كرنفال الفنّ
في غَزّة

العدالة الانتقالية
ما لها وما عليها

النخبة الفرنسية
في مواجهة إيمانويل تود

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 93 - يوليو 2015

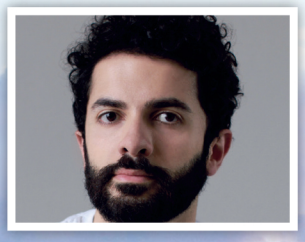
مجّاناً مع العدد كتاب:
زِينة المعنى
(الكتابة، الخط، الزخرفة)
يوسف ذنون



سكّة حديد الحجاز
حلم اغتاله لورانس



فلسطين كما رأها سارتر



إيلي داغر:
اكتشفت بيروت متأخراً



من مطار إلى مطار .. حيوات طارئة

Al Doha Magazine Issue No 93

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

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير
حمد فرج العزران

هيئة التحرير
سعيد خطيبي
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني
سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ
علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند المنصوري

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

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

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

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

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

نظرات حول الجوائز الأدبية في البلاد العربية

كلما نُكِرت الجوائز الأدبية العربية أو حان موعدها كَثُر القول فيها، وطال الجدل والنقاش حول قيمتها ومكانتها ولجان التحكيم فيها والفائزين بها، وتنوّعت ردود الفعل بين مؤيِّد ومعارض.

لا ينكر أحد الأهداف النبيلة لهذه الجوائز؛ من حيث إنها تكريم للمبدعين وتشجيع للإبداع وإسهام مقدَّر في إيجاد حراك ثقافي يدعم حاضر الثقافة العربية ومستقبلها، ولكن الخلاف واضح في مدى قدرتها على الوفاء بهذه الأهداف.

يرى منتقدو هذه الجوائز أنها لا تحقِّق مبادئ المنافسة الشريفة، إذ تتحكّم فيها عوامل واعتبارات تغيب معهما الشفافية، وتنتفي العدالة المطلوب تحقيقها بين المتسابقين.

وتحظى عملية التحكيم في هذه الجوائز بنقد شديد يركِّز على تلك المعايير غير المعلنة، وإجراءات التحكيم ومراحله، واختيار المحكّمين وتأثير نوائقهم الفردية وقناعاتهم الشخصية في عمليّات الفرز والتصفيات، مما يبعث في النفوس هواجس عدم الإنصاف والمحاباة لدى كثير من المترشِّحين والجمهور، معزّزة بما هو معلوم من أن التقييم الأدبي تغلب عليه الذاتية ويختلف باختلاف الذوق الأدبي عند الأفراد. ولا أدلّ على ذلك مما حدث من مواقف محرجة انتهت بسحب الجائزة.

وبعد الإعلان عن الفائزين يحتدم الجدل حول أحقّيّة الكاتب وعمله بهذا الفوز وخاصّة إذا كان من الشباب أو من المشهورين الذين تعدَّد فوزهم حتى صار نوعاً من الاحتكار غير المرغوب الذي ينبغي على مسؤولي الجائزة النأي بها عنه.

ولوضع الأمور في نصابها يلزم الاعتراف بأن نتائج تحكيم هذه الجوائز تمثِّل اجتهادات المحكّمين وقناعاتهم التي قد لا يرضى عنها الجمهور المتلقّي، ولكنها تشير- أيضاً- إلى حرصهم الشديد على أن تكون النتائج موضوعية تشير إلى «عين الحقيقة»، وإن شابها شيء من اختلاف النوائق والأحكام الأدبية.

ومع هذا الاعتراف تظهر، بعد كل نتيجة، ردود الأفعال الغاضبة عند كثير ممن اطّلع على الإصدارات الفائزة بتلك الجوائز، ليصفها بأنها اختيارات مفاجئة تثير كثيراً من الارتياب والتساؤلات. ومن هنا يُطرَح التساؤل الذي لم تُكتَب له إجابة شافية حتى الآن: هل تمثِّل الأعمال الفائزة في هذه الجوائز إبداعاً حقيقياً يكشف عن مواهب أدبية متميِّزة نابعة من واقع أدب عربي منتج حقّاً، أم هي مجرَّد مظاهر إعلامية دعائية خدّاعة؟!

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 93

السنة الثامنة - العدد الثالث والتسعون
رمضان 1436 - يوليو 2015

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحرير الدوحة 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: 00966614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 0024918324270 3 / 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

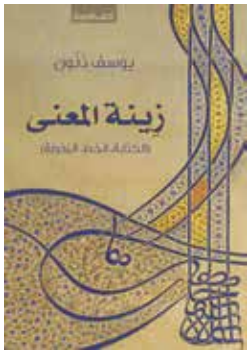
الأسعار

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:



مجاناً مع العدد:



زينة المعنى
تأليف: يوسف نَنّون

متابعات

4

ماذا يحدث في المغرب؟ (الرباط: عبدالحق ميفراني)
كرنفال الفنّ في غَزّة ..... (غَزّة - عبدالله عمر)
ثقافة النظُم بين التقديس والرفض (نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)
فلسطين كما رأها سارتر ..... (أحميدة عياشي)
جيرمان تيون في البانتويون(باريس: عبد الله كرمون)
الجامعة الجزائرية ونزيف السرقات العلمية(الجزائر: نوّارة لحرش)

ميديا

18

الشيزوفرينيا الافتراضية ..... (شرف الدين شكري)

سكّة حديد الحجاز .. حلم اغتاله لورانس



38

قضية



العدالة الانتقالية
ما لها وما عليها

22

نسرين حمود
د. كمال عبد اللطيف
د.إدريس لكريني
محمد الرضواني
طارق الرزقي
عبدالله ولد محمدو



ملف

من وإلى المطار
حيوات طارئة

جنى فوّاز الحسن
محمد البعلي
موناليزا فريحة
د. أمين الزاوي
علي المقري

محمد الأصفر
أمير تاج السر
نجوى بن شتوان
جمال جبران
بوداود عمير

48

بروفيل 44
مكرم سلامة حارس الوثيقة (الإسكندرية - محمد المالحي)

حوار 80
خليل النعيمي: كل كائن مسؤول عن ثورته الشخصية (حوار: محمود الغيطاني)

أدب 84
لازلو كرازناهوركاي: الكتابة الجادّة تحظى بترويج سيّئ (لنا عبدالرحمن)

ترجمات 86
من الأدب الأوردي المعاصر (مسعود مفتي) (تقديم وترجمة: د. هند عبدالحليم محفوظ)
جميع الموتى اسمهم يحيى (محمد علي سِبانلو)
رحلة سعيدة (نايان رحمان - ترجمة: محمد عيد إبراهيم)
شراء أمل لأربعين عاماً (بي شو مين - ترجمة: مي عاشور)

نصوص 102
أبناء الرماد (ياسمينة صالح)

حوار 108
سامح الجبّاس: لا أشغل نفسي بالمعارك (حوار: حسين عبدالرحيم)

كتب 114
حبّة رمل على شاطىء دمشق (د. ماجدة حمود)
على أبواب ريف إدلب (هيثم حسين)
التشكيل المصري المعاصر.. محطات وتحوُلات (د. هويدا صالح)
بحياده تجاه مسلمي فرنسا.. النخبة الفرنسية تنتقد المفكّر إيمانويل تود (د. محمد رضوان)
فيليب بيك ضدّ بوالو (إحسان بنزبير)
شهرزاد حبل المشنقة (أزهار أحمد)
أمبرتو إيكو يسرد المؤامرة (سعيد بوكرامي)
دوستويفسكي في أفغانستان! (رشيد الخديري)

كرنفال الفنّ في غزّة



7

إيلي داغر: اكتشفت بيروت متأخراً



130

مقالات
الشِّعْر والإرهاب (أمجد ناصر) 83
تَمرُّد (عبد الفتاح كيليطو) 97
ر.بارث والكتابة الشذرية (عبد السلام بنعبد العالي) 105
في تبرير انحسار الشِّعْر مقابل الحَكي! (صلاح بوسريف) 106
أدب خارج شروط اللغة (د. آمنة بلعلي) 110
السّرقات الأدبية (مرزوق بشير بن مرزوق) 113
الترجمة الآليّة .. هل تنشئ لسانيات جديدة؟ (أحمد طاهر) 146
الهجرة كمان وكمان (إيزابيللا كامير) 149
الفعل عن طريق اللافعل (وجدي الأهدل) 150
الفلسفة الغائبة (منير اولاد الجيلالي) 152
فقدان العمل (د.رضوى فرغلي) 154
أين الأنثية الأدبية في قطر...؟!!!! (حمد فرج العزران) 160

سينما 130
إيلي داغر: اكتشفت بيروت متأخراً (حوار: نسرين حمود)
مهرجان وهران للسينما العربية.. استمرار التأسيس (وهران: عبدالكريم قادري)
المهرجانات السينمائية في المغرب.. ظاهرة ملفتة في ظلّ نقص القاعات (عبدالكريم واكريم)
السينما الفرنسية .. «كان 68» أصحاب الدار أولاً (صلاح هاشم)

تشكيل 142
صلاح المليجي .. بوح على حافة الرمز (د. ياسر منجي)
عبدالغفار شديد.. حنين أسطوري (د. إيناس حسني)

اقتصاد 156
ضرورات التسويق الإلكتروني (د. عاهد العاسمي)

صفحات مطوية 158
حول ماهيّة الأدب (شعبان يوسف)

ماذا يحدث في المغرب؟

الرباط: عبدالحق ميفراني

سارع وزير الاتصال المغربي، مصطفى الخلفي، إلى رفض منح تزكية واعتراف لفيلم المخرج نبيل عيوش الجديد، المعنون «الزين اللي فيك»، معتبراً الأمر «حماية لحرّيّة التعبير»، من ثَمّ الفيلم يمثل نموذجاً «للعبث والتخريب الممنهج للقيم»، وسارع العديد من المثقفين والفنانين والإعلاميين في المقابل إلى استصدار بيان شجب لقرار المنع.

هكذا استبقت وزارة الاتصال المغربية تسريب بعض مقاطع الفيلم السينمائي الجديد للمخرج نبيل عيوش على «اليوتيوب»، وبعض مواقع التواصل الاجتماعي، وهو ما اعتبر خرقاً قانونياً فاضحاً، مادامت اللجنة لم تجتمع ولم تَرَ الفيلم ولم يتقدّمْ صاحبه بطلب ترخيص توزيعه في المغرب. في حين، حصل المخرج وإدارة إنتاجه على ترخيص بالتصوير مقدماً من لدن المركز السينمائي المغربي، الطرف المباشر المعني بـ«المنع» وقد حضر مديره العرض الأول للفيلم نفسه في مهرجان كان السينمائي، في طبعته الأخيرة، بل وأعرب للمخرج عن إعجابه بالفيلم، دائماً حسب المخرج نبيل عيوش.

دفاعاً عن صورة المغرب!

وزارة الاتصال تعتبر الأمر معركة للدفاع عن «صورة المغرب»، بل اعتبرها الوزير «قضية وطنية وقضية كل المؤسسات»، نظراً لما تضمنه الفيلم من «إساءة أخلاقية جسيمة للقيم وللمرأة المغربية ومس صريح بصورة المغرب». فيما تجدّد النقاش والجدل هذه المرة في البلد، ليس على موضوع الفيلم فقط، بل لما يمكن أن يمثل خطوة نبيل عيوش من «مدرسة الماركتينغ الإشهاري». فهي مدروسة في مستوى فيلموغرافيته وتوقيت صدور الفيلم. وأبعد من النقاش عن علاقة الحرّيّة والفن ووظيفة العمل السينمائي وإشكالية اللغة وعلاقة الفني بالقيمي، ظَلّ مركز النقاش يتضمن أسئلة ترتبط بجوهر العمل السينمائي وفي وقت لم يتم فيه تقديم نسخة الفيلم بكامله. وعندما قَدّمَ نبيل عيوش نسخة فيلمه إلى وسائل الإعلام تجدّد نفس السؤال: أين تقع حدود الوثائقي والواقعي؟ أين حدود التخييلي والتسجيلي؟ هل بدعوى الحق في الحرّيّة والتفكير يتم تشجيع الرداءة؟ في المقابل، وبعد الفصول التي قطعها المغرب إلى اليوم، هل أصبح المخرج السينمائي مطالباً بوضع طابوهات قبلية واستباقية قبل الانخراط في أي عمل فني؟ وهل هو محكوم بمنظومة قيم تقيده قبل إنتاج وإخراج أي عمل سينمائي؟

تناسلت الأسئلة بشكل متواصل على المشهد الإعلامي بجميع أصنافه، وتحوّل الإعلام إلى صدى مباشر إلى بروز خطابين. الأول حافظ على لغة التشكيك وطالب بعدم الارتكاس إلى الوراء وجعل قيم الحرّيّة نمطاً وأفقاً للتفكير وللممارسة، وخطاب ثانٍ تنوّعت حدّته بين التكفيري والدعوة إلى التصفية الجسدية والقتل، وبين المطالبة بمنع الفيلم لأنه «يخالف قيم المغاربة»، ولأنه «يسيء للمرأة المغربية». الغريب أن حلقة الفضائية المغربية الثانية «مباشرة معكم» لم تستطع أن تنعقد لمناقشة الموضوع رغم إثارته قبل أيام؟ وزاد التباس «التوظيف السياسوي» للفيلم من بعض الأحزاب السياسية في ذروة الاستعداد للاستحقاقات الانتخابية المقبلة. تسريبات اللقطات من الفيلم على موقع يوتيوب، والتي اعتبرت خطأ جسيماً أضرّ به، أجّجت مشاعر متضاربة بين المغاربة، بل وتناوبت التصريحات المسيئة للفيلم وطاقمه ومخرجه.

ويرى الإعلامي إدريس الإدريسي أن «السينما ليست إعادة نسخ للواقع، والمبدع الحقيقي هو من يمتلك القدرة على صنع الإيحاء»، فيما كشف العديد من الأقلام النقدية أن المعركة الحالية هي جزء من «الرعب والخوف من الصورة وقدرتها على تحرير اختلالات منظومة مجتمع بكامله». ويبدو أن المخرج نبيل عيوش قد نجح في خلق تلك الرجة وذاك النقاش، بل والاصطفافات التي وحّدت الجميع حول فيلم، لم يشاهده أحد بكامله.

وجوه الواقع

فيلم «الزين اللي فيك» أو (much loved) فيلم سينمائي درامي، وهو إنتاج مغربي- فرنسي، صدر السنة الجارية، أول عرض له كان في مهرجان كان السينمائي الدولي. ويقدّم الفيلم صورة لحياة

أربع عاملات جنس يشتغلن في مدينة مراكش، وقد اقترب الفيلم من حياتهن وتفاصيل معاناتهن اليومية. وكعادة أفلامه تميّز نبيل عيوش بتقديم وجوه «حقيقية» من الواقع، إلى جانب ممثلين وممثلات تمت الاستعانة بهم. هذه الطريقة أعطت لفيلم سابق له هو «علي زاوا»، الذي تمحور حول ظاهرة أطفال الشوارع أكثر من تتويج واحتفاء غير مسبوق في المغرب، لكنها في فيلمه «الزين اللي فيك» تحوّلت إلى «تشجيع للدعارة». ومنع وزارة الاتصال لم يكنْ ليشكّل لحظة استباقية ما لم تتناسل حِدّة انتقاد الفيلم في مواقع التواصل الاجتماعي، واعتبر المنع «استشعاراً لغضب المناهضين للفيلم» فيما انتقدت جمعية منتجي الأفلام في المغرب قرار المنع، واعتبرت القرار الحكومي «غير قانوني ويتنافى مع دستور البلاد وينتهك حرّية الرأي والتعبير».

فيما اتجه أبطال الفيلم إلى التحوّل وفي وقت قصير لوجوه إعلامية تتناوب عليها الإذاعات والجرائد والقنوات، ظَلّ المخرج نبيل عيوش حريصاً على توضيح وجهات نظره، بل وتدخل والده «نورالدين عيوش»، والذي كانت له جولات مع المُفكّر عبدالله العروي في ظلّ النقاش حول اللغة العربية والدارجة، هو أيضاً يستنكر بحدّة الحملات الموجهة «ضد ابنه وفيلمه، مطالباً الحكومة بحمايته». ظَلّ نبيل عيوش يشير إلى أن عمله السينمائي تضمن مشاهد «مستمدة من الواقع»، متناسياً أن حتى الفيلم التسجيلي لا يمكنه أن يكون «شكلاً مرآوياً للواقع». وربما هنا أحد أقوى الانتقادات التي وجهت للفيلم وصاحبه في عدم قدرته على إبداع فيلم سينمائي درامي، بل جعله «سلطة الموضوع» الأبرز وتقديمه بشكل بعيد حتى عن أبجديات «إدارة الممثل»، لقطات ومشاهد ومتواليات طويلة غير مُبرَّرة أحيانا.



نقاش ملتبس

هي ليست المرة الأولى التي يخوض فيها المخرج السينمائي نبيل عيوش «حرباً» حول بعض «الكليشيهات» الجاهزة حول أفلامه، ففيلمه «لحظة ظلام» لم يتم توزيعه حتى تَمّ حذف بعض «اللقطات الجنسية»، ولا ننسى ما خلّفه فيلمه «ما تريده لولا» في مصر، بل واعتبره البعض إساءة لصورة أرض الكنانة، إلى جانب أفلام «أرضي»، وهو شهادة جيل جديد عاش الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، انتهاء بفيلم «يا خيل الله». مخرج تخصّص أساساً في المواضيع ذات الأولوية في النقاش المجتمعي، وعندما وجهت له الانتقادات تلو أخرى على هامش تسريب لقطات من فيلمه الأخير، قال نبيل عيوش إن «اللقطات المسربة بالإنترنت لا علاقة لها بالفيلم ولم يسربها»، واعتبر «المنع ليس نهائياً، مادام لم يتوصل بمراسلة رسمية» لنفاجأ أنه لم يُقدّم بعد طلب فيزا عرض الفيلم، ومن ثَمّ كان بيان وزارة الاتصال استباقياً. واعتبر عيوش أن فيلمه «الزين اللي فيك» قدّمه لا «لإثارة غرائز، بل لإثارة قضايا مجتمعية وثقافية وحقوق المرأة ومركزية، هذا ثمرة مجهود سنة من الاشتغال، والزين (الجمال) هو الذي يوجد في داخل تلك النساء». وفي الوقت الذي تقف فيه التجمعات المناهضة بالفيلم أمام البرلمان، بدعوى تشجيع الفيلم و«تحريضه على الدعارة»، انزوى بعيداً بعض الممثلين في وضعية «المابين» لا هم قادرون على صياغة موقف جذري واضح ولا هم قادرون على الاعتذار على قبولهم بالدور. بل لقد ذهب بعضهم إلى التأكيد أنه لم يكن على علم بما سيخلفه الفيلم، وعلى هذا الأساس كان سيطالب بأجر مضاعف. هكذا الأمور إذن في النهاية، تظل محصورة في جانبها النفعي والقيمي ولن تتورع أي جهة عن إيجاد ذريعة لأخرى كي تتوحّد المصالح في النهاية. ما يحدث اليوم أن روّاد الفيلم أصبحوا يعدّون بالآلاف والملايين، الكل يبحث عن الفيلم والجميع نسي افتتاح مهرجان



موازين، وحفل جينيفير لوبيز، وما خلّفه من زوبعة في الأوساط المحافظة بسبب ظهورها بلباس كاشف، والذي لم يستطع وزير الاتصال إيقافه بالمرة.

الجدل الذي صاحب فيلم نبيل عيوش لم يتجه إلى العمق في ملامسة أبعاد السينمائي والتخييلي والقدرة على نسخ صور من «واقع» هو الآخر ملتبس. وما بين التوثيقي والتخييلي، يمكن أن يفشل المخرج نبيل عيوش في إخراج وتقديم فيلم يُغني فيلموغرافيته الغنية أساساً. إلّا إذا كان الغرض هو الاشتغال على فيلم في سياق مختلف لإثارة نعرات رأي عام ولكي تقيس «جهات ما» قوة هذا التأثير لتمرير أشياء أخرى. ولا ننسى أن الكثير من الإحصائيات «الدولية» صنّفت المجتمع المغربي ضمن المجتمعات العربية المحافظة، هذا رغم الطابع الحداثي الذي يستشعره أي زائر للمملكة في نواحي الحياة الاجتماعية. شخوص عيوش «نهى، سكينة، رندة، وحليمة، وسائق التاكسي سعيد» ليسوا في النهاية إلّا مطية المخرج لتقديم فيلمه «الزين اللي فيك»، وهو الجمال الذي ينساق وراء بريق المال، في مشاهد استطاعت أن تعرض «الجسد» في أقصى حالاته، هو «جمال مُشوّه» لأنه محكوم بممارسات «نكورية» و«مجتمعية» و«سلطوية»، استطاع أن يُعبّر عن نفسه من الداخل. المبدعة المغربية حنان درقاوي تقول «بؤس اللحم العاري»، أما الناقد عزالدين بونيت فلم يوقّع عرضة مساندة نبيل عيوش ضد المنع، لأنه ينبهنا من طرف «لوبيات الريع الإعلامي في خلق أجواء سياسية تدخل في أجندة لا علاقة لها بالفن».

ماذا أضاف فيلم «نبيل عيوش» للسينما المغربية؟ فيلم يقول عنه مخرجه إنه يتضمن مشاهد صادقة وجريئة، وفيلم صُنِّفَ ضمن مسار التحوّلات التي تشهدها السينما المغربية في قدرتها على الانفتاح على جميع المواضيع، دون طابوهات ولا خلفيات وخطوط حمراء، في وطن يعرف تراجعاً ملحوظاً على مستوى القاعات السينمائية والجمهور. وهي مفارقات على الطريقة المغربية، والتي قد لا تهم نبيل عيوش، الذي سيتحوّل مستقبلاً إلى الفرجة الرمضانية، مادام يفرض من خلال وكالته «عليان للإنتاج» قدرة أخرى على التوسُّع للتحكُّم في فرجات المغاربة ومن خلال قنواتهم «الوطنية»، وحينها لن يكون نبيل عيوش شخصاً «غير مرغوب فيه» (بتعبير الراحل سميح القاسم).

كرنفال الفنّ في غَزّة

غَزّة - عبدالله عمر

بالرغم من كل ما يعانيه قطاع غَزّة المحاصر من مصاعب، والصورة السوداء التي يشعر بها أغلب سكان القطاع خصوصاً بعد العدوان الإسرائيلي الأخير على المساحة الصغيرة المحاصرة، المحاذية للبحر، غير أن هناك تجربة شبابية، تظهر من حين لآخر، تستغل الفضاء العام، وتجعل منه واقعاً مختلفاً، دون أن يستسلموا لسلبيات الحياة.

الفنان الشاب محمد أبو وطفة يرى أن الفنّ رسالة سامية يحملها الفنان الشريف ويتكبّد عناء إيصالها مهما كانت الظروف، ولأننا في فلسطين أصحاب قضية وطنية تبقى هي العنوان العريض لرسالتنا.

أبو وطفة واحد ممن يطبعون فنهم على جدران غَزّة، يستمد أفكاره من أوجاع الناس ومعاناتهم، بل يصنع منها قصصاً إبداعية، ويمزج بين التصوير الفوتوغرافي، والتركيب، والتشكيل.

آخر جداريات أبو وطفة جاءت بعد مشاركته في لوحة للأسير الكبير خضر عدنان، القابع خلف قضبان السجون الإسرائيلية، تجسيداً لمعاناة أسرى الحرّية التي يعيشونها داخل المعتقلات.

ويشير إلى أن عمله هذا وطني بالدرجة الأولى، وهذا ما يعطيه فخراً إضافياً بأن ما يقوم برسمه يمثل الشيء الكثير ويفهمه بسطاء الناس ويتقبله المجتمع، بل ويشجع عليه.

يتمنى أبو وطفة الوصول إلى العالمية عبر هذه الجدران، مثلما وصل الفنان العالمي بانكسي بجارياته إلى كل العالم، وأصبحت علامة تجسد تواجده في أي مكان، وأن كل ما ينقص الفنانين الفلسطينيين فرصة فقط ليصلوا إلى العالم.

فريق فنّي

أما فريق «كرنفال الفنّ» فقد جمعهم حب النحت قبل أن تجمعهم أسوار جامعة الأقصى في مدينة غَزّة، والتي احتوتهم ونمّت قدراتهم، ليقرّروا، بعد أن تخرجوا وأصبحوا من بين آلاف الشباب الذي يعاني من البطالة، أن يؤسسوا مجموعة فنّية في مجال الجداريات واللوحات الفنّية.

محمد الشربيني «23 عاماً» ومحمد أبو لحية «23 عاماً» وأبو بكر أبو حليب «28 عاماً» ثلاثة شبان استطاعوا أن يضعوا بصمتهم الفنّية، في تجسيد التراث الفلسطيني وإحيائه واسترجاعه من النسيان بطرق جديدة في جميع لوحاتهم، وليكن الفنّ مصدر رزقهم الوحيد.

وعن بداية الفكرة يقول محمد الشربيني: «أثناء دراستنا في الجامعة تعرفنا إلى بعضنا البعض، وتكوّنت لدينا صداقة من نوع خاص، فحب الفنّ والرغبة في تطويره والاستفادة من موهبتنا وقدراتنا، جعلتنا نكون فريقاً بعد قرار جريء في مواجهة كل الصعوبات قبل أربعة أعوام».

ولأن العالم كله يتوجه نحو التخصّص في تكوين المجموعات، توجهت مجموعة كرنفال إلى التخصّص في التراث الفلسطيني، بحيث لا تخلو أي لوحة لهم أو أي إنتاج فني من موجود يجسد التراث بعدة أشكال، ما جعلهم يقنعون العديد من الأشخاص بجمال التراث داخل المنازل ليقرروا تحويل العديد من اللوحات المطلوبة منهم إلى لوحات فنّية تراثية، وإذا لم يستطيعوا تغيير الفكرة يُدخلون على اللوحات أشكالاً تراثية عن طريق الدمج المتناسق بطريقة جميلة.

وعن هذا الأمر يقول أبو حليب: «التراث الفلسطيني مليء بالزخارف والأشكال التي يمكن استخدامها لإنتاج أجمل اللوحات والجداريات، ونحن نحاول عن طريق لوحاتنا الفنّية أن نعزّز ونحافظ على التراث ونعرف المجتمع فيه ولذلك نمزج في جميع لوحاتنا الفنّية أشكالاً مختلفة من التراث القديم وكذلك أحداثاً من القضية الوطنية الفلسطينية».

وتعتبر المجموعة هي مصدر دخلهم الوحيد ويرفضون أن يكونوا تابعين لأي فريق أو مؤسّسة، لاعتقاداتهم بأن الفنان يجب أن يكون حُرّاً إذا ما رغب في إيصال رسالة قوية دون أي مؤثرات خارجية، سواء من الحكومات أم الممولين، ورسالتهم هي تجسيد التراث ونقله إلى الأجيال القادمة.

ورغم قِلّة الإمكانيات وارتفاع التكلفة والجهد عند تجهيز أي جدارية، إلا أنهم يقدّمون في كثير من الأحيان جداريات ولوحات فنّية على نفقتهم الخاصة، في مناسبات وطنية كيوم الأرض وذكرى النكبة وغيرها الكثير.

وبحسب أبو نحلة، فإن أعمالهم تهدف إلى خدمة القضية الفلسطينية الوطنية والمحافظة على التراث بشكل أساسي، وتعريف الناس بها ونقل ثقافة الفلسطيني البسيط، ودفع الجميع للاهتمام بهذا العمل



الوطني الذي لا يقلّ أهمية عن المقاومة في ساحة القتال وهذا هو دور الفنان الحقيقي.

ويذهب أبو نحلة إلى أن كل أعمالهم الفنّية تستمد أفكارها من حياة المواطن الفلسطيني وكل ما عاصره ولا زال يكابده من مشقات الحياة، من حصار وقتل وحروب وتشريد لازال يُمارس في حقه حتى هذا اليوم.

فنّ متنقل

وفيما يخصّ طريقة إنتاج جداريات العمل يوضح أن الرسم يكون بعد وضع الأسمنت وتمليسه من قبل مختص في هذا العمل، وفوراً نبدأ عملنا بوضع التصميم وقبل أن يجف نقوم بأعمال النحت عليه، وبعد أن ننتهي يكون الأسمنت قد جفّ إلى حَدٍّ كبير فنقوم بالمرحلة التالية وهي تلوينه وهذه المرحلة لا تقلّ أهمية عن سابقتها إنْ لم تكن الأهم وتحتاج إلى تركيز عالٍ جداً.

أما الاسم الذي اختارته المجموعة لنفسها «كرنفال الفنّ» فهو يعني -حسب أبو حليب- بالنسبة للثلاثة المهرجان الفني المُتنقّل، فأعمالهم ليست ثابتة في مكان واحد، بل هي مُتنقّلة ما بين الجدران وما بين المحافظات، ففي كل مدن القطاع توجد لوحة فنّية لهم أنتجت من يديهم إما رسماً أو نحتاً، أو غيرها العديد من أشكال الفنّ المختلفة التي يتميزون بها.

ويتمنى فريق مجموعة «كرنفال الفنّ» أن تتاح لهم الفرصة ليخترقوا جدار الحصار للمشاركة في مهرجانات خارجية ودولية لإيصال رسالتهم الفنّية للعالمين العربي والعالمي.

بداية صعبة

الفنّ التشكيلي يواجه العديد من المشاكل وفقاً للعديد من رواده في غَزّة، وهذا ما تؤكده الفنانة نسرين شمس، التي واجهت كثيراً من صعوبات كبيرة واجهتها لعدم وجود داعم حقيقي لتجربتها الجديدة كبقية فناني القطاع.

قِلّة الموارد المتاحة وندرة المواد المستخدمة في أعمالها دفعت شمس إلى تحدٍ من نوع خاص، فهي تحتاج نوعاً خاصاً من الألوان التي تستمر لفترات طويلة، بحيث لا يتغير لونها وشكلها، وهي ذات خواص معينة، فقد اعتمدت على قدراتها في تركيب مواد جديدة عبر عدد من المواد الكيماوية ونقوم بعد الانتهاء من الرسم بدهانها بمادة مثبتة لتستقر الألوان لفترة أطول وهذا بالتأكيد وفق ما تصف مُكلِّف وغير متوافر بشكل دائم في ظِلّ الحصار المفروض على قطاع غَزّة.

وتضيف شمس: «المجتمع الفلسطيني لا يستوعب بشكل كبير القيمة الفنّية لمثل هذه اللوحات الجدارية وغيرها مما يتسبب في تبخيس قيمة هذا العمل وتقليل التكلفة والتعامل مع الفنانين بأنهم مجرد عمال بناء، موضحة في ذات الوقت أن هذه الصعوبات لم تكن إلا دافعاً قوياً لأن يكملوا المشوار ولم تثنهم عن مواصلة العمل والإبداع بشكل خاص في رسم الجداريات».

أما عن عملها التشكيلي فتقول شمس: «قلة الوعي بالفنّ التشكيلي، وعدم القدرة على اقتنائه بسبب سوء الوضع الاقتصادي، صعوبات جديدة تضاف إلى عملنا في لوحات منقولة، مع بقية الصعوبات الأخرى، لهذا يبقى العمل في الجداريات أنجع ومُستوعَباً أكبر من قبل عامة الناس».

وعن دعم الأهل بيَّنت شمس أن أسرتها شكّلت عاملاً رئيسياً في الاستمرار ونجاحها منذ انطلاقتها للعمل حتى اللحظة، حيث تشير إلى أن إنجاز أعمال فنية كان يتطلب في بعض الأحيان بقاءها لفترات طويلة خارج المنزل، وفي بعض الأحيان تضطرها الظروف كانقطاع التيار الكهربائي إلى العمل طوال الليل وحتى ساعات الصباح بعكس أي برنامج للعمل الطبيعي، وأنه لولا تفهُّم أسرتها لهذا لما استطاعت الاستمرار.

حياة في الشوارع

«فنّ الشوارع» هو الفنّ الذي عرف البعض فيه العمل في الجداريات، حيث يحظى بجمهور عريض في قطاع غَزّة التي شكلت لها الجدران وسيلة تعبير منذ الانتفاضة الفلسطينية الأولى، حيث استخدمتها المقاومة للإعلان عن عملياتها، ومن ثَمّ جاء دور الفنان ليحوّلها إلى







لوحة تشكيلية تحاكي واقع الحياة الصعب.

فيما يقول فايز السعدي رئيس جمعية رواسي للثقافة والفنّ التشكيلي بغَزّة إن الجدران شكّلت الملاذ الأخير لفناني القطاع للتعبير عن أنفسهم، وترجمة ما يشعرون به في لوحات يراها عامة الناس كل يوم كلما مرّوا من مكان رسمها، فلا يكاد يخلو جدار كبير في شوارع القطاع من رسومات فنية بعضها يحمل صوراً للشهداء والآخر يُجسّد قضية وطنية كالوحدة والتوافق، وبعضها الآخر يحاكي مشاكل اجتماعية كالعنف ضد المرأة أو التسرب الدراسي إلى آخر هذه القضايا، وهذه الحيلة وصلنا إليها بسبب عِدّة ظروف منها الاقتصادي والسياسي وحتى الاجتماعي.

موضحاً أن أعداد الفنانين التشكيليين بغَزّة كبير، دون وجود نقابة تنظم عملهم، ولا حاضنة رسمية لهم مما يحرمهم العديد من الفرص، ويجعل مجهودهم مشتتاً بشكل فردي دون توجه عام أو نظرة مستقبلية واضحة، وهذا أيضاً أحد المعيقات المباشرة، فهم بحاجة لدعم وتطوير دائم من خلال الدورات التدريبية والمعارض التي تساهم في نشر الفنان وانتشار لوحاته.

ثقافة النظْم
بين التقديس والرفض

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تُعدّ الثقافة النظْمية، التي تُشكّل وصلة بين العلم والشعر، من أهم خصوصيات المجتمع الموريتاني، إذ تعتبر مرجعية معرفية متأصلة فيه، فالنظم المعرفي عقد قران بين ما هو علم، ينزع إلى بسط دقائق الفنون وتفاصيلها بأساليب نثرية، وبين ما هو شعر، ينتظم في نسق موسيقي مُقفًى موزون، يميل- بحكم جنسه الأدبي- إلى التّخييل الجمالي.

وحين يمتطي العلم صهوة جواد الشعر يتخلّى كل منهما عن بعض أصوله، فلا العلم يبقي على نصاعته، كما تقدمه عادة فنون النثر المطاوعة لطبيعته، ولا الشعر يحافظ على جمالياته الفنية، فلغته الشاعرة تتحوّل إلى اصطلاحات علمية، وأوزانه الموسيقية تستحيل نغماً رتيباً، يتغنى به طالب علمي رغبةً منه في استغلال بعض مميزاته، ومنها جعل حياته العلمية أكثر اتساقاً وانسجاماً وقرباً إلى نفس تحنّ إلى الشّعر حنيناً أزلياً.

إن هذه الثقافة تعيد صياغة المعارف «النثرية» بمنظومات شعرية، غالباً ما تستدعي طبيعتها الصعبة الحاجة إلى إعادة هذه المعارف «الشعرية الجيدة» إلى طبيعتها النثرية الأولى في مرحلة تالية في شكل شروح، تبسط القول في تفاصيل مادتها، مما يعني أننا أمام عودة إلى الأصول النثرية لهذه العلوم، وهو مايعني إمكان طرح مشروعية هذا الزواج وقدرته على الاستمرارية، لكن الحقيقة أن هذه الأنظام- بغض النظر عن ملاءمتها لطبيعة المادة المعرفية- تُعدّ منهجاً تعليمياً مفضلاً لدى الموريتاني، لجملة دواع وبواعث مغرية، سنومئ إليها بعدُ الإشارة إلى منزلة هذه الظاهرة وجذورها.

قدسية النظم

بلغ من مكانة النظم لدى الموريتانيين أن إدراج فكرة أو تقرير قضية في نظْم يمنحها قدسية ومشروعية، بحكم العادة التي درج عليها علماء البلد من تقييد المقررات الثابتة بأنظام تحفظها قريبة من الناس، ولذا يتداول الموريتانيون كثيراً من الأنظام لأغراض توجيهية تربوية لغرس قيم علمية، فطالما ردّدوا - مثلاً - هذا البيت لإغراء الناشئة بدراسة علم النحو، وتنفيرهم من الإعراض عنه، يقول الناظم:

كل فتى شبّ بلا إعرابِ

فهُو عِندي مَثَلُ الغُراب

ونجد أحد العلماء الموريتانيين، وهو العلّامة النابغة الغلاوي، يعيب الفتوى على جاهل النحو حيث يقول:

وبعضهم يفتي وهو جاهل

إعراب بسم الله عنه ذاهل

فمثل هذا لا يكون مرشداً

لجهله النحو ومما أنشدا

عليك بالنحو فإن النحوا

لحن الخطاب ملكه والفحوى

جذور تراثية

لجأ العلماء الشعراء قديماً إلى تدوين العلوم الدينية واللغوية في منظومات تعليمية، شملت مختلف العلوم الدينية واللغوية والعقلية والطبية، من أبرزها ألفيتا ابن عبد المعطى وابن مالك في النحو، وألفية العراقي في أصول الحديث، وألفية السيوطي في النحو والتصريف والخط، ويعلّل يحيى بن عبد المعطي الزواوي (المتوفى سنة 628 هـ) اختياره النظم بأنه ييسر الحفظ، ويقول:

لِعِلْمِهِمْ بِأَنَّ حِفْظَ النَّظْمِ

وَفْقُ الذَّكِيِّ وَالْبَعِيدِ الْفَهْمِ

لا سيَّما مَشْطورُ بَحْرِ الرَّجَز

إذا بُني عَلى ازْدِواجٍ موجَزِ

والغالب في النظم استعمال بحر الرجز، فهو بحر غنائهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل، يردّده الإنسان مُترنِّماً، فينتشي حيوية ونشاطاً.

بواعث النظْم

إن البدوي في غياب مكتبة مرجعية يعود إليها من حين لآخر شعر بأن حافظته ينبغي أن تسد هذا الفراغ، فعمد إلى وسيلة تساعده في الحفظ، فكان الشعر وسيلته لاقتناص العلوم الشاردة لتخزينها في صيغة شريط من المنظومات، يستحضرها متى أراد، وفي أي ظرف كان، سفراً أو حضراً. ويعلّل اختيار النظم



كوسيلة تعليمية لدى الموريتاني بميل فطرته إليه، وسهولة حفظه، وشدة انجذاب النفوس إليه، ربما لما فيه من اتساق موسيقي، يقول النابغة الغلاوي (توفي عام 1245 هـ)، في كتابه نظم المعتمد من الكتب والفتوى على مذهب المالكية:

وإنما رغبت في النظام لأنه
أحظى لدى المرام
وهو الذي تصغي له العقول والسيف
من حصوله مسلول

فالنظم حسب هذا العالم تميل إليه الأفئدة، وتنجذب العقول، وفي تحصيله يتنافس المتنافسون، بينما يتعذّر حفظ النثر، لاسيما إذا كان - كما يقول الشيخ محمد المامي بن البخاري (المتوفى 1282هـ)- كتاباً كدلائل الخيرات متشعب المواضيع بخلاف الشعر الذي يقتحم الصدور، يلج إليها بغير استئذان:

والنثر حفظه من القلائل
لاسيما إن كان كالدلائل
والنظم قهراً داخل الألباب
بغير إذن لانفتاح الباب

فالأذن تتلقف النص المنظوم؛ لما له من سمات التناغم والاتساق والتطريب، إنه السبيل لتسهيل حفظ المنثور، يقول الشيخ محمد بن الغلاوي (1140 هـ) في مقدمة منظومته النحوية:

وبعد فالقصد بذا المنظوم
تسهيل منثور ابن آجروم
لمن أراد حفظه وعسراً
عليه أن يحفظ ما قد نثراً

أصوات منحازة للنثر

بالرغم من كون الحاجة إلى النظم تُعدّ ركيزة المنهج التعليمي السائد في موريتانيا إلّا أن شخصية من أبرز علماء القرن الثالث عشر العلمية هي الشيخ محمد المامي الذي نذر حياته لنظم العلوم من فقه ونحو وتوحيد ومنطق وبيان، قد صدر عن موقف من ظاهرة النظم طريف، فقد قرّر هذا العلامة الموسوعي أن للمعارف والعلوم والفنون منطقاً وطبيعة لا ينهض ببيانها وشرحها غير فنون النثر التي تطاوعها بأسلوبها السلس المنساب غير المقيّد بأغلال الوزن وضرورات التقفية، يقول: «.... ثم ظهر لي أن العلوم لا يجدي فيها النظم شيئاً لبطء سيره بحرفة الوزن والروي، فاهتممت بما ينفعني من أودية النثر».

والحق أن أصواتاً حديثة بدأت تشكّك في جدوائية اتخاذ منهج النظم كوسيلة تعليمية في عصر تدفق المعلومات وكثرة وسائط الحفظ، إلا أن خذلان المحفوظ من النصوص النثرية لناكرة الإنسان الموريتاني وسرعة استجابة الناكرة النظمية في المعارف المستظهرة، يحجبان عن الموريتاني عيوب ثقافته النظمية.

جيرمان تيون في البانتيون

باريس: عبد الله كرمون

دخلت، مؤخراً، جيرمان تيون مبنى البانتيون بباريس، تخليداً لها ولمقاوماتها، كباحثة الاثنولوجيا لم تهادن قبل أن تدخل قلعة العظماء الذين خدموا الوطن في حياتهم، وذلك رفقة ثلاثة مقاومين آخرين هم: بيير بروسولييت، جونيفييف ديغول انتوتيوز وجان زيه.

وكان الرئيس الفرنسي فرنسوا هولاند قد وعد منذ السنة الماضية بتشريف هؤلاء المقاومين الأربعة بولوج بوابة البانتيون المجيدة.

جدير بالذكر أن البانتويون قد صار محفلاً لقبور العظماء منذ نهاية القرن الثامن عشر، بعدما كان تابعاً لكنيسة القديسة جونيفييف.

وكان إيمانيول باستوريه هو الذي بادر إلى التنكير بالحاجة إلى وجود مثل هذه القلعة، أوان موت ميرابو سنة 1791، وصادف أن كان هذا الأخير هو أول من تلقّى هذا التشريف، وأول من فُسخ عنه بعد ذلك، بعد عام، فقط من نيله.

من نافل القول إن مبنى البانتويون يؤوي بالدرجة الأولى رفات الذين أسدوا خدمات جليلة إلى الوطن، وضحوا كثيراً من أجل الصالح العام في جميع ميادين الحياة. فمن بعض أهله على سبيل المثال فيكتور هيغو، إيميل زولا، بيير وماري كيريه، موباسان وغيرهم.

لهؤلاء المقاومين الذين رافقتهم جرمين تيليون إلى برزخ العظماء مسارات متباينة في المقاومة وفي الحياة السياسية، جونيفييف ديغول ابنة أخ شارل ديغول الرئيس الأسبق كانت رفيقة محنتها في معسكرات النازية، أما بروسولييت فكان صحافياً مُتمرساً، لا يخشى في قول كلمة الحق لومة لائم. بينما كان جان زيه منافحاً محنكاً عن تحديث التعليم وتعميمه ووزيراً حازماً في صفوف حزب الجبهة الشعبية، التي تذكّرنا بجان جوريس وليون بلوم ونضال الثلاثينيات البنّاء في فرنسا.

كان هَمُّ الرئيس فرنسوا هولاند أن يُمجّد المقاومة ودورها في ترسيخ الوطنية وقيم السلم والعدالة؛ ثم إنه أراد أن يُعلي من شأن المساواة فاختار رجلين وامرأتين. أول امرأتين يتم تشريفهما، في البانتويون تقديراً لجهودهما الشخصية، واسمهما الخاص، بعد ماري كيريه.

يُعدّ هذا الاختيار الرسمي لأشخاص بعينهم ولتوجهاتهم السياسية، نابعاً عن قناعة سياسية في ذاتها، كما أنه مشحون برسائل مدسوسة؛ موجهة إلى كل الأطياف السياسية، لذلك لا تعدم مراسم كل ولوج إلى البانتويون من يشجب اختيار شخص أو آخر، أو من يستنكر إقصاء شخص أو آخر.

ذلك ما نلمسه في انتقادات الشيوعيين لمعاداة الرئيس فرنسوا هولاند لهم، حتى أنه لم يعين ولو فرداً واحداً من معسكرهم، في حين أنهم كانوا السباقين إلى إنشاء جبهات المقاومة الفرنسية، وكان لهم فيها دور تاريخي لا غبار عليه. يتساءلون لماذا لم يتم إلحاق ماري كلود فايون كوتيرييه بجونيفييف ديغول وجرمين تيليون، مع العلم أنها كانت رفيقتهما في معسكر رابينسبروك النازي؟ ثم لماذا لم يتم الالتفات إلى مارتا ديريمو؟ وكلتاهما أبلت في المقاومة بلاء حسنا.

على كل، وإن كان هذا التشريف إذن فِعْلاً سياسياً، فإن ذلك لا يفقد قيمة للأشخاص الممجَّدين، ولا يمس إنجازاتهم، التي خوّلت لهم استحقاق ظلال البانتويون الوارفة تحت ميسم العظماء.

من هنا المنطلق سوف نعرج على مسار جيرمان تيون التي نالت بدورها شرف هذا التكريم. فمن تكون إذن جيرمان تيون؟ ولماذا كل هذا الاهتمام بها دون غيرها؟

ولدت جيرمان تيون سنة 1907، وتابعت دراسات جامعية متنوّعة، بدءاً بالأركيولوجيا، مروراً بدراسة ما قبل التاريخ وانتهاء بتاريخ الفنّ والإثنولوجيا. كما أنها واظبت على التردُّد على معهد الإثنولوجيا والكوليج دوفرانس، حيث كانت تحضر باستمرار إلى حصص مارسيل موس المشهور، بل إنها سجلت تحت إشرافه أطروحتها لنيل الدكتوراه في الإثنولوجيا حول دراسة عامة لعروش الشاوية بشمالي إفريقيا، ما لم يتيسر لها نيله في الحين، ثم ناب لويس ماسينيون عن موس في الإشراف على بحثها، لكن هذه الأطروحة التي لم تُكتب إلا فيما بعد، قد ضاعت مخطوطتها فيما بعد إلى الأبد.

عاشت جيرمان تيون إذن ردحاً من الزمن في منطقة الأوراس بغية

إنجاز الشق الميداني من بحثها الجامعي، وذلك من سنة 1934 إلى سنة 1937. واحتكت بأهل تلك البلاد، وتكيّفت مع طرائق عيشهم وتفكيرهم، حتى كادت تصير جزءاً لا يتجزأ منهم. رجعت إلى الجزائر في سنة 1939، لاستكمال عناصر بحثها. إلّا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية وضع حداً لمشروعها الإثنولوجي، كي تتوقف عن أن تكون باحثة لتلج عالم المقاومة من بابه الواسع. فساهمت في تكوين جماعة سوف تكون في اتصال بشبكة ما يسمى بـ«متحف الإنسان»، فاضطلعت بمهام كثيرة ومتنوّعة، وهرّبت المقاومين، وأخفت مَنْ تتعقبهم السلطات، ووفّرت أوراقاً رسمية مزيفة لمن هم بحاجة إلى إضمار هويّاتهم، وغير ذلك من تدبيج وتوزيع المناشير، ما جَرّ عليها ويلات الحبس في السجن الفرنسي، قبل أن تُهجّر سنة 1943 إلى معسكر رافنسبروك، حيث قضت عامين شاقين من حياتها، خاصة أن أمها التي اُعتقلت بعدها بأشهر، في نفس المعسكر، قد قُتلت، (لأنها طاعنة في السن ولا تصلح لشيء)، قبل أن تغادر جيرمان المعسكر بزمن يسير.

عادت جيرمان تييون، بعد إطلاق سراحها هي وبعض الناجين من شرور المعسكرات النازية في نهاية الحرب، إلى عملها في المركز الوطني للبحث العلمي، إلّا أنها لم تعد إلى مسوداتها مباشرة عن حياة الشاويين، بل عكفت على التاريخ الحديث، بما فيه موضوعَا المقاومة والتهجير. فكتبت عن تجربتها في معسكر رافنسبروك، ثم ساهمت في اللجنة التي أنشأها دافيد روسيه ضد معسكرات التجميع والتعذيب في كل أنحاء العالم.

لكن دور جيرمان تييون سوف يبرز بعدما استمر الثورة في الجزائر وتكثف العمل التحرري، واشتدت في المقابل يد القمع الاستعماري، بل تعدّى ذلك إلى اللجوء إلى التعذيب.



سوف تسعى تييون إلى إيقاف التعذيب، وقتل المدنيين، كما أنها ستتصل بالمكافحين كي تقنعهم بحقن دماء المدنيين، بمطالبتها إياهم بالاستغناء عن تنفيذ العمليات الفدائية في قلب المدينة.

لقد جَرّ عليها ذلك الكثير من المتاعب، حتى أن هناك من يعتبر أن يوسف السعدي قد استغلها، ومثلهم يعتبرون اليوم أن ثمة خطأ في تشريفها بامتياز ولوج البانتويون.

على كل حال، فبدخولها إلى البانتويون، كما كتب تزفيتان تودوروف، تدخل، بواسطتها، شعوب المستعمرات القديمة، وجُلّ النقاش المعادي للاستعمار، إلى فِناء البانتويون!

الجامعة الجزائرية ونزيف السرقات العلمية

الجزائر: نوّارة لحرش

تتكرّر السرقات العلمية في الجامعات الجزائرية، وهي سرقات تُخلّ بنزاهة الطلبة والأساتذة الذين يرتكبون هذا الجُرم، الذي بدوره يُخلّ بقيمة البحث العلمي، الذي أصبح فاقداً في معظمه للنزاهة والمصداقية والمهنية العلمية.

فالسرقات المتكرّرة للبحوث العلميّة تدل على أن الظاهرة تستفحل يوماً بعد آخر في جسد الجامعة وفي حرمها الذي أنهكته وانتهكته لصوصيّة من نوع آخر، أنكى وأمرّ، لصوصيّة لم تحترم الأمانة العلمية وتطاولت على مجهود الآخرين وسطت عليه بغير حق.

سرقات تورّط فيها أساتذة وطلاب ومسؤولون بالمعاهد والكليات، شملت بحوثاً ورسائل مستنسخة أو بلغات أجنبية يترجمونها إلى العربية، ثم ينشرونها في رسائلهم وينالون عنها شهادات ماجستير ودكتوراه وأحسن الدرجات العلمية، وسرقات أخرى قام بها أساتذة لمذكرات تخرّج جزائرية وطبعوها في بلدان أخرى على أساس أنها من تأليفهم، ونالوا بفضلها جوائز وتكريمات.

فما الذي ساهم في انتشارها (الظاهرة)، ولماذا لا يخجل الطالب أو الأستاذ من سرقة جهد غيره ثم ينسبه لنفسه بكل بساطة، ودون أدنى حرج؟ وما هي الحلول التي يمكن أن تحدّ من ظاهرة هذه اللصوصية التي تطال البحوث والدراسات العلمية الجامعية؟

فرغم إدراج وزارة التعليم العالي «السرقات العلمية» ضمن بنود أخلاقيات الجامعة، والتي تصنفها في خانة الأخطاء الجسيمة التي تؤدي بصاحبها إلى الطرد والمتابعة القضائية، إلّا أن السرقات متواصلة، والوزارة تستقبل سنوياً العديد من الشكاوى والمراسلات المتعلّقة بسرقات علمية مختلفة.

آخر هذه السرقات كشفت عنها شكوى قدّمها باحث مغربي، بسبب تعرُّضه -حسب قوله- لسرقة من قِبَل أحد الأساتذة الجزائريين، ما اضطر الجامعة الجزائرية إلى أن تُقدّم اعتذاراً لوزارة الخارجية المغربية.

سقوط القيّم

حول هذه الظاهرة التي انتشرت في السنوات الأخيرة، يقول الكاتب والأكاديمي الدكتور عبد الله العشي: «ثمّة أمر جوهري سقط في هذا المجتمع، الأمر لا يتعلّق بمجال واحد، بل بالكلّ، قيمة ما ضاعت وضيّعت غيرها وتوالى الضياع، وفي غياب تلك القيمة صار الشاذ قاعدة، صرنا الآن أمام لغة جديدة وسلوكيات جديدة، و(قيم) جديدة. ثم التطاول على كل ما كان ثابتاً ومحاطاً بـ (القداسة)، لم تعد ثمّة (خطوط حمر). لم يسلم البحث العلمي من ذلك، فقد انتهكت حرمته، ولم تتمكن القيود التقليدية من حمايته. ثمة أسباب عديدة لذلك».

المتحدّث نفسه أضاف منتقداً المنظومة التربوية: «ربما يعود السبب الأول إلى ضعف المنظومة التربوية التي تدفع بآلاف المتعلمين إلى الجامعات دونما كفاءة، ليجدوا أنفسهم أمام معارف تفوق طاقاتهم، فيحتالون عليها بالتواطؤ مع مؤسساتهم ومكوينيهم، فينجحون دون استحقاق، ويضطرون إلى إعداد بحوث لا يمتلكون غالباً ما يؤهلهم علمياً لإنجازها فيلجؤون إلى الحل السهل، وقد وفرت التكنولوجيا العلمية هذا الحل. والسبب الآخر يتعلّق بالأساتذة، فهم لم يتحملوا مسؤوليتهم ووقعوا ضحية هذا السقوط العام، فتخلّوا، كما تخلّى الجميع، مؤسسات وأفراداً، عن مفهوم العلم بوصفه رسالة، إلى مفهومه بوصفه شهادة. تساهل الكل واتفق الجميع على الجريمة. والسبب الثالث يعود إلى المؤسسات الإدارية والعلمية التي انخرطت في الرداءة وانضمت إلى جحافل المتآمرين ضد العلم. والسبب الرابع، ما نراه من انسداد الأفاق أمام الطلاب، فليس ثمة دافع قوي يدفعهم إلى العلم وهم يرون من سبقهم من أصحاب الشهادات العليا جداً تلقي بهم الجامعات إلى المجهول».

الدكتور العشي، الذي أشرف وناقش عشرات الرسائل العلمية في جامعات جزائرية وأخرى عربية، أضاف وهو يتساءل باستطراد: «أين السبب الرئيسي من بين هذه الأسباب؟ لا ندري، لكن الذي أدريه أن هذه الأسباب هي في الحقيقة نتائج لسبب جوهري وهو سقوط قيمة العلم والمعرفة في المجتمع بشكل عام. ومن أجل معالجة الأمر لا يكفي الوقوف عند الأسباب الأربعة المذكورة، بل ينبغي الذهاب إلى استعادة القيمة الغائبة قيمة العلم وإلى إعادة الاعتبار للمعرفة، ليست الجامعة هي المتضررة من فكرة سقوط القيم العلمية، بل المجتمع كله، حاضراً ومستقبلاً، وإذا استمر هذا السقوط فسيكون من الصعب



محمد داود



محمد الأمين بحري



عبدالله العشي

مستقبلاً إيجاد أي حل، لأننا لن نكون عندها أمام الحالة المرضية فقط، بل أمام مضاعفاتها. وأسوأ مضاعفاتها ما يتعلّق بالمرض الذي يلحق أخلاق العلم».

المتحدّث ذاته يرى في الأخير أن «الجامعة في خطر، ليس بسبب هذه الظاهرة فقط، بل بسبب اتجاهها السريع والممنهج إلى أن تكون مؤسسة خدمات رديئة، بسبب تحوّل وظيفتها من إنتاج الفعل المعرفي إلى إنتاج الوهم المعرفي الممثل في الشهادات».

الالتزام يتحوّل إلى استثناء

من جهته، يرى الأستاذ محمد داود، (رئيس وحدة البحث «الألف» في جامعة وهران)، أن الأمانة العلمية أخلاق وقيم، إذ يقول بهذا الشأن: «الأمانة العلمية هي في صلب البحث العلمي وفي إنجاز البحوث والمذكرات والرسائل الجامعية، بل هي من أخلاق المثقفين والباحثين والأساتذة، وأن من يسرق أفكار الآخرين وينسبها لنفسه كمن أرتكب جُرماً كبيراً، بل تهمته تكون أعظم ممن يسرق الأموال والأشياء ذات الطابع المادي. وقد نشأ جيل بكامله على هذه التوجيهات والنصائح، بل عِدّة أجيال. كان آنذاك الغش استثناء والالتزام بالأخلاق والقوانين هو القاعدة، لكن الآن أصبح الالتزام هو الاستثناء أما الغش فهو القاعدة، وعن طرق الغش وأساليبه حَدِّثْ ولا حرج».

داود، الذي أمضى أكثر من 34 سنة كأستاذ بجامعة وهران، أضاف مُتحدّثاً عن الظاهرة وأسبابها: «ما يحدث الآن بالجامعة الجزائرية غريب ومقرف ويدفع لليأس. ومع الأسف هذه الظاهرة المشينة لم تستثنِ إلا من رحم ربك. أما أسبابها فهي مُتعدّدة تبدأ من المدرسة».

في ذات السياق، يرى الدكتور والأكاديمي محمد الأمين بحري، أن السرقات العلمية في الجامعة الجزائرية هي نتيجة منظومة مُتعدّدة الخلفيات والحلقات، إذ قال بصريح العبارة: «لئن كان الطالب أو الأستاذ هو الحلقة الأخيرة التي تعلق بها تهمة السرقة العلمية -إن تم اكتشافها- فإن وراء هذه الضحية الأخيرة منظومة مُتعدّدة الحلقات فقد فيها الباحث أصول التكوين العلمي، وأخلاقيات البحث، والرقابة البيداغوجية، والتأطير السليم، وخلف كل ذلك سياسة تعليمية صارمة تفرض قانونها على الجميع».

دائماً، وبحسب الأستاذ المحاضر بكلية الآداب واللغات بجامعة بسكرة، فإن هذه الجريمة العلمية، نتيجة لسياسة شعبوية ريعية، وهنا أضاف موضّحاً: «تعصب المسألة في أولى حلقاتها برأس سياسات تنتهج مبدأ الكم العددي على حساب نوعية التكوين، ولا يبدو أمر الجريمة العلمية مفاجئاً حينما نعلم بأن شهادة البكالوريا أضحت بفعل هذه السياسة الكمية فنتازيا شعبوية ريعية بدل أن تكون انتقائية نخبوية. أو حينما يتم تفجير الجامعة في بداية كل سنة بأرقام مهولة لحملة بكالوريا (الثانوية العامة) مدعومة النتائج، هزيلة المحتوى».

أما في الحلقة الثانية حسب الأستاذ بحري، والتي تمثلها الإدارات الوصية على المؤسسات التعليمية، فيقول: «نلفي رُعاتها وعمداء مجالسها وكلياتها يتفننون في تغطية أية جريمة علمية حفاظاً على سمعة ما يترأسونه من مؤسسات. فعلٌ يبرره حرص ميتافيزيقي على لمعان أسمائهم وديمومة كراسيهم ما داموا أبناء هذه السياسة وسدنتها».

وبخصوص الحلقة الثالثة التي يمثلها -الأستاذ أو المؤطر-، يقول بحري: «إننا لن نتفاجأ بسرقة علمية على مستوى شهادة عليا لأكاديمي نشأ في أحضان سياسة كمية الهوى والنهج، ولن ينهى هذا الكائن الريعي عن خُلُقٍ كان ابنه الشرعي».

ويستخلص المتحدّث نفسه: «لم تعد السرقة العلمية جريمة من ارتكاب مؤسسة أو أستاذ أو طالب، وهو أضعف هذه الحلقات، بقدر ما أضحت جريمة سياسة ريع أكاديمي قضت على جهود التأصيل والرقابة والمتابعة البيداغوجية في ضبط نزلاء هذه المنظومة وشركائها، حينما لجأت إلى سياسات شعبوية يتسلّق بها المسؤولون أصحاب المناصب العليا، ويطلقون في بداية ونهاية كل موسم صيحات طرزانية تتصادى في وسائل الإعلام بهرَجٍ فنتازي مهول، ناسية أو مُتناسية هُزال ذلك الجسد العاري المتأرجح الذي لا يزال يُطلق صيحاته المدوية التي تحاول عبثاً تغطية عورة منظومة تعليمية خربة».

فلسطين كما رأها سارتر

أحميدة عياشي

لا تزال ذاكرتي حيّة لدى قراءتي لأول مرة «الشيطان والرحمن»، مسرحية لجان بول سارتر (1905 - 1980)، كنت حينها دون العشرين، وعليّ أن أعترف أنه كاد يُغمَى عليّ، فلقد تفجّر بداخلي زلزال ماحق ورغبة جامحة لم أتمكّن من السّيطرة عليها، ويومها تأكدت أنني فتحت عيني على عالم لم يكن مألوفاً بالنسبة إليّ، مليء بالأسئلة المقلقة والشّكوك الحارقة.

ويجب أن أعترف بأن سارتر ينفذ إلى أعماقك ويستولي على كل ذرة في وجدانك، ولم أكن وحدي في هذا الحال، فقد كان يقاسمني هذا القدر ثُلّة من الأصدقاء والزملاء في المدرسة الثانوية، وتواصل ذلك معي لما غادرت مدينتي واتجهت إلى العاصمة للدراسة في جامعتها ولقيت حزب سارتر من المثقفين والطلبة العرب، القادمين من سوريا والعراق ولبنان وفلسطين، وكان ذلك إبان لحظة الأحلام الكبيرة لحركات التحرُّر العربية.

وكنا نلتقي في مقهى لنغرق في سجالات لا نهاية لها، حول المعركة التي عصفت بعلاقة صديقين، سارتر وكامو، وذلك بسبب النقد اللاذع الذي وجهه فرانسيس جونسون لمؤلف كامو «المتمرد»، في مجلة «الأزمنة الحديثة»، التي كان يديرها سارتر، وكنت بالطبع انتصر لصاحب «الأيدي القذرة».

انقلاب على السارترية

سارتر، الذي كان يصف نفسه بالكاتب البرجوازي، والنّاشط الثّوري المُناصر لقضايا المهمشين والمغربين والخارجين عن القانون، سرعان ما سيتعرّض إلى هجمة شرسة من قِبَلِ الفلاسفة الجدد الذين انقلبوا على روح مايو 1968، ووجدوا في إدانتهم للبربرية الستالينية والشمولية الماوية، وللكولاغ السوفياتي ذريعة للتنصل من ماضيهم اليساري.

لقد تجاهلت الميديا الباريسية الفيلسوف، ولم يعد له من ذكر إلا كعلامة مزعجة من الماضي، وبات الحديث عن صاحب «الأبواب المقفلة» وكأنه حديث خارج عن اللياقة الأدبية، حيث راح أنبياء هذا العهد الجديد مع سقوط الاتحاد السوفياتي وتفكُّك المعسكر الاشتراكي، وتراجع المدّ التحرّري ونهاية الحرب الباردة، والصعود اللافت لليمين واليمين المتطرّف في أوروبا، وبروز الإسلاموية على أنقاض الوطنية والقومية في العالم العربي، يبشرون بنهاية التاريخ وانتصار الرأسمالية العالمية، ولم يعد سارتر يُشكّل خبز المثقفين العرب، ولم يعد يُحظى باهتمام الميديا ودور النشر.

لكن، هل فعلاً ونحن نعيش في ظلّ هذه التداعيات المربكة والمعقدة الناجمة عن تعثر ثورات الربيع العربي يمكننا التّسليم بموت السارترية وزوال سارتر الملتزم والنقدي والمنخرط إلى جانب المستضعفين والمعذبين في الأرض في معاركهم والحالمين بعالم أفضل؟!

المثقف في نظر سارتر عليه أن يُبيّن، من خلال فنه وفكره، الطريق ويكشف عن معالمه ويترك للشعب حرّيّة الانخراط في المعركة على الأرض، لكن مثل هذا القول يناقض سارتر نفسه الذي يقول في محاورات له مع الصّحافي الأميركي جون جيراسي إنه أعطى المال للثوار الجزائريين ونقل إليهم الأدوية، ومثل هذه التناقضات في القول والتصرُّف سعى جون جيراسي في «محاورات مع سارتر» لأن يُسلّط عليها المزيد من الأضواء، وذلك من خلال تطبيق نقديته على المنهج نفسه الذي سار سارتر على هديه.

نقدية جذرية

عاد فرناندو إلى باريس بعد هزيمة الجمهوريين، وهو مفعم بمرارة الانكسار الناجمة عن انتصار الفاشية، لكن ذلك لم يمنعه من مواصلة النضال عن طريق الفنّ الذي يُدين النزعة الفاشية والعسكرتية التي تجلّت في صعود



ظاهرتي الفاشية والنازية، ولقد وُلِدَ جون ووالده لازال في فرنسا، ويفتخر جون أن سارتر حمله بين ذراعيه يوم مولده، ولقد كبر الصّبي وظَلّ يحتفظ وهو فتى بكل تلك الذكريات، حيث كان يقضي والده مع سارتر وسيمون دوبوفوار وشلتهم السّاعات الطويلة في النقاشات حامية الوطيس، واستمر ذلك إلى غاية الحرب العالمية الثانية، لتغادر عائلة جون جيراسي إلى الولايات المتحدة الأميركية، أما والدة جون فهي ستيفا جيراسي، ولقد كانت طالبة في السوربون عند سيمون دوبوفوار، أما الابن جون الذي سيصبح ناشطاً وصحافياً وجامعياً، فسرعان ما سيجد نفسه مضطراً لمغادرة الولايات المتحدة بسبب انحيازه للفيتنام ضد بلده، ويعود من جديد إلى باريس وخلال لقائه مجدداً مع المفكر الفرنسي راح يشتغل على رسالة الدكتوراه عن سارتر، واهتدى بعد ذلك إلى إجراء محاورات مع سارتر، استغرقت التسجيلات عشرات الساعات وبلغت أربع سنوات بكاملها، امتدت من نوفمبر/تشرين الثاني 1970 إلى ذات الشهر من العام 1974، وهكذا تمكّن جون أن يكتب من خلال هذه المحاورات السّيرة التي لم يكتبها سارتر.

