محمد خان:
لا أحد بمعزل عن المُراقَبَة!

بأصواتهم:
رحلة «الراب» إلى الشّام

جورج قرم
الاستشراق والمعاداة

الفَنّ المصري الحديث
محطّات واتّجاهات

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـدد 102 - إبريل 2016



الشِّعارات.. وليمةُ المغلوبين

تاريخ العرب من وإلى سايكس - بيكو

مجّاناً مع العدد كتاب
قيصر وكليوبترا

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

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

هيئة التحرير
سعيد خطيبي - محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
عمرو الكفراوي
رشا أبوشوشة
هند المنصوري
فلوه الهاجري

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

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

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

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

«الدوحة» ومكانتها العربيّة

يُشكّل العدد الجديد من مجلّة «الدوحة» بداية البداية لمرحلةٍ جديدة نسعى من خلالها لأنْ تكون المجلّة أيقونة الثّقافة العربيّة وسفيرتها نحو العالمية من دوحة الخير والمحبة والإخاء، فبعد التغيير الذي حدث مؤخراً ودمج وزارة الثّقافة والفنون والتراث ووزارة الشباب والرياضة في وزارة واحدة تحت مُسمّى «وزارة الثّقافة والرياضة»، ومع تَسلُّم سعادة السيد صلاح بن غانم العلي مهامه في قيادة الوزارة الجديدة، كان هناك تقييم وتنظيم لمختلف الإدارات لتقوم كل إدارة بواجبها على أكمل وجه، ومعالجة أوجه القصور الناتجة عن بعض التداخلات في تخصّصات الإدارات والتي شكّلت عائقاً أمام المسير نحو الأمام بخطى ثابتة ومدروسة.

ليست مصادفة أن يكون التركيز على مجلّة «الدوحة» حاضراً بقوّة لدى سعادة الوزير، فقد عُرِفَ عنه حُبّه لكلّ ما يتعلّق بالثّقافة، ودعمه للعمل الثّقافي أينما كان، هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فإن الكلّ يُجمع على أهمية المجلّة وحضورها البارز في جميع المحافل الثّقافيّة العربيّة، لذا كان لا بد من العمل على دراسة مكامن القوّة في المجلّة والمحافظة عليها، ومعالجة مناطق الضعف التي قد تذهب بالجهود الكبيرة التي تبذل، وقد حاولنا أن نُعالجَ ما نستطيع معالجته بالسرعة الممكنة، لضيق الوقت وسرعة التكليف، دون أن نؤثّر في سير العمل بالمجلّة، لتصدر في موعدها المُحدَّد، مع ترك الأمور المتبقية لمعالجتها لاحقاً لتأخذ حقّها من التمحيص والمراجعة.

خطواتٌ كثيرة سَنُقْدِمُ عليها لتطوير المجلّة، وابتداءً من هذا العدد ارتأينا إيقاف المُلحق الإخباري الذي كان يصدر مع المجلّة، في أفق بلورة تغطية ضمن المجلّة تُسلِّط الضّوءَ على أبرز الأحداث الثقافيّة التي تشهدها النَّوْحَة، وسنعمل على دراسة مشاريع ثقافيّة أكثر جدوى ونفعاً للمثقّف العربي أينما كان، وهناك الكثير من الأمور التي ستلحظونها في الأعداد المقبلة بإذن الله، وهنا نطلب من كل مثقّف ومهتم ومتابع لمجلّة «الدوحة» أن يُرسِل ما لديه من ملاحظات بواسطة البريد الإلكتروني، وبريدنا موجود في الصفحة الأولى من المجلّة، وستكون جميع الآراء والملاحظات محل التقدير والنظر، وهدفنا النهوض بثقافتنا العربيّة التي عانت وما زالت تعاني التهميش في كثيرٍ من أقطارنا العربيّة، فهناك مطبوعات ثقافيّة مُتخصّصة أُوْقِفَتْ لما تشهده المنطقة من شبه أزمة اقتصادية، ومطبوعات أخرى إيقافها قيد الدراسة، لذا ستكون مجلّة «الدوحة» حاضرةً بقوّة لتكون منبراً ثقافيّاً عربيّاً يُحاكي العالمية بعيون عربيّة.

شكراً لكلّ مَنْ ساهم في مجلّة «الدوحة» وقدَّم ما يستطيعه طوال الفترة الماضية، فجميعنا يخدم ويقدّم ما يرى أنه صواب، وإنْ أخطأ أو أخطأنا أو أخطأ أي شخص فهذه طبيعة الحياة وطبيعة البشر، ومَنْ لا يُخطئ من المؤكّد أنه لا يعمل، والحكم في النهاية على مُجمل الأعمال، حينها تكون الصورة أوضح وأشمل، والهدف أولاً وأخيراً أن تُعانق مجلّة «الدوحة» من خلالكم عنان ثقافتنا التي تستحق منا الكثير.

ودمتم سالمين..

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 102

السنة التاسعة - العدد مئة واثنان
جمادى الآخرة 1437 - إبريل 2016

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

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالنوحة 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:



صورة الغلاف:
تشانغ شياو جانج

مجاناً مع العدد:



العمل الفني:
عادل السيوي

متابعات

4

في رحيل الدبلوماسي والجورنالجي ..... (إميل أمين)
في غَزّة مهنتهم جمع الآثار ..... (عبدالله عمر)
في ورزازات.. «هوليوود» المغرب ينظر إلى السّماء ..... (عبدالحق ميفراني)
سِير الألم والضّوء ..... (محمد الأصفر)
بعد تراجع أسعار البترول.. لماذا القطاع الخاص لا يستثمر في الثّقافة؟ ..... (نوّارة لحرش)
هل يحتاج التُّراث إلى تغيير زِيّه؟ ..... (عبدالله ولد محمدو)





ملف

48

الشِّعارات.. وليمةُ المغلوبين

د. فتحي المسكيني
د عبد الرحيم العطري
منذر بدر حلوم
مهند عبد الحميد
عبدالوهاب الأنصاري
إيزابيلا كاميرا دافليتو
عبد السلام بنعبد العالي
د. حسين محمود
ستفانو بيني
د.حسين السوداني
سعيد بنكراد
د. بنسالم حميش

أدب 80
خالد خليفة: نبش في سيرة الموت اليومي (حوار:جمال جبران)
قراءة في البعد الاجتماعي لشعر المرأة عند نـزار قـبان (بلال قايد عمر)
هل الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية، حالياً، رديء؟ (عبد الله كرموز)

ترجمات 84
برنار مازو الشاعر الذي مات في البحر (ترجمة خالد النجار)

نصوص 90
قبور ملوّنة (عصام حسن)

كتب 92
كوابيس تنتصر للحياة (عبدالدائم السلامي)
جسد بلا أمنيات (إيمانة الصالح)
هنا المساء.. السينما في لبنان (موناليزا فريحة)
شِعريّةُ الحكي ومُمْكِنَات السَّرد (رشيد الخديري)

بروفايل 104
علاء الديب..يوميّات رجل لا يتعب من القراءة (شعبان يوسف)

سينما 129
محمد خان: لا أحد بمعزل عن المُراقَبة (حوار: ناهد صلاح)
«بالنسبة لبكرا.. شو؟».. يفاضل بين الأذن والعين (نسرين حمود)
«البحر من ورائكم».. رصاصة الرحمة (أمحمد اشويكة)
«سبوت لايت».. بطولة السلطة الرابعة (عبد الكريم قادري)
بعد غياب «20» عاماً..فريد بوغدير يعود بـ «عطر ربيعي» (أوراس زيباوي)
فعالية «قمرة» في دورتها الثانية (حسام علوان)
الفيلم العربي القصير..صناعة تزدهر بلا جمهور (نديم جرجوره)

موسيقى 146
رحلة الراب إلى بلاد الشام (رنا نجار)

150

منمنمات الواسطي

قصة الحجارة والمقامة



حوار

22

جورج قرم: ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب والمسلمين



مقالات
الدراما التليفزيونية..بلا عنوان (مرزوق بشير بن مرزوق) 79
سعيد الكفراوي ..قاصٌّ يَحنّ إلى الطفولة الأولى (محمد بوزرواطة) 106
المصطلح والتجربة (أمجد ناصر) 128
الكتابة بمرح (أمير تاج السر) 160

ملف خاص

108

الفَنّ المصري الحديث محطّات واتّجاهات

شاكر عبد الحميد
عماد ارنست
د. إيناس حسني
أحلام فكري
سامر مختار

في رحيل
الدبلوماسي والجورنالجي

إميل أمين

في توقيت متقارب، رحلا عن عالمنا، بعد عقود طوال، اتفقا وافترقا كثيراً، الأوّل بلغ قمة الدبلوماسية العالمية، والثاني تربّع على عرش الكلمة، لا في مصر فحسب، بل في سائر العالم العربي، دفعة واحدة رحل بطرس غالي الدكتور والباشا وسليل البرجوازية المصريّة، وقبله بأربع وعشرين ساعة كان هيكل «الجورنالجي» الأستاذ، يعلن لأبنائه أن «الرحلة انتهت... لا تعاندوا القدر».

من زمن الملكية جاءا، ليحضرا ولادة مصر الجديدة عبر ثورة يوليو 1952، ولتمضي بهما ومعهما الأحداث حتى وقت الوداع، تلازما طويلاً في صحيفة الأهرام القاهرية، عنوان مصر العريض في زمن الناصرية، ولأن هيكل صيّاد ماهر، فقد رأى في غالي دارس الاقتصاد والسياسة في جامعات فرنسا، خير من يُرسي قواعد جديدة داخل مدرسة الأهرام التقليدية، فعهد إليه بتأسيس «الأهرام الاقتصادي»، ولاحقاً مجلّة السياسة الدولية لتكون صنواً عربياً لمجلّة الفورين بوليسي الأميركية الصادرة عن مجلس العلاقات الخارجية في نيويورك.

كتب هيكل كثيراً عن المرارة التي كان غالي يشعر بها في مسيرته الطويلة، لاسيّما وأنه لم يبلغ أبداً مقعد وزير الخارجية في مصر، رغم أنه كان الكفاءة الدبلوماسية المشهود لها إفريقيا وتالياً عالمياً، ربما كان ذلك بسبب مذهبه، أو بسبب مصاهرته لعائلة «نادلر» التي تنقسم إلى قسمين، يهودي يعيش في تل أبيب، ومسيحي كاثوليكي استقرّ في مصر، ومن بينهم اختار غالي زوجته «ليا»، التي أصرّ هيكل طويلاً على الإشارة إليها بوصفها يهودية الديانة، وهو ما أنكره غالي في حديث شخصي لكاتب هذه السطور في مكتبه بالدور الثامن والثلاثين من مبنى الأمم المتحدة.

لم يصب كاتباً عربياً شهرة تجاوزت الآفاق كما أصاب هيكل، وقد اعتبر البعض أن قربه من عبد الناصر، وصداقته التي بدأت في زمن معركة الفالوجا بفلسطين عام 1948، هما اللذان مهدا له السبل، وعبدا الطرقات ليضحى الصحافي العربي الأول، غير أن هذا حديث في واقع الحال جانبه الصواب، لاسيّما وأن كتابات هيكل الثمينة سواء اتفق معها البعض، أو افترق عنها نفرٌ آخر، كتبها بعد رحيل عبدالناصر، بل وبعد خلاف هيكل الشديد مع السادات، وصرفه من رئاسة مجلس إدارة ورئاسة تحرير الأهرام عام 1975، غداة معركة أكتوبر، التي كتب هيكل تصوّرها الاستراتيجي بيده.

لم يحمل بطرس غالي يوماً ضغينة لأحد، ولا لهيكل شخصياً الذي اعتبره أحد أطراف مؤامرة كامب ديفيد، التي عمّقت الشرخ في النسيج العربي، بخروج مصر من الصف الموحّد بعد توقيع الاتفاقية.

حمل هيكل ما يشبه الثأر الشخصي لضلعين من أضلاع مثلث الكامب



حسنين هيكل



بطرس غالي

الإسـرائيلي - الإميركـي، بطـرس غالي، وأنور السـادات، فيما اسـتطاع الدبلوماسي الماهر الدكتور أسامة الباز- رحمه الله- أن يتجنّب مجال نيران كلمات هيـكل، أو قصفـات عباراته.

لم يرحم هيكل السادات، رغم أنه وعد حرمه السيدة جيهان بعدم الاقتصاص من السادات ميتاً، إلّا أنه نهب في طريق «خريف الغضب»، ولاحقاً عبر كتابه «بين الصحافة والسياسة»، حيث امتشق سيفه، ونال كثيراً جدّاً من السادات، وكذلك من بطرس غالي، بالضرورة والتبعيّة.

لم يكن بطرس غالي دبلوماسياً اعتيادياً، كان مفكّراً من طراز رفيع ومثقّفاً عضوياً، وأكاديمياً مشهوراً، وعلى العكس منه نجد هيكل الذي فاقت بلاغته الأدبية، مقدرته التحليلية، لم يتحصل على شهادة جامعية، وإن برع في إجادة اللّغتين الإنجليزية والفرنسية، وفاق أصحاب الدرجات العلمية الرفيعة، غير أنه «لكل شيء نقصان فلا يهنأ بطيب العيش إنسان».

استطاع غالي بمهارة عالية أن يفاوض عتاة الدبلوماسيين الإسرائيليين، بل إنه الرجل الذي كتب لأنور السادات الخطاب الذي سيلقيه على إسرائيل والعالم برمته من على منصة الكنيست، ليحدث صدمة مدوية في الرأي العام الإسرائيلي، وعبر عامين من المفاوضات استطاع أن يتوصّل مع الفريق المصري لأفضل شروط يمكن لمفاوض التوصّل إليها مع الإسرائيليين.

هل كانت نجاحات غالي في كامب ديفيد وراء اختياره أمينا عاماً للأمم المتحدة بعد ذلك بأكثر من عقد من الزمان ؟

وكأن الدبلوماسي والجورنالجي، قد كُتِبَ عليهما أن يتحاورا في جدل ديالكتيكي عميق، طوال عقود عمرهما.

ذهب هيكل إلى أن المجتمع الدولي قد اختار غالي لأنه يحقّق صيغة من صيغ التعدُّدية المجتمعية والدينية والثّقافيّة، وقد كان ذلك قبل انفجار «فقاعة العولمة» بعقد من الزمان تقريباً.

اعتبر هيكل أن غالي القبطي المصري وطناً، المسيحي ديانة، الآتي من قلب الإسلام والعروبة النابض، المتزوّج من يهودية - على حَدّ وصفه - يمثل الصياغة النموذجية لرجل من الشرق الأوسط.

غير أن الحقيقة قد تكون على عكس ذلك، لاسيّما وأن مصر لم ترشح بطرس غالي لشغل هذا المقعد، إنما الذي رشحه كانوا الأفارقة في شخص الرئيس الزائيري «موبوتو».

كانت آلهة الحظ ما زالت تعمل في صالح بطرس غالي، فقد كان الاعتقاد السائد أن عملية التصويت في مجلس الأمن لاختيار سكرتير عام للأمم المتحدة سوف تستغرق وقتاً طويلاً، وكانت لعبة حسابات الأصوات واستبعاد المرشحين بتفويت الفرص عليهم، حتى بإهدار الأصوات في البداية على مرشحين لا أمل لهم على وشك أن تمارس دورها، حين

> كان بطرس غالي مفكّراً من طراز رفيع ومثقّفاً عضوياً، وأكاديمياً مشهوراً، وعلى العكس منه نجد هيكل الذي فاقت بلاغته الأدبية، مقدرته التحليلية، لم يتحصّل على شهادة جامعية

حدثت المفاجأة فإذا ببطرس غالي يحصل على عدد من الأصوات يزيد بصوت واحد عما حصل عليه المرشح التالي بعده الذي حصل على أحد عشر صوتاً.

ما بين ثمانينيات القرن المنصرم وحتى غزو أميركا للعراق في مارس 2003، قدّم هيكل ما لم يقدّمه غيره من كُتّاب العالم العربي، من كتب تؤرّخ لفترات زمنية مثيرة في «سيرة الآلام العربيّة ومسيرتها»، كتب عن حرب الثلاثين عاماً، وعن المفاوضات السريّة بين العرب والإسرائيليين منذ العام 1948 وحتى الساعة، وكذلك كتب عن العروش والجيوش، شارحاً ومفسّراً خلفيات لم تتوافر إلّا له، بوزنه الذي تجاوز الصحافي والسياسي، إلى رجل الثقة المقرّب من رجالات الشرق الأوسط الكبار، ملوك ورؤساء، وزعماء ومناضلين، رؤساء أحزاب ودبلوماسيين، ومع الزلزال الذي ضرب الاتحاد السوفياتي كان من أوائل الذين شاهدوا تجربة جورباتشوف، وما تبعها من تفكيك وربما تفخيخ لشرق أوروبا، وبدا وكأنه حزين على عهود جمعته بموسكو في أوْج عظمتها، وخورتشوف الذي صاحبه غَداة افتتاح وتدشين أعمال السد العالي في جنوب مصر أوائل السبعينيات.

ذات مرّة تحدّث هيكل فقال «ربما لم يُمدَح صحافي مثلما مُدِحَتْ، وربما لم يهاجم صحافي مثلما هُوجِمت»، وقد كانت هذه حقيقة لا مِراء فيها، فقد عاش حياة أسطورية في عالم الكتابة والصحافة.

هل كان هيكل ملك الكلمة بمقدار ما بدا أن غالي إمبراطور الدبلوماسية العالمية؟

امتلك الراحلان الكبيران حلماً ما، الأول حلم مطاردة الكلمة مكتوبة ومقروءة، مسموعة ومرئية، والثاني تعلّق بأهداف وأهداب يوتوبية طهرانية لجعل المؤسّسة الأممية واحة للديموقراطية، ويبدو أن الأحلام لها ساحاتها الخضراء التي تحلّق في السماوات، بينما الواقع له مآلاته التي يتحتم معها دفع الضريبة، عالية مرّة، وغالية مرّات.

غَداة سبتمبر العاصف الغاضب عام 1981، قرّر الرئيس المصري الراحل أنور السادات القبض على هيكل، ضمن صفوف المعارضين المصريين الذين اعتبرهم السادات عقبة في طريق إكمال إسرائيل انسحابها من سيناء.

لم تكن الأخبار لتخفى عن هيكل، كان يعلم تمام العلم أن اسمه على قوائم المعتقلين، وقد نصحه كثيرون بأن يترك مصر، لاسيّما وأن أية دولة عربيّة أو أجنبية كان ولابد لها أن ترحّب به أيما ترحيب... هل كان لهيكل وزن بالغ الأهمية في مصر يتجاوز أوزان حتى كبار الكتّاب والصحافيين والأدباء المصريين العظام؟

غَداة وفاة عبد الناصر نشرت مجلّة التايم الأميركية نائعة الصيت صورة هيكل على صفحتها الأولى، مع تعليق مختصر «أهم رجل في مصر»... هل كان هناك من يرى أن هيكل سيحل محل عبد الناصر؟

اختلف الأصدقاء والأعداء لهيكل حول من صنع الآخر: هل ناصر بمنصبه كرئيس للدولة هو من صنع هيكل عبر تمييزه عن غيره بالأخبار المهمة والسرية وبالوثائق النادرة وبتقديمه على من سواه؟ أم أن هيكل برؤاه السياسيّة الواسعة وحياته الشبيهة بحياة اللوردات هي من جذبت ناصر المكافح والكادح إليه؟

رفض هيكل اللجوء إلى الخارج، مثلما سيرفض غالي لاحقاً ما أطلق عليه البقشيش الأميركي.. رفض هيكل أن يترك مصر، حتى ولو اعتقله السادات، كان مبرره أنه لو لجأ إلى أية دولة خارج مصر فإنه في الأسبوع الأول سيقابله رئيس تلك الدولة، وفي الشهر الثاني ربما سيحظى بلقاء رئيس الوزراء في ذلك البلد، وحين يحل الشهر الثالث فأفضل حظوظه أن يلتقيه رئيس مخابرات نظام الدولة لينسق معه سبل حياته في عالم اللجوء، ومن بعد ذلك فإنه سيتم تعيين ضابط مخابرات له لتكون مهمة متابعة أحواله، أو تنفيذ رغبات الدولة المضيفة، وعندها لن يستطيع أن يرفض طلباً لدولة يعيش في حماها.

فضّل هيكل سجن السادات، على مغادرة مصر، غير أن آلهة الحظ، لم تكن لتبتسم لغالي وتمهل هيكل، كان غالي على البحر في الإسكندرية عند شاطئ المنتزه موقع وموضع أثرياء مصر وعظمائها، عندما فاجأته سيدة عجوز بالقول: «ما الذي تفعله هنا ورئيسك قد مات»، كان اليوم هو السادس من أكتوبر من عام 1981، حينما وجه الإسلامبولي وعطا طايل نيران رشاشاتهما إلى المنصة، حيث كان السادات جالساً ولاحقاً بعد أسابيع قليلة كان الرئيس الجديد حسني مبارك، يأمر بالإفراج عن الذين اعتقلهم السادات، ومن بينهم حسنين هيكل.

أوفت آلهة الحظ لهيكل، لكنها لاحقاً ستخلف وعودها لبطرس غالي، وتتنكر له، ليضحى وبامتياز الرجل الذي وقف في وجه الإمبراطورية الأميركية «المنفلتة» بحسب الوصف الذي أسبغه عليها المؤرّخ الأميركي الكبير «بول كيندي».

لم تكن وزارة الخارجية الأميركية، بحسب رواية هيكل، متحمسة لترشيح غالي لمنصب الأمين العام للأمم المتحدة لثلاثة أسباب:

1 - أن سنه متقدّمة، فهو من مواليد 1921 أي أنه تجاوز السبعين يوم ترشيحه.

2 - إن العمل في المرحلة القادمة في الأمم المتحدة ومع مقولات نظام عالمي جديد يتطلب كفاءة إدارية وليس تجربة أكاديمية.

3 - إن التقاليد في اختيار سكرتير عام للأمم المتحدة جرت على أن يكون اختيار السكرتير العام من بلد متباعد عن مشاكل الإقليم الذي يعيش فيه، وليس ذلك حال مصر في منطقة الشرق الأوسط.

لم يتنبه الكثيرون إلى شخصية هيكل الإشكالية، فقد كان دائم السعي إلى تفجير المفاجآت، وإثارة القضايا الساخنة دون أن يبدو أنه يقصد إحداث فرقعة، ربما تقود إلى المشاحنات الفكريّة، ثم إلى ساحات المحاكم.

فعلها الرجل عندما أوحى إلى مشاهديه بأن أنور السادات هو من دَسّ السم لعبد الناصر في فنجان قهوة، وقبل ذلك ألمح إلى أن اختيار عبد الناصر للسادات كنائب له كان إجراء شكلياً لا اختياراً حقيقياً، فقد نصحت أجهزة الأمن المصريّة ناصر بأن لا ينهب إلى القمة التي ستعقد في المغرب، بسبب مؤامرة كان الجنرال أوفقير الذي اتهمه بأنه رجل المخابرات المركزية الأميركية كان يعدّها لاغتياله، وعليه فإن اختيار ناصر السادات جاء من باب الاحتياط لفترة غيابه حتى لا يحدث فراغ على قمة السلطة في مصر إذا حدث له شيء في المغرب.

بالطريقة ذاتها حاول هيكل أن يصوّر لنا ولكل قرّائه أنه كانت هناك صفقة سرية في اختيار غالي وشروط لم يعلن عنها، وذهب إلى أن أطرافاً عديدة توسّطت وكان أهمها الطرف الفرنسي ليتم اختيار غالي، على أساس وعد يسجله على نفسه بألّا يسعى للترشيح لمدة ثانية، وكان لوزير الخارجية الأميركي ما أراد، وهي رواية لم تثبتها أية وثائق، ولا أشار إليها أي مصدر غير هيكل نفسه.

لكن المعضلة هي أن غالي بالفعل وخلافاً لأسلافه لم يُمْنَح فرصة لولاية ثانية، غير أن من يقرأ مذكراته عن الفترة التي أمضاها في الأمم المتحدة من العام 1992 وحتى العام 1996 يدرك أن هناك أسباباً أخرى كانت وراء الصدام بينه وبين إدارة كلينتون، وفي مقدّمتها الضاربة وزيرة الخارجية مادلين أولبرايت.

خُيِّل لغالي أنه قادر على أن يكسب الأمم المتحدة استقلالية ما عن الولايات المتحدة، وأن تكون للمنظمة الدولية شخصيتها الاعتبارية المستندة إلى قوة مسلحة مستقلة تنفذ رغبات وقرارات مجلس الأمن، وقد سعى إلى ذلك عبر طرق إصلاح أزعجت الطرف الأميركي، الذي اعتبر ولا يزال المبنى الزجاجي الواقع على نهر الهدسون في نيويورك مطيّة لتحقيق الاستراتيجيات الأميركية ما ظهر منها وما بطن.

عطفاً على ذلك كان غالي يسعى لتغييرات جذرية تقود إلى دمقرطة حقيقية، تخل بحال التوازنات التاريخية التي عرفتها قاعة مجلس الأمن، منذ نشأة الأمم المتحدة، وعلى هذا كانت الإرادة الأميركية نافذة، وقد هدّدت أولبرايت زعماء دول وبلاد لاسيّما إفريقية بأن عليهم الاختيار بين صداقة بطرس غالي أو صداقة بيل كلينتون.

رفض غالي البقشيش الأميركي بالمدّ له لمدة سنة واحدة، الأمر الذي يعني أن رواية هيكل غير متماسكة، وفضّل أن يكتب عنه أنه الرجل الذي تحدّى الإمبراطورية، عن أن يقال عنه إنه «السكرتير» الذي رضخ لإرادتها، وقد قال له لاحقاً ثعلب السياسة الأميركية هنري كيسنجر: «بيتر مهما يكون من أمر... فإنك دخلت التاريخ».

استطاع هيكل أن يبني مجده الصحافي من خلال برنامج حياتي غاية في الانضباط منذ الاستيقاظ صباحاً وحتى قبل منتصف الليل، وظَلّ غالي وهو على عتبات الثمانينات يعمل نحو خمس عشرة ساعة يومياً في مناصب شغلها لاحقاً مثل، سكرتيراً عاماً للمؤسّسة الفرانكفونية، ثم لاحقاً رئيساً لمجلس حقوق الإنسان في مصر حتى وفاته سن الرابعة والتسعين، الأمر الذي يعني أن النجاح صناعة وليس مسألة خاضعة لآلهة الحظوظ أو الإخفاق.

عندما سأل بطرس الصبي اليافع والده الباشا أن يقوم بأول زيارة له خارج حدود القُطر المصري، توقّع أن يسمح له والده بالسفر إلى فرنسا أو إيطاليا، غير أن الباشا الوالد حدّد له وجهته... كانت السودان هي الدولة المختارة للزيارة، وقد أراد الباشا الوالد أن يلقنه درسه الأوّل في الدبلوماسية والأمن القومي، بالقول إن عمق مصر الاستراتيجي في إفريقيا وليس في شمال المتوسط أو وراء الأطلنطي.

هيكل ذاته أكّد مِراراً وتكراراً أن الأمن القومي المصري له ركيزتان أساسيتان، هما الحفاظ على مياه النيل، وَصَفّ الوحدة الوطنيّة بين أقباط مصر ومسلميها.

وقد أثبتت الأيام صدق توجّه الرجلين الكبيرين الراحلين، والناظر اليوم إلى إشكالية مياه النيل سد النهضة الذي تقوم إثيوبيا ببنائه لا يملك، سوى الإشادة برؤيتهما الاستشرافية، التي تجاوزت نظرة أقرانهم من المصريين، خاصة منذ وقت طويل.

يرحل غالي وهيكل، وتفتقد الخيمة المصريّة لعمودين من أهم ركائزها، غير أن مصر الولّادة لا تموت، فما خلّفاه وراءهما، من وفاق وافتراق، وجدل واتفاق، حكماً يُعدّ رصيداً مضافاً لشجرة الحكمة المصريّة، وقديماً قال أديب مصر المسرحي «توفيق الحكيم» إن تحت الجلد المصري حكمة وحضارة سبعة آلاف عام، وما على الخَلَف إلّا الاستزادة من معين السَلَف.. عملاقان لا آلهة... رحمهما الله.

> استطاع هيكل أن يبني مجده الصحافي من خلال برنامج حياتي غاية في الانضباط، وظَلّ غالي وهو على عتبات الثمانينات يعمل نحو خمس عشرة ساعة يومياً في مناصب شغلها لاحقاً



في غَزّة

مهنتهم.. جمع الآثار

غَزّة: عبدالله عمر

في بلاد تُعدّ من الأغنى في العالم بالآثار يغيب الوعي الرسمي لرعاية هذه الآثار، وتبرز المبادرات الفردية بشكل متزايد، في محاولات لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الإرث الكبير، والمتنوّع.

أرض شهدت حضارات متتالية، خلّفت وراءها آثاراً تشهد على هذه الأقوام وحياتهم على هذه الأرض، وتعكس ثقافتهم التي تميّزوا فيها على مَرّ السنين، بدايةً من الحضارة الكنعانية مروراً بالرومانية والآشوريين والبابليين والفرس والإغريق والبيزنطيين.

منذ 30 عاماً، أمضاها مروان شهوان في رحلة طويلة للبحث عن مقتنيات أثريّة، يجمعها من كل مكان، وبأي سعر، والاحتفاظ فيها في قبو منزله الذي خصّصه لهذا الغرض، تعبيراً منه عن اعتزازه بهذا الإرث الثّقافي والحضاري الذي يعكس عبق هذه الأرض عبر الحضارات المختلفة.

باحثاً عنها في كل مكان لم يوفر مروان طوال حياته فرصة إلّا واستغلّها لاقتناء هذه الآثار، وشرائها، والاهتمام بها وترميمها بالطريقة التي تعلّمها من كثرة اطّلاعه وقراءاته.

في مدينة خانيونس وسط قطاع غَزّة يسكن مروان في بيت قديم، كتلك الآثار التي يجمعها، محاطاً بكمٍّ كبير من القطع الأثريّة وصلت إلى الآلاف، التي تعود للعصور القديمة والوسطى من حضارات مختلفة، يخصّص لكل منها زاوية داخل قبو المنزل، الذي لم يعد يتّسع للمزيد منها، فقد استطاع الرجل الخمسيني ملء المكان كلّه بهذه القطع.

سعادة بالغة يُعبّر عنها مروان في حديثه عن هذه الآثار، وشعور بالفخر أنه واحد ممن استطاعوا الحفاظ على هذه الآثار من التخريب أو السرقة والتهريب خارج البلاد، وفق تعبيره، معتبراً نفسه أميناً للآثار التي وقعت عليها يده طوال حياته، التي بدأت بحب التراث والآثار، وستنتهي على هنا. متحف بكل ما تحمله الكلمة من معنى، هو ما يمتلكه مروان في منزله، بل إنه مفتوح أمام الجمهور بغرض الاطلاع والمشاهدة، فكثيرة هي الرحلات المدرسية التي تتعاون فيها وزارة التربية والتعليم معه بهدف اطلاع طلاب المدارس على مقتنيات متحفه، ويتولّى هو الشرح المستفيض عن ما يحتويه من قطع نادرة لن تجد لها مثيلاً في مكان آخر ربما.

غَزّة ذلك الشريط الساحلي الصغير الملاصق للبحر لا زال يحتوي على كثير من الآثار المهملة أو المدفونة وغير المكتشفة بعد، هذا ما يؤكده مروان المهتم بعالم الآثار، مشيراً إلى أن هناك غياباً للاهتمام الحكومي منذ قدوم السلطة الفلسطينية، التي لم تقمْ بالدور المطلوب منها، بعدما تمكّنت إسرائيل من سرقة الكثير من الآثار ونقلها إلى داخل الأراضي المحتلة خلال فترة احتلالها القطاع.

كُلّ ما يتمناه مروان اليوم هو أن يجد جهة حكومية أو دولية ترعى الجهد الكبير الذي بذله في سنوات حياته، واستثمار تلك القطع الأثريّة للترويج



لوجه فلسطين الحضاري، وللتأكيد على أن هذه الأرض احتضنت الكثير من الحضارات المختلفة على مَرّ العصور، وأنها لا زالت تحتفظ بكثير من الأسرار التاريخية التي تدفع علماء الآثار إلى دراستها والتنقيب عنها، وتقديم ما يتم اكتشافه للعالم في معارض ومتاحف فلسطينية.

مسألة الاهتمام بالآثار واقتنائها والحفاظ عليها، تبدو أنها لا تتعلّق بفئة عمرية مُعيّنة، حيث اختار الشاب براء السوسي هو الآخر هنا العمل، عن رغبة وتعلّق كبيرين.

بدأت هواية براء منذ أن كان صغيراً لم يتجاوز العاشرة فحسب، حيث حصل على قطعة معدنية من أحد أصدقائه، لتعجبه الفكرة ويبدأ بجمع العملات المعدنية المختلفة والقديمة على وجه الخصوص.

انتقلت الهواية إلى شغف دفع الطفل الصغير إلى إنفاق مصروفه اليومي على شراء كل ما يقع تحت يده من قطع أثريّة قديمة، كانت الفكرة في البداية هي الاقتناء فحسب، لكنها مع مضي السنوات ونضوج الشاب الصغير، كان التفكير يتّجه إلى ترتيب هذه المقتنيات في مكان يجمعها ويعرضها وفقاً للفترة الزمنية الخاصة بكل منها.

الشاب الذي غاب عنه التشجيع والدعم لم يترك ما بدأه ، بل إن هذا دفعه إلى المتابعة والاستمرار في تحدٍ كبير منه لكل الظروف المحيطة، حتى جمع اليوم أكثر من ألف قطعة نقدية تعود إلى عصور تاريخية قديمة، وُجِدَتْ كلها في مختلف قطاع غَزّة، ساعده في جمعها عدد كبير من الأصدقاء الذين يعرفون تعلُّق قلب براء بجمع الآثار.

إلى جانب السعادة التي تنتابه حين حصوله على الآثار واقتنائها، أصبح لدى براء هدف آخر في الحفاظ على تاريخ فلسطين عبر العصور التي تمثلها تلك الآثار، وأن يستطيع أن يفتتح متحفه الخاص أمام الجمهور للاطلاع على كل ما جمعه، ولكن هذا يحتاج إلى مكان مناسب أكثر من الغرفة الصغيرة في منزله التي خصّصها للاحتفاظ بما يجمعه.

وليد العقاد (55 عاماً)، هو أول من قام بمبادرة شخصية لجمع الآثار واقتنائها في قطاع غَزّة، وكان لتجربته رافعة لكثير من التجارب التي بدأ الوعي يزداد بها يوماً بعد الآخر، فقد استطاع وليد الحِفاظ على الكثير من الآثار التاريخية القيّمة من السرقة على يد الاحتلال الإسرائيلي الذي كان يتبع منهجية منظمة للاستيلاء على هذه القطع، وفق تعبيره.

وليد لا يسعى إلى مجدٍ شخصي بقدر ما يعتبر نفسه صاحب رسالة سامية في مواجهة ومقاومة الاحتلال الإسرائيلي لا تقلّ أهمية عن دور المقاوم بالسلاح، فهو الذي استطاع القيام بدور وزارة متنقّلة للثّقافة والآثار وحده دون مساعدة أحد.

وفود كثيرة استقبلها وليد داخل متحفه، ونالت معروضاته استحسان كل من تابعها، حتى من الوفود الأجنبية الكثيرة التي زارت المكان وأثنت على تجربته الشخصية، التي لولا وجودها لفقدت

مئات بل آلاف القطع الأثريّة القيّمة.
البداية لدى وليد كانت مبكّرة، حيث كان يجمع كل ما يقع تحت يده في صندوق صغير داخل غرفته، لكن هذا الصندوق سرعان ما امتلأ ولم يعد يتّسع لكثير من المقتنيات التي حرص وليد على ملاحقتها في كل مكان، فقد انتقل كثيراً بين شمال وجنوب القطاع، للبحث في كل مكان يتوقّع وجود آثار به.
وليد الذي يعرّف نفسه بأنه مدير متحف العقاد للتراث والآثار، سعيد بالنتيجة التي وصل إليها، بعدما استطاع إثبات الهويّة الفلسطينية بمجهود شخصي بحت، يتمنّى أن تعمّم فكرة على كل مناطق فلسطين، وأن يكون في كل مدينة شخص يهتم بجمع هذه الآثار وترتيبها في مكان واحد، بعدما استيأس من أي دور لوزارات الثّقافة والآثار المتعاقبة على الحكومات الفلسطينية.
إغراءات كبيرة تلقّاها وليد لبيع الآثار التي جمعها، لكنه رفض معتبراً نفسه صاحب رسالة وليس تاجر آثار، وأنه لا يمانع إذا ما قرّرت وزارة الثّقافة والآثار من افتتاح متحف خاص لعرض ما جمعه طوال سنوات حياته، على أن يكون واحداً من المشرفين على هذه القطع، كونه يعرف عنها أكثر من أي شخص آخر.
تجربة أخرى قام بها محمد الزرد من مدينة غَزّة، استمرّت لسنوات طويلة أمضاها في جمع القطع الأثريّة والمقتنيات التاريخية القيّمة، من كل مكان، سواء بالمجان أو من خلال شرائها، مما مكّنه من جمع الكثير من القطع الأثريّة النادرة.
محمد هو الآخر شغفه حب التاريخ، وسلبته الآثار اهتمامه بنفسه، فالحديث عن القطع الأثريّة يسرقه من أي حديث آخر، واهتمامه بها ينسيه أي اهتمام آخر، فقد كرّس حياته هو الآخر لهذه المهمة الوطنية، على حَدّ قوله.
محمد، الذي استطاع اكتشاف أول نقد فلسطيني في فلسطين يعود لفترة الحكم الفارسي قبل ما يزيد على 2500 عام، يرى أن ما قام به يستطيع الجميع القيام به إذا ما وضعنا أهميته بين أعيننا، فدلالة هذه القطعة الأثريّة تشير إلى أن فلسطين كانت ولا زالت مهد الحضارات



القيّمة.
فيما نفت مسؤولة قسم التنشيط السياحي بوزارة الثّقافة والآثار خلود صالح أن هناك اهتماماً كبيراً من قِبَل الوزارة في الحفاظ على الآثار الفلسطينية، في الوقت الذي ثمّنت فيه الجهود الشخصية التي ساعدت كثيراً في الحفاظ على الآثار الفلسطينية التي وقعت تحت أيديهم.
ولكنها ترى أن نقص الإمكانيات هو ما يعوق الوزارة من القيام بدورها في ظِلّ غياب وعي عام بأهمية الحفاظ على الآثار المختلفة من كل العصور، والقيمة المعنوية التي تعود على كل فلسطين إذا ما نظّمت فرق البحث بشكل علمي. مؤكدة أنه وفق معطيات الواقع فالوزارة لا تألو جهداً في القيام بدورها، فما قامت به تعجز عنه المبادرات الفردية، فجامعو الآثار لا يفعلون أكثر من الحصول على القطع الأثريّة، ولكننا نكتشف ونرمّم أماكن أثريّة، بها العديد من المقتنيات، ونفتتح المتاحف لعرض هذه الاكتشافات بشكل يليق بها ويقدّمها بشكل أمثل إلى العالم، منوهة بأن التعاون المشترك بين الوزارة وهؤلاء الهواة سيؤدّي إلى نتائج إيجابية كبيرة.
وتشير صالح إلى أن إسرائيل عملت طوال سنوات احتلالها القطاع على جمع كل ما طالته يداها من قطع أثرية ونقلها إلى الداخل الفلسطيني المحتل، وتزوير التاريخ وتقديمها على أنها آثار عبرانية، ولكنها فشلت في نقل المواقع الأثريّة معها، فعمدت إلى تخريبها وإهمالها حتى باتت عمليات الترميم اليوم تلاقي صعوبة كبيرة.
في الوقت ذاته ثمّن الدكتور كمال الشاعر دور هؤلاء الرجال في جمع الآثار التي كادت تُسرق أو تُتلف من قِبَل الاحتلال أو الجهلاء، وكيف عملوا طوال سنوات بمجهودات فرديّة، مكّنتهم من جمع آلاف القطع، ورغم قِلّة الإمكانيات افتتح كل منهم متحفاً صغيراً يمكن لجمهور صغير زيارته، ولكن هنا يبقى غير كافٍ ولا يعفي الحكومة ووزارة السياحة والآثار والثّقافة من مهامهم التي يجب أن يكون في أولها افتتاح متحف كبير يجمع كل هذه المقتنيات، مع مراعاة التطوّر الكبير في متاحف العالم.
ورغم ما يكلّفه هنا من مبالغ كبيرة ويحتاج إلى متخصّصين كُثر في هنا المجال، إلّا أنه يجب على الحكومة إيجاد المموّل لهنا، لأن كل يوم يمضي وهناك آثار مدفونة، أو موزّعة بهذا الشكل يؤخّر تعريف العالم بها، ولا بد من تقديمها للناس بأسرع وقت وزيادة وعيهم جميعاً بأهمية هذه القطع، مما سينعكس على الوعي العام بالتراث والآثار وما تمثّله فلسطين من قيمة تاريخية للبشرية جمعاء، وليس في المنطقة فحسب.



في ورزازات.. «هوليوود»

المغرب ينظر إلى السّماء

عبدالحق ميفاني

تحتفظ العديد من الوجوه السينمائية العالمية بذاكرة خاصة لأفلامهم التي صوّروها في المغرب، بدءاً من رائعة «عطيل» للسينمائي أورسن ويلز وانتهاء بمارتن سكورسيزي وأوليفر ستون وتوم كروز. مجموعة من السينمائيين العالميين المشهورين صوّروا أفلامهم في المغرب، واستطاعوا أن يسوّقوا لفضاءاته، خصوصاً مدينة ورزازات (الجنوب الشرقي المغربي)، والتي أضحت نقطة جذب قويّة للاستثمار الاقتصادي في المجال السينمائي. لقد أصبحت كُبريات الشركات العالمية للإنتاج الفَنّي تتناوب على فضاءات المدينة، بما تحفل به من إمكانات قويّة وتيسير في الإنتاج ورأسمال بشري (مغربي) استطاع أن يكتسب خبرة في هذا المجال، مما جعله رأسمالاً منتجاً ومحرّكاً لجاذبية الشركات العالمية. وحتى الدولة المغربية سارعت إلى تيسير وتسهيل المساطر لتحفيز واستقطاب مزيد من شركات الإنتاج العالمية، بل لقد أصبح المغرب اليوم من بين الوجهات المفضّلة للتصوير، ومعه استطاعت الاستثمارات أن تبلغ أرقاماً مهمة وقياسية أحياناً.

فضاءات متنوّعة ورأسمال بشري مهني

التقرير الذي أصدره المركز السينمائي المغربي، أفاد أن عدد الإنتاجات الأجنبيّة التي صُوِّرَتْ بالمغرب السنة الماضية (2015) بلغ 20 فيلماً طويلاً إلى جانب أفلام قصيرة وإعلانات ومسلسلات، هنا بمبلغ إجمالي فاق 366 مليوناً و394 ألف درهم (دولار يساوي 9 دراهم). جزء من هنا المعطى يستجيب لملاحظة عبّرت عنها العديد من الشركات الأجنبية، هو التنويه بالمؤهلات والموقع الاستراتيجي للمغرب، مما جعله قِبلة للصناعة السينمائية الدولية. كما تُشكّل المناظر الطبيعية المتنوّعة (صحراء، رمال،



بحار، جبال..) والاستقرار «السياسي» بيئة تشجّع المستثمرين الأجانب على القدوم بإنتاجاتهم إلى المغرب.

بموازاة هذا الاستثمار، تطوّر الإنتاج السينمائي المغربي في المقابل. إذ أضحى يفوق أكثر من 20 فيلماً روائياً طويلاً في السنة، وذلك ضمن سياسة الدعم العمومي للدولة مما شجع ارتفاع وتيرة الإنتاج السينمائي في المغرب. هذا الحِراك أثّر بشكل لافت على الرأسمال البشري، إذ أمسى العديد من التقنيين المغاربة يراكمون الخبرة في هذا المجال، بل أصبح البعض منهم يعمّق خبرته عندما يخوض تجارب سينمائية عالمية في ورزازات. فالاستثمار الأجنبي، إضافة لما يتركه من «عملة» صعبة للاقتصاد المغربي فإنه يُشكّل مناسبة للتشغيل المباشر للعديد من «الكومبارس» والتقنيين وأعوان في مهن تتعلّق بالأجهزة والخدمات.

تسويق صورة المغرب

استفاد المغرب ضمنياً، من موقعه الجغرافي الاستراتيجي كما حوّل طبيعته إلى فضاءات مفتوحة للإنتاج الفَنّي. وكلما ارتفعت حركة التصوير للإنتاجات العالمية ساهمت في مزيد من تسويق صورة المغرب، والتي يحاول أن يجعلها واجهة سياحية تُعضّد من وضعية الاقتصاد المتهلهل. المعطيات تؤشّر إلى تزايد وتيرة الاستثمارات العالمية في هذا المجال خصوصاً، إذ استطاع المغرب أن يستقطب خلال الفترة الممتدة ما بين (2010 و2015) ما يقارب 150 إنتاجاً سينمائياً أجنبياً. بلغ



مجموع مداخيله السنويّة ما يقارب 50 مليون أورو، وتأتي الإنتاجات السينمائية الأميركية في الطليعة.

ويبدو أن المغرب انتقل إلى تسويق واستغلال هذا المعطى، داخل المهرجانات والمنتديات الدولية العالمية، وهو ما زكّى من طبيعة الاستثمارات المتواصلة. غير أن الدولة ربطت بين المجالين الاقتصادي والفَنّي، بعد تطويرها لعلاقة السينما بالسياحة. ويبدو أن تأثير هذا الحضور المتزايد للإنتاجات الأجنبية (في ورزازات مثلاً) قد أثّر بشكل إيجابي على الحياة الاجتماعية للمواطنين عبر خلق رواج اقتصادي. المدينة الأشهر اليوم عند السينمائيين العالميين، تراهن في المستقبل أن تتحوّل إلى منطقة رائدة في استقطاب الإنتاجات السينمائية العالمية وتوفير مناصب شغل مباشرة وغير مباشرة، خصوصاً أنها تتوافر على استوديوهين كبيرين وسبق أن استضافت ملاحم سينمائية عالمية «لورنس العرب» لدفين لين و«شاي في الصحراء» لبيرتولوتشي. هذا الاستقطاب المتواصل جعل المغرب قادراً على تسويق صورته الجديدة، كفضاء للتصوير وأيضاً كنظام يُراهن من خلال استقراره السياسي أن يسوّق صورة تربط الفَنّ والثّقافة بالمجال الاقتصادي المُدِرّ للدخل.

الإنتاج الأجنبي والحِراك الفَنّي المأمول

لقد سبق للمناظرة الوطنيّة للسينما المغربية، أن نبّهت إلى ضرورة إيجاد بدائل لحركية استقطاب الإنتاجات السينمائية المغربية، من خلال الرهان على مأسسة هذه الوضعية وتغيير القوانين المنظّمة كي تتلاءم مع التطوّرات المستحدثة والتنافسية الجديدة في هذا المجال، مما قد يؤهّل القطاع السينمائي المغربي هو أيضاً. ففي سنة 2014 مثلاً، صُوِّرَ في مدينة ورزازات لوحدها ما مجموعه 17 عملاً فَنّيّاً من جنسيات متعدّدة (أميركية وهندية وكندية وفرنسية وبلجيكية وألمانية)، ولنا أن نتخيّل العنصر البشري المغربي الذي استطاع أن يشتغل ويخلق لنفسه خبرات إضافية إلى جانب تأمين دخل مالي آمن.

لكن، الأثر المباشر لهذا الحِراك ينتظره القطاع الفَنّي بالمغرب، في قدرة هذا



الرأسمال الأجنبي أن يساهم في بلورة مشاريع قادرة على تطوير الصناعة السينمائية في المغرب، بشكل يجعلها أكثر تنافسية وقابلة أن تنخرط في دورة الاقتصاد الفَنّي. ومن ثَمّ الاقتصاد السينمائي يَظلّ رهاناً مغيباً، في ظِلّ وضعية شاذة يعيشها هنا القطاع في المغرب. تراجع عدد القاعات السينمائية، وتزايد وتيرة الإنتاج السينمائي كل سنة، بل وانفتاح هنا المجال على تنافسية أكبر بحكم التتويج المتزايد والحضور اللافت للسينما المغربية في المحافل الدولية.

إذا كان المغرب قد استطاع أن يحافظ على مكانته، كنقطة جنب للاستثمارات الأجنبية في المجال السينمائي العالمي، فإنه أضحى مطالباً بتطوير آليات واستراتيجيات هنا الحضور بما يتوافق مع الوضع السينمائي المغربي نفسه. خصوصاً أمام الرهانات الجديدة التي بدأت تفتحها السينما المغربية، كواجهة للتوظيف الفَنّي والسياحي. لذلك سارعت الدولة يوماً إلى إطلاق وتبنّي مهرجان مراكش الدولي، بل وتحوّله إلى قاطرة لتسويق صورة المغرب اليوم، وهو ما جعله يحظى برعاية مَلكيّة مباشرة. فهل انتبهت الدولة أخيراً، إلى قدرة الثّقافة والفَنّ على إيصال «خطابها»، أم الأمر لا يتجاوز توظيف مرحلي لقطاع منتج وجالب للرأسمال والعملة الصعبة؟؟.



سِير الألم والضّوء

بون : محمد الأصفر

يؤثّر المنفى كثيراً في الكاتب، فمن خلال قراءتك لمقالة أو قصّة أو رواية أو قصيدة، أو رؤيتك للوحة تشكيلية، وربما لسماعك لحناً موسيقياً أيضاً، تحسّ أن صاحب المادة يعاني الاغتراب والمنفى داخلياً أو خارجياً، كثير من الناس هاجروا، ولم يكونوا قد اقترفوا صنعة الكتابة من قبل، ولكن في المنفى تحوّلوا إلى كُتّاب وشعراء، نجح الكثير منهم في وضع اسمه وبصمته على الساحة الثّقافيّة، وما كان ليكون ذلك لو أنه بقي في وطنه الأم.. هل المنفى هو تنكرة عبور لعالم الإبداع والشهرة أيضاً؟ هل يتمّ النظر للكاتب الذي يعيش في أوروبا وأميركا بنظرة مختلفة تمنحه بعض الاحترام والتقدير من قِبَلِ قرّاء الأوطان الأم، ربما بطريقة زامر الحي لا يطرب؟، هل ثمّة تسهيلات في النشر في الصحف والدوريات لكتّاب المنفى، خاصة عندما يجدون تحت اسمه كاتب عربي أو كردي مقيم في برلين أو لندن أو باريس، ماذا قدّم المنفى للكاتب وماذا أخذ منه؟، من خلال محور المنفى والمبدع التقينا ببعض الأدباء الذين هاجروا إلى أوروبا أو لجئوا إليها ليعبّروا عن تجربتهم وما قدّم المنفى لهم أو قدّموا له، وماذا عن المنفيين الجدد، خاصة الذين وصلوا مؤخراً في السنوات القليلة الماضية؟.

الكاتب الصحافي رائد وحش، فلسطيني عاش في سورية وصل منذ سنتين إلى ألمانيا، يتناول المنفى من عِدّة زوايا فيقول:

كلما ذُكرت كلمة «المنفى» ذهب الحديث معها إلى الأدباء المنفيين الذين عاشوا تلك التجربة وكتبوها، بينما نتناسى ملايين المنفيين العاديين الذين عاشوا معاناتهم بصمت يشبه صمتهم في ذلك العالم الذي لا يفهمون لغته ولا إيقاعه.

التأمُّل في تلك الأحاسيس والحرقات والآلام التي بدّدها أصحابها في عجزهم عن التعبير الكتابي، وفي عجزهم عن التواصل مع محيطهم الجديد؛ هي الأكثر قسوة في عالم المنفيين. بسبب ذلك، يبدو أدب المنفى تفصيلاً صغيراً من صورة كبرى رسمها الاغتراب والاقتلاع والطرد والتيه والحنين وفقدان الثّقة واليأس. وهو أيضاً حكاية تتشارك فيها شعوب الأرض، ولا يمكن الاكتفاء بفصل يخصّ الصينيين أو الأتراك أو الطليان أو البلقان على أنه التجربة كلها.

نعيش في زمن يقوم على الاقتلاع والتهجير والنفي. كان القرن العشرون قرن الهجرة الأكبر في التاريخ، وربما لو أردنا قراءة فصوله فعلينا أن نتتبع تلك الهجرات لنفهم كيف تشكّل زمننا الحالي. بدءاً من الهاربين من الحرب العالمية الأولى على متن بواخر تبحر صوب الأميركيتين، إلى منفيي زمن الاستعمار. ثم يأتي الفصل الأكبر في هجرة اليهود من أوروبا بعد المحرقة النازية، والإلقاء بهم في فلسطين، ليقتلعوا بدورهم الفلسطينيين.

الديكتاتوريات العسكرية كذلك فعلتْ فعلها في باكستان ودول أميركا اللاتينية والدول الاشتراكية والنازية والشيوعية، وكذلك في دول القمع العربي. وإذا أضفنا إلى ذلك كلّه همة الحرب التي لم تتوقف طوال قرن ونيّف من إنتاج اللاجئين والموتى والأوطان المقوّضة، يصح أن نسمي عصرنا بعصر المنفيين أو المهاجرين، أو عصر اللاجئين.

بين كلّ تلك التجارب المروّعة، يقتصر الوعي على معاينة المنفى من منظور الأدب، رغم أن ما لم يكتب منه هو الأكثر والأقسى، ربما هو صمت آخر يضاف إلى ما عاشه المنفيون في العالم الغامض الذي لم يفهموه، أو الذي لن يفهموه.

تقول آخر موجات النفي التي شهدها العالم مؤخراً، وهي موجات عربية الطابع بالعموم، إنّ اللاجئين الجدد يكسرون ربقة المنفى بقوّة، متحدين الجاليات القديمة التي وضعت نفسها في هامش منسي. ها هم يدخلون منفاهم بصوت أعلى وحضور عمومي أكثر. لاجئو اليوم يعدوننا بالكثير



وهم ينفعون نحو الآخر، لمحاورته أو مشاكسته، غير راضين بقدر يحكم عليهم بالصمت والنسيان والإحباط. وهنا بالطبع سوف يضيف إلى الأدب والعلوم الإنسانية أشياء جديدة.

أما الروائي الإريتري أبوبكر حامد كهال اللاجئ في الدانمارك عقب اندلاع ثورات الربيع العربي فيقول:

مفردة الغربة تفتقد للفصاحة اللازمة لتوصيف الغربة.. وحتى كلمة المنفى لا تعبّر عن حالة النفي كفعل يرتكب قسراً تجاه من تعلنه السلطة المعنية غير مرغوب به.

فمفردة غربة التي تنقصها الفصاحة والإفصاح وكلمة المنفى تخفيان خلفهما في رأيي معنى يصعب على التوصيف والتفسير.

لم تكن لي تجربة كتابية قبل منفاي الطويل، ولكن عموماً أحسّ أن المنفى يحمّلك ما فوق طاقتك لتكتب. لا سيما إن كانت هذه الكتابة تُعنى بالهمّ الوجودي للإنسان بالمعنى السارتري للكلمة. ليس كلّ النصوص التي ينتجها المنفى بالضرورة ناجحة. فتلك مسألة ترجع حسب رأيي إلى الأفق الذاتي للمبدع، ومدى أصالة موهبته، إضافة لعوامل أخرى يصعب حصرها.

الشاعر الكردي حسين حبش مقيم في بون منذ أكثر من عشرين سنة يتحدث عن تجربته مع المنفى فيقول:

في بداية المنفى يكون الوضع كارثياً بالنسبة للمبدع، حيث يعاني من الانكسار والخسران والتمزُّق والعجز والألم والإحباط والعزلة والخذلان والغربة القاتلة وعدم التأقلم مع المحيط بسهولة سواء مع البشر أو اللّغة أو المجتمع أو نمط الحياة الجديدة والمغايرة. يكون عقله وخياله وروحه وكلّ تفكيره مركّزاً على الماضي والنكريات، على العائلة والأهل والأصدقاء، على الأرض والبشر والحجر وعالمه الذي تركه هناك في وطنه الأم، فيشعر بعجز شامل يكبح جماح إرادته، إرادة الحياة والكتابة والإبداع... لكن مع مرور الزمن يتأنسن هنا المنفى روياً روياً في داخله، وتتحوّل كلّ تلك الصدمات والخيبات التي تلقّاها إلى حيوية وطاقة محرّضة تدفعه نحو الكتابة والقراءة بجنون للتعويض عن كلّ ما فاته سابقاً. فتصبح الكتابة وطنه البديل، ولا يرى نفسه إلّا في إبداعه ولغته وكلماته، بعد أن يكون قد تعلّم وأدرك وخبر أشياء كثيرة لا غنى عنها!

بالنسبة لي، المنفى هو الذي فتح عيني على ثقافات وحضارات كثيرة ومتنوّعة وغنية جداً، وجعلني على احتكاك يومي ومباشر مع لغات عديدة وأناس من مختلف القوميات والأعراق.. فالمنفى بهذا المعنى كانت له جوانب مثمرة وإيجابية، طبعاً بعد معاناة طويلة معه، ولا أُنكر أنني أيضاً كنت أهجوه وأحياناً بقسوة، لكنني روياً روياً اقتربت منه وفهمت حقيقته جيداً. فهو ما أكسبني لغة جديدة ووهبني متعة السفر والجنون وعبور القارات. مكّنني من الاطلاع على ثقافات العالم وحضاراته المتنوّعة بمنتهى الحرّيّة دون قيود أو عوائق أو خوف أو تابو يعيقني من الكتابة بحرّيّة مطلقة وفي أي موضوع أشاء، والانطلاق نحو المدى الواسع للعالم. كلّ هذا وسّع من رؤيتي لنفسي وللعالم، وجعل قصيدتي ترنو دوماً إلى البعيد. فالمنفى منحني فرصة نادرة لإعادة صياغة روحي ووعيي وثقافتي صياغة جديدة ومختلفة، وفتح أمامي آفاقاً واسعة للتأمّل والشرود والجنون معاً، اغتنت فيه تجربتي، كبر نصي، تشعّبت حياتي كثيراً، زادت خبراتي، اتّسع مجال رؤيتي للحياة والكون والوجود...

وعلاوة على ما تقدّم، فإن لم يكن المبدع منفياً دوماً، وإن لم يَعشْ في الحافات القلقة من العالم، فكيف له أن يبدع ويكتب ويستمر...؟ فالمبدع يبقى منفياً في الزمان والمكان أينما كان وحيثما ذهب. وأكاد أقول إن الإبداع وخاصة الشعر لا يتعافى إلّا في المنفى. أؤمن أن المبدعين غرباء في كلّ الأزمنة والأمكنة، وهم لا ينتمون إلّا إلى كتاباتهم وإبداعاتهم وجنونهم، فحسب.



بعد تراجع أسعار البترول ..

لماذا القطاع الخاص لا يستثمر في الثّقافة؟

الجزائر: نوّارة لحرش

تجدّدت في الآونة الأخيرة في المشهد الثّقافي الجزائري، أحاديث حول عدم تقبُّل الخواص لفكرة «الاستثمار في القطاع الثّقافي»، أحاديث مختلفة في هذا السياق، فتحت أبواب النقاشات حول سبب عزوف المستثمرين الخواص في استثمار أموالهم في الحقل الثّقافي، هذا الحقل الذي ظلّ حكراً على الدولة ولم تسمح يوماً للقطاع الخاص الاقتراب من حدوده أو الخوض فيه استثمارياً. لكن بعد أن أعطت الضوء للخواص للخوض في الثّقافة بأموالهم واستثمارهم فيها بالدعم أو التمويل وحتى التكفل التام بمشاريعها، وجد المستثمر نفسه غير مُتحمّس لهذا الأمر، مُفضّلاً استثمار أمواله في مشاريع أخرى بعيداً عن عالم الثّقافة وقطاعها. فأن يستثمر في الرياضة وكرة القدم تحديداً يرى الأمر أفيد وأكثر جدوى من الاستثمار في القطاع الثّقافي. فهل عدم اقتناع المستثمرين الخواص بالمشروع الثّقافي والاستثمار فيه، مرده إلى قناعات خاصة تؤمن عادة بعدم جدوى الفعل الثّقافي، وهذا ما يجعل السؤال يتكرّر دائماً: «لماذا القطاع الخاص لا يستثمر في الثّقافة»؟، أم هو فشل قطاع الثّقافة بترسانته ووزارته في إقناع واستقطاب مستثمرين من القطاع الخاص للاستثمار في الثّقافة.

حول هذا الشأن، يرى الأستاذ المُحاضر والباحث بلكبير بومدين، أن الحديث الآن عن الفشل من عدمه في ما يتعلّق بجنب الاستثمار الخاص في المجال الثّقافي، في غير محله. وذلك راجع للعديد من الاعتبارات الجوهرية والموضوعية المرتبطة أساساً بمتغيرات السياق العام وبالمناخ السائد منذ عقود، فالبلد كان اقتصاده موجّهاً، وأحادياً، منغلقاً على المبادرات الخاصة. وفي نهاية الثمانينيات فقط فُتح المجال أمام القطاع الخاص وتمّ تحرير التجارة، مع الحفاظ على تدخُّل الدولة المفرط في الحياة الاقتصادية وسياسة الحماية المبالغ فيها، ومع مناخ الاستثمار السائد، لم ينهب القطاع الخاص بعيداً، بقدر ما تراجعت وتدهورت إنتاجيته من سنة لأخرى.

الدكتور بلكبير، يضيف في ذات المنحى دائماً: «هنا القطاع عاجز عن المساهمة بفعالية في الناتج الوطني الخام وفي رفع معدل النمو وفي المساهمة في دفع عجلة التنمية. فكيف للمؤسّسات الخاصة بكلّ هذه الهشاشة والظروف المحيطة بها أن تمارس مسؤولياتها الاجتماعية (التزاماتها تجاه المجتمع الذي تتواجد فيه، كدعم الثّقافة مثلا)؟!!».

صاحب كتاب «الربيع العربي المؤجل» استطرد مواصلاً: «نحن لا نمتلك قطاعاً خاصاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، بقدر ما توجد عندنا (بقايا مؤسّسات اقتصادية) تشكّل القطاع الخاص في الجزائر. فلكي نتكلّم عن انخراطها في دعم النشاطات والفعاليات الثّقافيّة، لا بد أولاً من (مرحلة ذهنية انتقالية للتهيئة والتوعية) لدى مسؤولي القطاع الثّقافي في البلد، ولدى أصحاب تلك المؤسّسات. يتمّ من خلالها التخلّي عن ثقافة الريع والكسب السريع وتحرير القطاع الثّقافي من الهيمنة



الرسمية، لأجل ثقافة جيدة تقوم على أهمية الوعي بضرورة إدماج ومساهمة المؤسّسات الاقتصادية في الحياة الثّقافيّة بفعالية وكفاءة. ومن ثمّة مَدّ جسور التواصل مع قطاع الأعمال، من خلال العمل على بناء شبكة علاقات متينة وفاعلة».

بلكبير، أوضح أيضاً، أنه من المهم في هذه المرحلة أن يدرك كلّ الأطراف (سواء المسؤولين الرسميين في القطاع الثّقافي، وأعضاء الجمعيات الثّقافيّة، والمثقفين كأفراد طبيعيين)، أهمية القطيعة مع زمن نهب وهدر المال العام باسم الثّقافة. كذلك يجب العمل بجديّة وبراغماتية على معالجة عزوف المؤسّسات الاقتصادية عن المشاركة في دعم النشاط الثّقافي، ومناقشة موضوع خلق الجاذبية الاقتصادية والتسويقية للمنتجات الثّقافيّة ومدى جدواها الاقتصادية ومساهمتها في خلق القيمة.

وخلص في الأخير إلى أنه «وقبل كلّ ذلك من المهم تحرير القطاع الثّقافي من الهيمنة الرسمية، وفتح المجال أمام المبادرات الخاصة ونزع العراقيل البيروقراطية التي تُعوّق حركة الجمعيات والمنظمات المستقلّة التي تنشط في المجال الثّقافي».

من جانبه الدكتور والباحث الأكاديمي محمد الأمين بحري، يرى أن الأمر يتعلّق أكثر بمقاولات ثقافيّة، إذ يقول في هذا السياق: «ما نجحت فيه وزارة الثّقافة تحديداً من خلال فكرة صناديق الدعم هو اجتلاب المقاولين، لا ليستثمروا أموالهم في الثّقافة، بل ليعتاشوا من سياسة الريع واللارقيب الذي تُسير به المشاريع الثّقافيّة، فمثلاً لو تحدّثنا عن مشروع الكِتاب، لوجدنا أن جُلّ دور النشر التي تهتمّ به تتعامل بعقلية تجارية مقاولاتيّة، تفكّر في تزكية رأسمالها قبل حملها أي هَمّ في التغنية الثّقافيّة الراجعة، وقد تسبّب أصحاب المقاولات في حقل الثّقافة، بفكرهم وسياستهم الانتهازية بتكسير دور نشر عريقة ونزيهة عملت منذ عهود على تنمية ثقافة الكِتاب دون أن تربح منه سوى سمعتها وعلاقتها المقدّسة بالقارئ، لتخرج هذه الأخيرة من الباب الضيق، تاركةً المجال للمقاولين ليبسطوا هيمنتهم على سوق النشر والاستثمار في ريع الكتاب وباسم الكتاب وليس في الكتاب كمنتوج ثقافي».

الدكتور بحري، يرى أيضاً أن الثّقافة الموسمية قد نجحت على إثرها مؤسّسات موسمية، أغلبها وهمية تماشياً مع سياسة الوزارة ومواسم انهمار أموالها على القطاع، حيث تنشأ مؤسّسات مؤقّتة للاستثمار في أموال التظاهرات، والأصح أن نسميها: فطريات المواسم الثّقافيّة، وأغلبها يرتبط وجوده وزواله بآجال التظاهرات الثّقافيّة.

المتحدّث ذاته خلص في الأخير إلى أن: «الانتقاد هنا لا يوجّه للمستثمرين الخواص وغيابهم بقدر ما هو موجّه للسياسة الثّقافيّة التي بدل أن تؤسّس لفعل ثقافي واعٍ يسهم في بناء فكر احترافي ومهني لدى المؤسّسات الخاصة لتشجيعها على إنجاح المشاريع الثّقافيّة الكبرى والنجاح بها، تسبّبت هذه السياسة في إقصاء الخواص فكراً ومعاملة وسياسة، وأدت إلى تناسل طفيليات وفطريات ثقافيّة تحت مسمى مؤسّسات أغلبها وهمية لا تتغذّى

بالفعل الثّقافي، بل تتغنّى على ريع المشاريع والتظاهرات التي تنشأ وتزول بانتهاء آجالها، وتختفي إلى حين الإعلان عن موسم جديد، وتظاهرة ثقافيّة جديدة يستعد لها مقاولو الثّقافة كالعادة بعيداً عن الاستثمار الثّقافي المحترف المُقصَى بهذه السياسة نفسها».

أما الكاتب والإعلامي محمد بغداد، فيقول: «إن المشاريع الناجحة، تنطلق من قرارات منطقية، وتتأسّس على رؤية واضحة، وتتجسّد وفق استراتيجيات متينة، وتهدف إلى خدمة أهداف كبرى، وتبتعد عن المزاجية والذاتية، والاستثمار الثّقافي، مثله مثل كلّ أنواع الاستثمار، في باقي المجالات، يخضع لقوانين الاقتصاد، ومتطلبات المرحلة وإمكانيات المجتمع».

كما اعتبر «الشّعار» الذي أُطلق مؤخراً، حول الاستثمار الثّقافي، هو مجرد نزعة فردية، وتطلعات شخصية، فلم نشاهد دراسات علمية مُتخصّصة، ولا حواراً حقيقياً بين الفاعلين، ولا ملامح مشروع جاد، ولا شيء من متطلبات إقامة استثمار ثقافي حقيقي، يملك مقوّمات الإقناع والنجاح.

بغداد أضاف بنوع من الاستدراك: «كلّ ما في الموضوع، أن تداعيات انهيار أسعار البترول، تطلّبت الانسجام مع قرار الحكومة، القاضي بالتقشف، وتغيير رأس قطاع الثّقافة، وتبديل سياسة تسيير القطاع، عبر إدخال بعض التعديلات الإدارية الشكلية، وأساليب النشاط، وتعديل خريطة المستفيدين من الريوع المتبقية في قطاع الثّقافة، من خلال المجموعة الجديدة القريبة والمنسجمة، مع الفريق الجديد المسؤول عن قطاع الثّقافة».

المتحدّث وفي ذات المعطى أوضح قائلاً: «إن الاستثمار الثّقافي، الذي تُبذَل جهود كبيرة من أجل الترويج له، في ظِلّ المعطيات الحالية، يجد لامبالاة من طرف الاقتصاديين وطلبة الدراسات الاقتصادية، في الجامعات، كون الاستثمار الثّقافي، يتطلّب العديد من الشروط المنطقية الاقتصادية، والمادية والإعلامية، التي تكون قادرة على توفير المناخ المناسب لإنجاح المشروع. فالاستثمار الثّقافي، لا ينجح إلّا إذا انطلق من الاستثمار النكي، في قدرات ومواهب وخبرات الإنسان، الذي يجد إهمالاً كبيراً، وتجاهلاً عميقاً في بلادنا، ويتمّ الاعتماد على الإقصاء والتهميش، والاستهتار بقدرات الإنسان، ويتمّ الاعتماد على النخب المغشوشة وعديمي المواهب».

وأكّد من جهة أخرى أن «الاستثمار الثّقافي، لا يمكن أن يكون في غياب مجتمع مدني ثقافي حقيقي، يكون كمنتج للأفكار والمشاريع، ويستفيد من الحوار والنقاش الحُرّ والعقلاني، بين مختلف الأطراف والهياكل والهيئات، ويكون فيه منطق الشراكة الفاعل، بديلاً عن التمويل المزاجي. فالاستثمار الثّقافي، لا يتصوّره عاقل، في ظِلّ غياب تام للمؤسّسات الإعلامية الحقيقية، والاقتصادية الفاعلة، التي تراهن على صناعة آليات سوق ثقافي حقيقي، يعتمد على مفاهيم صناعة المنتوج الثّقافي الوطني، وإقناع المستهلك به، فنحن لا نزال نتسوّل جوائز الآخرين ومنحهم».

وفي الأخير، خلص الكاتب والإعلامي محمد بغداد إلى أن المستثمرين الخواص لا يمكن أن يغامروا في الحقل الثّقافي في ظِلّ هذه المعطيات المربكة مؤكّداً: «الاستثمار الثّقافي، لا يمكن أن ينجح في مناخ الفضائح الثّقافيّة، وتردي الإبداع، وازدراء المواهب، وتجاهل القدرات الحقيقية للإنسان، والسير نحو الاعتماد على الرديء، مما هو موجود، في وقت يستفيد من مواهبنا وإبداعنا الآخرون، ونحن نمارس طقوس النشاطات، من خلال هيمنة المركز وتجاهل الهامش».

من جهتها الدكتورة والباحثة والنّاشطة الثّقافيّة، حبيبة العلوي، تقول في هذا الشأن دائماً: «لا تستطيع وزارة الثّقافة بأيّ حالٍ أن تخلق مناخاً للاستثمار الثّقافي بناءً على إيمان متأخر بضرورة تدخل الخواص في تمويل النشاط الثّقافي، إيمان لم يستند إلى عمليّة تحضير للأرضيّة القانونيّة الميسّرة لمثل هذا التدخُّل، والمنظّمة لشروط هذا التدخُّل والتي ستحمي النشاط الثّقافي من المتطفلين عليه».

وتضيف متسائلة: «علينا أن نطرح السؤال الجدّي على الفاعلين الثّقافيين، سؤال تمويل الفعل الثّقافي ومن ينبغي أن يقوم عليه، هنا النقاش لم يُطرح بشكل موسّع ومفتوح وجدّي في الجزائر، ففي زمن الرخاء والبذخ انصرفت الدولة عن مثل هذه النقاشات واستغلّت السيولة الماليّة في التحكّم في مفاصل الفعل الثّقافي ومحاصرة المبادرات الثّقافيّة المستقلّة وتثبيطها. وها هي اليوم تتراجع عن مخصّصاتها المالية المرصودة للثقافة كما عوّدتنا في كلّ أزمة اقتصاديّة، لتولّي وجهها شطر (خواص افتراضيين) تدعوهم لتمويل فعل ثقافي لم ينخرطوا فيه أصلاً كمتنوقين أو مستهلكين أو مهتمين، فأينهم هؤلاء الخواص الذين يمكن أن يشكّلوا بديلاً حقيقيّاً ونوعيّاً؟».

صاحبة «قهوة مرّة»، تواصل مستدركة: «هنا هو السؤال الذي يجب أن تطرحه الوزارة الوصيّة، هل هم رجال الأعمال الجُدد غير المقتنعين أصلاً بمردوديّة السلعة الثّقافيّة في الجزائر، المتنافسون على الاستحواذ على أسواق نفعيّة تتعلّق بلقمة عيش الجزائري، والذين لن يتحمّسوا وفي أقصى طموحاتهم إلاّ لرعاية فِرق كُرة القدم. أم هي الشركات الاستثماريّة الكُبرى التي تتحكّم في أسواق الاتصالات والإعمار والتنقيب، والتي تمتلك بعض التقاليد في رعاية النشاطات الثّقافيّة خارج الجزائر بحكم انتعاش وعَراقة القطاع الثّقافي المستقلّ في تلك البلاد، والتي لا ترى في الجزائر من الفاعلين أو المسؤولين الثّقافيين من يقنعها بجديّة انفتاح الدولة على فكرة الثّقافة المستقلّة التي تمتلك وحدها القدرة على استعادة الجمهور الجزائري، من حيث اشتغالها على تلبية ما يطلبه هنا المستهلك الخاص وتحرّرها من الخطابات الرسميّة الجوفاء التي تنفّر المتلقّي الجزائري من المنتج الثّقافي الوطني».

واختتمت العلوي، تصريحها بكثير من اللاجدوى واللاأمل في موضوع استثمار الخواص في الحقل الثّقافي: «تبدو دعوة وزير الثّقافة للخواص إلى المشاركة في أعباء تمويل القطاع الثّقافي نابعة من رغبة جادّة في إنقاذ الموقف، (خاصة بعدما أُوْرِثَ وزارة كانت تتصرّف بالملايير وترعى -رعاية سامية- مئتي مهرجان، لتجد نفسها اليوم عاجزة عن تلبية نصف ما تعوّدت أن تموّله من بهرجة ثقافيّة). ولكنّها تبقى رغبةً غير مسنودة بمعطيات النجاح، بحكم عدم دراستها للأرضيّة الاقتصاديّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، التي يمكن أن تستجيب لمثل هذه الدعوات المشروعة والملحّة».



في موريتانيا..

هل يحتاج التُّراث إلى تغيير زِيّه؟

عبدالله ولد محمدو

تتجه كثير من الأسر الثّقافيّة في موريتانيا نحو تحديث تراثها رغبةً في مسايرة العصر وإغراء الأجيال المعاصرة بالاطّلاع عليه سعياً لإنقاذه من وهدة النسيان، وإبرازه إلى الواجهة في غمرة الشواغل الصارفة عن مطالعة الكِتاب المطبوع المعروض على رفوف المكتبات الحديثة، بل المخطوط المحتجب في كِنّ وصوُن وحُرمة عصيّاً متمنّعاً على الملامس الأجنبي؛ فصورة المخطوط التقليدي الكوفي الملتبس كتابة وقراءة على كثيرين، لا تروق لأجيال سُحرت بغرائب تطبيقات الهواتف النكية، وفُتنت بتدفّق المعلومات عبر الشبكة العنكبوتية، إن هذه الأجيال تضيق ذرعاً بالغوص في خبايا معارف مُتقادمة تضمّها كتب ومخطوطات عتيقة في قِمطر من الجلد يحتاج المتعامل معه كثيراً من التّروّي والتّريّث قبل أن يفتحه فضلاً عن تهالك أوراقه وضعفها الذي يتطلّب المزيد من اليقظة والحيطة.

إن مشهد المخطوطات العتيقة في صناديق خشبية يفوح منها عطر العراقة وعبق التّاريخ مما يبعث لدى الزوّار أو المتفرّجين من روّادها كثيراً من الإعجاب والهيبة والإشفاق، لكن دون أن يستطيع أغلبهم قراءة هذه المخطوطات أو تمثّل المعارف التي جهد الأسلاف في إيداعها إياها... هذه الحال دفعت بعض رعاة هذا التُّراث الغيورين على مفاخر آبائهم للبحث عن أساليب وطرائق جديدة، جسّدتها تجارب ومبادرات مختلفة، تتجه كلها نحو التحديث لتقريب الهوة بين تراث عصيّ على أجيال مفتونة بالحديث والحداثة، يغلب عليها خور العزيمة وضعف الهمم.

أوليات التحديث

لَعلّ من أوائل من اتخذوا مبادرة فريدة لتحديث هذا التُّراث الشيخ ولد أحمد سالم، فقد نظر إلى إرث جدّه الشيخ محمد اليدالي وهو في مخطوطات يكاد يدركها البلى والتلف، فقرّر أن يقوم بعملية نسخ شاقة مضنية، يصعب تصديقها في عصر الآلة الطابعة، حيث شرع في عملية التحديث

لتحويل تراث جدّه الشيخ محمد اليدالي من مكتبة مخطوطة في أوراق بالية إلى مكتبة مخطوطة بخط يده على أوراق مقواة صلبة، اقتناها بمجهوده الخاص لهذا الغرض، وظلّ يصل ليله بنهاره حتى استكمل نسخ آلاف الصفحات بجهده الذاتي على مدى ما يزيد على ثلاثة عقود، فأضحت في مأمن من الضياع.

كشف الحُجُب عن تراث المخطوطات

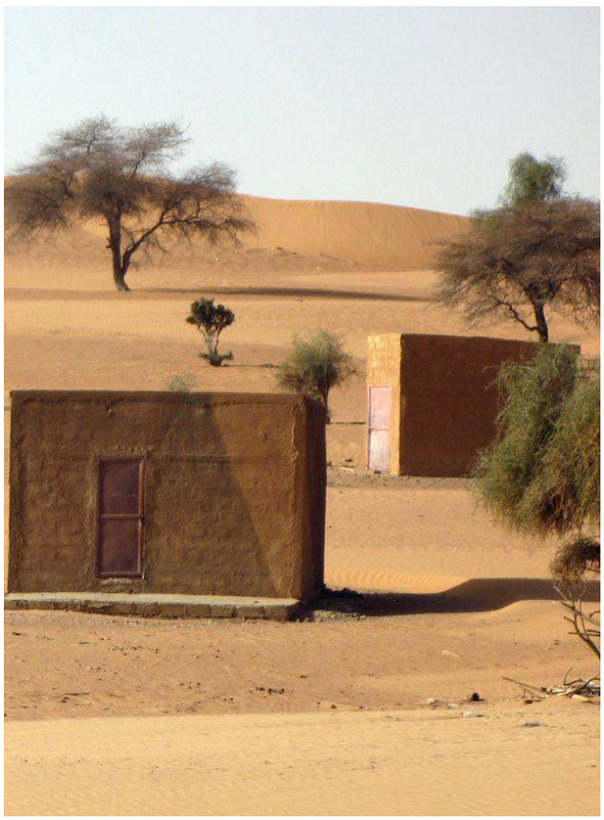
ينظر الأستاذ المتقاعد الراجل ولد أحمد سالم اليوم إلى مخطوطات جدّه القديمة بقدر من الثّقة، يراجعها ويقلّبها في وضعية آمنة، فلا خوف عليها من متصفح، ولا ضير ولا أذاة من معاملة قُرّاء، لا يُؤمن كثير منهم على المخطوط العتيق من قبل رعاته، ومثل هذا التحديث يُعدّ مرحلة أولى نحو تحديث مأمول أكثر معاصرة، ليس في قدرة هذا الشيخ بلوغه، وتبدو أهمية هذا الجهد الفريد في حفظ وصيانة المخطوط الأصل البالي في مخطوط حديث صامد ومقاوم أمام عاديات الزمن ولو إلى حين، يستطيع الباحثون الاطّلاع عليه وتصفحه بخلاف آلاف المخطوطات التي يضنّ بها أهلها عن المحقّقين والباحثين خوفاً عليها من التلف، وهو بهذا يكسر عقدة التعاطي مع إرث الجدود الثّقافي، ويعمل على تهيئته للطباعة والنشر.

