب كثيراً من عالم الباوزير يتوقّف مقابل آخر محطّة توقّف فيها، وصار يطلق عليه لقب (أمير القصة اليمنية) أو (عاشق السرد) وألقاباً أخرى نالها عن جدارة، لكن الأمر ليس على هذا النحو؛ صحيح أنه بدأها بمداعبات القلم، وختمها كذلك، لكن هناك محطات أخرى تستحقّ أن نتوقّف عندها.

أوّل بدايات الباوزير كانت مع الشعر، حيث راسل مجلة «أنغام» بمحاولة شعرية غنائية «أسمر من الشيخ» ثم جاءت محاولته الثانية في صحيفة «الأيام» بمقطوعة شعرية، وبعض المشاركات المتواضعة في (غيل باوزير). فالباوزير بدأ مشواره الأدبي شاعراً، أو هكذا أراد، لكن الشعر لم يسلّمه مفاتيحه، أو- ربّما- استعصى عليه! لذلك كان الطلاق البائن لمملكة الشعر، إلى تحوُّل- على جناح السرعة- من مغازلة الشعر إلى مغازلة من يغازل الشعر، فارتمى في أحضان العود والطرب، واتّخذ لهذا التحوُّل الاستراتيجي (تنك غاز فارغاً)، وصنع منه عوداً بأوتار من شِباك الصيد! وكان هذا العود المُصَنَّع من خامات محلّيّة في غاية البدائية هو التعبير الحقيقي عن حِسّ الفنان، ولمّا



تَحِن ساعة المخاض الحقيقية. هجر الباوزير العود، أو- ربّما- هجره العود، فعاد إلى قواعده سالماً..
جاءت محطة الرسم، والحقّ أن هذه المحطّة وُلِدت مع الباوزير، ورافقته حتى وقت متأخّر. كان صاحب ريشة خفيفة يحلّقُ وإياها في عالم الألوان والرؤى. وكاد أن يشقّ طريقه في هذا السبيل، ويحطّ رحاله في رحابه لولا المجهود العضلي والمادي والزمني الذي يتطلّبه هذا المجال الذي جعل من مسكنه الأول «سفينة نوح» مرسماً خاصاً، يعتلي الفرش والثياب كي يُتِمّ لوحته في «مرسم سفينة نوح» التي سمّاها كذلك..
وقد انتشرت أعماله الفنية في عدن – آنذاك –في المتحف الحربي، وفي المكلّا، وفي غيل باوزير، بل إن العديد من لوحاته كان يهديها للأعزاء من أصدقائه. ولم يبقَ من هذه الثروة الفنية إلّا لوحة «شهر العسل» التي تتصدّر منزله في عدن كذكرى لزواجه الميمون. وقد قال عن محطّته هذه: «إن المتعة التي أحصل عليها – متعة الرسم – هي متعة لا يعادلها شيء.. وتهون أمامها كل الخسائر والتعب الذي ألاقيه». «أنا والحياة»، ص 148.

وفي المحطة الثالثة، دون سواها، وَلد عبدالله سالم باوزير ولادته الثانية؛ صار اسماً له حضور يتلألأ في المجتمع. وجاءت هذه المحطة لتتلقّف محطّاته السابقة، وتعيد هضمها وإعادة إنتاجها عبر القلم، القلم وحده، يقول الباوزير: «ولهذا استبدلت بالفرشاة القلم وبالألوان الكلمة».
وجد الباوزير ذاته التي بحث عنها طوال سنين مضت، فانعقدت صداقة أبدية بينه وبين الكتابة استمرّت منذ 1961م، عبر أوّل قصة نشرتها له مجلة «الطليعة» بعنوان «أشواك» إلى آخر قطرة مداد سكبها في قصته «اجتماع الحمير» ونشرتها «الأيام» في 2004م.
وخلال عمره القصصي، من 1961 إلى 2004م، ترك الباوزير أربعة عشر كتاباً، مابين مجموعات قصصية قصيرة، ومسرحيات، وقصص طويلة، أو روايات قصيرة، وسيرته الذاتية «أنا والحياة» و«سفينة نوح» و«أيام في بومباي» وهي من أدب الرحلات والسِّيَر، بالإضافة إلى خمسة أعمال لاتزال مخطوطة حبيسة الأدراج، ولم تجد طريقها للطباعة والتوزيع رغم مرور زمن على رحيله.
وبعد..
والآن، ونحن نحتفي بالذكرى العاشرة لرحيل أديب اليمن الكبير (أمير القصة اليمنية وعاشق السرد) الذي أعطى لوطنه ولأمّته خلاصة حياته، ولم يجد من الحياة إلا القليل من العرفان، وعاش حياته للكلمة الحرّة الشريفة.. الكلمة المقاتلة لا المخاتلة كاتباً ملتزماً بقضايا أمته وهموم المواطنين، عاش عفيفاً نظيفاً.. عاش للوطن؛ كل الوطن، ورحل ولم يجد – حتى ساعة الناس هذه – كلمة شكر أو لفتة وفاء؛ وهو الذي ملأ الدنيا وشغل الناس عطاءً وحباً، وصارت أعماله تُتَرجم إلى لغات العالم المختلفة، وغدت (مادة سخية) لطلاب الدراسات العليا في الماجستير والدكتوراه في عدد من جامعات العالم.. من حقّه علينا، وعلى هذا الوطن الكبير أن يحظى اسمه بالحضور المجتمعي عبر تسمية أحد شوارع عدن وإحدى قاعات جامعة عدن أو المكلّا باسمه، وأن يُمنَح وساماً رفيعاً يليق بعطائه السخي، وأن يُعتمَد له راتب شهري محترم، مع صرف (شقة سكنية)، في إحدى المجمّعات السكنية، لزوجه وأبنائه، ولن ننسى أن نناشد (وزارة الثقافة) و(اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين) و(السلطة المحلية) بمحافظة عدن ضرورة إعادة بعث كامل إنتاجه وعطائه الأدبي الذي تمّت طباعته، ونفدت جميع نسخه من الأسواق.. وكذا طباعة (المخطوطات الجديدة) للأعمال الخمسة التي لم تصافح يد مبدعها.

كاتب عربي في بزّة عسكري

حميد عبد القادر

لـم تكن الروايـة العربية مـن طليعة الروايـات التي تناولت ظاهـرة العسـكراتية، أو الديكتاتوريـة التـي تجسّـد هـذه الظاهـرة الشـمولية، ولم يبرز فـي العالم العربي ما يسـمى أدب الديكتاتور، مثلما برز «أدب السـجون»، الذي يكاد يكون موضوعـاً عربيـاً بامتياز، يـروي معاناة الكتّـاب والمثقّفين في سـجون الأنظمـة الديكتاتورية العربية، رغـم أن الرواية العربية رواية سياسـية، يحضر فيها الزعيم السياسي، لكن ليس بتلك الهالة التي نجدها في الرواية اللاتينو - أميركية.

لقد ظلَّ الروائي العربي متردّداً بخصوص تناول العسكراتية، كنظـام ديكتاتوري مطلق يقوم على قمـع الحريات والأفراد، رغم معايشـته لها وخضوعه لعنفها وتسلّطها. ولم يقدر على التوغُّل في عمق شـخصية الديكتاتور العربي، ومحاولة فهم نفسيته وعقيدته، مثلما فعل روائيّو أميركا اللاتينية، مكتفياً بتنـاول ظاهرة النظام المسـتبدّ، دون تعمُّق في فهم الظاهرة من جوانبها التاريخية والنفسية.

كانـت الروايـة اللاتينو-أميركية، قد سـبقت الرواية العربية بشـأن تنـاول العسـكراتية والديكتاتوريـة. وكان الزعيـم البوليفي سيمون بوليفار قد تنبّأ، وهو يحتضر شهر ديسمبر 1830، بأن أميركا اللاتينية سوف تسقط في قبضة «جبابرة صغار، من كل الأجناس، والأصناف».

لكـن الـذي لـم يتنبّـأ بـه بوليفـار، هـو أن هـؤلاء الجبابرة العسـكريين، سوف يساهمون بتسلُّطهم وجبروتهم في ميلاد نوع أدبي جديد هو «رواية الديكتاتور». وبالفعل، عقب رحيل بوليفار بعشـر سـنوات فقط، ظهرت الرواية المؤسِّسـة لهذا النوع الأدبي، وهي رواية «الماتادور» للأرجنتيني «ايستيبان اتشيفيريا».

تطـوَّر هنا النـوع الأدبي في القـرن العشـرين، بفضل رواية «السـيد الرئيـس» لميغيـل أنخيـل أسـتورياس، ثـم روايـة «الأعلى» لأغسـتو روا باسـتوس، التي تصوِّر سـنوات حكم الديكتاتور «خوزي غاسبار رودريغير دو فرانسيا» الذي حكم باراغـواي بيـن 1814و1840، بقبضـة من حديـد. وقد جعله باستوس يردِّد في روايته «لم يسبق لي أن أحببت أحداً».

تقوم رواية «الأعلى» على فكرة طغت في المجتمعات العربية، وهي أن الحاكم/ المتسلِّط يفرض أناه كتمثيل للوحدة، وهي الفكرة التي طوَّرهـا الروائي الكوبي «أليخو كاربونتييه» في روايته الشهيرة «اللجوء إلى المنهج»، حيث نجد أن العسكري الديكتاتور هو: مرادف للنظام، ومن دونه يغرق المجتمع في الظلاميـة والفوضـى، وهي الصورة نفسـها التي نجدها لدى بعـض الحـكّام العرب، الذيـن يتصرّفون وفـق مقولة لويس الرابع: «أنا، وليكن بعدي الطوفان».

وتوالـت الروايـات اللاتينو-أميركيـة التـي تفنَّنت في وصف العسـكراتية والديكتاتورية، مـن «خريف البطريك» لماركيز، وصـولاً إلـى رواية «حفلـة التيـس» لفارغاس يوسـا. وفي المقابـل، ظلـت الروايـة العربية بعيدة عن تنـاول الموضوع ناته، رغم وطأة الأنظمة الشـمولية التي برزت عقب الثورات الوطنية التي أحدثت قطيعة نهائية مع الأنظمة الاسـتعمارية



العمل الفني Edward Harris -كنا

أو أنظمة الانتداب. ولم يلتفت الروائي العربي إليها إلا بشكل يكاد يكون محتشماً. ومن بين أسباب عدم بروز ظاهرة العسكراتية والديكتاتورية في الرواية العربية، أن الروائي العربي، التقدّمي واليساري -بالأخص- عُرِف بمساندته للزعيم العسكري / الديكتاوري العربي، نظراً لكون هنا الزعيم الذي تحوّل إلى ديكتاتور كان جزءاً من حركية التاريخ الوطني العربي في محاربته للاستعمار والإمبريالية، على خلاف روائيّي أميركا اللاتينية الذي عارضوا الديكتاتور منذ بدء نظامه، نظراً للتواطؤ والتماهي الصارخ بين الأنظمة الديكتاتورية، من التشيلي إلى كوبا مروراً بالأرجنتين مع الإمبريالية العالمية ممثّلة بالولايات المتحدة الأميركية، وشركات «الموز» التي حطّت رحالها في هذه البلدان لاستغلال الخيرات المحلّيّة. كما ساهمت هجرة كثير من روائيّي أميركا اللاتينية إلى أوروبا (وباريس تحديداً) فراراً من القمع السياسي الديكتاتوري، في وجود هامش كبير من الحرية لدى هؤلاء الكتّاب لكتابة ما يسمى أدب الديكتاتور، ومثل هذه الهجرة المحرَّرة من قيود التسلُّط، لم يلجأ إليها الروائيون العرب كخيار، إذ ظلت الغالبية منهم في أوطانها، سائرة وراء خطابات الزعماء العرب، مؤيّدة لهم، مدعّمة لخياراتهم.

يمكن إرجاع بداية تناول الروائي العربي لموضوع التسلّط، إلى ثلاثية نجيب محفوظ، وشخصية عبد الجواد، التي تعبّر عن الديكتاتورية الذكورية. بيد أن علاقة نجيب محفوظ بالزعيم / الديكتاتور جمال عبد الناصر تميّزت بما يشبه التواطؤ، فقد فضّل الصمت والتوقُّف عن الكتابة، لعدة سنوات بعد نجاح ثورة الضباط الأحرار التي خالفت مبادئه كمثقّف وفدي وليبرالي، يؤمن بأفكار ثورة 1919 الديموقراطية. أما إحسان عبد القدوس، فقد قضى فترة في السجن بسبب مقالاته النقدية تجاه الضباط الأحرار، وأشهرها مقال سياسي بعنوان «الجمعية السرية التي تحكم مصر»، لكن بعد فترة السجن القصيرة غَيَّرَ من أفكاره، وتخلّى عن معارضته للنظام العسكري الذي جاء بعد ثورة يونيو 1952. وعلى خلاف كُتّاب أميركا اللاتينية الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى، فإن الشريحة الأوسع من المثقّفين العرب كانوا ينتمون إلى الطبقات البسيطة، لذلك ساندوا ديكتاتورية العسكريين الوطنيين العرب، ووقفوا في صفّها بمجرّد أنها تعمل لصالح الفئات الشعبية، وتحقّق «اشتراكية تعاونية». ففي الجزائر انقسمت مواقف الروائيين الجزائريين من نظام العقيد هواري بومدين الشمولي، الذي جاء إلى الحكم على إثر انقلاب عسكري على الرئيس أحمد بن بلة يوم 19 حزيران / يونيو 1965 (المنتخَب من قبل الجمعية التأسيسية - البرلمان سنة 1962)، فمنهم من عارض خياراته (محمد ديب، نبيل فارس، رشيد بوجدرة) فيما توقف مولود معمري عن الكتابة لسنوات طويلة، وكذلك فعلت أسيا جبار، إذ لم تنشر أي رواية بعد سنة 1967، واكتفت بنشر بعض الدواوين الشعرية ومسرحية حول فلسطين.

ويُعَدّ رشيد بوجدرة الذي اختار المنفى بعد الانقلاب العسكري (1965)، من أكثر الروائيين معارضة لنظام بومدين العسكري، حيث كتب رواية «التطليق»، عقب الانقلاب على بن بلة، وأبدى فيها نقداً شديداً لاستحواذ العسكر على الحكم. وفي المقابل، هناك من ساند خيارات بومدين الأيديولوجية التي قامت على مسألة الإصلاح الزراعي (الثورة الزراعية)، وعلى امتلاك الدولة لوسائل الإنتاج، فلم يكونوا أصحاب نظرة نقدية تجاه انفراد مجلس الثورة بالحكم، والذي ينتمي أغلب أعضائه إلى ضباط جيش التحرير الذي حَرَّر البلد من الاستعمار الفرنسي، قبل أن ينفرد العقيد بومدين بالحكم. ونعثر على مواقف مساندة لخيارات بومدين في أعمال كل من الطاهر وطار، بالأخص في رواية «الزلزال»، وعبد الحميد بن هدوقة في «ريح الجنوب، ونهاية الأمس». ولم تظهر الرواية التي قاربت موضوع العسكراتية في الجزائر إلا بعد أحداث أكتوبر/تشرين الأول 1988، التي عرفت انتفاضة شعبية

> توجّب انتظار ثمانينيات القرن الماضي، أي بعد تبخُّر الأحلام، والتأكّد من أن الزعيم العربي خالف وعوده بشكل نهائي،لكي تتبلور فكرة ضرورة تناول ظاهرة العسكراتية وشخصية الديكتاتور العربي روائياً.

ضد النظام الحاكم، وأفرزت عن تعدّدية حزبية ودستور جديد سنة 1989 يقرّ بحرّية الصحافة، ووسط هذه الظروف المحفِّزة نشر الروائي مرزاق بقطاش رواية «عزوز الكابران» التي تنتقد النظام وطبيعته العسكرية.

وبالعودة إلى الرواية العربية مرحلة سبعينيات القرن العشرين، فإننا نعثر فيها على انعكاسات واضحة لأنظمة الطغاة وظاهرة العسكراتية، بالأخص في روايات عبد الرحمن منيف، في «شرق المتوسط» التي كتبها عام 1972، والتي تصف أجواء السجن السياسي الذي يحاول قتل الجسد العربي بواسطة الترهيب. وكان السجن السياسي وفق ما ذهب إليه عبد الرحمن منيف، قد لجأ إليه الديكتاتور العربي وهو يزداد خوفاً، وضيقاً بالمعارضة، ومن ثمّ أكثر لجوءاً إلى القمع، فأصبح السجن السياسي، مثلما عَبَّرت عنه الرواية، وسيلة لحماية وجود الديكتاتور العربي وتحصينه، وإبعاد القلاقل والاضطرابات عنه.

وتوجّب انتظار ثمانينيات القرن الماضي، أي بعد تبخُّر الأحلام، والتأكّد من أن الزعيم العربي خالف وعوده بشكل نهائي، ولم يحقق العدالة الاجتماعية المنشودة، بل فرض وأسّس نظاماً قمعياً متسلِّطاً، لكي تتبلور فكرة ضرورة تناول ظاهرة العسكراتية وشخصية الديكتاتور العربي روائياً. فنشر حيدر حيدر رواية «وليمة لأعشاب البحر»، وكتب مؤنس الرزاز رواية «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، بينما عاد عبد الرحمن منيف للموضوع ونشر «مدن الملح». كما لم تخلُ رواية «العصفورية» لغازي القصيبي من الإشارة لموضوع التسلُّط العربي وشخصية الديكتاتور. ونعثر على الظاهرة نفسها لدى هاني الراهب في روايته «رسمت خطاً في الرمال»، وكذا في الجزء الرابع من «مدارات الشرق» (الشقائق) للكاتب السوري نبيل سليمان.

يبقى أن الملاحظ في هذه الروايات تناولها لظاهرة العسكراتية تناولاً سطحياً. لقد فضّل الروائي العربي الكتابة عن شخصية العمدة صاحب السلطة المطلقة، ورجل الشرطة المتسلِّط بدل الكتابة عن الديكتاتور، فلم نقرأ مثيلاً لرواية «خريف البطريرك» لماركيز التي وصفت آليات القمع، ورسمت شخصية الديكتاتور، وقدّمت جوانب دقيقة من حياته ونفسيته وأفكاره. ولعل روايتَيْ «الزيني بركات» للروائي المصري جمال الغيطاني، و«عو» للفلسطيني إبراهيم نصر الله، قد كُتبتا للتعبير عن الرقابة المنتشرة في العالم العربي، وأسلوب التعامل البوليسي مع المواطن، فشكّلتا الاستثناء، وتمكّنتا من سبر أغوار الظاهرة، حيث طرحتا ذلك الصراع الحادّ والشرس بين الديكتاتورية (عو) وأجهزته المخابراتية (الزيني بركات) وأحلام الإنسان البسيطة.

وظل الأمر هكذا إلى بداية القرن العشرين الذي شهد ظهور روايات جعلت من الديكتاتور شخصية محورية، ونجد أن الروائي السوري نبيل سليمان قَدَّمَ مدوَّنة حول الموضوع ذاته، للردّ على مقالين نشرهما إبراهيم العريس، وفخري صالح حول موضوع «الديكتاتور في الرواية العربية»، نَفَيا من خلالهما وجود رواية «الديكتاتور العربي». وحَدَّد سليمان الأعمال التالية كروايات اهتمَّت بالموضوع، وهي: «فتنة الرؤوس والنسوان» لسالم حميش، «الأسلاف» لفاضل العزاوي، ورواية أبو بكر العبادي «آخر الرعية»، وكذا رواية واسيني الأعرج «المخطوطة الشرقية»، ورواية عبد الستار ناصر «أبو الريش»، ورواية «تل اللحم» لوالي نجم. ويمكن إضافة روايات مثل «قبعة الوطن» لزكريا عبدالجواد، التي تقدّم الأنظمة العسكرية كأنموذج للاستبداد، و«أودية العطش» للروائي الموريتاني بدي ولد ابنو، إضافة إلى رواية «حدائق الرئيس» للروائي العراقي المقيم في إسبانيا محسن الرملي التي تتعامل مع شخصية الطاغية كموضوع محوري، ولا ننسى «مجنون الحكم» للمغربي سالم حميش.

إن الرواية العربية رواية سياسية بامتياز، لكنها لم تكن بحثاً معمّقاً في السلطة. تحضر فيها ثيمات العنف والقهر وكل مظاهر التسلُّط، لكنها عجزت عن إبراز عمق جنور الجهاز الحاكم ونواته الأساسية وطبيعة آلة السلطة الديكتاتورية في خفائها وتجلّياتها. كما اكتفت الرواية العربية، طويلاً، بأن تكون رواية سجون ومخابرات وفظائع لا غير.



على هامش فرانكفورت

خاص بالدوحة

عاشت فرانكفورت الألمانية -بداية الشهر الماضي، على مدار أربعة أيام- على وقع الحدث الأدبي السنوي الأهم، باحتضان الدورة السادسة والستين (8 - 14 أكتوبر/تشرين الأول)، من معرضها الدولي للكتاب، الذي اختار فنلندا ضيف شرف. ويُعَدّ معرض فرانكفورت من أهم المعارض في العالم، في التأثير في تجارة الكتاب وتسويقه والترويج له بكل اللغات. سَجَّل المعرض حضوراً عربياً مهمّاً، ممثّلاً في مشاركة عدة دول منها قطر بجناح أدبي مهمّ، والسعودية، والبحرين، وسلطنة عمان، ومصر، بالإضافة إلى مشاركة مؤسَّسات ثقافية اعتبارية منها اتحاد الناشرين العرب، ونقابة الناشرين اللبنانيين، ومؤسسة الأهرام المصرية، وكذلك دور نشر خاصة مثل العبيكان، وضفاف، والبستاني، وصفصافة، التي ألقى مديرها، الأستاذ محمد البعلي ندوة مهمّة في المعرض بعنوان (الإسلام والتحوُّل الديموقراطي – نماذج من مصر وإندونيسيا)، كما عقدت الدار نفسها اتفاقيات مع كُتّاب أجانب لترجمة بعض كتبهم إلى العربية.

الحضور العربي المهمّ تمثَّلَ -أيضاً- في حصول الروائية السعودية رجاء عالم على جائزة أدب الحرية التي تقدّمها مؤسَّسة ليتبروم litprom عن روايتها «طوق الحمام» والتي ترجمها هارتموت فاندريش، وصدرت باللغة الألمانية عن دار «يونيون» السويسرية.

وقد صرَّحت رجاء عالم للصحافة خلال حفل تسلُّمها الجائزة، على هامش معرض فرانكفورت للكتاب، أنها سعيدة بهذا الفوز الذي عَدَّته تكريماً للأدب العربي، وأنها تعدّ أعمالها نتاج غرس الموروث الأدبي العربي الهائل ونتاج حبّها لمدينتها الأم «مكة».

مع جائزة أدب الحرّية كان لمؤسَّسة ليتبروم نشاط آخر ضمن المعرض تمثَّلَ في إعلان نتيجة ورشة الكتابة والمسابقة التي تضمَّنها مشروع «قصص القاهرة القصيرة»، وذلك تحت إشراف الكاتب العراقي الألماني عباس خضر، وشارك في تنظيمها معهد جوتة بالقاهرة.

وقد أعلن منظِّمو المشروع أن دار صفصافة بمصر ستقوم بجمع القصص الناتجة عن ورشة الكتابة ونشرها في كتاب.

سألنا البعلي عن حال الأجنحة العربية في معرض فرانكفورت، من حيث التنظيم ورواج الكتب. وإن كان هناك خطة عامة تجمع الناشرين من أجل أداء أفضل، فأجاب: «يمكن وصف المشاركة العربية في معرض فرانكفورت هذا العام بأنها كانت كبيرة نسبياً ولكنها عشوائية؛ سواء من جهة عدم وجود أي تيمة مشتركة، أو من جهة تركيز على أحد جوانب الثقافة أو التراث العربي، وكذلك من جهة عدم تنسيق تصميمات الأجنحة لكي تعطي شكلاً مميَّزاً للركن العربي». ويصف البعلي أن الجناح المصري كان الأسوأ تصميماً؛ فلم يكن هناك أي ديكور إضافي مع حوائط الجناح سوى علم للبلاد.

وبخصوص كتب صاحب نوبل 2014 باتريك موديانو يضيف البعلي، صاحب النشاط المكثَّف لشراء حقوق الترجمة بالقول: «التقيت ممثِّلين عن دار غاليمار الفرنسية (الناشر الأصلي لصاحب نوبل)، وأكَّدوا لي أن فوز موديانو بنوبل أثار اهتماماً كبيراً بكتبه خلال المعرض، وعرضت كثير من دور النشر العربية شراء حقوق ترجمة كتبه؛ ولكن دار غاليمار قرَّرت أن تؤجِّل أيّ اتفاقات أو عقود بشأن كتب الكاتب إلى حين العودة إلى باريس والالتقاء به».

الجدير بالذكر، أن الحضور العربي السّابق في معرض فرانكفورت بضيافة الشرف، لم يتكرَّر منذ عام 2004.

أحمد شاملو

الحقيقة كبيرة وأنا صغير

تقديم وترجمة عن الفارسية:مريم حيدري

يُعَدّ أحمد شاملو أهم شاعر وطني إيراني وأكثر الشعراء شعبية وأبرز من كتب قصيدة النثر في إيران، كما أنه يُعَدّ رمزاً للمثقّفين والفنّانين في الشعر، حيث حاول أن يتحدّث عن الحرية والأمل والصمود. وهناك الكثير من سطوره ومقاطعه الشعرية حفظها مُحِبّوه وهواة الشعر وأخذ يردّدها حتى الذين لا يهتمّون بالشعر كثيراً.

لشاملو لغته الخاصة وإيقاعه المنفرد في الشعر المنثور، إذ تتّسم لغته بالرصانة، ويحفل نصّه بكثير من التراكيب اللغوية الجديدة التي أدخلها إلى لغته الشعرية، والمفردات التي دخلت نصّه دون الآخرين؛ لذلك يمكن أن يكون أحد أسباب شعبية شاملو وخلود شعره هو تلك اللغة الشعرية التي تتميز في مزجها للملحمة بالغزل في آن واحد.

ويقال إنه حاول أن يستمدّ إيقاع نصّه من التراجم الفارسية الأولى للقرآن التي أنجزت في القرون الأولى من الهجرة، من مثل ترجمة أبي الفتوح الرازي التي حاول فيها أبو الفتوح - ونظراً لقداسة القرآن- أن يحافظ على الإيقاع القرآني في الترجمة. وشاملو، الذي قرأ قصيدة النثر الغربية وتأثر بها وشاهد تأثُّر الغربيين بالنصوص التوراتية والإنجيلية، خطا خطوات مشابهة وبرز في ذلك. وهو إلى جانب الشعراء الإيرانيين الكبار، من مثل فروغ فرخ زاد، وسهراب سبهري، ومهدي أخوان ثالث، يُعَدّ من روّاد الجيل الذي أتى بعد الرائد الأكبر للشعر الفارسي الحديث، أي «نيما يوشيج»، والذي حرّر الشعر الفارسي من قيود القصيدة العمودية، وبدأ بكتابة القصيدة الحرّة التي تعادل قصيدة التفعيلة في العربية.

كما اشتهر شاملو بقصائده التي تعكس الواقع السياسي والواقع الاجتماعي في عصره والاعتراض عليهما، وذلك بشاعرية تامّة ونبوغ أدبي دون الاقتراب من أي شعارات، ما جعل قصائده تلك خالدة حتى اليوم. وكان قد خصّص بعض شعره للنضال السياسي والتيار اليساري الذي كان يعارض سياسات الشاه آنذاك. وما يلاحَظ في نصوص شاملو الغزلية والاجتماعية والسياسية، وفي حياته الشخصية أيضاً، هو أن الشعر كان هو الحياة بالنسبة إليه، كما ذكر يوماً أن «الشعر ليس انطباعات عن الحياة بل هو الحياة ذاتها».

أصدر شاملو مجاميع شعرية عدة خلال حياته، وقد أثّرت لغته الشعرية وعالمه الشعري في الأجيال الشعرية التي تلته، لا سيما لغته ومفرداته الرصينة والفخمة التي دخلت حتى فضاءاته الغزلية بشكل إبداعي رائع.

وُلِد شاملو عام 1925 في طهران، وتوفّي عام 2000. من مجاميعه الشعرية: «حديقة المرايا»، «مراثي التراب»، «آيدا في المرآة»، «إبراهيم في النار»، «خنجر في الطبق» و«أغاني الغربة الصغيرة».



اللوحات :Rene magritte -بلجيكا

الحُبّ العامّ

الدمعُ سرّ
الابتسامةُ سرّ
والحبُّ سرّ
دمعةُ تلك الليلةِ كانت ابتسامةَ حُبّي.

لستُ قِصّةً ترويها
ولا نغمةً تُغنّيها
ولاصوتاً تَسْمعينهُ
ولستُ شيئاً تَرينَهُ
أو شيئاً تَعرفينهُ...

أنا وَجَعٌ مُشتركٌ
اصْرُخيني.

الشجرةُ تُحدّث الغابةَ
العُشبُ يُحدّث الصحراءَ
النَّجمةُ تُحدّث المجرّةَ
وأنا أحدّثكِ.

بُوحي لي باسْمكِ
هاتي يَدَكِ
قولي كلامَكِ لي
وامنحيني قلبَكِ
أنا أدركتُ جذورَك
بِشَفَتَيكِ نَطقتُ لكلّ الشفاهِ

ويَداكِ تألَفانِ يَديّ.
مَعكِ
في الخلوةِ المُضاءةِ بكيتُ
مِن أجلِ الأحياءِ،
وفي المِقبرةِ المُظلمةِ غنّيتُ معكِ
أجملَ الأناشيدِ
لأنّ أمواتَ هذا العام
كانوا أكثرَ الأحياءِ حُبًّا.



هاتِ يَدكِ
يداكِ تألَفانِي
يا من وجدتُكِ مُتأخّراً
أتحدّث إليكِ
كما يتحدّث الغيمُ إلى الطوفان
كما العشبُ معَ الصّحراء
كما المطرُ معَ البحر
كما الطيرُ مع الربيع
وكما تتحدّثُ الشَّجَرةُ مع الغابة

لأنّي
أدركتُ جذوركِ
لأنّ صَوتي
يألفُ صوتك.

في اللّيل

كيفَ يُمكنُ أنْ أكتُبَ قصيدةً في اللّيلِ
تَتحدَّثُ عن قلبي كما عن زِندي؟

في اللّيل
كيفَ يُمكن
أن أكتُبَ مثلَ تلك القصيدةْ؟

أنا ذلك الرمادُ الباردُ الذي
يكْمُن فيه لهيبُ كلّ التمرّدات،
أنا ذلك البحرُ الهادئ الذي
تكمن فيه صرخةُ كل العواصف،

أنا ذلك السرابُ المظلم الذي
تكمن فيه نارُ كلّ الإيمانات.

الأفُق المُضاء

ذاتَ يوم سَنجدُ حَمائمَنا مَرّةً ثانيةً
والمحبةُ، سوف تُمسِكُ بِيَدِ الجَمالْ.

يومٌ
تكونُ القُبلةُ
أقلَّ الأناشيدِ
وكلُّ إنسانٍ
يكونُ أخاً
للإنسانِ الآخرْ.
يومٌ
لا يُقفلونَ فيه أبوابَ بُيوتِهم
فالقفلُ عند ذلك
خُرافةٌ
والقَلبُ وَحْدهُ
يَكْفي للحياةْ.

يومٌ
تكون كلُّ الأحاديث فيه
تعني الحبَّ
كي لا تبحثي عن كلام من أجل الحديث الآخر.

يومٌ
تكون الحياة
إيقاعاً لكلّ حرفٍ
كي لا أحتمل عناءَ البحثِ عن القوافي
من أجْلِ القصيدةِ الأخيرةْ.

يومٌ
تكونُ كلّ شَفَةٍ فيهِ
أغنيةً
لتغدوْ القبلةُ، أقلَّ الأناشيدْ.

يومٌ
تأتينَ فيهِ
تأتينَ للأبدْ
وتتساوى المحبّةُ مع الجمالْ.

يومٌ
ننثرُ فيه الحَبَّ ثانيةً لحَمائِمِنا...

وأنا أنتظرُ ذلكَ اليومَ
حتّى
يومَ لم أكُنْ.

في اللّحظة

ألْمَسُكِ فأدرِكُ العالَمَ،
أفكّر بكِ
وأتلمَّسُ الزمانَ
مُعلَّقاً، بلا حدودٍ
وعارياً.

أهُبّ، أُمطِرُ، أُشِعّ.
أنا السماءُ
والنجومُ والأرضُ،
والقمحُ المعطّرُ الذي يزهرُ
راقصاً
في روحِه الخضراءْ.

أعبُرُ مِنكِ
كما صاعقةٌ من اللّيل.

ألمعُ
ثمّ أنهارْ.

موت نازلي(1)

«- نازلي!
ها هُو الرّبيعُ ابتَسَم وتفتّحتْ زهرةُ الأرجوانْ.
وفي البيتِ ازدهرتْ الياسَمينةُ الهَرِمةُ تحتَ الشُّبّاك.
اتركْ الظنَّ والخيالَ!
ولا تصارعْ الموتَ المشؤومَ!
فالوجودُ خير من العدم، لاسيّما في الربيع...»
ولكنّ نازلي لم يتحدّث،
فقط
بكبرياءٍ
كَتَمَ الغَيظَ ورحلْ.

«نازلي! قلْ أيَّ شيءْ!
طائرُ الصَّمتِ، في عُشِّه الآنَ
يدفّئ بيضةَ موت مفجع!»

ونازلي لم يتحدّث،
خرجَ من الظُّلُماتِ كما الشَّمسُ
وتخضّبَ بالدّمِ ورَحَل...

نازلي لم يتحدّث
نجمَةً
كانَ نازلي
تلألأَ في هذا الظلامِ لحظةً، ثمَ قفزَ ورَحلَ...
نازلي لم يتحدّث
بنفسجاً
كان نازلي
تفتّحَ
وبشّرَ: «لقدْ انكَسَر الشِّتاءُ!»
و
رحلْ...

أحيّيكِ...

أحيّيكِ وأجلسُ بجوارِكِ
وفي خِلْوَتكِ تنْبَني مَدينتي الكبيرةْ.

إن كنتُ صرخةَ الطائرِ أو ظلَّ العشبِ
فهذه الحقيقةُ في خلوتكِ أجدُها.
مُتعَباً، مُتعَباً، من مسالك طريق الحيرة آتي

مُمتلئاً مِنكِ كما المرآةُ
ولا يُهدّئني شيءْ
لا غُصْنُ زِندكِ ولا ينابيعُ جَسَدكْ.

ساكن أنا دونك، ومدينة في الليل.
تُشرِقينَ
من بعيدٍ أتذوَّقُ دفأك
فتَستيقظُ مَدينتي.

بالضجَّاتِ، والتردّداتِ، والمحاولاتِ، وضجيجِ
مُحاولاتي المتردّدة.
لم يعُدْ شيءٌ يَنوي تَهدِئتي.
في البُعد عنكِ
أيّتُها الشّمسْ
مَدينةٌ في اللّيلِ.. أنا
وغُروبُكِ يُحرِقُني.
أبحثُ عن فَجرٍ ضائعْ.

تتحدّثينَ ولا أسمعْ
تَسكُتينَ وأصرخْ
أنتِ معي وأنا لستُ معي
ودونك لا أدركُ نفْسي.
لم يعدْ شيءٌ يَنوي تهدئتي أو يَستطيع.

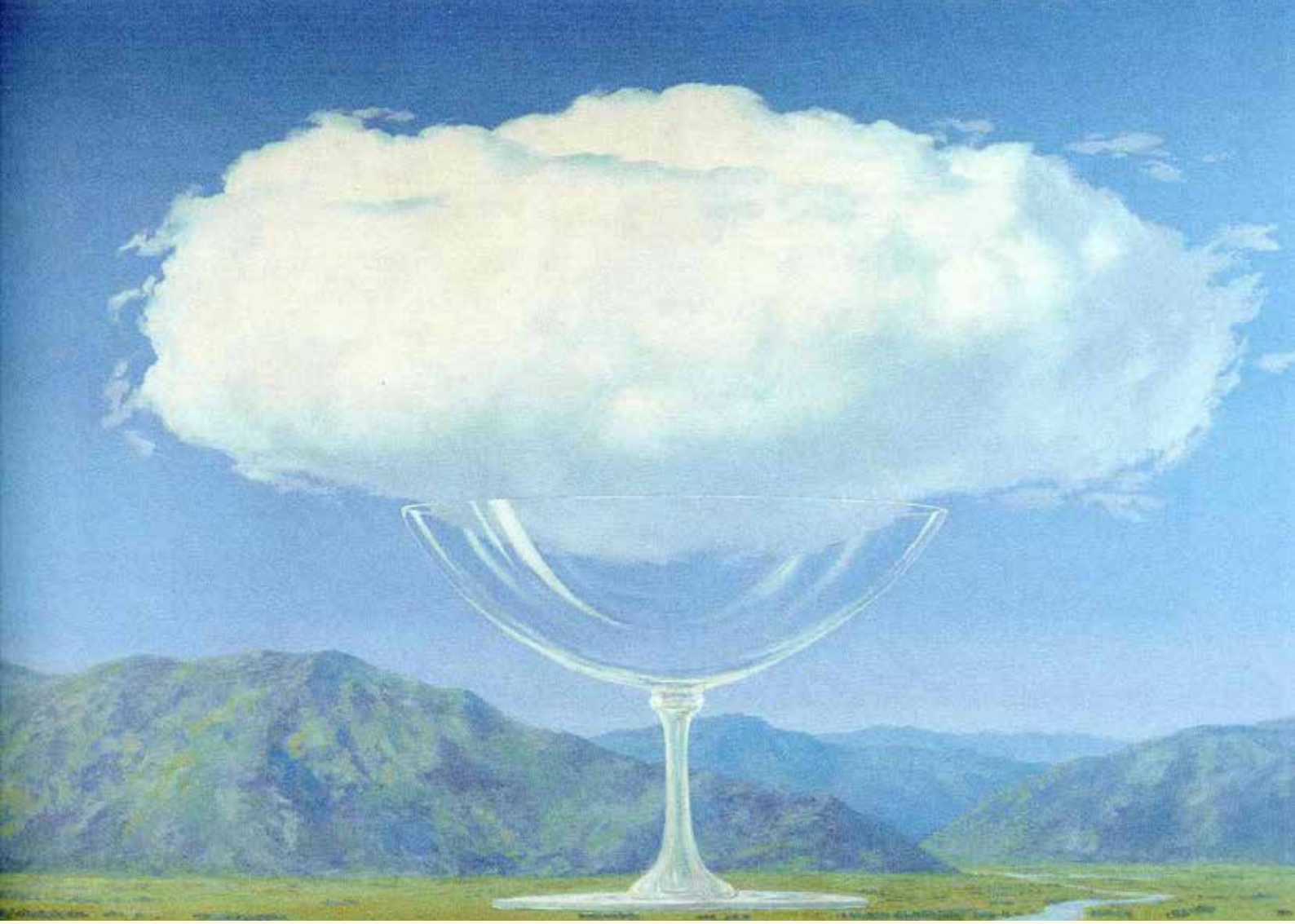
صراخَ الطّائرِ كنتِ، أمْ ظِلَّ العُشبْ
فهذه الحقيقةُ وجدتُها في خِلوتِك.
كبيرةٌ هي الحقيقةُ، وصغيرٌ وغريبٌ معكِ أنا.

اسمعي صُراخَ الطائرِ
وامزِجي ظِلَّ العُشبِ بعُشبكِ
عرّفيني إليكِ يا غريبتي
ووحّديني بنفْسكْ.

امتزاج

على نحوٍ قاسٍ
ضئيلاً كان الحيّزُ
والحدَثُ..
غيرَ متوقَّع





تماماً.

لم نذُقْ طَعمَ نَشوةٍ
منْ رؤيةِ الرّبيعِ
فالقفصُ
يجعلُ الحديقةَ ذابلةً.

سأنقطِعُ
مِنَ الشّمسِ والنَفَسِ
كما تنقطعُ الشَّفَةُ من قُبْلةٍ غيرِ ريّانة.

عارياً
قُلْ لهمْ أنْ يَدفنوني عارياً
عارياً تماماً
كما نُقيمُ الصلاةَ للحُبّ،
فأريدُ الامتزاجَ
بالترابِ
حُبًّا
دون شائبةِ أيِّ حِجابْ.

نشيدٌ للشُّكر والعِبادة

قبلاتُكِ
العصافيرُ الثرثارةُ في الحديقةِ
نهداكِ خليّةُ الجبالْ

وجَسدُكِ
سِرٌّ أبَديٌّ
يبوحونَ لي بهِ
في خلوةٍ عظيمةْ.

جَسدُكِ إيقاعٌ
وجَسدي كَلمةٌ تَجلسُ فيهِ
لتُولَدَ نَغمةٌ:
نشيدٌ يَنبضُ بالدَّيمومةْ.

كلُّ المَحبّاتِ في نَظرتِكِ
هِندباءُ بَريّةٌ تأتي بنبأ الحياةْ.

وفي صَمتكِ كلُّ الأصوات:
صرخةٌ تجرّبُ الكَينونةْ.

غزَلُ التّحيّةِ والوداعْ

بتَحيّةٍ تَدخُلين البيتْ
وبوداعٍ
تُغادرينَه.
أيّتُها الصانعةْ!
لحظةُ عُمْري
ليستْ إلا الفاصلَ بين هذه التحيّة وذاكَ الوداعْ:

هذه، تلكَ اللحظةُ الحقيقيّةُ التي
تنتظرُ اللّحظة الأخرى.
نَوَسانٌ في مِرساةِ الساعةِ
يجرُّ المرساةَ بنوَسانٍ آخَر.

خُطوةً قبلَ خُطوةٍ أخرى
تُوقظُ الطّريقْ.
دَيمومةٌ تصنعُ وقتي
ولحظاتٌ تملأ عُمري.

مِيعاد حُبّ

أحبُّكِ
أبعدَ مِن حُدودِ جَسَدي
في ذلكَ البَعيدِ الأقصى
حيثُ تنتهي رسالةُ الأعضاءِ
ويخمَدُ تماماً
لهيبُ النبض والتمنّي
وكلُّ معنى يغادرُ إطارَ اللّفظِ
كما روحٌ
تترك الجسدَ في نهايةِ السفرِ
لهجومِ النُّسورِ الأخيرة...

أحبُّكِ
أبعدَ من الحُبّ
أبعد من الستائر والألوان.

أبعد من جَسَدَينا
امنحيني موعداً لِلِّقاءْ.



لا وجود لما يُدعى الغد

طارق بـوورا

ترجمة - صفوان الشلبي

طـارق بـوورا (1918 - 1994): كاتب وشـاعر ومسـرحي تركـي، وُلِد في مدينة أكشـهير. بدأ كتابة القصة والشـعر وهـو ما يزال طالبـاً في المرحلة الثانويـة. التحق بكليات الطـب ثم الحقوق ثم الآداب دون أن يكمل الدراسـة في أيٍّ منهـا. عمل معلّماً، ثم أصدر صحيفـة «نصر الدين خوجا» (1949 - 1952) في مسقط رأسه، ثم انتقل إلى استانبول ليعمـل فـي كبريـات الصحـف واسـعة الانتشـار مديـراً للصفحـات الثقافية وكاتب مقالـة وزاوية. كتب عدداً كبيراً مـن القصص والروايات، ونال العديد من الجوائز الأدبية، وعُرضـت أعمالـه علـى خشـبات المسـرح وفـي السـينما والإذاعة التركيتين، كما وضعَ عدداً من كتب أدب الرحلات واليوميات. توفّي عام 1994 في استانبول. نُشرت قصّته «لا وجـود لما يدعى الغـد» ضمن مجموعـة قصصية تحمل الاسم نفسه عام 1955، وأُعيد نشرها عام 1979.

كنت أشعر بقليل من الاضطراب والتوتُّر. دخّنت عدداً من السجائر، أشعلت واحدة لتكون الأخيرة. لا بدّ من دخول الفراش بمجرّد انتهائها، إذ يجب أن أنال قسطاً من الراحة لأكون غداً بنهن صافٍ. خطر في بالي في أثناء نفث السيجارة، قراءة بعض من كتابات الناقد الشهير حامد مثل «تجيير الدعوى» أو «أنقرا»، لكن، يبدو أن توتري قد أثّر في استيعابي، فلم أدرك أكثر عناصر سخريته وضوحاً، بل كدت أجدها ركيكة، فتوقّفت عن القراءة.

هذا التوتر يؤثّر في حاجتي الملحّة إلى للنوم، ولكن، كيف لي بمعالجته؟

ورد في ذهني أن في التصفير أو في دندنة إحدى المقامات حلّاً مناسباً لطرده، لكن، تولّدت في ذهني -فجأة- ألحان أخرى، احتمالات متعلّقة بالغد، معزوفات قد تحدث غداً.. وأنا، في هذه الأثناء، وجدت نفسي أجدّد سيجارتي؛ أمر يبعث على الانزعاج.. ماذا آمل من هذه السيجارة؟ لن يأتِي النوم محمولاً على طبق، ومع هذه الإنارة الساطعة!.

سحقت السيجارة، ولم تعش، بعد، سوى نفثتها الثانية، ثم أطفأت النور، ودخلت إلى الفِراش متوجّهاً إلى الله، علّه ينعم عليّ بالنوم.

سيكون مروّعاً ألّا أستطيع النوم رغم حاجتي إليه؛ لذلك وجب عليّ مراعاة شروط أفضل وضعية مناسبة للنوم: تمدّدت على جانبي الأيسر آخذاً وضعية معدتي في الحسبان، وبدأت البحث عن موضوع يهدّئ من توتّري. تنكّرت قبل أن يمرّ وقت طويل أن قلبي في الجانب الأيسر، فاضطجعت على يميني. شعر جسدي براحة أكثر بهذه الوضعية، لكن دماغي بدا كأنه معوّق: دماغي قد أضاع نظارته، فأصبحت في حالة تشوّش مربك كعينين لا غنى لهما عن نظارتين: واحدة لقصر نظر شديد، وأخرى لطول نظر شديد.. نعم، دماغي.

لكن دماغي أجهد نفسه إلى أن اكتشف السبب: انقطع الفيلم الذي كان يديره خلال الاضطجاع على الجهة اليسرى. كان الفيلم لمشاهد من الطبيعة من قديم إخراجي، وكنت أحصل -باسترجاع هذه المشاهد في مخيّلتي- على نتائج إيجابية باهرة في أثناء الخدمة العسكرية باعتبار أن النوم من ذهب، فكنت أغفو على إثرها بعمق حتى في استراحات العشر دقائق. كنت أتمدّد أينما كان، أسرح بمخيّلتي في البلدة حيث وُلِدت، بهضبتها ذات شجرة القيقب الضخمة، أستعيد منظر السهل من أعلى تلك الهضبة، فتسترخي أعصابي، وأغطّ في نوم عميق براحة وكسل.كانت هذه قاعدة ناجحة توصّلت إليها بالتجربة، وكنت أحصل دائماً على النتيجة نفسها، لكنها الآن قد أخفقت، وما عادت تجدي نفعاً. في الماضي، كان يكفيني التفكير -في كل الحالات- ببلدتي. أما الآن، فأودّ الرجوع طفلاً في ربوع بلدتي، هنا فقط كل ما أتمنّاه، ولا شيء سواه.

عندما وصلت إلى هذه الحال، ما عاد لي من وسيلة أخرى سوى التحرُّر من هنا الشوق الجامح إلى الماضي، وهذا ما فعلته. لقد فعلت ذلك، لكن لم تظهر أي بشائر للنوم، ولا حتى في الأفق البعيد، بل حتى الأفق نفسه تلاشى واختفى خلف سحابة من دخان، خلف هيجان بسرعة ذريّة لسخط، وغضب، واستياء، ومودّة، ونفور، وآمال، ويأس، ومحبة، وآلام.

استدرت من جديد على جانبي الأيسر، عساني أتخلّص من هذه المعاناة، وقد عزمت على ترك كل هذه الوجوه وهذه الذكريات وهذه الأفكار على جانبي الأيمن.. أملت بنسيان كل ذلك، ولكن، لا مناص؛ فالغالبية قد تسرّبت معي إلى الجانب الأيسر. عندئذ، راودني التفكير بمدى نجاعة تدخين نصف سيجارة على الأقل في هذا الظرف. في تلك الأثناء تسلّط على عقلي وسواس معرفة عدد السجائر التي دخّنتها.

بعد محاولات حسبة عقيمة، أدركت أني مجبر على تحديد عدد السجائر التي دخّنتها، من عصر هنا اليوم وحتى هذه الساعة، بدقّة، وإلا فإن قلبي -بسبب هنا أيضاً- سينفطر، ويتوقّف.

كنت أدرك أني قد استنفدت علبة سجائر واحدة على الأقل. نهضت لأعرف كم بقي من السجائر في العلبة الثانية؛ أي بحسبة تليها سأعرف عدد السجائر التي دخّنتها من العلبة الثانية. أضأت النور فوجدت ثماني سجائر في العلبة، ذلك يعني أني دخّنت من العصر حتى الآن اثنتين وثلاثين سيجارة. وحيث إن الأمر قد خرج عن السيطرة، قلت «طز!». بعد ذلك، ولأواسي نفسي، افترضت أن عدداً منها قد ذهب للطفيليين. لكن، ورد بذهني أنه على العكس من ذلك، فأنا من يتطفّل دائماً على الأصدقاء.

عندما أدركت أن لا سبيل لحسبة دقيقة، اتّخذت قراراً بالاستلقاء في الفراش. في أثناء قيامي عن الطاولة، وقعت عيني من جديد على علبة السجائر، وبحركة لا إرادية أحصيت السجائر مرة أخرى، فتبيَّن لي أنها سبع. استدعى الأمر دهشتي ، فمنذ لحظات كانت ثماني عندما أحصيتها. وسحبت نفساً عميقاً آخر من سيجارتي وأنا أردّد: «يا الله، يا الله»، ثم نظرت إلى عقارب الساعة: عقرب الساعات مع عقرب الدقائق في حالة احتضان، خط واحد! صُعِقت، أطفأت على الفور السيجارة والنور، فقد كان يجب أن أنام خلال نصف ساعة على أقصى تقدير، وإذا لم

أنجح فإن الأمر سيكون كارثياً.

وبينما كنت آوي إلى الفراش، وجدت نفسي أتّخذ قراراً بتجربة ما قرأته في إحدى المجلّات عن «منهج عدّ الأرقام». لم يسبق لي فعل ذلك من قبل، لكنني كنت أذكر جيداً توصية الكاتب به، بحرارة، للمصابين بالأرق.

وفقاً لهذا المنهج، يوصى بالعَدّ تنازلياً من مئة. وأنا -كي أضمن نتيجة أكيدة- اتّخذت قراراً بالعَدّ التنازلي من خمسمئة، وباشرت المهمّة فوراً: خمسمئة، أربعمئة وتسعة وتسعون، أربعمئة وثمانية وتسعون...

آه كم هو لطيف! ما إن قلت مئتين وخمسين، وقبل الوصول إلى مئتين، حتى غمرني خدر ممتع، وكأني أسمع هدهدة عنبة حنونة من أمي. تابعت العَدّ: مئتان واثنان وعشرون، مئتان وواحد وعشرون، مئتان وعشرون، مئتان وعشرون، مئتان وعشرون.. وفي أثناء قولي: «كم هو لطيف.. ممتع.. ممتاز»، وجدت نفسي أردّد مثل أسطوانة مشروخة: «مئتان وعشرون، مئتان وعشرون» و عدد الليرات التي بحوزتي هو مئتان وعشرون.