لقد وقف جون جيراسي، والذي اعتبر خائناً لوطنه في نظر الإدارة الأميركية لأنه انحاز للفيتناميين، في محاوراته مع سارتر على أرضية سارتر الذي خان وطنه من أجل حرّيّة الجزائر، لكن كان يختلف عنه كونه لم يقف داخل قالب أيديولوجي جامد مثلما حدث لسارتر عندما اقترب أكثر من اللازم من الشيوعيين الفرنسيين والماويين والسوفيات، ومن هنا اتصفت المحاورات بسجالية رفيعة أدت إلى إعادة اكتشاف سارتر: فكره، حياته، ومواقفه على ضوء نقدية جذرية بعيدة عن دائرة المحظورات، وذلك بدءاً من طفولة سارتر وعلاقته بالعائلة وسنوات التّكوين والبحث عن طريق، والذي لم يكن خالياً من التفاهات والمطبات والحماقات وأنانيات البرجوازي الصغير، ويقود جون جيرسي سارتر في المحاورات ناتها لأن يتعرّى، وينظر إلى دمامته الفيزيولوجية والفلسفية أحياناً بشجاعة، ونقد ذاتي هو أقرب إلى الاعتراف الحميمي، ونكتشف كذلك من خلال هذه المحاورات ما يفكر فيه سارتر حول فلسطين، بحيث يقول إن الفلسطينيين ليسوا مسؤولين عن محرقة اليهود، وأنهم غير مسؤولين عن فشل إقامة دولة مشتركة بينهم وبين الإسرائيليين، فإسرائيل هي مسؤولة عن القتل بسبب التعنت والغطرسة. فهو يرى أن «الإرهاب الفلسطيني» مشروع، لأنهم جرّدوا من حقوقهم وانتزعت منهم أراضيهم، وثمة صورة رائعة يرسمها سارتر عن جمال عبد الناصر، فهو في نظره قائد ذكي، ورجل متواضع وشجاع سعى بصدق إلى أن ينهض ببلده على الرغم من أنه لم ينجح بصورة كبيرة في تحسين وضعية شعبه.

الشيزوفرينيا الافتراضية

شرف الدين شكري

لم تشتغل معاول النّقد في علوم الاتصال وعلم الاجتماع مثلما فعلت ابتداءً من أربعينيات القرن المنصرم، وصولاً إلى السّتينيات خاصة، حين ألقت بكل نظريات الاتصال في منفضة النظريات المنتهية الصلاحية؛ وهي التي كانت في الأساس، المدخل الرئيسي لكل ما أحدثته لاحقاً (ابتداء من ثمانينيات القرن المنصرم ذاته)، في عالم الإعلام الآلي، عبر تطوير وسائل جديدة للاتصال، لم تأخذ في الأساس فقط عملية البرمجة واختزال المعلومة، وكنا الإبقاء على أدبيات إيصالها الخطيّة، عبر محورين، تتوسطهما قناة إيصال: (المُرسِل- المستقبِل، القناة) بقدر ما عملت على شخصنة المفعّلين لعملية التواصل وتشاركهما (رابطة بنائية أو تركيبية)، سعياً نحو معنى مُتجدّد دوماً للاتصال.

لذلك كانت الرسالة التي يتم تبليغها، هي الهمّ الرئيسي في عملية الاتصال تلك. ولما كان الوضع السوسيولوجي، بما يحتويه من مضامين ثقافية، هو المتأثّر بنوعية الرسالة، ومضمونها، ونسقها، وكيفية استيعابها، فقد كانت سياسة صنع المعلومة، هي المحكّ المرجعي الذي يتم من خلاله غربلة الوعي السائد، وفهمه، والتنبّؤ بنتائجه ومآله. لذلك اشتغلت أغلب نظريات الاتصال على صناعة المعلومة، وبثّها، وفكّ شيفرتها، واختزالها في رموز تحتوي على معانٍ عِدّة، غالباً ما تكون نتاج ثقافة المسيطِر على المعلومة.

القرية المعلوماتية

من شأن الرمز أن يصنع الرأسمال الثقافي لأي مجتمع، كما أخبرنا بورديو وباسيرون جزئياً، حين تحدّث عن المكاسب الثقافية لأي مجتمع يخضع لسلطة رمزية وسياسية تربوية، في امتداد غريب لفكرة ابن خلدون عن تأثُّر المغلوب بالغالب، لكن الثقافة الحالية، والتي طرحت استراتيجيات بديلة عديدة، تقوم أساساً على قتل المصدر والأبوية الفكرية، داخل «القرية المعلوماتية» ذاتها التي تحدّث عنها «ماكلوهان» في الستينيات، والتي أحاطها «ديفيد مانج وايت» بحدود «البوابة»، منحتنا فرصاً أكبر للخروج عن سيطرة الرّمز، واستعباده لنا ولثقافتنا، ولنوعية المُنتَج، مما جعل الخيار الاستراتيجي،هو سيدّ الموقف، كما أشار إلى ذلك السوسيولوجي الفرنسي «فرانسوا دوبيه» المُتخصّص في دراسة اللامساواة الاجتماعية، وهو الأمر الذي من شأنه أن يتجاوز بعض العوائق الإبستيمولوجية التي لم تحسن المدرسة النقدية للستينيات الخروج منها، وجعلت الكائن، بمثابة (اللوح المحفوظ) الذي تَكتُبُ عليه سياسة السلطة الحاكمة ما تشاء، دون أخذ الخيار الشخصي، وقوة الإرادة، وروح الإبداع، وقيمة الحرّية بعين الاعتبار.

لقد قطعت (فكرة) الحرّية أشواطاً تبدو محمودة في التراث الفكري البشري، منذ آراء أفلاطون وسقراط وديوجين ورعيل الفلسفة الإغريقية العتيدة، التي دفع فيها العديد من الفلاسفة بحياتهم من أجل إنقاذ الناس من سباتهم «الدوغمائي» العتيد. فبعضهم تمّ إرغامه على شرب السمّ الزعاف، وبعضهم رُمي بالجنون، فلم يقدر حتى على ضمان قوته اليومي حتّى قضى، وبعضهم تمّ إحراقه وسط مؤلفاته، لكن الثقافة تظلّ هي الممهدُ الأساس والمباشر لسياسة أي سلطة، مهما كانت، واختلفت في درجة مرونتها، وربما لن نذهب أبعد من «غوبلز» حين صرح في تجمّع للنازيين: «حين أسمع كلمة ثقافة، أتحسّس مسدّسي» مستعيراً إياها من المسرحي الألماني الشهير هانز جونست. فالثقافة، لا يمكن لها إلّا أن تكون نقية، تدفع بأي سلطة إلى تحسس مسدّسها، خاصة في المجتمعات التي يعاني فيها الإنسان من أجل إثبات مكانته كفرد، دون أن يكون مرغماً على الانحناء في صوت الجمهور. ولقد فهمت السوسيولوجيا الحديثة هذا التحدّي، فلم تعد مولّدا لا شرطياً للصراع بين أسبقية الفرداني على الجماعي، كما كان يحدث في القرن المنصرم، بينها وبين السايكولوجيا، بل إنّ الإيمان بضرورة تحرير الفرد من المشابهات والمطابقات التي تولّدها الجماعة، أصبح ضرورة لابدّ منها، مع الأخذ طبعاً ببعض الخصائص التي تميّز المجتمعات عن بعضها البعض، مما يجعل البحث العلمي فيما يخص علاقة الفرد بالجماعة، ونوعية الرسالة التي تنبع من كلا الطرفين، بحثاً مغايراً بين مجتمع وآخر، ومما يجعل بدوره ماكلوهان وديفيد مانج، يعتاشان على بقايا نظريتيهما،



اللتين لا تنتهيان، لكنهما تسجّلان توقفاً حتمياً شُرطيا، تقتضيه متطلّبات الفكر ما بعد الحداثي التراكمي (الإبستيمي الحديث).

واقعية المجتمع الافتراضي

وإذا كان المجتمع الافتراضي الذي كان أملاً وحلماً جامعاً نبع من وسط الإعلام الآلي، أكثر منه من السوسيولوجيين في ثمانينيات القرن المنصرم، يتفق حول رموز ثقافية معينة تربط أفراده الذين يتبادلون معلومات وآراء وأفكاراً فيما بينهم، تتفاقم مع الزمن، وقد تمتدّ حتى إلى الواقع كما شاهدنا في واقع الثورات العربية في السنوات الخمس الماضية، أو في واقع الأسرة ناتها التي لم تعد تجتمع كما في عهد الأسرة الكلاسيكية، فإن تلك الآمال والأحلام غدت بعكس ما سُطِّر لها، مما يجعل المجتمع الافتراضي، مجتمعاً متفرّداً واقعاً، مجتمعاً اقتراضاً، مع بروز مكوّنات جغرافية جديدة، لا تعترف بالحدود بقدر اعترافها وتماهيها مع الرموز الموحّدة بين أعضائها المجتمعين ضمن فلسفة شبكية لازالت بعد لم تجد الصيغة المعرفية الشافية لدراستها، لأنها تمثل وجها معرفياً بنيوياً جيداً لا يمكن جمع فروعه؛ بل يستحيل جمع فروعه.

وبالحديث عن نوعية المجتمع الافتراضي أو الشبكي، يمكننا التطرّق إلى نوعية المتن المعرفي الذي تتناوله مختلف تلك المجتمعات. وطبعاً فإن الاتصال (Com-munication) الذي يرتبط في معناه الذي أسّس أصلاً من أجله بالجماعة المدنية (Commune)، يحدّد نوعية المعلومة ومداها التي يتداولها كل مجتمع حسب الثقافة السائدة به، والتي تمنحها شرطة السلطة المعرفية القائمة، حتى وإن كانت الرقابة شبه مستحيلة على مثل هكذا وسط معلوماتي. شبه مستحيلة، وليست مستحيلة، خاصة فيما يتعلّق بالشق الأمني لكل بلد، حيث يعدّ هذا الجانب من أكبر الجوانب التي تراقبها الأجهزة الأمنية، وتضع من أجل تطبيقها بروتوكولات متعارف عليها في كل مجتمع، قد يدفع كل من يتجاوزها ثمن خطأه ذلك قضائياً. وأمّا الشق الأخلاقي في التعامل بين المجتمعات الافتراضية، فإن بروتوكولات أخلاقية أيضاً تحدّد سلوكيات الفاعلين الافتراضيين، تتراوح بين اللاأخلاق، في المجتمعات التي لا تحاسب الأفراد على سلوكياتهم، ومنظورها للحرّية مختلف تماماً، عن تلك التي تتصيّد السلوك الفردي، وتضع أمامه شرطة قمع أو تصويب أوتوجيه وتعديل طالما هو ينشط ضمن حدودها الجغرافية، وبين الأخلاق التي تتدخل أحياناً حتى في الجانب الإبداعي للمفعّل الافتراضي، فتحطّم منتَجَه الإبداعي، وقد تدفع به أيضاً إلى المتابعة الأخلاقية بحجة تهييج العامة، وتسريب أفكار هدّامة، وتأليب الرأي العام... إلخ.

إنّ الأداة الإعلامية، تُعدّ اليوم أهمّ أداة يمكن من خلالها بناء أي مجتمع، وتشكيله كما نشاء، لذلك تلعب السياسة الدّور الأهم في ملء مضمون هذه الأداة، في أي مكان من العالم. وعادة ما تواجه أداة الإعلام سياسة شرطية تخلق نوعاً من الجدلية بين المُستقبِل والمُرسِل، خاصة حين يكون المستقبل مستهلكاً لا يشارك في صناعة التكنولوجيا البديلة التي تخوّل له التحكّم في فلسفة المعلومة كما يريد، لذلك فهو يلجأ عبر أجهزة الرقابة التي تخضع لسلطته إلى متابعة المفعلين المستهلكين للمعلومة ومراقبتهم، وممارسة نوع من القمع الذي يجد تبريره في فلسفة المغلوب الانتقامية، بدل أن تكون دفْعاً إبداعياً، تمنحه فلسفة المُبتكِر. ومن أجل ضمان حرّية تعبير أكبر، يلجأ بعض المفعلين في المجتمع الافتراضي إلى إنشاء بروفايلات مزوّرة، عادة ما تكون دليلاً على مرض يمس الحرّية في تلك المجتمعات. وهو أمرٌ نجده سائداً عربياً عاكساً نوعاً من الشيزوفرينيا الافتراضية، التي هي امتداد لا محالة لشيزوفرينيا واقعية، لإنسان عربي لم تكتمل فيه بعد فلسفة الحرّية كما ينبغي، لأن شرطة المكان منعته من هذا عبر العديد من الوسائل، المباشرة منها وغير المباشرة، ومن بينها وسيلة الإعلام، وعجزت عن تقديم البديل الموضوعي.



قضية

العدالة الانتقالية ما لها وما عليها

مطالب مستعجلة ومشتركة، فرضتها الانتفاضة العربية على الأنظمة التي وصلتها رياح التغيير، أساسها تقويم سلوك الدولة والمؤسسات، وإقامة الحق والعدل. لكن «الربيع العربي» كشف عن مشاهد سياسية مُتناقضة، منها من خرج من النفق على مضض، ومنها من لايزال يُصارع الرياح لإعادة السفينة إلى مجراها الآمن.

في خضم هذه الرياح، لعلّ تجربتين على الأقلّ كشفتا مدى أهميتهما العاطفية والوقائية؛ تجربة «الإنصاف والمصالحة في المغرب»، التي فتحت منذ انطلاقتها عام 2004 صفحة جديدة بين المعارضة والنظام عنوانها طي صفحة الماضي وتشييد أساسات الانتقال الديموقراطي في ظِلّ العهد الجديد للسلطة. وقبل ذلك بخمس سنوات اضطرت الجزائر إلى سَنّ قانون الوئام المدني بغية إقامة مُصالحة وطنية تمحو آثار العشرية السوداء.

حالياً، ونظراً لما تعيشه المنطقة العربية، فإنه يصعب تعميم الحديث عن العدالة الانتقالية لما تشترطه هذه الأخيرة من نَفَسٍ سياسي مُستقر، وحوار مجتمعي ينخرط فيه الجميع. لكن أنظمة عربية أخرى حاولت الاقتداء بتجارب العدالة الانتقالية والانتفاع من أفضالها وسط معمعة الانتقال السياسي، فتأسست فيها مؤسسات وضعت على عاتقها إقناع النظام الاعتراف بجرائم الماضي وتضميد جراحه ونسيانه وإنصاف ضحاياه. وفي ما يلي تُعيد «الدوحة» تسليط الضوء على إرهاصات العدالة الانتقالية في نسختها العربية، وذلك بمناسبة اليوم العالمي للعدالة الدولية الذي يصادف 17 يوليو / تموز من كل سنة.



في قاموس حقوق الإنسان، تتفرّع المضامين المستلة من «العدالة الانتقالية»، المفهوم الذي يتردّد في الدول العربية، التي تمرّ في مرحلة التحوّل الديموقراطي، أو تنتقل إلى مرحلة السلام. يتكئ هذا المفهوم على مقاربة شاملة، تقوم إلى جانب محاكمة المرتكبين قضائياً، على سماع شهادات الفئات المنتَهَكة وتوثيقها، ومواجهة المنتهِكين بالمنتهَكين وجبر ضرر الأخيرين، كما الدعوة إلى إصلاح مؤسّسات النظام. في هذا الإطار، يبرز دور «المركز الدولي للعدالة الانتقالية»، المنظّمة الدولية غير الحكومية، التي تأسست في 2001، ومقرّها الرئيسي بـ«نيويورك»، فيما تعمل في دول على امتداد خريطة العالم، وذلك في المجتمعات التي خرجت لتوها من نير الحكم القمعي أو ويلات الصراع المسلح، أو حيث لم يعالج إرث الماضي الثقيل من انتهاكات ومظالم.

«الدوحة» تحاور مديرة مكتب لبنان في «المركز الدولي للعدالة الانتقالية» الدكتورة كارمن حسون أبو جودة، حول تفرّعات هذا المفهوم، ومساربه في الدول العربية.



كارمن أبوجودة:

الآلام تتوارث من جيل إلى جيل

حوار: نسرين حمود

يروج الحديث عن «العدالة الانتقالية»، أخيراً، خصوصاً أن دولاً عدّة في المشرق العربي، كما في مغربه، تعيش حالياً فترات من الحروب، أو انتقالات من حكم إلى آخر...

- «العدالة الانتقالية» مفهوم حديث؛ بدأ تاريخياً تثبيت معانيه في الفترة، التي كانت شهدت على محاكمات «نورمبرغ» بألمانيا، حيث خضع المسؤولون النازيون للمحاكمة عن ارتكاباتهم في الحرب العالمية الثانية (1939-1945). من ثَمّ راج مفهوم «العدالة الانتقالية» في أميركا اللاتينية، بعد سقوط الأنظمة الاستبدادية.

في الفترات التالية للحروب أو لتحوّلات الأنظمة، من الضروري أن تتلازم المحاكمات القضائية بحق «الرؤوس الكبيرة» المسؤولة عن الارتكابات، مع إجراءات متممة، تشمل: تأسيس لجان الحقيقة بهدف إعطاء الفرصة للضحايا لرفع الصوت، وتوثيق الانتهاكات بحقهم، كما الطلب إلى المرتكبين الاعتراف بارتكاباتهم. في هذا الإطار، نطالب ببرامج جبر الضرر، أي برامج التعويض المادي والمعنوي والرمزي لإنصاف الضحايا، كما إصلاح المؤسسات التي تكون متهمة بالارتكابات، أو تلك التي لم تحم المواطنين في المراحل الانتقالية، وخصوصاً القضاء والمؤسسات الأمنية. وثمة إجراءات أخرى تنضوي تحت هذا المفهوم،

وتبلغ حدّ إعادة النظر في الدستور والنظام.

إن كل بلد يشكّل حالة خاصة ضمن هذا المفهوم، ومن ثمّ تغيب أي وصفة جاهزة في هذا المجال، إذ تؤخذ في الاعتبار الخصائص الثقافية والمجتمعية، مع الإشارة إلى أن مسار «العدالة الانتقالية» طويل، وقد يتطلّب عشرات السنين. لكن، من الضروري توثيق الانتهاكات بعد الحروب والنزاعات، كما تمكين المجتمع وإطلاعه على حقوقه في هذه الفترة (حق معرفة ماذا حصل؟ وحق جبر الضرر (التعويض)، وحق محاسبة المرتكبين). ومن جهة أخرى، يجب تمكين رجال السياسة أيضاً، الذين يربطون خطأً وغالباً بين هذا المفهوم ونكء جراح الماضي!

من يطلب من «المركز الدولي للعدالة الانتقالية» التدخل أو المشورة، علماً بأن بعض النماذج التاريخية يشهد على بروز أو صعود مجموعات متطرّفة أكثر من تلك المهزومة في الحروب، أو على إعادة مشاركة فئة المرتكبين ضمن أنظمة أخرى ومغايرة عن تلك التي كانوا وجوهاً للاستبداد فيها؟

- تطلب الحكومات، أو جمعيات المجتمع المدني العاملة على حلّ النزاعات أو بناء السلام أو مجموعات الضحايا من «المركز» النصح، في الفترات الانتقالية، وبعد الحروب... في هذا السياق، أنشئت اللجنة الأولى تحت مظلّة المصالحة والكشف عن تجاوزات الماضي عربياً بالمغرب، وحملت اسم «هيئة الإنصاف والمصالحة»، بناء على قرار ملكي (2004)، للنظر في انتهاكات حقوق الإنسان منذ الاستقلال (1956) وحتى تاريخ المصادقة الملكية على إحداث هيئة التحكيم المستقلة للتعويض. لكن، لاحظنا أن الإصلاحات لم تجارِ التدبير سالف الذكر، كما لم يتم العمل بصورة شفّافة في هذا المجال!

من جهة ثانية، أجرينا في لبنان، بالتعاون مع شركائنا، مسحاً لانتهاكات الماضي في مجال حقوق الإنسان، بما في ذلك الإخفاءات القسرية، وتحليل آثار الإفلات من العقاب على المجتمع، مع تقديم توصيات عملية لصانعي السياسات، كما اقتراح قانون الأشخاص المفقودين والمخفيين قسراً في لبنان، لمناصرة «لجنة أهالي المخطوفين والمفقودين في لبنان» و«لجنة دعم المعتقلين والمنفيين اللبنانيين- سوليد» وآخرين. الاقتراح ما يزال يدرس في لجنة حقوق الإنسان بالبرلمان اللبناني.

في ليبيا، بدأ المسار لكنه لم يكمل بسبب الحرب، وكذلك الأمر في اليمن. أمّا في العراق، فوضعنا ملاحظاتنا على عمل «الهيئة الوطنية لاجتثاث البعث»، حيث قانون المساءلة والعدالة لم يؤت ثماره، بل بالعكس جاء بنتائج سيئة، وبالتطرّف الذي نشهده اليوم في ضوء المستجدات الراهنة، مما يثبت أن هذا المسار دقيق، ولا يمكن تنفيذه خبط عشواء وبصور انتقامية تقصي جزءاً من المجتمع...

عموماً، تشوب العراقيل مسار العدالة الانتقالية في الدول العربية، علماً بأنه من المهم حلول الاستقرار الأمني أو الحد الأدنى منه لبدء الإجراءات المتعلّقة بالعدالة الانتقالية، كما حضور الشفافية (لا يمكن الطلب من المرتكبين والمستبدين الذين يُعيدون الاستبداد تحقيق العدالة). بالمقابل، في ظِلّ نظام مُعولم، كما هي حالنا اليوم لن يبقى أمراً مخفياً، ولن يفلت أي نظام مستبد من العقاب أو من التحوّل الديموقراطي.

من المعروف أن النساء والأطفال هما الفئتان الأكثر تضرراً من الحروب. لكن، كيف يتفق إعلاء صوت المرأة في شأن الانتهاكات بحق عائلتها أو بحقها من جراء الحروب أو النزاعات، في وجه أنظمة لا تمنحها حقوقها الأساسية؟

- يضيء مفهوم «العدالة الانتقالية» على حقوق المرأة الأساسية، وحقوق المهمشين (العمال واللاجئين) بشكل عام. في تجاربنا، نلاحظ أن المرأة، حين تمنح فرصة التعبير عن مترتبات الحروب أو النزاعات على أحوالها ضمن لجان الحقيقة، غالباً ما تحصر شهادتها في الانتهاكات الصادرة في حق عائلتها أو زوجها وليس بحقها. لذا، أمست تقارير لجان الحقيقة تلفت إلى حقوق المرأة كضحية في الحروب، كما إلى ضرورة مساواتها بالرجل (منح الجنسية لأولادها، تجاوزات قوانين الأحوال الشخصية بحقها، العنف الزوجي...).

ألا يبدو أن العدالة الانتقالية لا تحجز المراتب الأولى في «أجنات» الحكومات العربية في الأنظمة طور التحوّل، كما في يوميات المجتمعات الممزقة من جراء الحروب... ألا يعرقل هنا الوضع عملكم؟

- إن الأزمات المعيشية اليومية تجعل الناس تنير ظهورها للعدالة الانتقالية لعدم فهم هذا المصطلح، أو نتيجة الغرق في اليوميات المنهكة، الغرق الذي لا يدع فسحة للنظر إلى الماضي، والاتعاظ من الصفحات المطوية، على الرغم من أن مشكلات اليوم في جزء كبير منها هي نتيجة مباشرة أو غير مباشرة لإشاحة الوجه عن الخلف. في هذا الإطار، ليس أبلغ من ذكر أنموذج لبنان، الذي لم يشف بعد أربعين سنة من الحرب، التي أُنهيت بقرار عفو عن المرتكبين، بدون أن تندمل جروح الفئات المنتهكة، حيث لما يزل المجتمع منهكاً، والارتكابات ما فتئت تتكرّر. يهمني في هذا المجال التأكيد على أن قانون العفو، وفي حال صدر بعد الحرب، يجب ألّا يتم على حساب الضحايا، كما عشنا في لبنان. إن الآلام والشعور بالغبن يتوارثان من جيل إلى جيل، وإن فزاعة السلم الأهلي التي تواجه فكرة إعادة النظر في التاريخ لن تجدي نفعاً أو تفيد للانتقال إلى المستقبل.

العدالة والعدالة الانتقالية

من الأخلاق إلى السياسة

«للضحايا صوتٌ تَرتَعدُ له السماء»
جبران خليل جبران

د. كمال عبد اللطيف

نعتني في هذه المقالة بمفهوم العدالة وتحوُّلاته في الفكر المعاصر، وذلك لاقتناعنا بأن التحوّلات التي لحقته، ساهمت وتساهم في التأطير النظري لتجارب العدالة الانتقالية، كما تبلوّرت في العالم خلال عقود الثلث الأخير من القرن الماضي، حيث أصبح المفهوم يرتبط في تجارب العدالة الانتقالية بالتدبير الحقوقي والسياسي، الموصولين معاً بالإصلاح الديموقراطي.

لا ينبغي أن يُفهم من التوضيحات السابقة، أننا نتوخى من عملنا هنا الإحاطة الشاملة بتحوّلات مفهوم العدالة في تجلياته الكبرى في الفكر الفلسفي المعاصر، أو في التجارب التاريخية ومراكز البحث التي تواكبها بالدراسة والبحث والتطوير، بل إننا نتوخّى أساساً وضع اليد على التحوّلات الكبرى التي لحقت المفهوم، وخاصة في مستوى السعي للتقليص من كثافته النظرية، لحساب البعد السياسي الإجرائي، المرتبطين بورهما بمبدأ النجاعة في التاريخ.

نهتم في هذه المحاولة بموضوع المرجعية النظرية التي تبلوّر في سياقها مفهوم العدالة الانتقالية، وسنتوقّف فيها أساساً أمام الإسهام النظري لكل من راولز(1921 - 2002) وأمارتيا صن، بحكم أن الجدل الحقوقي والسياسي في موضوع العدالة الانتقالية، يستند في جوانب عديدة منه إلى الجهود النظرية والإجرائية، التي تمَّ تطويرها في أبحاثهما في موضوع العدالة والديموقراطية والتنمية الاقتصادية. كما سنتوقّف أمام المعطيات التدبيرية والإجرائية، التي ركّب المركز الدولي للعدالة الانتقالية، باعتباره يُعَدُّ اليوم فضاء مؤسّسيّاً لمتابعة العدالة الانتقالية بمختلف تجاربها.

العدالة والإنصاف

يستوعب مفهوم العدالة في تاريخ الفلسفة منظومة من القيم وجملة من المبادئ النظرية، المرتبطة بتقاليد مُعيّنة في فلسفات الأخلاق. ويُسجّل أغلب الدارسين الذين اعتنوا بتاريخ المفهوم، نوعية التحوّلات التي لحقته في الفكر المعاصر، حيث تمت إعادة بناء دلالته، بهدف تكييف معانيه مع المتغيرات التي لحقت منظومات القيم في العالم المعاصر.

وتعتبر أبحاث جون راولز من بين أهم نصوص العدالة في الفكر المعاصر، خاصة أن صاحبها حَرِصَ وهو يبني نظريته في العدالة على الوفاء لمكاسب نظرية التعاقد الاجتماعي، مع خيار فلسفي آخر يفضي إلى نقد المذهب النفعي، المهيمن على التيارات الفكرية في أميركا. وقد حاول راولز بناء منظوره للعدالة، في ضوء معطيات البنية الأساسية للمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في المجتمعات الديموقراطية.

اتجهت أعمال راولز لمقاربة مفهوم العدالة من منظور سياسي، حيث حاول تجاوز المنظور الأخلاقي والميتافيزيقي، وفتح منظومة القيم على أسئلة المجتمع والتربية وحقوق الإنسان، بل وقضايا العصيان المدني والديموقراطية. فالمجتمع في نظره بنية مُركّبة ومُعقّدة، يحكمها نظام في توزيع الخيرات يمنح الأفراد والجماعات نسباً معينة من الخيرات والمنافع الأولية، (الموارد المادية والرمزية). كما يمنحهم كل ما يعزز شخصيتهم الاعتبارية، من قبيل الحرية وتكافؤ الفرص والثروة.

طوّر راولز في كتابه العدالة كإنصاف الصادر سنة 2001، محتويات كتابه الأول نظرية العدالة (1971)، وأغناه بإضافات تتعلّق بقضايا جديدة، مُستلهمة من دروس التحوّلات



الكبرى، التي عرفها العالم خلال فترتي السبعينيات والثمانينيات، مؤكداً أنه بهذا العمل يروم تركيب مفهوم جديد للعدالة، يستوعب الأسس الأخلاقية القادرة على تحسين ملاءمة المفهوم مع مؤسسات المجتمعات الديموقراطية، الأمر الذي يتطلب في نظره نقداً وتجاوز مقدمات المنزع النفعي في الأخلاق والسياسة*.

وقد ركّز في عملية بناء تصوّره الجديد للعدالة على أمرين اثنين، يحضر أولهما في استبعاده للمقاربة اللاهوتية من جهة، وتقاليد فلسفات الأخلاق المثالية والغائية، وقد ظلّت كثير من أبعادها حاضرة في الفلسفة النفعية المهيمنة على الثقافة الأميركية. ومقابل ذلك، اتجه نحو الأسس الاجتماعية والمؤسسية المرتبطة بالمجال العام والشأن العمومي، وبحكم أن الاقتصاد يحتل مكانة مهمة في عصرنا، فقد اتجه في نظريته السياسية والاجتماعية في العدالة، إلى التفكير في كيفيات إعادة توزيع الموارد والخيرات والسلط داخل المجتمع.

أما الأمر الثاني، فقد تجلّى في اعتماد تصوّره على رؤية تستوعب جوانب من روح التغير الحاصلة في المجتمعات المعاصرة، حيث نقف في القسم الثاني من نظريته، على تصوّرات تفكر في العدالة كأساس لتوافق سياسي واختيار إرادي بين مواطنين أحرار متساوين داخل مجتمع ديموقراطي. ولهذا السبب اتجه راولز لبناء الإجراءات التي تُمكّن من تحقيق العدالة السياسية والاجتماعية.

ينشئ مجتمع العدالة في نظر راولز مؤسساته الدستورية والتشريعية على أساس أولية الحرّية، أما المبادئ التي تحكم عمليات بنائه لنظرية في العدالة، فقد حصرها في مبدأين أساسيين : مبدأ الحرية والمساواة، ثم مبدأ تكافؤ الفرص. ونتبين في تشابك المبادئ الناظمة لتصوّره توجها يُلحُّ على ضرورة التشبث بمدونة حقوق الإنسان، معتبراً أنها تضفي صفة المشروعية على الأنظمة السياسية الديموقراطية.

لم تكن أعمال راولز في موضوع العدالة محط إجماع. وقد تعرّضت لانتقادات عديدة، كشفت محدودية مبادئها وتصوّراتها، خاصة أن بعض الدارسين نظروا إلى كثير من مقدماته التي تعتمد النظر الفلسفي الليبرالي، باعتبارها تندرج في باب التدابير المتعالية، واعتبر البعض الآخر أن أحاديثه عن تطوير نظرية التعاقد المستندة إلى التوافق القبلي للمجتمع، تتميز بمبالغتها في تمجيد المأسسة والمؤسسات، مُغفِلةً تعقد الحياة الفردية والجماعية، إضافة إلى لامبالاتها بظواهر الصراع والعنف، الأمر الذي يُرَتّب تصوّرها للعدالة ضمن دائرة المنظور السياسي المثالي.

لا تقلل الملاحظات النقدية التي أشرنا إلى بعضها من جهود راولز في المناظرة الجارية في عصرنا حول مفهوم العدالة، بل إنها تساهم في إغنائها وتطويرها. فعندما ينتقد أمارتيا صن الاقتصادي المعروف بأبحاثه المهمة في اقتصادات التنمية أعمال راولز، ويعتبر أنها رغم محاولاتها الساعية إلى التخلّص من التعالي الأخلاقي والنزعة الغائية، ظلّت سجينة ما كان راولز يسميه المؤسسات الضابطة، التي تُحيل في أعماله إلى مقولات ومبادئ قبلية أكثر ما تشير إلى معطيات فعلية، فإنه يُوَسِّعُ في نظرنا معطيات المنجز النظري الراولزي. ولأن أعمال أمارتيا صن تولي عناية خاصة لقضايا الفقر في العالم، فإنها تساهم بدورها في توسيع وتنويع دلالات المفهوم في الفكر المعاصر.

حاول أمارتيا صن في كتابه فكرة العدالة، ربط مفهوم العدالة بالحرية والديموقراطية، وذلك في مباحثه الرامية إلى تجاوز صور الفقر والحرمان في العالم. ويتمثل السؤال المركزي في موضوع العدالة في نظره، في مواجهة الأوضاع الجائرة التي تعرفها المجتمعات المعاصرة. ولا يمكن الاقتراب من هذا السؤال، إلّا بفتح موضوعه على ضرورة التفكير العملي في مواجهة الفقر، أي التفكير في الإجراءات المساعدة في عملية تحقيق العدالة**.

إن ربط العدالة بالفقر والبطالة وعدم المساواة داخل المجتمعات، وهي ظواهر تتفاقم في العالم أجمع اليوم بدرجات متفاوتة، ويواكبها توزيع غير عادل للثروات وللحظوظ الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي تترتب

عن عمليات التعولم الكاسحة، ويرسخها التفاوت الكبير في امتلاك واستخدام التكنولوجيات الجديدة في المستوى العالمي، يضعنا أمام أنماط جديدة من الخلل داخل المجتمعات البشرية، ولعلّه يضعنا أمام أزمات جديدة، الأمر الذي يستدعي لزوم التفكير فيها بآليات في النظر وفي الممارسة، مختلفة عن أنماط الفكر القديمة. ولعلّه يستلزم ابتكار مفاهيم تتيح لنا الإمساك بالتحوّلات الحاصلة في العالم والتفاعل معها. وفي هذا السياق، نشأ مفهوم العدالة الانتقالية والعدالة المجالية واللغوية والاقتصادية إلى غير ذلك من التسميات المركّبة، وهي التسميات التي تَقْرِنُ المفهوم بقطاعات أو قضايا محدَّدة، فأصبحنا أمام مقاربات سياسية جديدة، وتصوّرات تتجه للإحاطة بقضايا مُعيّنة، من زاوية عملية تحضر فيها جملة من التدابير والإجراءات، المترجمة في خطوات عملية مباشرة، قصدَ تحصيلِ مكاسب مُحدّدة.

العدالة الانتقالية.. إجراءاتٌ وتدابير

تندرج العدالة الانتقالية ضمن أفق في التفكير يرى أن التحوّل الديموقراطي يمكن أن يحصل بالتوافق التاريخي، الذي يعتمد جملة من الخطوات والإجراءات المسنودة بإرادة سياسية محدَّدة. وإذا كان البسط النظري المختزل في الفقرات السابقة، قد جعلنا نضع أيدينا أمام أهم الأطر النظرية التي ركّب الفكر المعاصر في موضوع العدالة، فإن التجارب السياسية المعاصرة في باب ما يُعْرَف بالأطوار الانتقالية التي مَرّتْ بها بعض المجتمعات، ساهمت بورها في بلورة جملة من المبادئ والمساطر التي نقلت المفهوم من عتبته النظرية إلى مستوياته السياسية والتاريخية.

تقدّم محطات عديدة في تجارب تاريخية انتقالية مُحَدَّدة، جوانب أخرى من العناصر المكونة للمفهوم، حيث نقف على بداية تشكّل ملامحه الأولى، عند انهيار بعض الأنظمة السياسية أو اقتراب انهيارها. فقد ظهر على سبيل المثال، في كل من جنوب إفريقيا (1994) والأرجنتين (1983) والشيلي (1990) في لحظات أزمة الانتقال الديموقراطي، وقد ترتب عن ذلك أن تحوّلت العدالة الانتقالية إلى مجموعة من الخطوات والإجراءات المواكبة لعمليات الانتقال الديموقراطي.

واكب جهود فترات الانتقال الديموقراطي الحاصلة في تجارب التاريخ المشار إلى بعضها سابقاً، جهود في المعرفة والتقييم، نحن نشير هنا إلى أدبيات المركز الدولي للعدالة الانتقالية، وقد نشرها في ثلاثة مجلدات في موضوع العدالة الانتقالية، بهدف استخلاص أهم سمات هذه العدالة، وذلك بالاعتماد على معطيات وخلاصات وتجارب مُحدَّدَة.

نقرأ في أدبيات المركز أن المقاربة الشمولية للعدالة الانتقالية، تستوعب جملة من العناصر الرئيسية وهي: المحاسبة، الكشف عن الحقيقة، ثم المصالحة، وإصلاح المؤسسات، ثم جبر الضرر.

كما نقف في الأدبيات نفسها، على الاستراتيجيات التي يهيؤها المركز في موضوع العدالة الانتقالية، وقد حددها في الخطوات الآتية: المتابعة القضائية لمرتكبي الجرائم، وتسجيل الانتهاكات عن طريق وسائل غير قضائية مثل لجان البحث عن الحقيقة، وإصلاح المؤسسات المُخِلّة بالأصول السليمة، وتقديم التعويض للضحايا، وتعزيز المصالحة.

ويلتزم المركز بتكوين الكفاءات المحلية للقيام بالإجراءات والخطوات المذكورة، وكذا تعزيز الجهود في ميدان العدالة الانتقالية. كما يعمل بتعاون وثيق مع المنظمات والخبراء المعنيين بالموضوع في شتى أنحاء العالم.

ولابد من التوضيح هنا، أن مفهوم العدالة الانتقالية لم يتبلوّر في تجارب التاريخ بصورة مكتملة، بل حَدَّدته وما تزال تحدِّده الخطوات والإجراءات، التي جرى ويجري العمل بها في البلدان التي انخرطت في بناء عدالة انتقالية داخل مساراتها الخاصة في الإصلاح وفي الانتقال الديموقراطي. ويمكننا أن نقف في التجارب التاريخية التي بادرت بولوج دروب العدالة الانتقالية، نقف على جملة من المعطيات الصانعة لملامح هذه الدروب.

نخلُص مما سبق، إلى أن مفهوم العدالة الانتقالية يبدأ في التبلور داخل سياقات الصراع في مجتمع محدَّد، حيث تَتَشَكَّل هيئات ولجانٌ وجمعياتٌ تتجه في أغلبها لإصابة ثلاثة أهداف: معرفة حقيقة الأحداث والوقائع، التي تستدعي العدالة الانتقالية، وأهمها القيام بتحقيقات جادة في موضوع الانتهاكات المرتكبة، والكشف عن حقيقة الجرائم وأبعادها، ثم القيام بما أصبح يُعرف بجبر الضرر، واتخاذ الإجراءات التي تضمن سيادة القانون وعدم تكرار ما حصل. وأخيراً القيام بالإصلاحات السياسية والمؤسسية، للحدّ من النزوعات التسلطية في الدولة، وفي تجارب التاريخ القريب أمثلة ودروس مُستخلصة من كل ما سبق.

هامش:

* ننكر من أهم مؤلفات راولز ما يلي:

- John Rawls, Théorie de la justice, trad. Catherine Audard, Paris, seuil 1997.

- La justice comme équité. Une re-formulation de la théorie justice, trad. Bertrand Guillarme, Paris, editions la découverte, 2003.

** Amaratya Sen, L'idée de la Justice, Flammarion, paris, 2010.

والترجمة المتوافرة عنه باللغة العربية هي: أمارتيا صن، فكرة العدالة، ترجمة مازن جندلي، الدار العربية للعلوم ببيروت، ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم بدبي، 2010.



الإنصاف والمصالحة في المغرب

د.إدريس لكريني*

اقترن التحوُّل الديموقراطي في كثير من الدول خلال العقود الأخيرة بتطبيق آليات العدالة الانتقالية، اقتناعاً بأن بناء المستقبل لا يمكن أن يتأتّى على حساب الماضي أو بدون استحضاره والسعي لتجاوز إكراهاته ومشاكله العالقة والاستفادة منها.

تحفل الممارسة الدولية على امتداد مناطق مختلفة من العالم بتجارب حديثة في هذا الشأن؛ ونذكر منها الهيئة الوطنية حول اختفاءات الأشخاص بالأرجنتين (عام 1983)، ومفوضية جنوب إفريقيا للحقيقة والمصالحة بجنوب إفريقيا (عام 1994)، وهيئة الحقيقة والمصالحة بصربيا (عام 2004)، ثم هيئة التلقّي والحقيقة والمصالحة بتيمور الشرقية (عام 2002).

ينطوي موضوع العدالة الانتقالية على أهمية راهنية بالنسبة للمنطقة العربية؛ حيث يعيش العديد من

دول الحِراك على إيقاعات الصراع والعنف الناتجين عن عدم القدرة على تدبير المرحلة باقتدار وكفاءة.

منذ حصولها على الاستقلال؛ مَرّ العديد من الدول العربية بمظاهر مختلفة من الصراع التي اتخذت في كثير من الأحيان طابعاً من العنف وارتكبت خلالها الكثير من الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، بما أثر بالسلب على استقرارها وعلى مسارها السياسي والتنموي؛ وأفرز إشكالات سياسية واجتماعية أسهمت في تمزّق كيان الدولة والمجتمع؛ وعقّدتْ من مأمورية الانتقال نحو الديموقراطية.

وهو ما يجعل من اعتماد هذه الآلية أمراً ضرورياً في مجتمعات أنهكتها الانقسامات الطائفية والسياسية والارتباكات الأمنية التي زادت من حدتها تحوّلات الحِراك في السنوات الأخيرة.

في المغرب، شكّل عمل هيئة المصالحة والإنصاف التي أحدثت عام 2003؛ تجربة متميزة في العالم العربي وشمال إفريقيا؛ فإلى جانب مقترحاتها بشأن جبر الضرر وإنصاف الضحايا عبر تعويض مادي وتأهيل صحّي واجتماعي، أوصت الهيئة بجبر الضرر الجماعي للمناطق التي تضرّرت نتيجة انتهاكات وتهميش لحقتها خلال فترة ما سُمي بسنوات الرصاص، خلصت في تقريرها النهائي إلى مجموعة من التوصيات المرتبطة بالإصلاح السياسي والمؤسساتي والدستوري الكفيلة بمنع حدوث خروقات ذات الصلة في المستقبل.

كان الدافع إلى اعتماد هذه الآلية المُجسّدة في هيئة المصالحة والإنصاف بالمغرب؛ هو دعم الانتقال السياسي في إطار الاستمرارية عبر طي صفحات قاتمة من تاريخ البلاد؛ وإعادة الاعتبار للضحايا وإدماجهم في داخل المجتمع؛ حيث جاءت ولادة التجربة طبيعية وبشكل اختياري؛ تبلورت معها إرادة المؤسسة الملكية المتوافقة مع بعض فعاليات المجتمع المدني والهيئات الحقوقية والسياسية التي كانت تدعم هذا الخيار.

فما هو سياق التجربة؟ وكيف أثرت الأوضاع السياسية بالمغرب في إنضاجها؟ وكيف أثرت هذه التجربة بدورها في المشهد السياسي المغربي؟

كانت ولادة تجربة العدالة الانتقالية في المغرب طبيعية بالنظر إلى السياق السياسي والحقوقي والمدني الذي واكبها وأفرزها؛ فظهور هيئة المصالحة والإنصاف عام 2003 لم يتأتّ تحت الضغط؛ كما هو الشأن بالنسبة لتجارب دولية اقترنت فيها بثورات وتحوّلات سياسية أفرزت نظماً سياسية جديدة؛ بل جاءت نتاج توافق بين المؤسسة الملكية ومختلف الفاعلين، وتمت في نفس السياق السياسي والدستوري.

جاء إحداث الهيئة تعبيراً عن إرادة الدولة في طي ملف مثقل بالانتهاكات الجسيمة التي شهدها المغرب على امتداد عِدّة عقود مضت؛ واستجابة أيضاً للفعاليات الحقوقية ولضحايا الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان وعائلاتهم.

كما جاءت الهيئة في سياق مبادرات سياسية مرتبطة بإطلاق سراح المعتقلين السياسيين؛ وعودة العديد من المنفيين إلى أرض الوطن.. وتكييف المنظومة القانونية والمؤسّساتية الداخلية مع المعايير الدولية المتعارف عليها في مجال حقوق الإنسان الذي نصت عليه ديباجة الدستور المغربي لسنة 1996، وما تلاها من مصادقة على مجموعة من الاتفاقيات والمعاهدات الدولية ذات الصلة بحقوق الإنسان، وهي الخطوة التي سبقها إحداث مجموعة من المؤسسات؛ كما هو الشأن بالنسبة للمحاكم الإدارية، والمجلس الاستشاري لحقوق الإنسان، ووزارة خاصة بحقوق الإنسان، ومؤسسة الوسيط، ووالي المظالم وهيئة التحكيم.. وإصدار العديد من النصوص والتشريعات القانونية التي تصب في هذا الاتجاه كمدونة الشغل ومدونة الأسرة.. إضافة إلى وصول المعارضة إلى الحكومة برئاسة الأستاذ عبد الرحمن اليوسفي عام 1998.

تأسست الهيئة في نوفمبر/تشرين الثاني عام 2003 بمبادرة من الملك؛ وتشكّلت من عدد من الناشطين الحقوقيين والمعتقلين السياسيين السابقين وبرئاسة أحد الضحايا الذي هو الراحل إدريس بن زكري. وتكفّلت بالتقييم والبحث والتحري والتحكيم والاقتراح؛ فيما يتعلّق بالانتهاكات الجسيمة المرتبطة بالاختفاء القسري والاعتقال التعسفي التي وقعت ما بين عام 1956 تاريخ استقلال المغرب وعام 1999 تاريخ وصول محمد السادس إلى الحكم وإنشاء هيئة التحكيم المستقلة، كما كان من مهامها أيضاً؛ رد الاعتبار للضحايا وتمكينهم من تعويضات مادية، علاوة على تقديم توصيات لتحصين الأجيال المقبلة ضد أي انتهاك.

استأثرت التجربة المغربية ببعض الخصوصيات؛ فهي تمّت في نفس النسق السياسي والدستوري والإداري..؛ كما أنها اعتمدت المقاربة السياسية لا القضائية في التعاطي مع الملفات ولم تثر مسؤوليات الأشخاص بصدد الجرائم المرتكبة.

أما فيما يتعلّق بوسائل العمل؛ فقد اعتمدت الهيئة في ذلك على البحث والتحري من خلال تلقّي الشهادات والإفادات والاطلاع على الأرشيف الرسمي المرتبط بمجال اختصاصها؛ كما عقدت جلسات استماع عمومية (نقلت مباشرة عبر وسائل الإعلام المغربية المرئية) لفائدة الضحايا الذين قدّموا ملفات شكاواهم، كما انكبت أيضاً على

فحص الوثائق الخاصة بمجهولي المصير والاعتقالات التعسفية ومظاهر التعذيب وسوء المعاملة وإطلاق النار..

ظلّت المبادرة محاطة بمجموعة من الخطوط الحمراء التي حدّت من أهميتها؛ فقد اختزلت مجمل الانتهاكات في الاختفاء القسري والاعتقال التعسفي، ولم تثر المسؤوليات الفردية في هذا الصدد؛ كما أنها لم تستحضر الحقيقة في تسميتها؛ إضافة إلى قصر المدة التي اشتغلت فيها الهيئة (سنة واحدة) واقتصار مقاربتها على ملفات وقعت قبل عام 1999؛ وتناولها للملفات بموجب طلبات من الضحايا أو ذويهم وليس بشكل تلقائي.

ورغم ذلك؛ فقد توّجت الهيئة عملها بتقديم تقرير مهم للعاهل المغربي، تضمن معطيات وافية بشأن الانتهاكات؛ وتوصيات تدعم الحسم النهائي مع صفحات الماضي القاتمة.

انعكاسات التجربة

رغم الانتقادات التي واكبت عمل الهيئة؛ فقد راكمت هذه الأخيرة حصيلة مهمة سواء على مستوى جبر الضرر وإنصاف الضحايا مادياً عبر تمكينهم أو ذويهم من تعويضات مالية؛ أم معنوياً عبر إعادة الاعتبار للضحايا وفتح المجال أمامهم للتعبير عن معاناتهم.

وكان من أهم ما جاءت به الهيئة في نهاية أشغالها؛ هو تقريرها الختامي الذي قدّمته للملك؛ عام 2005 وتضمن مجموعة من التوصيات؛ منها: توصيات مرتبطة بجبر الضرر الفردي والجماعي، وتوصيات متّصلة بكشف حقيقة مجموعة من الحالات ومتابعتها، وتوصيات تتعلّق بالإصلاحات التشريعية والمؤسساتية والحكامة الأمنية.

وعموماً؛ أكدت هذه التوصيات في مجملها على دعم التأصيل الدستوري لحقوق الإنسان، وترسيخ مبادئ سمو القانون الدولي لحقوق الإنسان وتطبيق استراتيجية وطنية لمناهضة الإفلات من العقاب، كما نصت على ضرورة ربط دولة القانون بإصلاح الأمن والتشريع والسياسة الجنائية؛ وعلى إصلاح القضاء ودعم استقلاليته.

لم يفت الهيئة أيضاً الدعوة إلى تجريم الاختفاء القسري والاعتقال التعسفي والإبادة العنصرية.. وتقوية سلطات البرلمان في البحث وتقصّي الحقائق؛ ووضع استراتيجية لمكافحة الإفلات من العقاب؛ ومواصلة الانضمام إلى اتفاقيات القانون الدولي لحقوق الإنسان.

كان من انعكاسات عمل هذه الهيئة؛ أن اتخذت الدولة مجموعة من المبادرات؛ تتعلّق بتأهيل الضحايا اجتماعياً ونفسياً وصحّياً.. وتقديم تعويضات لهم، والكشف عن المقابر الجماعية وتحويل عدد من المعتقلات إلى متاحف ومراكز ثقافية.. كما تمت المصادقة على عدد من الاتفاقيات الدولية ومواءمة عدد من التشريعات المحلية مع هذه الاتفاقيات (قانون الأحزاب؛ والقانون الجنائي..) فيما فتح نقاش عمومي بصدد إصلاح القضاء ودعم استقلاليته..

وكان للتجربة أثر كبير في التميز الذي طبع الحِراك الذي أطلقته حركة 20 فبراير من حيث سلميته؛ فقد شكّلت التجربة أحد الأسس التي دعمت مسار الإصلاح في المغرب.

ساهمت الاحتجاجات التي قادتها حركة 20 فبراير بالمغرب عام 2011 في الإسراع «بسترة» توصيات الهيئة، حيث نص الدستور الجديد على حماية منظومتي حقوق الإنسان والقانون الدولي الإنساني والنهوض بهما، وأعطى مكانة سامية للاتفاقيات والمعاهدات الدولية المصادق عليها؛ فيما تم التأكيد على معاقبة جريمة الإبادة وجرائم الحرب، وكافة الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان..؛ وتجريم المعاملات القاسية أو اللاإنسانية أو المهينة أو الحاطّة بالكرامة الإنسانية..

وكذلك الأمر بالنسبة للاعتقال التعسفي أو السري والاختفاء القسري وجريمة الإبادة وجرائم الحرب وكافة الانتهاكات الجسيمة والممنهجة لحقوق الإنسان؛ وحظر التحريض على العنصرية أو الكراهية أو العنف..؛ والتأكيد على قرينة البراءة والحق في محاكمة عادلة.. كما تضمن الدستور مجموعة من المستجدات التي دعّمت استقلالية القضاء.

إن هذه السّسترة وعلى أهميتها تظلّ غير مكتملة طالما لم تتم المصادقة على نظام المحكمة الجنائية الدولية؛ والاستمرار في ترجمة مختلف التوصيات الأخرى التي راكمتها الهيئة على أرض الواقع. ولذلك يظلّ ملف الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان مفتوحاً ويتطلب مقاربة أكثر شمولية وديموقراطية.

تعتبر تجربة المصالحة والإنصاف شجاعة بكل المقاييس؛ سواء على مستوى إحداث الهيئة أم على مستوى بلورة النتائج والتوصيات التي خلصت إليها، وهي خطوة تاريخية تقتضي بأن يعززها فتح ورش إصلاحية في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والقانونية والقضائية والإدارية.

---

* مدير مجموعة الأبحاث والدراسات الدولية حول إدارة الأزمات، المغرب

معضلات العدالة الانتقالية

محمد الرضواني

يؤدي انهيار الأنظمة وانتقال السلطة إلى بروز إشكالية التعامل مع إرث النظام القديم، ونخبه، وزعمائه، وجرائمهم وانتهاكاتهم الجسيمة لحقوق الإنسان، لاسيما الجرائم الفظيعة؛ كالاختفاء القسري، والإبادات الجماعية، والعنف غير المشروع؛ إشكالية تتمحور بين الأخذ بالثأر من خدّام النظام السابق بشكل علني أو سري، وبين المُصالحة والصفح ونسيان الماضي.

وتقدّم التجارب التي عرفها العالم في مجال العدالة الانتقالية نماذج وطرقاً مختلفة للتعامل مع جرائم الدولة في الماضي، وفي الغالب واجهت هذه الدول صعوبة الوصول إلى إجابات مُقنعة لمعضلات العدالة الانتقالية، لاسيما مع تزايد قضايا جوهرية أخلاقية وقانونية وسياسية في مرحلة انتقال السلطة.

وقد كشفت تجارب العدالة الانتقالية المختلفة في العالم العربي، لاسيما بالنسبة لدول «الربيع العربي» (تونس، مصر، ليبيا، اليمن...)، عن جملة من المعوقات البنيوية التي تحدّ من فعالية هذه الآلية لتحقيق انتقال سلس من نظام سياسي ديكتاتوري وقمعي إلى نظام يؤسّس للانتقال الديموقراطي. ومن جملة هذه المعوقات، يمكن التشديد على المعضلات التالية:

معضلة التوافق بين الفرقاء السياسيين

استمرار الصراع بين القوى السياسية في مرحلة ما بعد التغيير، الذي يحتمّ الدخول في تسويات لاقتسام السلطة، يحدّ من إعمال آليات العدالة الانتقالية، فتصبح المساءلة والمحاسبة على الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، والمحاكمة القضائية، والمصالحة موضوع مساومات سياسية مُسخّرة لخدمة الأجندات السياسية عوض تحقيق أهداف العدالة الانتقالية.

إن تجارب العدالة الانتقالية الناجحة في العالم، قامت أساساً على مشاركة أغلب الفاعلين، سواء الرسميين أم غير الرسميين، وجميع مؤسّسات قطاع العدالة والأمن في إطارها، وذلك وفق خطة استراتيجية واحدة وواضحة بإشراف قيادة وطنية -في الغالب- تحدّد المؤسّسات الرسمية المعنية بتطبيق إجراءات العدالة الانتقالية، وخطة عمل مدروسة، ووسائل التغلّب على المعوقات في هذا المجال.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن انقسام الفاعلين السياسيين في دول «الربيع العربي» وبروز فسيفساء سياسي يغلب عليه توجهان أساسيان منقسمان؛ توجه إسلامي وآخر علماني، والمساومة بين السلطة الانتقالية والأجهزة الأمنية والعسكرية، التي تتخذ شكل تكفل هذه الأخيرة بتحقيق الاستقرار مقابل العفو عليها والإفلات من العقاب على جرائم الماضي، إضافة إلى التهافت في إعمال إجراءات العدالة الانتقالية والتسرُّع قبل الوصول إلى التوافق بين القوى السياسية والمدنية.. أمور أثرت في إظهار الحقيقة، وإنصاف الضحايا، ومعاقبة الجلّادين.

معضلة تحقيق الاستقرار السياسي

إذا كان الهدف الرئيسي من العدالة الانتقالية هو تحقيق الاستقرار السياسي وتدعيم أسس الانتقال الديموقراطي، فإن تبنّي بعض آلياتها بشكل مُتشدّد، ودون مشاورات موسعة وتوافقية، يحوّلها إلى آليات للثأر والانتقام من رموز النظام السابق، أو المتعاونين معه، سواء من خلال إقرار قوانين غير منصفة للعزل السياسي، أم تسخير القضاء العادي لذلك، بشكل يتجاهل حقوق الضحايا، ويغطي على حقيقة الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان. هذا ما عرفته بدرجات متفاوتة كل من مصر وتونس وليبيا واليمن. ويصبح الوضع أكثر تأزماً في الدول العربية التي تعرف مكونات إثنية أو دينية، حيث تلبس العدالة الانتقالية رداء الطائفية.

معضلة الفترة الزمنية التي تغطيها العدالة الانتقالية

شهدت دول «الربيع العربي»



خلال المرحلة الانتقالية عنفاً وعنفاً مضاداً بين القوى السياسية، وبينها وبين أجهزة الدولة، لم تسلم منه باقي الفئات الشعبية. وعند تطبيق إجراءات العدالة الانتقالية واجهت هذه الدول إشكالية المدة الزمنية التي تشملها المحاسبة، هل تقتصر على انتهاكات حقوق الإنسان للنظام المنهار، أم تمتد المساءلة إلى تلك الانتهاكات التي حدثت خلال المرحلة الانتقالية.

قبل الحِراك العربي، واجهت العدالة الانتقالية في العالم العربي نفس المعضلة، فعلى سبيل المثال، بالنسبة للتجربة المغربية التي تُعدّ رائدة في هذا المجال لم تشمل المحاسبة الانتهاكات التي وقعت في عهد الملك محمد الخامس، وتلك التي عرفها المغرب بعد سنة 1999.

معضلة عودة انتهاكات حقوق الإنسان

إذا كانت العدالة الانتقالية تتوخّى تجاوز انتهاكات حقوق الإنسان التي وقعت في الماضي والتأسيس لمستقبل خال من الانتهاكات، فإن قصور تجارب العدالة الانتقالية في العالم العربي عموماً، ودول «الربيع العربي» خصوصاً، وضعف الإصلاحات المؤسساتية والأمنية، ومحدودية إعمال آليات العدالة الانتقالية، يبقي احتمال عودة انتهاكات الماضي قائمة، فالواقع السياسي يؤكد ميولات الارتداد أكثر مما يؤكد القطيعة مع انتهاكات الماضي. فأساس العدالة الانتقالية يتمثل في تحقيق هدف تخلّي النظام السياسي عن اللجوء إلى العنف غير المشروع ضد المواطنين في تدبير الشأن السياسي، والذي يعني عدم العودة إلى انتهاكات حقوق الإنسان وأساليبها، وغياب التراجعات، لكن الممارسة في بعض دول «الربيع العربي» تُبيّن العودة القوية للعنف في تدبير الشأن السياسي ما بعد الانتقال.

معضلة تحقيق الانتقال الديموقراطي

تميّزت العدالة الانتقالية في أغلب الدول التي عرفتها منذ نهاية الثمانينيات بتبادل الخبرات السياسية المختلفة، والتي استندت إلى لغة سياسية مشتركة، تمثلت أساساً فيما يسمى «العقيدة الديموقراطية الليبرالية»؛ فأحزاب اليسار سابقاً في أميركا اللاتينية، والناشطون في المؤتمر الوطني الإفريقي في جنوب إفريقيا، والشيوعيون في أوروبا الشرقية سابقاً، اعتمدت في تجاربها للعدالة الانتقالية على مفاهيم ديموقراطية وليبرالية، والتي تعززها مواثيق ومؤسسات القانون الدولي لحقوق الإنسان، والقانون الدولي الإنساني، والنقاش الدولي حول العدالة الانتقالية.

وإذا كانت هذه المفاهيم يسّرت سبل تبادل الخبراء بين الدول، فإن دول الحِراك العربي التي انخرطت في العدالة الانتقالية تبنّت نهجاً مُتسرّعاً في هذا الإطار، ولم تسخّر المبادئ والإجراءات والآليات السياسية للعدالة الانتقالية المعروفة عالمياً إلّا بشكل محدود وجزئي، ولم تسعَ إلى الاستفادة الكاملة من خلاصات التجارب الناجحة في العالم. فالتبنّي الجزئي والمبتسر للعدالة الانتقالية واللجوء إلى العنف، وعدم تقييد الآليات الجزائية والمحاكمات بحكم القانون، والتركيز على الانتقام، وغياب سياسات الكشف عن الحقيقة، وعدم تعويض ضحايا الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان وعدم تأهيلهم.. وغيرها من أوجه القصور في العدالة الانتقالية العربية، تجعل هذه الأخيرة محدودة في التأسيس الحقيقي للانتقال الديموقراطي في دول «الربيع العربي»، ذلك أن البحث عن التوافق بين القوى السياسية، وتعويض الضحايا وإجلاء الحقيقة، وتجنب الثأر والتطهير العرقي أو الديني، وتبيان المسؤولية عن انتهاكات الماضي، والكشف عن الجلّادين أو محاكمتهم وفق القانون، كل ذلك يساهم في خلق مجتمع صريح ومنفتح يستفيد من أخطاء الماضي، وفي بناء بنية سياسية يسودها الاعتدال والتعدّد والتفاوض وسيادة القانون.. وهي كلها قيم أساسية في كل بناء ديموقراطي.



طارق الرزقي*

> استناداً إلى تاريخ الثورات وتجارب الانتقال الديموقراطي المقارنة يمكن القول بأن التجربة التونسية تجاوزت منطقة الخطر مقارنة بمثيلاتها في ليبيا ومصر واليمن وسورية التي عرفت انتكاسات وارتدادات تشهد عليها اليوم حالة الحروب الأهلية وانقسام مجتمعات تلك الدول، بحيث يبرز الاستثناء التونسي كشجرة وسط غابة مُحطَّمة.

امتحان الانتقال في تونس

وتُعدّ العدالة الانتقالية أهم امتحان لنجاح الانتقال الديموقراطي، بل عموده المتين، فقد تضمّن القانون الأساسي المؤرّخ في 24 ديسمبر/ كانون الأول 2013 المتعلّق بإرساء العدالة الانتقالية وتنظيمها في تونس تعريفاً لها في المادة الأولى بأنها «مسار متكامل من الآليات والوسائل المعتمدة لفهم ومعالجة ماضي انتهاكات حقوق الإنسان بكشف حقيقتها ومساءلة ومحاسبة المسؤولين عنها وجبر ضرر الضحايا ورد الاعتبار لهم بما يحقق المصالحة الوطنية... ويرسي ضمانات عدم تكرار الانتهاكات والانتقال من حالة الاستبداد إلى نظام ديموقراطي».

إن نجاح مسار العدالة الانتقالية كثيراً ما اقترن بفاعلية مكونات المجتمع المدني ونضالات الجمعيات المدافعة عن حقوق الإنسان والمنظمات الممثلة لضحايا التعسف، غير أن النجاح المذكور يبقى رهين توافر إرادة سياسية جدّية لدعم هذا المسار في جميع مراحله.

فعلى سبيل الذكر قامت الأمم المتحدة في تيمور الشرقية بعد استقلالها عن إندونيسيا بإنشاء لجنة «الاستقبال والحقيقة والمصالحة»، وقد قدّمت تقريرها الذي اقترح مجموعة من التوصيات من بينها مواصلة المحاكمات الجنائية ضد الفاعلين الإندونيسيين والسعي إلى منح تعويضات لفائدة الضحايا الأكثر احتياجاً. وكان جواب رئيس الجمهورية في خطاب أمام البرلمان أن التقرير مليء بمثالية هائلة، كما اعتبر أن عدالة من قبيل ما تطالب به اللجنة تؤدي بالبلاد إلى فوضى سياسية وصدام اجتماعي، وقد أدى هذا الأمر إلى تهميش عمل اللجنة وعدم الاعتداد بتوصياتها.

وحتى تجربة جنوب إفريقيا التي تُعدّ من التجارب الرائدة، والتي اقترنت بوجود إرادة سياسية واضحة في إنجاحها عرفت بعض الهنات الناجمة أساساً عن عدم التزام الحكومة بسياسة جبر الضرر التي أوصت بها لجنة الحقيقة والمصالحة. فقد رفضت الحكومة مفهوم «ضريبة التضامن» التي تفرض على المقاولات والأشخاص ذوي الدخل العالي جداً



من أجل جبر الأضرار التي لحقت بالضحايا، بل أدانت الحكومة الطلبات التي تقدّمت بها بعض القطاعات من الضحايا أمام محاكم دول أخرى من أجل الحصول على تعويضات استفادت من نظام الميز العنصري، من ذلك أن جمعية «كولماني» الممثلة لأكثر من أربعين ألف ضحية قدّمت منذ 2002 طلباً أمام محاكم الولايات المتحدة ضد عدة شركات مُتعدّدة الجنسيات غير أن حكومة «ثابو مبيكي» ترى أن هذا النوع من القضايا يُنفّر المقاولات الخاصة التي يحتاج الاقتصاد الجنوب إفريقي إلى استثماراتها (يراجع كتاب الندوة الوطنية لإطلاق الحوار الوطني حول العدالة الانتقالية في تونس التقرير العام 14 إبريل/نيسان 2012).

وان كانت الأمثلة السابقة تشكّل مرحلة متقدّمة من مسار العدالة الانتقالية فإن معاينة دعم الإرادة السياسية في تونس للعدالة الانتقالية من عدمه سيتم من خلال التوقف عند لحظتين مختلفتين سياسياً، وهما الفترتان اللتان أعقبتا انتخابات 2011 و 2014.

حكم الضحايا

تُعدّ الانتخابات التي جرت في 23 أكتوبر 2011 أول انتخابات ديموقراطية في تاريخ تونس أفرزت فوزاً كاسحاً لضحايا نظام الاستبداد السابق ومعارضيه على حساب تشكيلات بقايا الحزب الحاكم المنحل التجمع الدستوري الديموقراطي الذي كان يرأسه الرئيس الأسبق بن علي.

وقد شكّلت القوى السياسية الفائزة ائتلافاً ثلاثياً اصطلح على تسميته بـ«الترويكا» يجمع بين إسلاميين وعلمانيين تتمثل أضلاعه في حركة النهضة وحزب المؤتمر من أجل الجمهورية والتكتّل من أجل العمل والحرّيات.

كان لهوية الحكم أثر كبير في دعم مسار العدالة الانتقالية باعتباره حُكماً جيداً قام على أساس الديموقراطية والتعدّدية ومُبشّراً بقطع مع المنظومة القديمة، فتم إحداث وزارة حقوق الإنسان والعدالة الانتقالية ضمن أول حكومة شكّلها حمادي الجبالي أسندت إلى المحامي والناشط الحقوقي سمير ديلو، الذي قضى عشر سنوات سجناً في سجون بن علي.

ولقد نص الأمر المحدث للوزارة المؤرخ في 19 يناير/كانون الثاني 2012 على أن تتولى الوزارة «تنمية مجموعة من الخيارات لمعالجة انتهاكات حقوق الإنسان في الماضي.. وتقوم بتنظيم استشارات وطنية حول الإطار القانوني للعدالة الانتقالية وسبل إرسائها تشمل الجهات الحكومية المعنية والمجتمع المدني..».

وبالرغم من الانتقادات الصادرة عن بعض جمعيات المجتمع المدني المتعلّقة بجدوى إحداث وزارة مكلفة بالعدالة الانتقالية والتخوف المشروع من إمكانية هيمنة رؤية الحكومة على مسارها فقد أثبتت التجربة لاحقاً عدم صحة ذلك، إذ كانت الوزارة المذكورة مسهلاً ومنسقاً في هذا المجال وتلاشت الشكوك باعتماد الوزارة لمنهج تشاركي في جميع مراحل إعداد قانون العدالة الانتقالية.

ويُعدّ الحوار الوطني حول مسار العدالة الانتقالية ترجمة واضحة لإرادة الحكام الجدد في أن يكون القانون تجسيداً للنهج التوافقي وتجسيماً لانتظارات المواطنين وآمالهم في وطن عادل ودولة مطمئنة.