الحاجة إلى وظيفة ناسخ

في إطار استطلاع «الدوحة» لآراء ذوي الاختصاص التقينا الدكتور بشيري ولد محمد، الأستاذ بجامعة نواكشوط، ومدير المعهد الموريتاني للبحث العلمي الجهة المسؤولة عن المخطوطات، وسألناه عن رأيه حول تجربة نسخ المخطوطات، فأشار إلى أن هذا الاستنساخ يحقّق مزايا عديدة، منها أن الناسخ يعيش مع المخطوط قارئاً وكاتباً، فيتمثل مضامينه، إضافة إلى حفظ المخطوط الأصلي بمأمن عن التداول الذي يعرّضه للتلف، وقد لجأ المعهد - كما يقول الدكتور بشيري - إلى عملية النسخ في السابق كوسيلة إنقاذ لبعض المخطوطات المهدّدة بالتلف، وهو يتمنّى لو استحدثت وظيفة ناسخ لاكتتاب حملة شهادات من ذوي الاختصاص والخبرة في التعامل مع المخطوطات لتوفير نسخ خطيّة جديدة يمكن للباحثين الاطّلاع عليها بعيداً عن تداول المخطوط الأصلي.

عرض الثّقافة القديمة بوجهين

برز اتجاه توفيقي جديد يرمي إلى الجمع بين تحديث التُّراث أو تقديمه بآليات وأساليب أنسب لطبيعة العصر وأكثر جاذبية وقبولاً لدى الأجيال الحديثة من جهة، وبين الاحتفاظ بقداسة ونفاسة «القِدم» في التُّراث من جهة أخرى. وفي هذا المنحى أنشأ القائمون على تراث الشيخ سيد المختار الكنتي تجربة رائدة في تقديم تراث جدّهم القديم بوجهين: أصيل عريق؛ وحداثيّ معاصر، وقد التقت مجلة «الدوحة» الأستاذ أحمد ولد باب أحمد ولد حمّ الأمين رئيس مجمع الشيخ سيد المختار الكنتي الثّقافي الإسلامي، وهو مؤسّسة- كما يقول- قد أنشئت لغرض عصرنة وتحديث تراث الشيخ سيدي المختار الكنتي وتقديمه في صورة أكثر تشويقاً للأجيال الحديثة، وعن سؤاله عن علاقة هذا المجمّع بزاوية الشيخ يقول إنه مستقلّ عنها في منهجه رغم كونه متحداً معها في الأهداف، فقد حرص رعاة آثار الشيخ سيدي المختار الكنتي على استبقاء جانب التُّراث التقليدي للشيخ والانفتاح على عالم الحداثة والمعاصرة في مؤسّسة جديدة هي المجمّع الثّقافي، بحيث يتمّ تقديم هذه الآثار والمؤلفات من قِبَل هيْأتين متكاملتيْ الأهداف مختلفتيْ الوسائل، فالأولى زاوية تقليدية تحوي نفائس المخطوطات ونوادر الآثار القديمة، بها مسجد ومحضرة تدريس، بينما يختصّ المجمّع الثّقافيّ بعرْض هذا التُّراث في صور ومشاهد حديثة جذّابة، ومن أهمّ مظاهر هذه الحداثة وبواعث الجاذبية أن الزّائر لهذا المجمّع يستطيع أن يطلع على خلاصات مركّزة في لوحات جدارية كبيرة، تحكي بلغة التشجير تارة، والتلخيص أحياناً أو الرسوم تارة أخرى تفاصيل من حياة الشيخ سيدي المختار الكنتي وبيئته الروحية والعلمية، إذ يكفي أن تمرّ على هذه الجدران المزيّنة بالرسوم والألوان والموشّاة بالكلمات والعبارات المختصرة؛ لكي تطلع على حيوات الشيخ



الاجتماعية والروحية والعلمية والسياسية، فهذه لوحة تضمّ سلسلة شيوخه أو تلامذته ومريديه، وهذه لوحة تشجّر المعارف والعلوم والرؤى التي اهتمّ بها الشيخ، وتلك لوحات تضيء جوانب أخرى متنوّعة من حياة الشيخ معروضة بأشكال وألوان جذّابة على ورق حريري يكاد يغطي كافة جدران غرف الدار، وفي جهة أخرى رسوم ولوحات تجسّد عمارة مدن كانت حاضرة علمية لتراث هذا العلّامة، هذا إلى لوحات لحروب شكّلت منعطفاً تاريخياً في مسار حركة الشيخ الإصلاحية.

إن هذا المجمّع فضاء معرفي يبهج العيون بلوحاته وصوره ورسومه، فحيثما يمّمت وجهك رأيت معلماً ناطقاً بتراث زاخر يغريك بمتابعة تفاصيله أو شاهدت صوراً حيّة تحكي تفاصيل قصّة شمس مشرقة بالمعارف والعلوم لشيخ امتدّت دارةُ إشعاعه لِتصل ربوع منطقة واسعة تشمل اليوم دولاً تُعدّدها إحدى اللوحات.

ولاستشراف آفاق هذا المجمّع في



المستقبل ينكر رئيسه الأستاذ أحمد ولد باب أحمد أن لديه رؤية لرقمنة آثار ومؤلّفات الشيخ سيدي المختار الكنتي ونشرها عبر الإنترنت لإتاحة الاطّلاع عليها لأكبر قدر من القرّاء، مشيراً إلى أنهم قد حصلوا حتى الآن على بعض مخطوطات الشيخ من مكتبات دول عربيّة كالسعودية أو غربيّة كالولايات المتحدة الأميركية، وهو ما يدل على مبلغ انتشار مؤلّفات هذا العلّامة في مناكب الأرض، أما الدول القريبة من موريتانيا فإنها امتداد طبيعي لمدرسة الشيخ الروحية والعلمية، ومن أهداف هذا المجمّع تكوين مكتبة حديثة تضمّ كافة البحوث والدراسات المنجزة من قِبَل باحثين في شتى بقاع العالم عن جوانب من حياة الشيخ الكنتي الروحية والعلمية، ويستقطب المجمّع كثيراً من الأساتذة الباحثين والدارسين المهتمين بتاريخ المنطقة الروحي والعلمي عبر ندوات علمية يقيمها هذا الصرح العلمي الحداثي فضلاً عن تكريمه لشخصيات متميّزة بعطائها الثّقافي، فيفِد هؤلاء الزوّار الملبّون للدعوة رغبةً في متابعة عرض ثقافي، لكنهم في الحقيقة يفاجأون بعروض غنية يقدّمها لهم مُعلّم صامت ناطق هو جدران هذا المجمّع، وهم يخرجون وقد تابعوا شروحاً لكل لوحة من لوحات هذه الجدران التي تعمر قاعات المجمّع، من قِبَل مضيف أريحيّ، هذا إلى كؤوس شاي مترعة على طريقة الضيافة الشنقيطية الأصيلة.

إن هذا المجمّع معلمة لتحديث تراث قامةٍ روحية وعلمية سامقة عظيمة التأثير يخرج روّاده من زيارتهم، ولكل منهم زاد غنيّ ونكريات ملتهبة بالأشواق، ولَعلّ آية سحر هذه اللوحات يتمثل في غنى التجربة وثراء المعرفة المكتسبة من رؤية خاطفة، فالباحث تستثير لديه رغبة في دراسة جانب من جوانب هذه الشخصية، والمتفرّج يحسب أنه قد اكتسب فكرة عامة مركّزة خلال متابعة سريعة لعروض عن لوحات شيّقة، والسائح يمتّع النفس بما يسحر العين ويخلب اللّب من المناظر الرائقة.

الاتجاه نحو الرقمنة

يتجه المعهد الموريتاني للبحث العلمي في إطار عملية التحديث الثّقافي نحو تصوير ورقمنة المخطوطات كما يقول الدكتور بشيري ولد محمد في لقائه مع «الدوحة» إلّا أنه يؤكّد على ضرورة إخضاع هذه العملية للدراسة والبحث، بحيث تكون الجهة الراعية أو الوصية متحكّمة في إدارة عملية الولوج إلى المخطوط، وهو يعتقد أن ثمّة حاجة لإجراء غربلة وتصنيف لتحديد أولويات النشر والتوزيع تبعاً للمصلحة العامة، فليس كل مخطوط خاضعاً للقيم والأعراف الجمعية التي تلتزم الدولة بحمايتها ونشرها، وهو يرى أن الدولة كسلطة عمومية تمتلك الحق في التحكّم في بيع ونشر وتوزيع المخطوطات كإرثٍ وطني، فمالك المخطوط ومخطوطه في النهاية خاضعان لسلطة الدولة، ويمكن لها أن تتصرّف فيهما في حدود المصلحة العامة.

وتسعى كثير من الأسر الثّقافيّة الحاضنة لإرث معتبر من المخطوطات والآثار إلى عرض تراثها عبر مواقع إلكترونية على شبكة الإنترنت لتقريبه إلى الأجيال، ويوفر بعضها خدمة التصفُّح والتنزيل لمواد ونصوص ثقافيّة، بحيث يُتاح للجميع الاطّلاع عليها، كما هو الشأن بالنسبة لموقعي الشيخ محنض بابه بن اعبيد والشيخ محمد المامي، وينكر رئيس مجمع الشّيخ سيدي المختار الكنتي أن مؤسّسته بصدد رقْمنة مخطوطات هذا الشيخ ونشرها في موقع إلكتروني على شبكة الإنترنت، لكن أغلب ملّاك المخطوطات يبقى بمنأى عن التحديث لأسباب كثيرة منها شِدّة تشبثهم بالتُّراثي ونفورهم من الحداثة، واعتقادهم أن قيمة المخطوط القديم تتجلّى في مظاهر بلاه وقدمه.

إن مبادرات تحديث التُّراث تحقّق تقارباً محموداً بينه وبين الأجيال المعاصرة، وإن كانت بعض مظاهر هذا التحديث تنزع عن التُّراث بعض سيماه التي بها يكون تراثاً عريقاً وأصيلاً، فهل يحتاج التُّراث إلى تغيير زيّه لكي يتواصل مع الأجيال الحديثة؟

جورج قرم لـ «الدوحة»:

ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب والمسلمين

يظلّ المفكّر جورج قرم حلقة أساسية في اتّجاه التأمُّل النقدي والتعاطي العقلاني مع مشاغل العالم، والعلاقات: شرق غرب، جنوب شمال. وقد عمّق هنا التوجّه عبر كتابات ودراسات مهمّة، ننكر منها: تعدّد الأديان وأنظمة الحكم- 1971، انفجار المشرق العربي- 1987، النزاعات والهويّات في الشرق الأوسط- 1992، شرق وغرب: الشرخ الأسطوري- 2002، المسألة الدينية في القرن الحادي والعشرين- 2006، أوروبا وأسطورة الغرب- 2009، نحو مقاربة دنيوية للنزاعات في الشرق الأوسط- 2012، الفكر والسياسة في العالم العربي- 2015.

أجرى الحوار- محسن العوني

وضع، في كتابه الأخير، كلّ ما يعلمه من غنى الثّقافة العربيّة والفكر العربي المعاصر حتى يعلّم الجيل الشاب، كما الرأي العام الأوروبي، أن العقل العربي ليس محبوساً في سجن ديني متزمّت ضيّق الأفق مغترب عن عصره.. وبالنظر إلى منجزه البحثيّ الثّري ومسيرته الأكاديمية المرموقة، كان لنا معه هذا الحوار:

يدعو بعض المفكّرين العرب، مثل إدوارد سعيد، ومحمد الطالبي، وحسن حنفي، وغيرهم.. إلى ما يمكن أن ندعوه- تجوّزاً- «الاستغراب»، وهو ما يعنّونه شرطاً ضرورياً لتجاوز ما أطلق عليه المؤرّخ محمد الطالبي «تراث اللاّتفاهم، tradition d'incompréhension».. كيف تنظر إلى هذه الدعوة؟

- أنا لا أعتقد أن الردّ على «الاستشراق»، الذي له الطابع السياسي العنصري، يجب أن يكون بشكل عكسيّ، كالإقدام على صياغة علم «الاستغراب» المماثل؛ وذلك لأسباب مختلفة: السبب الأوّل أنه ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب والمسلمين إجمالاً، وليس كلّه جزءاً من التيّارات الفكرية العنصرية في الثّقافتين: الأوروبية، والأميركية.. فهناك أعمال بحثيّة حول الشرق، سواء أكان الشرق المسلم أم البوذي أم الهندوسي، لها قيمة علمية مفيدة للتعمّق في تاريخ المجتمعات والحضارات، بشكل عامّ. أما ما سمّاه المؤرّخ محمد الطالبي «تراث اللاتفاهم»، فهي مشكلة سياسية بامتياز، مصدرها نزعات استعمارية الطابع، آتية من الجزء العنصري للثّقافة الأوروبيّة التي برزت في القرن التاسع عشر، أو قبل ذلك، بالنسبة إلى غزو القارة الأميركية، ولا يمكن مجابهة مثل هذه النزعة بنزعة معاكسة، ترى كلّ الإيجابيّات والأخلاقيّات والمُثل العليا في الثّقافة العربية الإسلامية، على سبيل المثال، وترى كل الانحطاط الأخلاقي والقيمي والمادّي في الثّقافات الأوروبية، وهي ذاتها ثقافات متعدّدة فيما بينها (لاتينية الأصل، وجرمانية، وإسكندنافية، وإنجليزية)، وداخل كل واحدة منها، وقد تمّ توحيدها، بشكل اصطناعي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، في إطار الحلف الأطلسي، بوصفه حلفاً عسكرياً يسعى إلى السيطرة على العالم، بما فيه أوروبا، لتوحيد الأسواق وبنيتها المؤسّساتية وقدرتها العسكرية.

في المحصّلة، لا يقابَل الاستشراق باستشراق معكوس، أي بالاستغراب، لأن ذاك يؤدّي إلى تفاقم المشاعر العدائيّة بين المجتمعات الشرقيّة والمجتمعات الغربيّة، ويعزّز المنطق المنحرف لنظريّة صراع الحضارات، وهي النظريّة التي أصبحت تبرّر الحملات العسكرية للولايات المتّحدة والحلف الأطلسي، بشكل خاصّ، ضدّ المجموعة العربيّة.

ما رأيك في الدعوة إلى حوار الحضارات والأديان التي صدرت عن بعض المفكّرين والمسؤولين؟

- كتبت، مراراً وتكراراً، منتقداً مبدأ حوار الحضارات، وقد ناقشت في الموضوع الرئيس الإيراني السابق محمد خاتمي الذي كان من بين المبادرين إلى إطلاق الدعوة إلى مثل هذا الحوار؛ ذلك أن طرح حوار الحضارات لإيقاف انتشار أيديولوجيا صدام الحضارات يعني أننا نسلّم- مسبقاً- بأن الثّقافات والحضارات والأديان هي مصدر النزاعات المسلّحة والحروب الفتّاكة، بينما مصدر كلّ النزاعات هو الرغبة في السيطرة والاستعمار والسّطو على أملاك الشعوب الأخرى؛ وأرزاقها؛ ولذلك يعزّز مبدأ الحوار الحضاري أو الثّقافي أو الديني المنطق التبريري للعنف الكائن في مقولة صراع الحضارات. هذا، بالإضافة إلى أنه في المنطق والواقع المعيش لا تتحاور الحضارات، بل تتفاعل فيما بينها بشكل عفوي، وما من حضارة إلّا وقد ازدهرت نتيجة تفاعلها مع الحضارات الأخرى بوافر الفضول العلمي، والأدبي، والفنّي. وخير مثال على ذلك الحضارة الإسلامية التي تألّقت في القرون الأولى من نشأتها، بسبب انفتاح أعلامها على كلّ الحضارات المحيطة بها: (البيزنطية، الفارسية، السريانية) أو البعيدة عنها: (الهندية، والصينية)، وكذلك الثّقافة اليونانية القديمة التي كانت قد انفتحت على حضارات الشرق القديمة المختلفة. وهذا التفاعل بين الحضارات لا يمكن تنظيمه، بل يجب أن يبقى جزءاً من ديناميكيّة العمران، بالمعنى «الخلدونيّ» للكلمة، أمّا إذا تمّ تأسيس أندية رسمية



جورج قرم

لحوار الحضارات أو الثّقافات أو الأديان، فمن هو أهلٌ لتمثيل حضارة ما؟ وفي معظم الأحيان، هذه الحوارات لا تؤدّي إلى نتيجة، بل يمكن أن يكون لها تأثير عكسي للهدف المنشود من ورائها. فإن مَن يدّعي تمثيل حضارة أو دين أو ثقافة يضطرّ إلى المزايدة الهويّتيّة، لتأكيد صفته التمثيليّة.

قمتَ، في بعض مؤلّفاتك، بتفنيد مفاهيم استشراقية، تبنّاها بعض أبناء المنطقة العربية، وهي مفاهيم من نوع: أقلّيّة/أغلبيّة.. حروب صليبية/ حروب دينية، مقترحاً العودة إلى مفاهيم أصيلة في التراث، من مثل: مِلل/فرق/جماعة/حروب الفرنجة/ الجهاد ردّاً للعدوان.. كيف تبدو لك أهميّة ذلك؟

- نعم، أنا أفكّك الطروحات العنصرية والتراثية، والأيديولوجيّات المبنيّة على الاعتبار الوهمي بأن المجموعات الإنسانية، تتميّز كل واحدة منها بجوهرانية جامدة، لا تتغيّر، ولا تسمح بالتعدّدية الفكرية الحرّة داخلها. بينما الحقيقة أن هويّة الشعوب تتغيّر عبر التاريخ، وهي ليست ثابتة. وعندما نأتي إلى اعتبار الدين ثقافة أو حضارة شاملة، جوهرانيّة الطابع، لا تتغيّر عبر التاريخ، فهذا موقف منافٍ للحقائق التاريخية وللمنطق؛ ذلك أن أهل اليونان، اليوم، ليسوا مثل أجدادهم

في التاريخ، عندما ظهرت الفلسفة والحضارة اليونانية القديمة، وكذلك أهل إيطاليا الحديثة، بالنسبة إلى عهد الإمبراطورية الرومانية بعظمتها، والعرب، اليوم، ليسوا مثل عرب الجاهلية أو العرب الفاتحين الذين بنوا حضارة عظيمة، أمّا الألمان أو الفرنسيون فهم من سلالة قبائل مختلفة غزت القارّة الأوروبية الصغيرة على مراحل، ولم يبنوا حضارة ألمانية أو فرنسية إلّا بعد مضيّ قرون عديدة. أمّا الدين المسيحي فهو، اليوم، غير الديانة المسيحية في القرنين الأوّلين من نشأتها، حيث كان المسيحيون الأوّلون مضطهدين، يُستَشهَدون من أجل إيمانهم الجديد، والأحوال هي غير ما كانت عليه الأحوال في أوروبا عندما سيطرت الكنيسة الرومانية على كلّ أوجه النشاط: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والعقائدية، في المجتمعات الأوروبية، ولم تكن المسيحية في القرون الوسطى الأوروبية- حين كانت تضطهد أبناء الديانات الأخرى، وتقيم محاكم التفتيش لقمع أيّة نزعة انشقاقية عن كنيسة روما ومعتقداتها- كما هي اليوم بقبولها التعدّدية الدينية والأنظمة العلمانية الطابع. ويمكن أن نقيم العديد من المشابهات بالنسبة إلى الديانات الأخرى، سواء أكانت توحيدية، كالإسلام والمسيحية واليهودية، أم كانت وثنيّة، مثل الهندوسية والبوذية وعدد من الديانات السائدة في شرق آسيا.

وأنا أدعو الباحثين العرب ألّا يقعوا فريسة المنظومة المفاهيميّة الأوروبية، وأن يأخذوا من المفاهيم العربية، التي تمّ استعمالها في الماضي، ما يناسب السياق التاريخي العربي الحديث. وعند ابن خلدون، نجد العديد من المفاهيم والمنظومات الفكرية التي تفسّر السياقات التاريخية؛ وهذا قد يحرّر العقل العربي من تبنّي الإشكاليات الخاصّة بالتاريخ الأوروبي والتاريخ الأميركي، ليبنوا منظومة مفاهيمية وصياغة نظام إدراكي لمجريات العالم، يكون مستقلّاً عن النظام الإدراكي الأوروبي الأميركي وأكثر التصاقاً بالواقع العربي. وفي

> بعد انهيار النظام السوفياتي أصبحت -بالتدريج- الديانة الإسلامية هي التي تكوّن الخطر الوجودي من وجهة نظر الأوروبيّين والأميركيّين

هذا الخصوص، دعوت في العديد من مؤلّفاتي إلى الابتعاد عن إشكالية الأصالة مقابل الحداثة، وهي إشكالية خاصّة بالقرن التاسع عشر الأوروبي، كردّة فعل على التغييرات الاقتصادية والاجتماعية المتسارعة، نتيجة انتشار الثورة الصناعية بسرعة، وكذلك الابتعاد عن إشكالية فصل الروحي عن الزمني، الناتجة عن الخصائص التاريخية لمسار الكنيسة في أوروبا.

ما الذي تعنيه بالهويّات العملاقة؟ وما خطورتها؟

- الهويّات العملاقة هي نتيجة تراجع، بل- في بعض الأحيان- انهيار الأيديولوجيات القومية والعلمانية الطابع التي سيّرت العالم منذ أواسط القرن التاسع عشر، وفي بعض الأحيان، تأتي متمازجة مع أنواع مختلفة من المفاهيم الماركسية أو الليبرالية. فبعد المجازر الرهيبة التي حصلت في أوروبا، خلال الحربين العالميّتين، ونتائجهما الكارثية، رأى العديد من الفلاسفة الأوروبيين نبذ القومية بوصفها أيديولجيا، وفي الوقت نفسه نبذ الماركسية، وذلك لاعتماد مفاهيم أخرى لهويّة الإنسان كجزء من منظومة هويّتيّة سياسية وعسكرية، وهي الغرب، بالتركيز على القيم الدينية والديموقراطية النيوليبرالية، في آن معاً. وقد أصبحت الأدبيات الغربية تنسى نظرية انتماء المجتمعات الأوروبية إلى التراث اليوناني الروماني القديم، واتّجهت لتبنّي طرح الجنور اليهودية المسيحية لتلك المجتمعات بديلاً عن الجنور الرومانية اليونانية. وهنا- بطبيعة الحال- سخافة تاريخية واضحة، إذ إن المسيحية قد انتشرت وأصبحت ديانة كلّ المجتمعات، في أوروبا وفي الشرق البيزنطي، على أنقاض اليهودية التي أصبحت مضطهدة من قِبَل السلطات المسيحية. غير أن اعتماد هذه المقولة، أي الجنور المسيحية اليهودية، إنما سهّل نسيان ما تعرّض له الأوروبيون المعتنقون للديانة اليهودية من اضطهاد ومجازر، على يد النظام النازي الألماني، كما أن هذه المقولة تمّ توظيفها في تأجيج العداوة للاتّحاد السوفياتي ولنفوذ الماركسية في الحياة الفكرية والحياة السياسية الأوروبيَّتَين، إذ أصبح الاتّحاد السوفياتي إمبراطورية «الشرّ»، كما سمّاها الرئيس الأميركي ريغن، وهي مقولة توراتية دينية الطابع. وبعد انهيار النظام السوفياتي أصبحت- بالتدريج- الديانة الإسلامية هي التي تكوّن الخطر الوجودي من وجهة نظر الأوروبيّين والأميركيّين. وهنا أدّى، بدوره، بشكل جلي، إلى أن العديد من العرب رأوا أن المحور الأساسي لهويّتهم هو- حصراً- هويّة إسلامية، لا علاقة لها بحضارة المجتمعات المسيحية الأوروبية أو أيّ مجتمع آخر. وهنا ما أفسح المجال لنجاح الطرح «الهنتغتوني» حول صراع الحضارات، وقد تمّ توظيف هذه المقولة لتبرير الغزوات الأميركية لكلٍّ من أفغانستان والعراق.

كيف تبدو لك خطورة المركزية الغربية في كتابة التاريخ، وضرورة إعادة كتابة تاريخ المنطقة؟

- ليس من السهل تفكيك المركزية الغربية في كتابة التاريخ وفي العلوم الإنسانية، بشكل عامّ؛ ذلك أن الحضارة الأوروبية ومنظومة قِيَمها وعلومها قد انتشرت في كلّ أجزاء العالم، سواء بالشكل التلقائي أم بالانتشار الاستعماري، منذ القرن السادس عشر، وهيمنة كلّ من فرنسا وبريطانيا على

مناطق شاسعة من العالم. ولقد كانت الهوّة العمرانية الكبيرة التي توسّعت، بين أوروبا ومَنْ بعدها الولايات المتحدة من جهة، وسائر العالم من جهة أخرى، قد سهلت انتشار الأفكار الفلسفية والاقتصادية والمجتمعية الرئيسية العائدة لكبار الفلاسفة الأوروبيّين. هنا لأن بريق الثورة الفرنسية والثورة الصناعية العملاقة، في أوروبا، قد نالا إعجاب النخبة المثقّفة في المجتمعات غير الأوروبية، هذا بالإضافة إلى أنّ انتشار الأفكار الأوروبية في العالم قد أدّى إلى تغييرات عملاقة في العالم، إذ انهار العديد من الإمبراطوريات والممالك لتحلّ محلّها أنظمة جمهورية، كما حصل في الصين وروسيا والسلطنة العثمانية، على سبيل المثال. ولذلك أصبحت كلمة حداثة رديفة للتطوّرات التي حصلت في القارة الأوروبية، وقد برز- في كثير من الأحيان- انقسام حادّ، داخل المجتمعات الأخرى، بين فئتين متخاصمتين؛ أي أنصار الحداثة الأوروبية المنشأ، من جهة، وأنصار التمسُّك بالتراث والتقاليد، ولو كانت جامدة، ومصدر جمود فكري وعلمي، من جهة أخرى؛ لذلك لا بدّ من الخروج من هذه الإشكالية بين الأصالة والحداثة التي ما زالت تمزّق المجتمعات العربية بعد أن مزّقت، في السابق، المجتمع الروسي والمجتمع الصيني. وبطبيعة الحال، إن كتابة التاريخ بشكل موضوعي تستوجب أن يذكر إنجازات كلّ الحضارات الأخرى في تاريخ البشرية، ومنها إنجازات الحضارة الإسلامية عند تألّقها، كما إنجازات الحضارة الصينية أو اليابانية أو الهندية، لكن، دون نكران كلّ من التطوّر العلمي، والاقتصادي، والثّقافي الذي حصل في أوروبا إبّان الثورة الصناعية وفلسفة الأنوار ومبادئ الثورة الفرنسية. ومهما كانت الحملات الاستعمارية الأوروبية الشرسة على القارات الأخرى ونهب أوروبا لخيراتها فثمة ديناميكية داخلية أوروبية، ساهمت- بشكل أساسي- بالثورة العلمية والابتكارات التكنولوجية الأوروبية، بالإضافة إلى الإنجازات: الفنّيّة، والأدبيّة.

إن علاقة الإعجاب/ الكره بالحضارة الأوروبية- الأميركية التي يتميّز بها عدد من المواقف في النخبة العربية أو الإسلامية، وفي دول أخرى، لا تساعد على الخروج من فلك العلاقات غير المتكافئة بين القيادات السياسية العربية والمجتمعات الأوروبية الأميركية. وأنا أدعو- باستمرار- إلى الابتعاد عن هذه العلاقة الملتبسة، والاطّلاع على تجارب المجتمعات الأخرى التي نجحت في الإفلات من الهيمنة الأوروبية- الأميركية، وفي تأسيس استقلال حقيقي وحالة نموّ اقتصادي ونموّ علمي متواصلين، كما حصل في اليابان والصين، و- إلى حدّ ما- الهند وفيتنام ودول أخرى في شرق آسيا.

بالنظر إلى خبرتك البحثية التدريسية التأطيرية.. ما هي رسالتك إلى طلّابك في مجال البحوث الجامعية؟

- إنني، في رسالتي إلى طلابي، و- أيضاً- في كلّ محاضراتي، أتوجّه إلى العنصر الشابّ الجامعي، وأطالبه أن يتحرَّر من إشكالية التاريخ الأوروبي ومن استيراده وتطبيقه على الواقع العربي، دون الدراية الكافية بالمسارات التاريخية المختلفة بين أوروبا وسائر مناطق العالم. وكذلك، أنصح بالابتعاد عن توجيهات أساتذتهم الغربيين أو العرب لهم بأن يدرسوا، فقط، تطوّرات الإثنيات والمذاهب الدينية، دون النظر إلى العلاقات التاريخية الوثيقة التي جمعت، خلال التاريخ، بين العرب والبربر، على سبيل المثال، أو بين المسيحيين والمسلمين واليهود العرب، وكذلك بين العرب والأكراد. فالعديد من الأطروحات تركّز على الخصوصيات الإثنية، والدينية، والمذهبية، وتضخّمها، كما كان يفعل المستعمران: الفرنسي، والإنجليزي، في بلادنا، وما تزال تقوم به الدراسات الأنثروبولجية الطابع، وكأن منطقتنا العربية منطقة صراع دائم بين الطوائف والإثنيات والعشائر. وتأكيدا على صحّة موقفي هنا ما تشهده الساحة العربية من مشاريع تفتيتية، نسمع بها منذ أن عَمَّ العنف منطقتنا العربية، بشكل جنوني.

لو حدَّثتنا عن مؤلَّفك الجديد، الصادر في باريس، حول الفكر والسياسة في العالم العربي.

- مؤلَّفي الجديد حول الفكر والسياسة في العالم العربي يهدف، من جهة، إلى كسر سرديّات نمطية عديدة حول الفكر، وحول الهويّة العربية التي أصبحت يُنظر، على أساسها، إلى الشخصية العربية على أنها، فقط، شخصية دينية، وأن الفكر العربي هو فكر ديني حصراً، ومن جهة أخرى، تبيان غنى الثّقافة العربيّة وأوجهها المتعدّدة، بدءاً من الشعر والبلاغة والفلسفة والعلوم، وانتهاءً بالروايات الحديثة الكبرى وإبقاء أهمّية الشعراء، مثل نزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس، وأهمّية كبار الفنانين (موسيقى، غناء وفنّ تشكيلي وسينما ومسرح..). فالصورة النمطية التي عمّمها الاستشراق الحديث، وكذلك الأحزاب والتنظيمات الدينية العربية، هي صورة لا تعكس غنى الحياة الفكريّة، والثّقافيّة، والفنّيّة العربيّة، إنما هذه السردية النمطية منبعها الأساسي هوالاستراتيجية الأميركية، منذ الستينيات من القرن الماضي، والتي وُضِعت لمكافحة انتشار الشيوعية والقومية والاشتراكية في العالم الثالث، بحيث عملت أميركا لما سَمّته «إعادة أسلمة» المجتمعات الإسلامية، لتقف سدّاً منيعاً أمام توسُّع النفوذَيْن: السوفياتي، والصيني، وأمام الصحوات القومية والعلمانية الطابع، المعادية للاستعمارَيْن: التقليدي، والجديد.. وفي الكتاب- إجمالاً- استعراض واسع لكلّ اتّجاهات الفكر السياسي، والقومي، والتاريخي، والفلسفي والاقتصادي والسوسيولوجي العربي، منذ عصر النهضة الذي بدأ بالأعمال الجليلة للشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، وتَبِعَتْه شخصيات أزهرية عملاقة، مثل محمد عبده وأحمد أمين وعلي عبد الرازق، وطه حسين، دون نسيان شخصيات أخرى بارزة مثل عبد الرحمن الكواكبي، وجمال الدين الأفغاني، وخير الدين التونسي، والأمير عبد القادر الجزائري، والشيخ ابن باديس.



قضية

تاريخ العرب من وإلى سايكس



تمرّ، الشّهر المقبل، مئة سنة على اتفاقية سايكس-بيكو (وُقّعَتْ في 16 مايو/أيار 1916)، لذا يبدو من المهم العودة إليها بالتحليل والتفكير، مع عدم التوقّف فقط على تمظهراتها، إذ لابدّ من الغوص ما وراء المظاهر، خاصة في دنيانا اليوم وفهم انعكاساتها الظاهرة والباطنة على يومياتنا في الوطن العربي؛ مما يحتّم على المُفكّر اللبق ترك ما يبدو من الشيء إلى ما هو عليه في ذاته. لذا، السؤال الذي لا مناص منه- إذا صدقت النية في الاتعاظ بما سلف من الأحداث، ليس في ماهيتها، كما بدت لنا وتجلّت تاريخياً-: هل من جديد في العقلية العربيّة حتى لا تتجدّد مثل تلك التقسيمات الجيوسياسية لمنطقة الشرق الأوسط التي مثّلتها سايكس- بيكو؟! هذا ما سنناقشه في قضية الشّهر..

سايكس - بيكو



بين سنتي 1916 و1922، كانت الإمبراطورية العثمانية، موضوع مفاوضات مكثّفة بين الفرنسيين والبريطانيين. بعد عام 1918، نصّبت الولايات المتحدة الأميركية، نفسها حكماً، باسم «حقّ الشعوب في تقرير مصيرها»، رغم أنها، في الواقع، لم تستشر تلك الشعوب المعنيّة، في أي وقت من الأوقات، وقد أضعفها التقسيم الإقليمي بشكل دائم.

هنري لورنس

سايكس - بيكو أو تفكيك الإمبراطورية العثمانية

ترجمة/ بوداود عميّر

في عام 1914، وجدت البلدان العربيّة، التي كانت تقع تحت نفوذ الإمبراطورية العثمانية، نفسها، تحت تأثير قوى أوروبية مجتمعة، ومتعدّدة، إضافة إلى الولايات المتحدة الأميركية. وقد حاول الشباب الأتراك، الذين تربّعوا على مقاليد السلطة منذ عام 1908، التخلّص من تلك التدخّلات النّائمة، والمستمرة، في شؤون الآخرين، ولكن على حساب مركزية استبدادية، أفرزت بروز حركة استقلال عربيّة، مستعدّة للبحث عن دعم ومساندة، من طرف الأوروبيين.

فرنسا، كانت تُعدّ، آنذاك، القوّة المهيمنة على منطقة الشام كلّها، وذلك بفضل استثماراتها الاقتصادية، ونفوذها التعليمي والثّقافي، إلى درجة، كان يتناول فيه الحديث عن مصطلح «المشرق الفرنسي»، فيما انتهى البريطانيون، الذين كانوا يحتلون مصر منذ عام 1882، إلى الاعتراف، عن مضض، بالامتياز الفرنسي.

بدخولهم الحرب في نوفمبر/تشرين الثاني عام 1914، حاول العثمانيون، التخلّص من الهيمنة الأجنبية، وتصفيّة دعاة الاستقلال العرب. في أوائل عام 1915، طال القمع النّخب السياسية العربيّة، تمّت إبادة شعوب بأكملها، في محاولة لزعزعة استقرار القوّتين المسلمتين، المشكّلتين للإمبراطوريتين الاستعماريتين، الفرنسية والبريطانية، وهكذا دعا العثمانيون للجهاد، اقتصر البريطانيون في بداية قتالهم، على الدفاع بالقرب من قناة السويس، في حين بدأ الجيش الإنجليزي الهندي، غزوه من العراق، انطلاقاً من البصرة. غير أن الحرب «المقدّسة» التي شنّها العثمانيون، بدأت تهدّد شمال إفريقيا التي كانت مستعمَرة فرنسية، وكذلك جزءاً من إفريقيا، والهند البريطانية. وهكذا وجد الفرنسيون والبريطانيون أنفسهم، في موقف دفاعي، وحاولوا إيجاد صيغة قانونية جديدة، كفيلة باسترجاع مناطق نفوذهم السابقة. خطّطوا في البداية، الحفاظ على الإمبراطورية العثمانية اللامركزية، والتي ستكون بحكم الواقع محميّة، وذلك بمهاجمة الدردنيل (1915) بهدف تهديد عاصمة الإمبراطورية العثمانية، كما اضطروا إلى الموافقة على مطالب الروس، في القسطنطينية، ومن ثَمّ اعتبارها، تقسيماً للمنطقة.

فشل الحرب الدمويّة، في مضيق الدردنيل (شمال غرب تركيا) لم يدفع الأطراف المتصارعة، على إعادة النظر



جنود عثمانيون في شوارع حلب عام 1914

في المبدأ، وهو الأمر الذي أثار انتفاضة الشريف حسين، أمير منطقة مكّة، كانوا يأملون في وضع حَدّ للتهديد بشنّ حرب مُقدّسة، وخلق جبهة جديدة في مواجهة العثمانيين. راسل مكماهون، المفوّض السامي في مصر، الشريف حسين، محاولاً تحريضه على التمرّد، غير أن فشل الترجمة، وسوء الفهم حول معاني الكلمات المستخدمة، زاد من تعقيد النّص، الغامض أصلاً، مما خلق نوعا من البلبلة، ومن ثَمّ دفع إلى تأجيل إيجاد حَلّ للقضية.

في تلك الأثناء، برز للعيّان، توماس إدوارد لورنس، الذي سيشتهر فيما بعد، باسم لورنس العرب، مدافعاً عن نهضة عربيّة، تقوم على الأصالة البدوية، من شأنها أن تحلّ محلّ الدولة العثمانية الغارقة في فسادها، وكنا الهيمنة الفرانكفونية على المشرق. وهكنا رحّبوا بقيادة أبناء الحسين، ملوك الأسرة الهاشمية، بالوصاية البريطانية، وقد وعدتهم لندن، بدولة عربيّة مستقلّة، بالمقارنة مع الدولة العثمانية. من جانبهم، حاول الفرنسيون تعزيز تقدّمهم داخل أراضي بلدان الشام، ومن ثَمّ بناء «سورية الكبرى» الفرانكفونية، تكون تحت وصايتهم.

ولكن كيف السبيل لوضع الحدود بين المنطقة العربيّة التابعة لبريطانيا، وسورية التابعة لفرنسا؟ اتفقوا في البدء، على إجراء مفاوضات في الأمر، وهكنا كلّفوا كلاً من الفرنسي فرانسوا جورج بيكو، والإنجليزي، مارك سايكس. استغرقت المفاوضات، عدّة أشهر، عكست التغيّرات الطارئة في موازين القوى، ليخلصوا في شهر مايو 1916، بواسطة تبادل الرسائل بين بول كامبون، سفير فرنسا في لندن، ووزير الخارجية البريطاني، إدوارد غراي. يير الفرنسيون إدارة مباشرة مساحة تمتدّ، من الساحل السوري إلى الأناضول. بينما يتمّ وضع محافظة البصرة العراقية، وجيب فلسطيني حوالي حيفا، تحت الإدارة المباشرة للبريطانيين. وسيتمّ تقسيم الدول العربيّة المستقلّة، التي عُهِدَ بها إلى الهاشميين، إلى منطقتي نفوذ، ووصاية. المنطقة الشمالية، ستقع تحت إشراف الفرنسيين، في حين تقع الجنوبية تحت إشراف البريطانيين. أما الخط، الذي بات يُطلق عليه، سايكس بيكو، الذي يُقسّم الشرق الأوسط، فسيسمح أيضاً، ببناء السكك الحديدية البريطانية، من بغداد إلى حيفا. وهكنا أبدى الروس والإيطاليون، موافقتهم على هذه الاتفاقية.



فرانسوا جورج بيكو



مارك سايكس

في مطلع عام 1917، بدأ البريطانيون محاولة غزو فلسطين. في إبريل/ نيسان، دخلت الولايات المتحدة الحرب كشريك، وليس كحليف لفرنسا وبريطانيا ضد ألمانيا. الاعتماد المتزايد على المكننة، في الحرب، دفع الفرنسيين والبريطانيين، إلى مضاعفة اهتمامهم بالنفط (كسب الحلفاء الحرب، سنة 1918، بفضل تدفّق البترول).

عبّر رئيس الولايات المتحدة الأميركية، وودرو ويلسون، عن عدم التزامه بالمعاهدات «السرية»، مع شركائه، وأنه سيحرص على الدفاع عن حقّ الشعوب في تقرير مصيرها، على الرغم من أنه ليس من الواضح في ذهنه، ما إذا كان ذلك ينطبق أيضاً، على الشعوب غير البيضاء، مثل «السّمر» (العرب)، أو أصحاب اللون «الأصفر»، أما أصحاب البشرة السوداء، فكان يبدو من الأشياء غير المستحبة، تناول وضعهم.

حاول «إنجليز» القاهرة، معارضة الاتفاق المبرم مع الفرنسيين، على الأقّل بالنسبة لفلسطين، إن لم يكن لباقي سورية. خاصّة أنهم يمتلكون الآن، دعماً قوياً، من لندن. وهم يحسنون وبصدق، استخدام الخطاب «الويلسوني»، والمتمثّل أساساً، في أن يقوم تعاون، على أنقاض الإمبراطورية العثمانية، بين العرب، الأكراد، الأرمن، اليهود، جميعهم، تحت وصاية «الخيّرين» من البريطانيين.

وفي هنا السياق، استخدم «سايكس»، الحركة الصهيونية، مما أدّى إلى وعد بلفور، في 2 نوفمبر/تشرين الثاني 1917، والمتضمن تأسيس وطن قومي يهودي، في فلسطين، وسوف ترتكز الإستراتيجية البريطانية على احتلال الأرض، مع تشجيع، انتفاضة العرب في سورية (ولكن ليس في فلسطين)، وكنا إطلاق سلسلة من التصريحات الرسمية، تدخل في إطار تقرير المصير. في لندن، حق الشعوب بالنسبة إليهم، يعني الحق في اختيار الوصاية البريطانية. عندما يرفض القوميون العرب، تلك الهيمنة، ينعتون بأقذع الأوصاف، وبأنهم موالون للفرنسيين، أو المسيحيين عموماً.

في عام 1918، أصبحت قضية النفط، مركز اهتمام دولي، فبموجب الاتفاقية، تسيطر فرنسا على منطقة الموصل، أين توجد احتياطات كبيرة محتملة، فيما سيحصل البريطانيون، على حقّ الامتياز. حاول رئيس الوزراء الفرنسي، جورج كليمنصو، إرضاء مجموعات الضغط الاستعمارية، بأن يقتصر النفوذ الفرنسي على الحدود «المفيدة» فقط، من الأراضي السورية، والتي لا تحتوي على الأراضي المقدّسة، على أن تضمن منفذاً، يسمح باستغلال الموارد النفطية، ذلك أن شساعة الإقليم، والتكاليف الباهظة التي تستوجب الإحاطة بإدارته، لا تتناسب، حسبهم، والمردود الذي يمكن جلبه منها.



آرثر بلفور



توماس إدوارد لورنس

وسرعان ما تَمّ العدول عن مطالب من قبيل «سورية لا تتجزأ»، في اليوم الموالي للهدنة، وتعامل مباشرة، وبدون شهود، مع لويد جورج، رئيس الوزراء البريطاني، لتقسيم الشرق الأوسط.

في منكراته، المؤرّخة في ديسمبر/كانون الأول 1920، كتب، موريس هانكي، سكرتير الحكومة البريطانية، ما يلي: «كليمنصو، وفوش، عبرا البحر، بعد الهدنة، وقد نُظّم لهما، حفل استقبال عسكري وشعبي ضخم. توجّه كل من لويد جورج، وكليمنصو إلى سفارة فرنسا... وعندما جلسا منفردين، قال كليمنصو : «حسناً، ماذا سنناقش؟»، أجاب لويد جورج: «عن بلاد ما بين النهرين وفلسطين». «قل لي ماذا تريد؟»، سأل كليمنصو، ردّ لويد جورج: «أريد الموصل»، «هي لك» قال كليمنصو، ثم أردف: «ألا تريد شيئا آخر؟»، «بلا، أريد القدس أيضاً»، تابع لويد جورج، «ستكون لك» قال كليمنصو. لم يكن هناك أي أثر مخطوط، أو منكّرة، أنجزت في ذلك الوقت (...) ومع ذلك، على الرغم من الضغط الكبير، الذي تعرّض له من طرف زملائه، ومن جميع أنواع الأحزاب، لم يتراجع كليمنصو، والذي كان يتميّز بعناد شديد، عن موقفه، لقد كنت في وضع جدّ مناسب، لأصرّح، أن لويد جورج، لم يدع له أبداً الفرصة. بهذا الشكل، إذاً، حُدّد مسار التاريخ».

اشترط الفرنسيون، في أي اتفاق إقليمي، سيتمّ، على اقتسام مناطق تواجد النفط. منذ بداية مؤتمر السلام، رفض الرئيس ويلسون، ضمّ المستعمرات الألمانية السابقة في إفريقيا، والمحيط الهادي، من طرف الإمبراطوريات الفرنسية والبريطانية: أراد أن يعهد بها إلى الجامعة المستقبلية للأمم، (SDN). ناور لويد جورج بمهارة، من خلال اقتراح إنشاء «دول منتدبة» تُعهد مؤقتاً إلى حكومة «متحضّرة»، تتولّى مسؤولية نقلها نحو تحقيق الاستقلال. كما قام في سريّة، بضمّ الأقاليم العربيّة، التي كانت تابعة للإمبراطورية العثمانية. ويلسون عبّر عن موافقته في يونيو/حزيران 1919.

لم يتم إبلاغ المعنيين الرئيسيين، تمّت دعوتهم للمثول أمام المجلس الأعلى للقوات المتحالفة، أو ما كان يطلق عليه (مجلس الستة)، مما أثار غضب ويلسون، الذي قرّر إنشاء لجنة للتشاور مع السّكان، حول اختيار الدولة المنتدبة. فجأة، اكتشف البريطانيون، أن العرب في فلسطين والعراق، ربما يرفضون وصايتهم. من جانبهم، خشي الفرنسيون، من معاداة السوريين لهم، مما سيضطرون لقبول مطلب إقامة دولة لبنانية، ذات أغلبية مسيحية. وهكذا انسحبت القوّتان الأوروبيتان من اللجنة، التي ستُصبح تحت إشراف حصري من طرف الأميركيين، والنين، استمعوا إلى مطلب العرب الفلسطينيين،



القاضي برفضهم الصهيونية، وكذلك، قبول المسيحيين اللبنانيين الانضمام لفرنسا، ومطلب الاستقلال من طرف العرب السوريين. ليخلصوا في آخر المطاف، إلى اختيار الوصاية الأميركية (28 أغسطس/آب 1919)!، ولكن بعد فوات الأوان: فقد رفض مجلس الشيوخ الأميركي، معاهدة فرساي، وهكذا انسحب الأميركيون من جميع مؤتمرات ما بين الحلفاء.

وجد الفرنسيون والبريطانيون أنفسهما، وجها لوجه. تحوّل ميزان القوّة على الأرض، لصالح الفرنسيين، الذين كانوا يتوافرون على قوّات عسكرية جاهزة، في حين كانت لندن قد عطّلت تعبئتها للحرب. وهكذا تم تأكيد التقسيم إلى دوّل منتدبة، واكتفوا، فقط، بعملية ضبط خطّ سايكس - بيكو، من مؤتمر دوفيل (سبتمبر/أيلول 1919) إلى سان ريمو (إبريل/نيسان 1920). ثم نقل الشريط الحدودي الفلسطيني، على بعد بضعة كيلومترات نحو الشمال. شرق الأردن، ربطت فلسطين مع العراق، الأمر الذي سيخلق ممرّاً مضموناً، يسمح بمرور فوري، لخطوط الطيران نحو الهند، وعلى المدى المتوسط، لتثبيت خط أنابيب، ينقل النفط من العراق، إلى البحر الأبيض المتوسط (فكرة السكك الحديدية، صارت من الماضي). صار الفرنسيون، يتوافرون على ربع النصيب (في وقت لاحق 23.75 %) داخل مجموع الشركات، المسؤولة عن استغلال النفط.

بقي فرض نظام الانتداب، عن طريق القوّة، كآخر محاولة، في فلسطين، في سورية والعراق. شن البريطانيون والفرنسيون، عمليات حربية واسعة النطاق، في محاولة إخضاع السكان الأصليين.

عملية تقسيم الشرق الأوسط، إلى عِدّة دول، لم يثر، في حَدّ ذاته، استياء أحد: فقد خطّط الهاشميون له، منذ البداية، لصالح أبناء الحسين الكبار سنّاً، إلّا أنه أُنجز، في الواقع، ضدّ إرادة الشعوب، باستخدام خطاب متسامح، يفضي إلى عدم جدوى استخدام القوّة. وبالمقارنة مع التطوّرات السياسية، التي عرفها العقد الأخير، إبّان الحكم العثماني، من حيث استقطاب الأعيان، وإنشاء نظام انتخابي، حتى وإن بدا غير مكتمل، لكنّه، مَهّد الطريق، لتمثيل سياسي حقيقي، بمقابل ذلك، شكّل الاستبداد الفرنسي، الإنجليزي، تراجعاً دائماً.

استمرّت عملية تقسيم الأقاليم، لأن الطبقات الحاكمة الجديدة، وعواصمها، تمكّنوا من بسط سلطتهم على البلدان الجديدة. بيد أن أحداث 1919 - 1920، اُعتُبرت بمثابة خيانة للالتزامات، على وجه الخصوص، حق الشعوب في تقرير المصير. لاسيما تجريد النخب المحلية، من تقرير مصيرها. وعندما عاد بقوّة، للساحة، أنصار القومية العربيّة، لم يعترفوا بشرعية ذلك التقسيم، وطالبوا بإنشاء أمّة عربيّة موحّدة، كفيلة بمعالجة عِلل المنطقة. وهكذا تَمّ ضرب شرعية الدول الفعلية، وتفتيتها بشكل دائم. كما أن إنشاء وطن قومي يهودي، جَرّ المنطقة، إلى دوّامة من الصراعات، التي يبدو أنها بعيدة عن الانتهاء.

شبح «سايكس - بيكو» جديد، أو تقاسم الشرق الأوسط، تُفرض سياسته من الخارج، يعود من جديد. التوهّم الغربي بالتفوّق المعنوي، مجسّداً، في تطبيق الديموقراطية والليبرالية، يبدو مخادعة مشؤومة، ولعلّه، المحصّلة الأكثر ضرراً، لاختيارات الفترة 1916 - 1920، المتجدّدة بانتظام، منذ ذلك الحين



تمرّ هذه السنة مئة عام على اتفاقية سايكس- بيكو، وهي الدليل الأكبر على أن القراءة الجيوستراتيجية الفهيمة للأمور يجب ألّا تقف على تمظهراتها، إذ لا بد من الغوص ما وراء المظاهر، خاصة في دنيانا اليوم التي هي أولاً وقبل كل شيء هنا المجلّى المخادع؛ مما يحتّم على المفكّر اللبق ترك ما يبدو من الشيء إلى ما هو عليه في ذاته. لذا، السؤال الذي لا مناص منه، إذا صدقت النية في الاتعاظ بما سلف من الأحداث، ليس في ماهيتها، كما بدت لنا وتجلّت تاريخياً، بل في السؤال هل من جديد في العقلية العربيّة حتى لا تتجدّد مثل تلك التقسيمات الجيوسياسية لمنطقة الشرق الأوسط التي مثّلتها سايكس- بيكو؟ لنتذكّر، بادئ ذي بدء، بالاتفاقية كما عُرفت قبل الردّ على السؤال فالتوسُّع فيه قليلاً حسب المجال.

اللاوعي العربي.. مئة عام بعد سايكس - بيكو

فرحات عثمان

سايكس- بيكو الأمس

في عجالة، تُعد الاتفاقية تفاهماً سرياً أُبرم أثناء الحرب العالمية الأولى، في 16 مايو 1916، بين بريطانيا العظمى وفرنسا، بموافقة روسيا، على تفكيك الإمبراطورية العثمانية، التي كانت تنعت بالرجل المريض. وسمّيت الاتفاقية باسمي المفاوضين اللذين أبرماها، وهما البريطاني مارك سايكس، عن الحكومة البريطانية، و الفرنسي جورج بيكو، عن الحكومة الفرنسية. بمقتضى هذا التفاهم، تَمّ الاتفاق على تقسيم الإمبراطورية العثمانية بين الدولتين، في نهاية الحرب العالمية، وبخاصة الدول الخاضعة للعثمانة، أي سورية والعراق. كما أكّد الاتفاق، في نفس الوقت، تعهد قوات الحلفاء ضمان الاستقلال التام للعرب تشجيعاً لهم للتمرّد على الأتراك. تم كشف الاتفاق السري من طرف القوات البلشفية بعد ثورة أكتوبر/تشرين الأول 1917، الشيء الذي أثار الاستنكار في العالم العربي، خاصة لما كان من تنكّر للعهود الحاصلة للعرب خلال الحرب. وقد أدّى الاتفاق إلى تقسيم المناطق التي كانت خاضعة للسيطرة العثمانية في سورية والعراق ولبنان وفلسطين إلى مناطق تخضع للسيطرة الفرنسية وأخرى تخضع للسيطرة البريطانية.

سايكس- بيكو اليوم

الجواب عن ما مضى من سؤال في التوطئة هو حتماً بالنفي، بما أننا نرى تحت أعيننا كيف تتواصل إعادة رسم الخرائط، وعلى الأقل قراءتها، كما كان الحال مع الاتفاقية. فإن تم تأويل كل الخرائط خلال فترة الحرب العالمية الأولى ثم منذ يوليو 1923 بعد إرضاخ الإمبرطوية العثمانية على التضحية ببعض الدول العربيّة، فالدول العظمى لا تفتأ تتطاول على العالم العربي وتمد بساطها شيئاً فشيئاً عليه. ولا شك أنها في ذلك لا تقوم إلّا بما تفرضه عليها مصالحها وتمكّنها منه قوتها وانقسام من يضع نفسه عرضة للتقسيم، بل ويشجّع عليه. إن مشروعات رسم وإعادة رسم الحدود لا تنتهي في عالمنا، وليس ذلك يخص فقط الشرق أو دول شمال إفريقيا، بل هو في كل مكان يسمح به.. فهل من المستغرب أن يعمل العدو على استغلال كل فرصة سانحة لإعادة رسم خريطة المشرق العربي بما يستجيب لمصالحه على المجالين القريب والبعيد؛ فهنا أيضاً مما نراه عند الصديق لأنه لا صداقة في السياسة أمام المنافع؟ والحال نفسها، ولا غرو، أمام التطلعات الآنية والاستشرافية

للقوى، العظمى خاصة.

إن العالم لا خرائط نهائية له إلّا في زمن هيمنة قوة تحفظ أراضيها بقوة، وهنا ما لا يدوم أبد الآبدين؛ أما والحال التي عليها العالم اليوم هي الانحلال القيمي، والانهيار لنظام فقد مشروعيته، وتعدّد الفرص أمام كل من هَبّ ودَبّ من المغامرين، فرسم الخرائط فيه أصبح هنا الشيء المتحرّك دائماً. لذلك يمكن القول إن عقلية سايكس-بيكو عقلية بقيت قائمة، لا نهاية لها، إن سراً وإن علناً. فحقبتنا الزمنية الحالية، وهي الفترة الفاصلة بين نهاية العالم القديم وميلاد عالم جديد، حبلى باتفاقيات من نفس النوع. فلا تُعدم أي فترة زمنية في تاريخ البشر من مفاوضات سرية، خاصة من هنا النوع الفاصل بين حقبتين؛ ولا شك أنها بحِدّة أكثر في أيامنا الحالية لانقسام العالم حسب المصالح؛ مصالح الدول طبعاً، ولكن خاصة وأولاً مصالح من يحكمها التي تضخمت إلى حَدّ كبير لانهيار الدول بتفسخ معنى الدولة نفسه، وأفول المنظومة الديموقراطية وثيمة حكم الشعب.

في اللاوعي العربي والمتخيّل الإسلاموي

لهنا وجب التنبّه، عند التنكير بمثل هنا الحدث التاريخي المهم الذي نحن بصدده، إلى أن القراءة في الخرائط لم تعد تكفي، بل يجب أولاً أن تكون في الذهنية؛ لهنا يمكن القول إن التقسيمات الجيوسياسية لمنطقة الشرق الأوسط وكامل العالم اليوم، تماماً كما كان الأمر بالأمس، هي أساساً من نتاج متخيّلنا العربي، حبنا إذن لو يكون التعرّض لهذه الذكرى وغيرها الفرصة السانحة للتعاطي معها من زاوية متجدّدة، كأن يكون تركيز الانتباه على ما في عقليتنا ومخيالنا العربي من تريّب للعديد من اتفاقيات سايكس- بيكو جديدة نكتبها بأنفسنا! فما دام رسم الخرائط الاستراتيجية لا ينتهي، فإن إعادة رسم المنطقة العربيّة- التي، كما هو معلوم، تَمّ تقسيمها بسهولة نظراً لحالة المرض التي كان عليها الرجل التركي- لتتواصل تحت أعيننا وبمشاركتنا الفعلية، وليس هنا فقط قسراً! كيف لا يكون ذلك والجيل كله في المحيط العربي الإسلامي في أشدّ حالات



المرض السياسي والاجتماعي والديني، وخاصة النفسي، مما لا يشجع فقط، بل يفرض التقسيمات الجديدة إذ تصبح منشودة للشفاء؟ من المتحتم إذن، عند ذكر الماضي، ألّا يكون فقط من باب تجاهل الحاضر، بل إضافة للتنبيه على تواصله واستدامته والتنبُّه لأسبابه الدفينة للوعي بما في معالم المستقبل من هنا الماضي، وهي بعد حاضرة نصب عيوننا. والمشكل دوماً في العقلية وما تزخر به من كوابل. لذلك تكون أفضل طريقة لنكر المئة عام على مرور اتفاقية سايكس- بيكو في محاولة قراءة ما في أذهاننا من استعباد لسايكس- بيكو على الطريق. فليس هنا إلّا ما ينصح به الفيلسوف، في معرفة النفس كل المعرفة للتصدّي للعدو، إذ نحن أعداء أنفسنا قبل كل شيء. لو تجرأنا مثلاً وقلنا إن في سايكس- بيكو الكثير من العقلية العربيّة متمثّلة في جنورها اللاوعية ومخيالها، لا شك أن قراءة الاتفاقية تكون أقلّ أهمية من التمعّن في حال اليوم وهي أشنع من الأمس. إن المتخيّل العربي وما يميّز اللاوعي فيه يؤكّد أن الماضي يواصل التجلّي في أعتى صوره؛ فالخرائط يُعاد تأويلها؛ والتضحية بالدول العربيّة متواصلة.. كل هنا مما لنا أن نجعله في



زمن المضارع، بل وحتى المستقبل، بما أن الاتفاقيات من نوع سايكس- بيكو تُكتب يومياً؛ ذلك اليوم له البيان الثابت حتى وإن تخفّى.

السياسة كمرتع للجنّ

إن مشروعات إعادة ترسيم الحدود العربيّة، في الشرق وفي شمال إفريقيا، تتواصل بداية في العقل العربي؛ وهنا يتم طبعاً بتشجيع أو ضغط من أسياد الموقف حسب المناطق. هؤلاء لا يتورّعون في عرض والدفاع عن مشاريعهم الوطنية الأنانية، وهي أيضاً مما تحاكيه البلاد الأصغر التي تعتقد لنفسها أهلية لعب الدور الذي يليق. فالسياسة، في زمن ما بعد الحداثة، لهي مرتع الجن بامتياز. إن العالم اليوم لم يَعدّ يعيش الديموقراطية كما حلمت بها الشعوب، وهنا بعد واقع الغرب، إذ ليست هي فيه إلّا ديموقراطية، أي هذه الحلبة التي يحكم فيها الأقوى؛ فهي كالمفازة، حيث يحلو للجن أن ترتع وتستبيح كل شيء لغاياتها. نحن طبعاً، على ساحتنا السياسية العربيّة الإسلامية، لا نعدم مثل هذه الجن، بما فيها تلك التي عصت ربها فأصبحت من المغضوب عليها، لذلك، يجب ألّا نغتر مثلاً بما قامت به داعش، سنة 2014، من هدم للحدود بين سورية والعراق في عملية مشهدية تمثلت أساساً في عمل رمزي فيه كل التنديد والازدراء لرسم الحدود كما مثلتها سايكس- بيكو.

ماذا تغيّر؟ لا شيء، لأن الأمور على حالها في اللاوعي والمتخيّل. هنا ما يتوجب دراسته وتغييره، لا ما ينتج من الاتفاقيات السريّة وعنها؛ فهي من السياسة خاصة عندما تصبح سياسوية، فلا مَفّر منها؛ الأفضل تزكية النفس بسياسة أخلاقية.

هاروت وماروت
في حفلة سحر مُختلطة !



كتب المسرحي السوري سعد الله ونوس مسرحية «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» بعد نكسة يونيو/حزيران 1967، ونحتاج إلى كاتب مسرحي بقامة (ونوس) ليكتب عن الحفلة الأم التي وقعت في عام 1916 وتناسلت في ما بعد عنقوداً من الحفلات التي لا تُنسى!

وجدي الأهدل

اتفاقية سايكس- بيكو هي حفلة دُعيتْ إليها كلّ الشياطين، وأصحاب البيت لم يلاحظوا أن أقدام المدعوين كانت أقداماً غير بشريّة.. قوائم ماعز كَثّة الشعر!

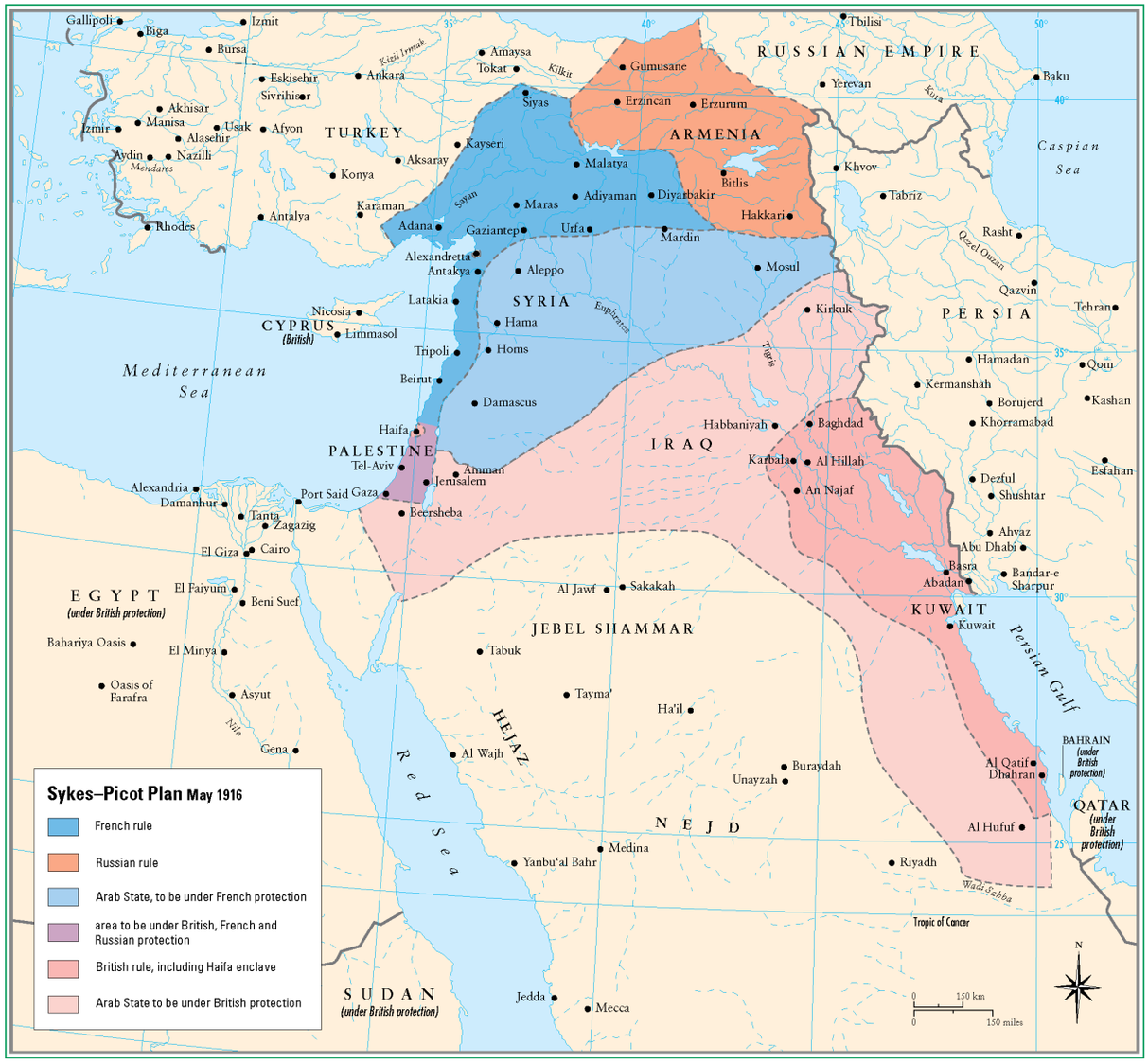
لا يوجد حتى الآن وبعد مرور مئة عام على توقيع اتفاقية سايكس- بيكو ما يُشير إلى أن هذه الاتفاقية مُلغاة. ما تزال الدول «الموقّعة» تتمتع بحقوق مُعيّنة في المنطقة، ما يعني أن الاتفاقية ما تزال سارية المفعول حتى يوم الناس هذا.. رغم كلّ الاستفظاع الذي جُوبِهتْ به.

تنازلت روسيا طوعياً عن حصتها من الأراضي التي كانت ستؤول إليها بموجب الاتفاقية، وهذه الأراضي تشمل الولايات التركية الشمالية واليابسة التي تُشرف على المضائق البحرية التي تربط بين البحرين الأسود والمتوسط.

تغيير النظام في روسيا ونشوء الاتحاد السوفياتي قلبا الموازين في العالم، ولكن في ما يتعلّق باتفاقية سايكس- بيكو فإن الروس أو البلاشفة قد انقلبوا على أنفسهم ورفضوا استلام حصتهم.

إن حدثي استرداد شبه جزيرة القرم من أوكرانيا عام (2014) والتدخُّل العسكري في سورية عام (2015) يبرهنان على أن روسيا قد تنتزع بالقوة مجالها الاستراتيجي في غرب آسيا، مستندة في ذلك إلى «روح» اتفاقية سايكس- بيكو.

هل ندرك نحن العرب أن التجميد المؤقّت للحصة الروسية قد زالت أسبابه، بعد أن تغيّر النظام في



موسكو، وأن الروس قادمون لاستلام حصتهم؟ تأخر الروس مئة عام، ومع ذلك ما الذي تبدّل؟ فما تزال المنطقة كما تركها هاويا رسم الخرائط البريطاني مارك سايكس والفرنسي فرانسوا جورج بيكو.

مئة عام مرّت والعرب يراوحون في مكانهم، في الحدود المرسومة لهم، ولم يتمكّنوا من إقامة اتحاد عربي على غرار الاتحاد الأوروبي، أو حتى استكمال مشاريع السكك الحديدية التي كان الاستعمار يدرك أهميتها الحيوية.

وضع الكلام المحظور في خلفية السطور هو السحر الذي مارسه المشعوذان فرنسوا بيكو ومارك سايكس. وفي كلّ جملة من الاتفاقية نعثر على طلسم تتحطّم أمامه إرادة كلّ الأبطال.

اتفاقية سايكس- بيكو عمل من أعمال السحر الدبلوماسي رفيع المستوى، وأيّ قارئ يزول عن عينيه الخداع البصري الكثيف سوف يتوصّل إلى أن النتيجة الحتمية لهذه الاتفاقية هي نشوء وطن قومي لليهود. اتفاقية سايكس - بيكو كانت «الإطار» وأما الصورة فقد اتّضحت لاحقاً.

إذا دققنا النظر في الخارطة الملحقة باتفاقية سايكس- بيكو التي ترسم حدود المنطقة في عام 1916 سوف نلاحظ فراغاً هائلاً يفصل بين المنطقة الزرقاء الواقعة تحت الحكم الفرنسي، والمنطقة الحمراء الواقعة تحت الحكم البريطاني. وهذه المنطقة «بادية الشام والعراق»

أُعطيتْ وضعاً قانونياً ضبابياً، وقبضة استعمارية رخوة.. وهذا يومئ إلى أن سقف الطموحات كان عالياً، والمؤمل هو أن تصل تخوم دولة إسرائيل المستقبلية إلى شاطئ الفرات، وأن تكون المساحة الافتراضية لإسرائيل قابلة للتمدّد، بحيث يمكن أن تصل بيسر إلى نصف مليون كيلومتر مربع، ما يمكنها من بسط سيطرتها على مساحة شاسعة من الأرض القليلة السكان، وهذا هو الوضع النموذجي لقيام دولة جديدة تكون جاذبة للمهاجرين.

طبعاً الحسابات على الورق لم تتطابق مع الواقع.. ولكن مَنْ يدري قد يحدث ذلك يوماً ما!

تقول المادة الأولى من الاتفاقية: «إن فرنسا وبريطانيا العظمى مستعدتان أن تعترفا وتحميا أيّ دولة عربية أو حلف دول عربية تحت رئاسة رئيس عربي في المنطقتين (أ) داخلية سورية و(ب) داخلية العراق المبينتين بالخريطة الملحقة*. ويكون لفرنسا في منطقة (أ) ولإنجلترا في منطقة (ب) حق الأولوية في المشروعات والقروض المحلية، وتنفرد فرنسا في منطقة (أ) وإنجلترا في منطقة (ب) بتقديم المستشارين والموظفين الأجانب بناءً على طلب الحكومة العربية أو حلف الحكومات العربية».

لن نعثر أبداً على صياغة للألفاظ أكثر براعة ومراوغة مما نجدها هنا! والمثير للعجب أن العرب برغم مرور عشرات السنين لم يتمكّنوا من فعل شيء إيجابي لتجاوز المادة الأولى من اتفاقية سايكس- بيكو وجعلها لاغية. لم نستطع أن ننقض شيئاً مما جاء فيها، فأيّ عجز أفدح من هذا؟؟ ولو أنهما - مارك سايكس وفرانسوا بيكو- بُعثا من قبريهما بمعجزة كمعجزة حمار العُزير لاستغربا كيف كُتِبَ لشخبطتهما برعونة وخفة على ورقة زهيدة الثمن كلّ هذا البقاء والرسوخ أكثر من أيّ شيء آخر أنجزاه في حياتيهما.

مئة عام ذهبت هدراً من عمر شعوب المشرق العربي لم تنجز خلالها ما يستحق التنويه، وها هي النزاعات المسلحة تؤشّر إلى ضياع مئة عام أخرى دون جدوى.

نشكو من أن اتفاقية سايكس- بيكو قد أوقعت بنا ظلماً أظلم من الليل، وعرقلت تطوّرنا المنشود أسوة بالأمم الأخرى.. ليست الشكوى هي الحلّ، فنحن أساتذة في رثاء الذات، وعباقرة في التنصل من المسؤولية وإلقاء اللوم على الآخر، ولسنا نستحي من تبرير تخلفنا الحضاري بإرجاع كافة الأسباب إلى الاستعمار.

استطاب عرب المشرق وضع «الضحية» ولعبوا هذا الدور بإتقان يحسدون عليه، ولم يفكّروا في تصحيح سياساتهم، وبناء المجتمع بناءً سليماً للخروج من هذا الدور المسرحي السخيف.

دوماً هناك فرص تاريخية تلوح تارة هنا وتارة هناك للتحرُّر من الأغلال، والإفلات من الكمائن التي تركها الاستعمار خلفه.. وكان بالإمكان ترتيب البيت الداخلي بما هو مناسب لخلق الإنسان الجديد، الذي يؤمن بالحرّية ويتنفس بهواء الفَنّ والثقافة ويحمل في قلبه ضميراً أخلاقياً حيّاً.

حدثان مهمان في المغرب العربي سوف يقودان شمال إفريقيا باتجاه التحديث والنضج الاجتماعي، الأول الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي (1954 - 1962)، والثاني ثورة الياسمين في تونس ضد الاستبداد (2010 - 2011).

وخلال المئة عام القادمة سوف تتسع الفجوة الحضارية ثقافيّاً وعلميّاً بين المشرق والمغرب لصالح الأخير، وسوف تقطع مجتمعات شمال إفريقيا شوطاً أكبر في اللحاق بالأمم المتقدّمة.

ولكن لماذا لن يتمكّن المشرق العربي من النهوض والمتابعة في الاتجاه الصحيح؟ ولماذا أبدو متشائماً بشأن هذه الجغرافيا المُقدّسة التي تتعلّق بها أنظار معتنقي الديانات التوحيدية؟ الجواب أن اتفاقية سايكس- بيكو هي التي أعطت الضوء الأخضر لانطلاق المنطقة في درب الفشل. وهذه الاتفاقية لم تكن مجرّد حجر عثرة، يمكن التعثّر بها ثم المضي قدماً، ولكنها كانت حجر الأساس - الهش- الذي استند إليه البناء كلّه.

وكما سبق القول، فإن هذا لا يعفينا من المسؤولية، ولا يبرئ ساحتنا، وكان حريّاً بنا أن نرد على المشروع الاستعماري الماكر بمشروع نهضوي حقيقي، يضمن الحَدّ الأدنى من «الوحدة الشعبية» لسكان المنطقة.

لَعلّ قائلاً سيزعم أن المشرق العربي هذا حظه ونصيبه باتفاقية سايكس- بيكو أو بدونها، وأن الأمور كانت ستؤول إلى ما آلت إليه، لأن «القوى التاريخية» أعظم من أيّة اتفاقية، وأن هذا الانحدار البطيء نحو الهاوية هو مسار حتمي.

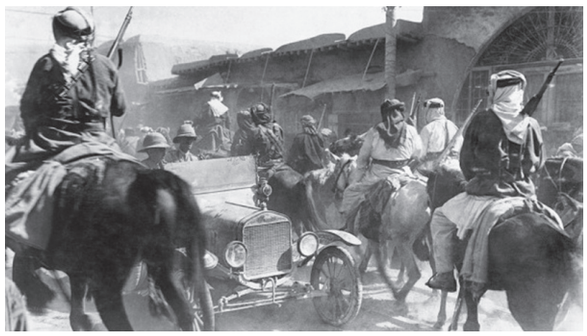
«التدخُّل» هو الذي يحرف الأشياء عن مسارها، وقد يعيق نموها الطبيعي فتصاب بالتشوه.. لقد أدت التجارب النووية تحت الأرض إلى تباطؤ دوران الأرض حول نفسها بمقدار ثانية واحدة، هذه الثانية المفقودة من عمر الأرض ثمينة ولا يمكن تعويضها بأيّ شكل من الأشكال.. ونحن الذين نحيا في العام الميلادي (2016) لا نشعر بأيّ فرق، وربما سنضحك ملء أشداقنا إذا قِيل لنا إن التدخُّل البشري الذي نتج عنه فقدان تلك الثانية قد تنجم عنه كارثة وخيمة العواقب على كوكبنا في المستقبل..

يجدر بنا أن نتأمل مطولاً في كلمات الفيلسوف الصيني (لاو تسو):

«لا تتدخّل في مسار الأشياء، يسد النظام من تلقاء ذاته».



الجنرال اللمبي وجنود إنجليز بشوارع القدس عام 1917



هـل نخطئُ عندما نرى في أسـاس التاريـخ الغربيّ الحديث جنراً مركزياً يختزل الفعل التاريخيَّ الإمبراطوريَّ في التمركز حول الذات وسيف الفتح؟ في هيغل ونابوليون؟ هل نخطئُ عندمـا نرى في أسـاس التاريخ الغربيّ توسـعاً وعنصرية حديثة قامت على أيديولوجية جعلت من أوروبا مركز العالم ووسَّعت من هوامش العوالم المنسية التي غرقت، بعد ذلك، فـي «أنوار» الفتـح الأوروبيّ مع الاسـتعمار والهيمنة؟ ربما أُتيح لنا أن نكون، هنا، أقلّ طيبة من الكاتب والناقد المعروف تـودوروف وهو يُحاول في كتابه الشـهير «روح الأنوار» أن يُقدّمَ شهادة تبرئةٍ فكرية لعصر الأنوار أمام فظاعات التاريخ الاسـتعماريّ مـن خلال القـول إنَّ كل ما حصـل تاريخياً مع الهيمنة الغربية بكل أشـكالها لم يكـن إلّا انحرافاً عن مبادئ الأنوار وحقيقة مشروعها الإنسانيّ التحرُّري.

تناسُل فاجعةِ التاريخ

أحمد دلباني

ربما كان ذلك صحيحاً نسبياً عندما نتذكرُ نضال فلاسفة الأنوار الكبار الذين قدَّموا الكثيرَ على درب تحرير العقل النقديّ وأنسنة العالم وعِتق الأفراد والشعوب من وصاية اللاهوت وكلّ أشكال الاستبداد. ولكن ما مدى مشروعية النظر إلى الفكر، أيضاً، بمعزل عن كونه انعكاساً لانتصار الثّقافة الصاعدة وتأسيسها لمركزية جديدة ترسمُ الحدودَ بينها وبين الآخر المُستبعَد من دائرة الخلاص التاريخي؟ ألم تُنتج أوروبا «المُتحضرة» خطاً فاصلاً بينها وبين «المُتوحش» الذي تحمَّل الرجل الأبيض أعباءَ «تحضيره» عن طريق الاستعمار والإبادة الجماعية؟ ألم يكن الفكرُ الأوروبيّ الحديث متمركزاً حول ذاته بشكل سافر من خلال أكبر مُمثليه - مثل هيغل تمثيلاً لا حصراً - وهو يرمي في خانة العوالم الرَّاكدة شعوباً بأكملها وثقافات مُختلفة عن ثقافة المركز في أوْجِ عنجهيته؟ لقد وصل الأمرُ بمُعظم ورَثة «الأنوار» أن يغيبَ عن مجال فكرهم المرئيّ حضورُ الآخر المُختلف. ألم يقلْ هيغل، بهذا الشأن أيضاً «إنَّ إفريقيا بلا تاريخ»؟ لقد ولد الوجهُ الإمبريالي للحداثة من خلال احتكار أوروبا لمفهوم التاريخ باعتباره تقدّماً.

ينتمي العالمُ العربيُّ- كما هو معروف- إلى هذا الهامش الكبير الذي ظَلّ مدارَ اهتمام اثنوغرافي واستراتيجيّ للعالم الغربيّ في أوْجِ انتصار «إرادة القوة» الحديثة باعتَبارها نزوعاً إلى تأكيد التفوّق الحضاريّ وبسط يد الهيمنة بواسطة الاستعمار التقليديّ والغزو والسيطرة المُباشرة. وقد كانت بعضُ أساطير الحداثة وشاحاً يحجبُ وجهَ الوحش التاريخيّ الجديد من خلال أيديولوجية تُبررُ «تحضير الأمم المُتوحشة» ومُساعدتها على الدخول في فلك التطوّر التاريخيّ الذي دشنه المركز الأوروبّي. نعرفُ جيّداً تورّط الكثير من المفكرين الفرنسيين الكبار في تمجيد الاستعمار الفرنسي للجزائر. نعرفُ، بالأخص، تورّط مفكّر من طراز كارل ماركس أيضاً في تبرير فظاعات الاستعمار البريطاني للهند بحُجة أنه قد يكون دافعاً إلى إحداث ثورة تخلخل بنية المُجتمع الهندي التقليدي وتمهّد السبل إلى تحديثه وهذا رغم الآلام التي يُسبّبها على الصعيد الإنساني. لم يتخلّص



جنود نمساويون بالقدس عام 1916

الفكر الأوروبيّ- في عمقه- من ذلك «اللاشعور الكولونيالي» كما يُعبِّرُ الراحل إدوارد سعيد. هذا ما يكشف عن ذلك الارتباط الوثيق بين سرديات الحداثة الكبرى والعمل التاريخي للمركز المُهيمن. كانت أيديولوجية التقدّم تأسيساً لمركزية الغرب ومشروعية فرض نموذجه الحضاري بالاستعمار والوصاية. وهل تخرجُ اتفاقية سايكس- بيكو التي قسَّمت المشرقَ العربيَّ - منذ قرن من الزمان بالضبط- ووضعته تحت الحماية عن هذا الذي أتينا على ذكره؟ هل تخرجُ أساليبُ المُستعمر عن أطر إدراك الآخر التي رسَّختها أيديولوجية التقدّم باعتباره «خارطة طريق» تمتلك المفاتيح السِّحرية لخلاص البشر التاريخي من الاغتراب والتخلّف والارتهان لقوى الماضي العمياء؟

لقد ظَلّ الخطابُ الكولونيالي المُهيمن راسخ القدم في مُحدِّدات الحداثة الكلاسيكية، كما ظَلّ وجهاً من وجوه التمركز والعنصرية التي كشفت عن تلك النظرة الدونية للآخر من خلال تأويلاته المُبتسَرة للتاريخ والتي لم تبتعد، في العمق، عن بنيةٍ لاهوتيةٍ استبدلت الخلاصَ الأرضي بالسماويّ. وبعيداً عن مُلابسات التاريخ الفعليّ- الذي جعل من العالم العربيّ في بعض أقطاره تركة لـ «الرجل المريض»- يُمكننا أن نرى في الاستعمار الغربيّ تجلياً لمُمارساتٍ عنفية وسُفوراً لصراع مصالح يبدو أنه المُحرّك الأبرز للتاريخ. ومن نافل القول أن نقرّرَ أنّ اللقاءَ بين العرب والغرب كان صدامياً وأنَّ عالمنا العربيَّ كان ضحية لإرادة الفتح التي قادت أحفادَ من ابتكروا آلة الطباعة والآلة البخارية بحثاً عن التوسّع ومصادر الطاقة ونهب المادة الأولية الضرورية لتحريك آلة الاقتصاد الرأسمالي. هذا ما كشف في العُمق عن جوهر حضارةٍ فاوستية باعت نفسها لشيطان التمكّن من امتلاك زمام المُبادرة التاريخية وزاوجت بين المعرفة والقوة منذ أعلن فرانسيس بيكون أنَّ «المعرفة قوة» ومنذ لاحظ ديكارت أنَّ الفلسفة الحديثة- التي نصَّبت الذات الغربية مركزاً للعالم عن طريق الكوجيتو المشهور- يُمكنها أن تُتيحَ السيطرة على الطبيعة وربَّما على الآخر أيضاً. ولكن من الجهة الأخرى علينا ألّا ننسى، أيضاً، كيف أنَّ العالَم العربيَّ ظَلّ، طيلة قرون، بعيداً عن دوائر المعرفة المُحرّرة يعيشُ زمناً ثقافياً راكداً لم يتخلّص من



جنود عثمانيون في شوارع دمشق عام 1916

هيمنة العقل الفقهيّ- السكولاستيكيّ المُنتصر بصورة مشهدية على العقل الفلسفيّ منذ تمَّ وأدُ الفتوحات الرشدية بصورةٍ عنيفة.