أستطيع تخليص الإبرة من شرخ الأسطوانة، وأنا أقول: شكراً جزيلاً، لكن، كأنما التشويش تغلغل في أعماقي، فعاودت العَدّ على عجل، فلا مجال للشكر، بل ولا حتى للتفكير بالشكر: «مئتان وسبعة عشر، مئتان وستة عشر، مئتان وخمسة عشر..»، يبدو أن الأمور تتّجه نحو التحسُّن. «مئة واثنان، مئة وواحد..»، أنفاس عميقة تدغدغ الأنف.. كل شيء في العقل إلى القاع، إلى الأعماق السحيقة، لم تلمس أيدينا، لم نسلك يوماً الطرق الملتوية، مراهنة صائبة. ببطء.

وبينما كنت أقول: «واحد وثمانون، ثمانون، تسعة وسبعون...»، لم أستطع تجاوز الثمانية والسبعين. مستحيل! كيف أدوسه يا أخي؟ وكيف أتجاوزه متجاهلاً؟.

ثمانية وسبعون، كان ذلك رقمي في المدرسة.

ثمانية وسبعون، فتى ما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة من العمر. أمضى في مدرسة المركز ثلاثة شتاءات. كان من طموحاته أن يصبح أحد أربعة: شاعراً، أو لاعب كرة قدم في الفريق الوطني، أو طياراً، أو رئيس جمهورية. مسقط رأسه، أتراب الحي، ابتعاد عن البيت ثلاث مرات، وعودة إلى الأم ثلاث مرات. رسائل إلى أبي، امتحانات، برقيات تغني مزغردة: «نجحت». ثمانية وسبعون..

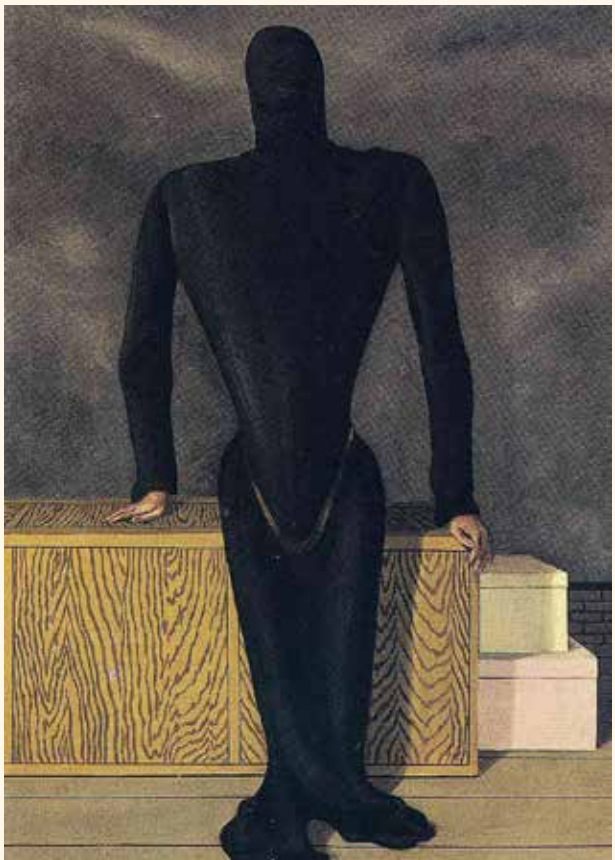
ركلت الدثار وقفزت من السرير، وأضأت النور. أشعلت سيجارتين: النوم، الرقاد، غداً، العقل السليم في الجسم السليم. لم أعد أبالي بهذه النظرية ولا بأيٍّ من النظريات الأخرى.. جميعها. لينظر من يشاء سواي إلى الساعة، وليقل إنها الثانية وخمس وثلاثون، لكنني، ولأجل العناد فقط، ما قلت شيئاً، ولن أقول.

غداً، هنيت مردّداً «غداً»، ها أنا على عتبة الغد، وعمّا قريب سينبلج الفجر.. حتى لو انبلج الفجر، ماذا سيستجدّ؟ غداً، اليوم الذي يليه، سنة، خمس سنوات، ماذا سيحصل؟ كل المعضلة في الرقم الثامن والسبعين. أين الثامن والسبعون؟.

أُخلِقَ الثامن والسبعون ليصبح مدقّقاً لغوياً في صحيفة، براتب شهري مقداره مئتان وعشرون ليرة، مدين للبقال والمطعم، لا يملك سوى طقم ثياب واحد وحذاء مثقوب النعل.. لا زوجة له ولا صديق؟.

كرة المستقبل البلّورية المتلألئة بالألوان السبعة، لأحلام «الثامن والسبعين» والعامرة بالآمال والطموحات والمشاريع، أتتمخّض عن غدوات معتمة مزرية مسحوقة، وقد اصطفّ بعضها خلف بعضها الآخر؟.

دخّنت كل سجائري، وأنا ألعن عدم امتلاكي للسيجارة الثامنة والسبعين، أنهيتها كلها، وماذا بعد؟ جاء دور النوم. وإذا كان النوم مهارة، لِأَنَمْ إذاً. واستسلمت للنوم حتى المساء!.



وردة ميمونة

جوخة الحارثي- سلطنة عمان



رسوم: Leslie xuereb -أميركا

لمّا ولِدَتْ ميمونة لم يكن في تجعيدة جسدها الخارج للتوّ من الرحم أي شيء غريب، سوى وحمة سخيفة أسفل قدمها اليمنى، ولكن أمّها، التي بدأت بالتفكير فيما ينبغي عمله بعد الولادة، قالت ساهمة: «فيها شيء غريب». في يومها السابع ذبح أبو ميمونة شاة، وتصدَّق بوزن شعرها المحلوق فضة، واختفت التجاعيد من جسد ميمونة، وظلت الوحمة.

لما انقضت «أربعون» النفاس، وانفضّت الزائرات، وطُويَت البسط الجديدة والسجاجيد، ورُفِعَت صواني التمر والفاكهة، تعرَّفتْ أمّ ميمونة الغريب في مولودتها: نظرة عينيها.

تفرَّست فيها مراراً وهي تستحضر وجوه إخوتها في أقمطتهم: خالد وجهه مثل العلكة الممضوغة، ومحمود وجهه مدوَّر مثل البدر، نفثت في صدرها وتمتمت كأن محموداً مازال بين يديها: «يخزي العين»، ووجه سليمان كان مليئاً بحبوب الحساسية، فكَّرت الأم: إن المسكين مازال يعاني منها، أما هلال فوُلِد بوجه مسحوب إلى نقنه، لكن أهدابه الطويلة أضفت عليه جاذبية خاصة. تشوَّشت أفكار الأم، لم ينظر أي من أولادها الرضّع إليها هذه النظرة، هذه النظرة الغريبة التي لا تستطيع فهمها.

استشارت أم ميمونة جارتها أم عبد الرحمن، التي لم ترَ ما تتحدَّث عنه الأم، بل بدت لها المولودة مثل ابنتها عائشة تماماً، ولكنها أرادت تطييب خاطرها فوعدتها أن تكلِّم أخاها الشيخ سعود ليكتب للرضيعة حجاباً. زُمَّ الحجاب بخيط أسود في رقبة ميمونة، وحرصت الأم على تقميطها أمام الجارات لئلّا يرى الحجاب أحد، ولكن نظرة الرضيعة الغريبة بقيت، فتحوَّلت حيرة الأم إلى قلق.

نمَتْ أطراف ميمونة، استدار وجهها المشوب بسمرة خفيفة، بدأت تضرب الهواء بيديها وقدميها، ثم تصدر – في أحيان متقطِّعة- بعض أصوات المناغاة، ولكن

أمّها لم تفرح لشيء من ذلك، بل ظلّت ترقب- بقلق- نظرة عينيها الغريبة التي لا تتغيَّر.

كان هنا هو البيت الرابع في صف البيوت الواقعة على يمين المسجد، المقابلة لدكان سالم، ولمحلّ الحلاقة، والمخبز اليدوي، وكان بابه الخشبي المنقوش يفضي – ككل البيوت الأخرى- إلى حوش واسع اصطفّت على جانبيه أشجار الليمون والسفرجل والورد البلدي، فيما ارتفعت نخلة وحيدة في آخر الحوش منحنية على الفلج المار تحتها كأنما تشرب أبداً، وكان للفلج سقف وجدران خشبية تستر الأم إذا استحمَّت، ثم أصبحت تستر- أيضاً- ابنتها الوحيدة ميمونة، كما كانت مُتَّكأ للنخلة الهرمة، التي كفَّت عن طرح الثمار منذ زمن. حين غمست الأم جسدها في الفلج لتغتسل من نفاسها بعد ولادة ميمونة، قرَّرت أن تكون هذه هي ولادتها الأخيرة، ظلت تصبّ على رأسها دلاء الماء الواحدة بعد الأخرى، وتفرك جسدها بليفة خشنة، محاذرة أن تعصر حليب صدرها، كانت تحاول تناسي أهوال الولادة قريبة العهد بالتفكير في أنها ستكون المرّة الأخيرة، «نعم»، تمتمت لنفسها، المرّة الأخيرة التي ستقول فيها النساء لها: «نقتِ الحلوى؟» فقد ناقتها مراراً، وقد رأت فعلاً «نجوم الظهيرة وجبال مصيرة»، تماماً كما قلن لها – منذ حملها الأول- إنها ستراها في الولادة، وهنا يكفي، فلا تكرار الألم جعلها تعتاد عليه، ولا السخرية من الأهوال بِنَعْتها بـ «الحلوى» تخفِّفها حقاً، ثم هاقد رُزِقت بالبنت المنتظرة، واكتمل حلمها بعد أربعة صبيان، فماذا تريد بعد؟ تمتمت: «هنا كافٍ، هذه نعمة، هنا رزق»، لكنها تردَّدت فيما إذا كان ينبغي أن تقول: «الحمدلله» وهي تستحمّ من النفاس، أم يجب أن تنزِّه اسم الجلالة عن هنا الموضع؟ عصرت شعرها الطويل المفروق، غالبت حقيقة أنها وعدت نفسها في كل ولادة أنها الولادة الأخيرة، ثم نسيتْ وتلهَّفت وأنجبت من جديد، توضّأت وهمَّت بالخروج من الفلج حين باغتتها لمعة الماء وقد انعكست عليها الشمس من خلل خشب السقف، أذهلتها اللمعة واخترقتها، فرأت داخلها بوضوح شديد، وانكشف لها فجأة وجه الغرابة الذي أحسَّته، ولم تفهمه منذ ولدت طفلتها، هَزَّت رأسها فانحلَّ- ثانية- شعرها المعصور: «إنها النظرة، هذه البنت تنظر إليَّ بطريقة غريبة، نعم، هذه البنت لا تنظر مثل باقي المواليد».

لبست الأم ثيابها المطويّة على الحافة الحجرية للفلج، وضعت قليلاً من دهن العود الهندي خلف أذنيها، وخرجت باتجاه الصالة المفتوحة على الحوش بأقواس وعقود عربية. عندها سمعت البكاء الخافت لرضيعتها، فدخلت الغرفة الوسطى حيث المهد الصغير وفراش الأم بحذائه على الأرض. لم يكن إخوتها يبكون بهذه النهنهة الخافتة، كان بكاؤهم حاداً لا يتوقّف، التقطت الأم اللفّة من المهد وألقمتها ثديها، ففتحت البنت عينيها ونظرت في عيني أمها، اقشعرّت الأم وتذكَّرت لمعة الفلج وانكشاف النظرة الغريبة على داخلها، كأن عين البنت من سرّ ماء الفلج، وفمها كأنما يرتشف الحليب لا يمصّه، أحسّت الأم بقطرات ماء على ظهرها،



ولكنها لم تعرف إن كانت تتعرّق في هذا النهار الشتائي أم أن شعرها المبلول لمّا يجفّ بعد. وفي تلك اللحظة استحضرت وجوه أولادها حين كانوا بعمر ميمونة، وفكّرت في صياحهم وطريقة رضاعتهم المتشبّثة بالثدي المصرّة على عدم إفلاته، ونظراتهم غير المستقرّة على شيء، وعندها قرّرت استشارة جارتها أم عبد الرحمن.

لكن ميمونة، على رغم مشورة الجارة، وعلى رغم الحجاب المزموم بخيط أسود في رقبتها، وعلى رغم الحليب القليل الذي شربته، كبرت بنظرتها نفسِها، ولم تكبر معها أصواتها الخافتة، بل ازدادت تقطّعاً وخفوتاً يوماً بعد يوم، وسنة بعد سنة، حتى إذا بلغت السادسة من عمرها كانت قد توقّفت نهائياً عن إصدار الأصوات، واتّسعت عيناها بالنظرة الغريبة.

أنفذت الأم قرارها الذي اتّخذته يوم اغتسالها الأخير، وكفّتْ عن إنجاب الأطفال، لم تهتمّ بإلحاح زوجها، ولا بتلميحات جاراتها إلى خطر تفكيره بالزواج ثانية، مادامت لا تريد إنجاب غير هؤلاء الخمسة، وتصرّ على حرمانه من زينة الحياة الدنيا، وهو لمّا يزل في أول الأربعين، قالت له ولهنّ: «خمسة، الحمدلله، رزق ونعمة من ربّ العالمين، صبيان أعتمد عليهم، وبنيّة تعتني بي في شيخوختي، الله يحفظهم». لم يتزوّج زوجها من أخرى، كانت ابنة عمه، وكان يحبّ رائحتها وحرارة حضنها وضحكاتها في الفجر، ولا يرغب في تحمُّل مسؤولية بيتين، وقد اقتنع- أخيراً- بما قالته عن الأولاد، ولم يكتشف سرّ جرحها.

لم يكتشف زوجها سرّ جرحها، على الرغم من كونه نافذاً وعميقاً، كانت – في اغتسالها الأخير – تظنّ أنها ستقرّر التوقّف عن الإنجاب، ثم ستنسى الأوجاع مثل كل مرة، بعد سنة أو سنتين، وتملأ البيت بطفلين أو ثلاثة آخرين، ولكن، انكشف لها وعليها سرُّ نظرة الرضيعة، اللامعة كقطعة شمس في فلج، والثابتة كعمق ماء سحيق، لقد تمنّت الأم دائماً أن تنجب بنتاً، وقد أخفت هذه الأمنية بعناية عن ابن عمّها، الذي شاركته فرحه بصبيّ تلو الآخر، وأظهرت الامتنان لحسد الجارات لكونها محاطة بأُسود سيكفونها مشقّة التفكير في صروف القادم من الدهر، ولكن خيالات بنيّة صغيرة ظلّت تكبر في داخلها، في كل اغتسال في الفلج، وهي تقسم إنها المرة الأخيرة، كانت أمنيتها تشعرها بحرج القَسَم، وأنها ناقِضتُه لا محالة، ما قيمة الأم بلا بنت تشبهها، وتضفّر شعرها، وتتباهى بها؟ هل سيحمّمها أولادها النكور إذا شاخت وعجزت؟ هل سيسخرون معها من الجارات، ويخبزون لها العجين، ويطبخون الأرز؟ هل سيشاركونها البكاء إذا ماتت شياهها، أو مرض زوجها؟ لا بُدّ من بنت، بنت تشبهها. ولكن ميمونة سمراء ونحيلة وصامتة، كانت أبعد ما تكون عن شبيهة أمها، نَمَتْ بطولها النافذ كحربة تطعن أحلام الأمّ بلا رحمة، وحين ضربتها للمرة الأولى صائحة: «لمَ تنظرين إليّ هكذا؟ هه...ما بكِ؟ ما بي لكي تنظري إلي هكذا؟ أأنتِ بلهاء أم ماذا؟» انطوى ترقرق الفلج في عيني ميمونة، وانغلقت نظرتها كصندوق مُحكَم، ثم لم تلبث أن غاصت عينها في داخلها، فلم تفتحها في حضرة الأم إلا نادراً.

قال أبوها ببساطة: «ميمونة غير»، وحاول إخوانها إشراكها في ألعابهم الخشنة فلم تستجب إلا للعبة الدوران؛ من يدور حول نفسه أسرع من الباقين دون أن يسقط هو الفائز، لم تكن ميمونة هي الأسرع، ولكنها لم تسقط قَطّ. لم يأبه إخوانها لصمتها، قادوها معهم إلى المدرسة حيث رسبت في الصف الأول، وإلى دكّان سالم حيث أحبّت نوعاً واحداً من الحلوى؛ مصّاصة تنتهي بدوائر متداخلة ملوّنة، وهي الحلوى التي كان ابن الجيران، عبد الرحمن، يشتريها لها كلما رآها أمام باب البيت تنظر إلى الدكان. في الصيف أخذها إخوتها إلى المزارع، جمعوا لها الرطب الفجّ، وأطعموها المانجو الأخضر بالملح، عصروا الليمون على الموز الأخضر وحشوه في فمها، وأجلسوها على جذع نخلة مقطوع لمشاهدة مسابقاتهم في قتل الضفادع، فركوا الوحمة أسفل قدمها بالليف، قنفوها في ماء السواقي، ثم نشّفوها بمرجحتها بين اثنين منهم، أحدهما يمسك يديها والثاني يمسك قدميها، ويطوّحانها في الهواء وهما يصيحان : «صيد اليوم، من يشتريه؟ صيد طازج، من يشتريه؟»، وعادوا بها محمولة إلى البيت ودشداشتها التي جفّتْ تخفق كراية على عنق محمود.

لكن إخوة ميمونة نسوا كل ذلك العبث الفَرِح حين وقعت الفضيحة بعد عشر سنين. كسف وجه محمود، وانتفخت بثور الحساسية في سليمان، أخذ هلال يزأر في أرجاء البيت، وترك خالد زوجته في غرفة الولادة حين سمع النبأ.

كانت ميمونة في التاسعة حين انزلقت الوردة لأوّل مرة. كانت واقفة بمحاذاة النخلة الهرمة تحدّق إلى نقطة ما أعلاها، ساهية عن العصافير الثلاثة التي صادها هلال بنبلته، وشواها لها حين خرج أبوهم لصلاة العصر، كانت أمّها تصيح مستنكرة: «هل تنتظرين الوحي؟ ألم ينزل جبريل بعد؟». كان أصيلاً رائقاً، قد تلاشت أصوات الثرثرة أمام محلّ الحلاق، وكفّ الأولاد عن تحطيم زجاجات البيبسي أمام دكان سالم، وتظاهر الأخوة بالانشغال بفروضهم المدرسية، إذ أوشك الأب على العودة من المسجد، وعمّا قليل سيشرب قهوته ويُرخي رجليه على حصير في ظل شجرة السفرجل. في تلك اللحظة- بمجرّد أن فرغت الأم من صياحها، بمجرد أن انتهت جملتها- انزلقت الوردة، وردة فاغية بلون زهري غامق، تدحرجت بلطف من جدار الحوش الواطئ، ووصلت إلى ترابه سليمة كأنما وضعتها يد بعناية تحت قدمَيْ ميمونة.

في يوم الفضيحة كان الكلّ منشغلاً، الأم قضتْ النهار كله في بيت جارتها أم عبد الرحمن، وقفت أمام مراجل اللحم،

وكالتْ بنفسها الأرز، حَثَّت الجارات على الإسراع في تقطيع البصل والطماطم وتحميص اللوز مع الزبيب، فرشت مع أم عبد الرحمن السجاجيد الحمراء الجديدة، صفَّتْ قوارير العطر، ودارتْ بمجامر البخور في أنحاء البيت، وحين غربت الشمس وعادت إلى بيتها، بالكاد وجدت وقتاً لتغمس جسدها في الفلج، وترتدي ثيابها المطرّزة وأساورَها الذهبية والعقدَ الثقيل الذي ورثته عن أمها.

سقطت الوردة على التراب فتململت قدم ميمونة اليمنى قليلاً، فمسَّتْ إحدى بتلات الوردة الوحمة أسفلها، تأرجحت ضفيرتاها حين طأطأت وجهها إلى الأرض، وحين مسَّتْ البتلة وحمتها، ترقرقت لمعة الفلج في عينيها لبرهة، بلع حلقها ماءً عنباً، ثم رفعتْ رأسَها دون أن تنحني لالتقاط الوردة، ظلت تحدّقُ فيها فقط.

بعد يومين، انزلقت الوردة ثانية، كانت ميمونة مُسَمَّرة في الحوش، تحدّق في جداره، وكان أبوها لمّا يزل في المسجد، وأمّها تعدُّ قهوة العصر، هوَتْ الوردة من فوق الجدار وتدحرجت بهدوء، مسحت حوافها اللدنة الجدار طوبة طوبة وهي تهبط، تطايرت منها بتلتان أو ثلاث، وحطّت مقلوبة على مرمى خطوات من ميمونة، التقطت ميمونة الوردة من فرعها الأخضر الرهيف وقرّبتها من عينيها، انهرس الفرع الليّن بين أصابعها، لكن تويج الوردة الأصفر ظل زاهياً.

بعد أسبوع، سارت ميمونة بهدوء إلى شجيرة الورد البلدي، كان أحد إخوتها قد أسرف في سقي الأشجار، ومازال الطين لزجاً تحتها، قطفت ميمونة أكبر وردة وشبكت أصابعها، وأقفلت راحتيها صانعة قفصاً صغيراً للوردة، مشَت بموازاة النخلة المتّكئة على سقف الفلج، ووقفت هناك. تخلَّل هواء يناير ثيابها، صاحت أمّها وهي ترتقي درجات سلَّم الصالة حيث تنقّي التمر: «ادخلي يا ميمونة، البسي كنزة صوف، الهواء بارد، تعالي». لكن ميمونة لم تتحرَّك، انتظرت قليلاً، ثم انزلقت الوردة من بيت الجيران، وفي لمحة واحدة، رفعت ميمونة ذراعيها، وألقت بوردتها فوق الجدار. وقفت لبرهة تنظر إلى يديها الفارغتين، ثم انحنتْ لالتقاط الوردة الملقاة قربها، غمستها في الفلج، فتهادت الوردة قليلاً في الماء وانفرطت بعض وريقاتها، ثم سبحت مع التيار. حين عاد الأب إلى البيت قاد ميمونة المغمضة من وقفتها على المصطبة الحجرية للفلج إلى الصالة، ألبستها أمها الكنزة الصوفية، ففتحت البنت عينيها في عيني أمها التي تنهّدت وألقمتها تمرة. في تلك الليلة، مسّدت الأمّ شعر ميمونة النائم، استعادت نظرتها النادرة في عينيها، همست: «مسكينة يا بنيّتي، حظّك قليل... لكن، الحمدلله على كل حال».

بعدما اطمأنّت الأمّ إلى أن عقدها الذهبي سيكون مرئيّاً خلف النسيج الشفّاف لطرحتها، وضعت قدميها المحنّاتين في نعال «أبو وردة» الذهبي، وانطلقت إلى العرس. أما أولادها فقد أربحوا الحلّاق جارهم بالأمس، ثم تكفّلوا بأخذ العريس إلى حلّاق المدينة الذي يستخدم الخيط لحفّ الشارب، ويخصّ الزبون الذي يأتي كعبد الرحمن مزفوفاً من أقرانه الأسخياء، بتنظيف للوجه بالبخار، وغسيل للشعر بالشامبو والبلسم، كما شارك الحلّاق في غمز العريس وإلقاء النكات المكشوفة، فهلَّل الرفاق وصفّروا، وأعادوا عبد الرحمن إلى قريتهم ليكمل طقوس استحمامه.

ارتبك محمود وهو يداري هاتفه ليرسل لبنت الجيران، عائشة: «هم السابقون ونحن اللاحقون»، وقد جهدت عائشة في أن تلبس أفضل ما لديها، وتسابق الجميع في إظهار براعتها وحسن تدبيرها أمام جارتهم، التي لن تلبث أن تزور البيت لخطبتها، بمجرّد أن يتخرَّج محمود هذا العام، ويفاتح أهله بالموضوع. زيَّنت عائشة وجهها بالبودرة، وكحّلت عينيها وهي تفكّر في أرقّ صيغة تجيب بها على رسالة محمود، قلبت- محتارةً- الهاتف الذي أهداه إليها منذ أسبوعين، فخبّأته بين ثيابها في الخزانة، ولم تغيِّر وضعيّته الصامتة خوفاً من اكتشاف أمّها أو أبيها له، أو – لا قدَّر الله- أخيها الغيور عبد الرحمن.

في بيت العريس الذي شُيِّد في آخر صف بيوت الحارة، كان النقاش محتدماً بين أمّ عبد الرحمن وأمّ العروس، العروس بنت سالم صاحب الدكان، أجمل وأرقّ بنات القرية، فتدخّلت النسوة لتهدئتهما محاولاتٍ إقناع أم العريس بأن العادة جرت هذه الأيام أن تتأخّر العروس إلى منتصف الليل، فضربت أم عبد الرحمن كتف جارتها، وقالت لها: «ساعديني في توزيع الصواني»، ثم همست لها وهي تحاذيها: «هذه أوّلها، أخواتها أخذنها إلى مسقط كأنه لا أحد يستطيع تجميلها هنا، وأمّها تطوّل لسانها عليّ. ماذا أقول لأبي عبد الرحمن حين يأتي مع الرجال زافّاً ولده؟ أقول له: العروس بسلامتها لم تصل إلى الآن؟ عائشة ستتكفّل بإخباره... صحيح، لا أرى عائشة. أين اختفت؟ ربما ذهبت لإحضار ميمونة؟»، والحقيقة أن التساؤل عن مكان ميمونة لم يدُرْ بخَلَد أمها، ولكن، إن لم تقتدها عائشة للفرجة على العرس، فالأغلب أنها جالسة ساكنة في غرفتها كما اعتادت مؤخَّراً، كأنما تتحوَّل- تدريجياً- إلى كائن لا يُرى، ولا يُسمَع.

ظلّ الرجال بعد انتهاء عقد القران ينتظرون في المسجد، فرغوا من تناول الحلوى والقهوة، وبدأت الأحاديث الجانبية بينهم تتشعَّب، وعبد الرحمن ينظر في ساعته تارة، وفي هاتفه تارة أخرى، بانتظار مكالمة أخته عائشة التي ستخبره بوصول العروس، ولكن إشارة أخته وصلت إلى مكان آخر، لمع هاتف محمود بإضاءة وصول رسالة، فقام متنرّعاً بإحضار المزيد من القهوة، ثم التقط أنفاسه ليقرأ: «منذ أول وردة رميتها لي عبر الجدار ردّاً على وردتي، وأنا أعرف أن يوم عرسنا آتٍ لا محالة». هزَّ محمود رأسه:



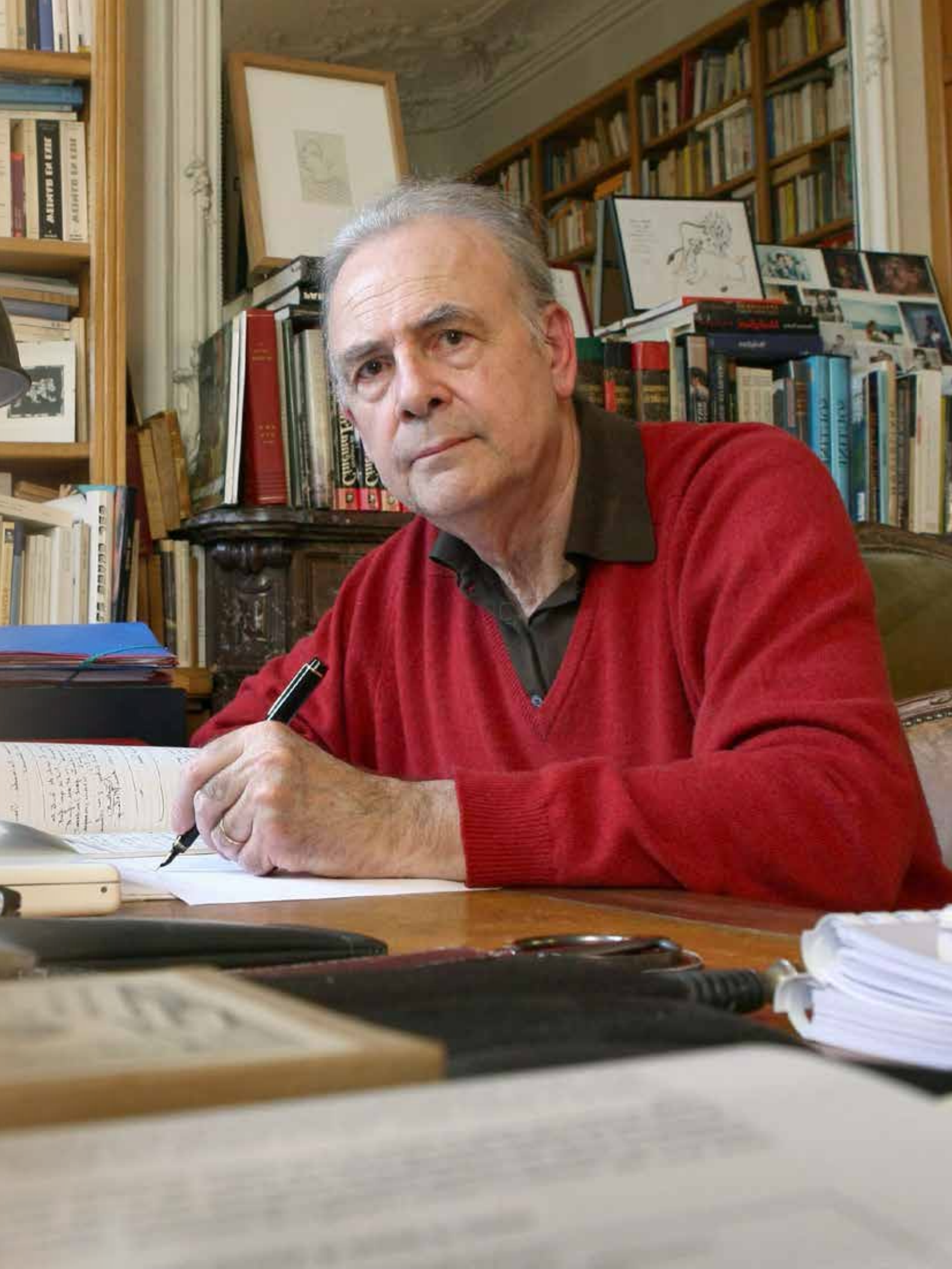
«وردة؟..وورود، وردود؟ من يرمي لها وردة عبر الجدار؟ هذه العائشة رومانسية وخيالية جداً، آه من البنات.. هل عليه أن يحضر لها وردا- إذاً- أم ماذا؟ هو لا يصدّق أنهما تحدّثا أخيراً بعد النظرات والابتسامات المختلسة، ثم لم يصدّق حين قبلت هاتفه الهديّة. «ما أعجب البنات! وورود؟ حاضر يا ست عائشة، يستحقّ الجمال الورد».

حين وصلت العروس وأُجلِست على الكوشة في صدر البيت، اتّصلت عائشة بأخيها فوصل موكب الرجال، وأجلسوا عبد الرحمن بجانب عروسه، اشتعل الغناء والرقص، ونُثر الياسمين على العروسين، ثم لكز عبد الرحمن أخته ليُنبئها أن الوقت قد حان، فأعلنت للمدعوّين أن صواني العشاء جاهزة، وأمسكت بذراع أخيها، في حين أمسكت أخت العروس بذراعها، زغردت الأمّ وتقدّمتهم لتفتح باب غرفة النوم فإذا بالمقبض مكسور، دارَتِ الأمّ انزعاجها، وقفت بظهرها على المقبض قبل أن تلاحظه قريبات العروس، ودفعت الباب ليدخل العروسان.

كان عبد الرحمن أوّل من شهق، فالتفتت ميمونة لشهقته، وفتحت عينيها على اتّساعهما في عينيه، شهق ثانية وكاد يسقط، فاتّكأ على الخزانة خلفه، تعالى الصياح واحتجب عبد الرحمن خلف الأجساد التي تدافعت للغرفة، فأغمضت ميمونة عينيها وعادت تتمرّغ على السرير، عارية إلا من فانيلة داخلية لأعلى فخذيها، قذفت الأم سكّين الفاكهة من يدها، وهرعت إلى حيث الصراخ باسم ميمونة، رأت هيكل ابنتها النحيل شبه العاري يتلوّى على سرير العروسين، لعابها يملأ الألحفة وأظافرها تنتف الوسائد، صرخت الأم وأهوت على ابنتها، فقاومتها ميمونة بشراسة، مَدّت يديها مباشرة إلى عيني الأمّ فتراجعت، ولمّا حاولت أم عبد الرحمن وعائشة إزاحتها خمشت وجهيهما، وعضّت كل يد اقتربت منها حتى أدمتها، اختلط الدم مع بقايا الطين اليابس في قدميها ليلطّخ الفراش، تطايرت من فمها قضمات ورق من كتاب كانت تلوكه، كلما حاول أحدهم الاقتراب منها تشبّثت أكثر بأعمدة السرير، وتعالت حشرجاتها، انهارت الأمّ على الأرض، وأسرعت النساء لإخبار الرجال، ولكن بعضهن وقفن سدّاً دون دخول أحد، فالبنت عريانة.

كان عبد الرحمن مازال مصعوقاً حين انتبه فجأة لبقايا الكتاب الذي تلوكه ميمونة، إنه يعرفه، لقد أهداه بنفسه لها قبل سنتين، حين أكملت خمس عشرة سنة، وبدت شغوفة بشجيرات الورد البلدي، ففكّر أن يفرحها بهذا الكتاب المصوّر لأنواع الزهور، كانت هادئة دوماً ومبتسمة كلما رآها أمام الباب، لم ترفض الحلوى التي يشتريها لها أحياناً، ولم يسمعها – عندما كانت عائشة تُحضرها إلى بيتهم- تصرخ أو تتحشرج إطلاقاً. لكن هذه مخلوقة أخرى، هل ركبها فجأة مسٌّ من الجن؟ صاح في النسوة المذعورات: «أحضروا أحداً ليقرأ عليها القرآن، واخرجوا، اخرجوا كلّكم خارج هذه الغرفة، اخرجوا».

حين اندفع أخوها محمود إلى الغرفة كانت ميمونة متشبّثة بالسرير بيديها وقدميها، صدرها ملتصق بالوسائد المنتوفة، وجذعها يرتفع ويهبط، ويهتزّ في الهواء كأنما ترقص، كانت مغطّاة تماماً بالعرق واللعاب، وقد تحوّلت حشرجاتها إلى أنين مُتعَب، اقتلعها محمود من السرير بأقصى قوّته، أحكم لفّها بطرحة ناولته إياها إحدى النسوة، ثم ألقاها كخرقة على كتفه، شقّ بها الجموع، ثم أعادها إلى البيت، محمولةً على عنقه المبتلّ.



باتريك موديانو
أوراق حميمة

سعيد خطيبي



الدّخول إلى حياة باتريك موديانو الحميمة يبدأ من زيارة سريعة إلى مكتبته الشّخصية، ببيته المحاذي للحيّ اللاتيني، فصاحب نوبل للآداب، هذا العام، ظلّ وفيّاً لروح الأجداد، متقمّصاً أزمنتهم بامتياز، جاعلاً من حياته(69 سنة) امتداداً طبيعياً لسير كُتّاب نهاية القرن التّاسع عشر، وبداية القرن العشرين، مغلّباً النوستالجيا على المُعاصرة، منتهجاً كتابة «بروستية»، وعادات قد يزاحمها الملل مرّات، بمراودة المقاهي نفسها، التّركيز على طرق لبس ثابتة، الكتابة والتّسكّع، منذ أكثر من ثلاثين عاماً، في أوقات- تقريباً- محدّدة، مع عيش مستمرّ داخل، وعلى هامش، صخب باريس وفوضاها اليوميّة.

> موديانو مدين للّغة مثلما هو مدين للمدينة، لباريس التي ولدته واحتضنته ورافقته في سفره، من قارئ ومُعجب بالأدب، إلى نجم أول على الصفحات الأولى من الجرائد والمجلّات العالمية، نجم صامت كما يحبّ دوماً أن يكون

في شارع، يتّسم معماره بالتوجّه الباروكي، وقبالة بيت الكاتب، يبدو للمارّ أن المشهد جدّ عادي، وأن الرّوتين يتغلّب على فرضيات الدّهشة، وهو انطباع منطقي، فموديانو، الذي يقضي ساعات الصّباح في مكتبته، يفضّل الانغلاق في صمت حين يقرأ، وصمت حين يتكلّم، ولا نسمع صخباً للمحيطين به، صوته بالكاد يُسمع في مكتبته التي لا تختلف، من النّظرة الأولى، عن أية مكتبة شخصية لكاتب آخر، مع فارق بسيط في نبضها الأرستقراطي، انسجاماً مع الخاصية الفرنسية بداية القرن العشرين، التي كانت تصرّ على وضع الأديب في خانة الأرستقراطي، ومنحه شعوراً بالفخر لمنجزه، فقد لعب مارسيل بروست، وبعض الكتّاب من الجيل الذي سبقه، دوراً في قولبة النظرة العليا للمجتمع تجاه الكاتب. هي مكتبة مُنظّمة، توحي بأن يداً حريصة تعتني بها، والفوضى الخلاقة، التي عادةً ما تلازم أمكنة عيش وكتابة بعض الأدباء ليست من المظاهر المحبَّبة لمؤلّف «الأفق». صاحب «شارع الحوانيت المعتمة» أرادها مضاءة دوماً، بنافذتين كبيرتين مطلّتين على الشارع، مصرّاً -ضمنيّاً- على أن يخبرنا بأن الكتابة تأتي من لحظة تنظيم المكان، بشكل تتوضّح فيه الأغراض كلّ في زاويته: كتب على الرفوف العالية، والممتلئة، التي تفرض عليه استخدام سُلّم للوصول إليها، وأخرى على المكتب الخشبي، والمتبقي منها على الأرض، مُنظّمة تنظيماً ديكارتياً، لا عبث ولا صدفة، في صورة تحيل القارئ إلى مزاج مواطنه الأكبر إيميل زولا.

كان يمكن لباتريك موديانو أن يلتزم حياة ظلّ حقيقية، كما عوّد قرّاءه دائماً، وأن يمتنع عن إظهار مكتبته الخاصّة أمام الملأ، ويعتذر للمذيع فرانسوا بينال عن قبول دعوة برنامج «المكتبة الكبيرة» على القناة الفرنسيّة الخامسة، وأن يظل صامتاً أسبوعاً واحداً فقط قبل الإعلان عن اسمه فائزاً بنوبل للآداب. أسبوعاً واحداً قبل أن تكشف الأكاديمية السّويدية عن صاحب الجائزة الأدبية الأكبر. كشف موديانو أوراقه، كما لو أنه أراد أن يتعرّى أمام الكاميرا، أن يهب حياته الحميمة للقارئ، فعلها في لحظة كان مقتنعاً فيها بأنه لن يبلغ يوماً جائزة نوبل، التي طالما ارتبطت في ذهنه بأسماء كُتّاب عاش معجباً بهم، على غرار مواطنه الآخر ألبير كامو.

في مكتبته المكتظّة بروايات وكتب في الشعر وأخرى في السياسة، عملُ موديانو لا يقتصر على المطالعة، بل -أيضاً- فيه البحث عن شخصيات روائية بين الأوراق القديمة. يبحث فيها عن شخصيات جديدة أو أخرى قديمة لاستعادتها. الأوراق الصّفراء والكتب القديمة تزاحم كتاباً جديدة، حديثة العهد بالمطبعة، كل شيء يجتمع في مكتبة مؤلّف «ساحة النجمة»، فهو يستقبل أسبوعياً -بالبريد- كتباً جديدة، من أصدقاء، وكُتّاب شباب، وخصوصاً من دار غاليمار، ناشره الوفي الذي ينسجم مع الكاتب نفسه في عراقته وأرستقراطيته الأدبيّة. مجلّات وقواميس، وكتب بوريقات وسطها تؤشّر إلى صفحات بعينها، شرع موديانو في قراءتها ولم ينتهِ منها، بشكل يؤكّد على الفوضى المعتدلة المُندسّة وسط «النّظام»، رائحة ورق وغبار ذكريات في مكان يؤرّخ لعقود من الارتباط الرّوحي بالكتابة، جعلت من صاحبها واحداً من أهم كُتّاب الرواية في فرنسا، منذ النّصف الثّاني من سبعينيات القرن الماضي.

على مكتبه الخشبي، المنظّم أيضاً كالمكتبة، بالحدّ الأدنى من الأوراق، بلا قصاصات متناثرة، يتوضّع مصباحا إنارة صغيران، صور عائلية،



وقاموس لغوي عتيق، القاموس الذي لا يفارقه، (قليلاً ما نشاهد كُتّاباً عَرَباً يستخدمون القواميس لحظة الكتابة). موديانو مدين للّغة مثلما هو مدين للمدينة، لباريس التي ولدته واحتضنته ورافقته في سفره، من قارئ ومُعجب بالأدب، إلى نجم أول على الصفحات الأولى من الجرائد والمجلّات العالمية، نجم صامت كما يحبّ دوماً أن يكون، وعلى المكتب أيضاً حزمة من الأقلام الملوّنة وأقلام الرّصاص، فهو ما يزال يكتب -أولاً- على الورق، يخطّ بيده النّص قبل أن يراه ينتقل إلى الحاسوب، ولكن، ترافقه -أيضاً- عدسة مُكبرة، بمقبض طويل، فالنّظارات الطبيّة لم تعد كافيّة، وهو يقترب من السّبعين، أُرهقت عيناه من القراءة ومن تأمُّل العالم وهو يمرّ متسارعاً أمامه، عينان شهدتا كبريات الأحداث: ثورة ماي 1968، صدامات الحرب الباردة، سقوط جدار برلين، فوز فرنسا، على بعد نصف السّاعة من بيته، بكأس العالم 1998، كما شهدتا تقلُّبات المجتمع مع تغيّر الرؤساء: شارل ديغول، جورج بومبيدو، فاليري جيسكار ديستان، فرانسوا ميتيران، جاك شيراك، نيكولا ساركوزي، ثم فرانسوا هولاند. هو شاهد عيان على فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وممسوس بنزعة العودة -باستمرار- إلى فترة الحرب وما قبلها، التي لم يعشها، فهو يعتقد أن ذاكرة الفرد تولد قبل أن يخرج من بطن أمه، ومن ثَمَّ فهو لا يملّ من إعادة الحفر في ذاكرة بلده الأم ومصائر أناس عاشوا الحقبة الأحلك القرنَ الماضي. ومن حين إلى آخر، نلمح على جنبات المكتبة لوحات فنية وصوراً شخصية، تكسر أحادية النّيكور، وتعيد ربط المؤلّف بعالمه الخارجي. في مكتبة باتريك موديانو الشخصية، التي تتوسَّطها أريكة حمراء، والأحمر كان دائماً لونه المفضل، يلتمس القارئ شغف مؤلّف مهووس بالمكان، مرتبط به ارتباطاً عضوياً وروحياً، مسكون بمربّعه الصّغير الذي أخرجه إلى العالم الفسيح، فهناك كَتَبَ باتريك موديانو نصوصاً تخاطب الذّاكرة، ومازال يكتب، وتستثمر فيما رُشِّح منها، ليستمرّ حاضراً دائماً بيننا.

احتفال بِفَنّ الذاكرة

شاكر نوري

رجل في التاسعة والستين، عاش معظم حياته في الحيّ اللاتيني، في المنطقة الخامسة من باريس، حيث تنتشر دور النشر وجامعات السوربون، والمقاهي الأدبية، وعالم المكتبات، إنه الكاتب باتريك موديانو الذي لا يشبه الكتّاب الفرنسيين الآخرين، هامشي بالمعنى الإبداعي، ومتمرّد ناعم، ومتواضع بكبرياء، ومنطوٍ على ذاته، يكره وسائل الإعلام، يرى أنها تعرّي عالم الكاتب الغامض. لم يعبأ بالجوائز الأدبية، وتساءل عندما منحته الأكاديمية الفرنسية جائزة هنا العالم 2014: لماذا منحتني الجائزة؟ لكن جائزة نوبل تعرف لماذا منحته جائزتها؛ لأنه سيّد (فنّ الذاكرة) وباعث (المصائر البشرية التي تكشف عن عالم الاحتلال) على مدى أكثر من نصف قرن. ذلك هو الولع بالذاكرة والكتابة عنها وتفسيرها وإعطاؤها المعنى. يعدّه النقاد من أجمل الأصوات في الأدب الفرنسي، لأنه من النوع السهل الممتنع. ولادته في باريس من أب إيطالي وأم بلجيكية، التقيا في العاصمة الفرنسية زمن الاحتلال، كان لها أكبر الأثر في الكتابة. عاش طفولة ترنّحت بين غياب الأب، وجولات الأم التي كانت تعمل ممثّلة سينمائية. ترك موت أخيه «رودي» جرحاً لا يندمل في نفسه، وظلّ يهدي إليه أعماله المكتوبة بين 1967 و1982. ويقول عن ولادته: «المصادفة هي التي خلقتني عام 1945، هي التي وهبتني أصولاً مضطربة، وهي التي حرمتني من محيط عائلي، فلا يمكنني أن أكون مسؤولاً عن الأفكار السوداء والقلق.. فأنا لم أختر، البتة، مادة كتبي».

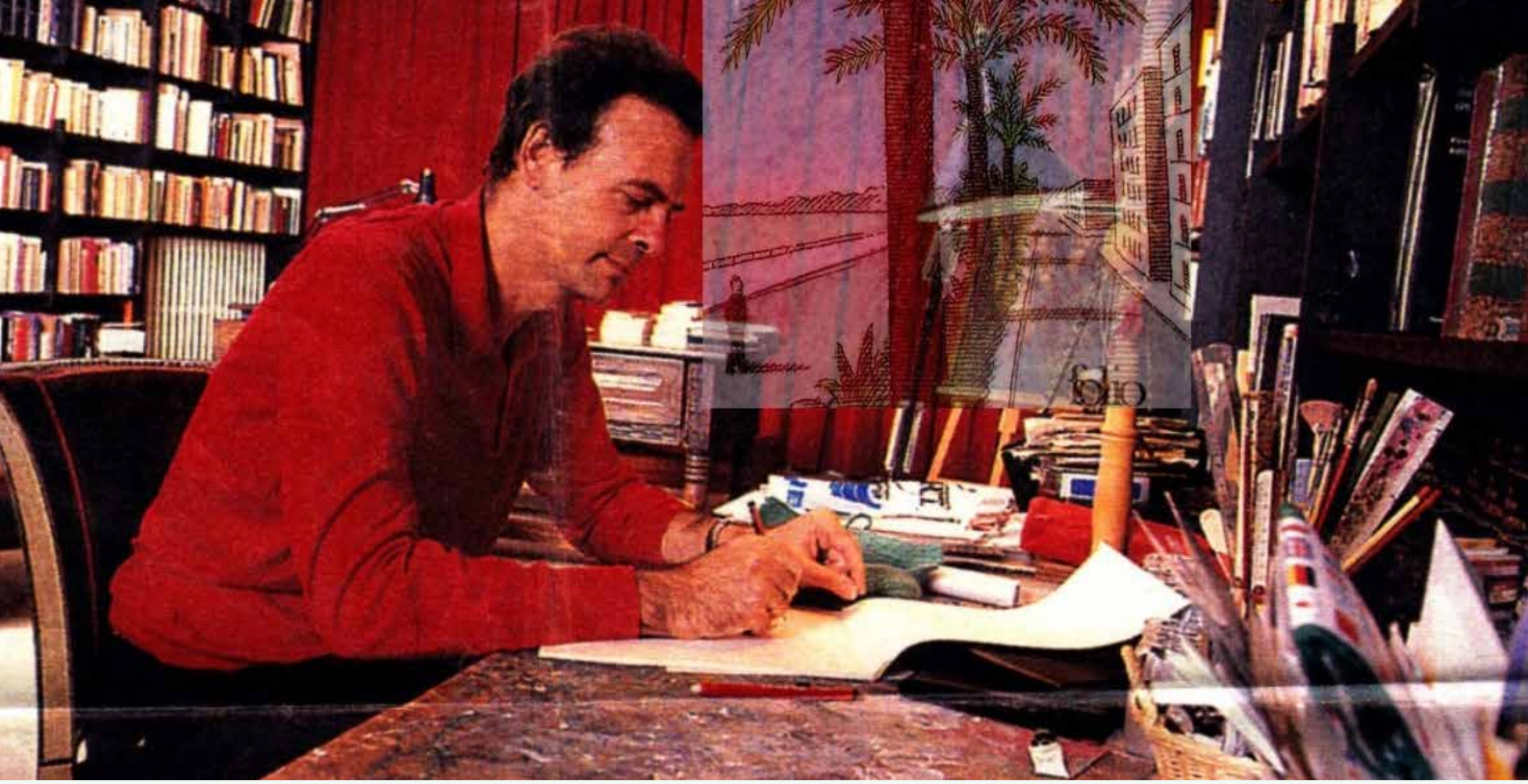
شخصيات مضطربة وعوالم الحلم

عالمه الأدبي مرتكز على شخصيات ذات هوية مضطربة، ذاكرة مستعادة. هل تظهر الشخصيات في عالمه الضبابي والمضطرب، أم أنها تتوارى؟ رواياته تدور حول الاحتلال، والعائلة، وسطوة الأب، وغالباً ما تبدأ بالحديث عن ذاته، عن «الأنا» في تجلّياتها العظيمة. هكذا يبدأ الكتابة: «في أواخر الليل، وفي فترة بعيدة ونائية..»، كما في روايته «حادثة ليلية»، أو بداية مثل: «لا شيء تقريباً، مثل وخزة حشرة..»، كما في روايته «حتى لا تتيه في الحيّ»، أو يبدأ هكذا: «قهقهات وضحكات في الليل»، كما في روايته «الطاولة المستديرة».

كثيراً ما يتحدّث النقّاد عن الضباب الشعري الذي يضع فيه التباعد بين آلام العالم والكائن الإنساني. وهي طريقة في الكتابة عبّر عنها، بشكل ساحر، في مخاطبة الأطفال كما في روايته «طمأنينة كارتين» 1988، وهو كتاب يحتوي على الرسومات التي قام بها الفنان سيمبي حيث يسرد أحلام كاترين وهي تعاني من مشكلات في البصر، لذا تضع نظّارات خاصّة، ويتنكّر الكاتب نقاشاً دار بينها وبين أبيها عندما كانت طفلة صغيرة.

يمكن قراءة أعمال موديانو على شكل بحث في أعماق الفردية، بوصفها مقاومة للزمن الذي يمضي بلامبالاة. الخواء، الغياب، البياض، معانٍ تسكن أعماق شخصياته الحساسة، وسريعة الاحتراق بعواطفها ومشاعرها وانفعالاتها. كاتب ينبش الجروح القديمة التي لا تندمل، تلك التي تظهر من نظام الأشياء، وسؤاله السرمدي هو: لماذا نعاني إلى هنا الحد؟ لماذا لا نجيب على الأسئلة؟ لماذا تخبو الأحلام؟ لماذا ننزل إلى الحضيض وبؤس الحياة اليومية؟

إن غالبية روايات موديانو - منذ روايته الأولى «ساحة النجمة» 1968، إلى آخر رواية له «لكي لا تتيه في الحيّ» 2014 غاليمار، ومروراً بروايته «شارع الحوانيت المظلمة» 1978 الحائزة على جائزة غونكور، أرفع جائزة أدبية فرنسية، تبحث في الماضي. وروايته «الأفق» - هي امتداد عميق في الذاكرة حيث يقوم البطل بوسمانس بكتابة مذكّراته، في دفتر، عن رجال بلا وجوه، وأحداث متقطّعة، ولقاءات سرّية، ولا يتذكّر من هذه اللقاءات سوى اسم واحد وهو «مارغريت لي كوز»، وهو يبحث عنها بعد مرور سنوات طويلة. هل هي ميتة أم حيّة؟ يتساءل. وكل الأحداث تقع في باريس. ولكن هذه المرة تقع الأحداث في برلين، منذ روايته الأولى



يكتب موديانو حول (غموض الماضي) والآثار التي يتركها هذا الماضي. وروايته «دورا برودر» هي الأخرى تغور في الماضي.