ومن شأن إعداد مشاورات واسعة أن يضفي مشروعية على القانون المذكور ويضمن إحساساً محلياً قوياً بالانتماء لمسار العدالة الانتقالية. فالمشاورات ليست عملية تقنية بحتة، بل تعبيراً عن التزام الدولة بمفهوم المواطن الشريك.

وقد وجهت لجولات الحوار الوطني عديد الانتقادات منها أنها كانت طويلة بعض الشيء مما تسبّب في حالة من الضجر، خصوصاً لدى الضحايا الذين ينتظرون في الغالب حلولاً سريعة لطلباتهم.

ولقد توجّت هذه المرحلة بالمصادقة على قانون العدالة الانتقالية الذي تضمن عديد الأهداف والإجراءات منها العمل على تفكيك منظومة الاستبداد والفساد من خلال الكشف عن حقيقة الانتهاكات، وإقرار مبدأ عدم سقوط الدعاوى الناجمة عن الانتهاكات بمرور الزمن فضلاً عن عدم مجابهة الضحايا باتصال القضاء، بالإضافة لإحداث هيئة الحقيقة والكرامة التي تتمتع بسلطات كبيرة بما في ذلك اقتراح إصلاحات سياسية تعزز البناء الديموقراطي. ولقد تم تركيز الهيئة بعد انتخاب أعضائها من طرف المجلس الوطني التأسيسي.

ويعد تضمين العدالة الانتقالية في الدستور أهم تعبير للإرادة السياسية في أن تتبوأ هذه الأخيرة مكانتها في أرفع النصوص القانونية منزلة حتى تحظى بالحماية اللازمة ولا يتم الانقلاب عليها أو نسيانها. فقد تضمن



الدستور الجديد «تلتزم الدولة بتطبيق منظومة العدالة الانتقالية في جميع مجالاتها».

كما شهدت المرحلة التأسيسية اتخاذ إجراءات استعجالية لفائدة الضحايا، من ذلك السماح بعودة المساجين السياسيين إلى وظائفهم في القطاع العام استناداً إلى مرسوم العفو العام وانتداب الآلاف منهم ومن جرحى الثورة التونسية، وفرد من عائلة كل شهيد، وتوفير الخدمات الصحية، ومجانية النقل البري العمومي، فضلاً عن تقديم تعويضات وقتية وإحداث صندوق الكرامة ورد الاعتبار لضحايا الاستبداد. كما اختار القائمون على الحكم عن طواعية أن تشمل العدالة الانتقالية فترة حكمهم.

عودة القديم

كان مشهد تسليم الرئاسة بين الرئيس السابق المرزوقي والرئيس الحالي قائد السبسي معبراً عن علاقة القوى الجديدة بالقوى القديمة التي ارتبطت بنظام سياسي اقترف انتهاكات جسيمة، خاصة أن مجال نظر هيئة الحقيقة والكرامة يمتد زمنياً من يوليو/تموز 1955 إلى تاريخ صدور قانون العدالة الانتقالية، كما أن بعض أشخاص هذا النظام ارتبطوا بتحمُّل مسؤولية وزارة الداخلية فضلاً عن اعترافاتهم بتزوير الانتخابات التي اعتبرها قانون العدالة الانتقالية من الانتهاكات الجسيمة.

فهل سيتطبع حكم ما بعد انتخابات 2014 بقيم الثورة وانتظارات الضحايا أم يعمل على إلقاء العدالة الانتقالية في غيابات الجب؟

يبدو الجواب أقرب إلى الفرضية الثانية، فخطاب الفائزين في الانتخابات الأخيرة جاء محمّلاً بالتهديد والوعيد من خلال الدعوة لمراجعة قانون العدالة الانتقالية والهجوم على هيئة الحقيقة والكرامة والطعن في حياد رئيستها وأزمة رفض تسليم الأرشيف الرئاسي لفحصه، بالرغم من موافقة الرئيس السابق على ذلك، وبالرغم من أن إعاقة عمل الهيئة تشكّل جريمة طبق قانون العدالة الانتقالية.

لقد شكّل الأرشيف الرئاسي اختباراً حقيقياً لقوى الحكم التي أفرزتها انتخابات 2014، خاصة أن قانون العدالة الانتقالية مكّن الهيئة من النفاذ إلى الأرشيف العمومي والخاص بقطع النظر على التحاجير الواردة بالتشريع الجاري العمل به.

ولا يخفى ما للأرشيف من أهمية على مستوى كشف حقيقة الانتهاكات وطريقة عمل أجهزة النظام والمسؤولين عن إسداء التعليمات. والأكيد أن حجم الأرشيف بحجم القهر الذي سُلِّطَ على التونسيين، وقد يكون حمله تئن به الظهور، لأنه يوازي أثقالاً من التعسّف والتعدّي.

كما أنه من الشك أن تتعاون السلطة الجديدة مع الهيئة وتضع على نمتها أعوانها وأجهزتها، خاصة في التحقيق والتقصّي، ذلك أنه ليس للهيئة أعوان تنفيذ خاصة بها ولا شرطة تابعة لها. فضلاً عن وجود مواجهة غير معلنة بين هيئة الحقيقة والقضاة. ذلك أن قانون العدالة الانتقالية مكّن الهيئة من استدعاء كل شخص ولا يجوز مواجهتها بالحصانة فضلاً عن مساءلة القضاة الذين تورطوا في محاكمات سياسية وتم استعمالهم من طرف نظام الاستبداد فكانوا عوناً له على ذلك. وما لذلك من إمكانية الإعفاء من وظائفهم القضائية أو إحالتهم إلى التقاعد الوجوبي.

وعلى كل فإن كثيراً من تجارب العالم أثبتت علاقة الريبة بين القضاة وهيئات الحقيقة باعتبار أنه يُنظر إليها كتحدٍ لسلطتهم (يراجع التعامل مع الماضي في غرب البلقان مارتينا فيشر ومن معها).

فهل يمكن التسليم بأزمة العدالة الانتقالية في تونس؟ الجواب ليس قطعياً لقد عوّدنا التونسيون على الخروج من المآزق بحيث لن يضيعوا أملاً ترقبوه وأن مصيرهم المضي من ماضٍ منقسم إلى مستقبل مشترك.

---

* مستشار سابق لوزير حقوق الإنسان والعدالة الانتقالية

التشاور الواسع وإشراك الضحايا
نقائص في التجربة الموريتانية

عبدالله ولد محمدو

يُجمع الباحثون بملف العدالة الانتقالية على وجود انتهاكات واسعة تعرَّضت لها فئات وشرائح موريتانية تُصنَّف وفق المفهوم الأممي ضمن الملفات التي تتطلب مُعالجة في إطار نظم وآليات العدالة الانتقالية، ومن أبرز المختصين المنشغلين بالبحث في هذا الموضوع الدكتور يعقوب ولد محمد ولد السيف أستاذ القانون العام بكلية العلوم القانونية والاقتصادية في جامعة نواكشوط، والدكتور محمدو ولد محمد المختار الباحث الحقوقي والقانوني الأستاذ بنفس الكلية.. «الدوحة» قابلت المتخصصين واستطلعت آراءهما في هذا الموضوع:

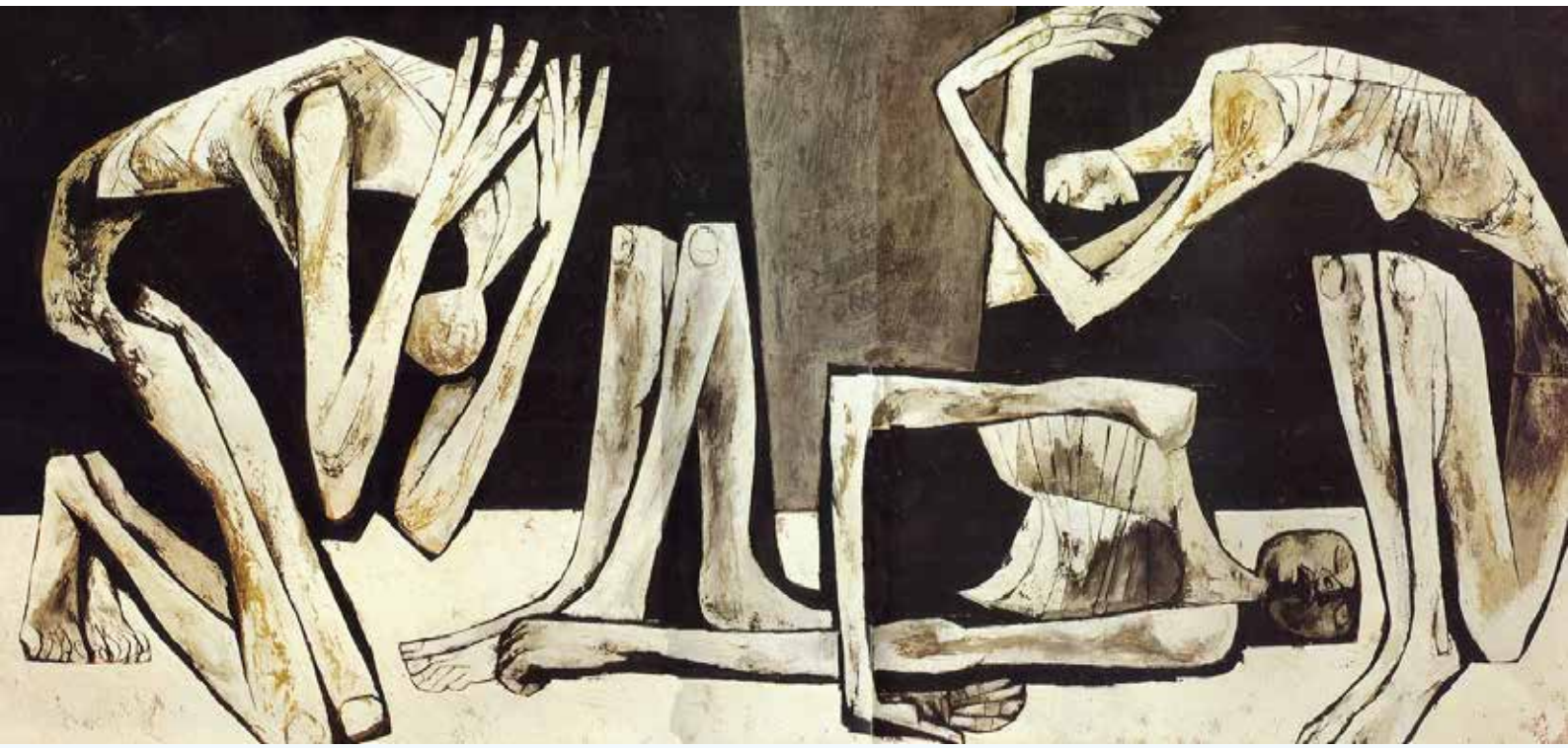
ينهب د. يعقوب ولد السيف إلى أن «منطلق العدالة الانتقالية هو وجود انتهاكات واسعة وممنهجة لحقوق الأفراد وحرّياتهم. ومآلها أو نتيجتها المنتظرة هي تحقيق المصالحة وإقامة منظومة يستحيل في ظلّها تكرار ما سبق من انتهاكات، وفي هذا التصوّر يمكن تبرير الحديث عن عدالة انتقالية في موريتانيا» فقد عرفت انتهاكات جسيمة وممنهجة لحقوق الإنسان في تاريخها البعيد «العبودية» والقريب «العرقي والسياسي» تلتها آليات لتجاوز هذه الانتهاكات ومحاولة طي صفحتها.

في حين يتم إجماع القانونيين على إدراج ملف الإرث الإنساني الزنجي ضمن ملفات العدالة الانتقالية يثور جدل قانوني حول إدراج ملف آثار الاسترقاق، إذ يرى د. محمد ولد محمد المختار أن صفة الاستمرارية في الزمان لهذا الملف تجعل معالجته كحالة انتقالية غير واردة، ولئن شاطره د. ولد السيف القول إن الاسترقاق «لا يدخل بشكل منطبق ضمن مواضيع العدالة الانتقالية لعدم تحديده زمانياً ولعدم تحديد المسؤولين عنه وإمكانية مساءلتهم» إلّا أنه يدرجه ضمن قضايا العدالة الانتقالية، لاعتبارات كثيرة، لعلّ من أهمها اتخاذ الجهات الرسمية آليات لمعالجة آثاره، تدخل في صميم العدالة الانتقالية.

بدأت شرارة أزمة الزنوج تزداد حدّة بعد محاولة انقلاب فاشلة خَطَّطَ لها ضباط زنوج عام 1987 ؛ ليتم على إثر ذلك محاكمتهم وإصدار أحكام قاسية عليهم، منها 3 أحكام بالإعدام، و18 حكماً بالمؤبد، وبهذه المحاكمة وما أسفرت عنه بدأت القطيعة بين النظام السياسي والزنوج، فعانوا من انتهاكات منظَّمة بين عام 1989 و 1993 م، وصلت- حسب الحقوقيين- إلى درجة محاولة التطهير العرقي.

ومن أبرز هذه الانتهاكات الإعدامات خارج القانون بالنسبة للعسكريين، إضافة إلى ضحايا الأحداث العرقية الدامية عام 1989م، والترحيل القسري لآلاف الزنوج، وتدمير قراهم، ومصادرة أوراقهم الإدارية، وتعرّضهم للفصل من الوظائف، ومصادرة أموالهم.

يقرر د.محمد ولد السيف الباحث المختص في العدالة الانتقالية بموريتانيا أن الحديث عن العبودية هنا لا يعني بحال من الأحوال وجودها كمؤسسة اجتماعية مقننة، مشيراً إلى أن موريتانيا قد صادقت على العديد من الاتفاقيات الدولية في مجال حقوق الإنسان الدولية والإقليمية الحاظرة للرقّ كاتفاقية جنيف عام 1953، واتفاقية حظر الاتجار بالأشخاص الصادرة عام 1956، والاتفاقية الصادرة عن منظمة العمل الدولية والمتعلّقة بحظر السخرة. وصادقت كذلك على العهد الدولي لحقوق الإنسان المدنية والسياسية عام 1966، والعديد من الاتفاقيات الإقليمية كالميثاق الإفريقي



يُجمع الباحثون بملف العدالة الانتقالية على وجود انتهاكات واسعة تعرَّضت لها فئات وشرائح موريتانية تُصنَّف وفق المفهوم الأممي ضمن الملفات التي تتطلب مُعالجة في إطار نظم وآليات العدالة الانتقالية، ومن أبرز المختصين المنشغلين بالبحث في هذا الموضوع الدكتور يعقوب ولد محمد ولد السيف أستاذ القانون العام بكلية العلوم القانونية والاقتصادية في جامعة نواكشوط، والدكتور محمدو ولد محمد المختار الباحث الحقوقي والقانوني الأستاذ بنفس الكلية.. «الدوحة» قابلت المتخصصين واستطلعت آراءهما في هذا الموضوع:

يذهب د. يعقوب ولد السيف إلى أن «منطلق العدالة الانتقالية هو وجود انتهاكات واسعة وممنهجة لحقوق الأفراد وحرّيّاتهم. ومآلها أو نتيجتها المنتظرة هي تحقيق المصالحة وإقامة منظومة يستحيل في ظلّها تكرار ما سبق من انتهاكات، وفي هذا التصوّر يمكن تبرير الحديث عن عدالة انتقالية في موريتانيا» فقد عرفت انتهاكات جسيمة وممنهجة لحقوق الإنسان في تاريخها البعيد «العبودية» والقريب «العرقي والسياسي» تلتها آليات لتجاوز هذه الانتهاكات ومحاولة طي صفحتها.

في حين يتم إجماع القانونيين على إدراج ملف الإرث الإنساني الزنجي ضمن ملفات العدالة الانتقالية يثور جدل قانوني حول إدراج ملف آثار الاسترقاق، إذ يرى د. محمد ولد محمد المختار أن صفة الاستمرارية في الزمان لهذا الملف تجعل معالجته كحالة انتقالية غير واردة، ولئن شاطره د. ولد السيف القول إن الاسترقاق «لا يدخل بشكل منطبق ضمن مواضيع العدالة الانتقالية لعدم تحديده زمانياً ولعدم تحديد المسؤولين عنه وإمكانية مساءلتهم» إلّا أنه يدرجه ضمن قضايا العدالة الانتقالية، لاعتبارات كثيرة، لعلّ من أهمها اتخاذ الجهات الرسمية آليات لمعالجة آثاره، تدخل في صميم العدالة الانتقالية.

بدأت شرارة أزمة الزنوج تزداد حِدّة بعد محاولة انقلاب فاشلة خَطَّطَ لها ضباط زنوج عام 1987 ؛ ليتم على إثر ذلك محاكمتهم وإصدار أحكام قاسية عليهم، منها 3 أحكام بالإعدام، و18 حكماً بالمؤبد، وبهذه المحاكمة وما أسفرت عنه بدأت القطيعة بين النظام السياسي والزنوج، فعانوا من انتهاكات منظَّمة بين عام 1989 و 1993 م، وصلت- حسب الحقوقيين- إلى درجة محاولة التطهير العرقي.

ومن أبرز هذه الانتهاكات الإعدامات خارج القانون بالنسبة للعسكريين، إضافة إلى ضحايا الأحداث العرقية الدامية عام 1989م، والترحيل القسري لآلاف الزنوج، وتدمير قراهم، ومصادرة أوراقهم الإدارية، وتعرّضهم للفصل من الوظائف، ومصادرة أموالهم.

يقرر د.محمد ولد السيف الباحث المختص في العدالة الانتقالية بموريتانيا أن الحديث عن العبودية هنا لا يعني بحال من الأحوال وجودها كمؤسسة اجتماعية مقننة، مشيراً إلى أن موريتانيا قد صادقت على العديد من الاتفاقيات الدولية

في مجال حقوق الإنسان الدولية والإقليمية الحاظرة للرقّ كاتفاقية جنيف عام 1953، واتفاقية حظر الاتجار بالأشخاص الصادرة عام 1956، والاتفاقية الصادرة عن منظمة العمل الدولية والمتعلّقة بحظر السخرة. وصادقت كذلك على العهد الدولي لحقوق الإنسان المدنية والسياسية عام 1966، والعديد من الاتفاقيات الإقليمية كالميثاق الإفريقي لحقوق الإنسان والشعوب الذي يحظر الرقّ في مادته الخامسة.

ويسرد د. ولد السيف جُملة من الإجراءات الرسمية على المستوى الوطني منها إلغاء الرقّ في موريتانيا بفعل المرسوم الصادر سنة 1905 م يوم كانت مستعمرة فرنسية، واعتماد دستور سنة 1958، ينص على المساواة بين المواطنين، كما نص قانون العمل الصادر سنة 1963 على حظر السخرة في مادته الثالثة، وتم في سنة 1981 إلغاء الرق بالقانون رقم (81 - 234) بتاريخ 9 نوفمبر/ تشرين الثاني 1981، وهو أول نص صريح بالإلغاء، وصدر عام 2003 قانون منع الاتجار بالأشخاص، وأصدرت الحكومة عام 2007 قانوناً يُجرّم ممارسة الاسترقاق، كما اعتبر التعديل الدستوري عام 2012 الاسترقاق جريمة ضد الإنسانية.

وينهب ولد السيف إلى أن هذا الإلغاء المتكرّر للرقّ يمكن توظيفه في محاجّة القائلين بوجود العبودية، كما يمكن في المقابل الاستدلال به على حالة عبودية قائمة بدليل العودة إلى تجريمها.

النموذج الموريتاني

تميز نموذج العدالة الانتقالية الموريتاني بجملة من الآليات التي تسعى إلى جبر أضرار ضحايا الانتهاكات السابقة أو محاصرتها مستقبلاً، ومن أبرز هذه الآليات :

الاعتراف: فقد تتالت اعترافات السلطة الحاكمة بحصول انتهاكات جسيمة على لسان أعلى سلطة، وإعلان التضامن مع ضحايا هذه الانتهاكات، فقد وجّه الرئيس السابق سيدي ولد الشيخ عبد الله خطاباً عام 2007، قال فيه بالحرف «... باسم الجمهورية أعبر عن مواساة الشعب الموريتاني كله لجميع ضحايا هذه السنوات المظلمة، أريد أن أقول لكل أرملة، لكل يتيم، لكل لاجئ، لكل مضطهد مجروح الكرامة أقول للجميع إنني أشاطرهم إحساس الألم والمهانة...»، كما اعترف الرئيس الحالي محمد ولد عبد العزيز في 2009/03/25 بانتهاكات حقوق الإنسان ومسؤولية الدولة عن هذا الإرث وبحقوق الضحايا في التعويض. وأدى صلاة الغائب في مدينة (كيهيدي) معقل الزنوج على أرواح ضحاياهم.

إعادة الاعتبار: شَكّلَ تعيين منحدرين من طبقة الأرقّاء السابقين في مناصب سامية كقائد الأركان، ووزير الداخلية، والوزير الأول، ورئيس الجمعية الوطنية لدى البعض مسعى لإعادة الاعتبار لشريحة عانت عبر التاريخ من الاستعباد والتهميش.

وقد كان لبعض هؤلاء مثل الناشط المعتدل مسعود ولد بو الخير أثناء رئاسته الجمعية الوطنية الفضلُ في استصدار قانون في عام 2007 يُجرّم العبودية ويعاقب على الممارسات الاستعبادية.

التعويض وجبر الضرر: قدّمت الدولة تعويضات كبيرة أخذت مرة طابع التعويض المباشر للضحايا، كمنْح وزارة الدفاع الموريتانية تعويضات لضحايا الإرث الإنساني لانتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبها الجيش الموريتاني في حقهم من 1981 على 2004 وشمل الملف حوالي 1000 عسكري ورصدت له 8 مليارات أوقية، كما قدّمت تعويضات بشكل غير مباشر في شكل معونات مستهدفة لمناطق الضحايا، وأجبرت شركات على تعويض ملايين من الأوقية لعمال سابقين كانوا من ضحايا الإرث الإنساني في أحداث 1989م.

التشريعات القضائية: تميّزت الحالة الموريتانية بسيل من التشريعات، تركز أغلبها حول آثار العبودية، بدأت بقانون يُلغي العبودية عام 1981، أتبع عام 2003 بقانون يُجرّم الممارسات الاسترقاقية. وصدر قانون آخر يُجرّم العبودية سنة 2007 وعلى مستوى الدستور من خلال تعديلات 2012 التي أُدخلت في المادة 13 فقرة تجريم الاسترقاق وعدّته من ضمن الجرائم ضد الإنسانية. ولمعالجة آثار الاسترقاق تَمّ برعاية ومباركة أممية إصدار خارطة طريق تتكوّن من 29 توصية تغطي أبعاد هذه الظاهرة الاقتصادية، والاجتماعية، والحقوقية، والتعليمية.

Dالموريتانية هيئات مؤسسية مُتخصّصة في معالجة الانتهاكات أو تقديم الدعم للضحايا من أبرزها إنشاء اللجنة الوطنية لحقوق الإنسان عام 2006، وإنشاء الوكالة الوطنية لدعم ودمج اللاجئين عام 2008، ووكالة التضامن لمكافحة مخلّفات الرقّ وللدمج ومحاربة الفقر.

العفو : أصدرت الحكومة عام 1993 قانون عفو شامل، تعتبر مواده 1 - 2- 3 أن جميع الأشخاص الذين ارتكبوا جرائم في إطار الحيز الموريتاني في الفترة ما بين 89 - 91 في حِلٍّ من أي متابعة قانونية، ويثير هذا القانون حفيظة ضحايا انتهاكات يرى الحقوقيون أن الجرائم في حقهم لا تسقط بالتقادُم دون القيام بآليات عدالة انتقالية متفق عليها.

إن المعالجة الموريتانية لقضايا الانتهاكات الإنسانية بالرغم من كونها تتخذ من آليات العدالة الانتقالية أداة للمصالحة والتجاوز لبعض آثار الانتهاكات إلّا أن الخبراء القانونيين والحقوقيين يأخذون على هذه التجربة إغفال التشاور الواسع لإشراك أكبر قدر من الضحايا في الحلول، فقد بقيت القرارات فوقية، كما أن الدولة لم تجعل العدالة الانتقالية ولجان الحقيقة والمصالحة من مرتكزات دستورها.

سكّة حديد الحجاز .. حلم اغتاله لورانس

اختلط أدب الشمال بأدب الجنوب فخُلِقت الروائع

الدوحة - حمد فرج العزران

سكّة حديد الحجاز مشروع إسلامي رأى النور، في بداية القرن التاسع عشر، لسنوات طويلة، وانتهى نهاية مأساوية بسبب تدخُّل العميل الإنجليزي الحاقد لورانس العرب مع بداية الحرب العالمية الأولى عام 1919م، تلك المؤامرة التي أنهت السكّة الحديدية، التي نشاهد اليوم بقايا قضبانها الحديدية مرميّة في كل صوب، فقد أمر الشريف حسين -بمشورة من لورانس العرب وبمساعدة من الأعراب القاطنين شمال الجزيرة العربية- بنسف جسور وقضبان ذلك القطار خوفاً من قيام قائد الجيش العثماني الرابع «أحمد جمال باشا» باستغلال خطّ سكّة حديد الحجاز في نقل قوّاته لضرب الثورة العربية في عقر دارها، منهياً بذلك مشروعاً إسلامياً ضخماً.



سكّة حديد الحجاز مشروع إسلامي ضخم قام في عهد السلطان عبدالحميد الثاني في عام 1900م حيث تشير السجلّات العثمانية إلى أن ذلك الخطّ يطلق عليه «خطّ شمندفر الحجاز»، وكانت قد طرحت فكرة إنشاء الخطّ الحجازي، أوّل مرة، سنة 1864م، في عهد السلطان عبد العزيز الأول، وتجدّدت سنة 1881م إلا أنه كانت هناك صعوبات عِدّة عملت على تأجيل تنفيذ المشروع.

لاحقاً، أعاد طرح الفكرة على السلطان عبد الحميد الثاني، الأمين الثاني له أحمد عزت باشا العابد، قام بعدها السلطان بإصدار أوامره لبناء الخطّ سنة 1900م. في تلك الفترة كان السلطان عبد الحميد الثاني حريصاً على إتمام العمل من أجل إبقاء وحدة أقاليم الدولة العثمانية تجنُّباً لتفكُّكها وانهيارها.

أوكل السلطان مهمّة تنفيذ المشروع إلى أحمد عزت باشا العابد، ويتضمّن إنشاء خطّ سكّة حديد الحجاز ليربط بين خطّ سكّة حديد الأناضول وخطّ سكّة حديد بغداد، بالإضافة إلى تأسيس شبكة اتصال تلغرافية تكون بمحاذاة الخطّ الحديدي، حيث كان السلطان عبد الحميد يريد من ذلك السهولة والسرعة في عمليات الاتّصال بين مركز الدولة العثمانية وولاياتها في الشام والحجاز. كانت الفكرة أن ينطلق الخطّ من دمشق مروراً بعمّان ومعان ثم بتبوك ومدائن صالح وصولاً إلى المدينة المنورة وهوما تمّ تنفيذه، وكان في خطّة المشروع الحجازي أن يمتدّ بعد ذلك إلى مكة ومنها إلى جدة، إلا أن ذلك لم يتحقّق.

الأهداف العامّة للمشروع

كان لإنشاء الخطّ الحجازي وشبكة الاتّصال التلغرافية أهداف عدّة، تتنوّع ما بين دينية، وسياسية، وعسكرية، واقتصادية، وحضارية. يأتي الهدف الديني في أولويات تلك الأهداف، حيث كان مشروع الخطّ الحجازي يهدف إلى خدمة الحجّاج المسلمين من خلال تقديم وسيلة سفر تعمل على توفير الأمن والسرعة والراحة لهم، وإلى حمايتهم من قطع الطرق والاعتداءات والتي كانوا يتعرّضون لها أحياناً في الطريقين البري والبحري، بالإضافة إلى مساهمة المشروع في زيادة عدد الحجّاج الراغبين في تأدية فريضة الحج



بسبب انخفاض التكاليف، كما أن المشروع كان يهدف إلى تسهيل التحرّكات العسكرية والتصدّي لأية هجمات خارجية قد تتعرّض لها مناطق الحجاز والبحر الأحمر واليمن، بالإضافة إلى إحكام السيطرة على مناطق التوتّر السياسي. ومن أهدافه أيضاً إنعاش الاقتصاد في المنطقة من خلال تحقيق نهضة تجارية واقتصادية لمدن الحجاز، وكذلك للمدن الواقعة على امتداد الخطّ، والقيام بنقل المنتجات التجارية والزراعية إلى المناطق الأخرى بطريقة سريعة عن طريق القطار، كما أن من الأمور التي كان من المخطّط لها مَدّ الخطّ الحديدي في اتّجاه أحد موانئ البحر الأحمر؛ ما يؤدّي إلى زيادة الأهمّية الاقتصادية والأهمّية التجارية للخطّ. كما أن المشروع كان سيُظهِر أن الدولة العثمانية قادرة على عمل منجزات حضارية كبيرة، بالإضافة إلى أن السلطان عبد الحميد الثاني كانت له أهداف سياسية وراء إنشائه، حيث رأى أن إنجاز هذا المشروع يعطي للدولة العثمانية قدراً من الاستقلالية عن أوروبا من النواحي العسكرية، والسياسية، والاقتصادية، فقد كان السلطان عبد الحميد الثاني يسعى لتوحيد صفوف المسلمين وتشكيل اتّحاد إسلامي لمواجهة الأطماع الأوروبية الاستعمارية وهجماتها على الدولة العثمانية.

لذلك أصدرت الإدارة السلطانية الخاصّة قراراً بالبدء في إنشاء خطّ حديد الحجاز في 1 مايو 1900م، وتمّ تدشين العمل في خطّ الحديد بين دمشق ودرعا، في 1 سبتمبر 1900م، في احتفالية رسمية كونها توافق الذكرى الخامسة والعشرين لجلوس السلطان عبد الحميد الثاني على عرش الدولة العثمانية. وقد تولّى منصب كبير مهندسي الأعمال الفنية مهندس ألماني يدعى «مايسنر باشا»، وعمل تحت قيادته أربعة وثلاثون مهندساً منهم سبعة عشر مهندساً عثمانيّاً، والآخرون كان معظمهم من الألمان، بالإضافة إلى مهندسين آخرين من فرنسا وإيطاليا والنمسا وبلجيكا واليونان، وقدّر عدد العاملين في المشروع بحوالي خمسة آلاف إلى سبعة آلاف عامل، كان معظمهم من الجيش العثماني، بالإضافة إلى عمّال توافدوا من مناطق إسلامية أخرى، إلا أن عدد أولئك العمال الوافدين كان محدوداً، لذلك فقد كان الجنود العثمانيون هم من يقومون بمعظم أعمال المشروع، حيث وصل عددهم -لاحقاً- قرابة ستة آلاف جندي، بالإضافة إلى مئتي مهندس كانوا يعملون في الخطّ بصفة دائمة، وكان الجنود يتقاضون أجوراً قليلة خلال فترة عملهم في المشروع، ولكن -في المقابل - يتمّ السماح لهم بالانتهاء من الخدمة العسكرية قبل عام من الموعد المحدّد.

ووصل خطّ حديد الحجاز إلى عمّان سنة 1903م، ومن ثم إلى معان سنة 1904م. وفي 1 سبتمبر 1905م تمّ تنفيذ المرحلة الأولى من خطّ حديد الحجاز، وانطلقت أولى رحلات القطار بين دمشق ومعان لنقل الركاب والبضائع.

وفي 1 سبتمبر 1906م وصل الخطّ إلى مدائن صالح، ومن ثم وصل إلى المدينة المنورة في 31 أغسطس 1908م. عند وصول خطّ سكّة الحديد إلى محطّة مدائن صالح أصبح الجزء المتبقّي من الخطّ داخل حيّز المنطقة الحرام، وبما أنه ليس مسموحاً دخول غير المسلمين إلى تلك المنطقة، فقد جرى



إنشاء الخطّ الواقع بين مدائن صالح والمدينة المنورة عن طريق مهندسين وعمّال مسلمين.

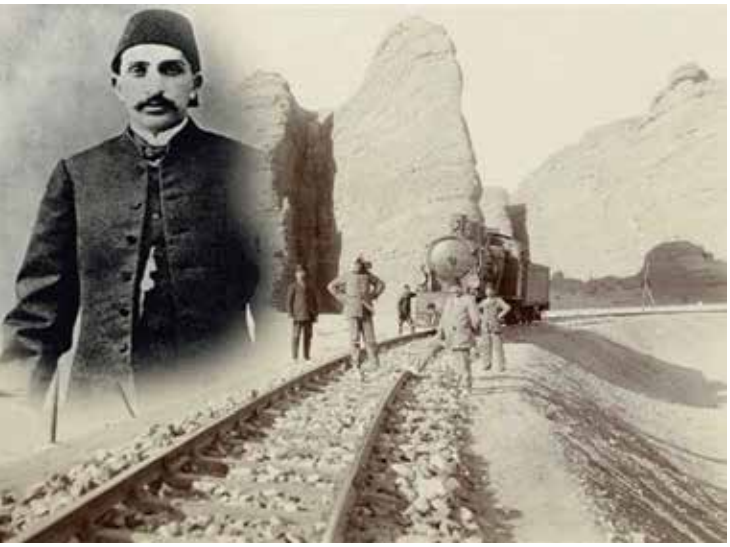
وتم تصنيع عوارض السكّة من الحديد، وكان عرض السكة ضيّقاً حيث تمّ عملها بقياس 1050 ملم، وقد بلغ طول خطّ حديد الحجاز 1464 كيلومتراً عند انتهاء المشروع، الذي تَمَّ تنفيذه خلال ثمانية أعوام، وقد تخلّل المسار جسور عديدة بُنِيت عبّاراتها بالصخور المحلّيّة والجرانيت على شكل أقواس، كما تَمَّ تجهيز عدد من الاستراحات والقلاع على طول الطريق.

وفي سنة 1918، أضيفت الخطوط الفرعية الأخرى، وبلغ طول الخطّ 1900 كيلو متر.

العقبات والعراقيل

وقد واجه تنفيذ المشروع العديد من العقبات، كان من أبرزها نقص المياه، وقد حُلَّت المشكلة بحفر آبار وإدارتها عن طريق مضخّات بخارية أو طواحين هواء، بالإضافة إلى أنه تمت الاستعانة بأجزاء من السكّة، التي قد تمّ تنفيذها، في إيصال صهاريج مياه كانت قد استخدمت السكّة لتسييرها عليها، كذلك كانت هناك مشكلة السيول حيث شكّلت عائقاً كبيراً على خَطّ سكة الحديد في كل من مرحلتَي البناء والتشغيل؛ لذلك تم أُنشئت مصارف للسيول على طول الخطّ، وتَمَّ التغلُّب على مشكلة الرمال المتحرِّكة بتغطية منطقة الرمال المتحرِّكة بطبقة من الصلصال، كما تَمّ بناء سَدّ حجري ضيّق يمتدّ موازياً للخطّ ليحول دون خطر تغطية الخطّ بالرمال. أما المشكلة الخاصّة بالوقود فقد حُلَّت باستيراد الفحم من الخارج، كما أقيمت مستودعات ضخمة لتخزينه.

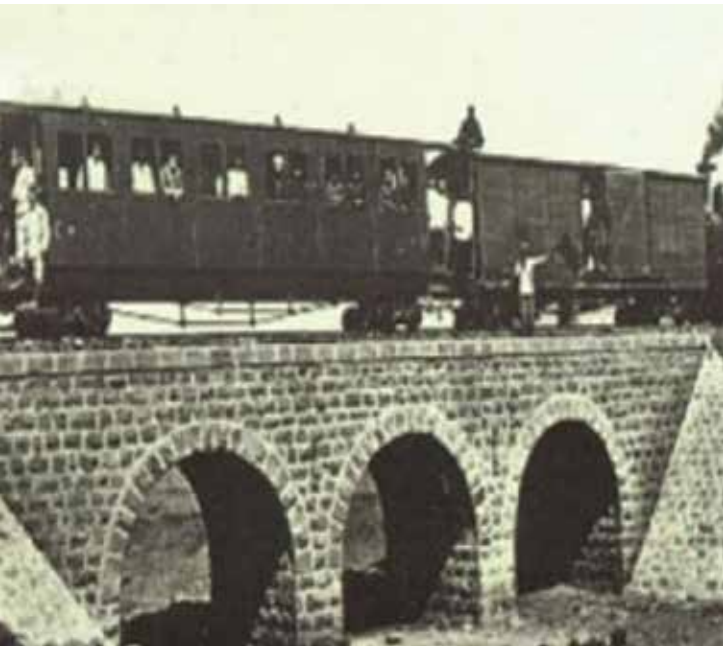
حرص المشروع على أن تكون المحطّات متقاربة فيما بينها، فأُنشِئت محطّة لكل 20 كيلومتر تقريباً، وأحياناً لمسافة



تقلّ عن ذلك، وقد كان الغرض منها حراسة السكّة التي كانت -في الغالب- تمتدّ على مناطق منعزلة لا يوجد قربها أي تجمُّع مدني، بالإضافة إلى استخدامها للاستراحة والمبيت والتزوّد بالماء، حيث كان في كل محطّة بئر أو خزّان لحفظ المياه.

الوصول إلى المدينة المنورة

وصل أوّل قطار إلى محطّة المدينة المنورة قادماً من دمشق في 22 رجب 1326 هـ الموافق 23 أغسطس 1908م، بعد أن قطع المسافة خلال خمسة أيام فقط، لكن افتتاح خطّ حديد الحجاز الرسمي تأجّل أسبوعاً ليصادف الذكرى الثانية والثلاثين لجلوس السلطان عبد الحميد الثاني على عرش



الدولة العثمانية، وكان ذلك في 1 سبتمبر 1908م، وقد تَمَّ الافتتاح وسط مراسم احتفالية كبيرة بتلك المناسبة في محطّة المدينة التي تُعرف -أيضاً- باسم «الأستسيون» وهي كلمة تركية بمعنى «المحطّة»، وتقع في العنبرية حيث تبعد مسافة تُقدَّر بحوالي كيلومتر واحد عن المسجد النبوي، كما أن «لجنة خطّ حديد الحجاز» كانت قد قامت -في وقت سابق- بافتتاح المحطّات الأخرى الموزَّعة على الخطّ نيابة عن السلطان، وقد أقيمت -كذلك- احتفالات رسمية لافتتاحها.

صاحَبَ افتتاح سكّة حديد الحجاز إضاءة المدينة المنورة بالكهرباء لأوَّل مرة، حيث بدأ الأمر بإنارة المسجد النبوي في يوم الافتتاح، وكان العمل على مَدّ الكهرباء مصاحباً لإنشاء الخطّ، بالإضافة إلى وصول خطّ التلغراف إليها، والذي كان موجوداً -سابقاً- في المحطّات الرئيسية التي تربط بين المدينة ودمشق على طول السكّة، مثل محطّة العلا ومدائن صالح وتبوك ومعان وعمّان ودرعا ودمشق، هذا الأمر جعل من المدينة المنورة محافظة مستقلّة مرتبطة مباشرةً بوزارة الداخلية العثمانية.

كما قام الخطّ بالعديد من الأدوار، أبرزها المساهمة في نقل الأموال، واستخدامه في بعض الأغراض العسكرية كنقل الجنود من منطقة إلى أخرى، ونقل البضائع بين المناطق المختلفة؛ الأمر الذي أحدث انتعاشاً تجارياً واقتصادياً.

كانت أوقات تحرّك القطارات قائمة وفقاً لأوقات الصلاة، بحيث لا تخلّ بأوقاتها، فإذا جاء وقت الصلاة توقّف القطار وقام الركّاب بالتوجّه لأداء الصلاة في العربة المخصّصة لذلك.

عمِل الخطّ الحجازي على اختصار مدّة السفر، حيث كان يقطع المسافة من دمشق إلى المدينة المنورة خلال خمسة أيام، فقط، بدلاً من أربعين يوماً، المدة التي كانت تقطعها القوافل ونحوها في السابق. كان القطار -فعلياً- يستغرق مدة 72 ساعة فقط، أما بقية الأيام الخمسة فكانت تمضي بسبب وقوف القطار المتكرّر في المحطات، وكذلك بسبب تغيير القاطرات.

كما قام الخطّ بالإسهام في النهضة التجارية والاقتصادية







للحجاز وكافة المدن الواقعة على امتداد الخطّ، ومنها حيفا التي أصبحت ميناءً ومدينة تجارية هامّة، كما ساهم -أيضاً- في استقرار بعض القبائل البدوية، حيث ظهرت مجتمعات عمرانية وتجمّعات لتلك القبائل على جانبي الخطّ في بعض المواقع، وقد اشتغل عدد منهم بالزراعة.

التكلفة الإجمالية للمشروع

قُدِّرت كلفة الخطّ بنحو 3.5 ملايين ليرة عثمانية، حيث قَدَّم السلطان عبدالحميد مبلغ (320) ألف ليرة من ماله الخاص، وقدَّم شاه إيران 50 ألفاً، وتبرَّع خديوي مصر عباس حلمي بكمّيات كبيرة من موادّ البناء، كما تبرّع كثير من المسلمين بالمال عن طيب خاطر، وقدِّمت مساعدات شعبية من داخل السلطنة العثمانية ومن بلدان إسلامية أخرى، إضافةً إلى مساعدة ألمانية من «دويتشه بنك»، وشركة «سيمنز» على وجه الخصوص.

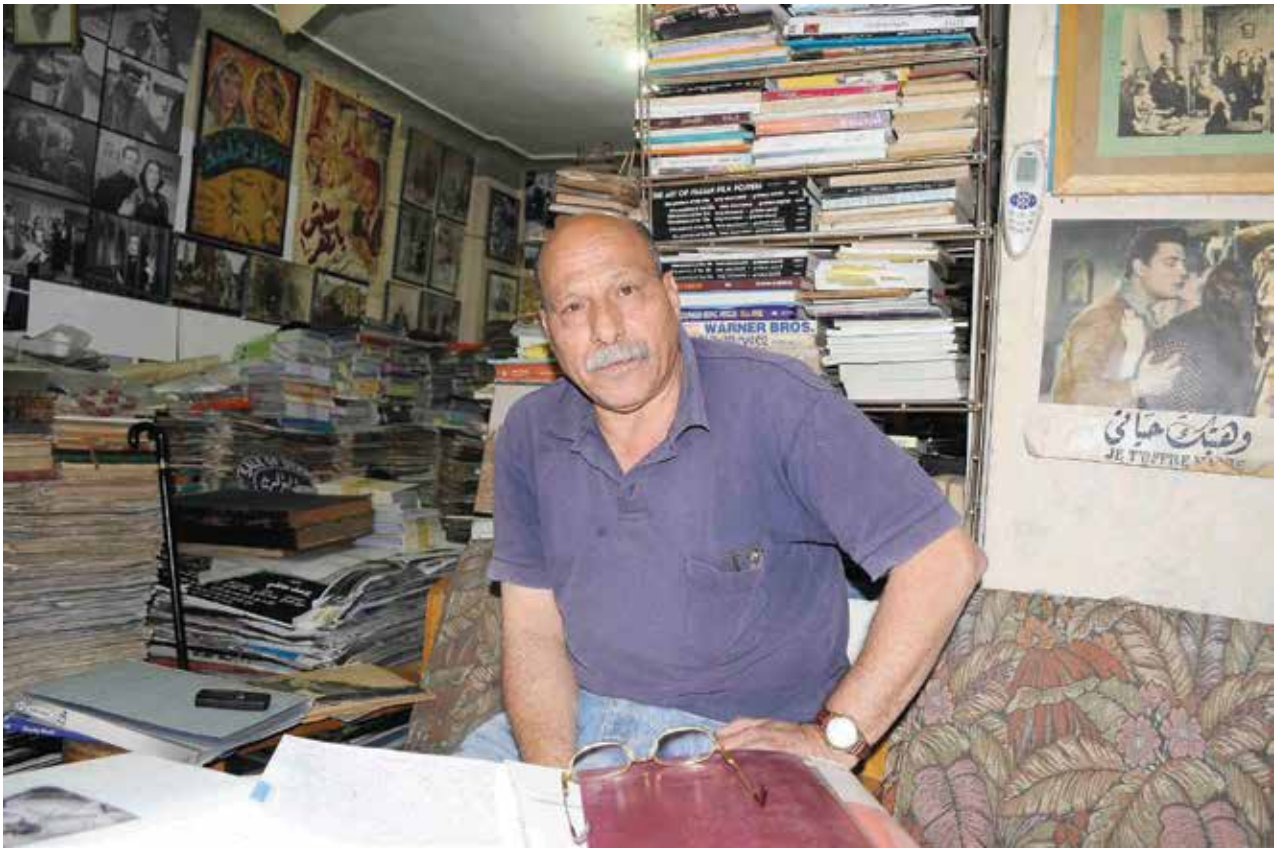
تمازج الأدب بين الشمال والجنوب

في تلك الحقبة من الزمن، وبفضل سكّة حديد الحجاز، انتقل كلّ من الأدب التركي العثماني، والشامي، وحتى الأوروبي، والغرب أسيوي إلى بلاد الشام، منتهياً إلى المدينة المنورة، بأغراضه الشعرية التقليدية من مديح، ورثاء، وغزل، وفخر، وحماسة، وفكاهة، وهجاء، ووصف، وبفنونه الشعرية المستحدثة من مدائح نبوية، وشعر صوفي، وإخوانيات، وبالأشكال الشعرية المستحدثة، كالموشحات، والمخمسات، والتأريخ الشعري، وأنواع غيرها من تشطير، ورباعيات، وموالِيا، ومعمّيات، وتشجير. وذلك عن طريق أعلام الشعراء، بدءًا بشعراء القرن السابع عشر من مثل: ابن النحاس الحلبي، ومنجك باشا اليوسفي، وابن النقيب الحسيني، وأبي معتوق شهاب الموسوي، مروراً بشعراء القرن الثامن عشر: الخال الطالوي، والكيواني الدمشقي، وانتهاءً بأبرز شعراء القرن التاسع عشر الشاعر أمين الجندي. كذلك انتقلت فنون النثر في ذلك العصر، من رسائل، ومقامات، ومسرحية، ومواعظ وابتهالات عن طريق أعلام النثر في العصر العثماني، كالمحبي وعبد القادر البغدادي، ويوسف البديعي. كذلك المفردات والنصوص الأدبية التي قبلها الأتراك بعد دخولهم الإسلام مثل أعمال نوع الأنساب، وأعمال الفقه، وتاريخ الأنبياء والأساطير التي بدأت بكتاب كوركوت عطا في القرن الخامس عشر، بالإضافة إلى الرسائل، والمناقب، والتواريخ، حيث كان الأدب الشعبي التركي مستمرّاً منذ العصور القديمة، وله أشكال متعدِّدة وهي: الألغاز، الملحمة، حكايات خيالية، أساطير، قصص، أمثلة شعبية، فقرات، تعبيرات، مسرحيات.

وقد كان لهذا الإرث الأدبي دور فعّال في الحركة الأدبية في الجزيرة العربية، من خلال المدينة المنورة، بانتقاله عن طريق سكّة حديد الحجاز، وذلك في فترة قصيرة جداً من عمر الشعوب، من خلال الرواة أو المخطوطات والكتب النادرة التي اصبحت شاهداً على التاريخ؛ مما أدّى إلى انتشار النوادي الأدبية وعقد الملتقيات حتى يومنا هذا.

وظلت سكّة حديد الحجاز تعمل بين دمشق والمدينة المنورة ما يقرب من 9 سنوات، نقلت خلالها التجّار والحجّاج، وعندما نشبت الحرب العالمية الأولى ظهرت أهمّية الخطّ وخطورته العسكرية على الدول الاستعمارية، وإسهامه في مقاومة الغزاة، وقد بذلت عدّة محاولات لإعادة الحياة لهذا الخطّ، وشكّلت لجان، وعقدت اجتماعات، وصدر مرسوم بتشكيل هيئة عليا للخطّ الحجازي عن وزراء المواصلات في البلدان الثلاثة التي يمرّ بها، لكن، لم تظهر أية بوادر واقعية لتشغيله.

إن قصّة الخطّ الحديدي الحجازي مأساة دونها المآسي الأدبية، حملته أمّه ثماني سنين، وعاش بعدما ولد عشر سنين، ثم أصابته علّة مزمنة؛ فلا هو حيّ فيرجى، ولا هو ميّت فينعى، بهذه الكلمات استهلّ الشيخ «علي الطنطاوي» كلامه تمهيداً لقصيدة يرثي بها سكّة حديد الحجاز، السكّة التي كانت تعني الكثير للمواطنين وقتها.



مكرم سلامة حارس الوثيقة

الإسكندرية - محمد المالحي

كما تنتخب الحياة عناصرها، تنتخب -أيضاً- «الوثائق» و«الأرشيفات» من تمنحه سحرها وأسرارها فيما يشبه «غواية» المدن المسحورة، حيث بات محترفو جمع الوثائق والأرشيفات النادرة في عالمنا العربي، في كثير من الأحيان «ذاكرة بديلة للتاريخ» ومصدراً لكثير من الباحثين والدارسين، فهم أشبه بصيّادي اللؤلؤ و«قنّاصة» كل ما هو ثمين ونادر، لاتراه أعيننا أوتمنحه ذاكرتنا ما يستحقّ من التكريم، والوقوف أمامه في محطات التأمُّل والمتعة والحنين للماضي البعيد.

في مدينة الإسكندرية الساحلية في مصر، يقيم مكرم سلامة «74 عاماً» أحد أهمّ جامعي الوثائق والأرشيفات بمصر والعالم العربي؛ حيث يمثّل حالة فريدة لـ«الوثائقيون» الذين لايرون العالم، إلا من خلال «عطر الوثائق والأرشيفات» ومتعة دخول «مدن الأساطير» عبر بوّابة صفحات التاريخ.

ما إن تطأ قدمك عتبات منزل «مكرم» بمنطقة «ميامي» في سيدي بشر حتى تغرق ذاكرتك في مشاهدات لاتراها إلا عبر أفلام «الأبيض والأسود»، وتعود بك عجلة الزمن إلى قرابة مايزيد على قرن من الزمان، ما بين وثائق الإرهاصات الأولى لصناعة السينما المصرية، وخطابات بخط يد كبار الفنانين خلال تلك الفترة، آلاف «الأفيشات السينمائية» القديمة، لأساطين نجوم الفن السابع في مصر، خطابات وعقود الأفلام الأصلية بخطّ أصحابها وعطرهم، إضافة إلى آلاف الصور الفوتوغرافية النادرة لكواليس صناعة الأفلام (التي تعرف حالياً باسم الميكينج) خلال فترة الثلاثينيات حتى ستينيات القرن الماضي.

من سحر السينما، تنتقل إلى غموض «السياسة» وأسرارها عبر مئات الصور النادرة، التي يملكها «مكرم» بالـ«نيجاتيف»، لأعضاء مجلس قيادة ثورة يوليو، ورؤساء مصر السابقين: محمد نجيب وأسرته في مشاهدات نادرة، وجمال عبد الناصر، وقبلهم أسرة محمد علي، والملك فؤاد والملك فاروق، وزعماء مصر السياسيين كسعد زغلول ومصطفى النحاس، إضافةً إلى قرابة 10 آلاف صورة، توثّق تفاصيل الحياة اليومية والمهن والشوارع في مصر حتى منتصف الخمسينيات بعدسة المصوّرين الفوتوغرافيين الأجانب، الذين عاشوا في مصر خلال تلك الفترة، وساهمت إبداعاتهم في طفرة في عالم التصوير الفوتوغرافي وقتها.





يشعر العم «مكرم» بالفخر والسعادة بما يملكه من وثائق وأرشيفات نادرة، بقوله: «أشعر أني أغنى رجل في العالم»، وكلما أهديت «مكتبة الإسكندرية» جزءاً من الوثائق والأرشيفات تغمرني



السعادة والإحساس بالرضا، حيث بلغ ما أهديته لـ«المكتبة» قرابة 300 ألف وثيقة نادرة، بهدف توثيقها والحفاظ عليها في ذاكرة مصر المعاصرة للأجيال القادمة، بينها وثائق أملاك الدائرة السنية «أملاك الخديوي إسماعيل وأسرته» وخطوط الري المصرية وإنشاء السكة الحديد في عهد محمد علي، -مؤسِّس مصر الحديثة، إضافة إلى الرخص الأولى لإنشاء دور السينما والمسرح في مصر بدايات القرن الماضي، وغيرها من الوثائق.

تمثّل «السينما» ووثائقها الاهتمام الأكبر لـ«مكرم» خلال رحلته في عالم جمع الوثائق والأرشيفات، التي بدأها منذ 40 عاماً تقريباً، جاب خلالها صالات المزادات والأسواق الشعبية في مصر، وعالم الباعة المتجولين الذين يجمعون مخلّفات المنازل، ويطلق عليهم في مصر «باعة الروبابيكيا»، إضافة إلى شراء مخلّفات دور العرض السينمائية التي تعرضت للهدم خلال حقبة الثمانينيات، للبحث عن غايته.

وقد صرّح مكرم لـ (الدوحة) قائلاً: لديّ ما يقرب من 500 ألف أفيش سينمائي، خاص بكل ما أنتجته السينما المصرية، منذ بدايات صناعة السينما في مصر عام 1928 حتى الآن، بينها جميع أفيشات أفلام السينما الصامتة، إضافة إلى أفلام أنور وجدي، ونجيب الريحاني وإسماعيل ياسين وعلي الكسار، مع مجموعة نيجاتيف كاملة للفنان الراحل أنور وجدي (قرابة 500 صورة) تحوي صوراً نادرة له منذ شبابه وحتى وفاته، من بينها صور عائلية له مع والدته وكذلك زوجته المطربة الراحلة ليلى مراد في حفلات رأس السنة الميلادية، وكذلك العروض الخاصة بأفلامه، وكواليس الأفلام التي أنتجها وأخرجها حتى وفاته عام 1955.

كما لديّ محاضر غرفة صناعة السينما منذ عام 1953 حتى 1963، وبينها قرار حذف صورة الملك السابق فاروق من الأفلام عقب «ثورة يوليو» 1952، والمئات من عقود إنتاج وتوزيع غالبية الأفلام المصرية منذ الثلاثينيات وحتى بداية الستينيات الخاصة بشركة



YOUSSEF KAMEL ABDEL AZIZ
AVOCAT
LE CAIRE

RECOMMANDÉ
R - 3 MAR 1955

Le Caire, le القاهرة في

السيد مدير شركة بعدنا فيلم

بعد التحيه

اوقفنا بالنيابه عن موكلتنا السيده فاتن حمامه حجزا تحفظيا على اموال الاستاذ حسن الامام الموجود تحت يدكم وفاء لمبلغ ١٢٠٠ والمصروفات .

وحيث ان الاستاذ حسن الامام قد سدد المبلغ المذكور للسيده موكلتنا واضبحت بذلك ذمته بريئه من الدين وملحقاته

لذلـــك

نرسل لكم هذا للعلم ولنقرر بمقتضاه بالتنازل نهائيا عن الحجز الوقع منا تحت يدكم ولكم مطلق الحريه فى سداد استحقاقاته اليه مباشرة اعتبارا من تاريخـــه .

وتفضلوا بقبول فائق التحيـــه والاحترام .

المحـــامى

والوكيل عن السيده فاتن حمامـــه

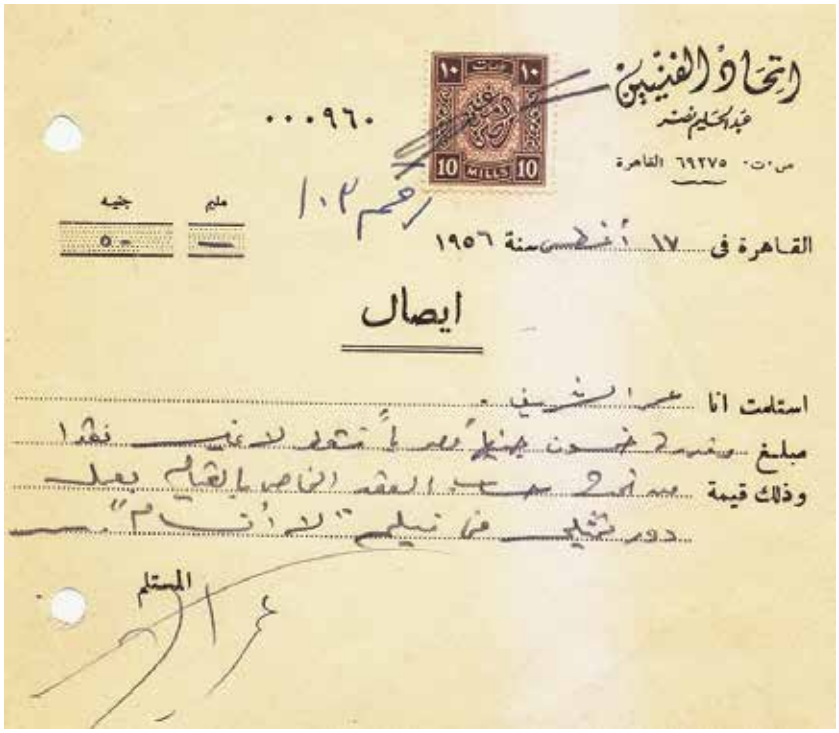
بتوكيل رسمى عام ٥٦/ ١٥٥ شبرا

محامي فاتن حمامة يحجز على مكتب حسن الامام

«بهنا فيلم» أشهر موزّع سينمائي في مصر حتى بداية الستينيات. ومن بين عقود الأفلام التي يملكها مكرم: عقود أفلام المخرج الراحل حسن الأمام وصلاح أبو سيف، والفنان فريد شوقي، وعقود أفلام المطرب الراحل محمد فوزي، وبينها شكوى أرسلها «فوزي» للرئيس الراحل جمال عبد الناصر عام 1959، يشكو فيها تعنُّت «الرقابة» معه في تصريح تصدير فيلم «كلّ دقّة بقلبي» للعرض في الخارج مما يهدده بالإفلاس، إضافة إلى عقود أفلام كلّ من سيدة الشاشة العربية فاتن هانم (كان لقب «هانم» يسبق اسمها)، وعمر الشريف وأحمد رمزي وهند رستم، كذلك الدعاوي القضائية المتبادلة بين الفنانين والمنتجين وقتها، بسبب ترتيب الأسماء على أفيشات الأفلام.».

أما أهمّ ما يعتزّ به «مكرم» فهو قرابة 150 صورة نادرة يملكها بالـ«نيجاتيف» أيضاً، لكواليس أهمّ ثلاثة أفلام، في مسيرة المخرج العالمي الراحل يوسف شاهين للمنتج جبرائل تلحمي، وهي: «باب الحديد، صراع في الوادي، صراع في الميناء» يظهر فيهم «شاهين» خلف الكاميرا في أثناء توجيه أبطال الفيلم، وفي أثناء الاستراحة، مع أبطال أفلامه وقتها: عمر الشريف، وفاتن حمامة، وهند رستم، وفريد شوقي.

وعن وثائق يوسف شاهين صرّح مكرم: «منذ نحو عشرين عاماً قام ورثة تلحمي، ببيع محتويات مكتبه الخاصّ في القاهرة لإحدى صالات المزادات، وبينها نيجاتيف تلك الأفلام، التي تعدّ كنزاً ثميناً في مسيرة يوسف شاهين، وقمت بإهداء نسخة من الصور لابنة شقيقته المنتجة ماريان خوري، في ذكري وفاته الأولى منذ عدة سنوات، وقد سعدت بها جداً، لأن شاهين نفسه لم يكن يملكها


اتحاد الفنيين
عبد الحليم نصه
٦٩٢٧٥ القاهرة
٠٠٠٩٦٠
جنيه ٠٠٠ مليم
القاهرة في ١٧ سنة ١٩٥٦
إيصال
استلمت أنا عمر الشريف
مبلغ
وذلك قيمة
المستلم

إيصال استلام عمر الشريف لمبلغ مقابل دور تمثيلي في فيلم «لا أنام»

في حياته، وكانت بحوزة تلحمي بوصفه منتج أفلامه الأولى (حسب تعبيره).

يعتزّ مكرم بملكيّته أرشيف صور فوتوغرافي للمخرج الإيطالي اليهودي الراحل «توجو مزراحي» مع أسرته، وفي أثناء تصوير أفلامه، وكان توجو مزراحي قد هاجر من مصر عام 1948 وتوفّي في إيطاليا عام 1988، وهو مخرج فيلم «سلّامة» لكوكب الغناء العربي أم كلثوم، وجميع أفلام الفنان الكوميدي علي الكسار، ويعدّ أحد روّاد مخرجي السينما المصرية، وهي المجموعة التي أهداها «مكرم»، منذ عدة سنوات، لمكتبة الإسكندرية في أثناء احتفالية مئوية السينما المصرية في الإسكندرية، مسقط رأس «توجو مزراحي» بمناسبة تكريمه.

ومن سحر السينما إلى غموض عالم السياسة، حيث يكشف «مكرم» عن وثائق نادرة أيضاً في تاريخ مصر المعاصر، بينها تعويضات الحكومة المصرية للمتضرّرين من حادث «حريق القاهرة عام 1952» الذي لم ينجح التاريخ حتى الآن في كشف طلاسمه، ورغم مرور عشرات السنوات فقد اشترى مكرم هذه الوثائق من بائع ورق قديم منذ عدة سنوات، بينها أصول عقود التسوية والمساعدات التي قدّمتها الحكومة المصرية وقتها لمنكوبي الحادث من أصحاب المحالّ والمنشآت التجارية، والتي قدّرتها الحكومة المصرية وقتها بمبلغ 5 ملايين جنيه.

ومن تلك الوثائق أيضاً خطابات تظلُّم بخطّ اليد تخصّ اللواء مراد محمد الخولي، حكمدار بوليس مصرالأسبق، في عهد الملك السابق فاروق والذي أقيل من منصبه عقب حريق القاهرة، أرسلها «الخولي» إلى وزير الداخلية وقتها، فؤاد سراج باشا الدين، بتاريخ 9 مارس 1952 يتظلّم فيها من قرار إقالته.



ملف

من وإلى المطار

حيوات طارئة



كلّ سنة، يمرّ ملايين البشر على المطارات، في رحلات ذهاب وإياب، يعيشون لحظات عابرة في هذه الأمكنة المكتظّة بالمشاهدات والحكايات والصّور القليلة المرئية، والكثيرة غير المرئية.

عالم من التّناقضات يدور في المطار، ولكن قليلاً فقط ما ننتبه إليه: موظفون يراقبون حركة السّير، رجال أمن يتتبعون كلّ صغيرة وكبيرة، مسافرون قلقون، وآخرون عالقون وغير قادرين لا على الذهاب وعلى العودة من حيث أتوا، رجال ونساء وأطفال وكتّاب ومبدعون، وساسة ورياضيون وغيرهم، كلّهم قد يلتقون في المطار دونما موعد مُسبق.

في هذا الملف، تقدّم «الدوحة» نظرة مُتفحّصة للحياة غير المرئية في المطارات، وما تتضمّنه من قلق ونرفزة، وتأمل وميل للكتابة في آنٍ، وذلك، مع عدد من الكتّاب والمبدعين العرب.

حدود اللامكان

جنى فوّاز الحسن

تنزلق الحقيبة على أرضية المطار، البلاط أوّلاً ثمّ المنزلقات الحديدية الطويلة التي تريح المسافرين من المشي لمسافاتٍ طويلة وتعجّل خطوهم. تصدر الحقيبة هنا صوتاً مزعجاً فأرفعها لأحملها بدلاً من جرّها وأشعر بثقلها، هذا الثقل الذي قد يكون لبرهة حقيقياً أكثر من راحة الجرّ ويكون أشبه بالحياة. هناك أمورٌ كثيرة نسيناها تحت وطأة تسارع الحياة والسهولة التي وصلتها في ظِلّ الحداثة وتسارع التكنولوجيا ومحو الجغرافيا الضيّقة بمعنى إمكانية الوصول إلى أيّ شخص في أيّة قارة بـ«كبسة زر». تزعجني أحياناً هذه المنزلقات في المطار على حساب الجسد البشريّ وحاجته إلى المشي. تزعجني كذلك أحياناً المصاعد حين أفكّر بها مليّاً، خاصّةً عندما لا يكون عدد الطوابق كثيراً، لكنّي أعود لأستعملها لأنّي كالجميع أحيا في عصرٍ تبدو فيه الحياة آلةً ضخمة تبتلعنا. نسينا خيارات المشي وحمل الحقائب يدويّاً في أيّامنا هذه، وليس هنا المزعج في الأمر على قدر انعكاسه على طبيعة العلاقات البشرية من دون أن نعي فعلاً ما يحدث لنا.

حقائب ووجوه

ولكي لا أبدو كامرأةٍ من طرازٍ قديم تتذمّر من مساوئ الحداثة بينما تستغل مزاياها، سأُعيد توجيه الكتابة إلى المطارات والحقائب. حقيبتي صغيرة، حقيبة اليد التي أجرّها أترك فيها عادةً فراغات واسعة في حال أردت شراء شيءٍ ما من المطار كي أضعه داخلها. وأبدو أيضاً هنا كالنسوة قديمات الطراز اللواتي تحكم تصرّفاتهن الحيطة وحسابات المستقبل وهذا أمرٌ لا أنكره عن نفسي. ما يخطر لي هنا هو لو أنّنا اضطررنا أن نحزم أهمّ ما في حياتنا داخل حقيبة، كما نفعل بداعي السفر، فماذا نضع فيها؟ أراقب كثيراً حقائب الآخرين وكثيراً ما تكون دلالة على خصوصيّة معيّنة أو ملامحهم الشخصية أو الاجتماعية.

وإذ أجلس في صالة المطار بانتظار مرور الوقت، أراقب الحقائب الصغيرة التي يلقيها المسافرون أرضاً أو يضعونها على المقعد المجاور لهم. وهذا الخيار كذلك، أي أن يضع المسافر حقيبته أرضاً أو يرفعها، دليلٌ على قيمة الأشياء بالنسبة له أو لها أو حتى الحرص الزائد على المحافظة على أغراضه أو أغراضها الشخصية. الحقائب الملوّنة هي عادةً حقائب النساء، والحقائب السوداء الرسمية لرجال الأعمال، والحقائب الرياضية للشبّان أو الأشخاص العمليين. أرفع رأسي لأحدق في



ملامح صاحب أو صاحبة الحقيبة بعد ذلك لأرى إذا ما كنت أحسنت الظنّ. أبتسم حين أصيب وأحاول أن أرى ما فاتني حين أخيب. «من راقب الناس مات همّاً»، قال الشاعر سلم الخاسر، وأكمل البيت الأديب السعودي غازي القصيبي قائلاً: «ومن لم يراقبهم مات ضجراً». وأنا أفضّل الهمّ عن الضجر فأراقب حتّى لا يعود هناك ما يمكن أن يُثير اهتمامي أو حتّى أجد أحد الغرباء لنبدأ الحديث. وقد تكون هذه أفضل محطّات الانتظار، وجود غريب ما مستعدّ لمشاركتك أشدّ اللّحظات وحدةً وصُمتاً. يصبح هذا الغريب، تحديداً في أوقات الانتظار الطويلة عندما يكون مطاراً ما محطة عبور بين بلاد الوجهة وبلاد الانطلاق، شخصاً حميماً في لحظات.