إنَّ حكمنا على الغرب هنا ليس، بالطبع، حكماً بالإدانة على حضارة عظيمة كان لها أن ترسمَ وجهَ العالم الحديث بصورةٍ لا تقبل المُنافسة، وإنما هو حكمٌ على الجانب المُؤسَّسيّ الذي لا يعدمُ، هو الآخر، خلفية ثقافيّة وفلسفية وأيديولوجية شكّلت إطاراً للنظر إلى الآخر والتاريخ والقيم. إنَّ المُؤسَّسة الغربية في جوانبها السياسية والاقتصادية والعسكرية هي التي دخلت في صراع غير مُتكافئ مع الآخر في إفريقيا وآسيا والشرق العربيّ وكان لها أن ترسُم خريطة العالم الجديد وأن تُحدِّدَ مناطق النفوذ والهيمنة والوصاية. ولكنَّ هذا التدخل لم يكن يخلو من مُبرّرات أيديولوجية عنصرية كانت وجهاً من أوجه الثّقافة الغربية المُهيمنة والسائدة. هذا الأساسُ الأيديولوجي شكّل خلفية مرجعيَّة وزاوية نظر سائدة إلى الآخر المُختلف باعتباره مُتخلّفاً وقاصراً. ربما لم ينفتح الفكرُ الغربيّ على النسبية الثّقافيّة وفكر الاختلاف- بعيداً عن كل تمركز رسَّخته الحداثة الكلاسيكية- إلّا مع التفكيك المُعاصر الذي تزامن ميلادُه مع حركات التحرُّر سياسياً وانفجار الكوجيتو معرفياً من خلال بعض تجليّات الفكر النقديّ المُعاصر. ومن المُهم أن نلاحظ أنَّ هناك هوامش طليعية في الفكر الغربيّ كانت دائمة الحضور وشكّلت جبهة ممانعة صلبة أمام تمادي العنصرية التي مثلتها المُؤسَّسة الثّقافيّة الاستعمارية.

لقد مثلت اتفاقية سايكس- بيكو، قبل قرن من الزمان، فصلاً من فصول الإمبريالية السياسية والعسكرية الغربية ذات الطابع الإمبراطوري في الشرق العربيّ، ولم تكن شيئاً مُستهجناً من زاوية نظر الثّقافة السياسية الغربية السّائدة آنذاك والقائمة على خلفية ثقافية ظلّت تعتبرُ العالمَ غنيمة ومجالاً حيوياً لتأكيد الذات القومية بواسطة الوصاية والهيمنة على الآخر. ولكنَّ الشيءَ المُؤكّد، أيضاً، هو أنَّ المشرق العربيَّ في تلك الفترة لم يكن خامداً خاملاً، وإنما كان يتململ وينتفضُ ويحاول استشرافَ أفق للخلاص التاريخيّ بالانعتاق من الخضوع للسلطنة العثمانية التي كانت تلفظ آخرَ أنفاسها من جهةٍ أولى، والتفكير في الاستقلال من خلال انبثاق

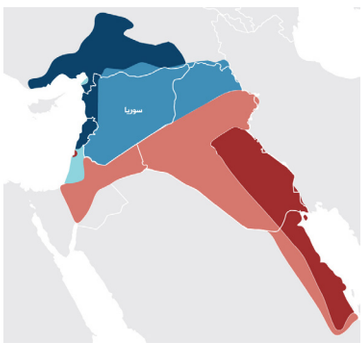


دخول الجنود البريطانيين بغداد عام 1916

أولى تجليات الفكر القومي العربيّ والنزوع السياسي الرّامي إلى بناء الدولة الدستورية المدنية من جهة ثانية. ربما لم يُتح للمشروع العربيّ النجاحُ نظراً لاعتبارات كثيرة ترتبط، أساساً، بالتدخل الغربيّ السافر في إعاقة العرب عن توليد تاريخهم الخاص من خلال ذلك الجدل الخلّاق مع الذات واللحظة التاريخية التي شهدت انهيار العوالم القديمة وميلاد الإنسان باعتباره فاعلاً تاريخياً.

الخلل البنيويّ الكبير في العالم العربيّ لم يُحقق، إلى اليوم، نقلته من زمن الوصاية والمُؤسَّسة التقليدية إلى الحداثة القانونية والسياسية والمناعة الحضارية القائمة على المعرفة والإبداع وعتق الفرد العربيّ من سلطة الماضوية. ألسنا نشهدُ عودة الطائفية السياسية والآمال الخلاصية في شكلها الدينيّ الأكثر تقليدية وتعبيراً عن اليأس في عالم خائب؟ ألسنا نشهدُ انفجارَ الأصوليات والانكماش أمام عولمة كاسحة لم نمتلك أبجدياتها بصورة تمكننا من الاندماج الفعليّ في صيرورات العالم؟ ألسنا نرى التديّن المُتوحّش والتطرّف شجرة زقوم تطلعُ في أصل جحيم خيباتنا وفشلنا في بناء دولة المُواطنة والحرّيّة والعدالة؟ نعتقدُ أنَّ التأمل الحصيف في أوضاعنا الرّاهنة لا يدفعُ بنا، حتماً، إلى تبرئة الذات من مسؤوليتها أيضاً في التراجع والركون إلى زمن ثقافيّ وسياسي راكد لم يعرف الخلخلة المنشودة والتجاوز لما استُنفدَ تاريخياً ومعرفياً. هذا كله يجعل من عالمنا العربيّ أقاليمَ مفتوحة لاستراتيجيات الهيمنة والاستتباع الرّامية إلى جعلنا سوقاً استهلاكية عملاقة تعيشُ على هامش التاريخ الحي الذي تصنعه ثنائية المعرفة والقوة.

اتفاقية سايكس - بيكو تذكيرٌ لنا بأنَّ مُسلسل الهيمنة والتقسيم والتفتيت مُتواصل ما دامت أسبابُ ذلك ترجعُ، في جانب كبير منها، إلى الضحية التاريخيةً التي لم تدرك أنَّ المناعة الحضارية والسياسية، اليوم، لا يُمكنُ أن تكون هبة من فراديس الماضي الذي «لا تنقضي عجائبُه» أو في التحديث المُفرَغ من روح الحداثة الفعلية، وإنما بالانخراط الواثق في اللحظة العولمية والانسلاخ من نظام الشرعيات القديمة معرفياً وسياسياً. دون ذلك سيبقى التاريخ سردية فاجعة تتناسلُ تبعية ووهناً أمام التحدّيات الضخمة في عالم تحكمه إرادة القوة وصراع المصالح.



أعتقدُ، ولكنني لا أستطيع أن أجزم، بأن أبناءنا وأحفادنا سوف يكتبون، في قابل السنين، عن شيء يُعرَف باسم «اتفاقية كيري- لافروف»، الموقَّعة في العام 2015 بين وزير خارجية الولايات المتحدة الأميركية جون كيري، ووزير خارجية روسيا الاتحادية سيرجي لافروف، تنصّ على تقسيم سورية إلى دويلات صغيرة، على غِرار «اتفاقية سايكس- بيكو» التي وُقِّعت قبل مئة عام، وبالتحديد في شهر مايو/أيار من عام 1916، بين مارك سايكس وزير خارجية بريطانيا العظمى، وفرانسوا جورج بيكو وزير خارجية فرنسا، ونصّت على بسط نفوذ فرنسا على سورية ولبنان والموصل، وبسط نفوذ بريطانيا العظمى على العراق ومنطقة الخليج؛ بينما تُركت فلسطين تحت الإدارة الدولية، باعتبار أن لها شأناً آخر، له علاقة بالتأهب لإقامة دولة إسرائيل على أرضها.

سورية في 100 عام..
دروس التّاريخ

خطيب بدلة

قراءة الحاضر من خلال الماضي

اعتدنا نحن العرب، يا للأسف، أن نصدّق أية عبارة يتفوّه بها المسؤولون الغربيون، مهما تكن غريبة، أو سوريالية. ففي مطلع عام 2005 أدلت وزيرة الخارجية الأميركية «كونداليزا رايس» لجريدة واشنطن بوست الأميركية، بحديث صحافي أعلنت فيه أن الولايات المتحدة ترغب في نشر الديموقراطية في العالم العربي!.. من خلال البدء بتشكيل ما يُعرَف بـ «الشرق الأوسط الجديد»، ويكون ذلك عبر نشر «الفوضى الخَلّاقة»!

صَدَّقَ الكثيرون منا هذا الكلام، وروّجوا له؛ مع أن المرء يستطيع، بقليل من التفكّر، أن يكتشف المغالطة الكبيرة الموجودة فيه، فالفوضى لا تؤدّي، بأي شكل من الأشكال، إلى الديموقراطية. بل إنها قرينة الحروب الأهلية التي تخرّب الموزاييك السكاني للبلاد، قوامُها القتل، والتدمير، والتهجير، والتجويع، وانهيار التعليم والصحة العامة، ونشوب المنازعات الدينية والمذهبية والقومية التي تمتد على عشرات السنين، مخلّفة وراءها ما لا يحسب الحاسب من الانقسامات العامودية، والأحقاد... وإذا أردنا أن نتحدّث عن إصلاح هذه النتائج الكارثية، وإزالة آثارها، وإعادة إعمار البلاد، فنحن نحتاج إلى مئات المليارات من الدولارات... إن الفوضى الهدامة، لا الخَلّاقة؛ تؤدّي، من جهة أخرى، إلى قتل روح الإبداع لدى الشعب، وتحويله من شعب منتج، شريف، مرفوع الرأس، إلى شعب مقهور، محاصَر، ينتظر السِلال الغنائية حتى تدخل إليه، بَرّاً، عبر المنظمات الإنسانية، أو تُسقط عليه جواً من طائرات الدول التي تقتله نفسها.

سورية الحرب العالمية الأولى

في أواسط عام 1916، أي بعد مضي عامين على بداية الحرب العالمية الأولى، أصبحت بريطانيا وفرنسا وروسيا القيصرية على يقين بأن الحرب ستُحسم لمصلحتهم، وأنها، أي الحرب، ستؤدّي إلى خروج البلاد التي تشكّل ما يُعرَف باسم «الهلال الخصيب» من تحت سيطرة المملكة العثمانية، ومن ثَمّ، وجدوا أن من



حقهم تقاسم النفوذ عليها، فجلسوا، ورسموا الخرائط لحدود الدول في هذه المنطقة، ثم اختلفوا عليها، فعدّلوها، حتى أصبحت مُرضية لهم فاعتمدوها.

في أواخر سنة 1917 تمكّن الشيوعيون البلاشفة من إسقاط نظام القيصر، وسارعوا إلى فضح الاتفاق السري المبرم بمعرفة الدول الثلاث، وهنا أدى إلى موجات احتجاج عارمة لدى أبناء المنطقة، وبالأخصّ جماعة أمير مكة الشريف حسين بن علي، الذين كان لهم مع الإنجليز شأن آخر.

روبرت فورد ورايس

ليس من المؤكد أن تكون السياسةُ الأميركية، في عهد الرئيس الأميركي «اليموقراطي» باراك أوباما، امتداداً طبيعياً لسياسة جورج دبليو بوش «الجمهوري» الذي أطلقتْ وزيرةُ خارجيته «رايس» فكرة الفوضى الخَلّاقة التي ستصنع اليموقراطية في الشرق الأوسط الجديد! ولكن المنطق الموضوعي يتطلّب منا النظر إلى موقف الأميركان من الثورة السورية بكثير من التأني، ومن مختلف الجوانب. فتصرفات السفير الأميركي في دمشق، السيد روبرت فورد، أعطتنا انطباعاً بأن أميركا ستتخذ موقفاً سريعاً وحاسماً ضد نظام الأسد، وأنها لن تقف موقفَ المتفرّج على المنبحة الرهيبة التي بدأ وريث حافظ الأسد يرتكبها بحق الشعب السوري. ومن المؤكّد أن نزول «فورد» إلى مجالس العزاء في ريف دمشق، برفقة سفراء آخرين، وتوجّهه إلى حماه ليشهد المظاهرة نصف المليونية، جعلانا نستشف أن أوباما سيكون «رجل القرارات الحاسمة»، وليس ذلك المتردّد الذي يسير على مبدأ «القيادة من الخلف» الذي تحدّث عنه الصحافي ريتشارد مينيتير في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه.

من هنا نستخلص أن تصرفات فورد، والتصريحات التي يتناوب المسؤولون الأميركان على إطلاقها، من قبيل «الأسد فقد الشرعية» و«على الأسد أن يرحل» و«لا مكان للأسد في مستقبل سورية»، ثم السماح بتشكيل فصائل من الجيش الحُرّ من جهة، ومنع تشكيل جيش وطني سوري مُوحَّد، وعدم السماح بإقامة منطقة عازلة تؤوي اللاجئين، وتحريم بيع الجيش الحُرّ مضادات للطيران من جهة أخرى، كل هذه توحي لنا بأن أوباما ذهب بسورية نحو الغرق في خضم «الفوضى الخَلّاقة»، التي يمكن أن يمتد لهيبُ نارها إلى دول الجوار، بغية تقسيمها، ثم رسم حدود «الشرق الأوسط الجديد»، الذي يضم دويلات صغيرة جريحة، تئن من وطأة سنوات الاقتتال، وإسرائيل الدولة المعافاة التي كانت ترقص طرباً لما يحصل لجيرانها، أعدائها التاريخيين!

أوان رسم الحدود

الدور الذي تلعبه أميركا اليوم، في توجيه مقادير الأمم المُسْتَضْعَفة المنهزمة تاريخياً، يشبه، إلى حَدٍّ بعيد، الدور الذي كانت تلعبه بريطانيا العظمى في مطلع القرن الماضي، فالقرار البريطاني غير المعلن المتعلّق بتسريع سقوط المملكة العثمانية، ثم تقاسُم أراضيها مع فرنسا، تمّت ترجمته من خلال «السير آرثر هنري مكماهون» الممثل الأعلى لبريطانيا العظمى في مصر، الذي شرع يتراسل مع شريف مكة حسين بن علي، بين الرابع عشر

من يوليو/تموز 1915، والعاشر من مارس/آذار 1916، ليعقد معه صفقة تتلخّص في أن يُشعل بن علي الثورة ضد الحكم العثماني، مؤازراً القوات البريطانية، مقابل إعطائه دولة تمتد على آسيا العربية بالكامل.

وبناءً على هاتيك المراسلات التي اشتهرت في التاريخ باسم «مراسلات حسين- مكماهون» ذهب الأمير فيصل بن الحسين إلى دمشق، وانتسب إلى «جمعية العربية الفتاة» التي أسّسها طلاب عربٌ في باريس 1909، التي كانت تعمل على تشكيل عصبية عربية في مواجهة «جمعية التركية الفتاة» التي كانت قد تأسّست بين صفوف الطلاب الإصلاحيين الأتراك عام 1889، ثم اندمجت مع «جمعية الاتحاد والترقي» 1906، ثم أصبحت أساس حكم الباشوات الثلاثة أنور وطلعت وجمال اعتباراً من عام 1913.

يقول التاريخ إن تنفيذ الوعد البريطاني للشريف حسين قد بدأ يتقلّص أثناء المراسلات نفسها، إلى أن اتفقا على استبعاد مرسين وأضنة وعدن وجنوب العراق وحمص من الدولة المتفق عليها... واستمر تقليص الرقعة من قِبَلِ بريطانيا مع استمرار الوعود المستقبلية، حتى رضي الشريف حسين بإقامة دولة صغيرة على قسم من الأرض السورية، يضم دمشق وحلب، شريطة أن يبقى ساحل البحر المتوسط تحت السيطرة الفرنسية.

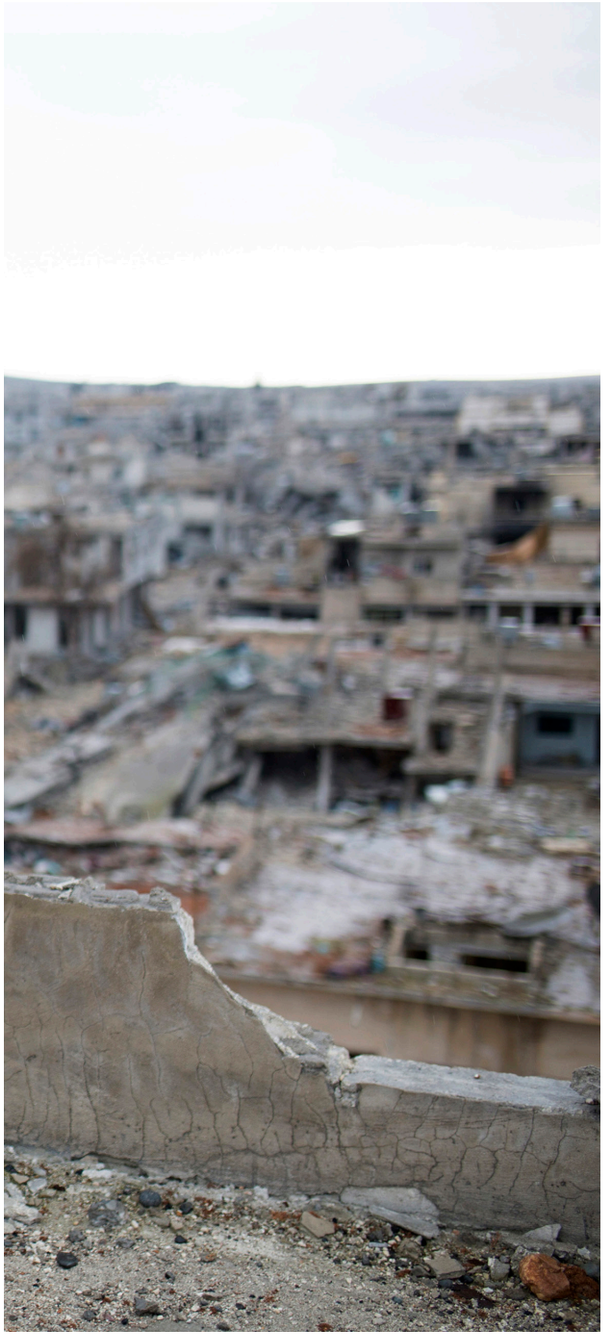
ومع نهاية الحرب العالمية، في أواخر شهر أكتوبر/تشرين الأول من سنة 1918، دخل الأمير فيصل إلى دمشق على ظهر حصانه، فقابله الأهالي بالورود والطبول والزمور، كيف لا وهو يعرف أهل دمشق، وهم يعرفونه؟! وسرعان ما دخل حلب، مثلما هو مقرّر، واستدعى كوكبةً من الرجال المثقفين، الإصلاحيين، أمثال يوسف العظمة، ورشيد طليع، وإبراهيم هنانو، لمشاركته الحكم.

قسّم الفيصليون البلاد إلى ولايات، وأحدثوا وزارات، على النمط الأوروبي، محاولينَ إقامة دولة يمكنُ وصفها- مجازاً- بأنها «ديموقراطية»، بدليل أن المشنقة التي نُصِبَ فيصل بنصبها أمام دار الحكومة لإظهار القوة والبأس، نُصبت بالفعل، ولكنها بقيت مدة طويلة دونما استعمال، حتى تحوّلت إلى مشنقة «أليفة»، وربما غطى الغبار حبالها!!

ولكن الأوان قد آن، بعد مضي 22 شهراً على إقامة هذه الدولة الفتية، لتطبيق «اتفاقية سايكس - بيكو» التي كانت بريطانيا قد أبرمتها مع فرنسا، شريكتها في الحرب والانتصارات، وإذا بأهل دمشق يسمعون، في الرابع والعشرين من يوليو/تموز 1920، هدير سنابك خيل الجنرال غورو، وأزيز مدافعه وبنادقه، وبعد مقاومة محدودة تَزَعَّمَها وزيرُ الدفاع الفيصلي يوسف العظمة، سقطت دمشق، ثم حلب، وأصبحت سورية المرسومة في خرائط سايكس وبيكو، كلها، تحت الانتداب الفرنسي!

الطائرات مكان الخيول

أخيراً، لقد بدأت معالم «اتفاقية كيري- لافروف» حول سورية تتضح منذ الثلاثين من سبتمبر/أيلول 2015، حينما بدأت طائرات «السوخوي» الروسية تلك مواقع المعارضة السورية، وتقتل ما لا يحسب الحاسب من المدنيين العزل، ثم أخذ النفوذ الروسي يتسع، ويمتد على الأراضي السورية، وعلى القرار السياسي السوري، ترافقَ ذلك مع تركيز الإعلام الروسي، بشكل خاص، على ضرورة إشراك أكراد سورية الديموقراطية في مستقبل سورية، تلا ذلك تصريحات تتحدّث عن سورية فيدرالية، مقابل غض طرف أميركي واضح عن العملية برمتها، واكتفاء المسؤولين الأميركان بتصريحات تنتقد شراسة التدخُّل الروسي، وأن على روسيا أن تساهم في إنجاح العملية السلمية، وحينما يتوجّه أحدما بالسؤال إلى الأميركان حول سبب تراخيهم تجاه التدخُّل الروسي، يتحدّثون عن ضرورة التعامل مع هذا التدخُّل بحذر، خشية أن تتحوّل هذه الحرب الإقليمية إلى حرب عالمية!



دروس التاريخ

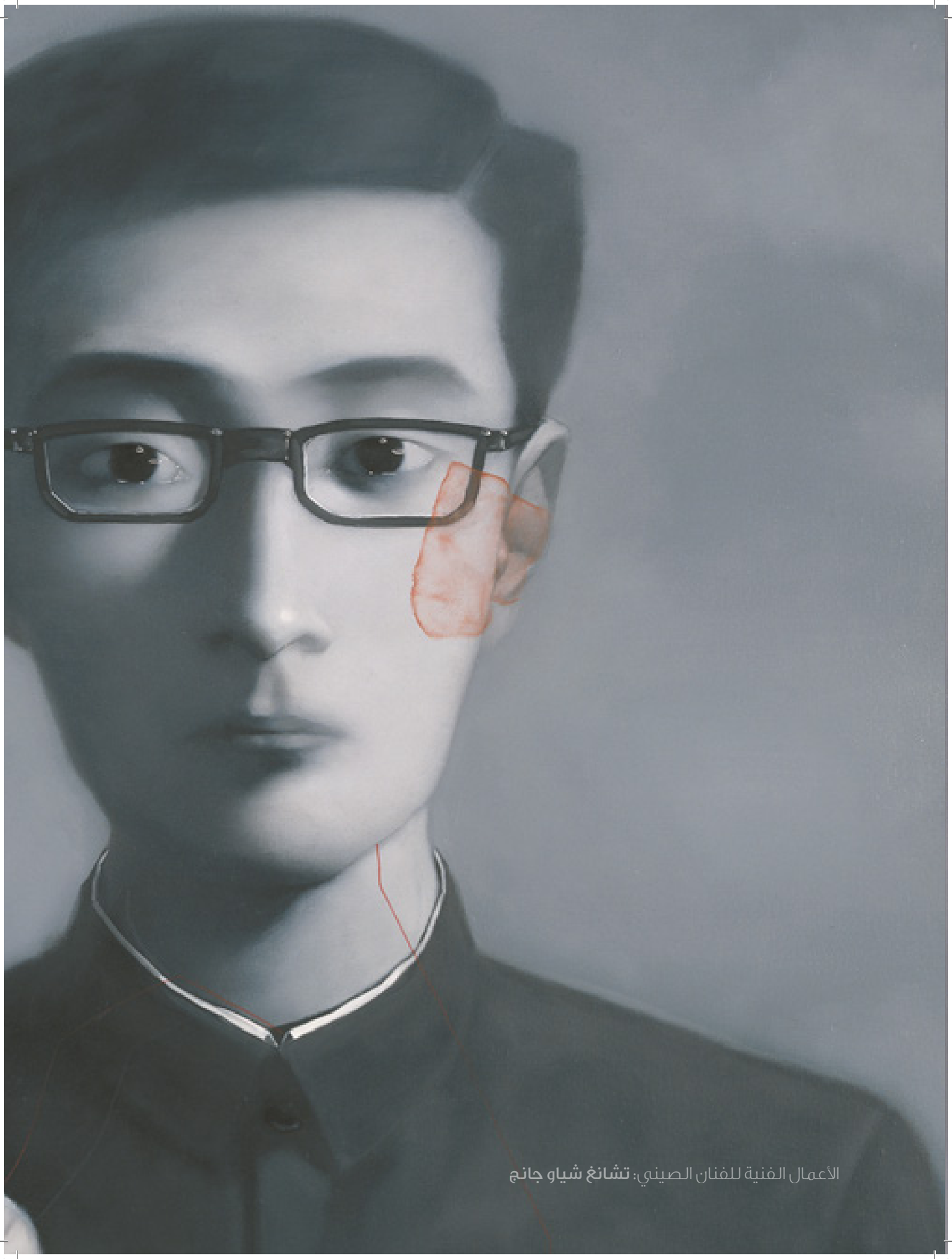
لقد أمضى القوميون العرب، وبالأخصّ البعثيون الذين حكموا سورية والعراق، أكثرَ من أربعين سنة وهم يتحدّثون عن «اتفاقية سايكس- بيكو» بانتقاد يصل إلى مستوى السخط، وامتلأت المناهج المدرسية



بالمقرّرات التي تركز على أن «سايكس-بيكو» إنما هي مؤامرة استعمارية رمت إلى تقسيم الوطن العربي إلى دويلات قُطْرية، رسمت بينها حدوداً وهمية، لكي يسهل احتواؤها، والسيطرة عليها اقتصادياً، وأننا، نحن العربَ، سنقضي، في يوم من الأيام، على هذا التقسيم الذي تبنته دولتان استعماريتان كبيرتان هما بريطانيا وفرنسا، ونصل إلى توحيد الوطن العربي في دولة واحدة، قويّة.

والآن، في ظِلّ الهيمنة الأميركية على مقدرات الشعوب المستضعفة، أصبحت سورية قاب قوسين أو أدنى من التقسيم إلى أقاليم صغيرة «فيدرالية»، متباعدة، ومتناحرة، لا تحتوي على منازل يسكنها المواطنون، وإنما هي ركام، وأطلال، وخرائب، تحتاج إلى مساعدات من دول العالم لإعمارها..

والآن، والحال هذه، ستصبح العودة إلى حدود «سايكس - بيكو» حلماً مستحيل المنال..



الأعمال الفنية للفنان الصيني: **تشانغ شياو جانج**

ملف

الشِّعارات .. وليمةُ المغلوبين

تخوض مقالات هذا الملف في العبارات التي تفعل بالترداد والإعلان فِعل السِّحر!. كلمات نسميها شعارات، ما أن تنتشر بين الناس حتى تكون قد جنت مآربها في الاحتواء والتأثير أو التهدئة.
كيف يُطبخ الشِّعار، ويُصفَّى من كل فكرة عقلانية؟ كيف يخترق اللاوعي البشري؟ وكيف حدَّدت شعارات القرن الحادي والعشرين مآلات الزمن المعاصر؟ وأين ذهبت شعارات الوحدة العربيّة؟ أسئلة من ضمن أخرى يطرحها هذا الملف في ما يلي...



عناوين بلا مضمون..

د. فتحي المسكيني

في هذا السياق الطريف، سياق البحث في دلالة الشّعارات المرفوعة في الفترة الراهنة من القرن الحادي والعشرين، والتي تمتدّ من سبتمبر/أيلول 2001 إلى الحروب الأهلية للعالم العربي ما بعد الدولة- الأمة، هنا، علينا أن ننزّل شعارات «ثورات الربيع العربي» في تونس ثمّ في مصر وغيرهما، والتي كان مبدؤها هو (!DÉGAGE- ارحلْ!) ذات الرطانة الفرنسية ثمّ «الشعب يريد إسقاط النظام» المستوحاة من شعر الشابي. إنّها شعارات بلا مضمون هوويّ أو دعويّ أو سياسيّ جاهز. وكلّ من استولى على هذه الثورات باسم هويّة جاهزة لها (علمانية، إسلامويّة، طائفيّة،...) قد أخطأ الطريق إليها.

ربّما علينا أن نشير منذ الآن إلى أنّ «الصراخ» قد تحوّل من صوت فيزيائي إلى ما يسمّيه أصحاب نظرية الأفعال الكلامية «فعل التأثير بالقول». ومن ثَمّ نقل العنف الحربي إلى عنف تأويلي، لكنّ ما هو مؤكّد هو أنّ الشّعار هو دائماً أداة انفعال جماهيري واسع النطاق.

ويمكننا أن نصف أيّ شعار سياسي بأنّه استعمال انفعالات شعب أو مجموعة شعوب بوصفها جهازاً خطابيّاً مستقلّاً بنفسه يُغني الحكّام عن أيّ حاجة إلى نقاش عمومي حول صلاحية سياسة ما. ولأنّ الشعوب لا توجد إلّا في الجمع، ليس ثمّة شعب خاص أو في المفرد، فإنّ الدولة لا تتكلّم إلّا في شكل شعارات. وهنا يعني أنّ الشّعار ليس مجرّد وسيلة اضطرارية لمخاطبة الجموع التي لا تفقه منطق الدولة، بل الشّعارات هي وسيلة تفكير بدلاً عن الشعوب. كلّ من يخاطبك في شكل شعارات هو يفكّر بدلاً عنك. ولو وضعنا في الحسبان شعار التنوير الأوروبي: «تجرّأ على استعمال عقلك»، فإنّ «الشّعارات» الحديثة، والتي خلقها عصر الأنوار نفسه في أفق الدولة الحديثة (أكانت ليبرالية أو غير ليبرالية)، هي قد اُختُرعت من أجل تعويض العناوين الهووية التقليدية للشعوب قبل عصر التنوير: الدفاع عن المسيحية، نشر الإسلام،...

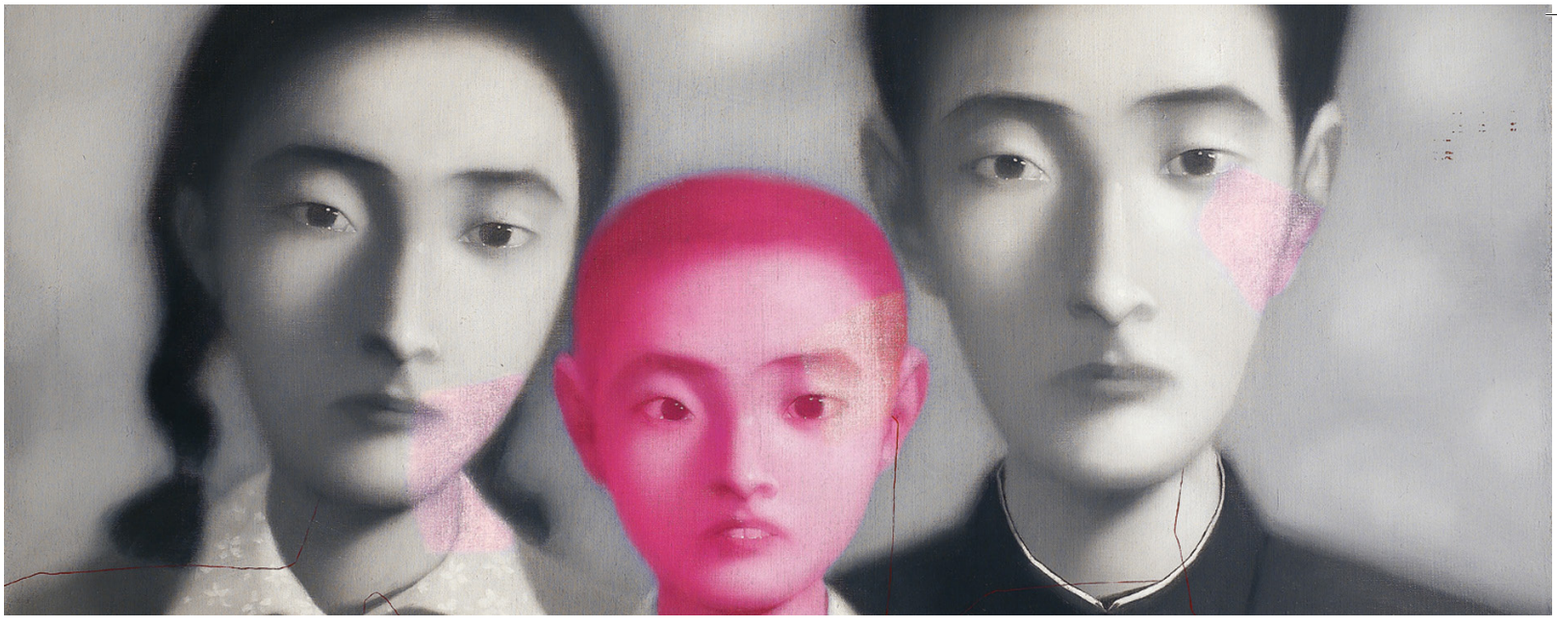
> كلّ شعارات الدولة الحديثة هي شعارات «دنيوية» أو علمانية، وهي بالمعنى الدقيق: صرخة حرب مبطّنة ضدّ «عدوّ خارجي»



بدلاً من «نشر كلمة الله» أو «العيش من أجل الصليب»،... صار الفرد المعاصر مدعوّاً إلى «حب العمل» و«احترام القانون» و«التضحية من أجل الوطن»، إلخ. كلّ شعارات الدولة الحديثة هي شعارات «دنيوية» أو علمانية، وهي بالمعنى الدقيق: صرخة حرب مبطّنة ضدّ «عدوّ خارجي» مفترض. لم تعد الشّعارات السياسية تُحيل على أيّ مضمون خلاصيّ إلّا مجازاً. حتى الشّعارات التي تتحدّث عن الشهداء أو عن الدين أو عن السعادة الأخروية هي شعارات «حديثة»، أي تخاطب سامعاً دنيوياً بحتاً، يتمّ استعمال انفعالاته ضمن مجموعة أفعال كلامية معيّنة يعتمد عليها الفاعلون من أجل إحداث تأثير قوليّ مدروس ومقصود لذاته، مقياسه الوحيد هو النجاعة التاريخية. - هل نحن ناجعون تاريخيّاً؟ لا إجابة عن هذا السؤال إلّا في صيغة الرجاء. ولذلك فإنّ منطق الدولة يتحوّل من خلال شعاراته إلى مؤسّسة رجاء عملاقة تنخرط فيها الشعوب من حيث لا تدري، لكنّها لا تدافع عنها طويلاً. وما وقع منذ 2011 يشير إلى مرحلة جديدة من الشّعارات: إنّها شعارات ما بعد الدولة الوطنية، وهذا «الما بعد» ليس له مضمون جاهز، وليس حكراً على أحد.

يمكن الافتراض بأنّ أحداث سبتمبر/أيلول 2001 هي لحظة اختراع الأب الأكبر لكلّ شعارات القرن الحادي والعشرين: نعني «مقاومة الإرهاب». ولأنّ الإرهاب عدوّ «مخيالي» وغير مرئيّ ونو ملامح تشكيليّة فإنّ كلّ بقيّة العالم قد كفّت عن أن تكون «دولاً» وتحوّلت إلى مساحات رخوة لنشر سلطة إمبراطورية بلا حدود قومية، يبرّرها شعار واحد وأحد هو مقاومة الإرهاب، العدوّ النائم في أيّ خطاب أو هويّة أو قلب بشري. لكنّ ما وقع منذ 2011 في العالم العربي هو تكنيب ميتافيزيقي لنبوءة الإمبراطورية: صحيح أنّ شعار العولمة قد انتصر على سيادة الدولة- الأمة التي انحسرت وتحوّلت من حدود قومية للمواطن إلى حدود إجرائيّة للإنسان/اللاجئ- وهو التعريف الجديد للفرد بلا دولة أو سقطت دولته القومية- لكنّ الخصم غير المنتظر في وجه الإمبراطورية ما بعد القومية لم يعد الدولة الأمة التي فقدت قوّتها التاريخية، بل الشعوب التي نجحت في التحوّل السريع بواسطة «الثورات» أو «الانتفاضات» أو «الحروب الأهلية»،... إلى مساحات لنوع غير

> ما وقع منذ 2011 يشير إلى مرحلة جديدة من الشّعارات: إنّها شعارات ما بعد الدولة الوطنية، وهذا «الما بعد» ليس له مضمون جاهز، وليس حكراً على أحد



مسبوق من الاحتجاج: الاحتجاج على العصر الهووي للدولة، والذي كان يحمل شعارات الدولة الليبرالية الغربية (من قبيل هويّة قومية، سيادة وطنية، تراث حضاري، تعليم عصري، تقدّم أخلاقي، تحديث تقني، رخاء اجتماعي، تمثيل نيابي، انتخاب حرّ...).

لو أخذنا أمثلة عن الشّعارات الراهنة، نعني التي أخذت تشكّل ملامح «صرخة الحرب» في القرن الحادي والعشرين، لوقفنا على تغيّر مثير في ماهية الشّعار. وأهمّ ميزة جديدة هي أنّه شعار لم يعد له مضمون أخلاقي أو ديني أو سياسي من نوع «رجائيّ» أو معياريّ أو هووي أو أيديولوجي. لقد دخل الشّعار في باب «التسويق» الجماهيري الذي لا مضمون له. كلّ جملة أو علامة أو سؤال أو ادّعاء أو شبه حكمة أو شبه مثل سائر... يمكن أن يؤدّي دور الشّعار، لكنّ نجاحه ليس من طبيعة أخلاقية أو علمية. بل هو مجرّد مفعول بصري أو انفعاليّ أو تخييلي سرعان ما ينقلب إلى آليّة انفعال بلا ملامح لأنّه نو طبيعة إجرائيّة بحتة. وهنا الجانب لا يتوضّح حقّاً إلّا متى قارنّاه بشعارات القرن العشرين: شعارات حروب التحرير الوطني (ضدّ الاستعمار)، ولكن أيضاً شعارات بناء الدولة الأمة الحديثة (شعارات الاستقلال القومي). كانت شعارات ذات مضمون معياريّ تنافع عنه شعوب بأكملها، لأنّه يشكّل بالنسبة إليها أفقاً هوويّاً جوهريّا. وهنان النوعان من الشّعارات أدّيا أيضاً وبشكل قاهر إلى نزعات عنصرية فظيعة.

لا نناقش هنا المقوّمات الخطابيّة للشعار: هو يجب أن يكون دوماً «شيئاً» (قولاً، صورة، رسماً، علامة، لوناً، شكلاً...) تشكيليّاً، شعريّاً، مثيراً، لا يخلو من حدّة، غامضاً من دون إلغاز، له ذاكرة عميقة، خاطفاً، حلو السماع، يسير الترديد، ينطوي على قدر من السجع أو الوزن أو التقابل، وله شخصيّة أدبيّة لا تنكرها العين أو الأذن...

لكنّ ما نناقشه هو مضمون الشّعار: إنّ شعارات القرن الحادي والعشرين بلا مضمون هوويّ، بلا حدود قومية أو دينية، ذات آفاق إنسانية رحبة، عابرة للثّقافات واللّغات والشعوب.

مثلاً: رفعت حركة «لنحتلّ وال ستريت» (Occupy Wall Street) في سنة 2011 شعار: «نحن الـ 99%» (We are the 99%)، وهو شعار تحوّل إلى «ميمة» رشيقة على شبكة الواب، في إشارة إلى تلك الملايين من الناس الفقراء الذين يعانون من التفاوت الاقتصادي والاجتماعي في أميركا، في مقابل الـ 1 % الغنيّ الذي يتمتّع بالحلم الأميركي. هنا شعار عابر للناس وللأفراد وليس له أيّ مضمون هووي، أكان دينياً أو ثقافياً أو سياسياً.

كذلك: حين لجأ طلّاب مكسيكيون في ماي سنة 2012 إلى رفع شعار «أنا الـ 132» (Yo soy 132) للتعبير عن تضامنهم مع 131 طالباً في جامعة إيبيروأميركا، الذين نشروا تسجيلاً على اليوتيوب للتعبير عن سخطهم ضدّ سكوت الإعلام عمّا يحدث، كاشفين عن بطاقاتهم الطلابية وعن أسمائهم وأرقام بطاقاتهم والدراسات التي يدرسونها، معلنين عن عدم ولائهم لأيّ حزب، وخاصة كونهم يدافعون عن الطابع الطلّابي البحت لاحتجاجهم، - كان هنا الشّعار تضامناً احتجاجيّاً بحتاً ليس له أيّ مضمون هووي أو دعويّ جاهز. إنّه مجرّد المشاركة في الاحتجاج كعنوان أخلاقي جيد للشباب الساخط من دون أيّ انخراط فعليّ من نوع حزبيّ أو سياسيّ.

وكذلك: حين رُفع في فرنسا شعار «أنا شارلي» (Je suis Charlie) بعد الهجوم الإرهابي الذي تمّ ضدّ صحيفة «شارلي إيبدو» في يناير/ كانون الثاني 2015، فإنّ الشّعار كان عبارة عن تضامن «إنساني» بحت مع ضحايا «بحتة». – يبدو أنّ أخطر ميزة جديدة للشعار ما بعد الحديث (ما بعد خطابات الدولة الأمة) هو أنّه شعار يخاطب الإنسانية في أيّ شخص، وليس له أيّ مضمون هووي محدّد.

في الشِّعار تناصات وبَيْنِيَات متواترة، كما فيه ممكنات واستحالات مُتعدّدة، ففيه نقرأ الشِعر والشاعرية، ونقارب الشعور واللاشعور، والشعيرة والشعرة، ونكتشف «الما بين» من حَدّ الموالاة إلى حَدّ المعارضة، ومن سجل التسعير (من السُعار لا السِعر) إلى سجل التلطيف والتهوين. بالشِّعار نحيا ونستمر، وعبر مداراته نؤسّس الرؤى والمطالب، ونهزم ضجيج الصمت ونعلن للأنا وللآخر عن هويّاتنا المنشرخة ويوتوبيانا الجميلة.

بالشِّعار نحيا

د عبد الرحيم العطري

الشِّعار متن قرائي، يزاوج بين الحرف والصوت، ينبني على الاقتصاد اللّغوي والاشتغال الحناجري، يروم التعبئة والتحريض و«الإحماء» الرمزي للفعل الاحتجاجي أو التأييدي. فالشِّعار لا يُقرأ فقط، بل يُنطق، ويُنشد، ويُغنّى، ويُصدح به عالياً حتى يكتسب فعاليته ويحقّق غاياته. إنه أداة تعبير ووسيلة احتجاج أو تأييد، يتم تنضيده في «مختبرات» الأجهزة الأيديولوجية للمؤسّسات السياسية والاجتماعية، من أجل إعادة صوغ «الحسّ المشترك»، وتوجيهه نحو ما تقتضيه الرهانات والصراعات والتسويات.

يتجاوز الشِّعار مبناه اللّغوي ولحنه الموسيقي، إلى بنيته الصوتية الدالة والمؤثرة، وفعله الجماهيري النافذ والمثير، فهو الآلة القويّة والفعالة في «نضال الحناجر»، ولهذا كان ولا زال الطلب السياسي والاجتماعي أكثر ارتفاعاً عليه في تدبير الحركات الاحتجاجية والمسيرات التأييدية، فعن طريق صياغاته وانفتاحاته يتأتى توحيد الصوت الجماعي وتبليغ الرسائل الواضحة والمشفرة إلى من يهمهم أو لا يهمهم الأمر.

طبعاً ينتمي الشِّعار من حيث الحقل والمحتوى إلى الدعاية كمجال لاشتغال «القوة الناعمة» التي تستعيض بها المؤسّسة، بدلاً عن العنف والإرغام على توسيع دائرة الإجماع ومحو الاختلاف، فالدعاية تُؤَمّن للمؤسّسة وسيلة أكثر اقتصادية وأكثر تأثيراً، في خيارات تجييش الحشود وإلهاب الحماس الجماهيري. من هنا يُنْتِجُ الشِّعار ما تعجز عن فعله استراتيجيات أخرى مفتوحة على العنف والعنف المضاد. ومنه كان الارتهان إلى الشِّعاراتية كآلية تفاوض مع الواقع، لدى كثير من الحركات الطلابية والعمالية والسياسية عموماً.

ثمّة شعارات تحوّلت إلى أيقونة عابرة للسياق والمساق، تتردّد في الهُنا والهُناك، تحقّق التناص والانزياح، وتُعولم الصوت الصادح، وتجعل منه لغة واحدية المَدّ والمدى، فعبارات من قبيل: «الشعب يريد» و«ارحل» و«كفاية» و«كرامة، حرية، ديموقراطية» و«النصر أو الاستشهاد» و«بالروح، بالدم نفديك يا زعيم».. وغيرها من المسكوكات الشِّعاراتية، لم تعد حكراً على فضاءٍ بعينه، وإنما استحالت مُستعملة في كل الاحتمالات الاحتجاجية أو التأييدية.

يتضمّن الشِّعار في بعده الاحتجاجي نوعاً من الاستعراض الرمزي للعنف والصراع القائمَيْن بين المحتج والمحتج عليه، يُعبّر عن إبداعية الفاعل وقدرته على تطويع اللّغة واللحن من أجل طرح قضاياه والدفاع عن مصالحه والإبانة عن مطالباته، بدءاً من ترديد الشِّعارات «المهنية»

> عن طريق صياغاته وانفتاحاته يتأتى للشِّعار توحيد الصوت الجماعي وتبليغ الرسائل الواضحة والمشفرة إلى من يهمهم أو لا يهمهم الأمر

إلى الأخرى «النابية» التي تعمل على تفريغ السخط المتراكم و«الاقتصاص»، ولو رمزياً، من الخصم الطبقي، بما يضمن «تصفية الحساب» بين المنتمين إلى ذات الحقل الصراعي.

هناك اقتناع راسخ بين صفوف المحتجين باستحالة استعارة الثقافة الصامتة في الردّ على التدخل العنيف للقوات الأمنية، ولهذا يتم استبدال معطى الصدام المادي بتحويلات رمزية، كهجاء الحكومة عن طريق الشّعارات والشارات والقمصان الإعلانية التي نقرأ فيها مثلاً «دكتور معطل= العار»، أو «أين وعود الحكومة؟» أو «الشغل= الكرامة». ففي هذه الشّعارات والشارات نقرأ ردوداً مُحرجة للدولة، خصوصاً عندما يكون توقيت الاحتجاج متزامناً مع زيارة وفود أجنبية رسمية.

فكل الفاعلين في الحقل يختبرون صنوفاً من الردود لمقاومة ومواجهة العنف الذي يستهدفهم، فمثلما يجد البعض في الخربشة على طاولات المدارس أو رشق القطار بالحجارة أو تمرير آلات حادة على صباغة السيارات الفارهة، ممارسةً لعنف مضاد ناجم بالضرورة عن عنف سابق عليه، مُتمثّل في التهميش والحرمان وخلافه، فإن المحتجين بدورهم يختارون الشّعارات واللافتات والشارات جواباً عن عنف سابق أو قادم بعد تدخل الأجهزة الأمنية.

فكل طرف يسعى إلى قول كلمته في إطار اللعب الدائر في إطار الحقل، وكل طرف يسعى إلى أن تكون كلمته مسموعة بأعلى صوت ممكن، حتى يؤسّس حضوره ويضمن استمراريته، لكن جولات اللعب، وبشكل مؤقت لا غير، تُحسَم لصالح الأقوى، المالك طبعاً لوسائل الإكراه والإنتاج. فالمهيمنون يعملون دوماً على توجيه منافع الحقل نحو ما تقتضيه مصالحهم ورهانات تحصين استمراريتهم كأسياد في حقل اللعب.

وإذا كانت الرموز والشّعارات من مؤشرات الانتماء، فإن نسبة مهمة من المحتجين من الطلاب والعمال، لا يجدون صعوبة بالغة في ترديد العديد من الشّعارات والأناشيد المعبّرة عن حركاتهم وملفاتهم المطلبية، فالشّعار أو النشيد يصير عنواناً للهويّة والمشترك الجمعي، إنه يُعبّر عن حدود الانتماء ودرجة الالتزام بالقضية. فهو، قبلاً وبعداً، مَتْنٌ رَامِزٌ يتوكأ على الاستجماع اللّغوي واللحن الموسيقي والعمق السياسي، يخاطب العقل ويدغدغ المشاعر والأهواء، مستهدفاً الدفاع عن قضية ما، والاحتجاج ضداً على وضع ما، وكنا الانتصار لفعل/فاعل ما، فللشعار أثره و«سحره» المفضي إلى إنتاج الممانعة أو المعارضة أو الموالاة.

لما كانت الحناجر ترتفع بأصواتها عالياً إبان الربيع العربي، كان لافتاً للنظر إصرار الشباب على رفع الأيادي تأكيداً لقوة الشّعار المرفوع، لكن الأيادي لم تكن ترفع كما اتفق، كُلّ رَافِعِ يَدٍ إلّا ويعلن انتماءً ما، من خلال الحركة التي منحت لليد هويّة وشعاراً وانتماءً. الأمر يتطلّب قراءة سيميولوجية لمعنى الشارة الاحتجاجية. فمنهم شباب يرفعون الأيادي بملمح القبضة، وآخرون يرفعون سبابة اليد فقط، وفئة ثالثة ترفع الأصابع الثلاث، وأخرى رابعة تعلن شارة النصر أو شارة «رابعة»، بالشكل الذي يُفضي إلى احتمال القراءة التالية، شباب اليسار، شباب الحركات الإسلامية وشباب التيارات الأمازيغية والقومية والإثنية، فضلاً عن فئة أخرى متخلية عن أقمصتها السياسية والدينية.

إن سقف المطالب بات يرتفع رويداً رويداً، أمام غياب جواب سياسي عن سوء الأحوال الاجتماعية، ليظلّ الشّعار «صوت من لا صوت له»، يمارس «الاختراق الاجتماعي» لكافة حساسيات المجتمع الثّقافية والاجتماعية والسياسية.

وما نعيشه آناً من تحوّل عميق في بناء الشّعارات، وانتقالها من «الشاعرية» إلى «البلطجة» أحياناً، يضع «الحقيقة» موضع سؤال، ويضع «المعنى» و«الرمز» في موقع دفاع بدل ارتياح واستكانة إلى اليوتوبيات الجميلة. فبعد أن كان الشّعار قولة رائعة ممهورة بتوقيع الشعراء والشخصيات الكاريزماتية، بات «ترميقاً» غرائبياً و«تهجيناً» للكلم والمعنى، يمتح من وعي زائف ومشوّه. فقد انسحبت شعارات من هكذا أفق: «غير أن الشارع الدامي لنا، مهما رشوا عليه من جنود» لـ معين بسيسو، و«يمكنكم قطف كل الزهور، لكنكم لا تستطيعون وقف زحف الربيع» لـ«ماوتسي تونغ»، - انسحبت للأسف- لتحلّ محلها درجة عليا من الإسفاف والبؤس لأسباب مركبة يتقنّمها انسحاب المثقف وشيوع أزمة «الاستبياع». فمن يُعيد للشعار وهجه ونقاءه؟

إن ثقافة «رجع الصدى» لم تقدنا إلّا إلى صناعة الأصنام وترويج المسكوكات اللفظية والمحسنات البلاغية، التي تفشل في «تجميل» الواقع كما اللّغة. مثلما قادتنا الشّعاراتية المُزَيّفة إلى نوع من «الوثنية الفكرية» الجديدة، والتي أودت بنا أيضاً إلى إدمان لغة الخشب، ومداعبة الجراح بالملح والسكر. ما يوجب الحاجة، آناً وعاجلاً، إلى ثقافة النقد والمساءلة بعيداً عن أية أجندات مرتبكة أو متردّدة في الذهاب بعيداً إلى داء العطب القديم. فالشّعار قد يلهب الحماس، وقد يؤجّل الاحتقان أو يؤجّجه، لكنه يبقى «نضال حناجر» في البدء والمنتهى، على درب صناعة «الوهم المُعمّم» لا غير.

> الشّعار أو النشيد يصير عنواناً للهويّة والمشترك الجمعي، إنه يُعبّر عن حدود الانتماء ودرجة الالتزام بالقضية

بين أن تقول بـ«وطن عربي» أو «عالم عربي» مسافة تتحدّد بشرط المواطنة، وبين أن تقول «شعب عربي» أو «شعوب عربيّة» مسافة أكبر من الفرق بين المفرد والجمع. ففي مفهوم «الشعوب العربيّة» من التفريق أكثر مما فيها من جمع. والعِلّة ليست في اللّغة. وبين أن تقول «أمة عربيّة» أو «أمة عربيّة إسلامية» انزياح وتحيُّز لمصلحة الثانية على الأولى، كما في الفارق بين «شعب» و«شعوب»، والأول للقوميين العرب وفي مقدّمتهم البعثيون، فيما الثاني للشيوعيين العرب، وخاصة ممن تبعوا الحاكمين في موسكو، ومعظمهم فعل ذلك.

.. وسقط شعار الوحدة!

منذر بدر حلوم

وكما أن فكرة «الأمة العربيّة الواحدة» لا تعني بالنسبة لبعض الإسلاميين، أكثر من المصلحة ببعدها الإسلامي المتجاوز للعروبة ولحدود العالم العربي أو الوطن العربي، فإن هذه «الأمة العربيّة» لم تكن تعني للشيوعيين أكثر من جغرافيا لاشتغال تبين حجم الوهم فيه نحو كيان أممي، ولكن تابع للاتحاد السوفياتي، وهي معضلة ليس مكان نقاشها هنا.

وفي الوقت الذي يبدو فيه أمراً طبيعياً أن يتجاوز المشروعان، الإسلامي والشيوعي، حدود الجغرافيا العربيّة، وكلاهما مشروع أممي على طريقته، ومن ثَمّ أن يكون كلاهما على قطيعة وتضاد مع المشاريع القومية، وما يغنيها من شعارات، أو ما تتعكز عليه منها، فليس طبيعياً أن يسقط القوميون مشاريعهم حتى لا يبقى منها سوى الشّعارات، وينعتهم كلّ من لا يخشاهم بـ(القومجيين)، ولا يخفى السلب فيها الذي لا يقتصر على جنرها العثماني. فأين، إذن، العِلّة؟ وكيف سقط شعار القومية المركزي، أي الوحدة، وخابت أحلام معتنقيه كي لا نقول أوهامهم؟

تحضرني هنا الصدمة من عبارة «عدا العراق» التي لم أصدّق عيني عندما رأيتها على صفحة الدول المسموح بالسفر إليها على جواز سفري السوري الأول. لم تكتب الداخلية السورية «عدا إسرائيل»، وذلك لا يعني أن السفر إلى الكيان الصهيوني كان مسموحاً به، ولكن يعني بوضوح شديد قطيعة مع الجار البعثي الذي رفع نظامه هو الآخر شعار الوحدة. ومعروف كيف كان يعامل المنتمون إلى بعث العراق في سورية، وغير قليل منهم حكموا بالإعدام، ولم تكن معاملة بعث العراق لبعثيي سورية أفضل حالاً، فيما لو أمسكت بهم آلة صدام هناك. فيما كان العراق وسورية، البلدين الوحيدين المؤهلين جغرافياً، وسياسياً، لولا وجود حاكميهما، في أقلّ تقدير، للوحدة. وطبيعي، لم يخف على أعداء المشروع الوحدوي العربي العمق الاستراتيجي والديموغرافي الذي يشكّله كلا البلدين للآخر، وقوة الدولة التي كان يمكن أن

> كان العراق وسورية، البلدين الوحيدين المؤهلين جغرافياً، وسياسياً للوحدة، لولا شعارات حاكميهما



تنشأ. لكن، هل العِلّة في صدام حسين وحافظ الأسد فقط، أم في النخب الاقتصاديّة والعسكريّة والثّقافيّة التي اعتاشت على ديكتاتوريتيهما وفي أشياء أخرى؟ وسقط شعار الوحدة، وخابت، مرّة أخرى، آمال المؤمنين بإمكانية تحقيق شعار الوحدة، بعد خيبتها في المشروع الوحدوي مع أم الدنيا.

إنما، هل حقاً يمكن فصل المشروع الوحدوي عن المشروع الوطني، أي إمكانية تحقّق شعار الوحدة بين دولتين قبل تحقّق مفهوم الدولة في كلٍ منهما، وهل يمكن أن يكون ذلك دون تحقّق المواطنة، ومن ثَمّ مفهوم الوطن؟ فأي وطن دون مواطن؟! فإذن، ثمّة عِلّة في غياب مشروع الدولة لدى ديكتاتورين صغيرين في مشروعهما الوطني، كبيرين في دمويتهما وإلغائهما لأسس المواطنة.

أم هل يمكن الحديث عن دور للشعب، أي شعب، قبل تحقّق مفهوم الشعب؟ ثمة فارق جوهري بين السكان والجماعة وسواها من المسميات وبين الشعب. فهل حقاً نحن القاطنين في الدول العربيّة شعوب بالمعنى الحقوقي أم مجرد سكان؟

وهكذا، أعيد طرح السؤال، بصيغة أخرى: هل يمكن تحقيق شعار الوحدة دون تحقيق شعار الحرّيّة، وهو شعار بعثي آخر، من أسوأ ما أصابه كسابقه أنه ارتبط بالبعثين، الأسدي والصدامي؟ وهل يمكن أن يتحقّق مفهوم الشعب دون حرّيّات وحقوق، لا تقل عن تلك المنصوص عليها في شِرعة حقوق الإنسان؟ أم لدينا فهم عربي خاص للحقوق، كالفهم الخاص لدى بعض الإسلام السياسي؟

لكن أعداء الحرّيّة أكبر وأكثر من البعثين المنكورين، فهنا يشترك الشيوعيون والإسلاميون في مدرسة وأد الحرّيّات وقمع أنصار التفكير النقدي والاختلاف. هنا، الجميع يتناهشون جثة الحرّيّة فيما يبكيها الشعراء.

> هل يمكن تحقيق شعار الوحدة دون تحقيق شعار الحرّيّة، وهو شعار بعثي آخر، من أسوأ ما أصابه كسابقه أنه ارتبط بالبعثين، الأسدي والصدامي؟

ضلالة التحرير دون أحرار

المسألة ليست في أن الحكام العرب النين اغتصبوا السلطات باسم فلسطين وتحرير فلسطين لم يحرّروها، بل في أنهم حالوا دون تحريرها، وبدلاً من ذلك حموا حدود إسرائيل، وكان يكفي ربما لإنجاز عمل مهم في منحى التضييق على إسرائيل إن لم يكن هزيمتها لو ترك هؤلاء الفلسطينيين وشأنهم. لكن الحكام العرب وليس فقط العسكر منهم راحوا يتنازعون شعار التحرير ويتنازعون معه أصحاب القضية المنكوبين. فلم يبقَ حاكم عربي، وأقول تقريباً توخياً للموضوعية، إلّا وأنشأ تشكيلاً فلسطينياً أو دعم ما يناسبه منها. وليس صعباً تخمين انعكاس الخلافات والنزاعات العربيّة- العربيّة



على القضية الفلسطينية، تفريقاً للصف وتعزيزاً للتناقض الداخلي وصولاً إلى الاقتتال خدمة لإسرائيل، موضوعياً إن لم يكن على مستوى النوايا.

وأما الشعب المصادرة إرادته من قِبَل سلطاته جميعها والمتاجر به من قبل النخب، الاقتصادية والسياسية والدينية.. الشعب المنزوع الحقوق والحرّيّات، فليس له إلّا أن يكون أداة لحرق شعار التحرير في حروب لم تحرّر أرضاً مغتصبة ولم تضعف إسرائيل ولم تفد الفلسطينيين في شيء، إلّا إذا كان مزيد من الموت والتفرقة مفيداً؟!

وهكذا، احترق شعار التحرير بالتزامن مع احتراق شعاري الوحدة والحرّيّة، ولم يكن لهذه الشّعارات القومية الثلاثة إلّا أن تخيب معاً، أو تحترق ليتدفأ عليها حماة المشروع الإسرائيلي، وسوف أكتفي بالأقربين دون الأبعدين.

وبعد، فأين يبدأ الوطن قبل أن يكون حُرّاً ويكون واحداً موحّداً، ويكون قادراً على استعادة الأجزاء المغتصبة منه؟ في محاولة للتخفيف عن القارئ سأحيل إلى أغنيتين.

ثمّة أغنية سوفياتية شهيرة اسمها «الدرع والسيف»، من كلمات ميخائيل ماتوسوفسكي، أداها بنيامين باسنير، في العام 1968، تقول: «من أين يبدأ الوطن؟ من لوحة في حارتك، من رفاق طيبين مخلصين يعيشون في الحارة المجاورة، أو ربما يبدأ من أغنية المهد التي غنتها لنا أمهاتنا ويصعب على أحد انتزاعها منا..- ويكمل في رومانسية الجواب وصولاً إلى- أو ربما من القَسَم الذي أديته في صباك، من قلبك أقسمت». لكن (الوطن) السوفاتي انهار، وخابت شعاراته كلها، بما فيها بناء إنسان خاص، وحل زمان آخر، ولهذا الزمن الآخر، خيباته المؤسّسة لوطن مفهومي آخر، أم لمفهوم وطني؟ فها هو فاسيا أوبلوموف (فاسيلي غونتشاروف)، يجيب سنة 2010، عن سؤال «من أين يبدأ الوطن؟»، بأغنية يقول فيها: «ربما من النقود التي تدفع في المشفى لتولد أنت، من الطرقات المحفرة وحواجز الشرطة، من أفلام الكرتون وأخبار الجنايات، من شراء الوثائق والشهادات المزوّرة، من فحص السيارات وفوز النواب... الوطن وإياي لا يمكن فصلنا، فالوطن يضعني بين المرضى في طابور المشفى، ويسجل اسمي في مكاتب البوليس.. هنا الوطن يبدأ ولا ينتهي، ويقول عليك الاعتزاز ببوشكين ودوستويفسكي ويسينين وألكسندر نيفسكي، وليس مهما ما كان من زمان، فليس الوطن من أجلك إنما أنت من أجل الوطن» وتستمر الأغنية.

فهل حقاً يصلح وطن لا يبنى من أجلك للحياة، ناهيك بالحديث عن الشّعارات الكبرى؟! ليس بعيداً عن الجواب، حيث تخيب الشّعارات تكثر الأغنيات الوطنية والأناشيد الحماسية.

> احترق شعار التحرير بالتزامن مع احتراق شعاري الوحدة والحرّيّة، ولم يكن لهذه الشّعارات القومية الثلاثة إلّا أن تخيب معاً

ما أكثر الشِّعارات التي اقترنت بحياة شعب تعرض للتطهير العرقي والتشرد، شعارات كان لها صلة وثيقة بصراع الوجود، على امتداد قرن ونيِّف. الشِّعارات السياسية الفلسطينية جاءت في مواجهة الشِّعارات التي طرحها المشروع الإسرائيلي، من نوع شعار «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» ذلك الشِّعار المرعب الذي انطوى على إنكار وجود الشعب الفلسطيني، وتضمَّنَ طرده من وطنه بالقوة.

شعارات فلسطين

مهند عبد الحميد

كان الردّ الفلسطيني على ذلك الشِّعار المدوّي، بشعارات، هي: «فلسطين للفلسطينيين»، «فلسطين عربية»، «لنا وطن يعيش فينا» «فلسطين وطني وليس لي وطن سواه». وفي سياق طرح الشِّعارات الفلسطينية برزت الهويّة الوطنية والكيانية الفلسطينية كإثبات حضور للشعب الفلسطيني، دون أن تتناقض مع البعد العربي القومي الذي حرص الشعب الفلسطيني على الاستقواء به. بعد النكبة طرح الإسرائيليون شعار «الآباء يموتون والصغار ينسون»، وكان الردّ بشعارات، هي «سجِّل أنا عربي، ورقم بطاقتي خمسون ألف» وشعار «باقون كالجدار على صدوركم»، وشعار «نصنع الأطفال جيلاً ثائراً وراء جيل»، وشعار «سنرجع يوماً إلى حيّنا»، وشعار «عيننا يوم عودتنا». يلاحظ هنا أن الشِّعارات الفلسطينية تُؤخذ من الأشعار بنسبة كبيرة، لا سيّما أن خطاب الشعر والثّقافة الوطنية يتفوّق على الخطاب السياسي في معظم الأوقات.

الشِّعارات الفلسطينية ظلت ردحاً طويلاً تعبِّر عن المصالح الجماعية لعموم الشعب، وغالباً ما يفضي التبنّي الجماعي لها إلى فعل معيَّن، كَتَبَنّي موقف والتعبير عنه. الشِّعارات التي اشتُقَّت من الشعر والأدب كان لها قوة جذب كبيرة، عندما مجَّدت البطولة أو انتقدت سياسة الخضوع واللامبالاة. شعار «اقرعوا جدران الخزان» المأخوذ من رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» ظل حاضراً في الأزمات التي عاشها الشعب الفلسطيني، ثم جاء شعار «لا تمت قبل أن تكون نـدّاً» الذي شحذ همم المقاومين.

شعارات ما بعد نكبة 1948 كانت ذا طبيعة دفاعية، وردّاً على الشِّعارات الإسرائيلية. ولكن الشِّعارات تغيَّرت بعد اندلاع الثورة الفلسطينية عام 1965. «كلنا فدائيون نفنى ولا نهون»، لعب هنا الشِّعار دور الملهم؛ لتغيُّر معادلة «شعب من اللاجئين» إلى معادلة «شعب من المقاومين الفدائيين»، وحفر هنا الشِّعار عميقاً في وجدان الشعب، ولعب دوراً في شحذ الهمم، وجاء شعار «كل البنادق نحو العدوّ» ليخفف من التناقضات في صفوف الثورة، وشعار «عدم التدخل في الشؤون العربية» ليجيب عن الخلاف بين الثورة ودول عربية كالأردن ولبنان. كما طُرح شعار «القرار الوطني الفلسطيني المستقل» وشعار «منظمة التحرير هي الممثل الشرعي والوحيد للشعب الفلسطيني»، في مواجهة تدخُّل بعض الأنظمة العربية ومحاولتها الوصاية على المنظمة وإلحاق مواقفها بمواقف بعض الأنظمة. وكان شعار: «P.L.O IsraeL No» الشِّعار الذي راج في أوساط الجاليات الفلسطينية، والجاليات العربية، وأصدقاء الشعب الفلسطيني، في مواجهة إسرائيل في الخارج.

وانعكس التعدُّد السياسي والتعدُّد الفكري على

الشِّعارات الفلسطينية تُؤخذ من الأشعار بنسبة كبيرة، لا سيّما أن خطاب الشعر والثّقافة الوطنية يتفوّق على الخطاب السياسي

الشّعارات، ففي حين طرحت حركة فتح شعار: «الفكر ينبع من فُوَّهة البندقية» في إشارة إلى تعظيم دور الكفاح المسلّح. طرحت تنظيمات اليسار شعار «لا ثورة بدون فكر ثوري»، وانفردت التنظيمات اليسارية في طرح شعارات ضد أنظمة عربية كشعار «يا أنظمة الهزيمة، نحن أصحاب قضيتنا» وشعار «كلّ السلطة للمقاومة»، وشعار «عمّان.. هانوي العربية». في محاولة لمحاكاة التجربة الفيتنامية والثورة البلشفية حول أهمية وجود قاعدة انطلاق للثورة، وحول حسم ازدواجية السلطة. وفي مرحلة ما بعد حرب أكتوبر/ تشرين الأول عام 1973، اشتُهر شعار «لمانا كسينجر في دمشق؟» في إشارة ضمنية لقبول النظام الأسدي بالوساطة والحل الأميركيين. كان ردّ النظام على هذا (السؤال/ الشّعار) حملة من الاعتقالات طالت نسبة كبيرة من أعضاء التنظيم الذي كتب الشّعار. وفي أثناء تدخُّل النظام السوري ضد المقاومة الفلسطينية واللبنانية التي كانت تسيطر على لبنان بنسبة 80 %، توحّدت المقاومتان على شعار: «أسد أسد في لبنان، أرنب أرنب في الجولان»، وكان الشّعار الأقوى الذي أطلقه ياسر عرفات في الجمعية العامة للأمم المتحدة «غصن الزيتون بيد، والبندقية بيد».

صعود حركة حماس ومقاومتها الإسلامية أضاف إلى الشّعارات بعداً دينياً فاعلاً ومؤثّراً، فكان لشعار «فلسطين أرضَ وقف إسلامي وإرثاً شرعياً للأجيال القادمة» دور النقض لبرنامج منظمة التحرير، ونزع- عمليّاً- (شرعية) اتّفاق أوسلو، وأي حلّ لاحق يستند إلى قرارات الشرعية الدولية التي تقر بوجود إسرائيل على أكثرية الأراضي الفلسطينية. ولاحقاً، اشترطت حركة حماس موافقتها على دولة في الأراضي المحتلة عام 1967 بعدم الاعتراف بإسرائيل، والاكتفاء بقبول هدنة طويلة معها. وكان الشّعار الأكثر تأثيراً الذي طرحته الحركة في أثناء الانتخابات «صوتك أمانة ستحاسب عليه يوم القيامة»، وفي المضمون، استهدف الشّعار العلمانيين واليساريين المتنافسين مع حركة حماس في الانتخابات. وقد أثّرَ، فعلاً، في نتائج الانتخابات، وبخاصة عندما تعزّز بشعار ذي طبيعة وطنية، هو «أميركا وإسرائيل قالتا: لا لحماس.. ماذا تقول أنت؟».

مرحلة أوسلو، بورها، أفرزت شعارات، في مقدمتها شعار «السلام خيار إستراتيجي»، وشعار «سلام الشجعان»، وشعار «دولتنا على مرمى حجر» شعارات أحدثت قطعاً مع مرحلة الثورة والمقاومة، ولم تتغلغل في صفوف الشعب تحت الاحتلال الذي لم يلمس فرقاً جوهرياً بين مرحلة ما بعد الـ«السلام» وما قبله. وفي الفترة ذاتها رُفع شعار «تحويل قطاع غزة إلى سنغافورة، والضفة الغربية إلى تايوان» غير أن الشّعارين لم يصمدا طويلاً قبل أن يفقدا مصداقيتهما، وقد اختفيا على وقع الحصار والأزمات المتفاقمة.

ومع استفحال التناقضات وإخفاق مفاوضات كامب ديفيد 2000 واندلاع الانتفاضة الثانية، وإعادة احتلال مدن الضفة الغربية، تغيرت الشّعارات: طُرح شعار «لا سلام مع الاستيطان» لكنه لم يساهم في تغيير قواعد اللعبة السياسية حين تضاعف الاستيطان بمعدلات غير مسبوقة، وأكثر الرئيس عرفات من ترديد شعارات، مثل: «يا جبل ما يهزّك ريح»، و«على القدس رايحين.. شهداء بالملايين»، و«إحنا شعب الجبارين»، و«سيرفع شبل وزهرة علم فلسطين فوق أسوار وكنائس ومساجد القدس». وفي تلك الفترة ساد شعار «الانتقام الانتقام يا كتائب القسام»، كان هدف هذه الشّعارات الاستنهاض والصمود أمام الهجوم الضاري الذي شنّته حكومة شارون.

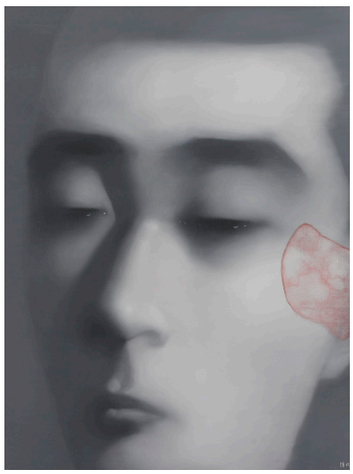
وفي ظل الانقسام وانفصال الضفة عن قطاع غزة، رفع الحراك الشبابي الفلسطيني المتأثر بالثورات والانتفاضات العربية شعار «الشعب يريد إنهاء الانقسام»، وقد نجح الشّعار في استقطاب الفئات الشابة التي بدأت تنظم احتجاجات شبابية في الضفة والقطاع، لكن الحراك سرعان ما أجهض بفعل تدخلات أجهزة الأمن والنخب المالية.

الشّعار الأهم الذي امتلك قوة جذب وحرّك وجدان قطاعات كبيرة من الشعب كان شعار «جائعون للحرّية»، طُرح هذا الشّعار إبان إضرابات الأسرى الجماعية عن الطعام في المعتقلات الإسرائيلية، ونجح في استقطاب وتنظيم احتجاجات شعبية داعمة للإضراب، والأهم أن الشّعار وحّد الشعب والأسرى في الجوع للحرّية، والتحرّر من الاحتلال.

وكان للنساء شعارات، أهمّها شعار «شركاء في النضال شركاء في القرار» احتجاجاً على التمييز ضدهن، في مختلف المجالات، وبخاصة في مؤسسات صنع القرار، وشعار آخر مأخوذ من وثيقة إعلان الاستقلال «المرأة حارسة نارنا الدائمة». وكان للشعارين وما أحدثاه من استقطاب دور في اعتماد «الكوتا النسوية» في الانتخابات التشريعية والبلدية، التي حَسّنت تمثيل النساء في المؤسّسات، بما في ذلك الحكومة التي ضمت 5 وزيرات.

وللنخبة الثّقافيّة شعاراتها التي وجد بعضها أذناً مصغية، وترك تأثيراً جماهيرياً مهماً، كشعار «على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة» أما شعارات: «الأرض تورث كاللغة»، و«من يملك الحكاية يرث أرض الحكاية»، و«أنت منذ الآن غيرك»، فقد بقيت تحلّق، ولم تهبط إلى الناس.

> صعود حركة حماس ومقاومتها الإسلامية أضافا إلى الشّعارات بعداً دينياً فاعلاً ومؤثّراً
>
> كان للنساء شعارات، أهمّها شعار «شركاء في النضال شركاء في القرار» احتجاجاً على التمييز ضدهن



يختـزل الشِّـعار بحـراً مـن المفاهيـم والمبـادئ والاتجاهات والفلسـفات والقيـم في جملةٍ واحدة. لكـن أكثـر مـا يختزل الشِّـعار هـو بحر المشـاعر والأهواء والعواطف، حيث تكمن قيمته العملية.

لا غالب إلّا اللّه

عبدالوهاب الأنصاري

التفاصيـل خلـف الشِّـعار لا أهمّيـة لهـا، بـل الأهمّيـة كلهـا فـي مـا يوحـي بـه الشِّـعار؛ الـذي يتوحّـد خلفـه أصحـاب القيـم المتلاقيـة في مبادئها العامـة. يحرّكنـا الشِّـعار مـن حيـث لا نـدري، يُثيـر فينـا الحمـاس أو البغـض أو التعاطـف أو الازدراء أو التهكّم، إلـى آخـر المشاعر الإنسانية المتضاربـة. عندما أعلن المتظاهرون إبان الربيع العربـي أن «الشعب يريـد إسـقاط النظام» استبشر أغلبنـا بتباشـير الصحـوة العربيّـة التـي طالمـا حلمنـا بها، فالشِّعار للإشعار- أو، بحسب لسان العـرب، الشِّـعار «العلامـة فـي الحـرب وغيرهـا». وفـي غـزوات الرسـول (صلّـى اللّه عليـه وسـلم)، كان شـعار الصحابـة «يـا مَنْصُـورُ أَمِـتْ أَمِـتْ»، الـذي يـورده المصـدر نفسـه. فالشِّـعار صـورة مختزلـة حماسـية مثيـرة لهمـوم وتطلعـات الفئـات المجتمعيـة التـي تسـعى لتحقيـق رؤاهـا. وكذلـك تطلعـات الفئـات الخارجـة علـى المجتمـع، مثـل «لا حكـم إلّا للّه» التـي قـال عنهـا علـي رضـي اللّه عنـه «كلمـة حـقٍ أُريـد بهـا باطـل». وهـذا تحليـلٌ بالـغٌ في العمـق لمـن قـد يتهيّـب أن يتجـرأ علـى مثـل ذلـك الشِّـعار، لا يصـدر إلّا ممـن يفقـه بواطـن الأمـور وظواهرهـا. فقـد يصـرح أحدنـا بشـعار مـن نـوع «الوطـن فـي قلوبنـا» أو «الفـداء للوطـن»، بـكل إيمـانٍ بذلـك، فـي الوقـت الـذي لا تعكـس سـلوكياته شـيئاً مـن ذلـك، بـل قـد يكـون أكثـر انتهازيـةٍ مـن أعتـى السياسـيين! ومـن تلـك الشِّـعارات الشـعبية فـي العالـم العربـي علـى مـدى عقـود الآن مقولـة «بالـروح، بالـدم، نفديـك يـا ....» ثـم تملأ الفـراغ باسـم القائـد الملهـم. وهنـا يحضرنـي ردة فعـل السياسـي اللبنانـي وليـد جنبـلاط الواعيـة قبـل أيـام لـدى ترديـد منتسـبين جـدد إلـى الحـزب التقدُّمي الاشـتراكي الذي يرأسـه لشعار «بالروح، بالدم، نفديك يا وليد»، إذ أنّبهم جنبلاط بقوله إن هـذه الشِّـعارات تنكـره ببشـار (الأسـد) وأن الـولاء لا يكـون للشخص إنمـا للحـزب.

الـولاء للوطـن سـمةٌ عالميـة للشـعارات. مـن ذلـك مقولـة جـون كينيـدي التـي أصبحـت شـعاراً للوطنيـة، «لا تسـأل عمّـا يمكـن لوطنـك أن يؤدّيـه

لك، إنما عمّا يمكنك أنت أن تؤدّيه لوطنك». وشعار المرشح الجمهوري دونالد ترامب هو «لنجعل أميركا عظيمةً مرةً أخرى». لكن الوطنية المفرطة، مثل الإفراط في أي شيء، ضرب من الشوفينية. خُذ مثلاً شعار «الأفضل أن تكون ميتاً من أن تكون أحمر» («Better dead than red») خلال سنوات الحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالي والشيوعي- خاصةً خلال الحقبة المكارثية، التي لم تكن إلّا نوعاً من محاكم التفتيش. وفي المعسكر الآخر، حيث شعار «من كلٍ حسب طاقته، إلى كلٍ حسب حاجته» لم يردع روّاد الشيوعية من اقتناء ما فوق حاجاتهم.

كل ذلك في عالم الشّعارات السياسية. من الشّعارات ما يهتف بها، ومنها ما يرمز بها، ومنها ما هو لغرض تجاري أو دعوي أو اجتماعي إلى آخر استخدامات الشّعارات لأهداف مختلفة. في الأغراض التجارية مثلاً، يُشار كثيراً في علوم الإدارة والتسويق إلى شعار سيارات (لكزس) على أنه من أفضل الشّعارات الدعائية: «السعي الدؤوب نحو الكمال». الشّعارات الدعائية- الناجحة منها، مثلها مثل السياسية، تُثير الحماس والفكر والإعجاب في آنٍ واحد. شعار ماستركارد مثلاً، «بعض الأشياء لا يمكن شراؤها بالمال. لكل الأشياء الأخرى عدا تلك، هناك ماستركارد». شعار البحرية الأميركية للدعوة للانضمام إليها: «القليلون، الفخورون، جنود البحرية». والفخورون بمعنى الأبيّون أو أعزّاء النفوس. يذكرني ذلك بقول السموأل مفتخراً «تعيرنا أنا قليلٌ عديدنا فقلت لها إن الكرام قليل». وشركة الشحن، دي إتش إل: «إننا نحفظ وعدك»... إلخ. ومثل الشّعارات التجارية أصبحت البلدان اليوم تنظر إلى نفسها كسلع تجارية يتم التسويق لها كأي منتوج، سياحياً. وكأي منتوج تجارياً، فالشّعار التجاري ضرورة تسويقية. فشعار أميركا مثلاً «اكتشف أميركا». وبريطانيا «زر بريطانيا». وفرنسا «نراك في فرنسا». وكندا «تابع الاكتشاف» واليابان أيضاً تدعو إلى اكتشافها «اكتشاف بلا نهاية»، وشعار نيوزيلاندا «نقية مئة بالمئة». وهذه الأخيرة هي قيد استفتاء شعبها لتغيير شعارٍ آخر، هو علمها: من تلك التي تحمل علم بريطانيا في جزءٍ منها إلى علم يحمل نبتة السرخس الذي يرمز إلى نيوزيلاندا كثيراً.