والسؤال المطروح هو: ما المثير في روايات موديانو؟

إنه الإيقاع والنغمة والأجواء الخاصة بالكاتب لأنه يغري بالقراءة، ومنذ السطر الأول يمكنك أن تدخل عالمه، وتؤسِّس حياة كاملة بديكوراتها وتساؤلاتها وأجوائها. هكذا يُدخِلنا الكاتب في التاريخ بذاكرة دقيقة لكنها مضطربة كأنما يعزف على آلة موسيقة مكسورة. وفي روايته «الربيع الحقير» يستوحي شخصية المصوِّر العالمي الشهير روبرت كايا، الذي قرَّر التخلّي عن كل شيء من أجل الهجرة إلى المكسيك، تاركاً صوره وأرشيفه الذي يعود إلى 1964. وموضوع الرواية هو البحث عن الإنسان من خلال صوره وأوراقه الثبوتية، ووثائقه الإدارية، ودفاتر تلفوناته، في متاهة لا حدود لها.. في رواية «مقهى الشاب الضائع» التي تدور أحداثها في باريس الستينات، نجد امرأة شابة تختفي، لا نعرف عنها الشيء الكثير، واسمها (لوكي)، ثم نعثر عليها في (مقهى الشباب الضائع) في منطقة أوديون. من هي هذه المرأة؟ يترك الكاتب السؤال مفتوح النهايات. نلتقي بعدد من الرجال الذين يعرفونها: رجل أمن سرّي، طالب، روائي، وزوجها، يستدعيهم للحديث عن حياة هذه المرأة الشابة. وكل شخصية من هذه الشخصيات لها فقرات عابرة عن حياتها. وهكذا يزداد الغموض عن حياتها، بل فكّ رموزها وأسرارها. لذلك يُطلَق عليه لقب «روائي الألغاز المحيّرة».

تختلط رواياته بالسيرة الذاتية، كأنه رجل أمن يقوم بالتحقيق عن شخصيات مختفية دون أن تترك أثراً لها، أو قد تترك آثاراً ضئيلة لا تساعد على البحث، والكاتب يشتغل على هذا القليل من المعلومات ويعمّقها روائياً، مثل تاريخ الولادة ومكانها، دفتر الشيكات، دفتر التلفونات، وهي المعلومات التي تؤكد على وجود هذا الكائن على الأرض، تشرح طريقة عمل الكاتب التي هي عبارة عن عالم الصمت، لأن شخصياته بلا عمل ثابت، وبلا منزل، وبلا هوية، وبلا أصدقاء ثابتين.

المهدي بن بركة في رواية

يتناول باتريك موديانو، في «عشب الليالي»، قصة اختطاف المهدي بن بركة. تدور أحداث الرواية في سنوات الستينات من القرن الماضي، في مدينة باريس. تتحدَّث عن بطل شاب يبحث عن الحبّ، وعن أصدقاء غامضين، ومن بينهم شابة وقع البطل في غرامها، قبل أن تتورَّط في قضية بن بركة. وقوع الحدث ذاك، خلّف ضجّة سياسية كبرى. وفي تلك الأثناء، كان باترك موديانو في العشرين من عمره. يقول عن تلك الفترة: «كانت مرحلة غائمة أو -بالأحرى- ضبابية. لم أكن قد بلغت 21 سنة. وكنت حينها أعيش، إلى حَدّ ما، حياة مهاجر سرّي عابر في باريس، وأرافق أناساً يرتبطون، بشكل غير مباشر، بعالم مشبوه، وأتردَّد على أمكنة غريبة». ويحكي موديانو نفسه، في حوار مع نيلي كابريلين، نشرته مجلة «أنروكابتبيل» الفرنسية(في 10 يوليو-تموز 2013) عن مضمون الرواية، وطبيعة معالجاتها، وماهية الخلفية التي ينهل، ويستلهم منها في العمل، ويعدّ فترة الستينيات محرّكاً لعالمه الروائي لأنها مرحلة غريبة مليئة بالشغب. وهي صدى لمخزون ذكرياته عن فترة الشباب، عن باريس وساحاتها وأهوالها ومخاوفها وفزعها وتراجيديتها. ولأنها -كما يؤكّد الكاتب-: «لم يكن لي أي روابط عائلية أو اجتماعية. وهذه العناصر تأتيني

بـلا توقُّـف مثل الأحـلام. ومـن هنا فإن كتاباتـي، ربمـا متأثّـرة ومشـبعة بهذه الفترة، وأحياناً بشكل لا شعوري».
أمـا آليـة اختيـاره لأحيـاء معينـة مـن باريس لتكون مطرحـاً لأحداث روايته، فيقـول: «إنهـا الأحيـاء نفسـها التـي تـردَّدت إليهـا وعرفتهـا. وبعضها يأتي إلـى ذاكرتـي بـلا انقطـاع. مثـل الحـي الثامن عشـر في مونتسـوري، والمدينة الجامعيـة في روايتي «ليالي العشـب». إنهـا ترتبط بخمسـة أعوام تشـكِّل فترة لأشـياء عشـتها بصعوبـة، وكأنهـا بئر سـوداء في حياتـي. النـاس الذين كنت ألتقيهـم كانـوا يجرّوننـي إلـى أشـياء خطـرة، وباريس في تلك الفترة، كانت قلقـة. كانـت باريس سـنوات سـتينات القرن العشرين: خطيرة للغاية، مظلمة ومضطربـة.. كانت على مرمى حجر من الحـرب التحريرية الدائرة فـي الجزائر. أرّخت لنفسـي عبر محطات في الرواية. فحينهـا لـم أدرس، كنت قاصـراً، كانت باريس أيامها تخيفنـي، يمكننا -أيضاً- أن نلتقـي بكبار السـن الذيـن يخبرونك عـن ذلـك. بعـض الأحيـاء فـي باريس كان مضطربـاً في أثناء حـرب الجزائر، وخاصة في الحَيّ الثامن عشر في منطقة ربـورت كليانكـور. فالناس الـذي كانوا يزورونـنا في شـقّتنا، كانوا يأخذونني إلى أماكـن غريبة، وهي مرتبطة بحرب الجزائـر، حيـث تنتشـر هناك مقـاهٍ في بـورت دي اتالـي فـي بوليفـار فنسـان أوريـول. كانوا بشـراً مرتبطيـن برجال الشـرطة من الفرنسـيين أو الجزائريين. هـؤلاء النـاس يراقبـون كل شـيء. كل هذه الأشـياء كانت تفزعني. إنها أشـياء تبـدو لي مزخرفـة وبعيدة. إنها أشـياء خالطتها أشياء مهدّدة».



وعـن التخييل الروائـي، يقول: «أصبح لازمـاً ومحتّمـاً علـيّ الانتفاع مـن مادة حكائيـة شـخصية فـي الخصـوص. بيـد أنـي أعتقـد دائمـاً أن المعطيـات الأوتوبيوغرافيـة، (الحكائيـة الذاتية)، تكـون نافعـة إذا مـا ضُـخَّ فيهـا قـدر مـن التخييـل. أحسّ بشـيء مـن الحذر إزاء المحاولـة التـي لا تسـعى إلا لأن تكـون أوتوبيوغرافيـة، بالرغـم مـن أني معجـب، مثلاً، بـ«شـواطئ أخرى» لنابوكـوف، وكذا بأعمال شـاتوبريان. ولهـذه الأسـباب، يبدو لي أن مشـروعاً أوتوبيوغرافياً صرفاً هو شأن مصطنع، زد علـى ذلـك أن هذا المسـعى يجازف، أحيانـاً، بـأن يصبـح مجـرَّد اجتـرار نرجسـي، بينمـا يتيـح ضـخّ التخييـل التوجُّـه نحـو الآخريـن، والتواصل مع القـارئ، وجعـل الأشـياء مدهشـة أكثر لشـخص يوجد خارج الـذات. وإذا كانت السـيرة الذاتيـة تعـدم المزايا الشـعرية كما عند «نابوكوف» أو «شـاتوبريان»، فإنهـا تنزع إلى المماحكة النرجسـية.إذا لـم نجعل من المـادة الحكائية سـلبية، فإننـا نكـون إزاء عمليـة ثـأر بسـيطة. كمـا أحـب أن تحـدِث المـادة الحكائيـة نوعـاً مـن الوميـض والتألّـق، أو على النقيـض من ذلك، فإن ما يهمّ هو وثيقة خام عن حياة شـخص، شـبيهة بتقرير بوليسـي.. إن «الأنـا» التـي تكتـب فـي رواياتي، ليسـت، إذاً، ذاتية بشكل تام، إنها «أنا» أنسّ فيها لا بطريقة سردية، بـل بطريقة تـكاد تكـون حلميـة، وإنه لمـن الصعـب تفسـيرها. ليسـت الكتابة نهجاً أسـعى إلى التعرُّف فيه إلى ذاتي، ليست هذه الأنا، إذاً، استبطانية. فأنا لا يهمني أمر اكتشاف من أكون».
علـى أية حـال، ليس باتريـك موديانو كاتباً شـعبياً، بل هو عصيّ على الفهم، وبحاجة إلى عنصر تخييلي في القراءة. لـم تترجـم رواياتـه إلـى الإنجليزيـة باسـتثناء روايتَـيْ «دورا برودير» و«شارع الحوانيت الغامضة»، وفيما عدا ذلك، يبقى هذا الكاتب شبه مجهول لدى القارئ غير الفرنسي.

موديانو بيننا

جمال جبران

هـذا العـام لـم تقـف المكتبـة العربيّـة مكشـوفة بعد إعلان اسـم الفائـز الجديد بجائزة نوبل لـلآداب، على العكس مما حصل المرتين السابقين مع فوز الكندية «أليـس مونـرو»، وقبلهـا الصينـي «مو يـان» اللذيـن ظهـرا غريبين علـى اللغة العربيـة، ولم تتـم ترجمتهما والتعريف بهما، بشكل كبير، إلا بعد إعلان فوزهما بالجائزة.

باتريـك موديانـو محظـوظ مـع لغـة الضـاد، فقـد تُرجمـت أربعة أعمـال لهذا الروائي الفرنسـي إلى العربية: «شـارع الحوانيـت المعتمة»، ترجمـة محمد عبد المنعم جلال (سلسـلة روايات «الهلال»، 2009)، «مقهـى الشـباب الضائـع»، ترجمـة محمـد المزيودي (الـدار العربية للعلـوم ناشـرون،2009)، «الأفـق»، ترجمـة توفيـق سـخان («ضفـاف» و«الاختـلاف»، 2014). وتبقـى روايـة «مجهـولات»، ترجمـة رنـا حايـك (دار ميريـت، 2006) أولـى الروايـات التـي ظهرت لموديانو باللغة العربية.

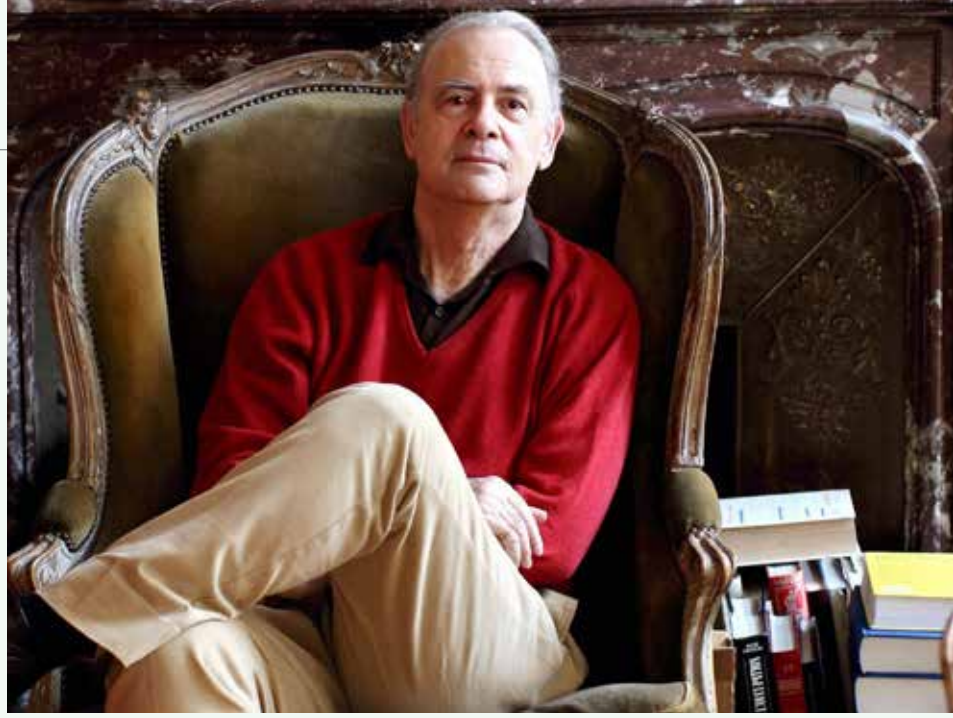
عـن تجربـة اشـتغالها فـي ترجمـة «مجهـولات» قالـت رنا حايـك في حديث لـ«الدوحة» بأنها كانـت مغامرة في بحر هذه الممارسة التي كانت تقوم بها للمرة الأولى، فالترجمة ليست من اختصاصها أو من صلب دراستها الأكاديمية. وتشير إلـى أنها على الرغـم من متانـة ثقافتها الفرنسـية ولغتهـا التـي كانـت مفتاحـاً للدخـول إلى مسـاحات اطّـلاع متنوّعة وكثيفة على مسـتوى القـراءة المختلفة إلا أنها لم تكن قد سـمعت باسـم باتريك موديانـو من قبل. معرفـة لن تتحقق إلا فـي 2004، وعـن طريـق المصادفـة، عندمـا كانت فـي القاهرة وفـي لقاء مع الناشر محمّد هاشم صاحب دار ميريت، حيث أخبرها برغبته في ترجمة باتريك موديانو إلـى العربية عن طريق روايته «المجهـولات». وتقول رنا إنها اشـتغلت علـى ترجمـة الروايـة عامين لتصـدر فـي 2006، معترفـة بأنهـا كانت عملية واقعة تحت أثقال تجربة الترجمة الأولى الكاملـة التـي تقـوم بهـا لعمـل أدبـي. وتشـير حايـك إلى أن هـذه التجربة هو مـا دفعها لوضـع حالة مـن التوافق مع صاحب دار ميريت الذي طلب إعادة طبع الرواية بمناسـبة فـوز موديانو بنوبل، لكنهـا اقترحت عليـه أن يكون ذلك «بعد أن تتم المراجعة الشـاملة وقراءة النص قبل إصدار طبعة جديدة عنه؛ الأمر الذي سـيعطي تلك الترجمة حقّها من الدخول فـي صلـب المعنـى المقصـود مـن قِبَل المؤلّف، والذي لم يكن ممكناً في السابق بسـبب نقصان الخبرة وتبعات الترجمة الأولى».

هنا وتسرد رواية «المجهولات» حكايات متوازيـة لثلاث نسـاء، يرسـم باتريك موديانـو مصائرهـن التـي تظهـر علـى شـاكلة «مجهولات فعلاً كأي فرد يعيش غفلتـه وعزلتـه الخاصـة فـي المتاهـة الباريسـية. والثـلاث يبحثـن عن معنى لحياتهـن في علاقات مبتورة، لا تختلف كثيراً عن حياتهن السابقة. ضياع هؤلاء البطلات هو ضياع الفرد بشـكل عام في عصـر يتفنـن فـي الازدواجيـة وأوهام الأحـلام المنهـارة تحـت عجلـة المدينة الصاخبة».

وعلى صعيد مسـتوى ترجمـة موديانو إلـى العربية أيضاً وزيـادة عناوينه في مكتبتهـا أعلنت سلسـلة الجوائز بالهيئة العامّـة المصريـة للكتـاب اسـتعدادها للانطـلاق فـي ترجمـة مجموعـة مـن أعمـال موديانو بحسـب اختصاص تلك السلسـلة بترجمـة الأعمـال الأدبية التي نال أصحابها جوائز أدبية شهيرة.

ومن تلـك العناوين التي تَـمَّ اختيارها: «دائـرة الليـل، أيـام الأحـد، مسـتودع الذكريـات، دولاب الطفولـة، بعيـداً عن النسـيان، الجوهـرة الصغيـرة، حادث مرير، مسألة نسب، عشب الليالي».


المترجمة اللبنانية رنا حايك



أسطورة حيّة

ماري لور ديروم

من هو الكاتب الذي كشف النّقاب عن الحقب المختلفة في حياتنا؟ يمكننا أن نستدلّ، في ذلك، على الترقّب المستلهم عبر كل رواية من رواياته. بإمكاننا تخيُّل قامته الرهيفة وهو يقطع شوارع باريس، هو جزء منا، باتريك موديانو الكاتب الفرنسي الوحيد الذي تصحّ مقارنته بأسطورة حيّة، هو الروائي وهو الشخصية، قارَبَ في كتابين حياة دورا بروديز (مراهقة يهودية فرّت إلى باريس، وسرعان ما تمّ اقتيادها إلى المحرقة عام 1942)، وألّف -أيضاً- كتاب« النسب» (وهو عبارة عن سيرة ذاتية تتناول السنوات العشرين الأولى من حياته، ينكّرنا من خلالها بأننا لا نختار آباءنا). يؤسّس باتريك موديانو أعماله على الذاكرة، الصدى، والتكرار. تيماته (الذاكرة والهوية)، زمنه(الاحتلال)، أماكنه (شوارع باريس)، ظلّه (شقيقه الأصغر المتوفّى في سنّ العاشرة)، شخوصه (أبواه)، تشكّل أعماله كلها مسرحيّة شبحية رائعة.

أدبه سياسيّ، يتصدّى، بأسلوب كتابته، للفوضى المحيطة، يتصدّى بالعناية التي يوليها للذاكرة، الانتقالات القهرية؛ يتصدّى،بنزوعه للصّمت، إلى السعي نحو الشهرة، يتصدّى بفضل المنزلة التي يمنحها للغز الكائنات، تعسّف المجتمع. ولعل أدبه ينتمي إلى الزمن الممتدّ، بدل الاستلهام من ظاهر الزمن.

قال عنه انطوان غاليمار مدير عام دار النشر «غاليمار»، الذي يعرف باتريك موديانو منذ انطلاقاته الأدبية الأولى: «... يُعَدّ خارجَ أي تصنيف لمدرسة أدبيّة معينة، كما أنه وفيّ للكاتبين: رايمون كينو، وجورج سيمونون، يهمّه -كثيراً- حديث الآخر أكثر من حديثه هو، لديه حساسيّة تجاه هشاشة الكائنات والأشياء، يحبّ السرّ للإفشاء: في اللحظة التي يكشف فيها السرّ ما يخفيه».

لدى كل قارئ من قرّاء باتريك موديانو روايته المفضّلة. تقول عنه الفنانة إيزابيل عجاني، التي مثّلت في فيلم «رحلة سعيدة»، للمخرج جان بول رابونو، والذي اشترك باتريك موديانو في كتابة السيناريو الخاص به: « أحبّ جدّا الكتّاب الذين لا يرتبطون بالآني، أعمال باتريك موديانو، هي -بشكل ما- البحث عن زمن مفقود، عن ذاكرة ممحيّة، وماضٍ منسيّ. لا يسعى لإجلاء الحقيقة، بل تتكشّف وتتجلّى، والأهم في ذلك، ليس العثور عليها، ولكن -وبكل بساطة- البحث عنها، لأن الأهم -ربما- هو استنتاج- من خلال الذكرى- أن التاريخ، أحياناً، هو مسألة انطباعات ربما تكون صحيحة، أفضل من أن يصبح وقائع تكون ربما مؤكّدة. أحببت الغوص في ذاكرة شخصية رواية «شارع الحوانيت المعتمة»، حيث فقدان الذاكرة، البحث عن الهويّة، الوجوه المألوفة، الآمال المجهضة، واكتشاف روح الأمكنة، بوصفها الفضاء الذي بدأ منه كل شيء، أو سيبدأ منه كل شيء. يشبه موديانو آلة راقنة جميلة، تعيد لنا الزمن، كما تصلح ميكانيزمات الساعة لمعرفة الوقت الذي كانت فيه، الوقت الذي نحن فيه، والوقت الذي سيكون...» .

وهل كان بإمكان أبويه أن يجداه لو أعلن فقدانه ؟ أبوه يهودي، محتال، اشتغل في نشاطات مشبوهة، أمّه فلمنكية، ممثّلة كانت تبحث عن أدوار في السينما، شقيقه الأصغر «رودي» يمثّل رابطة الحنان الوحيدة وسط عائلته، توفيّ في سنّ العاشرة، عام 1957، بعد إصابته بسرطان الدم.

ابتداء من سنّ الحادية عشرة، تتالت الأحداث بالنسبة للشقيق الأكبر: المدارس الداخلية، الفرار من المنزل، تدبّر الأمور، القطيعة. كان يمكن للرجل الشاب أن تنتهي حياته إلى الأسوأ، هجر طفولته في آخر المطاف، ذات مساء من سنة 1967: «التهديد الذي تربّص بي طيلة السنوات تلك، كان يضطرّني دون توقُّف، إلى العيش في احتراز، ذاك التهديد تبدّد في أجواء





باريس، آثرت الفرار بجلدي قبل أن يغرق القارب، لقد آن الأوان...»، من روايته «سلالة».

الروائي «رايمون كوينو»، هو الذي اقترحه إلى عالم النشر، ثم سرعان ما أصبح باتريك موديانو روائياً شهيراً، منذ باكورته «ساحة النجمة» (1968)، وقد كان يبلغ من العمر آنذاك ثلاثاً وعشرين سنة فقط، موديانو كاتب كبير، لا يكتب من أجل أن يقول ما يفهمه، ولكن، ليقول إنه لم يفهم. تبدو قصصه وكأنها تلامس خفايا الحياة. نجد الصخب، الأحاسيس، والصدى. كتابات باتريك موديانو هي الحدود القصوى للاحتراس من الحياة.

يعدّ أحد الكتّاب الأوائل، الذين تصدّوا، بأعمالهم الروائية، للاحتلال النازي لفرنسا؛ وفي هذا السياق، تقول الكاتبة المختصّة في علم الاجتماع «سارة جانسبورغر» (1976)، والمشتركة مع جان مارك دريفيس في تأليف كتاب «معسكرات في باريس»: «تمثل أعمال باتريك موديانو، بالنسبة لجميع الباحثين مثلي، المهتمّين بذاكرة وأماكن باريس بخصوص إبادة اليهود، مرجعاً ينطوي على كثير من المفارقة. السعي إلى استعراض الماضي، كمؤرّخ، يعني خلق فضاءات جديدة غير مكتشفة وتساؤلات، وأحياناً يتركها فارغة».

أعمال موديانو تحقّق العكس الصحيح، تمنح -مستندة إلى الخيال- حياة جديدة للأماكن، لتحقّق من خلال ذلك وجهاً آخر للحقيقة، وهو ما تعجز عن تحقيقه المناهج العلمية.

في سنة 2000، أنهيت قراءة «دورا برودير»، في أثناء شروعي في العمل عبر عدّة أماكن منسيّة من عملية الإبادة في باريس: معسكرات ليفيتين، باسانو، اوستريلتز، أين تمّ إجبار المعتقلين اليهود على فرز الأثاث المنهوب من حوالي أربعين ألف منزل، يقطنه يهود آخرون في العاصمة باريس، وهكذا حفّزني هذا الاشتغال من موديانو، في بحثي المنهجي عن حوالي ثمانمئة معتقل قديم. الآن ومع الورشات الميكرو تاريخية حول عمليات الإبادة، والتي شهدت تطوّراً خلال السنوات الأخيرة في فرنسا، تدخل في حوار مع أعماله السردية. ولعلّ الفضل سيعود إليه - بعد نيله جائزة نوبل للآداب- في إبراز حجم ما خلّفه الاحتلال النازي لفرنسا. حيث لم تسلم من عمليات الاضطهاد، أية دائرة أو حيّ باريسي، من هنا أيضاً، تأتي أهمية أعمال المؤرّخين ومتابعات موديانو، التي يتمّم كل منها الآخر.

يوصف باتريك موديانو بأنه متواضع وقلق، طول قامته 1.98م. في الشارع، لا يرغب في مبادرته بالكلام، يتحدّث بيديه. «وحدهم: أخي، زوجتي وبناتي، واقعي الحقيقي»، كما كتب كتوطئة في إحدى رواياته، لاحظ أنطوان غاليمار ما يلي: « إنهم يشكلّون طوقه الصحي، هم الذين يربطونه بالواقع. يراقب بقيّة العالم من خلال منظور خرائطه الداخليّة، الأوضاع الاجتماعية لا تسترعي اهتمامه».

أعماله منهجية، كئيبة ومقتضبة، ولكن لا ينبغي أن نخطئ، ما يهزّ وجداننا أكثر، في رواياته، يتجاوز مدينة باريس، ويتجاوز حقبة معينة (الاحتلال). هو الروائي الحميمي للغياب والهجران. رواية «دورا برودير»، تبدأ بإعلان بحث، وهكذا يشرعون في البحث، يقرعون الأبواب، ويحقّقون، بعد ذلك تمكث -عالقة- بقايا غموض تصدمنا.

كتب باتريك موندياتو قائلاً لروبير غاليمار، بخصوص وصوله إلى دار نشر، أنه «عندما يأخذ الحلم مظاهر الحقيقة، يصعب علينا تصديقه». تعكس أعماله حالة من الذهول أمام تطوّر الأشياء. لا تمثّل ثنائيّة السّعادة والشّقاء أهميّة أدبية لديه، أما اهتمام باتريك موديانو، فهو بين بين. هكذا هي الحياة، تبدو شبيهة جداً بلوحة تطفو، بعد مدّ وجزر، على الشاطئ.

عن الأسبوعية الفرنسية Le Journal du Dimanche

ترجمة: بوداود عمير

ركام الأسرار الصغيرة

حنان درقاوي



في كتابه «الشرط الإنساني» تساءل أندري مالرو: من هو الإنسان؟ فأجاب: «إنه -ببساطة- ركام من الأسرار الصغيرة».

عن هذه الأسرار الصغيرة والدقيقة يكتب باتريك موديانو ملاحقاً جرس كتابته محدثاً موسيقى وشاعرية صارت تعرف في النقد الأدبي الفرنسي بـ«الموسيقى الموديانية». منذ أزيد من أربعين عاماً، وهو يكتب -بشكل هَوَسي- عن التفاصيل والأسرار الصغيرة لحياة شخوصه الذين يبحثون عن هوية، عن إمكانية الحكاية لكتابة سِيَرهم المستحيلة حيث الذاكرة مختلطة ومتداخلة تشعّباتها بين الحاضر والماضي والمستقبل.

مرة أخرى يواجه باتريك موديانو عالمه الخاص من خلال روايته الأخيرة «كي لاتتيه في الزقاق»(غاليمار). نحن في سنة 2010، وجان داراغان يعيش في عزلته الباريسية، حيث كتب كتاباً واحداً وتفرّغ لقراءة «التاريخ الطبيعي» لبوفون، هاتفه لا يرنّ، وهو لايتواصل مع أحد. شيء صغير حدث في عالم جان داراغان الرتيب والمنظّم، شيء كلدغة حشرة، إنها مفكّرته التي ضاعت منه ووجدها أحدهم فاتّصل به ليردّها إليه. يلتقي الرجلان ويصرّ الشخص الذي وجد المفكّرة على طلب تفاصيل عن اسم محدَّد وَرَدَ في المفكّرة، بسؤاله الحثيث هنا، ينجرّ داراغان في تشعُّبات ذاكرة وماض مرتبك لايريد التفكير فيه، يعود به إلى باريس الخمسينات والستينات.

تبدو الرواية كأنها حلم، وهي خارجة من متخيَّل كاتب لايؤمن بإمكانية كتابة السيرة حيث دليل الوجود والبيمومة والهوية مفقود. حتى وهو ينظر إلى صورته، وهو طفل، يشكّ في أن يكون هو ذلك الطفل في الصورة القديمة. إنها تيمات الغياب وفقدان الذاكرة ومشاكل الهوية التي تحفل بها كتابات باتريك موديانو.

أسرار داراغان مخبوءة تحت طبقات من المشاهد في أثناء لقائه بـ«أوطوليني» وهو الشخص الذي وجد مفكّرته، يحسّ داراغان أن هذا الشخص نصّاب، وربما يريد به شراً، والشر الأقصى هو أن يعود به إلى الماضي، الماضي الذي أراده مخبوءاً، ويفضل عليه النسيان. هكذا يتيه داراغان في الزمن الحاضر، وفي باريس التي تحضر كشخصية أساسية في الرواية من خلال شوارعها وعناوين دقيقة كأن الكاتب أراد للرواية أن تكون صدى طوبوغرافياً عن باريس: من ضاحيتها أنيير إلى حي مونمارتر... رواية مسكونة بأسماء الشوارع والعناوين.

يستعيد داراغان الزمن الماضي، ويقبض عليه من خلال أسرار صغيرة وتفاصيل دقيقة جداً: لون السيارة الأميركية لعشيق السيدة التي عاش عندها لفترة، صورة فوتوغرافية لطفل، ربما يكون هو، يمكنه أن يكون متأكّداً من أنه هو ذلك الطفل مادامت تلك الصورة التُقِطت من أجل تجديد جواز سفره وتغيير اسمه العائلي، ليأخذ الاسم العائلي للسيدة التي يعيش معها، هل ينكرها؟

ينهب لزيارتها في الحاضر، ويحادثها وتحادثه عن الزمن البعيد، لكنها هي أيضاً لا تريد أن تتذكّر ماضيها. وفيما يبدو أنها دخلت السجن، حسب ما حكى له أحد زوار البيت الذي كان في قرية سانت لو لافوري في الزمن البعيد: «إني لاسترون» هو اسم المرأة ويمكن عَدّها البطلة الحقيقية للرواية؛ فداراغان كتب كتابه الوحيد «سواد الصيف» لعلّها تنتبه إليه».

«كي لاتتيه في الزقاق» هي الرواية الثامنة والعشرون لموديانو، وهي تنويع على موسيقاه الشخصية التي شرعها في روايته الأولى «ساحة النجمة»، إنها رواية تستعيد مواضيعه الأثيرة بإتقان، مع حرفية عالية وشاعرية ملتحفة بالحلم.

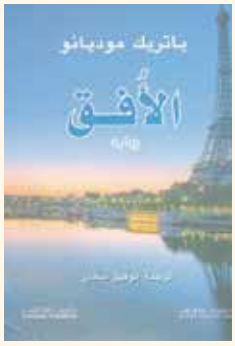
بصيص يومض في جوف الظلمة

أنيس الرافعي

«الأفق»: هو عنوان أحدث روايات الكاتب الفرنسي باتريك موديانو، التي نقلها إلى اللّغة العربية المترجِم المغربي توفيق سخان (منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، بيروت). وفي هذا العمل يواصل صاحب «شارع الحوانيت المعتمة» (جائزة الغونكور، 1978) اشتغاله على الموضوعات الأثيرة لديه، ذات الصلة الوطيدة بالمكان الباريسي الذي تزحف عليه اللامبالاة وحيادية المدن الكبرى، وكذا بصعوبة صيانة هوية الكائن داخل اشتباكات ومتاهات هذا الفضاء الضاغط على الذاكرة.

«بوسمان»، بطل هذه الرواية، شخص يسعى بشتى السبل المتاحة لمجابهة المحو الذي يبذره الزمان في الذكريات والأماكن والعواطف. يقول السارد: «منذ زمن ليس بالبعيد، أخذ بوسمان يتأمّل فترات من شبابه، فترات منعزلة حادّة الفواصل، ووجوهاً من دون أسماء، ولقاءات هاربة. كانت كل الأشياء تنتمي إلى ماضٍ بعيد، ومع أن هذه الأحداث القصيرة لم تكن تمتّ بأية صلة إلى باقي فترات حياته، فقد بقيت عالقة في حاضر سرمدي لطالما تساءل عنها، لكن الإجابات ظلت على الدوام غائبة».

ومن أجل لملمة هذه المِزَق و«جعل الذكرى تتجدَّد من تلقاء ذاتها، بشكل طبيعي، من غير أن يرغمها المرء على ذلك»، سوف يعمد البطل إلى



اقتناء دفتر منكِّرات صنع غلافه من جلد أسود، يحمله في الجيب الداخلي لسترته، مما سيسمح له -على امتداد فصول الرواية- بمطاردة تلك الذكريات المعتمة عن طريق تدوين ملاحظات في أي وقت من أوقات اليوم.

ولكن «بوسمان» سوف يكتشف- في ما بعد- أنّ هذا السعي هو- في واقع الأمر- مجرّد بصيص يومض في جوف الظلمة، لأن حياته كانت عبارة عن «مادة مظلمة»، قوامها لقاءات قصيرة، ومواعيد لم تتحقَّق، ورسائل ضائعة، وأسماء مجهولة، وأرقام هواتف بلا معنى؛ ومن ثمة، فإن عملية إعادة بناء حياته غير ممكنة على الإطلاق، مادام لا يقبض بين يديه سوى على شذراتٍ وغبار نجوم وخيوط ممزّقة، الخيوط الممزّقة ذاتها، التي ترفل بالضباب والأحلام والاعتام والعبث، وتطفو على سطحها رفيقة بوسمان المسمّاة «مارغريت لوكوز»، هذه الشخصية الغامضة التي اعتبرها البطل على الدوام- نكرة ترغب- بأي ثمن- في أن «تختبئ وتقيم هنا تحت اسم مستعار». ومنذ لقائهما الأول مسَّهُ «جرح خفيف شعر به كلّ طرف، واستثار وحدته وخموله».

الشخصيتان معاً، حتى وإن ربطهما حبّ متين، تظلّان مهووستين بتوقهما النوستالجي إلى إعادة تركيب الأيام السالفة، والمستقبل لا يتّخذ، في نظرهما، أدنى اعتبار. إن هدفهما الوحيد هو «البحث عن الزمن الضائع»، على الرغم من إدراكهما أنّ هذا الهدف هو مجرّد أمل باطل لتحوير صيرورة الزمن أو تعديل مساره المحتوم.

تتميَّز رواية «الأفق» من الناحية التقنية بتنويع المنظورات السردية، وبتعددية الضمائر الموظَّفة في الحكي، كما يهمين عليها المونولوج الداخلي، الذي عَدَّه السارد «دُمَّلاً صديدياً يجب أن يتفجَّر»، بيد أنها- في العموم- لا تشذّ عن قاعدة «الموديانية»، التي ترسَّخت منذ أولى روايات الكاتب المُعَنْوَنة بـ «ساحة النجمة»، مروراً بأعمال مهمّة من قبيل «دائرة الليل» و«مستودع الذكريات» و«مجهولات» و«مقهى الشباب الضائع»؛ إذ نلفي تنويعاً على المشهديات المتقاطعة نفسها، مشهديات ذات نَفَس «بروستي» -نسبة إلى مارسيل بروست - قائم على الاستبطان والتأمُّل، وعلى الشخوص المفصولة عن جنورها مثل الأرواح الهائمة المصابة بلوثة مطاردة ماضيها الملتبِس، بين ما هو من طبيعة الأحلام وما هو من نسج الواقع.

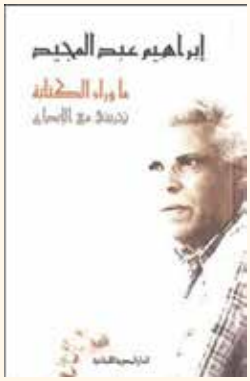
ما وراء كتابة إبراهيم عبد المجيد

سمير درويش

ثمّة تفاصيل وأسرار- كبيرة أو صغيرة- وراء كل عمل أدبي، لا يعرفها إلا المبدع ذاته، و- ربما- دائرته الصغيرة التي تحيط به والتي يستطيع أن يفضفض لها، وتموت تلك التفاصيل والأسرار بموته؛ فقليلون هم الذين كتبوا عن هذه الأسرار في ثقافتنا العربية ليجيبوا عن أسئلة مهمّة مثل: كيف اكتشف الكاتب موهبته؟ من ساعده في اكتشافها؟ ما كتاباته الأولى التدريبية؟ وما مصيرها؟ من هم أبطاله الحقيقيون؟ ومن هن حبيباته؟ كيف استطاع أن يمحو الآثار الدالّة عليهم وعليهن ليهرب من ضغط المجتمع؟ كيف اختار عناوين كتبه: رواياته، وقصصه، وقصائده، ودواوينه؟ كيف طبعها؟ وإلى أي مدى قرأ النقّاد ما قصده؟ والسؤال الأهم: ما علاقة السياسي بالأدبي؟ وكيف استطاع أن يكتب أدبه دون الوقوع في فخّ الأيديولوجيا؟

إبراهيم عبد المجيد أجاب عن تلك الأسئلة- وأكثر منها- في كتابه «ما وراء الكتابة/ تجربتي مع الإبداع» الصادر عن (الدار المصرية اللبنانية، 2014).

تجربة إبراهيم عبد المجيد مع الكتابة الأدبية تمتدّ إلى أربعين عاماً، أو تزيد، لذلك وهو يحكيها سيقف القارئ على تاريخ مصر، منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن، وقبل ذلك بكثير، منذ الخطاب الذي أرسله وهو تلميذ في المدرسة الابتدائية إلى جمال عبد الناصر يطلب صورته تذكاراً، فوصلته صورة ملوّنة بالزيّ العسكري بعد أسبوع بالبريد، مروراً باللحظة التي تسلّل فيها- مع زملاء قليلين- ليقف على قضبان السكة الحديد في مكان مهجور، ليرى ناصر من بعد مترين، ويحيّيه الزعيم تحيّة خاصّة، ثم ذكرياته في فترة أنور السادات، ويوميات 18 و19 يناير 1977 التي اندلعت إثر قرارات رفع أسعار السلع الرئيسية، وقصة قنبلة الغاز التي حصل عليها دون أن تنفجر، وفكّر أن يحوّلها



إلى مقلمة! وقصّته مع الحزب الشيوعي المصري، ثم مع حزب التجمع، إلى أن وصل إلى قناعة أن الكاتب لا يستطيع أن يكون ملتزماً، فنفض عن كاهله كل ذلك.

صدق بسيط يجده القارئ في «ما وراء الكتابة/ تجربتي مع الإبداع»، إذ يعترف عبد المجيد بأنه أضاف قصصاً غرائبية في بدايات فصول روايته «بيت الياسمين»، لأنه أراد «كتابة عمل أكبر من حجمه، والسلام»، دون أن يكون في ذهنه، أو في تصوُّره للتكوين الجمالي للرواية، أية وظيفة لتلك القصص، وحين نصحه صديق أن يحذفها ويكتب غيرها، ويضعها في مجموعة، رَفَض لأنه «وضعها هكذا، وخلاص»! وأنه- بعد ذلك- بدأ في مراقبة الاجتهادات التي حاول بها النقاد تفسيرها أو إضافة دور ما إليها، وكأنه يضع طرف إصبعه على هنا الركام (النقدي) الذي يُكتب لمجرّد الكتابة وملء الصفحات لقراءة عتبات النص ودلالات العناوين وعلاقة الإهداءات بالمتن.. إلخ هنا الركام المجّاني المستورد دون فهم ودون فائدة.

التخلُّص من عبد الناصر

يظلّ جمال عبد الناصر شخصية استثنائية في تصوُّر وحياة وكتابات كتّاب وشعراء مصريين منذ الخمسينيات وحتى الثمانينيات لعدّة أسباب، أهمّها أنهم صدّقوه وفهموا توجُّهاته، سواء أنجح في تنفيذها أم أخفق. كما أن معظمهم ارتقى اجتماعيّاً- وقد أتوا من بيئات فقيرة- بفضل فتح سقف التدرُّج الاجتماعي والطبقي في عهد ناصر وربطه بالتعليم والعمل والاجتهاد. إبراهيم عبد المجيد تجسيد لهذا التعلُّق، وللصراع بينه وبين رؤية أسباب الفشل والهزيمة، التي كان من مظاهرها كبت الحرّيّات، وسجن المعارضين، والهزيمة العسكرية القاسية أمام العدوّ الإسرائيلي عام 1967. رأى عبد المجيد أن ناصراً سيموت، لذلك لم ينزف الدمع عليه، ولم ينتظر في القاهرة لحضور جنازته، بل سافر في الاتّجاه المعاكس، من القاهرة إلى الإسكندرية، في الوقت الذي امتلأت فيه القطارات بالمسافرين منها إلى القاهرة. ليس سهلاً التخلُّص من ميراث الفترة الناصرية لدى هذه الأجيال التي أحبت ناصراً وآمنت به، ويقدِّم عبد المجيد تجربته في ذلك، في محاولته للتخلُّص من آخر روافد السياسة ليخلص إلى الأدب. هنا هو الدرس الذي يقدِّمه، تلك هي الخلاصة: «لم يبق لي مما قرأت إلا أن أكتب أدباً لا فكراً في الرواية».

الموقف الأهمّ في هذا الصراع بين الأدبي والأيديولوجي تَمثَّل في قصة «السلسلة والقفل».

يحكي إبراهيم عبد المجيد أنه في أثناء كتابة «بيت الياسمين» وضع بطله في بيت بعيد عن العمران، وخالٍ من السكان، كبيته الذي يسكنه، لذلك كان يغلق بوّابته الرئيسية بسلسلة حديدية وقفل، وحين أتى الجنود، ذات ليلة، ليقبضوا عليه لم يكن منذهشاً من عملية القبض نفسها، لكنه كان مشغولاً بمعرفة كيف دخلوا من البوابة وهي مغلقة؟! يقول إنه ما إن انتهى من هذا الفصل قرب الفجر، وحين قام من مكتبه ليفكّ ساقيه بعد الجلوس

الطويل، سمع جرس الباب، وحين فتح وجد ضابطاً ومعه جنود أتوا ليفتّشوا شقّته، ويقبضوا عليه، وفي الطريق إلى المعتقل سأله الضابط عن السر وراء عدم مقاومته وهو قوي البنية الجسدية، فقال له: كنت أفكر: كيف فتحتم باب العمارة المغلق بالسلسلة والقفل؟ وحكى له عن مشهد الرواية الذي كان كأنه يستدعيهم فيه للقبض عليه، وضحكا. هنا هو الفارق - إذاً- بين الرؤية السياسية والرؤية الفنية، وهنا هو مشوار الكاتب إبراهيم عبد المجيد في اجتياز عقبات السياسة والأيديولوجيا بوصفه كاتباً من العالم الثالث.

الرواية سبعينيّة، والقصة ستينيّة

في نهاية الثمانينيات، بداية التسعينيات، تابعت أكثر من لقاء لإبراهيم عبد المجيد، في معرض الكتاب المصري وغيره، شَنّ خلالها هجوماً على كُتّاب الستينيات الذين كانوا يجثمون على صدر الواقع الأدبي والثقافي في مصر وقتها، ولفترة طويلة قبلها وبعدها. في هذه اللقاءات كان يقول إن الرواية سبعينية في الأساس، لم تكتب بشكل كبير إلا في تلك الحقبة، وإن كُتّاب الستينيات مكثوا وقتاً طويلاً قبلها يكتبون القصة القصيرة، ويخافون من ولوج مجال الرواية، وأنهم حين كتبوها كانت موضوعاتهم سبعينية كذلك. هذه الآراء الحادّة فتحت عليه النار من كل الجهات، وعندما صدرت «البلدة الأخرى»، ولاقت نجاحاً كبيراً، وطُبعت أكثر من طبعة، وتُرجمت إلى عدة لغات، ثم ظهرت بعدها «لا أحد ينام في الإسكندرية» تأكدتْ مكانة إبراهيم عبد المجيد، وتأكّد حجم موهبته وقدرته على إنتاج روايات متشعّبة مركّبة مغامرة، إحداها دخلت قائمة «ليست ميوز» لأفضل مئة رواية عالمية.

ثلاثة مشاهد للعَلَم

صدر -أخيراً- عن سلسلة إبداعات الثورة بالهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة، كتاب تحت عنوان «ثلاثة مشاهد للعَلَم»، تأليف أحمد أبو خنيجر.



الكتاب عبارة عن نصّ أدبي متّسع لاستيعاب ثقافة فكرية وفنية راقية، نصّ طويل يحتوي على السرد في بعض مواضعه، كما يعتمد على التحليل الفكري والتحليل النفسي أحياناً، ومن بعض ملامح السرد وجود الراوي المشارك في الأحداث، وهو راوٍ واعٍ مثقّف مؤرّخ حسّاس يميل إلى الشرح والتفسير، ومن عناصر السرد المهمّة في هذا العمل الزمن، الذي تراوح المشاهد الثلاثة للعَلَم بين حاضر، لم نتخلّص من بقاياه بعد، تضيع فيه كل ملامح الانتماء الوطني، ويستهان برمزيّته، كما تتحوّل فيه الرمزية من عَلَم يجب تحيّته وتوقيره، إلى شخص الزعيم، وبين ماضٍ عنوانه الانتماء والإخلاص لرمزيّة الوطن وحبّه الذي يمثّل انتصاراً عظيماً على العدو وعلى الذات المنكسرة.

يستفيد أبو خنيجر، في هذا الكتاب، من إمكاناته السردية كونه روائياً، ومن دقّة نظراته للواقع السياسي والاجتماعي المصري كونه باحثاً، ومن جملة قراءاته في الأدب والفن كونه مثقّفاً، ليقدّم لقارئه عبر نصّه السردي تبدُّل نظرة المصريين إلى العَلَم، عبر عدّة التفاتات محسوبة، لشرائح مختلفة من المصريين، كما تراوح هذه النظرات بين صورة «العَلَم» في الماضي، ورمزيّته التي يحملها الوعي، والضمير الجمعي المصري، بوصفه رمزاً للوطن وعزّته وكرامته، وما تحمله هذه الرمزية من قداسة، وبين صورته في الحاضر، التي أصابها التشوُّه، وطمرتها ممارسات غير وطنية، استبدلت به صورة الزعيم أحياناً، ورفعت مكانه صوراً أنانية، لا تمتّ إلى معنى ورمزية العلم بصِلة، في أحيان أخرى.

يجمع الكتاب ما بين سلاسة السرد، والقدرة على التحليل والتتبُّع، كما ينجح في مزج متعة الخيال الأدبي، برصانة الأفكار والمضامين والمواقف التي تتّصل بالواقعين الاجتماعي، والسياسي.

تامزغا، كيف الحال؟

د. إسماعيل مهنانة

ربّما تكون الهوية الأمازيغية/البربرية، في الجزائر، من الهويات المتشظّية، هويّة مقطوعة الظلّ السردي، ولا تسكن إلاّ أرخبيلاً من الوعي الفنّي. أغانٍ، أشعار، حكايات، لوحات إيسياخم، وسير لشخصيات عظيمة، ورغم أصالتها الضاربة في القِدم، ورغم كتابة «التيفيناغ» فهي لا تمتلك أية نصوص مؤسّسة أو سرديات تاريخية كبرى، ومع ذلك ظلّت حيّة وحاضرة في الضمائر تُتَوارث جيلاً بعد جيل.

يمتدُّ العالم البربري على كل شمال إفريقيا والساحل الإفريقي. في لحظة تاريخية (964 ق.م) توحّدت ممالك البربر تحت حكم الملك شوشناق، واحتلّت دلتا النيل، ثم انفجر هنا العالم الشاسع، وانسحب في ليل التاريخ الطويل. توالت الممالك والدّول الأمازيغية، وتراكمت فوقها كتلٌ تاريخية ضخمة من الغزو والاحتلال: الفينيقيون، الرّومان، البزنطيون، والوندال، العرب، والأتراك، الإسبان، والفرنسيون، تتراصّ الثقافات والحضارات، ويجبّ بعضها بعضاً داخل ليل الاستعمار الطويل. «كان كلّ مُحتلٍّ يؤوّل تاريخ البربر بطريقته الخاصة» كما يقول الكاتب والناشط الحقوقي الأمازيغي عبد النور علي يحيى.

في كتابه الأخير «الأزمة البربرية 1949» (صادر بالفرنسية- منشورات البرزخ/الجزائر 2013) يدعو عبد النور علي يحيى إلى ترميم الهوية الأمازيغية في الجزائر (والمغرب الكبير عامّة). يدعو إلى لملمة شظايا انتماءات متداخلة ومنزاحة بشكلٍ عجيب، العودة إلى المنابع الأولى لأغنية الحبّ التي احتفظ بها الأمازيغي للأرض، وللأرض وحدها: «بعد كل الغُزاة الذين احتلّوها، من الفينيقيين، إلى الرومان، إلى الوندال، إلى العرب، بعد أن هُوِّدت ومُسِّحتْ وأُسْلِمت، بقيت الجزائر وفيّة لنفسها».

الكتابُ عبارة عن بورتريه لمُناضلَيْن بارزَيْن في الحركة الوطنية هما «وعلي بنّاي» و«عمّار ولد حمودة» أحد أهمّ مؤسّسي «حزب الشعب الجزائري» منذ 1940، والمدافعين عن أمازيغية الجزائر داخل الحزب، وضمن «حركة الانتصار للحريات الديموقراطية» ومفجّري الثورة الجزائرية (1954 - 1962)، حيث تمّ اغتيالهما. والبورتريه أيضاً مناسبة للكشف عن خبايا الحركة الوطنية وأزمة الهوية التي كانت تمزّقها من الدّاخل. أصدر «علي يحيى» كتابه في سنّ الثالثة والتسعين كشهادة تاريخية لرجل عايش الأزمة بكل تفاصيلها، وكوصية للأجيال الناشئة: «إن ارتباط الشّعب الجزائري بجذوره شرطٌ ضروري لاحتفاظه بهويّته الجزائرية غير الناجزة، والتي تبقى مساراً مفتوحاً بلا كلمة أخيرة، ولا كلمة نهائية».



يعود المؤلّف إلى سنة 1949 حيث انخرطت الحركة الوطنية بقيادة الزعيم «مصّالي الحاج» في تنسيق وتحالف مع نظيراتها في المشرق العربي، ومع الجامعة العربية الناشئة آنذاك برئاسة «عزّام باشا»، وبتأثيرٍ من الأمير «شكيب أرسلان» على صديقه «مصّالي» بدأت الحركة تأخذ أبعاداً عروبية وقومية، النزوع الذي لم يقبله مناضلو الحركة ذوو التوجّه الأمازيغي، فدخلت كل الحركة وحزب الشعب في أزمة حادة لا تزال تلقي بظلّها الثقيل على مأزق الهوية الوطنية حتى الآن.

الأزمة البربرية 1949 هي لحظة تشتُّت بابلي للأمازيغية في الجزائر، حيث بدأت السياسة تؤسّس لِتَراتُب لغويّ سيبقى يُهيمن بعد الاستقلال، ويهدّد الوحدة الوطنية في كلّ مرّة يضغط فيها الاغتراب من الأقاصي على غربة المهمَّش، «إن الاغتراب اللساني يؤدّي إلى الاغتراب الثقافي، وهو شرط الاغتراب السياسيّ».

الكتاب يدخل طبعاً ضمن سجال

الهوية في الجزائر الذي لم يتوقّف، ولم يحسم منذ الثورة التحريرية، ولهذا فإنه بقدر ما يتقصّى الكاتب الجوانب المشرقة من نضالات رجل القضية الأمازيغية، يدعو بكل وجاهة وصراحة إلى بناء الهوية الجزائرية على قاعدة التعدُّد والاختلاف والغوص في كل الجذور الثقافية البعيدة والمغيّبة في الخطاب الرسمي..: «إنه بالذهاب إلى البحر يبقى النهر وفيّاً لمنبعه» يكتب «علي يحيى»، ويواصل: «لبناء هوية الشعب الجزائري يجب العودة إلى الماضي اليوناني-الروماني وإلى الممالك البربرية».