نحن واللامكان

معظم أوطاننا في الشرق حالياً تشبه العبء. تضعنا على حدّ السكين وتطلب منّا الاختيار: «هل نحن معهم أو مع الآخرين؟». الأوطان تفرض معاركها علينا وتجبرنا أن نخضع لقوانينها الجديدة في تقسيم مواطنيها بين «نحن» و«هم»، وهذه الصيغة - أي النحن والهم - تختلف في انتمائها وتوصيفها بين فريق وآخر وتصبح الهم نحن والنحن هم. لا شيء من هذا القبيل في المطارات، أي لا معارك محتدمة ولا خطابات ولا أصوات عالية إلّا الأصوات التي سأتطرق إليها في الجزء الأخير من النصّ. هناك شعور أليف بالنسبة لي حين أكون في اللّامكان، مطار دولة معيّنة ولكن ليس داخلها، ومن ثم غير خاضعة لمعاييرها وقوانينها. ويكاد هذا الشعور باللّامكان في المطار وكذلك في الطائرات يكون خفيفاً كثيراً أحياناً ولكن صادماً للحظات، على الرغم من وجود تذكارات عن البلاد لشرائها في السوق الحرّة، لا تبدو هناك بلاد. وتبدو تسمية المنطقة الحرّة كالنسيم إذ لا تخضع للضرائب والجمارك وغيرها من تبعات الأنظمة الماديّة التي نعيش في ظلّها. المطار منطقة حرّة ولكنّه أيضاً أسير البيروقراطية واختصار الناس بجواز سفر وختم.

لكن، نحن منفصلون هنا، عند السفر وحدنا تحديداً، عن الأشخاص الذين نشاركهم يومياتنا، عن زملاء العمل، عن أفراد العائلة والأزواج والأبناء، وقد يصيب هذا الفراغ البعض بالحزن أيّ أنّهم يصبحون هكذا فجأة وحدهم. يحدّق المسافرون حولهم وتغيب الوجوه الأليفة التي ودّعتهم وتأتي الوجوه الجديدة أشبه بصور ناس وليس ناس حقيقيين، كأنّ معنى الوجود البشري مرتبط بالعلاقة مع الآخر والتفاعل. ولأنّي أتوق - وهذه عادات ثقيلة ومنهكة - أن أتلاشى في وحدتي وأن أختبر قسوة العزلة حتّى أعمق درجاتها وانفصالها عن الأحباء والأمكنة والحميمية وكلّ شيء وتركها هكذا خالية وخفيفة، تكاد المطارات تكون تدريباً على اللّامكان.

النداء الأخير

نستفيق دائماً في المطار من لا وجودنا أو من وجودنا الطارئ على الصوت العالي الذي قلت بأنّي سأحكي عنه، هذا الصوت العالي هو ما يسمّونه النداء الأخير، الرسائل المسجّلة من العاملين في المطارات وشركات الطيران للنداء على المسافرين كي لا تفوتهم الرحلة. ليت الحياة تكون هكذا على هذا القدر من المهادنة حين تهبنا الخسارات، أيّ تكون بما يكفي من الكرم لتقول لنا هذا النداء الأخير لكي تقوموا بهذا الخيار أو لا، النداء الأخير كي تقرّروا الرحيل أو البقاء، النداء الأخير كي تعيدوا تقييم ما سبق من حياتكم، النداء الأخير لوداع من تحبّون قبل أن يرحل إلى عالم الموت. لكنّ الحياة ليست هكذا ولا فيها جرس إنذار. ربما هذه خاصيّة الحيوات الطارئة فحسب، تترك قارب نجاة للخروج منها.

يندفع المسافرون لركوب الطيارة ويقفون في صفوف طويلة في طريق الوصول إلى مقاعدهم. أحياناً يركض من البعيد المسافر المتأخّر الذي كادت تفوته الرحلة ويبتسم لأنّه لم يفوّت فرصة السفر. الطابور طويل والانتظار يصبح أثقل، كأنّه ليس مرتبطاً بالمدّة أو الساعات أو الدقائق على قدر ما هو مرتبط باقتراب المواعيد. ألا تبدو عقارب الساعة كأنّها توقّفت قبل مواعيد الاستحقاقات على اختلافها؟ يصعد الجميع ويوضّبون حقائبهم ويربطون أحزمة الأمان. تستقبلهم المضيفات والمضيفون بابتسامات لائقة ويصبح الناس مجدّداً غرباء مجتمعين على متنٍ واحد، لكلٍّ منهم قصة وبينهم قاسم مشترك هو تذكرة السفر. حين يحالفني الحظ وأحصل على مقعد قرب النافذة، يبقى وجهي ملتصقاً بها منذ لحظة الإقلاع حتّى الارتفاع إلى ما بين السحب. أتخلّى عندها عن مراقبة الناس وأراقب المسافة بين السماء والأرض وأشعر أنّي لا أفهم عنها شيئاً.

”
يصعد الجميع ويوضّبون حقائبهم ويربطون أحزمة الأمان تستقبلهم المضيفات والمضيفون بابتسامات لائقة ويصبح الناس مجدّداً غرباء مجتمعين على متنٍ واحد
”



عالق في نافذة على العالم

محمد البعلي

أوقات الانتظار في المطار مثل رمل الصّحراء العربية.. كثيرة لدرجة تُحاصرك.. ولكنها تهرب من يديك كلما حاولت الإمساك بها.

بينما كنت أحاول لملمة شتات ذهني المشوّش وأنا أحلق نقني في مطار ليوناردو دافنشي، القريب من العاصمة الإيطالية روما؛ في ذلك اليوم الذي شهد حريقاً بالمطار أربك الرّحلات وأجبرني على قضاء نحو اثنتي عشرة ساعة في ضيافة الإيطاليين، توصّلت إلى أنني قد أكون محظوظاً بكل هذا الوقت، فأنا أستطيع التّنقل بين أكثر من كتاب أحمله معي خلال الرحلة، لأنخرط في رحلات أخرى داخل الرّحلة الواحدة.

كنت أحاول أن أتحضر لتلك السّاعات الطويلة التي كان عليّ أن أنتظر فيها الطائرة التالية، بعد أن فاتتني طائرتي إلى تورينو، وبعد ليلة بدون نوم، قلت في نفسي: «حلاقة الذقن ستنعشني»، والوقت الذي أقضيه أمام المرآة يساعدني عادة على التّفكير بهدوء، وقد كان؛ فقد انتهيت إلى خطة محكمة لتمضية الساعات المتاحة قبل طائرتي بأفضل طريقة ممكنة؛ سياحة وقراءة ونوم.

صديقان

عبر مئات الرحلات والعشرات من ساعات الانتظار في المطارات الغريبة، كان الهاتف النكي دائماً هو صديقي الأول، أقضي معه معظم الوقت، كان نافذة صغيرة لي على عالم الأصدقاء، أقلّبها في يديّ بينما تقلّبني النافذة الكبيرة على العالم الواسع -المطار- بين جنباتها.

في تلك الرحلة بالذات، كنت قد قرّرت مسبقاً أن يتقدّم صديقي القديم -الكتاب - على صديقي الجديد/النكي، فحملت معي كتاب «منطق الطير» لفريد الدين العطار، وديوان الشاعر المصري عماد أبوصالح «كان نائماً حين قامت الثورة».

السفر إلى إيطاليا كان لاحقاً لسفرة سبقته إلى الإمارات؛ فصل بينهما يوم واحد؛ في ذلك اليوم بالذات وصلتني نسخة من ديوان عماد أبوصالح، قرأت منه قصيدة واحدة فقررت ألّا أغادره قبل إنهائه، فكان أن صحبني إلى الأراضي الإيطالية.

أما فريد الدين العطار فهو ممثل الشرق في رحلتي تلك، فأنا ألجأ لأحد ممثلي حضارات الشرق العظيمة عند السفر غرباً، ليكون حاضراً بجانبي في لحظات الوحدة والاغتراب والأرق أيضاً.

كان الهاتف النكي مهيمناً على ساعات الانتظار

في الرحلة السابقة للإمارات -في مطار أبوظبي تحديداً- ما بين سياحة على المواقع وتلصص على صفحات الأصدقاء الشخصية في موقع التّواصل ومحادثات إلكترونية تأكل الوقت وتقتله، كان قراري أن يأخذ الصديق النكي خطوة للخلف في رحلتي التالية، وكانت التالية هي إيطاليا.

في ضيافة دافنشي

بعد حساب وقت الانتظار الطويل في المطار، قرّرت التوجه إلى مدينة روما نفسها، لقضاء بعض الوقت الذي لم يكن مخططاً له، لكن الإرهاق أجبرني على العودة سريعاً للمخطط الأول؛ الانتظار في مطار ليوناردو دافنشي حتى يحين موعد طائرتي إلى تورينو.
ولكن الخطط الأولية لا تسير دوماً وفق المأمول، فالإرهاق يحاصر المسافرين، ويصبح البحث عن فنجان قهوة أولوية قصوى.

تخل عن عاداتك في المطار

في المطارات، يعتبرون القهوة الأميركية هي «القهوة» بألف ولام التعريف، ما يجعلنا -نحن المنحدرين من الشرق العربي- مضطرين للتنازل عن «قهوتنا» المألوفة، وفي المطارات الإيطالية علينا أن نتخلّى ثانية عن مفهومنا للقهوة المعتادة، فطلب القهوة في إيطاليا دون إضافة مزيد من التوضيحات يعني حصولك على كوب صغير من القهوة المركزة جداً أو«الاكسبرسو»، وهي ليست أفضل تجاربي مع القهوة.
وفي محاولة لاستئناف الخطة الأصلية، كان المرور عبر الأسواق الحُرّة هو الوسيلة الثانية لاستعادة نفسي من إرهاق النهن، في الحقيقة لم أعد أشتري كثيراً من الأسواق الحُرّة، لكني ابتدعت تمرينات ذهنية أمضي بها الوقت في الأسواق الحُرّة بالمطارات، وهي ما أسميه لعبة الأسعار والعملات.
في كل سوق حُرّة أتجوّل بها أبدأ باختيار مجموعة من السلع، ثم أبدأ اللعبة، والتي تقوم على مقارنة أسعار هذه السلع في الأسواق الحُرّة الأخرى استناداً إلى الذاكرة فقط، هل هي محاولة لتنشيط الذاكرة أم لالتقاط صور من مختلف نقاط السفر والبحث عن رابط خفي بينها! ربما هنا أوناك؛ ولكنها تظلّ تمريناً ذهنياً محبباً لديّ.

قبل الإقلاع

في صباح ذلك اليوم، ووسط التوتر والهرج اللذين أثارهما الحريق، استغرقت نحو ساعة -في مزيج من طوابير التدقيق في الأوراق والركض والمشي- للوصول من بوابة الطائرة التي حملتني من القاهرة إلى بوابة الطائرة التي كان من المفترض أن تقلني إلى تورينو، وتجنباً لأي تأخيرات إضافية، قرّرت التوجه لبوابة الطائرة هذه المرة قبلها بساعات لأقطع الطريق على أي «أحداث غير متوقعة».
لكن المطارات ليست ودودة تجاه هؤلاء الذين ينتظرون طويلاً، فالمقاعد باردة وأغلبها غير مريح، ومقاعد المطارات الكبيرة تتفوّق في هذين النقطتين، وحدهما مطارا القاهرة وأبوظبي من أحمل لمقاعد الانتظار فيهما ذكريات جيّدة، وقام مطار أبوظبي بإضافة كبسولات للنوم لمن تضطرهم الظروف لقضاء بضع ساعات مرهقة في المطار، لكني لم أجرّب هذه الكبسولات بعد؛ في الحقيقة قد لا أجرّبها مطلقاً، فشكلها واسمها يرحل بمخيلتي لفكرة السّفر عبر الفضاء كما تقدّمه هوليوود، السفر مجمداً في كبسولات صغيرة تنام فيها سنوات وتستقيظ كأنك نمت بالأمس فقط.
بعد كل شيء، و12 ساعة من الانتظار، وصلت للبوابة التي من المفترض أن تقلع طائرتي منها، وذلك بعد أن تَمّ تغيير البوابة قبل السّفر بنحو ساعة، وبدأت محاولة اللجوء لفريد الدين العطار، عَلّ كلماته -ألفاظ المترجم إذا تحرينا الدقة- تحملني بعيداً عن ذلك المقعد البارد.
لم يخذلني العطار، وإنما خذلتني قدرتي على التحمل، فالإرهاق وعدم النوم وضعا غمامة على عقلي مع الوقت، فأقرأ السطور لكن لا ينفذ منها إلى عقلي سوى كلمات ولا يصل إلى الروح منها إلى النّر اليسير، وما الطائل من وراء قراءة نص صوفي إذا لم ينفذ لروحك مباشرة؟ ربما لذلك يكون الهاتف النكي الصديق أنسب لاصطحابه في المطار، فهو يساعدك في إنفاق الوقت ولا يتطلب منك سوى أقلّ قدر من التركيز.
تنادي المضيفة معلنة استعداد الطائرة للإقلاع ونبدأ في الاصطفاف للحاق بالعملاق الحديدي، رمز قوة الإنسان الذي استطاع تحويل النبوءة/ الحلم التي خلقت بساط علاء الدين السّحري إلى كائن حقيقي، يحمل كل عام عشرات الملايين بين أطراف الأرض المختلفة.
ها قد مضت السّاعات التي حسبتها طويلة، انقضت دون أن أنجح في تنفيذ خططي بشأنها، ولكن هذه هي حقيقة أوقات الانتظار في المطار، هي مثل رمل الصّحراء العربية.. كثيرة لدرجة تحاصرك.. ولكنها تهرب من بين يديك كلما حاولت الإمساك بها.

> المطارات ليست ودودة تجاه هؤلاء الذين ينتظرون طويلاً، فالمقاعد باردة وأغلبها غير مريح، ومقاعد المطارات الكبيرة تتفوّق في هاتين النقطتين

أرض المفاجآت

موناليزا فريحة

قد يكون المطار بوصفه مكان لقاء عابر تجتازه شعوب وأعراق، وجهاً من وجوه العولمة الحديثة. هنا المكان الذي يصنع نفسه ومواصفاته هو اللامكان بامتياز. هنا يلتقي البشر الذين يوصفون بـ«العابرين»، يختلطون بعضهم ببعض، بلهجاتهم وألوانهم وعاداتهم، بمشاربهم وطبقاتهم وثقافاتهم، ويتساوون جميعاً في هذا الفضاء المفتوح. هنا تكتمل صورة اللقاء البشري، كما تكتمل عادة عندما يجلس البشر أمام شاشة التليفزيون ليشاهدوا مباراة كرة قدم. يلتقون ولا أحد منهم يعرف الآخر، يتبادلون التحيّات ثم كل يمضي إلى وجهته، إلى بلاده ومسقط رأسه.

هنا في هذه الفسحة المفتوحة، التي قد تكون افتراضية أكثر منها واقعية، يتخلى البشر العابرون عن هويّاتهم الأصلية ويكتسبون لبضع ساعات أو أقلّ هويّة أخرى، مشتركة وعامة، هويّة عالمية، يمكن وصفها باللاهويّة، فالأرض التي يقفون عليها هي أرض محايدة وإن كانت تابعة لبلاد هي البلاد التي يقوم المطار على أرضها.

إنهم مسافرون، أي مواطنون افتراضيون، يختار كل منهم وجهته التي عليه أن يسلكها ثم يتوارون منذ أن يصعدوا الطائرة، ليحلّ محلّهم مواطنون جدد هم عابرون بدورهم. في المطار لا بشر يثبتون سوى أهل المطار، الموظفون ورجال الأمن وسواهم. حتى هؤلاء لا بد أن يغادروا بعد أن ينهوا عملهم. وعلى الرغم من أن المطار هو مكان عبور فكل ما يعني العبور من تقلّب وتبدّل فهو يبقى مأهولاً، لا يفرغ أبداً. وُجِدَ المطار ليكون أرضاً مأهولة.

خلال أسفاري الكثيرة التي شملت مدناً عالمية، عربية وأوروبية وأميركية وآسيوية، كنت أشعر كلما نزلت في مطار أنني مواطنة من العالم. هنا الإحساس لا أشعر به عندما أكون في الطائرة، حيث أجلس في مقعدي شبه منغلقة على نفسي، أقرأ كتاباً هو من كتبي الشخصية أو أشاهد فيلماً أختاره أنا أو أنام مفكرة ببلادي وأسرتي. في المطار وما أن أضع قدميّ على أرضه أو أصعد سلالمه المتحركة أو أجلس في أحد مقاهيه المعولمة، حتى أحسّ أنني أصبحت للتو مواطنة من العالم الذي لا حدود له.

كان أحد الأصدقاء، كلما أراد أن يسافر، ينهب إلى المطار باكراً قبل ساعات من موعد الطائرة، فيجلس في المقهى يقرأ ويراقب حركة العابرين متمتعاً بهذا المشهد كما كان يقول، ولم يكن يشعر بالضجر. كان الجلوس في المطار متعة قائمة بذاتها، وهو كان يسر كثيراً عندما يقصد المطارات الكبيرة مثل شارل ديغول الفرنسي أو مطار دبي. صديقة أخرى كانت تخالفه الطباع أو المزاج فهي كانت مصابة بما يُسمى فوبيا المطارات ولم تكن تتحمّل الجلوس في الصالات الفسيحة داخل المطار ورؤية هذا المدّ البشري يتحرّك أمام عينيها. هنان الشخصان يمثلان نموذجين بشريين من نماذج «أهل» المطار إن أمكن القول. شخص يحب هذه الفسحة الواقعية والرمزية في آنٍ ويدرك فيها جمالياتها وشخص يشعر بالضياع في وسطها فيكاد يفقد ذاته وذاكرته.

وعلى رغم القواسم المشتركة التي تجمع بين مطارات العالم فإن المطارات تظل تختلف



باختلاف بلدانها نفسها. يستطيع المسافر الذي يحط في مطار مُعيّن أن يعتبر أنه زار هذا البلد ولو أنه لم يطأ سوى أرض مطاره. يعتبر البعض أن زيارة المطار تعني في ما تعني زيارة البلد نفسه. صحيح أن البلد يحضر كنموذج مكاني وإنساني في مطاره، لكن هذا المطار لا يمكنه أن يكون الشبيه أو القرين مهما قَدّمَ من مظاهر البلد الثقافية والتراثية. المطار هو مكان اللامكان وفيه يختلف إيقاع الزمن عن الخارج. الزمن في المطار هو زمن ذاتي مثله مثل زمن السفر أصلاً. هكذا تختلف المطارات عن بعضها البعض، كل مطار يحمل معالمه الخاصة التي تميّزه عن سواه.

أصبح المطار إحدى أساطيرنا المعاصرة والحديثة. دخل في صميم «الميثولوجيا» التي نعيشها والتي تحاصرنا من كُلّ حدبٍ وصوب. المطار يمكن إدخاله من دون تردّد في كتاب الناقد الفرنسي رولان بارت «ميثولوجيا» فهو المكان الطارئ الذي أصبح أساسياً في حياتنا بثقافته وطقوسه. لا سفر بلا مطار ولا بريد بلا مطار ولا حركة تبادل وتواصل على كل المستويات بلا مطار. أحياناً يكون أرض اللقاء والحوار، يفرش السجاد الأحمر ترحيباً بالضيوف الكبار. إنه واجهة الدولة والبلاد. وكل الدول تحرص على أن تكون مطاراتها جزءاً من هويتها العمرانية والحضارية. لكن المطار قد يكون في أحيان موقعاً لعمليات إرهابية، خطف طائرات، رهائن... ومن هنا نفهم كيف يتم اتخاذ الإجراءات الأمنية المُشدّدة في المطارات. أذكر كيف كان اللبنانيون خلال الحرب الأهلية يخضعون للتفتيش الدقيق، وكيف كانوا يوضعون في صفوف منفردة ليتم تفتيشهم بدقة. هنا كان يحصل مع الفلسطينيين أيضاً ومع شعوب بلدان مُتهمة بالنزعة الإرهابية. هذه التدابير قد تكون من أسوأ ما تشهده المطارات، وقد يشعر المسافر إزاء هذا المسلك الأمني بمقدار من الذلّ وعدم احترام إنسانيته. لكنه الأمن، الأمن الذي بات له كل السلطة.

يحضر المطار أيضاً في حياتنا المشهدية لا سيما على الشاشة الصغيرة وفي الأفلام. في نشرات الأخبار نشاهد كل مطارات العالم: استقبال وتوديع للشخصيات. وعلى أرض المطارات نشاهد الملوك والرؤساء والزعماء تماماً كما نشاهد أحياناً رجال عصابات يساقون إلى سجون بلدانهم الأصلية. أما في أفلام السينما وفي بعض المسلسلات فيطل المطار في لقطات عِدّة، وكم من أفلام صُوِّرَتْ كاملةً داخل المطارات خصوصاً عندما تدور حول خطف الطائرات مع ركابها. ولا تخلو روايات كثيرة من المطارات لا سيما إذا كانت بوليسية أو روايات تشويق. المطار أرض المفاجآت التي لا تنتهي ما دام أرض الحركة المستمرة. أرض الحكايات التي لا تنتهي. أرض العابرين واللاجئين المؤقتين. كم من مواطن مَزّقَ فيه جواز سفره ليفوز باللجوء هرباً من بلاده. ولا أنسى أبداً ذلك المواطن الذي أخذ مرة من مطار شارل ديغول ملجأ طال أشهراً ولم يغادره إلا بعدما تخطّت إقامته الخطوط الحمر، فرحل إلى بلاده.

أصبح المطار جزءاً من حياتنا، نسافر عبره ونجلس فيه ساعات وساعات وفيه نتعرّف إلى الوجه الآخر للعالم، وجهه الحقيقي والافتراضي في آنٍ واحد.

> المطار أرض المفاجآت التي لا تنتهي ما دام أرض الحركة المستمرة. أرض الحكايات التي لا تنتهي. أرض العابرين واللاجئين المؤقتين

جمر الرحلات

د. أمين الزاوي

في مطار الجزائر، قبل أن تستعد لسفر، لا ترتبط بموعد عمل أو بمحاضرة، فالرحلة متأخرة حتماً، إذا لم تتأخر الطائرة الجزائرية، فالرحلة غير عادية على الإطلاق. هكذا هي حالي كلما وجدت نفسي في بهو مطار هواري بومدين الدّولي أستعد لرحلة خارجية.
في مطار الجزائر، لا تتفاجأ، قد يذهب منك حجزك مع أنك أكّدت الحجز مرتين خلال الأسبوع الذي سبق يوم السّفر، دون أن تعرف كيف ولماذا، لا تتفاجأ، قد يؤجلون الرّحلة إلى المساء أو إلى غد وهذا ليس بمضر لصحة المسافر..؟
من كثرة الأسفار فقد تصالحت مع التأخُّر ومع إلغاء مواعيد الرحلات الجزائرية، لذا كلما دخلت المطار، أمرُّ مباشرة إلى مكتبة، أشتري رزمة من المجلات الفرنسية خاصة، والتي هي غير متوافرة في أكشاك العاصمة أو وهران أو قسنطينة، وكأن الذي يريد أن يقرأ عليه أن يسافر أو أن يصاحب مسافراً كي يقتني بعض هذه المجلات.



كلما دخلت المكتبة في المطار أسعد لأن المكتبي يعرض غالبية الروايات الجزائرية، بطبيعة الحال المكتوبة بالفرنسية، وأشعر بالسعادة حين يحدّثني عن طلب المسافرين لرواية من رواياتي بالفرنسية، وقد حدث معي أن وقعت بعض النسخ وأنا جالس في المقهى بالطابق الأول، حيث يوجّه صاحب المكتبة القرّاء إلى المكان الذي أوجد فيه. وهي سعادة كبيرة بالنسبة للكاتب. سعادة تنسيك تأخر الرحلة وتنسيك اشمئزاز موظفي الاستقبالات والتسجيل. في المطارات العربية، يظل السفر قطعة من خوف. المطارات العربية ترمز للشرطة والأمن والحساب والتحقيق، هي مطارات تفتح على حالة من الذّعر أكثر ما تفتح شهية الكاتب للاكتشاف.

منظر رجال الأمن المنتشرين في كل مكان، بألبسة مختلفة، وبأحجام متنافرة، وطرق التّدقيق في الهويّات، وفي تواريخ التأشيرات التي تملأ جواز سفرك والتي استعملتها لأسفار سابقة لبلدان كثيرة في العالم، تردّد رجل الشرطة الثخن في مهر الجواز وكأنما هو في ذلك يستلذ اللعب بأعصابك، كل هذا المناخ الأمني يشعر الكاتب وكأنه من فئة المجرمين، يشعرونك في المطارات العربية بأنك مطلوب إلى أن تقلع الطائرة.

لا شيء يوحي بالجانب الثقافي في المطارات العربية، محلات استهلاك، ومحلات تبيع أشياء تقليدية للسياح، وشركات أجنبية تبيع ماركات العطور المشكوك في أصالتها، وأخرى تبيع ألبسة للموضة النسائية، فساتين قصيرة لنساء معظمهن محجبات، مفارقة عجيبة، ومطاعم تريد أن تسحب منك ما تبقى من عملة البلد، وتسحب منك ما تملك من عملات قبل الدقيقة الأخيرة للرحلة.

لا مكتبات مثيرة في المطارات العربية، ما هو موجود منها مظلم الواجهة، يعرض بعض كتب الساسة، وجوه محلية لطبقة سياسية بائدة وأخرى صاعدة للإبادة.

كلما كنت في مطار عربي تكون الساعة هي أهم شيء ألتفت إليه، أحسب وجودي في هذا الفضاء دقيقة دقيقة. أخاف أن أفتح على حسابي في الإيميل لأقرأ رسائلي فتتم قرصنته.

في المطارات الأوروبية، تشدّني ثقافة احترام النّظام، أذكر أنني، حين كانت الجزائر تعبر العشرية السوداء (1990-2000)، وبدعوة من البرلمان العالمي للكُتّاب الذي عرض عليّ إقامة بفرنسا، بعد أن تعرّضت لمحاولة اغتيال، وذلك بتفجير سيارتي التي كنت أسوقها ذاك الصباح من شهر مايو/أيار 1992، مصطحباً ابنتي لينا إلى المدرسة، سافرت العام 1995 بعد حياة من التّشرد والتّخفي، كان سفراً لا يشبه الأسفار الكثيرة التي سبقته ولا تلك الكثيرة أيضاً التي من بعده، كانت الرحلة مبرمجة من مطار السانية بوهران على السّاعة الثالثة مساء، لكنها لم تقلع إلا حوالي الواحدة صباحاً، نزلت بمطار ليون الفرنسية التي وصلتها صحبة أطفالي لينا وإلياس وهزار، وزوجتي الشاعرة والروائية ربيعة جلطي، لماذا مطار ليون؟ لسبب بسيط هو أنه لم يكن آنذاك يسمح لرحلات الخطوط الجوية الجزائرية الهبوط في مطارات باريس، وأذكر أننا قضينا الليلة بالمطار الذي وصلناه السّاعة الثالثة صباحاً، كانت ليلة استمتعت فيها بمشاهدة مطار ليون الذي يُسمى باسم الكاتب والشاعر والطيار سانت إيكزوبيري.

للمطار حياة أخرى في الليل، مطار الجزائر ينام على الساعة الثامنة، حيث تغلق المحلات، وتسود الكآبة على من فُرِضَ عليه البقاء في هذا القفص، في مطار ليون، لم تتوقّف الحركة، لم تغلق المحلات أبوابها، الناس بعضها يسافر وبعضها ينزل ضيفاً أو عابراً في اتجاه آخر.

نحن في 14 يوليو/تموز 1995، أذكر أنني أول ما استوقفني هو واجهة المكتبة، منها اقتنيت رواية لباولو كويلو، كانت رفيقتي في انتظار الصباح، أنهيتها قبل أن نقل طائرة رحلة داخلية في اتجاه نورماندي، حيث مقر إقامتنا، هناك كان يقيم الشاعر السنغالي الرئيس ليوبولد سيدار سنغور، الذي أصبح جاري ولاحقاً صديقي، والذي كثيراً ما تجاذبنا معاً أطراف الحديث في السياسة وفي ما كانت تعيشه الجزائر من عنف وقتل وتعصُّب ديني، وقد كان متأثراً لذلك كثيراً ومتآزراً مع الشعب الجزائري في محنته، وكثيراً ما تناقشنا حول مفهومه للشعرية والزنوجة واختلافه

> في المطارات العربية، يظل السفر قطعة من خوف ترمز للشرطة والأمن والحساب والتحقيق، هي مطارات تفتح على حالة من الذّعر أكثر ما تفتح شهية الكاتب للاكتشاف

الفلسفي مع كل من إيمي سيزير وإدوار غليسون وباتريك شاموازو.. وكذا عن موقفه من اللّغة الفرنسية في السينغال والجزائر، كان يقول لي: «اللغة كالقلب لا لون لها».

من كل المطارات الأوروبية، يعجبني مطاران، مطار باريس شارل دو غول ومطار فرانكفورت، في مطار باريس تختصر لي واجهات المكتبات زمناً كثيراً، فهي تقترح عليك قائمة الكتب التي تخلق الرّأي العام والتي يصنعها الإعلام وتصنع الإعلام أيضاً، أغلب روايات الجوائز المهمة وغير المهمة وكتب الفضائح السياسية والاقتصادية والسير الذاتية المثيرة للرؤساء ورؤساء الحكومات وبعض الوزراء ونجمات ونجوم السينما والتليفزيون اقتنيتها من مكتبات المطار.

كثير من الهدايا للأصدقاء والصديقات من الكُتّاب أو الجامعيين هي كتب اقتنيتها من المطار.

وإذا كنت أخاف من التأخير أو إلغاء الرحلات في مطار الجزائر وأخاف من نظرات رجال الأمن في المطارات العربية فإني، لست أدري لماذا، أخاف من حوادث سقوط الطائرات حين أكون في مطارات أوروبا، كلما ركبت طائرة من مطار أوروبي، أقول: «هل سأصل؟».

في المطارات الأوروبية، أقرأ كثيراً وأكتب بسرعة عن كل شيء، كل ذلك كي أهرب من قلق الخوف من سقوط الطائرة، لذا قرّرت ألّا أسافر مع أطفالي ومع ربيعة في الرحلة نفسها، نسافر في رحلات مختلفة حتى ولو كان الفارق بين الرحلتين أقلّ من نصف ساعة.

أريد أن أسافر وحيداً لأنني في كل رحلة أقول إنها الأخيرة، لذا أفضل ألّا يركب معي من أحبهم، مرّة كنت على رحلة، قادماً من باريس إلى الجزائر، وقبل دقائق من الإقلاع، ونحن بالطائرة، توقّفت الطائرة فجأة بعد أن تحرّكت بعض أمتار على أرضية المطار، ليخطب فينا قائد الطائرة بصوت هادئ قائلاً: «هناك خلل في الطائرة، يتمثل في تسرب ماء في التواليت، إننا ننتظر الميكانيكي لإصلاح العطب؟»

أقفلت الكتاب الذي كنت أقرأ فيه، ثم خاطبت قائد الطائرة بلهجة الحسم



قائلاً: «إنني أطلب النزول، أريد مغادرة الطائرة فوراً، لا أريد أن أسافر في طائرة بها تسرب في ماء، وليست لي ثقة في الميكانيكي». قال لي: «سيدي، ممنوع النزول». قلت له: «سيدي، أمنعك من الانطلاق، أرفض السّفر في هذه الرحلة وأحملك المسؤولية عن أي شيء قد يقع».

حاول إقناعي، لكني رفضت، أصررت على موقفي، هاتف برج المراقبة وطلب منهم إحضار سيارة لنقلي لقاعة الانتظار، في الوقت الذي كان فيه بعض عمال شحن الأمتعة يفرغون ما ببطن الحاويات بحثاً عن حقيبتي، كان الميكانيكي يعمل جاهداً لتغيير القطعة الفاسدة المتسببة في تسرب الماء، وحين تمّ فرز حقيبتي وجيء بالسلم لكي



في مطار باريس تختصر لي واجهات المكتبات زمناً كثيراً، فهي تقترح عليك قائمة الكتب التي تخلق الرّأي العام والتي يصنعها الإعلام وتصنع الإعلام أيضاً

أغادر الطائرة، إذا بقائد الطائرة يقول بلهجة هادئة أيضاً: «نعتذر للجميع، إن الخلل عويص، وقد استعصى على الميكانيكي تبديل القطعة الفاسدة، لذا علينا تغيير الطائرة. وفجأة دوت الطائرة بتصفيق من الركاب تحية لي».

عدنا إلى قاعة الانتظار في انتظار طائرة أخرى، تأخرت الرحلة بعض الوقت، لكني سافرت كما أردت، كنت وقتها أقرأ في كتاب السيرة الذاتية لغارسيا ماركيز، التي اقتنيتها من مكتبة المطار.

أينما كنت، في باريس أو برلين أو واشنطن أو بيكين أو القاهرة أجدني أستعجل عودتي إلى الجزائر، لست أدري لماذا؟ وحين أنزل بالمطار، ولأن غالبية عمال وموظفي المطار وشرطة المرور يعرفونني فإنهم ومن باب الاحترام يطلبون مني أن أمرّ عبر شباك الدبلوماسيين مع أنني أملك جواز سفر مواطن عادي، ولكن ما أعتقد أني قد ربحته من وقت في المرور عبر شباك السلك الدبلوماسي أقضي ضعفه في انتظار تسليم الحقائب، لذا قرّرت، حين أكون في رحلة في اتجاه الجزائر وهروباً من عذاب انتظار الأمتعة، ألّا أحمل معي سوى حقيبة يد فيها كتب وبعض أشياء خفيفة.

المطار، جزائرياً كان أم عربياً أم أوروبياً، ومع كل هذا الزمن التكنولوجي، إنه لا يزال قطعة من جمر، ليس جمر الفراق، ولكنه جمر الجمارك والبوليس والتأخُّر والحوادث.



هواجس عالقة في الخوف والفقدان

علي المقري

حين سمعتُ مفتتح أغنية «إيم نين آلو»، كنتُ منهكاً وفي حال غفوة بعد عشر ساعات من التجوال في المطار والحوار مع شركة الطيران التي نقلتني من نيويورك إلى إسطنبول، وتعذّر مواصلة رحلتها إلى صنعاء بسبب المواجهات المسلّحة المشتعلة هناك منذ بدء ما يسمى بـ«الربيع العربي» عام 2011. ألتفتُ إلى مصدر الصوت فرأيت بالقرب مني فتاة تجلس على كرسي في زاوية وبجوارها شاب، يبدو نائماً، يمتد على ثلاثة كراسي. انتبهت الفتاة إلى التفاتتي فأسرعتْ إلى وضع سمّاعة الهاتف الجوال على أذنها



لتسمع وحدها، وكنت آمل أن أشاركها سماع الأغنية التي أعرفها جيداً.

قِيل لي يومها إنّه لا يمكن للطائرة أن تهبط في صنعاء وإنّه بإمكاني، فقط، أن أمضي معها إلى الرياض، حسب خط الرحلة لأبقى هناك. فرفضت المقترح إذ ليس لدي فيزا دخول إلى السعودية وقد أبقى عالقاً في مطار الرياض. طلبتُ من السلطات في المطار أن تمنحني فيزا دخول إلى تركيا إلاّ أنّها رفضت، لأجد نفسي في الأخير خائراً على كراسي المطار ولا أدري إلى أين.

حاولتُ أن أتصل بالعائلة لأطمئن عليهم، ولكن دون جدوى. كانوا قد انتقلوا إلى سكن جديد لا يتوافر فيه هاتف أرضي، وتلفوناتهم النقالة تجيب بأنّها مغلقة أو خارج التغطية. كانت الأخبار التي تصلني من اليمن عبر الخدمات الصحافية المشترك فيها، مقلقة جداً، في ذلك الوقت من منتصف سبتمبر/أيلول 2011، فجميعها تتحدّث عن مواجهات مسلّحة بين قوات الرئيس علي عبدالله صالح والثائرين عليه في شوارع وأماكن سكنية يتخللها قصف عشوائي وقنائف تصيب مدنيين. حاولت أن أتصل بكثيرين لأعرف إذا كانوا على علم بأخبار عائلتي، لكن هواتف معظمهم لم تكن تجيب، والبعض لا يستطيع أن يذهب إليهم بسبب انعدام المواصلات والتقطعات المسلّحة. كانت هواجس الخوف على عائلتي وأصدقائي تشغل كل وقتي، أتخيّلهم وقد صاروا جثثاً منخورة بالرصاص، بسبب هيجان العنف بين كل الأطراف، والذي أصبح معه كل واحد عدوّاً للآخر، الآخر المختلف مذهبياً وحزبياً وجهوياً. في كل لحظة كانت ذاكرتي تستعيد أصوات المدافع والرصاص والقنابل الصوتية التي ألفتها وكأنّها ما زالت في رأسي؛ ولم أهدأ قليلاً إلّا بعد أن جاءتني رسالة من صديقة أخبرتني بأنّهم بخير وأن الهواتف النقالة مغلقة بسبب الانقطاع المتواصل للكهرباء والذي لم يُتح لهم شحن البطاريات.

***

بقيتُ ألتفت إلى الفتاة بين لحظة وأخرى، وفكّرت أن أقضي على ضجر المكوث الطويل في المطار بمحادثتها حول سبب اهتمامها بهذه الأغنية التي ترجع إلى التراث اليهودي اليمني لكنني لم أجرؤ. لا تدل ملابس الفتاة والشاب إنّهما يعيشان في اليمن. ولهذا ظننت أنّهما من أصول يمنية يعيشان خارج اليمن. ولم يجئ في بالي وقتها أن البنت قد تكون غير



يمنية ولا يربطها أي شيء باليمن سوى هذه الأغنية.
فكّرت بإخراج اللابتوب من حقيبتي لأسمع منه الأغنية نفسها، وإن بصوت فنّانة أخرى غير التي عندها، لكنني انتبهت إلى أنني لا أستطيع عمل ذلك لعدم وجود سماعة أذن، إضافة إلى أنني لا أريد أن أزعج الشاب النائم الذي كان لحظتها يتململ على الكراسي قبل أن ينهض ويتحدّث مع الفتاة.
«ما بِشْ» قالت البنت العشرينية بلهجة يمنية واضحة، موجّهة كلمتها للشاب الذي يبدو أنّه سألها عن شيء ما، فأجابت أنّه لا يوجد.
وهنا، لم أتمالك نفسي مع الانهاش المفاجئ فرفعت يدي ملوحاً إليها «كيف الحال؟»، لنبدأ الحديث والتعارف.
عرفتُ أنّهما أخوان من عائلة يهودية يمنية رحلت من اليمن إلى نيويورك وعمرهما بين الثامنة والعاشرة. ولهذا بقيت اللغة العربية، بلهجة أهل ريدة اليمنية، في ذاكرتها، لأنها اللغة التي يتداولها أبوهما وأمهما في البيت.
سألتني عن سكني في اليمن وتمنت لو تعرف أخبار صديقات وأصدقاء طفولتها من اليهود والمسلمين في ريدة. قلت لها إن بإمكانها أن تزور اليمن فجوازها أميركي، فقالت إنّها تسمع عن أخبار اختطاف للأجانب هناك، مع أنّها يمنية، لكن شكلها يوحي بغير ذلك، كما قالت. وإذ أضافت بنبرة حزينة «ما بإلاّ هم ما يشتوْ. ما يشتونا».
سألتني كيف عرفت أنّها يمنية. فأخبرتها عن الأغنية التي سمعت مطلعها، وإن كانت بصوت جديد لم أسمعه من قبل، وفوجئتُ إذ أخبرتها عن الفنانين الآخرين الذين غنوها من قبل وأبرزهم شوشانة نماري وعفراء هزاع، وأن كاتب كلمات الأغنية هو الشاعر والصوفي الحاخام سالم الشبزي الذي عاش في القرن السابع عشر وكان ضريحه في تعز. بدت سعيدة وهي تسمع معلومات عن الأغنية لم تكن قد عرفتها من قبل بسبب عمرها، ربّما. أمّا حين قلت لها إنني كتبت رواية اسمها «اليهودي الحالي»، عن فتاة مسلمة أحبّت فتى يهودياً في قريتها نفسها، ريدة، فإنّها قد بدت غير مصدّقة. ولم تتح لنا مواعيد المطار التحدّث أكثر.

***

شعرتُ بالانتعاش قليلاً فمضيت أجول في المطار وأنا أردّد أغاني الطائرات والمطارات: «يا طائرة طيري على بندر عدن»، «يا طيور الطائرة مرّي لهلي.. يا شمسنا الدائرة ضوّي لهلي»، «في سلّم الطائرة بكيت غصباً بكيت على محبين قلبي عندما ودعوني»، «وطارت الطيارة والحبائب طاروا.. وبعدت الطيارة وما بعرف وين ساروا» و«طيري يا طيّارة طيري من ورق وخيطان.. بدي أرجع بنت صغيرة ع سطح الجيران».
لكن هذا الانتعاش سرعان ما اختفى وطار مع الطائرات التي بقيتُ أرقبها وهي تهبط وتقلع، حيث ظلّت هواجس الخوف والفقدان عالقة في البال لتنشغل مرّة أخرى بما يجري في صنعاء وبمصير عائلتي فيها، في وقت لم يعد فيه تلفوني يعمل ولم أستطع أن أجد وسيلة للاتصال، كما أن خط الإنترنت في المكان المخصص لاستخدامه يكاد لا يعمل بسبب بطئه الشديد.
حاولتُ مُجدّداً مع الشركة لعلّها تعمل لي حلاً بدلاً من أن أبقى عالقاً في المطار. صرتُ متعباً من الاستلقاء على الكراسي وكنت على استعداد أن أذهب إلى أي مكان. كانت لدي فيزا إلى الهند إذ سأشارك بعد أسبوع في ندوة أدبية مماثلة للندوة التي شاركت فيها في نيويورك، ففكّرت أن أذهب إلى هناك إذا كانوا سيغيّرون لي خط التذكرة، وهو ما حصل على أن أنتظر يوماً حتى موعد الرحلة القادمة.
بدا المطار على اتساعه ضيقاً، وقد أرهقت من التجوال والاستلقاء. صرت أتضايق من حال ملابسي ولا أعرف ما مصير حقيبة الملابس التي تحوي أيضاً مخطوطة روايتي التي



كنت، حينها، أكتبها. فكّرت بأن أشتري بعض الملابس، لكنني وجدت الأسعار مرتفعة، ولم أستطع حتى تغيير الجوارب، أو تنظيفها، فالحمّامات لا تساعد على أخذ الراحة اللازمة، حيث أظل حاملاً اللابتوب أينما ذهبت.

كان من الضرورة أن أبدي غضباً ولا أستسلم للحال، فذهبت إلى إدارة الشركة بالمطار وأبرزت لهم بطائقي الصحافية قائلاً: إنّه من غير المعقول أن أبقى هكذا مقطوعاً من الاتصال بعائلتي وبدون أي مكان للنوم. فذهبوا بي، بعد مشاورات، إلى غرفة في استراحة فندقية متواضعة بجوار المطار. وهناك حصلت على خط إنترنت، بعد شرح وضعي لأحد العاملين، فقمت بمراسلة الشاعر عبدالمنعم الشيباني الذي يقيم في الهند للتحضير لرسالة الدكتوراه لأسأله عن أسعار الفنادق والمعيشة في نيودلهي، إذ سأجلس على حسابي لمدة أسبوع قبل موعد المهرجان، كما سأجلس بعد أيام الاستضافة في المهرجان على حسابي أيضاً، إذا لم يتح للطيران الهبوط في صنعاء.

ما شعرت به وأنا أكتب على الكمبيوتر، المشبوك فيه خط إنترنت بمكتب العامل، أنني لم أستطع التخلّص من هاجس الخوف من انقطاع الكهرباء وكأنني في صنعاء التي تنقطع فيها الكهرباء حوالي 22 ساعة في اليوم. فحين جلست لأكتب رسالة بقيت أحفظ كلّ سطر أنتهي من كتابته خوفاً من أن تنقطع الكهرباء ويضيع النص. في كلّ مرّة ينتابني الخوف من الفقدان، أقول لي: «ما بك يا علي؟ لستَ في صنعاء، عليك أن تتجاوز هذه الهواجس». وأواصل الكتابة، ولكنّني سرعان ما أعود، بعد بضعة أسطر، لأنسى أنني خارج صنعاء، فأقوم بحفظ ما كتبت بسرعة إثر معاودة شعور مباغت بالخوف من انقطاع الكهرباء.

لا أعرف هل بسبب هذه المخاوف، أيضاً، كنت طوال رحلاتي خارج اليمن أبقي المصابيح مضاءة والتليفزيون مفتوحاً حتى وإن كنتُ نائماً أو خارج غرفة الفندق؟ هل أصبحت مصاباً بمرض نفسي، أو بما يشبه المرض، جراء المعاناة التي أعيشها وما زلت أعيشها كبقيّة اليمنيين؟

***

قالوا لي في شركة الطيران، بعد يومين من الإرهاق، إن كل شيء «تمام»، ولم أعرف إذا كانت كلمة «تمام» تركية أم من أصل عربي؟ أكّدوا لي مرّات عديدة، بعد أخذ البيانات، أن حقيبة ملابسي ستصل في الرحلة نفسها معي إلى نيودلهي، لكن هذا لم يحصل، فلم أجدها حين وصلت في المكان المخصص للحقائب، وقد شعرت بعد أن عملت إجراءات البلاغ عن فقدها أنني لم أعد عالقاً، بل نازحاً، والعالق هو حقيبتي، ثيابي ومخطوطة روايتي التي فيها، والتي أعملها في حقيبة كهذي لأوّل مرة لأن حقيبة اللابتوب لم تستوعبها.

حاولتُ أن أتواصل مع شركة الطيران ومكاتبها لكن بدون فائدة، وبدأت بعد أسبوع أشعر بحجم المشكلة التي سأواجهها إذا فقدت أجزاء الرواية التي كنت أعمل فيها، حيث كتبت بعض فصولها على الورق بسبب انقطاع الكهرباء الدائم، وقد أخذتها معي في سفري لعلّني أجد فسحة من الوقت لنقل بعض صفحاتها إلى اللابتوب.

عشت أيّاماً من التحسُّر بسبب فقد المخطوطة ولم أجد بعد أكثر من نصف شهر أي بدائل لها، وقد أكّدت لنفسي أن ما ضاع لا مثيل له ولا يعوّض، لأنّه جاء مع تدفّق الأفكار الأولى في الكتابة وانسيابها. وكنت قد فقدت الأمل بالحصول على الحقيبة حين عدت إلى مطار صنعاء بعد أن صار المطار يستقبل الرحلات، لكن أحدهم أشار إليّ أن أذهب إلى مخزن للمطار يُستخدم عادة للحقائب، ففعلت على الرغم من أن المخزن لشركة طيران أخرى!، وهناك وجدت الحقيبة بعد بحث، فاستعدت بعض توازني الذي كنت أظنه قد اختلّ.

أقصّ عليك حكاية في السّماء

محمد الأصفر

سأنطلق من المطار نحو أشياء أحبها، نحو الأفق، القمر، الشمس، النجوم، لست أشعر بأي خوف وأنا في الطائرة، كل الطيارين أثق فيهم، وكل الطائرات أثق في جودتها، حتى عباس بن فرناس لو انتظر ثقتي هذه لكان طار حقاً ولم يسقط ليتهشم جسده المغامر، وخياله الذي لم تسعه الأرض..

لا أهتم بالمعاملة العنصرية التي أتلقاها في المطارات العربية، وكذلك الأوروبية، من تدقيق في الهوية، وتفتيش شخصي أحياناً، بينما زملائي الآخرين في الطائرة والذين عشت معهم ساعات جميلة يعبرون بانسيابية وتقدير واحترام، يهمني دائماً الطيار ومساعديه وطقم الضيافة الذين يبتسمون لنا، لا يهمني سوى هؤلاء الذين ربطوا مصيرهم بمصيري، والذين علينا أن ننط معهم نحو فراغ الارتقاء أو نهبط معهم نحو الحضيض، الشرطة والجمارك ورجال الدرك ومتلصصو النظر لا أهتم بهم، أتركهم يفعلون ما يريدون، وعندما أكون خارج المطار في سيارة الأجرة أو القطار ابتسم لعنصريتهم وجهلهم.

أول ما أصل لأي مطار سواء كنت مغادراً أم قادماً، أول ما أفعله هو دخول الحمام، من



الحمام أعرف هل ستكون الرحلة مريحة أم سيئة، وحتى وإن كانت سيئة فلا ألغيها، أحب الرحيل الدائم، من زمن لآخر، حيث أعود دائماً بالزمن إلى الوراء، في إسبانيا أعيش الأندلس، وفي مصر أعيش الفراعنة، وفي روما الرومان، وفي أثينا الإغريق، وهكذا، ما إن أصل حتى أرجع بخيالي إلى الوراء، إلى التّاريخ البعيد، ثم التاريخ القريب، تاريخ المطار الذي طرت منه، والمطار الذي توقفت فيه ترانزيت، ومطار رحلة النهاية، الذي أسميه مطار الموت، قبل أن تحييني وتبعثني تذكرة العودة وختمها بالحجز المؤكد.

في المطار غالباً ما ألتقي بأصدقاء جدد، أتعرف إليهم في المقهى، في طابور إنهاء الإجراءات، معرفة قصيرة لكنها لذيذة، قد تتطوّر إلى صداقة دائمة.

في مطار بانكوك جلست في أحد المقاهي، أحتسي القهوة، وأتأمل وجوه الركاب، الرحلات القادمة والمغادرة، وجوهاً من كل جنسيات العالم، تاريخ العالم أقرأه على تلك الوجوه من مختلف الأعمار، أزياء متنوّعة، ابتسامات مُتعدّدة، تكشيرات متنوّعة أيضاً، أطلب ولاعة، أسأل عن أي شيء، لا يهم اللّغة التي أتكلمها، أتكلم بلغة المطارات، خليط أممي من اللّكنات، تفهم ما يقول محدثك هو يفهم أيضاً، يهزّ رأسه موافقاً لكلماتك، تدعوه لقهوة، أو يدعوك هو، العينان مثبتتان على شاشة الرحلات والوقت، قد يستدرجك الحديث العذب فتغفل عن الرحلة وتقلع بدونك.

سوء الأحوال الجوية والأعمال الإرهابية تربك الرحلات، قد تلغيها أو تؤجلها، وهذا الأمر جيد بالنسبة لمغامر مثلي، أمر يمنحني وقتاً أطول في رحم المطار، هذا الكائن المعدني الزجاجي الأسفلتي، لأتعرف إليه أكثر فأكثر، وأحكي مع آخرين بكل حرّيّة، لا أذكر لهم أني كاتب، ولكن إنسان وكفى، نتحدّث عن الأدب والفن والسياسة والحياة العامة اليومية، لا نفعل أي شيء ملفت للنظر، كاميرات المراقبة نعرف أنها تعرض كل شيء. الأجواء جميلة، والإرهاق بدأ في بثّ مفعوله، بسبب تأخر الرحلة، لكنها أقلعت في النهاية، معي بعض الكتب الصغيرة أقرؤها. الرحلة ستتواصل تسع ساعات إلى بانكوك ثم بكين.

سألتني سيدة ركبت جانبي: أنت من أين؟ قلت لها من بنغازي. تأوهت آه بنغازي! إنها مدينة أمي وأبي، أضافت. وبدأت تحكي عن شوارع وسط المدينة التي أعرفها جيداً، كنت مستمتعاً جداً، وحكيت لها عن كليمنتي اربيب، عن المطربة الشعبية بطة، وقالت لي إن جدها كان يعمل إسكافياً في بنغازي، وكان أبوها يحيك الملابس في سوق الجريد، ومازالت أمها تذكر بنغازي بالخير، رغم خروجها منها اضطراراً. «تركنا بيتنا الصغير قرب المسجد العتيق، وغادرنا في عُجالة، إنها الحرب، كنت صغيرة آنذاك، لكن مازلت أذكر، كيف جرّني عمي- الله يرحمه- بقوة، وأدخلني إلى البابور، كان البابور كبيراً ضخماً، وكانت بنغازي تبتعد عن عينيّ، وصارت تصغر إلى أن اختفت تماماً، وصرت أبكي، نسيت عرائسي القماشية المُبلّلة فوق سطح البيت، كنت قد غسلتها قبل السفر الفجائي بيوم، ومنحتها للشمس كي تجف» قالت، مضيفة: «مازلنا في البيت نتكلم بلهجتنا هذه، وفي أعراسنا نغني الغناء الذي كنا نغنيه في ليبيا، وغنت لي: يا ليل يا عين.. بين البركة وسيدي حسين..».

أحضرت مضيفة الطائرة طعاماً حاراً أحمر لذيذاً، كالذي نتناوله في ليبيا، التهمناه، وشربنا بعده عصيراً بارداً، وواصلنا سمرنا، وحكاياتنا عن بنغازي، بنغازي الذي قفل مطارها مؤخراً بسبب المواجهات المسلحة، وقفل المطار في بنغازي أجبرنا أن نسافر إلى مدن أخرى بها مطارات كي نرحل إلى خارج ليبيا، مطار بنينة ببنغازي سافرنا من خلاله كثيراً، كنا نترك السيارة أمامه لأسابيع فلا يمسها أحد، رغم صغر حجمه إلّا أن خدماته لا تتوقف.. كان مطار بنينة شاهداً على كثير من الأحداث المفصلية في تاريخ ليبيا الحديث، من حروب وانقلابات وثورات، كانت وظيفته أن يرفع الكائن المعدني وما به من بشر إلى السماء، ثم يخفضه إلى الأرض بسلام.

الشمس بدأت تشرق من خلال زجاج الطائرة، واستيقظنا من غفوة أخذتنا إلى عالم الأحلام، قالت لي رائحتك مألوفة لديّ، وقلت لها الشيء نفسه، ربما لأن طعامنا واحد، أو غناءنا واحد، أو أحاسيسنا واحدة، قالت لي الكلمة الأخيرة صح.. فطرنا في الطائرة، وهبطت بسلام في مطار بانكوك، دخلنا الحمام، خرجنا منه، دخلنا السوق الحُرّة، ختمنا جوازات السفر، أخذنا تاكسي إلى وسط بانكوك، كان المطر يهطل، والليل قد خَيّمَ، وأضواء بانكوك المُلوّنة كلها أضاءت، قالت لي ما رأيك؟.. قلت لها: الرّأيُ رأيك.

> أسأل عن أي شيء، لا يهم اللّغة التي أتكلمها، أتكلم بلغة المطارات، خليط أممي من اللّكنات، تفهم ما يقول محدثك هو يفهم أيضاً، يهزّ رأسه موافقاً لكلماتك، تدعوه لقهوة، أو يدعوك هو، العينان مثبتتان على شاشة الرحلات والوقت

الكتابة في صالة الانتظار

أمير تاج السر

لا أذكر متى ركبت طائرة، أو انتظرت في مطار لأول مَرَّة، لكن ذلك غالباً ما كان في طفولتي المُبكِّرة، حين كان والدي يعمل في مدينة: الجنينة، أقصى غرب السودان على الحدود التشادية.

كانت الجنينة تقع على مسافة طويلة جداً من العاصمة، لا أعرف في كم من الزمن تقطعها العربات التي تقاوم وحل الخريف، أو خطر الجفاف وقُطّاع الطرق، فقد كان ثمة امتياز خاص لموظفي الدّولة وعائلاتهم، أن يُنقلوا بالطائرات إلى مطار لا يملك بالطبع رفاهية المطارات، لكنه يفي بالغرض.

كانت طائرات الداكوتا الروسية، هي الناقل المتوافر في ذلك الزمان، وربما قليل من طائرات الفوكرز، ذات المراوح التي ما تزال تعمل داخل بلادنا حتى الآن، وقد أخبرتني والدتي بأن رحلة الطائرة تلك إلى الغرب والعودة، كانت من أسوأ الرحلات على الإطلاق، وكان ثمة احتمال كبير أن تسقط الطائرة في أي وقت.

حين وعيت على السّفر، وأمكنني أن أحتفظ بتفاصيل القلق الذي يسبقه، وما تهبه المطارات من تعب وتسلية في نفس الوقت، لابد كنت في السادسة أو السابعة عشر، أديت امتحان الشهادة الثانوية، وسافرت من بورتسودان، في الشرق إلى العاصمة، لملاحقة الجامعات، وتقديم شهادتي، التي كان يجب أن أستخرجها أولاً. ولأنها الرحلة الأولى لي كما ذكرت وأنا أعتمد على نفسي، فقد علقت تفاصيلها كاملة في ذهني، ابتداء من جو المطار المزدحم بالفوضى والمسافرين، إلى السّاعة التي قضيتها في الطّائرة. كان ثمة أجانب ربما من العاملين في الميناء، أو السياح متوفرين بكثرة في المطار، كانت ثمة عائلات مسافرة، وأفراد أنيقون يحملون حقائب أنيقة، ويبدون على عجلة من أمرهم، يتشاجرون مع موظف السفر بسبب عدم توافر أماكن في الطائرة، لكن كانت ثمة مشاهد حميمة فعلاً، حين احتضن ثلاثة من الأجانب، نساءهم في قُبَلٍ طويلة لحظة الوداع، وأدار الناس وجوههم حتى لا يروا.

في صالة المغادرة، أوصاني أحدهم بشقيقته المسافرة إلى زوجها، ولا يدري أنني كنت بحاجة لوصي، حيث كنت في قمة القلق، والاضطراب، وأكاد أطلب من والدي أن يرافقني، لكنني لم أفعلْ، وقبلت بالوصاية، وكانت الأخت كما يبدو عروساً، مزركشة، وترتدي عدداً من أساور الذهب، وتضع عطوراً، وجلست بجانبي صامتة، حتى وصلنا العاصمة.

منذ تلك الرحلة الأولى التي أتذكرها كما قلت، وقلق السفر يتملّكني، ورعشة المطارات تنال مني كلما نويت السفر، ولدرجة أنني أحس بعبء كبير كلما اضطررت لمفارقة بيتي والانغماس في رحلة ما، كنت دائماً ما أحس بأنني لن ألحق بالطائرة، وستفوتني المهمة التي



أسافر من أجلها، ولذلك كنت أذهب للمطار مُبكّراً جداً، ربما قبل أن يأتي موظفو خط الطيران ويبدأوا العمل، أجلس تلك الساعات راكداً في مكان ما، أمام بوابة المغادرة، وعيناي على السّاعة التي تشير إلى وقت المغادرة بالضبط، وأهب فزعاً بمجرد أن أرى البوابة قد فتحت وابتدأ استقبال المسافرين، لكن ذلك لم يكن يمنعني من التقاط كثير من وقود الحكايات، ومصادقة مسافرين آخرين، والاستماع لحكايات يحملونها ويودون لو أسمعوها لأي شخص يلتقونه، وأذكر أنني استوحيت عِدّة مواقف، من حوادث حقيقية، صادفتها في المطارات، بالمقابل كانت ثمة تعقيدات كثيرة تحدث بالفعل، كأن يُلغَى الحجز في آخر لحظة، أو ألتقي بأشخاص فوضويين، يتعرفون إليّ ويمنعونني من قلقي الذي أحبه وأعتبره من بهارات السفر، وفي إحدى المرات التقيت برجل قال بأنه مستثمر مهم، وذاهب لبناء برج تجاري في بلدي، وكان قد قَدِمَ من دولة في أوروبا، وسيرافقني في الرحلة. كانت هناك ثلاث ساعات كاملة، لم يسكت فيها ذلك المستثمر، لم يلتقط أنفاسه، ولم يسمح لي بالتقاط أنفاسي، أخرج من حقيبته اليدوية المنتفخة، خرائط وتخطيطات أولية، لمشاريع ضخمة سيقوم بتنفيذها، وكان من الواضح أنه حالم، مسكين، جاءت به أقوال غير مؤكدة، إلى بلاد لن يستطيع فيها حتى أن يعبر الطريق بمفرده، ناهيك عن بناء الجسور والأبراج، وحين وصلنا، فررت منه بصعوبة، لكن المصادفة جعلتني ألتقيه مَرّة أخرى بعد خمسة أيام، وأنا في رحلة العودة، كان كئيباً، وصامتاً وواضح جداً أن هناك حلماً غالياً سقط منه في التربة غير الصالحة لتفعيل الأحلام. هذا المستثمر، كان هو شخصية حسن طراطيش، في روايتي «تعاطف».

من الأشياء الجيدة فعلاً، في ارتداء القلق والذهاب به إلى المطار مُبكّراً، أن هناك أشياء كثيرة ستلغى، لم أكنْ أفكر في زحمة المرور، ولا كيف أتخلّص من أمتعة زائدة إنْ حدث وزاد وزن الأمتعة، وتلك الخاصية التي نكرتها: مراقبة الوجوه والانفعالات، وصياغة حكاية لكل فرد جالس أو يجر حقيبة، أو حتى يكتب على جهاز كمبيوتر، وقد جربت بدوري أن أكتب مقاطع من رواياتي أو مقالاتي على جهاز الكمبيوتر وأنا جالس أنتظر، ونجحت إلى حَدٍّ ما، حين كتبت فصلين من روايتي الأخيرة «طقس» وأنا في صالة الانتظار لرحلة قمت بها إلى أوروبا.

إذن للسفر متعة، وله رهبة، وغالباً ما يرتدي سحنة القلق، وقد تعوّدت أن أستمتع، وأحس بالرهبة، وأستخرج من القلق حكاياتي الخاصة.

> في صالة المغادرة، أوصاني أحدهم بشقيقته المسافرة إلى زوجها، ولا يدري أنني كنت بحاجة لوصي، حيث كنت في قمة القلق، والاضطراب



سلطة الأمر السريالي

نجوى بن شتوان

كانت فوائد السفر سبعاً والسفر حلماً، ثم أصبحت العذابات أكثر من سبعين والسفر كأنه العقاب الأمثل على حلم!

تنكرتك المحجوزة في وقت سابق وكارت الصعود في يدك، وأنت في المطار قبل ثلاث ساعات من رحلتك، ليس كافياً لتسافر في الوقت المُحدّد لك وتحتمل ساعتين أو أكثر من فضول وثرثرة الذي بجانبك.

تطير الطائرة بدونك لأن أحد ما، عشوائي الظهور في حياتنا، يُفسد كافة الترتيبات ويأخذ مكانك بقوة الوساطة، هذا أكثر من اعتيادي، وجدت نفسي فيه في المطارات الليبية سابقاً وحاضراً، الانتظار الذي لم يختلف عليّ فيه المطار عن طابور الخبز والبنك والوقود.

غالباً تجد اعتراضاتي اعتراضات عليها، أقلّها ما وجهه لي موظف في مطار طرابلس:

- أين تظنين نفسك؟ في سويسرا مثلاً!

- لكنه موعدي ومكاني وأنا لا أتسوّل الخدمة، دفعت ثمنها مسبقاً وأخذت تسلسلها النظامي.

- إنهم حجاج يجب أن ينهبوا لأداء فريضة فيما أنت تنهبين لعمل تستطيعين أداءه في أي وقت، ضحوا قليلاً من أجلهم.

تلك عيّنة من ردود لا يلقاها إلّا الذين صبروا دون حظ عظيم، أما الدخول في دوامة الشكاوى فغير مُجدٍ في كامل تجربتي وصحيح اعتقادي.

في سابقة سريالية، كتب الله لي معايشة الطيران بحلف يمين الطلاق، سلطة مبهمة تتحكم في حركة الإقلاع والهبوط، حلف أحد المسيطرين على المطار، يميناً بأن الطائرة لن تقلع فلم تقلع، في مطار آخر حلف آخر بأن طائرة الجهة الفلانية لن تهبط، فلم تهبط!

لا أحد يمكنه تقديم تبرير للجنون سوى أهل المجنون نفسه.

- لماذا ألغيت الرحلة ؟

- أمن المطار حلف يمين طلاق.