لكن الشّعارات التجارية لا ترقى إلى مصاف السياسية من حيث تنفيسها لحبائس النفوس. عندما أثقل الأمير المملوكي عثمان البرديسي عاتق المصريين بضرائبه تنادى المصريون «يا برديسي، يا برديسي، إيش راح تاخد من تغليسي؟». ولعلّ أشهر الشّعارات التاريخية التي شكّلت مدخلاً إلى العصر الحديث لشعبٍ رزح طويلاً تحت نير الاستبداد هو تنادي الشعبُ إبان الثورة الفرنسية بالحرّيّة والمساواة والأخوة، الشّعار الذي ألّفه روبسبير. ومثل ذلك خلال الثورة الأميركية: «أعطني الحرّيّة أو أعطني الموت». ومن الشّعارات التي لم يُكتب لها البقاء بطبيعة الحال هو شعار النازية: «شعب واحد، إمبراطورية واحدة، قائدٌ واحد». والشعب الواحد هنا إشارةٌ إلى ضم النمسا إلى ألمانيا. وبتراجع المدّ الشيوعي قد يأتي يومٌ لا ينكر فيه الناس شعار «يا عمال العالم اتّحدوا» من البيان الشيوعي.

تبقى الإشارة إلى شعارٍ يغلب عليه القنوط، وكأنما يتنبأ بما ستؤول إليه الأمور من سوء العاقبة آخر الأمر، يعرفه كل من زار الحمراء، وهو شعار «ولا غالب إلّا الله»، شعار بني الأحمر النصريين، أمراء غرناطة. بسقوط الموحدين عام 1212م وسقوط قرطبة عاصمة الخلافة وممالك الطوائف الواحدة تلو الأخرى تمكّنت غرناطة وحدها من البقاء زهاء قرنين ونصف القرن كمملكة تتبع قشتالة تدفع الجزية لها ضمن شروط تفرض عليها الدعم العسكري ضد الممالك الأندلسية الأخرى. وكانت إشبيلية آخر المعاقل المستقلّة إلّا أنها استسلمت عام 1248م للقشتاليين بدعم من ابن الأحمر، مؤسّس الإمارة النصرية محمد بن يوسف، الغالب بالله. لدى رجوع ابن الأحمر من القتال تَمّ استقباله استقبال الأبطال بهتاف «الغالب، الغالب» وهو يعلم إنما عونه للقشتاليين في حربهم ضد إخوته الإشبيليين بمثابة بداية النهاية لبني الأحمر أنفسهم، فكان رده على المحتفين به «لا غالب إلّا الله». هذه على الأقل إحدى الروايات وراء الشّعار. أما شعار الموحدين فكان «الحمد لله وحده».

في عالم يتسم بضرورة التميّز والسرعة أصبح الشّعار ضرورةً لكل شيء. من شركات الطيران حتى المناورات العسكرية، مروراً بالمساحيق ومستحضرات التجميل. كيف يمكن تحميل فكرةٍ ما قد يطول شرحها باقتضاب؟ ذلك هو الشّعار. لكن الفكرة وراء الشّعار قد تظلّ بعيدة المنال. وقد تقدّم التضحيات في سبيلها دونما أمل في التحقيق. من ذلك مثلاً «أمة عربيّة واحدة ذات رسالة خالدة». هل تعرفون أين قرأتم ذلك؟

> الشّعارات التجارية لا ترقى إلى مصاف السياسية من حيث تنفيسها لحبائس النفوس

في السنوات الأخيرة حقّق أحد الشِّعارات أكبر صدى في جميع أنحاء العالم وهو شعار «نعم نستطيع! - !Yes, we can» خلال الحملة الانتخابية لباراك أوباما عام 2008. وقد استولى الكثيرون على هذا التعبير...

شعار نعم.. شعار لا

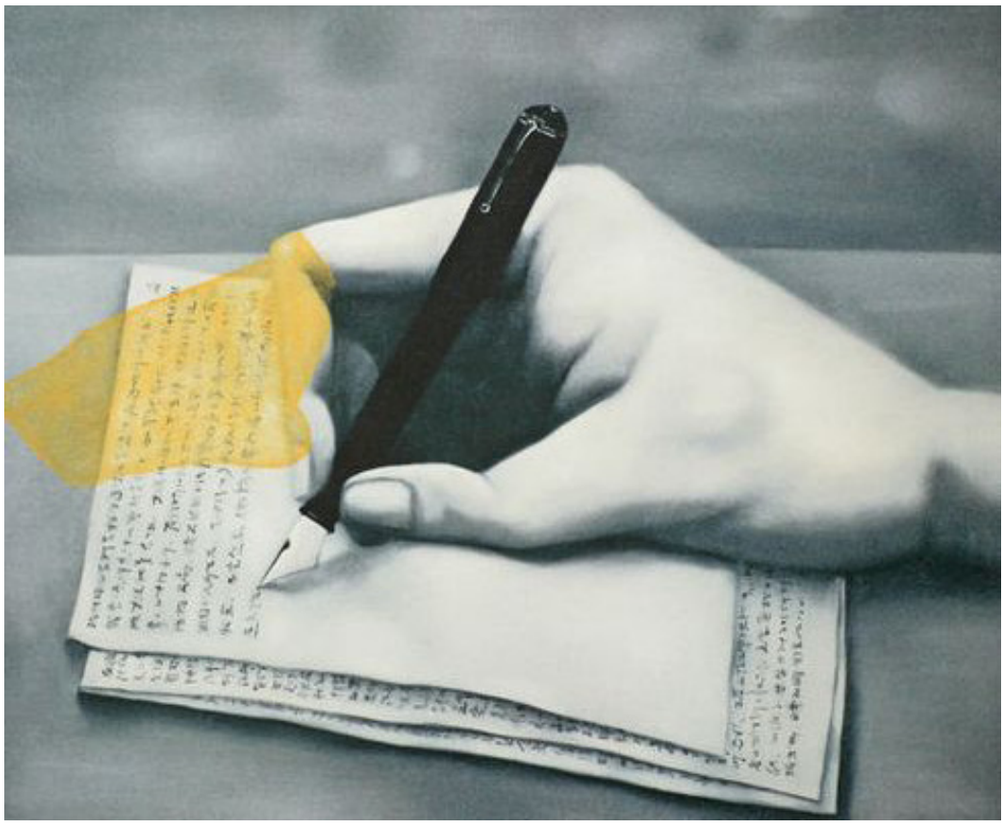
إيزابيللا كاميرا دافليتو

في كلّ مرّة كان لابد من مواجهة شيء يُعدّ مستحيلاً. كان شعار «نعم نستطيع! - Yes, we! can» يحوّل المستحيل إلى ممكن، كما حدث مع الرئيس الأميركي الذي تَمّ انتخابه رئيساً أسود في البيت الأبيض لأول مرّة في التاريخ. وإذا فكّرنا في المعارك التي خاضها مارتن لوثر كنج ضد العنصرية في الستينيات نفهم ما الذي كان يقصده من شعاره الشهير: «عندي حلم I have a dream» في كلمته التي ألقاها في واشنطن أثناء مسيرة الحقوق المدنية، ومن ثَمّ أصبح الحلم شعاراً للعديد من الأميركيين.

ثم حدث ما حدث، ولكن الشِّعار المناوئ للعنصرية: «عندي حلم»، والشِّعار السياسي القاطع: «نعم نستطيع»، ظلّا في صفحات التاريخ هما الشِّعاران الأكثر استخداماً ممن كان يأمل في تغيير سياسة بلده تغييراً شجاعاً، أو يتوهّم هنا.

وهكذا استعان به الكثيرون ممن يحلمون بالمستحيل ويأملون في تغيير اللعبة السياسية في دولهم، ولم يكن الإسبان آخرهم، بحركتهم «PODEMOS» (نستطيع) التي تنتمي إلى تيار الاشتراكية- الديموقراطية، والتي تقدّمت في انتخابات عام 2014 للدفاع عن الحقوق الاجتماعية للإسبان وللاحتجاج على سياسات التقشف في الاتحاد الأوروبي. وهي اليوم الحزب الثاني في إسبانيا من حيث عدد الأعضاء، والمعنى هو أن شعاراً في الميدان أنتج قوة سياسية حقيقية، قادرة على إسماع صوتها، ليس فقط في بلدها، ولكن على المستوى الدولي أيضاً.

وقد استغلّ العديد من السياسيين الآخرين، لغرض الدعاية لأحزابهم، كثيراً من الشِّعارات الشعبية مماثلة، حتى وإن كانت شعارات مستحيلة التنفيذ، إلّا أنها استغلّت سناجة جزء من الشعب ويأسه ومعاناته من الأزمة الاقتصادية. وهكذا، شهدنا في إيطاليا في أعوام التسعينيات ازدهار شعار دعائي خادع استخدمه رئيس الوزراء الأسبق سليفيو برلسكوني. فمن شاشات تليفزيون الدولة والشبكات الخاصة به، كان يهلّ الشِّعار الذي طالما حلم به الإيطاليون، وهو أن فوزه من شأنه أن يخلق «مليون فرصة عمل...» وبدا الشِّعار نكتة في بلد يعاني على مرأى ومسمع من الجميع حالة خطيرة من البطالة ظلّت لسنوات تضرب العمال بلا شفقة، دون أن



يشهد فرص عمل جديدة!!! كان شعاراً مجنوناً سخيفاً كاذباً، وكان الجميع يعرف هذا، ولكن كما يُقال عندنا «الأمل هو آخر شيء يموت، ثم لا أمل»، فصدق الكثيرون حقاً أن برلسكوني، أحد أغنى الرجال في إيطاليا، قد يجد «مليون فرصة عمل» لجيش العاطلين الإيطاليين. وقد صدّقه كثير من الناس لسنوات، وبطبيعة الحال بعد ذلك، ومع مرور الوقت، تأكّدوا من عدم موثوقية هذا الشعار، ومع أن أشخاصاً كثيرين لا يزالون يصدّقونه إلّا أن العمر يمضي بهم دون أن يروا هذا الوعد مُتحقّقاً. ويثبت هذا في الوقت نفسه كيف يؤثّر الشِّعار السياسي، مهما كان سخيفاً، على العامة حتى يعميها، ويصمها، ويبكمها، لأنها في حاجة دائمة إلى تصديق المعجزات.

وقد شهدنا في الآونة الأخيرة شعارات أخرى من حكومتنا، ورغم أنها أقلّ خيالية واستحالة، إلّا أنها مشكوك فيها في أكثر من وجه.

كان شعار حكومة رينزي «كَهّن»، أي استبعد عواجيز الماضي حتى تعطي مساحة للشباب. إن التكهين يعني حرفياً إلقاء شيء قديم واستبداله بشيء جديد. ولكن إذا كان «التكهين»، أي اعتبار القديم «خردة» وإفساح المجال للأحدث، مبدأ صحيحاً، فإنه لا يمكن إقرار أن الخبرة المكتسبة لم تعد تساوي شيئاً. والتغيير بين الأجيال على كلّ حال ضروري، نظراً لأن سياسيينا شاخوا على مقاعد البرلمان التي احتلوها لسنوات طويلة، وظلّت مواقع السلطة، بكافة أشكالها، محتلة دائماً من أشخاص بعينها، هي «الديناصورات» القديمة التي لا تتغيّر أبداً.

عند هذه النقطة أودّ أن أقتبس من الفيلم الإيطالي «الشباب الأفضل» الذي عُرِضَ عام 2003 للمخرج ماركو توليو جوردانا، الذي يدعو فيه معلم انهزامي تلميذه إلى ترك إيطاليا لأنها «مكان جميل وغير مجد، مُقدَّر له أن يموت...» فيجيبه التلميذ: «من رأيك إذا أن يوم القيامة أصبح وشيكاً؟» فيقول المعلم: «ليته يأتي! على الأقلّ ستكون لدينا فرصة لإعادة البناء... ولكن للأسف كلّ شيء هنا على حاله، في أيدي «الديناصورات». اسمع كلامي، ارحل...». ويرد التلميذ: «وأنت، يا أستاذ، لماذا تبقى؟» عندئذ يصل المعلم إلى النتيجة الحاسمة: «أتريد أن تعرف لماذا؟ إنني يا عزيزي أحد هذه الديناصورات التي ينبغي تدميرها».

> يؤثّر الشِّعار السياسي، مهما كان سخيفاً، على العامة حتى يعميها، ويصمها، ويبكمها، لأنها في حاجة دائمة إلى تصديق المعجزات!

علاقة الشِّعار- الأيقونة بالشِّعار- اللوغو كعلاقة الانفتاح بالانغلاق، والهويّة بالتطابق
LE MIME / L'IDENTIQUE : الأيقونة تَفتَحُ على خارج، وتحيل إلى نموذج، وتردّ إلى مثلٍ أعلى، أما اللوغو فهو ينغلق على ذاته، ويكتفي بأن يتوحّد مع ما يحيل إليه و«يتطابق» معه. فإذا كانت الأيقونة تتميّز بتعدّد إحالاتها وغنى دلالاتها CONNOTATIONS، فإن اللوغو يكتفي بأن يرتبط بمدلول بعينه ليظلّ أحادي البعد وحيد الدلالة DENOTATION.

من «الأيقونة» إلى «اللوغو»

عبد السلام بنعبد العالي

بيّن غي دوبور سعْي «مجتمع الفرجة» النائب إلى إفقار دلالات الأيقونة لجعلها أحادية البعد. كما أوضحت حنه آرندت أنّ إنسان عصر الصورة، «الذي يقدّس الشفافية، سرعان ما يتخلّى عن كلّ مثلٍ أعلى.. كي ينطوي على نفسه بعيداً عن أيّ انفتاح على الخارج، ويصبح مكتفياً بعالمه الضيّق، ملتصقاً بالمألوف الذي يعجّ بتمثلات تلتصق أشدّ الالتصاق بالواقع المباشر».

أبرز مثال يخطر ببالنا في هذا السياق ما تعرّضت له صورة تشي غيفارا من تحوّل، سواء في دلالاتها أو في وظيفتها. وبالفعل، يمكن اعتبار هذه الصورة مثالاً بارزاً على ما يُحدثه مجتمع الفرجة من تأثير على الأيقونة. فبما هو يَخضع لهيمنة الصورة والإعلام، فإنه يختزل أبعادها ويجعل منها مجرد لوغو. ذلك أن صورة «تشي»، التي ظلّت لمدة غير يسيرة تعتبر في أنحاء مختلفة من العالم شعار اليسارية و«صورة البطل الثوري» بلا منازع، سرعان ما «سرقها» الإعلام من السياسة لتتحوّل إلى صورة إشهارية إعلامية تزيّن الملابس وأغلفة الألبومات الموسيقية، إلى حدّ أن حاملها لم يعد يعبأ بما تدل عليه، ولا بما كانت تعنيه.

مثال أقرب إلينا، بطبيعة الحال، هو الكوفية البيضاء المطرّزة بالأسود التي غدت رمزاً لنضال الشعب الفلسطيني. من الباحثين من يُجهد نفسه لتحديد «أصل» هذه الكوفية فيتساءل عما إذا كانت تحمل اسم المكان الذي صدرت عنه، أو ما إذا كانت «ذات أصل فلسطيني قح»؟ وهنا

> صورة «تشي» سرعان ما «سرقها» الإعلام من السياسة لتتحوّل إلى صورة إشهارية إعلامية تزيّن الملابس وأغلفة الألبومات الموسيقية



ينكّرنا البعض بأن تاريخ ميلاد هذه الأيقونة يعود لثلاثينيات القرن الماضي، حيث كانت مجموعات من الثوار الفلسطينيين تقوم بإخفاء ملامح الوجه بارتداء «الحطة»، وعندما شرعت سلطات الانتداب في اعتقال كلّ من يتوشّح بها، أمر الثوار الجميع بارتدائها.

غير خافٍ أن مثل هذا الإرجاع والاختزال وحصر المعاني والوظائف في بُعد بعينه، من شأنه أن يُفقر الشِّعار، ويقلّص كثافته السيميولوجية، ويقضي على بعده الرمزي. ذلك أن الشِّعار ليس انعكاساً لواقع فعلي ولا اسماً بديلاً عنه. فهو لا يطابق واقعاً وإنما يسمو بـ«الواقع» ويعلو عليه. قيمته في رمزيته، والرمز لا يُفسر بإرجاعه إلى واقع، بل إنه هو الذي قد يُفسّر كثيراً من الوقائع ويفعل فيها.

بناء على ذلك، فلن نعمل نحن بدورنا على تقصّي «الأصول المؤسّسة»، وإنما لنكتفِ بمتابعة تلك التي تأسّست و«تأصّلت». ولنقلْ إنه ابتداء من ستينيات القرن الماضي استطاع المرحوم ياسر عرفات، الذي كان يحرص أشد الحرص على ألّا يظهر إلّا والكوفية على رأسه، استطاع أن يكرّسها شعاراً للنضال الفلسطيني، فغدا ارتداؤها انخراطاً في ذلك النضال، ومؤازرة للثورة وأبطالها. وهكذا صارت الكوفية «أيقونة» الثورة، بل إنها غدت شعاراً لليسارية والتمرّد.

ها هنا أيضاً سينتزع الإعلام هذا الشِّعار من السياسة، فمباشرة بعد الحرب على غزة لاحظنا انتشاراً غير معهود لهذه الأيقونة، فأخذنا نراها في شوارع كثير من العواصم الغربية، بل أخذنا نلحظها في التجمّعات الحزبية في كثير من البلدان العربية، حتى وإن كان موضوع التجمّع بعيداً عن القضية الفلسطينية، بل إننا صرنا نراها حتى داخل قبة البرلمانات، وفي رحاب الجامعات وعلى كلّ الرؤوس، بما فيها رؤوس نجوم السينما، وأبطال الرياضة، ومُغنّي الراب على الخصوص.

وهكذا سرعان ما يُقحم مجتمع الفرجة الشِّعار في دوامته الإعلامية التي تستهدف أساساً خلق رغبات لا تأبه بدلالات، ولا ترتبط لا بتاريخ ولا برموز ولا بقيم، اللهم إلّا قيم الاستهلاك التي تفرضها موضات اللباس والأغاني. ومعلوم أن التصاق رمزية ما بموضوع بعينه سرعان ما ينقلها من الرمز إلى «الواقع» الفعلي، ويفقدها شيئاً من مفعولها، لينتصر فيها الآني على التاريخي، والاقتصادي على السياسي، فتتحوّل الصورة إلى علامة، والشِّعار إلى إشهار، و«الأيقونة» إلى «لوغو».

> يُقحم مجتمع الفرجة الشِّعار في دوامته الإعلامية التي تستهدف أساساً خلق رغبات لا تأبه بدلالات، ولا ترتبط لا بتاريخ ولا برموز ولا بقيم، اللهم إلّا قيم الاستهلاك



يَصْدُق كثيراً المثل الشائع «كل شيء إن زاد عن حده انقلب إلى ضده»، ولكن الشِّعارات وحدها هي التي تنقلب ضد نفسها، حتى وإن لم تزد عن حدها، يكفي أن تكون مجرَّد شعارات مستخدمة لجنب «الزبون». والزبون هنا ليس، فقط، كلّ من يبحث عن سلعة ما، أو يسعى إلى شرائها، ولكنه قد يكون المواطن العادي، وقد تكون السلعة المعلن عنها، باستخدام الشِّعار، سلعة وهمية، مثل «بيع الهواء في زجاجة»، كما يقول المصريون.

الشِّعارات المنقلبة

د. حسين محمود

شعارات وهمية، وشعارات «كذّابة»، وشعارات وطنية، وشعارات «الجودة»... ابتذلت الكلمة حتى صارت معانيها كلها سلبية، وصار المطلب العادي والردّ المفحم على المزايدين في كلّ المواقف: «كفى شعارات»، حتى نكاد ندرك أن الشِّعار وسيلة للنصب والتدليس والضحك على عقول البسطاء.

أمثلة قليلة هي التي نجح فيها الشِّعار في اجتذاب الناس وحشدهم مع فكرة معيَّنة، و- ربّما- ارتبط ذلك بقضايا بعينها.

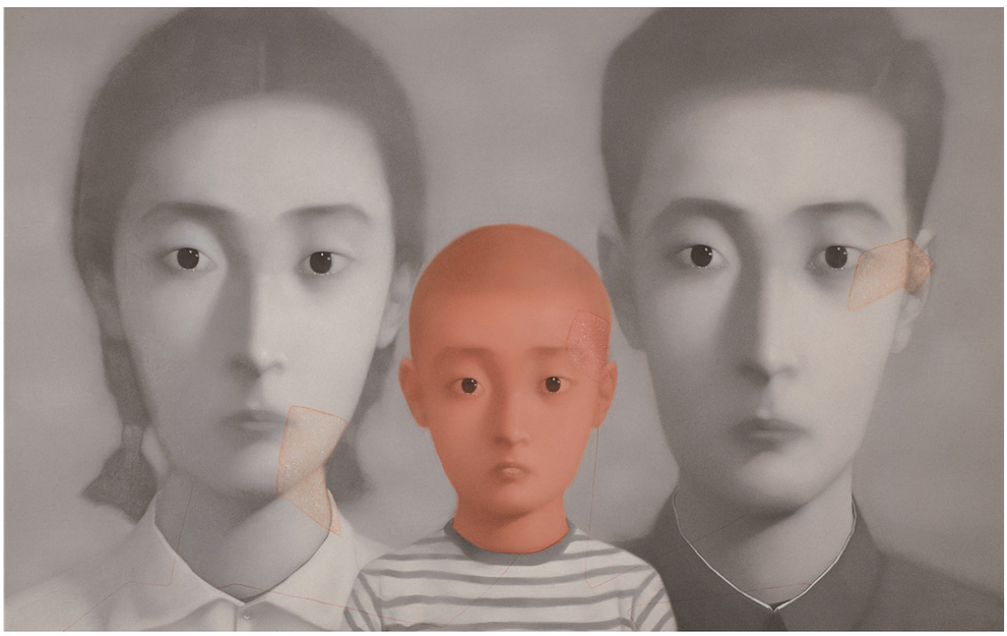
ينبغي الحذر، عموماً، عند سماع شعارات معيَّنة: فشعار «لا مساس» الذي تتبناه الحكومات المتعاقبة في مصر هو أشهر هذه الشِّعارات المنقلبة، فعندما يصرّح مسؤول- مثلاً- بأنه «لا مساس بالأسعار»، فذلك يعني أنه سوف تحدث قريباً موجة من رفع الأسعار، وإذا صرَّح بأنه لا مساس بالقطاع العام، فإن الشِّعار يخفي وراءه خطط الخصخصة، وإذا تناول شعار اللامساس قضية مجّانية التعليم، فهذا معناه أن هذه الأسطورة على وشك الاختفاء.

وهكذا، إذا سمعت شعار «الوحدة الوطنية» فاعرف أن هذا المجتمع الذي رفعه سائر إلى الفتن الطائفية، وإذا جال بخاطرك أن تصدّق شعار «دولة المؤسسات» فاحذر، فإن خلف هذا الشِّعار مخطّط لتوريث الحكم، وشعار «تحيا مصر» يعني أن اقتصادها على وشك الانهيار، و«العلاج على نفقة الدولة» يعني أن كلّ مريض يجب أن يبحث عن تكاليف علاجه قبل أن يفكّر في أن يمرض.

وكلما زاد بريق الشِّعار زاد زيفه. صحيح أن النظم الشمولية والمستبدة، بشكل عام، هي التي تختار الشِّعارات وتقصد عكسها لكي تمرّر، من خلالها، نوايا يمكن وصفها بالخبيثة، ولكن النظم الليبرالية هي الأبرع في تسويق الشِّعارات وتحويلها إلى موضة. «ألمانيا فوق الجميع» شعار هتلري يعني أن الزعيم الألماني له طموحات تفوق حيِّزه الخاص، وتشمل العالم كله، ولكن «الجودة شعارنا» الذي جاء من أميركا يعني أن البضاعة التي يمكن أن تمرّر خلف هذا الشِّعار مميتة أو مهلكة أو مسرطنة أو فيها من العيوب أكثر مما فيها من المزايا. ومثل ذلك شعار «جودة التعليم» الذي يعني، في حقيقة الأمر، تسويق التعليم الأميركي في مقابل «تسويء» غيره من نظم تعليمية قومية. أما «رضا العميل شعارنا» فيعني أنك إذا اتصلت بالجهة التي ترفع الشِّعار فأنت على موعد مع طبيب باطني ليعالج لك ضغط الدم الذي تخلَّف عن هذا الاتصال، وسوف يضيع وقتك، وتسمع إعلانات ترويجية، وفي النهاية، يجيبك موظف خدمة العملاء بأنك أنت السبب في كلّ مشاكلك، وأنك- بجهلك- أفسدت كلّ شيء، وأنك ينبغي أن تعيد (تَسْتيب الراوتر)، (من «setup»)، أو أن هاتفك سوف يتم إصلاحه خلال أربع وعشرين ساعة، وهو ما لن يحدث قبل ستة أشهر لو حالفك الحظ.

عندما كنت أعمل محرّراً صحافياً كانت هناك، دائماً، بعض الصيغ الكلامية الجاهزة التي تُستَخدم لوضع العناوين، وقد لاحظت أنها، في الغالب، تتحول إلى شعارات، وخاصة استغلال بعض

> عندما يصرِّح مسؤول- مثلاً- بأنه «لا مساس بالأسعار»، فذلك يعني أنه سوف تحدث قريباً موجة من رفع الأسعار



الجمل التي يصرّح بها بعض السياسيين، لتصبح شعار المرحلة. ولهذا فإن الشّعارات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإعلام والصحافة، لأنها جزء لا يتجزأ من هذه الصناعة، وخاصة في شق البروباغندا، وهو مصطلح تصعب ترجمته بالإعلان أو الدعاية فقط، فله مضامين تذهب به إلى التأثير على المتلقي، لكي يتبنّى اتجاهات بعينها؛ ولهذا فإن الدول التي تأخذ بنظام وزارات الإعلام هي التي تؤمن بتأثير البروباغندا، وأشهر وزير إعلام (بمعنى بروباغندا)، في التاريخ، هو جوبلز وزير إعلام هتلر، وأميل- بصدق- إلى تسمية وزارات الإعلام العربية (وزارات البروباغندا)، ويعني هنا أنها بروباغندا للنظام الحاكم، بالأساس.

وهكذا، نجد أن الشّعارات هي إحدى الآليات التي تعتمد عليها البروباغندا للتأثير في عقل المتلقي وتغيير اتجاهاته. وتفشل السياسات الإعلامية عندما تسرف في صنع الشّعارات بما يفقدها وظيفتها الأساسية، باعتبارها مبادئ أو جزءاً من منظومة قِيَمية، يؤدي شيوعها إلى تحقيق أهداف سامية.

ومن مواصفات الشّعار الجانبية، بغضّ النظر عن الجدّية أو الهدف من ترديده، والبلاغة الفائقة في صياغته؛ ولهذا توصف الشّعارات- غالباً- بأنها «رنّانة»، أي أن لها تركيب صوتي ملفت، ويسهل حفظه وترديده.

الملفت أن الشّعارات الرنّانة ليست هي- بالضرورة- تلك التي تُرفَع لنشر أهداف سامية وإشاعتها؛ الأهداف السامية كانت- على سبيل المثال- وراء شعار الثورة الفرنسية: «حرية، إخاء، مساواة»، أو ثورات الربيع العربي «عيش، حرية، كرامة إنسانية»، أو ثورة 1919 في مصر: «الجلاء التام أو الموت الزؤام» أو «عاش الهلال مع الصليب»، رغم المجادلات التي ثارت دائماً حول مدى قابلية تحقّق مثل هذه الشّعارات.

والشّعارات المقدّسة هي الأكثر وضوحاً من الشّعارات المنقلبة: أشهرها- على الإطلاق- شعار «الصليب» الذي تم رفعه لقيادة حروب أوروبية على الشرق، استمرت عدة قرون، وخلّفت وراءها، من الجروح والندوب التاريخية، ما لا يسهل إصلاحه، وهو شعار شديد التقلّب، حتى أصبحت «الحروب الصليبية» مرادفاً للحروب التي لا هوادة فيها ولا رحمة، خاصة أنها ارتبطت بشعار آخر هو «تحرير القدس»، تلك المدينة المقدسة التي استغلتها طوائف عديدة لكي تحقّق مآرب لها أبعد ما تكون عن «القدس» نفسها، ما بين حروب «نهب الشرق»، وحروب «نهب فلسطين»، و- أخيراً- حروب «الإرهاب الديني».

عندما ينجح فرد في صياغة شعار فيه بريق وجاذبية يستطيع أن يجمع حوله نفراً من الناس، هم الأسرع تأثّراً بالشّعار، وهؤلاء النفر سرعان ما يتحوّلون إلى حشد كبير، وهذه هي الآلية التي تستخدم في التعبئة العامة، وفي الانتخابات، وكذلك في الترويج للسلع والخدمات، بشتى أنواعها.

لكنّ أفضل شعار سمعته كان عن الشّعارات المنقلبة ذاتها: «لِنَدع الشّعارات، ونبدأ العمل».

> أفضل شعار سمعته كان عن الشّعارات المنقلبة ذاتها: «لِنَدع الشّعارات، ونبدأ العمل»



يبحث الجميع، في العصر الحالي، عن الكلمات السحرية التي تضمن المبيعات، أو حصد الموافقات، والأصوات، والقبول. وقد نشأ جيش من خبراء التسويق والإعلان والدراسات الاستشارية واستطلاعات الرأي. حتى الكتّاب والموسيقيون والمفكّرون ينخرطون في السباق للحصول على أفضل شعار لنشره في وسائل الإعلام.

قرية صغيرة بلا شعارات !

ستفانو بيني

لا يهم ما إذا كانت كلمات الشّعار كاذبة، فلا تطمح شعارات الدعاية إلى إقناعنا بأن سيارة ما هي الأفضل، وإنما هي رمز للمكانة الاجتماعية، كما أنها تعطينا الحرّية لنذهب الى حيث نريد. ولا يفيد القول إن عطراً ما هو عطر رقيق حساس أو مختلف، وإنما يوحي إليك بأنك سوف تصبح رجلاً حقيقياً أو تصبحين امرأة فاتنة. وهكذا، فإن بعض المنتجات التافهة تعطيك سعادة زائفة، فتكفي عبوة من الزبادي للحصول على الصحة، وكيس من الأطعمة المجمدة للحفاظ على صحة الأسرة، وبنك لتصبح غنياً. الاستهلاك يعني أن تعيش حياة أفضل.

على هذه الشّعارات الكاذبة والمتكرّرة، بما يضغط على المستهلك حتى يصبح الضغط هاجسياً، تعتمد الإعلانات الإيطالية في إستراتيجياتها السوقية.

ولكن الشّعار لا يزهو منتصراً، ويزدهر، إلا في الانتخابات العامة. في هذه الانتخابات يتم ابتداع العشرات من الشّعارات، فتظهر على كلّ جدار وشاشة ومنشور، وجوه المرشّحين الباسمة، ترافقهم العبارات القانصة للأصوات. وتعود الكلمات نفسها دائماً:

جديد: كلّ مرشح هو جديد مقارنةً بالسياسة السابقة عليه، ويَعِدُ بطريقة جديدة في الحكم. وغالباً ما يكون المرشح من المتمرّسين في هذه اللعبة، أو أنه يخوض الانتخابات للمرّة المليون، ولكن الشّعارات الدعائية تعيد طرحه كلّ مرّة على أنه جديد.

نظيف: تعد كلّ حكومة جديدة بتنظيف آثام العام السابق.

نظيفة، ونزيهة، وشفافة: هي الكلمات التي لا تغيب، أبداً، في هذه المناسبات المتجدّدة.

في خدمة المواطن: ثلاث كلمات أساسية، يقسم جميع السياسيين إنهم لا طموح شخصياً ولا مصالح فردية لهم تدفعهم إلى ترشيح أنفسهم، ولكنها الرغبة في رعاية مصالح المواطنين هي التي تدفعهم لكي يتفرّغوا لخدمتهم. كيف نشك

> لا تطمح شعارات الدعاية إلى إقناعنا بأن سيارة ما هي الأفضل، وإنما هي رمز للمكانة الاجتماعية

في ذلك؟

الأفعال لا الأقوال: صيغة الشِّعار الذي لا يغيب أبداً. آلاف الكلمات لشرح أن الكلمات لا تنفع، بل (الأفعال).

ثم هناك الكلمات السحرية اللازمة لصناعة الشِّعارات. على سبيل المثال، تُباع كلّ أنواع الطعام الإيطالي الآن، وتصاحبها كلمة الحيوي وكلمة العضوي. كلّ المنتجات الغذائية ومستحضرات التجميل أصلية وطبيعية وتساعدك على أن تظلّ شاباً. ولضمان صدق الشِّعار تتم الاستعانة، دائماً، بممثّل أو ممثّلة من المشاهير، أو إحدى الشخصيات المهمّة: إذا شربت هذا النوع من القهوة قد تصبح مثل جورج كلوني، وإذا شربت هذا المشروب يمكنكِ أن تتحولي إلى تشارليز ثيرون. وآخر شهود كبار عن صدق الشِّعار هم لاعبو كرة القدم: كريستيانو رونالدو يقوم بدور الشاهد على ستة منتجات في وقت واحد، ولاعبو كرة القدم غزوا- أيضاً- إعلانات الأطفال: الْتَهِمْ هذا البسكويت وسوف تصبح شهيراً ومليونيراً مثلي.

صحيح أن الكثير من الناس تعبوا من هذه الأكاذيب وهذا الخطاب، ولكن، لا يزال عدد آخر منوّماً. وفي إيطاليا يعشق المشاهدون البرامج التي تستضيف المرشّحين وهم يتشاجرون، ويستمتعون بهذه الوجبات على الهواء، رغم أنها سابقة التجهيز. ويشوّش ضيوف البرنامج على أنفسهم، ويشوّش بعض منهم على بعض آخر، كما يطلق هؤلاء الشتائم والسباب المعَدّ سلفاً على أولئك. المهمّ أن يصرخوا بشعاراتهم الخاصة، بصوت عال، في مواجهة خصومهم.

من المؤكّد أن السياسة ظلت، دائماً، مملكة الوعود، لا الأمثلة. كما ظلت، دائماً، عبداً لوسائل الإعلام، والدراسات الاستقصائية، والبروباغندا: العلمانية، والدينية.

من الصعب تخيُّل عالم بدون شعارات.

ولكني أستطيع أن أتذكر حدثاً صغيراً وقع في قرية إيطالية صغيرة، لم تنجح فيه الشِّعارات.

تقع القرية في إقليم موليزي، وهي بلد أمّي. دعونا نرمز لهذا البلد بالحرف (ب).

في تلك السنوات، كان نصف الرجال قد هاجروا إلى الخارج بحثاً عن عمل، وفي هذا البلد تم، منذ بضعة عقود، انتخاب عمدة. كانت الانتخابات أمام بوبو العجوز، الذي كان طبيباً بيطرياً، وأدار البلد بأمانة تامة، وكان معروفاً من قِبَل الجميع.

وفجأة، رشّح نفسه أمامه أحدُ رجال الصناعة الشبان، وكان يعمل في صناعة علب المشروبات، ولنرمز إليه بالاسم (ماتيو)، وملأ هذا الشاب البلد بالإعلانات. كانت أوّل حملة انتخابية حديثة، وكانت مفاجأة حقيقية للسكان أن يروا وجه ماتيو يظهر لهم من جميع جدران المدينة.

ماتيو الجديد. ماتيو هو مستقبل العمل. ماتيو، ولن يهاجر أحد بعد الآن. ماتيو يجلب لكم السياحة. ماتيو، في خدمة المواطن.

بدأ العمدة الجديد المرشّح حملته الانتخابية الجديدة بمسيرات في كلّ مكان، ثم راح يهاجم بوبو قائلاً إن سياسته أصبحت قديمة، وإنه لم يفعل شيئاً لمواجهة الهجرة، وإن بوبو كان أكثر اهتماماً بالأبقار والخنازير أكثر منه بالمواطن، ووعد بأنه سينشئ في البلد نادياً كبيراً لكرة القدم، وسيكون هو رئيسه. وزعم أن بوبو لم يهتمّ بالكنيسة، ولكنه سوف يقوم بتجديدها وترميمها.

وكان يتجوّل بسيارة في البلد كلها وفي ضواحيها، وهو يصرخ في الميكروفون: «عمدة من أجل المواطنين». «كفى للقديم، ماتيو هو الجديد» - وبالطبع هي «أفعال، لا أقوال».

قبل ساعات من اختتام الحملة الانتخابية كان مقرّراً أن يلقي كلّ منهما خطاباً ختامياً. كان ماتيو قد أقام في الساحة الرئيسة خشبة مسرح مع صورة عملاقة له ولافتة تحمل شعار «مستقبل جديد»، وتقدّم هو إلى الساحة في سيارة زرقاء بصحبة سناتور مؤثّر جداً، ولكنه لم يكن جيداً في أي شيء، فقد كان سياسياً عجوزاً يدير السلطة في الإقليم منذ عشرين سنة، على الأقل.

تحدّثا معاً لمدة ساعتين، وقدّما العديد من الوعود والشِّعارات، وصفّق الناس، وشعر ماتيو بأنه هو الفائز، لا محالة.

وعندما توقف ماتيو عن الحديث، ظهر العمدة القديم في شرفة منزله؛ كان يسكن في الميدان نفسه، وتحدث بلا ميكروفون، وبصوت عالٍ:

لن أتكلم كثيراً. فهذه بلدة صغيرة، وأنتم جميعاً تعرفوني. تستطيعون الحكم علي، وما إذا كنت عمدة طيباً، وطبيباً بيطرياً ماهراً. وتعرفون، جيداً، ما إذا كنت قد سرقت أو لم أسرق؛ ومن ثَمّ صَوِّتوا لي إذا شئتم، وإذا لم ترغبوا فلا ضير، وبدلاً من الخطاب الانتخابي سوف أهدي إليكم عرضاً للألعاب النارية، أهداني إياه صديقي بيبيتوني. سهرة ممتعة!

ومن الشرفة انطلقت، ولمدة عشرين دقيقة، ألعاب نارية بكلّ الألوان. كان هذا هو شعار بوبو.

فاز العمدة العجوز وباكتساح!. من بين كلّ الشِّعارات والأمثلة العملية التي رأيتها، كانت هذه إحدى المرّات القليلة التي فاز فيها المثال.

> لضمان صدق الشِّعار تتم الاستعانة، دائماً، بممثّل أو ممثّلة من المشاهير، أو إحدى الشخصيات المهمّة
>
> من المؤكّد أن السياسة ظلت، دائماً، مملكة الوعود، لا الأمثلة. كما ظلت، دائماً، عبداً لوسائل الإعلام، والدراسات الاستقصائية، والبروباغندا

الشِّعارات الرئاسيّة في المخابر اللسانيّة

د.حسين السوداني

قد يجوز من منظور منهجي اعتبار ما بين برنامج كلّ حملة رئاسية وشعارها بمثابة ما بين فهرس الكتاب وعنوانه؛ فمن منظور التلقّي يُعدّ الشِّعار عتبة لما بعده. ومن مداخل الأهمية في شعارات الحملات الرئاسيّة ما تنهض به من وظائف، فمن المنظور الزمانيّ يُعدّ الشِّعار في مسار الرئاسة الممكنة بمثابة لحظة مكتنزة، وهو من المنظور النصّي عبارة عن خطاب مكثَّف. فلذلك يُصاغ الشِّعار وفي ضمير صائغيه أن يرشّح لوظائف دقيقة، فمن المألوف في قوانين النظم أنّ الكلام يطول ليُفْهَم ويقصُر ليحْفَظ. ووفق هذا القانون إنما تُصاغ الشِّعارات لتردّد.

> من ملامح أهمية الشِّعارات أنّك تجد حملات رئاسية يحكم الملاحظون بفشل المترشح فيها ما إن يعلن المترشح شعاره

من ملامح أهمية الشِّعارات أنّك تجد حملات رئاسية يحكم الملاحظون بفشل المترشح فيها ما إن يعلن المترشح شعاره؛ فمن ذلك ما يتردّد هذه الأيام من سنة 2016 من مؤاخذة للسيدة هيلاري كلينتون على الشِّعار الذي اتّخذته في حملتها الرئاسيّة، وهي مؤاخذة بلغت حَدّ استبعاد نجاحها في الرئاسة. والتهكّم الذي طال هذا الشِّعار يكشف عن أنّ الشِّعارات قد غدت صناعة لها مخابر بحث تنتجها فتجوّد إنتاجها، وإنما جعلت الشِّعارات لتضطلع بما تضطلع به الخطابات الإشهارية التسويقية من وظائف إنشائية خلاصتها تجييش الجماهير وتوجيهها وجهة مُعيّنة. وهذه الوظيفة هي في الحقيقة خلاصة عِدّة أبعاد محدّدة لبنية الشِّعار ومآله؛ وهي الأبعاد اللسانيّة والحجاجية والبلاغية والنفسية الاجتماعية.

يتجلّى المستوى اللسانيّ انطلاقاً من الخصائص الصوتية والمعجمية والتركيبية التي يُبنى عليها الشِّعار، فمن حيث التركيب ينبني الشِّعار على مساحة لفظية محدودة لا تبيح إسرافاً في اللفظ؛ إذ الجماهير الهاتفة أكثر تفاعلاً مع العبارة السلسة المنسابة، وفي لغات مثل اللّغات الهندية الأوروبية- حيث لا يوجد تمييز بين حركات طويلة وأخرى قصيرة كما في العربيّة- تجد المقاطع الصوتية القصيرة تُنطَق طويلة عند الهتاف بها. ويتجلّى البناء الصوتي الواضح في شعار أوباما (Yes we can) انطلاقاً من ثلاث كلمات يتكوّن كلّ منها من مقطع واحد؛ وهي (Yes) و(We) و(Can)، ويُسمى هذا المقطع في علم الصوتيات مقطعاً متناهيَ الطول منغلقاً، وفي تكافؤ عدد الكلمات والمقاطع ثلاث لطائف؛ أولاها الطول الذي يناسب الحاجة إلى الترديد ومدّ الصوت، والثانية تحقيق منتهى الإيجاز، والثالثة هي تصدُّر حرفيْ الياء والسين للشعار؛ فالياء- وهي مجهورة احتكاكية - هي أقوى الحروف في سلم الوضوح السمعي، ولا يفوقها من حيث الوضوح إلّا الحركات، كما أنّ السين





حرف مهموس، غير أنه صفيريّ ممدود في الزمن بحكم سمتيْ الصفير والاحتكاك فيه. فلذلك ينبني هذا الشِّعار على الشروط الضرورية لأداء صوتيّ ناجح تردّده الجماهير بشكل عفويّ. والذي يدعم هذا التناغم الصوتي قيام الشِّعار على تكافؤ وظيفيّ بين عدد الكلمات وعدد المقاطع، فالشِّعار يتألف من ثلاث كلمات، كلّ منها يتألف من مقطع.

ومن ملامح الحبكة أنّ هذه الكلمات الثلاث مشحونة إيجابياً، فالأولى (Yes) أي (نعم) هي حرف جواب، وهي من الناحية التركيبية تملأ محلّ الجملة إذ النحاة يسمّون هذا الحرف حرف جواب أي يستعمل ليدلّ على الإثبات الذي تفيده الجملة الخبرية التامة. والكلمة الثانية (We) أي (نحن) هي ضمير جمع متكلّم، وهو من هذه الناحية يختزل الأفراد متفرقين. والكلمة الثالثة (Can) أي (نستطيع) هي في الإنجليزية فعل ناقص، ولكنه يملأ محلّ الفعل التام.

ولهذه الخصائص البنائية وظائف مهمة في المستوى فوق التركيبيّ المقطعي؛ فمن الناحية البلاغية العامة، يوفر هذا التركيب الدرجة القصوى من الإيجاز والتكثيف، فمن هذه الناحية يربو عدد المدلولات على الدوال، فتتحقق أعلى درجات الاقتصاد اللّغوي، ونخصّ بالذكر المكوّن الثالث (Can)، وهو في الإنجليزية من الأفعال الناقصة المساعدة لأنّ خاصيته أنه يوجه دلالة كلّ فعل يلحقه ولا يمثل في ذاته فعلاً. والاقتصار عليه يعني انفتاح التركيب لكلّ ما يمكن أن يردّ بعده أي منتهى ما يستطاع وكلّ ما يستطاع. ويفيد هذا الفعل الناقص أنّ مضمون الفعل الذي يردّ بعده ممكن، وعدم تقييد الإمكان بفعل لاحق محدّد يعني إمكان تحقّق كلّ ما يمكن أن يردّ بعده من أفعال تسند إلى المتكلّم «نحن».

وتتحقّق الطاقة الدلالية الأوفى انطلاقاً من التناغم الدلالي بين الكلمات الثلاث، فالكلمة (Yes) تتناغم دلالياً في إثباتها المطلق مع (Can)، لأن كليهما يطلق الإثبات ويجعله غير مقيّد بمكوّن آخر في الجملة على نحو ما يقع في الجمل التي يؤطرها مفعول، وذلك في ما يبنيه علماء أصول الفقه على خلفية علم المنطق، فيميزون بين مفاهيم العلّة والصفة والشرط والمانع والزمان والمكان والغاية والحصر والاستثناء واللقب، وهي الشروط التي يرتبط بها تحقّق الفعل أو امتناعه.

وبذلك تتكامل دلالتا الضمير والفعل في إفادة مطلق الإثبات. وتتعزّز طاقة الإثبات بأنّ كلاً من عائد فعل جملة الجواب - وهو مضمر- وعائد الجملة المختزلة- هو مُظْهَر-لا يحيلان على غائب مجهول، وإنما يحيلان على معلوم منتهى العلم هو المتكلّم نفسه، وهو ذاك الذي يُفترَض أنه المردّد للشعار والمتبني له والمدافع عنه.

ومن هذه الزاوية يكون لبناء الشِّعار على ضمير المتكلم بعُد قيميّ مهمّ، فهو يستنهض روح المسؤولية فيمن يتعلّق بهم الشِّعار أي الـ(نحن)، وهو أمر يمكن تفسيره انطلاقاً من علم نفس الجماعات، ففي حمأة الجماهير تُتكلّم

> ينبني الشِّعار على مساحة لفظية محدودة لا تبيح إسرافاً في اللفظ؛ إذ الجماهير الهاتفة أكثر تفاعلاً مع العبارة السلسة المنسابة

اللّغة جمعاً لا فرادى؛ فيحلّ الإنشاء محلّ الخبر، والمجاز محل الحقيقة، وبذلك تنشأ رابطة نفسية تعلو كلّ رابطة عقلية أو دينية أو عرقية، فلا خوف يعتري الفرد داخل الجماعة (We) إلّا الخوف من أن يُخرَج منها، فتراه يُعمل كلّ حيلة للانصياع إلى المجموعة والنوبان فيها والتجانس معها، وإن اقتضى الأمر أن يوقف طاقته على التفكير؛ إذ التفكير صنو الاختلاف. هذا التماهي النفسي أعتى من كلّ ما سواه من أشكال الوحدة القومية والعرقية والدينية والعقلية، ولقد أبدى غوستاف لوبون Gustave Le Bon (1841-1931) تبصّراً عميقاً في وصف هذه الوحدة النفسية انطلاقاً من مفهوم غدا لصيقاً به هو «سيكولوجية الجماهير».

فقد حصر غوستاف لوبون سيكولوجية الجماهير في خمس صفات أساسية: أولاها سرعة الانفعال والخفة والنزق، والثانية سرعة تأثرها وسذاجتها وتصديقها لأي شيء، والثالثة هي تطرّفها في عواطفها على نحو يجعلها تضخّم العواطف البسيطة جداً، والرابعة هي التعصّب والاستبدادية والنزوع إلى المحافظة، والخامسة هي الأخلاقية.

إن الخلاصة الأساسية لهذا التوصيف لسلوك الجماهير هي أنّ الفرد يغدو يتحرّك داخل الجماهير وفق منظومة طقوسية أساسها أمران؛ أولهما أنّ الفرد يتحرّك محاكياً لحركة الجماعة ويلتزم بأن لا يخرج عن حركاتها وسكناتها، وثانيهما أنّه يندمج في الجماعة ويتكثف أمانُه الوجداني بقدر ذوبانه فيها، فلذلك تعدّ السياقات الجماهيرية إطاراً يكسر نازع الفردانية، وذلك رغم سلطان هذا النازع من حيث هو أكبر النوازع المحرّكة للإنسان الحديث على نحو ما ينهب إلى ذلك كلود ليفي ستروس Claude (Lévi-Strauss) (1908 - 2009). فالفرد ينصاع للنوازع الجماعية انصياعَه لمن يؤمّه في أقدس الطقوس الدينية، وهو ما يمثل الأساس النفسي الذي تنبني عليه طقوسية الشعائر الدينية، ولأجل ذلك يرغب في أن تكون طقوس مثل الصلاة جماعية لا فردية. فتوسُّط ضمير الجمع المتكلّم للشعار يولّد حاضنة عاطفية جياشة تشكّل أرضية استعارية خصبة، ذلك أن الهيجان العاطفي ودفء الجماعة يكسران كلّ القيود ويطلقان عنان اللّغة فيؤهّلانها لتجاوز كلّ ممتنع.

على هذا الأساس يتحقّق في هذا الشّعار (Yes we can) بعد حجاجيّ دقيق، وهو متحقّق انطلاقاً من إيحاء الشّعار بأنّ سياقاً حواريّاً يحتويه ويؤطره. فالكلمة (Yes) هي في المنظور النحويّ التركيبي حرف جواب يقتضي سابقاً له في الكلام. فهي تحتمل أحد أمرين؛ فإما هي ردّ على سؤال سائل «هل تستطيعون؟»، وإما هي استئناف يؤكّد كلاماً سابقاً، فيكون الأصل في العبارة «نستطيع نعم نستطيع» (We can, yes we can). فالاحتمال الأول هو كلام يمكن أن يكون لخصم مُشكّك، والثاني هو كلام في ضمير صاحب الشّعار نفسه.

ومن هذه الزاوية يضاف عامل آخر هو من المشترك في ذاكرة الناخبين الأميركيين، وهو ما أصبح يطلق عليه في مناهج النقد الحديثة مصطلح «التصادي»، وهو أنّ شعار أوباما (Yes we can) يُحيل في الذاكرة الجماعية على شعار آخر ويجيب عن محتواه، وهو الجملة الشهيرة للزعيم مارتن لوثر كنغ Martin Luther King) (1929-1968 سنة 1963 حين اتّجه نحو ربع مليون من الأميركيين نحو النصب التذكاريّ لإبراهام لنكولن (1865) (Abraham Lincoln 1809 -) فألقى فيهم لوثر كينغ خطاباً غدا يعرَف في ذاكرة الأميركيين بخطاب (I have a dream)، وكان من مضامين الخطاب: «لديّ حلم بأن يعيش أطفالي الأربعة في يوم من الأيام في شعب لا يكون فيه الحكم على الناس بألوان جلودهم، ولكن بما تنطوي عليه أخلاقهم».

وبين (لديّ حلم) و(نعم نحن قادرون) تكمن النوستالجيا التي تجيّش الجماهير وتحرّك سواكنهم. فتتكوّن مشهدية استعارية ذات حبكة دقيقة تستغلّ الحنينية (Nostalgia) المنغرسة في العمق العاطفي للإنسان، وهي التي تمثل أعتى المشاعر المحرّكة للجماهير والتي تتجلّى في أسطورة العود الأبديّ كما يفصّلها ميرسيا إلياد (1907- 1986) (Mircea Eliade)، فالنوستالجيا هي المحرّكة لميّت المشاعر والصانعة لأنبل القيم لدى الأفراد والجماعات.

على هذا النحو تتجلّى الشّعارات السياسية أداة لغويّة تسحر الجماهير بكثافتها اللّغويّة واكتنازها الدلاليّ على نحو تنفعل له الجماهير وتُجيّش، فأكثر الجماهير المتلقية للشعارات هي جماهير انفعالية لا تعقل الشّعارات ولا تتعامل معها بما غدت مخابر تحليل الخطاب تستخدمه وتوظّفه في فهم الشّعارات وفي صناعتها.

> في حمأة الجماهير تُتَكلّم اللّغة جمعاً لا فُرادى؛ فيحلّ الإنشاء محلّ الخبر، والمجاز محل الحقيقة

> بين (لديّ حلم) و(نعم نحن قادرون) تكمن النوستالجيا التي تجيّش الجماهير وتحرّك سواكنهم

> استعان الناس دائماً بالشِّعارات، لقد استعملوها دفاعاً عن عقائدهم وانتماءاتهم العرقيّة أو الجهويّة، وفعلوا ذلك من أجل نصرة فريقٍ على آخر، سياسي أو طائفي. لقد كانوا في حاجة إلى أداة «توحّدهم وتثيرهم وتوجز» ما هو متداول بينهم في شكل تفاصيل أو قناعات فرديّة، وتلك هي الوظائف الأساسية للشعار.

حقيقة أم ضلال ؟!

سعيد بنكراد

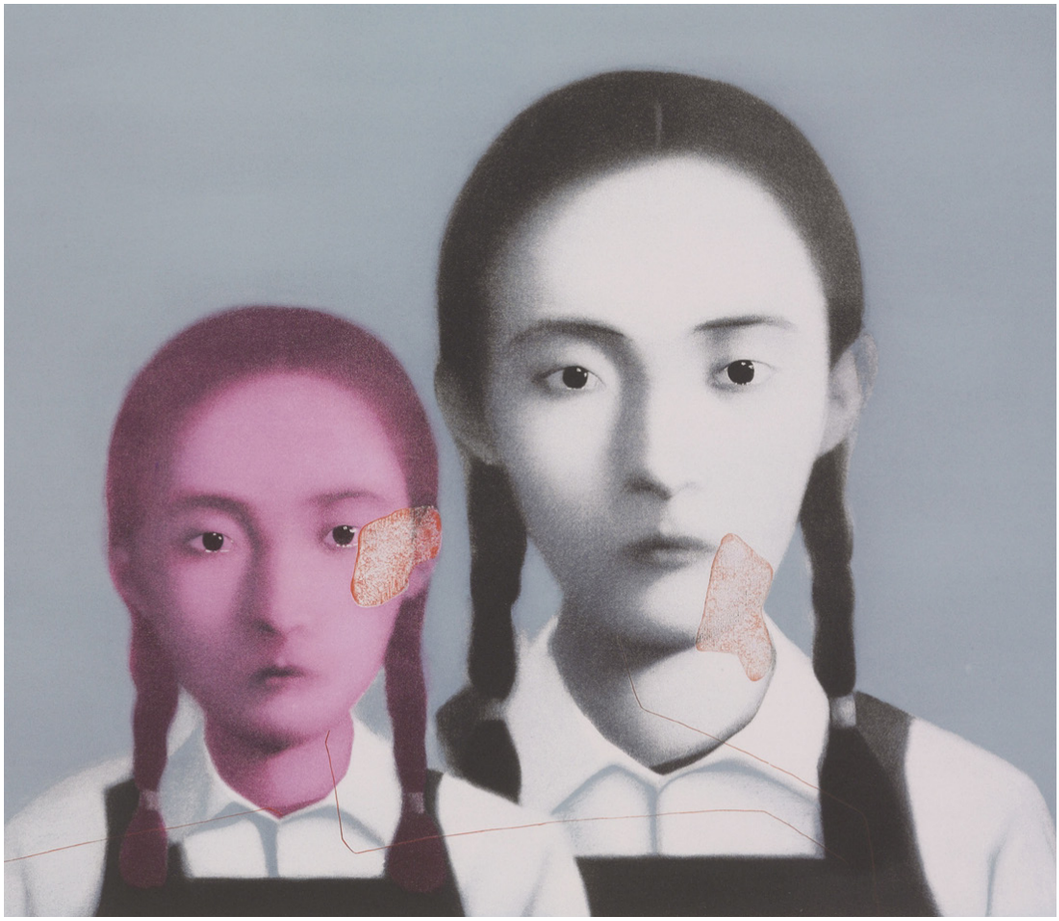
لا يتعلّق الأمر في الشِّعار بالتعبير عن مضمون «موضوعي» محايد، بل هو إضافة شيء ما إلى السياسة والأيديولوجيا والدين مصدره الذات المدعوة إلى تبنّي أو رفض موقف أو شيء ما. إن الشِّعار، على هذا الأساس، ليس مضموناً بل طريقة في صياغته.

ومعنى ذلك، أن التعبير الشِّعاري يُكثِّف المجرد والعام في صيغ لغويّة تتميّز بالجمالية والإيجاز والإيقاع الشعري. إنه بذلك، يتوجّه إلى العاطفة والانفعال، لا إلى ضوابط العقل وأحكامه. ففيه دائماً شحنة من يقين، أو من حقيقة مطلقة. وذاك ما تحتاجه الحشود وتطمئن إليه، «فالإيمان» لا يُعاش بالمفاهيم، بل يتجسّد في صيغ تختصره وتُشخصه. وتلك سمة مركزية في الشعار، «إنه لا يُقرأ بل يُرى، ولا يُنصَت إليه بل يُسمع»(1)، أي تلتقطه الأفئدة وتردّده الحناجر في الشوارع والساحات العامة.

وقد تكون العصور الحديثة من أكثر الفترات في تاريخ الإنسانية قدرة على صياغة الشِّعارات وتداولها، فنحن نعيش بالشِّعارات ومنها نستمد الكثير من قناعاتنا، وإليها نستند في الحكم إلى أنفسنا وإلى الآخرين. فقد حوَّل «التواصل الجماهيري» الشِّعار من صيغة تواصلية خاصة بمجموعة محدودة من الناس، إلى أداة مركزية كونية تتحدّد وتُصاغ وفقها كل الحاجات: في السياسة والأيديولوجيا والدين والإشهار. ذلك أن الناس، في تصوّر الفاعلين في ميدان التوجيه الأيديولوجي، ميالون في العادة إلى «الفكر الجاهز»، كما أنهم ميالون إلى القَطْعية والأحكام المسبقة. ويشير ذلك في الحالتين معاً إلى سيكولوجية مانوية من طبيعة إطلاقية لا تعرف الوسط، فإما السلب وإما الإيجاب، من ليس معي فهو ضدي، والبعد يَجُبُّ القبل بالإلغاء لا بالضرورة الزمنية.

ويكفي أن نُنَكّر بالأصول الأولى لهذه الكلمة لكي ندرك الموقع الحقيقي للشعار في سلوك الحشود داخل الفضاء العمومي. فكلمة slogan مشتقة في الفرنسية من أصول سلتية هي: sluagh-ghairm التي تعني حرفياً «صرخة الحشود» الداعية إلى الحرب. وتدل كلمة شعار

> الشِّعار فيه دائماً شحنة من يقين، أو من حقيقة مطلقة. وذاك ما تحتاجه الحشود وتطمئن إليه



في العربية، في بعض من معانيها، على ما يكون في المقدّمة، أو هو الظاهر الذي يُغطي على ما تبقّى من الكائنات والأشياء. إنه يشير، في الحالتين معاً، إلى ما يتجاوز دائرة الواحد الفرد لكي يحتفي بالجموع. وبذلك، فإن جزءاً كبيراً من مضمونه يعود إلى الأهواء، ذلك أن كتلة الانفعالات هاته لا تعيش في الكلمات وحدها، بل تستدعي الجسد باعتباره حاضناً للأحاسيس وكاشفاً عنها.

بعبارة أخرى، إن الشِّعار في حاجة، لكي يَحُثُّ ويُحرض، إلى ما يَحْمله ويجسده في الصوت والإيماءة والحركات الجماعية. وعلى منوال الطبيعة الشفهية للغة، فإن الإيقاع اللفظي لا يُصبح حقيقة إلّا عندما يخلق حالة تناغم بينه وبين الجسد الحامل له. ذلك أن الشِّعار يُسرّب إلى الملفوظ «طاقة إقناعية» «مزيفة»، إنها من طبيعة انفعالية، وهي ما يدفع الناس إلى الفعل. فلا إخبار في الشعار، ولا وجود لشعارات موضوعة «للتأمل» و«التدبر»، إنها كَمٌّ هووي يستدعي حركة وفعلاً وتكراراً وترديداً، فنحن لا نفكر في حالات الانفعال، بل نغني ونرقص ونتمايل.

فلم يكن لكلمة «اِرحل» التي رفعتها الجموع في الكثير من الأقطار العربية، أي قيمة في مداخلها القاموسية بكل تنويعاتها، أو في سياق الوقائع الإبلاغية المعزولة، ولكنها تحوّلت، في أفواه الحشود، ضمن سياق إبلاغي من طبيعة سياسية، إلى شعار يتجاوز المدعو إلى الرحيل، إنها دعوة عامة إلى التغيير تطال المؤسسات والقيمين عليها. لقد أضافوا إليها «الحسّ الجسدي»: طاقة الإيماءة وصرخة الوجه والحركة والاصطفاف الجماعي والأيدي المرفوعة إلى السماء. فهذه العناصر جميعها تُعد جزءاً مهماً من المضمون المباشر للشعار، أو هي «الوجه الفعلي» له، فبدون هذه الحركات ستعود «ارحل» إلى سابق عهدها كلمة صامتة في قاموس أخرس.

وقد تكون ثورة الطلاب في فرنسا في نهاية الستينيات من القرن الماضي بداية نوعية لظهور جيل جديد من الشِّعارات ستقطع تدريجياً مع الشِّعارات «الفئوية»: «يا عمال العالم اتحدوا»، «العالم الحُرّ»، «الستار الحديدي»، لكي تحتضن شعارات تحتفي بـ«النحن» الغامضة التي تتحدّث عن حشود تُصنَّف خارج الانتماءات التقليدية، إنها إحالة على «وعي جديد» قد يكون هو الأساس الذي بدأت تتحدّد استناداً إليه كل المبادئ الإنسانية الجديدة التي يختصرها الناس في «القانون الإنساني» الذي يلغي كل القوانين الخاصة. لقد فرّقت الرأسمالية بين الناس في المال والجاه، ولكنها ساوت بينهم في الشِّعارات.

وقد برع هؤلاء الطلاب في نحت العشرات من الشِّعارات كانت كلها تدعو إلى الخروج عن «نظام قديم» والتبشير بآخر لا تحكمه المسبقات والتقاليد التي تَحُدّ من حرّيّة الإنسان: «الخيال في السلطة»، «ممنوع المنع»، «كونوا واقعيين وطالبوا بالمستحيل»، «انسوا كل ما

> فرّقت الرأسمالية بين الناس في المال والجاه، ولكنها ساوت بينهم في الشِّعارات

تعلمتم وابدأوا بالحلم»(2). فلا شيء في هذه الشّعارات يُحدّد حقيقة ما، من طبيعة اقتصادية أو سياسية أو أيديولوجية صريحة، إنها على العكس من ذلك تستبدل الحلم والرؤيا الجديدة بالسياسة، أي بما يمكن أن يجمع في شحنة انفعالية واحدة بين أهواء فردية وبين حاجات جموع غاضبة. إن الفرد يُستدرج بواسطتها إلى الجموع من خلال حاجات داخلية تخصه، لا من خلال ما يؤمن به في الفضاء العمومي فقط.

وقد يكون من أسباب ذلك أن الشّعار يدفعنا، عكس ما هو سائد في الأشكال الدعائية البسيطة والصيغ التمثيلية العامة التي تستعملها الوصلة الإشهارية مثلاً، إلى الاعتقاد في قضية ما. فهو واسطة بين مضمون أيديولوجي أو عقائدي أو سياسي، وبين قناعات بسيطة يتداولها الناس ويبحثون لها عما يسندها في «الجاهز» الديني أو الأيديولوجي أو الأخلاق العامة. وعلى عكس ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، فإن الشّعار لا يكثف مضمون هذا الصرح في ملفوظ يكون بديلاً عنه، بل يعمل على «تبسيطه» واختصاره في ما يشبه التقابل الإقصائي، فالعالم مشدود إلى قطبين لا رابط بينهما: ما هو مقبول وما هو مرفوض ولا شيء غيرهما.

وقد وضعت فرنسا قديماً على حدودها لوحة كبيرة كُتب عليها: «هنا يبدأ بلد الحرّية». فكل شيء في الجملة كان خادعاً رغم إحالته على مضمون صريح: فقد تكون فرنسا بلداً للحرّية، جزئياً أو كلياً، وقد تشير الجملة إلى الثورة الفرنسية التي خلّدها التاريخ في مبادئ «الحرّية والمساواة والإخاء»، إلّا أن مضمونها يعود إلى شيء آخر، أو إن شئتم إلى جملة أخرى: «وهنا تنتهي حدود بلدان لا تسود فيها الحرّية»(3). والحاصل أن قيمة الشّعار لا تكمن في أغلب الحالات، في ما يقوله بشكل مباشر، بل في ما لم يقله، أو في ما حاول التغطية عليه من خلال التعميم المفرط أو التبسيط المخل.

وذاك ما تجسده أيضاً الجملة القائلة: «فرنسا للفرنسيين». فهذه الجملة لا تحيل على أي شيء خارج وجهها الشّعاري، إنها مضمون توتولوجي، فهذه البلاد هي فعلاً ملك لكل أبنائها؛ ولكنها أصبحت دالة، وقد تحوّلت إلى شعار، على الكراهية والعنصرية والشوفينية. تماماً كما لا تحيل الجملة: «العالم الحُرّ» على أي شيء آخر غير إثبات لمضمون خاص بعالم يتمتع بالحرّيّة، ولكنها أصبحت، عندما تحوّلت إلى اسم آخر للرأسمالية، شعاراً يحدّد عالماً نقيضاً لهذا العالم هو العالم الشيوعي «غير الحُرّ». إن الشّعار في جميع هذه الحالات فارغ، لأنه لا يُشحن بمضمون يخصه، بل بما يقوم بنفيه أو التقليل من شأنه.

وتلك أيضاً خاصية من خاصيات الشّعار، إنه لا يُلقّن ويُعلّم، بل يكتفي بأن يستثير ويستهوي ويستميل، «إنه يدفع الناس إلى الفعل لا إلى التفكير»(4). لذلك لا يتعلّق الأمر فيه بإيجاز لفظي خالٍ من الروابط، أو مُتحرّر مما يطلق عليه «الوحدات الفارغة»، بل بما يُحيل على مدلولات لا تتعايش بينها في الحضور وفي الغياب. لذلك لا قيمة للضمائر في الشّعار الأيديولوجي أو السياسي أو الديني، فهو لا يتوجّه إلى فرد مزهو بذاتية لا تستوعبها القيم الجماعية، بل الغاية منه هي توحيد جموع، أي تحديد الشروط التي ينتفي فيها الفرد وتنتفي عنده ممكنات التفكير الحُرّ.

والأمر نفسه يصدق على ملفوظات صغيرة بقيمة دلالية تقريرية محايدة من قبيل podem-os أو Yes we can أو غيرهما، ولكن استناداً إلى صيغة جديدة تدرج الالتباس كمكون مركزي للشعار. فقد انتقل الملفوظان من وصف محايد لحالة، إلى أن أصبحا شعارين تردّدهما ملايين الحناجر. أي أصبحا برنامجين يتسعان لكي يشملا كل شيء، بما فيها المشاعر الخاصة والرغبات الفردية وكل الأماني التي كانت تلوح في أفق لا قدرة للفردّ وحده على بلوغه.

والحاصل أن الشّعار يظلّ، رغم كل النوايا الحسنة التي تقف وراء صياغته، مضللاً؛ فهو يحمل «حقيقة مزيّفة» قائمة على إلغاء ما تبقّى من الحقائق. إنه لا يُبني بل يقوّض ويُقصي، ولا يقود إلى الحقيقة، بل يدمر شروطها من حيث إنه تكرار وترديد. بعبارة أخرى، يوحّد الشّعار ويثير الانتباه ويختصر ويوجز، ولكنه في كل وظائفه تلك يميل إلى التبسيط، إنه «فكر جاهز أي موضوع أساسي للفكر، ولكنه عائق أمام استقلالية هذا الفكر»(5).

هوامش

1-Olivier Reboul : Le slogan, éd P U F, 1975, p.34.

2 - l'imagination au pouvoir, il est interdit d'interdire , soyez réalistes et demandez l'impossible, oubliez tout ce que vous avez appris et commencez par le rêve.

3 - Olivier Reboul : Le slogan, éd P U F, 1975, p.11.

4 - نفسه ص 140.

5 - نفسه ص 139.

> قيمة الشّعار لا تكمن، في أغلب الحالات، في ما يقوله بشكل مباشر، بل في ما لم يقله، أو في ما حاول التغطية عليه من خلال التعميم المفرط أو التبسيط المخل

إن كلّ من يجهلون، في لغة المفاهيم، عطاءات الفلاسفة، أو يقصّرون في استحضارها، يخطئون المنهج والمرمى، مثلهم كحاطبي ليل، فلا يُجيدون ولا يفيدون؛ وعليه، فإن تلك العطاءات لا يجوز تحييدها والقفز عليها، وذلك لكونها منشئة ومضيئة. وهكذا، فإن المقاربة الفلسفية لمجمل الألفاظ من شأنها أن تحوّلها إلى مفاهيم من خلال ربطها عضوياً بالمكوّن الذي يؤسّسها وينعشها، ألا وهو التواصل، أو ما يسمّيه الفيلسوف الألماني يورجن هابرماس «الفعل التواصلي»، وفي غيابه تؤول الألفاظ إلى مجرّد شعارات استهلاكية، ومن ثَمّ إلى الضمور المضموني والتلاشي الدلالي، فنكون في محضر لغة مهزوزة، غير سالكة ولا منتجة. ولنضرب على ذلك مثالين:

في سوء تدبير مفاهيم كشعارات

د. بنسالم حميش

> في وسطٍ مبلقن سياسياً وحامل لكسور ثقافيّة بيِّنة، فإن الألفاظ لا تعدو أن تكون يافطات شعارية

1 - لفظ التنوّع وخطر شعاريّته

في ظِلّ الواقع اللغوي السيّار وما يعتريه من فوضى عارمة، كم يطالعنا، حتى على صعيد الوطن الواحد، استعمال إسهاليٍّ مفرط لألفاظ مثل التنوُّع، التعدُّد، الاختلاف، وحتى لفظ الانفتاح الكثير الرواج (وذلك حين يضحى بمثابة عزوف عُصابي عن الذات المرجع وافتتان بالمتغلِّب الأقوى، وقِسْ عليه لفظ التعدُّد الذي قد يصير مُفسدَ كلّ تواصل إيجابي مثمر إذا ما أسيئت، معرفياً، مراقبته وإدارته. ففي وسطٍ مبلقن سياسياً وحامل لكسور ثقافيّة بيِّنة، وفي محضر قنوات تواصل مهشّمة، فإن تلكم الألفاظ كعلامات غنى مفترض، لا تعدو أن تكون يافطات شعارية، تترتّب عليها عواقب وخيمة، منها- مثلاً- أن الحقّ في الاختلاف «difference» المطلوب بالهتاف والإلحاح باسم التعدُّد، يتحوّل- في الممارسة الفعلية- إلى حقّ في اللامبالاة «undifference»، ومن ثَمّ إلى التمهيد للكراهية بين النوات ولخطابات البارانويا والانضواء الفصامي. والحال أننا، في هذا المجال، نواجه- أيضاً- تصوّرات سائبة ولامنتجة، بحيث تنتهي إلى إقامة حيطان عازلة بين الأوعاء الجماعية، وحتى الفردية، لعلّها الأخطر من سواها؛ وذلك بسبب انتمائها إلى دوائر الرمزي واللامادي. وكذلك الأمر مع لفظ التنوُّع حين لا يتمخض عن التمثُّل المفهومي وعملية الفكر، إذ يغدو مسخاً وعامل سلب لأنموذج التنوُّع البيولوجي نفسه «biodiversity»، فيولِّد عناصر مَرَضية، من طبيعتها أن تنخر، كسرطان، جسم مجتمع بأكمله، بتعريضه لمخاطر شتّى: تفكُّك العلائق وتقطُّعها، واحتقان قنوات التواصل والتبادل، وتفشّي التنابذ والتصامم والتباغض، وسوى ذلك من المضاعفات المفضية إلى مجتمع عصائبي متشظٍّ، ضعيفِ التماسك والتضامن. وهنا ما يشير إليه فرناندو بيسوا في هذا المقطع النيِّر: «هل تصوّرت مرّة، يا اختلافيّتي «Ô ma Différente»، كم نحن لامرئيّين، بعضنا



بالنسبة إلى بعض؟ هل فكّرت مرّة إلى أي حدٍّ يجهل بعضنا بعضاً؟ إننا نتبادل النظرات من دون أن ننظر حقّاً، ونتسامع، لكن كلّ واحد لا يسمع إلا صوته الذي يوجد في عمق نفسه» (كتاب اللاطمأنينة، ص326). وهكذا، في أسواق تلكم الألفاظ المستعرة، يصير مفهوم الوحدة أو الاتّحاد مخفَّضاً، بل مهملاً وغير مُدْمَج ومبرمج.

إن الأخطر في الأمر أن تلك الألفاظ المعلّبة الجاهزة ذات التسخير الشِّعاري تُخِلُّ بمفهوم الهويّة نفسها كمفهوم محوري تأسيسي، وذلك بالترويج لما يسمّى «الهويّة المتنوّعة المتعدّدة» من طرف جهات متنفّذة، علاوةً على النزعات الطائفية والعشائرية ودعاتها الذين لا همَّ لهم ولا مبتغى إلا تعطيل الهويّة الإجماعية وإفراغها، شيئاً فشيئاً، من نوابضها الحيوية، ومن مناعتها المكتسبة ومقوّماتها: التاريخية، والثّقافية، واللغوية، الثرية العميقة.

والمستخلص أن مفهوم التنوُّع الحقّ، وقِسْ عليه مفهوم التعدُّد، هو ما يمكننا تعريفه كقانون إطار، حيث التواصل التعارفي والتبادلي يكون بمثابة قاعدة لا يستقيم سيرها ووظيفتها إلا بضمان السواسية أو النّديّة الفعلية؛ وعليه، فإذا كان العلم من دون وعي (أخلاقي) هو عبارة عن خراب الروح، كما قال فرنسوا رابلي، فكذلك الأمر في التنوّع والتعدّد من دون البعد التواصليّ الملازم والتناسج المقويّ الرتقي.

2 - لفظة الحداثة كشعار

الحداثة، كمفهوم- كما تصوّرها بودلير، أوّل من صاغ الكلمة في الشعر «modernité» ونظّرها، من بعد، مفكّرون- هي الإنتاج الدينامي المتجدّد لحلقات القيم المضافة، وهي التعبير الحيّ عن الوجود والحضور في حقول الإبداع والسؤال، بعيداً عن مسالك التقليد والاتّباع... وخلافاً لما تعنيه، في أفواه سياسيين وأيديولوجيين، فالحداثة ليس ما يقوم في الزمن المعاصر وحده، وينحصر فيه، بل هي- أيضاً- مجموع محاصيل التألُّقات والإشراقات الإبداعية

> الأخطر في الأمر أن تلك الألفاظ المعلّبة الجاهزة ذات التسخير الشِّعاري تُخِلُّ بمفهوم الهويّة نفسها



العابرة للأزمنة والأمكنة. وبهذا المعنى يتظاهر تاريخ الإبداعات والابتكارات كتاريخ لحداثتها. أما من يحدّ الحداثة بالعصر والعصرية، ويلجمها بهما، محوّلاً إياها إلى ممارسة شعارية أو ديانة، فعليه أن يتمثّل دوماً- ولو من باب التأمل فقط- قولاً لأحد فاعلي الحداثة الأفناذ، أرثر رامبو، وهو: «سعيت إلى إحداث أزهار جديدة، ونجوم جديدة، وأبدان جديدة، وظننت أني اكتسبت طاقات خارقة. والآن، عليّ أن أقبر خيالي وذكرياتي، مجد شاعر وراوية تبدّده الرياح». ودون هذا الحدّ الأقصى، علينا أن ننأى عن لفظة الحداثة حين تكون من نتاج ضيِّقي الرؤى والصدور وضعيفي الوعي التاريخي والزاد الثّقافي؛ هؤلاء الذين يعارضون الماضي، في حَدّ ذاته، بالحداثة، ويقولون لمن خالفهم الرأي: «you are history»، بتعبير أميركي شائع، أي متقادم ومتجاوَز. وحسبنا، هنا، أن نتذكر شعاراً تردَّد في أثناء ثورة الطلبة في باريس في مايو/أيار، 1968، وهو: «لنقطعْ دابر الماضي «Du passé faisons table rase». وهذا الشّعار الاستئصالي ذو النزعة الفوضوية أمسى هو، بدوره، منتسباً إلى الماضي وعائداً إليه. وهكذا، يكيل التاريخ الماكر، لواضعي ذاك الشّعار ومعتنقيه، صفعة قوية على خدود غطرستهم المكابرة. ولا أدلّ على اهتزاز مقوّمات الحداثوية من إظهار وانتقاد معاطبها ونقائضها من طرف مفكّري «ما بعد الحداثة» «post-modernité»، بدءاً من فيليب ليوتار، مبتدع هذا المفهوم؛ وقد تناولها الشاعر والمفكّر المكسيكي أوكتافيو باز في كتابه الشيق «متاهة الغربة»، حيث انتقد العقلانية الدوغمائية وأضرار التقدُّم، اقتصادياً واجتماعياً ونفسياً وبيئياً...».

عطفاً على ذلك، من باب التهافتات الشّعارية، لنتذكّر شعار «ارحل» في أثناء تمردات «الربيع العربي» الذي ما كان ليُرفع ويُردّد، لكونه يسيء إلى أدبياتنا الرحلاتية. وكبديل عنه هناك لفظة «ازهق»، وأمر الطغاة بالزهق يعني جرّهم من كراسيهم ليمثُلوا أمام المحاكم القاضية باسم الناس والمواطنين.

إذا ما استقصينا أسباب ما يلحق سوق الشّعارات من ضعف فكري ورداءة إنتاج، فإننا نجدها ثاوية في واقع مجتمع اللامعرفة الذي نمثّل عليه- اختصاراً- بظاهرة بارزة سالبة، هي سوء أحوال التعليم، ومن مؤشّراته غلبة «ثقافة» الدفتر والحفظ عن ظهر قلب لمضامين المقرّرات، من دون حرص على تجنّب طرائق الاختزال والإدغام والبتر، ومن غير مراعاة شروط الفهم والمجادلة، بالاعتماد على أمّهات المراجع وكتب التيسير. وهذا واقع ممضّ، يقرّ به جمهرة المدرسين عن تجربة ومعاينة، ويترتب على هذا الوضع، في المحصلة، تخريج أفواج تلو أخرى من ضيّقي الصدور والرؤى، ومن ذوي العلاقات السطحية بالثّقافة والإنسانيات، والميّالين إلى الانطواء على الزاد المعرفي الزهيد الأدنى، ومن ثَمّ إلى اتّخاذ مواقف الدوغمائية المتشنّجة من قضايا الفكر والسياسة وأمور الحياة والدين؛ مواقف تنهل من الثّقافة الشّعارية والطبخات المعرفية السريعة الآنيّة، ومن النظريات ومن أسماء الفاعلين كعناوين وماركات مسجلة ليس غير. وتبعاً لذلك فإن نظام التعليم العمومي الذي ترصد له الدولة أضخم ميزانياتها، بات يمنح دبلومات تضاءلت، في الغالب، عبر السنين، قيمتها في سوق التوظيف والشغل. وهناك استطلاع قام به، أواخر 2015، المنتدى الاقتصادي العالمي متبنّياً معيار الجودة «quality» لـ 140 قُطراً، فاحتلّ فيه المغرب الرتبة 101، واحتلّت مصر الرتبة ما قبل الأخيرة.