من قارّة الحياة اليومية الأمازيغية في القرى الكثيرة المنتشرة على قمم الجبال، يستنطق الكاتبُ توابل الهوية الأمازيغية بقالبٍ سرديّ خلّاق: اصطفاف البيوت الصغيرة، رسم الحجارة المقسّم للأراضي، العمل اليومي الشاق، توالي الفصول وانكشاف العالم داخل الطبيعة، حياة الفلاحين المتقشّفة، الأعراس، الطقوس، الأحزان، الحياة السياسية الصغيرة وفضّ الخلافات في هيئة «تاجماعت» (عقّال القرية).. إلخ. كل شيء يشي بهويّة ثقافية مفتوحة ومنسجمة مع تحوّلات الطبيعة والتاريخ دون الزجّ بجماعتها في سرديّات سياسية صراعية وضخمة: «كان كل بيتٍ مُبيَّض من الدّاخل، بالجير الأبيض، يتم طرد الدّخان من السقف للتواصل مع السّماء، يقوم البيتُ منمجاً داخل القرية كملْكية للعائلة منذ أجيال مثخناً بالنكريات الممزوجة بأفراحها، وأعراسها، بشائرها، وأتراحها».

ينام العالم البربري ويستيقظ في محايثة تامة للطبيعة، وهي تتجلّى في تكرارٍ ورتابة، في غفلة من أمر التاريخ لكي يحفظ براءاته الأولى ونضارة فصوله المتعاقبة غير المبالية بالزّمن، الناس- أيضاً- ظلوا يعيشون على بساطة الحياة باستقامة وزهد وكدّ، المنمنمات والموتيفات الأمازيغية الشهيرة المثبّتة على الملابس والأغطية الصوفية والأواني الطينية، تشهد على التناسق البديع للألوان، والتكرار الرتيب للأشكال... «كانت مياه النبع تُداعب راحة اليد، تلامس، بطراوتها اللذيذة، الشفاه العطشى، وتحمل إلى الجسد الملح والأرض ومطر السّماء». (ص 55)

فجأة انكسر الزّمن الأمازيغي التليد في رتابته، وانفتح شفقٌ تاريخي ليعصف بكل قوانين الحياة ويفتحها على مجهول الحداثة السيّاسية، ثلاثينيات القرن العشرين، مباشرة بعد أزمة اقتصادية عالمية، انكسرت على أعقابها أحلام آلاف العمّال المهاجرين من شمال إفريقيا إلى أوروبا، فعادوا وليس في جيوبهم سوى فيروس الوعي السياسي والنضال الوطني التحرري: «جُعِلت العادات والتقاليد لكي تبقى وتُعضد، لكن القبائل ومحيطها السوسيولوجي في سنوات الثلاثينيات كانت قد انخرطت في طفرة سياسية وثقافية». (ص 51)

انخرط مناضلو القضية الأمازيغية مباشرة في الحركة الوطنية الأم لتحرير الأرض من المستعمر الفرنسي، ورغم أزمة 1949، التي عصفت بالكثير منهم، كانوا أيضاً من ضمن أوائل مفجّري ثورة التحرير. وبعد الاستقلال مباشرة تبنّى النظام الذي استولى على الحكم النهج القومي الاشتراكي لصالح قومية عروبية مبتورة عن واقع التعدُّد الثقافي واللغوي للجزائر، وأُدخل كل البلد في أزمة هوية بنيوية. عشرون سنة بعد الاستقلال، انفجرت أحداث الربيع الأمازيغي الدامية في نيسان/إبريل 1980، بعدها مباشرة أفلست خطط ومشاريع المنظومة السياسية للدولة الفتية، ودخلت أطواراً متلاحقة من عمر الأزمة.

الآن، ورغم تحقيق الكثير من مطالب القضية الأمازيغية، مثل اعتبار اللغة الأمازيغية لغة وطنية، والانفتاح الإعلامي والثقافي والأكاديمي على الثقافة الأمازيغية، لا يزال هناك الكثير أمام النضال من أجل تثبيت ثقافة التعدُّد اللغوي والثقافي والديموقراطي والاختلاف في الجزائر، وهي قضية كل المثقّفين والنّاشطين والحقوقيين، وليست قضية الأمازيغ وحدهم.

شعريّة المفارقة وجماليّات التلقّي

صالح السيد

تنفتح عتبة العنوان في ديوان «حين عبث الطيف بالطين» (الهيئة العامة لقصور الثقافة) للشاعرة نجاة عبدالله على ثلاثية مفارقة: في الزمن، والفعل، والمكان، وهي تخرق في تشكيلها الجمالي منطق الواقع، كما تكسر- في سخاء دهشتها- درجة التوقُّع، ومن ثَمّ تزجّ بالمتلقّي، منذ لحظة الاتّصال الأولى، دفعة واحدة في فضاء عالمها الشعري.

تشتغل قصائد الديوان على شبكة من المفارقات اللسانية والبصرية والتشكيلية تعبّر عن جوهر الفاعلية الشعرية للقصيدة بتجلّياتها وتمثّلاتها الجمالية، كما تتّجه، في مساقها الفني، إلى تركيز اللحظة الشعرية بأقصى قدر من الطزاجة والإدهاش.

«خطيئة آدم»:

التفاحة في يدكَ يا آدم
واللعنة في عينيكَ يا إبليس
هاته من يدك
هاتها من عينيكَ
ودَعا الخديعة ترقد بسلام.

تُعَدّ حكاية آدم/الشجرة أول نصّ مفارق في التاريخ يخضع لثنائية المفارقة بين الخلق/الإتاحة والمنع/التحريم، ويعود النص الشعري إلى الحكاية ذاتها، ولكن في عملية تجاوز وانقلاب كبيرين، وتعمل كاميرا الراوي الشعري على مشهد سكوني بصري/نفسي، وتعتمد تقنية «الفلاش باك» حيث



تعود بالحدث إلى مرحلة الرغبة ماقبل الفعل، في مقابلة بين رؤية خارجية (التفاحة/آدم)، ورؤية داخلية (إبليس/اللعنة)، وتظهر سلطة الراوي/المخرج في النداء والفعل (هاته من يدك/هاتها من عينيك)، وتأتي جملة الإقفال الشعري في حركتها الانقلابية بمفارقة تمارس لعبتها على جهتين: ففي بنية صراع الحكاية تكشف عن فاعل محرّض مجهول (الخديعة) يحوّل الشخصيات إلى رهينة ساذجة، وفي عالم النص تمنحها الدعة والطمأنينة (وَدَعا الخديعة ترقد بسلام).

«قصيدة قصيرة»:

نسافر إليك جميعاً أيتها الآلام
نُقبّل وجنتيك البريئتين
من دم الأعداء
نسافر إليك
ونموت فينا
نموت من الضحك علينا
على وجوهنا الباردة
وأناملنا السود.

تلجأ الأنا الشاعرة إلى منطقها الجمعي، في محاولة منها لفلسفة الحال الشعرية وإخضاعها للمساءلة/الحيرة، وتتبدّى حالات المفارقة في الحركة/الفعل/المكان، وتعبّر الأفعال (نسافر، نقبل، نموت) عن ديمومة حضور، كما تتّجه حالات الانفتاح/الانكفاء إلى بؤر مفارقات صادمة/بائسة.

ويبدأ الاستهلال بحركة انفتاح طوعي (نسافر) يتّسم بالاحتشاد (جميعاً)، وتكشف قبلة الوصول عن مفارقات بائسة (الآلام)، كما تتبدّى في مفارقة بصرية واضحة (البريئتين من دم الأعداء)، بينما تأتي جمل الإقفال الشعري معبّرة عن حالة الانكفاء (نموت فينا)، ومجسّدة لتراجيديا إنسانية فاضحة.

«عوائل»:

لديّ بيتٌ سعيد
هذه المروحة للسقف
وتلك اللوحة للحائط
وهذا الطفل الأدرد للنسيان
لديّ أصابع رعناء
هذا التمثال المتكسّر لي
وهذه الصبيّة للضجر
وتلك أنا
أواصل صنع الرصاصات
لأبني حروب الثلج
بين الخديعة والصحراء

يكشف الاستهلال (لديَّ بيتٌ سعيد)

عن مفارقة صادمة مع متن النص، الذي يتشكّل في ثلاث لقطات، تخضع لمفارقات المكان ،الشخصية،الفعل، وتتحرّك كاميرا الرواي ببطء في بؤر مادية وبشرية محدّدة، ففي المشهد الأول: تتجلّى حالة الاستعمار المادي للمكان (مروحة للسقف، لوحة للحائط)، في تناقض مع الاقتلاع/التلاشي الإنساني (الطفل للنسيان)، أما المشهد الثاني: فتتبدّى الشخصيات فيه كيانات هشّة منزوعة الحضور الجمالي (أصابع رعناء، تمثال متكسّر)، ومسلوبة الوجود الأصيل البهيج (الصبية للضجر)، وفي اللقطة الأخيرة ينفرد الراوي الذاتي بالمشهد، ويكشف عن حالة تمركز إجرامي تتبأّر في مادة القتل (الرصاص)، وتنحلّ في فعل سريالي يتجسّد في صورة شعرية تتّسم بالجدّة والطزاجة والإدهاش(أبني حروب الثلج بين الخديعة والصحراء).

«فوز»:

لِمَ تُقبّل جوادك
وتسبقه في المسير؟
ولِمَ تداعب قفزته
وتسبقها في الكهولة؟
ولِمَ تكسر الحلبة
وتسبقها في الموت؟

تكشف عتبة العنوان بتنكيرها وإفرادها عن مفارقة فنية مع متن النص، ويشتغل الراوي الشعري على ضمير المُخاطب الذي يمنحه فرصة مواجهة الذات / الشخصية، وتأمّلها والحوار معها، كما يضيّق المسافة بينه وبين المروي له، وهنا يمارس الراوي حصاراً وتعرية للمخاطب عبر تساؤل تحريضي، وتأتي الإجابات شبكة من الألغاز والأحاجي. ويتّسم النص بحركية دائبة وطاقة جموح عبر أفعال المضارع (تقبل، تداعب، تسبق، تكسر)، وسيميائية الشخصية (الجواد)، وتتجلّى المفارقات في شبكة من الأفعال المتضاربة، تعمل على تفعيل الحسّ الدرامي كما تفتح النص على أفق مفتوح.

«أبي»:

كان بإمكانك
أن تدرك الدمعة
قبل أن تَكتُب لك الحرب
ولداً آخر
لا يشبه عبد الكريم عبدالله
أو الغرفة الحجرية
في الطابق المجهول
في المدينة التي،
كلما غازلت صباحها الفجّ
أهدتني يوماً آخر
وصبيّاً آخر
لا يشبه القرية السرّيّة
والعنب الذي يتركه الطغاة
على الأسوار المنسيّة.

ينفتح النص على مفارقة الحدث الشعري، الذي يمنح عالمه طقساً فنياً إنسانياً خاصّاً، كما يشتغل الراوي الذاتي على الذاكرة/الرؤيا حيث تُمَوَّن القصيدة بالتجربة والخبرة والزمن، كما تنفتح على نداء قادم من أقاصي الحلم يضاعف من طاقتها على الاستشراف وقراءة الآتي والغامض والماورائي.

يتّجه خطاب الراوي الشعري الذاتي إلى بؤرة إنسانية مركزية «الأب»، وينفتح على فرضية احتمال تفجّر طاقة الشعرية في جسد النص، وهي دعوة إلى الاحتباس البائس (تدرك الدمعة)، والتبشير القاتل (تكتب لك الحرب ولداً آخر)، وتنبني الصورة الشعرية على المفارقة الزمنية (ماضي/مستقبل)، والمفارقة البصرية (وجهان متغايران)، في عملية اختزال وتكثيف، وبحساسية خصبة تسهم في تجلية الحالة/المشهد (قبل أن تكتب لك الحرب ولداً آخر لا يشبه عبد الكريم عبد الله)، وتنفتح الرؤيا الشعرية بمظلّتها على الأماكن والألوان والأخبار والحكايات، فتتّسم الأماكن بالضيق/الغلظة (الحجرة الحجرية)، الانبهام/الغموض (الطابق المجهول)، والتيه/السراب (القرية المنسيّة)، وتتكشّف في أخبارها وحكاياها عن مفارقة الفعل عدوان/عطاء، ومفارقة الوجود حضور/غياب (والعنب الذي يتركه الطغاة على الأسوار المنسيّة).

مصادر:

- فضاء الكون الشعري: د. محمد صابر عبيد
- التشكيل الشعري: د. محمد صابر عبيد
- شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقّي: نعيمة السعدية

التاريخ والرواية يعيدان نفسيهما

منار ديب

يمكن عَدّ الرواية الجديدة للروائي السوري فواز حدّاد «السوريون الأعداء» (474 ص - رياض الريس 2014) رواية مؤسّسة، فللمرة الأولى تُكتَب رواية سورية دون محاذير رقابية، تسمّي الأمور بأسمائها إلى درجة المباشرة الفجّة، لا علاقة للأمر هنا بالقيمة الفنية، وهي بحث آخر، وحدّاد اسم أدبي بارز صاحب تجربة تزيد على عشرين عاماً، نال التكريس قبل هذه الرواية، لكن مع هنا النص سقطت المحرَّمات الكثيرة التي أحاطت بالرواية السورية كما لم تُحِط برواية عربية أخرى دفعة واحدة.

عنوان الرواية المأخوذ من تعبير «الأخوة الأعداء» ربما لم يكن موفّقاً، وهو لا يخلو من نمطية، فهذا التعبير شائع إلى درجة الابتذال، كما أن ترجمته لا تؤدّي الغرض فيصبح «الأعداء السوريون».

تتابع هذه الرواية المسار الشكلي والفني للكاتب، وفق السمات التي حدّدها الناقد نذير جعفر منذ عام 2008 «وهي اشتغاله على التاريخ بوصفه ماضياً مستمراً. وثانيها: تتبّعه لجذور الفساد الذي يطول المجتمع بأبعاده السياسية والثقافية والروحية. وثالثها: رصده لنماذج المثقّفين وميولهم ومواقفهم المتباينة. ورابعها: استثماره لمفهوم «القرين» بوصفه شخصيّة روائية وتقنية فنيّة في آن معاً. وخامسها: اتخاذه من دمشق فضاءً مكانياً مركزياً لأحداثه وأبطاله. وسادسها: تهجين السرد باللغات واللهجات والنبرات الاجتماعية والمهنية المتعدّدة. وسابعها: إخلاصه لمفهوم الحبكة التقليدية بعناصرها المختلفة»(1). كما أنها تنتمي، بشكل أو بآخر، إلى ما سمّاه الشاعر عباس بيضون «رواية المخابرات»؛ فالرواية تتحرّى ما تعدّه السلطة الفعلية. السلطة وراء السلطة، السلطة غير الظاهرة وغير المقيّدة وغير المتوقّعة، وتتعهّد برصدها ومتابعتها في أدائها وظهورها المتخفّي والشبحي وآلياتها الخاصة؛ أي أننا في الحديقة الخلفية للسلطة، وجانبها غير المرئي»(2).

تُمسِك «السوريون الأعداء» بتلابيب القارئ منذ الجملة الأولى، وتجعله لا يسارع بالانتقال إلى الصفحة التالية، بل إلى الجملة والفقرة التالية، كما طمح ماركيز يوماً، فالكاتب يعمل بدأب، ويغرق في الوصف التفصيلي كما في الروايات الكلاسيكية الكبرى، وهو يتابع التفاصيل الإنسانية الصغيرة ليرسم صورة حدث كبير من خلالها.



بين الفلاش باك والتقطيع، تتوزّع أقسام الرواية في فصول متداخلة تروى على لسان القاضي سليم الراجي الذي فقد أخاه وعائلته في أحداث حماة 1982، فيما تركّز المقاطع المكتوبة بصيغة الغائب على النقيب سليمان، ضابط الأمن في وحدة عسكرية، و(الشخصية الانتهازية الدموية المريضة).

وإذ يجيد حداد صنع الحبكات والتصعيد الدرامي، فإن للأحداث والشخوص أبعادها الرمزية، فشقيق القاضي طبيب يدعى عدنان، كان قد عالج أمراض عائلة مساعد (عَلَوي) بالمجّان، فَرَدّ له هذا الرجل الريفي الطيّب الجميل، وأنقذه من الإعدام ليرسل إلى سجن طويل، فيما ينجو طفل الطبيب الرضيع، وتنقذه امرأة عجوز تموت قبل أن توصله إلى عمّه وزوجته اللذين لا ينجبان.

يمثّل المحامي والطبيب جزءاً من النخبة المدينية السّنّية، التي حاولت الاحتفاظ بقدر من الاستقلالية، حيث يكون مثالاهما في هذه الحالة العدالة والواجب، مع ابتلاع السلطة للمجتمع، لتجعل من عبادة الشخصية «غاية الحياة ومنطلقها».

يشير الكاتب إلى الأبعاد الطائفية في «الاستثناء السوري» دون تحفُّظ، وإذ يحمّل طائفة برمّتها مسؤولية ما آلت إليه الأمور، إلا أنه يلطّف، أو يوازن هذه الفجاجة، بإقحام شخصية ضابط سنّي دمشقي يبالغ في القسوة لإثبات الولاء، وحتى لا يكون موضع شكّ أو شبهة، ويقابله من ناحية أخرى بشخصية الخال المعارض الذي يسلّمه النقيب سليمان، لتكون بداية صعوده.

يضع الكاتب الأحداث في سياق تاريخي، لكن هذا السياق يكون فضفاضاً في بعض الأحيان، فسليمان ينتمي إلى حركة دينية إسلامية في الجامعة - وبمعزل عن ضعف واقعية هذا الأمر تبعاً لخلفيته الطائفية والأمنية والشخصية - ليقوم باختراقها، مع أن هذا النوع من التنظيمات لم يكن شائعاً زمن الأحداث في مطلع السبعينيات من القرن الماضي.

يرصد الكاتب التحوُّلات في الجيش والسلطة وأجهزتها بالاعتماد على الموالين والانتهازيين لا الأكفياء والمحترفين، وبداية تغوُّل الأجهزة وصراعاتها، وصولاً إلى الزمن الأسدي، الذي يكون النقيب سليمان أو «المهندس» أحد صنّاعه.

ويفاجئنا الكاتب بحوار فلسفي بين ضابطين: سنّي، وعَلَوي حول الله،

ستتردّد ترجيعاته في ثنايا الرواية، وهو يشير إلى دوستويفسكي دون أن يسمّيه «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح»، ويقصر -ضمناً- الإيمان على طائفة واحدة ملحقاً بها العلمانيين، فيما يرى ممثّلو السلطة أنها لن تستتبّ إلا «بقتل الله في الرؤوس».

يلتقي خطّ المهندس النقيب بخطّ القاضي واقعياً، وهما كانا ينشبكان حدثياً من خلال قتل النقيب لعائلة الشقيق الطبيب في حماة، عبر عمل القاضي معه فيما سُمّي بـ «الجهاز الخاص» داخل القصر الجمهوري، هذا الجهاز الموازي والغامض الذي من مهامه إعداد ملفّات الفساد للمسؤولين وحفظها لتكون عند الطلب. يدخلنا الكاتب في عالم الأجهزة شبه الكافكاوي، أجهزة أبعد ما تكون عن المؤسّسات، وإن بدت مؤسّسات ظاهرياً، إلا أن الحياة في هذه الأماكن السرّية تبدو أشبه بحياة وهمية، في مملكة افتراضية متخيَّلة.

يخصّص الكاتب القسم الثاني الذي لا يزيد على خُمُس الرواية، لمرحلة معاصرة تنتهي بالثورة السورية عام 2011، ليربط بين اليوم والأمس، فمذبحة حماة تمثيل مجازي لمجزرة اليوم المستمرة، استمرار النظام نفسه، حيث الأب يحكم من قبره في عهد الابن، وحيث تتّخذ التدابير القمعية نفسها، لكن النتائج لا تكون هي ذاتها، ومن عادة الطغاة أنهم لا يتعلّمون، ويقتلون أنفسهم بأيديهم، كما يفعل المهندس.

1 - ننير جعفر. عالم فواز حداد الروائي وسماته الفنية. موقع القصة العربية. أيار 2009

2 - عباس بيضون. رواية المخابرات. السفير 2009 /7/8

فلسطين 48

سما حسن



تتناول نزهة أبو غوش في روايتها «خريف يطاول الشمس»(المؤسّسة الفلسطينيّة للطّباعة والنّشر)، حقائق تاريخيّة تعود إلى 1948، عام النّكبة في فلسطين المحتلّة.

من خلال قراءة نصّ الرّواية، نلحظ أنّ نزهة أبو غوش قد تنوّتت الأحداث والقصص المؤلمة الّتي عاشها أهلها في فلسطين عام 1948 (القرى المحاذية لمدينة القدس)، وكأنّها عاصرتها بنفسها، وعاشتها ساعة بساعة. نلحظ هذا من خلال المونولوج الدّاخلي، أو الوعي الذّاتي للشّخصيات، مما يضفي عليها المزيد من الصّدق.

تناولت الكاتبة ريشتها بمسؤوليّة وعناية فائقتين، حيث إنّ ما كتبته ليس تاريخاً بحتاً، بل هو تأريخ مطعّم بالفنّ والأدب، يضفي عليه الخيال والعاطفة، والإبداعات اللغويّة جمالاً وتشويقاً.

نسجت الكاتبة عملها من عدّة خيوط ملوّنة متشابكة، ما بين ثائر، ومهاجر، وضائع، ومفقود، وشهيد، ولاجئ، وعائد، ومطرود؛ حاكتها بصبر ورويّة، لتخرج برواية ممتعة -غاية في الأهمّية- للتّوثيق التّاريخي لأحداث النّكبة الفلسطينيّة .

ما أرادت الكاتبة نزهة أبو غوش أن توصله إلى القارئ، هو رسالة للأجيال الشّابّة، وأجيال المستقبل، رسالة تقول فيها: يا من تعيشون خارج الوطن وداخله، ها هم آباؤكم قد عملوا المستحيل كي يظلّوا في أرضهم، قاوموا بأبسط الوسائل، ثاروا، استنجدوا، لكنّ المحتلّ الإسرائيلي كان أقوى بأساليبه وتحايله وتواطؤ الآخرين من عالم الغرب معه.

ما يميّز شخصيّات الرّواية، هنّ الشّخصيات النّسائية اللواتي بدت عليهن سمات الصّبر، والقوّة، وعزّة النّفس، وعدم الاستسلام للضّعف رغم الألم والقهر، والمعاناة، كما أنّهن نساء معاونات لأزواجهنّ ضدّ المحتلّ، مضحّيات من أجل الوطن.

ربيع بوجدرة لم يُزهر!

صلاح باديس

عَرّف الروائي الجزائري رشيد بوجدرة، مؤخراً، نفسه بالقول إنه «كاتب ورشة»، نصوصه مفتوح بعضها على الآخر، وهي قصة واحدة تعاد كتابتها كل مرة، منذ باكورته «الطّلاق» (1969)، لكن عقب أحداث أكتوبر/ تشرين الأول، 1988 التي غيّرت تاريخ الجزائر الحديث، حتى هنا التاريخ وما سَيَليه من عشرية سوداء، ستستغلّ هذه القصة في قراءات للواقع، متسرّعة بعض الشيء، مما يتركنا نلاحظ، أحياناً، الفرق بين إطار القصة «القالب» وتفاصيل الحكاية والشخصيات الجديدة.

وخلافاً لتصريحاته بالعودة إلى الكتابة بالعربية، جاءت روايته الأخيرة «Printemps-ربيع» (غراسي، باريس 2014) محمَّلة بإشارة إلى ثورات الربيع العربي.

نقرأ في الرواية نفسها عن «ثلج»، الأستاذة الجامعية الثلاثينية، البطلة السابقة لسباقات الأربعمئة متر/ حواجز، والتي تعمل مُدرّسة في جامعة الجزائر، متخصّصة في الأدب العربي والنصوص الإيروتيكية القديمة. عبر «ثلج» -كعادة الحكاية عند بوجدرة- يعود القارئ إلى تاريخ الجزائر، وإلى العائلة المقسّمة بأجيالها الثلاثة عبر ثلاثة مناطق: الأصل في الأوراس (شرقي الجزائر)، قسنطينة ومدينة الجزائر، العاصمة. ولن نجد تاريخ الجزائر فقط، بل أيضاً شذرات من التاريخ الإسلامي: القرامطة، ثورة الزنج... وعن أولوغ باغ الفيزيائي وعالم الفلك الذي عاش في القرن الخامس عشر، الذي تخلّى عن منصبه كخليفة لوالده ملك سمرقند، وأسّس بين 1424 و1429 أكبر مرصد للنجوم، أوّل ملك في العالم الإسلامي -حسب الكاتب- يتنازل عن السلطة لصالح العلم، لكنه قُتِل عام 1442 على يد ولده بتهمة الزندقة. نص الرواية عبارة عن إسقاطات تاريخية متوالية، تُقرأ بمنظور ماركسي.

من بيت العائلة في قرية مشونش، الذي يرد الحديث عنه على شكل ذكريات تعود إلى السنوات الأولى من التسعينيات (سنوات الجمر في الجزائر)، تسافر ثلج وأمّها، تاركة والدها لأبحاثه حول «أولغ بيغ» ومحاربة الإرهابيين مع مجموعة الدفاع المدني! تسافر إلى البيت الجبلي لمداواة الزكام الذي يصيبها طيلة العام، وليس فقط في الربيع، تشبيه من الكاتب «لزكام الثورات العربية الذي لن يشفى بسهولة». في ذلك البيت تقرأ «ثلج» بنت السنوات العشر (المولودة عام 1984) عن التاريخ الإسلامي: «دلالة الحائرين» لابن ميمون، ابن رشد، وتقرأ ابن خلدون، والجاحظ، وتكتشف غوستاف مالر وسمفونيته الألفية! التشبيه الذي أراده الروائي يكمن في احتماء فتاة كانت بلادها تحترق بمكان عتيق يعود للأجداد، هناك حيث تقرأ عن تناقضات التاريخ والتاريخ الذهبي للعالم الإسلامي. تُرى، لتأخذ عبرة؟ لتهرب؟ في إشارة (سنقرأها أكثر من مرّة في النّص بشكل مباشر) إلى قراءة التاريخ حتى لا تنخدع الشعوب بالمسمّيات، وتكتشف حقيقة الواقع.



كل الدروس المسترجعة والتعليقات الاقتصادية-السياسية المباشرة، على طريقة سير النظام الدولي، وفساد النظام، وبداية الرواية المتسرّعة في عرض أحداث عام 2011، ونقل عناوين الصحف عن «الأحداث»، واتّصالات «ثلج» بأصدقائها لتسأل عن التطورات، قبل أن يتحوّل السؤال إلى مونولوغات طويلة حول مدى براءة الثورات المحوّلة عن مسارها، من قِبَل الغرب والإسلاميين، وضرورة الاستفادة من التجربة الجزائرية.. كل هذا يقتل حكاية بوجدرة الأثيرة، الحكاية العائلية المقسّمة على ثلاث أماكن في الجزائر، بكل عقدها: عقدة الأب، الفضائح العائلية، العمة العجوز التي تحرص على نظافة البيت وتموت تحت عجلات الترامواي، البيت العائلي الكبير وشجرة التوت العملاقة، زوجات الأب الكثيرات... كل هذه الأشياء التي شكّلت، منذ روايته الأولى، قصة متشظّية يعيد تكرارها واستعادتها مع كل رواية، لكن، كل مرّة من زاوية مختلفة، وحتى قصة الحب بين «ثلج» و«نييف» المرأة الإسبانية التي جاءت لتعمل في مترو الجزائر هاربة من أزمة بلادها الاقتصادية، هذه القصة تبنى، وتهدم، وتُعاش في رقعة إسقاطات تاريخية: «ثلج» التي عانت فظائع التشدُّد الإسلاموي، ونييف ابنة الطبيب الإسباني الهارب من حكم فرانكو إلى الجزائر في الخمسينيات، وحتى نهاية الرواية/ نهاية قصة المرأتين، تتمزّق هذه الأخيرة بين الأيديولوجيا وأحداث تاريخية جعلت الحكاية تنوي.

أسفار بالإكراه

خاص بالدوحة

بعد النجاح الذي لاقته روايتيها «الحياة المزدوجة لآنا سونغ» و«الأميرة والصياد» حيث كانتا ضمن الروايات الثلاث الأكثر مبيعاً خلال الفصل الثقافي 2007، تقتحم الكاتبة الفرنسية مينه تران هيو، ذات الأصول الفيتنامية، الموسم الثقافي الفرنسي الجديد بروايتها «مسافر بالرغم عنه» الصادرة عن دار فلاماريون.

تحكي الرواية سيرة «لين» التي تحمل معها الذاكرة الموجعة لأسرتها الفيتنامية وترسّبات الهجرات المختلفة التي عاشتها عائلتها.

تنطلق الرواية من نيويورك حيث تزور «لين» متحفاً في مكان ما من حي الكوينز. تكتشف وجود شخصية شهيرة باسم «ألبير داداس»، وهو رجل عاش في القرن التاسع عشر، وشُخِّص على أنه مصاب بمرض غريب وهو «السياحة المرضية»، ومن أعراض مرضه أنه كان يندفع في أسفار لايملك لها رداً أو صداً في إرادته. هكذا يغادر المكان الذي يوجد فيه ليندفع في مغامرة سفر دون أن يفكّر في أي شيء، ودون أن يهيّئ سفره، فقط يستجيب لنداء بعيد في الترحال وتغيير المكان. تنتابه نوبات عطش إلى السفر، فينطلق في الأرض، ويجد نفسه في مكان جديد لا يعرف كيف وصل إليه. ألبير داداس هنا كان موضوع أطروحة للطبيب النفساني فيليب تيسيي سنة 1887 بعنوان «مُستَلَبو السفر.. جراحة طبية نفسانية»، وقد نعت الدكتور فيليب تيسيي ألبير داداس بـ«المهاجر المستلَب».

تنفتح رواية مينه تران هيو على هاته الحكاية العجيبة التي تقلب ألبوم الذكريات الخاص والجماعي، وخصوصاً حكاية الأب الذي عاش حيوات متعدّدة، بحكم الهجرة والسفر. احتفظ الأب بحكايته وحكاية جنوره سرّاً إلى أن تقاسمتها الراوية مع القارئ كأنها تنبش قبور الذين لا جنور لهم، أو غادروا جنورهم ليستنبتوا أرواحهم في أرض أخرى.



الأب في الرواية مهندس متفانٍ في عمله. يوفّر لأسرته كل ما حُرِم منه في أسرته الفقيرة في الفيتنام. لايتحدث كثيراً عن حكاية جنوره كي لا يثقل على بناته بذاكرة، هنّ في غنى عنها، الأهم عنده هو الاندماج في المجتمع الفرنسي ونيل حظّ من التعليم، وأن يشبهن الآخرين.

في بيت جميل تحيط به حديقة في الضاحية الباريسية تكبر البنتان برفقة هذا الأب الكتوم المهووس بزيارة المتاحف، وهو هوس سينقله إلى ابنته التي تصرّ عليه لكي يحكي حكايته في الفيتنام، ذلك البلد البعيد، هناك حيث الجنور. يحكي الأب حكايته على شكل شذرات تلتقطها الطفلة، والشابة فيما بعد، وتدوّنها متعطّشة لمعرفة جنور أبيها. يحكي لها عن نشأته الفقيرة في قرية من قرى الفيتنام المحتلة، وحيث الحصول على لقمة العيش صعب جداً، وعن أبيه الذي قتل ليتركه طفلاً في رعاية أمّه التي بذلت قصارى جهدها من أجل عيش ابنها وحقّه في التمدرس. ويحكي عن اندلاع الحرب ضدّ المحتل، وموت الأقارب، واحتراق مباني القرية حيث اضطرّت الأم وطفلها إلى الهجرة من مدينة إلى أخرى قبل الاستقرار في سايغون، عند خال يعمل قاضياً إلى أن يقبض عليه الشيوعيون، ويودعوه المعتقل حيث سيموت مسجوناً.

يهاجر الأب في اتجاه فرنسا من أجل الدراسة، هجرة كان يعدّها مؤقّتة وظرفية، سيحصل خلالها على الديبلوم ويعود إلى وطنه، لكن الهجرة أصبحت نهائية بفعل ممارسات الشيوعيين في فيتنام. وهكذا سيختار الاندماج في المجتمع الفرنسي وقبر ذاكرته التي ستنبشها ابنته وتحكيها، بتقاطع مع أقدار أخرى، لأشخاص أُجبروا على الهجرة بسبب الفقر، والحرب.

تتقاطع في الرواية أقدار ألبير داداس مع قدر سامية يوسف عمر، عدّاءة صومالية عرفت شهرة قصيرة بعد مشاركتها في إحدى دورات الألعاب الأولمبية قبل أن تعود إلى بلدها الصومال، حيث الفقر والحرب والإرهاب. تحاول الهجرة إلى الجهة الأخرى من البحر المتوسط من أجل ممارسة رياضتها، لكنها تفشل وتموت في عرض البحر. في تعطّشها للسفر وفي استجابتها لنداء البعيد، حيث قطعت مسافات طويلة وصولاً إلى ليبيا ومنها إلى إيطاليا على متن قارب من قوارب الموت، تقترب من ألبير داداس وجنونه، ومن هجرة الأب من الفيتنام إلى فرنسا، البلد الذي لم يكن يعرفه.

كما ترتسم في الرواية معالم كثيرة من تاريخ الفيتنام الحديث الممزّق بالحروب والفقر وفيها ايضاً بورتريهات لشخصيات عجيبة ومنها: العم «تيه» الذي يفقد عقله، القريبة «هاويا» التي تفقد حبيبها وهي حبلى يوم سقوط سايغون في يد الشيوعيين، بورتريه القاضي «تام» وأخوه «باوو» اللذان تمّ تفريقهما بفعل تشتّت الفيتنام. ينضاف إلى ذلك الأقدار الفجائعية؛ كمصير أقرب أصدقاء الأب، الذي غادر فرنسا التي تمنحه العمل والجنسية الفرنسية، لكنه فَضَّل العودة إلى الفيتنام ليمارس العمل السياسي.


سوق
التشكيل
العربي

شبكة معقدة

محسن العتيقي

تُفرز الديموغرافيا الجمهور، والجمهور يُفرز الأسواق. هذه قاعدة طبيعية وميكانيكية تقوم عليها مجالات التخطيط والاقتصاد والانتخاب وتكوين الجماعات والسياسات والسوسيولوجيا.. ويمكن هنا، أن نقحم قطاع الفن في هذه القاعدة لطبيعته الاجتماعية وتأثيراته في منظومة الاستهلاك وتوجيه رغبات ومتطلبات المجتمع، وباختصار، خضوعه لقوانين الإنتاج والتسويق. وعلى هذا الاعتبار حدّد مؤرخ الفن الإنجليزي فرانسيس هاسكل آليات إنتاج الفن التصويري في (مكان وجود اللوحة الفنية، حجم اللوحة، موضوعها، مواد الرسم والألوان والاستحقاق والسعر).

لمقتني اللوحة الفريدة مكانته الاعتبارية في المجتمع. ولَعلّ الفن التشكيلي على خلاف باقي الفنون، فمجانية تلقيه في الغالب، والتي تتيحها أماكن العرض، يقابلها في الآن نفسه سعر اللوحة الاستثنائي المبين على هامشها بصورة تحدّد سلفاً بأنها موجهة إلى أصحاب الطلبات الكبرى من شخصيات ومؤسسات وتجار وليست إلى زبائن عاديين حسبهم الاحتفاظ بتلك الأعمال في مخيلتهم فتبقى غير مرئية وحاضرة في الوقت نفسه. لكن هذا لم يعنِ على مر العصور بأن المال أداة لقياس قيمة الفن، ولا حتى في العصر الحديث. فكما يقال لو أن بيكاسو كان قد باع لوحاته وهو على قيد الحياة لكان حينها من أثرياء العالم. وفي الماضي كان ثمن اللوحة يُسعر بطولها وعرضها لا بشهرة الفنان.

كشأن أي إنتاج فني فإن سوق الفن التشكيلي في العالم ينتعش ضمن شبكة معقدة، وحسب ناتالي إينيك في كتابها (الفن والسوسيولوجيا) فإنها شبكة ينسجها «المحترفون والهواة والنقاد، والخبراء الذين يتحققون من أصالته، ومنظمو المعارض التي تبرزه أمام الملأ والصالات التي تبيعه بالمزاد العلني، والمتخصصون بحفظ هذا النتاج لنقله من السلف إلى الخلف، وخبراء الصيانة الذين يقونه من التلف، ومؤرخو الفن الذين يصفونه ويصنفونه، لولا هؤلاء جميعاً لما وجد النتاج الفني من يشاهده، كما النتاج الأدبي والموسيقي الذي لا يجد من يقرأه أو يسمعه لولا الطابع والناشر والموزع». وهذه الشبكة تستدعي الصلة التي بين الفن والمصالح المالية، المؤسسات، الشركات الخاصة، القوانين... كما تشير ريموند مولان في كتابها «سوق الفن التشكيلي في فرنسا».

ولتلحيم آليات هذه السوق يتدخّل الوسطاء الذين يوجهون في الكثير من الأحيان طبيعة الفن المطلوب وبرامج دور العرض، وأيضاً مقالات المجاملة أو الإطراء في الصحافة، بشكل يكاد يصبح فيه الناقد وسيطاً تابعاً، سواء قصد ذلك أم لم يقصد مادام نقده لاهثاً خلف أعمال أُريد لها أن تروج بسرعة وتنتهي بسرعة بحثاً عن وساطات أخرى، فيصبح الناقد نفسه وسيطاً مُبدلاً لجلده وقناعاته الفكرية والجمالية حين يتطلب الأمر ذلك.

لقد بين فرانسيس هاسكل كذلك، كيف كان الإغداق على فناني عصر الباروك عائقاً أمام التجديد في إيطاليا. وهذه الإحالة، إذا أضفنا إليها الوسطاء والنقاد ودور العرض وزبائن اللوحة من أشخاص ومؤسسات.. تسعفنا في تجميع سؤال محوري متعلق بتكلفة دمقرطة سوق الفن التشكيلي! وفي ما يلي تطرح هذه الاستطلاعات آراء حول أحوال هذه السوق وموقع الفنان ودور العرض والمؤسسات في كل من لبنان والمغرب وتونس ومصر.



«بيروت أرت فير»

بورصة اللوحات

بيروت - نسرين حمود

تظاهرة أخرى لـ «بيروت آرت فير» استقطبت في دورة هذا العام ما يقارب 20.000 زائر لبناني وأجنبي على مدى أربعة أيّام. مُخلِفةً الكثير من التساؤلات: بدءاً من غليان سوق فنّ التشكيل، وغياب مؤسسة رسميّة محتضنة له، وانتهاء بموقعه ضمن خارطة المشهد العالمي المعاصر.

يبقى دور «بيروت آرت فير» في حياة فنّ التشكيل في لبنان مهماً، إذ تُفيد الأرقام الصادرة عن نشاط هذه السوق أنها تشهد على عمليّات بيع لا يُستهان بها، ولو أنّ زائرها يلاحظ: هيمنة الأعمال المعاصرة، من فيديو وتصوير فوتوغرافي وأعمال تجهيز، على الأعمال التشكيلية والنحتية.

و«تغييب» واضح لبعض الأسماء اللبنانيّة المكرّسة في مشهد التشكيل اللبناني، في مقابل إبراز تجارب جديدة لا تشي دائماً بجدية ما. وامتعاض بعض النقّاد من إدارة هذه التظاهرة من قبل اختصاصيين أجانب، في وقت يلعب فيه مديرو بعض صالات العرض الفنيّة دوراً حقيقياً في تحريك الحياة الثقافيّة اللبنانية...

ما بعد الحرب

الحديث عن سوق فنيّة لبنانية، يطال عناصر عدة تشكّل قوامها، وتتمثّل في التشكيليين (اللوحات)، وصالات العرض المحليّة، والمزادات العالميّة، التي دخلت الساحة بقوّة، منذ «هجمة» فروعها على دول الخليج في سنة 2006، وجامعي اللوحات...

فيما يتعلق بالتشكيليين، يتكشّف المشهد اللبناني عن كمّ وافر من التجارب المعاصرة المنتمية إلى مدارس فنيّة مختلفة. في هذا السياق سألت «الدوحة» التشكيلي اللبناني أيمن بعلبكي (1975) عن الفارق بين هذه التجارب وبين اللوحات المنتمية إلى مرحلة ما قبل الحرب، فأجاب قائلاً: «إن الجيل، الذي بدأ تجربته بعد الحرب، يردم هوّة كبيرة في فنّ التشكيل اللبناني، الذي كان يغيب الفن التصويري عنه قبل الحرب، أو يظهر فيه على فترات متقطّعة، علماً بأن هذا الفنّ كان يدنو من التجريد الشعري، على غرار مدرسة باريس».

لا ينكر بعلبكي أن بعض التجارب المعاصرة قد لا تستحق الدفاع عنها، مقابل أخرى واعدة، إلا أنّه ينفي صحّة الملاحظة الرامية إلى كسر جيل بعد الحرب، الصلة مع من سبقهم، كما لا يعترف بوجود جيل اضطلع بمسؤولية وضع سياق للفن اللبناني قبل الحرب...

لا يخفى عن المتتبع بأن هناك من يرسم بعيون مستشرقين غربيين ضماناً للإطلالة على السوق العالميّة. حول هذا التوجه يرى بعلبكي بـ«أن هذا الأمر ليس بجديد، كما أنّه ليس محلّياً خالصاً، فلطالما أفرز المشهد الفني العربي والآسيوي بعض من ساروا ضمن هذا المسار، وذلك قبل «موجة» لوحات الخط العربي، والنساء المحجبات...». وهو إذ يربط بين هذه الأخيرة وحال سياسيّة واقتصاديّة وثقافيّة عالميّة يتحكّم الغرب فيها، يأبى في مجال آخر أن يجرّد ملامح فنّ التشكيل اللبناني العامّة من تأثيرات التجربة الغربية، ومن إيحاءات «الأساتذة الكبار»، سواء أكان الأمر متعلقاً بمعلّمي المدرسة الانطباعيّة، أم بدو لا كروا (المدرسة الرومنطيقية)، أم كوربيه (تيار الواقعية)...

وعلى الرغم من الاحتفاء بلوحاته في المزادات العالميّة، وتوضيحه أنّ الأمر لا يعدو كونه حركة سوق... وعمل دؤوب لـ«غاليريهات» فنيّة أوصلته إلى المزادات، وكذلك إلى اهتمام جامعي اللوحات بنتاجه، إلا أن بعلبكي يختم في تصريحه لـ«الدوحة» بأنه يرسم بصورة أقلّ: «في داخلي شيء من الحذر، يلجمني عن تكثيف العمل، تلافياً لئلاً أنجرف».

فضاءات

تكثر في الساحة البيروتيّة الفضاءات التي تفتح أذرعها للتجارب الجديدة، في الوقت الذي تتابع فيه نتاج التشكيليين اللبنانيين المكرّسين، بحيث يضطلع أصحابها بمهمّة حقيقيّة في مدّ عالم الفن التشكيلي اللبناني بالحرارة. و«غاليري جانين ربيز»، التي يعود تأسيسها إلى سنة 1993، وتمتلكها نادين مجدلاني بكداش واحدة من هؤلاء.

متكئة على أرث «دار الفن» العائدة لوالدتها الراحلة جانين ربيز، تميّز هذه السيدة الممتلئة طاقة بين دور سوق الفن وصالة الفن، حيث تشمل مهمّة الثانية اكتشاف الفنّان، وتتبّع أعماله، وحتى مساعدته عندما يقتضي الأمر، كاشفةً عن مجموعة خاصّة بها مؤلفة من 500 لوحة غير معروضة للبيع، بل مقتناة بهدف دفع مسيرة بعض الفنانين قدماً، بعيداً عن منطق الاستثمار الخاص بالسوق.

وإذ يتسلّل شيء من اليأس إلى كلامها، لدى إثارتها الأسئلة المكرّرة، عمّا يمكن أن تحقّق لوحات معينة من أرباح بعد سنتين أو ثلاث من اقتنائها؟ من قبل من لا يرون في هذه الأخيرة سوى مصدر لاستثمار أموالهم! يستنتج السامع لغة حنين، عندما تتحدّث عن فئة جامعي اللوحات اللبنانيين قبل الحرب، الذين كانوا يتنوقون الفن، ويواكبون مراحل التشكيليين اللبنانيين منذ بداياتهم، وحتى ترتفع أسعار لوحاتهم، بعد أن تمرّ بالسنوات «الشرعيّة» الكفيلة بالأمر.

ولكنّ لغة بكداش لا تنجرّ إلى السلبيّات حصراً، بل تفيد بالمقابل عن وجود طبقة حالية من هواة الفنّ، مؤلفة من شبان وشابات ينتمون إلى أعمار تتراوح ما بين الثلاثين والأربعين سنة، عاشوا خارج لبنان، ثم عادوا إليه، أو يعملون بين وطنهم وخارجه. وهم مثقفون، ومتابعون لحيوات التشكيليين اللبنانيين، كما للموضة الفنيّة العالمية، ولحركة الأسعار... «هؤلاء يستطيعون تقدير النتاج المحلي بعيون خبيرة، كما يتنوقون الفن»، تروي بكداش. وتضيف أنّها تعوّل عليهم، اليوم، بدون أن تغفل عن ذكر فئة أخرى لا تهتمّ في شراء لوحة لتشكيلي واعد مقابل 500 دولار أميركي، إلا أنّها تسارع إلى المطالبة بهذا السعر القديم، حين يحقّق الأخير مبيعات مرتفعة، وتعلو «الكوتا» الخاصّة به في السوق!

وعلى سبيل المثال، تضع بكداش تجربة فروع المتاحف العالميّة، في دول الخليج، على كفّتي الميزان، فتصفها بـ«الوازنة» من جهة، إذ سمحت للعالم أن يتعرّف إلى الفنّانين العرب، وذلك للحاجة إلى مساهمات جديدة، بعيداً عن فنّ التشكيل الأميركي والأوروبي (الفرنسي خصوصاً)، الذي يعيش تراجعاً، ما حيّن أدوار الصين واليابان ودول العالم العربي، بالاتساق مع حركة السياسة، والأموال في العالم. هذه الحركة دفعت بالإنجليز تحديداً إلى تثبيت وجودهم في دبي عبر هذه المزادات.

ولكن الكفّة الهزيلة، على مستوى هذه المزادات، حسبها، تضمّ فنّانين محدّدين



نادين مجدلاني:

تضع بكداش تجربة فروع المتاحف العالميّة، في دول الخليج، على كفّتي الميزان، فتصفها بـ«الوازنة» من جهة، إذ سمحت للعالم أن يتعرّف إلى الفنّانين العرب،



أيمن بعلبكي:

لا أعترف بوجود جيل اضطلع بمسؤولية وضع سياق للفن اللبناني قبل الحرب...



استقطبت تظاهرة «بيروت آرت فير 2014» ما يقارب 20.000 زائر



فاروق يوسف:

المزادات، في حقيقتها، لا تستند إلى قيم نقدية بقدر ما تستجيب لقيم السوق، التي لا تكون صحيحة غالباً

شهدوا ارتفاعاً خيالياً في أسعار لوحاتهم الأولى، وقد يعجزون أمام تزايد الطلبات على أعمالهم عن تطوير أساليبهم الفنيّة، بل يوشكون إلى التحوّل إلى مطيعين لشروط السوق! وكذلك، تقطع حركة هذه المزادات الطريق أمام تشكيليين آخرين يستحقون تسليط الأضواء عليهم، إلا أنّهم غير محظوظين ضمن هذه اللعبة!

صفقات!

العالمون بالأمور يتحدّثون عن «صفقات» مرتبطة بهذه المزادات، كأنّ يطلب بعض أصحاب المعارض الفنيّة من إدارة أحد المزادات رفع سعر لوحة معيّنة لفنّان يهمّهم بصورة خياليّة، طالما أن المشرفين على هذا المزاد أبدوا اهتماماً بعمل هذا الرسّام، علماً بأن هذا الأخير لا تشوبه شائبة. وبدوره، يتعهّد صاحب هذا المعرض، بالمقابل، في تأمين شارٍ لهذه اللوحة، أو إعادة شرائها بنفسه، مع دفع حصّة هذا المزاد من هذه العمليّة (حوالي 25 بالمائة لكلّ لوحة)، ما يعلّي «الكوتا» الخاصّة بتشكيليين معينين! وإذا ما عرفنا أن الرغبة في التقليد تحرّك هذه السوق، يتشجّع آخرون لإنفاق مبالغ طائلة على لوحات فنّانين معينين، ما يجعل ما يباع في هذه المزادات لا يمثّل صورة صحيحة عن الحياة الفنيّة في بلد ما!

الناقد العراقي فاروق يوسف يقف موقف المتسائل من دور هذه المزادات. ويشرح موقفه لـ«الدوحة»، بالتالي: «هو موقف يتعلّق بطريقة فهمنا لما تقوم به تلك المزادات، وهذه الطريقة تقوم على أساس سوء فهم يجرّد عمليتي البيع والشراء، اللتين تتمّان في داخل هذه المزادات من طابع المزايدة المؤقتة، التي تعبّر عن مزاج من يقوم بها في تلك اللحظة بالذات، مُتخذاً من نتائج هذه العملية معياراً للحكم على قيمة الأعمال الفنيّة». ويردف قائلاً إن «هذه المزادات، في حقيقتها، لا تستند إلى قيم نقدية بقدر ما تستجيب لقيم السوق، التي لا تكون صحيحة غالباً، بل هي تعبّر عن ذائقة شعبيّة، ناهيك عن الجانب الاقتصادي، الذي تستند إليه في بعض الأحيان». ويضيف أن «الفنانين اللبنانيين، مثلهم مثل سواهم من الفنانين العرب، وقعوا بسبب المزادات في فخّ الأسعار الوهميّة، وهذا الفخ لم يخرج منه تشكيليّ سالماً، ذلك لأنه ينتقل به إلى منطقة، ينفصل فيها عن حقيقة أسعار أعماله في الواقع. وهنا، يكمن الضرر الفادح من سوء الفهم الذي أشرت إليه سالفاً».

يوسف الذي أصدر مؤلفاً مهماً بعنوان «الفن في متاهة» عن «المؤسسة العربية للأبحاث والنشر»، أخيراً، يلفت في مقالة «مثل حصان أعمى»، ضمنه، إلى مسألة غياب المعايير الواضحة، التي تُقيّم وفقها الأعمال الفنية العربيّة، ما يجعل مسألة تسعير اللوحات أمراً يخضع لأهواء شخصيّة...

وهو يتحدّث عن عيب يكمن في انقطاع الصلة بين النقد الفنّي والمسألة الاقتصادية، ما أدّى إلى عدم نشوء سوق فنيّة بمعايير نقديّة صارمة، تضع كلّ فنّان في مكانه الصحيح. فالنقد، حسبه، لم يهتمّ بمسألة السوق. ولذا، ظلّت قيم هذه الأخيرة حبيسة مزاج ارتجالي، يفرضه أصحاب القاعات الفنيّة غالباً، استجابةً لرغبتهم في تغطية مصاريفهم، والاستمرار في العمل، وتحقيق بعض الأرباح، وهذا من حقّهم، ذلك لأنهم يعملون في تجارة بضاعتها الأعمال الفنيّة. ويوضح: «قد لا يكون نافعاً في شيء إذا ما جرّدنا عمليّة تسويق الأعمال الفنيّة من طابعها الاقتصادي، واعتبرناها نوعاً من العمل الرسولي القائم على مبادئ تهدف إلى نشر قيم الجمال بين أفراد المجتمع، وهذ خطأ وقع فيه النقد الفني، حين تفادى الخوض في غمار المسألة الاقتصادية!».

والسؤال عن أثر الخبراء الأجانب على السوق الفنية اللبنانيّة، يجيب عنه بالتوكيد على أن «بيروت غنيّة بتاريخها الفني، الذي ساهم في صناعته اللبنانيون والعرب والأجانب، ما يجعلني متيقناً من أنّ هذه العاصمة قادرة على تصدير خبرائها في مجال الفن إلى العالم»، إلا أنّه ينظر بعين سلبيّة إلى قيام تلك المدينة العريقة باستيراد خبراء أجانب لإدارة أحوالها الثقافيّة، مثلما يحدث في «بيروت آرت فير»، مصنّفاً الأمر في خانة «سوء فهم للذات، التي لم تعد قادرة على الإمساك بحقيقتها!»