- وما علاقة ذلك بست ساعات انتظار وأناس مُكدّسون فوق بعضهم البعض منذ الصباح؟

- يريدون زيادة مرتباتهم.
كثير من الغضب، من الاحتقان ثم يهدأ الجميع ويسلمون أمرهم لصاحب اليمين، إذ من غير المعقول أن تُطلق زوجته بسبب طائرة!
إن ذلك غير معقول حقاً لكنه اعتيادي، كلما توجّهت للمطار حاولت أن أكون كائناً متفهماً للامعقول وألّا أتسبب في طلاق نساء بائسات، يختصم أزواجهن ويهددون بعضهم بطلاقهن أو إغلاق المطار!
تتالياً قادت الفوضى في ليبيا إلى حرق مطارات وتعطيلها وإصابة كثير من الطائرات بحروق وموت بعضها، كان على المرء تطوير قدراته من أجل العودة لبيته، دفعت مبلغاً لرجل وسرقت كرسي أحدهم، لم يكن ثمة حل آخر وإلا لكنت انتظر دوري حتى يومنا هذا قبل أن تلحق الطائرة بأخواتها.
عذابات السفر السبعين ليست حكراً على ليبيا، ففي البلاد العربية الأخرى العذاب نفسه بشيء من التعديلات، أربط الأحزمة لاستجواب من موظف يخوّله توجهه الخاص وليس توجّه دولته أن يطرح الأسئلة التي يريد، يمسك بجواز السفر ويشرع العذاب واحد وستون.
- لماذا تسافرين دون محرم؟
- أبي مات وعمري أربع سنوات، زوجي قُتِلَ في الحرب، ليس لدي أطفال، ليس عندي أخ من الرضاعة، لدي أخ واحد لكنه لا يستطيع السفر بسبب عمله وعائلته، سفري طويل للدراسة والعمل.. إلخ.
أقول لجسدي «جهز نفسك»، موظفة تتقدّم للمس وإعمال يديها بحثاً عما يُهدِّد الأمن القومي ولم يحدّدوه لنا في قائمة خاصة كي نتحاشى اللمس في كل مكان، لمزيد من الأمن تضع يدها في حقيبة يدي وتفتش محتوياتها، تبحث عن شيء تأخذه لها بحجة أن وجوده على ظهر الطائرة يُشكّل خطراً، بلغ الأمر بواحدة فتح منكرتي الخاصة والقراءة بكل فضول وقح.
لَعلّ أمننا القومي الآن بخير !
في المطارات العربية التقنيات الفنية تتشابه، يسألونك كم تحمل من النقود، ثم أن تريهم النقود بالعين المجردة، من معك، ثم البيضة قبل أم الدجاجة!
الأمن مُدجَّج بالأسئلة والفحص، ومسلح بأجهزة الكشف عن الأسلحة والمعادن والحقائب وحتى النيّات، لِمَ لا؟ مما يجعلني أرتاب حقاً في أن من قاموا بخراب تلك البلد ليسوا مواطنيه، بل مخلوقات خارج نطاق إمكانيات أجهزة الكشف، التي تعرف بالدقة ذاتها ما بين المرء وزوجه وما في حقيبتك وقلبك!
في مطارات أوروبا تشتد المعاملة، الكثير من الاحتياطات الأمنية كلما اجتمع في المسافر أنه عربي ومسلم، يطال التفتيش مستندات السفر والثياب، يفتح علب الماكياج ويدخل في عمقها، وفي حالات الطوارئ تتدخّل الكلاب البوليسية لشمك، دون مفرّ من صراط العذاب الذي تخلع عنده الساعة وحزام البنطلون والسترة والبوط وغطاء الشعر وماسكته (بالنسبة للمحجبات) تعبره شبه عارٍ، تحمل حذاءك بيدك وتسير حافياً لتستلم من الجهة الثانية حقيبتك ومحتوياتك الإلكترونية في بانيو بلاستيك.
كل ما يدفعك لتحمل إهانة البحث فيك عن مجرم في أوروبا يقابله البحث فيك عن فريسة في العالم العربي، بالطبع ما لم تكن دبلوماسياً أو رئيس دولة أو بارون أعمال خاصة.
في مطار عربي، سألني موظف جمارك.
- من أين أنت؟
- من ليبيا
- لكنك جئت من روما!
- نعم أنت سألتني من أين أنا وليس من أين رحلتي؟
نظر إلى صورتي في الصفحة الأولى، ثم نظر إلى وجهي طويلاً.
سألته : ماذا هناك يستدعي كل هذا النظر؟
- لا تبدين أنت التي في الجواز!
- ماذا؟
- هذه ممتلئة وأنت لا !!
- الجواز صدر منذ أربع سنوات، ألا يحتمل أن أكون قد فقدت وزناً وقيمة أو أصبت بالسكري؟
- هل تعنين أنك كنت سمينة.
- لا، أعني كما قلت.
- كم كيلو فقدتِ؟ بجراحة أو بدونها؟
- ماذا؟ هل هذا ضمن إجراءات التأشيرة؟
وانتهى الحوار برفع صوتي وتدخّل ضابط جمارك آخر لملم الوضع قائلاً :
- سيدتي نتمنى لك إقامة طيبة بيننا وامسحيها بوجهي.
التقنية نفسها تتكرّر، من حلف اليمين إلى المسح بالوجه، أشخاص جعلوا المطارات تشبههم، والسفر قطعة من العذاب، يتمتعون بحماية غريبة، لن أقول مسح وجه أو يمين غليظة، فتلكم مُسلّمات، ربما سنطالب منظمة (إيكاوا) للطيران المدني بإقرارها لفرط واقعيتها.

> كانت فوائد السفر سبعاً والسفر حلم، ثم أصبحت العذابات أكثر من سبعين والسفر كأنه العقاب الأمثل على حلم!



قسوة الحياة وليونتها

جمال جبران

المطارات ليست متشابهة، ولا شبه بين العابرين منها إلى حياة أخرى.

تبدو المطارات بوابات أمل، وفي مواضع أخرى مساحة في هيئة كتاب مفتوح لا يعرف المسافر شكل صفحته الأخيرة، لكن ليس له سوى الذهاب في مُغامرته إلى النهاية.

على هذا، نرى الفارق الرهيب بين بداية فيلم «أميركا شيكا بيكا» (1993) وبين نهايته، واختلاف شكل أبطال الفيلم وهمّ يظهرون في المطار نفسه في حالتين. شكل البهجة الظّاهرة على وجوههم في مُفتتح العمل والشكل ذاته في نهايته، مع الانتباه لكل التفاصيل البائسة التي مرّوا بها زمن الفيلم.

وعليه، لا تبدو كل الأسفار التي يقوم بها النّاس على هيئة رحلات وعطلات وأشغال جميلة وصور حلوة يضعونها في ألبوم ذكرياتهم.

وفي سياق السينما دائماً، يظهر فيلم المُخرج «همّام في أمستردام» (1999) كواحد من الأفلام القليلة التي تحمل تفاؤلاً ورسائل لأولئك الراغبين في اتخاذ المطار نقطة انطلاق جديدة في اتجاه حياة مُختلفة، بعيداً عن البلاد الأصليّة، لكنّ ما يحصل في السينما لا يحصل على نحو مُطابِق في الحياة.

وعلى العكس من صورة العبور في المطارات والذهاب في إجازات أو أشغال أخرى، في سياق الفنّ السابع عربياً، يظهر ذلك المطار مختلفاً في طريقة التعاطي معه على شاشة السينما الغربية، ولو كان ذلك مُنطلِقاً على قاعدة قصص حقيقية حصلت في الحياة.

لا يمكننا هنا القفز على فيلم «تيرمينال» (2004) للمخرج ستيفن سبيلبيرغ، والفنان الفذ توم هانكس، حيث نرى بطل الفيلم (فيكتور نافورسكي)، القادم إلى مطار جون كنيدي بنيويورك من إحدى دول أوروبا الشرقية الافتراضية (كاراكورجيا) بغرض تحقيق رغبة والده الراحل الذي كان عاشقاً لواحد من أشهر فنانّي الجاز ويرغب في

زيارته. لكنّ فيكتور، وهو يحاول تلبية رغبة والده، يعلق في ذلك المطار بعد أن وقع انقلاب في بلده خلال فترة رحلة طيرانه، ما جعل جواز سفره يفقد صلاحيته مع تأشيرة الدخول التي كان يحملها. فأين يذهب، وهو الذي دخل مطار «أرض الأحلام» بطريقة شرعية، ولم يكن له يد في الأحداث التي وقعت في بلاده الأصلية، وقد صارت غير موجودة سياسياً ولم يعد أمر العودة إليها ممكناً!

ستكون لنا هنا فرصة مُشاهدة هذا الفنّان وهو يمارس حيله الخاصة في سبيل إعادة ابتكار حياة بديلة له، خلال حياته الطارئة التي كُتبت له -مُرغماً- في ذلك المطار. تحويل هذا المطار ومساحاته التي يُسمح له بالتحرُّك عليها إلى أرضية يمكنه بداخلها بناء حياته الجديدة، التي يلزمه اختراعها وخلق أدواتها وعناصرها، التي لها أن تجعل مسألة البقاء هناك مُحاطة بأسباب تمنحها بهجتها الخاصة.

كأنها عطلة إجبارية وسوف تطول قليلاً وعليه تكريس جهده لجعلها على هيئة حياة مُحتملة. وكنّا رأينا في العام 2001 توم هانكس في فيلم «كاست أواي» للمخرج روبيرت زيمكس وهو يقوم بعملية ابتكار حياة بديلة، بعد سقوط طائرته في جزيرة نائية، والعيش مُنفرداً بعد نجاته بمفرده، ليصبح في مواجهة أشياء لا تنطبق وقدرته على صناعة صداقات معها، مثل بالونة الكرة الطائرة التي ينهب لرسم وجه على محيطها مُخترعاً وسائل للتخاطب وتبادل المشاعر معها وكأنها من لحم ودم.

على هذا، سيبدو هانكس في «تيرمينال» وهو يقضي إقامته الاجباريّة في مطار كنيدي وكأنه قد امتلك تجربة حقيقية في كيفية إعادة ابتكار الحياة التي صنعها في فيلمه السابق على تلك الجزيرة النائية، لكنّ مع فارق الانتباه أن المطار ليس جزيرة، وإنما ساحة مليئة بحياة كاملة تقريباً، وإن كانت مغايرة بطبيعة الحال لتلك الحياة الحقيقية التي تدور خارج حدوده. وهكذا سيكون على بطل «الميل الأخضر» شرط التعامل مع الناس الذين يعملون هناك ويأتون إلى المطار خلال دوامهم الوظيفي، والنجاح في جعلهم عناصر مُساعدة وقادرة على بثّ أسباب البهجة في شرايين حياته الطارئة البديلة التي وجد نفسه فيها.

لن يكون من السّهل هنا عدم الانتباه لتلك المهارة التي يمتلكها هانكس في توفير كافة العناصر اللازمة لنجاح فيلم من أعماله. حرصه على نطق اللغة الإنجليزية، والتي سيبدأ بتعلّمها خطوة بخطوة، لكنّ مع احتفاظه بنبرة مميّزة مُختلفة عن نبرة الكلام العامة الظاهرة في حواريات أبطال العمل الرئيسيين، وكأنها نبرة القادمين من بلاده الأصلية، وهو ما نجح فيه بطريقة لن تجعل المُتلقي يواجه صعوبة في اقتناعه بشخصية هذا القادم الغريب إلى أرض جديدة، وقد صارت له حياة بديلة على مساحتها، وعليه يقع واجب النجاح في عبورها.

من هنا، سنرى وبشكل تدريجي كيف سار بطل «فيلاديلفيا» في عملية اعتياده وتأقلمه مع حالة التفاصيل اليومية الجديدة التي صارت مفروضة عليه، ونجاحه في خلق حالة التواصل الاجتماعي مع الناس العاملين في أرض المطار، وسحبهم إلى منطقته الخاصة وجعلهم على هيئة متواطئين معه من أجل تحقيق هروبه من محاولات الخنق والإبعاد التي ما توقف رجل أمن المطار الشرير فرانك ديكسن (ستانلي توس) وهو الذي لم يقدر، من وجهة نفسية، على تقبّل وجود هذا العالق في المطار ولامُتيحاً لأي فعل تسامح معه.

ومن نقطة نجاحه في ابتكار طرق التواصل الاجتماعي إلى نقطة الحبّ، حيث ظهر أن المسألة قد تجاوزت حاجز الحياة البديلة الطارئة أو المؤقتة في ذلك المطار لتصير حياة كاملة وحقيقية، حيث تظهر مضيفة الطيران إيميليا وارن (كاترين زيتا جونز) وهي الفتاة العالقة في حياة عاطفية مُشتتة تجعلها تبكي دائماً ولا تجد معنى لأيّامها أو شغلها. وهي النقطة التي سينجح العابر فيكتور نافورسكي في التقاطها ويجعلها فتاة مُبتهجة في تلك الأوقات التي كانت تجمعها به في المطار ذاته، وعلى وجه الخصوص في المشهد الكاشف لهدية العاشق العابر إليها، وقد نجح في صناعة نافورة على أحد جوانب صالات المطار.

على هذا تبدو تلك الحياة البديلة لذلك العابر وقد صارت حياة دائمة ولم يعد ينقصها شيء. كأنه يريد إقناعنا بإمكانية البقاء على قيد الحياة مهما بلغت درجات قساوة تلك الحياة علينا.

> سيبدو هانكس في «تيرمينال» وهو يقضي إقامته الإجباريّة في مطار كنيدي وكأنه قد امتلك تجربة حقيقية في كيفية إعادة ابتكار الحياة التي صنعها في فيلم «كاست أواي»

يستلهم آلان دي بوتون (1969) كتابه «أسبوع في مطار»، من «أسطوريات» رولان بارت، و«محاولة استنفاذ مكان باريسي» لجورج بيريك. لم يلبث أن جذب انتباهه مكاناً مُحدّداً، قد لا نتوقّف عنده أحياناً، إنّه: المطار. لم تأت المبادرة من المؤلّف، ولكن من القائمين على مطار «هيثرو»، مركز لندن الاستراتيجي للرحلات الدّوليّة. اقترحوا على الكاتب مسكناً غريباً نسبيّاً، يكمن سرّ غرابته في أنه يقع داخل غرفة بفندق في قلب المحطة رقم (5). وهكذا حاول آلان دي بوتون الكتابة، على خطى الحداثيين في مطلع القرن العشرين، مفتوناً بهذا الرمز المُجسّد للتكنولوجيا المعاصرة، بإنجازه الفني والمعماري. نظرة مؤلف «فن الترحال» و«هندسة السعادة» تسبر ما قد يقوله، وما يخفيه المطار: المواعيد، قلق المغادرة، احتمالات الوفاة، الافتراق. ولكي يُحيط بالتعقيدات المرتبطة بالمطار، من فوضى العلامات والتدفّق البشري، يستعين المؤلف بجميع أشكال الكتابة، من مزج لشذرات قصصيّة، ورؤى فلسفية، ولمحات شعرية.

المطار بوصفه فضاءً شعريّاً

ترجمة: بوداود عميّر

آلان دي بوتون، لماذا وافقت على دعوة مطار هيثرو؟

- أولاً، أنا أعشق المطارات. جميع كتبي تتضمّن تلميحاً ما للطائرات تارةً، وللمطارات تارةً أخرى، ومن ثمّ، صارت موضوع اهتمامي منذ فترة طويلة. بيد أنه من دون إذن خاص، لا يمكنك المكوث مدّة طويلة بين تلك المواقع. وقد حدث لي بالفعل، أنني حاولت قضاء بعض الوقت في مطار «هيثرو»، بُغية تأليف كتابي «فن الرحلات»، ولكن سرعان ما قامت الشرطة بطردي خارج المطار.

وهكذا، أتاحت لي الإقامة داخل غرفة المؤلف، مع الحقّ في طرح أي سؤال أريد، ونحو أي شخص أريد، علاوة على إمكانية الذّهاب صوب أيّ مكان أرغب فيه. من جانب آخر، أبرمت معهم عقداً، يضمن عدم اطلاعهم على فحوى ما سأكتب.

كيف تَمّ تأليف هذا الكتاب عملياً؟

- استقرّ بي المقام وسط قاعة الانطلاق، رفقة مكتبي وحاسوبي. وكان الناس يأتون إليّ، في كل وقت، يحكون لي قصصهم، ويبوحون بآلامهم، وآمالهم. الشّأن نفسه بالنسبة لموظفي مطار «هيثرو»، والتي تُعدّ



مدينة الخبراء بامتياز: هناك منهم من يقضي أيامه وهو يفكّر في القنابل، في حين ينشغل البعض الآخر في إعداد وجبات الطعام، والبعض الآخر في متابعة الأحوال الجويّة. يعيشون جميعاً بين مقاربة منهلة. يشبهون خليّة نحل: كل واحد يترقّب دوره، ولا أحد ينظر إلى ما يفعله الآخرون، وحده المؤلف بإمكانه، وهو يتراجع خطوة إلى الوراء، أن يلاحظ كل شيء. أتذكّر أن أحد الموظفين العاملين في برج المراقبة، قال لي بأنّه لا يفكّر مطلقاً في المسافرين داخل الطائرات، فلو التفت تفكيره مثلاً نحو الطائرة وهي تحمل أشخاصاً، أطفالاً وجدّات، لأصبح الأمر خطيراً بالنسبة إليه. لا بدّ أن يقوده تفكيره إلى أنّ الطائرات في الواقع، هي عبارة عن أضواء صغيرة على الشاشات، يتعيّن عليه التحكّم فيها، بدون أدنى تفكير.

يبدو المطار فضاءً محمّلاً بالتناقضات، يشمل الجانب الإنساني واللاإنساني في آنٍ واحد.. كيف استطعت التصدّي لغرابته؟

- ما يُثير الغرابة حقاً، أن لا أحد يمكث بداخله. سيقيم لبضع ساعات فقط. هي مدينة عصريّة جداً، لأنّ لا أحد يعيش في داخلها. تماماً مثل مجتمعات شبكة الإنترنت، بوصفها فضاءً متدفقاً. حاولت السّيطرة على هذا الفضاء، للتعبير عن رفضي للتّسيير العصري لهذا المكان، حيث كل شيء عابر. ولكن العالم قد يكون لا إنسانياً، حتى في مكتب بساحة أوديون (باريس). في بعض الأحيان، يشعر المرء بالطمأنينة، أن يتواجد داخل مكان يستسيغ لا إنسانيته.

هذا الكتاب عبارة عن مزيج من أشكال أدبية شتّى: التحقيق، الدراسة، شذرات قصصيّة، مقاطع شعرية.. كيف يمكن تصنيفه؟ ثمّ هل يتعيّن تصنيفه؟

- هذا الكتاب هو مزيج من كل ذلك، وأفضل



شيء هو أن نقبله كما هو، من العبث تصنيفه: فيه شيء من علم الاجتماع، ومن الأدب أيضاً.. في الواقع، أحبّ كثيراً كلمة دراسة، لأنها في آنٍ واحد، كتابة شخصية، وثقافية كذلك. أحبّ حريّة وصف الذهاب والإياب، والانتقال من «الأنا»، في اتجاه أسماء ثقافية كبرى، مع قضاء لحظات قصيرة من الحياة اليومية.

عندما نقرأ كتابك، نتذكّر شعراً جميلاً قاله الشاعر الفرنسي أبوليناير (1880 - 1918) عن القطار، هل كنت تبحث عن نفحات شعرية، في هنا المكان الذي لا علاقة له بديهياً بالشعر؟

- من المفيد حقاً أن نتذكّر الشاعر «أبوليناير»، ولأنه كان واحداً من أبناء جيل عرف كيف يتلمّس العصرنة من خلال رؤية شعرية. نجد الشيء نفسه لدى «مارسيل بروست»، وأيضاً «فرجينيا وولف». ولعلّ هنا الجيل، هو أوّل من اكتشف الجمال الكامن داخل القطارات، خاصّة عبر الأشياء التقنية. وهو أمر يُدهشني حقاً، كيف استطاع «بروست» مثلاً، أن يستغرق الوقت كلّه في تدوين صفحات، تُعنى بصوت محرّك الطائرة مثلاً، أو وصف مصابيح أماميّة لسيّارة ما، تلك أشياء ليس بمقدورنا اليوم أن نتصدّى لها، بالشغف نفسه وفضول»بروست». أعتقد أن المطار كفضاء، من شأنه أن يستفزّ كاتباً مثل «ميشال ويلباك»، لأنه يحبّ تلك الأمكنة التي قد يكتشف من خلالها، بعضاً من الكآبة وشيئاً من اليأس بين زحام حياة عصريّة. ولعلّ ما يصادفه من شعر في مطار ما، هو الذكاء البشري، الذي استطاع أن يشيّد كلّ هذه الأنظمة، شديدة التعقيد، أنظمة طيران، ولكن أيضاً على مستوى ترتيب الأمتعة، وتوفير الإطعام: ذاك العدد الهائل من المطاعم، التي تنتج نحو خمسين ألف وجبة يوميّاً، تُستهلك في الجوّ، وفي جميع أنحاء العالم. ثمة عبقريّة منهلة وراء ذلك، ولكن في الوقت ذاته، شيء مفزع حقاً.

تقتبس أيضاً عبارة «والتر بنجامين»: «لا

يمكن مطلقاً التصدّي لثقافة، لا تتطرق في الوقت نفسه للهمجية».

- يوجد هناك بالفعل همجيّة داخل المطار. المحيط، التّدمير، طرد المهاجرين، استغلال العمال. أشبّه الطائرة بعصفور يحلّق في أعالي السّماء، لكنها أيضاً آلة قذرة، تتطلّب نفطاً، وبعض الاستغلال. لكي تكون كاتباً، يفترض أن تكون متوجّساً جدّاً من هنا الجانب في المطار، بوصفه حقلاً للاستغلال. سنكتشف الكثير من المآسي داخل المطار، لو أصغينا إلى نداء الشفقة داخلنا. لكنّني ما أردت الاحتفاء به - بطريقة شبه وقحة ربّما- هو الجمال، وإمكانية الفرح كذلك. هناك الجمال والترف. يبدو لي من المهم تقبّل الترف، لأننا إذا لم نقرّ بأهميّته، ستصبح لدينا نظرة خاطئة عن العالم. يجب الاعتراف بأن مقصورة الدرجة الأولى داخل الطائرة مثلاً، أمر في غاية الروعة. تلك هي الحضارة المعاصرة، إنها «قصر فرساي» العصر الحديث. أن ننكر كلّ سحر المطار، وسحر الطائرة عندما تقلع، اعتبرها حماقة كبرى.

تعتقد أن الكُتّاب لا يتصدّون بشكل كافٍ، لتحوّلات الأمكنة في العالم المعاصر؟

- بالتأكيد، ولعلّ الإشكالية فلسفية وعملية على حدّ سواء. تتمثّل الإشكالية الفلسفية، في فكرة أن العالم المعاصر، عدوّ متوحّش، وخطير، يعجّ بالاستغلال. ولعلّ وصف العالم بهذا الشكل، يؤدّي إلى ترجيح كفة الرأسمالية على الطريقة الأميركية. وأضيف فكرة أخرى، أنّ الحياة الحقيقيّة هي الحياة الشخصيّة، النّابعة من القلب. أما الإشكالية العملية، فتقوم على تحديد هذا الصّنف من المشاريع. بالنسبة للكاتب، من السّهولة بالنسبة إليه، أن يتوجّه إلى المكتبة، للبحث في ماضيه، والنظر في طفولته، بدل أن يغادر منزله. كما تترقّب دور النشر أيضاً، الأشكال الكلاسيكية التي تتلاءم مع هذه الثيمات.

تنزع في مشروع عملك، إلى تثمين موقف «جورج بيريك» من خلال روايته «محاولة استنفاذ مكان باريسي»، والذي استقرّ مقامه وسط ساحة «سانت سولبيس»، من خلال موقعه كمراقب، متلصّص تقريباً.. هل هو الموقع الذي تسعى إليه؟

- يثيرُ اهتمامي كثيراً «بيريك»، وهذا الكتاب على وجه التّحديد. أجد لديه شغفاً بالحياة اليومية، وتفاصيل الحياة العصرية على غِرار: المكانس الكهربائية، أجهزة القهوة، والسّيارات، جميع هذه المعدّات الحديثة. الشيءنفسه بالنسبة لميشال ويلباك: ثمة بالتأكيد وحشيّة ما، نجدها في حديثه عن الأمكنة المعاصرة، في السوبر ماركت على سبيل المثال. لكنّه يعرف جيّداً أنه مكان لتحقيق السّعادة كذلك، لعلّه وجه غريب جدّاً من السّعادة، ولكنها موجودة، ومن ثم لا بدّ من الاعتراف بذلك.

كتاب لمّاع الأحذية، حكايات الناس الذين تلتقيهم، قصّة أعوان الأمن، هنا النص يحتوي على العديد من الروايات قيد الإنجاز، وعلى بدايات روايات، أو روايات غير مكتملة. كما لو أنّ الزّمكان المركّز والآني للمطار لا يسمح بتطوّر المخيال.

- زمن المطار هو في الواقع زمن الشّعر، قصيدة النثر، الشّذرات. وهو ما يتطابق مع واقعه: عندما نمشي في شوارع باريس، نشاهد فيضاً من الروايات القصيرة، عصيّة على المعالجة. الأدب يمنح الانطباع نحو كل ما هو عادي فحسب. هي رواية تقع في 500 صفحة، مع حكاية موجزة. في الواقع، بداية قصّة لا نعرف نهايتها، أو غوص مفاجئ، في لقاء على الرصيف، حول قصّة لا نعرف بدايتها، تقترب أكثر من الحقيقة. الظروف العصريّة في المطار، ولكن أيضاً في العالم، لا تساعد في الإحاطة بتفاصيل القصّة كلها، لأنّ هناك حشداً كبيراً من البشر، وليس هناك ما يكفي من الوقت.

قلتم إنكم ترغبون في «محاولة فهم جنري، وليس أدبيّ فقط، شساعة وتنوّع الإنسانية»: هل لك أن تصف لنا فوضى المطارات؟

- الأمر في غاية البساطة. ففي حياتنا اليوميّة، نصادف عادةً زحام المترو، أزيد من خمسين شخصاً في شارع ما، لكننا مع مرّ الوقت، نتعوّد على ذلك، وننسى ما يعنيه. ففي مدينة مثل باريس أو لندن، ليس هناك مساحة كبيرة، نشاهد فيها حشوداً ضخمة مثلما هو الشأن في المطارات. خصوصاً «المحطة رقم 5»، التي تشبه محطّة من محطّات القطار الكبرى، في القرن التاسع عشر، ولكن على نطاق أوسع. قد يكون هناك عشرة آلاف شخص تحت هذا السقف،

ونحن نراهم، يكفي أن نصعد لنشاهد الجميع. تشعر أننا صغار للغاية. ولكن يمكنك أيضاً التّمتع بهذا الحجم الذي فقدناه. أن نغيب في زحام الأشياء، أن نصبح مجرّد عين تُبصر، أن ننسى آلامنا الخاصة، لنتحوّل إلى جزء من الحشد.

قد نتصوّر أنّ هكذا أمكنة، من شأنها أن تثير فيك شعوراً بالقلق أو شعوراً بالعزلة. غير أن وجودك في مطار «هيثرو»، يُشكّل لك فيما يبدو فراراً من كآبة ما.. كيف صار ذلك ممكنا؟

- في كثير من الأحيان، تتأتّى كآبة المرء من خلال بذله جهداً في سبيل بناء فردانيته. الشعور بالفقدان، الضياع في الزحام، إنها شكل من أشكال الحرّيّة. تقول الفلسفة إنّ السّعادة هي أن تكون وحدك، داخل برج، وأن تقرأ وتفكّر في نفسك. وأنا أعلم أن ذلك ما أقوم به في كل مرّة، ولكن ربما هذا هو السّبب من وراء اهتمامي بالضياع. وبالنسبة لي المطار هو هنا. كما أنه مكان للحلم أيضاً، حيث يحقّ لنا عدم التفكير مليّاً في ما سيحدث لنا. ننظر إلى اللوحة التي تشير إلى «ريودي جانيرو» أو «نيويورك»، وهذه المدن لديها الحقّ في الوجود كمواعيد متكاملة، تماماً لو أننا نلتقي في شارع ما شخصاً، نقع في حبّه، لكننا نجهل عنه كل شيء.

هو مكان للمواعيد، والأحلام، ولكنّه أيضاً تجمّع لمشاعر متضاربة: القلق، والأمل، ترقّب السّفر.

- بالتأكيد، أضف إلى ذلك، أن المطار لا يعترف بحضور تلك المشاعر. وهذا هو السّبب ربما في وجود متاجر وعلامات تقول لنا «اجلسوا هنا»، «شاهدوا سي إن إن» و«اذهبوا إلى التّسوق». كل ذلك من أجل أن ننسى تلك المخاوف غير العادية، المتواجدة في الوقت نفسه: مغادرة المنزل، الانتقال إلى مكان آخر، واحتمالات الوفاة.

تصف في كتابك عاشقين غادرا المطار كما يلي: «كانا يرتديان نظارات شمسيّة كبيرة الحجم، قضيا معظم وقتهما في الفترة ما بين ظهور فيروس الالتهاب التنفسي، وإنفلونزا الخنازير». هل يكمن دور المطار في تدجين المخاوف؟

- فكرة المرور عبر المنطقة الأمنية، توشك أن تتشابه والطقوس الدينيّة، إذ نحاول من خلالها تعويض طهارة افتقدناها. يتمّ غسلنا أمنيّاً، لنخرج أكثر نقاءً من أفكار سيّئة عن عمليّات تفجير وقتل: كل ذلك يبقى على الجانب الآخر. ومن ثمّ، يعتبر في كثير من الأحيان، هذا الهاجس الأمني من وقوع انفجارات، يبدو مبالغاً فيه. بالطّبع، هناك مخاطر محتملة، بيد أنّه يلعب دوراً نفسيّاً أكثر أهميّة من ذلك بكثير. نخاف من قنبلة، لأننا نخاف من شيء آخر. تلك هي مناورة التحليل النفسي الكلاسيكي: نطرد خوفاً أكبر عن طريق خوف آخر. ولعلّ المطار يجعل آلية الطّرد هذه ممكنة.
بالنسبة لكثير من نقاد الحداثة، مثل بول فيريلو، أو جان بودريار، المطار هو رمز يمثل الجنون المعاصر، والسّرعة المهدّدة.. هل ألهمتك فلسفات ما بعد الحداثة هذه؟
- سبق لي أن قرأت لهم، قالوا كثيراً من الأشياء الجيّدة. أفكارهم هي الآن في كل مكان: نحن نعرف أن هذا يحدث بسرعة كبيرة، ويكتنفه الكثير من التكتّم. كتابي بطريقة أخرى، جاء بعد «بودريار». نعرف أنّ الأمر معاد للإنسانية، ونعرف أنه يسير بسرعة كبيرة، ولكن رغم ذلك، نشاهد أشياءً جميلةً، ومثيرة للاهتمام.

في كتابك السّابق عن الفن المعماري، تشير إلى الطريقة التي «تحدّثنا» بها العمارات.. ترى ماذا تقول لنا «المحطة رقم 5»؟

- بالنسبة لي، أعتبر «المحطة رقم 5» مؤشّراً لما قد تكون عليه إنجلترا مستقبلاً. نجد هناك بعض الخاصيّات، يريدونها نموذجية لإنجلترا، ولكنّها ليست لديها، لعلّه حلم جميل، تماما مثل معابد الإغريق والرومان. فالحياة في اليونان وروما لم تكن المعابد، ولكن المعابد كانت تُشكّل نوعاً من الاستشراف لنمط حياة معيّن. والمطار بهذا الوصف المثالي، يمثل أنموذجاً للحياة البريطانية اليوم.
تتناول بشكل غير مباشر، كما هو الشّأن في كتابك السابق، إشكاليّة السّفر، وفرضيّات القيام به الآن، حيث بات كل شيء معروفاً.. هل أصبح السفر ممكناً اليوم حسب رأيك؟
- كلاّ، الأمر هاهنا لا يتعلّق بالغرائبيّة، ولكن أعني القلق، فوبيا السّفر... إن كان ثمة خوف من الخارج، هذا يعني أنّ العالم لا يزال مجهولاً. ثمّ أليس ذاك المجهول الذي نرغبه:



النخيل، فتيات .. ومع ذلك أمر يستحق الاهتمام، ما دام هناك ربما ماكدونالدز في موسكو. في عالمنا، هناك توتّر، بين الخوف من رؤية الشيء نفسه، في كل مكان، والخوف من سوء فهم الاختلاف، لدى الآخرين. والحقيقة هي بين الاثنين.

ثمة لغات شتّى، إلى جانب اللغة الإنجليزية، بوصفها لغة عالميّة، كيف لكاتب يُقيم في مطار، أن يربط علاقته باللغة؟

- أعتبر هذه اللغة، في جزئها الكبير زائفة. ركّزتْ اهتمامي مثلاً، على لافتة كُتب عليها بالإنجليزية: «نحن هنا لمساعدتك». تساءلت: ترى ما هي المشاكل التي يمكنهم مساعدتنا فيها؟ في كثير من الأحيان، تعمل الرسائل التّجارية على النّحو التالي: يقدّمون وعوداً من أجل مساعدة مفترضة، أو حبّ لا يستطيعون الوفاء به. أتذكّر أنني سألت مرّة موظفي المطار: ما هي المشاكل التي تعترضكم عادةً؟ وهل تصادفون أشخاصاً، يقولون مثلاً: «أشعر بالضياع»، «أخشى الموت»، «أوحشني أبنائي» ؟ فكانت إجاباتهم: إنهم يسألوننا خاصّة أين يوجد المرحاض، أو عن حقيبة فُقِدَتْ... من جهة أخرى، ركّزت اهتمامي على كاهن المطار، الذي أكّد لي، أنهم لا يتحدثون إليه عن الرّحلة الداخليّة للمسافرين. كل شيء مادي جداً. ذلك أنّ الذهاب أو الإياب صوب مكان ما، لا يكمن في الوصول فحسب، هو تواصل مع الآخر، هو عودة إلى ذاته، صراع بين الحلم والواقع. يجب علينا إيجاد وسائل، تمنح شكلاً خارجيّاً لجميع هذه الانطباعات.

أنهيت كتابك بالإشارة إلى الأمكنة الأخرى التي يُستحسن من الكاتب تناولها: البنوك، المحطّات النوويّة، دور المسنّين.. هل تخطّط لاستثمار هذه الأماكن أدبيّاً ؟

- فكّرت عقب صدور هذا الكتاب، في جملة من الاقتراحات لهذا النوع من الإقامة. للأسف، الأمر ليس متاحاً. ومع ذلك يتطلّب منا إصراراً أكبر. الفكرة تبهرني، لأنه من الصّعب جداً على الكاتب ولوج هكذا أماكن. إذا كنت صحافيّاً، يمكنك في أحسن الأحوال، إجراء لقاء لمدّة نصف ساعة مع شخص ما، ولكن قضاء يوم كامل، أو حتى مجموعة من الأيام في مكان ما، يبدو صعباً جداً. الفكرة المثالية في نظري، أن يكون هناك عالم، يضمّ كُتّاباً مقيمين في العديد من الأمكنة على غِرار: قصر الإليزيه، محطات نووية، مستشفيات، مجمعات تسوّق، ومؤسّسات.

---

* عن مجلة magazine-littéraire

أدب

حوارات

خليل النعيمي:
كل كائن مسؤول عن ثورته الشخصية



80

سامح الجبّاس :
لا أشغل نفسي بالمعارك



108

ترجمات

84

لازلو كرازناهوركاي:
الكتابة الجادّة تحظى بترويج سيّئ



83

أمجد ناصر
شعرنا لا يجري الاهتمام به إلا إذا كتبه ذوو الأحزمة الناسفة



نصوص

102

أبناء الرماد
ياسمينة صالح



جميع الموتى اسمهم يحيى*

محمد علي سِبانلو

قصيدة «جميع الموتى اسمهم يحيى»، التي نقدّم هنا ترجمتها الأولى إلى اللغة العربية، هي من أشهر قصائده التي أنشدها عام 1986 في خضمّ الحرب العراقية الإيرانية





رحلة سعيدة

نايان رحمان

وصلنا كاملابور، حان وقت النزول، سآخذكِ إلى البيت.
رفعت رونو بصرها إلى الرجل أولاً، فكّرت في الليلة الماضية، فكّرت أن تقفز من القطار، أو ينفجر بها في مكان ما، أو تنفجر عربتهم في مكان ما، ويتمزّق جسمها إرباً هناك.
لكن، لم يحدث، فيا له من يوم بديع، ساكن هادئ، وأمامها النهار!

86

شراء أمل لأربعين عاماً

بي شو مين

على الرغم من أن شراء ورقة يا نصيب لا يكلّف الكثير من المال، ولكن شراءها أسبوعياً مُكلِف، يتراكم المبلغ الصغير، ويتحوّل إلى مبلغ ضخم. قلت له: «لماذا لا تدّخر هذا المال، وتشتري به ملابس تحميك من البرد، أو طعاماً يشبعك؟ في الحقيقة، إن تصميمك على اختيار الأرقام ذاتها، وعدم تغييرك لها، أمر غير حكيم».



120

بحياده تجاه مسلمي فرنسا

النخبة الفرنسية تنتقد المفكِّر إيمانويل تود

لم يسبق أن تعرَّض عالم فرنسي لحملة انتقادات حادّة، بعد تلك التي استهدفت المفكّر الراحل روجيه جاروي، مثلما يواجهها، منذ عدة أسابيع، المؤرّخ وعالم الاجتماع «إيمانويل تود بسبب مواقفه المحايدة تجاه مسلمي فرنسا، ورؤيته لمسيرة باريس في الحادي عشر من يناير/ كانون الثاني 2015، على إثر الهجوم المسلّح على صحيفة «شارلي إيبدو».



116

على أبواب ريف إدلب

عبر ثلاث بوّابات/ فصول، البوّابة الأولى (آب 2012)، البوابة الثانية (شباط 2013)، البوّابة الثالثة (تمّوز – آب 2013) تكمل سمر يزبك ما بدأته في كتابها «تقاطع نيران» محاولتها لقراءة الثورة السورية من داخلها، عبر التقاط المتغيّرات التي أحدثتها في المجتمع على أكثر من صعيد.



حوار: محمود الغيطاني

منذ ثلاثة عقود يعيش صاحب «مديح الهرب» الروائي السوري خليل النعيمي في فرنسا, طبيب جراح دارس للفلسفة، وجوال كبير في البلدان، حيث طاف العالم كلّه تقريباً، فكتب في أدب الرحلة: «مخيّلة الأمكنة»، و«كتاب الهند»، وله العديد من الروايات التي تختلف عن المُنتج الروائي السوري، والعربي بشكل عام. تكتّظ كتاباته بالأيديولوجية الماركسية، كما كانت له تجارب روائية تختلف عما هو معهود في الرواية العربية مثل روايته «الشيء»، وله في الكتابة المسرحية «الرجل الذي يأكل نفسه»، «التفريغ الكائن» و«دمشق 77».

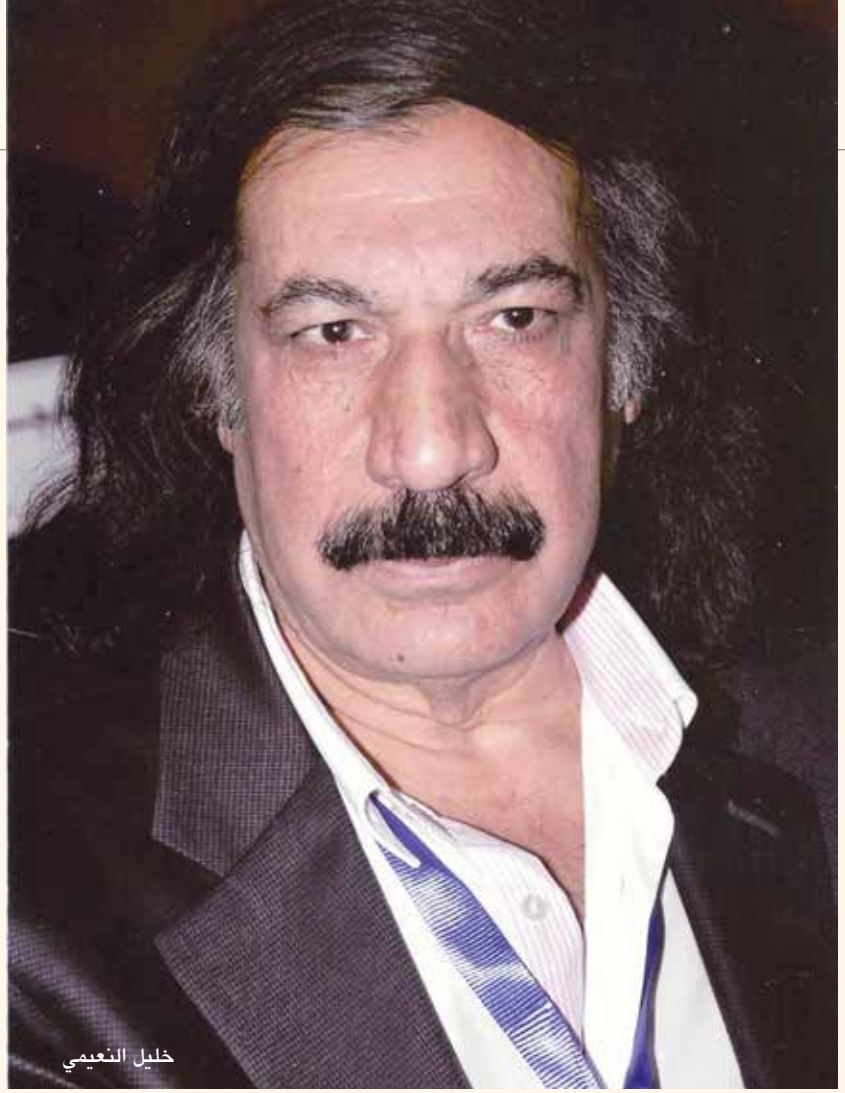
في هذا الحوار لـ «الدوحة» سألناه عن راهن الثورة السورية، وعن الأدب والثورة في تجربته الروائية.

خليل النعيمي:

كل كائن مسؤول عن ثورته الشخصية

قلت من قبل، إن من لا يسافر سيصاب بالعمى؛ لأنه لا يرى إلا نفسه، وكأن الحياة لديه تتحوّل إلى مجرّد مرايا، كما قلت إنك لا تفهم جدوى التشبُّث بالأمكنة. هل هذه الرؤية نبعت من كونك ابن البادية المُرتحل دائماً، أم هو يقين تكوّنَ لديك بعدما تركت سوريا؟

- هو شعور تكوَّنَ لديّ بعدما تركت سوريا، لكن هذا الشعور له علاقة بخلفية ذات بُعد سياسي في الأساس، فنحن، في العالم العربي، نكاد نكون مجبولين على حبّ الأمكنة التي نُقيم فيها، وهذا الحبّ غالباً ما يحول بيننا وبين فكر نقدي كان علينا أن نتمتع به. وفي تصوّري إن أهمّ نقد هو النقد الذي نوجّهه إلى الأقربين منا أولاً، بعد أن نكون قد وجّهناه إلى أنفسنا، ثم إلى المجتمع الذي نعيش فيه، وإلى العالم. الرحيل بهذا المعنى ليس سفراً تجارياً، وليس مشروعاً انتقالياً من مكان إلى مكان آخر، فنحن لا ننفر من الأمكنة، بل من الفكر الذي يتحكّم فيها، نحن -أيضاً- لا نستبدل مكاناً بمكان آخر، بل فكراً بفكر آخر، بمعنى أن السفر لدي هو موضوعة تتخلّل مشروعي الإنساني بالكامل، ابتداءً من الحب، وانتهاءً بالاستياء، إضافة إلى ذلك فالسلطة تحاول أن تجعلنا لا نفتح أعيننا على عالم غير عالمنا؛ حتى لا نرى عيوب عالمنا، ولا حتى مزاياه، وأنا أتصوّر، بعد أن طفت الكرة الأرضية كلها تقريباً، أن الرحيل غالباً ما يكون في صالح المكان الذي نشأنا فيه؛ لأنه يُعيد إلينا الثقة بعاطفتنا الأولى عن هذا المكان. إذاً، كلامي يندرج - لو أحببت- تحت هذا السياق السياسي، أو المعرفي، أو الأخلاقي، ومن ثمَّ التعليمي؛ لأننا لا يمكن أن نتعلّم ونحن نسكن المكان نفسه، بل نتعلم بالانتقال، والكائن -أصلاً-


خليل النعيمي

لا يتعلّم في مرحلة الطفولة فقط، إذ هو ينتقل من مرحلة الطفولة، إلى مرحلة الشباب، إلى مرحلة الكهولة، إلى الشيخوخة، وهذا أيضاً من وجهة نظري سفر، سفر في الزمان، ويعادل -أحياناً- السفر في أمكنة مختلفة.

صرّحت بقولك: «للأسف، كثرت في الآونة الأخيرة، في صحف عربية رصينة، الدعوة إلى إنجاز أدب ثوري يربط الأدب بالثورة، وهذه طفولة أدبية لن يستجيب لها أحد»، في حين أنك انحزت للثورة السورية منذ بدايتها.

- أنا منحاز بالفعل للثورة السورية، وغيرها من الثورات العربية، ولكن، للسورية بشكل عميق؛ لأنني سوري، ولأنني تركت سوريا منذ حوالي ثلاثة عقود لأسباب سياسية أيضاً، ولم أستطع الرجوع إلى سوريا حتى الآن، وأعرف قسوة النزوح القسري عن البلد الذي نحبّه ونتمنّى أن نعيش فيه، لكني أخشى، الآن، بعد كثرة الادّعاءات الثورية (وربما تكون هذه حتى حالتي) أن يبدأ الخلط بين من هو فعلاً مناصر للثورة ويريدها أن تتحقّق، وبين من هم في عجلة النظام القديم ويريدون، الآن، أن يتغيَّر العالم، ولكن كما هم يريدون. وحتى لا ندخل في مشكلة تأثيم من يحبّ أن ينتسب إلى الثورة أو وضع العوائق، أتصور أن كلّ كائن مسؤول عن ثورته الشخصية، وأتصوّر أن الثورة العامّة لا يمكن أن تحصل من دون ثورات شخصية. وفي العالم العربي نحن في حاجة -بالفعل- إلى ثورة عميقة، وأتمنّى أن تحدث ذات يوم، ولكننا لا ندري متى. أتصوّر أن ما يحدث اليوم ليس ثورات بالمعنى العميق، بل هي إرهاصات ثورية تنقلنا؛ لأن الثورة، حينما تتحقّق، سيكون لها بُعد آخر.

تُقيم في فرنسا منذ سنوات طويلة، ورغم ذلك فإنك ما زلت تعيش مشاكل الوطن السوري، ولا تكتب سوى عنه. ألم يؤثّر طول إقامتك في فرنسا على عالمك الروائي؛ بحيث تجعلك تخرج من هنا العالم إلى عالم آخر أكثر سعة؟

- أتصوّر أنها أثّرت كثيراً، وجعلتني أخرج من العالم الضيّق القديم إلى عالم أكثر سعة، لكنك لو تقرأ، الآن، الروايات التي تُكتب داخل سوريا، وموضوع هذه الروايات، والهوامش التي تدور فيها، ثم تقرأ رواياتي فسوف تكتشف أن هناك نقلة كبيرة، ليس بالمعنى القيمي؛ أي ليست بمعنى أني أفضل من الآخرين، لكنك ستكتشف من الجملة الأولى أنني أكتب من مكان آخر. وبالمناسبة، الكتابة المستمرّة عن الأمكنة التي نحبّ هو ليس استمراراً فيها؛ لأننا لم نعد نُقيم فيها، وهو ليس تقديساً لها؛ لأننا من السهل أن ننقدها، وهو ليس ردّ اعتبار لها أيضاً لأننا تركناها، بل هي مسألة أخرى، هذه المشكلة هي مشكلة القارئ، لكن من يقرأ -بالفعل- سيكتشف أنني أكتب من قارة أخرى، وحتى المواضيع التي أعالجها هي مواضيع أخرى، بمعنى أنها مُحرّرات لكي أتحدّث عن ذلك العالم، لكنها ليست وقائع ذلك العالم. وأنا أتصوّر أن الأدب، في عمقه، هو المحرّض للكتابة عن وضع مختلف إذا كنا نريده أن يكون مختلفاً؛ إن الإشكال في «مئة عام من العزلة» لجابرييل جارسيا ماركيز هو ما يوحي به النصّ لا الوقائع.

كنت من المناصرين للثورة

السورية في بداياتها، هل ما زلت على موقفك نفسه اليوم بعدما اجتاح تنظيم داعش سوريا؟

- بكل تأكيد؛ لأن الثورة لا علاقة لها بداعش، ولا علاقة لها حتى بالسلطة السياسية القائمة، سلطة الأسد، إلا من خلال إزاحة هذه السلطة عن المشهد السياسي الاجتماعي، داعش لا تمثّل الثورة، ولا جبهة النصرة تمثّلها، ولا الحركات الإسلامية. الثورة هي حركة الناس ضمن هذا الظرف الخطير، ومع الأسف الشديد إن هذه الحركة لم تُؤتِ، حتى الآن، ثمارها، وهذا شأن ثوري معروف في التاريخ، فالثورة لا تنجح دفعة واحدة، لأن الثورة هي ثورات متلاحقة، تماماً مثل الهزّة الأرضية التي تليها هزّات أخرى، قد تكون أخفّ، وقد تكون أفظع من الهزّة الكبيرة. في النهاية أنا مع الثورة طبعاً؛ لأن تعريفي للثورة لا يتضمّن وجود الحركات الإسلامية، ولا حركات أيّ دين، ولا الحركات المحافظة، مع احترامي لكل أنواع الحركات الإنسانية التي قد تُساهم في إنجاح الثورة.

■ هل ترى أن أيّاً من الثورات العربية التي اندلعت في المنطقة قد حقّقت شيئاً مما كانت تصبو إليه؟

- كلها حقّقت أشياء حتى لا نعتقد نحن أنها لم تنجح؛ لأن الثورة هي الزلزال، وعندما يحدث الزلزال لا تسأل ماذا خَلّف فالخراب، الدمار، الانهيار، الإحباط، البؤس، القتلى والنزوح... كلّه ذلك فعل ثوري ولا يمكن أن نصنع الثورة بريشة النعام والقلم...

جميع الثورات العربية استطاعت تحقيق شيء ما، حتى تلك التي أدّت إلى عكس ما نتوقّع منها؛ لأن العكس، دائماً، هو الصحيح في التاريخ، ونحن من يعطي للتاريخ معنى، وما يحدث الآن، حتى مع ارتدادنا إلى الوراء، هو خطوة إلى الأمام. ظل الوضع الساسي في العالم العربي القديم قائماً على القمع، والسلطة العربية بقيت خارج نطاق التاريخ، وكان هذا الوضع سيتزلزل ذات يوم، وحدث أنه تزلزل الآن، لكننا لم نصل بعد إلى نقطة النهاية.

■ نلاحظ أن انتماءك الأيديولوجي للماركسية يظهر، بشكل لافت، في أعمالك الروائية. ألا ترى أن الأيديولوجية قد تُفسد الأدب؟

- بالتأكيد أرى ذلك، لكني أتصوّر أن الأيديولوجية التي تقصدها، والتي أنا ضدّها أيضاً، هي عندما يكون الأدب «دوجما»، مثل أدب حنا مينا في سوريا مثلاً، ومثل الكثير من الأدباء الآخرين الذين هم منخرطون في العمل السياسي، وهم يمشون في قسم الواقعية الاشتراكية في العمل السياسي، لكني حينما كبرت ووعيت كانت الواقعية الاشتراكية تنهار، وكان هناك الفكر الوجودي، والفكر الماركسي المتحرّر من الواقعية الاشتراكية. وبالمناسبة، الواقعية الاشتراكية ليست ماركسية، بل هي ستالينية؛ لأن ماركس والكتابات الماركسية للمختصّين هي ضدّ «دوجما»، أو الاعتقادات النهائية، ولكن هذه الاعتقادات النهائية التي أخذتها فيما بعد تخلّت عنها النخبة الأدبية، وأخذتها السلطة السياسية في العالم العربي، وبالخصوص في القسم الذي يدّعي التقدمية، مثل حزب البعث، ومثل الأحزاب الشيوعية اليسارية؛ لأن الدوجما هي تجهيز الجماهير للخضوع المُطلق. وفي العالم العربي كان هناك بعض الكتّاب الذين كانوا واقعيين اشتراكيين، لكن الأجيال اللاحقة تجاوزتهم سريعاً لأنها لم تصمد للعواطف الإنسانية، في حين أن السياسة هي سلوك وخضوع كان من الممكن أن يستمرّ، مثل حزب البعث العربي الاشتراكي الذي أخذ المنهج الستاليني وطبّقه رغم أنه يدّعي أنه حزب عربي واشتراكي، ومن ثمَّ فأنا أميِّز بين الاثنين، ولا يوجد لديّ خلط بينهما.





أمجد ناصر

الشِّعْر والإرهاب

هل أدّى الاعتبار المبالغ به للشعر، عند العرب، إلى أن يكون أداة حشد للقاعدة ومنافِسَتها داعش في أيامنا الدامية هذه؟

ربّما هذا ما يقوله مقال مُطَوَّل نُشِر حديثاً في مجلّة «نيويوركر» بتوقيع المترجم روبن كروسول والناقد برنار هيكل الأميركي المختصّ بـ«داعش» وقضايا الشرق الأوسط عموماً، وهو من أصل لبناني. «إذا أردت أن تعرف الجهاديين، اقرأ شعرهم»، هذا هو عنوان المقال، ومنه يبدأ- في نظري- خطأ المقاربة. لا أعرف مدى علاقة برنار هيكل بالشعر العربي، ولكني أظن أن روبن كروسول، الذي ترجم شعراً عربياً حديثاً وروايات إلى الإنجليزية، يعرف الشعر العربي، أو يعرف ما نعدّه اليوم شعراً وما هو ليس شعراً، حتى لو اتّخذ لبوس الشعر، ولكن معرفته وصداقته ببعض رموز الشعر العربي الحديث، لم تغلب على مساهمته في هذا المقال المطوَّل. فالمقال يبدأ بداية خاطئة، فهو يعدّ النظميات الركيكة التي يكتبها «الجهاديون»، ونموذجهم هنا «شاعرة داعش»، أحلام النصر، شعراً.

قرأت ما تيسَّر من «شعر» هذه الفتاة «الجهادية» على الإنترنت مثلما قرأه الكاتبان، فلم يسبق أن سمعت باسمها، ناهيك عن «شعرها»، رغم عملي الطويل في الصحافة الثقافية. يكفي أن أورد لكم هذه الأبيات لتدركوا أن أي مدرّس في كُتّاب متواضع، في أي قرية عربية نائية، بإمكانه أن يكتب أفضل كثيراً من هذا الكلام الموزون والمقفّى.. الركيك:

نحنُ يا أختاهُ نحيا ... في ظلامٍ وَشرورْ
بينَ آهاتٍ وَشكوى ... مثلما بحَرٌ يمورْ
دينُنا أمسى غريبًا ... وَبنوهُ في الهجيرْ
كلُّ مَنْ رامَ المعالي ... صارَ مطلوبًا خطيرْ
سامنا بالظُّلمِ لؤمًا ... كلُّ جلاّدٍ يجورْ
قدْ غدونا بعدَ هنا ... مثلَ بركانٍ يثورْ!!

***

يقول كاتبا المقال إن الشعراء العرب المعاصرين يقرأون الشعر الأجنبي ويترجمونه، والشعر الحرّ (التفعلية على ما أظن)، والشعر النثري (قصيدة النثر) هما الممارسة الشعرية المعتادة لديهم، ولكن الشعر القديم- رغم فقدانه بعض زخمه- لا يزال موجوداً، على نحو مدهش، في الساحة الشعرية العربية. ويرجعان ذلك الى كون الأخير هو المقرَّر في مناهج الدراسة العربية، وهذا صحيح بالطبع، لكن الخطأ في قولهما إنه لا يزال حياً ومتداولاً في الفضاء العام، مثالهما على ذلك مسابقة «شاعر المليون»!

يبدو أن الكاتبين خلطا بين مسابقتين هما «شاعر المليون» و«أمير الشعراء»، فالأولى حكر على الشعر النبطي، بينما الثانية للشعر الفصيح، العمودي وما يشبهه. ولكن مسابقات كهذه ،خصوصاً الفصيحة منها، لا تعبِّر عن وجود للشعر التقليدي الذي «يدعو إلى الدهشة» في الحياة الأدبية العربية، فهو غير موجود على المستوى الإبداعي المجدّد؛ لأنَّ ما تتاجر به هذه المسابقات، وما يُنسَج على مثاله، «شعراء الجهاد» الداعشي والقاعدي، ومن لفّ لفّهم، لم يعدّه القدماء شعراً، فكيف سيعدّه كذلك الحديثون؟ وهذه عودة إلى معركة الشعر العربي الحديث التي انقضى عليها أكثر من سبعة عقود.

قبل كروسول وهيكل كان هناك من اهتمَّ بـ «شعر» أسامة بن لادن، ومن اهتمَّ بـ«شعر» صدام حسين. لقد سئلت من صحافة أجنبية، غير مرّة، عن رأيي في شعر المذكورين فعبَّرت عن غضبي من استمرار امتهان الغرب لنا: فكيف لا يظهر «شعرنا»، ولا يجري الاهتمام به إلا إذا كتبه ذوو الأحزمة الناسفة وقاطعو الجسور مع الذات والآخر؟ كيف لا تحظى الحياة العربية الحديثة بقليل من الاهتمام الذي يحظى به سكّان الكهوف وقاطعو الرؤوس؟

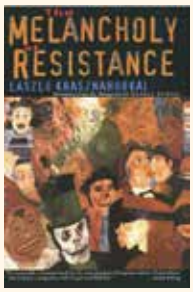
تعطي مجلّة مهمّة مثل «نيويوركر» حيِّزاً لـ «شاعرة داعش»، أحلام النصر، لا يمكن أن تفرد ربعه للأدب العربي الحديث مجتمعاً؛ فليس المهمّ هو «الشعر»، بل مَنْ يقوله، خصوصاً إذا كان الذي يقوله يقطع الرؤوس، ويحرق السجناء أحياء أمام الكاميرا.

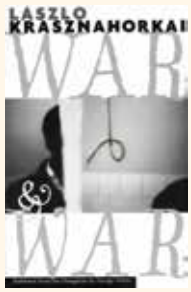
لازلو كرازناهوركاي:

الكتابة الجادّة تحظى بترويج سيّئ

لنا عبد الرحمن







في صورة التُقِطت له من الجانب الأيسر، يبدو الكاتب الهنغاري لازلو كرازناهوركاي László Krasznahorkai يدخّن سيجارته وينظر إلى أسفل، فلا تبدو عيناه بزرقتهما الحادّة، يربط شعره الأبيض إلى الخلف، ويفكّر بعمق، وتحت الصورة كُتِبت جملة قالها في أحد حواراته: «أكتب نصوصي داخل رأسي، في الخارج هناك ضجيج ،غالباً لا يُحتمل، أما في الداخل فلا يوجد سوى الصمت المهيمن.».

هذا الصمت حوّله الكاتب إلى سرد يحمل بين ثناياه نوعاً من الرعب، الكوميديا، الجمال، والإثارة أيضاً؛ مما جعل جائزة مان بوكر العالمية (2015) تصل إلى يديه بعد منافسته، في اللائحة القصيرة، أسماء أدبية قوية الحضور جديرة بالقراءة والاكتشاف، كونها حقّقت تنوّعاً في التجارب الروائية بسبب تعدّد الانتماءات الجغرافية للكُتّاب، وثراء الموضوعات الروائية، منهم الكاتب الهندي أميتاف غوش، والروائية ماريس كوندي القادمة من إحدى جزر غوادالوب، والكاتبة الأميركية مارلين هو، والكاتب الأرجنتيني سيزار عيرا.

والجدير بالذكر أن القائمة ضمّت كاتبين عربيين هما: الكاتب الليبي إبراهيم الكوني، والكاتبة اللبنانية هدى بركات.

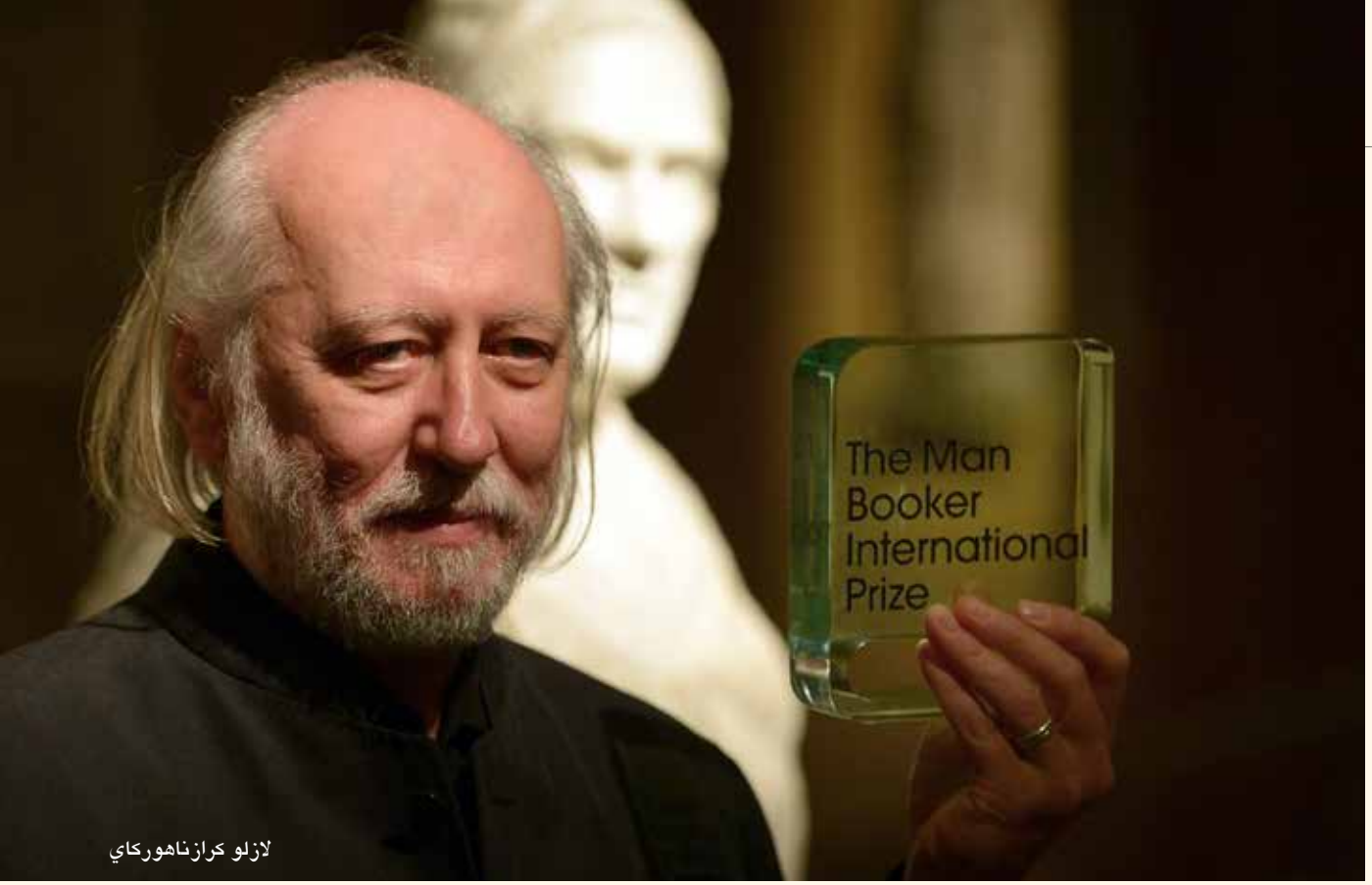
لازلو كرازناهوركاي اسم جديد بالنسبة للقارئ العربي، لم تُترجم، حتى الآن، أيّ من أعماله إلى العربية، وربّما يأتي فوزه بهذه الجائزة بداية لاكتشاف عوالم هذا الكاتب الذي رأى- هو أيضاً- أن نيله للبوكر سيكون جسراً لوصول رواياته إلى قرّاء جدد قائلاً: «آمل أن أتمكّن من خلال هذه الجائزة أن ألتقي بقرّاء جدد في العالم».

هذه الرغبة لا تنفي أن لازلو كرازناهوركاي كاتب مكرّس في هنغاريا وألمانيا، بل في أوروبا عموماً، وهذا يتّضح من سيرته الشخصية التي تكشف عن عدّة جوائز وتكريمات نالها على مدار رحلته الأدبية، مثل أعلى تكريم ثقافي في هنغاريا، وجائزة كوسوث، وجائزة أفضل كتاب تُرجم في الولايات المتحدة، لمدّة عامين متتاليين.

نشر لازلو خمس روايات، أشهرها رواية «تانغو مع الشيطان» (1985) و«كآبة المقاومة» (1989). تنتمي أعماله إلى روايات ما بعد الحداثة، حيث الدمج بين عالم العقل وعالم الجنون، الفانتازيا والكوميديا السوداء، الشغف والخوف، الخسارة والرغبة العدمية في الانتظار، ربما لهذه الأسباب وُصِفت رواياته بالصعوبة التي لا ينفيها الكاتب، بل يفاخر بها، كتابته ليست من أنواع الكتابة الرائجة جماهيرياً، وهو يدرك هذا جيداً، بل يفسّره بقوله: «إن معظم الكتابات التي تتميّز بنوع من الجدّية سوف تحظى بترويج سيّئ، هكذا كانت كتابات كافكا، كذلك الأمر بالنسبة للكتاب المقدّس، فالعهد القديم من الصعب قراءته، مَنْ يجد صعوبة في قراءة أعمالي يجدها أيضاً عند قراءة الكتاب المقدّس، هذا لأن الثقافة الاستهلاكية تهدف إلى وضع العقل في حالة تنويم، حتى إنك لن تكون واعياً للحالة التي وصلت إليها، ويتمّ إنفاق الكثير من الأموال للحفاظ على هذا الوضع، بل يوجد هوس عالمي لتحقيق غياب الوعي؛ مما يخلق نوعاً من الثبات الوهمي في عالم قائم- أساساً- على التحوّل المستمرّ، هذا يؤدّي إلى افتراضات بالأمان لا وجود لها من الأساس.».

يكتب لازلو عن هنغاريا، عبر الرمز، وأحياناً بشكل واضح عن المرحلة التي سيطرت فيها الحقبة الشيوعية، عالم متوتّر، وأجواء ضبابية مائلة إلى السوداوية تسيطر على رواياته، وفي وسط هذا يُطعّم سرده بنوع من الكوميديا الساخرة.

يصف النقّاد العديد من أعماله بأنها تعالج -استعارياً- نهاية العالم، وزوال المدنية، والتكنولوجيا، ومن وجهة نظر لازلو أن هناك مراحل في التاريخ لا يتخيّل معها البشر -فقط- أن حقبة ما ستنتهي، بل إن العالم كلة يمضي إلى حتفه، يقول: «إن توقّع النهايات وارد دائماً، لأننا لا نعرف سوى معلومات قليلة عن أسباب اندثار الحضارات القديمة، سواء أكانت



لازلو كرازناهوركاي

إغريقيـة أم فرعونيـة أم غيرها، مثلاً بالنسـبة للرومان حين انهـارت روما كان هنا بالنسـبة لهم انهيـاراً للعالم كله أيضاً، أرى أن (التاريـخ الأوروبي وغير الأوروبي) ليس إلا سلسـلة مـن الهزائم والأزمات، أظن أنـه لو كان هناك حياة بعد مئتي عام سوف ينظرون إلينا بكثير من الهزل.».

من خلال الاطّلاع على حوارات لازلو يمكن تلمُّس بعض جوانب التناقض في شـخصيّته؛ هو يصف نفسه بأنه لا يتكلّم كثيراً، ويمضـي أيامه في الوحدة والصمت، لكنـه حالما يبدأ بالكلام فإنه يتحدّث بشكل متواصل، لكن دون أن ينهي جملته.

وُلِـد لازلـو عـام 1954، درس الحقـوق واللغـة الهنغاريـة والأدب، نشـر أولـى رواياتـه «تانغو الشـيطان» التـي قدّمته إلى الوسـط الأدبي الهنغاري، ثم تحوّلت إلى فيلم سـينمائي أخرجـه مواطنـه بيـلا تار عـام 1994، كما أخـرج، في العام 2000، روايته الثانية «كآبة المقاومة».

غـادر لازلو هنغاريا عـام 1987 ليقيم في برلين الغربية، كما تنقّـل بيـن عدة دول، ثم اسـتقرّ مـدّة من الزمن بيـن منغوليا والصيـن. فـي عـام 1999 وخـلال كتابـة روايتـه «الحـرب والحرب» اسـتقرّ في نيويورك في شقّة الشاعر الأميركي آلان جونسـبرغ، حيث اسـتفاد كثيراً من تلك الأجواء الأدبية التي أحاطت به.

يعدّ لازلو نفسَـه ناقداً لأعمالـه، إذ بعد مرور ثلاثين عاماً على صـدور روايتـه الأولى أعـاد قراءتهـا وتقييمهـا وتوصّل إلى حكمـة تقول إنهـا ماتزال تصلح للقراءة في هـذا الزمن أيضاً، حيث لم يتغيّر أيّ شيء عن الزمن الماضي.