> من باب التهافتات الشّعارية، لنتذكّر شعار «ارحل» في أثناء تمردات «الربيع العربي» الذي ما كان ليُرفع ويُردّد، لكونه يسيء إلى أدبياتنا الرحلاتية. وكبديل عنه هناك لفظة «ازهق»



مرزوق بشير بن مرزوق

الدراما التليفزيونية.. بلا عنوان

تُشكّل الدراما التليفزيونية، خصوصاً المسلسلات، أهمية اجتماعيّة وثقافيّة واقتصاديّة للمتلقّي العام، وعادةً ما يُطلِق عليها النقّاد والباحثون مُسمّى (الترفيه التعليمي أو التعليم الترفيهي) (Edutainment)، حيث يُمزج الترفيه بالتعلُّم أو التعلُّم بالترفيه. والأهمية الاجتماعية للدراما التليفزيونية تأتي عن المواضيع والحكايات التي يتناولها العمل الدرامي، بغض النظر عن مستواه الفَنّي، حيث تعكس هذه الدراما قضايا اجتماعيّة وحياتيّة مرتبطة بالسيرة الاجتماعيّة للمجتمع بكل أطيافه وأجناسه، كما أنها تتناول أحداثاً ووقائع وصراعات يواجهها المجتمع يومياً، ولأن (التلفاز) هو الوسيط العائلي منذ أن خرج إلى الوجود، فهو وسيط مؤثّر لأنه يجمع حوله كلّ أفراد العائلة وكافة أطياف المجتمع، أما عن الجانب الثّقافي، فإن الدراما التليفزيونية تعمل على تشكيل المجتمع ثقافيّاً، فهي تعزّز القيم القائمة في المجتمع أو تعمل على خلخلتها، أو حتى استبدالها بقيم ثقافيّة جديدة، ويصل التأثر الثّقافي إلى جانب المفاهيم والعقائد لدى المتلقّي، والأهمية الأخرى الأساسية للدراما التليفزيونية هي الجانب الاقتصادي، حيث إن الدراما أولاً تغطّي أكثر من نصف الإرسال اليومي للقنوات التليفزيونية، حيث يتخلّل ساعات الإرسال عددٌ كبيرٌ من الإعلانات التجارية المباشرة التي تُعدّ المورد المالي الأساسي لتلك القنوات، خاصة التجارية منها وغير المدعومة من حكومات الدول، وهناك أيضاً الإعلانات أو الترويج غير المباشر للمنتوجات التجارية من خلال إبراز ذلك المنتج ضمن أحداث المسلسل، وهو إعلان مدفوع الثمن، كما أن المسلسل الدرامي ذاته هو بضاعة تجارية يتم بيعها وإعادة بيعها بين القنوات التليفزيونية.

لقد جعل التأثير الاجتماعي والثّقافي والاقتصادي من الدراما التليفزيونية أداةً مهمّة في التطوير الاجتماعي، ليس فقط بالتركيز على الجانب الترفيهي الخالص من الأعمال الدرامية، وإنما بدمج الترفيه مع التعلّم لإحداث التغيُّر في المجتمع والسعي إلى تطويره. وذلك من خلال استغلال دوافع المشاهدة الأساسية لدى المتلقّي وهي دوافع التعلُّم، والبحث عن المعرفة، واكتشاف القيم والعادات للآخرين، والتسلية.

الدراما التليفزيونية لها إمكانية توجيه المشاهدين إلى عادات وتقاليد جديدة مما يؤثّر في سلوك الفرد، كما أنها تساعد بطريقة غير مباشرة في تربية الذوق، وإحداث تغيُّر في النمط الاجتماعي.

على الرغم من أهمية الدراما، اجتماعيّاً وثقافيّاً واقتصاديّاً إلّا أنها لم تزل بعيدة التناول والاهتمام في المجتمع الأكاديمي والمجتمع التعليمي، ففي حين تكرّس الجامعات العالمية مناهج وبحوثاً ودراسات عن الدراما التليفزيونية، تتجاهل معظم الجامعات ومراكز البحوث والدراسات العلمية في الدول العربية موضوع الدراما التليفزيونية، بل هناك من يُقلّل من أهميتها ويعتبرها موضوعاً عاماً وشعبياً لا يستحق الدراسة والمتابعة، وفي حين بدأت دول عديدة في استخدام المنتج الدرامي التليفزيوني كقوة ناعمة تؤثّر على الرأي العام في الدول الأخرى وتوظيفها كمنتج اقتصادي يعود بموارد مالية على دوله. لم تحظَ الدراما التليفزيونية في الدول العربية بهذا القدر من الاهتمام العلمي والأكاديمي، ونتيجة لهذا الابتعاد والإهمال تولّى أمر هذه الوظيفة أشخاص ليس من بين أهدافهم استخدام هذا المجال الفَنّي لتحقيق مساهمات واعية في تطوّر المجتمع، ومن ثَمّ أصبح هذا النوع من الفَنّ لا تحكمه أهداف أو غايات سوى التكسُّب المادّي فقط، وبينما الدراما في دول العالم لها عنوان يمكن أن تتوجّه إليه أو تحاكمه، إلّا الدراما العربية مازال ليس لها عنوان.



حوار

82

خالد خليفة

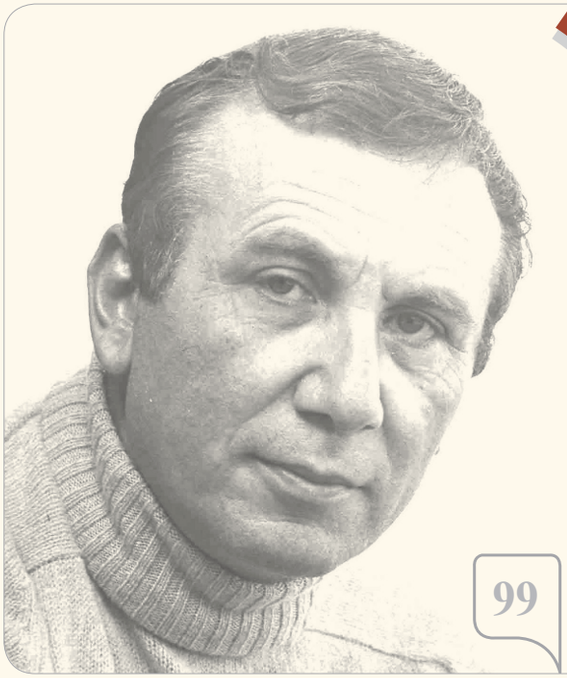
نبش في سيرة الموت اليومي

عندما قرّر خالد خليفة تمزيق أوراق الانتساب إلى نقابة المحامين، كان هنا بعد أن قرّر مستقبل أيّامه التالية، واضعاً إيّاها بين خيارين لا ثالث لهما: أن يكون كاتباً، أو لايكون. ولم يكن خياره سهلاً، وهو يضع خطواته الأولى في رحلة السرد الشاقّة وطريقها المزروع بحواجز السلطة والرقابة وأثقال العيش في بيئة مهنية شائكة، حين انطلق في كتابة النصوص الدرامية، بدايةً من مسلسل «سيرة آل الجلالي» حتى وصوله إلى نقطة روايته الصادرة حديثاً «الموت عمل شاقّ»، التي صدرت في توقيت واحد عن دارَيْ نشر: (نوفل) من بيروت، و(العين) من القاهرة.

أدب

أدب

البعد الاجتماعي في أشعار نزار قباني



99

نزار قباني- كما هو معروف- سمّي بشاعر المرأة والمراهقات، وغيرها من التسميات التي لا تليق به، بوصفه شاعراً ألّف الوطن العربي، من جيل الستينيات حتى الآن... ولم تجتمع الأجيال على حبّ شاعر كنزار قباني. ولكن، من الملاحظ أن معظم الذين كتبوا عن نزار قباني، سواء في أثناء حياته أو بعد وفاته، تناولوه في المجالين: السياسي، والغزلي فقط، وفي تمثيل المرأة، بوصفها جسداً وشهوة، ونسوا، أو تناسوا- بالأصح- جانباً مهمّاً من شعره، هو (الجانب الاجتماعي)، الباعث على الاعتبار من تجارب الغير، والتزام جانب الفضيلة.

كتب



كانت السينما اللبنانية بانتظار كتاب موسوعي شامل، يحفظ تاريخها، بالوثائق والتواريخ والملصقات والصور، فإذا بهذا الكتاب الموسوعي يصدر- أخيراً- بعنوان «هنا المساء: السينما في لبنان: 1929 - 1979»، وقد أعدّه وقدّم له وجمع مواده الثريّة الكاتب والناشر عبودي أبوجودة الذي تطلّب منه إعداد الموسوعة أعواماً طويلة، من الجمع والبحث والتوثيق. وقد ضمّ الكتاب 252 ملصقاً، و740 صورة، و110 صور على كرتون، و40 دليلاً إعلانياً، و60 مقالة جُمِعت من الصحافة والأرشيف، و34 إعلاناً صحافياً.

95

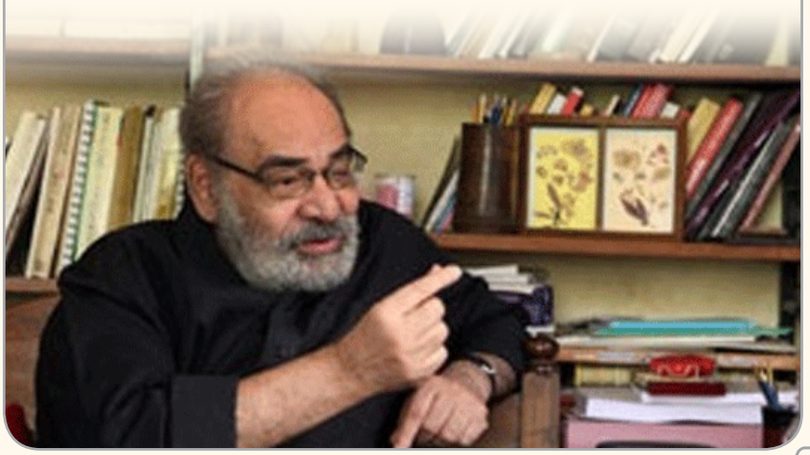
بروفايل

104

علاء الديب ..

يوميّات رجل لا يتعب من القراءة

رغم أن الكاتب والروائي الراحل علاء الديب (1939-2016)، كان يطلّ علينا، دوماً، من خلال بابه الأسبوعي «عصير الكتب» في مجلّة «صباح الخير»، ليمنحنا قدراً من التفاؤل والجمال، وهنا عندما يكتشف موهبة أدبيّة جديدة، أو عندما يكشف لنا عن باحث كان مختبئاً في أضابير الحياة الاجتماعية أو الجامعية، ولا تدركه الحياة الثّقافيّة العامّة، أو الحياة الصحافية الصاخبة، وأروقة النخبة، إلّا أن الراحل كان يدفعنا إلى حافّة الألم والوجع الفادح عندما بدأ يكتب رواياته المأساوية.



ترجمات

84

برنار مازو

الشاعر الذي مات في البحر...



كان برنار يتحدّث عن الشعر بحسّ درامي، هو الذي يبدو في حياته اليومية شخصية غنائية ضاجّة، يعبر العالم بقبّعته القش و بضحكته المجلجلة التي تلازمه، و كأن حياته كوميديا غنائية لا تنتهي. بيد أن وراء هذا السطح شاعر يعاني الحياة وصمت الكلمات.

وشعره مرآة لعالمه السرّي، تختفي منه السخرية التي تَسِم حياته اليومية والتي يتخفّى وراءها..



عندما قرَّر خالد خليفة تمزيق أوراق الانتساب إلى نقابة المحامين، كان هنا بعد أن قرّر مستقبل أيّامه التالية، واضعاً إيّاها بين خيارين لا ثالث لهما: أن يكون كاتباً، أو لايكون. ولم يكن خياره سهلاً، وهو يضع خطواته الأولى في رحلة السرد الشاقّة وطريقها المزروع بحواجز السلطة والرقابة وأثقال العيش في بيئة مهنية شائكة، حين انطلق في كتابة النصوص الدرامية، بدايةً من مسلسل «سيرة آل الجلالي» حتى وصوله إلى نقطة روايته الصادرة حديثاً «الموت عمل شاقّ»، التي صدرت في توقيت واحد عن دارَيْ نشر: (نوفل) من بيروت، و(العين) من القاهرة.

خالد خليفة:

نبش في سيرة الموت اليومي

جمال جبران

واللافت في كلّ ذلك الإنجاز الذي فعله هذا الكاتب السوري أنه قد جاء مرتبطاً بقراره البقاء في الشام وعدم الانتقال للإقامة في مكان أكثر أماناً، مع حجم الأخطار التي كانت (وما تزال) محدقة بحياة الأدباء والمثقّفين في تلك البلاد، وقد تعرّض لكسر في اليد في أثناء مهاجمة عناصر النظام للناس الذين حضروا تشييع الموسيقي ربيع الغزي. عندما سألنا خليفة عن سرّ بقائه هناك أخبرنا، مستغرباً هذا السؤال، ومشيراً إلى أنه صار يُطرح على نحو متكرّر، أنه لا بطولة في المسألة، وأن ماحدث له «لايوازي ظفراً في جسد مُعتقل أو شهيد سوري» متسائلاً- في السياق نفسه-: «أين هي البطولة في بقاء الفرد مقيماً في وطنه!». هكذا، ينهب الكاتب مؤكّداً على أنه، مع ذلك، لم يكن جباناً أو متواطئاً في يوم ما، ولم يتورّط في لعبة الحصول على صفة «مناضل» بقراره البقاء في دائرة الخطر، ويقول لنا: «إن البقاء في الداخل السوري يُعطيني شجاعة لها نكهة مختلفة، وقد يكون مُستغرَباً قولي إنني أخاف عندما أكون خارج البلاد أكثر من خوفي وأنا داخلها، كلّ ما أعرفه- في نهاية الأمر- هو أني سأختنق لو عشت خارج الشام».

لكن، ألا يخشى أن يلتصق عمله الأدبي بصفة التوثيق، وهو ما زال على قراره البقاء قرب الحدث السوري؟ يوضّح لنا خليفة هذه المسألة البعيدة عن متن عمله السردي، وهو المؤمن بضرورة ابتعاد العمل الروائي عن مهمّة التوثيق، فما يهمّه هو «خيال الرواية» والحفر عميقاً في بنية الحياة السورية، حيث «الخيال هو أوّل الضوابط التي لها أن تمنح النصّ قوّة، تسمح بوضوح تفريقه عن العمل التوثيقي. ويخبرنا أنه لم يسبق أن أنجز عملاً سردياً عن مكان لم يعش فيه، ولم يتعرّف إلى روائحه بشكل جيّد «إن المكان الذي لا أعرفه لا يمنحني إمكانية، ولايسمح لي بالبحث عن أساليب سردية مختلفة، بل يجعلني أشعر بغرابة رهيبة؛ بسبب عدم توفّر عناصر المعرفة تلك». من هنا، يبدو خالد خليفة مولعاً بالتجريب في تقنيات السرد واللغة، ولا تشكّل تلك الانتقالات أيّ نوع من الخطورة «لأني أتنقل في فضاءات أعرفها جيّداً».

على هذا الصورة الجديدة، سنرى خالد خليفة، في عمله الجديد «الموت عمل شاقّ»، وهو ينهب لتقديم سيرة حديثة لعائلة سورية، يمكن الاعتماد عليها لتكوين صورة عامّة عن الحالة التي آل إليها الحال في تلك البلاد، التي صار الموت عنواناً كبيراً لها، وأصبحت الانقسامات الطائفية تتصدّر يوميّاتها. هكذا، سنرى أنه كُتِب لرحلة جنازة- بسبب من وصيّة صاحبها

لأولاده الثلاثة- أن تسير على خطّ الموت والنار، بين الشام والعنابيّة، كي تُدفن هناك، وليس أمام هؤلاء غير تنفيذها، على الرغم من حالة القطيعة التي كانت بينهم، إضافةً إلى أخطار الموت الإضافي المحتمَل في أثناء تنفيذ عملية النقل خلال الطريق، الذي صار مقسوماً بين أكثر من طرف، من جهة النظام ومن جهة المعارضة، وهي المعارضة نفسها التي تمثّلها أكثر من جهة مسلّحة، وأكثر من حاجز، قد يُصبح فيه لقبك المدوَّن على بطاقة هويّتك تهمةً تؤدّي بك إلى القتل.
وعند سؤالنا له حول السبب الذي جعله حريصاً على وضع الرمز «س» كدلالة على المدينة التي تنتمي إليها تلك العائلة، يخبرنا خالد خليفة أنه لم يرغب في تأطير الإشكالية الحاصلة على مدينة بعينها «وقد صار الأذى نفسه واصلاً إلى مدن سوريّة كثيرة، وتعيش الألم نفسه، مثل حرستا، والزبداني، وداريّا، على سبيل المثال».
من هنا، سيكون عليهم قضاء ثلاثة أيّام بغية الوصول إلى نقطة الهدف، وكان هذا الطريق نفسه- في الأحوال العاديّة- لا يأخذ سوى ساعات ثلاث.
كما ستأتي هذه الرحلة مناسبة كي يقوم الأبناء الثلاثة بإعادة تقليب أوراق حياتهم الماضية والمصير الذي وصلوا إليه، بعد أن نشأوا تحت رعاية والدهم «عبد اللطيف»، ومن فوقه وصاية الحزب الواحد، وبيئة مُخابراتية جعلتهم- مثل أبيهم- على هيئة أشباح غير قادرين على الإمساك بخيارات الحياة الصائبة. لعل للأمر، هنا، علاقة- أيضاً- بجمود الأب نفسه، وقد كانت له حياة مصبوبة على قالب واحد محاولاً تزيين أيّامه بصورة حبّ زائف، كان قد أضاع نسخته الأصلية عندما تأخّر عن اعترافه لـ«نيفين»، حبّه القديم، وهو الحبّ الذي سيجد في زمن الثورة السورية فرصة لإعادة بعثه إلى الحياة مجدّداً، ليكون الزواج بينهما إضافةً إلى انخراطه في فاعليّات الثورة نفسها، والمساعدة في إسعاف جرحى المظاهرات الاحتجاجية ضدّ النظام، وفتح منزله لهم.
لكن حالة الأبناء ستكون مختلفة ونحن نراهم يتأكّدون، طوال أيّام رحلة الجثة، أن «الحياة مجموعة أفعال تافهة، لا بدّ أن ستنتهي»، وهم الذين كانوا يعتقدون أن وفاة الأب ستكون مناسبة لإعادة ترميم العلاقة المقطوعة بينهم، لكن، يبدو أن «القطيعة هي الفعل الوحيد الجيّد الذي قاموا به».
عند سؤالنا خالد خليفة عن الفارق بين فكرة العائلة، في روايته السابقة «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، و«الموت عمل شاقّ» أجابنا قائلاً: «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» رواية خارج إطار الثورة، ولاعلاقة تجمع بينهما، «هي عمل سردي يخصّ فكرة البحث عن الهويّة السورية الضائعة، كما تعيد صياغة أسئلة متنوّعة حول أكثر من أربعين سنة، تمّ خلالها تحطيم أحلام قطاعات شتّى من المجتمع السوري»، مشيراً إلى أنها رواية لاتحتوي على أحداث كبرى، بل «تحتفي بتفاصيل حياة الطبقة الوسطى التي عملت السلطة على تخفيض سقفها العالي إلى مجرّد ابتهاج الفرد بالعيش في أمان». أمّا بخصوص رواية «الموت عمل شاقّ» فيقول صاحب «دفاتر القرباط: «إنها ليست رحلة لدفن جثمان أب، فقط، بل هي رحلة لاكتشاف الذات وقوّة الحياة. ويقول خليفة إن الشعب السوري، خلال



نصف قرن مضى، كان يُقتل، ويتمّ تعنيبه، ولكن بوسائل متنوّعة تختلف عن هنا الحاصل، ومنذ خمس سنوات مضت على انطلاق هذه الحرب، وعليه «روايتي الجديدة ليست عن الموت اليومي، فقط، بل عن مجموع السنوات الخمسين التي قضاها الناس تحت قبضة سلطة، حَكَمتهم، وحَكَمت كلّ تفاصيل حياتهم، بالحديد والنار». ويقول لنا خليفة- في هذا السياق- إنه مع الفقر والإقصاء والخراب وفقدان الأمل وانسداد أفق مستقبل واضح، إضافةً إلى التمييز وحرمان الناس من أداء أبسط حقوقهم السياسية، والفساد الكبير الذي أدّى إلى احتكار فئة قليلة لكلّ السلطات والمكاسب «لم يكن مستغرباً، بعد كلّ هذا، قيام ثورة».
لكن، وعلى الرغم من الموت الكثير الذي يلفّ «الموت عمل شاقّ» منذ صفحتها الأولى، لا يمكن إغفال قصص الحبّ التي كان حضورها واضحاً في ثنايا السرد، إلى درجة تجعل القارئ موزّعاً بين ذلك الموت من جهة، وبين فكرة الحبّ من جهة أخرى. وهنا، يقول صاحب «هدوء نسبي» إن حضور ذلك الحبّ كان متعمّداً من جهته، ولم يكن زائداً على العمل «حيث يظهر الحبّ- أيضاً- وسيلةً للتثبُّت من نجاحه في بثّ القدرة على إعادة اكتشاف الذات والتمسُّك بالحياة، ووجود الموت هو مجرّد ذريعة لا أكثر».
هكذا، يبدو خليفة مهموماً، في عمله الأخير هذا، بفتح نافذة أمل، في سياق الظرف الحاصل، بقسوته ودمويّته، وهو يقوم بصياغته السردية بنبرة تفاؤل، ولو بشكل مستتر، خلف صورتَي الحبّ، والموت، على نحو متقابل. من هنا، كان سؤالنا له حول فكرة الاستشراف التي يحملها عمله، وهل يمكن مطابقتها مع صفة «التنبُّؤ» التي حُمّلت بها روايته الأسبق «مديح الكراهية»؟. يقول خالد أن هذه الرواية كانت مخصّصة لسرد تفاصيل الصراع الدموي الذي دار، في نهاية زمن السبعينيات، بين السلطة والأخوان المسلمين في سورية: «لم يسعدني أبداً أن تتحقّق روايتي هذه في سياق الأحداث الجارية اليوم، كان طموحي أن أقوم بكتابة سرد لزمن انتهى، ولكن، ظهر أن إنتاج السلطة للقمع ما يزال مُستمراً، وبشراسة أكبر».



برنار مازو

الشاعر الذي مات في البحر...

ترجمة خالد النجار

برنار مازو الشاعر الذي مات في البحر... برنار مازو، صديق الشعر والشعراء، عرفته في مهرجان لوديف وهو يقدّم شعراء العالم، يخاطبهم، من لحظة اللقاء الأولى، بدفء وتلقائية وكأنه يعرفهم منذ زمان بعيد. وعرفته في دارته الريفية في غاسان، في الجبل الذي يشرف على بحر سان تروبي، حيث أجريت معه، ذات سنة، حواراً شائقاً، في ركن حديقة مفعمة برائحة بحر الجنوب وبروائح أشجار الأوكاليبتوس، والزان، والنباتات الجبلية، وتحت سماء زرقاء تموّزية مشعّة بضوء الشمس، وبالظلال، سماء تخطّطها العصافير، وتعبرها غيوم صيفية وكأنها تطير في قصيدته. كان برنار يتحدّث عن الشعر بحسّ درامي، هو الذي يبدو، في حياته اليومية، شخصية غنائية ضاجّة، يعبر العالم بقبّعته القشّ وبضحكته المجلجلة التي تلازمه، وكأن حياته كوميديا غنائية لا تنتهي. بيد أن وراء هذا السطح شاعراً، يعاني الحياة وصمت الكلمات.

وشعره مرآة لعالمه السرّي، تختفي منه السخرية التي تسم حياته اليومية والتي يتخفّى وراءها مثالاه الشعريّان: بودلير، ورووني شار؛ فهو يرى، مع بودلير، أن «وظيفة الشّعر تتمثّل في التّعبير عن جماليّة العالم وعن تجنّر الإنسان في الطّبيعة وعن إيقاع الفصول، وظيفة الشّعر- أيضاً- هي التّعبير عن معضلة الوجود الإنساني، عن انبهار الإنسان وقلقه في العالم، وعن هذا الوجود الهشّ والعابر، الذي يملك الشّعراء الكلمات للإفصاح عنه، والذي يحسّه الآخرون بشكل غامض وأعمى، دون أن تكون لديهم القدرة على التّعبير عنه.

و عن روني شار، الذي ترك بصمته في شعر مازو، يقول : روني شار، بالنّسبة إليّ، عملاق، هو نَصْب متفرّد، استطاع في القرن العشرين أن يستعيد لنا اللّوغوس الهيراقليطسي، في شعر يتوسّل لغة آلهة الأولمب، شعر هو نوع من المعجزة اللّغوية كما لو أنّه لغة البدايات، أوهو لوغوس تأسيسي. كان روني شار صديقاً لمارتن هيدغير؛ إذ كان التحقّق الشّعري لفلسفته.

في العشرين، وجد برنار مازو نفسه في جبال الأوراس الجزائرية، قضى هناك 27 شهراً، جندياً يحارب «لأجل قضيّة هي ليست قضيّتي» كما يقول. وهناك تلقّى الصدمة الكبرى؛ إذ رأى الجنود الفرنسيين وهم يقتلون الفلاحين الجزائريين، رأى التعذيب الوحشي والقتل الجماعي للأسرى، يمارسه ضبّاط ليس لديهم أيّ وعي... لحظتها، استيقظ، هو الحالم، على الفجيعة التي أضاءت أعماقه، وانفتح جرح لم يندمل أبداً، وإحساس بالذنب، صَحِبه طيلة حياته.

في الجزائر، ابتدأ الشعر لأن الشعر يولد مع الفجيعة أكثر ممّا يولد مع الفرح، وفي الجزائر، عرف الانفتاح على الآخر، وثقافة الآخر، ذاك الانفتاح الذي جعل منه وسيط ثقافات، وهكذا، صار برنار مازو يُلقَّب بـ «L e passeur».

تلك التي ترافقني

لقد هيّأت مغناها
تلك التي تضيئني

تلك التي تبتسم لي
في مياه الذّاكرة الصافية
و النّعومة ترافقها
في بهاء النّهار.

رماد الكلمات

كما لو أنه
الثلج الأوّل
على زجاج النافذة
بَيْدَ أنه لم يكن سوى
رماد الكلمات
منتثراً في الريح.

الصمت المسكون

في الذؤابة الدقيقة للشجرة
ذلك الصّمت المسكون بالطّيور.

مرافقونا البعيدون

العصافير التي تمضي فوق سطح البحر
تحلم بالشواطئ البعيدة، حيث يأخذها الموت ...

هي

كانت
زبداً في الريح
غيمة في البحر
هي
التي تصلّي لها العصافير
في اشتعال الضوء.

وثـوق

أنت كالدفء الذي أتعهّده،
كالضياء الذي يسكنني، كالعصفور
الذي سيفتح الليل في روائح الذكريات
أنت كالدم
يشتدّ، فجأةً،
في المتحاذِيَيْن .

في القصيدة

ليس أنا من يقول
القصيدة،
ليس صوتي ما تسمعون،
ولكن ما يتجلّى من خلالي ويشدّني
هو ظلّ الجمال اليائس
وذاك الغياب اللانهائي في قلب الأشياء.

ثمّة أيّام

ثمّة أيّام
نرغب فيها أن نظلّ،
وبكلّ بساطة،
على سطح الأشياء،
وألّا نتحرّك أبداً
ألّا نخاطب أحداً
أن نتناسى
أحلامنا المحبطة،
ولا نريد أن نبحث
عمّا نسعى إليه،
من خلال وجودنا
المرهق.
رجل ما
لا ينام،
يرصد الليل،
ومجيء الليل،
ويتساءل
عن حقيقة الأشياء
التي تموت،يظلّ واقفاً
مستنداً إلى الزمن
ممتقع الوجه.

يُخَيَّل إلينا

يُخَيَّل إلينا
أنّ القصيدة
تبزغ من لا مكان
مثل انعكاس
لطوفان
ما قبل الخلق
ذي التناغم الضائع
الذي يأكل قلب الإنسان

مالذي تترقّبه من حياة شديدة القصَر؟

ماذا تنتظر
من حياة عابرة ؟
تتمنّى، فقط،
وبكلّ بساطة،
أن تظلّ هنا
في قلب العالم
مصغياً لنَبَضان
دمِكَ
لتظفر، في الأخير،
بكلمات
ترسم بها،
فوق صفحات الصمت
الكبرى،
ذاك المجال المجهول
الذي يسكنني

كلمتي

كلمتي
منحوتة
من ضجيج
الآخرين كلّهم

هو الأمل

هو الأمل
الذي لا يكفّ
عن الحلم داخلنا
في سهد النوم

العَوْد إلى الصّمت

عَوْد إلى الصمت
كلّ كتابة
كلّ قصيدة
تؤوب يوماً
إلى الصمت



الأعمال الفنية: Henri Matisse- فرنسا

أن تحلم

تحلم بألّا تكون
سوى العبور السرّي لتلك السنونوة
التي تخطِّط بلَّور السماء الأزرق الشاسع.

الأمل ساهرة هشّة

الأمل ساهرة هشّة
ذلك، لأنه يجب الصمود والصمود، بلا نهاية،
في مواجهة شراسة الأيام
كما لو أننا لن نموت أبداً...
ففي هذا القصيد، لست أنا من ينشدكم!
في هذه القصيدة، ليس صوتي ما تسمعون،
بل ما يعبر من خلالي ويشدني :
ظلّ الجمال المستحيل
وذاك الملل اللانهائي في قلب الإنسان
ذاك أنه، في أيدينا المرتعشة،
ضوء الأمل الخافت
تلك الساهرة الهشّة
في قلب الليل الكاسر

شهوة الصباح

آه.. كم هو مؤلم،
أحياناً،
التّنفس
في ثنايا
الصباح المثقلة،
وأن تتمادى
في نهم الصباح
اللانهائي!.



ونحن ؟

- 1 -

ومن سيبعث، من جديد،
الزلزال اللاّنهائي
لأوّل صباح في العالم؟

- 2 -

ونحن،
نحن بلا كلمة على الدوام،
مالذي سنصيره،
إذ نحن ضائعون على تخوم
بلا ذاكرة النار؟!

مَنْ غيري...؟

مَنْ غيري أنا،
يستطيع أن يثبت أنّي موجود؟
مَنْ غيري أنا؟
القائم هنا أخرس بينكم
بكلّ هذا الخوف وهذا القلق
المتجذِّر في أعماقي منذ زمان،
مثل جرح حياة
ما كان لي أن أحياها!.

عن بلد مغمور

- 1 -

أيّتها الطيور التي تصطحبني
إلى التخوم القصيّة،
خفّفي عنائي، وامسحي دموعي
حتّى تصير الحياة أكثر خفّة.

- 2 -

وأنت، ماذا تفعل، أيّها الساهر السّادر،
ضارباً خيمتك على تخوم البلد المغمور،
الذي ما تزال ذكراه مشتعلة
على امتداد أوردتنا ؟

- 3 -

تظلّ هناك، في قلب العزلة،
منحنياً حتّى الإغماء،
فوق الهوّة السحيقة للسنوات الهاربة،
تتعذّب لأنك لم تكن سوى غبار
مأخوذ في جاذبية المذنّبات العمياء.

رماد الكلمات

كما لو أنه
الثلج الأوّل
على سطح بلّور النوافذ!
ولكن، لم يكن سوى رماد
الكلمات
منتشراً في الرياح...

قبور ملوَّنة

عصام حسن

«بيتي أنا الحنين، وبيتكَ أنتَ حجر. لا تنتظرني». في دمشق، تحت جسر الرئيس، هناك، على الرصيف، ستجد آلاف الكتب تنتظر من يوقظها من نومها العميق، وينفض عنها غبار الزمن. وقفتُ- كعادتي- أتأمّل الأغلفة وأقرأ العناوين. بعد جولة قصيرة مددتُ يدي وتناولتُ كتاباً لا غلاف له، فتحته على صفحة (لا على التعيين)، وقرأت «... ولكي تكون شاعراً عظيماً يجب أن تكون صادقاً، ولكي تكون صادقاً يجب أن تكون حرّاً، ولكي تكون حراً يجب أن تعيش، ولكي تعيش يجب أن تخرس» وعرفت أنه كتاب «سأخون وطني» لمحمّد الماغوط. تصفّحته بحزن شديد، عرفت أوراقه، وعرفت كلماته، وعرفني هو أيضاً، وعرف ملمس أصابعي ونظراتي التائهة، وعرف أنني حزين. دفعت ثمنه للبائع، وضعته في حقيبتي ثم ذهبت. في البيت، وبينما كنت أتصفّحه من جديد، سقطتْ منه ورقة مطويّة، التقطتها ثمّ فتحتها وقرأتُ ما كُتبَ فيها. وهو ما قرأتم في بداية هذا النصّ، بالإضافة إلى التاريخ: 20،7،1988، وتحته اسم: نهى.

7-20 هو يوم عيد ميلادي، ونهى حبيبتي التي تركتني في ذلك اليوم، وسافرت كما تسافر السنونوة، دون وداع، بل دون التفاتة إلى الخلف، والكتاب كتابي الذي استعارته ولم تُعِدْه، ولم أعرف عنها بعد ذلك أيّ شيء. وللمفارقة، ها قد عاد الكتاب الذي لم أنتظره يوماً، ولم تعد نهى. بقيتُ أنتظرها، أو أنتظر رسالة منها أو اتّصالاً هاتفياً أو خبراً أو أيّ شيء يحمل رائحتها، دون فائدة، إلى أن التقيتُ ابنتها التي جمعتني بها المصادفة في حفلِ زفاف أحد الأصدقاء. تقدّمتْ مني وسألتني عن اسمي، فقلت لها اسمي، وبدوري سألتها، فعرّفتني بنفسها قائلة: أنا نهى، ابنة نهى صديقتك القديمة التي سافرتْ بعيداً. ومن الرائع أنني رأيتك اليوم! كنت أبحث عنك منذ شهور، روتْ لي أمّي كلّ شيء عنك. فتحتُ ذراعيَّ، ضممتها، ثم أبعدتها عني قليلاً وتأمّلتها بكثير من الحبّ قبل أن أسألها عن أمّها، فقالت: توفّيت قبل عام. باغتني الجواب، فأحسستُ بالشللِ، وكاد يغمى عليّ، ثم تماسكت وقلتُ كما لو أنني أنوح: يا نهى الصغيرة، يا نهى الجميلة، النكية، اللطيفة. أيّ ريح حملتك إليّ! لقد وفَت أمّك بوعدها، وأسمتكِ نهى كما ارتأيت. وتنكرتُ حين سألتني: إذا تزوّجنا يوماً، ورُزقنا بمولودة، ماذا سنسمّيها؟ قلت بلا تردّد: نهى. وتنكّرتُ كيف ضحكتْ وقالتْ: أيضاً نهى!؟ وكان تبريري: كي أردّد اسمك كيفما اتّجهت. ثم مازحتها قائلاً: وإذا سألني أحدهم: ما عدد أفراد أسرتك؟ أقول: اثنان نهى، وواحد سادة، وتنكّرتُ كيف ركضتْ وقفزتْ إلى حضني وقبّلتني على جبيني وعينيّ، فقبّلتها ودغدغتها في خصرها، فتلوّتْ ضاحكةً، وازدادتْ تشبُّثاً بي، ثم احتضن كلٌّ منا الآخر، وعلى ذلك السرير الصغير الذي كنّا نسمّيه «المُهر الأحدب» غفتْ، وغفوتُ، و غفا السرير.

لا أعرف عن نهى اليوم إلّا مكان قبرها، الذي زرته، بصحبة نهى الصغيرة، في اليوم التالي للقائنا. أوقفتني وسط القبور، وطلبتْ مني أن أهتدي إلى القبر بنفسي. جلت بنظري، وأنا لا أعرف عمّا أبحث إلّا أنني فعلتُ ذلك إرضاءً لنهى الصغيرة التي وقفتْ تراقبني بهدوء. أخيراً، في الجانب الشرقي البعيد من المقبرة، لمحتُ قبراً عرفتُ أنه قبرها على الفور. يااااه، يا نهى! يا نهى، الله، الله، كيف نسيت؟ كيف نسيت! كان قبرها مطليّاً بلوني المفضّل، الفيروزي؛ هكذا وعدتني أن تفعل لو افترقنا يوماً، وماتت قبلي، كي أعرفه لو زرتُ المقبرة وأهتدي إليه، وأذكر كيف عبست حين قلت لها: وأنا سأوصي بطلاء قبري بلونك المفضّل، البنفسجي. ووضعت كفّها الطري على فمي، ومنعتني من متابعة الكلام، وأذكر أنني عضضتُ كفّها بلطف فسحَبَتها قائلةً: أنتَ تعضّ مثل قطّ. كانت تهاجمني النكريات من كلّ حدب وصوب، وكنتُ أستسلم لها، وأطلب المزيد. هكذا كنت واقفاً قرب



العمل الفني: Cathy Cullis -المملكة المتحدة

القبر، بمحاذاة نهى الصغيرة، حين استندتْ إلى كتفي وقالت: لم يسمحوا لها بالعودة إلّا في تابوت؛ ماتت كعصفورة تزقزق، في بلد غريب. لم أقلْ شيئاً، فقط وضعتُ يدي على كتفها وضغطت. وقفنا نحدّق بالقبر، ويحدّق أحدنا بالآخر وبكلّ الأشياء، ولم نستطع النطق، فاكتفينا بالدمع حيناً، وحيناً بالابتسام والتربيت بلطف على الكتف. أخيراً، غادرنا المكان تاركين لها باقةً من البنفسج الرزين، وشيئاً من دمعي، وأشياء من حزني. اليوم، بعد عثوري على الكتاب والرسالة فيه قرّرتُ أن أزور قبرها الفيروزي، مرّة أخرى. لا أعلم لماذا أحسستُ أنني ملزم بهذه الزيارة، وليستْ خياراً أقبله أو أرفضه أو ألغيه. في طريقي إلى المقبرة خارج المدينة، وأنا في الباص، رحتُ أتنكّرُ الأوقات الحلوة التي قضيناها معاً. كانتْ الصور تتلاحقُ في رأسي كما لو كان هناك جهاز يعمل على عرضها، كلّما أغمضتُ عينيّ، فكنت أطيل إغماضهما، وأسرح في ذكرياتي، وأغرق في الماضي البعيد: عدْتُ إلى اليوم الذي تعارفنا فيه: كانت حواء غير ناقصة، وكنتُ الأخرق الذي لا يميّز بين التفّاح والليمون. في حديقة الجامعة، تحت شجرة الأكاسيا الكبيرة، رأيتها جالسة على الأرض، ممسكة بيدها كتاباً، وكانت الشمس تفعل فعلها بشعرها الكستنائي. رفعتْ رأسها عن كتابها، ولاحظتْ أنني أحدّق بها. لابدّ أني كنتُ مضحكاً وأنا في هذا الوضع؛ لذا ضحكتْ، وعادتْ لتقرأ، وعدتُ لأحدّق- بلا ملل- بشعرها البهي. لا أعلم كيف حصل أنْ قمتُ ونهبتُ إليها، ولم أكنْ قد فعلت ذلك مع أنثى من قبل. سلّمتُ، ووقفتُ صامتاً أحاول انتقاء الكلمات، فطال وقوفي، وطال الصمت. قالت ضاحكةً: إذا كنت ستطيل الوقوف فأرجو أن تزيح قليلاً، وتقف في وجه الشمس كي يأتي ظلّك عليّ. فعلاً، تحرّكتُ جانباً كالأهبل، ووقفتُ بشكلٍ أظلّلها فيه، فضحكتْ حتى استلقت على ظهرها، ثم أمسكتني بيدي، وشدّتني إليها فجلستُ؛ بل- قُلْ- وقعت. وكي أهرب من إحراجي ضحكتُ بشكل مضحكٍ، فضحكتْ مني، وضحكتْ على كلينا الشمس. سألتها: ما اسمك؟ قالتْ: احزر، قلتُ بنبرة استفهام: ريمة؟ قالتْ: اقتربتَ. قلتُ: ديمة؟ قالتْ: ابتعدتَ. قلتُ: عجزتُ. قالتْ: اسمي نهى. قلتُ: وكيف- إذاً- اقتربتُ؟ قالتْ باسمةً: أختي اسمها ريمة، وضحكتْ بشكل جعل قلبي يكاد يتوقّف عن النبض، وصرتُ أحدّث نفسي: هذه ليست ضحكة، إنها بلاغ رقم واحد. وفعلاً، كان انقلاباً استسلمتُ له بكلّ طواعية، بل كان احتلالاً، رغبت فيه بجدّ.

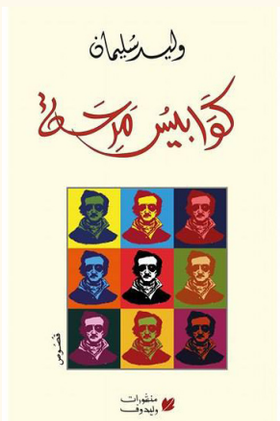
في المقبرة؛ وجدت قبرها الفيروزي كما تركناه قبل عدّة أيام، وكانت باقة البنفسج تتمدّد فوقه باسترخاء، أزحتها ووضعتُ مكانها واحدة أخرى، ثم أخرجتُ رسالتها التي تركتْها في الكتاب، وقرأتها للمرّة الألف، ثم قلت بصوت عالٍ: «بيتي أنا الحنين، وبيتكِ أنتِ حجر، انتظريني كلّ يوم».

كوابيس تنتصر للحياة

عبدالدائم السلامي

لم تستفد القصّة التونسية من جهود التأسيس التي أعلنت عنها مجموعة «سهرتُ منه الليالي» للراحل علي الدوعاجي (1949-109)، ولم تغنم كثيراً من إشراقاتها الفنّيّة ومقترحاتها المضمونية، حيث ظلّت، إلى حدود ثمانينات القرن الماضي، تلوك نفسَها، في قلقٍ ممزوجٍ بخوفٍ من كلّ مغامرة تجديديةٍ، فأكثرت من نصوصها، ولم تُكثّف من لغتها، واستدعت المَعيش دون أن تدعو إلى مُساءلته، وجاملت السائدَ ورامتْ تجميلَه، فتشابهت نصوصُها وفق اتباعية مُشوّهة، وتقعّرت لغتُها، وضمُرَ التخييلُ فيها، ولم تنجح النوادي المخصوصة بها -على غرار نادي القصّة: أبو القاسم الشابي- في تحريك أمواهها الساكنة، بل- ربّما- قد عمّقت حالةَ انفصالِها عن دائرة قرّائها، وزادت من عزلتها وانغلاقها على نفسها؛ وهو ما جعل كتابة القصّة لا تزيد على كونها تمرينَ المبتدئين من الكُتّاب والعاطلين عن حُلم الإبداع.

وقد أمكن للقصّة التونسية -مع بداية تسعينات القرن الماضي- أن تُفكّرَ في تكوُّنها السرديّ، وأن تخرج من واقع الاتّباعية وما تلاها من تجريب التجريب السردي في فترة الستينات إلى حال الإبداعية، عبر جهود نفر من كتّابها، نذكر منهم صلاح الدين بوجاه، وأبا بكر العيادي، وكمال العيادي، والحبيب السالمي، وحسن بن عثمان. ثم إنها وجدت في الجيل الراهن من كُتّابها أريحيةَ التجلّي فنّاً سردياً منفتحاً على التجريب وحريصاً على بلوغ مراقي الأدبيّة، من حيث هي تناسبٌ بين شكلٍ فنيّ وحكايةٍ مكثّفة وسياق ثقافي وقِيمٍ اجتماعية، ومن هؤلاء نذكر عيسى



جابلي، ومحمد فطومي، والأسعد بن حسين، والسيد التويْ، ونجيبة الهمامي، ونجيب البركاتي، وعبدالقادر بن عثمان، وفتحي الجلاصي، ووليد سليمان الذي أصدر- مؤخراً- مجموعته القصصية الثانية الموسومة بـ«كوابيس مرحة» عن منشورات «وليدوف» في تونس، والتي امتدت على 92 صفحة، من القطع المتوسّط.

الكابوسية أسلوب كتابة

«كوابيس مرحة» عنوانٌ ينضاف إلى عناوين القصّة التونسية القصيرة التي صار وكدُها الراهن أن تُعيد الاعتبار لجنسها وأدبيّتها، وهو عنوان ذو نباهة فنّيّة محمولة في مفارقة دَلالية؛ إذْ بقدر ما يُحيل فيه المنعوتُ (كوابيسُ) على صنفٍ سرديّ شاع وصفُه بالكتابة الكابوسيّة، وهي الكتابة التي تتّكئ على عوامل التيه والرعب والرهبة والغربة لفرض سلطانها على القارئ وشَدّه إلى مناخاتها العجيبة، يُبطلُ النعتُ (مرحة) مفعولَ هذه الإحالة ويُطَمْئن المتلقي بأنّ مِنَ الكوابيس ما لا يُخيف، بل منها ما يكون لطيفاً وباعثاً على الوعي بالذات وبالعالَم، وإنْ عبر قناة السُّخرية السوداء. ومن ثمّة ينجح عنوان هذه المجموعة في المزج بين الكابوسية والأريحية ما به يرجّ القارئ ويخلخل توازنه ويشوّش آفاق انتظاره قبل أن يبلغ مُتون القصص، وهي حالٌ ستكون حافزةً له كي لا يُقبل على قراءة النصوص إقبالَ المطمئنّ، وإنما عليه أن يقرأها وهو مُتنبّهٌ لحيويتها السردية، بكلّ ما لها من مُناوَرَةٍ ومُداوَرَة، وهو ما سنسعى إلى تبيُّن بعض مظاهر تجلّيه في قصّتيْن من قصص الكتاب التي توزعت على مجموعتيْن: أولى، تضمّ عشرَ قصص قصيرة، وثانية، فيها إحدى عشرة قصّة قصيرة جدّاً.

والظاهر أنّ قصص وليد سليمان لا تُخفي تحرُّشَها بمؤسَّسَتَيْن: مؤسّسة الكتابة، ومؤسّسة الواقع، حيث اختارت المجموعة الأولى منها تقنيةَ «الكتابة بكوابيس الكتابة» وشيّدتْ بها معمارَها التخييليّ، ولاذت قصص المجموعة الثانية بتقشير الواقع التونسي بعد ثورة 14 يناير، 2011، وكشف تهافته السياسي والأمني سبيلاً إلى تأثيث محكيّاتها. وفي جميع أحوال هذه القصص، نُلفي فيها تخييلاً يستدعي تخييلاً، وكتابةً تستفزّ كتابةً استفزازَ الفنّ.

قصّة «المكالمة» هي فاتحة «كوابيس مرحة»، وفيها نقف على تحوّل فعل القراءة - بوصفه كتابةً للكتابة - إلى فعلٍ كابوسيٍّ، كما لو أنه لم يَعدْ بإمكان العربي أن يعيش مُتعة القراءة، بل كأنّ لم يبقَ له منها إلّا أن يعيش أهوالَ

رُعب واقعه المكتوب، ولعلّ في هذا ما يُجيز لنا التساؤل حول إمكان أن تصير الكوابيس، في راهننا العربيّ، أسلوبَ كتابةٍ وشكلاً من أشكال الوجود في الكون، وقد نضيف أنّ حضورَها الثرّ في قصص وليد سليمان يُعدُّ أمارةَ وعيٍ حادٍّ بحدود وعينا الأدبي. من ذلك أنّ راوي قصّة «المكالمة» يقدّم نصيحة إلى القرّاء جاء فيها قوله: «كثيراً ما نصحتُ أصدقائي -خصوصاً أولئك المدمنين على قراءة الروايات قبل النوم- بأن يُقلعوا عن هذه العادة السيّئة. ذلك أن عواقب هذا الفعل المتهوّر يمكن أن تكون وخيمة جدّاً». وهي نصيحة تُربك، لدى القارئ، عادةَ القراءة قبل النوم، بل تُخيفه منها، فإذا هو مدفوع، بخوفه ذاك، إلى التوغّل في القصّة؛ بحثاً عن تفسير يطمئنّ إليه.

يعود راوي القصّة إلى بيته بعد يوم من العمل الشاقّ، وما إن يقرأ صفحة من إحدى الروايات حتى يغلبه النعاس لفرط تعبه. ومع الفجر يرنّ هاتفُ بيته، وإذا بمخاطِبه يقول له: «وليد سليمان معي؟» فيجيبه: نعم. فيردّ المخاطِبُ بالقول: «أنا الروائي بول أوستر، صاحب «ثلاثية نيويورك» ... لقد تناهى إلى علم وكيل أعمالي أنك قد نشرت كتابي «اختراع العزلة» بالعربيّة، ونَسَبْته إلى نفسك بعد أن أجريت عليه بعض التحويرات الصغيرة للتمويه... ولم تكتفِ بذلك، بل إنك حصلت على جائزة أدبيّة كبرى بفضله». هذه تهمة، بل هي كابوس جعل الراوي لا يدري إن كان في يقظةٍ أم في منام، وللتحقّق من ذلك راح يقرص ذراعه، «ولكن القرصة كانت أقوى من اللزوم» فآلمته ونبّهته إلى كونه في حالة يقظة. وبعد انقطاع مكالمة بول أوستر يهبّ الراوي باحثاً عن تفسيرٍ مقنعٍ لما حدث له فلم يجد سوى تفسيرٍ واحدٍ، لخّصه بقوله: «إنّني، من كثرة قراءة روايات بول أوستر قبل النوم، أصبح لديّ ما يشبه الهوس، وحدث ما حدث». ولنا في هذا الشأن أن نسأل: أهيَ تهمة أن تكون قارئَ روايات؟ أليست للكوابيس الجرأة على التكوّن الفنيّ الذي تكشف به عمّا نُخفي من وَهَنٍ وجوديّ وحضاريّ؟ ألا يمكن لها أن تكون سبباً يوقظنا من غفوتنا الثّقافيّة المزمنة حتى ليبدو أنّ الإنسانَ العربيّ نائمٌ دوماً إلى أن توقظه الكوابيسُ؟ ألا تُعدُّ القدرةُ على الحلم وتنكّرُ كوابيس أحلامنا نوعاً من التداوي الذاتي، على حدّ ما يُقرّه التحليل النفسي؟ هذه أسئلة قليلة من أخرى كثيرة، طرحتها قصّة وليد سليمان على قارئها، وأشركته بها في فكّ شيفرات كوابيسها التي نُلفي لها حضوراً سردياً آخر، في قصصه القصيرة جدّاً.

كوابيس قصيرة جدّاً

لم تنسَ قصص وليد سليمان الإنصات إلى حركة واقع تونس، بعد ثورة الياسمين، وكشفِ نشازها: السياسي، والاجتماعي، والثقافي، إذْ لا نعدم فيها تفكيكَها لمَشاهدَ جُزْئية من المعيش اليوميّ باحثة فيها عن حبّات الرمل التي أزعجت ماكينةَ انتظامها، وانزاحت بها عن مسارها الذي حلم به الشعب إبّان الثورة. وإذ تفعل ذلك إنما تفعله بسخرية لاذعة تنصبُّ على الحدث المسرود انصباباً مفاجئاً، يجعل القرّاء في حيرة من أمر تأويله: أهو حلمٌ من أحلامهم المُجهَضة، أم هو كابوس من كوابيسهم المرحة التي صارت مألوفة لديهم، ولم تعد تمنعهم من مواصلة حياتهم العادية؟ ونحن واجدون صورة لهذا التدفّق التهكّميّ الذي يَسِم جلّ محكيّات وليد سليمان في قصّة «العجوز والشرطيّ» التي استثمرت في مَحْكيِّها حادثةَ التفجير الإرهابي الذي جدّ في متحف باردو، قرب مقرّ البرلمان التونسي، في آذار من عام 2015، إذْ ما إن دوّى الانفجار الضخم حتى احتشد الناس حول المبنى، وهناك، سألت عجوز عونَ الأمن: «ماذا يحدث هنا»، فأجابها: «لا شيء، عودوا إلى شؤونكم»، غير أنّ العجوز لم تقتنع بإجابته فسألته: «كيف لا شيء، وقد سمعنا، للتوّ، دويَّ انفجار هائل؟» فيردّ عون الأمن: «إنه مجرّد هجوم إرهابي روتينيّ... هيّا تفرّقوا، ولا تُعطّلوا حركة المرور». وغير خافٍ، في الجملة الأخيرة من هذه القصّة، انتصار الكاتب للحياة، ولتدفّق حركة مرورها صوب الآتي، دون الرضوخ إلى تهديدات أعدائها. لكأنّ الكتابة صارت مخلّصاً لنا من ورطتنا الوجودية، ومن حضورنا القلق في هذا الراهن العالَميّ؛ وذلك بتحويلها كوابيسَنا إلى نوع من المرح، بل- قلْ- بجعل كوابيسَنا سبباً من أسباب وعينا بضرورة أن نستمرّ في نحت مستقبلنا، رغم كثرة ما يعترضنا فيه من مطبّات.

ولئن نجحت القصص القصيرة جدّاً في تخيّر موضوعاتها فإن قصصاً منها ظلّت ضعيفة البناء الفنّي، ولم ترقَ إلى مرقى تكثيف الحكي الذي يمثّل الشرطَ المُحقّقَ لأدبيّة هذا النوع من القَصّ، يضاف إلى ذلك أنّ خواتيم بعض القصص مثّلت- في رأينا- مقتلاً للحكاية فيها، لأنها تضمّنت تفسيرات لتَوَتُّرها السردي، نزعم أنها أفسدت حالَ الإدهاش لدى القارئ، وحَرَمَتْه لذّة تأويل المحكيّ.

جسد بلا أمنيات

إينانة الصالح

«نحت على جسد لم يكتمل»، عنوان يحمل من كنه الشِعر ما يحتمله المضمون، لكنه عنوان لمجموعة قصصية، هي باكورة أعمال القاصّة السوريّة روان الجندي، صادرة عن دار أرواد للنشر، سوريا، 2015.

في مجمل القصص القصيرة الاثنتي عشرة، كان وجود الكاتبة حاضراً، متجاوزاً حَدّ الراوي نحو التدخّل في سياق القصّة، بشكل غير مباشر غالباً، ومباشر أحياناً، من خلال تضمين أفكارها الخاصّة ومعاييرها: الثّقافيّة، والاجتماعية، والسياسيّة حيّز الشخصيات التي كانت كاتبتها في إحدى زواياها: «نحن جيل مُنِي بخيبات كبيرة، على مستوى الإيديولوجيا، والانتماءات الفكريّة، ويبدو أن هذه الانتكاسات، بدأت تنسحب على كلّ أمانينا، حتى أننا لم نعد نُعوّل على امتلاك أيّ من أحلامنا، على بساطتها». المرأة الحاضرة في قصص الحبّ الحزينة والنهايات التراجيدية المترافقة بالزواج الباهت البارد التي تتكسّر على عتباته أحلام المرأة المتمرّدة على العرف والتقاليد والقيود، وكلّها ترسم إسقاطاً واقعياً لمشاكل اجتماعية، تجعل من القارئ أحد أبطالها أو مناصريها، كونها تطرح إشكالية اجتماعية وسياسيّة أحياناً، هي ملتقى لكثير ممن يقطنون مجتمعاً واحداً، ويعايشون إيديولوجيا واحدة: «بالنسبة إليها، لم تكن معنيّةً أبداً بأن توثّق علاقتها بعدنان بأيّة صكوك حكومية، ممهورة بأختام المعاملات الباردة».

وباعتبار أن العنوان ليس محض صدفة، أو فقاعةً، حالما يتخطّاها القارئ فلن يجد داخلها سوى الخواء، ترى النحّات حاضراً في قصّتين من قصص المجموعة، مرتبياً شخصية المثقّف



الظاهرية، من حيث العبثية والتمرُّد على كلّ تابو في وجهه، وحاملاً فلسفته الخاصّة التي ترفض المسلّمات، فتارةً هو الحبيب الغائب، اختياراً، للأسباب السابقة ذاتها: «ومعاً، نحن والوقت، كنا نزداد هياماً، فأزداد أنا انضباطاً، ويزداد هو عبثيّة».

وتارةً هو الذي تحمله السياسة إلى جوفها لتصهر كلّ ذاك التمرّد في بوتقة العمل السياسي، وما يتبعه من قلق وخوف، ومن ثمّ غياب قسريّ كنتيجة حتمية لمن اختار حياةً يريدها لا حياةً فُرضت عليه: «..ولكني فُطرتُ على أن لا أسلّم قدري إلى عبثية الحياة، وأني حين سيأتي عليّ يوم، تغادر فيه روحي هنا الجسد، سأكون راضياً على أنني نلت شرف المحاولة، وأن حياتي- ربّما- لم تكن كما أشتهي، ولكنها، حتماً، تشبهني ولا تناقض قناعاتي».

كغيمةٍ صيف، وما بين السّرد والوصف، عبرت الحرب خجولةً في المجموعة، لكنه حضور لابدّ منه؛ كون الواقعية هو هويّة المجموعة الشخصية: «إن لسقوط الشّعارات صوتاً عظيم الوجع، يبقى رجع صداه يتردّد فينا ليدقّ أرواحنا بأسافين الخيبة، ويغلقها على أيٍّ من علائم النور التي قد تظهر فجأة»، وهكذا، من قصّة إلى أخرى، كانت العناوين تبدو هويّة واضحة لما سيأتي بعدها، فجاءت تفسيريةً بالمجمل، لتغيب الدهشة في بعض المواطئ، أو أنها لعبة الخطف خلفاً، بشاعريةٍ واضحة، كانت اللّغة فيها تسرقنا من القواعد الثابتة لأصول كتابة القصّة القصيرة، ولكأنها- أيضاً- نوع من التمرّد الذاتي الخاصّ بالكاتبة، حتى أنّها، في موقع ما، تدخل حقل التداعيات التي تنكّرها بشاعرها المفضّل محمود درويش، ممّا زاد كَمّ الشاعرية والخصوصية، في مواطن شتّى.

وما يثير الحالة التراجيدية في معظم التجلّيات هو النهايات المتماثلة من حيث الحزن، وبعدكمٍّ من التمرُّد والخروج من سياج المادّة الموروثة، تأتي النهايات الفجائعية لتحمل كلّ الألم، كأنه نهاية حتمية للخارج من صلب القطيع.

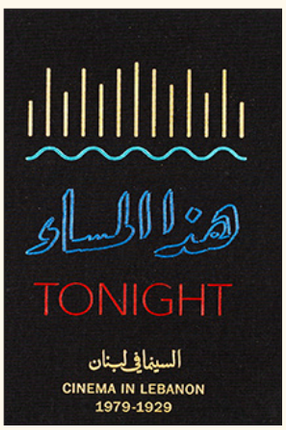
ومن معابر الحزن تلك كان غياب الأمّ، ذاك الدفء، الملاذ الذي نحتاجه حين يخذلنا المحيط أو حتى حين تخذلنا الذات، فيصبّ في ضعفنا قوّته، وبالرغم من اختلاف الأجيال، والثّقافة المرفوضة المرتبطة بالمتعارف عليه، يبقى ذاك الغياب قاسياً كغياب الفيء في لهيب شمس حارقة، ليمدّ المادّة بحزن رديف، يحيلها مادّة إبداعية واقعية حَدّ التشابه مع الحقيقة، وناطقةً بلسان الكلّ: «رحمة الله عليك يا أمّي، كم كنت أحبّك يا حنونة! لكننا لم نكن لنتّفق، أبداً، في شأن هذه الأفكار».

السينما في لبنان..

وثائق وملصقات وصور

مونا‌ليزا فريحة

استطاعت السينما اللبنانية، بدءاً من الثمانينيات من القرن المنصرم، أن تفرض نفسها محلّياً وعربياً وعالمياً، لا سيّما من خلال المهرجانات السينمائية المعروفة، وتمكّن مخرجون لبنانيون شباب من الفوز بجوائز في تلك المهرجانات؛ ما جعل الأضواء تُلقى على هذه السينما الجديدة التي انطلقت من تراث شبه مجهول، هو تراث السينما اللبنانية، وكانت قد انطلقت في العام 1929 من دون أن تتمكّن من إنجاز أعمال كبيرة تضاهي الأعمال المصرية أو المغاربية. ومعروف أن السينما في لبنان لم تتحوّل، حتى الآن، إلى صناعة مستدامة، فغالبية الأعمال قامت، و(مازالت تقوم) على مبادرات فردية ودعم أجنبي، في ظلّ الغياب شبه التامّ للرعاية الوطنية. لكنّ تاريخ السينما اللبنانية لم يصنعه المخرجون اللبنانيون وحدهم، بل ساهم فيه مخرجون فرنسيون وإيطاليون ومصريون وسوريون، وهنا- ربّما- ما ميّز السينما اللبنانية، وأسبغ عليها طابع الانفتاح على التجارب الأخرى. أمّا المحاولة الأولى لتصوير فيلم سينمائي، بتمويل فردي، فكانت عام 1929، وكان وراءها منتج إيطالي هاوٍ، يُدعى جوردانو بيبوتي، وقد أنجز فيلماً فكاهياً صامتاً عنوانه «مغامرات إلياس مبروك»، وكان، يومها، يصوّر بعض الأفلام الإخبارية لمصلحة شركة «باتيه ناتان» الفرنسية. ثم صوّر، في العام 1931، فيلم «مغامرات أبو عبد»، الذي أنتجه رشيد علي شعبان الشهير بـ«أبو عبدو الجرس»، ومثّل فيه مع ابنه وابنته، وقد حمل هذا اللقب لأنه كان يحمل جرساً صغيراً، ويقف عند مدخل قاعة العرض السينمائية المعروفة في ذلك الوقت باسم «الكوزموغراف»، وينتقل، بجرسه، إلى ساحة الشهداء وسط بيروت، داعياً الجمهور إلى



مشاهدة العروض السينمائية، وكانت هذه اللحظات هي لحظات التأسيس، على رغم بدائيّتها.

كانت السينما اللبنانية بانتظار كتاب موسوعي شامل، يحفظ تاريخها، بالوثائق والتواريخ والملصقات والصور، فإذا بهذا الكتاب الموسوعي يصدر- أخيراً- بعنوان «هذا المساء: السينما في لبنان: 1929 - 1979»، وقد أعدّه وقدّم له وجمع مواده الثريّة الكاتب والناشر عبودي أبوجودة الذي تطلّب منه إعداد الموسوعة أعواماً طويلة، من الجمع والبحث والتوثيق. وقد ضمّ الكتاب 252 ملصقاً، و740 صورة، و110 صور على كرتون، و40 دليلاً إعلانياً، و60 مقالة جُمِعت من الصحافة والأرشيف، و34 إعلاناً صحافياً، أمّا الأفلام التي وردت في الكتاب فبلغت 230 فيلماً. هذه الأرقام تؤكّد مدى فرادة هذا الكتاب وأهمّيته وشموليّته، وهو- بحقّ- المرجع الوحيد لمقاربة السينما اللبنانية: تاريخاً، وأفلاماً، واتّجاهات، ومدارس.

أمّا الدراسة التي كتبها مؤلّف الكتاب الموسوعي هذا فهي من أهمّ الدراسات التاريخية الموثّقة التي تناولت الحقبة السينمائية الممتدّة طوال خمسين عاماً، هي أعوام التأسيس والانطلاق التي حقّقت السينما اللبنانية فيها هويّتها الخاصّة. يشير أبوجودة، في دراسته، إلى أن أوّل استوديو في لبنان أُنشئ في العام 1933، وحمل اسم «المنار فيلم». أسّست السيدة هيرتا غرغور هنا الاستوديو، بالتعاون مع شركة «قطّان وحدّاد» التي كانت تملك عدداً من الصالات السينمائية، في سورية ولبنان، ونتجت من هذه الشراكة ولادة أوّل فيلم سينمائي ناطق، في العام 1934، وكان عنوانه «بين هياكل بعلبك». لكن استوديو «المنار فيلم» سرعان ما توقّف عن العمل مع بدء الحرب العالمية الثانية، ولم تلبث السينما اللبنانية أن عاودت انطلاقها مجدّداً، في العام 1943، عندما قدّم المخرج علي العريس فيلم «بيّاعة الورد»، ثم «كوكب أميرة الصحراء» في العام 1946. هكذا، استعادت السينما حركتها على رغم طغيان السينما المصرية على الساحة العربية؛ وقد استقطبت السينما، في مصر، عدداً من الشبّان والشابّات من المشرق العربي، وذلك من خلال الاستوديوات التي ظهرت، وأشهرها استوديو مصر. ومعروف أن اللبنانيين ساهموا في انطلاقة السينما المصرية؛ ففي العشرينيات، وصلت إلى مصر آسيا داغر، ثم ابنة أختها ماري كويني، وكان لهما دور كبير في الإنتاج السينمائي المصري، بدءاً من الثلاثينيات. ثمّ، أدّت نور الهدى دور البطولة مع يوسف وهبي في فيلم «جوهرة»، في العام 1943، وظهر المطرب والملحّن والممثّل محمد بكّار، في العام 1944، مع تحية كاريوكا في فيلم «نادوجا» من إخراج حسين فوزي. وفي مطلع العام 1945، قدّمت آسيا داغر الوجه

الجديد، المطربة صباح، في فيلم «القلب له واحد». في العام 1946، أدّت لور دكّاش دور البطولة في فيلم «الموسيقار»، وظهرت نورهان في فيلمين منسيَّيْن: «الخير والشرّ» و«ابن الشرق». في الفترة نفسها، وصلت مغنّية أخرى من لبنان هي سهام رفقي، فشاركت في فيلم «عودة الغائب»، ثم أدّت دور البطولة في فيلمَي «البريمو»، و«الزيناتي خليفة». في العام 1946، كذلك، شارك محمد سلمان والكاتب وفيق العلايلي في إنتاج فيلم «لبناني في الجامعة»، ثم أنتج محمد البكّار فيلم «قلبي وسيفي»، في العام 1947، وأدّت صباح دور البطولة في هذين الفيلمين. في العام 1948، حلّت سعاد محمّد في القاهرة، حيث أدّت بطولة فيلم «فتاة من فلسطين»، إنتاج عزيزة أمير، وإخراج محمود ذو الفقار. وفي العام 1949، ساهم محمد سلمان في إنتاج أوّل فيلم عراقي - لبناني مشترك، عنوانه «ليلى في العراق»، وأدّت زوجته نورهان، أمامه، دور البطولة في هذا الشريط.

إلّا أن مخرجين مصريّين وفدوا إلى لبنان ليصوّروا فيه مشاهد لأفلامهم، وساهموا في صناعة أفلام دعائية تروّج للسياحة المصرية في لبنان، منها «الصيف في لبنان» لصلاح بدرخان 1946، و«الاصطياف في لبنان» مع بشارة واكيم 1947. وفي العام 1950، عرّف محمد سلمان المخرجَ المصري حسين فوزي إلى المنتج اللبناني أرتين توراربيان، ونتج، من هنا اللقاء، ولادة فيلم «عروس لبنان»، من بطولة محمد سلمان وحنان وعدد من الوجوه المصرية واللبنانية المعروفة.

في وسط جوّ الازدهار السينمائي دخل بعض التجار الحلبيّين والبيروتيّين عالم الإنتاج السينمائي، فتأسّست «الشركة السورية اللبنانية المساهمة» في العام 1947، التي أنتجت أوّل فيلم لها، «ليلى العامرية»، في مصر، ثم شرعت في بناء استوديو للتصوير السينمائي بالقرب من مستديرة شاتيلا، في محلّة صبرا، بيروت، لكنّ الشركة تحوّلت، في أواسط الخمسينيات، إلى اسم «الاستوديو العصري» الذي جرى فيه تصوير أكثر أفلام المرحلة الأولى من ستّينيات القرن الماضي. مع أوائل الخمسينيات، بدأ ظهور الاستوديوهات اللبنانية، مثل «استوديو هارون» و«استوديو الأرز»، وأنتجت «فرقة الأرز» فيلم «عذاب الضمير» العام 1952، من إخراج جورج قاعي، واعتمد الحوار فيه اللغة الفصحى، لضمان رواجه في البلاد العربية، غير أنّه لم تُبَع منه سوى ثلاث نسخ، للعراق والأردن والكويت. في العام 1956 صُوِّر فيلمان: «زهور حمراء»، من إنتاج وإخراج ميشال هارون، صاحب «استوديو هارون»، و«قلبان وجسد»، من إخراج جورج قاعي. في العام 1957، عاد محمد سلمان من القاهرة، وجورج نصر من أميركا، بعد دراسته الإخراج السينمائي، فأخرج محمد سلمان «اللحن الأول»، واعتمد فيه على التوليفة السينمائية القائمة على الجمع بين الغناء والاستعراض، في قصّة خفيفة، ونجح هذا الفيلم، وحقّق إيرادات جيّدة، في لبنان وسورية. أمّا جورج نصر فأخرج فيلم «إلى أين»، وفيه حاول تقديم إحدى أهمّ المشكلات التي كان لبنان يعانيها، وهي هجرة شبابه، ثم ظهر فيلم «ذكريات» الذي أنتجته «شركة الأرز»، وأخرجه جورج قاعي. وفي العام 1958، ظهرت ثلاثة أفلام: «مهرجان الحبّ»، وهو أوّل إنتاج مشترك، مصري ولبناني، و«لمن تشرق الشمس»، من توقيع المخرج السوري يوسف فهدة، وبطولة نور الهدى، و«موعد مع الأمل»، ثاني أفلام المخرج محمد سلمان. وشَهِد العام 1959 تصوير خمسة أفلام هي: «العقد القاتل» لإبرهيم طقوش، و«حكم القدر» لجوزف الغريب، و«أنغام حبيبي» لمحمد سلمان، و«أيّام من عمري» لجورج قاعي، و«في قلبها نار» للمخرج المصري أحمد الطوخي. وعُرفت هذه الأفلام نجاحاً في الصالات.

إلّا أن بيروت أصبحت، في الخمسينيات، أحد أهمّ المراكز التجارية ومركزاً إقليمياً لمعظم شركات توزيع الأفلام العالمية، ومنها كانت توزّع



الأفلام إلى الشرق الأدنى وإيران وتركيا، وصولاً إلى باكستان وأفغانستان. وفي هذه المرحلة، دارت عجلة الإنتاج السينمائي اللبناني فأصبح العدد ستّة أفلام، سنوياً، برغم صعوبات التمويل والتوزيع التي واجهت السينما اللبنانية حينها، والتي كان سببها- على الأرجح- اللهجة اللبنانية؛ ما حَصَر التوزيع في لبنان وسورية وبعض الدول الأجنبية التي يسكن فيها مهاجرون لبنانيون. ولكن، في الستينيات تغيّرت الصورة على نحو كبير، نتيجة عوامل عدّة، في مقدّمها تأميم الجمهورية العربية المتّحدة السينما المصرية في العام 1962، فحدّدت عدد الأفلام للمخرجين والممثّلين، وحاولت تغيير نوعية الأفلام التي كانت تنتج في مصر، وحينذاك، ظهر «استوديو بعلبك»، واشتهر بأجهزته الحديثة، وكان له دور كبير في تطوّر الصناعة السينمائية، من الناحية التقنية، مثل التحميض والصوت والمونتاج. وأمام ازدياد قاعات السينما في العالم العربي، على نحو كبير، وحاجتها إلى عرض أفلام عربية، تحوّل الموزّعون اللبنانيون الذين تمرّسوا في توزيع الأفلام المصرية في الخمسينيات إلى منتجين، واستقطبوا عدداً كبيراً من السينمائيين المصريين بدعوتهم إلى لبنان للمشاركة في أفلامهم، فوصل عدد الأفلام اللبنانية- المصرية التي أنتجتها الشركات اللبنانية، ما بين 1962 و1967، إلى نحو ثلاثين فيلماً في السنة. ومع حلول الحوادث السياسية الشهيرة في سورية، التي نجم عنها تحوّل النظام إلى الاشتراكية، وصعود حركة الرقابة، لجأ المنتجون السوريون إلى لبنان ليصوّروا أفلامهم، وبدأوا بتوزيعها من خلال شركاتهم في لبنان، وجرى إنتاج عدد من الأفلام المشتركة ما بين لبنان وتركيا وإيران، ساهم فيها منتجون ومخرجون وممثّلون سوريون ومصريون. بعد هزيمة يونيو/حزيران، 1967 تراجع الإنتاج السينمائي في لبنان، وشهد العام 1968 تصوير عشرين فيلماً، نصفها إنتاج مشترك مع تركيا وإيران. وتضاءل العدد إلى عشرة أفلام في العام 1969، نصفها إنتاج مشترك، وثلاثة منها تدور حول المقاومة الفلسطينية التي كانت تستقطب الجمهور السينمائي العربي.

كان لا بدّ من أن تتأثّر الأفلام اللبنانية، في تلك الحقبة، بالأفلام التي راجت عالمياً، بدءاً بالأفلام الغنائية والعاطفية، في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، إلى الأفلام الغنائية ذات الطابع البدوي التي برزت من خلال المجموعة التي قدّمتها المطربة سميرة توفيق، ابتداءً من العام 1962، وتبعتها أفلام المغامرات والجاسوسية التي ظهرت بين 1963 و1968، وفيها ظهر أثر أفلام جيمس بوند وما يماثلها، وراجت، في تلك الفترة، الأفلام اللبنانية - السورية المشتركة التي أدّى أدوار البطولة فيها الفنّانان: دريد لحام، ونهاد قلعي، وبعدها موجة الأفلام التي حملت لواء المقاومة الفلسطينية، ثم موجة أفلام الإغراء والجنس، في أوائل السبعينيات، إلّا أن هذا لم يمنع ظهور أفلام لبنانية ذات طابع اجتماعي، مثل «الأجنحة المتكسّرة» المستمَدّة من رواية جبران خليل جبران، إخراج يوسف معلوف، وتمثيل نضال الأشقر وبيار سلامة، و«غارو» لكاري كربيتيان، و«الأخرس والحبّ» لألفرد بحري، بطولة منير معاصري وريمون جبارة، إضافةً إلى ثلاثية الأخوين رحباني وفيروز، وخصوصاً فيلم «سفر برلك» الذي يُعدّ الفيلم التاريخي اللبناني الوحيد، حتّى اليوم. وأخرج السينمائي والناقد سمير نصري فيلمين هما «شباب تحت الشمس»، و«انتصار منهزم».

ويستلخص المؤلّف أبوجودة أن الهدف الأوّل للإنتاج السينمائي، في لبنان، حتى أوائل السبعينيات، كان ملء النقص الذي سبّبه تقلُّص الإنتاج السينمائي في مصر والوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين العرب، وكان أسمى أهدافه- آنذاك- محاكاة السينما المصرية والسينما العالمية والتشبُّه بهما. ومع عودة السينمائين المصريين إلى بلادهم وإلغاء التأميم عن الشركات والإنتاج السينمائي، أوائل السبعينيات، افتتح عدد من المنتجين اللبنانين مكاتب لشركاتهم في مصر، وتعاملوا مع مخرجين وفنّانين مصريين في صناعة أفلامهم في مصر، ومنها- على سبيل المثل-: «الزائرة» 1972، «حبيبتي» 1972، «أبناء للبيع» 1972، «أجمل أيّام حياتي» 1973، وأفلام عديدة أخرى.

وإذا كان المؤلّف عبودي أبوجودة قد قَصَر موسوعته على العام 1979، فهو، في دراسته، يلحظ أن مخرجين شباباً عادوا إلى لبنان قبل اندلاع الحرب الأهلية، وكانوا قد تابعوا دراستهم السينمائية في الخارج، مثل برهان علوية، ومارون بغدادي، وجوسلين صعب، ورندا الشهّال، ورفيق حجّار، وجورج شمشوم، وجان شمعون، وآخرين. وفي البداية، صوّر هؤلاء المخرجون الأفلام الوثائقية، وعالجوا- على نحوٍ خاص- الأوضاع التي كان يعيشها لبنان قبل انفجار الحرب الأهلية، وكان لثلاثة منهم أفلامهم الروائية الطويلة: لجورج شمشوم فيلم «سلام بعد الموت»، ولبرهان علوية فيلم «كفر قاسم»، ولمارون بغدادي فيلم «بيروت يا بيروت». وصوّر رفيق حجّار فيلم «المطاردة»، ثم ظهرت أفلام أخرى. ويلحظ أبوجودة ظهور جيل جديد من السينمائيين في الثمانينيات، ومثّلت أفلامهم ولادة لسينما لبنانية جديدة.

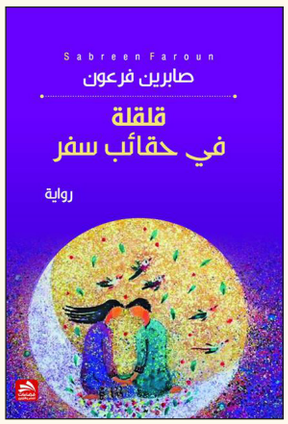
ويشير المؤلّف إلى أنه سيتناول أفلام الجيل الجديد، التي حقّقت نجاحاً عالمياً، في الجزء الثاني من موسوعته، ومع هذا الجزء تكتمل الصورة البانورامية الشاملة للسينما اللبنانية.

شِعريّةُ الحكي ومُمْكِنَات السَّرد

رشيد الخديري

«قلقلة في حقائب السفر»، هو العنوان الذي اختارته الروائية الفلسطينية صابرين فرعون عنواناً لروايتها الصادرة، حديثاً، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في الأردن، وهي رواية تخوض في مسألة الإنسان، بما يحمله من قيم كونية، وترصد الواقع الفلسطيني في علاقاته مع الأرض، ومع رائحة الرغيف، كما أنّها تقيم سرودها في تلك الأحلام المؤجّلة، وجليّ أن هذا المنجز الروائي الأوّل لا يقيم حدوداً بين ما هو شعري وما هو سردي، بل هناك تداخل وتجانس بينهما، وكأننا إزاء عمل «كونشيرتو» لا يفصل الأجناس، بعضها عن بعض، ذلك، أن الكتابة، آنياً، أصبحت محفلاً للتجريب الأجناسي، وأفقاً مفتوحاً لممكنات البناء التخييلي، بدون السقوط في العقدة الأجناسية. صحيح، أن صابرين فرعون وقّعت عملها على أنه رواية، لكن، في أثناء السفر بين صفحاتها (76 صفحة من القطع المتوسّط)، ستبرز تلك الطاقة الشعرية التي غلّفت السرود.

إن ما يُميّز هذا المنجز هو انجرافه نحو شعريةِ الحكي، بما يتيحه السرد عبرَ مجموعةٍ من المفاصل الحكائية، وإن كانت هذه السرود تتغذّى من التداعيات، والعبور الآمن نحو شطآن الذاكرة، من أجل تأثيث الأفضية، والتحليق نحو الحلم، بأجنحة من الحبّ والتعلّق بالأرض، كما تطرح هذه الرواية إشكالية الهويّة والتهجير الذي عرفته العديد من القرى الفلسطينية عام 1967، واللافت، أن تبئير الحكي ينطلق من الذاكرة الاسترجاعية، حيث البطلة- وهي زوجة الشهيد- تقيم في دائرة الذات والانغلاق حولها، حتى وهي تعيد رسم ملامح تلك العلاقة الزوجية منذ بداياتها، بما يعنيه ذلك من جدليّة النكورة والأنوثة التي تُميّزُ المجتمعات الشرقية. واضح، أن ثمّة اشتغالاً على موضوعات متعدّدة،



لكن القاسم المشترك الذي يجمع خيوط اللعبة السردية هو الحبّ: حبّ الوطن من جهة، وحبّ الآخر من جهةٍ أخرى.

تقول الساردة: «لهنّ، أجيال من الكنعانيات صقلن قلوبنا، بما طرّزن في ثيابهن من رائحة التراب والحكاية. لهم، مَنْ خطوا بدمائهم كرامة الطريق..» هذه العتبانية لها ما يُبرّرها في هذه المحكيّات، على اعتبار الانتماء إلى أرض مسلوبة، ووجود نزعة مسبقة للتحرُّر والحلم بحياة أفضل، ولا فرق بين المرأة والرجل في طلب الحرّيّة، ما يعنينا حقاً، في هذه المرجآت السردية، هو انشغالها الدائم بالبحث عن الهويّة ومحاولة الإجابة عن عديد الأسئلة التي مازالت عالقة على مشجب الغياب. هي هكذا الحياة عند صابرين فرعون، مجرّد أحلام «هاربة في ثياب النوم من ألغام عمياء»، أو أساطير تتكرّر يومياً لتعكس الواقع الفلسطيني الغارق في الوحشة والأشلاء، «إيزيس، أيّتها الزوجة الوفيّة، يا أغنية القمر: ثورة اللحن والصوت، وما عادت مادّية، بل تسيل وتتخلّل الشريان، وتقذف بالعالم خارج إطار الزمن، بتوقيت العشق، وتلغي قواعده الأربعين». العشق بحسب الساردة غير مقترن بتوقيت معيّن، كما ذهبت إلى ذلك الروائية التركية إليف شافاق في قواعدها العشقية، بل هو أزلي، ناعم وقريب من نبض الخليّة، إيزيس القادمة من عنف الأمثولة هي الخلاص، ورمز سرمدي للوفاء والقوّة والنضال.