على قارِعَة الطريق

الدار البيضاء - بنيونس عميروش

يتفق معظم المهتمين بالفن التشكيلي المغربي، على أن هنا الحقل عرف طفرة نوعية من حيث تَطَوُّر السوق التي سجلت تصاعداً في الترويج الفني منذ مطلع الألفية الثالثة، والذي عَرَفَ بالتَّتابع، نُشوء مُؤسسات البَيْع بالمَزاد العَلَني بالعاصمة الاقتصادية الدار البيضاء، التي عرفت نشاط العديد من دور العرض المُسْتَحْدَثَة، كما هو الشأن بمدينة مراكش. بينما عرفت العاصمة الرباط مؤخراً (أكتوبر 2014) تدشين متحف محمد السادس للفن المعاصر والحديث، والذي خَصَّص معرضه الافتتاحي للاحتفاء بمئوية الفن المغربي.

فيما يلي آراء ورؤى ثُلَّة من الفاعلين في الحقل التشكيلي المغربي من قَيِّمين على قاعات عرض وفنانين ناشطين، حول السوق الفنية بالمغرب ومختلف تَداعِياتِها على صعيدَيْ البيع والترويج.

في معرض حديثه عن السوق الفنية بالمغرب، استرجع الفنان حُسين طَلال ومدير قاعة «ألف باء» بالدار البيضاء، فترة مطلع الاستقلال وإلى غاية 1958، زمن انعدام القاعات، باستثناء واحدة بالبيضاء «فنيس كادر»، تعرض للفرنسيين حينذاك فقط، ورواق السيدة «لوسافورو»، مشيراً إلى أهمية عودة الفنانين الأوائل من الخارج، أحمد الشرقاوي وجيلالي غرباوي وفريد بلكاهية، لتشرع حركية الفن في النُّشوء، بتحفيز من الناقد الفرنسي غاستون دييل Gaston Diehl، الذي طبع لهم مونوغْرافيات صغيرة ولآخرين مثل بَنْعلال والوَدْغيري. فرُسومات صغيرة لأحمد الشرقاوي التي كان يبيعها بين 30 ألفاً و35 ألف فرنك مغربي وقتئذ، يُوَضِّح طلال، أصبحت تُساوي الآن 10 ملايين سنتيم (100 ألف درهم)، بينما أعماله الصباغية الكبيرة تباع اليوم بـ 360 مليون سنتيم (3 ملايين و60 ألف درهم)، هنا يُبَيِّن التطور الملحوظ في سِعْر Cote (كوطا) العمل الفني: فإذا كان

الفنانون الرواد والمشاهير قد حققوا نسبياً السومَة العادية لأعمالهم في العقدَيْن الثامن والتاسع من القرن الماضي، فإن في العُشرية الأولى من الألفية الجديدة، عرف سِعر المُقْتنيات ارتفاعاً هائلاً، بفضل التشجيع الذي قدمه العاهل المغربي الملك محمد السادس للقطاع. موضحاً أن إنشاء مؤسسات البَيع بالمزاد العَلَني كـ «ميمو آرت» و«سيموا» CMOOA و«ماروكشيون» MARAUCTION، لها الدور الكبير في تحسين الأسعار. فأعمالي، يقول طلال، التي كانت تتراوح بين 2000 و3000 درهم في بداية مشواري، وصل سِعرها إلى 16 مليون سنتيم (160 ألف درهم) بفضل المَزاد. وبخصوص ظهور العديد من صالات العرض الجديدة بالدار البيضاء ومراكش وبالرباط نسبياً، وكنا ظهور الجَمَّاعين الجُدُد، موازاة مع حركية السوق في السنوات الأخيرة، يرى أنها ظاهرة صحية، مُعلِّلاً كَوْن أصحابها، بالرغم من بُعدهم عن المجال، فإنهم يملكون الرغبة والأموال الكفيلة بخَلق دينامية الرواج الذي يمكن أن تساهم فيها البُرجوازية التي يراها دون المستوى «Mediocre»، مؤكداً في النهايه على أن نسبة الخَصْم (40 أو 50 في المئة وأكثر) التي تستفيد منها القاعة هي من حقها، لتغطية نفقات التسيير والتنظيم والطبع، وهي لِصالح العارض في جميع الأحوال، لأن القاعة هي التي تخلق الفنان، الذي ينبغي أن يتحلى بأخلاقيات التَّعاقُد مع الرواق المُكَلَّف بترويج أعماله، ويتجنَّب البَيْع في بيته ومَرْسَمِه.

في مقابل ذلك، تقول السيدة ليلى فَرَاوي مديرة قاعة «نظر» بالدار البيضاء، والتي تُعتبر من أقدم الأروقة الخاصة التي انطلقت منذ 1974: إذا كان الحديث الآن عن التقدُّم الملموس في انتعاش السوق الفنية، مما أدى إلى إحداث العديد من القاعات بالعاصمة الاقتصادية خاصة، فإن القاعات الخاصة المُحترفة الجديدة مثل «لوفط غاليري» و«شارط غاليري» و«لاتولييه 21» وغيرها، بالكاد حلَّت محل العديد من القاعات التي أغلقت أبوابها مثل «بصمات» و«ملْتَم» و«الواسطي» بالبيضاء و«المَعْمَل» و«أركان» بالرباط وغيرها (عَشْر قاعات بحسب تقديرها)، بعد أن فشلت في مواكبة الأوضاع التي تتطلب النَّفَس الطويل، فنشاط قاعة «نظر» خلال كل هذه العقود ناتج عن قوة العَزيمة والمُقاومة المُستدامة، خاصة في العقود الأولى (السبعينيات والثمانينيات). مُضيفة، أن البداية التي كانت برُفقة زوجها الراحل المهندس المعماري عبد السلام فَراوي، عرفت تحدياً منذ البداية، باستشارة عدد من الفنانين الرواد الذين قدموا أعمالهم بالقاعة مثل محمد شبعة ومحمد المليحي وفريد بلكاهية وعبد الرحمان رحول وغيرهم. والآن، تقول: نبذل جُهدنا أنا وابنتي أسِيَة فَراوي على إيجاد الصِّيَغ المُلائمة، ففي مقابل إصرار المُقتَنين من الجَمّاعين والأفراد على شراء أعمال الرواد، فقد عملنا على وضع برنامج يجمع في كل معرض، بين أحد الفنانين الراحلين وأحد الفنانين الشباب، حتى نقوم بالدور المنوط بقاعة العرض في مُرافَقَة التجارب الجديدة والجادَّة. لِتَخلص إلى أن إدارة الرواق هي حرفة تتطلّب الكثير من المهارات والمعارف الخاصة بالمجال، والتسيير يتطلب موارد مادية لا يُستهان بها لتغطية نفقات التنظيم



السيدة ليلى فراوي:

إدارة الرواق هي حرفة تتطلّب الكثير من المهارات والمعارف الخاصة بالمجال، والتسيير يتطلب موارد مادية لا يُستهان بها لتغطية نفقات التنظيم



عبدالحي الملاخ:

سوق الفن ظاهرة مُسْتَحْدَثَة ولم تُؤَسَّس بعد، تحكمها «خفافيش الظلام»، لأنها عديمة الملامح ومُنزاحة عن الرقابة



الفنان صلاح بنجكان:

هناك قاعات مُخْتصَّة في الفنانين الأموات، وتعمل على رفع أسعار أعمالهم بتنسيق مع سوق برؤوس أموال كبيرة



رواق نظر بالدار البيضاء



نوال السقاط:

من المهم تنشيط فضاء القاعة من خلال اللقاءات التواصلية المختلفة، ويجب أن نتجنب طُرق الإدارة المعروفة لدى الصّالات الكلاسيكية

المختلفة والمُداوَمَة، مُؤكدة على أن القاعات تُؤدّي غالياً على ثقافتها.

بالنسبة للفنانة نوال السقاط (مواليد 1973) والمُشْرِفَة على قاعة «عَنْبر» بالدار البيضاء، فإنّ رواج اللوحة المرهون بحركية السوق الفنية التي عرفت تَحَسُّناً كما يشهد الجميع، يقتضي مع ذلك، إيجاد صِيَغ مُبْتَكَرَة من حيث «المفهوم» Le concept الذي يُقَرِّب الجمهور والمُقتني من العمل، عَبْرَ الثمن المناسب. وعليه، تقول: عمَلْت بصُحبة فنانين من جيلي ضمن الاشتغال بروح الفريق، على تنظيم معرض دائم لأعمال أربعين فناناً بمَقاسات صغيرة نسبياً، وهي عبارة عن «رسيمات» Esquises (رسوم وتخطيطات أولية / ماكيت) لفنانين من مختلف الأجيال وبأسعار معقولة وسهلة المنال (بمعدل تقديري بين 3000 و6000 درهم)، وهي أعمال أصْلِية ووحيدة لها قيمتها الإبداعية، مما ساهم في نجاح هذه التجربة التي تهدف إلى خلق جَمّاعين جُدُد وتحفيزهم على تكوين مجموعاتهم الفنية. فيما رَبطت نوال السقاط النجاح أيضاً، بعنصر الثقة القائم على تعامل الفنانين مع مُديرة فنانة من وسَطِهم، وأشارت إلى أهمية تنشيط فضاء القاعة من خلال اللقاءات التواصلية المختلفة، وتَجَنُّب طُرق الإدارة المعروفة لدى الصّالات الكلاسيكية.

وبخصوص رأي بعض الفنانين التشكيليين حول الموضوع، فقد عبر الفنان عبد الحي المَلّاخ ورئيس النقابة المغربية للفنانين المحترفين، عن عدم رضاه عن أوضاع سوق الفن بوصفه ظاهرة مُسْتَحْدَثَة ولم تُؤَسَّس بعد، إذ تحكمها «خفافيش الظلام»، لأنها عديمة الملامح ومُنزاحة عن الرقابة، مؤكداً على المُفارَقة القائمة بين السوق والجِوار الكامن في التشريع القانوني، على اعتبار المُنْتَج الفني نُخبوياً ذا مُمَيِّزات خاصة، ولذلك فهو جدير بسوق خاصة مَبْنِيَة على قواعد وأُسس. أما عن مؤسسات المزاد العلني السَّبْع، فهو يرى أنها تفتقد إلى الخُبَراء والمُخْتَبَرات، وإلى القوانين التَّسْويقية، مما يُشكل الفوضى التي يؤدي الفنان ثمنها، كما أن القاعات الخاصة تَخْصم نسبة مئوية مُرتفعة خِلافاً للمعمول به في السوق العالمية، إذ لا تخضع للمواصفات المتعارف عليها أخلاقياً ومهنياً، من حيث تشجيع المواهب وما يرافقها من إدماج وتسويق. في حين يرى أن غياب الرَّقابة والخِبرة Expertise ساهم في انتشار الأعمال المُزَيَّفة بوتيرة كبيرة، خاصة بعد وفاة الفنان، وهو الأمر الذي يتطلب «حِماية المبدع» من لدن وزارة الثقافة ووزارة العدل والبرلمان، من خلال سَنّ القوانين المُنَظِّمة لحقوق التأليف الخاصة. في هذا الصدد يقول المَلّاخ: نحاول كنقابة اقتراح قانون عَبْر نموذج لعَقْد التزام Contrat type واضح بين القاعة والمبدع، يُنظم قيمة «الخصم» بحسب «حجم» الفنان و«درجة» القاعة، وتنظيم قوانين العرض والطلب ومدة العقد إلى غير ذلك من الحيثيات المُؤثرة، مع أملنا في تحقيق سوق ذات بِنْيَة جبائية وقانونية وتشريعية، فهناك مِن الجَمّاعين مَن يملك 1000 عمل من المُصنَّفات التي تتجاوب مع نوقه الخاص بأثمنة غالية، فيما الوُسَطاء والسماسرة يُناوِرون بأساليب المرتزقة، أما بطاقة الفنان فأصبحت تُمْنح لمن هَبَّ ودَبَّ. وإذا كنت شخصياً - يُضيف المَلّاخ - كفنان محترف، أعيش في العاصمة الاقتصادية باعتبارها محور الأبناك ومؤسسات الرِّعاية التي تُعنى بالفنون، وتستوعب أكبر الجَمّاعين كَمّاً وكَيْفاً، فقد وجدت صعوبة هذه السنة لا تبشر بالخير في ترويج أعمالي، قد يعود السبب إلى الأزمة العالمية؟.

ضمن هذا التساؤل الأخير، يُقِر


متحف الفن الحديث بالرباط

الفنان صلاح الدين بَنْجَكان (مراكش)، بكَوْن الأزمة العالمية هي المُساهِمَة في حيوية السوق الفنية، في مقابل تداعيات الأزمة على تَمَنّي الاستثمار في العقار، بل الفن أمسى مُدَعَّما لهذا الأخير، حيث هناك قاعات مُخْتصَّة في الفنانين الأموات، وتعمل على رفع أسعار أعمالهم بتنسيق مع سوق برؤوس أموال كبيرة، ورهينة بالحركة الاقتصادية وبخاصة مجال العقار الفاخر، داخل مدارات البيضاء ومراكش بخاصة. موضحاً أن لوحة أصْلِية (تُحفة) بتوقيع «الغرباوي» مثلاً، تُباع «كهدية» مع الفيلا أو الشقة الفاخرة بينما معدل سعرها مُدمج، لتحفيز المُقتني المُقتنع بأن ارتفاع سومة لوحات الأموات مُرشَّح للارتفاع في المزادات على الدوام، وهذه فكرة ترويجية أميركية يتم تطبيقها ضمن سوق منظمة بتنسيق مع بعض مَيْسوري دول الخليج وسماسرة من مديري ورؤساء شركات وأبناك وما شابه ذلك. ويُضيف بَنْجَكان في السياق، إن هناك رهانات تجارية صِرفة تقوم على تَجْميع كَمٍّ كبير من أعمال فنانين مُفبركين يَتِمُّ صنْعهم كـ «نجوم» مُلزَمين باعتماد نفس الأسلوب للحفاظ على «الماركة» La marque، لتتم المُضاربة على لوحاتهم التي تُباع بالمِتْر المُرَبَّع بشكل شَبيه ببَيْع العقار، فتتم إعادة بيعها للمتاحف وقاعات أخرى، والأبناك بدورها تستثمر في أعمال مثل هؤلاء، مع تحديد قيمة الاستثمار (20 مليون درهم مثلاً) من خلال شراء كُلّ المُنْتَج خلال زمن محدد (سنتان مثلاً). فيما خلص إلى أن غياب تَوَجُّه احترافي لدى القَيِّمين على القطاع بدافع الربح السريع، يجعل كل هذه الحركات التجارية من بيع وشراء تَحْدُث بشكل عابر وسِرّي، دون أن تترك أثراً مُؤَسِّساً، ليبقى سوق الفن المغربي في قارعة التاريخ.

في تصريحه، نَوَّه الفنان نور الدين فاتحي (المحمدية) بالتشكيل المغربي الذي حقق مكانة خاصة وطنياً ودولياً، استناداً إلى اجتهادات الفنانين الذاتية ودعم بعض المؤسسات العمومية والخاصة، داخل أجواء الحرية بالبلاد، مما ساعد على تواجد سوق تجارية في الفن، غير أن هذه الأخيرة، ما زالت تؤسس لَبِناتها الأولى، على اعتبار أن أغلب قاعات العرض والتسويق، هي حديثة العهد، باستثناء القاعات الوطنية، وهذه الفضاءات المعدودة، لا يمكن أن تستوعب كل التجارب التي انطلقت ابتداء من خمسينيات القرن الماضي. مع أن دور الرواق كما هو معروف، يُوضّح فاتحي، يتجلّى في مُصاحبة التجربة الفنية منذ مهدها، والدفع بتطويرها والتعريف بها لدى النقاد، وعرضها في المُلتقيات المحلية والعالمية وترويجها، حتى يلعب الرّواقي دوره كعارض وناشر ومُوزِّع للعمل، ثقافياً وتجارياً، وليس كتاجر مُناسباتي، لِتُمسي نسبة الخَصْم مشروعة. ويستطرد: ما يَنتَظِر المجال الفني المغربي، هو توسيع قاعدة السوق الفنية تجارياً وثقافياً، إذ لا يمكن التركيز على المؤسسات المالية والتجارية الكبرى للترويج فقط، بل ينبغي نشر وعي فني وذوق جمالي لدى الفئات الواسعة من الجمهور، بتشييد المتاحف ودعم التعليم والتكوين الفَنِّيَيْن، وتشجيع النقد والمجلات المتخصصة والبرامج التليفزيونية، كما لا يمكن الحديث عن سوق فنية وطنية آمنة دون رعاية الدولة، بتدخلها في التنظيم، وعملها على الحد من القرصنة الفنية والتهريب والسمسرة غير المشروعة.



نور الدين فاتحي:

لا يمكن التركيز على المؤسسات المالية والتجارية الكبرى للترويج فقط، بل ينبغي نشر وعي فني وذوق جمالي لدى الفئات الواسعة من الجمهور، بتشييد المتاحف ودعم التعليم والتكوين الفَنِّيَيْن، وتشجيع النقد والمجلات المتخصصة والبرامج التليفزيونية

الزبون الأول للتشكيليين

تونس-علي الزنايدي*

شهدت تونس منذ انتصاب الحماية الفرنسية سنة 1881 حركة تشكيلية مع تأسيس الصالون التونسي سنة 1894، الذي كان رواده خاصة من الأوروبيين وفئة قليلة من التونسيين. وقد أرسى هذا الصالون أسس الفنون التشكيلية في المشهد الفني والثقافي التونسي، كما هو الشأن للمغرب العربي والمشرق. وشارك في هذا الصالون إلى جانب المستشرقين الأوروبيين شبان تونسيون آنذاك مثل: الهادي لرناوط - عبدالوهاب الجيلاني - أحمد بن عصمان والهادي الخياشي. ثم التحق بهم خريجو معهد الفنون الجميلة منذ السنوات 30، وعدة أجيال من أجناس وأديان وجنسيات مختلفة.

كانت تونس العاصمة ولا تزال من أهم الأسواق الفنية في الوطن العربي على غرار بعض العواصم العربية مثل: الجزائر والرباط والقاهرة وبيروت ودمشق وبغداد، وقد نمت هذه السوق بالتوازي مع تطور الحركة التشكيلية بداية من استقلال تونس سنة 1956 فبرزت أسماء وطنية وزمرة من الفانين الشبان الذين واكبوا التطور الفني فكرياً وتقنياً.

من حيث الدعم الرسمي، رصدت وزارة الثقافة منذ الاستقلال صندوقاً نقدياً لاقتناء الأعمال الفنية قصد إثراء المجموعة المتحفية المتجمعة منذ نهاية القرن التاسع عشر. كما شكلت لجنة شراءات وحددت صلاحياتها، ونظمت قطاع الفنون التشكيلية في سائر البلاد. وإلى جانب ذلك تشكيل لجنة ثقافية وطنية باتصال مع لجان محلية وجهوية تسهر على تنظيم وتشجيع الإنتاج التشكيلي والفني والأدبي. ومن ناحية أخرى شجعت الوزارة الخواص على إنشاء أروقة خاصة عبر تراخيص عرض وامتيازات جبائية ودعم مالي واقتناءات في كل معرض فردي أو جماعي. وهكذا، برزت عدة أروقة في تونس العاصمة وضواحيها، وفي عدة بلدان ساحلية مثل: سوسة وصفاقس والمنستير وبنزرت والحمامات وجربة وقابس.

وتعد وزارة الثقافة أول زبون في القطاع التشكيلي وحتى السينمائي والأدبي والمسرحي والموسيقي. وقد رصدت ما قيمته مليون دينار لاقتناء أعمال فنية من الفضاءات الوطنية والأروقة الخاصة. وشملت الاقتناءات كافة التراب التونسي من طرف لجنة وطنية تعينها وزارة الثقافة كل نصف سنة تعمل طوال السنة وتتنقل مرة أو مرتين في الأسبوع. وتقتني هذه اللجنة ما يقارب من ثلاثمئة عمل فني لكافة التيارات والاختصاصات والأعمار. وتضم المجموعة المتحفية الوطنية 9000 عنوان عمل فني جلها يمثل إنتاجاً تونسياً، وجزء صغير يضم أعمال فنانين من عهد الحماية من بينهم أسماء معروفة من مدرسة الاستشراق.

***

ثلاثة جوانب تسهم في تفعيل السوق الفنية التونسية: الجانب الرسمي أو العمومي وتؤمنه وزارة الثقافة وبعض الوزارات والبلديات، وبعض معاهد الفنون الجميلة وتمثل ثلث السوق الفنية عموماً. الجانب الخاص؛ ويتمثل في مبيعات الأروقة الخاصة وفضاءات العرض التابعة لدور الثقافة والشباب والبلديات وتمثل ربع مداخيل السوق الفنية.

وفيما يتعلق بالسوق الموازية التي لا تخضع للأداءات المالية، فهناك أسواق تكونت منذ أربعة عقود في فضاءات



أحد المعارض في العاصمة التونسية

عائلية لتجار دأبوا على عرض أعمال محلية أو مستوردة لأسماء عربية ويهودية وأوروبية. ويتم جلب هذه اللوحات، وجلها قديمة، من طرف بائعي الأثاث القديم أو من مؤسسة «دروو» بباريس لبيع الأعمال الفنية في المزاد العلني. ومن بين هذه الأعمال نذكر أسماء مثل الفنانين التونسيين يحيى التركي، عمار فرحات، جلال بن عبدالله، حاتم المكي، علي بن سالم. وغير التونسيين الذين عاشوا في تونس مثل بانشار، فارجو، أوبلاي، دابادي، بيزموط، للوش، نقاش، روبتزوف، بوشارل... وهذه الأعمال طورت عملية العرض والطلب وساهمت في إثراء مجموعات الخواص وفي إثراء السماسرة.

وتقدر نسبة هذه المقتنيات بقيمة ثلث مبيعات السوق، وتمثل في الغالب مشاهد البلاد التونسية ومعالم أثرية وبورتريهات والحياة اليومية في الفضاءات الداخلية والأسواق الموازية. ونظراً للذوق التقليدي الذي يتمتع به الزبائن فإن الأعمال الطلائعية غائبة. وقد أفرز هذا الإقبال على اللوحات المحلية القديمة والمستوردة ظهور مقلدين ومزيفين لاستجابة الطلب المتصاعد لدى بعض التجار وبعض المغفلين. ووزارة الثقافة ليست لها الآلية الإدارية الخاصة للتحكم في هذه السوق ولفرض قوانين وعقوبات على أصحاب الأعمال المزيفة والمهربة.

أما عن بقية المبيعات فإن بعض الفنانين ذوي العلاقات الاجتماعية يفتحون ورشاتهم للزبائن لعرض وبيع أعمالهم التي تتميز بأساليب شتى على مستوى التقنية والمواضيع والاتجاه الفني.

***

يمكن للسوق التونسية أن تنفتح على أوروبا أو على الخليج بصفة أوسع لو تم بناء متحف وطني للفن المعاصر التونسي يُعرّف أكثر بالإبداع التونسي محلياً وجهوياً ودولياً بالإنتاج التشكيلي الممتد على حقبة زمنية طولها أكثر من قرن. كما يإمكان هذا الإنتاج الذي تطوّر وتجدّد فرض مكانته الدولية، وذلك بحضور دائم وفعال في البينياليات والمعارض الدولية وعبر الأروقة الخاصة. كما أن دور التواصل الاجتماعي والإعلام الالكتروني مهم في إشعاع الإبداع وتطوير السوق الفنية.. على أمل تحقق العزيمة السياسية للدولة لبعث متحف وطني يحفظ ذاكرتنا ويطوّر السوق الفنية ويساهم في المبادلات الفنية مع سائر المتاحف



منجي معتوق:

التعويل على الثقافة جعل السوق مرهونة أساساً باقتناءات الوزارة، و الفنانون والاتحاد لا يستطيعون إيجاد حل لهذا التعويل



خليل قويعة:

المجمعين يسيطرون على الميدان عبر شبكة علاقات خاصة، مع تغييب تام لدور النقد الفني.

العالمية.

هل هناك سوق فنية تونسية؟

من خلال هذه الشهادات تتبين الحالة التي يمرّ بها قطاع الفنون التشكيلية في تونس، والحاجة إلى تقنين القطاع وإعادة النظر في شكل وحجم تدخل الدولة عبر الدعم والاقتناءات. فالفنانون التشكيليون التونسيون اليوم ينتظرون اقتناءات الوزارة التي لا تتجاوز لوحة أو لوحتين في السنة ولابد لهم من الرضوخ لشروط بعض أصحاب المعارض أو المجمعين الذين يتقاضون نسباً باهظة على المبيعات من المعارض، التي يقيمونها لهؤلاء الفنانين أمام محدودية السوق وسيطرة بعض المتنفذين عليها في غياب نقد فني علمي وموضوعي يحدّد قيمة الأعمال ويساعد على ترويجها.

المنجي معتوق، الرسام والرئيس السابق لاتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين، يرى أنّ التعويل على الثقافة جعل السوق مرهونة أساساً باقتناءات الوزارة، وإلى اليوم لم يستطع الفنانون ولا الاتحاد ولا مختلف الهياكل التي أسسوها إيجاد حل هنا التعويل التام على ما تقدمه الوزارة، إضافة إلى غياب التوازن والوضوح في هذه العملية. إضافة إلى غياب مفهوم السوق المنظم؛ فالسوق الموجودة، يقول المنجي معتوق، هي سوق خفية يتحكم فيه المجمعون.

من ناحية أخرى يقترح معتوق إعادة الاعتبار للتقييم، وخصوصاً لمهنة الناقد الفني؛ لتمييز الأعمال الفنية ذات المستوى من تلك التي اكتسب أصحابها أحقية الحضور عبر شبكات العلاقات المشبوهة، من ذلك: أن البعض كان يطالب مؤسسات الدولة: من شركة طيران أو بنوك أو مؤسسات تأمين.. اقتناء أعماله إضافة إلى حيازته إصدار رسوم الطوابع البريدية.

خليل قويعة الفنان التشكيلي والمستشار السابق لوزير الثقافة ورئيس تحرير مجلة فنون ورئيس الرابطة التونسية للفنون التشكيلية، يرى أن الأنموذج التونسي أنموذج متميز عربياً في هذا المجال، ولكنه يشكو نواقص كثيرة؛ فالسوق في نظره ليست مرتبطة بالمعرفة، بل إنّ المجمعين هم الذين يسيطرون على الميدان عبر شبكة علاقات خاصة، مع تغييب تام لدور النقد الفني. ويؤكد بأن الجميع يعرف أن العملية الفنية عملية معقدة يتدخل فيها الفنان والصحافي والناقد ومؤرخ الفنون والمنظر وأصحاب الكتب الفنية وأصحاب المعارض.. لأنهم جميعاً يتدخلون لتحويل القيمة الفنية إلى قيمة مادية. ولكن للأسف، لأسباب معلومة تونسياً وقع طرد الناقد والمنظر وعاشت البلاد شللاً نقدياً بادعاء أننا لا نملك نقاداً. وصارت السوق الفنية، المحدودة نسبياً، إذا طرحنا منها اقتناءات الدولة تسير عبر شبكة العلاقات الخاصة وعبر القيل والقال فيتحكم فيها أصحاب المعارض والمجمعون. ويستطرد خليل قويعة في كشف المستور عن سوق الفن التشكيلي في تونس قائلاً: «هناك بعض النسوة من زوجات وبنات رجال الأعمال أو الشخصيات السياسية والدبلوماسية يتدربن لثلاثة أسابيع أو شهر أو شهرين في ورشات بعض الفنانين أو في المركز الثقافي الإيطالي أو في بعض المدارس الخاصة لينتصبن رسامات تقتنى أعمالهن أكثر من أعمال رسامين تونسيين كبار، بل لقد ظهرت في السنوات الأخيرة مجموعات افتكوا لأنفسهم أحقية الحضور عبر الحضور الإعلامي المكثف في أغلب وسائل الإعلام، أما عبر عملهم في هذه الوسائل الإعلامية أو عبر شبكة العلاقات، وصاروا يروجون لأعمال لا ترقى لأدنى المستويات الفنية في ظِلّ تغييب النقد. إلى جانب ذلك ظهرت بعض الظواهر المرضية الأخرى إذ يعمد بعض المختصين في الديكور إلى توريد لوحات من الصين وإغراق السوق بها بأسعار بخسة مما يزيد في معاناة الفنانين عطفاً على كثرة المتقدمين للدعم الوزاري وتجميد مبالغ الدعم... كل هذا أدى إلى وضعية شائكة تحتاج استشارة واسعة من أهل الميدان لتصحيح هذا الوضع».

الفنان محمد العايب صاحب رواق «عين» يرى أنّه لا يمكن إطلاق تسمية السوق على ما يروج بالبلاد التونسية لمحدوديته، ويضيف في تصريحه لـ«الدوحة»، أن أصحاب قاعات العرض يعولون على علاقاتهم الخاصة، من جهة، وعلى الاعلام من جهة أخرى، لضمان رواج المعارض. إلا أن انشغال الجميع بالسياسة جعل التغطيات الإعلامية تتراجع بعد الثورة بشكل كبير إلا حين يتعلق الأمر بمعرض عن الثورة في بعض المناسبات المعلومة. إضافة إلى كثرة المعارض المنظمة في غير فضاءات العرض المعروفة مثل المعارض المقامة بدور الثقافة والتي صار المشاركون فيها يطالبون بنصيبهم في اقتناءات الدولة وكذلك تراجع اقتناءات بعض المؤسسات الوطنية الكبرى بعد الثورة بسبب الظروف الاقتصادية. كل هذا أدى إلى انحسار السوق على ما كانت عليه منذ سنوات.

رجال الأعمال الفنية

القاهرة - حسين عبد الرحيم

يرى الفنان المصري عادل السيوي أن (قيمة الفنان) ما زالت هي المُحدِّد الرئيسي للتحكّم في عملية بيع وشراء اللوحة التشكيلية، وهنا في نظره، يحفظ لجيل الرواد مكانته سواء أكان في التشكيل بما فيه الأعمال التجريدية، أم في المنحوتات وغيرها. وهذه القيمة يرى السيوي تسعر بها لوحات: محمود سعيد، حامد ندا، عبد الهادي الجزار، صلاح طاهر، محمد صبري، سيف وأدهم وانلي وغيرهم كثر.

مسألة بيع وشراء أو تسويق العمل الفني، يضيف السيوي: «عملية في غاية التعقيد وغير واضحة المعالم، بل من الصعب تحديد المسؤول عن وضع معايير أهمية العمل نظراً لتدخل أطراف عديدة في هذه العملية؛ كالوسطاء، وأصحاب المجموعات والمقتنيات والجاليرهات.. حيث إنه بات يتحكم في مسألة الترويج رجال أعمال من صفوة مرتبطة بخبرات رؤيوية وثقافية وجمالية ويملكون من المال والعلاقات الكثير من الأسهم الرابحة في الترويج أو التسهيل لتيار ما أو فنان ما وهنا رغم أن هناك العشرات من صالات المزادات داخل مصر أو خارجها كـ(سوزبي)، على سبيل المثال، والتي تحتفظ بمئات، بل الآلاف من الأعمال والأسماء، وهي قادرة على إحياء مرحلة ما أو اسم ما أو تيار ما في لحظة يكون فيه فكر وذائقة المتذوق أو المتلقي أو البائع تحديداً في اتجاه آخر.

وعلى صعيد آخر، سألت «الدوحة» سوسن سالم مديرة (قاعة دروب) عن السوق الفنية، وإقبال الجمهور على اقتناء اللوحات، فقالت إن حركة الترويج أو بيع وشراء اللوحة التشكيلية في مصر مرتبطة بأكثر من بعد واحد؛ وبشكل أساسي بالحالة الاقتصادية؛ «فمنذ يناير 2011 نحاول أن نقيم أكثر من فاعلية سواءً أكانت جماعية أم فردية بما يتواءم مع النقص، بل حالة الركود التي تشهدها الحركة التسويقية، لدرجة اضطرتنا فيها الظروف لتنظيم معرض اسكتشات لأكثر من فنان، سبقه معرض للفنان الكبير محمد صبري، وعبد الوهاب مرسي»، وتضيف بأنه رغم اقتناء الجاليري أعمالاً عديدة لفنانين مكرسين «إلا أن الوضع الاقتصادي والأمني بعد ثورات الربيع العربي جعل مقتني اللوحة، وأصحاب المجموعات الخاصة، ومسؤولي المزادات، وأصحاب صالات العرض مترددين في الترويج للأعمال التشكيلية، حيث إن هناك لوحات تقدر أسعارها بالآلاف، بل وبالملايين في حين أننا في الغالب نعتمد على الإنترنت والمواقع الإلكترونية في الترويج والتسويق أو البيع أو عرض الأعمال الفنية».

الفنان وجيه وهبة يؤكد أنه رغم تراكم أعمال فنية وتجارب لأجيال متعاقبة من فنانين ومثالين بداية من محمود مختار ومروراً بالجزار وسعيد وغيرهم وحتى لحظتنا هذه، «إلا أننا كدولة ممثلة في وزارة الثقافة فشلت فشلاً ذريعاً في الترويج للوحة وصاحبها وخاصة داخل مصر، قضية الترويج والتسويق وحركة البيع والشراء بالنسبة للوحة التشكيلية أو التمثال أو المنحوتة أو الأيقونة في احتياج لمسألة تثقيف ووعي وتدريب لذائقة المتلقي العادي لمفهوم ماذا تعني لوحة تشكيلية، باستيل أو تصوير أو رسم؛ ففي هذا المسار من الممكن أن نروج بشكل صحيح لكل التيارات الفنية والجمالية وهنا ما سيساهم في رفع الذوق العام والارتفاع بسعر اللوحة وقيمة الفنان في الداخل قبل الخارج». ويبين وجيه وهبة أن ما يتحكم في أسعار اللوحات أو بيع وشراء اللوحات الفنية أو حتى المقتنيات، هو الصيغة نفسها التي تحكم عملية المضاربات في البورصة المصرية، إذ هناك أسماء معينة يكون لمدير الأعمال أو الوسيط دور كبير في ترويجها وتحديداً في منطقة الخليج.

فنان (اللاند سكيب) عز الدين نجيب يعزو تطور ذائقة المتلقي للفنون بشتى أنواعها إلى الطفرة المادية التي حدثت في المنطقة العربية، وخاصة في منطقة الخليج، والتي انعكست من ناحية أخرى على ترويج أسماء بعينها أو مدارس أو تيارات معينة. ومن واقع تجربته يلاحظ عز الدين نجيب بأن هناك اختلافاً جذرياً في مفاهيم ودوافع مقتني اللوحات؛ «ففي منطقة الخليج هناك اهتمام باللوحات والأسماء العالمية من قبل الأسر المالكة والأميرات وأصحاب المجموعات الخاصة وبعض مقتني اللوحات التشكيلية، ويؤكد أن الغالبية العظمى من مقتني اللوحات الفنية في مصر يحركهم العديد من الأبعاد الفكرية والثقافية والمادية، وهناك من تحركهم (الوجاهة الاجتماعية)».



الفنان عادل السيوي:

صالات المزادات قادرة على إحياء مرحلة ما أو اسم ما أو تيار ما في لحظة يكون فيه فكر وذائقة المتذوق أو المتلقي أو البائع تحديداً في اتجاه آخر.



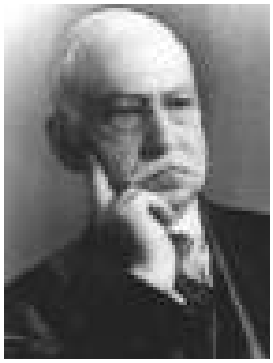
الفن والدولة في مصر

مواسم الرواج والكساد

أسامة عفيفي

مع بدايات عام 1936، وبعد توقيع اتفاقية 36 التي أدانتها الحركة الوطنية وأشعلت الصراع مع الاستعمار والنفوذ الأجنبي بدأ الفنانون في إعلان احتجاجهم على النفوذ الأجنبي، وشنوا حملة صحافية ضد إدارة الفنون الأجنبية ومحمد محمود خليل رئيس لجنة المقتنيات الملكية، وأسس الفنانون رابطة أسموها رابطة الفنانين المصريين، وراح أعضاؤها ينشرون مقالات نارية في صحيفتي البلاغ والأهرام ضد اللجنة وسياساتها، وساندهم في هذه الحملة محمد حسين هيكل وعبد القادر حمزة وعزيز المصري وتوفيق حبيب... وبالفعل أدت الحملة إلى استبعاد مجموعة من المسؤولين على قطاع الفنون وتمصير الإدارة وتوجيه ميزانية الاقتناء لشراء أعمال الفنانين المصريين، وهو الأمر الذي انعكس على تكليف الفنانين المصريين بتنفيذ الأعمال الفنية في المتحف الزراعي وتكليفهم فيما بعد بالأعمال الفنية لمتحف الحضارة. لتعود بذلك الدولة مرة أخرى

تمثال مختار ابن البلد بيعت النسخة الواحدة منه بجنيهين ذهبيين في مطلع القرن العشرين



محمد محمود خليل



محمد صدقي الجباخنجي



محمود سعيد



رشدي اسكندر

لرعاية الفن والفنانين. لكن شهر العسل لم يدم طويلاً، ففي أتون الحرب العالمية الثانية بدأت الدولة تتنصل من دورها وبدأ السوق الحر الهش في التداعي نتيجة هجرة الأجانب وخوفهم من النازي الذي وصل إلى العلمين، بالإضافة إلى الانهيار الاقتصادي الذي حدث بعد الحرب العالمية وتداعي الأوضاع السياسية والاجتماعية بعد الحرب، والذي أدى إلى انهيار النظام الملكي وحريق القاهرة... وهذا كله أدى إلى انهيار دور الدولة في دعم الفنون وسوق الفن الحر معاً.

ومع قيام «ثورة 23 يوليو» وتفاعل الحركة الفنية معها طالب محمد ناجي مجلس قيادة الثورة بضرورة الاستعانة بالفنانين المصريين في عمل أعمال فنية تاريخية ملحمية تدعمها الدولة، ودعا إلى تنفيذ الدولة في كافة مبانيها ومؤسساتها لجداريات فنية عملاقة تحكي تاريخ الكفاح الوطني بفنية عالية، وطالب الفنانين بهجر لوحة الصالون التزيينية والدخول في مشروع تجميل الوطن كي يتحرر الفنان من مطالب ومواصفات أذواق السوق البرجوازية ويتفرّغ للإبداع الحقيقي، وبالفعل وافق مجلس قيادة الثورة على مشروع محمد ناجي، وصدرت التعليمات للحكم المحلي والهيئات والمؤسسات المختلفة أن يشارك الفنانون بجدارياتهم وإبداعاتهم في المباني الجديدة، وبالفعل اشترك أحمد عثمان ومنصور فرج في صنع جدارية محطة مترو سراي القبة وصنع جداريات حروب إبراهيم باشا أسفل تمثاله في ميدان الأوبرا وتنفيذ جداريات البنوك، كما صَمّمَ فتحي أحمد جدارية الغرفة التجارية بباب اللوق وحسني البناني جدارية محطة مترو حلوان، وجدارية سنترال العتبة، واشترك الجزار وحسني البناني ودرويش في جداريات مجمع محاكم شارع الجلاء، وبدأ البنك الأهلي وبنك مصر يقتنيان أعمال الفنانين من المعرض العام، كما وجه ثروت عكاشة ميزانية الاقتناء في الوزارة لاقتناء أعمال من كبار الفنانين لتزيين جدران قصور الثقافة الجديدة، وأصبح في باب اللوق قاعة جماهيرية تعرض أعمال الفنانين بأسعار معقولة ساهمت في إقبال الطبقة الوسطى مرة ثانية على الاقتناء، كما كلفت مصانع الحديد والصلب والدرفلة والألمنيوم النحاتين بعمل جداريات عملاقة على واجهاتها، وكذلك المؤسسات الصحافية كالأهرام والأخبار، اقتنت أعمال كبار الفنانين وازدهر سوق الفن من جديد وعادت الدولة بقوتها إلى دعم السوق ودعم الفن والفنانين.

ورغم هذا الازدهار في سوق الفن ودعم الدولة غير المحدود إلا أن الفن وسوقه تعرّض لانهيار شديد مع هزيمة 1967، فلقد تفرّغت الدولة لإزالة آثار العدوان وأصاب الطبقة الوسطى الإحباط واتجهت الشركات والمصانع إلى تقليص ميزانياتها وتعظيم الإنتاج، بل لقد تقلّصت ميزانيات وزارة الثقافة نفسها وبدأت قاعات العرض وجاليريهات الفن تشهد كساداً غير مسبوق استمر حتى إلى ما بعد حرب أكتوبر ومع تخلي نظام السادات عن دعم الثقافة وصعود نجم القطط السمان والطبقات الطفيلية، التي أنتجها الانفتاح الاقتصادي بدأ يدخل سوق الفن في أكبر أزمة طاحنة؛ فلا الدولة دعمته ولا مقتنين مستنيرين أقبلوا عليه.. وقد أصبحت الأموال مع طبقات جاهلة إلى أن أغلقت أغلب القاعات أبوابها حتى قاعة باب اللوق تحول جزء منها إلى مسرح تجاري والجزء الآخر إلى بنك استثماري لتصبح حقبة السبعينيات أكثر فترات التاريخ إظلاماً بالنسبة لتسويق الفنون في مصر.



محمود مختار

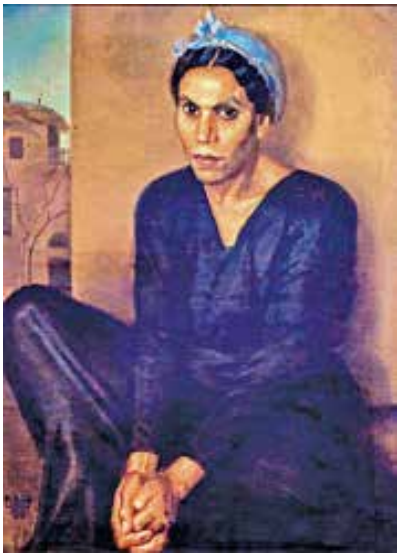


راغب عياد



الخليج وإعادة الانتعاش

الطفرة الاقتصادية التي صاحبت ارتفاع أسعار النفط، ونمو الاستثمارات الخليجية، والرغبة في تحديث مجتمعات الخليج وما استتبعه من إنشاءات حداثية عملاقة، وازدهار حركة النشر والمجلات الثقافية في الخليج العربي... كلها عوامل أنعشت الحركة التشكيلية، حيث بدأ السوق الخليجي يستوعب أعمال الفنانين المصريين والعرب وبدأت المعارض العربية تعرف لوحات الرواد المصريين والسوريين والعراقيين واللبنانيين، كما أنشئت جمعيات الفنون التشكيلية بسواعد الفنانين الخليجيين واستوعبت عمليات التحديث الإنشائية وتحديث الطرق والميادين أعمال فنانين كثيرين من مختلف العواصم العربية وفي مقدمتها مصر، وبدأت جاليريهات الفن تفتح أبوابها للمعارض العربية مما أدى لانتعاش سوق الفن مرة أخرى في الثمانينيات ولكن بشكل نسبي وغير مستقر وبمواصفات فنية اعتبرتها الحركة التشكيلية المصرية قيداً إبداعياً أمام انطلاقها وشهد النصف الثاني من الثمانينيات تدفق الاستثمارات الخليجية والأجنبية على مجال السياحة في مصر وشيدت العديد من القرى السياحية والفنادق والمنتجعات، وبدأ ضخ أموال



لوحة هاجر لمحمود سعيد أشعلت نار
اسعار اللوحات في كريستي

جديدة إلى سوق استثمار الفنون، لكن كان هذا الرواج سواء أكان في الخليج أم المناطق السياحية المصرية رواجاً مؤقتاً لم يؤسس سوق مستقرة، ولم يخلق قاعدة تسويقيه دائمة لأن السوق الخليجي سرعان ما تشبع بالمنتجات الفنية التي نافستها بعد ذلك المنتجات الصينية والكورية الأرخص سعراً وسرعان ما كفت المنشآت السياحية الجديدة في مصر عن الشراء وظلّ السوق في حالة تأرجح وتذبذب وعاد إلى حالات كساده المعتادة.

ومع مطلع التسعينيات بدأت الشركات مُتعدّدة الجنسية تبحث عن وكلاء في المنطقة خاصة البنوك الأجنبية وشركات الاتصالات، التي اكتسحت السوق والتي بدأت تتعامل مع الأعمال الفنية كأصول ثابتة ترسخ أقدامها في السوق وفي نفس الوقت كانت السياسة الجديدة التي اتبعها فاروق حسني لضم الحركة الثقافية إلى صف الحكومة لمواجهة التطرف تحمل الجديد للحركة الفنية فلقد تمت زيادة الاعتمادات للمقتنيات وتم تكليف الفنانين بأعمال لإعادة صياغة المتاحف وقصور الثقافة الجديدة في الوقت الذي بدأت الشركات الكبيرة في الاقتناء فشهد سوق الفن رواجاً خاصة بعد افتتاح صالات المزادات العالمية لفروع لها في الخليج وإقبال هذه الصالات على مقتنيات هواة جمع اللوحات العرب الكبار ودخولهم سوق الفن لاستثمار مقتنياتهم هذا كله أعاد السوق إلى ازدهار محدود، خاصة أن أغلب عمليات السوق الجديدة انصبت على أعمال الرواد سواء أكانوا من كبار المقتنين العرب أم من الشركات الاستثمارية أم صالات المزادات العربية التي شهدت ارتفاعات كبيرة في أسعار لوحات محمود سعيد وراغب عياد والجزار وجورج صباغ وعدد كبير من الرواد، وهو الأمر الذي أدى إلى كساد الأعمال الجديدة للفنانين الشبان أو أصحاب الاتجاهات الطليعية التي عانت وتعاني تقلبات السوق وتغيرات السياسة وتقلبات معايير لجنة المقتنيات الرسمية.

ظَلّ بندول سوق الفن مُتأرجحاً بين سياسات الدولة وميول المقتنين الجدد والمستثمرين حتى الآن، وهو الأمر الذي يفرض على الحركة الفنية ونقابة الفنانين التشكيليين السعي لوضع تصور مستقبلي وعملي ينقذ الفن والفنان وينشئ قواعد ومعايير وضوابط سوقية مستقرة تحفظ للفن مكانته وقيمته وللفنان كرامته وحريته الإبداعية ليزدهر الفن ازدهاراً حقيقياً يحميه من هذا التذبذب البندولي المدمر.



لم يكن الدكتور خلف طايع، وهو فنان البورتريه الأشهر في مصر في الأعوام الخمسة عشر الأخيرة، قانعاً بهذه الصفة، كان يصحب أصدقاءه ومن يعرفونه ويعرفهم (ولو معرفة بسيطة) إلى بيته بعابدين ليطلعهم على لوحاته من فن الطبيعة الصامتة والرسم الزيتي، بعيداً عن الوجوه التي اشتهر بها قدر ما اشتهرت به.. في الحقيقة كان يشعر بالظلم لحصره في منطقة البورتريه وحدها مهما يكن هو الوجهة الفنية التي أجاد فيها أكثر من غيرها!

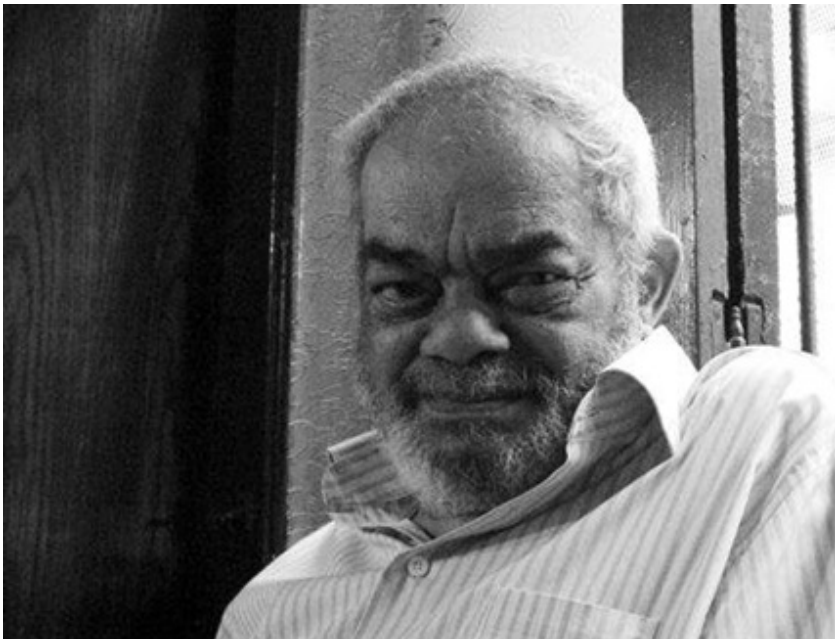
عبد الرحيم طايع

خلف طايع

رَسّام كل الوجوه

في جيبه (يرحمه الله) كان دائماً ما يحتفظ ببقايا أقلام الرصاص التي يرسم بها هذه الوجوه، وقد يحدثك عن كونه رسم وجه محمود المليجي، أو نجيب محفوظ، أو ليلى مراد، أو أسامة الباز، أو طه بصري، أو حتى وليم، الذي يقف بمقهى «ستلا» المعروفة بوسط القاهرة، والتي كان يحبنها وبالتحديد يحبذ نافذتها الحديدية ذات السلك الواقي المُطلَة على الشارع ويلتزمها صامتاً مُتأملاً، الصمت والتأمل كانا أظهر عاداته بما يليق برسام قدير...

في حديثه عن شخصياته يتأكد للمستمع أن الدكتور يملك معلومات وافية عمن يرسمهم، وأنه ليس محض ناقل ماهر لتقاطيع الوجوه.. إن أهم ما مَيّزَ خلف طايع، رَسّام البورتريهات، هو أنه لم يكن يرسم المشاهير فحسب، بمعنى هؤلاء الذين منحتهم الأضواء ملامح حميمة، بل كان صائداً عظيماً للوجوه بكل معنى الكلمة، والوجه الذي يبدو مجهولاً ولا ميزة بقسماته، يقتنص منه شيئاً خفياً يبرزه بالرسم؛ فيبدو الأمر كما لو كنت ترى صورة لشخصية أليفة فذة، لكن لا تُحدِّد هويتها!



أقام خلف معارض كثيرة بمصر وخارجها، بعضها مشترك وبعضها يخص اسمه وحده، وحاز جوائز كثيرة مُعتَبَرة وتقديرات مُتعدّدة، كما سافر، في فترات أقدم، خارج مصر (السعودية، الكويت وإيطاليا)، وكثيراً ما كان يروي عن استفادته من زيارة إيطاليا والإقامة فيها وقتاً معقولاً، منحه خبرات فنية هائلة، وجعله، كما كان يقول، يقبض على الرسم بكلتا يديه!

هو أصلاً من سوهاج، جنوب مصر. عاش أكثر عمره في الإسكندرية بعد انتقال والده إليها وهو صبي؛ وعلى هنا يكون واحداً ممن اجتمعت فيهم روح الوطن شمالاً



وجنوباً، وقد تبدى هنا في صفاته، وأبرزها الكرم والهدوء (كرم الصعايدة الجنوبيين ذوي العادات والتقاليد، وهدوء الساحليين القاصين متأملي الأمواج في اصطخابها الساحر المدهش وربما مترقبي الغزاة على حد تعبير كفافيس)!

كان يعمل بمجلة الإذاعة والتليفزيون، وهو من الجيل الأقدم فيها، كما كان يتولّى الرسم على صفحة «وجوه وملامح» بجريدة القاهرة، وكان يشارك في بعض البرامج التليفزيونية، وأشهرها برنامجه مع صديقه الروائي والكاتب الراحل خيري شلبي.