تتحـدث رواية «تانغو الشـيطان» عن إحـدى قرى المجر، لكن القرية التي يحكي عنها لازلو لا يوجد فيها ذاك الجانب الريفي للقرى، بل يكشف من خلال سكّانها عن كل البشاعات البشرية التـي، علـى إثرهـا، يتطلّع النـاس لأيّ نجاة من هـذه القرية البائسة التي تغرقها الأمطار، إلى أن يصل إيريس الذي ظنّوه ميتاً بسبب اختفائه الغامض، ليقدّم لهم الوعود بالثراء وإنقاذ البلـدة مـن الفقر والبـؤس، يبدأ في جمع الأمـوال منهم، وهم ينظرون إليه كمخلِّص، إلا أنه ليس أكثر من شيطان في ثوب نبي.

إن لازلـو- في إعـادة تقييمه لروايته ورؤيته لهـا أنها ماتزال تنطبق على هذا الزمن- يسـتند- كما يبدو- إلى الجشع الكوني الذي أصبح مهيمناً على البشـر في شراهتهم للمال، وتهافتهم على العالم الاستهلاكي الذي يستهلك إنسانيتهم في نحو أوّل.

روايتـه الثانية «كآبـة المقاومة» كتبها عـام 1989، وتُرجمت إلـى الإنجليزيـة عـام 1998، تنـاول فيها مدينـة صغيرة في هنغاريا، يصل إليها سيرك جوّال غامض، تصف الرواية حالة مـن الهـوس الجماعي لسـكان المدينة عقب وصول السـيرك، وطريقة تفاعلهم مع الأمر.

تشـترك روايات لازلو- غالباً- بوجود منطقة من التسـاؤلات العدمية لأشـخاص منسـيّين في بقعة ما مـن العالم، ثم يصل إليهـم وافـد يعدهـم بالمسـتحيل، هـذه الدلالـة الرمزيـة التي يستعين بها لازلو كأنه ينبّه، من خلالها، إلى تأثير الحضارة الغربيـة على البشـر، ثم وصول العالم إلـى نقطة من الظلام بسبب الافتتان الأعمى بالعالم المادي البحت.

الجديـر ذكـره أن جائزة مان بوكـر الدولية تُمنَح كل سـنتين لكاتـب لا يـزال على قيـد الحياة، عـن روايات نشـرها باللغة الإنجليزيـة أو تمَّـت ترجمتهـا، ويُعَـدّ لازلـو الفائز السـادس بالجائزة، فقد مُنِحت- سـابقاً- لإسـماعيل كادريه في 2005، وشينوا أشيبي في 2007، وأليس مونرو في 2009، وفيليب رو ث في 2011، وليديا ديفيز في 2013.

من الأدب الأوردي المعاصر

مسعود مفتي

تقديم وترجمة

د.هند عبد الحليم محفوظ*

مسعود مفتي من ألمع أدباء باكستان في الوقت الراهن، وما زال عطاؤه مستمرّاً حتى اليوم؛ لتعدُّد إسهاماته الإبداعية، وتشعُّب آثاره الأدبية، فقد كتب القصة، والرواية، والمسرحية، والريبورتاج، واليوميات، والأدب الساخر، وله إسهامات في الرسم الكاريكاتوري.

ولد في العاشر من يونيه عام 1934م، واسمه الحقيقي مسعود الرحمن، لكنه اشتهر في عالم الأدب باسم مسعود مفتي.

دخل مسعود مفتي السجن خلال الفترة من عام (1971 - 1974م) بسبب منصبه السياسي، حيث كان يشغل منصب السكرتير العام لباكستان الشرقية، وتَمَّ اعتقاله كأسير حرب، ثم أُفرج عنه عام 1974م، وعاد إلى باكستان في الفترة التي كان يتولّى فيها بوتو رئاسة الوزراء، وقد تَمَّ تعيينه نائباً لحاكم المراكز التي تبدأ بحرف «ل»، وهي: لاركانه- لورالائي- لاهور- لايلبور

حصل على عدّة جوائز منها: وسام القائد الاعظم عام 1968م، جائزة «6 سبتمبر الأدبية» عام 1969م، عن مجموعته القصصية عرق الحجر، جائزة «آدم جي الأدبية» عام 1974م، عن ريبورتاج وجوه، جائزة «Who is who?- (مَنْ هنا؟) العالمية للكتّاب والمبدعين» عام 1982م.

ومسعود مفتي ذو فكر شرقي، ونزعة إنسانية في آن واحد، تتقاطع في أدبه كل الاتّجاهات الأدبية الكلاسيكية والرومانسية، وهو من المؤمنين بنظرية الفنّ للحياة، حيث يؤكّد ارتباط الأدب بالواقع، إذ لا يوجد انفصال بين ذات المبدع وموضوع القضية التي يتناولها.

وقد كتب في العديد من الأجناس الأدبية من مسرح، رواية، قصة، وتقارير، ويوميات، بالإضافة إلى فن الكاريكاتير، كما كتب أدباً ساخراً في بداية حياته.

صدرت أعماله المسرحية الكاملة تحت عنوان «المثلث»، وهي تضمّ أربع مسرحيات. إنجاز مسعود مفتي في حقل الرواية محدود جدّاً، حيث لم تنشر له سوى رواية يتيمة بعنوان «لِعَب» وهي رواية تعكس تفاصيل الصراع بين الخير والشر في المجتمعات التي تئنّ تحت ضغط المعاناة، وقد عُرِضت هذه الرواية على شاشة التليفزيون، بعنوان «جنون»، لكنه صاحب إنتاج غزير في القصة القصيرة، ومن أبرزها المجموعات التالية: «عدسة محدَّبة، عرق الحجر، حُطام، عيد الميلاد وتوبة».



العمل الفني: Jamil Naqsh -باكستان

انتظـــــار

كان يسود الجوَّ هدوء مشوب بالقلق، مثل سكوت الماء الراكد، وكان ضوء الشمس يتسلَّل متهادياً من الأسقف والفواصل التي بين الجدران، كما كان ظلّ الظهيرة يتقدَّم بخطوات وئيدة. وسط هذا السكون المطبق كانت «الله وسائي» تطوي سجّادة الصلاة، ونفسها تتأرجح بين اليأس والسكون، لقد ظلت تسبِّح الله ساعة ونصف الساعة، بعد صلاة الظهر، حيث كانت شفتاها لا تزالان تتمتمان بالدعاء حتى الآن، وعيناها مغرورقتان بالدموع.

كان فناء المنزل المحاط بالطوب مُتَّسعاً للغاية، وكانت الجدران مغطّاة بطبقة من الطين، وكان البيت نظيفاً. وبالرغم من كل هذا كانت تخيِّم على المنزل حالة من الحزن الغامض، والتي لم يكن سببها شدّة حرارة الظهيرة، بل الحكم بالإعدام على زوج «الله وسائي» منذ عدة أيام، وخاصّة بعد تحديد ميعاد لتنفيذ الحكم.

كانت تُكثِر من العبادة بشكل كبير في البيت منذ عدّة أشهر، وقد تغيَّرَ حال هذا المنزل بعد القبض على «كرم دين» :النذر، الصدقات، وقراءة الأوراد، وختم القرآن الكريم، الاحتفال بالمولد النبوي، إرسال الطعام إلى أضرحة الأولياء، كل هذه الطقوس بدأت بعد اعتقال «كرم دين»، وقد استمرّت في أثناء النظر في القضية. والآن بعد إعلان الحكم زاد الاجتهاد في العبادة، فكانت تؤدّي الصلوات في أوقاتها، وتسجد للدعاء له عقب كل صلاة، وكان الأطفال يشاهدون ظهرها ينتفض فيدركون أنها تبكي، أما «بابا جلال» (حموها) فكان

يدنن بمدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، علاوة على أداء الصلـوات، كمـا كان يرتّل آيات مـن القرآن الكريـم صباحاً، وطبقـاً لنصيحة بعـض الناس كان يقطع مسـافة طويلة في طريقـه إلى الأولياء للحصول على بعـض التعاويذ، كما كان يعلّـم حفيديه الصلاة، وكانت حفيدتـه في الرابعة من عمرها عندما تشـاهد أمّها رافعة يديها بالدعاء، تذهب إليها وتسألها: «أمي ! هل دعاؤك من أجل والدي؟ «وبدون أن تنتظر الجواب من أمها، كانت تدخل في الصلاة معها بدون وضوء، وتلتصق بأمّهـا وترفع يديهـا الصغيرتين بالدعـاء، وتحاول بصعوبة شـديدة العثور علـى مكان على سـجّادة الصـلاة، ولا يدري أحـد ماذا تقول في صلاتهـا، ترفع وجهها البريء وتحدّق في وجـه أمهـا، وبمجرّد أن تفـرغ الأمّ من دعائهـا، كانت الطفلة -وبـدون أن تقـول «آمين»- تفـرك بيديها وجههـا بقوّة حتى تنتفخ عيناهـا، ويتقلّص أنفها. كانت «الله وسـائي» تمارس طقوسـاً أخرىبالإضافة إلى الصـلاة، كانت جاراتها يخبرنها بها يومياً.

وبعـد أن انتهـت «الله وسـائي» مـن صلاتها، ها هي تسـتعدّ لتنظيف إناء اللبن كي تذهب لحلب الجاموسة بعد قليل، عندئذ دخـل «بابا جلال» إلـى المنزل: كان كهلاً نحيفاً في الخامسـة والخمسـين مـن عمره، وقد ظهرت عليه علامـات الإرهاق من شـدّة الحرارة وإرهاق السـفر، فقد خرج منـذ الصباح لمقابلة المحامـي فـي المدينة، الذي قـام برفع دعوى اسـتئناف ضدّ عقوبـة «كـرم دين» أمام المحكمة العليـا، كان «بابا جلال» قد وَكّل أكبـر المحاميـن، وأكثرهم شـهرة في المدينـة، من أجل ابنه الوحيد.

عندما لمحت «الله وسـائي» وجه حميها اضطرب قلبها، حيث ظهـرت التجاعيد على وجهه، وقَطّـب حاجبيه، وانطفأ بريق عينيـه، وانحـدرت عمامتـه، وتجمّعـت بعض القشـور على



شفتيه. وقد وضع يده على ظهره بعد أن عَبَر عتبة المنزل. كانت ترغب في أن تعرف كل شيء مَرّة واحدة، لكن شهور القلق علّمتها أن معرفة الأخبار الحزينة ببطء تساعد على تحمّلها، بالإضافة إلى ذلك فقد رَقّ قلبها عندما نظرت إلى وجه «بابا جلال» فبدلاً من أن تستفسر منه عن الأخبار منحته فرصة للراحة، لذلك تركت الإناء بسرعة في أحد الجوانب، ثم نفضت الغبار من فوق السرير، ونظرت إلى الشيشة التي كانت لا تزال ساخنة، فحملتها ووضعتها أمامه، ثم أعَدَّت كوباً من اللبن الرايب، وناولته لـ«باب جلال» الذي قام بنزع الشال من حول عنقه، وجلس على السرير، ثم نزع الحذاء، ونفض الغبار حول قدميه.

- «بابا، لقد رجعت بسرعة، ألم تقابل المحامي اليوم؟!»

هَبّ الأطفال ونهضوا عندما رأوا بعض التغييرات في فناء المنزل. تقدَّمت الطفلة الصغيرة وارتمت في أحضان «بابا جلال»، فجذبتها الأم وأجلستها بالقرب منه، والصبيّ الأكبر الذي لم يبلغ العاشرة من عمره، خرج من الحجرة ووقف أمام الباب، أما الابن الثاني الذي كان في الثامنة من عمره، فقد مَدّ عنقه من الداخل محاولاً سماع الحديث.

هَزّ «بابا جلال» رأسه قائلاً: «أكاد لا أفهم شيئاً!»

- «لماذا...؟ ماذا حدث؟!»

- «كنت أتصوّر أنني، بعد انتهاء المقابلة مع المحامي، سأتوجّه لمقابلة «كرم دين» في السجن، لكن كلام المحامي كان غامضاً، إلى الحَدّ الذي دفعني للعودة إلى المنزل».

-«ماذا قال المحامي؟!»

دخل الولد الأكبر وجلس بالقرب منه.

- «لقد اطَّلع على جميع الأوراق، ويرى أن هناك فرصة لقبول دعوى الاستئناف، لكنه كان يريد التحدُّث مع «كرم دين»، ولذلك ذهب إلى السجن، لكن «كرم دين» رفض مقابلته».

وبينما كان «باب جلال» يتحدّث إلى «الله وسائي»، أراد الإمساك بالشيشة الموضوعة في الجانب الآخر من السرير، ولأنه كان ينظر ناحيتها، فقد قبضت يده على الهواء، فضحك الصبيّ بشدة.

- «انهض أيها الفاشل... إنك غير مهذب. قالت «الله وسائي» ذلك وهي غاضبة.

نهض الصبي ضاحكاً، وفَرَّ هارباً، لكن، عندما سمع جدّه يواصل الحديث، عاد وهو يحاول أن يتحكَّم في الضحك، حتى أصبح قريباً منهم.

- «لكن لماذا؟»

- «لا أعرف... لقد أرسل «كرم دين» رسالة من الداخل، مفادها أنه لن يستأنف الحكم، وليس هناك داعٍ لأن نبذل جهداً ضائعاً».

- «لكن، كيف عَلِم «كرم دين» بذلك؟! «وكان صوت «الله وسائي» ممزوجاً برعشة خفيفة.

- «هذا هو ما يقوله المحامي، يقول: هل أنا المحامي أم «كرم دين»؟ كان ينبغي أن يقابلني، لقد كنت ذاهباً لمساعدته.».

-«لكن، لماذا لم يقابله؟»

-«يقول: ليس بمقدور أي شخص أن يساعدني في هذه الحياة.».

ارتعشت شفتا «الله وسائي» مَرّتين، وغيَّرت مكان جلوسها في قلق، وبطريقة لا إرادية لمحت ساعديها الخاليتين، حيث كانت ترتدي أَسْوِرة منذ سنوات، فقامت ببيعها لتدفع أتعاب المحامي.

«هناك أمر غامض لا أفهمه». قال بابا جلال ذلك، ثم هَزّ رأسه بيأس، وبدأ يسحب نَفَساً من الشيشة في صمت، كان صوت الشيشة اليوم مختلفاً عن الأيام الماضية، سريعاً ومستمرّاً، ما يدلّ على اضطرابه الذهني، لقد اعتقدت «الله وسائي» أنه ربّما قام شخص آخر، على خصومة معه، وبلَّغَ الرسالة عن طريق الخطأ. لكن «بابا جلال» كان لديه شكّ غير مؤكَّد أنه ربما سمع «كرم دين» بحكم الإعدام، فتأثَّر عقله.

وظلّا يتبادلان الأخذ والردّ والتخمين فترة طويلة، لكنهما لم يصلا إلى حَلّ، وكان «بابا جلال» قد اتَّفَق مع المحامي على اللقاء في الغد، كي ينهبا إلى السجن معاً.

عندما شرعت «الله وسائي» في حلب الجاموسة، انحرفت منها كميات كبيرة من اللبن وسالت خارج الإناء، وعندما أخذت في طهو الطعام، احترقت منها بعض التوابل، إلى الحَدّ الذي جعل رائحتها تصل حتى سبعة بيوت أخرى مجاورة.

كان صوت تدخين «بابا جلال» للشيشة يُسمَع حتى وقت متأخِّر من الليل، حيث كان يتأمَّل خفوت ضوء النجوم المضيئة وسط الظلام الحالك، ويفكِّر في مصير عائلته، فكانت قصة «كرم دين» بأكملها عجيبة؛ فمنذ فترة رأى في منامه حلماً مفاده أنه دخل غابة كثيفة مع «الله وسائي»، وهَبّت عاصفة قويّة نزعت طرحتها، فانطلق هائماً على وجهه خلف الطرحة من أجل الإمساك بها، لكنها طارت بعيداً، وعندما التقط أنفاسه نظر إلى الخلف فرأى شعر رأسها مبعثراً بفعل حركة الهواء، وكان يشاهد صرخاتها من خلال فمها، ولكنه لم يستطع سماع الصراخ بسبب شدّة العاصفة.

وبعد عدة أيام من هذا الحلم ذهب «كرم دين» إلى القرية المجاورة لهم حيث كان يقام السوق الشهري للماشية، وكان يريد شراء ثور، وقد رجع من السوق في ساعة متأخِّرة من الليل.

كان «بابا جلال» مستيقظاً في هذا الوقت، لكن باقي أفراد الأسرة كانوا نياماً، نهض لتجهيز الشيشة، وكان يظن أن

«كـرم دين» سـيقضي الليـل هناك، بدأ في البحـث عن ملقط الفحـم فـي الظـلام وهـو يفكّـر في هـذا الأمـر، وكانـت «الله وسـائي» -عادةً- تدفن قطعتين من الفحم في رماد النار قبل النـوم ليـلاً، فربما «بابا جلال» ينهض فـي أي وقت من الليل لكي يدخّن الشيشـة فيتحسَّـس المـكان ليلاً، ثـم حمل التبغ واستنشـق القليل من ذرّات التبغ في خياشيمه وعطس، ثم وضـع الفحم في حجر الشيشـة، وقام بطحـن التبغ بكفّيه، ثـم سـوّاه بيديـه، واطمـأنّ على سـلامة الجزء السـفلي من الشيشـة بإلقاء القليل من السـكّر فوقه، وبدأ البحث عن قطع الفحـم الملتهبـة بالملقط، وحينئذ سـمع طرقاً علـى الباب، وضع الشيشـة في جانب. ثم نهض قائـلاً: من هناك؟ وعقب التسـاؤل فُتح الباب، فكان «كرم دين» وقد اشـترى ثوراً من السـوق وأحضـره معه، لكن بسـبب خوف الثـور من المكان الجديد اضطربت أقدامه، وبدأ يتراجع إلى الخلف، فقال «بابا جـلال»: «وبعدين معك؟! «ماسـحاً بيده علـى عنق الثور في الظلام، ثم تحسّسه للتعرف إليه.

وبعد لحظات اسـتيقظ جميع أفراد المنزل، وشـاهدوا الثور فـي الضـوء، وبـدأ كلّ منهم يعلّـق على الثور، وقـد ارتفعت أصواتهـم إلى الحـدّ الذي لم يعد خافياً على الجيران أن ثروة المنزل قد توسَّعت. وبعد فترة قصيرة حضر بعض الجيران، فحمـل أحدهـم مصباحاً في الظلام ليشـاهدوا الثـور، وعلى الفور شـرعت «الله وسـائي» في إعداد التبـن والعلف للثور، وأمسك الأطفال بقرنيه، ومسحوا بأيديهم على حوافره، فقد سعدوا برؤيته، وكانت عيونه تلمع في ضوء المصباح. أبعد «بابـا جـلال» وجهه عن المصبـاح، ثم رفع يـده فوق جبينه ليـرى الوقـت من خـلال النجوم، واسـتطاع أن يقـدّر أنها قد اقتربت من الثانية عشرة والنصف ليلاً.

قـال «كرم ديـن» إن اليأس قد أصابه، وكاد يعود، لكنه وجد ذلك الثور مسـاءً، واستغرق وقتاً طويلاً لإتمام البيعة، وقد غـادر القريـة بعد مـرور فترة طويلـة من الليـل، حيث قطع مسـافة أربعة أميال، في زمن قدره ساعة ونصف، لكن، في أثنـاء الطريق أفلت حبل الثـور في مكان ما، وفَرَّ منه هارباً، وقـد ظلّ يبحـث عنه فترة طويلـة، لكنه تمكّن من السـيطرة عليه بعد أن قطع مسـافة بعيدة، وقد تمزّقت ملابسه من عدّة مواضـع فـي أثناء المطـاردة، والآن، ما زالـت حالته تبعث علـى القلق، كان الجيران يسـتمعون إلى حديثه وهم يهزّون رؤوسهم، ثم عَبَّروا عن إعجابهم بالثور قائلين: من الطبيعي أن يعاني المرء من أجل إتمام البيعة الرابحة.

وعندمـا تمدَّد على السـرير، بدأ «بابا جلال» يسـأله عن حال السـوق اليـوم، وهـو يدخّـن حجر الشيشـة، وكـم كان عدد الماشـية؟، وكم كان عـدد الناس هناك؟، ومـن كان هناك؟، وما حال الأسعار؟، كما أخبره أنه كان ينهب إلى السوق في شـبابه، لكن السـوق كان يختلف تماماً عن هذه الأيام، حيث كانت الأمانة سائدة، أما الآن فكل شيء قد تغيَّر.

وفـي أثناء الحديث أشـار «كـرم دين» إلى أنه قد تشـاجر في السـوق مع «غلام محمـد»، لكن الناس تدخّلـوا لإصلاح ذات البين بينهما، واستفسـر «بابا جلال» عن تفاصيل المشاجرة وعن أسـبابها، وتسـاءل عن الذي تحـدَّث، وعن الذي تطوَّع للإصلاح بينهما، وعما حدث بعد ذلك.

قَصّ «كرم دين» عليه الحادثة، ثم سـحب «بابا جلال» نَفَسـاً من الشيشـة، وأخذ يسـعل مرّات عديدة، وشـرع يقصّ عليه أحداثـاً قديمة، وكيف كانـت الكثير من المشـاجرات تقع بين والـد «غلام محمد» وعمّ «كرم ديـن»، وكان لكل منهما حزب، والتقـى الحزبـان فـي مهرجـان عيـد «بيسـاكهي»، ووقعـت مشـاجرة بالعصـيّ، أدمـت رؤوس الكثيريـن، وبالرغم من انتمـاء كل منهما إلى المذهب السـنّي إلا أنهمـا لم يجتمعا في مسـجد واحد تجنُّباً للشـجار، وكان يقصّ عليه شجاعته في خوض المعـارك، وتناول في حديثـه المحاكمات واتّفاقيات الصلح التي كانت بينهما. واسـتطرد في الحديث حتى سـمع بأذنه -فجأة- أصوات شخير «كرم دين»، فقال: «لقد نام»، ثم لزم الصمت، وظلت أصوات الشيشـة تتصاعد لفترة قصيرة، ثم غَطّ هو في النوم أيضاً، وخرطوم الشيشة بين شفتيه.

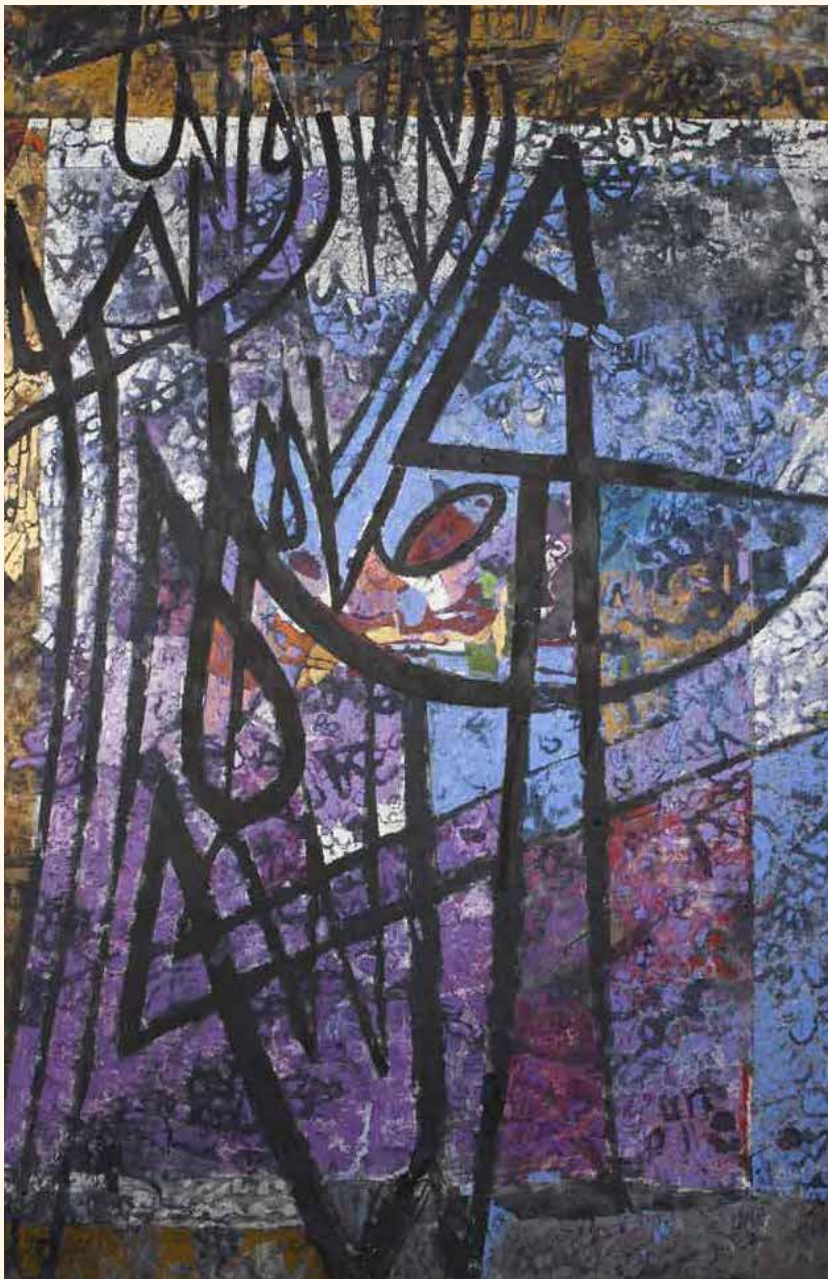
فـي صباح اليـوم الثالث جاءت الشـرطة وقبضت على «كرم ديـن»، ووجِّهت له تهمة قتل «غلام محمـد»، والذي عُثِر على جثتـه على شـاطئ أحد الأنهار في صبـاح اليوم التالي، بعد قيام شـخص بشقّ رأسـه بفأس، في السـوق، ليلاً، وطبقاً لتقريـر الطبّ الشـرعي فقد وقع الحادث فـي الجزء الأوّل من الليل.

وبدأت الشـرطة منذ يومين في البحث عن مكان القاتل، وفي اليوم الثالث قُبِض على «كرم دين» بعد توجيه الاتّهام بالقتل إليـه، عقب المشـاجرة التي وقعـت بينهما في السـوق، وقد نفـى «كرم دين» ارتكابه للجريمة وشـدَّد علـى براءته، لكنه لـم يجد آذانـاً صاغية، وعندما قام «بابا جـلال» بزيارته في الحجز أقسـم لـه أنه لا يعلم شـيئاً عن الحـادث، لكنهم الآن لا يسـتطيعون سـوى الانتظار حتى تُفحَص أوراق القضية، وتُقَدَّم الشهادات.

منـذ أن بدأت إجـراءات القضيـة، أصبح «كـرم دين» يعيش حالـة من الذهول، فقد كانت شـهادة الجيـران تقول إنه رجع متأخّـراً جدّاً في تلك الليلة، وكان مضطرباً للغاية وملابسـه ممزّقة، وكان أهالي القرية يقطعون المسـافة من القرية إلى السـوق، فيما لا يزيد عن السـاعة ونصف السـاعة، وقد شهد أحد القائمين على أمور السوق أن السوق قد انفضّ قبل أذان

المغـرب بفتـرة طويلـة، وقد شـهد على ذلك الشـخص الذي اشـترى منه «كرم دين» الثور مؤكّداً أن البيع قد تَمَّ قبل أذان المغـرب بفترة طويلة، وحضر أربعة أو خمسـة شـهود من الذين شـهدوا واقعة الشـجار بين «كرم دين» و«غلام محمد»، وقد أكّدوا أنه لولا تدخل البعض لِفَضّ النزاع والصلح بينهما لازداد الأمر سـوءاً، كما كان هناك -أيضاً- شـاهدان أو ثلاثة أشـاروا إلى العداء القديم والقضايا التي وقعت بين عم «كرم دين» ووالد «غـلام محمـد»، وكان هناك شـاهدان أكّدا أنهما شاهدا «كرم دين» وهو يفرّ هارباً في الظلام بالقرب من مكان الحـادث، في حين لم يكن هناك أحد يدعم موقف «كرم دين» في مقابل شهادة هؤلاء بأنه كان يطارد الثور.

وجاؤوا ببعض شهود العيان الملفّقين لاستكمال الإجراءات،



وشـهد أحدهـم بأنـه رأى «كـرم ديـن» و«غلام محمـد» وهما يتشـاجران، وعندمـا أهان «غـلام محمد»، «كـرم دين» هجم عليـه الأخير بالفأس، وقد دعم هذه الشـهادة شـخص آخر، وقال أحد الشهود إنهم قد انتزعوا سلاح القتل من «كرم دين».

وبسـبب الخـلاف القديم قامـت عائلة «غلام محمـد» بإحضار هـؤلاء الشـهود الكاذبيـن ليشـهدوا زوراً ضـدّ «كـرم دين»، وأضيفت شـهاداتهم إلى شهادات السابقين؛ مما دعم موقفهم بشكل كبير.

ولهـذا حكمـت المحكمـة الابتدائيـة بالإعدام شـنقاً على «كرم دين».

وفـي أثناء إجـراءات التحقيـق، كان «كرم دين» يقسـم أمام الجميـع أنـه بريء، كما كان يخبر المحامـي الخاصّ به، في كل مـرّة، ببراءته أيضاً، وعندمـا كان يرى الدموع في عيني زوجتـه يطمئنهـا بأنه سـوف يُفـرَج عنـه قريبـاً، وقد وعد الأطفال بالهدايا بعد إطلاق سراحه.

لكنه في اليوم الذي حُكِم فيه عليه بالإعدام، شعر وكأن حيّة قد لدغته، ولزم الصمت، وعندما كان يزوره أحد أفراد عائلته في السـجن لا يتحدّث كثيراً معه، كان يسـتمع إلى حديثه بلا مبالاة، ولم يعد مهتمّاً باسـتئناف الحكم. ولذلك سارع «بابا جـلال» بتوفير محام كفء، وأعطاه الأتعاب التي طلبها دون أن يجادله في المبلغ.

لكن «بابا جلال» ذُهِل بشـدّة اليوم، عندما علم أن« كرم دين» رفض مقابلة المحامي، وقد خمّن أن الصمت المستمرّ من قبل «كرم دين» هو بسـبب إصدار الحكم بالإعدام، والذي أثَّر على أعصابه كثيراً، لكنه تأكّد اليوم أن عقله قد ذهب.

وفـي اليوم التالي ذهب «بابا جلال» والمحامي إلى السـجن، وكان المحامي يعرف مأمور السجن معرفة شخصية وطيدة، لذلك اتّجها إليه مباشرة، وطلبا منه السماح بزيارة السجين في زنزانته لأنه رفض مقابلته من قبل، تردَّد المأمور في بداية الأمـر فأخبـره المحامي بـأن المتَّهم بريء طبقـاً لمعلوماته، وفـي هـذه الحالة يجب علينا ألا نلتفت إلى اللوائح وذلك من أجل إنقاذ نفس بريئة. وبعد نقاش وافق المأمور.

وفـي أثناء الحديث قـال المأمور:«أنا أشـعر بأن هـنا المتَّهم بـريء، فنحـن يومياً نتعامـل مع العديد مـن المحكوم عليهم بالإعـدام، وتربطنـا بهم علاقة وثيقة، ونسـتطيع من خلال أحاديثهم وحركاتهم وسكناتهم، وعيونهم وندمهم وحسرتهم وأسـفهم أن نقدّر من منهم المذنب الذي يستحقّ الإعدام، ومن هو البريء؛ لأن الإنسـان عندما يقترب من الموت تسقط عنه جميع الأقنعة بطريقة لاشعورية، ولا يستطيع كتمان السرّ، كما لا يمكن أن يخدعنا طوال الوقت.».

خرجا من مكتب المأمور في صحبة اثنين من حرّاس السـجن



اللنين قاما بفتح أقفال كبيرة جدّاً، ثم دخلوا جميعهم إلى بوابة عملاقة، وفتحوا مصراعاً يشبه النافذة الصغيرة واتجهوا إلى العنبر الذي يودَع فيه السجناء المحكوم عليهم بالإعدام، وفي الطريق كان هناك بعض الفتحات المربعة الصغيرة للنظر من خلالها إلى السجناء، كما كان هناك بعض السجناء ينظرون من خلال شراعات خشبية صغيرة. وعندما وصلوا إلى العنبر، أداروا المفاتيح في أقفال البوابة ذات القضبان الضخمة، ودَلَف الحارسان إلى الداخل.

كان يوجد عشر أو خمس عشرة زنزانة، كان يُلصَق على كل بوابة كل منها ورقة مكتوب عليها اسم السجين وجريمته وتاريخ العقوبة وموعد تنفيذ الإعدام. كان معظم السجناء يجلسون يقرؤون القرآن واضعين رؤوسهم بين أيديهم، بينما كان بعضهم يحاول النظر من خلال القضبان وكأن دخول هؤلاء الأشخاص إلى الزنزانة هو بمثابة المهرجان بالنسبة لحياة هؤلاء السجناء المتوقّفة، فالجميع يتحرَّك باتّجاه القضبان.

كان «كرم دين» يرتّل آيات من القرآن المجيد أيضاً، وعندما اقتربا منه ابتسم، ومَدَّ كلتا يديه من بين القضبان لمصافحة «بابا جلال»، فأمسك «بابا جلال» كلتا يديه وضمَّهما إلى صدره، ثم وضعهما على عينيه، وبدأ يمسح دموعه من جانبي عينيه.

سأل «كرم دين» والده عن زوجته وأولاده، فأدرك «بابا جلال» أن عقل «كرم دين» على ما يرام، لكن الله وحده هو من يعلم سرّ رفضه مقابلة المحامي أمس، لذلك شعر بالتفاؤل الكبير، وبدأوا يتناقشون في ضرورة استئناف الدعوى مع المحامي.

تلفَّتَ «كرم دين» بنظره هنا وهناك، وهو يستمع إلى حديثهم، ورفع كتفيه قائلاً: «بابا... أنتم تعذّبون أنفسكم هباءً، ليس هناك جدوى من الاستئناف.»

قال المحامي: «لكنك تعرف جيّداً أنك بريء!»

- «نعم، أنا بريء تماماً، ولهذا أقول لكم إنني سوف أُعدَم»

سأل «باب جلال» متبرّماً: «لكن... لماذا؟»

«لأنه لو كان هناك أمل في قبول الاستئناف لكانت المحكمة الابتدائية برَّأتني»

قال المحامي في حدّة من الغضب: «أمرك غريب!... إذا كان القانون يسمح لنا بمراجعة المحكمة العليا من خلال الاستئناف، فكيف تكون الكلمة الأخيرة للمحكمة الابتدائية؟»

- «أنا لا أفهم القانون مثلك، لكني أخبرك بأنه لن تكون هناك فائدة.»

قال «بابا جلال» في غضب: «فكِّرْ قليلاً... لقد ترك السيد المحامي أعماله الكثيرة، وقطع مسافة طويلة من أجل



مساعدتك، وأنت تتحدث بكلام غير مقبول!»
نظر «كرم دين» إلى «بابا جلال» نظرة عميقة قائلاً بهدوء شديد: «بابا... لا يستطيع أحد أن يساعدني في هذه الحياة.»
«لكن، لماذا يسيطر عليك هذا الهاجس؟!»
ظهرت سحابة من الحزن في عيني «كرم دين»، وظلّ ساكناً لبضع ثوان، ثم توقَّف لسانه، وتلكَّأ لثوان، ثم تحدَّث قائلاً: «والدي العزيز... إنك لا تعرف حقيقة الأمر، لذلك لن تستطيع أن تتفهم كلامي.».
تأمَّله «بابا جلال» بنظرات ملؤها الاستفهام.
- «في الحقيقة لم أخبرك بهذا الأمر من قبل، بالرغم من مرور سبع سنوات على هذا الأمر.»
اقترب المحامي قليلاً.
- «لعلك تتذكَّر كيف قُتِل «رحمت؟»
هَزّ «بابا جلال» رأسه: «نعم، وقع هذا الحادث قبل سبع سنوات ونصف السنة، كان «محمد علي» قد قتله.
توقَّف «كرم دين» عن الكلام قليلاً «لقد نُفِّذ حكم الإعدام في «محمد علي»، لكنه لم يكن هو القاتل.».
«كيف عرفت ذلك؟!»
لأني شاهدت الجريمة بنفسي. كنت أروي الحقل بالماء في الرابعة صباحاً، ولعلك تتذكَّر أن الأمطار كانت شحيحة في هذا العام، كما كانت المياه قليلة في الأنهار، فكان على جميع الفلاحين استخدام الماء بحكمة. كنت أروي الأرض في الظلام، وعندما وصلت إلى ركن حقلي، شاهدت، بعينيّ، «رحمت» وهو يقطع المياه عن أرضنا، وظلّ يروي أرضه، وعندما حاولت منعه لم ينطق بكلمة، لكنه دفعني بشدة، فسقطت في قناة الري وتلطَّخت بالوحل، وتصدَّعت القناة، فجُنَّ جنوني، واشتدَّ غضبي، فأسرعت نحوه، وطرحته أرضاً، وضربته بالمجرفة، ولم أدرِ أنه شخص ضعيف إلى درجة أنه سقط على الأرض دون أن يخرج منه أي صوت، اقتربت منه وتأمَّلته فظننت أنه فقد الوعي، وسيطر الخوف عليَّ، أصابني ذعر، فتركته هناك، وعدت إلى المنزل مباشرة.
استمرّ الماء يتدفَّق بعد انهيار جانب القناة، واستقرَّ في المواضع المنخفضة بعد انحداره من الأراضي المرتفعة، و«رحمت»، هناك، ملقى على الأرض. وفي الصباح، شاهده الناس، وكان قد مات.
كان «محمد علي» قد مَرَّ من المكان بعد انصرافي، ولم يكن يعلم أن هناك جثة ملقاة، لكن الأرض المبلَّلة أسهمت في وضوح آثار أقدامه في طريقه. وفي اليوم التالي خرجت الشرطة ولجنة التحقيق فقادتهم آثار الأقدام إلى منزله. ولعلك تعلم أن «رحمت» كان قد طَلَّق شقيقة «محمد علي» قبل شهر، وكان هناك خلاف بين العائلتين، ولذلك ربطت الشرطة هذا الخلاف بالجريمة، وقد استعانوا بشهود زور، ودفعوا لهم أموالاً كثيرة، وحكم على «محمد علي» بالإعدام.
«توجَّهت إلى المحكمة لمتابعة القضية، فإذا كانت الأمور في صالح «محمد علي»، وتقرَّر أنه غير مذنب وابتعد عنه الشك، فإني في هذه الحالة سأرحل عن القرية، لكن الأمور مَرّت بسلام، وكنتُ كلّما مررت من أمام قبر «محمد علي» أعتقد أنه لا يمكن أن يقبض عليّ»
لزم «بابا جلال» والمحامي الصمت وخَيَّم القلق لفترة من الوقت، وفي النهاية قال المحامي: «دعك من الحديث عن الماضي، لقد أفلتَّ من عقوبة القانون، أما في هذا الحادث فأنت بريء!».
نظر «كرم دين» إلى المحامي نظرة ملؤها اللوم والتأنيب قائلاً: «سيّدي المحامي! في هذه الدنيا قوانين أخرى بالإضافة إلى قانون القضاء، هناك شيء ربما لا تعلمه: عندما نُفِّذ حكم الإعدام في «محمد علي» كان لديه ثلاثة أطفال، وكان عمره آنذاك أربعين عاماً، والآن أنا لديَّ ثلاثة أطفال، وفي اليوم الذي تقرَّر فيه إعدامي سأكون قد أتممت الأربعين عاماً. لقد كانت القدرة الإلهية في انتظار هذا اليوم.».

* أستاذ اللغة الأوردية - كلّيّة الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر

غيّب الموت، مؤخّراً، الشاعر الإيراني محمد علي سِبانلو (1940- 2015). ويعدّ الراحل من الجيل الثالث من شعراء الحداثة الإيرانيين الذي أتى بعد الجيل الأول المتمثّل بكلّ من نيما يوشيج، وهوشنك إيراني على سبيل المثال، والجيل الثاني المتمثّل بكل من: أحمد شاملو، ومهدي أخوان ثالث، وفروغ فرخ زاد، وغيرهم من الشعراء.

لِسبانلو مجموعات شعرية كثيرة أبرزها: «الأرصفة»، «المطر الغزير»، «أجس نبض وطني»، «الست الزمن»، «الفيروز في الغبار»، «ساعة الأمل»، «ركوب القارب في طهران»، «المنفى في الوطن»، «الخريف في الأتوستراد». وهو من الشعراء الإيرانيين الذين نالوا شهرة عالمية، فقد حاز على جائزة ماكس جاكوب الفرنسية.

قصيدة «جميع الموتى اسمهم يحيى»، التي نقدّم هنا ترجمتها الأولى إلى اللغة العربية، هي من أشهر قصائده التي أنشدها عام 1986 في خضمّ الحرب العراقية الإيرانية، إذ يندّد فيها بواقع الحرب، ويدافع عن الحياة التي يرمز إليها يحيى. تتحدّث القصيدة عن موت الأطفال تحت أنقاض القصف الجوي.

يقول سِبانلو عن دافعه لإنشاد هذه القصيدة: «بيتنا قريب من معسكر جمشيدآباد في طهران. في زمن الحرب كان علينا إخلاء البيوت في هذه المنطقة. بدأ الهجوم الصاروخي وأصاب صاروخ الزقاق المجاور لزقاقنا. دُمّر بيتنا ولم يعد صالحاً للسكن، فلجأت إلى بيت أخي في منطقة إكباتان. أراني أخي ألبوم صور، بينها صورة لأطفال يلعبون في زقاق يقع فيه بيتنا. قال أخي: إن جميع الأطفال الذين رأيتهم في الصورة قُتِلوا إثر إصابة من صاروخ سوى ابني.».

محمد علي سِبانلو

جميع الموتى اسمهم يحيى*

(إلى الروائية غزالة عليزاده)

أسماء جميع الأطفال الراحلين
مُسَجَّلة في كتيّب البحر
فوق هذا الشاطئ
فوق الغابة الجميلة،
في عين كل نجمة
أُقيمَ مهدٌ .
لا تخفْ عبثاً أيّها الطفل الوحيد
فجميع الموتى اسمهم يحيى.

في كل ليلة فوق الشاطئ الضيّق
يتفرَّج البحر على زملائه في اللعب
في هذا ال أزرق الصغير،
فئة من الأطفال
يجتمعون كعنقود من العصافير الدورية
كل ليلة على أسلاك الكهرباء الخمسة.

هناك إسفنديار ميّتٌ
(خفيف مثل فقاعة الصابون الصغيرة)
يقرأ الشعر
حين يجلس:



الأعمال الفنية: Ali Banisadr -إيران

هذي الأسلاك الخمسة ما أحلاها
تشبه الخطوط الناقلة
عصفورة صغيرة سمينة
تنقر خط الصول

كلّ ليلة في هذا البلد
نحن -الراحلين- نعود مع العواصف الثلجية.
على النوافذ المنفتحة على البحر
من صخب المنظر
سلسلة من المزهريات تستيقظ فجأة من نومها الجميل
وتتفرَّج علينا من البعيد
ونحن نضمّ أصواتنا إلى أصوات الأطفال الميِّتين.
تتساقط في ثلج نهاية الشتاء

أغنيتُنا على المياه الميّتة
نحن ضيوف في مجلس الغناء
مع الأطفال المدفونين تحت أنقاض القصف الجوّي.
لايزال ينشد إسفنديار في تلك الجهة:
تحولتَ إلى الأرنب والرماد أيّها الطفل الجبان
بحر الغد حقلنا
جميع الموتى اسمهم يحيى
حينئذ توحّدت الأفواه المكمومة بالصمت
ليتكوّن صوت جماعي رائع:
تشكيلة كأنها -بأجزائها- كؤوس تتقارع
أغنية العصفور الدوري والبلّور والثلج
أغنية العمل والحياة والكلام
أغنية أزهار لن تموت في البرد والصقيع.

عن العشّاق، عن حلقة الوصل والبصيرة
موسيقى إحياء الجمال
موسيقى أعياد الميلاد
موسيقى «مدن الألعاب» والمسارح.
في سدى الآلات الوترية والنفخية ولُحْمَتها
شعر السياحة والعطلة والحرّيّة ...
أعضاء هذه الجوقة اسمهم يحيى
وذلك الفمُ، مغنّيه البحرُ.

لإحياء الطبيعة والأسفار والسهرات
يغنّي يحيى



فيغنّي معه الأطفال
في مياه البحر بلونها النيلي:

انزل أيها الثلج
على الغابة والوادي
على المدن والبلدان
وفكّر بالربيع.
يا أمّ الذئب
يا مربعانية الشتاء الكبيرة [1]
استمرّ في عوائك
واصل آهاتك.
نحن أشجعُ
من قلبك،
أسرعُ
من الرعد والبرق
بالشمعة والمصباح
في البيت والبستان،
ثلج ليلة العيد
جارُنا.
هذا البارد الأبيض
الذي لونه لون الأمل
حين يأتي الغد
رأسمالنا.
انزل أيّها الثلج
إلى صباح الربيع ...

بالتناوب، تغني العصافير الدورية والأطفال الموتى
حتى ليلة رأس السنة،
بعيونها الصغيرة الشفافة
تبقى على أسلاك الكهرباء حتى الصباح.

*ترجمة: سمية آقاجاني ويدالله ملايري

1 تنقسم مربعانية الشتاء عند الإيرانيين إلى مربعانية كبيرة و أخرى صغيرة والمربعانية الكبيرة هي فترة ذروة البرد والتي تبدأ من أول أيام شهركانون الأول وتستمر أربعين يوماً.



عبد الفتاح كيليطو

تَـمـرُّد

تحمل إحدى مسرحيات فرنسوا موریاك، صاحب كتاب «الروائي وشخوصه»، عنوان «أصمودي». وأصمودي هنا -حسب ما جاء في الأساطير- جنّي له عدّة صفات ومميّزات، لعلّ أبرزها فضوله، أو -لنَقُلْ- حبّه للمعرفة. نعلم أن الجن مولعون بالتقاط الأخبار والاطّلاع على الأسرار: ألم يرِدْ خبر ارتقائهم إلى عنان السماء واستراقهم السمع سعياً إلى كشف ما يخبِّئه الغيب، وما سيحدث في مستقبل الأزمنة؟ ألم يكونوا يزوِّدون العرّافين والكهّان بنُتَف ومقتطفات مما يصل إلى علمهم ؟ والحقّ يقال، لم يكونوا ضنينين بما يلتقطونه من خبايا، وكأن لا جدوى من المعرفة المكتسبة إن لم يبلِّغوها لأتباعهم من بني آدم.

لم يكن أصمودي من الجن الذين يأوون إلى الصحاري والقفار ويرتادون الكهوف والمغارات، كما لم يكن من الذين يختطفون البنات في ليلة زفافهن ويسجنوهن في قفص من زجاج أو في قبو تحت الأرض. الظاهر أنه كان من الجنّ «السماويّين» إلى أن نزل الوحي وأقفلت السماء في وجهه، وصارت الشُّهُب المحرِقة بالمرصاد لكلّ من يقترب من الملأ الأعلى. وبما أنه لم يَعد بمقدوره معرفة شذرات من الغيب ومما تخبئه الأيام،فقد تحول فضوله إلى موضوع آخر، أخذ يهتمّ بما يجري على وجه الأرض، ركّز اهتمامه على أحوال البشر وشمائلهم وكيفية عيشهم، نساءً ورجالاً، شيوخاً وشباباً، كهولاً وأطفالاً. صار «مدينياً»، ديدنه معرفة حياتهم وإدراك أسراهم وتتبُّع أخبارهم يوماً بعد يوم. لا يهتم كثيراً بالأزقّة والمتاجر والأماكن العمومية المفتوحة، ما يشغل باله -على الخصوص- هو ما يجري في الدور الموصدة والمساكن المقفلة: ما يفعل القاطنون بها حين يكونون مجتمعين ومنفردين، حركاتهم وسكناتهم، ما يخفون وما يعلنون.

كيف يشبع فضوله؟ الأكيد أنه لا ينظر من ثقب في الباب كما يفعل -عادةً- البصّاصون المتلصّصون. طريقته فريدة من نوعها، في أعلى السطوح، ميدانه ومرتعه، يرفع سقوف المنازل وينظر إلى ما يجري تحتها... لم يُرْوَ أن أحداً التقى به أو رآه، وبصفة عامّة الجنّ يختفون عن الأنظار، ما عدا في «ألف ليلة وليلة»، حيث يعيش الناس معهم جنباً إلى جنب، ويعاملونهم ويحاورونهم في العديد من المناسبات. وعلى الرغم من أن أصمودي لم يُشاهَد ، فإن الرسّامين أنجزوا لوحات تعرض قسمات وجهه، إحداها تُصوِّره وقد رفع بيده اليسرى سقفاً، تُظهِره نهماً فاغر الفاه، والاستغراب ملء عينيه الجاحظتين، وفي أسفل الدار رجل وامرأة يتجاذبان أطراف الحديث، وبجانبهما طفلان يلعبان.

خلال فترة طويلة كان أصمودي راضياً عن هنا الوضع، يشعر بسعادة غامرة في أثناء ممارسته لهوايته المفضَّلة: مراقبة الناس مع اختفائه هو عن الأنظار. لم يخطر في بال أحد أن جنّياً عارماً يتتبَّع حركاته وسكناته، لم يرفع أحد ذات يوم بصره ليعاينه. لكن، ومع توالي الأحقاب، أخذ شكّ ينتابه، تبين له أنه عرضة للامبالاة، لا أحد يلتفت إليه أو يعلم بوجوده، لا أحد يهتمّ به، فكأنه ليس بكائن. تساءل -حينئذ- عن جدوى فضوله، عن الفائدة من علمه بأحوال الناس بينما ليس بمقدوره أن يتدخّل في شؤونهم، صار يتألّم لكونه لا يستطيع مساعدتهم والأخذ بيدهم. يراهم يسيرون حسب ما تسخِّره لهم أمزجتهم وأقدارهم، دون أن يكون له أي دور في توجيه سعيهم. حين وجد نفسه وحيداً وتبين له انعدام جدواه، تملَّكه الحنين إلى ما سلف من الزمن، حين كان له أتباع ينقلون عنه ما يطّلع عليه في العالم العُلْوي. كان يحسّ -آنذاك- أنه نافع، ينبِّه الناس إلى ما ينتظرهم، فيتلافونه، أو -على الأقل- يكونون على علم بما ينتظرهم. عهد ولّى بلا رجعة.

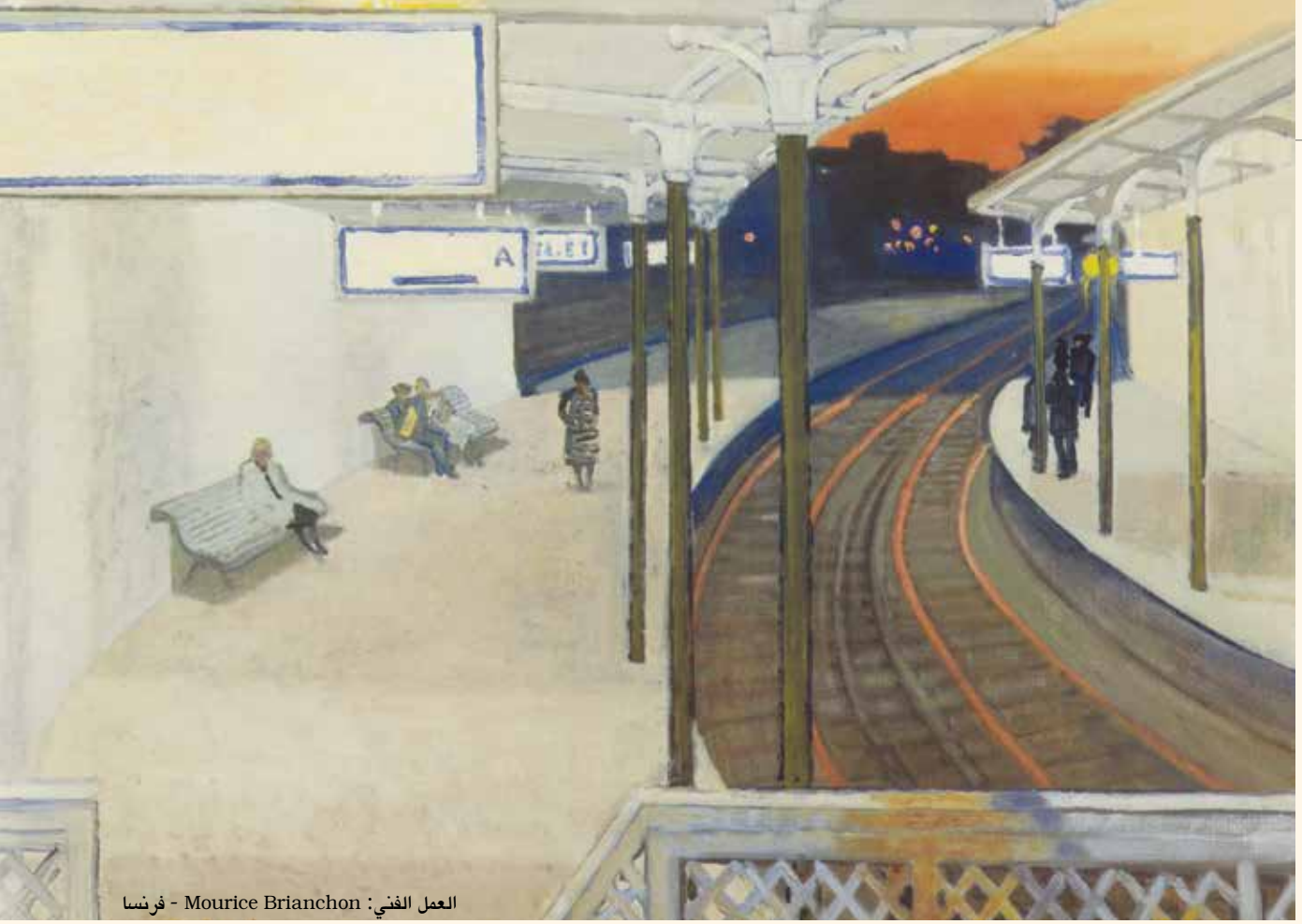
ذات يوم باغَتَه يأس جارف. كان ممسكاً بسقف بيت، فِناؤه، هذه المرّة، فارغ ولا أثر فيه للزوجين ولطفليهما. ومع يقينه بأنهم لن يصغوا إليه، صرخ بأعلى صوته: «أعينوني، إني بحاجة إليكم وأنتم بحاجة إليّ. ساعدوني على مساعدتكم»، ثم أقفل السقف وأسند رأسه على ذراعه وأجهش بالبكاء.

نايان رحمان
ترجمة: محمد عيد إبراهيم

نايـان رحمـان كاتبة مـن بنجلاديش، تكتـب منذ سـنوات، أصدرت عدة مجموعات من القصص القصيرة والروايات وقصص الأطفال، كما حرّرت مجلّـداً مـن كتاباتها تحت عنوان «إكليـل من الكلمات»، وقـد نالت روايتها «نمط آخر من الحرب» جائزة كابي جاسمودين، وجائزة ناتياشهبه. كما نالت جائزة أكاديمية بنجلاديش الغربية، ووسـام آشويني كومار دوت على مجمل إنتاجها الأدبيّ.

رحلة سعيدة

التاسعة، بالضبط،
ستمضي خمس عشرة دقيقة أخرى.
لم تعرف رونو دقيقة أطول.
ضجرت شـانو. تعالي، يـا أختي، عجّلي، سـيبدأ البرنامج قبل وصولنا.
كانت الأختان تدرسان في الكلّيّة ذاتها. بدأت الأخت الأصغر، شانو، الكلّيّة هذه السنة، وهي علّة اهتمامها.
ظلّـت رونـو تتطلّـع إلى سـاعتها. هكـذا بلّغها العـرّاف الذي استشـارته ـ بعد أداء حسـابات عديدة تنطوي، ضمن أشياء أخرى، على تاريخ وسـاعة مولدها ـ أن التاسعة والربع هي سـاعتها الميمونة. أبلغها: التاسعة والربع، لو تركت منزلكِ في التاسعة والربع، ستوفّقين فيما أنتِ مقبلة عليه.
تسـلّم ورقة مئة «تاكا» هشّـة جديدة مكافأةً. واشـترت تميمة من محلّ بير. بلّغته: عندي مشكلة، مشكلة كبيرة.
غادرت رونو المنزل في التاسعة والربع، ركبت عربة ريكشو مع شـانو، تطلّعـت وراءها عنـد انطلاق عربة الريكشـو من منزلهـا. والدهـا مريض منـذ يومين. وجـاء الطبيـب فأمر له بمحلول ملحيّ، وقد تحسّـن اليوم قليلاً. طبخت رونو لغدائه حسـاء أرز قبل أن تغادر، عليها أن تعود في الثانية، لترعى غـداءه ودواءه. فهـو فـي الفراش، يرقد في سـكينة وصمت. والدة رونو غائبة في منزل أخيها منذ أيام، ترعى جدّة رونو فـي مرضهـا. وصلت برقيـة تقول إنها سـتعود بعـد يوم أو اثنين.
رونـو تركت شـانو مع صاحباتهـا في ردهـة الكلّيّة. خرجت وحدها صوب الوهج القاسـي من سـماء «شـيتره». أمسكت رونـو الصفحات المطوية في يدها بحزم: ملاحظات الدرس.
اليـوم آخر أيامها في الكلّيّة، والدهـا لا يعرف، ولا أمها، ولا حتى شانو.
قضّت رونو وقتاً وهي تمشـي على غير هدىً حول الكلّيّة، ثم استقلّت عربة ريكشو إلى محطة سكّة حديد كاملابور.
لـم تكـن تلبـس زيّ كلّيّتهـا اليوم، لفّـت شـالها بعناية حول رأسها وهي تتلو صلواتها في بالها بصمت.
تجلـس رونو الآن في ديوان قطار. قطار كارنافولي السـريع يمضي على رسـله، ترى الشـجر والمنازل فـي الخارج وهي تنطلق مع الشمس. جلسـت رونو تتطلّع خارج النافذة، دار وجهها بعيداً عن حشد الرجال الواقفين صفوفاً أمامها.
رفّ جفنا رونو، تطرف مرة بعد مرة، وهي تفكّر في والدها. سـيبدأ التحديق في السـاعة متسـائلاً عن تأخّرها. سيندهش -بدايةً- من أن يرى شانو تعود وحدها، ثم يبدأ القلق. وماذا بعد؟
لـم تتصـوّر رونو أنها سـتترك البيت على هـذا النحو. قرّرت الرحيـل منذ يومين فقط. جاء بنتو ليراها منذ شـهر، قال إنه لن يستطيع المجيء من بعد، أخبرها: عندي مشكلة صغيرة. وقد أنصتت رونو إلى مشكلته الصغيرة.
بنتو شاب سيّئ الطبع، وأصحابه أسوأ منه، وقد تورّط مع أصحابه في جريمتَي قتل. قتلوا بقّالاً من دون سـبب تقريباً، أما ضحيّتهم الثانية فطبيب، كان ممارسـاً عاماً بعض الوقت. واعَـدَ أحد أصحـاب بنتو ابنـة الطبيب، فاكتشـف علاقتهما، وتعامل مع صاحب بنتو بخشونة. فقتلوه. وقد ارتعبت رونو لسماع هذا، عرفت أنه لا مهرب، هذه المرة، من أن تخدع أمّها، ولو عرفت، فلن توافق على إعطاء يد ابنتها للزواج من شـاب مثـل بنتو، فهي تفضّل أن تراهـا ميتة على أن تزوّجها بواحد مثله.
لـم ترُدْ رونو أن تموت، فالحياة غالية، وبنتو لا يزال أغلى،



العمل الفني: Mourice Brianchon - فرنسا

ويستحيل أن تفكّر في الموت بينما لا تزال معها ذكرى حبّه الدافئ.

تجعلها حركة القطار والحرارة ورائحة العرَق على وشك الغثيان. هي في حاجة للذهاب إلى الحمّام. لكن، كيف تندفع عبر حائط صُلب من الناس يسدّ طريقها؟ وضعت رأسها خارج النافذة وتقيّأت، ساعدتها امرأة تجلس إلى جانبها على شقّ طريقها نحو الحمّام. غسلت وجهها ونراعيها، وأحسّت براحة، لكنها تقيّأت ثانيةً، جسمها يجيش كأنه يحاول طرد ما في جوفها.

شقّت رونو طريقها عائدة إلى مقعدها، وقد طحنها الحشد، صادفت عيناها عينَي رجل يقف أمامها، يحدجها بنظرة باردة ثابتة، كأنه يقطّع لحمها نُتفاً صغيرة.

كان الأطول في ديوان القطار، والأنحف أيضاً. فمن هو؟ نشّال؟ محتال؟ يحبّ الاحتكاك؟ أدارت وجهها بعيداً، أمسكت رونو بالتميمة المعلّقة بسلسلة فضية حول رقبتها وقبّلتها.

رونو فتاة طيبة، ولأنها أوّل مولود، فلها مكانة خاصّة في عواطف والديها، يثقان بها، وهي لم تفعل شيئاً يخون تلك الثقة، لم تتركهما حتى اليوم، لكن لم يعد لديها خيار آخر، سمعت من أصحاب بنتو أنه يسعى لاصطياد بنات جديدات. قد ينسلّ بنتو رويداً من بين يديها.

بدأ رأس رونو يلفّ. كلّمت بنتو البارحة، لم يُبدِ اهتماماً بالكلام معها، أخبرها: لماذا تظنين -ثانيةً- أننا انتهينا؟ لدينا المزيد من الوقت.

تعرف رونو ذلك. كانا شابين، ولديهما الوقت، لكنها تعرف أيضاً أن أمّها لن تقبل أن يصبح بنتو صهرها، ولا أباها أيضاً. لا أحد سيقبل. لعائلته مركز اجتماعيّ، لكن بنتو لا. من دون عائلته وراءه، لا يمثّل بنتو شيئاً.

صفّر القطار ماضياً في طريقه، يقف في محطّات قبل أن يواصل رحلته. الضوء شاحب، وَهَبّ نسيمٌ عليل، أدركت رونو ضرورة أن تأكل، تأخذ كوب شاي، على الأقلّ. رحلة طويلة. لم تفكّر أنها قد تجوع أو تتعب، فكّرت أنها ستطير إلى بنتو على جناحين ذهبيين، في غمضة عين، وسيكون هناك، ينتظرها، يضيء الرصيف بغرامه. بنتو جذّاب جّداً، ملبسه أنيق، وكلامه رشيق، نكاته، وتكفي ضحكته كي ترغّب أيّ بنت فيه. كان ساقط تعليم، فلم ينهب إلى الكلّيّة، لكن وجهه هو الذي كانت تشتاق عينا رونو إليه.

بنتو، سأكون معك للتوّ، لقد تركت كلّ شيء ورائي: منزلاً طيباً، والدين مؤتمنين، أختاً حلوة وبسيطة. تركتهم كلّهم للأبد، من أجلك أنتَ، لأكون معكَ. أعرف من أنتَ. أعرف أنكَ متعنّت. قاتل... لكن، لا تزال جميلاً... بالنسبة لي...

-وصلنا المحطّة، يا آنسة، ألا تريدين النزول؟

حدّقت رونو، ثم رفعت رأسها من النافذة المصبّعة. هل نعسَت، وهي تفكّر في بنتو؟ هل كان ديوان القطار فارغاً من قبل؟ وقفَتْ.

-أين تتّجهين؟ أين متاعكِ؟ آه، لم تحضري شيئاً معكِ. هربتِ من المنزل، هه؟

تركت رونو القطار من غير أن تردّ على الرجل.

- رونو، هذه الطريق، من هنا.

- تأخر القطار نصف ساعة، أقف منذ زمن.

- أخذ بنتو يدها وكان يشدّها وهو يكلّمها. لم يعط رونو فرصة لتقول كلمة. سار بها إلى قطار آخر وساعدها لتدخل أحد دواوينه.