تثوير الخطاب السردي هو الغاية، أو، لنقل- بتعبير الناقد المغربي نجيب العوفي-«فن تطريز الكلام»، هنا، لم تتخلّص صابرين فرعون من النَّفَس الشعري، وإن كنا أشرنا إلى ذاك التداخل الأجناسي الذي يجعل العبور إلى منطقة الشعر آمناً ومتاحاً، بشكل أو بآخر، لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: هل حقّاً أننا أمام عمل روائي تتوفّر فيه شروط الرواية؟ وظنّي، أننا أمام خطاب مفتوح لا عمل روائي، نثريات تتشكّل محاولةً الانكتاب سرداً، لاسيّما أن المتتاليّات النّصية تؤشّر إلى نفحة شعرية، منذ البداية حتى النهاية، لا نقصد- بطبيعة الحال- اللّغة الشعرية بوصفها وسيطاً للمحكي، بل إن طريقة البناء الأفقي الذي اتّخذته الرواية يشي بشعرية طافحة، ثم إن «مرايا المطر»، العمل النثري الآخر لصابرين فرعون، مازال حاضراً بكلّ حمولاته الدلالية، والمعرفيّة، إنه انهمام بالمطر الأنثوي، الدالّ على الاغتسال والتجدُّد والتطهُّر من كلّ الأخطاء الدنيوية. وكما أشرنا آنفاً، هذه الرواية -إن صحّت هذه التسمية- تسعى إلى أسطرة الواقع الفلسطيني، والانتصار للقضيّة، ولو رمزياً. تصرخ الساردة محاولةً لملمة شتات الذاكرة قائلة:«لا ضحايا للحبّ، لا بداية، لا نهاية، لا نزيف، لا وجع، تعبق مراكب عمرنا بالبنّ الطازج والقرفة، وعشيّة العيد، تكتمل أجزاؤنا المبعثرة مع النسيم، الذي يبرم عهداً مقدّساً مع أقدامنا».



نزار قباني- كما هو معروف- سمّي بشاعر المرأة والمراهقات، وغيرها من التسميات التي لا تليق به، بوصفه شاعراً أَلَّفَ الوطن العربي، من جيل الستينيات حتى الآن... ولم تجتمع الأجيال على حبّ شاعر كنزار قباني. ولكن، من الملاحظ أن معظم الذين كتبوا عن نزار قباني، سواء في أثناء حياته أو بعد وفاته، تناولوه في المجالين: السياسي، والغزلي فقط، في تمثيل المرأة بوصفها جسداً وشهوة، ونسوا، أو تناسوا- بالأصح- جانباً مهمّاً من شعره، هو (الجانب الاجتماعي)، الباعث على الاعتبار من تجارب الغير، والتزام المرأة جانب الفضيلة والتحلّي بالكرامة، وعدم رضوخها للرجل ذي الكلام المعسول والمغشوش في الجوهر، وأن تقرأ الواقع جيّداً... كذلك، انتقد المجتمع الذي امتهنها، واستحبَّ تخلُّفها ورضوخها له.

قراءة في البعد الاجتماعي لشعر المرأة عند

نــزار قــباني

بلال قايد عمر

في هذه العجالة، لن أقوم بدور الناقد لأشعاره، وإنما أتتبّع النصّ الذي يقودني إلى ذلك؛ ولذا سأحاول أن استعرض بعض قصائده التي تناول فيها المرأة: فتاةً وزوجةً وامرأةً، وفيها يحثّ المرأة على التحلّي بالأخلاق والفضيلة، كما أسلفنا القول، وعليها، إذا ما سقطت، مرّةً، أن تقوم من عثرتها، وأن لا تستحلي السقوط، لأنه نهاية لها في محيطها الاجتماعي. ونزار انتقد البيئة العربية التي جعلت من المرأة كائناً مغلوباً على أمره، ولو كانت بريئة طاهرة، ولتكن قصيدة (أيظنُّ) هي البداية:

أيظنّ أني لعبة بيديه؟
أنا لا أفكّر بالرجوع إليه.
اليوم عاد، كأن شيئاً لم يكن
وبراءة الأطفال في عينيه.

حمل الزهو إليّ، كيف أردّه،
وصبايَ مرسوم على شفتيه؟
وبدون أن أدري، تركت له
يدي لتنام كالعصفور بين يديه،
ونسيت حقدي كله في لحظة..
من قال إني قد حقدت عليه؟

القصيدة- كوجه ظاهري- تخصّ الحبيبة، وهي، كذلك، تخصّ الزوجة، كوجه خفيّ (إن لم تكن تخصّها أصلاً)، فنزار يبيّن إلى أيّ مدى يمكن أن تصل الخلافات الزوجية، وكيف أن الزوجة تقرّر عدم الرجوع إلى الزوج، ولكنها تنهار أمام استعطافه لها، فهاهي الزوجة في موقفها العفوي، بحنينها إلى حضن زوجها وإلى الشعور بالأمان وإلى الشعور بالأمن، في ظلّ رجل يحبّها، وإن قسا عليها، أحياناً، فهي دون أن تدري تركت له يدها أستئناساً وتعوُّداً عليها، فقد قادها حنينها (يدها) إليه. وفي الأبيات إشارة إلى الورد والزهور، وما لها من دور في حَلّ الخلافات، وهذه الثّقافة معدومة عند العرب (ثقافة إهداء الورد)، هذا بالنسبة إلى الزوجة، أما ما يخصّ الفتاة الناضجة الواعية قليلة الخبرة بعالم الرجل ذي الكلام المعسول (الآني)، والذي تصادفه المرأة في أيّ مكان وفي كلّ زمان...

يقول نزار قباني في قصيدة (حبلى):

لا تمتقع، هي كلمة عجلى:
إني لأشعر أني حبلى.
وصرختَ بي:
كلّا...

إنه يحذّر، هنا، أيّة فتاة من أن لا تقع فريسة، وأن تصون نفسها من الرجل الاستغلالي، وأن تكون حذرة عند الدخول إلى عالم الرجال. والبردوني يقول هنا: «إنها مسّت ضعف الرجل الذي أرادها لعبةً لحظات، ثم جَبُن أمام حقيقة فعلته التي يداريها»، وتقول له بعد محاورات بينهما أنها أخطأت الرجل، وأنها أمام رجل جبان ونذل لا يعرف من الرجولة إلّا اسمها:

حسناً، سَأُسقِط ذلك الحَمْلا..
أنا لا أريد له أباً نذلا

فالرجل الشرقي، مهما تخفّى تحت مظاهر التمدّن والحريّة والتحرّر، يظلّ داخله ذلك الطابع الشرقي الذي يحكم اختياره، بأنه لا يرتبط بمن سلّمت له نفسها، ونزار يحذّر الفتاة- كما قلت- من أن تقع فريسة للرجل تحت ذريعة الحبّ، فالحبّ، في عصرنا، أصبح (لعبة جنسية). وأورد هنا تساؤل البردوني: «من هو السقط، هو أم هي؟ أي نعم: هما سقطا معاً، وتحمّلت هي خطيئتها، ولكنه لم يتحمّل مسؤولية الأبوّة». لقد أرانا نزار- كما يقول البردوني- كيف أن «المخدوعة غير قاصرة العقل، إنما القاصر هو الخادع، لأنه لم يعرف العاقبة قبل البدء»(1). وما نحن فيه من تفكُّك أسري، وقبله أخلاقي، سببه سوء التنشئة للرجل، واستهتاره بالعواقب لعدم العقاب، والجهل الذي يحيط بحياتنا الجنسية الناتجة عن التعتيم الكلّي، سواء عن الرجل أو عن المرأة.

ونزار هو أوّل من سجّل أحاسيس امرأة البغي، في نفسها، وفي مجتمعها الذي جنى عليها، فها هو يقصّ علينا ما دار بينها وبين أحد الرجال من نسيج مجتمعها، في قصيدة بعنوان (بغي):

ماذا أريد؟!!
لا شيء.
يا سفّاح، يا قرصان.. يا قبو
الجليد...
فأنا وعاء الصديد
يا ويل أوعية الصديد!

يا ترى، ماذا تريد هي من هذا الرجل؟؟ لا شيء، ولكنها العنجهية والغرور وعدم الإحساس بما صنع، بسؤاله، وهل تملك البغي أن تريد شيئاً، أو تملك زمام أمرها، بعد أن تجنّى المجتمع عليها، ولم يقبل توبتها؟ هي تدرك أنها مجرّد وعاء لما يسكبه من صديد!!!:

من أنا ؟؟ إحدى خطاياكم أنا،
نعجة في دمكم تغتسل
أشتهي الأسرة والطفل، وأن
يحتويني- مثل غيري- منزل.
ارجموني... سدّدوا أحجاركم
كلّكم، يومَ سقوطي، بطل
لن تخيفوني، ففي شرعتكم

يُنصَر الباغي ويُرمى الأعزل.
تُسأَل الأنثى إذا تزني، وكم
مجرم دامي الزنا لا يسأل،
وسرير واحد ضمّهما!
تسقط البنت، ويُحمى الرجل.

لقد عبّر نزار، في هذه الأبيات، عمّا يدور في خوالج امرأة البغي وما في مكنوناتها من حنين للعيش الشريف والحياة الكريمة، ولكننا- المجتمع- لم نسمح لها بأقلّ الأمنيات، وكأنه لم يكفنا أن نكون السبب في سقوطها. إنها، ككلّ امرأة، تشتهي طفلاً وأسرة وبيتاً يضمّها، وما سبق ذكره إدانة واضحة للمعايير المزدوجة في التعامل، وبعد كبير جداً عن المساواة حتى في العقاب، لأن طبيعتنا الشرقية والمفاهيم المغلوطة التي تربّينا عليها تحمّل المرأة كافّة الخطايا، حتى إن كان الرجل هو السبب المباشر.

فنزار يندّد بحرّيّة الرجل المطلقة دون سقف، ويحذّر الفتاة أو المرأة الشرقية من الوقوع في تقليد الحياة في المجتمعات الغربية.

في نظري، اختزن نزار تجارب النساء ومشاكلهن، وصاغها تجارب شعرية رائعة، فهو يحاول أن يعالج مشاكل الأسرة متمثّلة بالمرأة، وهو يؤكّد أن الرجل لا يراها إلّا جسداً فقط، والمرأة ساعدته على ذلك بتقبُّلها وضعها.

ولكنه لا يتجنّى على الرجل فقط، فها هو، هنا، يكتب قائلاً في قصيدة (أفيقي):

أفيقي من الليلة الشاعلة،
وردّي العباءة المائلة.
أفيقي، فإن الصبح المطلّ
سيفضح شهوتك السافلة

نزار، هنا، جعل المرأة هي الغواية ذاتها، فهو يخاطب الفتاة المستهترة بنفسها وبأسرتها ومجتمعها، وتلك التي تجري، فقط، خلف شهوتها، وتغوي الرجل. نزار يحاول، هنا، بأسلوب المخاطب، أن ينصح الفتاة بأن تتوب، وتعود إلى رشدها، ويُشعِرها بتهديد مبطّن، فـ(ليس كلّ مرّة تسلم الجرّة):

أفيقي، فقد مرّ ليل الجنون،
وأقبلت الساعة العاقلة.
لقد غمر الضوء نهديك ضوءاً،
فعودي إلى أمّك الغافلة.
ستمضي الشهور وينمو الجنين،
سيفضحك الطفل والقابلة.

نزار امتلك زمام المبادرة في تجارب الدخول إلى مناطق لم يدخلها أَحَدٌ قبله، فها هو يخاطب المرأة المتزوّجة التي تخون زوجها تحت ذريعة البحث عن الحبّ الذي يملأ القلب، فها هو يقول في قصيدة (مدنّسة الحليب):

زوجك الطيّب البسيط بعيداً
عنك، يا عِرْضه وأمّ بنيه!
ساذج أبيض السريرة، أعطاك
سواد العينين كي تشربيه!
يترك الدار خالي الظَنّ. ماذا؟:
أيشكّ الإنسان في أهليه؟
أَوَ آذاك- يا لئيمة- حتى
في قداسات نسله تؤذيه؟
كم غريبٍ أَدخلتِ للمخدع
الزوجي.. يأبى الحياء أن تدخليه!
استغلّي غيابه، رُبَّ بيت
هَدَمَته تلك المقيمة فيه.

القصيدة طويلة نوعاً ما، ولكنني أوردت الأبيات التي تُظهِر المعنى المراد فهمه.. ولا أظن أن الأبيات تحتاج إلى شرح.

لقد حاولت- فيما سبق من محاولة لفهم توجُّه نزار قباني الاجتماعي- أن أبيّن الوجه الخفي الآخر لنزار قباني، أو التوجُّه الذي يتكلّم من داخله، فمع كل قصائده الغزلية (المجونية)- كما يقولون- (مع أنني لا أراها كذلك) يظلّ داخل نزار الشاعر المتحرّر، ذلك الرجل الشرقي الذي يرى أن (شرف البنت مثل عود الكبريت)، كما قال يوسف وهبي، لا يرضى أن يُدنَّس، سواء من الرجل أو من المرأة. وقد أطلقها نزار صيحات استهجان في ظلّ الأوضاع الاجتماعية المتردّية، وفي ظلّ الجرائم الاجتماعية (كذلك) التي تحدث في أيامنا هذه.

علينا أن نقول (ونقوم) بضرورة تعليم المرأة وتوعيتها بأسلوب التعامل مع الرجل في البيت وفي الشارع وفي العمل، وتعريفها بحقوقها التي لها والتي عليها، وأن نترك العادات والتقاليد التي تجيز للرجل أن يفعل ما يريد دون عقاب مع أن الإسلام ساوى بينهما، حتى في العقاب.

هل الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية، حاليّاً، رديء؟

باريس: عبد الله كرمون

لـم نقرأ، في الحقيقة، منذ مدّة طويلة، وبكل المعايير، رواية فرنسية جيّدة، كما لم نشاهد فيلماً فرنسياً مدهشاً.
قـد تختلف معايير الجودة من قـارئ إلى آخر، كما قد لا تكون الدهشة نفسها رحيقاً يُسكِر الجميع.
أثرنـا هـذا الأمـر لأن ضجّة قد تعالـت جعجعتهـا، اليوم، إلى المسـامع، مـن مجالس «سـان جرمـان دو بري» الباريسـية، وأعلنت ركاكة الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية.
الضجّـة هـي من صنيع شـخص معـروف بالصنائـع عينها، منذ بضع سـنوات؛ إذ بات الرجـل يقتات منها، وإن كان يبدو للعيان أنها تكسر شوكته، وتكيل له الخسران تلو الآخر.
يتعلّـق الأمـر بالكاتب «ريشـار ميّيه» الذي ينحـدر من أصول لبنانيـة، وقد عاش فتـرة من يفاعته على أديـم تلك الأرض، حيث ترعرع في أحضان العربية، كما كتب.
وهو يشـغل منصب ناشـر، مثل غيـره، لدى الدار الباريسـية المعروفـة غاليمار، لذلك فهو معروف ناشـراً أكثر منه كاتباً، على حَدّ تعبير «لوكليزيو» الفائز بجائزة نوبل للآداب.
إذ نشر- مؤخّراً- مقالاً تحت عنوان: لماذا الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية ركيك؟ وافتتحت به مواد مجلّة «المجلّة الأدبية» التي يرأس تحريرها.
لا يتعلّق الأمر بطرح تسـاؤل مشـروع، وبإبداء رأي شخصي فـي الموضوع، عليه أن ينطوي على ما يلزم من موضوعية، ويكـون إسـهاماً مفيداً يحـرّك بركة النقد الجريء التي أمسـت راكـدة، بـل هو طـرح فضفاض لسـؤال اختزل حديثاً، شـابه هزل، عن كاتبة ألّفت كتاباً.
ينتقـد «ريشـار ميّيـه»- إذن- كتابـاً صـدر عـن الـدار نفسـها التـي يقتـات خبـزه اليومي منهـا، كاتبة تدعـى «مايليس دو كيرينغـال»، هـي كاتبـة مغمـورة لا محالـة، ولم تثـر كتبها السابقة، عند نشرها، أيّ صيت يُذكَر.
أُعلنت الضجّة التـي أثارها «ميّيه»- إذن- انطلاقاً من الفجاجة والهـزء اللذيـن وظّفهمـا الكاتـب مـن أجـل الإطاحـة بكتابات «كيرينغال» هذه، أول الأمر.

قبل شرح ملابسـات هذه الغارة الجديدة لـ«ريشار ميّيه»، لابدّ من الإشارة إلى واقعتين، تعودان سنوات إلى الخلف: أوّلهما إصـدار «ميّيـه» لكُتَيّبـه «المديـح الأدبي لأنديـرس بريبيك»، وثانيهمـا فصله عن لجنة القراءة لـدار (غاليمار)، وذلك جرّاء نشره للكتاب المذكور.
نُظِّمـت، سـنة ألفيـن وإحـدى عشـرة، مظاهـرة حاشـدة في النرويج للتنديد بالعنصرية التي لوحظ أنها صارت متفشّية، علـى غيـر العادة، فـي البلاد، وفـي لحظة ما بُوغـت الجميع بـ«أنديـرس بريفيـك»، مطلِقـاً الرصاص على الحشـود، وقد تمكّن من قتل حوالي السبعين منهم.
هوجـم- إذن- الكتاب الذي أصدره «ميّيه» عقب تلك المجزرة، بوصفـه تحريضـاً على الجريمـة وإطـراءً للعنصرية. خاصّة وأن «بريبيك» هنا، كان نفسه كاتباً، إلى حَدّ ما.
وعمـدت الكاتبـة «أني إرنـو»، حينئذ، إلى فتـح عريضة ضدّ «ريشـار ميّيه»، وتدبيج بيان، نشرتهما على صفحات جريدة «لومونـد»، وقـد وقّعهـا لفيـف كبيـر مـن الكتّـاب والمثقّفين الباريسيّين.
ويبدو أن تحرُّكات «أني إرنو» هذه هي التي أدّت، في النهاية، إلى عزل «ميّيه» عن لجنة القراءة داخل دار (غاليمار).
ولعـلّ ذلك هو مـا منح للرجل فرصة اتّخـاذ لبوس الضحية، فصار يتباكى، ويسترسـل في النواح، وهو يعتقد بأنه منبوذ ومقصيّ، بالرغم من محاولاته إدراج ما فتئ يعدّه من فضائله الكبرى.
كانت ردود أفعال «ميّيه»، حينها، مُنْصبّة حول كون المعادين لـه لم يطّلعوا علـى النصّ، بل إنهم لم يفهموا الجانب الخيالي والفنّـي لعملـه؛ لأنـه لم يعتـرف، أبـداً، بأنـه كان يدافع عن موقف سياسـي معيَّن، كان مغلَّفاً بجريمة فردية، في ظروف سياسية محدَّدة.
إن الأهمّ في مشـوار «ميّيه» هنا هو هذا الجانب الحربائي، بل المتعلِّـق بلعبـة التخفّي والتجلّي؛ فهو يرغـب أن يغلّف، على الدوام، ما يحرزه سياسياً، بانشغال أدبي.





رأى «ميّيه» أن ما تعرَّضَ له من نكران وإقصاء قد سبَّبَ له وجعاً حادّاً. وأُفْرِد، بتعبير طرفة بن العبد، «إفراد البعير المعبَّد».

ظهر وضع «ريشار ميّيه»- إذن- بوصفه حالة مَرَضية مرتبطة بالوسط الثقافي الباريسي؛ لهذا طفق يقتات من الضجيج الذي يُثار هنا وهناك، سواء من طرفه أو ممّن هم ضدّه.

إن هَمّ «ريشار ميّيه»- وإن في حديثه عن الأدب- لهَمّ آخر: فهو يرى أن «أنديرس بريفيك»، الذي ذكرناه في السابق، كاتب، جعلته الظروف المجتمعية يتحوّل إلى قاتل. ومعنى ذلك أن مجرَّد مرأى المهاجرين الأجانب في محيط الكاتب يجعله مجرماً، جرّاء تدفُّق مياه الحقد تجاه الآخر، الآسنة. وذلك هو ما يدّعيه «ميّيه» نفسه، إذ رأى أن السبب الكامن خلف المجزرة التي ارتكبها بريفيك هو مشكل التدفُّق الهائل للمهاجرين إلى بلده.

لهذا، ألا يقتسم «ريشار ميّيه» مع «أنديرس بريفيك» النوق الأدبي نفسه، ومن ثمّ، التطلُّعات السياسية نفسها؟

فهل كان انتقاد «ميّيه»، للأدب المكتوب باللّغة الفرنسية، اليوم، انتقاداً أدبياً صرفاً؟

بينما اتُّهم الرجل، في القضايا السابقة، بالعنصرية، فقد ظل مفنّداً لذلك الطرح على الدوام، مع غياب الأدلّة التامّة التي تبرّئ ذمّته تماماً.

أعتقد أن «ريشار ميّيه» الذي صار معروفاً اليوم بأنه «كاتب ضجّة»، قد سجّل، نهائياً، ميثاق موته الأخير؛ بأن عاود السجال حول موضوعاته الأثيرة، بما فيها النقاء الأوروبي والنقاء الأدبي.

إن المقال الذي كتبه «ميّيه» منتقداً فيه الكاتبة «مايليس دو كيرينغال»، ليس مقالاً نقدياً صرفاً، إذا ما أزلنا في الحسبان بعض الملاحظات العابرة التي يرى فيها أن لغتها هشّة وأسلوبها ضعيف.

فإذا كانت رواية «كيرينغال» ليست عملاً أدبياً عظيماً، فإنها قد اتَّخذت الهجرة موضوعاً لها، ولتوخّي الدقّة نقول (الهجرة السرّيّة)، ذلك أنها تتحدّث عن المهرّبين عبر البحر وعن آلام المهاجرين الذين اختاروا تلك الطريق للوصول إلى الجنّة الأوروبية.

إن ما أثار حفيظة «ميّيه» هو أن «كيرينغال» قد رقّ قلبها لأولئك المهاجرين الذين يقضي أغلبهم في متاهات الطريق الوعرة، بل في خضمّ المحيط الرهيب.

قد يرى البعض أنه لا داعي للانتباه إلى الضجّة التي أثارها «ريشار ميّيه»، وهم على حقّ؛ لأن الرجل، ليس، في آخر المطاف، ناقداً محنّكاً.

وها قد طُرد الرجل، نهائيّاً، من منصبه لدى (غاليمار)، بسبب مقالته في «المجلّة الأدبية»، إذ استهزأ بكاتبة من (آل البيت الغاليماري)، دون حياء.

ثم إن «ميّيه» هنا يعتقد- بشكل خاطئ- أن الهجرة والمهاجرين هما السبب في انحطاط الأدب الفرنسي، فتراه يدافع، حتى الرمق الأخير، عن بلوغ صفاء الأجناس، فماذا سنسمّيه إذن؟

بغضّ النظر عن كَسره لعضد «كيرينغال»، فقد أتى على ذكر كُتّاب آخرين، وَصَمَهم بالرداءة. ويتعلّق الأمر بكتّاب مغاربيين أو أفارقة.

دون أن يتفحَّص وجهه، مليّاً، في المرآة، أراد «ميّيه» أن تكون الفرنسية وآدابها قناعاً يلتصق بوجهه، دونما انتباه.



علاء الديب..

يوميّات رجل لا يتعب من القراءة

شعبان يوسف

رغم أن الكاتب والروائي الراحل علاء الديب (1939-2016)، كان يطلّ علينا، دوماً، من خلال بابه الأسبوعي «عصير الكتب» في مجلّة «صباح الخير»، ليمنحنا قدراً من التفاؤل والجمال، وهنا عندما يكتشف موهبة أدبيّة جديدة، أو عندما يكشف لنا عن باحث كان مختبئاً في أضابير الحياة الاجتماعية أو الجامعية، ولا تتركه الحياة الثّقافيّة العامّة، أو الحياة الصحافية الصاخبة، وأروقة النخبة، إلّا أن الراحل كان يدفعنا إلى حافّة الألم والوجع الفادح عندما بدأ يكتب رواياته المأساوية، والتي تتحدّث عن أبطال مكسورين ومهزومين، يهربون، دوماً، إلى خارج البلاد، بعد الاهتداء إلى عقود عمل، لا تختلف كثيراً عن أعمال السخرة.

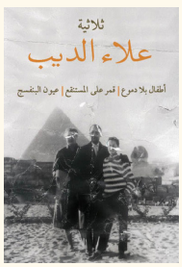
هنا التناقض الذي كنّا نلاحظه، دوماً، في مسيرة علاء الديب، لم يكن إلّا تناقضاً شكلياً، حيث إنه كان، طوال الوقت، يسعى من أجل بثّ روح الأمل -بالفعل- في الآخرين، ودفعهم إلى الأمام، ومنحهم ثقة لا نهاية لها، مع إبداء بعض الملاحظات والتحذيرات الواجبة، ولكن هنا الأمل هو ذاته الذي فقده في تجربته الطويلة والعميقة عبر حياة طويلة ومتشعّبة، تلك التجربة الثّقافيّة جدّاً، والتي لم تمتزج بالسياسة إلّا قليلاً، والتي تعدَّدت وجوهها، وتركت ملامحها الحادّة على كتاباته الإبداعية.

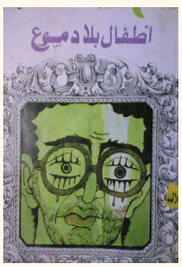
والذي يتأمّل نلك المشوار الطويل في «عصير الكتب»، سيلاحظ أنه من الأوائل الذين كتبوا، برفق ومحبّة، عن «أوراق شابّ عاش منذ ألف عام» لجمال الغيطاني، عام 1969، وعن «بحيرة المساء» لإبراهيم أصلان، عام 1971، كذلك عن «رواية «أصوات» لسليمان فيّاض، عام 1972، ثم كتب عن بقية السلسلة الذهبية لجيل الستينيات في مصر، مثل بهاء طاهر، ويوسف القعيد، ومحمد

البساطي، ومحمد مستجاب، وغيرهم من الكتّاب الذين حملوا عبء تشكيل الظاهرة الفنّيّة والجمالية، عبر عدّة عقود. وجدير بالذكر أنه ظلّ يكتب عن الآخرين، بدون أي كلل أو ملل، حتى وصل إلى كافّة الأجيال الشابّة المعاصرة، مثل حمدي أبو جليل، وإيناس حليم، وهشام أصلان، وطارق إمام، وآخرين، وهنا الدأب والإخلاص والدقّة والصواب، كلّ ذلك جعل من علاء الديب ظاهرة ثقافية فريدة في الحياة الثّقافيّة المصريّة، و-ربمّا- العربيّة كذلك. وبعيداً عن عبارات التفاؤل والمحبّة الصادقة التي كان يمنحها-بصدق وقناعة- للآخرين، وذلك فيما كان يكتبه عنهم في المقالات النقدية أو الانطباعية العميقة والصائبة، والتي كان يكتبها بروح الفنّان، أكثر من آليّة الناقد، كان إبداعه يجسّد شذرات من مسيرات لأبطال مهزومين، وفاقدي البوصلة نحو المستقبل، معظمهم تغيّبوا في أعمال روتينية باردة ومملّة، أو غرقوا في أشكال من الوحدة والعزلة، أو لجأوا إلى المخدّرات، كما لاحظنا ذلك في «عبد الخالق المسيري»، بطل روايته الأولى «زهر الليمون»، 1988. ولم تكن تلك السمات الانهزامية واضحة تماماً في قصصه القصيرة، ولكنها اتّضحت، بقوّة، في رواياته الخمس: زهر الليمون، وأطفال بلادموع، وعيون البنفسج، وقمر على المستنقع، وأوراق وردية»، وربما لم يكن الأمر مستفحلاً، بشكل مكثّف، عندما كتب مجموعتيه القصصيّتَيْن اللتَيْن صدرتا في عقد الستينيات، إذ كانت الحياة ماتزال شبه وردية، كما عبّر عن ذلك في سيرته البديعة «وقفة قبل المنحدر».

في سيرته الثانية «وقفة قبل المنحدر»، يعترف بأنه وقع في الفخّ، فعندما فاجأته ثورة 23 يوليو، وسمع بيان طرد الملك- بإصغاء- من راديو لأحد الجيران، أخذ يصف ذلك بدقّة شعرية بديعة: «لم يحدث من قبل -في حياة صبيّ مثلي- أن توقّفت دورة الأفلاك هكذا، أو ارتبكت... عيون الكبار، في ذلك اليوم، هتافهم أو صياحهم، لم تقدّم لي تفسيراً أو تبريراً، فرحهم لم يبدّد حيرتي، رحيل الملك وغروب السلام الملكي الذي يعزف في غير موعده، كلّ ذلك يتركني في دوامة من الأسئلة، ولا أحد يقدر على تقديم إجابات».

كلّ هذه الأحداث التي بدأت تتوالى على وعي الفتى: أبويّة محمد نجيب، عدوان 1956، وخطبة جمال عبد الناصر من فوق منبر الجامع الأزهر، (وللدقّة، قال عنه «البكباشي»)، ثم التصدّي للعدوان الثلاثي، وهزيمته، كلّ هنا جعل علاء الديب واقعاً لا محالة في فخّ القوّة والانتصار، حتى جاء 1967، عام الهزيمة والانكسار وتبديد الوهم، وعندما جاء شاب ليسأله: «بمانا كنت تشعر بعد هزيمة 1967؟»، ردّ عليه علاء: «شعرت بأنني متّ، وكلّ ماعشته بعد ذلك ماهو إلّا الموت بعينه»، وكانت هذه الإجابة الحاسمة صادمة، ومفاجئة، للشاب ولعلاء نفسه، الذي لم يتوقّع أنه سيعترف بها، ذلك لأن الصدمة كانت حادّة، وحينها كان يشعر









بالزهو: «عندما وقع العدوان الثلاثي، وجدت نفسي أشعر بأنني جندي خرج لقتال العالم.. حارب وحقّق بنفسه الانتصار، شاهدت الطائرات- لأوّل مرّة- تهبط حتى تكاد تمسّ، بأجنحتها، شوارع القاهرة، وسمعت صوت البكباشي يتحوّل، على منبر الجامع الأزهر، إلى صوت زعيم ينادي الشعب كي يحارب من أجل ماهو حقّ وعدل. في تلك الأيام، تحقّقت في نفسي صورة لمصر الجديدة».

ماذا حدث بعد ذلك، كما رآه علاء الديب؟ رأى تحوُّل البطل الكبير إلى مؤسّسة، وتحوُّل الثورة إلى نظام مشغول بحماية نفسه، يقول علاء: «حركة الواقع من حولي كانت تكشف لي أنه لا يتحرّك سوى المصالح، ولا يتقدّم سوى الانتهازية، المعنى الطاهر والكبير لكلمة (الثورة)، كلماتها الكبرى.. قضاياها.. كانت تترك في يديّ وجوهاً صغيرة، لا أدري من أين كانت تخرج، كأنها الأفاعي تلتفّ حول ساق شجرة الثورة الكبير».

وإذا كان عبد الخالق المسيري، بطل روايته الأولى «زهر الليمون»، والذي كان يعمل موظّفاً في أحد مراكز الثّقافة المصريّة في مدينة السويس، يعبّر عن إحباطاته ووحدته وانتكاساته المتعدّدة وتأفُّفه من كلّ شيء، وهروبه إلى تعاطي الحشيش، فهنا هو منير عبد الحميد بكار، المثقّف، متأفف، كذلك، وساخط، ومحبَط، ولا يعجبه أيّ شيء، ويحتقر زملاءه في المهنة؛ أي في الجامعة، وكذلك يحتقر الصحافة والصحافيين، يقول عنه د شكري عياد: «قد نرى فيه ناقداً نكياً، أو مثالياً محبطاً، وقد نتّهمه بأنه عدميّ لا يؤمن بشيء، وقد نقول، حين نستعرض هذه المواقف كلها: فَهِمنا حيلتك أيّها الكاتب؛ أنت تنطق هنا البطل بكلّ أنواع التهم، ومراده أنه يسقط عيوبه على غيره».

هكذا، لخّص لنا شكري عيّاد خلطة البطل العجائبية في منير عبد الحميد بكار، هذا البطل الذي يتناثر في كلّ أبطال روايات علاء الديب الأخرى، ذلك البطل «العامّ»، المحبط، والمثالي والرومانتيكي المشوّش، والمتعالي كذلك، ذلك البطل الذي ذهب ليعمل صحافياً في بلد غير بلده من أجل المال، وعندما عاد إلى بلاده، كان قد فَقَد كلّ إنسانيّته. وهكذا، كان بطله-المشارك- مصطفى الكردي، الذي كان عائداً- توّاً- من إحدى البلدان التي أعطته المال، ولكنها سحبت هويّته الإنسانية.

ورغم كلّ إحباطات البطل «العامّ» في روايات علاء الديب الخمس، إلّا أننا سنعثر على خيوط أمل قويّة في تقريراته الصحافية التي بدأ يكتبها، منذ العام 1963، في مجلّة «صباح الخير»، حيث رافق أجمل كتّاب وفنّاني مصر وأكثرهم إبداعاً، مثل صلاح جاهين، وحسن فؤاد، وصبري موسى، وحجازي الرسّام، وجورج البهجوري، ومحيي الدين اللباد، ولويس جريس، وغيرهم، تلك التحقيقات التي تمثّل جدارية ضخمة في محبّة الإنسان، والسعي من أجل رفعته وتحقيق إنسانيّته المفقودة.



سعيد الكفراوي:

قاص يَحنّ إلى الطفولة الأولى ويخاف من العدم

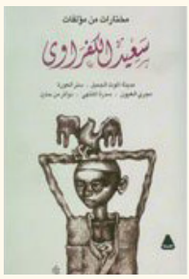
محمد بوزرواطة

في سنّ السابعة والسبعين، وفي أوج رحلة البذل والعطاء، كمجرى النهر الذي ينساب بهدوء، ويتصفّى برويّة، لايزال الكاتب والقاصّ سعيد الكفراوي (1939)، ابن قرية كفر حجازي، مُواصلاً رحلة الكتابة الإبداعية الشاقّة، مهووساً بعوالم الطفولة الأوّلية، ومشدُوداً بسحر تلك الوجوه والروائح والأمكنة التي أثّثت ذاكرته صبيّاً يافعاً. تَفتحت ذاكرته- مُبكّراً- على مخزون هائل من الحكايات والأساطير، التي فجّرت ينابيع الحنين لديه، فانهمرت شلّالات من الرؤى والأطياف والأحلام التي ظلّت لصيقة بمُناخات قريته الريفية، وأجوائها العابقة برائحة التراب ولزوجة الطين، وبكدح الفلاحين البسطاء الذين لا يمتلكون غير النفوس الكبيرة والأيادي الخشنة التي تُجفّف عنهم عرق المسير، في رحلة البحث الدائمة عن الرغيف؛ لذا نراهُ في حالة انشداه قُصوى حيال تلك الأصوات الخفيّة والمشاعر الدفينة التي استوطنت مُخيّلتَه ووجدانه، وارتبطت بأناس رحلوا في صمت، بعد أن ترك غيابهم أخاديد وأوشاماً لا تزول، في القلب والذاكرة. لقد ظلّت الكتابة لديه هي البلسم والترياق الشافي من أوجاع الذاكرة التي أحكَمت الخناق عليه، فأفسح لها القاصّ منافذ للبوح والعبور عبر قصصه التي أفرد لها اثنتي عشرة مجموعة قصصية، هي مسار عمر مديد وعصارة تجربة، مقدارها يُقارب نصف قرن من الجهد والتأمل في الوجوه والفصول والأزمنة المتعاقبة، فبالعودة إلى مجموعته القصصية الأولى «مدينة الموت الجميل» التي أصدرها متأخّرة، نسبياً، عام 1985، يكادُ يعثر القارئ على التيمات الأساسية التي تربط

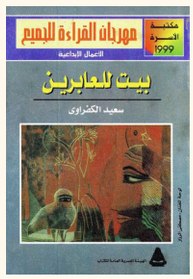
سائر قصص هذه المجموعة (وسائر قصصه اللاحقة)، وهي تيمة طقوس الموت والميلاد، بالإضافة إلى شقاوة الطفولة واصطدامها بعالم الكبار الذي لا يكادُ يُقيم وزناً لمَنْ هم أقلّ منه شأناً، كما تتبدّى لنا- أيضاً- عزلة الفرد أمام سطوة الشيخوخة ووهن العظام وتلاشي الإنسان حيال المصير المُرعب الذي بات يتهدّدُ الكائن البشري، من كل الجهات، وهو على مَشارف الأفول ورحلة النهايات؛ ذلك ما تشي به قصّة الرحى، من مجموعة «مجرى العيون»، التي تتحدّث عن وحشة شيخ طاعن في السنّ، رفقة زوجته الفلّاحة، فلا أنيسَ لهما في الحياة يُخفف عنهما عبء الشيخوخة ومرارة السنوات الثقال، الأمرُ الذي يضطّر الزوجة إلى أن تضعه في سَلّة من الخوص، وتُعلقه وسط الدار لتتفرّغ هي لجمع حبّات القمح، دفعاً لغائلة الجوع، فيما الزوج يشتهي أن يَستقطر آخر مَا تبقّى له من إكسير الحياة، ناظراً، عبر كُوّة في الجدار، إلى الناس والحياة، وهو في أرذل العمر، بعد أن أضحى كومةً من العظام.

موضوع الشيخوخة يتكرّر في العديد من القصص، فَجُلُّ قصص «بيت للعابرين» تُشير إلى لحظات الانطفاء والتراخي والذبول التي تُصيب الإنسان الهَرِم، وهو يزحف نحو قدره المحتوم، كما لو أن أعراض الشيخوخة هي التجَلّي الصارخ لموت مُسبق، يأتي - هكنا- مُنذراً بالفاجعة قبل أن يدنو أجل الإنسان، وتنقضي حياته فوق الأرض. ثمّة احتفاء وتناغُم- أيضاً- مع الطبيعة الريفية التي يحرص الكاتب على توظيفها ببراعة، بغرض إضفاء هالة فنّية وجمالية تنسجم مع رؤية الكاتب ودرايته الواسعة بعوالم الريف وخفاياه، حتى ليغدُوَ وصف البيئة الريفية، عنده، كائناً حيّاً، يتفاعل مع مُجريات الحدث القصصي في اتّساق تامّ مع الحالات الإنسانية في لحظات الفرح والخيبة والانكسار. ولا غرو- في هذا السياق- أن تَحشد، لنا عين القاصّ كلّ أسماء الأشجار التي يغصّ بها عالم القرية، كالصفصاف والتوت وشجرة الجمّيز التي تنتشر حولها الكلاب والقطط والبقروالدجاج، وجاء ذلك في انسجام وتوليفة منهلَيْن، من قلب الحدث ومن رسم الشخصية باقتدار، كما يُلاحظ القارئ حضور النزعة الحسيّة-الإيروسية- التي نراها مبثوثة في العديد من قصصه، باعثة شعوراً جمالياً يعمل على إثارة الدهشة لدى طفل يخترق عوالم الجسد والمرأة لأوّل مرّة، كقصّة «قمر معلّق فوق الماء» التي ضمّتها مجموعته القصصية الأولى «مدينة الموت الجميل»، وتحكي سيرة الطفل عبد المولى - أو لعلّه الكاتب- وارتحاله من القرية إلى المدينة في مواجهته واكتشافه المُثير للجسد وعالم المرأة الملىء بالأسرار والخبايا لصبيّ ينبهر بسحر هذه العوالم المُدهشة التي تتراءى لعينيه كأطياف ومجرّات عابرة، ظلّت ثاوية في أعماق ذاكرة، تأبَى المَحو والنسيان.

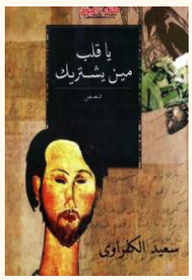
الموت- إذًا- يكاد يكون السمة الغالبة في جُلّ أعمال الكاتب القصصية، مثل: مجرى العيون، ستر العورة، سدرة













المُنتهى، بيت للعابرين، شرخ الروح، ياقلب من يشتريك، ووصولاً إلى «عشرون قمراً في حجر الغلام».

والموت -ههنا - كَما يرى الكاتب- ليس نهاية للحياة.. بل مُكمّلاً لها؛ ولذلك يَجزعُ سعيد الكفراوي من فكرة العدم والفناء، ويتهيَّبها، على نَحو يبعث في نفسه الخوف والرعب؛ ولذلك يَقفُ مَشدوهاً أمام عظمة المصريين القدامى ممَّن وضعوا للفراعنة تماثيل، كالأهرام، ظلّت ثابتة تقاوم عوادي الزمن والفناء. على نحو آخر، تؤرّقه كثيراً حالات الفقدان لأصدقاء له، رحلوا، كمحمد عفيفي مطر، وإبراهيم أصلان، وخيري شلبي، ومحمد البساطي. في هذا السياق يقول الكفراوي: «في الكثير من الأحيان، حينما أتهيّأُ للنزول من المُقطّم إلى المقهى، لمقابلة أحد أصدقائي من الكُتّاب، لحظتها- فقط- أتنكّرأن صديقي الشاعر عفيفي مطر قد مات، فأعود أدراجي إلى البيت... حَدث هذا معي مرّتين أو ثلاث..»، هذا الهاجس ظلّ يُلازم الكاتب سعيد الكفراوي، خاصّة بعد رحيل كبار الكُتّاب المصريين، ممَّن رافقهم مدّة تزيد على خمسين سنة، قاسَمهم، فيها، مُتعة الحرف وبهجة الكلمات. ولا يجد حزناً أكثر وقعاً على النفس من كُتب، لن يتمكّن من قراءتها، خشية أن يداهمَه الموت قبل أن يتملّى قراءتها والتوغُّل في عوالمها الساحرة؛ ذلك أن الكفراوي شغوف بعالم القراءة والإصدارات الجديدة؛ مَا أثّر عليه (كمّيّاً)، على مستوى التأليف القصصي. أما حكاية روايته الوحيدة «بطرس الصياد» التي بدأ كتابتها منذ سنوات، فلم تكتمل بعد، ويظلّ مشروع إصدارها مؤجّلاً بسبب انقطاعه التامّ لكتابة القصّة القصيرة، هذا الفنّ الأصيل الذي أخذ من وقته وأعصابه وروحه نصف قرن من التوهُّج والحضور والعطاء المتواصل.

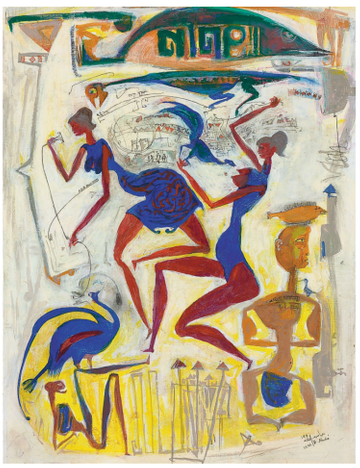


الفَنّ المصري الحديث
محطّات واتّجاهات

المتأمّل في تاريخ الفَنّ الحديث في مصر، لا يفوته الانده‍اش أمام التعدُّد الهائل في الأسماء والاتّجاهات الفَنّيّة. فبين التأثُّر بالمدارس الغربية والتمسُّك بالتّراث سار الفَنّان المصري الحديث نحو رسم معالمه الخاصّة، تارةً ينطق بهويّة غارقة في القِدم والرموز الشعبية، وتارةً يستدعي الحداثة ليخاطبها ويمصرنها على طريقته الخاصة.. في ما يلي يستعرض هذا الملف أهم التجارب الفاعلة في تحوّلات الفَنّ المصري الحديث.



حامد ندا
في مسار التأسيس



من أعمال حامد ندا

هناك شبه اتفاق بين النقاد على أن الشاعر والفَنّان جورج حنين المولود عام 1914 هو مؤسّس حركة السريالية في مصر، وأن تبشيره بها قد بدأ في النصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي، وقد حدث ذلك من خلال خطابات وصلات متبادلة مع أندريه بريتون ذاته. بعد ذلك انضم عدد من المصريين أمثال كامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل إلى هذه الحركة التي تطوّر حضورها في الواقع الثّقافي المصري حتى أسست جماعة «الفَنّ والحرّيّة» وأصدرت مجلة «التطوّر» عام 1940 وأقامت معرضها الثالث عام 1941.

شاكر عبد الحميد

في مقابل تلك السريالية ذات النزعة السيكولوجية التي اتّبعت تعاليم فرويد وبريتون ويونغ وغيرهم، كانت هناك حركة أخرى هي السيريالية الشعبية التي استلهمت أعمالها وأفكارها ورموزها من الحياة الشعبية للناس في مصر الحديثة والقديمة، وقد كان على رأس هذه الحركة: حسين كامل أمين وعبد الهادي الجزار وحامد ندا. أسّس حسين يوسف أمين جماعة «الفَنّ المعاصر»، والتي تُعدّ الوجه المقابل لجماعة «الفَنّ والحرّيّة»، أول معرض لها عام 1946 وانضم ندا إليها عام 1948 وتفكّكت عام 1954، وقد قال حسين يوسف أمين إن حامد ندا هو «مصور الحياة الشعبية من وجهة نظر المحلل الكاشف لها لما فيها من عوامل الخرافة المتصلة بالبيئة الشعبية في عاداتها ومظاهرها ومشاكلها المختلفة وتعقيداتها المبهجة ودوافعها السيكولوجية».

ولد حامد ندا في القاهرة (حي القلعة) في 14 نوفمبر/تشرين الثاني 1924، وقد اقترب من عالم عبد الهادي الجزار، واهتم بالمشعوذين والمجاذيب والملابس الغريبة التي يرتديها هؤلاء الناس في الشوارع، وكل ما وجده نقيض العقل، وضد كتابات المفكرين والفلاسفة، وعالم الحياة الخفية الغامضة الغريبة، وقد استغنى «ندا» في لوحاته عن البعد الثالث أو العمق فرسم أشكالاً بطريقة مسطحة لا تحتاج إلى تجسيم، كما استخدم ألوانه بطريقة عفوية، واهتم بعالم الغريزة والخرافات والأحياء الفقيرة والمهمشين، والحركة مهمة في أعماله كما أن الأشكال الهامشية مهمة لديه مثل الأشكال الرئيسية، فالحركة الدائرية تشير إلى إيقاع الحياة، والتجدّد والخلود أمران أساسيان لديه.

في المرحلة الثانوية تأثر بأحد أساتذته، وهو - كما ذكرنا - حسين يوسف أمين، والذي لاحظ ومعه آخرون أن ندا يرسم شيئاً جديداً، حيث ظهرت لديه بوادر رفض للأكاديمية التي كان يعيشها، وبدأ يعرض وجهة نظره بحرّيّة، وقد أفادته العقلانية القديمة في صياغة العناصر، ونسب التشريح والعلاقات بين الأمامية والخلفية في اللوحات والتصوّرات البصرية.

أما من وُجّهَ إليه الدعوة للرسم عند الأستاذ حسين يوسف أمين، فقد كان هو الفَنّان عبد الهادي الجزار. هكذا بدا لديه الصراع بين الدراسة والأكاديمية والرؤية الذاتية، وقد كان حسين أمين لا يصدّق أن حامد ندا الذي يرسم البورتريه في الكلية، ويحصل من خلاله على درجات نهائية من



أحمد صبري ويوسف كامل والبناني وبيكار، هو نفسه الذي يرسم أعمالاً خارج الكلية لا تمت للقيم التشريحية، والنسب الذهبية للفَنّ بصلة، فلم تكن هناك أيّة صلة إلّا من خلال أشياء صغيرة موجودة في التراث الشعبي كالقطط والكراسي والناس، كما كانت هناك مبالغة في الأشكال باستمرار. هكذا استمر الصراع يدور بداخله بين التقليدية والرغبة في الحرّيّة والإضافة، وكذلك رغبات الطفولة التي لم يعشها، الاندماج مع الجمهور والناس والحالة الاجتماعية والرؤية الذاتية التي عبّر من خلالها عن الإنسان والحيوان والجو العام للوحة.

أما عن ديناميات الإبداع عنده، فقد قال لي عندما قابلته في أوائل ثمانينيات القرن الماضي وأنا بصدد إعداد أطروحتي للدكتوراه عن «العملية الإبداعية في فَنّ التصوير، إنه في البداية تكون هناك حالة مسيطرة تتعلّق بالشكل تكون مرسومة في ذهني، ولكن من أجل إسقاطها تأخذ بعض الوقت.. وعندما أعمل فإن الخطوط الأساسية لا تتغيّر إطلاقاً، الإنسان، الحيوان العلاقة بين الإنسان والطائر والحيوان والجماد لا تتغيّر، لكن تحذف أشياء وتضاف أشياء لها دلالات ثانوية موجودة لتأكيد العمل الفنّي، وتركيب الصياغة وتركيب التكوين نفسه. وهو ما كان يسميه: تكييف التكوين على الأداء.



العودة والصدمة

عندما رجع حامد ندا من إسبانيا في الستينيات ارتبط بالناحية الاجتماعية والسياسية التي كانت موجودة واهتمامات مع العمال والميثاق، «فالناس الذين كانوا يعيشون في الأربعينيات على كراسي صامتين في استاتيكية تكاد تكون ديناميكية باخلهم وانفعالات وحركة حسية سيكولوجية تحرّكت باخلهم وتفاعلت مع واقعهم في الستينيات ودخلت المسألة في أمور مثل: السلام العالمي، وعدم الانحياز، وإفريقيا والاستعمار، وكينيا وهيروشيما ونجازاكي... إلخ، اندمجت سياسياً لكن الشكل عندي كان هو الأهم... نسب الناس تغيّرت، لكنهم يتحرّكون، الظروف تغيّرت، وحدث تغيير في النسبة والتناسب كي تتفق مع التغيّرات.. بائع الخضار والفاكهة مهم، الخادمة، الإنسان العادي مهم»، لكن على الرغم من جو التفاؤل والمرح، والرقصات الصعيدية في أعمال حامد ندا خلال الستينيات كان هناك قدر مأساوي داخل اللوحات، وعندما حدثت كارثة 1967 حدث تغيّر واضح في اتجاهاته.

وفي بداية السبعينيات أقام حامد ندا معرضاً خاصاً بأعماله في فترة ما بعد النكسة، كانت كلها رومانتيكية بالنسبة إليّ، معايشة مع الذات فيما يعادل الانغلاق العاطفي داخل حدود المكان، انغلقت على نفسي بعد النكسة، وعشت كإنسان لا حدود له في الوطن، منعزل داخل مكان يبعد عن الناس، وبدت هذه العملية مفيدة بالنسبة لي، فبدأت أنطلق نحو الخيال الحسي، وأعيش مع نفسي أستمتع بالحياة، كالإنسان الذي تحدث له صدمة غير متوقّعة فيدير ظهره للعالم ويقول: فلأحيا لنفسي فقط: «أتموت مع العمال والفلاحين والميثاق وهيروشيما والاستعمار في كينيا ثم يحدث ما حدث؟ لقد أصابتني حالة من الانغلاق عن الناس واستمتاع بالدنيا، متعة حسية بالمكان والزمان واستمرت حتى حدث العبور في 1973، وكرد فعل حدث تحرّر للتصوّر الذهني في التعبير عن الوجود وتفاعلات الناس في الواقع المعاش».

الأسماك والديوك والقطط والرجل والمرأة، هي الرموز البارزة في عالم حامد ندا، والسمك رمز للوفرة والحياة وحرّيّة الحركة. ورمز أيضاً للموت عندما يبتعد المرء عن بيته من أرضه عن وطنه عن بيئته الطبيعية، وكلمة «سمك» في اللغة الصينية Yu تشير إلى الوفرة والجدب معاً، وكذلك الماء والخصوبة والتدفق والحياة. والأسماك موجودة في الفنون البيزنطية والقوطية كرموز، وقد رسم بيكاسو وحامد ندا وسوتين وشاجال وغيرهم الأسماك. أما الديك فهو رمز للتفاخر والتباهي والإعجاب بالذات، وهو رمز شمسي، على عكس الأسماك والنساء فهي رموز قمرية، والديك رمز للاستعراض والفخر والأمانة والشجاعة والتبنير والنرجسية والأنانية.

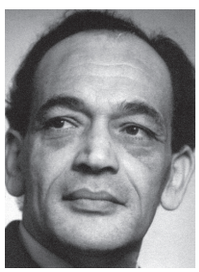
في 25 إبريل/نيسان عام 1990 انقطع التيار الكهربائي عن مصر بكاملها، وقتها كان حامد ندا وحيداً في مرسمه في وكالة الغوري، حاول الخروج ملتمساً طريقه في الظلام فخانته قدماه وارتطمت رأسه بالحائط وظلّ ينزف لساعات طويلة قبل أن يكتشف أحد وجوده، هناك في قلب الظلام، بعدها بأيام مات أحد أيقونات الفَنّ المصري المعاصر، مات جسداً وبقيت أعماله تدل على عقله وخياله وإلهاماته وإبداعاته المتميّزة الكبيرة.

ثلاث ورشات

حامد عبدالله، وفتحي عفيفي، ووائل شوقي

عماد ارنست

حامد عبدالله
(1917 - 1985)



«مواقف الرجل المحترم تحسب عليه من البداية وليس في المحطات التالية»؛ تلك عبارة حامد عبد الله بعد تمزيقه خطاب اختياره رئيساً للجنة الفنون التشكيلية من قِبَل هيئة اليونسكو، وذلك بمجرد اطلاعه على اسم عضو ينتمي للكيان المحتل بهذه اللجنة. هنا مقتبس لفَنّان يُشير بشكل مهم نحو تطوّر رحلة مصوّر زيتي مجايل لرمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل وسمير رافع. مصوّر زيتي مناهض مثلهم للرأسمالية ومظاهرها الاستعمارية، إلّا أن مواجهاته معها كانت عالية النبرة فنّيّاً وحياتياً عبر رحلته، منذ ولادته بحي منيل الروضة القاهرة، وتعلّمه الفَنّ في مدرسة الصنايع قسم زخرفة، وحتى إنشائه أول معهد فنّي خاص لتعليم الفَنّ بالقاهرة، ثم هجرته للدانمارك، ثم باريس، ثم العودة للقاهرة، ثم باريس مرّة أخرى مفارقاً للحياة بها.

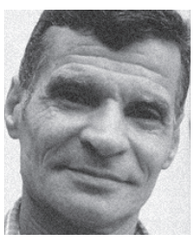


«إن الجمال، من منظار العصر اليوناني المتأخر أو عصر النهضة، لا يُشكّل غاية للرسم. فبين الجمال وقوة التعبير هنالك اختلاف في الوظيفة. إذ يريد الأول إعجاب الأحاسيس بينما تملك الثانية حيوية روحية مؤثرة، تغوص أبعد من الأحاسيس». وهذا الاقتباس الثاني له يشير لاختياره طريق



التعبيرية غير المألوف والدينامي والصعب إلّا لفنان يملك حساسية تلقّي وممارسة فَنّ «التشخيص» Figurative والأمكنة والرمز والطلاسم، متبنياً أشكالاً عِدّة من الدينامية داخل مجتمعه وداخل لوحاته. فقد قرّر التوجّه في رحلة بحث عن الهويّة للنوبة والسد العالي والفلاحين والمقاهي ونكسة 67 وانتصار 73 وتداعيات معاهدة كامب ديفيد، ترسيخاً لتماس هويّاتي مع الخارج، والذي تبنّى بنسبة عالية في مراحل فنّه منذ الخمسينيات وحتى أوائل الثمانينيات. وبجانب هذا كان يتشكّل وعي تعبيري ذاتي هويّاتي آخر متمثّلاً في «الحروفية»، والذي كان من روّاده ومن المؤثّرين في مجايليه. في هذا المسار الخاص به كانت «المخالفة الجمالية» عنصر أساس، وبوصلة توجّه داخلي لديه. محافظاً دائماً على هذا التشوّه الجميل للسطح المستقر، وبارعاً في إيجاد حلول تجريبية للتعبير عن إعادة إنتاج العالم داخل «العمل الفَنّي» داخل «المجازات الأدبية والشعرية»، والتي لم تتبنَ في ذاكرتها، ولو للحظة، جماليات الفوتوغرافيا أو التلفاز.

فتحي عفيفي
(1950)



كلما شاهدت الفَنّان الجميل فتحي عفيفي يسير بوسط المدينة أتذكر «أعماله الفنّيّة» وأسمع صوتاً بداخلي يعلن «أنا السندان العادي؛ ولست مطرقة أي أحد. أنا هويّتي النحيلة القادرة على إعلان تشوهات فائض القيمة في عالم مطارقكم، استهلكوني كما استهلككم».



لن تجد حدثاً سياسياً يسارياً يبحث عن حقوق العمال أو العدالة الاجتماعية أو الحرّيّة إلّا وتجد وجه عفيفي المنحوت كقطعة عجوة بيضاء متفرّدة بين الحشود.

فمنذ أول معارضه في الثمانينيات، وحتى الآن، مروراً بمعرضه في النمسا، ومشاركته في بينالي هافانا، والمشاركات العديدة في المعارض الخاصة بالعمال والفَنّانين، يظهر خطاب الهويّة عالي النبرة كالخطاب الأساس داخل إعادات إنتاجه لليومي والحياتي الخاص به وبمجتمعنا. إلّا أنه انتقل من المجاز العام إلى الخاص بشكل أكثر تحديداً من الفَنّان حامد عبدالله، حاملاً أيضاً تبنيه للأساس الثقافي الأول من مواجهة للرأسمالية واستغلالاتها.





وتأتي المفاجأة والدهشة المباغتتان في «العمل الفنّي»، ليس من كونه عاملاً كأخصائي فنّي بالمصانع الحربية، أو مشرفاً على قسم الفنون التشكيلية بالاتحاد العام للعمال، يطرح خطاب عامل يتبنّى مجازاً أيديولوجياً متعالياً منسقاً، كما في أعمال حامد عويس الاشتراكية، بل أولاً، وقبل كل شيء، من دخول «الصورة Image» في مخيلة الفَنّان والتشوّه التعبيري الجميل في النسب والمنظور وزاوية النظر للهامشي والاعتيادي سواء داخل مصنع أو مولد، وهو أمر ناتج من وعي بفرديته كفنان يتخلّى عن المجاز الأدبي في ذاكرته ويندمج داخل الصوراتي والمشهدي، وما يخوضان من صراع تعبيري داخله دون وصاية. وثانياً، تأتي تنحيته اللا واعية كإنسان للكمال النموذجي الأيديولوجي أو الأكاديمي المعطِل، وكما نوه رينوار، في التقاط ما هو حلمي وكابوسي. فليس سهلاً على فنان خلط الرماديات الكابوسية بالأزرق بشكل تعبيري قوي داخل مشهد قمر في غابة مثلاً، والخروج بنتيجة تعبيرية جمالية مؤثرة. أو نزعه في كل بساطة الأبعاد المهيبة ذات الجلالة لما هو فوتوغرافي للحظة زحام مترو، وتحويلها لهذا التشوّه الجميل المُلتقِط للأبعاد الحسيّة المصاحبة لهذا التكدّس الصراعي.

وائل شوقي
(1971)



مصور زيتي إسكندراني بارع وموهوب تعلم الفَنّ في كلية الفنون الجميلة بمدينته ثم حصل على ماجستير من كلية الفنون الجميلة بجامعة بينسيلفانيا. يتخلّى عن التصوير الزيتي متجهاً لخلط الأساليب بتجهيزات الفراغ Installation ثم يتوجّه لفنون الفيديو Video Art والفيلم التجريبي. فنان مجايل للمصورين الزيتيين نَنير الطنبولي وإبراهيم الحدّاد ويوسف ليمود وشادي النشوقاتي وخالد حافظ. فنانون أغلبهم ولد بأواخر السيتينات وأوائل السبعينيات، وأغلبهم له خطاب نشأ الوعي به بعد معاهدة كامب ديفيد، وتطوّر ليقف في مواجهة عالم الاستهلاك الرأسمالي واستغلاله. وجميعهم ولدوا في أحضان التلفاز والكمبيوتر وعاصروا متأخّراً عالم الحاسب الآلي ووسائل الاتّصال الحديثة. بينهم جميعاً يظهر وائل شوقي بنبرته العالية الجميلة، والتي لفتت النظر له أكثر من مجايليه.

في مقابلة له في ألمانيا تحدث عن تأثره بحامد عبد الله وعبد الهادي الجزار أصحاب الخطابات الهويّاتية الحداثية كل على طريقته. يبدو أن الخطاب الهويّاتي كان مقلقاً لشوقي مثله مثل جيله، ولكنه أخذ شكل أحد، ومواجهة أكثر، ومخيلة أكثر نفاذاً.

أخيراً؛ لماذا تخلّى الموهوب عن التصوير الزيتي!؟ ظني أولاً، أن خطاب شوقي الداخلي وشفراته العديدة لم يكن يتحمّلها سطح اللوحة ذي الإطار. وأن دينامية الخطاب الداخلية المتسارعة، والتي تدخل في مواجهة مع علاقة «الفصام والرأسمالية»، تخطّت عملية إعادة الإنتاج الحداثية وانتقلت لاستهلاك ما انصاعت له اللوحة بالمعنى الحداثي؛ وهو «الأسطورة» بالمعنى الواسع. متجهة لعداء تفكيكي كامل لأوجه السلطة المتعدّدة داخل الأسطورة، سواء كانت «يقينية» كما في تجهيز فراغ «مولد سيدي الأسفلت»، أو فيديو الأنيميشن «حديقة الأقصى»، أو فصام رأسمالي ديني كما في فيديو «أهل الكهف». متطوّرة تلك الدينامية للبحث في الفصام الهويّاتي داخل التاريخ الرسمي للدولة، وكما في «تيلي ماتش»، وهو عن اغتيال السادات، والذي يُحاكي فيه عبر الاسم برنامجاً تليفزيونياً ألمانياً شهيراً عاصره جيله على التلفاز المصري. أو مواجهاً فصام المنتصر التاريخي والاستعماري في سلسلته الفيلمية التهكّمية بالعرائس المشوّهة.









نساء المثلث الذهبي

التجربة النسائية في مجال الفَنّ التشكيلي في مصر كانت ولا تزال تجربةً غنيّة وجديرة بالدراسة والتحليل، خاصةً أن الرائدات على وجه الخصوص واجهن تحدّيات المجتمع والثّقافة والسياسة، إلى أن أضحت أعمالهن تعبيراً عن حساسية المرأة الفَنّانة التي اندفعت بقوة نحو تقنيات الحداثة وما بعدها لتنسج لغة فَنّيّة جديدة أغنت الحركة التشكيلية المصرية.



من أعمال إنجي أفلاطون



زينب عبده

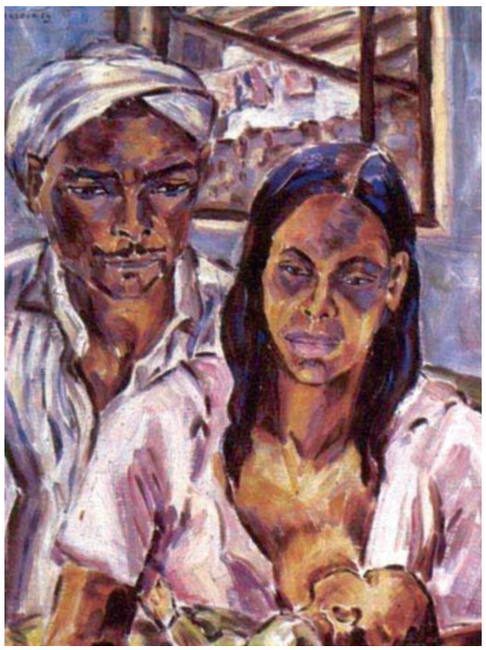
د. إيناس حسني

كانت الفَنّانة «نظيمة سليم» من أقدم الأسماء التي ذكرتها مراجع الفَنّ في مصر، إلى جانب بروز فنانات تشكيليات من أصول أجنبية، منهن: إيما كالي عياد، زوجة الفَنّان التشكيلي راغب عياد، وفيسيلا فريد، زوجة الفَنّان التشكيلي المصري موريس فريد، وخواكينا شهدي، زوجة الفَنّان عباس شهدي.

وأشهر الفَنّانات المصريات هن: زينب عبده، عفت ناجي، كوكب العسال، مرجريت نخلة، إنجي أفلاطون، تحية حليم، جاذبية سري، زينب عبد الحميد، زينب السجيني، عايدة عبد الكريم، عطيات السيد، رباب نمر، نازلي مدكور وأخريات.

وكانت عفيفة توفيق أول طالبة تسافر في بعثة للتصوير في إنجلترا عام 1942، ثم لحقت بها زينب عبده، وكان المعهد العالي لمعلمات الفنون في الأربعينيات هو المصدر الرئيسي لتغذية الحركة النسائية التشكيلية من خريجات المعهد اللاتي أصبحن مشهورات في الستينيات، ثم جاءت بعد ذلك كوكب العسال، التي درست الفَنّ في إنجلترا أيضاً ثم عادت لتُدَرِّس في المعهد العالي لمعلمات الفنون، وقد اهتمت في تجربتها بالألوان المائية وبتصوير مشاهد الطبيعة والبيئة والوجوه.

وتعد زينب عبده (1903 - 1993)، أول عميدة لمعهد المعلمات، لم تنلْ مكانتها كفنانة تشكيلية وتوفيت دون أن تشعر بتقدير الآخرين لها كفنانة موهوبة ومميّزة. اهتمت بالبناء في اللوحة مستخدمة كل ما درسته أكاديمياً مع إجادتها لتفاعل الخطوط الرأسية والأفقية والتنويع في الخط واللون لخلق توازنات محسوبة، يضاف إلى ذلك عنصر مهم وهو عنصر التلقائية، وقد تركت أعمالاً ميزتها التلقائية وقوة البناء.



انجي افلاطون



رباب نمر



نازلي مدكور

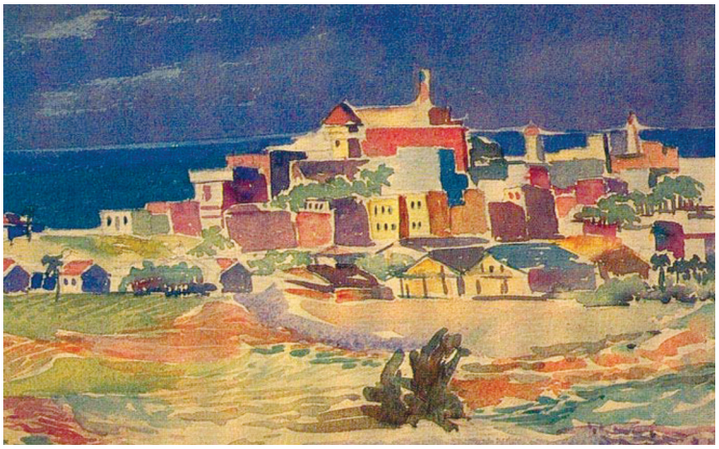
أما كوكب العسال (1909 - 2009)، فقد تتلمذت على يد الفَنّان النمساوي أوسكار كوكوشا، حيث تأثرت بأسلوبه في رسم الطبيعة والتعبير عنها بألوان صريحة. كما تأثرت في استعمالها للألوان المائية بالفَنّان الإنجليزي تيرنر، وفي الزيتية، خاصة، رسمها للبورتريه، بالفَنّان الهولندي رمبرانت. وكانت العسال رائدة في تعليم المرأة للفنون الجميلة وامتهانها تدريس التربية الفَنّيّة، فكونت جيلاً من الخريجات بعضهن وصل إلى أعلى المناصب منهن: منى العجمي، جانبية سري، سوسن عامر، سرية صدقي، فاطمة العرارجي، نازك حمدي ونوال حافظ...

وتميّزت زينب عبد الحميد (1919 - 2002)، قرينة الفَنّان الراحل عز الدين حمودة، بشخصيتها الفريدة في تصوير المنظر الطبيعي. أسلوبها التلقائي والبسيط ارتكز على نقل صور المناطق الشعبية والمراكب في لوحات زاهية، جميلة التفاصيل، ممتلئة بالإشراقات اللونية، مما يجعل أعمالها تقترب من رونق الفسيفساء بألوانه وإيحاءاته.

وكان الفَنّ عند إنجي أفلاطون (1924 - 1989)، تعبيراً عن الذات وعن هموم المجتمع. أعمالها تتميّز بتعبيرها عن الحياة المصرية، وبالأخص الحياة الريفية. واحدة من الفَنّانات القلائل اللاتي جاء إسهامهن من خارج أسوار الأكاديميات الفَنّيّة البارزة، ذات توجه وأسلوب اجتماعيين في الفَنّ. تبدو لوحاتها واقعة تحت تأثير الانطباعيين، وبخاصة ما يطلق عليه الانطباعية الجديدة، والتي تعتمد على التجزيئية أو التقطيعية في بناء الأشكال. وقد حفلت



زينب السجيني



كوكب العسال



زينب عبد الحميد



تحية حليم

موضوعاتها دائماً بالريف المصري وبالتعبير عن مواسم المحاصيل وجني الغلال والقطن والفواكه في الحقول، واشتهرت بالضوء الشمسي الذي يغمر لوحاتها إذ كانت ترسم معظم الوقت خارج الاستوديو تتملى بهجة الطبيعة ووجوه البسطاء.

كما عملت زينب السجيني (1930)، بمنطقها الخاص، لا بمنطق أكاديمي. تلقائياً، نجحت في خلق بصمة وأسلوب مميّز وفريد. يمكن معرفة لوحتها دون الانتباه لتوقيعها. ويتفق أسلوبها مع الفَنّ المصري القديم، حيث الخط عندها يقوم بدور صياغة الشخصيات، ويحيل الصورة إلى «وحدة فَنّيّة» تتكامل من خلاله العناصر والألوان والأشكال، وليس على مستوى الخط فقط، بل تتكامل العناصر عندها من خلال مفرداتها كذلك.

وتعيش رباب نمر (1938)، عالمها الفَنّي الزاخر بالمفردات والعناصر المتميّزة الخاصة جداً، تجمع بين الواقع والمتخيل، وكأنها تروي لنا قصة الحياة بأسلوبها المتفرّد أو بمعنى آخر تأخذ الحقيقة وتشكّلها عبر ثقافتها في تحويرات غنائية متناسقة مع بعضها بطريقة فَنّيّة بارعة، لا تسير على نمط ثابت.

في حين نجد نازلي مدكور (1949)، دائمة البحث عن قيمة فَنّيّة مصرية أصيلة تصل بها إلى وجدان المشاهد. وهي فنانة تجريدية ذات حس واضح، ألّفت كتاباً بعنوان «المرأة المصرية والإبداع الفَنّي» عام 1989، تناولت فيه الإبداع الفَنّي للمرأة المصرية إلى جانب حديثها عن مجموعة من الفَنّانات المصريات وأعمالهن.

كتب د. عبد العظيم أنيس عام 1989: «الظاهرة الملفتة في مصر أن المرأة في عالم الرسم متفوّقة. وكما أن عندنا مثلثاً ذهبياً في الأدب وفي القانون وفي الصحافة، فقد ظهر مثلث ذهبي في الرسم أيضاً. ففي الأدب ظهر عندنا طه حسين، وعباس العقاد، وتوفيق الحكيم. وفي القانون عبد الرزاق السنهوري، وعبد العزيز فهمي، وعبد الرحمن بدوي. وفي الصحافة محمد التابعي، ومصطفى أمين، وإحسان عبد القدوس. وقد بدأ زحف المرأة إلى عالم الرسم وظهر المثلث الذهبي الجديد للرسامات منذ الخمسينيات ويتألق الآن برسوم إنجي أفلاطون، وجاذبية سري، وتحية حليم».

رموز وأحوال

تحتلّ الرموز مكانة مهمة في الفَنّ التشكيلي المصري، ونظراً لكون المفردات الشعبية نابعة من صميم الحياة التي يعيش فيها الفَنّان فقد تجسّدت فيها كلّ المفاهيم الاجتماعية والثقّافيّة والشعبية المحيطة به.



من أعمال عبد الهادي الجزار

بالفطرة، وبعيداً عن التكوين الممنهج يقوم الفَنّان الفطري بتسجيل عناصره وأشكاله الممتزجة بمشاعره ووجدانه الخاص وبوجدان الجماعة في آن. وفي المحصلة تتحقّق عملية تبادل ومشاركة يلعب فيها الرمز الشعبي دور الوساطة؛ حيث الفَنّان عن قرب شاهداً ومسجلاً ومتفاعلاً مع الناس في أفراحهم وأحزانهم ومداركهم العقائدية... بالشكل الذي تبدو فيه عملية هذه المشاركة والتسجيل أزلية وسحيقة. لذا نجد عملية نقل هذه العواطف اعتماداً على الرموز الشعبية تشترك أحياناً في خصائصها مع فنون الإنسان البدائي وفي أحيان أخرى تشترك مع رسوم الأطفال.

وتعتمد عملية نقل الرموز الشعبية في قالب فنّي تصويري، على مجموعة من المرتكزات لتوصيل الرسالة المبطّنة عن طريق الرمز في قالب بسيط وعابر للأذهان. فهي عملية تشبه فكّ اللغز أثناء التلقي، حيث نجد من بين هذه المرتكزات: اعتماد السرية والعقائدية في التعبير، البساطة والاختزال والزخرفة، التأثّر بالتراث القديم والسير الشعبية، تحريف الأشكال... ومن أمثلة الفَنّانين التشكيليين في مصر، الذين استخدموا الرموز الشعبية في أعمالهم: حامد ندا، سمير رافع وعبد الهادي الجزار.

وكمثال عام يمكن تطبيق مفرداته على فنّانين آخرين يمكن القول بأن رسوم عبد الهادي الجزار تُعدّ مصدراً مهما لتأمل الحياة الشعبية في مصر. وقد استطاع عبر تجربته التشكيلية التعمّق في العناصر التراثية، واستخدامها كوسيلة لتجسيد أسلوبه ومضامينه التعبيرية، وذلك عبر إعادة إنتاج العادات الموروثة كـ:الأفراح، حفلات الزار، حلقات الذكر، الموالد الشعبية، المشايخ، المشعوذين، السيرك، قارئ البخت والمجاذيب الذين يقضون حياتهم بجوار الأضرحة، بالإضافة إلى الرموز الشعبية السحرية كالأحجية، التمائم، العين السحرية، حدوة الفرس، العقرب والكف.. وهي رموز بمثابة مرآة ذهنية تعكس الواقع الاجتماعي والثقّافي في إطار هويّة لها مفرداتها الخاصة، وبقدر ما تبدو هذه الهويّة في حالة سكون وتوقّف نظراً لثبات الرموز الشعبية في الذاكرة والوجدان، إلّا أنها في سياق التوظيف الفَنّي، تكون حاملة لأحوال وهواجس الناس البسطاء، وشاهدة على تعاقب الأجيال في أمكنتهم.

للفطريين لغة بصريّة، تهب حالة من المتعة والبهجة. وهم لا يسعون إلى إرضاء عقل المتلقي.. يخرقون القواعد وليس في نيتهم إلّا تقديم فَنّ خاص، لكنه في نفس الوقت، سواء كان ذلك مقصوداً أم لا، يخترقون به كل الحواجز الثّقافيّة.

فطريون بلا حواجز



من أعمال حسن الشرق

أحلام فكري

هل ينافس الفَنّان الفطري نظيره الأكاديمي؟! فالعالم اليوم يمجّد ما هو طبيعي وما هو قديم، والفنون الحداثية تشابهت وفي الكثير منها تتدخل الماكينات في إنتاجها.

تبدو لوحة الفَنّان الفطري مألوفة وعفويّة. ونجد العالم الغربي يهتم بالفَنّ الفطري؛ يساند فنّانيه ويضعهم في مصاف الفنّانين الكبار داخل المتاحف كما يوفّر لهم أماكن العرض لتقتني أعمالهم في كل أنحاء العالم. في عام 2008، أُقيم بمصر معرض للفَنّ الفطري، إلّا أنه توقّف فجأة دون معرفة الأسباب.

وكانت هذه المناسبة الفَنّية فرصة للتعرف إلى الفَنّانين الفطريين في مصر، لكن توقّف المعرض ينضاف إلى قائمة المشاكل التي يعاني منها الفَنّ الفطري وتصب كلها في تجاهل المؤسّسات الثّقافيّة والفَنّية.

ولو أننا في مصر قمنا باكتشاف ما لدينا من فنّانين فطريين وقدّمنا لهم الدعم بما يمكنهم من البروز في الساحة الفَنّية لتحقّق تقدّم ملموس يأتي من هذه الفئة المهمشة من الفَنّانين المخلصين. الفنان حسن الشرق، مواليد المنيا، والفَنّان الراحل محمود عيد، الذي قام ببناء متحف لأعماله على حسابه الشخصي، والفَنّان محمد عبدالله، من الواحات البحرية الذي يقوم بطحن الحجر الملوّن في صحراء الواحة ليستخدمه في التعبير عن المناظر الطبيعية والحياة داخل الواحة... نماذج من هؤلاء الفَنّانين الذين يمرون في صمت..





ناصف خلاف

حسن الشرق وناصف خلاف

يميل الفنان حسن الشرق إلى جعل العنصر الزخرفي متداخلاً مع رسم الكلمات. تظهر الألوان والخطوط عنده في إيقاع حيوي بهيج. يعتمد على موتيفات شعبية في تصوير الهويّة المصرية: ليلة الحنة، التحطيب، الرقص الصوفي والمولد.

طافت لوحات حسن الشرق معارض عديدة حول العالم، وتوّج في إحداها بجائزة مفتاح مدينة نيوربك عن معرض أقامه بقصر برج برينج بألمانيا عام 1994، رشحت أعماله لبينالي التلقائيين بتشيكوسلوفاكيا بين عامي 1994 - 1998، شارك في معرض: بمدينة شتوتجارت بألمانيا وكان تحت إشراف الناقدة أورسولا 1989، بمدينة مونش بألمانيا 1994، بمتحف اللوفر بفرنسا عام 1992، بأكاديمية الفنون في مدينة يوجوتا عاصمة كولومبيا عام 2001... أقيم متحف «حسن الشرق»، بقرية زاوية سلطان القبلية التي تبعد 7 كم عن مدينة المنيا المصرية، بلغت تكلفته 2 مليون و500 ألف جنيه، جمعت بالجهود الذاتية. ومتحف «حسن الشرق» يضم 60 لوحة، و120 مقتنية، وبعض الأنتيكات مثل الجرامافون وشمعدانات، وفوانيس نحاسية وغيرها. كما يضمّ مكتبة للكتب القديمة والمنخفضة التكلفة، وتقوم فكرة المتحف على فكرة التبادل الفَنّي والثّقافي الذي يحدث من خلال لوحات الشرق ومقتنياته الشخصية التي حصل عليها أثناء جولاته التي أقام فيها معارضه الفَنّيّة بالدول الأوروبية والعربية المختلفة.

والفنان الفطري ناصف خلاف من مواليد حي بولاق أبو العلا بالقاهرة وهو صاحب أسلوب بعيد عن المحاكاة يستخدم الألوان المبهجة بجرأة، يطلق عالمه بخياله النقي من مخزونه الثّقافي من مفردات البيئة التي يعيش فيها من الشارع بما فيها من مبانٍ وعمائر وفي المنزل من أثاث أو مفروشات أو آنية طعام حتى الحيوان ولم يكن تعبيره عن الحيوان أكثر قوة من تعبيره عن الإنسان بكل خلجاته وحركاته وصمته فهو يرسم بوجدانه ماسح الأحذية، والشيخ، والقبطان البحري، والفلاح، والمهرج، يرسم البدويّة من صحراء مصر، يرسم الأم تحمل طفلها، فهو يلتقط الوجوه التي يعيش بينها في عمله وبين جيرانه وأصدقائه ويخيط ذلك بوجدانه المتأجج بالعاطفة والحياة، يستخدم أدواته المتاحة وعندما يستنفدها يضيف ما يعينه على استكمال اللوحة. كما أنه لا ينقل الواقع بأمانة، وإنما يُعبّر عن الواقع بعمق غير مكترث بحسابات المنظور، يبتكر نسباً جديدة للجسم الإنساني، ويضع للأشكال حضوراً آخر.. وهكذا فإنه يسعى كفنان تلقائي إلى الوصول إلى لغة بصريّة تمنحه حالة من المتعة أكثر منها إرضاء لعقل المتلقي، وهو يخرق بفطريّته القواعد عن طواعية وليس في نيته إلّا تقديم لغة خاصة به، لكنها في نفس الوقت ومن حيث لا يقصد، ذلك، لغة بصريّة تلقائية تخترق كل الحواجز الثّقافيّة.