كثيراً ما كان يعمل بلا أجر ولا يبالي؛ فلم يكن يفكر أبداً في المال، وأكثر ما كان يروقه، ثناء أصدقائه الملهمين على فنه، كما لو كان في بداية الطريق وهو المعلم القديم والفنان الراسخ المخضرم!

فنان يعشق السير المتأني في الشوارع القاهرية التي تبيع «الأنتيكات»، وقد يخطف قلبه خطفاً نداء بائع «روبابيكيا»!

رحل خلف في السبعينيات من عمره، بعد معاناة مع المرض اللعين في أعوامه الأخيرة، مات بعد أن رسم وجوهاً لا حصر لها من مشاهير المثقفين والفنانين والشعراء والكتّاب والسياسيين والرياضيين والبشر العاديين أيضاً، وجوهاً تحمل توقيعه المميز. وترك لوحات في فن الطبيعة الصامتة، ورسوماً تنتمي إلى مدارس فنية أخرى، ظَلّ يمارسها بين الحين والآخر.. كان مُولعاً بمحاكاة الطبيعة، ويحب المساحات المكانية المفتوحة الرحبة، ينصب لوحاته ويجهز ألوانه الزيتية؛ وينقل هذه الطبيعة (المختارة) الخلابة، بتصرفات لونية تنعكس فيها رؤاه وتصوراته الفنية!

مات راضياً لا ساخطاً؛ فقد بقي، حتى بعد إصابته بالسرطان، وفيا للأصدقاء ولقاءاتهم، حتى وهو عائد من جلسات الجرعات الكيميائية.

الجماعة الثقافية بوسط القاهرة، بالنات، عليها أن ترد الجميل للرجل الذي أفنى عمره بينها، داعماً الجميع من الناحيتين: الإنسانية والفنية.. فنان طغت حياته الفنية دائماً على حياته العائلية؛ كان دائم المكوث بالقاهرة، وأشقاؤه وزوجته بالإسكندرية، وكان ينهب إلى عروس المتوسط، مريداً عاشقاً، كلما أتاحت له مشاغله الفنية والتزاماته وقتاً ما، ويعود من هناك جديداً نشيطاً كمن وجد نفسه وعاد!



ليست بيننا صلة قرابة وإن تشابهت الأسماء، لقد عرفته أعواماً؛ لم أره مشغولاً بغير الفن (كان أيضاً يملك مكتبة موسيقية عظيمة وجرامافون قديماً واسطوانات نادرة، وكان يبدو كطفل وجد لعبته المفقودة حين يضع الإبرة على إحدى الاسطوانات ويدير الجهاز ليسمع مع ضيوفه كلاسيكيات الغناء المصري، ولم يختف من المشهد إلا في الأشهر الأخيرة مع اشتداد المرض.

لكن أمثال خلف طايع لا يرحلون.. يتركون فراغاً في الأماكن عَزّ أن يملأه سواهم، وصفاء روحياً عبقرياً، ومحبة صادقة وأملاً في الاستمرار وتخطي الأزمات مهما ساءت الأحوال وأظهرت الأيام وجهها القبيح!

تحت عنوان «نكريات من زمن فات»، استضافت مؤخراً قاعة بيكاسو للفنون بالقاهرة رسوم شيخ الكاريكاتوريين المصريين أحمد طوغان (1926). المعرض التكريمي، الذي افتتحه الروائي المصري بهاء طاهر، ضم ما يزيد على السبعين عملاً من رسومات طوغان الكاريكاتورية التي أنجزها خلال ستة عقود، هي عمر تجربته المُمتدة منذ أربعينيات القرن الماضي.

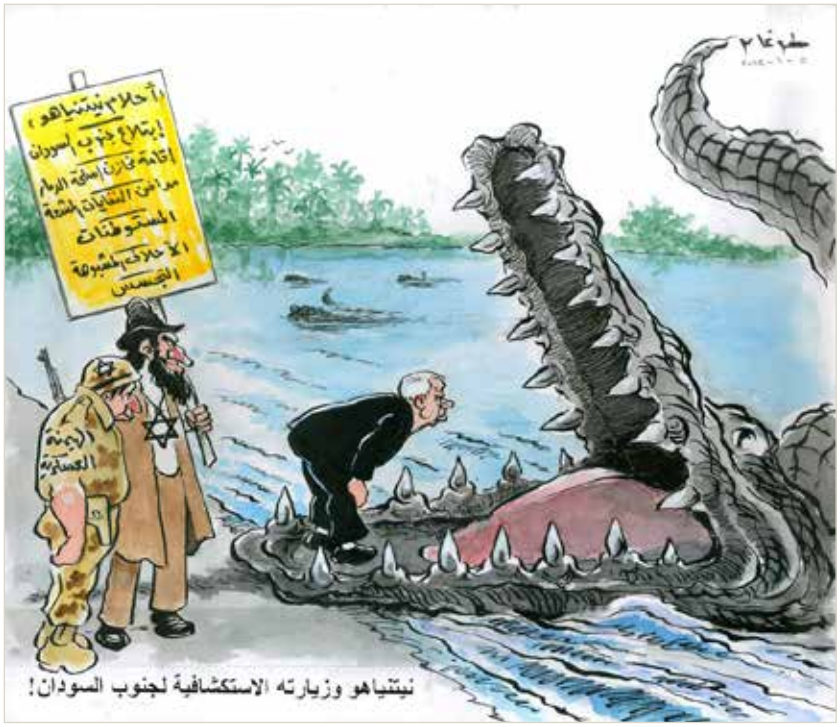
القاهرة - ياسر سلطان

أحمد طوغان

شواهد كاريكاتورية



بمناسبة هذا المعرض التقت «الدوحة» بأحمد طوغان، وسألته عن تحوله من الرسم على الجدران إلى صفحات الجرائد، فأجاب: «كانت أول مجلة عملت بها هي مجلة ذات توجه اشتراكي، تصدر عن حزب مصر الفتاة، وكانت المجلة مناهضة للظلم والفساد. ونشأت في هذه الأجواء، وعرفت قيمة أن أكون مُناضلاً عن طريق الرسم. بعدها عملت في مجلة «روزاليوسف»، واستمر وجودي بها لأكثر من عام، ثم انتقلت إلى مجلة «الجمهور المصري»، التي كان يديرها الأستاذ أبو الخير نجيب، وكان هذا الرجل مُناهضاً للوجود الإنجليزي في منطقة القناة، حتى أنه خصص حجرة من حجرات المجلة لجمع التبرعات من أجل دعم المقاومة ضد الإنجليز بالمال والسلاح. والغريب في الأمر أن هذا الرجل نفسه، قد حُكِمَ عليه بالإعدام بعد قيام ثورة يوليو مباشرة، لأنه كتب مقالاً يبدي فيه تخوفه من حكم العسكر. وقد خُفِف عنه الحكم إلى المؤبد، وأفرج عنه السادات بعد سنوات من السجن، وتقاعد بعد خروجه واعتزل العمل بالصحافة، ويشاء القدر أن أكون شاهداً على وفاته، بعد أن صدمته سيارة مسرعة وهو يعبر الشارع أمام نقابة الصحافيين».





تعرّف طوغان على أنور السادات في مرحلة مبكرة، ولأن علاقتهما توطدت طلب منه الالتحاق بجريدة «الجمهورية» في مطلع الخمسينيات. كما كتب السادات مقدمة كتاب طوغان الأول «قضايا الشعوب» الذي أصدرته دار التحرير عام 1975. عن تفاصيل هذه العلاقة يقول طوغان: «تعرّفت على السادات من خلال علاقتي بزكريا الحجاوي، والتي جاءت هي الأخرى بمحض الصدفة، فقد كنت ذات يوم أتطلع إلى لوحة كاريكاتورية من رسوم الإنجليز صادفتها مُلصقة على جدران أحد المقاهي في الجيزة، وفوجئت بأحد الجالسين على المقهى يتطلع إليّ ويدعوني للجلوس معه، وقد لفت انتباهه على ما يبدو اهتمامي بتلك اللوحة الملصقة على الحائط، فأخذ يحدثني عن الفن والثقافة، وكيف أن مصر لها تاريخ في الفن من أيام الفراعنة. لقد كان هذا الرجل هو زكريا الحجاوي، الذي توطدت علاقتي به منذ ذلك اليوم. وذات مرة، بينما كنت أزوره في بيته وجدت عنده أنور السادات، فعرفته، لأن صورته كانت قد انتشرت في الصحف في ذلك الوقت لارتباطه بمقتل أمين عثمان وزير المالية في حكومة الوفد، وصار السادات يجلس معنا على مقهى الجيزة، وصرت أنا وهو أصدقاء، وكنت معجباً به كشخص مناضل، إذ كان ضابطاً، وهو أمر نو شأن في المجتمع، وعلى الرغم من ذلك، فقد ضحى بتلك المكانة من أجل قضيته. كان السادات كما عرفته عن قرب مثقفاً ومتحدثاً جيداً، وأفضل من سمعته يقرأ الشعر، فقد كان يقرأ الشعر ويلقيه بطريقة مسرحية محببة وشيقة. كنت ألتقي به على ذلك المقهى في شكل يومي تقريباً هو وزكريا الحجاوي ومجموعة أخرى من الأصدقاء، وكنت أنا أقرب المتواجدين إليه. بعدها انقطع السادات عن شلة المقهى هذه من دون مقدمات، لنراه بعد ذلك وهو مرتدياً زيه العسكري من جديد، ثم انقطع مرة أخرى، لنراه بعد ذلك ضمن الضباط الذين قاموا بالثورة، وعرفنا صوته من خلال البيان الأول الذي ألقاه عبر الإذاعة».

من بين الأسماء الأخرى التي ارتبطت عن قرب بشخصية وتجربة أحمد طوغان، الكاتب الراحل محمود السعدني، وحول مسيرة هذه الصداقة يحكي طوغان: «كنت ما أزال أرسم على الجدران بالطباشير حين التقيت بالسعدني، كان يراقبني وأنا أرسم ذات يوم، فتعرفت عليه واستمرت صداقتنا، حتى أنه كان معي في كل

الصحف والمجلات التي عملت بها. ولقد تشاركت أنا وهو ذات مرة في إصدار مجلة اسمها «الأسبوع»، وهي أول مجلة عمل بها صلاح جاهين، وكنت أنا أول من اكتشفه، وكانت ميزانيتنا حينها حوالي 150 جنيها، وواصلنا إصدار المجلة حتى العدد التاسع بمشقة بالغة، وفي ذلك الوقت سمعنا أن هناك دعماً مادياً تقدمه الحكومة للصحف، فذهبت إلى إدارة المطبوعات فأخبرنا المسؤول هناك أنه لا يستطيع إعطاءنا أي دعم إلا بعد العدد العاشر. فاستدنا من الأصدقاء من أجل إصدار العدد العاشر للحصول على هذا الدعم الذي تقدمه الحكومة، وبالفعل تمت طباعة العدد، وذهبت أنا لإحضار سيارة التوزيع، لكنني حين عدت وجدت محمود السعدني قد باع أعداد المجلة بالكيلو ليسدد بها ثمن بدلة كان قد اشتراها».

من أكثر المغامرات إثارة في حياة طوغان، هي تجربته مع ثوار الجزائر، فقد سافر إلى هناك في خضم المقاومة ضد الفرنسيين وشاهد عن قرب مدى التضحيات التي بذلها الثوار من أجل التحرّر من الاستعمار، وهي تجربة سجلها طوغان في كتاب وضعه بعد عودته إلى القاهرة تحت عنوان «أيام المجد في وهران». بالعودة إلى هذه المرحلة يتذكر طوغان: «كنا نطبع مجلة الأسبوع عند شخص يوناني اسمه اسكندر مكاريوس، وكان يصدر مجلة اسمها (اللطائف المصورة)، وعنده التقيت بشخص جزائري، عرفت أنه كان ضابطاً في الجيش الفرنسي، وهرب لاجئاً إلى القاهرة. كان هذا الضابط عضواً في (حزب البيان)، وكان يقوم بإصدار مجلة باللغة الفرنسية في القاهرة مناهضة للاحتلال الفرنسي، ويرسلها سراً إلى الجزائر، وقد حكى لي هذا الضابط عما يفعله الفرنسيون في الجزائر، وحكى لي عن نضال شعب الجزائر ضد الفرنسيين، وبسببه تحمست لقضية الجزائر، وبدأت أرسم بعض الرسومات في هذه المجلة.



وبعد فترة تلقيت دعوة من الثوار للذهاب إلى الجزائر. في ذلك الوقت لم يكن بوسعي الذهاب إلى الجزائر مباشرة، ولم تكن هناك وسيلة سوى السفر إلى فرنسا، وذهبت بالفعل إلى فرنسا، بدعوى زيارة المتاحف هناك، وقضيت في باريس حوالي الشهر، ثم انتقلت إلى المغرب، ومن هناك انتقلت إلى مدينة «وجدة» وهي مدينة مغربية ملاصقة لمدينة وهران الجزائرية. وبالفعل، استطعت التسلل إلى داخل الجزائر عبر الجبال بمساعدة الثوار والتحقت بجيش التحرير الجزائري، وحين عدت سجلت كل ما رأيته في كتاب (أيام المجد في وهران)، وهو أول كتاب ألفته».

وثقت رسوم طوغان تطور الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية في مصر وأحوالها عبر عقود من التحولات بأسلوب قصصي ساخر ولاذع يهتم بأدق التفاصيل في رصد النماذج الإنسانية ونقل التعبيرات المتداولة على ألسنة الناس. لكن هل يستطيع الكاريكاتور في عالم الوسائط المتعدّدة أن يستعيد أنفاسه للسخرية والانتقاد كما كان، لربما يرى البعض بأن الكاريكاتور في تراجع، أو أنه خرج من عصره الذهبي، لكن طوغان يوضح بحيوية هذا الفن وقوته، ويرى بأن هناك نماذج معاصرة كثيرة جيدة، وأكثر ما يسعده هو اقتحام العنصر النسائي لعالم الرسم الكاريكاتوري. ويختم طوغان، في هذا اللقاء مع «الدوحة» بدعوته إليّ: «محاولة الاستفادة من مناخ الحرية النسبي المتاح الآن من أجل اكتساب المزيد من الحقوق والحريات، ففن الكاريكاتور هو إحدى الأدوات المهمة والمؤثرة في الرأي العام، وعلينا أن نتمسك بما اكتسبناه من حقوق، وندافع عما نلناه من حرية، فلا مجال للكاريكاتور في مناخ استبدادي مقيد للحريات والحقوق».

بطاقة تقنية

كسرت رسومات طوغان العادة، فانتقلت من على صفحات الجرائد إلى دور العرض. فقبل معرضه التكريمي الأخير استضافت أعماله ساقية عبد المنعم الصاوي بالزمالك في 2007، وفي 2011 كل من جمعية محبي الفنون الجميلة، مركز رامتان الثقافي - متحف طه حسين، أتيليه القاهرة، وقبلها قاعة الفن التشكيلي بالأوبرا في عام 2010.

محلياً حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى. وعلى جائزة علي ومصطفى أمين. ودولياً منحته الأمم المتحدة الجائزة الثانية في مسابقة الكاريكاتور حول حقوق الإنسان.



أمير تاج السر

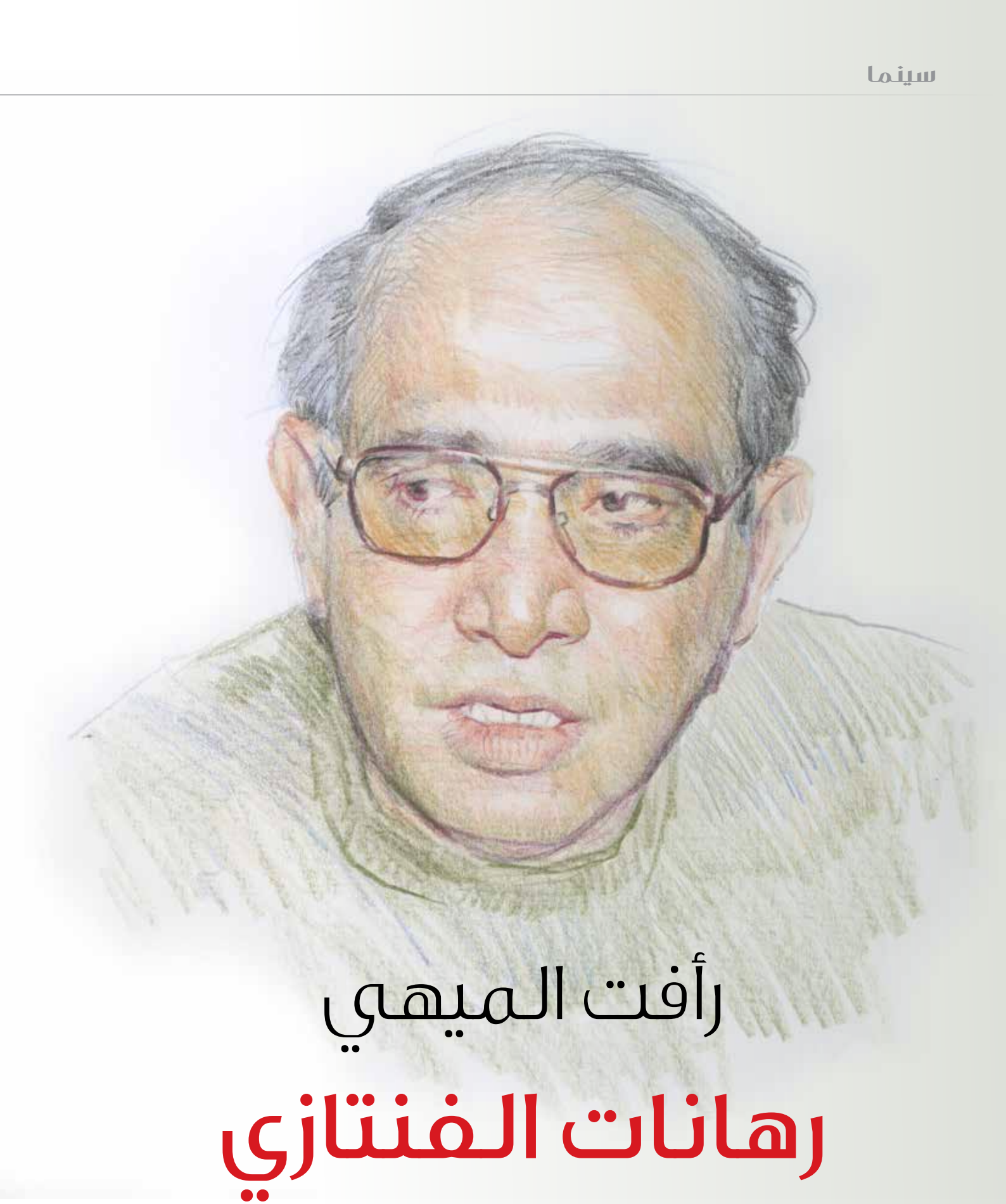
لو عاد الزمن الجميل

حضرت مرة، منذ عدة سنوات، محاضرة في الخرطوم، بعنوان: شهادة على العصر، ألقاها الدكتور حيدر إبراهيم، أستاذ علم الاجتماع المعروف ومؤسس مركز الدراسات السودانية، ذلك الصرح التنويري الكبير، في ساحة المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون.

تحدّث حيدر في تلك المحاضرة، عن الهَمّ السياسي والثقافي لبلاده عبر سنوات طويلة، عاصر بعضها. تحدث عن إشراقات جيله، وإخفاقاته أيضاً، ونظرته الخاصة لمستقبل السودان خاصة، في ظِلّ المتغيرات الكثيرة التي حدثت في العالم. أيضاً تحدّث عما يُصطلح عليه بالزمن الجميل، مُستغرباً تلك الإحالة المستخدمة كثيراً، وعما يقصد بذلك الزمن، حين يتأسى أحد على الزمن الجميل الماضي، ولا يكون جميلاً على الإطلاق. بل ربما أكثر قسوة من الزمن المعيش، ويرى هو شخصياً: أن السودان لم يمرّ بزمن جميل قط حتى يبكي عليه أحد، وكل الأيام كانت وما تزال واحدة وقاسية. واستشهد بعصر الاستعمار الإنجليزي المُستَبِد، وعدم الاستقرار السياسي بعد أن انتهى ذلك العهد، وما مسألة الزمن الجميل تلك سوى اختراع مرادف للتأسي بلا أي سند واقعي.

في هذه المسألة، فأنا شخصياً لي رأي آخر، مختلف، فنحن لسنا وحدنا من يتأسى على زمن جميل مضى، ولكن تشاركنا في ذلك، كل الشعوب تقريباً. الماضي الجميل هنا قد لا يعني رغداً في العيش أو حياة بلا متاعب، أو بلاداً هادئة مستقرة تعطي كل ذي حق حقه، ولكن بالقطع يعني علاقة الفرد مع مجتمعه وخلو ذهنه الشخصي وتصرفاته، من كل أنواع التطرف والعنف الذي سيصادفه فيما بعد. فالذي عاش صغيراً في فترة الستينيات والسبعينيات، من القرن الماضي يرى تلك الفترة أخصب أيام حياته، يبكيها بحرقة، كلما ورد ذكرها، ويتمنى عودتها، والذي يعيش صغيراً في أيامنا هذه التي لا نعتبرها زمناً جميلاً على الإطلاق، لما حوته من متغيرات وصياغات غريبة في المجتمعات، قد يأتيه يوم يبكيها، باعتبارها أفضل أيام حياته. في رأيي أيضاً، توجد كثير من الدلائل التي تصف زمناً ما بأنه زمن جميل، وآخر بأنه غير ذلك، وتفضل أحدهما على الآخر، وأقول صراحة فيما يختص بالسودان، إن ماضيه الاجتماعي أفضل آلاف المرات من حاضره الاجتماعي الذي نعيشه اليوم، هناك توجد سطوة الأخلاق التي تجعل مجرد جار في الحي، أباً لأي طفل يسكن في الجوار، وحامياً لكل أسرة تقطن، في غيبة حاميها. سطوة التقدير التي تجعل مدرساً في المدرسة الابتدائية مُهاباً حتى وهو يمشي في طرق بعيدة عن المدرسة، أو يتسوّق من السوق، وأذكر حتى الآن الأستاذ عطا المنان، الذي كان يطوف أحياء مدينة بورسودان على دراجته ليلاً يتفقد الحفلات الضاجة، ودور السينما، حتى إذا ما عثر على تلميذ من تلاميذ المدرسة في إحداها، اقتنصه وعاقبه عقاباً شديداً صباح اليوم التالي، ونتيجة لذلك، لم يعد أحد يجلس في أي حفل عرسي حتى لو كان في بيته. أو يدخل السينما إلا برفقة ذويه. والآن لا نستطيع السيطرة على أبنائنا، لا نستطيع انتزاعهم من سطوة الهواتف المحمولة، وصفحات الفيسبوك التي يصادقونها أكثر من مصادقتهم لأفراد العائلة.

يوجد زمن جميل بلا شك، توجد أيام عذبة لن تعود، ولذلك لا نستطيع إلا أن نتذكر ونردّد في كل مناسبة: لو عاد الزمن الجميل.



رأفت الميهي

رهانات الفنتازي

علي أبو شادي

بعد سنوات، وحين يُطِلّ أحد عشاق السينما من نافذة تاريخ الفن، سوف يرى أن الكاتب والمخرج والمنتج السينمائي رأفت الميهي قد احتجز مكاناً عَلِيّاً، ومكانةً عُلْيا بأعماله الرصينة ككاتب سيناريو، ولغته السينمائية المتميزة كمخرج، وجرأته كمنتج لأفلام تُغرّد عادةً خارج السرب، وصاحب رؤية عميقة وبصيرة نافذة للواقع المصري المعاصر بتحولاته وتشوهاته، وقدرته الفائقة على رصد وتحليل تناقضات الأفراد والجماعات داخل المجتمع وكشف واكتشاف جوانب الخلل في السلوك وانهيار القيم بواقعية صارمة في أعماله الأولى وبأسلوب ساخر يقطر بالمرارة - في مرحلته الثانية - بعد أن سلك طريق الفانتازيا واختارها منهجاً يعالج من خلاله الأوضاع المتردية والعلاقات المهترئة بين أفراد هذا المجتمع.

رجل السينما

تمرد الميهي، بعد تخرجه من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة على وظيفته كمدرس في إحدى مدارس محافظة المنوفية، وقرّر بقناعة وافرة، تغيير مسار مستقبله، فالتحق بمؤسسة السينما تحت رئاسة المخرج الكبير صلاح أبو سيف، الذي احتضن الشاب الواعد وألحقه عضواً بلجنة قراءة النصوص التي كانت تقوم بتقييم السيناريوهات المتقدمة لإنتاجها بالشركة، حيث مارس رأفت عمله باللجنة مُعتمِداً على ثقافة راقية مرتكزة على وعي دقيق بتراث الأدب العربي ودراسة متعمقة للأدب الإنجليزي وولع خاص بالشكسبيريات، مما ساعده على الالتحاق بمعهد السيناريو الذي أنشأه أبو سيف وساهم في صقل موهبة كثير من الذين درسوا به.

كانت بداياته ككاتب سيناريو مع الأعمال الأدبية، يعدها للسينما، ويطرح من خلالها رؤيته للواقع، فاختار رواية « جفت الأمطار» للكاتب عبد الله الطوخي لتكون أولى تجاربه، والاختبار الأول لقدراته وموهبته، ليقدم مع المخرج سيد عيسى العائد من بعثة دراسية بموسكو، فيلمه الروائي الطويل الأول حاملاً نفس اسم الرواية.. عرض الفيلم عام 1967، بعد الهزيمة فلم يلق ترحيباً كافياً، علاوة على أن موضوعه جاء مغايراً ومختلفاً عن السينما السائدة بتناوله حلم الخروج من شريط الدلتا الزراعي الضيق المتاخم لنهر النيل، والأمل، رغم المعاناة والمعوقات- في استصلاح أراضٍ جديدة وإقامة مجتمع زراعي جديد في ظروف مختلفة بعيداً عن الالتصاق بالنهر.. كان الميهي يحلم، كغيره من شباب السينمائيين في تلك الفترة بسينما مختلفة تعبر عن الواقع المصري المعاصر.. تسهم في تغييره إلى الأفضل، وتساهم في الانطلاق نحو مستقبل يرنو للتقدم، وتبحث عن أساليب سينمائية جديدة تطويراً للغة باتت عتيقة، مُواكبة لما تمور به السينما العالمية في ذلك الوقت.. سينما تعكس آلام وهموم وأشواق وأحلام المواطن المصري وتنمي وعيه وترقي وجدانه.

نجح الميهي في الاختبار الأول، وقدّم نفسه، بقوة كموهبة جديدة تمتلك الثقافة والحرفة والوعي.. بعدها، التقى المخرج الكبير كمال الشيخ وشكّلا ثنائياً أثرى السينما المصرية بأربعة أفلام تعد من كلاسيكياتها، وهي على التوالي: «غروب وشروق» 1970، و«شيء في صدري» 1972، و«الهارب» ثم رائعتهما «على من نطلق الرصاص» 1975.

اعتمد الميهي في «غروب وشروق» على رواية لجمال حمّاد، صاغ منها عملاً تجاوز فيه رتابة أحداثها ونمطية شخصياتها وأعاد بناءها درامياً وأكسبها بذكاء ثوباً



معاصراً رغم أن أحداثها تدور في السبعينيات، وهو ما فعله بعد عام واحد مع رواية إحسان عبدالقدوس «شيء في صدري» التي باتت نموذجاً لرصانة الكتابة وتجسيداً دقيقاً لتوافق الرؤية بين العمل الأدبي والسيناريو السينمائي، ويختتم رأفت الميهي هذه المرحلة من تاريخه بفيلم «على من نطلق الرصاص» أحد أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، وإن اختلفتُ مع رؤيته في انتهاج الحل الفردي بديلاً للقانون الغائب، رغم أنه قدم بمهارة درامية الأسباب والدوافع التي دفعت بطله إلى إطلاق الرصاص على رئيس مجلس الإدارة الفاسد الذي تسبب في موت صديقه.

في الفترة ما بين 1970 و1975، أنجز الميهي - إلى جانب أفلامه الأربعة مع كمال الشيخ - فيلمين من تأليفه «الحب الذي كان»، إخراج علي بدرخان، و«غرباء» لسعد عرفة، وهو من الأعمال المهمة التي حاولت التنبيه لخطورة التزمت الديني الذي أدى بعد ذلك إلى ظهور تيارات التشدّد التي كانت بيئة نموذجية لنشأة وتربية تيارات العنف والإرهاب.. إضافة إلى كتابة سيناريو لقصتين من بين ثلاث قصص في فيلم «صور ممنوعة» إحداها من تأليفه «ممنوع» إخراج محمد عبدالعزيز، والثانية عن قصة «كان» لمحمد صدقي أخرجها أشرف فهمي.

بعد عرض فيلم «على من نطلق الرصاص» عام 1975 قرّر رأفت التوقف عن الكتابة تماماً وأنه سوف يخرج أعماله بنفسه وتفرّغ لدراسة واستيعاب عملية الإخراج ليعود إلى الساحة السينمائية كاتباً ومخرجاً بفيلم «عيون لا تنام» عن مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» للكاتب الأميركي تنيسي ويليامز بعد أن أكسبها روحاً مصرية، ويؤكد قدراته كمخرج، ويبدأ مرحلته الثانية، فيخطو خطوته الأولى نحو عالمه الجديد، ويحلّق بخيال جامح في عالم الفانتازيا بادئاً بفيلم «الأفوكاتو» عام 1983، لكنه يفاجئنا بتحفته «للحب قصة أخيرة» 1986 ليصعد به ، كمفكر، إلى مصاف كبار المفكرين السينمائيين المهمومين بالأسئلة الوجودية، عبر معمار قوي ورؤية ثاقبة وجرأة في تناول المسكوت عنه.

يواصل الميهي مشروعه في تقديم فانتازيا سينمائية مصرية معاصرة تقوم على إبراز العلاقات المشوهة في الواقع بما يتضمنه من فوضى وانفلات يجعلانه أكثر غرابة من أي محاولة لخلق عالم واقعي/موازٍ، يضرب بجنور أبطاله في أرض الواقع، محاولاً تحليل وتفسير أسباب الخلل الظاهر والكامن في حياتنا ومؤسساتنا وقيمنا ومجمل ظروفنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، عبر أسلوب خاص في السرد الفيلمي واعتماداً على ما يمكن تسميته بالصور المعكوسة أو المقلوبة، تجلى ذلك بوضوح في ثلاثيته «السادة الرجال» 1987، و«سمك.. لبن.. تمر هندي» 1988، و«سيداتي.. آنساتي» 1990، التي يقدم فيها ما يشبه الصورة السلبية (النيجاتيف)، بمفرداتها المعكوسة، لكنها تحمل أيضاً حقيقة الواقع التي يمكن من خلالها استخلاص صور الأشياء المقلوبة على شبكية العين فيحيلها المخ إلى صور سليمة، فالميهي عن طَرِيق إبراز التناقض الحاد بين السلبي والإيجابي، واستخدام أسلوب الأدوار المعكوسة، يحاول طرح هموم الواقع اليومي وما به من فوضى وارتباك.

في «السادة الرجال» استشعرت المرأة ظلماً نكورياً، فقررت أن تكون رجلاً لتدفع عن نفسها ذلك الظلم، واندفعت تلعب دور الرجل إلى أقصى مدى، مما اضطر الرجل، نفسه، أن يلعب دور المرأة!! حتى لا تختل قوانين الطبيعة ويرتبك ميزان الحياة، وفي «سمك.. لبن.. تمر هندي» يخلق جواً كابوسياً مروعاً بأن يجعل بطليه هدفاً لملاحقات ومطاردات لا يعرفان لها سبباً مُطلِقاً العنان لخياله الخصب والجامح.

يعود «الأستاذ» - وهي الكُنية التي يطلقها عليه تلامذته ومحبوه في الوسط السينمائي- يعود في «سيداتي.. آنساتي» ليعلب على تناقضات الواقع، وخلل العلاقات، والفهم الخاطئ للشريعة، وعدم تقدير العلم والعلماء.. ويطرح سؤالاً يبدو مشروعاً.. إذا كان الشرع يتيح للرجل





الزواج من أربع.. فما هو المانع أن تلعب النسوة الأربع نَفْس الدور، ويقررن الزواج من رجل واحد؟.. وماذا يمنع شاب مثقف صغير السن من أن يتزوج من سيدة طاعنة في عمر أمه؟ وأن يعمل الحاصل على درجة الدكتوراه في الطبيعة، فراشاً في مقصف (بوفيه) أحد المصانع!!.. مرة أخرى يقلب الميهي الأوضاع المألوفة والمعتادة، ليكشف عن ما أصاب المجتمع المصري من خلل في السلوك، والفهم، والنُظم، والقيم التي باتت تحكم العلاقات الزوجية، والأسرية، والتعليمية والوظيفية.

بعد خمس سنوات من التوقف. يعود رأفت إلى السينما بتجربة بالغة الأهمية بالنسبة لعلاقة الأدب بالسينما، وما هي حدود تدخل كاتب السيناريو الذي يتولى إعداد الرواية سينمائياً؟.. اختار الميهي رواية «قليل من الحب.. كثير من العنف» للكاتب الكبير فتحي غانم -كتبها في مطلع الثمانينيات- يرصد فيها التغيرات التي حاقت بالمجتمع المصري بتأثير سياسة الانفتاح الاقتصادي، التي خلقت واقعاً مغايراً، وقيماً جديدة، وطبقة طفيلية طفت، وطغت على سطح المجتمع، وتبوأت قمة الهرم الاجتماعي.. رأى رأفت أن رواية فتحي غانم كانت تعبيراً صحيحاً ودقيقاً وناضجاً عن الفترة التاريخية التي تناولتها.. لكن واقع التسعينيات بات مختلفاً إلى حد كبير على كل المستويات.. هنا، كان على كاتب السيناريو أن يخوض تجربة البحث عن معادل سينمائي يكمل الصورة التي رسمها الروائي ويصل بها إلى أن تكون تعبيراً عن اللحظة الآنية (واقع التسعينيات).. احترم الميهي النص الأصلي، لكنه انطلق يشيّد بناء موازياً ومعادلاً لوقائع الرواية، بدا أحياناً كتعليق ساخر على تِلْك الأحداث.. وأحياناً أخرى كإجابة عن سؤال افتراضي طرحه الميهي، عما إذا كان من الممكن أن يحدث ذلك الآن؟!!.. في نهاية تحمل كثيراً من حدة البصر، ونفاذ البصيرة، يؤكد الفيلم أن العالم القديم الفاسد شديد الانحطاط سيدفع الوطن كله إلى الفوضى المرعبة، وهو ما حدث بالفعل بعد ما يقرب من عقد ونصف العقد من إنتاج الفيلم!!

في الفترة من 1996 وحتى 2001، أنجز رأفت - كتابة وإخراجاً وإنتاجاً - خمسة أفلام «تفاحة» و«ميت فل» و«ست الستات» و«عشان ربنا يحبك» و«شُرُمْ بُرُمْ»، ورغم أنها تدور في عالم الفانتازيا، إلاّ أنها لم تحظ بالنجاح الجماهيري، أو النقدي المنشود، مما أدى إلى توقفه عن العمل في السينما، وإن عاد في 2006 ليقدم محاولته التليفزيونية الوحيدة فقام بإعداد وإخراج مسلسل «وكالة عطية» عن رواية الكاتب خيري شلبي.

رأفت الميهي واحد من أخلص العاملين في السينما المصرية، وأحد فرسانها، ولم يكن على مدى تاريخه مجرد مؤلف أو مخرج أو منتج، بل كان «رجل سينما» بمعنى الكلمة،.. يحملها على كاهله، مدافعاً عنها في صلابة، ومقاتلاً ضد الاعتداء على حرية التعبير أو فرض قيود على مبدعيها، وقوة دافعة لشبابها.. صاحب رؤية تنتصر للمستقبل.. تؤمن بالحرية والديموقراطية وحق الاختلاف، وترفض التمييز بكل أشكاله، وكان - وسيظل - جزءاً أصيلاً وناصعاً في تاريخها.

رأفت الميهي:

الواقع أكثر حبكة من السيناريوهات

في مكتبه بوسط القاهرة دأب المخرج المصري الكبير رأفت الميهي على الحديث عن مشروعاته الجديدة. وبكامل الحيوية والصخب الإبداعيين كان يقف وسط «استوديو جلال» ليحوله من حالة الجمود والتهالك إلى فضاء نابض بالحياة والمنجزات السينمائية. كما امتدت أفضال الميهي إلى غيره من خلال تأسيسه أكاديمية لتخريج الموهوبين في مجالات الفن السابع.

صاحب «على من نطلق الرصاص» ليس مجرد مخرج يتقن هذه الحرفة، أو سيناريست يكتب وكفى... بل إنه تجربة مثلما حققت فنياً حالة مرجعية مُكتملة، فإن مضمونها الفكري اقترن بالتمرد والمغامرة والفضح. ولأنه كنلك دخل في معارك مع سماسرة التراث، والموزعين النين كانوا سداً منيعاً أمام أي فن مختلف وحقيقي.

حالياً، يوجد الميهي بمستشفى بـ«المعادي العسكري»، عليك أن تقطع ممراً طويلاً، قبل أن تصل إلى الغرفة رقم 36 بقسم المخ والأعصاب. تضم تلك الغرفة الصغيرة جسده الذي صار نحيلاً من شدة المرض، لكن صوته الخفيض يأتي من الداخل، واستقبلنا بنفس الابتسامة الهادئة، التي لم يأخذ المرض منها شيئاً. روحه المتمردة سلاحه في مواجهة المرض. يحرص على متابعة كل ما يدور في المجتمع.. يعرف تفاصيل المشهد العربي المتردي سياسياً.. يتحرك في الغرفة الصغيرة مابين سريره أو كرسيه المتحرك، مُمسكاً بالريموت كنترول، وعندما يمازحه أحد «يا أستاذ مش كفاية سياسة ريح بالك» فيرد بجديته ونبرة لا تخلو من سخريته المعتادة، «مافيش غيرها في المستشفى، ولا أستطيع أن يمر عليّ يوم دون معرفة تفاصيل ما يدور حولي من أحداث».

قبل أن نجري معه هنا الحوار، بادرناه بالسؤال عن صحته وحالته المرضية؟ فرد دون أن يستطيع منع دموعه عن حلمه، وحبه للإخراج: «الحمد لله أنا راضٍ جداً، وأعرف أن حالتي صعبة، ورغم ذلك لا أتوقف عن الحلم بأن أستعيد ولو جزءاً من عافيتي، كل ما أرغب فيه هو الوقوف وراء الكاميرا من جديد، وأعرف مدى صعوبة ذلك، ولكن لن أتوقف عن الحلم..».

حوار - علا الشافعي

أنت أشهر مخرج فانتازيا في السينما المصرية: هل ترى بأن الواقع الحياتي الآن أكثر فانتازية من الأفلام، ولماذا لم تعد هناك أفلام تنزع البسمة من شفاه المصريين؟

- الواقع الحياتي صار أكثر حبكة من السيناريوهات السينمائية، بل صار أكثر قرباً إلى الكوميديا السوداء، لذلك أصبح من الصعب أن يجد المصريون ما يضحكهم الآن في الأفلام التي تطرح كما أن الأفلام «دمها تقيل» ولا تمت للفن بصلة.

منذ أكثر من 30 عاماً وأنت تنادي بضرورة تغيير قوانين صناعة السينما، والتي عرفت فساداً لا يختلف كثيراً عما يدور في المجتمع، ودائماً ما كنت تنادي بضرورة النهوض بالصناعة، ووضع أسس لذلك، ولكن تدهور حال الصناعة، وحالياً هناك محاولات لإنقاذها كيف ترى المشهد السينمائي؟

- حالياً لا توجد سينما، كانت موجودة في الماضي فقط، وتاريخها كان قائماً على أكتاف أفراد وليس مجموعات مثل جيل الرواد من المنتجين رمسيس نجيب وحسن رمزي



نحتاج في مصر إلى رئيس ثوري حقيقي يمر بالبلاد عبر هذا المنعطف الخطير

وحلمي رفلة وآسيا، وغيرهم، ومازلت أحلم أن نعود مثل الماضي، ومع أن هناك منتجين جدداً يبذلون محاولات وتجارب إلا أن الفيلم يخرج ضعيفاً نظراً لتكلفته القليلة والمحدودة، ولكن أتمنى أن تملك الدولة وعياً بأهمية الفنون ومن بينها السينما لتعمل بجدية على تطويرها، بعيداً عن لقاءات الغرف المغلقة، والخروج بتوصيات تملأ الأدراج ولا ينفذ منها شيء.

معارك كثيرة خضتها مع الرقابة، ولا تزال معارك المبدعين مع هذا الجهاز العقيم البيروقراطي قائمة. من يحمي المبدع وهل تؤيد فكرة إلغاء الرقابة على المصنفات الفنية؟

- أنا ضد وجودها و«مفيش حاجة اسمها رقابة»، والمفترض أن يكون هناك جهاز مصنفات لحماية حق المبدع وليس رقيباً على أعماله، ويكفي المبدع الرقابة المجتمعية بمعنى أننا ومنذ فترة طويلة نرى ونسمع عن «اللي ميعجبوش فيلم يرفع قضية ضد صناعه» وهنا بتنا نشاهده كثيراً، وعن نفسي عانيت منه.

في مشوارك السينمائي الحافل تعاونت مع أجيال في السينما المصرية بدءاً من جيل شادية وسعاد حسني، وحتى جيل شريهان وداليا البحيري.. ما الذي تغيّر في مواصفات النجمة من جيل لآخر ؟

- بدأت مشواري مع عمالقة في كافة أفرع الفن، جيل كان يخلص في عمله ويحرص على تقديمه في أفضل صورة للمشاهد بخلاف الجيل الجديد، فمثلاً سعاد حسني النجمة الموهوبة التي لا تقارن بأحد كانت تنام وتستيقظ وسيناريو العمل بين أحضانها، وكذلك النجمة نادية لطفي، وكنت أرى شريهان مشروع سعاد حسني القادم، لكنها لم تستطع الوصول لمكانتها للأسف رغم امتلاكها موهبة فنية جيدة، وعندما قدمت معي فيلم «ميت فل» كان العمل كوميدياً ويتطلب خفة ظل ولمحت في عيونها الحزن. قلت لها «أنت حزينة ليه الفيلم كوميدي» وفي اليوم التالي جاءت إلى الأستوديو وهي «شاربة الشخصية»، أما داليا البحيري فلم تنضج فنياً حتى الآن.

وماذا عن النجم عادل إمام الذي قدمت معه فيلم «الأفوكاتو»؟ ويحيى الفخراني الذي قام ببطولة فيلمك المتميز «للحب قصة أخيرة»؟ ويسرا وليلى علوي وإلهام شاهين وشريهان كممثلين وقفوا خلف كاميرا رأفت الميهي؟

- بالطبع عادل إمام، في المقدمة لأنه رشيق وذكي ولديه تنوع في



أعماله و«مبيحصرش» نفسه في عمل واحد، أما يحيى الفخراني فكنت أطلق عليه شارلستون مصر، لكن «تخنه» أضره، وهنا لا ينفي أنه فنان شديد الموهبة، ويقدم تجارب متميزة في الدراما. شريهان الأكثر موهبة من يسرا وليلى علوي وإلهام شاهين، بس للأسف هي التي «قضت على نفسها»، ولكن عندما أسمع عنها أو أشاهدها أقول لنفسي كان الله في عونها تحملت الكثير أيضاً.

رغم اكتشافك للعديد من المواهب وتقديم نجوم ونجمات في أفلام غير تقليدية إلا أن معظمهم تجاهلك في مرضك؟ وقامت النجمة ليلى علوي بالاعتذار لك على تقصيرها في حقك في أحد البرامج. كيف تشعر تجاه عدم وفاء تلاميذك من الفنانين؟

- ولا واحد من تلاميذي الفنانين بيسألوا عني، ولست أشكو عدم سؤالهم، وأيضاً لا أعتب عليهم، أما اعتذار ليلى (يصمت للحظة): «وماله يمكن افتكرتني لما عرفت أن إلهام شاهين جاءت لزيارتي» أما تلاميذي بأستوديو جلال فعلى اتصال بي دائماً للاطمئنان على حالتي الصحية. وأكثر من يهتم هي الفنانة نادية لطفي التي تربطني بها صداقة قديمة ممتدة منذ تصوير فيلم «المومياء» لشادي عبد السلام، والتي لا تتوقف عن متابعة حالتي والاتصال يومياً بطاقم التمريض، خصوصاً أنها لا تستطيع أن تأتي لزيارتي بسبب عدم قدرتها على المشي لوقت طويل، ويكفي أنها هي التي كانت وراء إصدار قرار علاجي على نفقة وزارة الدفاع، ولم تتوقف حتى اطمأنت على حالتي، وهي سيدة يعتمد عليها وصديقة مخلصة، وكان يحز في نفسي تجاهل الدولة لي ولمشواري الفني، والكثير من النجوم والنين لم يفكر بعضهم حتى في رفع سماعة الهاتف للسؤال عليّ، ومؤخراً قام بزيارتي الكاتب وحيد حامد، والمخرج محمد يس، والفنانة إلهام شاهين، إضافة إلى تلاميذي من الأكاديمية التعليمية.

مشوارك شديد التنوُّع والثراء، ولكن بصراحة أقرب أفلامك إليك بعيداً عن مقولة كلهم أبنائي؟

- أفضل أفلامي هي التي تعاونت فيها مع أستاذي المخرج الكبير الراحل كمال الشيخ، ومنها «غروب وشروق» و«على من نطلق الرصاص»، أبدعنا معاً، وأيضاً فيلم «الأفوكاتو» وفيلم «للحب قصة أخيرة» اعتبرهما من أجمل أفلامي كمخرج وكاتب.

لم تعرف في حياتك سوى حب السينما، والتي تعني في جزء منها الحلم. هل لايزال الميهي قادراً على الحلم رغم محنة المرض؟

- (يصمت للحظات) لا أستطيع أن أعيش بدون حلم، رغم كل ما أعانيه وأمنياتي مُتعدّدة، لكن الحلم الذي أتمنى من روحي أن يتحول إلى حقيقة ولو لبعض الوقت، أن أتحرك على قدميّ مرة أخرى وأعود لممارسة عملي الإخراج السينمائي، لأن الكاميرا «وحشتني»، وحالياً لا أستطع فعل شيء غير أني «أنام وأستيقظ»، لكن هذه إرادة الله وأنا راضٍ بها.

في فيلمك «على من نطلق الرصاص» ناقشت الفساد السياسي، وكان ذلك في عصر الرئيس السادات. بعد مرور كل هذه السنوات على الفيلم من ترى يستحق إطلاق الرصاص عليه؟!

- نطلقه أيضاً على الفساد الذي سيطر وترعرع في المجتمعات من الماضي وحتى الآن، وأرى أنه من العيب أن يستمر. ويجب على مختلف الفئات أن تتكاتف لأجل مصلحة الوطن، والتي يجب أن تكون فوق المصالح الشخصية، لأن أولويات هذه المرحلة تتمثل في القضاء على الفساد، وهنا يدفعني أن أقول «إحنا في إيه ولا في إيه»...

لأنـه رفض أن يكون واحداً من المنسـيين الذين فضلوا التواري في الظلّ، لم تكن السـينما بالنسـبة لرأفت الميهي (25 سبتمبر 1940)، وسـيلة لـ «أكل العيش»، وإنما مشـروع محدد الملامح يهدف من ورائه إلى التفرُّد والانفراد بمسـاحة خُصِّصَتْ له وحده، غير مكترث بأية ضجّة أو ضوضاء تحيط به، سواء أكانت من الجمهور أم الرقابة أم حتى القضاء، وإنما سعى بجدية لتحقيق شيء في خياله.. شيء جعل كل فيلم مـن أفلامـه محط جدل ونقاش ومتعة بصريـة وفكرية وعلامة بارزة على خارطة السينما المصرية.

الخيال الحائر

ناهـد صلاح

رأفـت الميهـي، القـادم مـن مجـال كتابـة السـيناريو، يظـلّ مـن أبـرز صنّـاع السينما العربيـة (كاتبـاً ومخرجـاً ومنتجـاً)، ثقافتـه الخاصـة علّمتـه أن يـدرك التفاصيـل الإنسـانية ويحوّلهـا إلـى ملمـح فنـي يصعـد بالعمـل إلـى ذروتـه، وسـاعدته دراسـته لـلأدب الإنجليـزي حيـن كان طالبـاً فـي قسـم اللغـة الإنجليزيـة كليـة الآداب بجامعـة القاهـرة علـى الانفتـاح علـى عوالـم أخـرى والوقـوف أكثـر علـى هـذه التفاصيـل الإنسـانية، وعلـى الدرامـا عمومـاً قبـل أن يلتحـق بمعهـد السيناريو، الـذي أنشـأه المخـرج الكبير صـلاح أبـو سـيف، مـا أسـهم أكثـر فـي اشـتعال حلمـه بسـينما جديـدة يكـون لهـا دور فـارق فـي عمليـة التغييـر المجتمعـي. وعلـى هـذه الخلفيّـة كتـب رأفت الميهي أول سيناريو للسينما عن روايـة «جفـت الأمطـار» للكاتـب عبـدالله الطوخـي وإخـراج سـيد عيسـى، ليكـون هـذا الفيلـم الـذي عُـرِضَ عـام 1967 أول كتاباتـه الاحترافيـة على الشاشـة فيما كانـت البـلاد لـم تـزل تنسـحب عليهـا آثـار هزيمـة يونيـو، وجـاء هـذا الفيلـم مختلفـاً عـن السـائد شـكلاً وموضوعـاً ليـدور حـول الرغبـة فـي التحـرُّر مـن الحيـز الضيّـق الـذي يسـتوطنه النـاس إلـى أفـق أوسـع لاسـتصلاح الأراضـي.



ثـم توالـت أفلامـه فـي السـبعينيات مـع المخـرج الراحـل كمـال الشـيخ، حيـث شـكّلا ثنائيـاً مُتناغمـاً فـي أفـلام اعتمدت علـى نصـوص أدبيـة: «غـروب وشـروق»





(1970) عن رواية جمال حماد، وعن روايتين لإحسان عبدالقدوس كتب سيناريو «شيء في صدري» (1971) و«على من نطلق الرصاص» (1975)، بينما كان قد قَدَّم مع المخرج علي بدرخان فيلم «الحب الذي كان» (1973)، أول فيلم طويل يحمل توقيعه كمؤلف سينمائي مُستغنياً عن جملة: قصة وسيناريو وحوار. رحلة طويلة في عالم السيناريو كشفت عن كاتب يهتم بتحولات وصراعات النفس البشرية في مجتمع يمتلك قدره الكافي من القسوة كي يقضم العمر ثانية بثانية ويخفي في ظلاله الذات الإنسانية حتى تسقط في حفرة هذه الظلال ولا تتحقق في أجواء من القلق الوجودي غالباً ما يختلط بالهم السياسي ونهايات في ممر طويل لا تحسم المصير الإنساني إلا بمزيد من الوجع والمرارة، وهنا الملمح البارز يظهر بوضوح أكثر في أفلامه التي أخرجها عندما تحوّل إلى ساحة الإخراج منذ العام 1981، حيث كانت البداية بفيلم «عيون لا تنام» المأخوذ عن مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» للمسرحي الأميركي يوجين أونيل، وحين يقول رأفت الميهي: «الحقيقة أنني لا أجد سبباً واضحاً لتحوُّلي للإخراج، فقط شعرت أني أريد أن أُخرِج ، وذلك مثلما أريد أن أشرب أو أنام .. لك أن تعتبره تطوراً بيولوجياً، إنه تحوُّل منطقي وعادل ربما كانت بداخلي رغبة في امتلاك العمل بصورة كاملة»، فإنه يحاول أن يبرهن نظريته تجاه رغبته في صناعة سينما تعبر عن ذاته ورغبته في إحداث شكلٍ من أشكال التغيير سواء أكانت على الشاشة أم في الواقع.