- اجلسي هنا. أعرف قاطع التناكر، لقد رتّب هنا المقعد لكِ. فهو مريح وستحصلين منه على منظر جيد، فانتظري هنا، سأجلب لكِ طعاماً.
دُهشت رونو من الطريقة التي تصرّف بها رونو. ماذا يفعل؟ ولماذا توجد في هذا القطار؟ لم تكن تعرف أين وجهته.
أسرع بنتو عائداً بطعام في كيس ورقيّ: تفضّلي، خذي، ما رأيكِ بالشاي؟ انتظري، سأحضر لكِ بعضاً منه.
أمسكت رونو يده وأرغمته على الجلوس إلى جانبها.
- لا تلفّ عليّ هكذا، اجلس، لم تخبرني أين نذهب.
- نحن؟ لن نذهب لأيّ مكان، أنتِ سترجعين إلى دكّا.
- ماذا؟
- سيغادر القطار صوب دكّا بعد دقائق. ستصلين صباح غدٍ. في حدود السابعة والنصف.
- بنتو، لم آتِ الطريق كلّها لأعود. وقفت رونو، حين غرّة، وهي مستثارة.
- لا تصرخي، لا حاجة أن تعملي ثورة. وقف بنتو أمامها يحجبها عن المسافرين الآخرين. أنا راحل إلى إيران هذا الأسبوع، سأرجع بعد سنتين. وحين أعود أريد أن أراكِ مستعدّة للسفر معي هكذا. لكن ليس الآن.
- لماذا لم تخبرني بهذا من قبل؟ واهتزّ صوت رونو بغضب عاجز.
-وهل لنا التأكّد من هذه الأشياء سلفاً؟ هل تفهمين لماذا أذهب إلى إيران؟ قد تكون أجمل من زنزانة سجن، ألا تظنين أنها الوجهة الأمثل؟
- بنتو، أنت تحاول أن تجرحني؟
اجرحيني قدر ما تريدين، لكن بعد سنتين. واحدة بواحدة.
حان وقت رحيل القطار.
طمأنها بنتو: سأتّصل بكِ في دكّا، لا تقلقي.
لم تكن رونو على وعي بكيس الطعام الذي تمسكه بيدها، فألقته خارج النافذة.
- انزل من القطار الآن، اغرُب عن وجهي.
- لا تفقدي عقلكِ، حبيبةَ قلبي، لا شيء أمامي لأفعله.
اشتعلت عينا رونو من الغضب والخزي وفرط الأسى. لا تعرف متى تفيض عيناها كضفّتَي نهر، تخشخش الريح الخشنة عبر حديقة قلبها الميتة جاعلة الأوراق الجافّة تهمد في قفزات ثابتة صغيرة. تسمع همساً خافتاً في أذنها: إذاً، هجركِ الشاب؟
لم ترتعب رونو من وجود ذي العينين الباردتين يجلس جنبها. لم تخَفْ قطّ، نزعت التميمة التي تلبسها وحاولت أن تلقي بها من النافذة، فأوقفها الجالس إلى جوارها: لا ترميها، لا أظنّها ستنهي متاعبكِ.
قالت رونو بصوت خفيض: ابتعد عني.
ارتاح الرجل مستقرّاً، فسدّ عليها منظر النافذة. تكلّم معها بطريقة لا يمكن معها إلا أن تسمعه: لا تحاولي التصرّف بشجاعة، يا أختي. قد يحمل قطار الليل مخلوقات أسوأ مني بكثير. كنتِ جائعة، أليس كذلك؟ لكنكِ رميتِ الطعام، فارمي بهذا النذل أيضاً، اصرفيه عن خاطركِ. الحياة جليلة وجميلة.
فمَ تقلقين؟ كيف ترجعين؟ كيف تواجهين عائلتكِ؟ أنتِ شجاعة بدرجة تكفي كي تمضي في رحلة مجهولة. عليكِ أن تستردّي شجاعتكِ لترجعي على الدرب الذي تعرفين. حتى لو صَفَق أحدٌ بابه في وجهكِ، فلن يفعلها والداكِ. سيظلّ بابهم مفتوحاً لكِ أبداً.
لم تُرِدْ رونو سماع نصيحته، أحسّت برأسها خفيفاً. الجوع، العطش، التعب، وصوت القطار وهو يضجّ في دربه عبر الليل، يخرق صفيره الصمت الميّت.. كلّه متضامن ليُميت أحاسيسَها. يُفترض أن يتناول أبوها الدواء في العاشرة، وتخشى شانو النوم بمفردها. الولد الصغير الذي يعمل عندهم يبدأ النعاس ساعة تعتم الدنيا. وتشرُع رونو في تنويم نفسها مع مَيَلان القطار الهزّاز. لا تعرف متى يُحيطها النوم، النوم الذي سيهدّئ أعصابها المتوتّرة، النوم الذي كان غرقاً لا نهائياً في بحر لا قرار له.
لم تتيقّن رونو من مكانها في البداية، وهي تتطلّع حولها في نور الصباح الصافي.
- وصلنا كاملابور، حان وقت النزول، سآخذكِ إلى البيت.
رفعت رونو بصرها إلى الرجل أولاً، فكّرت في الليلة الماضية، فكّرت أن تقفز من القطار، أو ينفجر بها في مكان ما، أو تنفجر عربتهم في مكان ما، ويتمزّق جسمها إرباً هناك.
لكن، لم يحدث، فيا له من يوم بديع، ساكن هادئ، وأمامها النهار!
- تعالَي، فلنذهب، استعجلها الرجل الطويل وكأنه قَيّمٌ عليها.
لقد هدّأ النوم الطويل من تعبها، فنهضت رونو.
تبعها الرجل، فرأت عندئذٍ أنه أعرج. نادى درّاجة نارية، ثم صعد إلى جوارها.
طيّب، أين تذهبين؟
منحها سؤاله هزّة، فأين تذهب؟
أخبرها: يجب أن تعطيني أيّ عنوانٍ أو آخذكِ إلى المخفر.
سألته رونو فجأة: وماذا لو سلّمتكَ أنا إلى المخفر؟
فضحك: لستُ رجلاً عادياً، ألا تعرفين؟ لا تظنّي أني شرير لمجرّد أني أعرج، ذلك إرث من حرب التحرير.
استجمعت الدرّاجة النارية سرعتها. الدرب خالٍ، فيمكن الانطلاق قدر المستطاع. يجلس الرجل بعيداً عنها قليلاً، لكن رونو لا تملك منع نفسها من الاهتزاز نحوه، ولم تعد تهتمّ. كلّ ما كانت تحسّ به هياج بارد يئزّ داخل قلبها. بسكّين ومقصّ، ستقشّر وتقطّع وجه حبيبها الخائن، عينيه، أنفه، فمه، أذنيه، أياً ما تتوصّل إليه. ستمزّق ملبسه الأنيق بأسنانها وأظافرها، وآخر شيء تغمره بالبنزين ثم تشعل فيه بعود كبريت، وتسطع النار في غضب، لكن النار تجلب الدخان إلى جانب الحرارة. سيجعل الدخان عينَيْ رونو تسيلان! تفكّر في هذا ورأسها منحنٍ، ثم ترفع رأسها وتمسح عينيها.
لم تلحظ أن عينيه تحدّقان خلسةً في وجهها الورديّ المنقوع بالدموع. أسرعت الدرّاجة عبر الطريق الخالية، يتقاذفها وهج شمس الصباح الباكر.



العمل الفني: Henri Matisse - فرنسا

«بي شو مين» من أشهر كاتبات الصين، وهي طبيبة نفسية وكاتبة. ولدت عام 1952، من قومية خان، عضو اتحاد الكتّاب الصينيين، مارست مهنة الطب لمدة عشرين عاماً، ثم توجّهت بعدها إلى الكتابة. يمتزج الأدب بالطب النفسي في كتاباتها، مما يضيف على نصوصها طابعاً خاصاً، عميقاً ومؤثّراً، يلمس قلوب القرّاء.

شراء أمل لأربعين عاماً

بي شو مين

ترجمة: مي عاشور

كنت خارج البلاد هذا العام، عندما رأيت ذلك العجوز الفقير الكادح يشتري ورقة يانصيب. كان متجهاً إلى مكان شراء ورق اليانصيب، وقبل أن يتفوّه، اختار له الموظف الجالس وراء الشباك الأرقام على الفور، ثم أعطاه الوصل. كان يبدو وكأنه مشرّد، ليس له مكان يؤويه، هائماً على وجهه بلا هدف. بعد انتهائه من شراء ورقة اليانصيب، وقف ساهماً بمفرده في زاوية.

كان لديّ متّسع من الوقت للتحدث معه. سألته: «لماذا لم تختر الأرقام بنفسك؟»

قال: «بل قمت باختيارها. أنا أشتري ورق يا نصيب باستمرار من هنا. ويعرف الموظف الأرقام التي أريدها، فعندما يراني مقبلاً عليه يختارها لي فوراً».

سألته: «هل تختار كل مرة الأرقام نفسها؟».

قال: «نعم. أختار الأرقام نفسها عند شراء ورقة يا نصيب منذ 40 عاماً، فأنا أشتري أملاً، مرّة كل أسبوع».

حسبت سريعاً بيني وبين نفسي: السنة فيها 52 أسبوعاً، ثم حسبت بعدها تكلفة شراء ورقة اليانصيب كل مرة...يا إلهي!!!!

سألته:«هل سبق لك أن فزت من قبل؟».

احمرّت وجنتاه فجأة من الخجل، وقال بتردُّد: «لا لم أفز من قبل. لكن، ذات مرة، توقّف فوزي على رقم واحد».

قلت له: «هل ستستمرّ في اختيار مجموعة الأرقام نفسها ؟».

رَدَّ بشكل قاطع:«نعم سأختارها».

قلت: «أنا لست خبيرة، فإذا أخطأت فيما سأقوله، فلا تلمني. أخمّن أن فرصة تكرار هذه الأرقام، في ما بعد، ستكون ضئيلة، مما يعني أنك تقترب كل مرة من الأرقام التي تختارها».

قال: «بالضبط ... ما تقولينه صحيح».

شرد ذهني.. كان قميصه رثاً، ووجهه شاحباً مرهقاً. على الرغم من أن شراء ورقة يا نصيب لا يكلّف الكثير من المال، ولكن شراءها أسبوعياً مُكلِف، يتراكم المبلغ الصغير، ويتحوّل إلى مبلغ ضخم. قلت له: «لماذا لا تدّخر هنا المال، وتشتري به ملابس تحميك من البرد، أو طعاماً يشبعك؟ في الحقيقة، إن تصميمك على اختيار الأرقام ذاتها، وعدم تغييرك لها، أمر غير حكيم».

لم أقصد بتاتاً أن أجرحه بما قلته، ولم أعرف ماذا أقول، فالتزمت الصمت برهة. بعد لحظات، بادر بالكلام، قائلاً: «بالتأكيد عندك فضول لمعرفة ما الأرقام التي أختارها كلّ مرّة؟»

قمت بهزّ رأسي قائلة: «نعم».

قال بخجل: «هذه الأرقام هي تاريخ ميلاد حبيبتي الأولى، أتذكّرها كل أسبوع، عندما أشتري ورقة يا نصيب، فيمتلئ قلبي».

قلت: «ألا يبرد قلبك إذا أُعلنت الأرقام الفائزة، ولم تكن الأرقام التي اخترتها من ضمنها؟».

ضحك حتى بدت أسنانه تحت ضوء لمبات النيون كحبّات الدواء الصغيرة اللامعة التي تغيّر ألوانها.

قال: «مستحيل، سوف أشتري ورقة يا نصيب جديدة على الفور، فيتجدّد أملي مرّة أخرى. أنا فقير جداً، وأموال الفقراء وأمانيهم لها حدود. في الحقيقة استخدام مال قليل لشراء سعادة أسبوعية، من الفرص القليلة التي يحظى بها المرء في هذا العالم. لا داعي للقول إن هذه الأرقام تحمل جزءاً يستحيل محوه من ذاكرتي. إذا رَبِحت الأرقام التي اخترتها، بالتأكيد سوف تنتبه حبيبتي؛ لأنه تاريخ ميلادها، وسيصبح عندها فضول لمعرفة الفائز، وحينها سترى اسمي. وعلى الفور ستفهم أنني لم أنستها أبداً، وأنني قد أصبحت غنياً، وستبحث عني.».

عندما انتهى العجوز من كلامه، استدار وسار بخطوات بطيئة تاركاً المكان.

فيما بعد حكيت قصّته لأناس كثيرين. يكون الصمت هو رَدّ فعلهم بعد سماعها، ثم يتمنّون له الفوز من أعماق قلوبهم.

أبناء الرماد*

ياسمينة صالح

لا يعرف كم مضى من الوقت وهو هنا يتأمّل المكان بالنظرة نفسها، والإحساس بالألم ينخر صدره. كان البرد يتسلّل إلى بدنه، ضغط على أسنانه ثم تنفّس ملء روحه. حاول ألّا يرتجف لئلّا يثير سخرية الرجل الواقف أمام الباب, والذي كان يتأمّلهم واحداً واحداً! ترامى إلى مسمعه صوت قطرات مياه بدت وكأنها تتسرّب من حنفية لم تُغلَق جيداً. تساءل في نفسه: «ربما تتسرّب من السقف»؟ كان الجوّ بارداً في ذلك اليوم الذي استبشر الجميع به خيراً منذ سقطت الأمطار بعد أن لجأ الناس إلى صلاة الاستسقاء. قال له والده عندما بدأت زخّات المطر تسقط: «من الرائع الشعور أنه تبقّى في هذه البلاد مؤمن صادق يُستجاب له!».. ولم يعلّق بشيء، ربما لأنه كان يشعر بما يشبه الانبهار وهو يتأمّل المطر بعد جفاف دام أكثر من عام!

تململ قليلاً وقد أحسّ بصقيع الأرضية يتسلّل إلى عظامه.. نظر حوله يتأمل وجوه من يتقاسمون معه ذلك المكان الرطب المعتم، لا بد أنهم يشعرون بالبرد مثله! تمنى لو كان بمقدوره أن يستلقي ويغمض عينيه وينام، كما يمكن لشخص أن ينام ملء الجفنين، خالياً من الخوف! وكان لدى مَنْ هم معه الرغبة نفسها، لم يجرؤ أحد على تنفيذها. كانوا خمسة، أكبرهم بدا في مثل سنّه.. استطاع أن يميّز أعمارهم من الطريقة التي ينظر بها بعضهم إلى بعض بعيون امتلأت بالخوف والأسئلة. كان صغار السن أكثر رعباً وقلقاً، نظرة واحدة إلى أحدهم تكفي لمعرفة أنها المرة الأولى التي يكون فيها في مكان كهذا. بينما هو والشخص الذي في مثل سنّه يبدوان أكثر قدرة على أن ينظر كل منهما إلى الآخر، وعلى تبادل الكلام بنظرات، يفهمان مغزاها.. بنظرة واحدة يسأل أحدهما الآخر: ما الذي أتى بك إلى هنا؟ وبنظرة أخرى يفهم الجواب: نفس الذي أتى بك أنت: الاشتباه!

تذكّر أنه لم يسأل نفسه لماذا هو هنا منذ اقتحموا بيته ليلاً. كانوا سبعة بملابس رسمية، وواحد بلباس مدني.. صاح أحدهم كأنه يعوي: أين هو إبراهيم فيسبوك! كان قبل مجيئهم قد استلقى في فرشته بعد ساعات قضاها على النت، ككل ليلة.. لاحظ الهلع على وجه أبيه الذي لم ينطق بكلمة، كأنه فقد لسانه. استغلّ إبراهيم لحظة شرود للبحث عن نظّارته الطبّية، وضعها على أنفه ووقف يقول بصوت أراده مستغرباً: إبراهيم «شكون» (من؟).

نظر الرجل باللباس المدني نحوه، ثم اقترب أكثر: أنت هو، أليس كذلك؟

لم يردّ، وجد نفسه يُقتاد نحو الخارج بطريقة خلت من الكياسة، ببيجامته الرياضية التي ينام فيها. لفت انتباهه لحظتها ثقب صغير أسفلها، وتذكر أنه فكّرَ في خياطته كي لا يُرى، فهو يقضي وقتاً طويلاً في البيت بالبيجاما نفسها التي لم تكن للنوم فقط، بل للرياضة أيضاً. أدرك أنه بحاجة إلى تغيير لباسه قبل الذهاب معهم. لم يكن يهمه أين سيأخذونه بقدر ما كان يهمّه ألا ينهب بتلك البيجاما ذات الثقب الظاهر في الأسفل !

ـ دعني أغير لباسي أولاً!

ـ ستذهب كما أنت!

كان سيردّ عندما رأى بقية الرجال ينقضّون على كمبيوتره المحمول. أحس بالذعر:

ـ الكمبيوتر لا!

في تلك اللحظة، تمنّى أن يتدخّل والده ليقول شيئاً، أن يصرخ ويلُمّ الناس.. أن يحتجّ ويهدّد بإحراق نفسه إن أخذوا ابنه إلى أي مكان. لكن وجوم والده أصابه بالخيبة. لم ينطق إلا حين دفعوه نحو سيارة الشرطة، سمعه يقول بصوت بدا وكأنه خارج من بئر سحيق: وين رايحين تئوه؟

(أين ستأخذونه؟).. كان الوقت قد فات على هذا السؤال! كان الضباب كثيفاً، وزخّات المطر تتساقط متثاقلةً.. شعر أنه محمول على كفّ عفريت!

***

لا يعرف لماذا انتابه، طوال الطريق، إحساس أنه يعيش كابوساً مرعباً، وأنه سيستيقظ فجأة على أبواق السيارات، وعلى صوت شخير والده النائم في الصالة، فيظلّ يتقلّب في سريره قبل أن يبدأ بتأمُّل سقف الغرفة الذي تسلّلت الرطوبة إليه. كان للسقف تأثيره الكبير عليه، إذ كان يبعث الطمأنينة إلى نفسه، لمجرد أنه يشعره أنه في بيته، وعلى سريره. لكن، لم يوقظه شخير والده، ولا أبواق السيارات، بل شخص شدّه بقوة من ذراعه، ودفعه خارج السيارة بعد أن ظلّ طوال الطريق يضغط على أسنانه كي لا يتقيّأ، بسبب الرائحة الكريهة التي كانت تنبعث من تحت المقعد. انتبه إلى قطعة قماش كان يظهر جزء منها في زاوية المقعد المقابل، مليئة بدم أصبح لونه يميل إلى الأزرق. ثم اكتشف أنها ليست قطعة قماش، بل قميصاً ممزقاً، وملطّخاً بدم فقد لونه! كاد يسقط على وجهه لولا أنه مَدّ يديه في الهواء، في حركة عشوائية أعادت له توازنه.. اكتشف أن المكان شبه المعتم ما هو إلا مركز أمني، وأنه لم يكن الوحيد الذي أخرجوه من فراشه ليلاً، كان معه خمسة أشخاص سرعان ما أضيف إليهم أربعة. صاروا تسعة لا يعرف أيّ منهم الآخر، ولكنهم يدركون أنهم لم يُحشَروا في هنا المكان للنزهة، وأن شيئاً خطيراً جعل الأمن يداهم بيوتهم ويجتثّهم من أسَرهم ليرمي بهم على ذلك البلاط البارد، في غرفة كانت العتمة ترسم فيها خيوطاً تشبه خيوط العنكبوت.

كان ثمة ضوء خافت يتدحرج من جهة ما! فكر أنه ضوء القمر يتسلّل من ثقب ما، وشعر أنه بحاجة إلى الهدوء ليستطيع التفكير وتأمُّل الوجوه. كانوا صامتين على الرغم من خوفهم، وكان خائفاً مثلهم، ينظر إلى ذلك الثقب أسفل البيجامة الذي لم يعد يشعر بأدنى رغبة في إخفائه عن العيون التي كانت تحدّق في مكان غامض. كان يشعر بمزيد من الخوف يتسلّل إليه مع البرد، وفي داخله رغبة في التساؤل: أين أنا؟ سمع همهمة جعلته ينظر خلفه، فإذا بالباب يُفتح عن شخص بدين، وثلاثة أشخاص خلفه، همهم بكلمة مبهمة قبل أن يقول بطريقة فظّة:

- شكون فيكم إبراهيم فيسبوك؟

شعر بقشعريرة تسري في عروقه وهو يسمع الاسم للمرّة الثانية، تمنّى أن يكون من بين هؤلاء المحبطين واحد يحمل هذا الاسم فيخلّصه من الخوف الذي تملّكَه، ولكن، لا أحد أجاب. صرخ الضابط من جديد بصوت حادّ:

إبراهيم فيسبوك!

اعتقد أن عليه أن يظلّ صامتاً، لكن الخوف اللعين سيطر عليه، وبدأت أسنانه تصطكّ، رأى الشخص البدين وهو يتقدّم بخطوات ثقيلة نحوه، ركله بقوة صائحاً:

- لماذا لا تقف يا كلب؟

- لكنه ليس اسمي !

- وما اسمك؟

- إبراهيم بن قادة!

- إبراهيم بن قادة فيسبوك!

لم يجد ما يقوله. فيسبوك؟ هل يمكن أن يتحوّل الفيسبوك إلى كنية؟ فكّرَ في الساعات الأخيرة التي قضاها يكتب في صفحته على الفيسبوك أشياء اعتقد أن عليه أن يكتبها، لم يشعر أنه يرتكب جريمة، فهو واحد من ملايين الشباب الذين يكتبون على النت أفكاراً تراودهم، تبدو أحياناً سخيفة، وأحياناً جميلة، وأحياناً خطيرة، لكنها تظل أفكاراً لا أكثر ولا أقلّ! هل في الأمر جريمة؟ قالها في نفسه وهو يعترف في سرّه أنه، كأي شخص آخر، يمكنه ارتكاب حماقات في حياته، ويمكنه أن يعتدي على أمن البلد في مخيّلته فقط، وليس على أرض الواقع. أجل! كان يرتكب في مخيّلته بعض الجرائم، بما في ذلك جرائم السرقة، كأن يتخيّل نفسه شبحاً



العمل الفني: محسن شعلان - مصر

لا يمكن أن يُرى، يقتحم أحد البنوك، ويبدأ بفتح الخزائن، خزانة تلو الأخرى، دون أن يكون مستعجلاً! بل كان يجد متعة في التريث وهو يعبّئ الأكياس بالمال، ينفقها، ليس على نفسه فقط، بل على البؤساء والفقراء، كأي بطل خرافي من حكاية قديمة، وكان يجد متعة كبيرة في هذه الخيالات ! فكَّرَ لحظتها أن بإمكانه أن يغلق عينيه ليتخيَّل نفسه وقد انتقل من هنا المشهد الغريب إلى مشهد آخر، كأن يدفع بالرجل البدين بعيداً ويطلق العنان لساقيه.. أو أن يقف قائلاً له بصوت واثق: لماذا أيقظتني من نومي وجئت بي إلى هنا أيها الأحمق؟

انتبه إلى يد غليظة تقع على قفاه. لم تكن الضربة مؤلمة، لكن أثرها على نفسه كان مؤلماً.. التفتَ إلى الوراء قبل أن يدفعه الرجل بقوّة نحو الخارج، نظر خلفه ليجد العيون تتبعه بصمت، كان يخيَّل إليه أنهم سيظلّون جالسين تلك الجلسة إلى يوم القيامة!

- ما اسمك؟

- إبراهيم بن قادة!

- إبراهيم بن قادة فيسبوك!

- لا.. إبراهيم بن قادة فقط!

- طيب يا إبراهيم بن قادة.. ماذا تشتغل؟

- لا شيء..!

- كيف لا شيء؟

- أعني.. أحياناً أبيع بعض الأجهزة وأ....

- أجهزة مسروقة؟

- لا!

- أنت تاجر إذاً، فكيف تقول إنك لا تشتغل؟!

- أنا لست تاجراً، بل أبيع من وقت لآخر بعض الأجهزة!

- أجهزة مثل ماذا؟

- هواتف نقّالة: بلاك بيري، أو أيفون، وأحياناً قليلة أجهزة حواسيب محمولة!

حواسيب محمولة، كالذي وجدناه عندك مثلاً؟

ـ... نعم !

ـ وماذا تفعل بالحاسوب؟

- لا شيء!

- لا شيء؟

- أعني: أستعمله أحياناً في تصفُّح الإنترنت، والتواصل مع أصدقائي عبره!

- طيّب.. دعني أسألك مباشرة لتردّ عليَّ مباشرة، كي لا يضيِّع أحدنا وقت الآخر: هل أنت صاحب صفحة «معاً لإسقاط النظام» على الفيسبوك؟

شعر أن شيئاً يؤلمه، ربّما مؤخّرته التي يُخَيَّل إليه أنها تورَّمت من الجلوس على الأرضية القاسية، وربما المقعد الحديدي الذي يجلس عليه الآن والذي بدأ يخزه.. شعر بحاجة إلى الوقوف وتحريك أطرافه! فَكَّر في سرّه: «ماذا يفعل والدي الآن؟»، ربما عاد إلى النوم كما لو أن شيئاً لم يكن! ثم تساءل إن كان بوسعه أن يطرح سؤالاً على الضابط، لكنه خاف أن يتلقّى ضربة أخرى على قفاه. كان يعي أن هنا الحوار ليس أكثر من مدخل لجَرّه إلى حوار آخر، وإلى كلام يريد الضابط أن يرضي نفسه به. بدا الضابط غير مستعدّ للخروج من الاستجواب فارغ اليدين، وأنه هنا لإدانة الشخص الذي يجلس قبالته، ليكتب إلى رؤسائه تقريراً يدينه لمجرَّد أن اسمه إبراهيم، وأن له حاسوباً وإنترنت وصفحة على الفيسبوك.. كان يحاول تجميع الأفكار في رأسه عندما رَنّ الجوّال في جيبه. ارتبك، وارتبك الضابط مثله. أخرجه من جيبه، ثم قال:

- إنه والدي!

تقدَّم أحد أعوان الأمن وكان واقفاً في زاوية من زوايا المكتب، مَدَّ يده وأخذ الجوال وعاد إلى الزاوية نفسها.. قال الضابط البدين وكأنه يكمل حواراً بدأه:

- أنتظر ردَّك!

ـ أيّ ردّ؟

ـ عن صفحة «معاً لإسقاط النظام» على الفيسبوك!

- لكني لا أملك صفحة بهذا الاسم يا سيدي!

- بل تملكها يا إبراهيم بن قادة.. التحرّيات قادتنا إليك.. الإيبي قادنا إليك.. حتى البريد الإلكتروني قادنا إليك!

ابتسم الضابط منتصراً، كان إبراهيم يتصبَّب عرقاً وهو يبحث عن إجابة.. تنكَّر العيون التي تركها في الغرفة المعتمة: هل اقتيدوا إلى هنا بالتهمة نفسها؟ خفق قلبه بقوّة وهو يفكّر أنهم ربما ينتمون إلى الصفحة، وأنهم هنا لأنهم كانوا يناقشون أفكاراً عبرها ! حاول أن يبتسم، ولعلَّه ابتسم فعلاً حين رمقه الضابط بنظرة غاضبة، قبل أن يقول أخيراً:

- يا إبراهيم بن قادة.. أنت هنا في مركز الأمن. هنا المكان يشبه فندق خمس نجوم بالمقارنة بالأماكن التي يمكن أن تُقتاد إليها إن لم ترد على أسئلتي.. وإياك أن تتناكى!

- أنا لا أتناكى!

- هنا أفضل!

- لكني لا أعرف شيئاً عن الصفحة على الفيسبوك!

- سأبذل جهدي لأصدّقك.. حسناً، أخبرني، هل لديك حساب على الفيسبوك؟

- نعم!

- جيد.. وما اسم حسابك الشخصي؟

كانت ابتسامة الضابط تزداد اتساعاً وهو ينظر إليه. نظر إبراهيم إلى الثقب في ساق بنلته الرياضية، وبدا وكأنه اتَّسع أكثر من ذي قبل..

- حسابي أنا؟

- نعم.. أليس لحسابك اسم؟

- اسمه: ..... إبراهيم!

- إبراهيم ماذا؟

- ف.... فيسبوك!

---

* فصل من رواية تصدر قريباً



عبد السلام بنعبد العالي

ر.بارث والكتابة الشذرية

للكتابة الشذرية تاريخ غير قصير. البعض يُردّه إلى عصور قديمة فيرى في كُلّ كتابة مفصولة كتابة شذرية. آخرون يشترطون، لإمكانية الحديث عن تلك الكتابة، ظهور فلسفة مؤسّسة مُصاحبة ومُبررة لها، فلسفة لا تتوقّف عند شكل الكتابة المفصولة، وإنما تتقصّى البعد الأنطلوجي لمفهوم الانفصال ذاته. لذا فهم يُقرنون ظهورها بالرومانسيين الألمان، وخصوصاً جماعة «الآتيناووم». لهذا المذهب ينهب موريس بلانشو الذي يرى أن التأسيس الفلسفي لهذه الكتابة مقرون بتلك الجماعة. وبطبيعة الحال، فإن ذلك التأسيس لم يتوقّف عند هؤلاء، وإنما وجد امتداده الأساس عند نيتشه، ثم عند غيره فيما بعد، إلى أن نصل إلى شيوران وبارث.

ما يهمنا هنا، بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد صاحب كتاب «بارث بقلم بارث»، هو محاولة التوقّف عند موقفه من فلسفة الكتابة الشذرية هذه، إبرازاً للإسهامات النوعية التي أسهم بها في هذا المجال.

يؤكد بارث، على غِرار سابقيه، أن هذه الكتابة ليست مجرد شكل. وهو إذ ينهب مع بلانشو بأن «الانفصال وحده يمكن أن يوحّد الكلام والصمت، الجدّ والهزل، الرغبة في التعبير وتردّد فكر موزّع لا يقرّ له قرار، ورغبته في أن يعمل وفق منهج ونظام مع نفور من المنظومة والنسق»، فإنه يؤكد أن الانفصال إذ يوحّد كل هذه الثنائيات المتنافرة، فهو يوحّد الشكل بالمضمون، ومن هنا تغدو الكتابة الشذرية كتابة المفارقات بلا منازع: إنها تآلف بين الشكل والمضمون، بين اليقين والارتياب، بين الحضور والغياب، بين الامتلاء والفراغ، بين النوكسا والبارادوكسا.

إلّا أن أهم الإضافات التي يضيفها رولان بارث إلى ما قاله الذين تقدّموه عن هذه الكتابة، هو تحديده الدقيق لطبيعة التكثيف الذي تحقّقه الشذرة. فإذا كانت إحدى المميزات الأساسية للشذرة، في نظره، هي خاصيتها التكثيفية كما قيل، «إلّا أن الشذرة ليست مع ذلك تكثيفاً لفكرة أو لحكمة أو لحقيقة». الشذرات ليست خلاصات ونتائج، وهي ليست حِكَماً وحقائق نهائية. إنها ليست حقيقة مستغنية عن كُلّ تدليل. وهي ليست بديهة لا تقطع مسافات، ولا تحتاج إلى توسّطات، ولا تسكن خطابات. الشذرة لا تُغْني عن إعمال الفكر، إنها تدعو إليه وتحثّ عليه، بل هي ما يستفزّه. إنها تضبط الفكر وهو يعمل، وتعرضه في أثناء مخاضه، موحّدة بين منطق العرض ومنطق الاكتشاف، بين التحرير في المبيضة و التسويد، بين الخدش و«الطهارة» le propre.

بهذا المعنى، وبه وحده، ينبغي أن نفهم ما يُقال عن الفكر الذي تفترضه هذه الكتابة بأنه تفكير بـ«الخطف». فهي لا تتمّ خارج الزمان، وإنما تتحايل للانفلات من ثقل الحاضر، تهرُّباً من زمان «الحضور». لتوضيح ذلك يقرّب بارث الشذرة من أمرين: من رياضة الكاتش أوّلاً، ثم من الموسيقى، ومن موسيقى فيبرن على الخصوص. فرياضة الكاتش ليست، في نظره، مجموعة من «الوحدات»، ليس الكاتش حصيلة من المشاهد. «في الكاتش تدرك اللحظة وليس الديمومة». إنه مشهد مبنيّ على الانفصال والتقطّع. وتقطّعه و«عدم انسجامه يحلّ محلّ النظام الذي يشوّه الأشكال»، ثم إنه يقرّب التكثيف في الشذرة من التكثيف الموسيقي ليبيّن أن الشذرة ليست استغناءً عن التحليل والاستدلال والبرهان والتفكير، ذلك أن التكثيف الموسيقي «يضع «النغمة» محلّ «الاسترسال».. إنه يومئ إلى وجهة. يتجلّى هنا في المقطوعات الموجزة لفيبرن: «غياب للإيقاع، جلال ومهارة في سرعة التخلّص».

ليست الشذرة- إذاً- خلاصة خطاب، ولا هي «زبدة» فكر، إنها ليست نظرة «خاطفة»، ولا هي توقُّف وعدم حِراك، وهي ليست «فصوص حِكَم». إنها «حاضر» منفلت، حتى لا نقول (هارب). وهي تومئ إلى وجهة من غير أن تدلّ على طريق، فتعرض المعاني إبان مخاض ولادتها.

في تبرير انحسار الشِّعْر مقابل الحَكي!

صلاح بوسريف

كلامُ النُّقّاد والمبدعين -من روائيّين وغيرهم ممّن يعملون في حقول إبداعية غير الشّعر، عن الشّعر، بوصفه اليوم خارج اهتمام القُرّاء- هو كلام ليس فيه دِقّة في النّظر، أو في التحليل، أو في قراءة واقع الشّعر نفسِه وما رافَقَه من سياقاتٍ، ظلّ الشّعر -بمعناه الجمالي- خارجها.

لم يَعُد الشّعر حاضراً بالصُّورة التي كان عليها من قبل، خصوصاً في سنوات الغَليان السّياسيّ، وما كان من مواجهة بين بعض الأنظمة، واليسار العربي، أو الأنظمة التي عَدّت نفسَها ثورية وحاضِنةً لهذا اليسار، وما كان -أيضاً- من رغبة في النّهوض والتحديث، وفي نشر الوعي الاشتراكي، في معناه «القومي»، الذي كان شِعار هذه الأنظمة، التي ساعدتْ في ظهور مَجلاّت ثقافية، ومهرجانات شعرية، ومنظّمات ثقافية، ترافقت مع ظهور هذه الأنظمة ذاتِها، مثل اتّحادات الكُتّاب، التي هي فكرة ارتبطت بـ «الاتحاد السوفياتي»، وخرجت منه.

فالشّعر وَجَد -في هذا السياق- ما ساعد على انتشاره، رغم أنّ خروج «الشّعر الحرّ» إلى الوجود، ودخوله إلى الحياة الثقافية، وإلى المؤسّسات التعليمية، بمختلف أسلاكها، لم يكن سهلاً، وعُدّ، تارةً «مؤامرة» على الثقافة والإبداع العربيَّيْن، وتارةً لا علاقة له بالشّعر، بل نُظِر إليه بوصفه «نثراً»، وأحيلت نصوصه، من قِبَل نقّاد وكُتّاب معروفين كانوا ينتصرون للتّحديث، على «لجنة النثر»، مثلما فعل العقّاد مع صلاح عبد الصبور، وعبد المعطي حجازي، وما جرى من مواجهات في عدد من المنابر الثقافية، التي وَضعت هذا الشّعر خارج السياق الشّعري العربي، الذي كانت تختزله في كل ما هو قديم وتقليدي، كونة مُكْتَسَباً ثابتاً من ثوابت الفكر والإبداع العربيَّيْن. فانتشار الشّعر المعاصر، كان، منذ البداية، عَصِيّاً، وكان في حاجة إلى وعي جديد، ونقد جديد، وثقافة جديدة، وأيضاً، إلى تربيةٍ تفهم أنّ الاختراق هو أحد شروط التغيير والتّحديث. فلا وجود، في الفكر والفنّ والإبداع، لثوابت ولمُكْتَسبات نهائية مغلقة، بل إنّ طبيعة الإبداع -بما تحمله التّسْمية في ذاتها من معنى- هي طبيعة انقلابية انتقالية، تتأسّس على المغايرة والاختلاف، وعلى الإضافة.

ما توافر للشّعر من ظروف ومن سياقات غلب فيها الأيديولوجي على الإبداعي والجمالي، كان أحد أسباب انتشار نمط شِعريّ، تغلبُ عليه المنبرية الشّفاهية، التي كرّسَت السطحية والمباشَرة، في مُقابل الوعي الكتابي، الذي هو وعْي أتى متأخّراً، وكان أحد أسباب تراجُع الشّعر في القراءة والتّداول. فطبيعة التكوين التعليمي، والثقافي للقارئ العربي -في سنوات الخمسينيات والستينيات، وأيضاً في سبعينيات القرن الماضي- كانت طبيعة شفاهية إنشادية، يُهَيْمِن عليها الوعي الأيديولوجي الذي كان تحفيزياً تحريضياً، ولم يكن الوعي الجمالي داخِلاً في هذا التكوين. فالبرامج التعليمية وهيمنة الغَرَضية على الاختيارات الشّعرية المُقرَّرَة في المدارس والجامعات، كانت الأرض التي ساعدت على انتشار هذا الوعي الثقافي، وهذه «الجمالية الخطابية» التي هي تحريض، أكثر منها إبداع وتخييل.

ولعلّ في المهرجانات الشّعرية التي كانت منتشرة وسائدة في أكثر من بلد عربي، ما يكشف عن هذا الخلل في النّظر إلى الشّعر، وفي تحريف جماليّته لصالح تأجيج الفكر الاشتراكي والفكر القومي، والدّعاية لبعض الأنظمة والزعماء الذين كانوا «الأمل» و«رهان» التغيير والتحديث. فهزيمة حزيران 1967 كانت كافية لفضح هذا التزييف الجمالي على الأقلّ، وفضح ما عرفه الوعي الكتابي في الشّعر من تأجيل، وهو ما يمكن تعميمه على الرواية وعلى النقد وعلى الثقافة العربية عموماً؛ فكتابا «المصطلح المشترك» لإدريس الناقوري، و«درجة الوعي في الكتابة» لنجيب العوفي، في المغرب -على الأقلّ- هُما تعبير عن هذا التّزْييف وعن محاكمة الأشخاص والانتماءات الفكرية والأيديولوجية، لا النصوص.

الشّعر، في هذين الكِتابين «النّقديّين»، لم يُحاكَم بما فيه من قِيَم جمالية، أو بما فيه من وعي شعري جمالي، بل إنّ ما شَغَل الناقدَيْن هو الوعي التّحريضيّ التّاجيجيّ. والشّعر، بدوره، أو ما اختاروه من نصوص شعرية، كان قابلاً لهذا الوعي، أو هو تمثيل له.

المدرسة، كان لها دور كبير في تكريس هذا الوعي، وفي تكريس الغَرَضية الشّعرية التي كان فيها الموضوع أهمّ وأكبر من الشّعر نفسه؛ فالشّابي، مثلاً، اخْتُزِل في «إرادة الحياة»، وبقيتْ قصائده التي أحدث فيها اختراقات في الوعي الشّعري التقليدي، بعيدةً عن اهتمام التلاميذ والطّلبة. وحتّى قصيدة «إرادة الحياة»، ستتحوّل إلى نشيد، فقط، ولم يَعُد أحد يعدّها شِعراً فيه صُوَر وإيقاعات، وفيه تمثُّل لجرح وطنيّ كبير، كان



العمل الفني: رفيق لحام -الأردن

الشَّابي -رغم يفاعته- يحمل جَمْرَه بين جوانحه.

هنا التَّحريف الذي جرى في النظر إلى الوعي الشِّعري، وفي تحويل الشِّعر من قيمة جمالية إلى قيمة فكرية، أو أيديولوجية، أو غرَضِية، بالأحرى، خَلقَ وعياً موازياً، في قراءة الشِّعر وتذوُّقه، كان فيه لـ «القصيدة» حصَّة الأسد، كما يُقال؛ أي للوعي الشَّفاهي، الذي هو وعي يدخل في بنية الثقافة العربية، وفي طبيعة هذه الثقافة التي هي ثقافة «الفم واللِّسان»، وفق التعبير الفرنسي الشَّائع، الذي هو تعبير عن الشَّفاهة، والمُباشرة في نقل المعلومة أو الخبر.

لا دَخْل، بهذا المعنى، للشِّعر في ما يعرفُه من تهميش ومن إحْجام؛ فما يُكْتَب وما يُنْشَر من شعر، اليوم، هو خروج عن النَّمَطِيةِ التي ساعدت هذه السياقات والظُّروف في تكريسها، وخروج عن الوعي الثقافي العربي الذي هو وعي شفاهي تلقيني، وليس وعياً كتابياً تأمُّلياً يحتكم في تكوينه وفي رؤيته وفي اختباره إلى نص الشِّعريّ، إلى مُخْتَلَف النَّوالّ التي باتت كثيرة، ومتداخلة، أو مركَّبة تحتاج إلى وعي تركيبي، فيه من العَنَت ودقَّة النظر، ما يمكِّنه من أن يخرج بالشِّعر من القراءة الاستهلاكية الآنية إلى تلك القراءة المستمرّة المتواصلة التي لا تفتأ تتجدَّد، وتفتح في النَّص مزيداً من الجراح أو الشُّقوق والتَّصدُّعات، مما لا تتيحه القراءات المتعجِّلة التي تكتفي من النصّ بغرضيّته، دون غيرها من النَّوالّ الأخرى، أو كما يقول الشَّاعر السويدي توماس ترونسترومر، في سياق حديثه عن تجربته الشِّعرية، أو رؤيته للشِّعر «إنَّني أتعامل مع الواقع وكأنَّني أرى الوجود بمثابة لغز كبير، وأنّ هنا اللغز، في بعض الأحيان، يحمل طاقة كبيرة. وفي هذا السياق، غالباً ما أكتب، ومن ثَمَّ، فإنَّ هذه القصائد تشير دائماً إلى سياقٍ أكبر، سياق لا يمكننا إدراكه بعقلنا اليومي المعتاد، رغم أنه يبدأ، أحياناً، بشيء صلب تماماً.».

دوالّ الشِّعر تتناسل، وتتوسَّع، ليس طلباً للمعنى بمفهومه السطحي المُباشر الذي يَتَوخَّى الإيضاحَ والإبانَة، بل بمجاراةِ هنا «اللُّغز» الذي هو أكبر من العقل نفسه، ويتجاوزُه، وربما هذا ما كان جوهر الشِّعر السُّوريالي، الذي اختبر الكتابة الأوتوماتيكية، ورأى فيها طاقة هذا «اللُّغز»، أو هي ما يمكن أن يمسح عنه بعض الضَّباب الذي لَفَّهُ، أو هو جزء من تكوينه، وطبيعته.

جمالية الشِّعر، هي ما يُمَيِّز الشِّعر عن غيره من الكتابات، فالرواية، بدورها، التجأت إلى الشِّعر في لغته وفي تراكيبه وصوره، وحتَّى في إيقاعاته، لتنأى بنفسها عن «الحكاية»، التي رأى بعض الروائيين أنَّ الحاجَةَ إليها، اليوم، ماسّة، لأنَّ «التجريب»، والكتابة بهذا الزَّخم الشِّعري هو تقليص لمساحة تلقِّي العمل الروائي، أو أنَّ الشِّعر أفسدَ الحكاية والسَّرد في العمل الروائي؛ لذا، لا بُدَّ من العودة إلى أصل الرواية، ولو في صورته التقليدية، وهذا ما بدا واضحاً في تصريح أخير للروائي المغربي أحمد المديني، الذي صرَّح بالعودة إلى «الحكاية»، في عمله الأخير«طريق الصفصاف»، في مقابل التجريب والشِّعرية التي استغرقت أعماله السَّابقة.

لا يبدو لي أنَّ الأمر بهذه البساطة، أو بهذا النوع من الارتكاس أو النُّكوص، فالإبداع هو، دائماً، خَطْوٌ في الفراغ؛ أعني في المساحات الشَّاغرة، لا بالعودة إلى أراض مسبوقة، أو فيها من الزُّروع ما يكفي لعَجْنِ خبز لإطعام كل الأفواه الجائعة للجمال والإبداع، دن حاجة لهذا الخبز المعجون بخمائرَ قديمة.

وحتَّى لا نختزل الشِّعر في التَّجريب أو في الأشكال القديمة التي كانت «القصيدة»، فيها، هي الشجرة التي حجبت كلَّ الطُّيور المُحَلِّقة في سمائها، ينبغي أن نعود لانتقاء النُّصوص الشِّعرية التي احتفت بالوجود، واحتفت بالإنسان، واحتفت بالحياة وبأزل وأبد الأشياء التي كان الشِّعر يراها بعينه الثَّاقبة، وبحواسِّه التي تجاوبت، بلا انقطاع، لتفْتيق الجمال ولِاسْتيلاده وتفجير مائه، ولتأكيدِ البُعْد الجمالي فيه، كون الجمال هو الحياة نفسها، وهي تتأسَّس، في ما تبقَّى، على أيدي الشُّعراء، لا على أيدي غيرهم، ممن اختاروا أن يلعبوا دور الجَدَّات في حكاية أساطير الأوَّلين.

في الشِّعر: قديمِه، وحديثه كثير من الاختراقات، وكثير من مَوَاطِن الجمال التي هي بمثابة الذَّهب الذي نحتاج إلى استصفائه وانتقائه، بتمييزه عن الأحجار أو الصُّخور العالِقَة فيه. فلا يمكن تمييز الذَّهب عن التِّنْكِ، دون وعي جديد بالقيمة الجمالية، ليس للشِّعر وحده، بل للمعرفة كاملةً، بما في ذلك المفاهيم والأدوات والمشارط التي نُعْمِلُها في قراءة الشِّعر وفي الحُكْم عليه، وفي وسائل ترويجه وإشهاره، أو تداوُله.

حوار: حسين عبدالرحيم

سامح الجبّاس كاتب مصري من مواليد 1971 في بورسعيد. طبيب صيدلي، وروائي، قدّم أعمالاً سردية نال عنها جائزة اتحاد كُتّاب مصر، وجائزة هيئة قصور الثقافة، وجائزة إحسان عبد القدوس. من هذه الأعمال: «حي الإفرنج، كريسماس القاهرة، بورتوسعيد، وسط البلد، النئب لأزرق، بحر العواصف، المواطن المثالي للأطفال، حبل قديم وعقدة مشدودة» وقد فازت الأخيرة بمنحة آفاق اللبنانية، وجائزة كتارا هنا العام».

كان لفوزه بجائزة كتارا للرواية العربية، وكذلك بجائزة فئة الدراما للرواية غير المنشورة، أثر كبير عليه، خاصّة بعدما آثر البعد عن أضواء القاهرة ومركزيتها.

في هذا الحوار تقترب «الدوحة» من تجربة سامح الجبّاس الروائية، ومواقفه تجاه المشهد الأدبي في مصر وفي العالم العربي:

سامح الجبّاس

لا أشغل نفسي بالمعارك

بدايةً، ماذا تمثّل لك الجائزة، خاصّة بعد كل ما طُرح من ملاسنات وملابسات تشكّك في نزاهة الجائزة؟

- لا أحد يستطيع أن يُنكر أهمّية جائزة كتارا في الرواية العربية، التي أثارت اهتمام الوسط الثقافي في العالم العربي كله، وفوزي بها إشارة إلهية لي بأنني في الطريق الصحيح على مستوى احترامي لما يكتبه قلمي، واهتمامي بمن يقرأ أعمالي، يقول الفيلسوف «شوبنهاور»: «ما أقلّ ما نفكّر فيما لدينا! وما أكثر ما نفكّر فيما ينقصنا!».

وهنا- في رأيي- سبب ما أثاره البعض نتيجة عدم فهمهم لهذه الجائزة. ببساطة، يمكن للجميع الرجوع إلى موقع جائزة كتارا على الإنترنت ليجد شروط الجائزة معلنة، وأيضاً خطوات التقييم التي تمرّ عبر أربع لجان تحكيم مختلفة حتى إصدار النتيجة النهائية، وأرجو من المهتمّين مشاهدة حفل توزيع الجوائز على يوتيوب للتعرُّف إلى خمسة عشر عضواً في لجان تحكيم سرّية، يمثّلون كل الدول العربية، من الشرق إلى ساحل المحيط الأطلنطي.

وراء جائزة كتارا للرواية العربية مؤسَّسة كتارا للحَيّ الثقافي، وهي مؤسَّسة مستقلّة تدعم العمل الثقافي بكل صوره: مسرح، وأوبرا، وباليه، وموسيقى، وسينما، وأنشطة فنية للكبار والأطفال.

تعرفك الأوساط الأدبية المصرية بأكثر من عمل، وفي الوقت نفسه تؤثر السلامة في البعد عن أجواء القاهرة، حيث إنك من بورسعيد. فما رؤيتك لمكانة وقيمة الجائزة على كافة مستوياتها في مشوارك الأدبي ؟

- أنا موجود في القاهرة كثيراً لمتابعة أحدث إصدارات دور النشر، وأحياناً أحضر بعض الفعاليات الثقافية. ولكن، أنا مشغول- فقط- بقراءاتي وكتاباتي؛ لذا أفضّل بورسعيد التي توفّر لي هذه الأجواء، وأنا أضع برنامجاً لحياتي بين عملي وأسرتي والقراءة والكتابة، ولا أشغل نفسي بمعارك وهمية أو تراشق لفظي على مواقع التواصل الاجتماعي، وأرى أن الأديب لا ينبغي أن تجنبه دوّامة هذه المواقع فيضيع وقته، وتفرّ منه الأفكار والكلمات من أجل تعليقات و«لايكات» لا معنى لها. هناك عبارة أؤمن بها كثيراً قالها الروائي الإيطالي فتتشنزو تشرامي في رواية «موظف عادي جداً» وهي: «في هذه الدنيا، إن سرحت لحظة غدروا بك وطعنوك من خلفك. لا تتردّد أبداً. سر دائماً إلى الأمام. لا تلتفت وراءك....».

أما جائزة كتارا فأجمل ما فيها أنها تحقّق حلم أي كاتب في النشر الجيد والتوزيع،ثم ترجمة روايته، ليس إلى لغة واحدة بل إلى خمس لغات، وبالنسبة لي إن تحويل الرواية إلى عمل درامي يعني أن هناك ملايين المشاهدين سيتعرّفون إلى عالمي، وستصل اليهم كلماتي. أما على المستوى الشخصي



مع د.خالد بن إبراهيم السليطي المدير العام للمؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا)

فأنا أتّبع في حياتي ما قاله الفيلسوف الأميركي إيمرسون: «كل شخص ألقاه يفوقني في ناحية واحدة، على الأقلّ أستطيع أن آخذ عنه هذه الناحية، وأن أتعلّم».

ما تفسيرك لكثرة الجوائز الأدبية: المصرية، والعربية، والدولية؟ وهل تمثّل معيناً للكتابة والكاتب أم مخاصمة مع الواقع الأدبي والكُتّاب؟

- الجوائز الأدبية العربية ليست كثيرة كما يظنّ البعض فقط، إذا تابعت إصدارات سلسلة الجوائز التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب ستنهل من أسماء جوائز عالمية لا نعرف عنها في عالمنا إلا جائزة نوبل وجائزة بوكر. أنا أؤمن أن الكاتب الجيد هو أحد مصادر الدعاية لوطنه كالسياحة مثلاً. وإذا كانت وزارات الثقافة في مختلف الدول العربية تُعَدّ وزارات «درجة ثانية» فيجب أن نشجّع ونثمّن مجهودات مؤسّسات المجتمع المدني التي تسبح ضدّ التيار، وتقدّم جوائز أدبية مثل: مؤسّسة كتارا ومؤسّسة البوكر العربية، ومؤسّسة ساويرس للتنمية الاجتماعية في مصر. وأقول إن أية جائزة ينالها الكاتب مسؤولية تضع على عاتقه المزيد من الجهد ليكون مستحقاً- أيضاً- ثقة القرّاء الذين سيبحثون عن أعماله لقراءتها فيما بعد.
وأنا أرى أن الجوائز إشارة تدلّ الكاتب إلى أنه على الطريق الصحيح. الكاتب يبذل جهداً في عمله. فقط، الكاتب والمثقّف الحقيقي، فبلا جهد مبذول في الكتابة تصبح الكلمات غباراً تنثره الريح مع أوّل هَبّة، ومشكلة بعض الكتاب هي انشغالهم بالأخرين أكثر من أنفسهم، وتحديداً هم مشغولون بمحاولة هدم مجهود الآخرين أو الاستخفاف بما يقدّمونه، وأنا بعيد عن كل ذلك. يقول الكاتب المسرحي «جان آنوي»: «إن كلاً منا يمكن أن يكون أمراً فذّاً لو أنه فعل فحسب، نصف ما يتوقّع من الآخرين أن يفعلوه».

حدّثنا عن مشوارك الأدبي، وهل هناك اختلاف يميّز الكاتب المحلّي عن الكاتب الموجود في القاهرة ؟

- أنا كاتب مصري أقيم في بورسعيد باختياري حتى أستطيع إنجاز قراءاتي وكتاباتي، وأكون في القاهرة كل أسبوعين على الأكثر، تراني دائماً في وسط البلد بين المكتبات ودور النشر، ولي أصدقاء روائيون من مختلف محافظات مصر. هناك عبارة رائعة في رواية «الخادمة» للروائية الكندية الشهيرة «مارجريت آتوود» تقول: «من الملائم أن يكون للإنسان أهداف صغيرة يمكن أن تتحقّق بسهولة...»، وأنا في حياتي الأدبية أبحث عن الأهداف، ولكنها تتحقّق «بصعوبة بالغة». والفضل والتوفيق كله يرجع إلى عناية الله عزّ وجلّ.

الكاتب المحلّي هو الكاتب الذي يحبس نفسه داخل عالم روائي وقالب محدَّد، وهناك كثير من الكتّاب يعيشون في القاهرة، ولم يتركوا أي بصمة في الحياة الثقافية المصرية. المكان هنا في رأيي ليس حدوداً مغلقة تحتاج إلى تأشيرة، والإنترنت، الآن، يجعل الرواية تصل إلى لأسكيمو إذا أراد الكاتب. فقط، بإرادة الكاتب أن يحارب من أجل أن تصل كلماته إلى القارئ.

هل هناك حركة نقدية تواكب ذلك الكَمّ من الجوائز الأدبية؟

- أعتقد أن الحركة النقدية في العالم العربي تسير ببطء، تماماً كالعدالة، وفي رأيي إن ذلك يرجع لسببين: الأول انتشار دور النشر الخاصّة وصدور عدد كبير من الروايات بلا اختيار أو تدقيق من قِبَل دور النشر، والثاني اعتماد الناقد على إهداءات دار النشر، أو أن يلهث خلفه الروائي من هنا إلى هناك ليعطيه نسخة من روايته، ويرجوه أن يكتب عنها.
وهناك في الوسط الثقافي مجاملات نقدية لا حصر لها... أنا أؤمن أن الكاتب يكتب من أجل القارئ، فأنا- مثلاً- كتبت ثلاث أو أربع دراسات نقدية عن أعمال نفدت بعض طبعاتها، ونلت عنها جوائز أدبية كثيرة، والنقّاد غائبون !
ثم إذا كانت الحركة النقدية تجاهلت أعمال نجيب محفوظ نفسه طويلاً، فماذا تتوقّع منها تجاه الروائيين الشباب الآن؟؟
يجب أن يواجه النقّاد أنفسهم، والخطوة الأولى هي الاعتراف أن هناك مشكلة.
مهما يكن، فإن مقال أي ناقد لا يؤثّر في مبيعات أي كتاب، ولا يدفع القارئ إلى شراء كتاب، لأن النقاد وضعوا أنفسهم في خانة المدح فقط. لا يوجد عمل فني كامل لأن الكمال لله وحده، والإبداع عند الإنسان لابدّ أن ينقصه شيء ما.
إذا تعلّمنا ثقافة الأفضل و«الأسوأ» في حياتنا الثقافية والفنية ستتغيّر الكثير من المفاهيم، وسيتردّد الكثيرون قبل أن يدفعوا برواياتهم إلى المطبعة، وهذا لمصلحة القارئ ولرفع شأن ومستوى الثقافة في عالمنا العربي.

أدب خارج شروط اللغة

د. آمنة بلعلي

مع تسارع أثر الوسائط التفاعلية التي أسفرت عنها وسائل الإعلام والاتّصال الجديدة، خاصّة الإنترنت، ظهر تصوُّر جديد يسمّى التصوُّر الرقمي أو الإلكتروني، الذي يجعل من النصّ مجموعة من الشذرات التي تربط بينها محدّدات رقمية هي ما عرف بـ«الروابط»، وذلك من أجل خلق تفاعل بين النصّ والوسائط وتسهيل التنقُّل بين ثنايا النص، وتوجيه القارئ للتفاعل مع النص بواسطتها، وكان ذلك بتأثير من تحوُّلات الكتابة الرقمية عند الغرب، منذ بداية ستينيات القرن الماضي، والتي تحقَّقت، بصورة واضحة، في تسعينيات القرن الماضي. فاقترحت مفاهيم ومصطلحات جديدة تجاوزت المصطلحات التي روّجت لها الدراسات النصّية مثل النصّ، والتناصّ، والبنية، إلى مصطلحات مركّبة تجمع بين النصّ والوسيط، كالنصّ المتفرّع hypertexte، وقد تُرجِم بـ«المفرَّع، والمتشعّب والمترابط، والشبكي»، ثم شاعت صيغ أخرى تعبِّر عن علاقة الأدب بالوسيط الإلكتروني كالأدب الإلكتروني والأدب التفاعلي والأدب الرقمي وغيرها. وقد سعى سعيد يقطين إلى شرح مفهوم النصّ المترابط الذي خلق إمكانيات متعدِّدة للقراءة التي يتفاعل القارئ فيها مع النصّ بفضل الروابط، ويعدّه نمطاً جديداً قائماً على الانفتاح(1). ونشهد، اليوم، مع الكَمّ القليل الذي كُتِب حول هذا النمط الجديد ومع التفاعل المحدود من الأدباء معه، مجموعة كبيرة من المصطلحات التي يُرَوَّج لها في الثقافة النقدية العربية، والتي توثِّق العلاقة مع التقنية أكثر من الأدب، من قبيل: الأدب الافتراضي، والأدب الإلكتروني والرقمي، والأدب التوليفي، والأدب التوليدي، والأدب الفرجوي، وغير ذلك.

إن هذا النمط الجديد من الأدب يفرض شروطاً خارج شروط اللغة التي تُعَدّ المكوّن الأساس للأدب، وعوض التّعامل مع اللغة أصبح التعامل مع الوسيط الإلكتروني، وعوض امتلاك القدرة على التشكيل غير المألوف للغة وعقد علاقات غير طبيعية بين الكلمات لإنشاء صور، وإحداث إيقاع أصبح هناك شرط امتلاك القدرة على الإلمام ببرامج معيّنة ومهارة الإبحار في الشبكة، أو الاستعانة بمن يملك هذه المهارة من مهندسي الإعلام الآلي، وقد عُبِّر عن هذه الحالة بـ«التفاعل» الذي وُصِف به هذا النوع من الأدب، كما أصبح صفة لقارئ هذا الأدب.

والذي يهمّنا هنا هو: هل جاءت العلاقة بالرقمية بنمط جديد في الكتابة، فخلقت بلاغة جديدة نستطيع من خلالها أن نتحدّث عن جنس أدبي جديد؟

لقد طُرِح هذا السؤال في النقد الغربي في البدايات الأولى من هذا التلاقي، وعلى الرغم من أنهم كانوا يبشّرون ببلاغة جديدة، إلا أننا نجدهم لم يتمكّنوا من تبيّن هذه الجِدّة إلا فيما تتميّز به الكتابة من روابط وطريقة بنائها، وتصبح القضية- ببساطة- حديثاً عن تفاعل وعلاقات بين روابط، مقابل تفاعل بين عناصر النصّ الواحد أو النصوص الأخرى، مثلما دعت إليه البنيوية والتناصّية، لكننا نجدهم، فيما بعد، ومع نهاية الثمانينات يضعون القيمة الجمالية والتخييل محلّ اهتماماتهم في معاينة تطوّر العلاقة بين الأدب والوسائط الرقمية.

ولقد تلقّى النقّاد العرب هذا التحوّل الغربي في علاقة الأدب مع التقنية تلقّيهم للفتح العظيم، فربطوا هذا الانخراط بالتحديث

سؤال التقنية في الأدب أصبح سؤالاً مركزياً في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، غير أن هناك من يستبصر رؤية مستقبلية أخرى، تطرح سؤال التقنية على المحكّ.


العمل الفني: carlos NCT -إسبانيا

وبرهانات الثقافة وبالمستقبل؛ حيث ذهب سعيد يقطين، مثلاً، إلى المقارنة بين معرفة التقنية الحديثة، ومعرفة بَرّاية القلم عند العرب القدامى بوصفها وسيلة تقنية من أجل كتابة جيدة، ومن ثمة، فالكاتب المعاصر ليس بمقدوره مساير التطوُّر التكنولوجي وكتابة نصّ جيّد إلا بتعلُّم التقنية لأن «عدم معرفة وظائف الحزمة المكتبية، وكيفية صناعة الروابط من خلالها، أو من خلال غيرها من البرمجيات الخاصة، أو كيفية استخدام برنامج خاصّ بالكتابة الرقمية، لا يمكن أبداً أن يجعلنا قادرين، كتّاباً وقرّاء، على كتابة النص الرقمي وتلقّيه»(2)؛ وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على المتلقّي لكي لا يبقى مجرّد متلقٍّ تقليدي يبحث، فقط، عن المعلومة، وكان سعيد يقطين قد ربط مستقبل الثقافة العربية كلّها بالنصّ الرقمي، في كتابه الأول «النص المترابط والثقافة العربية».

واضح من هنا الموقف أنه تَمّ ربط المعلوماتية والرقمنة بالتحديث، فبالرقمنة يتجدّد فكرنا، هنا في الوقت الذي يحذّر فيه الغرب، اليوم، من الدور الذي لعبته هذه التقنية في تشيئ الإنسان وجعله غير قادر على الإبداع الحقيقي؛ حيث عطّلت قدراته الذهنية والعضوية.

إن الوعي الإبداعي والوعي النقدي لا يمكن أن يكونا رقميَّين، لأن التقنية تشكّل جزءاً بسيطاً من الوعي، فسوء التدبير السياسي، والتزمُّت الديني، والتعصُّب للرأي ليسوا من آثار عدم الوعي بالتقنية، وإلا كيف نفسّر العطاءات الإبداعية وبلوغ التفكير أرقى درجاته في مراحل معيَّنة من الحضارة الإسلامية!؟ وتبقى المناظرة الإسلامية أرقى ما يمكن أن يصل إليه التفاعل الإيجابي في التفكير الذي كان سمة أساسية من سمات الحضارة الإسلامية.

لعلّ ما يمكن أن يلاحَظ في تلقّي هذا النوع من الأدب الذي لا يزال مجال إبداعه ضئيلاً، على الرغم من الكَمّ الهائل من الكتب التي أُلّفت حوله، هو التعامل الرومانسي معه على حساب الأدب الورقي، ويتجلّى ذلك من خلال ربط التطور الفكري بمزيد من الانمماج في الافتراضية التي يفرضها الإبحار الإلكتروني، وجعله سؤالاً مهمّاً من أسئلة الثقافة العربية، وربط الحداثة في الأدب به، إلى حَدّ أن البعض لا يتورّع في وسمه بـ(جنس جديد)، أو حتى (مدرسة جديدة).

صحيح أن الأدب يساير علاقة المبدع والمتلقّي مع متطلّبات التطوّر الحضاري للمجتمع، ويعبّر عن تحوُّل هذه العلاقة، ولكن، هل عبّر الأدب الرقمي ذاته على حالة جديدة، ومنطق جديد في التفكير عند الغرب، أم أنه كان مجرَّد تجلٍّ من تجلّيات التطوّر الفكري للفرد الأوروبي؟ ثم، كيف نفسّر اعتراض المفكّرين والنقّاد في الغرب أنفسهم، على إمكانية إعطاء هذا الدور للتكنولوجيا على حساب الفرد والإبداع؟ فنراهم يحذّرون من الأخطار التي أحدثتها التكنولوجيات

الجديدة في الفرد والمجتمع، وخاصّة أن هذا النوع من الممارسة الإبداعية لم تحقّق ما به يشكّل ظاهرة طاغية، فمازال الغرب ينتج الكتب الورقية، وما زالوا يقرؤن بأهمّية الكتاب الورقي، الذي أصبح ضرورة في الوقت الراهن.

يبدو أن سؤال التقنية في الأدب أصبح سؤالاً مركزياً في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، غير أن هناك من يستبصر رؤية مستقبلية أخرى، تطرح سؤال التقنية على المحكّ، جنباً إلى جنب مع سؤال الإبداع والإضافة والمشاركة في الفعل الثقافي العالمي والحقّ في الاختلاف، مثلما نهب إليه المفكّر طه عبد الرحمن، وفي الاتّجاه نفسه نجد محمد أسليم يرى أن مفهوم الإبداع الرقمي بالطريقة التي فُهِم بها سيؤدّي بالأدب إلى الانقراض، ليفسح المجال لشكل من اللعب التفاعلي بين الإنسان والآلة، تزول فيه الحدود بين الإبداع والتلقّي، أو الكتابة والقراءة، بل سيختفي هنان النشاطان مفهوماً واصطلاحاً، وتنشأ منظومة من المفاهيم والمصطلحات التي تعبّر عن تجربة أخرى يفنى فيها مفهوما الكتابة والقراءة(3)، وسواء أعَبَّر هذا الرأي عن نظرة تفاؤلية أم عبَّر عن نظرة تشاؤمية، فإن ما أشار إليه محمد أسليم، ينبّهنا إلى عدم قدرتنا على امتلاك رؤية لما سوف يكون عليه الأدب الرقمي، وأننا لن نشهد سوى انقراضه، ونتلمّس أبعاد هذه النظرة عند الذين نظَّروا وللأدب الرقمي ومارسوه.

ساد الاعتقاد بأن حداثة هذا الأدب ترتبط بالموضوع الرقمي، وهم يعيدون مفهوم الأدب إلى الثنائية التقليدية التي كانت تنتصر إلى المضمون، وتجعل منه معياراً للتحديث، مثلما جاء في ما اصْطَلح عليه محمد سناجلة بـ«الرواية الرقمية الواقعية»، حيث يسحب مفهوم الواقعية إلى العالم الافتراضي الرقمي، وتصبح الرواية نوعاً جديداً؛ لأن مضمونها حديث على الواقع الافتراضي، كما يصبح معيار الجِدّة في الرواية الرقمية، هو التأكيد على «أن الرقمية والعوالم الافتراضية هي بصدد الحلول- حرفياً- محلّ الواقع بكافّة قطاعاته وأنشطته بما يقتضي التعامل معها بوصفها واقعاً، أي أمراً ملموساً وموجوداً، يمكن أن يجلب الفرح للمرء ويسعده ويكافئه، مثلما يمكن أن يجلب له الشقاء والبؤس»(4). وسواء أقَصَد محمد سناجلة التنظير أم لم يقصده، فإن ما يثيره هذا التعريف هو ربط هذا الشكل الجديد بموضوع العالم الافتراضي، فيما ينهب البعض إلى ربطه بالوسيط الإلكتروني بوصفه حاملاً، ونجده عند الذين تستهويهم فكرة التفاعل ربطه بدور الروابط في إحداث التفاعل بين القارئ والنصّ الرقمي، مثلما تنهب إلى ذلك فاطمة البريكي في كتابها «الأدب التفاعلي»، أو زهور كرام في «الأدب الرقمي». غير أن الأمر بالنسبة للشعر الرقمي مختلف عند الشاعر مشتاق معن، الذي يبدو أنه لم يستسغ اصطلاح الواقعية الرقمية، فقال بـ«المجازية الرقمية»(5)، وكأنه يؤكّد على أن موضوع الشعر الرقمي ليس هو الواقع الافتراضي، ولذلك نلاحظ أن قصيدته الرقمية لا تكاد تختلف، في نصّها اللغوي، عن الشعر الحداثي الذي يكتبه بعض الشعراء الحداثيين الذين يوظّفون التناصّ كاستراتيجية تجسّد رؤية مجازية للواقع العربي كما تجلّت له في 2007.

إن مطالبة القارئ أن ينخرط في التفاعلية مع المبدع، تفرض عليه أن يصرف اهتمامه إلى التقنية على حساب النص، وإن المشاركة التي يتحدّثون عنها هي مشاركة شكلية وافتراضية لا غير، ما دامت مجرّد اختيارات للقارئ في تعديل البرمجة وتغيير مواقع النوافذ؛ أي إنه بإمكان القارئ الدخول إلى ملفّات البرمجة والعرض الموجودة في قاعدة بيانات النصّ، وإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل البرمجة بما يتواءم مع ذوقه، دون المساس بالمتن الرئيس للنصّ.(6)

ذلك هو هاجس سؤال التقنية الذي يثيره الحديث عن الأدب الرقمي في الثقافة العربية المعاصرة، سواء ما تعلّق بالرواية الرقمية، أو ما ارتبط، خاصةً، بالشعر الرقمي، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون عليه دور هذه التقنية في تحديث القصيدة العربية، وهل تكتسب القصيدة بهذه التقنية بلاغة جديدة؟ وما علاقتها بالتقاليد البلاغية لتحوّلات الشعر العربي، ودور هنا الشعر في عملية التواصل؟ وكيف تسهم في جعل النصّ الشعري يمتدّ إلى وعي القارئ العربي وإلى لاوعيه وإلى تاريخه الشعري الذي شكّل جزءاً كبيراً من مخيّلته، بخلاف الرواية التي هي جنس طارئ في الثقافة العربية؟ وهل يكشف هذا النوع من الشعر عن تغيُّر في مفهوم الشعر ووظيفته وأدواته، أم أن الأمر متعلّق بحامل مادّي لا غير.