سوق الفَنّ التشكيلي في مصر

واقع صادم

يبدو أن سوق الفَنّ التشكيلي في مصر يعاني أزمة كبيرة، وهو ما يلقي بظلاله على أوضاع الفَنّانين التشكيليين المصريين المادية، وتوجهاتهم ومشاريعهم، بل واستمراريتهم في هذا المجال، وعليه فهناك من اختار التعامل مع معايير هذا السوق، والتي في أحيانٍ كثيرة تحكمها معايير تجارية بحتة، تضغط على المعايير الفنّيّة وتحاول سحقها، وهناك من فرض معاييره هو وبصم اسمه وأسلوبه، بعدما ساعده الانفتاح على السوقين الخليجي والأوروبي على الاستمرار، وهناك من اتّخذ موقفاً تجاه مشروعه التشكيلي برمته وتوقّف عنه إلى عمل آخر، بعدما أصبحت الموهبة لا تُغني من جوع.

في هذا التحقيق رصدنا مع عدد من الفَنّانين التشكيليين المصريين أوضاعهم مع هذا السوق وكيف يتعاملون معه وبعض الرؤى والمقترحات التي قد تساهم في إنارة بعض زوايا الصورة القاتمة.

سامر مختار

التجارة بالفَنّ

الفَنّانة عقيلة رياض قالت إن مسألة أن يستطيع الفَنّان التشكيلي المصري أن يعيش فقط من بيع لوحاته في مصر تنطبق على عدد قليل من الفَنّانين، خاصة إذا وصل لتواجد معروف بين من يحب الاقتناء في السوق المصري، وهنا يتوقّف على قيمة اللوحة في المستقبل، هل من الممكن أن تُدرّ أرباحاً كبيرة على المقتني في حال أراد بيعها؟ وهل سيتمكّن من بيعها بسهولة أم لا؟

ورأت عقيلة أن من ضمن أسباب ضعف سوق الفَنّ التشكيلي في مصر انحسار شريحة المقتنين بين صنفين فقط؛ هم محبو الفنون - وهؤلاء قِلّة - ، وتجّار الفَنّ، وهؤلاء أصبحوا يشكّلون ظاهرة في السوق التشكيلي المصري. ومن وجهة نظر عقيلة تُعدّ هذه الظاهرة خطيرة، لأنها تقتني من الفَنّانين بمصر لتبيع لدول الخليج أو تقتني للاستثمار بعد عِدّة سنوات، وعندما يموت الفَنّان تبيع وتحقّق أرباحاً خيالية.

وعن إمكانية فرض معايير وضوابط على هذا السوق، أو خلق بدائل توفّر للفَنّان مناخ من الأرباح والعيش الكريم، قالت عقيلة بأنه من الصعب جداً في الوقت الحالي خلق بدائل أو حلول، خاصة في الظروف التي تمرّ بها مصر من عدم استقرار وغياب للتسويق، فالأمر يرتبط بالاستقرار العام أولاً، لأن ذلك سيخلق مناخاً يمكن العمل من خلاله على الارتقاء بذوق المصريين من خلال التعليم وإعادة تدريس الفنون في المدارس.

إنعاش السوق

الفَنّان محمد عبلة اعتبر أن سوقاً في مصر لا يكفي أن يعيش منه الفَنّان،



من أعمال خالد حافظ

ورأى ضرورة وجود خطة لإنعاش هذا السوق من خلال الإعلام والدراسات والنقّاد، وعلاقة مصر بالفَنّ لابدَّ وأن تكون مرتبطة بالثّقافة والتعليم، معتبراً أن السوق لا يُخلق من نفسه، بل لابدَّ أن تحدث حِوارات ونقاشات موسَّعة حتى نساهم في أن تزيد القيمة الفنّيّة والمادّية للوحات لا أن تقلّ.

وأشار عبلة إلى أن الرغبة في البيع تجعل أحياناً الفَنّان يقوم ببعض التنازلات في صالح ذوق المشتري، لكن هناك من يصمد ويرفض تقديم هذه التنازلات أو يقدّمها على صعيد ضيق، وأضاف «في بداياتي كنت أواجه صعوبة كبيرة، لكن الآن حياتي المادية أسهل، ولا أنكر أن الجانب الاقتصادي لازال مهماً وعاملاً مؤثراً. وعن إمكانية أن تساهم وزارة الثّقافة في توسيع السوق المصري وفتحه على السوقين الخليجي والأوروبي، رأى عبلة أن وزارة الثّقافة هدفها تهيئة المناخ العام للفَنّ في مصر، وموضوع التسويق يخصّ تجّار الفَنّ، وأصحاب الجاليرهات».

فرص الفَنّان

الفَنّان محمد ربيع اتّفق مع رأي الفَنّانة عقيلة رياض في صعوبة أن يعيش الفَنّان من بيع لوحاته في مصر، ويرى أن هناك كثيراً من الفَنّانين لم يستطيعوا الاستمرار في مجال الفَنّ التشكيلي بسبب عدم القدرة على الحصول على عائد مادي، لكن ربيع الفَنّان الشاب يرى أنه مع الاستمرار والتواجد يمكنه أن يتخطى هذه الصعوبة في المستقبل. ويحلّل ربيع تلك الصعوبات في عدّة أسباب منها عدم وجود وعي ثقافي أو ثقافة اقتناء الأعمال الفنّيّة في مصر، إلى جانب أن سوق الفَنّ مغلق في مصر وغير مفتوح على الخارج. وهو ما يوقع عدداً من الفَنّانين في مأزق الخضوع لقوانين السوق التي تصل أحياناً لأن يتحوّل الفَنّان إلى مبدع بالطلب، يرسم ما يطلبه منه السوق، وهناك من يرفض هنا الانسياق حتى لا يفقد إحساسه، لأن الفَنّ نتيجة لحالة إثارة حسّيّة أو فكريّة معيّنة نابعة من الفَنّان وليست من السوق.

العلاقات في السوق

أما الخزّافة إيمان الشقيري أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بالزمالك، فاعتبرت أن سوق البيع في الوسط في مصر «مزري»، لأنه قائم على العلاقات الاجتماعية، وهو ما يساهم في ظهور حالات من ضعف المنتج الفَنّي، لكنها تجد انتشاراً وقبولاً لدى مشاهير الوسط، وظاهرة المواهب الحقيقية المتواجدة في الظلّ، لأن علاقاتهم الاجتماعية ضعيفة.

ورأت إيمان أن المعارض التشكيلية ومن ثم البيع في مصر يقومان على المجاملات، فالفَنّان إذا وصل إلى درجة كبيرة من العلاقات يُقيم معرضه التشكيلي بمبالغ باهظة وهو يعلم من البداية من سيأتي ويشتري للمجاملة، وهو ما يشكّل إحباطاً لعدد من الفَنّانين الشباب الطموحين، حيث يلجأون لعمل معارض مشتركة، ثنائية وجماعية لا تقدّم أسماء بعينها بقدر ما تحاول تقديم «فَنّ حقيقي»!

وتنظر إيمان إلى الربح كأمر مشروع للفَنّانين مهما كانت تكلفة أعمالهم كبيرة، لأن الفَنّان يستطيع من خلال عوائد لوحاته أن ينفق على مشروعه الفَنّي وهكذا تدور الدائرة.

وترى إيمان أن الحلول المستقبلية التي تنتظر الشباب وتكسر قواعد السوق؛ هي السوشيال ميديا، والتي تساعد الفَنّان على تحقيق الانتشار وعرض لوحاته على السوق المفتوح عبر الإنترنت.

كرونولوجيا الجماعات التشكيلية



من أعمال محمود مختار

مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة 1908، بدأت أنشطة الفنون التشكيلية بنتاجات طلاب هذه المدرسة (1910 - 1912) وخريجيها، والتي لم تتعدَ في ملامحها الأساسية حدود المدارس الفَنّيّة الفرنسية والإيطالية، تأثراً بأساتذة هذه المدرسة وتوجيهاتهم، وكان من أهم فَنّاني وخريجي هذه المرحلة الفَنّان النحّات «محمود مختار» ومن المصوّرين «محمد حسن» و«يوسف كامل» و«راغب عياد»، وبالرغم من أن موضوعاتهم كانت مأخوذة ومستلهمة من البيئة المصرية إلّا أنها كانت تؤدى بأساليب غربية نستشعر في بعضها إحساساً طبقياً.

د. إيناس حسني

وارتبطت النهضة الفَنّيّة الحديثة في مصر بتعاظم الشعور الوطني وبعملية التنوير والبحث عن الذات، وساهم الفنانون التشكيليون في حركة الكفاح الوطني من أجل الحرّيّة والاستقلال وتأكيد الهويّة الوطنية، وساهمت ثورة 1919 و1952 في ازدهار الفنون التشكيلية.

ازدهرت منذ الربع الأول من عشرينيات القرن الماضي حركة تنويرية في الفنون كشفت عن نشاط جديد على حركة الفنون الجميلة الناهضة، وهو الاهتمام بتأسيس الجمعيات والجماعات الفَنّيّة. وبظهورها توالى بشكل متزامن ظهور جيل من الروّاد لتصبح تلك الجماعات ضرورة ملحة للبحث عن مشروع فَنّي وثقافي في مجتمع يفور بالتيارات السياسية والطاقات الإبداعية، لتواكب المتغيّرات العالمية.

ومن أبرز الجماعات التي أثّرت في مسيرة التجديد والتطوير في الفَنّ المصري المعاصر، جماعة الخيال (1928)، برئاسة المَثّال «محمود مختار»، وكانت تهدف إلى خلق فَنّ مصري معاصر آنذاك، وتشجيع المجتمع نحو الفَنّ وإيجابياته في البيئة، وتذوقه. جماعة الدعاية الفَنّيّة (1928)، أسّسها «حبيب جورجي»، وكانت تهدف إلى إشباع الهوايات الفَنّيّة، وتسجيل الانطباعات نحو الطبيعة والمجتمع بصورة مباشرة وتلقائية. جاء بعدها «جماعة هواة الفنون الجميلة» بالإسكندرية عام 1929.

في عام 1932 تَمّ تأسيس «المجمع



محمود سعيد



راغب عياد

المصري للفنون الجميلة» برئاسة «محمد صدقي الجباخنجي»، وجماعة رابطة الفَنّانين المصريين (1934)، التي أسّسها العائدون من الخارج وكان منهم «أحمد عثمان»، «عبد العزيز فهمي»، «حسين محمد يوسف»، «محمد عزت مصطفى»، «إبراهيم جابر»، وكانت تهدف إلى خلق نسق فنّي مصري بعيداً عن الاجتياح الأوروبي للفَنّ المصري، وتعليم الهواة في مراسم، وبالتعبير عن التراث والبيئة المصرية. ففي عام (1934) أسّس بعض الفَنّانين الأجانب جماعة الأسايست (المحاولون)، وقام على أمرها جبريل بقطر لمدة خمس سنوات، وكانت تهدف إلى تنمية التذوّق من خلال إقامة العديد من المعارض للفَنّانين الشباب، وعرض فيها «عبد السلام الشريف» وآخرون، كما أصدرت هذه الجماعة مجلة فَنّيّة وأدبية أطلق عليها «المجهود»، وسرعان ما توقّفت مع بداية الحرب العالمية الثانية.

وفي عام (1936)، ظهرت مجلة الاتحاد الدولي للتربية الفَنّيّة، وتبنّت المجلة بشكل ريادي التراث والقيادات الفَنّيّة والفَنّ الشعبي وفنون الأطفال، وبعد ما يقرب من عامين قام «حبيب جورجي»- أحد المؤسسين لهذا الاتحاد ومجلته والمؤسّس لجماعة الدعاية الفَنّيّة في عام 1928 مع طلابه- بتأسيس جماعة للفَنّ الفطري الشعبي، والتي حاول فيها الحفاظ على التراث ورعاية الفَنّانين الشعبيين والأطفال الموهوبين والقرويين الذين لم يتعلموا الفنون، ودعمته في هذا التوجه منظمة «اليونسكو»، حيث قدّم العديد من المعارض في دول متعدّدة من العالم نالت الإعجاب وأثرت الفَنّ الفطري والشعبي، وكان هذا ممهداً لإنشاء مركز الفنون المحلية في قرية الحرانية في محافظة الجيزة بريادة المهندس المعماري «رمسيس ويصا واصف» في 1946، والذي اكتسب شهرة عالمية بما قدّمه المركز.

أما جماعة الفَنّانين الشرقيين الجدد (1937)، فكانت تهدف إلى خلق نسق من الفنون الوطنيّة قائمة على الفَنّ الشعبي وتحديث الفَنّ الشعبي بعيداً عن المؤثرات الغربية، وتألّق فيها «كامل التلمساني» الذي عَبّرَ عن الموروث الشعبي والقروي الريفي القصصي الخيالي، كما أن «كمال الملاخ» تأثر بالفَنّ المصري القديم مع التبسيط في الخطوط، أما «فتحي البكري» فقد تأثر بالفَنّين الإسلامي والفارسي، في حين كان «على الديب» متأثراً بالفنون الإفريقية مع دمج الألوان الصافية فيها.. وغيرهم، ولكن سرعان ما انصهر في جماعة الفَنّ والحرّيّة.

جماعة الفَنّ والحرّيّة (1939) وهي الجماعة التي تبنّت السريالية وتبنّت الاشتراكية في الوقت ذاته كمنهج نظري، اعتمدت بدورها السريالية منهجاً، مع اتساع في النظرة الفكرية العامة التي كانت أكثر انفتاحاً على الغرب، غير مشغولة بمسألة الهويّة القوميّة، اعتباراً لفهمهم الفكرَ والفَنّ بوصفهما نتاجاً إنسانياً كونياً، لكن ذلك الفهم لم يجعلهم أقلّ مصريةً من الآخرين، بل لم يمنعهم من أن





أحمد نوار

يبحثوا عن هويّة وطنهم على طريقتهم الخاصة، وتحوي الجماعة العديد من الفَنّانين الذين كانت لهم بصمة مضيئة في الحركة الفَنّيّة التشكيلية المصرية الحديثة والمعاصرة، والخروج من دور الفَنّ السلبي والتعبير عن الحرّيّة في ظِلّ الانقلابات العالمية وتحدي الدكتاتورية، والتي ضمّت كلا من «جورج حنين»، «رمسيس يونان»، «كامل التلمساني».. وغيرهم ممن يهدفون إلى الدفاع عن الفكر الفَنّي الجديد والفَنّ الحُرّ، وقدّمت في 1940 معرضاً أطلق عليه الصالون الحُرّ، ولكنها في مجملها ردّ فعل على التقليدية الفَنّيّة التي كانت الفاشية تحاول فرضها على العالم، وساعدت هذه الجماعة في الإطاحة بالركود الأكاديمي، والبحث نحو نهج فَنّي جديد خاص بكل فنان، بغية الانطلاق والتعبير كيفما شاء، فتألّقت السريالية في مصر، كما ازدهرت الفردية الفَنّيّة بوحي من التكعيبية والتجريدية وغيرهما من المذاهب السائدة.

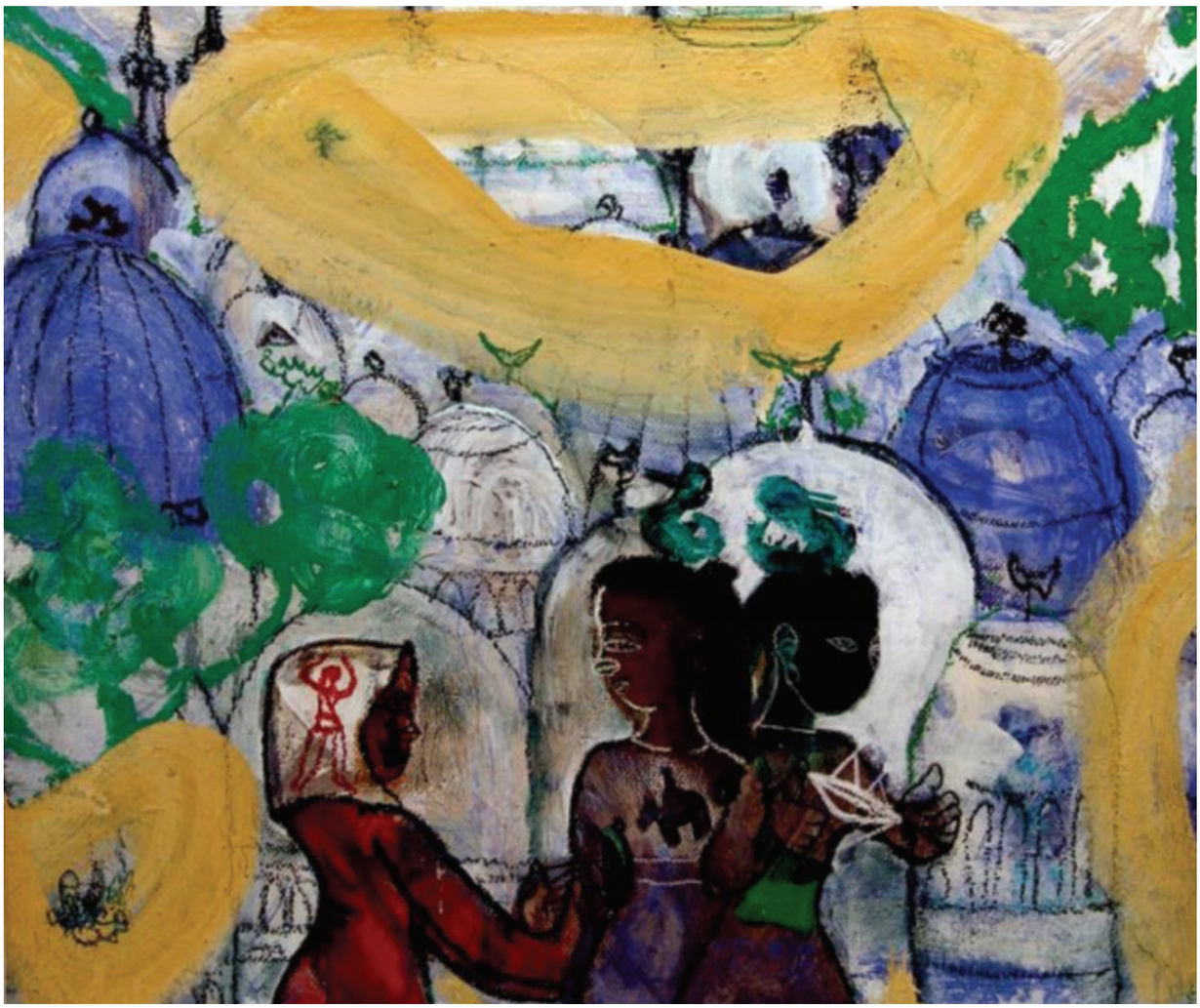
ووسط الركود الأكاديمي ظهرت جماعة لاباليت عام (1940)، وقام على أمورها راغب عياد، أحمد راسم، محمد حسن، جبرائيل بقطر وروحية بريفال، وكانت تهدف إلى تحديث الحركة الفَنّيّة وتوجيه الفَنّانين نحو التيارات الفَنّيّة الجديدة. وهي الأهداف نفسها التي قامت عليها جماعة صوت الفَنّان التي أسّسها جمال السجيني سنة (1945) لتجديد وتحديث النحت والتصوير والتحرُّر من القيود الأكاديمية، لكن الجماعة سرعان ما انتهت لعدم وضوح رؤيتها بشكل جيد.

في سنة (1946) قام حامد سعيد بتأسيس جماعة الفَنّ والحياة مع مجموعة من تلاميذه من مدرسي الفنون، وأشهرهم محمد حنفي، محمد محمود عفيفي، وحيد جرجس ومحمد البكري... واهتمت الجماعة بالفَنّ الوطني القومي في مقابل مناهضة المذاهب الغربية. في نفس العام، وعلى عكس هذا التوجّه، قامت جماعة الفَنّ المصري المعاصر واعتمدت في فلسفتها على منهب السريالية، وكان الرائد التربوي حسين يوسف أمين، في أعقاب التفاعلات المزدهرة لجماعة الفَنّ والحرّيّة قد أسّس هذه الجماعة بغية إحداث توازن بين الشرقيين الجدد وتوجّهات الحرّيّة والتمرُّد التي تبنّتها جماعة الفَنّ والحرّيّة، والتي حوت تلاميذه في مدارس المرحلة الثانوية، ومنهم عبد الهادي الجزار وحامد ندا، سمير رافع وأحمد ماهر رائف.. وكلهم تركوا منجزاً فَنّياً غاص في أعماق الشعب بخرافاته وممارساته الطقوسية.

في عام (1948) تأسّست جماعة الفَنّ المصري الحديث، بمبادرة من يوسف العفيفي، أحد رواد التربية الفَنّيّة في مصر، وبمعية مجموعة من الصفوة على رأسهم جمال السجيني، مؤسّس جماعة صوت الفَنّان، محمد حامد عويس، عز الدين حمودة، إنجي أفلاطون، جاذبية سري، يوسف سيده، وآخرون كانوا يبحثون عن الحرّيّة في الفَنّ والتمرُّد على القيود الأكاديمية.

أما جماعة الفَنّانين الخمسة التي انطلقت سنة (1962) على يد مجموعة متميّزة من طلاب المعهد العالي للتربية الفَنّيّة- كلية التربية الفَنّيّة حالياً- وهم: فرغلي عبد الحفيظ، رضا زاهر، نبيل وهبة، نبيل الحسيني وعبد الحميد الدواخلي، وبدعم من أساتذتهم أمثال سعد الخادم، والأرنؤوطي، الشال، حمدي خميس، كمال عبيد... فقامت فلسفتهم في البداية على ترسيخ مكانتهم وتوجّهاتهم الفَنّيّة، داخل الحركة التشكيلية آنذاك.

جماعات كثيرة ساهمت بشكل واضح في عرض الفَنّ التشكيلي المصري



فرغلي عبد الحفيظ

ونشره والتعريف به على نطاقات واسعة وشكّلت ملامح واضحة في حركة التشكيل المصري المعاصرة. ففي عام 1964 تألّفت جماعة «فسيفساء الجبل» على يد الفَنّان عمر النجدي وهو فنان ينتمي للجيل الثاني لفَنّ الجرافيك المصري. ثم جماعة التجريبيين التي أسّسها مصطفى عبد المعطي في عام (1965)، وإن كانت لها بدايات سابقة منذ 1958، قبل أن ينضم إليها سعيد العدوي ومحمود عبد الله، ثم اندماجهم في جماعة «التحوّل» بالإسكندرية، ورغم انفصال الثلاثة إلّا أنهم ظلّوا يبحثون في فكر ونهج واحد تقريباً، حيث بقيت إبداعاتهم تدور في فلك الشخصية المصرية والهويّة الفَنّيّة المصرية بنسق من التجريب. وفي الإسكندرية أيضاً تأسّست جماعة «الفَنّ والإنسان»، بالتوازي مع جماعة التجريبيين التي كانت تقوم على ربط الفَنّ بالإنسان وضمّت فاروق شحاتة، أحمد عزمي وعادل المصري، إلّا أنهم تفرّقوا بعد حرب 1973.

وفي العام (1981) تكوّنت جماعة المحور، على يد فنّانين لهم مكانة مرموقة داخل مصر وخارجها، كانت هذه الجماعة بأعضائها البارزين: أحمد نوار، عبد الرحمن النشار، فرغلي عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز، تبحث عن التآلف والتجديد مع الحفاظ على الهويّة، بغية إثبات الذات الفَنّيّة المصرية على الساحة العالمية في فروع الفَنّ المتعدّدة من نحت وتصوير وعمارة وغيرها.

ولَعلّ أكثر المجموعات استمرارية وصموداً من بين الجماعات السابقة، هي جماعة «أتيليه القاهرة»، وقد تأسّست منذ عام (1953) على يد الفنّانين محمد ناجي وراغب عياد، ولاتزال تمارس نشاطاً ثقافيّاً وفَنّيّاً أصبحت من خلاله معلماً إبداعياً عالمياً في وسط القاهرة.



أمجد ناصر

المصطلح والتجربة

المعايير تُستمَدّ، عادةً، من التجربة نفسها، لكن هذه التجربة، التي تمكننا من استنباط المعايير والأحكام، لا تلبث أن تتجاوز الحدود المستمدة منها. كيف عرفت سوزان برنار بالإيجاز والكثافة والمجانية؟ من التجربة التي كانت موضع درسها الأكاديمي، وهي تجربة فرنسية وفي فترة مُعيّنة من عمر الشعرية الفرنسية، أي في حدود العقد السادس من القرن الماضي. كان لا بدَّ لروّاد «قصيدة النثر» العرب الأوائل أن يستندوا إلى شروط وأحكام لتقعيد هذا الفَنّ الشعري الجديد في عالم العرب، مثلما فعل روّاد التفعيلة عندما اشترطوا لها شروطاً ومعايير في الوزن على الأَقلّ. ولكن حصل أن أولئك الروّاد الذين عرفوا شكل قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية بوصفها جنساً أدبياً خاصاً لم يدافعوا عمّا عرفوا. أقصد هنا أنسي الحاج وأدونيس، فهما مَنْ ترجم ونظَّر لهذه القصيدة في الأعداد الأولى من مجلة «شعر». صار الشكل الشعري الذي جاء به الماغوط أو توفيق صايغ، وغيرهما في تلك الفترة، هو قصيدة النثر رغم أنه لم يكن كذلك. لقد ميَّزت خالدة سعيد في أحد أعداد مجلة «شعر» هذا الأمر ووضعته بين أيدينا من جديد في كتابها «يوتوبيا المدينة المثقفة». أظن أن ذلك كان في ردّها على نازك الملائكة. لكن لم تتواصل تلك المعرفة في معالجة النصوص التي ستشهد انتشاراً أكبر بعد نحو عقدين. كانت خالدة سعيد تعرف ما هي قصيدة النثر وحاولت أن توضح ذلك لنازك الملائكة، غير أن تلك المعرفة مرّت، حتى في مجلة «شعر» مرور الكرام ولم تتحوّل معرفة شائعة.

المشكلة أن الساحة الشعرية العربيّة اعتبرت أن قصيدة النثر هي كلّ شكل شعري متحرّر من الوزن والقافية بصرف النظر عن تقطيعها، أو عن شكلها على الصفحة، أو قربها أو بعدها من النثر نفسه. سبق لي وكتبت أكثر من مرّة أن أي طالب ثانوي أوروبي يدرس الشعر يعرف الفرق بين القصيدة الحرّة (فري فيرس) وقصيدة النثر من مجرّد الشكل. هذا الشكل، أي الكتلة النثرية العريضة، ليس عشوائياً، ولا هو مجرّد شكل فقط، إنه في الوقت نفسه مضمون، أقصد أنه نثر. هذا الشكل هو الذي يحدّد، من مجرد النظرة العابرة، انتماءها إلى النثر. فهي جنس أدبي خاص. ليست قصيدة متفرّعة من القصيدة الحُرّة. هذا هو واقعها في الشعريات التي وُلِدَتْ فيها، وهذا ما ساجل به، مثلاً، عبد القادر الجنابي في أكثر من كتاب له، وما شارك فيه كاتب هذه السطور من نقاشات، حتى إني أعتبر كتابي «حياة كسرد متقطع» يقع، عملياً، في قلب هذا السجال الذي لا يني، على ما يبدو، يتجدّد، كلّما عدنا إلى الحديث عن الشعر العربي الحديث. لا تزال تسمع، وتقرأ، الطبيعة الاحتجاجية لمن يرفض الكلام عن «قواعد»، أياً كان شكلها، لقصيدة النثر. المطالبة بالحرّيّة في الكتابة لا تعني رفض القاعدة. اللّغة نفسها تحكمها قواعد وبهذه القواعد تكتب كلامك عن الحرّيّة، بل وتطالب بها على نحو مطلق! من هنا المنطلق تسمع، أو تقرأ، أحجاجاً يصل حَدّ النبز عن «إقصاء» محمد الماغوط من قصيدة النثر. كيف نفعل ذلك وهو يكتب قصيدة لا وزن فيها ولا قافية؟ فأي قصيدة، إذن، هي قصيدته؟ لا أحد يُقصي الماغوط من قصيدة النثر، لأنه لم يدخلها أصلاً، هو رائد أول، في نظري، لما كان ينبغي أن تكون عليه القصيدة الحُرّة. لذلك آمل أن تلتقط الجامعات العربية هذا النقاش وتعتبره جزءاً من درسها الشعري الأكاديمي لكي لا تظلّ نقاشاتنا تدور في الصحف والمجلات فقط.

محمد خان:

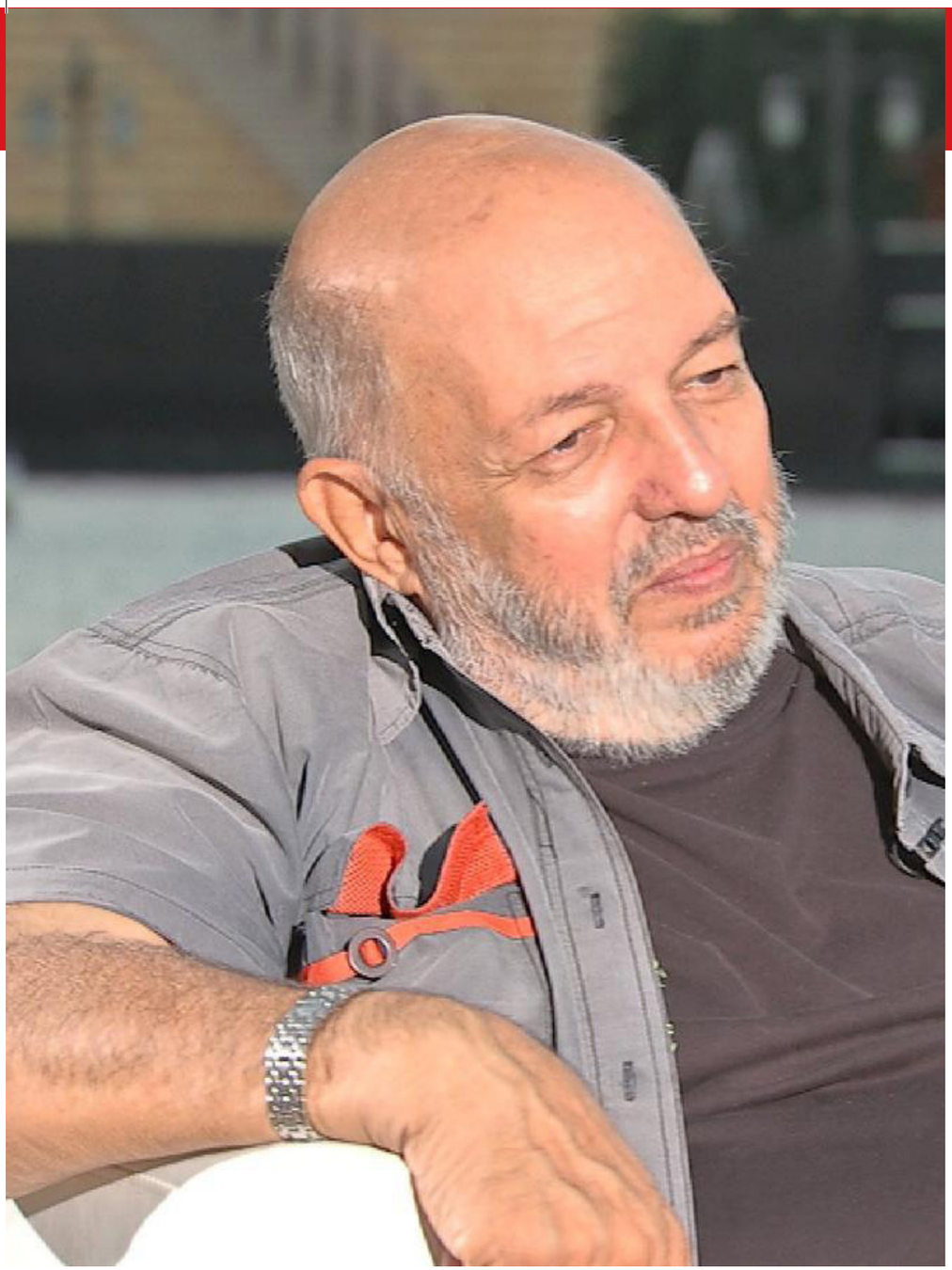
لا أحد بمعزل عن المراقَبة

بحي المعادي جنوب القاهرة، مدينته الأثيرة التي لن نراها في فيلمه الأحدث، كان يجلس في صومعته الهادئة التي تُلقي عليها الشمس بأشعتها من نافذة مفتوحة على البراح. كتب على أرفف، شرائط وعلب أفلام «مفهرسة»، وشاشة كبيرة تتوسّط المكان... هنا يمارس المخرج السينمائي محمد خان (1942) طقسه اليومي في التقاط التفاصيل ومراقبة العالم والتفاعل معه؛ يكتب، يقرأ ويشاهد الأفلام بعدما أصبح خروجه لصالات السينما متعذّراً... حول فيلمه الجديد «قبل زحمة الصيف» الذي يعرض في القاهرة حالياً، دار هنا الحوار:

حوار: ناهد صلاح

محمد خان... القاهرة غير موجودة في فيلمك الجديد. ألم تعد مدينتك المفضلة؟

- أنا عاشق للقاهرة، وهنا ليس سراً يخفى على أحد، هي مدينتي وأصل تكويني الوجداني سواء فَنّياً أو إنسانياً، فأنا ابنها المولع بها وبشوارعها التي تركت قدماي أثراً فيها من فرط ما مشيت فيها صبياً وشاباً، ولدت في غمرة وعشت في وسط البلد؛ تحديداً أرض شريف مع أسرتي، وكان منزلنا يقع أمام داري سينما هما الكرنك وبارادي الصيفي، وكانت هذه بداية علاقتي بالسينما التي زرعتها القاهرة بداخلي قبل أن أسافر فيما بعد إلى إنجلترا وأتعرف إلى السينما بشكل أكبر أتاح لي مشاهدات موجات وأطياف من السينما العالمية، الوجود الجغرافي لمنزلنا في وسط القاهرة أمام الكرنك وبارادي كان بالفعل فرصة جيدة في طفولتي كي أتابع جميع الأفلام التي تعرض بهما من خلال البلكونة التي كنت أرى من خلالها الجمهور في الصالة وأسمع صوت الفيلم، خصوصاً في الليل، حتى يأتي يوم الاتنين وهو بداية الأسبوع السينمائي وأذهب لأشاهد الفيلم الجديد، كلّ ذلك كرّس القاهرة بداخلي أكثر؛ لكنها ليست موجودة في «قبل زحمة الصيف»، فالمكان هنا مختلف وإنْ كانت شخصياته جاءت من القاهرة؛ والشخصيات هنا هي التي جذبتني لتقديم الفيلم، فقد أردت أن أصنع حالة خاصة عن طبقة مُعيّنة، خطر لي ذلك حين كنت في إجازة مع زوجتي في قرية بالساحل الشمالي، واكتشفنا أنه لا يوجد غيرنا وراحت الفكرة تلح عليّ بشدة عن ناس لهم حياة مختلفة وناس تتأمَّل هذه الحياة.



محمد خان

هل نستطيع أن نصف هذه النظرة التأمُّلية كخطوة أخرى تستكمل أسلوبك في اقتناص التفاصيل والتركيز على الشخصيات؟

- التفاصيل مهمّة عندي بلا أدنى شك، وهي تتكوّن عندي على مدار سنوات حتى تأتي لحظة اقتناصها أو توظيفها في مكانها المناسب، أتنكّر في الستينيات حين كنت في إنجلترا كتبت سيناريو اسمه «قميص حرير» البطل كان صحافياً يعيش مع والديه، وكتبت تفصيلة تخصّ الأم حين تستيقظ من نومها وتشدّ قميصها من الخلف، ظلّت هذه التفصيلة في ذهني حتى استخدمتها في فيلم «في شقة مصر الجديدة»، تبدو كأنها أشياء صغيرة لكنها تجذبني، فهي جزء من واقعية الشيء. بينما في فيلمي الجديد تجذبني الشخصيات أكثر، ولدي هنا خمس شخصيات؛ كلّ شخصية تصنع حالتها على حِدَة، ولما أردت أن أتوغّل إلى الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إلى الساحل الشمالي، طلبت من غادة الشهبندر التي تعرف هذه الطبقة جيداً أن تكتب فكرتي، مع أنها لا تملك خبرة في السيناريو، وهذه أول تجربة لها في الكتابة، بل كتبته بالإنجليزية وعدّلت فيه، كما استعنت بنورا الشيخ لتكتب الحوار، وعلى أي حال فأنا حاولت في هذا الفيلم أن أكسر تابوهات، فتوجد مطلقة لديها عشيق وطبيب «عينه زايغة»، شخصيات خطفتني وعملتها بعين الجنايني القادم من طبقة أخرى ولفترة مُعيّنة بديلاً عن شقيقه، وهنا هو محور الفيلم.

هل توجه إدانة ما لهذه الطبقة؟

- إطلاقاً، أنا لست رقيباً ولا مُصلحاً اجتماعياً؛ كلّ ما في الأمر أنني أُقدّم حالة فَنّيّة وأحاول كما قلت أن أكسر تابوهات اجتماعية مُعيّنة.

قدّمت ما يُطلق عليه بأفلام الرحلة أو الطريق، ودائماً هناك في أفلامك ما يُعبّر عن فكرة الرحلة متجاوزاً المعنى الحرفي للكلمة، فهل كسر التابوهات هو رحلتك الجديدة في هذا الفيلم؟

- ليس فقط، وإنما هو رحلة هذا الجنايني القادم من طبقة أخرى، هو يعبر المكان بينما يستمر ناسه، يتأمّل ويراقب هذا العالم الغريب بالنسبة له ويكتشف أن لا أحد بمعزل عن المراقبة، كما أنني حاولت أن أمرّ على بعض القضايا الآنية، فمثلاً قد تأثرت بوفاة الصديقة الكاتبة نادين شمس بسبب الإهمال في مستشفى خاص وشهير، فأقدّم هنا شخصية طبيب لديه مستشفى وبعض الفساد، هي إضافات تجعل الفيلم يتماس مع الواقع.

إذن. أنت تقدّم هنا مزجاً بين العام والخاص؟ وربما تحاول عبر شخوصك رسم خارطة للمجتمع الجديد؟

- ليس بهذا العمق أو هذه المباشرة، هم مجرد نماذج للطبقة فوق المتوسطة وليست شديدة الثراء، وتفاصيلهم تعكس حال طبقتهم، وهو مجرد رصد شخصي وعفوي.

وكيف كان اختيار الممثلين؟

- انتبهت إلى هنا شيحا في مسلسل «موجة حارة» ووجدت فيها خليطاً بين الجمال والجرأة، لديها طاقة فَنّيّة واستعداد لتقديم الشخصية كما أردتها على العكس من ممثلات أخريات، ورأيت في ماجد الكدواني ممثلاً جيداً يناسبه دور الطبيب، وكذلك لفت انتباهي أحمد

داوود في مسلسل «سجن النساء» ووجدته الأنسب لدور الجناينى، وهاني المتناوي في فيلم ابنتي نادين «هرج ومرج»، ومع بعض التركيز تكتشفون أن اختياري (Anti Cast) ، بمعنى أن الممثل يحصل على الدور غير المتوقّع للشخصية.

وهل محاولتك لكسر الـ«تابو» ما تسبّب في أزمة الفيلم مع مهرجان مسقط السينمائي؟

- أولاً اشتراك «قبل زحمة الصيف» كان بناء على طلب من المهرجان نفسه، وكان قد تمّ عرض الفيلم في مهرجان دبي، والمؤكّد أن لديهم منوباً قد شاهد الفيلم هناك، وقد عرفت من موزع الفيلم أن د. خالد الزدجالي رئيس المهرجان قال كلمة عن الفيلم لم تعجبني، رغم أنه ينكرها، لكن ما أزعجني أنه تم رفض الفيلم ولم يبلغوني بأنفسهم، ولا يريدون أن يعترفوا بأن الرفض جاء بناء على قرار الرقابة الحكومية هناك لاحتوائه من وجهة نظرهم على بعض المشاهد غير اللائقة، أما إذا كانوا لا يعترفون بوجود الرقابة ويقولون إنه بناء على لجنة اختيار الأفلام ، فأنا أقول إن هناك تدخل رقابة حكومية في اختيارات مهرجان سينمائي وهنا يُعدّ تدخلاً في حرّيّة الاختيار ذاته، بينما العُرف في جميع المهرجانات السينمائية الدولية عرض الأفلام دون الخضوع لأي رقابة حكومية، مع أن فيلمي «فتاة المصنع» سبق وحصل على جائزة من نفس المهرجان، وعلى أي الأحوال هم الخاسرون.

هل في تصوّرك أن الفيلم قد يواجه موقفاً مماثلاً عند عرضه الجماهيري؟

- أولاً، لا مانع عندي من التنبيه أنه فيلم «للكبار فقط». ثانياً أنا لست في محاكمة أو في وضع تقييم؛ وما حدث مع مهرجان مسقط لا يجعلني أفكّر ولو للحظة فيما أقدّم لأنني مخرج صاحب رؤية في أعمالي ولن أنتظر حتى يملي علي شخص ما أفعله، ومشاهد البحر والمايوه موجودة في الواقع وسبق



أن قدّمتها السينما المصرية في مراحل متعدّدة ولا أراها صادمة أو مزيّفة للوعي أو تستحق الجدل من أساسه.

لو عدت بنا بالناكرة في هنا السياق.. كيف بدأ مشوار مغامراتك السينمائية؟

- دائماً كنت شخصية مغامرة وحياتي مليئة بالتجارب، المغامرة صارت أقلّ الآن بسبب العُمر، وعدم خوفي من المغامرة اقترن بكراهيتي لفكرة أن أكون موظفاً وهنا ما حدث في الستينيات؛ حين أرسل لي صديقي المصوّر السينمائي خطاباً، وأنا في لندن، يقول فيه بأن الشركة العامة للإنتاج السينمائي التي يرأسها صلاح أبوسيف تحتاج دماً جديداً. فكتبت رسالة لأبو سيف ورد علي بضرورة حضوري، وبالفعل عدت للقاهرة وقابلت أبوسيف وسألني: (عايز تعمل إيه؟). خجلت من القول: أريد أن أعمل بالإخراج، فقلت: أن أكتب سيناريو، فوافق ورحت أكتب في ثلاثة أشهر سيناريو فيلم قصير اسمه «فراغ»، وكانت لجنة القراءة مكوّنة من رأفت الميهي ومصطفى محرم وأحمد عبدالوهاب وسناء الغزالي، وقد كتبوا تقريراً رائعاً عن السيناريو واشترته الشركة، لكنه لم يُنفّذ. ثم انضممت إلى قسم قراءة وسيناريو لمدة عام كامل بـ 20 جنيهاً في الشهر، أدخل المكتب عند 9 صباحاً، أستمع يومياً لحكايات المخرج أحمد ضياء الدين عن السينما ثم أمشي. ثم نزلنا أنا وسعيد شيمي نجرّب تصوير أفلام (8 مللي)، لكني لم أتحمّل الملل فقدّمت استقالتي وسافرت بيروت لمدة سنتين اشتغلت خلالهما مساعد مخرج في أفلام (تافهة)، تركت بيروت وسافرت إلى لندن، ولما وقعت نكسة 67 نزلت القاهرة في إجازة لأصوّر فيلم «البطيخة»، واستمر الحال حتى قرّرت بتشجيع من المونتيرة نادية شكري أن أدخل الإنتاج السينمائي بفيلم «ضربة شمس» الذي راح لنور الشريف بطلاً ومنتجاً، ومن لحظتها قرّرت مواصلة مشوار مغامراتي. لا أنظر أبداً ورائي، مع أني لا أعتبر «ضربة شمس» بدايتي الحقيقية، وإنما بدايتي كانت مع فيلمي الرابع «طائر على الطريق».

قلت عن شخصياتك في تصريح صحافي بأنها يجب أن تتحرّر من ألمها داخل الفيلم.. كيف يتم ذلك؟

- أستعيد هذه الكلمة وأجدها عميقة جداً، ولاسيما أنني حين أشاهد التجارب الجديدة في السينما المستقلة فأجدها سوداء، وهذا أمر لا أحتمله، لأنه لابدّ أن يكون الأمل موجوداً، فمثلاً في فيلمي «عودة مواطن» أراد السيناريست عاصم توفيق أن يركّب البطل الطائرة ويغادر البلد، لكني تركته واقفاً في المطار حتى يظلّ باب الأمل مفتوحاً، وفي «أحلام هند وكاميليا» لو لم تجد البطلتان الفتاة الصغيرة لكانت نهاية سوداء، صحيح أنهما خسرتا مالهما لكن على الأقلّ حلمهما موجود، وكذلك نهاية «فتاة المصنع» هي نهاية فيها بهجة، وهي ما نحتاجه.

وكذلك تحتاج إلى إنتاج فيلميك «ستانلي» و«بنات روزا»؟

- (يضحك): ربنا يفتح علينا.



فريد بوغدير يعود بـ «عطر ربيعي»

أوراس زيباوي

بعد غياب عشرين عاماً يعود المخرج التونسي فريد بوغدير إلى الساحة الفَنّيّة بفيلمه «عطر ربيعي». ومعروف أن بوغدير سبق له أن أخرج فيلم «عصفور السطح، حلفاوين» عام 1990، والذي نال شهرة عالمية وكما تُوِّجَ بجوائز عديدة، وفيلم «صيف حلق الوادي» عام 1996 وتدور أحداثه في منتصف الستينيات من القرن الماضي.

وعن سبب هذا الغياب الطويل يقول المخرج لـ«الدوحة»: «أنا أعيش في تونس وقد عايشت ثورتها وتفاعلت معها ومن الطبيعي أن أرغب في التعبير عنها. من جهة ثانية، السينما عندي فعل متعة وحوار بين المخرج والمشاهدين قبل كل شيء. أحب أن أنجز فيلماً عندما أشعر أن تحقيقه أمر ضروري وأساسي للردّ على الأفكار المسبقة والكليشيهات المسيطرة في الخارج عندما يتعلّق الأمر بصورة المجتمعات العربيّة الإسلامية، وهذه الأفكار غالباً ما تغذي العنصريّة والعداء للآخر». وقد اعتمد بوغدير في فيلمه الجديد على أسلوب حكائي توخّى عبره إيصال رسالة للتونسيين الذين لا يزالون يعيشون في ظروف صعبة، مفادها: إن الأبطال الفعليين ليسوا دائماً أولئك الذين يدّعون البطولة.

يتمحور فيلم «عطر ربيعي» حول الأوضاع الاجتماعية والسياسية في تونس عشية الثورة، وذلك انطلاقاً من قصة مركزية تتعلّق بشاب ريفي، ساذج وفقير يدعى زيزو، يترك قريته بحثاً عن حياة أفضل في المدينة. يصل إلى تونس العاصمة وهناك يعمل في تركيب الصحون الهوائية على سطوح المنازل مما سيتيح له الالتقاء بشخصيات وعائلات بمثابة مرآة للمجتمع التونسي؛ حيث تهيمن الدولة البوليسية التي تودع في

السجون كل من يخالفها الرأي، كما تختصر العلاقات القائمة على الفساد والمحسوبية. هكذا تطالعنا في الفيلم كل الفئات والنماذج البشريّة: بورجوازيون وفقراء، رجال يعملون في المخابرات لصالح النظام، ومعارضون يساريون وإسلاميون، نساء مناضلات في المجتمع المدني وأخريات من أتباع الجماعات الإسلامية...

وفي هذا الجوّ العام، لا يغيب الحبّ عن الشأن الاجتماعي والسياسي، فالبطل زيزو، وأثناء قيامه بإصلاح عطل الصحن الهوائي في منزل أحد الأثرياء في ضاحية سيدي بوسعيد، يتعرّف بالصدفة إلى شابة جميلة تدعى عائشة وتعيش سجينة داخل هذا المنزل مع امرأة متسلّطة تراقب تحركاتها. ودون معرفة منها، يراها حزينة وتبكي لأنها غير قادرة على الهرب فيقع في غرامها من أول نظرة. يقرّر زيزو العودة لها والتعرّف إليها، لكن المنزل هو ملك لرجل من أصحاب النفوذ، وهو الذي يحتجز الشابة، ويعمل في خدمته مجموعة من الرجال الذين يتصرّفون كعصابة. والعاطفة التي وُلِدَتْ في قلب زيزو حيالها ستكون المحرّك لعدد من الأحداث التي ستقوده إلى سلسلة من المغامرات يتعلّم خلالها المزيد من دروس الحياة في مناخ عام يسوده الفساد والنفاق. الحبّ أيضاً سيجعل منه بالصدفة، وأثناء محاولته الفرار من الذين يحتجزون حبيبته، بطلاً من أبطال الثورة التونسية عند انطلاقتها وشخصية تتحدّث عنها وسائل الإعلام، فبينما كان يقفز من السطح هارباً، يمزّق، على غفلة منه، صورة الرئيس بن علي الكبيرة المعلّقة على الجدار، ويظنّ المتظاهرون الذين كانوا يتجمّعون هناك ويطالبون بالعدالة، أنه مزقها عمداً فيحملونه على أكتافهم بوصفه بطلاً، معبّرين عن إعجابهم بشجاعته.

قام بأداء شخصية زيزو الممثّل زياد العيادي في أول ظهور له على الشاشة إلى جانب عائشة بن أحمد وإكرام عزوز وتوفيق البحري وزياد التواتي وفاطمة بن سعيدان... إعجاب المخرج بزياد العيادي دفعه إلى إعطائه البطولة في الفيلم، وقد نجح بشكل مميّز في أداء شخصية الشاب الصادق البريء، لكنها البراءة غير المرادفة للغباء لأن زيزو يتعلّم من التجارب التي يخوضها وأصبح قادراً على مواجهة التحدّيات بشجاعة.

عن الثورات العربيّة وتأثيرها على السينما العربيّة بصورة عامة، يقول فريد بوغدير لـ«الدوحة»: «من المؤكد أنّ الثورات العربيّة ساهمت في ولادة سينما عربيّة أكثر جرأة وحرّيّة سواء داخل العالم العربي أو خارجه. هناك اليوم رغبة في الغرب لمعرفة ماذا يدور في العالم العربي ولماذا حدثت هذه الثورات. من تونس انطلقت كلمات «ارحل.. والشعب يريد إسقاط النظام»، ومنها انتقلت إلى مصر وغيرها من الدول وصارت مرادفة للمطالبة بالحرّيّة ونهاية حكم الاستبداد».

ويؤمن فريد بوغدير أنّ على السينما التونسية اليوم أن تستفيد من أجواء الحرّيّة التي أعقبت الثورة، خاصة أنه عانى، على المستوى الشخصي، من النظام السابق الذي حارب مشاريعه السينمائية.



مشهد من «عطر ربيعي»

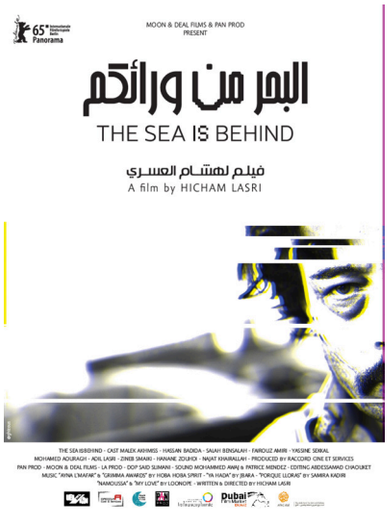


«البحر من ورائكم»..
طريق إلى رصاصة الرحمة

محمد اشويكة

يستمر المخرج المغربي هشام العسري في تقليب مواجع الذات والمجتمع. في ظرف وجيز استطاع أن يُراكِم تجربة سينمائية مُغايرة؛ إذ جعل من السينما وسيلة لإثارة بعض الأمور ذات الحساسية البالغة.

يندرج فيلمه ما قبل الأخير «البحر من ورائكم» (2014) ضمن ثلاثية تبدأ بفيلم «هُمُ الكلاب» (2013) وتنتهي بـ«جَوِّعْ كلبك» (2015)، والذي لم يعرض في قاعات العرض التجاري، بل شاهده جمهور المعاهد الفرنسية بالمغرب، وكنا المتتبعون لبعض المهرجانات العربيّة والأجنبية، ولا ندري ما الداعي إلى عدم توزيعه لحَدّ الآن سيما وقد تلاه فيلم آخر؟! فهل يتعلّق الأمر بحدس مسبق لدى صُنّاع الفيلم مفاده أن لا أحد من الموزعين سَيُقْبِلُ على مثل هذه النوعية من الأفلام أم بتخوّف مضمر من السلطة التي تستفزها مضامينُ وجرأةُ عَيِّنَةٍ مُعَيَّنَةٍ من الأفلام المغربية سيما وأن الفيلم لا يمنح نفسه بسهولة لعامة الناس؟! والملاحظ أيضاً



أن هذه الأفلام لم يتقدّم بها صاحبها لنيل التسبيق على المداخيل (الدعم) وتشارك في إنتاجها مؤسّسات عربيّة أو أجنبية، ومن ثَمّ فهي تنأى بنفسها عن كل إحراج بالرفض الرسمي لها.

يُوغِل المخرج في بحثه البصري المختلف وخصوصاً على مستوى الكتابة السينمائية سواء من حيث السيناريو أم الإخراج، فالأول مموغ بسرد غير خطي، وإن كانت حكايته تنبني على قصة بسيطة تتمحور حول امتهان شاب ينتمي إلى أسرة معوزة للرقص الشعبي، أما الثاني فقد عَمَّقَ فيه المخرج الاشتغال على الكاميرا المحمولة والمونتاج وتكسير قواعد التأطير وما يجري خارج الإطار والميل إلى الإضاءة العادية واختيار الأبيض والأسود لتصوير الأحداث جرياً على ما سار عليه في فيلمه الروائي الأول «النهاية» (2010)، وما نلمسه في الجزأين الآخرين من ثلاثية «الكلاب» التي يحضر فيها الكلب كحيوان له دلالات وحمولات متعدّدة في الثّقافة الشعبية المغربية، فهو ظاهر في كل الأفلام الثلاثة، وحاضر في عنوان اثنين منها كما يختار المخرج الجزء الأول من مثل شعبي معروف كعنوان لفيلمه، ويقول المثل: «جَوِّعْ كلبك يتبعك» للدلالة على تبعية الكلب لصاحبه، وهي حمولة مشحونة بالدلالات السياسية التي يعرف الجميع معانيها البسيطة والمعقدة.

يختار المخرج التصوير بالأبيض والأسود، ويوظّف عنوانه واقعةً تاريخية ترتبط بالخطبة الشهيرة لفاتح الأندلس طارق بن زياد الذي يُنْسَبُ إليه أيضاً جبل طارق، وفيها يقول: «أيها الناس، أين المَفَرُّ؟ البحرُ من ورائكم، والعدوُّ أمامَكم وليس لكم والله إلّا الصدقُ والصَبْرُ». فهل يستعيد المخرج هنا المقطع بنوع من الأسف على مَاضٍ ولّى أم باستحضار الخيبة والمرارة الّتي تجعله يرى الأمور بسوداوية واضحة، وسخرية مكثفة حملته على إطلاق اسم «طارق» على «بطل» الفيلم، و«العَرَبي» الذي يُعَدُّ شخصية مؤثرة في مجريات الأحداث الدرامية؛ إذ بمجرد عدم قدرته على جرّ العربة سيتوقّف نشاط صاحبه الذي ظلّ ملازماً له، ومحتفياً به، بل أظهر تجاهه أحاسيس إنسانية، وتبلغ قمة العلاقة بينهما حينما يريد تخليصه من وضعية العجز والمرض بواسطة قتله ودفنه إلّا أنه سرعان ما لم يقدر ابنه على إطلاق رصاصة الرحمة عليه. وفي هذا الارتباط رفضٌ للانخراط في العلاقات الملتهبة بين الناس الذين تدفعهم ظروفهم الاجتماعية والسياسية والثّقافيّة إلى التصرُّف بِعَدَاء وجفاء كما أن إقصاءهم يدفعهم إلى ربط صلات بديلة غالباً ما تكون مع المقصيين أو اتخاذ بعض الحيوانات رفيقاً لهم، ومؤنساً لوحدتهم، ومخففاً لتوتراتهم.. وفي ذلك موقف مضمر من الوجود والإنسان معاً، وصرخة صامتة في وجه المجتمع المتمادي في عليائه، والسائر نحو جشعه بكل جشع.

يستند الفيلم من بدايته إلى نهايته إلى العطاء السخي للممثلين، والمتجلّي في قدرة كل من مالك أخميس (طارق) وحسن بديدة (داوود) على النفاذ إلى عمق شخصيتيهما، فالأول متهم بالمثلية الجنسية لأنه يمتهن، بطريقة غير منتظمة، مهنة الرقص بالأعراس والحفلات الخاصة مرتدياً لباساً نسوياً وحاملاً للإكسسوارات المرتبطة به وواضعاً لماكياج خاص ومثير. سبق للممثلين أن اشتغلا مع هشام العسري، وهما لا ينفصلان عن منجزه إلى درجة يمكن القول معها بأنهما



مشهد من «البحر من ورائكم»

استضمرا أسلوبه، ووجد فيهما بدوره إضافة إلى الممثل صالح بنصالح (لطفي) خامة حسيّة استثمرها لصالح توجهه السينمائي الموسوم باعتماده على كتابة سيناريستية تتأسس على المشهد المنفصل كوحدة دلالية مستقلّة، فالمتأمل لأفلامه لابد وأن تَعْلَقَ بذهنه بعض المَشَاهِد القوية والصادمة في آنٍ واحد، وإذا ما قارنا علاقة الابن بابنه وتلك التي تربطه ببغله فيمكن أن نستشف سوداوية رؤية المخرج المؤلف للواقع الذي يقدّمه لنا بكاميرا محايثة له، ومنغمسة في دواخل شخوصه، وملتصقة بتفاصيله.. إنها كاميرا تتأسس على التفاصيل التي تقودنا نحو فهم الكل. وهنا نتصوّر المخرج وكأنه لا يصوّر، بل يُشَرّح بمبضع حاد اللحمة الجمعية ويقطّع أوصالها دون رحمة ولا شفقة مما يجعل الفيلم قاسياً على الذين اعتادوا التستر خلف بعض الأيديولوجيات الحاجبة للحقيقة، والتي يتخذ الفنان أو المبدع أو المفكّر موقفاً منها، ويواجهها بلا هوادة.

بالموازاة مع الاهتمام بالصورة شكلاً ومضموناً، لا يفرّط هشام العسري في إيلاء الصوت مكانة خاصة، فالفيلم ضاج بالمؤثرات الصوتية العاكسة لضجيج الحياة وعنفها، ومحشو بأغاني الراب والهيب هوب الحاملة لمعجم خاص من الكلمات المشحونة بالرفض، والمنحازة لقضايا المهمشين والمغلوبين والمرضى الذين لا يعترفون بمرضهم أو يتعايشون معه من خلال إنكاره ظَانّينَ بأن حالاتهم عادية، لكن، ذلك لا يمنع تعطش شخصياتهم للانعطاف نحو الأفضل والأجمل، فالمعاناة النفسية واضحة، والأعراض العنيفة والصامتة بارزة، والانطواء بَيِّنٌ.. وتظلّ أبواب الأمل والحلم مُشرَعة على المستقبل.

يشترك هذا الفيلم مع الأفلام الأخرى وفيلمي الثلاثية في تيماته الكبرى، ومقاربته الجريئة، وأسلوبه السينمائي الذي يعتمد المزج بين الطابع الوثائقي والدرامي، ومباشريته الصادمة التي لا تخلو من مقاربة شاعرية للموضوعات، وانفتاح على الفنون البصرية كالكاريكاتير والغرافيتيا والتشكيل والموسيقى والغناء، فضلاً عن إلمامه بفنون الشارع التي تُعدّ أفلامه امتداداً لها، فالشارع هو المدونة المفتوحة والفضاء الأثير لهشام العسري، منه يستوحي شخصياته الفيلمية، وحواراته، وأصوات أفلامه.. وهنا لا نتردّد في تسمية أفلامه بأفلام الشارع بصفته المرآة العاكسة لإنسان المدينة الراهنة.

يهتم العسري فضلاً عن الشارع بالبحر، فهو مكوّن أساسي من مكونات الثلاثية لأنه دائم الحضور والاستعارة، وملجأ للهروب والاحتماء والتأمل والخلوة والانزواء والعربدة والسخط، وفضاء للالتقاء بالناس والحيوانات ومُصَادَفَةِ بعض المهملات والمقنوفات والمتلاشيات والبقايا كأرجل الدجاج التي يستعملها المخرج في فيلمي الثلاثية الآخرين بشكل إبداعي مثير ومقزز مما يستدعي استنفار الغرائز الإنسانية ومساءلة ألغازها الخفيّة.

تحاكي «أفلمة» مسرحية «بالنسبة لبكرا شو» لزياد الرحباني تمريناً يفاضل بين الأذن والعين. بعد أن عرفناها سماعاً، عبر تسجيلات صوتية ممتازة دفعتنا إلى تخيُّل شخصياتها و«السينوغرافيا» المتصلة بها، ها نحن اليوم في مواجهة صورة عنها مُعَدّة من مشاهد كانت التقطتها ليال الرحباني الراحلة، شقيقة زياد، واستثمر المنتج إيلي خوري في ترميمها.

«بالنسبة لبكرا.. شو؟»

يفاضل بين الأذن والعين

بيروت : نسرين حمود

حين صوّرت ليال الرحباني «بالنسبة لبكرا شو» تصويراً هاوياً بطلب من شقيقها زياد، كان الهدف من الخطوة مراقبة الأخير الأداء على المسرح. لَعلّ ما تقدّم يفسّر رداءة النسخة المرمّمة والمعروضة في دور السينما اللبنانية مؤخراً.

في المفاضلة بين الحواس، يخلص المشاهد المتطلب إلى أن فيلم «بالنسبة لبكرا شو» يردي عنصر التخيُّل المتولّد من سماع تسجيلات المسرحية قتيلاً، برصاص قوامه صور تزغلل العين! تأتي «الأفلمة» لتخفت ألق «الوثيقة» المستشرفة شكل المجتمع اللبناني الراهن منذ سنة 1978، تاريخ عرض المسرحية على مسرح «أورلي» المندثر، إذ نتأكّد بعد مبارحة الصالة المظلمة من قول اينشتاين عن الخيال بأنه أهم من المعرفة ويطوّق العالم!

من جهة ثانية، لا تتجاوز الأخبار المتواترة عن نسب المشاهدة العالية للفيلم في الصالات المحلية، وتقدّم الأخير على الإنتاج الهوليوودي، المتوقّع. قبل أن يعرض «بالنسبة لبكرا شو»، وتحديداً منذ الإعلان عن ترميم المسرحية المصوّرة، كانت الدلائل تشير إلى أن العمل سيراكم الإيرادات، إذ من المعلوم أن الانفلات صعَّب من «النوستالجيا» إلى ماض كانت «بالنسبة لبكرا شو» بقفشاتها وأغنياتها حاضرة فيه، وأن «الحشرية» ستجعل الشيب والشباب يقبلون على العمل المحتل مكانة فسيحة في الوجدان اللبناني. بيد أن ذلك لا ينفي أن مشاهداً متطلباً سيفغر فاه تعجُّباً من لقطات في الفيلم قائمة على لصق مشاهد غير متصلة من المسرحية بارزة البطلة مرتدية أزياء مختلفة، أو من أخرى تركز فيها «الكاميرا» على شخصية في العمل، فيما الصوت يتأتى من ثانية غير مبيّنة في «الكادر»... بالمقابل، تقضي الأمانة الصحافية الإشارة إلى أن المشهد الراقص في الفيلم بديع، وأن فرصة التلصُّص على الشخصيات خلف الصور المتحرّكة المنقطة دليل سوئها تبيّن الرحباني (زكريا) ممثلاً



بالنسبة لبكرا شو؟

مشهد من المسرحية

رشيقاً لا يُستهان بقدراته الحركية، ورفيق نجم (نجيب) مؤثراً في أدائه، والراحل جوزف صقر (رامز) عفويّاً للغاية كما يتطلّب دور القروي المنبهر بأضواء المدينة. وتبيّن أيضاً قامة ثريا (نبيلة زيتوني) المحملة بإغراء الأنثى، وتعقيدات أسامة (فايق حميصي) المثقف الوصولي!

سال حبرٌ كثير، منذ بدء عروض «بالنسبة لبكرا شو» في نسختها السينمائية، من باب الموقف إزاء آراء الرحباني السياسية في السنوات الأخيرة، خصوصاً في شأن الحرب بسوريا. ومن ثَمّ، أبدت هذه المواقف تبرماً من المادة السينمائية، أو تصفيقاً حاراً لها.

تحكي المسرحية عن زكريا النازح وعائلته من الريف إلى بيروت بداعي العمل في مطعم بالحمرا، وقبوله مكرهاً مشاركة زوجته ثريا له العمل نتيجة عجزه عن تأمين مصاريف العائلة، والأقساط المتولّدة من السكن في المدينة. بعد أن يتغاضى زكريا لبعض الوقت عن مجالسة ثريا زبائن المطعم ومرافقتهم بعد السهرات العامرة في المطعم برضاه، بهدف مقاتلة الفقر بما لا يقبله الناموس، يغرق في لعبة الشك التي تحوّلت إلى خلافات متواصلة مع ثريا، إلى حد ارتكاب جريمة بحق أحد الزبائن بدون أن يرديه قتيلاً، ليكمل رحلته البيروتية في السجن!

لا يوفر العمل «التراجيكوميدي» شديد الراهنية أزمات البلاد الاقتصادية الاجتماعية، ويرسم مآل السياسات المشدّدة على اختصار دور لبنان بالسياحة، ليتحوّل سكان لبنان إلى شخصيات تومئ برؤوسها قبولاً على كل ترهات السائحين طمعاً في أموالهم! هو ينعى سياسات الدولة المصفقة للمبادرة الفرديّة، بحجة التخلّي عن دورها الرعائي ومن حفظ حقوق الموظفين والعمال. الدولة المنشغلة عن إنماء الريف والحاثة على هجره باتجاه المدينة أو الدول العربية، وغير المبالية بالأجور الخفيضة المولّدة لعيشة تحت سيف أقساط المصارف المصلت على رقاب العمال، والضالعة في ضرب التعليم الرسمي لصالح الخاص، والدافعة إلى رسم علاقات جديدة في المجتمع تُعيد تعريف الزواج والعائلة والثقافة.

يثبت العمل أن زياد الرحباني كان قارئاً عميقاً لمجتمعه، وقدّم الأخير في وثيقة ثمينة مدعمة بأغنيات بصوت الراحل جوزف صقر محرّكة أوتار القلوب. لكن، وبخلاف الأرباح التجارية، لم تضف «الأفلمة» إلى المسرحية الرائدة الكثير، بل شدّدت على أن التكنولوجيا المطوّعة لعرض العمل بعد كل هذه السنوات أخسرته أصالته، وأثبتت أن الحديث عن حفظ الذاكرة، خصوصاً حين ينطلق من شركة عملاقة منتجة (مجموعة كوانتوم) هدفها مادي لا ينطلي على أحد! علماً بأن التسجيلات الصوتية كانت كافية ووافية في هذا المجال.



الفيلم العربي القصير..
صناعة تزدهر بلا جمهور

لقطة من «السلام عليكِ يا مريم» للفلسطيني باسل خليل

ندين جرجوره

يشهد العام 2015 مفاجأة جميلة بالنسبة إلى النتاج الروائي العربي القصير، إذ ينال «موج 98» (15 دقيقة) للُبناني إيلي داغر، المشغول بتقنية التحريك، جائزة «السعفة الذهبية» للفيلم القصير، في الدورة الـ68 (13 - 24 مايو/أيار 2015) لمهرجان «كانّ» السينمائي الدولي؛ في حين أن الروائي القصير الآخر «السلام عليكِ يا مريم» (14 دقيقة) للفلسطيني باسل خليل يُرشّح، رسمياً، لـ«أوسكار» أفضل فيلم قصير، في 14 يناير/كانون الثاني 2016، لكنه لن ينال الجائزة في حفلة الدورة الـ88 لـ«أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية»، التي توزّع الجوائز مساء 28 فبراير/شباط 2016 (يحصل عليها الفيلم الإيرلندي Stutterer لسيرينا أرميتاج وبنجامن كليري). لكن الأهمّية كامنة في حصوله على صفة «مرشّح رسمي»، وهنا وحده كاف، إلى حدّ كبير، لإتاحة فرص أكثر أمام المخرج، على مستوى الإنتاج والتوزيع تحديداً، بالنسبة إلى مشاريعه المقبلة.

لن يكون الفوز بجائزة أو بترشيح رسميّ في أهم «معقلين» سينمائيين دوليين سبباً وحيداً للقول إن الفيلمين يستحقّان المُشاهدة. فهما يتمتّعان بجماليات فنّيّة ودراميّة وبصريّة وثقافيّة وتقنيّة، تتناول وقائع العيش في جغرافيا ملتهبة بغضب وتوتر وارتباك وقلق، وإنْ تتمّ المعالجة السينمائية بأسلوبين مختلفين. فالجماليات هذه سببٌ أساسي لفوز الأول بالجائزة الأولى في فئة الفيلم القصير، ولنيل الثاني ترشيحاً رسمياً في الفئة نفسها، لأنها (الجماليات) معقودة على نسق احترافيّ، يتّخذ من التحريك بناءً بصرياً لقراءة الارتباك الناتج الفرديّ في مدينة (بيروت) مشحونة بتمزّقاتها وانسداد أفق الخلاص فيها أو التحرّر من وطأة خيباتها وانكسارات أهلها (موج 98)؛ أو بجعل الحسّ الكوميديّ الساخر ركيزة درامية لتفكيك بُنى اجتماعية وثقافيّة ودينية في بيئتين متناقضتين ومتخاصمتين في فلسطين المحتلّة: مسيحية فلسطينية، ويهودية إسرائيلية «السلام عليكِ يا مريم».

فيلم باسل خليل- الفائز بجائزتي أفضل سيناريو في الدورة الـ38 (7 - 12 يوليو/تموز 2015) لـ«مهرجان الفيلم القصير في الهواء الطلق في غرونوبل» (فرنسا)، وأفضل فيلم قصير في الدورة الـ 12 (9 - 16 ديسمبر/كانون الأول 2015) لـ«مهرجان دبي السينمائي الدولي»- مشغولٌ بحسّ يُثير بعض الضحك إزاء مفارقات وحالات وتفاصيل تبدو هامشية، لكنها عملياً تُشكّل جوانب أساسية للنواة الحياتية اليومية لأناسٍ منتمين إلى بيئتين اجتماعيتين مختلفتينِ، وموجودتين في بقعة جغرافية واحدة. مفارقات وحالات وتفاصيل تحدث في لقاء غير مُتوقّع بين عائلة يهودية مؤلّفة من رجل مُتشدّد دينياً وزوجته وأمّه العجوز المُقعدة، وراهبات مسيحيات نادراتِ الصمت، ومقيماتٍ في دير «راهبات الرحمة». اللقاء غير المتوقّع يتمّ إثر اصطدام سيارة العائلة بتمثال للسيّدة العذراء عند مدخل الدير، ما يُحتّم عليها طلب المساعدة من الراهبات، وذلك في يوم «سبت»، مع ما يعنيه هذا اليوم تحديداً من ضرورة ممارسة سلوك مُتشدّد دينياً، بالنسبة إلى الرجل وعائلته.

يغيب عن الفيلم كلُّ إسقاط أيديولوجي، كما أن لا أحكام مسبقة أو لاحقة فيه. فـ«السلام عليكِ يا مريم» معنيٌّ أساساً بما هو أعمق وأهم: كشف بعض المخبّأ في الذات الفردية، أمام حادثة مفاجئة تزيل كلّ قناع، وتفضح كلّ مبطّن. السرد الحكائيّ متوغّلٌ في ثنايا كلّ طرف على



لقطة من «موج 98» للّبناني إيلي داغر



لقطة من «حار جاف صيفاً» للمصري شريف البنداري

حِدة من جهة أولى، وفي نسيج العلاقة الملتبسة والمعقّدة بين الطرفين من جهة ثانية. فالتشدّد الديني حاضرٌ، أصلاً، لدى الطرفين، لأن الراهبات ملتزمات عيشاً متقشّفاً وصمتاً وعزلة مطلقةً عن الخارج، والعائلة اليهودية نتاج تربية متزمّتة دينياً، مع ما يتضمّنه التزمّت الديني هنا من سلوك حياتي يتحوّل إلى قواعد صارمة في العيش اليومي.

أما «موج 98»، فيروي- عبر رسوم ملوّنة ألواناً غامقة- شيئاً من خيبة العيش في مدينة تُحبط ساكنيها لشدّة انغلاقها على خراب وانسحاق أمام فوضى وموت وتمزّقات عديدة. الصمت أساسيّ، والصُوَر جوهر الحكاية والمعبِّر عن مساراتها. صُوَر تنهب بالشخصيات والمناخ والمدينة والأشياء إلى التخوم القاسية للمتاهة، وتضع الراوي- الشخصية الأساسية- أمام مفترق مرير يأخذه إلى سطوح أبنية، ويرافقه في ترحاله داخل الأزقة، بحثاً عن خلاص ما.

المتاهة والبحث عن خلاص ما حاضران أيضاً في «حار جاف صيفاً» (32 دقيقة) للمصري شريف البنداري. العجوز الناهب إلى عيادة طبيب أجنبي مُختصّ بالأمراض السرطانية، يجد نفسه محاصراً داخل سيارة أجرة، قبل أن يقع ضحية مفارقات تصنعها شابّة تريد الزواج، وتعيش حالة من الضياع وسط الزحام ومشاغل العرس. العلاقة الناشئة بين العجوز (محمد فريد) والشابّة (ناهد السباعي) نوعٌ من مساحة روحية لراحة مبطّنة، إذْ لا يتردّد العجوز عن مساعدتها، قبل وصوله إلى الطبيب، الذي يُشخّص مرضه بمرحلة متقدّمة جداً. السرطان مرضٌ يفتك بالجسد والروح معاً.

لكن «حار جاف صيفاً»، بتصويره القاهرة وأزقّتها وضجيجها وغبارها ومتاهات ناسها فيها، يكشف سرطانات مختلفة تعشعش في المدينة وناسها، بأسلوب مبسّط يخترق الزوايا، ويلتقط نبض المدينة وتفاعلاتها وامتداداتها المتشعّبة في أرواح وحالات وانفعالات، يتداخل فيها الذاتيّ البحت بالعام. شريف البنداري متمكّنٌ من عالمه الروائيّ، وقادرٌ على تكثيف اللحظة، ومتنبّهٌ إلى كيفية اختزال عالم بأكمله في فيلم قصير، يُحوّله إلى مرايا تفضح وتبوح في آنٍ واحد.

أن يكون فيلمٌ قصيرٌ مرآةً تفضح وتبوح، فهذا يعني أن «الوقت الضائع» للأردنيّ الفلسطيني رامي ياسين نموذجٌ سينمائي متماسك للفضح والبوح معاً. الدقائق الـ13 مسارٌ تصاعديّ لمعنى العلاقة المتأزّمة بين أب يحتضر على فراش أبيض في مشفى، وابن يحاول تأكيد حرّيّته الذاتية في العيش أمام احتضار الأب غير المتنازل عن سلطته النكورية الأبوية الحادّة. التفاهم غير قائم، والمصالحة دونها تمسّك حادّ للأب بما يراه «الأصحّ»، وللابن بما يعتبره ذاتياً بحتاً. أما السياق الدرامي، فمشبعٌ باختصار جنريّ لحوارات مشغولة بدقّة، وللقطات مُصوَّرة بما يتلاءم وفداحة الخلاف والمأزق، ولأداء تمثيلي (مكرم خوري ورامي ياسين) يُكمِل حيوية الحبكة على فراش الموت.

في مقابل الجماليات المتنوّعة للأفلام السابقة، يبدو «غصرة» (26 دقيقة) للتونسي جميل النجّار مختلفاً تماماً، خصوصاً على مستوى اختياره النكتة الساخرة كقراءة لواقع الحال المتنوّع في تونس، سياسياً وحياتياً واجتماعياً. فسائق سيارة الأجرة يجد نفسه في مكانٍ ناءٍ، لاستراحة من عمل، أو لتمضية وقتٍ بعيداً عن كلّ ضجيج. لكنه يعاني مشكلة: إذْ كلّما أراد «تلبية نداء الطبيعة»، يأتيه أناسٌ من كلّ حدب وصوب، فارضين عليه المثول لألعابهم المختلفة، المُقدَّمة بأسلوب يحاول مزج السوريالي بالواقعي: مرشّح لانتخابات نيابية، أو فرقة موسيقية، أو امرأة تقود سيارتها المكشوفة وتبحث عن مَخرج، إلخ. البساطة فاقعة، لكنها تبقى عاديةً في تصوير ملامح من الاجتماع التونسي في لحظات انهيار وتخبّط.

إلى ذلك، يوغل فيلما «الحقل القرمزي» (18 دقيقة) للفلسطيني نصري حجاج و«الصراط المستقيم» (15 دقيقة) للّبنانيين فؤاد عليوان وأوفيديو الحوت في تداعيات الحرب السورية، وتأثيراتها الإنسانية والأخلاقية والثّقافيّة في البيئات الاجتماعية. فالأول يتناول حكاية تامر (مراهق فلسطيني سوري) الهارب من جحيم الخراب إلى الملاذ النمساوي، والثاني يتابع مأزق عائلة متبيّنة لكنها تقع تحت سطوة التشدّد العنفيّ لجماعات إسلامية متطرّفة. البساطة هنا كامنةٌ في ثنائية المعالجة والسرد، تلك البساطة التي تروي شيئاً من الحال المزرية التي يعانيها كثيرون، والتي تُقدِّم المناخ العام للحكايتين بشيء من سلاسة ووضوح وتمكّن بصري.

هذه نماذج. صناعة الفيلم العربي القصير مزدهرةٌ، وهي تتضمّن تنويعاً قابلاً لمزيد من النقاش النقدي، على الرغم من صعوبات تواصله المباشر مع المُشاهدين المحتملين.

«سبوت لايت»

بطولة السُّلْطَة الرابعة

عبد الكريم قادري

استطاع الفيلم الأميركي «سبوت لايت spotlight»، أن يفتك جائزتين مهمتين من أحد أعرق وأكبر الفعاليات السينمائية العالمية، التي تنظّمها أكاديمية الفنون وعلوم الصورة المتحرّكة في دورتها الـ 88 التي جرت فعالياتها ليلة الـ 28 من شهر فبراير/شباط 2016 بلوس أنجلوس، وقد خرج العمل بأوسكار أفضل فيلم، وآخر لأفضل سيناريو أصلي، رغم المنافسة الشرسة والقويّة بين الأفلام المشاركة، أبرزها من قبل فيلم «العائد» للمخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليز إيناريتو، وبدرجة أقلّ فيلما «نو بيج شورت» لآدم مكاي، و«بروكلين» لجون كرولي، أما فيلم «غرفة» للمخرج الأيرلندي ليني إبراهامسون فقد كان البعض قد وضعه في قائمة الأفلام التي ربما ستصنع المفاجأة، وهنا ما لم يتحقّق، إذ خلت هذه الدورة من المفاجأة التي دأبت على صناعتها الأكاديمية في كل سنة تقريباً، حيث جاءت النتائج حسب توقعات الكثيرين، مرضية ومتناسقة، غلب عليها الجانب الفنّي والجمالي، مبتعدة عن السياسة ومجاملاتها الفجة.

ترتكز قصة فيلم «spotlight» على أحداث واقعية جرت في مدينة بوسطن، أبطالها مجموعة من القساوسة اعتدوا جنسياً على العشرات من الأطفال، وهنا



بعلم مسبق من الأبرشية التي غطت عليهم، وقد تفجّرت الفضيحة سنة 2002 عن طريق فريق «بقعة ضوء» الذي يشتغل في صحيفة «بوسطن غلوب» المحلية، ما أدى بالكاردينال برناردو لو إلى تقديم استقالته إلى الفاتيكان، الذي قبلها بعد اجتماع قصير بين البابا ومجموعة من الكهنة.

انطلاقاً من هذه القصة قدّم المخرج توم مكارثي فيلمه مع كاتب السيناريو جوش سينكر، والذي استغلّه بمشهد تمهيدي سريع جهّز من خلاله المُتلقّي إلى ما هو آتٍ في الفيلم، كي يستوعب الكارثة ويتقبلها ولا يقع تحت أي صدمة، وفي نفس الوقت كان بمثابة الطُعم التشويقي الذي سيضمن من خلاله استمرارية المُشاهدة لكل العمل، وقد تجسّد هذا المشهد من خلال فضاء مخفر شرطة، حيث تَمّ إلقاء القبض على قس متهم بالشذوذ الجنسي، ومن هنا يعطي ضابط شرطة، وعلامات الخوف والترقّب بادية على وجهه، أوامره بأن يبعدوا مراسلي الصحف، ليكون هذا المشهد بمثابة المقدّمة العامة التي ترسم الخطوط العريضة للفيلم.