أول الغيث كان «عيون لا تنام» (1981)، وبالرغم من اقتباسه مسرحية (رغبة تحت شجر الدردار)، لكن الفيلم اتخذ منحى مُغايراً للمسرحية الأميركية التي ارتكزت في صراعها الإنساني الدائر على فكرة الرغبة في السيطرة والامتلاك في ميل واضح إلى النزوع نحو الغرائز التي تؤجج هذه الفكرة المرتبطة بالطبيعة الإنسانية ، بينما الميهي في فيلمه يتلمس الصراع داخل النفس البشرية في إطار من التلوين الدرامي يجعل من الصعب إدانة أي شخصية، أو حتى التعاطف معها، لكن هنا الشعور ينفجر بالقلق في مواجهة واقع هو أقسى من الصراعات الداخلية التي قد تحطمها، فاختار الميهي أن تكون مسرح الأحداث ورشة لإصلاح السيارات بنيت على قطعة أرض تمتلكها عائلة مكونة من أربعة أفراد، يستحوذ الأخ الأكبر إبراهيم (فريد شوقي) على ملكيتها، بينما يقتنع الآخرون بأنهم يمتلكون حق الحصول على الورشة الفقيرة الموجودة تحت أحد كباري القاهرة، والتي لا تتوافر فيها معالم لحياة كريمة، فتصبح هذه الورشة محور الصراع الدموي الذي يجعل الشقيق يصارع شقيقه حتى الموت، كاشفاً عن الصورة البائسة لمجتمع أكثر بؤساً يعيش على هامش مجتمع الانفتاح.

صدى البؤس واحد سواء أكان عند مهمشي «عيون لا تنام» أم عند



المنتمين لدنيا الطبقة المتوسطة كما في «الأفوكاتو» (1984)، الصراع هنا ليس سراباً ولا هو علة نفسية أو غرائزية منزوعة عن مجتمعها، إنما هو صراع مجتمعي شديد الحدة وإن أضفى عليه الميهي هنا الطابع من السخرية الذي يليق بالوجع ويكون دفة وشراعاً يستخدمه الميهي للتوغل في مجتمع يرزح تحت تناقضاته المتشعبة التي تقتنص إنسانية الفرد، وبصرف النظر عن أن الميهي قرّر في هذا الفيلم تحقيق المعادلة الصعبة وطرفيها الفن كما يريد والتجارة كما تريد السوق، حيث اعتمد على نجم الكوميديا عادل إمام ليكون البطل (الفهلوي) خفيف الظل الذي تَنْشَدُّ الجماهير أمامه مبهورة بحركاته وحكاياته، لكن لابد من الوقوف عند هذه الصورة التي رسمها الميهي لبطله حسن سبانخ المحامي المشاغب في قاعات محاكم خانقة ومخنوقة، والذي تتجلى أحلامه في تليفزيون ملون ودراجة لابنه وبعض المال من أجل عملية جراحية تحتاجها زوجته لكي تتخلص من «الشخير» في مجتمع الانتهازية هي قانونه الأبرز، ويعيشه حسن سبانخ بنفس الطريقة التي يحاول بها يومياً أن يجتاز شارعه الطافح بالمجاري بخفة و(فهلوة) كما أفراد السيرك أو أبطال حكايات الشطار والعيارين في التراث الشعبي، وهي الخفة ذاتها التي يمارسها داخل السجون بعالمها الغرائبي.

في «السادة الرجال» (1987) انطلق الميهي لتكريس مشروعه في تقديم فانتازيا تكشف المجتمع وتشوهاته وتناقضاته على أكثر من مستوى، المرأة هنا تبحث عن حريتها في مجتمع ذكوري أناني لا يجد حريته سوى في اصطياد النساء أو تدخين الشيشة فيما تكون المرأة مجرد وسيلة لتحقيق رغباته مادياً ونفسياً ومعنوياً، باختصار تكون المرأة مجرد خادمة عند رجل لا يشعر بآدميتها بقدر ما يحتاجها لتمهد له حياته وتسهلها، وعند هذه النقطة في الفيلم تقرّر المرأة أن تكون رجلاً، فانتازيا جامحة لباكورة ثلاثيته الشهيرة في عالم الفانتازيا ومعه «سمك لبن تمر هندي» (1988) بأجوائه اللامعقولية التي تزيد من حالة العبث، وتكتمل الثلاثية بفيلم «سيداتي سادتي» (1990)، الذي يعود فيه الميهي إلى مسّ العلاقة بين المرأة والرجل من خلال تبادل الأدوار الذي يزيد من عبثية الصورة واضطرابها وسخريتها.

تلك السخرية التي فاقت المدى في فيلم «قليل من الحب.. كثير من العنف» (1995)، يعود فيه الميهي إلى النهل من الأدب عبر رواية فتحي غانم التي تحمل نفس العنوان، والذي يكشف الازدواجية الموجودة في المجتمع وفي النفس البشرية عموماً. وبعده يتوغل أكثر في السخرية من خلال أفلامه «ميت فل» (1996) الذي يدور حول حبيبين يبحثان عن أبوين ثريين ليتوجا قصة حبهما بنهاية مشروعة، فيتبناهما شخص واحد يمارس عليهما نزواته الأبوية، وكما قصة الفيلم تحطم المعقول فإنه أيضاً يحطم كل الأساليب الفنية بتقليديتها دون إيجاد مسار خاص له، ما يُوقِعه في فخ التشوُّش، وكذا فعل فيلم «تفاحة» (1997)، الذي يستسلم فيه بطلاه بالرغم من دفاعهما المستميت في البداية عن حبهما، هزيمة تشبه هزائم كل أبطال الميهي تقريباً، وإن كان في هذا الفيلم صنع نهاية سعيدة.

النزعة الفنية الفوضوية لدى الميهي جعلته يتمادى ويقدّم أفلام «ست الستات» و«عشان ربنا يحبك» و«شرم برم» التي لم تلق أي تجاوب جماهيري أو حتى نقدي، خصوصاً بعد أن ضاعت خيوط التواصل بين حلمه ووجوده، فتوقف الميهي عن العمل بالسينما منذ العام 2001، لكنه أقدم في العام 2001 على كتابة وإخراج مسلسل «وكالة عطية» عن رواية الأديب الراحل خيري شلبي التي تحمل نفس الاسم، وكأنه من الأدب بدأ وإليه يعود، فيما اتسعت حدود أزمته مع السينما بعد أن تعثر مشروعه لإنتاج فيلم «هورجادا.. سحر العشق» لعدم وجود منتج يمتلك قدراً من الجرأة لمناقشة قضية شديدة الحساسية كالنزاعات الطائفية.

يبقى أن رأفت الميهي لم يبرح موقعه كواحد من أهم وأفضل كتاب السيناريو في السينما العربية، وتظلّ تجربته التي احتوت 25 فيلماً كمؤلف، و 12 فيلماً كمخرج، تجربة ثرية لا يمكن إسقاطها من ذاكرة السينما، كما تعيش مغامرته كفنان امتلك قدراً كبيراً من الخيال الجامح حاول أن يراهن على التغيير بالرغم من كل أزماته.

مذاق خاص

محمود الغيطاني

في الوقت الذي كانت تعاني فيه السينما المصرية من العثرات التي أَلمّتْ بها منذ أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، أي الفترة التي أطلقنا عليها نقدياً -سينما المقاولات- رأى المنتجون الجدد في السينما الدجاجة التي من الممكن أن تبيض لهم ذهباً؛ ولذلك كان دخولهم إلى مجال الإنتاج السينمائي من دون دراية، أو فهم لهذه الصناعة.

بداية هذا الانهيار كانت قبل ذلك منذ نهاية الستينيات على الرغم من ظهور بعض الأفلام الجيدة، بل وبعض المخرجين الذين حاولوا الخروج بها إلى الضوء مرة أخرى، ومن ثم قدموا العديد من الأفلام التي تحاول الارتقاء بها، وليس أدلّ على ذلك من مخرجين مثل ممدوح شكري الذي قَدّمَ فيلمه «زائر الفجر» 1973م، وفيلم «غروب وشروق» للمخرج كمال الشيخ 1970م، وفيلمه الآخر «على من نطلق الرصاص» 1975م، وفيلم «أين عقلي» للمخرج عاطف سالم 1974م، وأفلام المخرج سعيد مرزوق مثل «زوجتي والكلب» 1971م، و«المنبون» 1976م، و«أريد حلاً» 1975م، وغيرها من الأفلام التي قدمها مخرجون جادون يرغبون في النهوض بصناعة السينما المصرية.

بعض تلك الأفلام الجادة فيلم «غروب وشروق»، الذي شارك في صناعته بكتابة السيناريو رأفت الميهي، هذا السيناريست الذي عشق السينما عشقاً حقيقياً؛ ومن ثم رأيناه دائماً في جميع ما كتب من سيناريوهات جاداً فيما يقدمه لهذه السينما، منذ بدايته مع فيلم «جفت الأمطار» للمخرج سيد عيسى 1966م، حتى إخراجه لفيلمه الأول «عيون لا تنام» 1981م، الذي قَدّمَ فيه رؤيته التي تخصه عن مسرحية للكاتب الإنجليزي أوجين أونيل «رغبة تحت شجر الدردار»- باعتبار أن الميهي في الأساس درس الأدب الإنجليزي في كلية الآداب؛ ومن ثم فهو قادر على التعامل مع معطيات هذا الأدب-.

نجح الميهي الذي بدأ الإخراج مع مخرجين آخرين كانوا جادين في النهوض بالسينما المصرية نهضة حقيقية، بتقديم لون يخصهم وحدهم ومختلف عما هو سائد في السوق السينمائي؛ ولذلك أُطلق عليه هو والمجموعة الجديدة من المخرجين- داود عبد السيد، خيري بشارة، عاطف الطيب، محمد خان- اسم السينما الجديدة، بمعنى السينما التي تُقدّم شكلاً ومضموناً مختلفاً، ولغة سينمائية جديدة لم تكن سائدة حينها.

ولكن على الرغم من ظهور رأفت الميهي مع هؤلاء المخرجين، وفضلاً عن أنه قد انضوى تحت مفهوم السينما الجديدة، إلا أنه فضل تناول الفن السينمائي من خلال منظوره الشخصي، ورؤيته السينمائية التي تختلف عن غيره من المخرجين؛ ومن ثم فقد تفرّد في لون من السينما يخصه وحده، ولم يقدمه، أو يبرع فيه أحد غيره، حتى لقد أُطلِقَ على هذا الأسلوب السينمائي فيما بعد اسم سينما رأفت الميهي؛ ومن ثم حينما يحاول أحد من المخرجين أن يحنو حنوه في هذا المضمار يكون الميهي هو الرائد في مثل هذا اللون من السينما، مثلما قَدّمَ مدحت السباعي فيلمه «خلطبيطة» 1994م، الذي كان واضحاً فيه تأثره الكبير بالميهي.

إلا أن الميهي لم يختلف عن غيره من المخرجين في رؤيته للسينما إلا في فيلمه الثاني «الأفوكاتو» 1984م، هذا الفيلم الذي لم يبتعد فيه الميهي عن الواقع ومشاكله التي يعيشها الجميع، وإن كان قد ارتفع عليها؛ ليراها من خارج الدائرة كي يستطيع رؤيتها بشكلها الطبيعي كما لو كان داخلها؛ ولذلك رأينا لدى الميهي حساً ساخراً غير مألوف في السينما المصرية من قبل، قد نستطيع أن نطلق عليه حساً كوميدياً في نفس الوقت، هذا الفيلم الذي دفع المخرج، وممثله، ومنتجه إلى القضاء بتهمة غريبة جداً، وهي تهمة إهانة القضاء ومهنة المحاماة، على الرغم من أن محاولة المخرج انتهاج أسلوب الفانتازيا الذي يعلو على الواقع؛ ليعالجه، هو أسلوب يحتمل الكثير مما قاله المخرج، بل والأكثر من ذلك، مما قد يفلته بسهولة من الاتهام بالإهانة والإدانة، ولكن رأى البعض أن الفيلم مُهين ولابد من محاكمته.

ولَعلّ هذا العائق الذي واجهه المخرج في فيلمه الثاني قد دفعه إلى النكوص، أو العودة مرة أخرى إلى الأسلوب الواقعي الذي يألفه المشاهد؛ ومن ثم قدم لنا فيلمه «للحب قصة أخيرة» 1986م، وهو من أهم أفلام





الميهي التي لفتت الأنظار إليه بالرغم من إغراقه في الواقعية، إلا أننا رأينا قضية من أغرب القضايا التي ظهرت في المجتمع المصري والتي قصد بها فرض الرقابة الاجتماعية على السينما المصرية- فصار هناك رقيبان خارجيان هما المجتمع والرقيب على المصنفات، هذا فضلاً عن الرقيب الداخلي- حينما أُثيرت قضية الفعل الفاضح العلني عند عرض فيلم «للحب قصة أخيرة»؛ « فتقدَّم البعض ببلاغ للنائب العام يُفيد بأن هناك فعلاً فاضحاً في الفيلم».

عاد الميهي مرة أخرى ليرى المجتمع من خلال منظوره السينمائي الذي يخصه وحده، هذا المنظور الذي يرتفع فيه فوق المجتمع والأحداث والواقع، ومن ثم يراه من خلال سخرية مريرة قد يسميها البعض فانتازيا، فيسخر من القضايا التي يتعرّض لها، خالقاً من هذه السخرية حالة من الكوميديا والتناقض التي تُعيد ترتيب جنور ومشاكل المجتمع بشكل جديد، يجعلنا راغبين في تأمله، ومن ثم معالجة معضلاته، فرأينا فيلمه «السادة الرجال»، الذي قلب به الميهي المعايير الفنية كاملة، وتناول فيه قضية التحوّل الجنسي بشكل فانتازي وساخر قد يؤدي إلى عاصفة من الضحك المغرق في البكاء؛ مما يجعلنا نتأمل بالفعل مشاكلنا الواقعية التي ينطلق منها الميهي إلى شكل فانتازي يعالج من خلاله هذا الواقع بقسوة ساخرة لم تعهدها السينما المصرية من قبل، وهنا استمر المخرج على هذا الأسلوب الذي صار ميزة تخصه، ومن ثم رأينا جميع أفلامه فيما بعد، مثل «سمك، لبن، تمر هندي» 1988م، «سيداتي آنساتي» 1990م، «قليل من الحب، كثير من العنف» 1995م، «ميت فل» 1996م، «تفاحة» 1997م، «ست الستات» 1998م.

إلا أن شغف الميهي بسينماه، وقدرته على التواشج القوي، والاندماج الحقيقي مع قضايا مجتمعه الواقعي الذي يتناوله بشكل غير واقعي جعلته يوغل في سخريته من المجتمع، بل ويعلو فوقه بشكل أكبر مما يحتمله المشاهد العادي، ومن ثم باتت فانتازيته أكثر شططاً فنياً، وإن كانت تتناسب مع غرابة الواقع في الكثير من الأحيان؛ ولذلك رأيناه عام 2001م، يقدّم لنا فيلمه «علشان ربنا يحبك»، الذي رآه البعض أكثر أفلام الميهي غرابة وشططاً، ليأتي بعده فيلمه «شرم برم» 2005م، الذي لم يحتمله المشاهد العادي، وربما لم يستطع أن يفهمه.

ولكن، سواء أكان المشاهد قد استعصى عليه فهم الميهي في فيلميه الأخيرين اللذين ازدادا شططاً فنياً، نتيجة غرائبية الواقع نفسه، أم لأن المخرج قد بات أكثر شغفاً بفنه وبأسلوبيته، إلا أننا لا ننكر أنه قَدّمَ لنا سينما لها مناقها الخاص، تخصه وحده، وكأنه رغب في أن يؤكد لنا أن السينما باقية ما دام هناك مخرجون جادون عاشقون لها، أو أن السينما مازالت لها قصة أخيرة لم تُسرد بعد.

جرأة زائدة

أحمد شوقي

من بين الأسماء الخمسة التي تناولتها في الدراسة المذكورة برز اسم رأفت الميهي باعتباره الأكثر ارتباطاً بالتابو السياسي في أفلامه، وصحيح أنه لا يمكن بحال تناول سينما هذا الجيل بمعزل عن شقيها السياسي والاجتماعي، لكن الحقيقة أنه بخلاف أفلام «القضية» التي صنعها عاطف الطيب، وبخلاف محاولات معدودة لخان قَدّمَ خلالها طرحاً سياسياً، فإن السمة الغالبة على المخرجين الأربعة - بخلاف الميهي - هي كون السياسة دائماً «هماً ثانياً» يُقدَّم كسياق للحكاية أو معلومات مرجعية عن خلفية الشخصيات، بينما ترتكز الدراما بشكل أكبر على الجانب الإنساني للحكاية، وربما هذا كان من أسباب منح هذه المدرسة وصف الواقعية الجديدة الذي لازمها حتى يومنا.

كما أن السياسة في أفلام نفس المجموعة انشغلت طويلاً بأزمة بارزة لا سيما خلال الثمانينيات، وهي أزمة جيل الستينات الست. فالمخرجون الأربعة ينتمون لنفس الجيل الذي ارتفع سقف أحلامه للسماء، قبل أن يتحطم في نكسة يونيو، ويعود ليرتفع بآمال النصر ليتحطم مجدداً على صخرة الانفتاح. وهو السيناريو الدرامي الذي كان له تأثير على جيل كامل من المصريين كان منهم المخرجون الذين أصبحوا لاحقاً أفضل من عَبّرَ عن هذا الصراع النفسي سينمائياً. وذلك قبل أن يُقدِمَ بعضهم على تجارب أخرى تتماس مع السياسة بشكل مختلف مع مرور السنوات وانخفاض أهمية الأزمة بالتقادم لحساب قضايا وأزمات أخرى.

بعيداً عن هذه المجموعة يحتفظ رأفت الميهي ببناء مغاير في كل عناصر مشروعه السينمائي، انطلاقاً من بدايته المختلفة - والمبكرة - ككاتب سيناريو محترف يعمل لسنوات طويلة مع كبار مخرجي الأجيال السابقة، ومروراً بنمط ثقافته المختلف الذي انعكس على نوعية السينما التي يقدمها، والتي يمكن اعتبارها أكثر أشكال الواقعية خيالاً ولا تعارض هنا بين اللفظين -كما سنشرح لاحقاً-، ووصولاً إلى إنتاجه معظم أفلامه بنفسه مما أتاح له مساحة أوسع للتجريب وطرح الأفكار بصورة قد يرفضها النظام الإنتاجي.

أما أهم ما يميز البناء المختلف لمشروع رأفت الميهي فهو ذلك الارتباط الوثيق بالسياسة، ففي الغالبية العظمى من أفلامه ستجد ذلك التواجد الواضح للطرح السياسي، الذي يصل في بعض الحالات لمناقشة قضايا شديدة الدقة والحساسية كعلاقة المواطن بالسلطات التنفيذية ومدى صلاحية القانون بشكل عام، ولكنها مناقشة تأتي داخل سياق مفرط الخيال، كوميدي في معظم الحالات، لا يصرح بالأمر، ولكن يدسه داخل ثنايا العمل، وهو ما قصدته عندما وصفت أعماله بأنها أكثر أشكال الواقعية خيالاً، فهي واقعية لأنها تطرح قضايا مرتبطة بواقع الحياة اليومية، ولكنها تطرحها بشكل ينتصر للخيال وسعة الأفق على السرد الكلاسيكي بتنويعاته.

سياسة من البداية

التواجد السياسي يمكن تلمسه من الفيلم الأول «عيون لا تنام» (1981)، والذي كان أحد عملين فقط للميهي ابتعدا عن الكوميديا تماماً. حيث طرح المخرج المؤلف في فيلمه قضية لم يسبقه أحد لطرحها وربما لم يلحقه أحد كذلك، وهي فكرة الملكية الفردية وتأثيرها على شكل العلاقات بين البشر، راصداً مأساة تفتت عائلة (الأسطى إبراهيم) الناجمة بشكل مباشر وغير مباشر عن الملكية الفردية؛ فالصراع ينشأ مباشرة من رغبة شقيقين في امتلاك الورشة والمرأة، والتي يؤججها كراهية وعلاقة مشوهة نتجت هي الأخرى عن عدم تكافؤ في الملكية، أي أن الجانب السياسي يحرك الحكاية كلياً، سواء أكانت فيما نشاهده على الشاشة من تصاعدات درامية، أم حتى ما دار في الماضي قبل أن يبدأ الفيلم. مع الإشارة إلى أن القضية ذاتها قد تبدو اقتصادية واجتماعية أكثر من كونها سياسية، ولكن زمن تقديمها وارتباطها بالقرار السياسي الذي حرّر السوق وفتح باب الملكية الفردية على مصراعيه هو ما جعل الأمر سياسياً بالدرجة الأولى.



وبدءاً من فيلمه الثاني «الأفوكاتو» (1984)، انطلق الميهي بنجاح في عالم الكوميديا، ليستخدم حيلة لم تفشل أبداً، هي الاعتماد على النظرة المعتادة للفيلم الكوميدي باعتباره عملاً خفيفاً في تمرير أفكار وتحطيم تابوهات، ربما لم يكن من الممكن أن تتحطم بنفس الجرأة لو تم ذلك في عمل تراجيدي. فالأفوكاتو يهاجم النظام القانوني الحاكم بأكمله، والذي لم يصبح الفساد فيه مجرد استثناء، بل تحول إلى قواعد مقننة يوافق الجميع عليها ويتعايشون معها، بل ويمكن وضعها في قوالب منطقية تحمل قدراً لا بأس به من الإقناع، وهو ما يقنع بالفعل المحامي والقاضي والضابط والشاويش على الشاشة، لنراهم بشكل غير مسبوق، لا تنفي الكوميديا وخفة الظل الخلل القائم فيه، والذي أظهره الميهي بخفة ظل يصعب أن تمسك بها السلطة أو تدينها.

واستمر الطرح السياسي تباعاً في سينما الميهي بصور مختلفة وبقضايا مختلفة، تارة باستخدام سرد سيريالي حر لإدانة العلاقة بين المواطن والأجهزة الأمنية في «سمك لبن تمر هندي» (1988)، وتارة لمناقشة آثار الانفتاح بعد عقدين من تطبيقه على أبناء الجيل الثاني من الانفتاحيين في «قليل من الحب.. كثير من العنف» (1995)، وتارة يفند الهيمنة النكورية والعلاقة المضطربة بين الرجل والمرأة في المجتمع والبيت المصري في «السادة الرجال» (1987)، قبل أن يُقْدِمَ على تجربة ثرية يطرح فيها تساؤلات حول قيمة الوطن في ذهن أبنائه، وفكرة الهجرة من أجل حياة أفضل، وتبعاتها على من يقرر الهجرة ومن يقرر البقاء ومن يقرر العودة، وذلك في ثلاثية التسعينيات الشيقة «ميت فل» و«تفاحة» و«ست الستات».

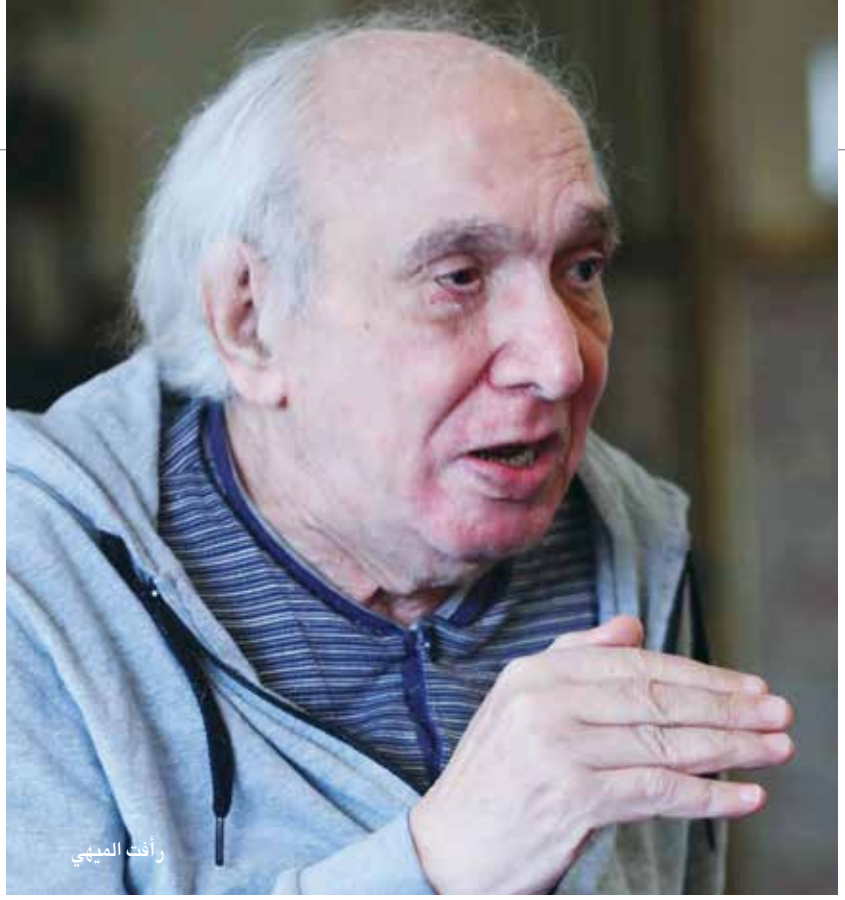
والملاحظة أن طرح القضية السياسية يتم في كل مرة باستخدام بناء درامي ذي خصائص مختلفة، من التراجيديا للكوميديا مفرطة الخيال للفانتازيا للسرد السيريالي، ومن شخصية رئيسية واحدة لشخصيتين لأكثر من ذلك، ومن أفلام تظهر بوضوح الفكرة التي تطرحها إلى أعمال يمكن أن يشاهدها البعض كاملة فلا يستشعرون الفكرة، فقط لأنهم لم ينظروا للعمل من الزاوية الصحيحة. وهو ثراء وتنوع يبرز قيمة مشروع الميهي السينمائي، خاصة أنه ثراء لم يمنع كل أفلامه من التمتع ببصمة واضحة تكشف صانع الفيلم بمجرد متابعة عدة دقائق منه، وهو نجاح حققه عدد محدود جداً من صُنّاعِ

الأفلام في تاريخ السينما المصرية.

تحطيم هادف

جرأة الميهي لم تقتصر على الشكل السردي ولا على الطرح السياسي، بل تظهر بشدة في طريقة تعامله مع التابو الديني، بصورة تجعله واحداً من أجرأ من أقدم على التعامل مع الأمر في تاريخ السينما المصرية بأكمله. ولا يوجد ما هو أنسب للتأكيد على هذا الوصف من الشخصية الملغزة التي لعب علي حسنين في فيلم «تفاحة»، يفتح الطريق لأكثر من تأويل للحكاية، سواء أكانت من حيث شقها السياسي، أم الوجودي فيما يتعلق بعلاقة الإنسان بالإله، والنظرة التي يكنها الإنسان لعلاقة الإله بما يتعرض له في حياته من أزمات ومحن. أي أن الدين هنا يلعب دورين: أحدهما داخل سياق الفيلم نفسه بتعميقه، والآخر خارجه بتوجيه صدمة لمنظومة القيم العامة بصورة يصعب على السلطة أن تحكم بمنعها، وهو لب ما يمكن أن نسميه بالتحطيم الهادف للتابو.

ونلاحظ أن الدين هنا ليس هدفاً في حد ذاته، ولكن التوظيف الجيد له في خدمة التوجه العام للفيلم جعله جزءاً لا يتجزأ من البناء، فهو ليس هدفاً أساسياً، ولكنه ليس ثانوياً كذلك، وهو نفس التعامل المرهف الذي نلمسه مع التابو الجنسي في «السادة الرجال»، والذي تعامل فيه الميهي مع فكرة التحول الجنسي بجرأة وانفتاح غير مسبوقين. ومجدداً حمل الأمر الشقين: الداخلي لتحريك الدراما التي تناقش بالأساس قضية اجتماعية تمس كل البيوت التقليدية، والخارجي بإعطاء أبعاد أكبر للأمر عبر علاقة فوزي غير المريحة مع جسده الجديد، بما في ذلك من مفاتيح للتأويل تعطي الحكاية شقاً


رأفت الميهي

فسيولوجياً ونفسياً أبعد بكثير من الصورة المعتادة لكوميديا الخلاف بين الرجل والمرأة.

قس على ما سبق، نجد العلاقة المحرمة بين الزوجة وشقيق الزوج في «عيون لا تنام»، والتي تم التمهيد لدوافعها وتعميقها عبر علاقة مُحرَّمة أخرى لكل منهما بالزوج والعشيقة، هي أكبر من مجرد خيانة ميلودرامية تدفع الأحداث القدرية نحو النهاية القاتمة، ولكنه توظيف من عمق الفيلم ولعمق الفيلم، نابع من التكوين الذي فهمناه للشخصيات، ويؤدي لمصيرها المرتبط بنفس التكوين، وهو ما يدفع المُشاهِد دفعاً للنظر للعلاقة التي من الطبيعي أن يرفضها في صورتها المجردة، بعين أخرى تحاول تفسير ما يحدث وربطه بالسياق العام للفيلم.

نفس الأمر يمكن تكراره على تحطيم جريء آخر للتابو الديني في «سمك لبن تمر هندي»، عبر مشهد دخول الجنة، الذي يبدو لوهلة صادماً وغير مستساغ بالنسبة للكثيرين، ولكن تفسير سياقه وربطه بالهدف السياسي العام للفيلم، يجعله مجدداً مجرد أداة توضح مدى فساد السلطة الأمنية، بصورة تجعل العيش في «زمن الضابط ملاك» سبباً كافياً للتغاضي عن كل المعاصي ودخول الجنة بلا حساب، وهو تصوُّر خيالي مناسب للروح السيريالية العامة للفيلم، وهو أيضاً أمر يحطم الثوابت المجتمعية عما يمكن مشاهدته على شاشة السينما، بما يجعله هو الآخر تحطيماً نموذجياً للتابو.

كل ما سبق نماذج توضح السمات المميزة لجرأة سينما رأفت الميهي، التي جعلته في أغلب الأحوال ملتزماً بخصائص تميزه عن أنداده من جيله، وعن تجارب السينما المصرية عموماً؛ فهي جرأة صادمة جداً، تستهدف سقفاً شاهقاً بصورة تنجيه من مقص الرقيب الذي لا يتصوَّر في كثير من الأحيان أن يكون المقصود بهذا القدر من الجرأة. وهو تحطيم وثيق الصلة بالموضوع الرئيسي، يساهم في تحريك الدراما وتُبْنَى عليه الكثير من التفاصيل المحورية في الحكاية، بالإضافة لقيامه بتعميق الطرح ومنحه مساحات إضافية للتفسير.

خالد صالح..
عمر قصير وسيرة ممتدّة

محمد عاطف

تسبّب الرحيل المفاجئ للممثّل القدير خالد صالح في صدمة شديدة الوطأة على جموع الجمهور العربي وصنّاع الأفلام. فصاحب الإطلالة السينمائية التي لم يتجاوز عمرها 15 عاماً، لم ينعم منها بمساحة نجومية تليق بموهبته سوى بعشرة أعوام فقط، استطاع لفت الأنظار منذ الظهور الأول له من خلال فيلم المخرج السوري أنور القوادري «جمال عبد الناصر»، حيث لعب دور الرجل الأول في جهاز مخابرات الحقبة الناصرية صلاح نصر، ولم تكن مساحة الدور سوى بضع دقائق، لكنها تركت واحدة من أهمّ بصمات الأداء في فيلم لم يحصل على نسبة المشاهدة المأمولة. ثم لم يلبث أن تسلّلَ سريعاً، وبحرص، بين أدوار متنوّعة قليلة المساحة؛ ففي: «محامي خلع»، «خلي الدماغ صاحي»، «ميدو مشاكل»، «تيتو» لم تكن أدواره سوى إشارات لصنّاع الأفلام، تؤكّد -بثقة- أن خالد صالح يجب أن يكون صاحب الدور الأول في أفلامه، فهو ممثّل بالتعبير المصري الدارج «يأكل الممثّل الذي أمامه». وقد استطاع -بذكاء شديد- جعل أدواره الصغيرة هي الأكثر أهمّية داخل العمل، حتى بدأ النقاد يشبّهونه بكبار نجوم السينما المصرية الذين لم تتصدَّر أسماؤهم، طوال حياتهم الفنية، أفيشات أو تترات أفلامهم، لكنهم حفروها في قلوب المشاهدين بتمكّنهم وحضورهم الذي كان كثيراً ما يطغى على نجوم أدوار البطولة.

بدأ خالد صالح يبني علاقته بشرائح الجمهور المختلفة عبر العمل، بالتوازي، بين الشاشتين: الصغيرة، والكبيرة. فلم يضنّ الفنان الكبير بتقديم اللون الجديد فنياً والمتميّز إلى مشاهدي الدراما؛ فنجد هذا الممثل الأربعيني الرصين صاحب الأدوار التي تأخذ الطابع الجاد يقوم بدور البلطجي (فرج خنزيرة) في مسلسل «أحلام عادية» وهو ما مَثّل مفاجأة ممتعة للجمهور وللنقّاد على حَدّ السواء. وينطلق بعدها بين الأدوار المتعدّدة بسرعة وتمكُّن قفزا به إلى مقدمة نجوم الدراما التليفزيونية الذين ينتظر المشاهدين عملهم الجديد في الموسم الرمضاني. كما اتَّسَم خالد صالح بالشجاعة أيضاً، فقام بأداء أدوار ظنَّ الجمهور اتهاء مساحة اللعب فيها لصالح صاحب السبق الأول، فوجدناه -بلا تردُّد- يلعب دور (أحمد الريان) عملاق شركات توظيف الأموال في مسلسل «الريان»، ولم يخش من أن هذا الدور ارتبط وعلق في أذهان المشاهدين بالدور الذي لعبه عملاق الدراما العربية يحيى الفخراني في مسلسل «الخروج من المأزق».

تألّق خالد صالح في العديد من الأدوار الدرامية، لكنه لم يكرِّر نفسه في أي منها، فعُرف عنه رفض القولبة، فقد قدَّم أداءً اتَّسم بالفهم الشديد للشخصيات ومعايشتها من الداخل قبل أن يخرجها إلى الكاميرا. وربما كان ذلك الجهد أحد أسباب مرضه الأخير؛ فالأدوار التي أدّاها خالد صالح في أفلام «عمارة يعقوبيان» و«هيّ فوضى» تستحقّ توقفاً طويلاً للدراسة، حيث اشترك كلّ من السياسي «كمال الفولي» وأمين الشرطة (حاتم) في النهنية نفسها القائمة على أنهما ممثّلان للنظام، فلعب خالد صالح الدورين -مجسّداً، من خلال «كمال-حاتم»- حجم الفساد والعفن والتسلُّط الذي ضرب بنيان الدولة بداية من الوزير المُقرَّب صانع السياسات، وحتى رجل الأمن



الذي ينفِّذ أحقر تجلّياتها، عن طريق ممارسة الساديّة المباشرة على الناس.

كما كان خالد صالح أكثر من مجرّد كوميديان في لعبه -برشاقة- بين تنويعات خفّة ظل شخصيات «أحلام حقيقية» و«تاجر السعادة» و«ابن القنصل» المختلفة، وكان أيضاً أكثر من مجرَّد شرّير وهو يخوض في أغوار تنويعات الشرّ التي لعبها في «تيتو» و«الريّس عمر حرب» و«الجزيرة2». وهو ما يدلّ على ثقافة فنية رفيعة وتجربة إنسانية عميقة لا تحتفظ بتعريف واحد مصمت للخير أو للشر.

أمتع الراحل خالد صالح الكبار والصغار، واتَّفق على جودة أعماله الجميع من مشاهدين ونقّاد. وسيبقى إرثه درساً للموهوبين الذين يتحسَّسون طريقهم نحو عالم التمثيل، خاصة بعدما أكّدت تجربته أنه لا يوجد هناك دور ثانوي طالما يؤدّي الفنان ما عليه بإتقان لا يختلف عن إتقان نجم العمل أو بطله، ودرساً آخر، ربما لم يفطن إليه كثير من أبناء جيله، أو حتى الجيل الذي سبقه، هو أهمّية الاختيار الجيد والصبر مهما كانت المغريات، أو الحاجة إلى الظهور. فالطريقة التي قدَّم بها خالد صالح موهبته للجمهور، من خلال الأدوار البسيطة الأولى، هي ما أهَّلته -في زمن قياسي- للصعود إلى أبطال الصفّ الأول.



جولييت بينوش لـ «الدوحة»:

أحبّ العمل مع ممثّلين غير فرنسيين

حوار موناليزا فريحة - بيروت

بلغت الممثّلة الفرنسية جولييت بينوش الخمسين من عمرها، لكنها لا تزال على ألقها الذي سحرت به جمهورها في العالم، بل لا تزال تحمل الكثير من الفتنة التي غزت بها قلوب هواة أفلامها، وهي فتنة فيها من الجمال الداخلي العميق ما فيها من الذكاء والحدس واللمعة. هذه الممثّلة، يحار متابعو مسيرتها في أي فيلم لها يهوون أكثر، وأي دور أدّته يحبّونه أكثر. أتتذكّر دور (آنّا) الذي أدّته في فيلم المخرج الفرنسي ليو كاراكس «دم فاسد» ودور (ميشال) في فيلم «عشاق الجسر الجديد» للمخرج الكبير نفسه. أتتذكّر فيلم «أزرق» للمخرج كريستوف كيسلوفسكي ودور (جولي). أما فيلم «شوكولا» للمخرج لاس هالسترم فأدّت فيه دور (فيان)، وفي تحفة «المريض الإنجليزي» أدت دور (آنّا)... ومن ينسى شخصية (كامي) التي لعبتها في فيلم «كامي كلوديل»، أو شخصية (تيريزا) في فيلم «خفة الكائن غير المحتملة» المأخوذ عن رواية ميلان كونديرا الشهيرة؟

في فيلمها الجديد الذي افتتح في أكتوبر-تشرين الثاني / الماضي، الدورة الرابعة عشرة لمهرجان بيروت الدولي للسينما وعنوانه «سيلز ماريا» تؤدّي دوراً صعباً ومعقّداً يضعها أمام هاجس العمر من خلال صراع تحياه بينها وبين نفسها قبل أن يكون صراعاً مع ممثّلة أخرى تذكّرها بماضيها الجميل. أدّت بينوش في «سيلز ماريا» شخصية ممثّلة أربعينية يُطلَب منها أن تؤدّي دوراً في المسرحية التي صنعت شهرتها وهي شابّة، قبل 20 عاماً، ولكن هذه المرّة، بدلاً من أن تؤدّي دور الفتاة الشابة التي تفقد مديرتها صوابها وتقودها إلى الانتحار، عهد إليها بأن تؤدّي دور المديرة. وفي منطقة سيلز ماريا السويسرية النائية في جبال الألب، يصوّر الفيلم الممثّلة وهي تتمرّن على الدور، فيما تؤدّي ممثّلة مثيرة وفضائحية دورها السابق.

في كواليس المهرجان تمكّنت «الدوحة» من اختطاف ما يقارب عشرين دقيقة من «روزنامة» هذه الممثّلة التي لم تُقِم في بيروت سوى يومين بسبب برنامجها الحافل. من يبصرها عن قرب يكتشف المزيد من جمالها الغريب، الغامض والنقي، جمال الوجه وما يعكس من غنى داخلي وتوهُّج روحي.



جوليت بينوش، يقال إنك بتّ تميلين إلى الوقوف وراء الكاميرا مخرجة بعد أعوام من الوقوف أمامها ممثّلة. ما سرّ هذا الحلم الذي يدغدغ أحلامك؟ هل سئمت من التمثيل؟

- لا، بتاتاً. عندما يكون الممثّل شغوفاً يتخطّى السأم، والتمثيل -أصلاً- هو دواء ضد السأم، لكنني أعتزم التوجُّه نحو الكتابة والإخراج، لكنني سأظل ناشطة على الصعيد الفني، ولو تقدَّمت في السن. ينبغي ألا نكون ضحية النظام، بل أذكى منه. وأنا أعمل دوماً على تغذية نفسي بالرسم والرقص والمسرح. يحتاج الممثّل إلى الفنون الأخرى ليغذّي مخيّلته ووجدانه وجسده.

لكنّ الإخراج مهنة ليست سهلة، وهي تتطلّب اختصاصاً.

-صحيح. أقول إنّ هناك احتمالاً قويّاً لأن أدخل عالم الإخراج في وقت ما. إنني أفكّر. والممثّل -أصلاً- ليس غريباً عن هذه الحرفة. كثرة وقوفه إلى جانب المخرج تعلّمه الكثير. عندما يؤدّي الممثّل دوره يكون في صلب عملية الإبداع، ويصبح هناك حال من الأخذ والعطاء بين الممثل والمخرج، وثمة وحدة وانسجام وتناغم. لذلك أشعر أنني سأكون وراء الكاميرا يوماً ما. الإخراج عمل مغرٍ، ولا بدّ من خوضه. ولا خوف. فالمغامرة جميلة. وفريق العمل يكون -عادة- هو السند.

فيلمك «سيلز ماريا» تؤدّينه باللغة الإنجليزية مع أنه صناعة فرنسية، ومن إخراج فرنسي. لماذا هذا الاختيار؟

-كتب المخرج الفرنسي أوليفييه أسا ياس سيناريو الفيلم خصيصاً لي وباللغة الإنجليزيّة. لكن هنا لا يعني أنني والمخرج لسنا فرنسيين. فاللغة وسيلة وليست غاية. في أفلامي الأخيرة خرجت من الإطار الفرنسي والأوروبي المحصور كي أؤدّي أدواراً في أفلام عالميّة. واللغة الإنجليزية هي وسيلة هنا وليست غاية.

فيلمك «سيلز ماريا» هو الثاني لك مع المخرج أساياس بعد فيلم سابق هو «ساعة صيف». كيف تم الاتّفاق على هذا الفيلم؟

-اتّصلت بالمخرج الصديق أساياس، واقترحت عليه أن ننجز فيلماً يدور حول الأنثوية، لئلّا أقول النسوية، من خلال ثلاث شخصيات نسائية تتبادل الأدوار من وجهات نظر مختلفة، فكتب نصّه والسيناريو الخاص به. انطلاقاً من هنا كان عليّ أن أؤدّي دوري في الفيلم. وهو دور -كما شاهدتم- ليس سهلاً، لأنني أعيش فيه مراحل من عمر ممثّلة وامرأة.

ثلاثة أجيال من الممثّلات في الفيلم، وكأن الحكاية تدور أمام مرآة. كيف تمّ العمل على هذا المستوى؟ وكيف كان عملك مع ممثّلين غير فرنسيين؟

-كانت هناك رغبة واضحة وقوية في العمل بطريقة جماعية لأننا نأتي من تجارب مختلفة وثقافات مختلفة. أحبّ العمل مع ممثّلين (غير فرنسيين) لكي



لا أقول غرباء. فأنا غريبة بالنسبة لهم مثلما هم غريبون عني كوني فرنسية. إنني أرغب دوماً في الذهاب نحو الآخر، وأن اتواصل معه، وأتّحد به عبر العمل. انّ لديّ رغبة كبيرة في السفر. لم يعد يهمّني أن أبقى محاصَرة ضمن عائلتي وبيئتي. أحبّ أن أخرج من هنا الحصار. وهنا لا يعني بتاتاً أنني أخون بلادي. على العكس. إنني -أصلاً- أحملها معي، كما إنني أعود إليها، دوماً، بين فيلم وآخر.

عندما يُعرض دور على ممثّلة، كيف يكون ردّ فعلها؟ هل تتأثّر؟

في مهنتنا هذه، مهنة التمثيل، نتعلّم -باكراً- كيف نضع مسافة بيننا وبين العمل. في البداية كنت أضطرب وأعاني ولكن، شيئاً فشيئاً، يتعوّد الممثّل، وخصوصاً الممثّلة. أنا ممثّلة، ولكنني رقصت مع أكرم خان في فيلم عباس كياروستامي «نسخة طبق الأصل». وأنا رسّامة في ساعات فراغي الطويلة، وأكتب الشعر أيضاً. أن نقوم بالرسم أو أن نمثّل في السينما هو الأمر نفسه. أنا لا أفصل بين أنواع الفنون. الفنّ هو الفنّ. والفنّان هو الشخص نفسه الذي يهوى الحركة من الداخل ومن الخارج، والذي يسعى عبر وسائل فنية عدّة إلى أن يعبّر عن دواخله. الفنّ اكتشاف للكائن الإنساني، اكتشاف دائم. والفنون كلها تتجاوب فيما بينها. والفنّانون هم أشبه بقناة بين اللامرئي والمرئي، وهنا ما يسمّى الإبداع. الكائن البشري ليس مخلوقاً بل هو خلّاق.

ما دور الممثّل -تحديداً- بحسب مفهومك له؟

-الممثّل هو مرجع، وهو يتحمّل مسؤولية تجاه المشاهد الذي لا يقوم إلا بترداد ما يشاهد في حياته الخاصة. أن يعيش المشاهد حالات انفعالية كثيفة عندما يتفرّج على فيلم فهذا يعني أنه يتهيّأ لعيش حياته هو. وأعتقد أن على المشاهد أن يختار ما عليه أن يشاهد لأن بعض الأفلام تترك أثراً عنيفاً فيه.

وما دور المخرج السينمائي ؟

- المخرج يأخذ بيد الممثّل الذي هو كائن يعطي ويبذل ما وراء الكلمات. المخرج يقترح على الممثّل إيقاعاً وألواناً مختلفة. وأحياناً قد يكفي صمت المخرج أو نظرته أو تنفّسه. ذلك أن الممثّل- وهذا الكلام لا أقوله دوماً- هو الخميرة التي سوف ترفع عمل المخرج نحو الحياة والتجسُّد، انطلاقاً من نص وسيناريو.

ما الجديد لديك سينمائياً؟

-صوّرت هذا العام ثلاثة أفلام، وسأرتاح قليلاً. في فيلمي الإيطالي الذي شاركت في تصويره أخيراً، كان عليّ أن أؤدّي شخصيّة امرأة هشّة وحسّاسة. كنت ضائعة في أدائي لهذه الشخصيّة، شعرت بشيء جديد، ما زلت لا أعرف ما هو بالتحديد، وكأنّ جسمي تلقّى معلومات جديدة لم أختبرها من قبل. ربما النتيجة لن تكون جيّدة، ولكن -بالنسبة لي- كان ذلك مختلفاً.

سَرَتْ أخبار عن أنك ستعودين إلى المسرح قريباً؟

-صحيح. سأؤدي دوراً مسرحياً قريباً لمدة سنة في مسرحية «أنتيغون» لسوفوكليس.

هذه شخصية تراجيدية رهيبة. كيف تتصوَّرين أداءك لها؟

-هذه شخصية تهزّني، وسوفوكليس هو رائد المسرح التراجيدي الإغريقي والعالمي. لكنني لم أضع حتى الآن تصوّراً للشخصية، وكيف سأؤدّيها.

هل هذه هي زيارتك الأولى للبنان؟

-لا، إنها الثانية؛ إذ سبق للموسيقي اللبناني غبريال يارد أن دعاني لحضور حفلته الموسيقية التي أحياها قبل نحو خمسة أعوام. وآمل في أن أعود قريباً، وأرغب في أن أتعرّف إلى بيروت أكثر.

مهرجان بيروت الدولي للسينما

العالم على حقيقته

خاص - الدوحة



شكّلت الدورة الرابعة عشرة لمهرجان بيروت الدولي للسينما، مناسبة فنية بامتياز عُرِضَ فيها على مدى عشرة أيام 78 فيلماً عربياً وأجنبياً، عكست إيماناً بسينما طموحة تتيح تصوير العالم على حقيقته وتظهر تنوعه. وحضر المهرجان أكثر من سبعين من السينمائيين، من مخرجين وممثلين ومنتجين ومسوّقين ونقاد بارزين، من العالم العربي وأوروبا والولايات المتحدة، بينهم نجوم حضروا العرض الافتتاحي، الأمر الذي عكس أهمية المهرجان ومساهمته في ازدهار سينما المؤلف.

وافتتح المهرجان بعرض فيلم «سيلز ماريا» Clouds of Sils Maria، للمخرج الفرنسي أوليفييه اساياس، بحضور بطلة الفيلم جولييت بينوش، ورئيسة لجنة التحكيم الممثلة والمنتجة الفرنسية جولي غاييه. وقد تمكن المهرجان بفضل سمعته المتنامية من الفوز بالعرض الأول في الشرق الأوسط والولايات المتحدة لفيلم «سيلز ماريا»، الذي كان أحد أبرز الأفلام التي نافست على السعفة الذهبية لمهرجان كانّ الفرنسي هذه السنة. وشكلت دموع بينوش وهي تلقي كلمتها، فيما كانت تتحدث عن عطاء الممثل، لحظة مؤثرة في الاحتفال.

وتوزّعت أفلام المهرجان على مسابقة الأفلام الشرق أوسطية بفئاتها الثلاث، وست فئات خارج هذه المسابقات. فقد عادت هذه السنة مسابقة الأفلام الشرق أوسطية الروائية بعد غياب سنتين، إضافة إلى مسابقتي الأفلام الشرق أوسطية القصيرة والأفلام الشرق أوسطية الوثائقية. أما الفئات الأخرى فهي «البانوراما الدولية»، و«جبهة الرفض» التي تضم فئتين فرعيتين هما «الساحة العامة» و«أفلام الغناء والبيئة»، إضافة إلى فئة أفلام حقوق الإنسان «هيومن رايتس ووتش»، وقسم استعادي لأفلام المخرج الإيطالي روبرتو روسيليني، وفقرة «ضوء على أعمال مخرج» التي خصصت لأفلام المخرج الإيرلندي والناقد السينمائي مارك كازنز.

وقد أتاح المهرجان، بفئاته كافة، ومن خلال استحداثه فئة جبهة الرفض، وكذلك من خلال فئة حقوق الإنسان التي تستمر للسنة الثالثة على التوالي، للمنتجين والمخرجين في المنطقة أن يعبروا عن أنفسهم بأكبر قدر من الحرية، من دون أية قيود، في كل المواضيع، السياسية منها أو الاجتماعية أو الثقافية.

وقَدّمَ المهرجان هذه السنة أيضاً تشكيلة غنية من الأفلام عالية المستوى التي برزت في المهرجانات الدولية ونالت جوائز أو نافست عليها. وشكل فرصة للجمهور اللبناني لمشاهدة هذه الأعمال الرائعة والتي لا يُعرض معظمها في الصالات التجارية. اختتم المهرجان بعرض لفيلم «الرجل المطلوب» (A Most Wanted Man) للهولندي أنطون كوربيجن، مع النجم الراحل فيليب سيمور هوفمان وراشيل ماك ادامز وهومايون إرشادي وروبن رايت وغريغوري دوبريجين ويلم دافو. وقدّم إرشادي للفيلم، وبدا متأثراً في كلمته المقتضبة وهو يوجه تحية إلى ذكرى بطل الفيلم الممثل الراحل فيليب سيمور هوفمان.

هذا العمل من نسج الخيال !

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

شَكّلَتْ الأعمال الدرامية التي تتأسس بنيتها على حدث واقعي شهير يستثمره المُبدع ليحمله بما يطيقه - وفي بعض الأحيان بما لا يطيقه - إحدى الممارسات الفنية التي اعتمدتها الدراما التليفزيونية والسينمائية والمسرحية على مدار تاريخها المديد، وما بين الإعلان عن الانتماء الصريح للتاريخ أو التواري خلفه أو التأكيد على الانفصال عنه تراوحت تصريحات مؤسسي هذه الأعمال التي حضرت بكثافة لافتة في دراما رمضان 2014، واضعة المتلقي أمام تساؤل مشروع حول المقومات الإغرائية التي تحوزها، والتي تحفز المُبدع على مقاربتها، على الرغم من دروبها المُفخَّخة بأشراك فنية واجتماعية وسياسية، وفي كثير من الأحيان قانونية.