هذه الانطلاقة المميّزة كانت كفيلة بأن تجعلنا ندخل في أجواء الفيلم وخباياه، فضاء صحيفة «بوسطن غلوب»، التي يميّزها العمل الذي يقوم به فريق قسم التحقيق «بقعة ضوء»، المتخصّص في القضايا الكبرى، والذي يستغرق في القضية الواحدة شهوراً وربما سنوات، لكن النتيجة التي تخرج بها تكون مذهلة وتصنع رأياً عاماً وتوجهاً ما، هذا ما نخرج به عندما نُشاهد الحوار الذي جرى بين رئيس التحرير الجديد مارتي (ليف شرايبر)، وروبي (مايكل كيتن)، رئيس فريق «بقعة ضوء»، واستناداً إلى مقال منشور في جريدة محلية مغمورة يدور فحواه حول تعرّض طفل لتحرش



جنسي، يأمر رئيس التحرير الفريق بتأجيل القضايا التي يعملون عليها والتحقيق في هذه القضية، ومن هنا تبدأ أجواء الإثارة وعمليات طرح الأسئلة والاستقصاء حول هذه القضية الجوهرية، مع ضحايا محتملين ومحامين سبق وأن قاموا بتسوية قضايا بهذا الشكل، وقضاة، وقساوسة، وغيرها من الأشخاص الذين لهم صلة بهذه القضية، ولكلّ فرد من الفريق توجّهه المعيّن، وطريق يسلكه، بالإضافة إلى روبي هناك أيضاً مايكل رزنديز (مارك روفالو) الذي ترشّح عن هذا الدور لجائزة أوسكار أفضل ممثل مساعد، وساشا فايفر (رايتشل ماك أدامز) التي ترشّحت هي الأخرى في هذا الدور عن أوسكار أفضل ممثلة مساعدة، بالإضافة إلى باقي الفريق الذي يعكسه بن (جون سلاتري) و(ستانلي توكسي)، واجهت هؤلاء جملة من المشاكل والتخمينات، أبرزها التي تتعلّق بمستقبل صحيفة «بوسطن غلوب»، وما سيحدث لها، من قِبَل المتعاطفين مع رجال الدين، من مختلف شرائح المجتمع من السياسيين وصنّاع القرار، ناهيك عن التهم الجاهزة التي يمكن أن يطلقها الكاردينال وغيره على رئيس التحرير مارتي بحكم أنه يهودي الديانة، وهنا من خلال التهديد المبطّن الذي أُطلق بعد اللقاء الذي جمعهما.

وكانت أكبر المعوقات التي واجهت التحقيق وأجّلت نشر التقرير هي هجمات 11 سبتمبر/أيلول التي هزت العالم، لكن بعد فترة تم نشره وكان له وقع قوي على الرأي العام، ناهيك عن مئات الاتصالات التي تلقتها الصحيفة من قِبَل ضحايا، تدين أكثر من 90 قساً من الأبرشية، ناهيك عن خروج مظاهرات أدّت بأن قدّم الكاردينال استقالته.

من وجهة نظر الصحافة الاستقصائية، ولأسباب موضوعية وجمالية، عالج الفيلم هذه القضية التي أثارت الرأي العام. فموضوعياً؛ الفريق الصحافي «بقعة ضوء» هو الذي كشف خيوط القضية وفجّرها لدى الرأي العام. وفنّياً؛ فإن العمل الصحافي الاستقصائي يعتمد على تحليل البناء السردي بما فيه من الإثارة والتشويق والترقّب، وهي المعادلة التي يشتركان فيها. كما أتاح أسلوب صحافة الاستقصاء في سرد هذه القضية فرصة لعقد العديد من المقارنات والأضداد، بداية من الأسئلة المهنية التي تعتمدها الصحافة والتجرّد من الأنا لتكون الغاية موضوعية، والمحاولة الحثيثة لتغطية الجوانب والثغرات التي يمكن أن تحدث، وذلك بالبحث عن تأكيدات من طرف شهود، وتوفير وثائق قانونية تدعم الطرح وتؤكّده، ومروراً بالتضحية الأسرية والاجتماعية التي يمكن أن يدفعها هؤلاء في سبيل النجاح، إذ إن هناك من يفقد زوجته، وهناك من يفقد عائلته ولا يلبي حاجياتها، وهناك من يضحي بصداقته، لا لشيء سوى لتظهر الحقيقة دون مواربة، كما أن هناك مقارنة لطيفة نقلها الفيلم من خلال المحامي الماكر الذي يستفيد من صفقات بين القساوسة والضحايا وهو أريك ماكليش (بيلي كرودوب)، وفي المقابل هناك محامي الضحايا الطيب الذي يسعى لإظهار الحقيقة وإبرازها، والذي عكسته شخصية ميتشل (ستانلي توشي)، ناهيك عن الخلاصة المهنية التي يمكن الخروج بها بشكل عام من فريق «بقعة ضوء»، وهي أن العمل الصحافي مسؤولية قبل أن تكون وظيفة يؤدّيها الشخص، وفي المحصلة، ينتج عن كل هذا كله: إبراز حقيقة أن الصحافة سلطة رابعة، عن طريقها أُرغم فريق التحقيق بأن لا يكون الجزاء مقتصراً على تقديم القساوسة لاعتذاراتهم بعد نشر التقرير، بل إن يزعزع «النظام» ويعيد تشكيله، كي لا تتكرّر هذه الحادثة، وقد تحقّق ذلك بما أثبت الدور التنويري الذي يمكن أن تقوم به الصحافة في المجتمع.

فعالية «قمرة» في دورتها الثانية

التطوير والتمويل
يدفعان السينما العربيّة للعالميّة

الدوحة- حسام علوان



صورة جماعية لأصحاب المشاريع المشاركة في «قمرة»

في الفترة ما بين 4 - 9 مارس/ آذار 2016 استضافت مؤسّسة الدوحة للأفلام فعالية «قمرة» السينمائية للعام الثاني على التوالي، والتي تجري تحت رعاية سعادة الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني رئيس مجلس مؤسّسة الدوحة للأفلام وصاحبة الدور الرائد في دعم السينما العربيّة، وتُعَدّ فعالية «قمرة» فريدة من نوعها بين الفعاليات السينمائية العربيّة، فهي ملتقى احترافي لصُنّاع الأفلام يهدف إلى تعزيز مهاراتهم الإبداعية وتمكينهم من تقديم أنفسهم ومشاريعهم وأعمالهم قيد التنفيذ بالفعل إلى كوكبة منتقاة من أبرز صُنّاع الأفلام العالميين، ومبرمجي المهرجانات السينمائية الكبرى ووكلاء بيع الأفلام العالميين الذين يقومون بدورهم بعرضها في جميع أنحاء العالم من خلال علاقتهم مع موزعي الأفلام في كل بلدان العالم.



الحدث يبدو استكمالاً لدور أخذته مؤسّسة الدوحة للأفلام على عاتقها لدعم السينما العربيّة ضمن منظومة أوسع لدعم سينمات العالم المختلفة، بحيث يكون للمؤسّسة حضور فعال بين مؤسّسات السينما الكبرى في العالم، ومن ثَمّ لم تكتفِ بدورها كداعم مادّي، ولكن تجاوزت ذلك لتلعب دوراً لا يقلّ أهمّيّة في تقديم الدعم في المراحل المختلفة لصنع الفيلم من خلال برنامج تدريبي مكثّف لتطوير مهارات صُنّاع الأفلام من خلال ربطهم بمجريات الأمور في السينما العالمية اليوم.

اشتمل الحدث على مجموعة من البرامج هي برنامج ندوات قمرة الدراسية وهو برنامج يستضيف كوكبة منتقاة بعناية من كبار المبدعين السينمائيين في العالم ليتحدّثوا عن تجاربهم السينمائية، بحيث يكونون مصدراً للإلهام لصُنّاع الأفلام العرب، وكذلك برنامج مقابلات لصُنّاع الأفلام أصحاب المشاريع مع مجموعة من مطوّري المشاريع السينمائية من المشرفين على تطوير السيناريو إلى المشرفين على تطوير المشاريع، بحيث يتم تأهيلها لتكون جزءاً من منظومة الإنتاج المشترك العالمية، وأما المشاريع قيد الانتهاء - أو التي تَمّ تصويرها بالفعل ومونتاج أجزاء منها - فتحظى كذلك ببرنامج عروض قاصر على مبرمجي المهرجانات السينمائية الكبرى - كان، فينيسيا، برلين، تورنتو، لوكارنو، روتردام، سان سابستيان وغيرها - الذين تتاح لهم النظرة الأولى على الأفلام ليضعوها في حسبانهم، وكذلك عروض أخرى لوكالات بيع الأفلام العالمية - وشارك من بينها هذا العام ماتش فاكتوري وفورتيسمو وموميتو وغيرها من كبرى وكالات بيع الأفلام.

ندوات «قمرة»

تضمّن برنامج ندوات قمرة الدراسية هذا العام استضافة خمسة من روّاد السينما العالمية المعاصرين، من خلال عرض عمل من أعمالهم وإجراء حوار موسّع عن أعمالهم مع محاور سينمائي رفيع المستوى وبمشاركة الجمهور.

أول المشاركين كان المنتج السينمائي وكاتب السيناريو والمخرج والأكاديمي الأميركي جيمس شاموس الذي وصفته جريدة الجارديان بقولها «فكر في كل هذه الأفلام العظيمة التي ربما شاهدتها في السنوات الـ 15 الماضية - وهناك احتمالات كبيرة أن يكون جيمس شاموس قد وقف وراءها»، وعرض له فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» من إخراج التايواني أنج لي، وكان من البديهي أن تركز المحاورة مع شاموس على تجربته مع أنج لي اللذين صنعا معاً 12 فيلماً في واحدة من أنجح علاقات التعاون السينمائي العالمية. لم يكن هناك أحد أجدر من ريتشارد بينا على إدارة هذا الحوار الثري نظراً لأن كلاً من شاموس وبينا يعملان معاً كأساتذة في جامعة كولومبيا العريقة وتربطهما صداقة سينمائية وأكاديمية. ألقى الحوار الضوء على الدور الذي يلعبه المنتج السينمائي المستقلّ في اكتشاف المواهب السينمائية وتطويرها ودفعها لإنجاز أفلامها السينمائي، وكيف أن المنتج دوره لا يقتصر على توفير الموارد المالية الكافية لإنتاج الأفلام، ولكن أيضاً بناء رؤية واضحة لتطويرها والتخطيط لوضعها في حيّز التنفيذ من خلال تصوُّر واضح لقنوات التمويل المتاحة وقنوات التسويق والعرض وبناء استراتيجية للمهرجانات وغيرها من المهام التي تقع على عاتق المنتج السينمائي.

في اليوم الثاني استضاف البرنامج نوري بيلج جيلان الحائز على السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي عن فيلمه «نوم الشتاء» سنة 2014، وعرض له الملتقى فيلمه «حدث ذات مرّة في الأناضول» الذي كان قد حاز



المخرج المصري أحمد فوزي يناقش فيلمه «ورد مسموم» مع المنتجة كونستانتينا سترافنو



المخرج الروسي الكسندر ساخوروف في متحف الفن الحديث بالدوحة حيث قدم محاضرته السينمائية

جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي لعام 2011. ركّز الحوار الذي أجراه كذلك ريتشارد بينا على تجربة جيلان التي امتدت من العمل كمصور فوتوغرافي إلى صانع أفلام بفريق عمل مُصغّر إلى صانع أفلام ضخمة إنتاجياً. وبقدر ثراء الحوار إلّا أن جيلان يعدّ نموذجاً للمخرج السينمائي الذي يُعدّ الأقلّ قدرة على تقييم تجربته السينمائية وعناصر القوة والضعف فيها، فقد بدا متطلعاً للمستقبل بدرجة تعيقه عن النظر لماضيه السينمائي، بحيث بدا وكأن هناك نوري القديم الذي صنع أفلاماً بإمكانيات صغيرة حقّقت له التواجد في أكبر مهرجانات العالم، ونوري الذي تتهافت مؤسّسات الدعم على تمويل أفلامه وأصبح يبحث عن أقصى درجات الاحترافية فيها ويتنكّر لكلّ ما قد يُعدّ هاوياً سواءً أكان ذلك جزءاً من فريق العمل أو الممثلين. بدا جيلان أقرب ما يكون لشخص بلا مشاعر حنين لماضيه، ويبدو متصالحاً مع فكرة الاستفادة من التطوّر التكنولوجي الذي نقل السينما من عصر السولويد إلى عصر التقنيات الفائقة.

حواران آخران من حوارات ندوات قمرة السينمائية أجراهما الناقد السينمائي الفرنسي الشهير جان ميشيل فرودو الذي عمل كناقد سينمائي لجريدة «لوموند» وكرئيس تحرير لمجلة «كراسات السينما» العريقة. الحوار الأول كان مع المخرجة اليابانية ناعومي كوازيه التي عرض لها فيلم «غابة الحداد» (2007) الذي حصلت عنه على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي، والحوار الآخر كان مع المخرج السينمائي الروسي الشهير ألكسندر ساخوروف الحائز على جوائز سينمائية عديدة أشهرها الأسد الذهبية في مهرجان فينيسيا عن فيلمه «فاوست» 2011، وعرض له الملتقى فيلمه «فلك روسي» 2002 أحد أكبر المغامرات السينمائية لتصوير فيلم من تسعين دقيقة في لقطة واحدة. كلا الحوارين ألقى الضوء على فرادة المنتج السينمائي المُعبّر عن ثقافات محليّة متفرّدة وأهمية الأصالة في التعبير السينمائي وكيف أنها جواز مرور المبدع السينمائي من المحلية إلى العالمية.

آخر الحوارات السينمائية لندوات قمرة الدراسية كان الحوار مع مخرج الأفلام التسجيلية جوشوا أوبنهايمر صاحب فيلمي «فعل القتل» 2012 و«نظرة الصمت»، وحاوره باولو بيتولون مبرمج الأفلام في مهرجان فينيسيا السينمائي. فيلما جوشوا يحقّقان بشكل سينمائي مبتكر وحساسية اثنوجرافية فريدة في المذبحة التي أعقبت وصول سوهارتو للحكم في إندونيسيا والتي راح ضحيتها حوالي مليون من الشيوعيين. الفيلم أعاد فتح ملف المذبحة التي أزعجت النظام الإندونيسي وجعلت المخرج مهدّداً بالقتل. جوشوا بالمقابل ينادي بأن يكون للفيلم التسجيلي دور أبعد من التوثيق، بحيث يصبح





المخرجة القطرية الشابة صوفيا الماريا تُناقش مشروعها السينمائي الروائي الأول

أداة من أدوات الضغط التي يعمل من خلالها صانع الفيلم التسجيلي كناشط سياسي يغير مجريات الأمور من حوله.

مشاريع سينمائية

كما استضافت الفعالية صُنّاع 33 فيلماً في مراحل مختلفة من مراحل التطوير أو الإنتاج أو ما بعد الإنتاج أو الانتهاء، بغرض تقديم الدعم الفَنّي اللازم لها للوصول إلى المستوى المرجو منها، سواءً كان دعماً على مستوى تطوير السيناريو للمشاريع في طور التنفيذ أو التعرُّف على منتجين وداعمين للمشاريع قيد الإنتاج، أو عرض أجزاء من المشاريع في مرحلة ما بعد الإنتاج لمبرمجي المهرجانات السينمائية الكبرى، أو لوكلاء وكالات بيع الأفلام، وأخيراً عرض الأفلام قيد الانتهاء للمبرمجين، بحيث يمكنهم النظر إليها مباشرة كأفلام محتملة للمشاركة في مهرجاناتهم.

أسماء كثيرة لمبدعين سينمائيين عرب أثرت هذه الفعالية في دورتها الثانية والتي شهدت تواجد مبدعين قطريين بمشاريعهم وهم: حافظ علي علي، وصوفيا الماريا، ومحمد الإبراهيم، ونور النصر، وحميدة عيسى، وعبدالله الملا، ونورة السبيعي، وآمنة البنعلي، وميار حمدان، والجوهرة آل ثاني، وفهد العبيدلي، ومصطفى ششتاوي، وأمينة أحمد البلوشي، وجاسر الرميحي. وعربياً نذكر من العراق مهند حيال، ومن لبنان: ليلى حطيط، سلاس وإيليان راهب، وإلياس مبارك، وتمارا ستابنيان. ومن الجزائر: كريم موساوي، وكريم صياد. ومن المغرب: ياقوت الحبابي، وعودة بن يمينة. ومن مصر: شريف البنداري، فوزي صالح. ومن فلسطين رائد أنضولي، ومن سورية زياد كلثوم، بالإضافة إلى مبدعين آخرين من دول العالم شاركت مؤسّسة الدوحة في تمويل أفلامهم.

لاشك أن مؤسّسة الدوحة للأفلام تسير بخطوات واثقة في دعمها للسينما العربيّة، وفعاليات «قمرة» دليل على قدرة المؤسّسة على لعب دور مفصلي في ربط السينما العربيّة بالعالم، ولكن يظلّ السؤال إذا ما كان يجب استمرار هذه الفعالية بنفس الحجم أم في تحويلها إلى سوق للتمويل يكون التدريب جزءاً منه، والسؤال الآخر الذي يطرح نفسه بشدة: هل تستطيع مؤسّسة الدوحة للأفلام أن تقوم وحدها بالدور الغائب الذي يفترض أن تلعبه الدول العربيّة في دعم السينما العربيّة الجديدة؟ وهل يمكن أن تتكاتف الجهود بحيث تكون مؤسّسة الدوحة للأفلام داعماً قوياً في ربط المشاريع السينمائية بالعالم؟ بينما تقدّم لها الدول العربيّة الدعم المالي اللازم لتنفيذها؟ أسئلة يطرحها التواجد في هذا الحدث السينمائي الفريد عربيّاً، والذي تعقد الكثير من الآمال على استمراره.

رحلة الراب إلى بلاد الشام

أغنية الراب في العالم العربي، حال الثورات والحركات الاحتجاجية، تثير جدلاً سوسيولوجياً وآخر ثقافياً، خصوصاً بعد ظهور وسائل إعلام بديلة وتفاعلية (يوتيوب، فيسبوك، ساوندكلاود، إلخ). فهل تؤسّس أغنية الراب، بلعبتها اللّغوية: (فصحى، لهجة عاميّة، شعر موزون، بلاغة لفظية)، وتنويعاتها الصوتية والإيقاعية، كما بمضامينها الصارخة...، لنائقة موسيقية جديدة ومغايرة، أم أنها عاجزة عن ذلك؟



فريق الاطرش (لبنان)



غلاف ألبوم لمازن السيد

بيروت - رنا نجار

وبعيداً من هنا السؤال الذي سيتكفّل الوقت بالإجابة عنه، يُطرَح سؤال: «هل ما يُقَدَّم اليوم هو راب عربي، بما يتضمّنه من رصّ للكلام على تنويعات موسيقية، أم أنه «روايات شعرية»، كما يسمّيها مغنّي الراب المصري علي طالباب؟ وهل يمكننا الحديث عن هويّة عربيّة موحّدة للراب في الوطن العربي، على أساس اللّغة، أم أن الهويّة تتبع البلد نفسه (المكان)، بحسب لهجته وآلاته الموسيقية، وتراثه الموسيقي؟

بالعودة إلى البدايات، فقد وصلت شهرة فرقتَيْ «أنتيك» و«إم بي إس» الرائدتين في الجزائر، مطلع التسعينات، إلى لبنان، حيث أثّرتا بأهمّ مغنّي الراب اليوم، ومنهم مازن السيد الملقَّب بـ«الراس»، الذي يُعَدّ محرّك الراب في لبنان. كما أن أوّل من غنّى الراب في لبنان هي لين فتوح، الملقبة بـ «مليكة» (من أب لبناني، وأمّ جزائرية)، والتي شكّلت ظاهرة غريبة في أواخر تسعينات القرن العشرين.

على إيقاع الربيع

ومع انطلاق شرارات الربيع العربي، برزت على الساحة أصوات مغنّي راب مصريّين، مثل رامي دونجوان صاحب أغنية «ضدّ الحكومة»، وعلي طالباب الذي مزج بين العامّية والفصحى، وأدخل أصوات شعراء وكتّاب مصريين على أغنياته، ولا ننسى، طبعاً، تجربة «أم سي أمين». وفي سورية، ظهر كلّ من هاني السوّاح «السيد درويش» و«وتر»، وفتحي رحمة، و«الأصلي»، وغيرهم كثر. وفي ليبيا فرقة «17 فبراير» (FB 17) صاحبة أغاني «بلادي»، و«ثوّار ليبيا»، و«بدون أكانيب». أما في فلسطين، وفي مخيمات التهجير، فظهرت أسماء لامعة مثل فرقة «دام»، وهي أوّل فرقة راب فلسطينية، تأسّست في مدينة اللدّ، المحتلّة من ضمن أراضي الـ48.

في تونس، التجربة في تطوّر مستمرّ، وقد كان ظهور الرابر «بلطي»، مواجهاً نظام زين العابدين بن علي، عاملاً في تأسيس فرق راب راديكالية، ومصرّة على التغيير، وعلى مواجهة السلطة الحاكمة؛ الأمر الذي يجعل المتابعين يرون أن الراب في تونس هو الأنضج سياسياً، بالنظر إلى بروز ثورات كلامية حادّة سبقت ثورة الياسمين، و(تحديداً) مع حمادة بن عمر الملقَّب بـ«الجنرال»، صاحب أغنية «رايس البلاد» الشهيرة التي شكّلت هزّة نوعية في انتقاد الرئيس وحاشيته، ثم لحق بـ«الجنرال» جيل جديد من الرابرز، من أشهرهم، اليوم، مالك إرمادا.


مالك إرمادا (تونس)

ويرى التونسي مالك إرمادا، في حديث مع مجلّة «الدوحة»، أن «الراب العربي بدأ يأخذ طريقه ليكون فنّاً شعبياً حديثاً من المشرق إلى المغرب». ويضيف صاحب أغنية «شبه المنحرف»: الراب بقي، حتى العام 2000، أي مع انطلاق الإنترنت، خجولاً أو غير ناضج. وكان للأحداث التي ضربت المنطقة دور في تطوُّره من ناحيتي الأسلوب، والمضمون». وفيما يتعلّق بهويّة الراب، يرى إرمادا أن نجاح الراب العربي يكمن في ارتباطه بالأرض واللّغة والقضايا: الاجتماعية، والحقوقية، والسياسيّة الملحّة، والإلمام بها والانتصار لها ولحريّة الإنسان. وحول تغنية الراب بالموروث الثقافي، يقول إرمادا: «هناك محاولات لا بأس بها، من لبنان إلى مصر والجزائر، تعتمد خلط الموسيقى التراثية بالراب، وفي تجربتي، حاولت مع المنتج الفلسطيني «أسلوب» إدخال (المزود) التونسي، وهي آلة تراثية شعبية بامتياز، في أغنية «شبه المنحرف».

يتوقّع إرمادا أن «تتضاعف تأثيرات الراب على المجتمع، بحكم ملامسته للكثير من القضايا، على عكس ما كان في الماضي حيث نجد فلسطين ركيزة المواضيع في الراب العربي. ويشير إرمادا إلى أن مغنّي الراب، اليوم، أصبحوا فضوليين كي يعرف بعضهم بعضاً، كما يسعون للعمل سوياً. وفي هذا الصدد، اشترك إرمادا في أغنية «معركة» مع معاذ «الحاقد» و«يوسف أورلانو» من المغرب، ومقسي وخالد حرارة من فلسطين... وحالياً، يستعد لعمل مشترك مع رابرز من: سوريا، والأردن، وفلسطين ولبنان، وتونس، والجزائر، والمغرب. عن هذه اللقاءات، يختم إرمادا بالقول إنها: «تُغني تجربة الراب، وتوسّع جمهورنا وقضايانا التي هي- في النهاية- أمر واحد، هو الانتصار لكرامة الإنسان وحرّيّته، ومحاربة الفساد، ورفض الظلم».

فلسطين «الناظر»

يولي مغنّي الراب الفلسطيني «الناظر»، الذي كانت له تجارب مع مغنّين ومنتجين من لبنان، مثل مازن السيد، أهمّيّة كبيرة للتكنولوجيا التي أدخلته عالم الموسيقى «غير التقليدية»، كما يصفها، كما أدخلته عالم الإنتاج الموسيقي من حاسوبه. ويقول في حديثه لمجلّة «الدوحة»: «اخترت الراب لأنه موسيقى غير تقليدية، ومعاصرة وفيها نوع من التحدّي للسائد». وجواباً على سؤال عن دور مسقط الرأس، أو الانتماء إلى بلد معيّن، في إعطاء هويّة خاصّة للرابر، ومن ثَمّ الحديث عن راب بيروتي أو مقسي أو تونسي، يجيب صاحب أغنية «راز عالغاز» بأن: «المكان ليس عاملاً مؤثّراً، بدرجة كبيرة في تكوين الموسيقى، وعلّة ذلك طبيعة الحياة المعاصرة التي تتيح فيها التكنولوجيا الفرصة للجميع من أجل التعلُّم والاستلهام من موسيقات العالم... لهذا السبب يعتقد «الناظر» بأن رام الله، بوصفها مكاناً، لم تؤثّر فيه شخصياً، بقدر تأثره بالمحيطين به وبفضاء الإنترنت كما بقراءاته وبما يتابعه...

وعلى عكس زميله، مالك إرمادا من تونس، يرى «الناظر» أن الراب «لا يؤثّر في الناس بالمعنى الشمولي، لكنه لم يكن ليوجد من دون الناس، كما لن يستمرّ من دون الدعم الجماهيري». ويأمل «الناظر» بأن تتغيّر النظرة المختزلة للراب العربي، وبأن يكوّنَ في وعي الجماهير العربيّة مجالاً للرقي، وأداةً للتغيير، لكن ذلك لن يتحقّق -في رأيه- دون دعم من مؤسّسات وشركات إنتاج، فضلاً عن قنوات البثّ، وأهمّها الراديو الذي يلعب دوراً مهمّاً في إنجاح الموسيقى البديلة.



الناظر (فلسطين)



مازن السيد (لبنان)

لبناني، سوري، فلسطيني.. خليّة نحل!

لا يمكن الحديث عن الراب في لبنان بمعزل عن تجارب فنّانين فلسطينيين، مثل فرقة «كتيبة سبعة»، التي كانت السبّاقة في نقل معاناة مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، إلى الخارج، والآن. بعد الأوضاع السورية، انغمس مغنّو الراب في الجوّ الغاضب، وتوحّدت بلاد الشام من خلال صوت الرابرز. تجارب جماعية من سوريا وفلسطين، ومن اللاجئين وعرب 48 والضفّة الغربيّة وغزة والأردن، يقودها المنتج، مغنّي الراب، مازن السيد «الراس» الذي يعدّه زملاؤه «عرّاب» الراب الحالي، في بلاد الشام. وقد قدّم مسرح «مترو المدينة» (فضاء يشجّع ثقافة الأنترغراوند، ويدعمها) خشبته لهؤلاء جميعاً، ولجمهورهم الذي يكبر يوماً بعد يوم، خصوصاً في 2015 و2016، حيث صار للّبنانيّين «ثورتهم»، على خلفية انتشار النفايات في الطرقات، وعجز الحكومة عن إيجاد حلّ لهذه الأزمة المتفاقمة.

ولكن حكاية الراب، في لبنان، تجدّدت منذ حوالي خمس سنوات، واخضرّت، وأزهرت، وأثمرت في السنتين الماضيتين، بموازاة الأوضاع السياسيّة المعلّقة في لبنان. صار لمغنّي الراب قضايا كثيرة للتحدُّث عنها، كما أصبح للناس وعي بالمؤسّسات، وآذان تصغي لتشفي الغليل بسماع لغة الرفض. روّاد هذه الفرق الشبابية الجريئة هم: «فريق الأطرش»، و«ناصر الدين الطفار»، ومازن السيد «الراس»، إضافةً إلى مغنّين سوريين، وفلسطينيين، مثل فتحي رحمة، وهاني السوّاح، و«وتر» و«الأصلي»... هؤلاء يعملون كخليّة نحل، يساعد بعضهم بعضاً، ويتبادلون الأفكار والموسيقى، ويسوّق الواحد منهم لأعمال الآخر.

كان لخليّة النحل هاته، وقع مهمّ وتأثيري خلال الاحتجاجات الأخيرة، في لبنان، على أزمة النفايات. فهناك مشهد، تناقله اللبنانيون والصحافيون في إحدى التظاهرات الغاضبة، حيث صرخ شباب مراهقون في وجه قوى مكافحة الشغب عند احتداد المواجهة في وسط بيروت، وقالوا للقوى الأمنية: «لما بدك تحكي بالناس الجوعانة جوع مرّة، قاتل إسرائيل لَنْصدّق بدّك رجوع، في حرامية تسترزق من الثورة، وحرامية عالمعس تنطر دورها». وهنا مطلع أغنية راب لـ «ناصر الدين الطفّار» بعنوان «حيّ على خير الشغب»، تنتقد فيها السياسيين وحزب الله الذي يستغل الثورة السورية. وهنا المشهد علق في الأذهان، بعدما نقله أحد الصحافيّين، لأن اللبنانيين اعترضوا، في بداية الاحتجاجات، على أن تكون أغاني جوليا بطرس، وماجدة الرومي، وأقطاب اليسار الموسيقي في الثمانينات (مارسيل خليفة، أحمد قعبور، خالد الهبر، سامي حواط) هي أغاني انتفاضة، في العام 2016.

يمنح الراب في بيروت، اليوم، تعريفات واضحة لقيمة الإنسان، أيّاً كانت جنسيّته، ويحمّس الروح الجماعية، ويجمع الشعب على رفع شعارات تهتف بملفّاته المطلبية. على الجدار الذي بنته القوى الأمنية بين المتظاهرين والسراي الحكومية في وسط بيروت، كُتبت شعارات مقتطفة من أغاني راب لكلّ من: الراس، والسيد درويش، والطفّار، مثل: «حيّ على خير الشغب»، و«الأرزة بلّها واشرب ميّتها دم»... هم وغيرهم من الرابرز يسخرون، وينتقدون، ويقيمون مقارنات بين تجارب الأغنية السياسيّة خلال الحرب الأهلية (1975 حتى 1991) والآن، تحضر في نصوصهم نتف من قصائد محمود درويش، والحلّاج، ونصوص من الأدب العالمي: «وتر» و«ناصر الدين الطفّار» على سبيل المثال، قدّموا أغنية «بيروت خيمتنا بيروت نجمتنا» لمارسيل خليفة، ونصّ محمود درويش، على الشكل التالي: «بيروت خنقتنا... قد ما تحبّها لبيروت بعدها بتكرهك. قد ما تركض ببيروت بعدك مطرحك... بيروت خيمتنا قالوا الموهومين»... وهكذا؛ يرسم الراب: اللبناني، والسوري، الصورة الجديدة لبيروت التي لفظت النازحين، على عكس ما فعلت في الثمانينات، حيث آوت الفلسطينيين. بيروت، هنا، أصبحت مقموعة لا تستقبل الشعراء والكتّاب في مقاهيها، وعلى مسارحها، ولا تطبع لهم في دور نشرها. بيروت، هنا، لم تعد تتّسع لأهالي الريف والمدن الأخرى. وعند سماع الأغنية يتساءل المرء: هل، حقاً، كان محبّو بيروت، كمحمود درويش، والأخوين رحباني، «واهمون»؟











الشكل - 1 -
الحجارة المهندمة، مقامات الواسطي، وجه الورقة (138)
«إنّ ما لم ننكر مصدره من الأشكال فهو مأخوذ من كتاب الدكتور
ثروت عكاشة، فنّ الواسطي من خلال مقامات الحريري»



تستوقف الباحث أحياناً بعض الظواهر الفنّيّة الملفتة للنظر، وحينما يدقّق فيها تجرّه إلى متابعتها ورصدها، وعندما تتوالى وتكثر يضطر إلى تسجيلها ومن ثَمَّ إلى دراستها، وهذا ما حصل لي عبر المتابعات العامّة للفنون والآثار العربيّة والإسلامية، ومنها التصوير في البلاد العربيّة في القرنين السادس والسابع الهجريين/الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وخاصّة منمنمات يحيى بن محمود الواسطي(1) الخطاط والمزوق (المصور) في مخطوطات «مقامات الحريري»(2) الذي فرغ من خطها وتصويرها سنة 634هـ/1237م(3). وقد حظي هذا المخطوط وصوره- بصورة خاصّة- بقسط وافر من الدراسات العلمية والفنّيّة من قِبَل الدارسين العرب والغربيين للفنون الإسلامية..

منمنمات الواسطي

قصة الحجارة والمقامة

يوسف ذنون

لقد ركّزت الدراسات المتقدّمة على المقامات وانعكاساتها في الصور، ثم سارت أشواطاً أبعد وحاولت تحليل الصور في عناصرها الفنّيّة خطاً ومساحة وكتلة ولوناً وحركة وتكويناً وتعبيراً ونفذت أكثر في التعرّض لمدلولاتها الشكلية في التعبير عن الجوانب الحضارية لفترتها سواء في العادات والتقاليد أو الأدوات والمواد والملابس والشخوص وغيرها، ونتيجة لذلك أجمعت هذه البحوث والدراسات على أن الواسطي كان طليعة الفنّانين العراقيين في العصور الإسلامية الوسطى، ويمثل النموذج الأكمل لما بين أيدينا من آثار مصوري هذه الفترة ونتاجاتهم (4).

لقد استقرّت هذه الدراسات في مسارات أرسى منظورها المستشرقون وتبعهم فيها الباحثون المحدثون يردّدونها بمضمون يكاد يكون مُوحّداً في كثير من الجوانب وعرض مختلف إلّا ما ندر، وإن كان هناك خلاف في المضمون، فإنه في الغالب يعود إلى مستوى ثقافة الباحث الفنّيّة وقدرته البحثية، وقد أدى ذلك إلى الظن بأنه ليس هناك زيادة لمستزيد، بينما الواقع الذي تكشفه نظرة فاحصة ومجرّدة، تظهر أن هناك حاجة لمزيد من الدراسات تُلقي الأضواء لكشف الجوانب التي لازال الغموض يكتنفها، ولم تقدّم فيها أجوبة مقنعة (5)، ومن أجلها تنبذبت الآراء واختلفت، منها: شخصية الواسطي، مكان إنجاز المخطوط، الشخصية التي قدّم لها المخطوط، حقيقة صورتي الغرة، علاقة هذا المخطوط ببقية المخطوطات المصورة من المقامات،

وكذلك الكتب المصورة الأخرى، طبيعة الأجواء العامّة في البقاع المختلفة ومدى قبولها للتصوير والتزيين وليس كوسيلة إيضاحية، أو بمعنى أدق دراسة الأماكن التي حدث تساهل في قبول التصوير وتعميمه وغض النظر عن كراهيته أو تحريمه في الإسلام وغير ذلك مما يمكن أن يردّ إلى قصور في أدوات البحث العلمية والفنّيّة، مما يقتضي إعادة النظر في منمنمات هذه المخطوطات ودراستها دراسة جديدة تقوم على منهجية تتجاوز ما أصبح بحكم المسلمات وتخضع المادة للدرس من مختلف الزوايا وبعيداً عن التأثيرات المسبقة.

إن هذه الدراسة تنطلق من منظور جديد، اعتمد المقارنة بين صور الواسطي في مقامات الحريري وبين آثار مدينة الموصل الشاخصة التي تعود إلى زمنه أو قبله، ولكثرة ما وجدت من أوجه الشبه ما بين عناصر مكونات صور الواسطي وبين العناصر المماثلة في آثار المدينة، مما يمكن أن يشكّل مادة دراسية موسعة، فقد اقتصرت في البحث هنا على بعض منها مما يُعدّ نقلاً أميناً، سواء في الشكل المتكامل أو التفاصيل من العناصر العمارية والزخرفية والكتابية وغيرها، والتي تكاد تنفرد بها المدينة أو ما يُعدّ من خصوصياتها على مستوى العراق مثل المواد الإنشائية، أو على مستوى الوطن العربي والعالم الإسلامي من الفنون الزخرفية، وقد تكون بعض هذه العناصر موجودة في أماكن أخرى بشكل مقارب، ولكنها لا توجد بمثل هذا التعدّد والكثرة في آثار المدينة القائمة في الوقت الحاضر وبين مخطوط الواسطي وتعدّدها في صوره وبهذا المقدار من الشبه في فترته أو التي سبقته، وهي تكفي لإثبات ما وصلت إليه هذه الدراسة والتي ثبتناها في الخاتمة.

ولا يفوتني هنا أن أُبين أن البدء كان بالعرض المقارن المجرد والدراسة القائمة على تفاصيل مكوّنات الصور وتحليلاتها، وتحليلات الأثر وتدرّجت بها حسب قوة ترابطها ودرجة قرابتها، وجعلت تقسيم مفرداتها تنسجم مع المحتوى الموحّد في صورة الواسطي والأثر الموصلي، فكانت المقارنة تحت عناوين مُحدّدة باسم المادة التي خضعت للبحث والتي وجدت في كليهما التطابق بشكل واضح لا لبس فيه مشيراً إلى الصورة الواسطية برقم ورقتها ومضاهاتها مع الأثر الموصلي القائم في الوقت الحاضر (6)، والذي يعود إلى فترة الواسطي أو ما قبله، ومنها الآتي:

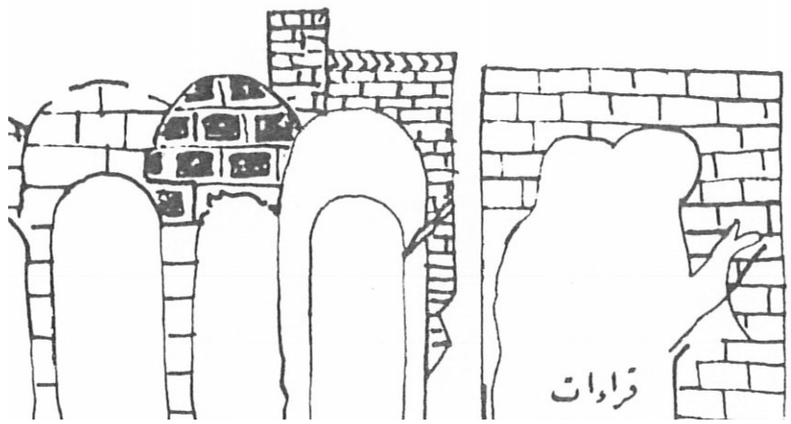
مواد البناء

إن توافر المواد الإنشائية من الحجر (الحلان) والرخام (الفرش) والجص في الموصل جعل غالبية أبنيتها من هذه المواد والتي تفرّدت بها إذا ما قُورنت بمادة البناء في وسط وجنوب العراق الذي لم يستعمل فيها سوى الآجر (الطابوق) وهو الآخر قد اُستعمل في المباني الموصلية ولكن على نطاق محدود، وقد كانت هذه المواد هي المستعملة منذ أقدم العصور في الموصل وما جاورها وحتى الوقت الحاضر، ومنها الأبنية من العهد الأتابكي (521 - 660 هـ/1127 - 1260م) العهد الذي عاصره الواسطي، وقد حافظت بعض عمائر المدينة من العهد الأتابكي على وضعها حتى الوقت الحاضر، وبشكل يكاد يكون تاماً في بعضها، منها الجامع النوري (الجامع الكبير) 566 - 568هـ/ 1169 - 1172م (7) والجامع المجاهدي (جامع الخضر) 572هـ/1175م وقصر الإمارة (قره سراي) 630هـ/1231م ومزار الإمام يحيى (أبو القاسم) قبيل 637هـ/1238م ومزار الإمام عون الدين (ابن الحسن 636هـ/1248م، وكلها مبنية بالمواد المتقدّمة إذا استثنينا منارة الجامع النوري والجامع المجاهدي ومزار الإمام يحيى فإنها مبنية بالآجر لتخفيف ثقل كتلة المبنى تحقيقاً لمتقضيات الموقع، ومع ذلك فهي لا تخلو من المواد المتقدّمة كالمحراب الجصي في الجامع المجاهدي والمحراب الرخامي في مزار الإمام يحيى وجزء كبير من قاعدة منارة الجامع النوري المنفذ بالحجارة المهندمة الضخمة، يضاف إلى هذه العمائر بقاء كثير من العناصر العمارية من هذا العهد أو العهود التي سبقته كالمحاريب بصورة خاصّة وهي تشكّل متحفاً يستعرض تطوّرها عبر العصور وأغلبها من الرخام الموصلي (الفرش)، وكذلك الأحجار التذكارية وشواهد القبور والأعمدة وألواح الحليات الزخرفية وغيرها، وهي الأخرى من الرخام أو حجر الحلان أو الجص.

إن هذا ما نشاهده هذه الأيام فكيف كان الحال في وقت الواسطي قبل سنة 634هـ وهو العصر الذهبي للمدينة من جميع النواحي، فإن الذي لاشك فيه أن العمائر الشاخصة كانت كثيرة وبقايا العناصر العمارية من العهود السابقة أكثر، ولعلّ أجدرها بالملاحظة جدران العمائر المميزة كالجوامع والمزارات ودور المملكة والأسوار والمعابد وغيرها، والتي تبنى عادة في المنطقة والمدينة خاصّة بالحجارة المهندمة المرصوفة بطريقة «الحل والشد» من الخارج، ومكسوة بالجص أو مبطنة بالرخام الموصلي من الداخل، وإن كانت هناك أعمدة أو دعائم فهي الأخرى تكون من الرخام أيضاً، وتكون الواجهات في الغالب- بغض النظر عن مادتها الإنشائية- مزينة بالتوريق (الأرابسك) والزخارف الهندسية والكتابية ولربما التصوير (أشخاص أو طيور أو غزلان أو غيرها من الحيوانات) كما في الجوسق الذي شيّده بدر الدين لؤلؤ قبيل انتهاء الواسطي من إكمال مخطوطته بأربع سنوات، والذي لازالت بقاياه قائمة وفيها كل ما نكر من هذه الزينة المنوعة، والذي يطلق عليه في الوقت الحاضر (قره سراي).

الحجارة المهندمة

إذا دققنا في صور الواسطي فإننا نرى خصائص العمارة الموصلية في الحجارة المهندمة، خاصّة في صور المساجد، كما في وجه الورقة (138) الواضح كونها حجارة وليست آجراً (الشكل - 1 -) وكذلك في وجه الورقة (94) ووجه (89) وظهر (164) وفي بقية الجدران الخارجية التي لاحظناها في صور الواسطي بصورة عامّة، فإن وضعها في الرسوم يشير إلى ذلك، كما يلاحظ أنه أعطاها بعض الظلال التي تؤكد على أنها حجارة وليست من الآجر ولو كانت من الآجر لاتبع في رسمها إحدى الطرق الشائعة في العراق في رصف الآجر زخرفياً كما يُشاهد في أبنية ذلك العصر، سواء في بغداد مثل المدرسة المستنصرية 630هـ/1231م والقصر العباسي والجوامع العباسية وغيرها، أو في الموصل مثل الجامع المجاهدي 572هـ ومزار الإمام يحيى قبيل 637هـ، وتتأكد كونها جدراناً مبنية بالحجارة المهندمة إذا ما قارناها بمنمنمات مخطوط «قراءات الأناجيل» السريانية المصوّرة في دير مار متى القريب من الموصل سنة 617هـ/1220م (8)، والتي يظهر فيها الجدار بالحجارة المهندمة (النحت) (الشكل - 2 -) وهو عينه عند الواسطي في الصور المتقدّمة، (الرسم - 1 -).



الرسم - 1 - تحليل الحجارة المهندمة عند الواسطي (وجه 138) وفي صورة مخطوط (قراءات الأناجيل) الموصلية



الشكل - 2 - الحجارة المهندمة، مخطوط (قراءات الأناجيل) بالسريانية، نسخ سنة 1220م/617هـ في دير مار متى قرب الموصل (مكتبة الفاتيكان، سيرباكو 559) عن: اتنكهاوزن، فنّ التصوير عند العرب ص96

الرخام (المرمر) وزخرفته

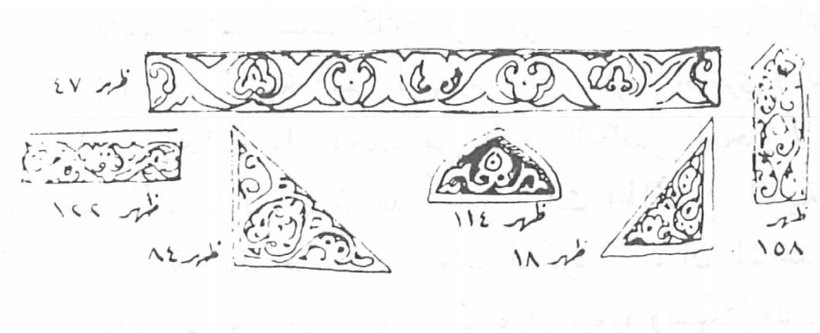
يبرز الرخام (الفرش الموصلي) في صور الواسطي في الأعمدة أولاً، وفي المساحات التزيينية لسطوح الرخام ثانياً، فمن المعروف أن الأعمدة الرخامية تشكّل أحد العناصر المهمة في عمائر الموصل، وخاصّة في العهد الأتابكي وما قبله، والأمثلة التي وصلتنا منه كثيرة ومتنوّعة، والتي ترد منها في صور الواسطي الأعمدة الأسطوانية والتي نشهد لها مثيلاً مشابهاً في أعمدة المحاريب كافة والتي تعود للقرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي وما قبله ومنها على سبيل المثال محراب الإمام عبدالرحمن من القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي والجامع العتيق المؤرخ سنة 543هـ/1148م(9) نجد لها شبيهاً عند الواسطي في صور وجه الورقة (16) وظهر (84) (الشكل - 3 -) وكذلك ظهر (164) والأهم من ذلك لون العمود عند الواسطي هو لون الرخام الرصاصي، وقد لاحظت ذلك السيدة ناهدة عبدالفتاح النعيمي وسجّلت وصفه ولكنها لم تعلّل أسبابه (10).

أما المساحات التزيينية فهي الأخرى تنقسم إلى قسمين (الأول) المساحات الزخرفية المحدودة، و(الثاني) الأفاريز الزخرفية، فحينما ندقق في المساحات الزخرفية المحدودة في صور الواسطي نجد فيها ملامح مميزات زخارف سامراء المشطوفة التي تعرف بالطراز الثالث المتطوّر نسبياً والذي وُجِدَ في الموصل على الرخام بالدرجة الأولى في الألواح التزيينية وعلى المحاريب الباقية من الفترات التي سبقت العهد الأتابكي وهي منتشرة في مساجد المدينة ومزاراتها، ومن أمثلتها محراب الست كلثوم من



الشكل - 3 - الزخارف الرخامية المشطوفة، مقامات الواسطي، ظهر الورقة (84)

القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي (الشكل- 4 -) ومحراب الشيخ شمس الدين من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي (الشكل - 15 -) ومحراب ملا أحمد من القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي وغيرهم، مما لا يزال شاخصاً حتى الوقت الحاضر في المدينة، إضافة إلى الألواح الرخامية المزخرفة الباقية من تلك الفترات المبكرة، إن المشاهد لها يربط بينها وبين زخرفة الواسطي من هذا الطراز ومن الكثرة في صوره وبشكل ملفت للنظر، وقد أشارت إليه السيدة ناهدة النعيمي وربطت بين زخرفته والزخارف الجصيّة والخشبية من طراز سامراء الثالث ولم تعلّل ذلك أيضاً (11)، ويظهر هنا الطراز في صور الواسطي في ظهر الورقة (12) وظهر (13) ووجه (16) وظهر (18) ووجه (33) ووجه (41) ووجه (42) وظهر (47) ووجه (48) ووجه (59) ووجه (64) وظهر (84) الشكل - 3 -) ووجه (89) وظهر (91) وظهر (114) ووجه (120) وظهر (122) وظهر (148) ووجه (152) وظهر (156) وظهر (160) وظهر (164) (الشكل - 25 -) ووجه (166) (الشكل - 23 -) ويلاحظ أن قسماً منها يأخذ لون الرخام كما في الأعمدة المتقدّمة - نرى ذلك في صورة ظهر الورقة (12) وظهر (13) وظهر (122)، (الرسم- 2 -).



الرسم - 2 - تحليل بعض الزخارف المشطوفة في مقامات الواسطي



الشكل - 4 - زخرفة رخامية مشطوفة، محراب الست كلثوم في الموصل من القرن الثالث الهجري (تصوير الباحث)

تبقى الأفاريز الزخرفية، وهي الأشرطة الزخرفية العريضة التي تنفذ على الرخام وهي تختلف كثيراً عن الأشرطة الزخرفية المحدودة العرض على الآجر والتي يحكمها عرض الآجر المحدود، إن هذه الأفاريز العريضة ذات الوحدتين التوريقية المتناوبة والتي نشاهدها عند الواسطي في صورة ظهر الورقة (5) (الشكل - 5 -) مثلاً توحي وكأنها انطباع مبسّط لزخرفة الأفريز الذي يعلو محراب مزار الإمام يحيى (الشكل - 6 -) و(الرسم - 3 -)، كذلك نرى مثل هذه الوحدة الزخرفية وبشكل أكثر شبهاً لوحدة زخرفة محراب مزار الإمام يحيى في الزخرفة المفردة على مساحة مثلثة والمزينة لسطح الخيمة في صورة وجه الورقة (77) (الشكل - 7 -) وبالتدقيق فيها نشاهد التقاطع الرباعي بتشكيله الخنجري في مركز قاعدتها، نراه نفسه في زخرفة مركز تقاطع أسفل كوشة محراب الجامع المجاهدي الجصيّ المشيّد سنة 572هـ بشكل مركّب، ونرى تبسيطه والذي هو نسخة طبق الأصل من زخرفة الواسطي السابقة، نراه في الأفاريز الرخامية في جامع جمشيد 600هـ ومزار الإمام يحيى ومزار الإمام عون الدين وجامع الإمام الباهر ومزار بنجة علي في الموصل ومزار الست زينب في سنجار. (الرسم - 4 -).



الشكل - 5 - الأفريز الزخرفي، مقامات الواسطي، ظهر الورقة (5)



الشكل - 6 - أفريز زخرفي مرمري، مزار الإمام يحيى في الموصل



الرسم - 4 - تحليل زخرفة التقاطع الخنجري الشكل، مقامات الواسطي: وجامع جمشيد والمجاهدي



الشكل - 7 - زخرفة التقاطع الخنجري، مقامات الواسطي، وجه الورقة (77)



الرسم - 3 - تحليل أفريز زخرفي، مقامات الواسطي



الشكل - 8 - زخرفة المساحات الكبيرة، مقامات الواسطي، ظهر الورقة (158)

الزخارف الجصيّة

يبرز شكل الجص في صور الواسطي في المساحات الكبيرة بصورة خاصّة، وهذا ما نشاهده في صورة ظهر الورقة (158) التي تظهر التوريق العربي المتطوّر (الشكل - 8 -) الذي نشهده في الموصل في كوشة محراب جامع النبي يونس الجصيّة من النصف الأول من القرن السادس الهجري/القرن الثاني عشر الميلادي (الشكل - 9 -) وكذلك كوشة محراب الجامع المجاهدي الجصيّة (572هـ) ومثلهما في سنجار في كوشة محراب الست زينب من العهد الأتابكي وكذلك في الواجهة المحرابية للجامع النوري (566 - 568هـ) في المساحات الزخرفية الجصيّة (الرسم- 5 -).



الشكل - 6 - أفريز زخرفي مرمري، مزار الإمام يحيى في الموصل



الرسم - 5 - تحليل زخرفة المساحات الكبيرة في مقامات الواسطي وأجزاء من زخارف مزار الإمام يحيى توضح الصلة التصميمية بينها في الوحدات والتوزيع

إن ما تقدّم يعطي دليلاً واضحاً على أن زخارف واجهات العمائر الخارجية والداخلية في صور الواسطي مستمدة من الزخارف الرخامية أو الجصيّة، ويستبعد أن تكون قد أخذت من الزخارف الآجرية كما رجّح الدكتور عيسى سلمان، لأن المساحات في عمائر الآجر ينفذ فيها الرصف الزخرفي بطرق تؤدي - كما هو معروف - إلى زخرفة هندسية معيّنة كالمعقلي أو الحصيري أو الهزاريف أو غيره، وواضح هنا بصورة خاصّة في الجدران الخارجية للمباني الآجرية المارة النكر، ومثلها منارة الجامع النوري في الموصل (568هـ) ومنارة جامع قمرية في بغداد (626 هـ/1227م)، أو يجري تقسيم المساحات بزخرفة هندسية وتزين المساحات التي تنتج عنها بحشوات التوريق العربي الغصني في الغالب لصغرها، ولم تصلنا مساحة كبيرة مزخرفة بالتوريق العربي مباشرة بالآجر سوى الكوشة التي تعلو الشباك الشرقي في حضرة مزار الإمام يحيى من الداخل وهي على شكل لوحات متجاورة من الطين المفخور، وواضح أن هذا الأسلوب في زخرفة المساحات الكبيرة متأثر بأسلوب التزيين بواسطة الرخام والجص والحجر الشائع في المدينة، كل ذلك يؤشر أثر الذاكرة البصرية في صور الفنّان وتداخل رؤيته وتفاعلها مع المحيط التي تحقّق الانتماء الذي يكشف هويّة الفنّان.

العناصر العمارية

كثيرة هي العناصر العمارية التي حوتها صور الواسطي، وبالتدقيق فيها، يمكن أن تُحدّد المصادر المستوحاة منها، لما لكل موقع في العالم الإسلامي من خصوصية يعرفها الدارسون رغم الملامح العامّة التي تلقي أنوار الوحدة عليها، أن المطلّع على آثار الموصل يدرك لأول وهلة العلاقة بين العناصر العمارية الواردة في صور الواسطي وبين مثيلاتها في هذه المدينة، خاصّة في العهد الأتابكي (521 - 660 هـ/ 1127 - 1261م) الذي يُعدّ العصر الذهبي لها في مختلف جوانب الفنون الإسلامية التي من أبرزها العمارة وعناصرها التي كُتِبَ البقاء لبعض منها حتى وقتنا هنا، وأبرز ما يلاحظ فيها تأثيرات العمارة المحلية من آشورية وحضرية، بالإضافة إلى تفاعلها مع الحركة الفنّيّة الإسلامية في مختلف الجوانب مع نزوع إلى الإبداع والتطوير لما لاقته من تشجيع في هذه الفترة، خاصّة في فترة سيطرة بدر الدين لؤلؤ (607هـ - 630هـ/ 1210 - 1232م) وحكمه بعدها إلى سنة 657هـ/1258م والشواهد على ذلك كثيرة فيما تبقّى من عمائر وآثار تلك الفترة، ومثلها التحف المعدنية والمخطوطات والنقود وغيرها، فإذا لاحظنا العناصر العمارية القائمة حالياً نجد لها شبهاً في صور الواسطي مما يُعدّ من خصوصيات مدينة الموصل كما مرّ بنا في المواد الإنشائية والزخارف، وهي كثيرة منها:

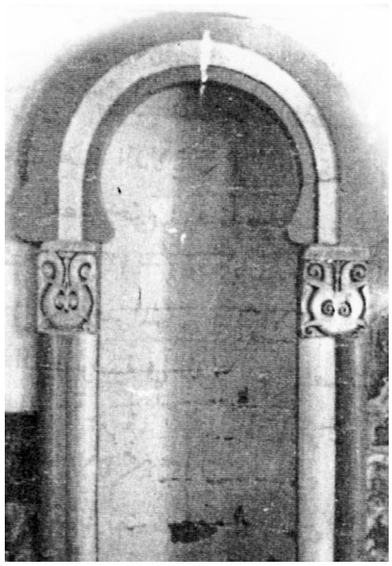
تيجان الأعمدة

إن أصل هذا التاج هو الشكل الكأسي أو الجرسي (الناقوسي) الذي نجد أقدم أمثلته في مدينة الموصل في زخرفة قواعد الأعمدة الآشورية الضخمة التي أعيد استخدامها في المدينة في الفترة الإسلامية، وخاصّة في الجوامع، ولا زال قسم منها ماثلاً للعيان وهذا ما نشاهده في الميضأة الجميلة في جامع الباشا (الشكلان - 10 و11 -)، وقد ذكر الدكتور فريد شافعي أن أقدم نموذج لتاج عمود ذي شكل كأسي في العالم الإسلامي وُجِدَ في سامراء من القرن الثالث الهجري، بينما نجد أن محراب جامع العمرية في الموصل أقدم من ذلك وفيه هذا التاج، لأنه يعود إلى عصر الخليفة العباسي المأمون (حكمه 198 - 218هـ/ 813 - 833م)، ولعلّه استمرار للشكل الآشوري الذي وُجِدَ في هذه المدينة وفي مدينة نينوي المجاورة لمدينة الموصل، وقد تطوّر هذا الشكل في تاج العمود حتى بلغ أوْجَ تطوّره كشكل زخرفي وصار يشبه القيثارة في القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي في هذه المدينة، وأمثلته فيها كثيرة وهي تتوّج الأعمدة الرخامية والجصيّة الباقية من تلك الفترات حتى الوقت الحاضر.

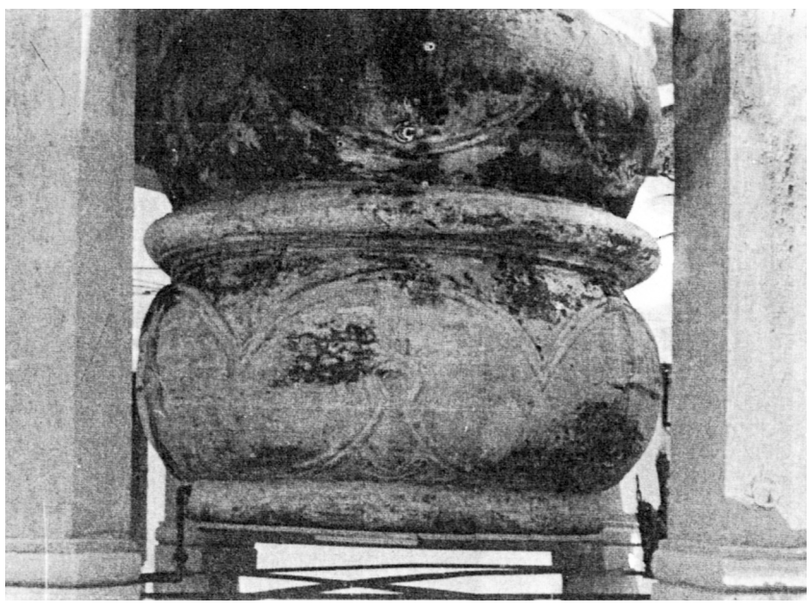
فإذا دققنا النظر في أشكال التيجان الباقية فإنها تتراوح بين الشكل الكأسي والشكل القيثاري، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: تيجان أعمدة مرقد الشيخ فتحي (الخامس الهجري/الحادي

عشر الميلادي) ومن الفترة نفسها أعمدة الجامع النوري المنقولة (الشكل - 12 -) وأعمدة مسجد الشيخ عبدالحليم ومثلها الأعمدة التي تشكّل زينة للمحاريب وهي نصفية بارزة، نذكر منها محاريب مزار الست كلثوم (الثالث الهجري) السالف الذكر (شكل - 4 -) ومسجد الشيخ شمس الدين (الرابع الهجري / العاشر الميلادي) (الشكل - 15 -) وجامع الجويجاتي ومزار الإمام عبدالرحمن (12) ومزار الإمام علي الأصغر من القرن الخامس الهجري والجامع العتيق (543هـ) المنقول إلى الجامع النوري، ومزار الإمام محسن وجامع جمشيد (600هـ/1203م)، وبالرغم من شيوع هذا النوع من التيجان على نطاق أوسع في مختلف أنحاء العالم الإسلامي إلّا أن خصوصيته في الموصل لم يُر لها مثال إلّا في الشكل الكأسي البسيط في سامراء (13)، وفي الرقة (السورية) والقريبة من الموصل بشكله المتطوّر نسبياً(14). (الرسم - 6 و7 -).

إن هذا الشكل بصورته البسيطة الممثلة بالشكل الكأسي نشهده في صور الواسطي على وجه الورقة (120) (الشكل - 14 -) في الباب، فإذا ما قارناها مع أعمدة محرابي الشيخ فتحي (القرن الخامس) مثلاً فإننا سوف نرى في الصورة الواسطية تطابق الشكلين وكأنه نقل أمين لهذه الأعمدة التي تميّزت بوجود الشكل الكأسي في التاج وفي القاعدة ويمكن القياس على ذلك في بقية المحاريب الموصلية، أما التاج المتطوّر بشكله القيثاري والذي يعلو الأعمدة المفردة فإننا نشاهده موجوداً عند الواسطي في صورة وجه الورقة (16) وظهر (18) وظهر (84) (الشكل - 3 -)، وكذلك في ظهر (164) (الشكل - 25 -)، وهنا ملاحظة جديرة بالوقوف عندها تؤكد العلاقة بين أعمدة الواسطي في صوره وبين الأعمدة على الآثار في الموصل المار ذكر بعضها، حيث رسم العمود المفرد الكامل بالتاج القيثاري، كما هو الحال في الأعمدة الأثرية الموصلية ورسم العمود التزييني في وجه الورقة (120) بقاعدة وتاج كأسيين، تماماً مثل الأعمدة التزيينية على المحاريب الموصلية المشار إلى بعضها فيما سبق، إن ذلك لا يمكن أن يفسر إلّا بالعلاقة الجدلية في الرؤية الفنّيّة بين الفنّان والمحيط الذي يعيش فيه.



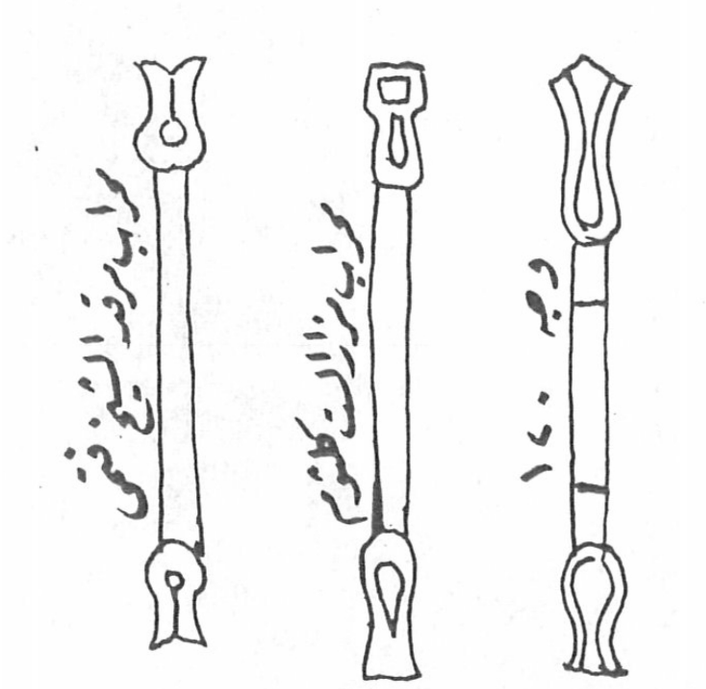
الشكل - 12 - تاج عمود قيثاري الشكل من المرمر من محراب الجامع النوري في الموصل من القرن الخامس الهجري (تصوير الباحث)



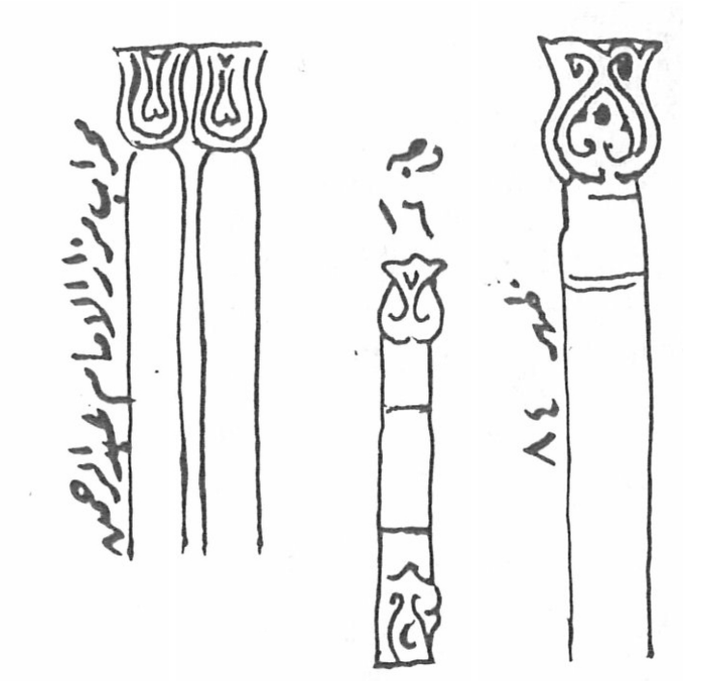
الشكل - 10 - قواعد الأعمدة الآشورية في ميضأة جامع الباشا في الموصل (تصوير الباحث)



الشكل - 11 - تفاصيل الشكل الكأسي في القواعد الحجرية للأعمدة الآشورية في جامع الباشا في الموصل (تصوير الباحث)



الرسم - 6 - تحليل تيجان وقواعد الأعمدة الكأسية عند الواسطي وفي الآثار الموصلية



الرسم - 7 - تحليل التاج القيثاري عند الواسطي وفي الآثار الموصلية

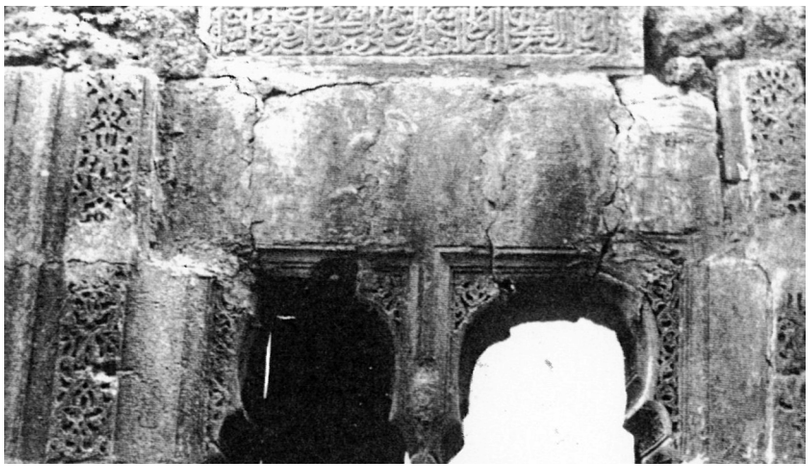
الدلّايات

عنصر عماري تزييني، أُعتبر جزءاً من المقرنصات في المفهوم العام لها(15)، ولكنه تميّز في الموصل بارتباطه بفتحه المداخل المرتفعة المشيّدة بالرخام، ويغلب على شكله السعة في نقطة الاتصال بالعتب في الأعلى والدقة في النهاية السائبة، وتتحدّد بحافّات مُتعدّدة الأقواس، وتُزين المساحات المحصورة بينها في الأغلب بحشوات التوريق العربي، وقد شاعت هذه الدلّايات في المدينة في العصر الأتابكي وأطرافها، ومن أمثلتها الباقية من (الشكل - 13 -) ودلّايات مدخل كنيسة مار أحوديمي، ولعلّ آخرها من تلك الفترة مدخل المسجد الملحق بمزار الإمام عون الدين المشيّد سنة 646هـ/1248م، ومعلوم أن هذه الخصوصية في الدلّايات اقتصرت على الموصل لارتباطها بمادة الرخام في البناء ولتعذّر تنفيذها بالآجر في بقية أنحاء العراق، فإذا كان هناك من شبه مقارب فإنه في دمشق لارتباطها بالأتابكة كما هو معروف ولشيوع مادة الرخام في عمائرها.

فإذا قارنا بين شكل الدلّايات الموحّد في العمائر المتقدّمة، وبين الدلّايات التي رسمها الواسطي في وجه الورقة (120) (الشكل - 14 -) فإننا نجد التطابق التام بينهما، وإن كانت في التصوير الواسطي لتحقيق غرض آخر هو تحقيق الجمالية في الواجهة، إلّا أنه قد استعمل في الشكل نفسه في الدلّايات الموصلية وزينه بالتوريق كما هو الحال فيها، والاقتباس هنا واضح لتفرّد المدينة بهذا النوع من العناصر العمارية التزيينية وبهذا الشكل بالذات. (الرسم - 8 -).

الشرفات

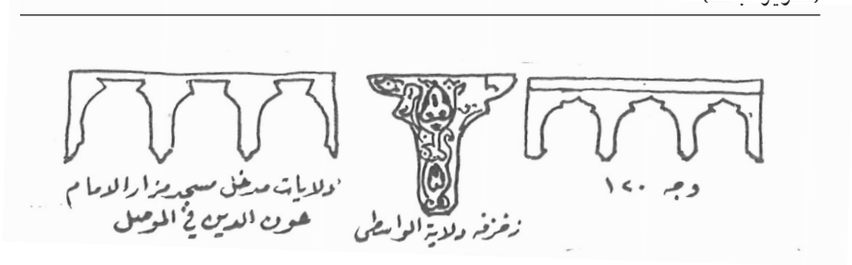
الشرفات قديمة في الموصل وقد كانت شائعة في العهد الآشوري ولازالت ماثلة للعيان في الباقي من أسوار نينوى حتى الوقت الحاضر مقابل الموصليين، وقد استمرت في الحضر قبل الإسلام، وهي الأخرى باقية حتى يومنا هذا، وقد شغلها الأتابكيون(16)، فلا غرابة أن تستمر في الآثار العربيّة الإسلامية في الموصل، وقد وجدت في المدينة أيضاً كعنصر تزييني في أعلى المحاريب تتوّج أعلاها



الشكل - 13 - دلّاية مدخل مصلى مسجد الشيخ قاسم المرمرية في الموصل من القرن السادس أو السابع الهجري (تصوير الباحث)



الشكل - 14 - دلّايات الواسطي في وجه الورقة (120)



الرسم - 8 - تحليل دلّايات الواسطي ودلّايات مسجد مزار الإمام عون الدين

لتصلها بالسماء، ومن أمثلتها محراب مسجد الشيخ شمس الدين (القرن الرابع الهجري) (الشكل - 15 -) فإذا دققنا في شرفاته فإنها تشبه إلى حَدٍّ كبير الشرفات التي أكثر الواسطي من رسمها في صور ظهر الورقة (29) ووجه (42) وظهر (47) ووجه (48) وكذلك وجه (64) وظهر (74) ووجه (138)، والملفت للنظر هو أن جميع المحاريب التي رسمها الواسطي في هذه الصور تعلوها الشرفات، وليس ذلك فقط وإنما تتفق مع أشكال النهايتين الجانبية النصفية من المحراب المتقدّم، لا بل أكثر من ذلك، وهو تطابق عدد الشرفات في المحراب المرسوم في ظهر الورقة (18) مع عدد الشرفات الخمس في المحراب الآنف الذكر والأجزاء، ومثلها في وجه الورقة (44) (الشكل - 16 -) وظهر (164) (الشكل - 25 -) وأقلّ منها في ظهر الورقة (84) (الشكل - 3 -) وكذلك ظهر (158) وفي ذلك غرابة لا تفسرها إلّا المعايشة والمشاهدة الدائمة أو النقل المباشر. (الرسم - 9 -).

هوامش

(1) الواسطي: يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن بن كورّيها الواسطي، سيرته مجهولة لأن المصادر التي بين أيدينا لم تتعرّض لترجمة حياته، وما كُتِب عنه فهو مستمد من مخطوطته لمقامات الحريري التي ذكر أنه نسخها بخطه وصوره سنة 634هـ، بالإضافة إلى اسمه المتقدّم ولم يزد، وقد عثر الدكتور مصطفى جواد على مخطوط آخر له نسخة سنة 946هـ، وهو الجزء الأخير من كتاب «ربيع الأبرار» محفوظ في المكتبة الوطنيّة في باريس (دليل الجمهورية العراقيّة لسنة 1960 ص563) وهنا كل ما عُرِف عنه، وما أضيف على ذلك فهو مجرد افتراضات.

(2) مقامات الحريري: أنشأ الحريري خمسين مقامة أغلبها بأسماء المدن المعروفة مثل صنعاء ودمياط والكوفة ودمشق وسنجار وبغداد وسمرقند وغيرها، وهي المدن التي حلّ فيها بطل المقامات «أبوزيد السرّوجي» يرويها الحارث بن همام البصري، وهي حول كفاح السرّوجي في سبيل لقمة العيش، يستغل فيها مقدرته اللّغوية وحيله الذكية التي ينجح فيها دائماً ويفوز بما يستطيع أن يواصل أسلوبه في الحياة، وقد قصد الحريري أن تكون هذه المقامات أداة تربية وتعليم، ولذلك ذاع صيتها وتزاحم الكل على حوزتها، انظر عنها: شوقي ضيف، المقامة، القاهرة 1951.

أما الحريري فهو: أبو محمد القاسم بن علي بن عثمان الحرامي البصري، ولد في البصرة سنة 446هـ/1054م واستقرّ في حي (بني حرام) فنُسِبَ إليه، وقد عُرِف بالذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة، ثم اتصل بخلفاء بغداد ووزرائهم، وعاش مقرّباً من البلاط العباسي حتى وفاته سنة 516هـ/1122م، وقد خلّدته مقاماته: ينظر عنه: الزركلي، الأعلام، ط4 بيروت 1979، 5/177، وفيه مصادر ترجمته.

أما المقامة فإن معناها الخطبة أو الموعظة في القديم، انتشرت في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، ثم تطوّرت تطوّراً كبيراً، حتى شكّلت قصّة تربوية عند بديع الزمان الهمذاني المتوفى سنة 398هـ/1007م، ومن بعده الحريري فصارت نموذجاً عالمياً للأدب الرفيع فهي فنيّاً «حكايات أدبية تعتمد المواعظ والملح يرويها جوابة ذكي ومتعلّم في نثر مسجوع موغل بالتأنق والصنعة»، ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، محمد الجزائري، مقامات الحريري، بغداد 1991ب.ت. وانظر عن الهمذاني: الزركلي، الأعلام 1/115.

(3) مخطوط المكتبة الوطنيّة بباريس رقم ARBE 5874 تضم 167ورقة، بمساحة 28X37 سم فيها (99) صفحة مصوّرة بالألوان، وقد سلمت من عوادي الزمن وعبث المتزمتين، وحالتها بصورة عامّة جيدة.

(4) (خالد الجادر، المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، بغداد 1972، ص23.

(5)- ماهود أحمد محمد، المزوق الواسطي ومخطوطته، مجلة (فن) 1/1987 ص40.

- أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة 1991، ص93.

(6) إن قسماً من هذه الآثار قد تأثر بالهدم أو النقل، لكن صور بعضها متوافر عندنا، وقسماً آخر لدى مديرية الآثار والتراث أو في بعض المراجع من أوائل هذا القرن.

(7) هدم الجامع سنة 1945ولكن أهم آثاره احتفظ بها في التجديد أو نقل إلى المتحف العراقي في بغداد ومنارته (الحدباء) لازالت قائمة.

(8) اينتكهاوزن، فن التصوير، المرجع السابق ص96.

(9) صور هذه المحاريب نُشِرَتْ مع الدراسة في: المحاريب العراقية، لمؤلفته نجاة يونس الحاج محمد النوتونجي، بغداد 1976، صورة (17) و(21).

(10) مقامات الحريري المصوّرة، المرجع السابق ص128. .. كذلك في التحليلات، فإن ما لم ينكر مصدره فهو من تحليل الباحث يوسف ذنون.

(11) مقامات الحريري المصوّرة، المرجع السابق ص134.

(12) عيسى سلمان ورفاقه، نصوص في المتحف العراقي، نصوص عربيّة، المجلد الثامن، بغداد 1975 ص48 عن محراب جامع الجويجاتي وص50 عن محراب الإمام عبدالرحمن وفيها صورها.

(13) آرنست هرتسفلد، تنقيبات سامراء، ترجمة علي يحيى منصور بغداد 1985، 1/44.

(14) SARRE



أمير تاج السر

الكتابة بمرح

كنت قرأت منذ سنوات، رواية «أبو شلاخ البرمائي»، للكاتب والشاعر السعودي الراحل غازي عبد الرحمن القصيبي، بعد أن كلفتني صحيفة الجزيرة بالمشاركة في ملف كان أُعِدّ عن الراحل، وشارك فيه كُتّاب ونقّاد وأصدقاء له، وكان ملفاً جيداً فعلاً، وأبرز بوضوح تلك الجماليات التي عاش مثقّف كبير كالقصيبي، يرسمها ويلوّن بها حياتنا.

كانت القصة من النوع الذي أسميه: الفنتازيا المرحة، أو الفنتازيا التي تطرق اللامعقول، أكثر من طرقها للمعقول، ولا يمكن للقارئ إلّا أن يبتسم، أو يضحك، من دون أن يدغدغه أي شك في صحة المعلومات التي تُروَى، خاصة أنها تستند إلى وقائع حدثت في الواقع، وتأتي بأسماء شخوص مؤثّرين في التاريخ السياسي والاجتماعي للشعوب. أبو شلاخ البرمائي، يحكي قصته لصحافي يحاوره بعد أن غدا نجماً، العامل البسيط في شركة النفط السعودية، في سنوات الرخاء الأولى، يصبح ذا حظوة لدى مدير الشركة، ثم عريساً لابنته، ثم مبعوثاً لدول كثيرة، ثمّ صديقاً لرؤساء كبار، منهم رئيس الولايات المتحدة الأميركية نفسه.

لقد كان مدخله إلى ذلك كله، الجرأة ومعرفة كل شيء بالفطرة.

هنا بالضبط ما تمنحه الرواية، وأذكر أنني علّقت على لوحة الغلاف، التي بدا فيها شخص برأس مقطوع موضوع بقربه، بأن على القارئ ومنذ أن تقع عيناه على غلاف الرواية، أن ينسى رأسه، يقطعه نظرياً، ويلقيه بجانبه، حتى تكون الأحداث الغرائبية المرحة، مُستساغة، ومدهشة ومحفّزة للاستمرار. وهكذا أكملت الرواية بلا رأس، وكانت من القراءات الممتعة التي مرّت على ذهني، الذي لم يكن ذهني الذي أعيش وأعمل به، بل ذهناً بديلاً، ذهناً مروّضاً لتلقّي الحكاية.

العام الماضي، قرأت رواية أوروبية هي: المئوي الذي هبط من النافذة واختفى، للكاتب السويدي يوناس يونسون، وكانت مماثلة لرواية القصيبي في الطرح الفنتازي المرح، نفس العامل البسيط، الذي يتحوّل من مُفجّر ديناميت صغير وفقير ومعتلّ العقل، إلى ظاهرة دولية، يصل من بلدته الصغيرة في السويد إلى الدنيا كلها، ويساهم بشكل فعّال في الاضطرابات والحروب الأهلية، التي حدثت في كل مكان في العالم، في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات، من القرن الماضي؛ إسبانيا- روسيا- إيران- فرنسا، إندونيسيا. صانع الديناميت يبدو في النصّ عادياً وهو يدخل مأزقاً ويخرج منه يلتقي بقتلة سفاحين ولا يقتلونه، برؤساء دول، ينحرون أقرب مساعديهم، من شِدة التعجرف والمزاج السايكوباتي وينجو من سكاكينهم وأسلحتهم، وقد أصبح صديقاً للينين، الشيوعي، زعيم روسيا، وترومان، الليبرالي، رئيس الولايات المتحدة الأميركية، والشاه، حاكم إيران، هكذا.. وفي النهاية يعود لبلاده ليكتهل ويصل سن المئة، حيث يُقيم في بيت للعجزة، ويفرّ في يوم عيد ميلاده، ليتورّط في جرائم مرحة، جداً.

الذي لفت نظري في الروايتين، هو الطرح الساخر، اللامعقول، حَدّ أن تقطع رأسك، تلقي به خارج طقوس القراءة وأنت تطالع الروايتين، وفي نفس الوقت، تعود لتحيي غازي القصيبي، على فكرته التي كانت طرحاً عالمياً، لكن الرواية، كُتِبَتْ محلياً وَنُشِرَتْ محلياً، وقُرِئَتْ محلياً أيضاً، بينما رواية المئوي الذي هبط من النافذة، وصلت لبلاد بلا حصر، عبر لغات العالم كلها.



الأعمال الفنية للفنان الصيني: **شانغ شياو جانج**