تظلم الشاشة ثم تبدأ الكلمات تتابع في الظهور على الخلفية السوداء مشفوعة بصوت نقرات الكتابة التقليدية لتنقش عبارة «إن هذا العمل من نسج خيال المؤلف ولا يمت للواقع بصلة وأي تشابه في الأحداث أو الأشخاص بينه والواقع هو من قُبيل الصدفة البحتة».. بهذه العبارة أو بتغير طفيف في محتواها- استهلت مسلسلات عديدة تتراتها، مولدة تساؤلاً منطقياً حول القيمة الوظيفية لهذه العبارة، أو بصيغة أخرى حول جدوى افتتاح العمل الدرامي بهذه العبارة الخبرية ذات الطابع الجاف؟ تبدو الإجابة موزعة بين مستويين أولهما مباشر ذو منزع نفعي، وثانيهما أكثر مراوغة وإن تشبث بمنطقية العلاقات وبلاغة الإشارات.

فالتفسير الأول يرى في هذ النوع من العبارات التي اعتادها المتلقي العربي إحدى الوسائل الناجزة التي يتذرّع بها القائمون على العمل للنجاة بأنفسهم من الوقوع في براثن الدعاوى القضائية التي يمكن أن يقيمها أصحاب الحكاية الواقعية بغية تحقيق بعضٍ من المكاسب المعنوية أو المادية.

أما التفسير الثاني فينظر إلى هذه العبارة المتأطرة ببراءة ممجوجة بوصفها إحدى الحيل الفنية -لا القانونية- التي يلجأ إليها المؤلف لتأكيد العلاقة بين عمله الفني وظهيره الواقعي، بما يضمن تحقيق مزيد من المقبولية لعمله لدى المتلقي العربي المُولَع بتحقيق العلاقات الترابطية بين المعيش والمتخيّل على مستوى الأحداث والأشخاص، بما يجعل العبارة الآنفة تؤدي دوراً جمالياً عبر ما تسبغه على العمل من بعد شعري نابع من قدرتها على استثارة الحس التأويلي لدى المتلقي.

إن قيمة العبارة الوظيفية تتخلق بإيحاءاتها ومأزقيتها وتوزعها بين الرمزية والواقعية، وكأنها تدعي انفلاتها من المرجعية الواقعية لترسخ هنا التلازم، ولكن عبر شفرة جمالية تجعل المتلقي مُدمَجاً في أتون تأسيس هذه العلاقة أو بالأحرى تأكيدها لتتحدى من يعيش مأزقاً وتمزقاً بين الرمز والواقع.

يبدو من المُجْحِف تصنيف الأعمال التي تستلهم حكايتها من الواقع بوصفها أعمالاً من الدرجة الثانية على المستوى التأليفي، فعلينا ألا نغفل عن مأزقية هنا النمط من الأعمال، حيث يجد المُبدِع نفسه في مواجهة إشكالية تحقيق التوازن بين فعلي الاتكاء على الواقع والانفصال عنه، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.

ففي مسلسل «ابن حلال» على سبيل المثال يدرك المتلقي من اللحظة الأولى أنه سيكون في مواجهة عمل درامي يعتمد على حادثة شهيرة لابنة إحدى المطربات التي قُتلَتْ على يد نقّاش، ويبدو المؤلف عامداً منذ بداية العمل على تأكيد هنا الإغراق في المرجعية الواقعية بتأسيس شبكة من العلاقات التماثلية التي تكاد تتطابق مع الواقع، كما يتجلّى على سبيل المثال في مشهد النقاش الذي يجبره ضابط المباحث على الاعتراف بجريمته تحقيقاً لمصالح أحد رجال الدولة الذي تورّط ابنه في الجريمة، يتنكر المُشاهِد حالة الارتباك التي أصابت المتهم الحقيقي وهو يقوم بعملية تمثيل الجريمة أمام النيابة حتى أنه كان يتلقى التعليمات من ضابط المباحث بشكل أثار استفزاز وحفيظة المُطالِع لهذا الفيديو المُسرَّب حينها، يحرص العمل على تكرار المشهد ليدعم علاقة المحاكاة التي تصل إلى حد التطابق بين النصين الواقعي والفني، غير أن الجديد الذي يضيفه العمل الدرامي يتمثل في التطرُّق للنواحي الإنسانية لأطراف المعادلة الدرامية كافة، محاولاً إعادة الحياة لهذه الشخصيات التي لا يعرف عنها المتلقي شيئاً سوى من صفحات الحوادث، يبث الحيوية في شرايين هذه الشخصيات الورقية بجرعات إنسانية تغوص في أعماقها وتكشف عن جوانب ضعفها وقوتها.

يتكرّر الأمر في مسلسل «المرافعة»، الذي يعتمد على الحكاية الشهيرة لمقتل المطربة العربية على يد أحد رجال الأعمال المشهورين عبر قاتل محترف،


من «ابن الحلال»

حيث يكاد المتلقي يحدّد الشخصيات بأسمائهم الحقيقية في اللحظة التي يجد فيها نفسه متعاطفاً وناقماً في الوقت ذاته على الشخصيات التي تكتسب حيوية بفعل تعايشها معه لمدة 30 يوماً ليجد نفسه في النهاية يعيد تقويم الفعل التاريخي المرجعي على أساس العمل الفني.

تظلّ ثنائية المراوحة بين الواقع والفني حاضرة بقوة حتى في الأعمال التي تعلن انتماءها الصريح إلى التاريخ، كما نلفيه في أعمال مثل «صديق العمر»، الذي يتناول حياة المشير عبد الحكيم عامر، متطرقاً إلى جوانب إنسانية أسهمت في تغيُّر وجهة نظر مجموعة كبيرة من المشاهدين تجاه هذه الشخصية وعلاقتها بغيرها من الشخصيات بمن فيها شخصية الرئيس جمال عبد الناصر.

لا شك أن الغاية الأيديولوجية للكاتب تظلّ هي الروح الهادية التي تسري في أوعية العمل لتقوده إلى مصبها، ومن ثَمّ يغدو اتكاء العمل على حدث واقعي أحد سبل تحقيق هذه الغاية الأيديولوجية التي يمكننا تحديدها في التشويش على المرتكزات الثابتة التي اكتسبت رسوخها بفعل مألوفية التكرار وإخصاء الممارسات النقدية الكاشفة عبر شبكة من علاقات المصالح والفساد، ليغدو فضحاً لسلبية السياق المحيط الذي يعيد النظر فيما ظنه ثوابت مما يخلق لديه حالة من حالات التشكك المنتج في الثابت الذي يصير متحولاً خاضعاً للممارسة التأملية، وهي البوابة التي يلف منها المتلقي بمعاونة المبدع وإرشاده إلى النظر في الثابت في المجالات كافة.


من «صديق العمر»

ومن ثَمّ يمكننا تلمُّس حدود نجاح العمل التليفزيوني ذي الأهداب المرجعية من خلال قدرته على الانفتاح على التاريخ وحفز المتلقي على إعادة مساءلة التاريخي لصالح الفني، فلا يكاد ينتهي العمل الفني حتى يبدأ المتلقون مدعومين ببرامج «التوك شو» في إعادة الحياة إلى القضيّة المنسيّة وإخضاعها للتحليل المنطقي، الذي يتأسَّس في كثير من الأحيان على تفصيلات العناصر الفنية المتناثرة داخل العمل، ونتنكر جميعاً التغير الكبير الذي حدث في موقف فئة كبيرة من المشاهدين تجاه شخصية الملك فاروق بعد عرض مسلسل الملك فاروق، الأمر الذي وصل إلى حد تحريك المياه الراكدة في البركة التاريخية وإعادة طرح الثنائية الأليفة الظالم والمظلوم مع تبدُّل عناصر المعادلة، وهو ما تكرّر مع معظم الشخصيات التي تناولتها الأعمال الدرامية، سواء أكانت شخصيات سياسية أم فنية أم اجتماعية، وهو ما يؤكد مجدداً قدرة الإبداع على القفز فوق حواجز الزمن وتحطيم أسوار التاريخ الراسخة، مؤمناً أن جوهرَ الصراع بين الفرد وسياقه معرفيٌّ وليس قيمياً أخلاقياً، ومن ثَمّ يكون من الطبيعيّ انتهاء مسببات الصراع عندما يُقدِّم المُبدِع للمتلقي الفرد هذه المعرفة التي تحقق له التوازن المعرفي، الذي يمكن الاعتماد عليه في الحكم على صحة - أو فساد - وجهة نظره في هذه القضية وغيرها من القضايا المسكوت عنها.



يعد المعمار، وفي جميع المجتمعات، شاهداً على كل التحولات، ومدخلاً لإمكان كل القراءات، فعن طريق علاماته ورموزه تَنْسَلك سبل مقاربة الثابت والمتحول، ليس في مستوى السكن والجيرة وتمثُّل المجال واستغلاله، ولكن في حال ومآل المجتمع، وعلى كافة الصُعد. فالمعمار هو الأثر البارز الذي يحمل في هنسته وشُهوده المادي والرمزي، تاريخاً من الأداء الإنساني، فليس هناك من معمار جامد أو صامت، إنه ناطق بما حدث ويحدث في سوق التبادلات والصراعات والتنافسات المجتمعية.

عبد الرحيم العطري

تحولات معمارية
من الطين إلى الإسمنت

يعد المعمار، وفي جميع المجتمعات، شاهداً على كل التحولات، ومدخلاً لإمكان كل القراءات، فعن طريق علاماته ورموزه تَنْسَلك سبل مقاربة الثابت والمتحول، ليس في مستوى السكن والجيرة وتمثُّل المجال واستغلاله، ولكن في حال ومآل المجتمع، وعلى كافة الصُعد. فالمعمار هو الأثر البارز الذي يحمل في هنسته وشهوده المادي والرمزي، تاريخاً من الأداء الإنساني، فليس هناك من معمار جامد أو صامت، إنه ناطق بما حدث ويحدث في سوق التبادلات والصراعات والتنافسات المجتمعية.

لهذا لم يكن غريباً أن يكون المعمار مَثْناً قرائياً وتحليلياً لكثير من العلوم الاجتماعية، فالأنثروبولوجي والسوسيولوجي والمؤرخ وغيرهم، يجدون في شكل ومحتوى البناء، الكثير من الشفرات التي تفسر وتفكّك الكثير من البياضات والأسئلة المعلّقة في مسارات البحث عن «الحقيقة». إلا أن أهمية المعمار من الناحية القرائية تصير أكثر فاعلية، في مستوى الانتقال من مجال إلى آخر، ومن سجل إلى آخر، ففي الانتقال من القروي إلى المديني، أو من الهامش إلى المركز، أو من الفائت إلى الراهن، في كل هذه الانتقالات، يكون المعمار مساعداً أثيراً على إنتاج المعنى وتعبيد طرائق الفهم.

وفقاً لهذا التخريج يصير السؤال عن تحولات المعمار في انتقاله من القرية إلى المدينة، مبرراً بقوة الأشياء، فما الذي حدث في أشكال ومضامين البناء وإعادة تشكيل المجال؟ ما الرموز الآسرة والمؤثرة التي تحضر في «إعمار الأرض» وتحويلها إلى علامات سكنية؟ ما الذي تغير في المعمار ما بين القرية والمدينة؟ وما نتائج هذه الانتقالات على مستوى الأفراد والجماعات؟

الجمعي إلى الفردي

إن بروز البادية كثراء طبيعي، سيجعلها على الدوام محط أطماع وهجومات، ولعَلّ هذا ما جعل البدو يدمنون السكن، بل التَحَصُّن في قصور وقصبات ومداشر ودواوير، تفترض الدخول أيضاً في تنظيمات ومؤسسات جمعية لمواجهة الخطر وتأمين التضامن والتكتل، فثقافة الندرة والوفرة في آن، هي التي أوجبت الانتظام مجالياً في إطار سكن بصيغة الجمع لا المفرد.

فالقصر، وهو السكن الأكثر انتشاراً بالمغرب الصحراوي، يؤوي عناصر بشرية مُتعدِّدة الأصول العرقية والاجتماعية، تلتئم عضوياً في «اجماعة الكصر»، التي ترتكن بدورها إلى نظام اجتماعي واقتصادي تعمل على تقعيده، ويسري مفعوله على جميع المنتسبين إلى المجال، وتختص جماعة القبيلة باختيار شيخها/رئيسها وتدبير مُشترَكها الجمعي المفتوح على المقدس والأرض والماء والمحاصيل، وما إلى ذلك من علاقات وممارسات في اتجاه الداخل أو الخارج.

يعد القصر وحدة مجالية واجتماعية تلوح كبناء متماسك ومتصل تخترقه أزقة تتفرع كلها عن المدخل الرئيسي للقصر، ويحمل كل زقاق أو درب اسم «العظم»، الذي يسكنه من «العظام» التي تتشكل منها قبيلة القصر. ويتوافر هنا «النمط السكني» في الغالب على ساحة عامة تسمى الرحبة أو أرحبي، وتخصص للتجمعات العامة وإقامة المناسبات، ثم هناك المسجد الذي تقام فيه الصلاة ويُعلَّم فيه القرآن، فضلاً عن دار القبيلة التي يشرف عليها «صاحب الساروت»، والتي تفتح في الغالب للغرباء والضيوف وأبناء السبيل. لكن هل ما زالت هذه المهام والرمزيات تقاوم المحو والتحوير في ظِلّ التحولات التي يعرفها المجتمع؟

ثمة مياه كثيرة جرت تحت الجسر، فبعد أن كان القصر وحدة مجالية دفاعية يديرها «الجمعي» صارت بيوتاته مجرد حظائر للماشية أو مخازن للغلات أو بكل بساطة مجرد أطلال تتلكأ العائلات في ترميمها. إنه التحوير الوظيفي للمجال، الذي فرضته التكسيرات المتتالية التي هدمت قيم التضامن والتدبير المشترك، فالمستعمر مثلاً لم يعمل فقط على تكسير هذه البنيات التقليدية، بل عمل على استبدالها بأخرى يسهل التحكم فيها أكثر. فالمعطى الأول الذي يمكن تسجيله، هو الانتقال من السكن الجماعي إلى الفردي، بما يعنيه هنا الانتقال من تغيير لنمط الدخول والخروج من ذات الباب الأوحد، الذي هو باب القصر، والانعطاف مع أرحبي ودار القبيلة إلى حيث يقيم «العظم». فالسكن الجماعي يفترض نوعاً من الانضباط لقوانين الجماعة، ويستلزم تدبيراً مشتركاً للفضاء والمنافع، أما السكن الفردي فيؤكد واقعة الاستقلال بشكل أو بآخر، ويسير في اتجاه تهجين الجمعي لأجل إعادة صياغة الفردي، تماشياً مع التحوير الوظيفي للمؤسسات التقليدية واستبدالها متحكم فيها.

معطى آخر يمكن ربطه بعقدة المدينة، يتحدّد في الانتقال من القصر أو الدوار إلى قارعة الطريق، كما حدث في أغلب القرى المغربية، يحقق هنا الهجرة الرمزية إلى المدينة، حيث الطريق والكهرباء والماء وباقي الخيرات المادية والرمزية. كما أن هذه العقدة تنكشف في تغيير مواد البناء، فإذا كان الطين والحجر هو الأساسي في بناء الدور القروية، فإن الإسمنت سيصير بديلاً، وسيقتصر الطين في بعض الأحيان على الواجهة فقط، لتأكيد الانتماء إلى عمق المجال وثقافته. سيمتد مفعول التحول إلى هندسة السكن وتحدياته الاجتماعية والمجالية، فالسكن الفردي صار بديلاً عن السكن العائلي، والتصميم الداخلي الذي كان يشتمل في الغالب على تقسيم وظيفي مسنود بقيم وتمثلات مُحددة للممارسات والاستراتيجيات الاجتماعية، سيتم استبداله بتقسيم مستورد من المجال المديني، مفرغ في الغالب من الرمزية والتاريخية.

الكثيف إلى «اللايت»

يمكن القول بأن أهم ما ينماز به المعمار القروي، يتحدّد في درجة عليا من الكثافة الرمزية، فليس هناك من عتبة أو نافذة أو كوة... إلا وتُضْمِر وتُظْهِر رموزاً ودلالات، فالباب المقوس يحيل على القُدسي و«الخميسة» التي تتوسطه تدل على «يد للا فاطمة»، فيما عتبة البيت البارزة، والتي تم الاستغناء عنها في السكن الحديث، تعني الانتقال إلى درجة أعلى، إلى سجل آخر، مفتوح على المقدس، إنها علامة الفصل والوصل، الانفصال عن العام والاتصال بالخاص والحميمي، في نوع من الترسيم الدقيق لاشتراطات السلوك الاجتماعي الذي يتوجب على الفرد الامتثال له، عند الانتقال إلى سجل مختلف.

وبما أن القداسة تتجلى في المكان، فإن الدخول إلى الضريح أو بيوتات الأعيان يتيح المرور إلى السماء، فالملاحظ أن القباب والكوات المفتوحة باتجاه السماء، يحرص واضعوها على أن تُدْخِل ضوءاً محدوداً يحيل على الأنوار المنهرقة من أعلى، فالقبة دليل على تعالي وسمو صاحب الضريح أو البيت. كما يلاحظ في المعمار التقليدي تمحور قصدي حول الرقم سبعة، اعتباراً لدلالته الدينية في الثقافة العربية الإسلامية، إذ يحضر بقوة في تسوير المدن الكبرى، التي تتوافر في الغالب على سبعة أبواب تحمل أسماء شخصيات وطرق ومدن وقبائل تؤدي إليها. وهو ما نلاحظه مثلاً في حالتي سلا والرباط، ففي سلا نجد سبعة أبواب وهي (بوحاجة، الخميس، شعفة، معلقة، سبتة، عنتر، المريسة)، ونفس الأمر في الرباط (زعير، شالة، الملاح، الحد، لعلو، الرواح، مراكش)، وهنا التخريج يبدو مخالفاً لما أثاره أستاذنا عبد الصمد الديالمي، الذي يقول بأن المدينة الإسلامية ينتظم مجالها على أساس جنسي، فالعكس هو الحاصل هنا، فالمرتكز الديني هو الذي يؤسس لتنظيم المجال وإنتاجه.

يبدو المجال السكني القروي من جهة ثانية مقسماً وفق ثنائية الداخل والخارج، والمجال النكوري والمجال الأنثوي، بما يدل على وجود مجال مباح ومجال محظور، «فالتقسيم بين الجنسين، كما يقول بيير بورديو، يلوح في نظام الأشياء، إذ يشتغل كأنساق من ترسيمات إدراك وتفكير



وفعل»، من جهة أخرى يلح القروي على أن تكون سكناه «قبلية»، بمعنى أنها في اتجاه قبلة الصلاة، على اعتبار أن الدار «القبلية»، تجلب البركة والرزق، ذلك أنه يتعين باستمرار البحث عن هذه الموارد الرمزية لتحقيق النجاح الاجتماعي، و«ترجمتها» مجالياً.

فالدار بوصفها مجالاً ينطبق عليه مفهوم «الحرم» تشتغل وفق منظومة عقائدية إسلامية، وتحيل في ترتيبها المجالي على هذه المنظومة في كثير من الأحيان، فالبهو المفتوح وغير المغطى، يشير إلى السماء وإلى القسي تحديداً، فطلب «البركة» يكون عبر «التجلي» المجالي للمقدس، فالمجال لا يدخل سجل القداسة إلا من خلال تطابق هندسته مع التصور الرمزي للمقدس، من خلال «سبعة أبواب» و«خمسة أركان» و«يد لـلا فاطمة» و«قبلة الصلاة» و«باب السماء المفتوح»...

فالسكن بكل ممتلكاته وموجوداته هو موضوع رهان ومنافسة، كما أنه إسقاط للعلاقات الاجتماعية فوق المجال، وهو منتوج تلك العلاقات، وهو الوجه المادي لها، فليس هناك من سكن محايد ومفرغ من «الاجتماعي»، ففي كل تنظيم ممكن للمجال نكتشف امتدادات ما، لما يعرفه المجتمع من تراتبات وقيم وعلاقات وخطابات، إن السكن هو الذي يسمح بنقل هذه المعطيات من مستواها الرمزي إلى إشهارها المادي والمباشر.

فضلاً عن هذه الكثافة الرمزية التي امتاز بها المعمار القروي والتقليدي في تاريخه الطويل، لا يمكن إغفال البعد الجمالي الحاضر في تفاصيله ودقائقه، فالأبواب والأسوار والنوافذ وغيرها كثير، هي علامات وأيقونات جمالية، تتأسس في اشتغالها على البساطة الموحية، وتتوكأ في إنتاجها وتصنيعها على الموارد الطبيعية الأولية، بما يجعلها في البدء والختام «صديقة للبيئة». وهو ما لا يستقيم الحديث عنه في الانتقال إلى سجل المعمار العصري، الذي يجتاح المدينة المغربية. فقد تم الانتقال من معمار كثيف الدلالة والرمزية، مسنود بالثقل القسي والاجتماعي، إلى معمار «خفيف/لايت» يفتقد في كثير من تعبيراته إلى العمق والانتماء.

لقد بتنا نتوافر على «تجمعات إسمنتية» تفتقد إلى روح المدينة والمدنية، يَنْقَتِل فيها الجمعي باستمرار، وتغيب فيها الهوية المعمارية المنسجمة مع إرثها وتراثها، صرنا أمام، أنها مجرد «كولاج» أو «بريكولاج» سكني هجين يفتقد إلى الجمالية والرمزية الدالة.

أي نعم، نتبجح اليوم بمعمار ناطح للسحاب، لكنه غير متجذر في تربة الواقع المجتمعي، طبعاً نتوافر على معمار نكي يتوافر على فائض من أحدث التقنيات والكماليات، لكنه يعاني من خصاص مهول على مستوى الروح والمعنى. وما بين هنا وناك نواصل أداء الثمن من رصيد الانتماء إلى زمن خلاسي عصي على الفهم والتفهم، فهل نستطيع التوفيق، في مستقبلنا المعماري، بين رمزية الفائت ومتطلبات الراهن؟ أم أن غابات الإسمنت المسلح ستواصل الزحف ضداً على زمن البهاء؟

حين تداهمنا فكرة ما

سوزان سامي جميل

بينما كنت أطوي طرقات المدينة بسيارتي، يستقبلني شارع ويتركني آخر، داهمتني فكرة لأكتب عنها، سرعان ما تبلورت في رأسي لتصبح جرساً يرنُّ. كان لابدّ لي من الوقوف لأجسّد هذه الفكرة على شكل كلمات وصور كتابية تعكس حيثيات معينة في مخيّلتي تريد أن ترى النور. داعبتني الطمأنينة من أن حاسوبي يرافقني اليوم- كعادته- في كل مغادرة للبيت، قررت الجلوس في أول كافيتيريا تصادفني لأطبع فكرتي قبل أن تتلاشى! ركنت سيارتي، وهرعت إلى داخل الكافيتيريا وبدأت أطبع. حالما لمست أناملي لوحة المفاتيح تجلّت أمامي صور، وتفتّحت آفاق متنوّعة كانت تدور كلها في فلك تلك الفكرة، فكتبت وكتبت حتى شعرت بخدر في رسغيَّ اضطرني الى التوقُّف عن الطباعة ومكافأة نفسي بكوب من القهوة باللبن والسكّر.

اعتدت أن أرحّب بقدوم الفكرة غاضّة الطرف عن المكان، لأنه كيفما يكون يتحوّل- بقدرة اللاشعور- الى جزيرة أسكن فيها وحدي، أفقد شعوري بالآخرين كلّيّاً، وأركّز- فقط- على فكرتي... بعض الأصدقاء يصرّون على أن للكتابة طقساً يمارسونه في أوقات معيَّنة وأمكنة محدَّدة. أنا لا أراها كذلك، بل أعدّها إلهاماً بحاجة لأن يرى النور فور تسلُّلِهِ إلى ذهني، وفكرة بحاجة إلى أن يُلقى بها من الخيال إلى الواقع على شكل كلمات من غير ضوضاء، تماماً كما تقول الروائية والشاعرة الأميركية أورسولا كي ليغوين: «الكتابة لا تحدث ضجيجاً بل آهاتٍ، ويمكن إنجازها في كل مكان وبشكل منفرد». نعم، بشكل منفرد يتوحَّد فيه الكاتب مع فكرتهِ دون تدخُّل من الآخرين، حيث تصبح العلاقة متينة وثنائية وحميمة بينهما، لدرجة يصبح فيها الوجود حولهما منسياً، ويصبُّ كلاهما مع الآخر، ويعطيه حقّه كاملاً، فالفكرة تأتي من أعماق الخيال لتنزلق نحو أعماق الذات البشرية التي يصفها الروائي الألماني فرانز كافكا بالهوّة الباردة، حيث يقول «الكتابة عزلة تامة وانزلاق ذاتي نحو هوّة باردة من النفس». حيث إن الذات البشرية مفعمة بطاقة طبيعية تمكّنها من التفاعل، بأشكال مختلفة، مع الطبيعة والكائنات والمحيط الذي تعيش فيه. ومن يتمتع بمَلَكة الكتابة يتفنَّن في نقل الواقع مرسوماً إلى خياله، ويمكنه التلاعب بهذا الخيال، ومن ثَمَّ إعادته إلى الواقع، لكن مكتوباً، ليصبح ملكاً للقارئ يحكم عليه حسب ما يروق له ضمن حدود ثقافته وتنوُّقه واهتمامه.

كثيرون هم المبحرون في عالم الكتابة، لكن، قليلون هم مَنْ يتقنون رسم عباراتهم بأحاسيس صادقة ودقيقة تجعل القارئ متمسّكاً بقراءة موضوعاتهم حتى النهاية دون ملل أو كلل. هذا الإتقان في رسم المشاعر بالكلمات أعدّه نوعاً من الفنون الأدبية التي تداعب وجدان الآخرين، وتحتوي ذائقاتهم الأدبية رغم تنوُّعها، فمن مقوّمات الفن أن يملك الفنان موهبة وجرأة لممارسة هذه الموهبة، ثم استعداداً لتطويرها بالبحث عن الوسائل الممكنة لذلك. والكاتب الذي يملك هذه المقوّمات يستطيع أن يخلق من الكلمات صوراً وتعابير تعكس ذوقه الفني ووفرة أدواته التي يستخدمها، بل يجنّدها في سبيل طرح سليم ومتطوّر يحاكي الواقع، لكنه متجدّد باستمرار.

كان الجو لطيفاً ذلك اليوم، وفي المقهى فوجئت بأحد الأصدقاء الكنديين يدخل ويسلّم عليّ، فدعوته ليشاركني الطاولة. بدأنا نتحدّث عن الكتابة، وعرفت منه أنه يركّز على إثراء الكتابة بالقراءة المتنوّعة، هو يعدّ القراءة ممارسة واجبة تثمر كتابة معرفية هائلة، وردَّد عبارته لأكثر من مرة: «بالقراءة المكثَّفة يجدِّد الكاتب حبّه للكتابة». لم أعترض، بل وجدتُ ما قاله ضرباً من القوانين الفكرية التي لا بُدّ منها، كلّنا بحاجة إلى تكثيف قراءتنا، لكن الكاتب بحاجة ماسّة إليها؛ لأنها تمثّل- بالنسبة إليه- المصدر الغني بالكلمات والمعلومات التي هي من صميم عمله وتجربته.

غادرني الصديق بعد برهة، واختليتُ ثانية بلوحة مفاتيحي، راودني شعور بوطأة الهموم على نفسي الهادئة التي سادها الضجيج كلما تشعَّبت الفكرة، وزاد المخاض عسرة! فمنحت ذاتي فرصة لكتابة كل شيء يخطر في بالي، وطرح كل الأسئلة التي تطرق ذهني، فظللت أحوم حول بقعة ضوء تخصّ الموضوع الذي أكتبه، وابتدأت بتوسيع دوائر كتابتي حتى أكملتها. قبل أن أقوم بمراجعتها ركبت سيارتي مُتَّجهة صوب البيت، وراجعت ما كتبته. ورغم أني لم أكن مقتنعة تماماً بما كتبت، لكني تركت الأمر لمن يقرأه ليحكم عليه بنفسه.



الماء ..
مخاطر متنامية يعيشها العرب

أحمد مصطفى علي

تُشكّل قضية المياه بعداً محورياً وتنموياً في مجالات التنمية الشاملة، إذ الماء مصدر الحياة، ودونه تنعدم سبل البقاء، تتمّ من خلاله مختلف الأنشطة الحيوية والحضارية، وفي ذلك الزراعة «الأمن القومي الغنائي»، أو توليد الطاقة الكهربائية، أو الصناعات المُختلفة، فضلاً عن كونه وسيلة النقل والسياحة الأفضل، بجانب تعزيزه سبل التوسُّع العمراني، وما يكون في سبيل ذلك من أنشطة سابقة تلبية لحاجات السكان الجدد، ومن هنا يمكننا القول إن هنالك ماء صناعياً، وزراعياً، وتجارياً، وسياحياً، كما أن هنالك طاقة مائية.

وعلى سبيل المثال إذا أردنا توضيح ما تناولناه ببعض الأمثلة، كما هو الحال في مجالَي الصناعة والزراعة فقط، فمن أجل إنتاج طن واحد من الورق يُستهلَك 144 ألف ليتر ماء، بينما يُستهلك تكرير ليتر واحد من النفط 10 ليترات ماء، في حين أن تكوين كيلو لحوم واحد لدى الماشية يجعلها تستهلك ما مقداره 15 ألف ليتر ماء، بينما كيلو القمح الواحد في أثناء زراعته يستهلك 1500 ليتر ماء(1) ، أما في إنتاج ليتر لبن واحد من قِبَل الماشية فإنها تستهلك 60 ليتراً من الماء، بينما تصنيع ليتر اللبن الواحد يستهلك 24 ليتراً أخرى فوق المياه التي استهلكها في الإنتاج، أما البقرة الحلوب الواحدة فهي تستهلك 50 ألف ليتر مياه.(2) لهذا يُرجِّح الباحثون احتمالية إقدام بعض الحكومات على منع تربية الماشية بسبب الندرة المائية وهو ما سيؤدي- حتماً- إلى مزيد من تفاقم أسعار اللحوم والألبان، وفي ذلك ما يمكن أن يواجه عدة دول عربية، منها مصر مثلاً.

وزاد على ما سبق تنامي الحاجة المستمر إلى الماء؛ وهو ما واكب تنامي تعداد البشر، والذي لا يقف عند حَدّ

العدد بل الكيف أيضاً، إذ الاستهلاك صار يتنامى بشكل كبير للغاية ملازماً ومتوافقاً مع التطور التكنولوجي، والتقدم، وتحقّق الرفاهية والسعي إليها بين أبناء الأرض وعلى اختلاف أقطارها، خصوصاً منع تنامي الثراء (هنا مع الحقائق العلمية حول ثروة الأرض المالية التي تضاعفت 7 أمثالها خلال نصف قرن)، ومن ذلك ما كشفه العديد من الدراسات من أن متوسط كفاية الفرد المائية كان لا يتخطّى 3430 متراً مكعباً من المياه سنوياً عام 1960، إلا أنها تضاعفت، ومن المتوقّع أن تصل إلى 6670 متراً مكعباً سنوياً للفرد في العام 2025، وفي هذه الحالة يقع 80 % من قاطني الشرق الأوسط ضمن خط الفقر المائي، أي ما يعني أن يقلّ نصيب الفرد عن 1000 متر مكعب سنوياً (حيث الألف متر مكعب هو حَدّ الفقر المائي).

وتتضح أيضاً معالم تلك الخطورة ذات الطابع العالمي في أن حجم الموارد المائية العذبة لا يتجاوز 3 % فقط من إجمالي الموارد المائية (المالحة والعذبة) على سطح الأرض، حيث تُقدَّر بـ 1400 مليون كيلومتر مكعب، إذ إن الماء العذب لا يتجاوز 44 مليون كيلومتر مكعب فقط، وللأسف الشديد فمعظم الماء العذب هو على هيئة جليد أو ثلوج متراكمة في القطبين الشمالي والجنوبي أو متمركز في مستودعات جوفية عميقة، ولذا فالقدر المتاح من المياه العذبة أقل من 1 % منها.(3)

ويُضاف إلى ما سبق الارتفاع العالمي في مطالب الغذاء العالمي إلى 20 % ، وارتفاع الاحتياج العالمي إلى الطاقة المولّدة من المياه ليصل إلى 60 % نتيجة تنامي سكان كوكب الأرض من 7 مليارات إلى 9 مليارات عام 2050 مع تنامي الرفاهية (المكيفات والأجهزة الحديثة). وفي الوقت ذاته انخفض مخزون المياه لثباته كما أوضحنا، هنا مع العلم أن 40 % من سكان العالم يعيشون على الأحواض النهرية العذبة بما يقدَّر بـ 276 حوضاً نهرياً، لكل منها رافد واحد على الأقل يعبر الحدود الوطنية؛ لذا يمكن القول إن موارد المياه العذبة مشتركة بين عدة مجتمعات محلية وهو ما يبرز احتياجات أو مطالب متضاربة، وهو ما جعل الأمم المتحدة تتخذ شعارها لعام 2013 بعنوان «التعاون في مجال المياه».(4)

ويمكننا في هذا الصدد تناول العديد من الأمثلة التي توضّح أبعاد الأزمة المائية، وفي ذلك الغذاء والاقتصاد في الأزمة المائية، وهنا يمكن التنكرة بما حدث عام 2009م؛ وذلك عندما أصدر المعهد الدولي لبحوث برامج الغذاء IFPRI تحذيراً من ظاهرة «الاستيلاء» عبر تزايد استحواذ الدول الثرية على الأراضي الزراعية في الدول الفقيرة من خلال المستثمرين الأجانب، وبصفة خاصة مع الأزمة العالمية وارتفاع أسعار السلع الغذائية الأساسية ومنتجاتها بداية من عام 2007.

وتزداد هنا الإشكالية تعقيداً مع الخلل الرهيب في كون سكان المنطقة العربية يشكّلون 5 % من سكان العالم، ولديهم 0.9 % فقط من الموارد المائية العالمية، هنا في الوقت الذي تفتقر فيه الدول العربية إلى مواجهة تحدى التقدم العلمي والتكنولوجيا الزراعية، خاصة في مجال الهندسة الوراثية لإنتاج الغذاء، بل ويزيد الطين بلّة عدم ملاءمة الإنتاج لارتفاع معدّلات سكان الوطن العربي، إذ ترتفع معدلات السكان فيه بمقدار 2.5 % سنوياً، وهو معدل مرتفع قياساً للمعدل العالمي البالغ 1.7 %، ويترتب عليه ارتفاع احتياجات السكان المتضاعف من الغذاء والخدمات الأخرى، وهو أمر ليس باليسير.

ويمكننا في سبيل تقريب مفهوم حدّة الأزمة العربية عن قرينتها العالمية أن نوضح مدى فداحة أزمة المياه بشكل بالغ الأثر في وطننا العربي من خلال تناول حديث المقارنة بين متوسَّطات نصيب الفرد من المياه، حيث يبلغ متوسَّط نصيب الفرد من المياه عالمياً نحو 7 آلاف متر مكعب سنوياً للفرد الواحد، بينما متوسَّط نصيب الفرد في وطننا العربي هو 566 متراً مكعباً سنوياً للفرد، بل إن أكثر من 90 % من سكان الوطن العربي يعيشون تحت خَطّ الفقر المائي، وما زالت النسبة ترتفع باستمرار.(5)

لهذا ترتفع- بشدة- درجة القلق من الأوضاع لدرجة احتمالية الإنذار بنشوب حروب مياه وشيكة، والتي يساهم في إشعالها وجود الشراكة المائية في معظم أحواض المياه العربية، هنا في الوقت الذي تتنبّأ فيه الدراسات العلمية كذلك، بأن الدول العربية- في غالبيتها- ستقع تحت خط الندرة الحادّة للمياه العذبة بحلول العام القادم 2015، بينما تؤكد تقارير البيئة العربية الصادرة عن المنتدى العربي للبيئة والتنمية أنه، بحلول عام 2025، من المرجَّح وقوع الدول العربية تحت مظلة الشحّ المائي، باستثناء السودان والعراق وحدهما.(6) وهو ما يستلزم تدارك عامل الزمن، والحرص على توافر البدائل المتاحة خارج النطاق التقليدي بالغ الصعوبة والتكلفة (كتحلية مياه البحر بطريقتها التقليدية)، هنا بجانب وجوب ترشيد الطلب للمياه، وإلزام المواطنين بذلك.

هامش:

1- لنبدأ بإنقاذ مائنا، مركز البيئة للمدن العربية، http://www.envirocitiesmag.com (من مصادر هيئة البيئة في أبو ظبي، منظمة الزراعة العالمية، جمعية الإمارات للحياة الفطرية، صندوق صون الطبيعة العالمي).

2- د. الشافعي عمر، الماء وأهميته للأبقار، الكويت: مركز أبحاث الأبقار بالصليبية: الهيئة العامة لشؤون الزراعة والثروة السمكية – قطاع الثروة الحيوانية، ص 4 – 7.

3- شايبا بادي، ومهدي إخلاجي، وأورانبيليج باتجارجال وآخرون، أطلس التنمية العالمية، البنك الدولي (دليل التحديات العالمية الكبرى)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (ترجمة لإصدارات البنك الدولي)، 2008م، ص 104.

4- أحمد خضر الشربيني، المياه .. ميدان للتعاون وليست ساحة للحروب، الكويت: مجلة العربي، العدد 654، مايو 2013م، ص 174 – 175.

5- د. محمد رأفت محمود ، المياه العربية وتحديات القرن الحادي والعشرين، مؤتمر المياه بمركز دراسات المستقبل: جامعة أسيوط، 1999م، ص 54.

6- د. خالد محمد غانم، المياه في مصر .. لكل قطرة حساب، القاهرة: دار الهلال للطبع والنشر، 2011م، ص 82.

هل تطاول أبو القاسم الشّابي على الخيال الشّعري؟

د.نزار شقرون

هل تطرّف الشّاعر أبو القاسم الشابي في نثره مثلما تطرّف في شعره في منظور أبناء جيله حين اعتبروا «إرادة الحياة» تطاولاً على القدر؟ هل خدش الشابّي الصّورة النّموذجيّة للخيال عند العرب، فـ«تطاول» على ذاكرتهم البلاغيّة وقدرتهم على بناء العالم التخييلي في الشعر؟

لقد وقف الشّابي ضدّ مألوف الرّؤية الشّعريّة بشكل متناظر مع سعيه إلى التّجديد. فاصطدم بالنّائقة العربيّة حين واجه بشكل متميّز وعجيب «الخيال الشّعري عند العرب». لقد توقّف الشّابي عند جوهر ماهيّة الشّعر، أي عند الرّؤية الشّعريّة التي تكون بمثابة المولّد الرّئيسي للفعل الإبداعي، وهو في هذا الوقوف ما يزال راهنيّاً، فمجمل الكتابات والتّجارب العربيّة الرّائدة ما تزال تواجه «الرّؤية المحنّطة للخيال العربي» التي تحوّلت لدى المتلقّي العربي إلى نوع من الطّوطم، لا تنبغي مهاجمته ولا زحزحته عن كاهل الشّعريّة العربيّة. لقد اختار الشّابي أن يكون في رؤيته متّصلاً بالرّؤية الغربيّة التي لها «رنّة عميقة داوية» في مقابل الرّؤية العربيّة ذات «الرنّة السّانجة البسيطة»، وما هذه الرّنّة إلا إيقاعيّة الشّعريّة الثّائرة التي تتوهّج في أعماق الحياة والوجود، وبقدر ما تلمّس الشّابي راهنيّة «لامارتين» و«غوته» في عصره نستشعر راهنيّة الشابّي اليوم دون أن نخفي موقفنا النّقدي من كلّ الكتابات التي زعمت قراءة الشّابي دون أن تقرأه فعلاً.

لذلك عدّ كتاب الشابي «الخيال الشّعري عند العرب» في نوعه صيغة متداخلة للنّقد والتّنظير والتّبشير، فعلاً، ثمّة بعد تبشيري في الكتاب وهو سمة البيانات التي تنزع إلى تحطيم السّائد ثمّ التّلويح بأفق جديد. ولئن صحّ القول، بنسبة ضئيلة، إنّ الشّابي شحيح في الحديث عن تجربته فإنّه في تنظيره للشعر مفهوماً وتشكيلاً جعل من ذات الشّاعر ذاتاً نموذجيّة حامت حولها جميع تصوّراته. ففي حديثه عن الشّاعر بإطلاقٍ إدماجٌ لذاته في هذه الذّات الشّعريّة الكونيّة، وإذا ما فهمنا هذا الأسلوب الذي يتّبعه الشّابي فإنّنا نسحب، بذلك، جميع مكوّنات الرؤية الشعريّة العامّة للشّعر إلى رؤيته المخصوصة، فندرك، بهذا، أنّ رؤيته لـ«الشعريّة الجديدة» نابعة من تجربته الذّاتيّة عكس ماذهب إليه بعض النّقّاد، ومن بينهم إحسان عبّاس حين أنكر على الشّابي ذلك بقوله: «لا يحدّثنا الشّابي عن لحظة الإبداع في حياته الشعرّية، وهو في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب يستشهد بتجارب غيره، ولا يقف عند تجربته الذّاتيّة في هذا المجال» ولكنّ كتاب «الخيال الشعري عند العرب» يصدر عن تجربة مخصوصة لذات الشّابي، وربّما مثل التباس تصنيف نوع الكتاب في هذا الحكم القاسي.

واجه الشّابي معارضة من قبل النّقاد في تونس وفي المشرق، فنقدُ الشعر العربي القديم أثار مواقف ضديّة قديمة وحديثة تفيد نوعاً من الاتّفاق النّقدي المشرقي أساساً حول «مغالاة» الشّابي وإفراطه في الحماسة. واللاّفت أنّ الشابي دفع بالكتاب إلى المطبعة بعد سنة من إلقاء محتواه في شكل محاضرات «دون أيّ تنقيح أو زيادة أو حذف» كما أكّد هو نفسه في تصدير الكتاب، و يرسّخ هذا التشديد إمعان صاحبه في المحافظة على أفكاره رغم عداوة البعض لها، وهي ممارسة تجنح إلى بيان إصراره على تأكيد سمتين أساسيّتين في الكتاب: أولاهما نبرة التّمرّد والجرأة، وثانيتهما عدم التّراجع عن أفكار الكتاب.

بعد صدور الكتاب ببضع سنوات، يقدّمه الكاتب مختار الوكيل في مقالة بمجلّة «أبولو»، فيعارض ما ذهب إليه الشّابي من إنكار الخيال الشعري عند العرب، عادّاً هذا الحكم متطرّفاً، ولئن التمس عذراً للشابي بردّ الحكم إلى «شحذ القرائح واستنهاض الهمم حتّى يصل الخيال الشعري على أيدي



أبو القاسم الشابي

الشباب العرب إلى درجة سامية لم يحلم بها السّابقون في هذا الميدان». فإنّنا نجد في هذا العذر/المبرّر نوعاً من النّقد الملطّف، وهو ما يتكرّر في كتابات نقديّة أكثر عمقاً ومعاصرة، فنعثر على الموقف ذاته للنّاقدة سلمى الخضراء الجيّوسي التي اتّهمت الشّابي بعدم فهمه لروح العالم القديم وشعره وحركة الفنّ في المجتمع الجاهلي أو الإسلامي، وهو اتّهام ينقض -كلّيّة- مشروع الشابي في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»، ويعني ذلك أنّ الشابي يفتقر إلى آليّات قراءة النّتاج الشعري القديم، وهذا ما صرّحت به الجيّوسي.

إنّ مجمل الموقف النّقدي يفنّد تصوّرات الشابي، ويحكم على ثقافته بالهشاشة، وهو ما تسبّب نسبيّاً في إهمال النّقد لهذا الكتاب، وكأنّ نتائجه هزيلة ومردودة على صاحبها حيث لم يقع غير تثمين نبرة الشابي دون محتوى رؤيته في صيغة تنفي عنه صفة النّاقد والمنظّر، ولا تجلّ غير صفة الشاعر. ولا يعني ذلك أنّ المتعاطفين مع كتاب الشابي قد أنصفوه أيضاً لأنّ تمجيدهم للكتاب وُجّه نحو مساندة الشابي في هجومه على الجمود في الشعر القديم. فمن بين معاصري الشابي ينتصر زين العابدين السنوسي للكتاب بقوله: «الشيخ أبو القاسم لم يتحاشَ أن يصادم، في كثير من النقد بخطابه ذاك، مراكز كانت نفوسنا متوطّنة عليها. إذ صارحنا في هذا السّمر بنقد الأدب العربي، الذي خلدت نفوسنا، منذ أمد الدّراسة، على أنّه مقدّس وعلى أنّه المثال الأعلى الذي يجب أن يرفع له ذوو الكفاءات نتائجهم في وجل». ومن بين اللاّحقين من النقّاد نعثر على رأي شوقي أبو شقرا بقوله: «أهميّة الشابي في هذا الكتاب هي وقفته الرّافضة»، فيتوافق المساندون مع الرّافضين في إقرار «نبر الشابي»، ويهاجم الرافضون محتوى الكتاب بينما يسكت المساندون عن الخصائص التّثويريّة له.

إزاء التّلقّي السلبي للنّقاد سارع الشّابي إلى الردّ على المشارقة دون التّونسيين، متّهماً إيّاهم بقصور الفهم وعدم التّمييز بين نوعين من الخيال: «الخيال الصّناعي»، و«الخيال الفنّي». ولكنّ هذا الردّ والتّوضيح لم يلجما النّقد «المشرقي» عن مواصلة تأكيد الحكم بتسرّع الشابي في دراسته للأدب العربي وافتقاره لثقافة واسعة تجعله على بيّنة بخصائص الشعريّة العربيّة. ولقد حدس الشابي أنّه يتعرّض لمسألة في غاية التّركيب وهي مسألة «الخيال»، بل إنّه لامس أخطر مكوّن في العمليّة الشعريّة بريادّية واضحة، حيث لم تشهد تلك الفترة التّاريخيّة تناولاً لـ«الخيال الشعري العربي»، وحسبه أنّه كان فاتحاً لهذا المدار الفكري في نقد الشعر. لذلك جاء خطاب كتابه ملتبَساً بين روح الشّاعر الذي اكتشف أرضاً بكراً في التّفكير العربي وبين بناء كتابي يجمع بين صنعة النّقد وأدوات المفكّر والمنظّر.



أمجد ناصر

كنوز مطمورة!

رأيت برنامجاً تليفزيونياً عن أحلام النهب (الكنوز عموماً)، التي تأخذ بشراً بالتلابيب. هناك من يبحث بالقرب من الطرق القديمة (طريق الملوك في الأردن، مثلاً) أو في أماكن سمعوا، أو قرأوا، أن جيوش الغزوات السابقة سكنوها أو مروا بها.. ثمة، فعلاً، من يجد شيئاً، وهناك من يظل يسعى وراء هذا السراب المتلامع (في الخيال فقط) كل حياته ولا يجد شيئاً. أنا، أيضاً، عشت هذه التجربة.. أقصد كنت قريباً منها.

كان أهلي يقيمون بالقرب من سكة حديد الحجاز، في مدينة الزرقاء الأردنية، التي أنشأها الأتراك لربط مناطق استراتيجية من إمبراطوريتهم المتداعية بشبكة من المواصلات الحديثة، فضلاً عن تسهيل أداء فريضة الحج لرعاياهم. ليس هناك مكان أفضل من هنا لازدهار أساطير الدفائن النفيسة، التي أودعها القادة العسكريون الأتراك على جانبي السكة ليعودوا إلى أخذها بعد أن ينجلي غبار الحرب!

كان الأهلون يتناقلون، بين حين وآخر، أخباراً عن تردّد أبناء، أو أحفاد، المسؤولين الأتراك الذين تركوا (ذهبهم) يلمع في خيال فقراء ومغامرين، على المناطق التي دفن آباؤهم، أو أجدادهم، (كنوزهم) فيها، فيترددون لبعض الأردنيين الذين يصدف أن تكون أرضهم محاذية لمواقع (الكنوز) المفترضة، عارضين عليهم نصيباً منها إن هم تعاونوا معهم على استخراجها.

هؤلاء الأتراك هم الوحيدون الذين يعرفون أين تقع تلك (الكنوز) انطلاقاً من خرائط، أو وصايا نويهم الذين دفنوها، أو كانوا يحملون في حالات نادرة، رسائل إلى أردنيين ترك نووهم (كنوزهم) في عهدتهم أثناء انكفائهم (المؤقت) عن الأراضي الأردنية.

كان بعض الناس يحلف بأغلظ الأيمان أنه رأى هؤلاء الأتراك بأم العين وهم يتسللون، متنكرين، إلى وجهاء قرى أو شيوخ عشائر أو ناظري محطات ورثوا مواقعهم عن آبائهم.

طبعاً كان عدد المنخرطين في حملات البحث عن النهب العصملي أقلّ بكثير من الذين يغيرون على الأراضي الأميرية، فهذا عمل سري يحتاج إلى تدابير وقائية وأدوات حفر خاصة وإنفاق أموال على المنجمين الذين يحددون مواقع (الكنوز)، إضافة إلى حاجته إلى خيال واسع ورغبة عارمة بالمغامرة تعوز معظم المقيدين بأصفاد الرواتب والانصياع القطيعي للقوانين.

لم يكن نادراً أن نسمع، نحن الأطفال، من وراء لحفنا التي نستر بها وجوهنا متظاهرين بالنوم عندما يستضيف أهلنا جيراناً أو أقرباء قادمين من أماكن بعيدة، حديثاً عن فلان الذي وجد ذهباً بالقرب من (السكة) أو عِلّان الذي عثر على كنز من (المجيدي) بالقرب من خرابة.

وكان الأهلون يفسرون البحبوحة المفاجئة، لهذا الشخص أو ذاك في محيطنا، أو قدوم عائلة أكثر يسراً على الصعيد المادي من جيرانها بعثورهم على (كنز) عثماني.

والدي ليس من طينة المغامرين ولا من ذوي الخيال الواسع، فهو لم يكن يهتم بأمر كهذا حتى وإن صدّق حكايات النهب وعثور بعضهم على شيء من تلك الدفائن النفيسة.

فهو لا يؤمن بالطفرات، ولا بمصادر الثراء التي قد تكون موضع شبهة، بل بالعمل الدؤوب مهما كان أجره مُتدنياً، فالقليل الدائم خير، عنده، من الكثير المتقطّع، فضلاً عن انضباطه العسكري الصارم الذي طبع سلوكه في البيت، أو في المجال الاجتماعي، حتى صار مثلاً في الاستقامة والتحفظ اللذين كانا يثيران غيظي.

طبعاً هناك، أيضاً، أمي التي كانت تتبنى فلسفة النملة في التحصيل وسرعة السلحفاة في الحركة، ومن عجبٍ فقد أتت، هاتان الخصلتان في ترويض الحياة الشموس، أكلهما في نهاية المطاف.

غير أن ابن أبي البكر، كاتب هذه السطور، يزعم أنه عثر على كنز عثماني أخذته منه الشرطة، وهذا الزعم يؤيده من كان معه وهو ينبش الأرض بالقرب من سكة حديد الحجاز!

هكذا أثار هذا البرنامج التليفزيوني عن الباحثين عن النهب «مواجعي».. وذكّرني أني عثرت، ذات يوم بعيد، على «كنز» سرقته مني الشرطة!.

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي



www.aldohamagazine.com

www.twitter.com/alDoha_Magazine

www.facebook.com/alDoha.Magazine



العمل الفني: مروان قصاب – **سوريا**