هوامش:

1 - يراجَع سعيد يقطين، «النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)» المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط1، المغرب 2008، ص 59 - 61.

2 - سعيد يقطين، «علينا اتخاذ الوعي الرقمي نقطة تحوُّل في فهمنا للثقافة والسياسة». حاوره: محمد صبح، المرجع السابق.

3 - محمد أسليم، «نظرية الرواية الواقعية الرقمية»، موقع محمد أسليم.
http://www.m-aslim.net/site/articles.php?action=view&id=106.

4 - محمد أسليم، «نظرية الرواية الرقمية».

5 - يراجع، إحسان محمد جواد، «القصيدة التفاعلية الرقمية لشاعرها العربي الأول» - مجلة «أقلام الثقافية».
http://www.aklaam.net/newaqlam/aqlam/show.php?id=8077

6 -يراجَع «الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية- مشتاق عباس معن نموذجاً»، فاطمة البحراني
http://www.oudnad.net/18/fatimabah18.php



مرزوق بشير بن مرزوق

السّرقات الأدبية

السّرقات الفكرية والأدبية، وحتى الفنيّة من سينما ودراما وتشكيل، ظاهرة قديمة أزلية، لم يخلُ عصر من عصور الحضارة الإنسانية من هذه الظاهرة، بل وصل الأمر أن يُبرّر أحدهم بـ«أن المعاني والأفكار واحدة وهي ملقاة على قارعة الطريق، والمهم كيفية معرفتها وإعادة صياغتها»، ولقد سهّلت شبكة الإنترنت العالمية هذه السّرقات، مما استدعى الأمر بالكثير من المؤسسات العلمية والأدبية أن تصدر تشاريع وقوانين رقابية، ومتابعة حثيثة، ومراجعات رصينة لكل ما يرفع لها من بحوث ودراسات وكتابات أدبية وفكرية، حرصاً على أن هذا المنتج العلمي أو الأدبي منتج أصيل، وأنه ليس تعدّياً على حقوق الملكية للآخرين.

من بين تلك المؤسسات الجامعية- على سبيل المثال- جامعة هيريوت وات البريطانية (Heriot Watt University) التي أصدرت لوائح خاصة بالأساتذة والطلاب، فيما يتعلّق بالإجراءات التأديبية، الذين ينتحلون معلوماتهم من شبكة المعلومات العالمية وينسبونها لهم.

تُعرِّف الجامعة المذكورة الانتحال بأن يتبنّى شخص ما أفكار أو كتابات أو اختراعات شخص آخر، والتصرُّف فيها كما لو كانت نتاجه الخاص، دون الإشارة إلى مصدر هذه الأفكار أو الكتابات أو الاختراعات، سواء أكان ذلك بقصد أم كان بغير قصد.

وعلى الرغم من اختلاف نوع وطرق السّرقات الأدبية والإبداعية من رواية وشعر ومسرح وموسيقى وتشكيل... إلخ، والاقتباسات الأكاديمية والعلمية، إلّا أن هناك قواعد أكاديمية للاقتباس، والتي حدّدها دليل الطالب لتجنُّب الانتحال في الجامعة المذكورة أعلاه، ولأن البحث العلمي يتضمن الاستشهاد بكتابات أو أفكار مؤلفين آخرين وتطوير هذه الأفكار إلّا أنه يستوجب على الباحث أن يعترف بإسهامات غيره في بحثه، ومنها أن يحدّد الطالب المصدر لدى وروده في النص، والأقوال المقتبسة حرفياً، كما يتوجب على الطالب إنشاء قائمة تتضمن أسماء كافة المراجع المستخدمة، وتفاصيل أسماء دور النشر وغيرها لتضاف في نهاية البحث أو المقال.

ربما يجد القارئ والمطّلع على الأعمال الأدبية والفنية الصعوبة في اكتشاف السّرقات من أول مَرّة، حيث تتداخل وتتمازج أحياناً الأفكار المسروقة بتعديلات وتصرفات (السّارق)، لكن هذا الأمر يتم اكتشافه بعد فترة وإنْ طالت قليلاً، ولقد وَفّرَ الكمبيوتر اليوم برامج تكشف السّرقات، خصوصاً في المجالات العلمية والأكاديمية، حيث تُمكّن البرامج من اكتشاف أصل مادة البحث.

ومن آخر السّرقات الأدبية التي وقعت ما اكتشفه الزميل الباحث المسرحي المصري الدكتور السيد علي إسماعيل في أثناء حضوره للجلسة الأولى لـ«مؤتمر القاهرة الثقافي الفني الدولي»، الذي عُقِدَ في شهر مايو/أيار الماضي، بأن هناك بحثين مسروقين من كتاباته المنشورة، تمت سرقتهما بالكامل دون الإشارة إلى مصدرهما. ولقد تأكد الدكتور من ذلك بنفسه، وواجه به القائمين على المؤتمر، وحتى الباحثين أنفسهم، والذين يبدو أنهم لم يجدوا إجابة عن هذه الاتهامات، وما زالت الجدلية قائمة حول هذه السّرقات.

ربما تكون السّرقات والانتهاكات الأدبية، وتجاهل مواجهتها، وعدم تفعيل حقوق الملكية الفكرية، واحدة من الأسباب الأساسية التي أدت إلى قِلّة النشر في الوطن العربي نتيجة السّرقات والنسخ من المواقع الإلكترونية وغيرها، وهذه قضية على وزراء الثقافة العرب أن يتحمّلوا مسؤوليتها ومناقشتها في لقاءاتهم الدورية.

حبّة رمل على شاطىء دمشق

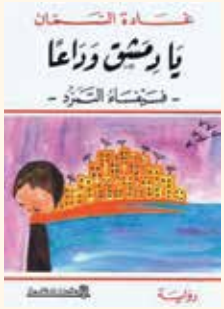
د. ماجدة حمود

انقبض قلبي حين أخبرتني المبدعة غادة السمان بأنها اختارت «يا دمشق وداعاً» عنوانا لروايتها (قبيل صدورها عام 2015)، رَجَوْتها أن تعيد النظر في هذا العنوان، لما أوحته كلمة الوداع من قلق على مدينتي في مثل هذه الأيام الصعبة، ولما أحسسته من تنبّؤ الكاتبة بعدم عودتها إلى دمشق مهبط روحها، لكن، حين تأمّلت الجزء الثاني من العنوان (فسيفساء التمرُّد) أحسست أن الكاتبة أنقذته من هيمنة تلك الإيحاءات الحزينة، فقد تجاوزت البطلة (زين) المتماهية مع صوت المؤلّفة، حزنها، ويأسها، مما يمنح المتلقّي أملاً بنهوض مدينتها ومقاومتها لشتّى أنواع الدمار.

تربعت دمشق أعماق الكاتبة؛ لهذا جعلتها فضاءً لروايتها، تلوذ به، لعله يعوّضها عن إحساس الفقد والغربة؛ لهذا خصّتها بإهداء مؤثّر: «أهدي إلى مدينتي الأمّ دمشق... التي غادرتها ولم تغادرني...».

إذاً، شكّل الفضاء الدمشقي محور روايتها السيرية، سواء في الجزء الأول «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» أم في الجزء الثاني « يا دمشق وداعاً – فسيفساء التمرُّد»

بدت البطلة (زين) التي منحتها المؤلّفة صوتها، شغوفة بدمشق، صحيح أنها تركتها، ورحلت إلى بيروت إلا أن الحنين إليها لم يغادرها، مثلما لم يغادر الطبيب (رهيف المناهلي) وصديقه والد البطلة (أمجد الخيّال) في الجزء



الأول (الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية).

بدا حضور هذه المدينة طاغياً ومؤثّراً منذ الجملة الأولى في الرواية (العنوان) حتى إنها جعلته نداءً موجعاً، (يا دمشق وداعاً...) كأنه زفرة حرّى. واللافت هو تناصّ هذا العنوان مع عنوان مجموعة قصصية لألفة الأدلبي «وداعاً يا دمشق» التي صدرت عام (1963).

كما يلاحظ المتلقّي المتأمّل أن الفضاء الدمشقي أسّس بنية الرواية، حتى إنه شكّلَ عناوين خمسة فصول من أصل ثمانية، فاستطاعت غادة السمان أن تعيد للمتلقّي روح دمشق في بداية الستينيات؛ مما أتاح له أن يتنقّل معها في أحيائها القديمة، وأحيائها الجديدة (باب الجابية وباب توما والروضة...) ويصغي معها إلى الأغاني التي كانت تصدح في شوارعها، والأمثال الشعبية التي تدور على ألسنة سكّانها، حتى باتت الرواية رسالة حنين إلى دمشق، ليس -فقط- إلى أمكنتها ولغتها، بل إلى روائحها أيضاً، إذ يشمّ المتلقّي عبق ياسمينها، وقد تحوّل إلى عطر البطلة (زين) المفضّل، يمنحها القوة في لحظة ضعف إثر عملية إجهاض؛ لهذا كان الياسمين حاضراً في مخيّلتها سواء في الرواية أم في الشعر «رسائل الحنين إلى دمشق».

بدت هذه المدينة مبعث فخرها، خاصّة أن أجدادها جعلوا منها «مدينة سبقت الدنيا كلّها إلى سجلّ المدن التاريخية المأهولة، باستمرار» فهي من أقدم المدن التي مازالت تجمع العراقة بالجمال، وتجعل التاريخ يحضن الحاضر؛ لهذا أوحت دمشق لـ(زين)، وهي تتأمّل منظرها من أعالي قاسيون، بصورة تنبض بحنان الأمومة ورقّتها، فهي «مثل أمّ تداعب طفلها الممدّد أمامها». وما يدهش المتلقّي في هذه الصورة اجتماع الرِّقّة بالعطاء وبالبراءة، وبذلك تحوّلت مدينتها إلى أمّ تعوّضها اليتم الذي عاشته منذ طفولتها، وقد صاحبها هذا الإحساس الجميل، رغم مرّ السنين، موحياً لها بـ(الأبدية)؛ وبذلك يصبح الفضاء الدمشقي نقيضاً للإنسان الزائل، فيتعلّم المتلقّي عبر هذه الإيحاءات قيمة المكان الأصيل الذي يجسّد روحاً قوية، يلوذ بها في لحظة ضعف، لذلك نسمع صوت البطلة (زين) المتماهي مع صوت المؤلّفة يعلن حقيقة هذا الدرس، إذ تتساءل: لِمَ يضخّم الإنسان همومه مادام كل شيء إلى زوال؟؛ لهذا فهي تعيش في حضرة دمشق توازناً داخلياً، يقوّيها على مواجهة الصعاب

«تصغر في عيني همومي وتتّخذ حجمها الطبيعي»، وبذلك تحوّلت دمشق إلى حضن أمّ حنون، ينسيها همومها.

من هنا شكّلَ الفضاء الدمشقي ملاذاً لروح الكاتبة في حِلّها وترحالها؛ فهي قادرة على طرد هموم البطلة وتحويلها إلى «حبّة رمل على شاطئها»، ويلاحظ المتلقّي أن أمومة دمشق مازالت تلحّ على مخيّلتها «وتغمر الطمأنينة قلبي على الرغم من كل شيء»، إذ تتلاشى فيها الهموم والمخاوف مثلما تتلاشى في حضن الأم، لهذا تستطيع البطلة أن تواجه العالم بكل أثقال بؤسه.

وما يلفت نظر المتلقّي أن الكاتبة حين أرادت أن تخبره عن حجمها إزاء عَظَمة مدينتها، اختارت أن تكون «حبة رمل» لتعيش رغبة النوبان في وطنها.

وفي مشهد آخر اختارت أن تكون صخرة من قاسيون، خاصّة في تلك المواقف التي تتطلّب شجاعة وقوّة، كأن مخيّلتها لا تريد لروحها التي تكافئ حروفها أن تبرح الفضاء الدمشقي بعد أن فارقه جسدها؛ لهذا شكّل هذا الجبل هويّة بطلتها (زين)، ومنحها الصمود أمام المحن التي تحيط بها، لذا هي تكرّر هذه اللازمة: «أنا صخرة في قاسيون».

بدت دمشق، قبل أن تغادرها البطلة، مدينة التناقضات، تجمع الرّقّة والحنان بالشراسة والقوة «وديعة كقطة وشرسة كنمر...»؛ لهذا لم تسمح الكاتبة لـ(زين) بترك دمشق إلى بيروت إلا بعد أن أحسّت بها قد أصبحت أكثر شراسة وتشوُّهاً، وقد جسّدت ذلك، عبر تصوير بيت الأسرة حين ودّعته قبل رحيلها، فلم تجد فيه شيئاً مما كانت تحبّه «الأحواض شبه ذاوية، لم يعد ثمة من يغازل الأزهار لتزدهر...أولاد العم والخالات والجيران والأصدقاء يتشاجرون: أنت شيوعي كافر... قومي سوري...برجوازي خائن...» وبذلك تغيَّر البيت بتغيُّر ساكنيه،لم يعد موئلاً للحبّ الذي حُرِم منه الجميع حتى النبات، وبات الخلاف الفكري مدعاة للصراع بين الأقارب والجيران.

رغم الحفاوة البيروتية التي استُقبلت بها (زين) في الوسط الأدبي، حاصرتها مشاعر الغربة، وأضناها الشوق إلى مدينتها، التي أصدر فيها رجل المخابرات (ناهي) أمراً بمنعها من دخول بلدها، بعد أن اتّهمها بالتجسُّس، إثر فشله في مقايضة جسدها بورقة السماح بسفرها!

لعل أكثر المشاهد تأثيراً في النفس وقوف البطلة المتماهية مع الكاتبة على حدود مدينتها، حين توفّي والدها في بيروت، فلم تستطع مرافقة جثمانه لدفنه في دمشق، بعد أن تحوّلت إلى سجن كبير، وباتت الحدود سوراً، يقف سدّاً في وجهها، فتصرخ: «افتحي ياماما»، لتلحّ، مرّة أخرى، صورة دمشق الملاذ مقترنةً بصورة الأم في مخيّلة الروائية.

لن تردّ مدينتها على رجائها، وإنما صوت ذاك الذي دمّرها، وأراد تدمير البطلة (زين) بإذلالها: «اركعي وادخلي زحفاً على ركبتيك ...»، فتردّ عليه متحدّية: «لا..لن أركع. سأترك الشوق يقتلني». إنها ترفض الركوع وهي تكرّر هذا الرفض مرّتين، مما يوحي بتمرُّدها وإصرارها على أن تعيش بكرامتها مفضّلة الموت على التنازل عنها: «أريد أن أدخل المدينة مرفوعة الرأس».

يعايش المتلقّي تمرّد خيال الكاتبة عمّا هو مألوف، ليبرز مدى تعلُّقها بمدينتها، فتوصي البطلة (زين) بأن يُحمَل تابوتها في جنازتها «عمودياً لا أفقياً»، ورأسها «يتّجه صوت سماء جبل قاسيون لا صوب التراب...»؛ أي بطريقة تتيح لها رؤيته ووداعه، وبذلك أعلنت انتماءها للمكان الذي حُرِمت منه في حياتها، وتخاف أن تُحرَم منه في مماتها.

وقد تدخّل صوت الكاتبة ليبعد شبح الموت عن بطلتها بعيداً عن دمشق، فتعلن رغبتها على لسانها: «أتمنى لو أعود قبل ذلك بقليل، على قدميّ، وإن كنت أعرف أن ذلك شبه مستحيل لمتمرّدة مثلي، لا تعرف كيف تغلق فم صدقها...»

يلاحظ المتلقّي أن الكاتبة (البطلة) تركت باب العودة إلى مدينتها مواراباً، إذ أعلنت أن ذلك (شبه مستحيل) بسبب ما تحمله كلماتها من صفات التمرُّد على الفساد والقهر، فهي ترفض أن تكون ممَّن يَدَّعون الثقافة، ويلهثون وراء ذهب السلطان ليتاجروا بالأوطان.

على أبواب ريف إدلب

هيثم حسين

تشكّل الكتابة عن الموت بالنسبة للروائية السورية سمر يزبك في يومياتها «بوّابات أرض العدم» (دار الأداب - 2012) طريقة للدفاع عن الحياة، ووسيلة للتشبُّث بالحلم والثورة والأمل، عبر التقاط التفاصيل التي ترسم المشهد العام الذي تسير وفقه إلى الحياة أو إلى العدم. محاربة العدم بالكتابة، وإن كان عبر الدخول في بوّابات أرضه، واستجلاء خباياه وأسبابه وألغازه وأسراره، محاولة تفكيك الألغام المجتمعية الموقوتة التي دسّها النظام في بنية المجتمع السوريّ منذ عقود، وأخرى نشأت على هامش الثورة، وأصبحت جزءاً من تركيبتها.

تصوّر يزبك عبث الواقع الذي يختلط بصور مرعبة تتفوّق على المجازات والأخيلة، تنقل حكايات الناس وآراءهم وتناقضاتهم واختلافاتهم وسجالاتهم التي لا تهدأ، تدوّن قصص الثوّار والشهداء والقتلى والمنشقّين واللاجئين والمصابين، تؤرّخ لآلام ذوي الشهداء: النساء والأطفال منهم بشكل خاص، والمعاناة التي يلاقونها في واقعهم وحياتهم، بحيث يجدون أنفسهم دون معيل في واقع شرس لا رحمة فيه.

توثّق صاحبة «رائحة القرفة»، في شهادتها، حياة مئات العائلات التي أصبحت من سكّان الكهوف بعد تدمير بيوتها وتهديدها الدائم بالقصف والقتل، وافتراشها الجوع الذي يظلّ ضيفاً ثقيل الظلّ ملتصقاً بها، بحيث



يكون الأمر كما لو أنّ طبقات الجحيم يتراكم بعضها فوق الآخر. وما تسمّيه (فنّ صناعة الشياطين).

عبر ثلاث بوّابات/فصول، البوّابة الأولى (آب 2012)، البوابة الثانية (شباط 2013)، البوّابة الثالثة (تمّوز – آب 2013) تكمل يزبك ما بدأته في كتابها «تقاطع نيران» محاولتها لقراءة الثورة السورية من داخلها، عبر التقاط المتغيّرات التي أحدثتها في المجتمع على أكثر من صعيد.

تستهلّ الكاتبة بتصوير مشهد عبورها الحدود التركية إلى ريف إدلب، وكيف أنّ الأسلاك الشائكة خدشت ظهرها، واستقرّت في منتصف رأسها. تقول إنّه لم يكن بصحبتها، آنذاك، غرباء كثر، ولم تعرف أنها ستكون قادرة على متابعة هذه التفاصيل، إذ كانت تظن -لسبب غامض- أنها ستضيع في زحمة الموت هناك، حيث قرّرت العودة إلى الوطن.

تصف الأجواء في ريف إدلب الذي لم يكن قد تحرّر بشكل كامل، حيث كتائب متحاربة، حواجز كثيرة، صراعات ناشئة وناشبة بين أطراف مختلفة. تصف مشاهد مقاتلين يحملون أسلحتهم، ويرفعون شعارات النصر، تتذكّر مشاهد مصابين وجرحى ممّن فقدوا بعض أعضائهم، تقول: «الفراغ يحتلّ مكان الساق المبتورة. الفراغات تحدّد شكل العضو البشري الناقص. نحن ناقصون بالكمال. نحن كمال النقصان».

تؤكّد يزبك أنّ كلّ ما يحصل في سرد يومياتها هو واقع. وأنّه لا يوجد سوى شخصية واحدة متخيّلة تلاعب السرد فيها. تقول: «أنا الوحيدة التي تستطيع العبور وسط الدمار. وكأنّني شخصية متخيّلة في كتاب، أستعين على الواقع بالخيال، أراقب التفاصيل والواقع وما يحدث، ليس على أساس ما أنا عليه، ولكن، أفترض أنّني شخصية روائية، أفكّر في خيارات شخصية مفترضة في رواية، لأقوى على الاستمرار. المرأة الواقعية أتركها جانباً، أصير الأخرى المفترضة التي يجب أن تقوم بردّ فعل تناسب ما عاشت لأجله.».

تشير الكاتبة إلى أن الهدف من مشروع عودتها كان إقامة مشاريع صغيرة للنساء، وتأسيس منظّمة في الشمال السوري لتمكين النساء اقتصادياً ومعرفياً، وتعليم الأطفال، وكانت تبحث عن فكرة قابلة للتطبيق، تساهم من خلالها في إقامة مؤسّسات مدنية ديموقراطية في المناطق التي صارت خارج سيطرة الأسد، وتلفت

إلى أنّها لا تستطيع الكتابة عن طريق التسلسل، وأنّها لا تجيد السرد المتسلسل، ولا بدّ من كسر الزمن.

تحكي عن البطولة المطلقة للموت في أرض العدم، حيث لا بطل سوى الموت، لا قصص يرويها الناس سوى عن الموت. كلّ شيء قابل للنسبية والاحتمال إلا بطولة الموت المطلقة، أو لحظة خارجة عن السياق الزمني، ثم تصف لحظة عبورها الأسلاك الشائكة ليلاً، بعبور التيه إلى التيه.. وباللحظة المتأرجحة في سؤال المنفى والوطن، كما تصف العبور بأنه كان بمثابة اكتشاف متأخّر للهويّة السورية، ولجغرافية بلد من طين ودم ونار، ومفاجآت لا تنتهي.

تستعيد لحظات التقائها بالنازحين السوريين في المطارات، وعلى الحدود، تشعر بأن الفكرة يمكن أن تتكثّف عبر مكان، ثمّ تتحوّل إليه، كافتراضها أن عبور السوريين من خارج جحيم الداخل، تختصره النقاط الحدودية في الجهات الأربع، وهي بوّابات جحيم منفلتة من طبقة إلى أخرى. وتكتشف أنّها تستطيع من خلال تلك المصادفات واللقاءات سبر حجم التغييرات في الشهور الماضية.

تروي صاحبة «طفلة السماء» لحظات كادت أن تستسلم فيها للموت، أو تقع ضحية غدر أو قصف، كما تحكي عن شخصيات حاضرة معها، منها آلاء، ورها، وميسرة، ومارتن سودر، وفداء، ومنهل، وشاهر، وغيرهم عشرات الشخصيات الحاضرة في التنقُّل والارتحال عبر «بوابات أرض العدم». ومن قرية إلى أخرى، يساهمون معها بترميم الخراب وتحدّي الموت، بحيث يصيب بعضهم ويخطئ آخرين.

تؤكّد يزبك أنّ الثورة على الأرض واقع مختلف، الكتابة عنها مختلفة أيضاً. تقول إنّ هذا الواقع لا يحتاج إلى تنظير وترتيب، ولا حتى إلى معرفة نهاية كل يوم. يحتاج، فقط ،إلى هدوء الأعصاب وتدبير الأمور ساعة بعد ساعة.. أشياء بسيطة يجب الإلمام بها، وأهمّية التماسك أمام الأعضاء البشرية الممزّقة والدمار الهائل للبيوت، كي لا يغيب عن المرء، للحظة، أن انهياره هو مشكلة لمن حوله.

تصف يزبك كيف تتحوّل الحياة في واقع الموت والعدم إلى معجزة يومية متجدّدة، تلفت إلى مشاعر الإحباط واليأس بالموازاة مع العمل والأمل، والصراع الذي لا يهدأ بينها. تقول إنّها كانت تريد رؤية الأشياء على حقيقتها. وإنّ عودتها إلى سوريا بين وقت وآخر متسلّلة ومتنكّرة، لم تكن -فقط- من أجل إنشاء مراكز تنموية للنساء أو مدارس للأطفال، وإنّها كانت تبحث عن علاقة ما مع هذا الشرّ المتناسل من أبسط الأشياء، البحث عنه، عبر الكتابة عن حقيقته: ما هو، وما أصل سهولته. وأنها حاولت فهم الشرّ لأنّها لم تستطع الوجود على الضفّة الأخرى، حيث تمّ تصنيعه، في المناطق التي يسيطر عليها النظام، وأنها على تلك الأرض، حيث كانت تقف، كان الشرّ ينمو باعتيادية.

تشير الكاتبة إلى جانب من التمزّق الذي يتناهب الهويّة، تتحدّث عن انشطار الذات أمام هول الواقع وخرابه، تقول إنّها ربّما كانت تعود لتواجه المرايا الموشورية التي قطّعت أوصالها وجنورها، وإنّ الحرب التي بدأت تأخذ أبعاداً طائفية فرضت عليها، وإنّها كانت -حسب المولد - تنتمي إلى ذلك المكان، ولكنها- أيضاً -لا تنتمي إليه، وحسب الفهم المنطقيّ لعلاقتها بالحرّيّة، فإنّها تنتمي إلى هذا المكان الذي تضطرّ إلى التسلّل إليه سرّاً، ويرفضها بعد أن احتلّته الكتائب التكفيريّة.

تذكر صاحبة «لها مرايا» أنها دخلت طبقة جحيم أنهت بها شهادتها الأولى في كتابها «تقاطع نيران» عن بداية الثورة وشهورها الأربعة الأولى. وهي في شهادتها الثانية هذه تخرج من طبقة، لتدخل الطبقة الأعمق من هاوية الجحيم، تعود إلى معايشة واختبار شعور المنفى المتجدّد، تبحث عن إعادة تعريف للمنفى والغربة، تشير إلى أنّها ظلّت تعاني من قسوة الواقع وفظاعته، تتساءل عن جدوى الكتابة في واقع عبثيّ إجراميّ، لكنها تؤكّد أنّ الكتابة هي وعي بفعل الموت، وهي مهزومة أمامه، لكنّها هزيمة شجاعة، وتقول إنّها لم تع هذا التداخل بين الموت والكتابة قبل الآن.

التشكيل المصري المعاصر

محطات وتحوُّلات

د. هويدا صالح

ارتبطت الحركة التشكيلية المصرية، منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام 1908، بالتيار القومي الذي كان معنيّاً بطرح قضايا الحرّية والاستقلال الوطني، ومقاومة الاستعمار الإنجليزي، وكان من روّاد هذه الحركة: محمود مختار (1891-1934)، محمد ناجي (1888-1956)، محمود سعيد (1897-1964)، راغب عياد (1892-1982)، يوسف كامل (1891-1972)، وحبيب جورجي (1892-1965). وحين جاءت ثورة يوليو 1952 تبنّى الفنانون قِيم هذه الثورة، وانحازوا في أعمالهم التشكيلية إلى الفقراء والعمّال والفلاحين، وانعكس ذلك على القيم الجمالية الفنية، وانقسمت الاتّجاهات الفنية إلى اتّجاهين: الاتّجاه الأول 1945 – 1958، وكان معنياً بمسألة التعبير عن«بنية» الشخصية المصرية الجديدة من خلال الرمز من ناحية، ومن خلال الانتصار لجماليات الواقع المصري من ناحية أخرى، ومن رموز هذا الاتجاه: حامد ندا، سمير رافع، إنجي أفلاطون، سيد عبد الرسول، تحيّة حليم، ، أما الاتجاه الثاني 1958-1972، فيعكس الحراك الاجتماعي الذي أحدثته الثورة، وفيه اتَّسم الفن بالتلقائية والواقعية، ويمثّل هذا الاتجاه كلّ من: جاذبية سري، آدم حنين، أحمد عبدالوهاب، وغيرهم من هؤلاء الفنانين الذي



تبنّوا هذا الفكر الجمالي. ثم تعرّضت مصر لبعض التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية منذ نهاية الستينيات مع صدمة النكسة وخلال الثلاثة عقود التي أعقبتها من القرن العشرين، وحتى قيام ثورة يناير في بداية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين.

تفاصيل هذه المراحل ترصدها الناقدة التشكيلية هبة عزت الهواري في كتابها الذي صدر حديثاً عن المجلس الأعلى للثقافة بعنوان «تحوُّلات التشكيل المصري المعاصر، 1967 - 2011». ولا تكتفي الباحثة برصد التغيرات السوسيولوجية والسياسية التي طرأت على الحركة التشكيلية المصرية، بل ترصد التحوّلات الجمالية والفنية التي طرأت عليها. وتكون نقطة البدء -بالنسبة لها- ما سمّي «نكسة 1967»، وما لحق بالشخصية المصرية من تحوُّلات، ثم التحوّل الحادّ من الاشتراكية التي مَثَّلتها مرحلة الستينات إلى الرأسمالية التي مَثَّلتها السبعينات، وما سمّي -لاحقاً- «الانفتاح الاقتصادي».

ترصد الدراسة تجلّيات ثلاث مراحل من التحوّل الاجتماعي في بعض نماذج من الإبداع التشكيلي المصري بدءًا بالتحوّل نحو الحداثة بعد صدمة النكسة، ثم الحراك الاجتماعي في مصر على الإبداع التشكيلي خلال عقد الثمانينات وآثار التحوُّل الثقافي منذ تسعينيات القرن العشرين وحتى الآن في ظل العولمة، ثم إرهاصات ثورة يناير وآثارها؛ وهي دراسة سوسيولوجية تنحو المنحى التاريخي مستفيدة مما عُرف بـ«منهج التاريخية الجديدة، New Historicism»، وهو المنهج الذي يتناول الفن بجميع أشكاله: أدباً, أو فناً تشكيلياً, أو غيرهما، كون هذه الأعمال هي أحداث في العالم الاجتماعي والظروف التاريخية والمكانية والحياة الإنسانية، في مواقع إنتاجها وتفسيرها وتأثيرها.

أهمّية هذه الدراسة تكمن في أنها تمثّل رصداً وتحليلاً لبعض نماذج من إنتاج الحركة التشكيلية المصرية، وفي توضيح المتغيّرات الثقافية والاجتماعية التي تعرّض لها المجتمع المصري وأثرها على الحركة الثقافية عموماً، والتشكيلية على وجه الخصوص. كما تكمن في تحليلها النقدي لأعمال فنانين مصريين تعكس تجاربهم القضايا والمفاهيم الاجتماعية والثقافية، ومدى تأثُّر الفنّ التشكيلي بها انطلاقاً من الاصطدام بالتغيّرات الاقتصادية التي تعرّض لها المجتمع المصري نتيجة لسياسة الانفتاح الاقتصادي التي أفرزت طبقات







اجتماعية جديدة تتنوق نوعية خاصّة من الإنتاج الفني.

وفي ظلّ هذه المتغيِّرات تطرح المؤلِّفة قضايا للنقاش: الهوية والقومية، الأصالة والمعاصرة، التراث، اغتراب الفنان عن المجتمع، تسليع الفن، حيث ترى أنه على الرغم من المناخ المفتوح والحرّ، إلا أن لغة التعبير الفني بقيت - في الغالب - موجّهة إلى الصفوة.

يتكوَّن الكتاب من أربعة فصول يسبقها مدخل نظري يضمّ بعض المفاهيم المرتبطة بالتحوُّل الثقافي للمجتمعات وآليّاتها. الفصل الأول يتناول أزمة المجتمع المصري فيما بعد هزيمة 1967، والتحوُّل الثقافي نحو الحداثة وتجلّيات هنا التحوُّل في الفنّ التشكيلي. ويتناول الفصل الثاني نماذج من الحركة التشكيلية في مصر في الثمانينات من القرن العشرين، أما الفصل الثالث فيتناول نماذج من الحركة التشكيلية في مصر منذ تأسيس صالون الشباب 1989 حتى بدايات الألفية الثالثة، ثم يتناول الفصل الرابع نماذج من الفن التشكيلي المصري التي تجلّت فيها إرهاصات الثورة الشعبية المصرية منذ عام 2010 حتى الآن.

ويضمّ الكتاب كذلك بعض نماذج من أعمال الفنانين الذين كان لهم دور بارز في الحركة التشكيلية المصرية وهؤلاء الفنانين من جيل الروّاد ومن جيل الوسط وجيل الشباب الذين يتصدَّرون الحركة التشكيلية الآن، وممن تلاهم من الذين أطلق عليهم «جيل ثورة يناير»، في مجالات: التصوير والحفْر والرسم والتجهيز في الفراغ والخزف والنحت والتصوير الضوئي وفنون الوسائط الإلكترونية، وفنون الأداء التشكيلي.

لم يسبق أن تعرَّض عالم فرنسي لحملة انتقادات حادّة، بعد تلك التي استهدفت المفكّر الراحل روجيه جاروي، مثلما يواجهها، منذ عدة أسابيع، المؤرّخ وعالم الاجتماع «إيمانويل تود - Emmanuel Todd» بسبب مواقفه المحايدة تجاه مسلمي فرنسا، ورؤيته لمسيرة باريس في الحادي عشر من يناير/ كانون الثاني 2015، على إثر الهجوم المسلَّح على صحيفة «شارلي إيبدو - Charlie Hebdo»، التي نشرت عدّة رسومات مهينة للنبي محمد، صلى الله عليه وسلم.

بحياده تجاه مسلمي فرنسا
النخبة الفرنسية تنتقد المفكِّر إيمانويل تود

د. محمد رضوانّ

فما إن صدر لهذا الكاتب، المعروف بدقّة أعماله الفكرية وأبحاثه العلمية، مؤلَّف بعنوان «من تكون شارلي؟»(1) ضمَّنَه قراءته وتحليله لخلفيّات مسيرة باريس، حتى قوبل بموجة عاتية من ردود الفعل، بلغت حَدّ التهجُّم والنقد الجارح والاتّهامات الخارجة عن حدود العقل واللباقة.

فمن يكون إيمانويل تود؟، وما أهمّ محاور كتابه المثير للجدل؟، وما مآخذ منتقديه عليه؟، وكيف كان ردّ فعله إزاء هجمة المثقّفين والإعلاميين والسياسيين عليه؟، ثم -وهنا هو الأهمّ، بالنسبة لنا نحن المثقفين العرب والمسلمين- ما هي أفكاره عن الإسلام ومسلمي فرنسا التي أثارت غضب النخبة الفرنسية عليه وهو العالم من أصول يهودية؟.

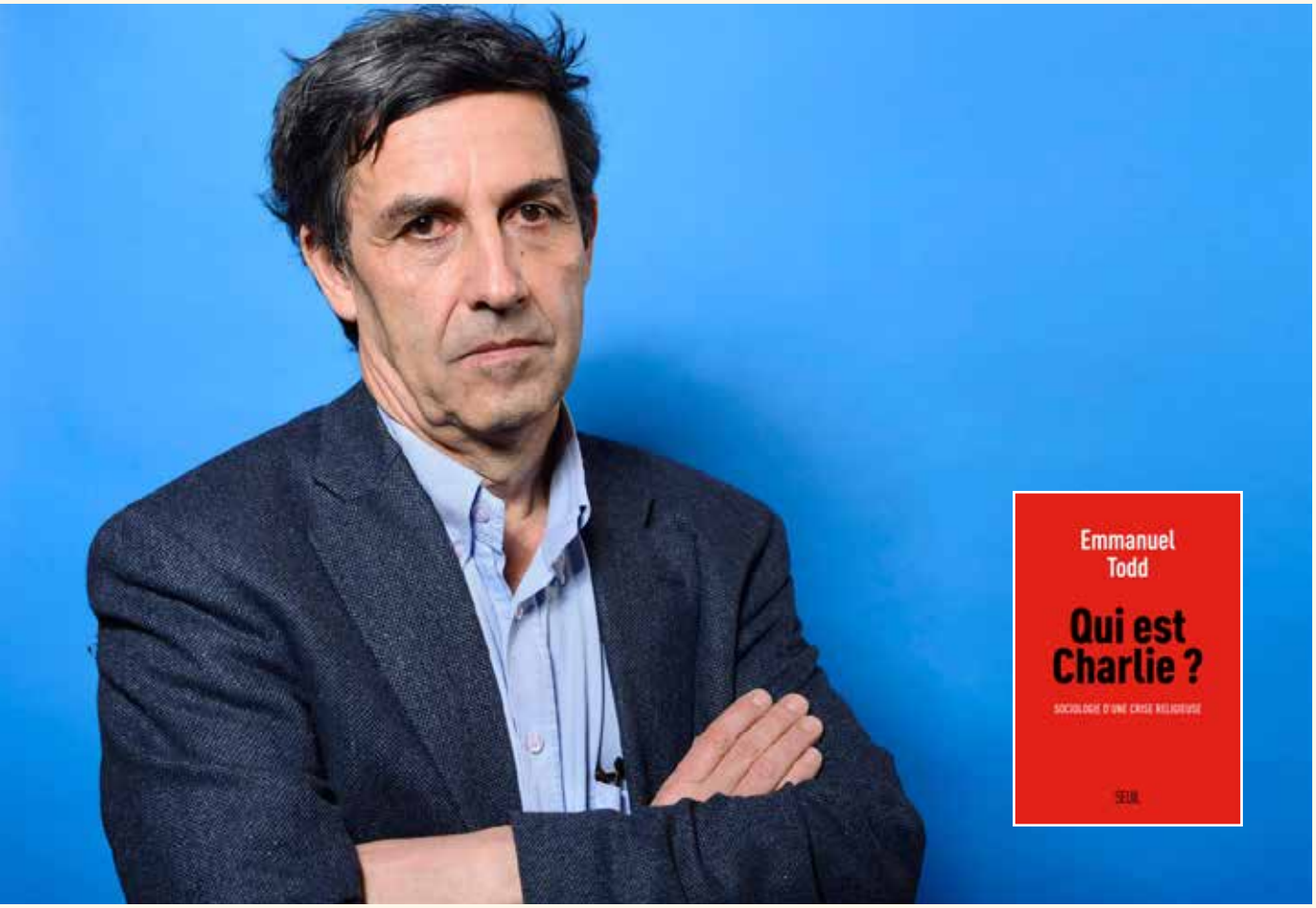
يُعَدّ إيمانويل تود شخصية ثقافية بارزة في مجتمع النخبة الفرنسية، فهو واحد من المفكّرين والمحلّلين الذين يُنصَت إلى خطابهم، علمياً كان أم إعلامياً، وهو بذلك من العناصر الفكرية المؤثرة، بقوّة، في الحقل الجامعي، وفي صناعة الرأي لدى المثقَّف والسياسي والمتابع العادي، ولذلك تحظى كتبه وأفكاره بإقبال وتجاوب واسعَيْن من فئات عريضة في الدولة والمجتمع الفرنسيَّيْن.

وقد ساهم في انتشار اسم هذا الكاتب عاملان أساسيان: رصانة أعماله، وقراءته الاستشرافية لعدد من الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أثبتتها التطورات اللاحقة سواء في فرنسا وفي خارجها، ثم انتسابه إلى وسط عائلي عريق في ميادين الفكر والأدب والسياسة والإعلام والثقافة.

فإيمانويل هو ابن أحد أبرز رؤساء تحرير مجلة «الإكسبريس - L'Express» الفرنسية، وهو «أوليفيي تود - Olivier Todd» الذي كانت تربطه علاقة متينة بأحد الرموز المسيِّرة لهذه المجلّة وهو الفيلسوف والكاتب الصحافي «جان فرانسوا روفيل - Jean- FranÇois Revel».

كما يُعَدّ إيمانويل تود حفيد الروائي الشيوعي المتمرّد «بول نيزان - Paul Nizan»، صديق فيلسوف الوجودية الفرنسي «جان بول سارتر - Jean-Paul Sartre» كما ترتبط نيزان قرابة عائلية بالأنثربولوجي الفرنسي الشهير «كلود ليفي ستراوس - Claude Levi-Srauss»؛ ما يعني أن الوسط الذي نشأ فيه تود الحفيد كان متشبّعاً بالأفكار، وما كان يدور في محيط هذه النخبة من مناقشات وآراء في شتّى الميادين الاجتماعية والعلمية والسياسية.

لكن إيمانويل تود لم يكتسب مكانته من هذا الوسط العائلي فقط، وإنما حظي بها بفضل أبحاثه بوصفه مؤرّخاً وعالم اجتماع محنكاً أثبت في عدّة مناسبات وجاهة تحليلاته ودقّة قراءته للأوضاع، وخاصّة في عام 1976م، حينما أصدر مؤلَّفاً بعنوان «السقوط النهائي»(2)، توقَّعَ فيه الانهيار الوشيك للاتّحاد السوفياتي، في وقت كان الجميع ما زالوا يؤمنون بقوّته



الاقتصادية وقوّته العسكرية، وهو ما تحقَّق في نحو 13 سنة بعد ذلك.

وقبل ستّ سنوات من الأزمة المالية العالمية لعام 2008 م، تنبّه تود إلى بوادرها في كتابه «بعد الامبراطورية»(3)، الذي استنتج فيه أن تصاعد نموّ الخدمات المالية، ونشاط البنوك والتأمين في الولايات المتحدة بنسبة ضعفيْ معدّل النموّ الصناعي، لن يكون دون نتائج وخيمة على بقيّة العالم، وهو ما تأكّد -بالفعل- بعد إعلان البنك الأميركي «ليهمان برازرز - Lehman Brothers» عن عجزه في 15 سبتمبر/ أيلول 2008.

كما سبق لهذا الكاتب في 2007، أن توقّع، في مؤلّف مشترك مع باحث آخر وهو «يوسف كورباج - Youssef Courbage»، نتائج التحوُّلات التي تعرفها المجتمعات المغاربية، وما يمكن أن تؤدّي إليه من تغيير عنيف للبنيات السياسية في هذه البلدان، وخاصّة في تونس، ولم تكد تمضي ثلاث سنوات حتى اندلعت «ثورة الياسمين» التونسية في ديسمبر/كانون الأول 2010.

لقد كان لأعمال هذا الكاتب صدى واسع في الأوساط العلمية والأكاديمية في فرنسا وغيرها، وساهمت في تعزيز صورته باحثاً جادّاً في التاريخ وعلم الاجتماع والديموغرافيا، إلى أن صدر كتابه المثير للجدل «من هي شارلي؟» في 7 مايو/ آيار 2015، لتتوجَّه إليه الأنظار من جديد في بلاده، ويصبح -هذه المرّة- في مواجهة مَدّ جارف من الانتقادات وأساليب العتاب والتهكُّم من قَبيل مناداته بـ«المتنبّئ المزيَّف».

يتضمّن الكتاب، الذي يقع في 252 صفحة من الحجم المتوسِّط، مجموعة من الملاحظات العامّة عن مسيرة 11 يناير/ كانون الثاني الباريسية، وطائفة من الأفكار والمفاهيم المستنبطة من تحليل الكاتب واستنتاجاته المعزَّزة بأرقام وبيانات إحصائية وديموغرافية. ومعنى ذلك، أن الكتاب، حتى وإن تَمّ إنجازه في ظرف وجيز جدّاً، حرص مؤلِّفه على أن يكون علمياً وبعيداً عن أسلوب الإنشاء أو التقرير الإعلامي، أو أن يكون مجرّد رؤية شخصية عن حدث جماعي.

ومن أبرز أفكار هذا الكتاب وأطروحاته المثيرة بالنسبة للقارئ الفرنسي، أن فرنسا التي خرج بها أزيد من 4 ملايين شخص، في 11 يناير 2015 للتنديد بما حصل في صحيفة «شارلي إيبدو»، عاشت -في الحقيقة- «خدعة» أو «كذبة» في «لحظة هيستيريا».

يقول تود في كتابه عن هذه اللحظة: «لأوّل مرّة في حياتي، لم أشعر -حقيقةً- بالفخر بكوني فرنسياً».. «عندما نجتمع أربعة ملايين شخص لنقول إن السخرية من دين الآخرين هو حق مطلق، بل هو واجب، وعندما يكون هؤلاء الآخرون هم المستضعفون من المجتمع، فنحن حينها أحرار تماماً في أن نتصوّر أنفسنا في وضع جيد، ومستقيم، وفي أكبر بلد رائع، لكن الحقيقة غير ذلك».

وينتقد تود روح العنصرية والتمييز

في مسيرة باريس، التي رفعت لواء «الدفاع عن الحقّ غير المشروط للتهجُّم على محمد، الشخصية المحورية لجماعة مستضعفة وتعاني من التمييز» بحسب تعبيره.

ويضيف: «إن الحملة على الإسلام تكشف، في حقيقة الأمر، عن حاجة مَرَضِية للطبقات المتوسّطة والراقية في الشعور بالكراهية تجاه شيء أو شخص ما، وليس بسبب الخوف، فقط، من تهديد قادم من الطبقات السفلى من المجتمع.. إن كراهية الأجانب، التي كانت، بالأمس، سائدة في الطبقات الشعبية انتقلت إلى أعلى البنية الاجتماعية، فالطبقات المتوسّطة والراقية تبحث لها عن كبش فداء.».

وبالنسبة لهذا الكاتب، فإنه، إلى جانب الأبعاد السياسية والاجتماعية، يحضر البعد الديني بقوّة في هذه المسيرة، وفي ذلك يقرّر: «علينا أن نأخذ الدين على محمل الجدّ»، ثم يضيف: «إن مسيرة 11 يناير، 2015 كشفت لنا -بوضوح- أن فرنسا تعيش أزمة دينية.».

وبعدما كان يخيَّل إلى إيمانويل تود، وهو يعبّر عن أفكاره في فرنسا الحرّة والديموقراطية، أنه يمارس حقّه في حرّيّة التعبير عن أفكاره التي يراها مستنبَطة من ملاحظاته ودراساته بوصفه عالم اجتماع خَبِرَ تاريخ فرنسا وتركيبتها الاجتماعية والسياسية والدينية، وجد نفسه - فجأة - في قلب عاصفة من النقد والتوبيخ والازدراء، عاصفة ركب ريحها جامعيون وساسة وإعلاميون محسوبون على الطبقتين المتوسّطة والعليا التي أحسَّت بوجع أحكام تود وأفكاره.

لكن الملاحظ أن أغلب مَنْ هاجَم تود من هؤلاء، وخاصة من كبار الإعلاميين وكُتّاب افتتاحيات الصحف الفرنسية السيارة، أسماء معروفة بمناوءتها لعرب ومسلمي فرنسا، مثل «إيريك زمور - Eric Zemmour»، وهو واحد من جماعة تضمّ أيضاً إليزابيث ليفي، وألان فينكيلكروت، وبرنارد هنري ليفي، وغيرهم ممن يروّج لأطروحات مناهضة للعرب وللمسلمين، وتنتمي هذه المجموعة إلى ما نعدّه تياراً فكرياً وإعلامياً معادياً للثقافة الإسلامية في الغرب، وهو تيّار يسعى -باستمرار- إلى نشر مزاعم ومقولات باطلة عن الإسلام والمسلمين مع إشاعة الرهاب المرضي عن الإسلام، أو ما يعرف بـ«الإسلاموفوبيا»(4).

أما في الجانب السياسي، فقد كان أبرز الانتقادات الموجَّهة إلى تود ما نشره الوزير الأول الفرنسي «مانويل فالس- Manuel Valls»، الذي دافع عن مسيرة باريس في مقالة نشرها في صحيفة «لوموند»(5)، وهي إحدى الصحف المقروءة في أوساط الطبقات المستهدفة في الكتاب.

ورأى فالس في مقالته أن تود يمارس الكذب والخداع إزاء مسيرة باريس، التي لم تكن - في رأي الوزير الأول الفرنسي - سوى حركة تلقائية وشعبية نبعت من المواطنين الفرنسيين أنفسهم.

وبخصوص البعد الديني في هذه المسيرة، وخاصة ما يتعلّق منه بالإسلام، ينفي فالس أن تكون هذه التظاهرة «مُوَجَّهة ضدّ الإسلام، وإنما كانت صرخة من أجل التسامح والعلمانية التي هي شرط التسامح، كما كانت صرخة موجَّهة ضدّ النزعة الجهادية التي تستهدف -باسم الإيمان وباسم إسلام منحرف- دولة القانون والقيم الديموقراطية، وتقتل اليهود والمسلمين والمسيحيين.».

ولم تثنِ هذه المؤاخذات والانتقادات إيمانويل تود عن الدفاع عن كتابه وأفكاره في الحوارات الإعلامية التي أجريت معه، وكان من أبرزها حوار مجلّة «لونوفيل أوبسيرفتور - Le Nouvel Obs» الفرنسية، التي انتقدت مقاربته في تحليل الجذور الجهوية والسياسية والاجتماعية للمشاركين في مسيرة باريس، ودعوته إلى التسامح مع إسلام يبدو غازياً لفرنسا.

وعن الموقف من الإسلام والمسلمين في فرنسا، يقول تود: «الجميع يكتنفه قلق تجاه الإسلام، ونقطة الانطلاق في الكتاب هي -تحديداً- قلب المعادلة، والانتباه إلى أن فرنسا التي تسودها الطبقات المتمركزة هي التي في حالة أزمة دينية، وهي التي انهارت باختفاء المعتقدات، وهي التي توجد في حالة فراغ ميتافيزيقي حادّ، ومن ثَمّ هي تلعب لعبة خبيثة مع المسلمين لتجد لها أكباش فداء، ففرنسا اكتشفت نفسها، فجأة، في هذه الأجواء، مهووسة بالرموز الدينية، فأصبح كل شيء بالنسبة لها دينيا، لأن الدين عندها اختفى، ولم يعوّضه أيّ شيء».

ويتصور تود أن هناك سيناريوهين لعلاقة فرنسا بالإسلام: إما المهادنة، أو المواجهة الهيستيرية مع الإسلام، وفي الحالة الأخيرة ستكون فرنسا أمام الكارثة.

يبقى، في الختام، القول، إن موقف تود في الكتاب تجاه مسلمي فرنسا لا يعني أنه يدافع عن الإسلام بوصفه ديناً وعقيدةً، وإنما بوصفه ثقافة لأقلّيّة تعاني سياسات التهميش والتمييز في بلد عُرِف -تاريخياً- بقيم المساواة والحرّيّة والديموقراطية.

هوامش

1- Emmanuel Todd : Qui est Char-lie?, Sociologie d'une crise religieuse. Seuil, Paris, 2015.

2- La Chute finale : Essai sur la dé-composition de la sphère soviétique. Editions Robert Laffont , Paris, 1976.

3- Après l'Empire : Essai sur la décomposition du système américain. Editions Gallimard, Paris, 2002.

4 - انظر كتابنا: أوهام الغرب عن الإسلام، بحث في جذور معاداة الثقافة الإسلامية في الغرب. مطبعة الأندلس، 2013.

5- Manuel Valls : « Non, la France du 11janvier n'est pas une imposture », Le Monde, 5 Mai 2015.

فيليب بيك ضدّ بوالو

إحساين بنزبير

«فيليب بيك، Philippe Beck» شاعر فرنسي معاصر، أستاذ فلسفة في جامعة نانت Nantes، ولد في مدينة ستراسبورغ Stras-bourg سنة 1963. نشر العديد من الدواوين آخرها «أوبيراديك» Opéradiques عن دار النشر فلاماريون الفرنسية. ومنجزه الشعري والفكري كان، (وما يزال)، موضوعاً للقراءة والتحليل من طرف شعراء وفلاسفة أيضاً، من أهمّهم الفيلسوف جان-لوك نانسي، وألان باديو. كل كتاب ينشره بيك، يحثنا على التوقّف.

نشر فيليب بيك أوائل 2015 كتابه «ضدّ بوالو، Contre un Boileau» عن منشورات فايار، ليقدّم للقارئ فناً شعرياً من أجل كتابة متعدّدة. لكن، لماذا الفنّ الشعري في القرن الواحد والعشرين؟ لماذا نثر العالم يتقدّم، والشعر يتراجع؟ هل الشعر الفرنسي الراهن في حاجة إلى فهد أسود كشخصية رمزية ومبنية للمجهول مرة أخرى؟ إذاً، فيليب بيك يتكلّف بالأمر ليشرح ويعيد الشرح عبر فنّه الشعري النادر.

«ضدّ بوالو، Contre un Boileau» كتاب العمق والفكر. ندخل في طيّاته لننصت إلى متواليات نثرية متفاعلة، وحين نشرع في القراءة نتبين أن هناك أكثر من بوالو واحد: بوالو الشكلاني، وبوالو الناقد الغنائي، ثم نستيقظ فجأة، لنكتشف أن مائدة المواد التي يحتويها الكتاب تترنّم بغنى معرفي نادر اليوم.

شاعر يكتب الشّعر وينظّر ويتعقّب مشروعاً، فبعد العشرات من الدواوين والنصوص التنظيرية التي نشرها، لا يمكن إلا تحدّي صعوبة هذه الحقبة. وقد ترك فيليب بيك بكتابه هنا رجة في الشّعر الفرنسي الحديث رغبة في تجاوز ما يسود في المشهد الشعري الفرنسي المعاصر، وبلْورة مشروع عميق ومخلخل لتخوم الكتابة الشعرية التي زجّ بها في دوّامة الجميل الذي يتمتّع



باستراحة غير صحّية في نظر فيليب بيك. وهكذا يتجلّى العمود الفقري لهذا الكتاب في الردّ على بوالو الذي يرى أن الفكرة الواضحة من الممكن كتابتها بسهولة؛ أي أن القصيدة تساعد -بسهولة- على كتابة القصيدة، فتكون القصيدة في هذه الحالة -بحسب بيك- مقيّدة وتابعة للفكرة لا للتعبير.

كتاب «الفنّ الشعري»، لبوالو، رأى النور سنة 1674. حاول فيه أن يقوم بعملية الفرز بين ما يليق وما لا يليق في الشّعر. ومن الممكن أن نعدّه كتاباً شعرياً ديداكتيكياً. و«ضدّ بوالو»، لفيليب بيك، هو قراءة عميقة ومضادّة لبوالو في فنّه الشعري. من أجل كلايست نعم، وضدّ بوالو أيضاً. فيليب بيك استند إلى هذا الحيّز ليجيب -بوصفه شاعراً منظّراً- أن الشّعر لا يقطع مع الماضي، بل مع التقليد الذي يجسّده بوالو في فنّه الشعري.

كتاب بيك كلّه يتحرّك في نسق فكرة الدفاع عن مكانة الشعر. فبين طيّات هذا الكتاب، فيليب بيك ما لبث يقرأ ويحلّل كلّاً من لافونتين، وكلايست، وبوالو، وفرنسيس بونج، وجيرار جنيت، وآخرين.. بمعرفة ضاربة في العمق، لكنها تسقي الفلسفة بماء الشعر فتصير النظرية حيّة في الشعر الحيّ، حيث امتداد الواحد في الآخر.

من أجل كلايست، لكن ضدّ بوالو، يعارض فيليب بيك بوالو واصفاً فنّه الشعري «وصفة لابدّ من التفكير فيها بشكل لائق قصد القول بشكل أحسن». فبوالو -في نظر فيليب بيك- يصير مدرسياً حين يفرّق بين القصيدة والشّعر، بينما الصواب عند بيك يتجلّى في زواج القصيدة والتعبير؛ ومن ثم يقف بيك في صفّ كلايست ليصدّ موقف التفرقة عند بوالو.

قوّة فيليب بيك في هذا الكتاب تكمن -أساساً- في فنّه الشعري المفتوح، في تأمّله، كما في معرفته الدقيقة والعميقة. ففنّ شعري على طريقة بيك ليس بحثاً ديداكتيكياً يقنّن أو يشفّر ممارسات الكتابة الشعرية التي تتجلّى في القصيدة، بل هو فنّ شعري متأمّل في تناقضات الحقبة الشعرية، يرفع الحجاب عمّا يحدث من أعطاب شعرية، كما يدعونا لطرح السؤال: هل نعرف ما الذي تعنيه كتابة قصيدة اليوم؟؛ مما يجعل كتابه «ضدّ بوالو» قطعة موسيقى خاصّة، تختفي فيها المدارس والتيارات الشعرية على حساب خصوصيات فردية. «ساعة النثر ليست هي ساعة الشّعر» يقول فيليب بيك ليلحّ على فنّ شعري مستقبلي يجيء بصعوبة ليضبط العقارب!: «نتسلّم هنا البيت كجلطة، كمنتوج محسوم فيه، ونحن في حاجة إلى عمل الأركيولوجيين لنكتشف، في الجلطة الحركة التي تعبرها»؛ لذلك يرى أن اللامبالاة تقتل الشاعر لتتحجّر جلطته أكثر وأكثر، مع التأكيد على أن نظرية الفنّ الشعري تلحق بالقصيدة فيما بعد.

ونحن نقرأ «ضدّ بوالو»، ونعيد القراءة، تحضرنا كلّ أعمال فيليب الشعرية، ذلك أن قراءة «ضدّ بوالو» تستوجب قراءة كل من «أشعار ديداكتيكية» و«عن التنقيحات»، وهما ديوانان منهلان لـ«بيك».

قد نجازف بالقول إن الكتاب الذي نحن بصدده، يشكّل تنويراً وإعادة كتابة دواوينه السابقة بشكل نثري مفتوح، لكن، هناك تبرير معقول لذلك، فكل كتاب يتمثّل فكرة ما ويخضع لها.

شهرزاد حبل المشنقة

أزهار أحمد

كانت شهرزاد العربية تقصّ على أميرها كل ليلة حكاية مختلفة لتنقذ رقبتها من الموت، وشهرزاد الكاتبة (كي. آر. ميرا) تقصّ علينا ألف حكاية داخل روايتها لتقرّبنا من الموت.

يمكن وصف رواية «الجلّادة» للكاتبة الهندية (كي. آر. ميرا) بأنها استثنائية وغريبة في طرحها من حيث الفكرة والبناء والرمز؛ فهي تتحدّث عن حياة فتاة في الثانية والعشرين من عمرها تضعها الظروف في موقف لم تكن لتتصوّره أبداً حين اضطرت لأن تَخْلف والدها المتقاعد من وظيفته كجلّاد، وهو المتغطرس المتفاخر دائماً بتاريخ أسلافه الجلّادين، ثم وجدت نفسها محاصرة تحت ضغط الإعلام والمجتمع.

هذه الفتاة القويّة التي تعدّ رمز القوة والحياة والإصرار، «تشيتنا موليك» قبلت بوظيفة الجلّادة بكامل إرادتها، وهي تعلم ما الذي ستواجهه، لكن الخوف كان أبعد ما يكون عنها لأنها اعتادت حبل المشنقة واعتادت صنع الأنشوطة التي لم يكن يتقنها أحد أكثر منها. كانت تعقدها بشكل تلقائي، طوال الوقت، من شالها الذي ترتديه. لم ينافسها أحد في ذلك، ويفخر والدها بأنها تعلّمت ربط الأنشوطة وهي في بطن أمّها. والأهمّ من هنا هو اعتقادها بأنها تقوم بواجبها كمواطنة لا أكثر، وكل من تحكم عليه المحكمة بالموت هو مجرم يستحقّ الشنق؛ هكذا هو الأمر، بكل بساطة، بالنسبة لوالدها ولها ولأسلافها.

تعيش «تشيتنا» في مجتمع يعمّه الفقر وما ينجم عنه من جهل. وبسبب



وضع عائلتها لم تستطع إكمال دراستها رغم تفوّقها، فمجتمعها لا يعترف بدور المرأة إلا كزوجة وأمّ، ومن ثمّ لم يكن يقبل بـ«تشيتنا» الجلّادة، فثارت ثائرة الناس.

تستعرض هذه الرواية الطويلة التي تقع في 439 صفحة تاريخ الشنق في الهند: كيف بدأ، ومتى، وأنواع المشانق وطريقة الشنق، وماذا يعني أن تكون جلّاداً.

تجري أحداثها في مدينة كولكوتا عاصمة الولاية البنغالية الغربية. وتسرد لنا أحداثها البطلة «تشيتنا موليك» ابنة «جيرادا موليك» رئيس الجلّادين الذي تمكّن خلال حياته من شنق أكثر من 400 شخص حكم عليهم بالإعدام شنقاً، متفاخراً بذلك رافضاً تسليم المهمّة لأي شخص آخر غير خَلَفه.

تزخر صفحات الرواية بحكايات يعود بعضها إلى ما قبل الميلاد وإلى ما بعده، كما تشمل حكايات معاصرة، وسيرة أماكن وملوك وأميرات وأشخاص من مختلف الطوائف والديانات والمجتمعات والأزمنة. شخصيات تدخل في صراعات مختلفة، لكن كل شخصية لها صلة بعائلة «تشيتنا»، وبوظيفتهم التي يتوارثونها، من جدّهم الأول حتى والدها.

أصبحت فكرة الشنق تحاصر «تشيتنا» من كل النواحي، ويعتمل داخلها بركان لا يهدأ؛ فبعد أن وقعت في غرام الإعلامي «سانجيف كومار» الذي استغلّ حكاياتها ليقدّم برنامجاً تليفزيونياً بعنوان «يوميّات جلّادة» رفع أسهم قناته إلى أعلى المقاييس، أصبحت تتعرّض لصراع لا مثيل له: صراع الحب وتقدير الذات. كان سانجيف يتعمّد إيذاء «تشيتنا» بشكل مباشر وغير مباشر، وهي لا تصرّح بحبّها له، لكن كل سلوكها يشي بذلك. ومع اختلاط الحكايات والصراع الذي تعيشه كلّما اقترب موعد شنق محكومها الأوّل تكتشف كم هي منزعجة من شنق المجرم الذي لم يؤذِها، بينما لا تستطيع لمس من يتسبّب في إيذائها كل يوم، ثم أصبحت تشعر بأن الأنشوطة التي من المفترض أن تربطها حول المحكوم عليه بالإعدام تقترب من رقبتها بسبب قسوة وتسلُّط كلٍّ من والدها وسانجيف والمجتمع. كل شيء أصبح عبارة عن عقدة، لذلك ازداد عدد العُقد في حياتها، وأصبحت تحيط بها من كل جانب وتشدّ الوثاق عليها أكثر.

لم تغفل المؤلّفة أن تستعرض- بكل دقّة- أيضاً- قصّة المحكوم عليه الذي سيكون أوّل من تشنقه «تشيتنا». وحكايته طويلة تتعاطف معها أحياناً وأحياناً لا تكترث، رغم المواقف التي تتعرّض لها من قِبل عائلته ومن قِبل الإعلام. هي- بطبيعة الحال- شخصية

محايدة، تنظر من البعيد وتراقب بطرف عينها. هنا المحكوم عليه ينفذ من حكم الإعدام عدّة مرات لسبب أو آخر منذ عهد أبيها. فهل سينجو في عهد «تشيتنا»، أم لا؟ وهل ستتعاطف معه أخيراً؟ وهل ستنتصر المحكمة في تنفيذ حكم الشنق، أم ينجح المتظاهرون ضدّ تنفيذ الشنق؟

ما شأن المجتمع بعمليّة الشنق!؟ هناك- بطبيعة الحال- من يرفضه، وهناك من يؤيّده. وقد ظهرت جمعيات نسائية بقيادة شخصيات معروفة ضدّ «تشيتنا» وقبولها بأن تكون من ينفّذه، لكن هذه الفتاة تتساءل: كيف لمجتمع يقف ضدّ الموت شنقاً لمجرم ارتكب ما يستحقّ عليه، ولا يرى موت الأطفال والناس جوعاً كل يوم؟ كيف لهذا المجتمع أن يسمح بالفساد في الحكومة والتجارة والاقتصاد، ويرفض موت مجرم أدانته المحكمة بذلك؟ تطرح الكاتبة هنا فكرة التناقض في قبول الموت، ثم تنتقل- بنجاح- لتتحدّث عن قسوة من نوع آخر؛ هي قسوة الشانقين، والمشنوقين، والمجرمين، والضحايا، والعلاقة التي بينهم.

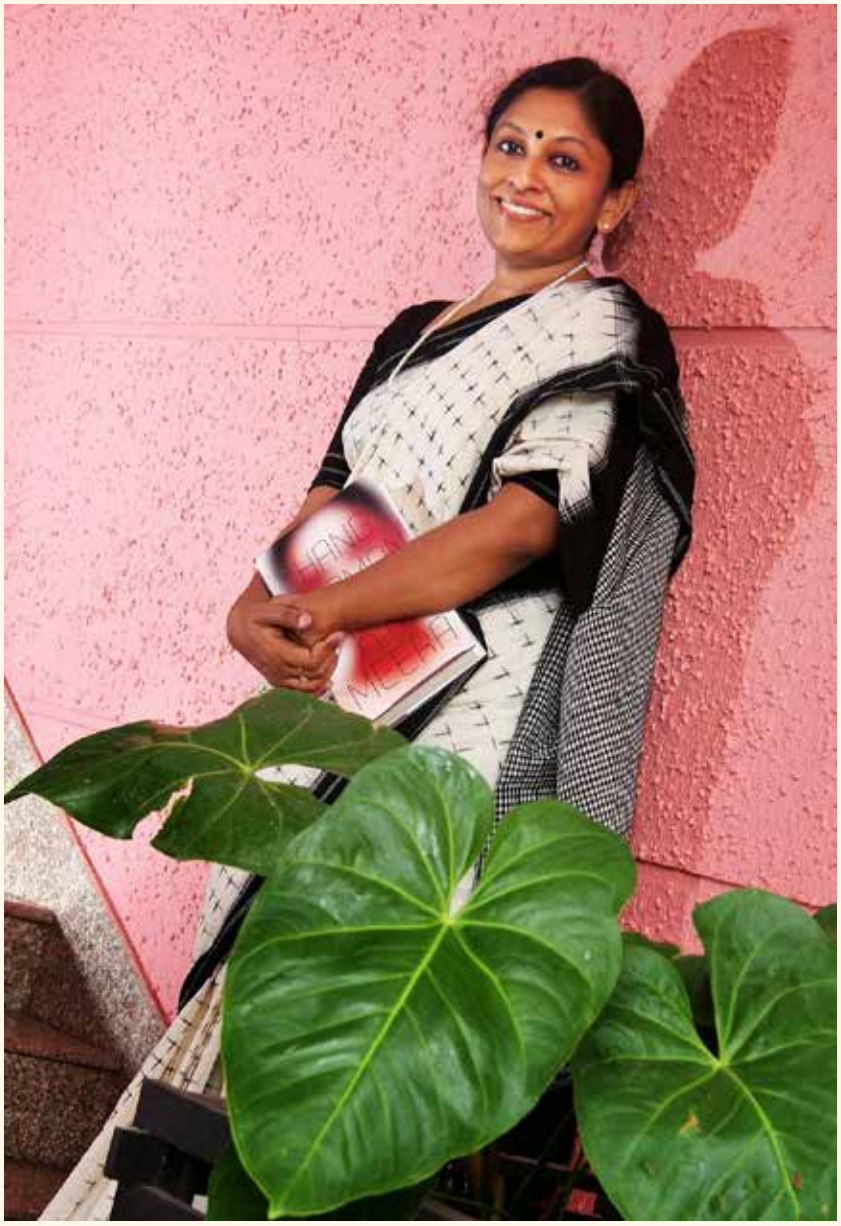
هناك الكثير من الرموز التي استخدمتها الكاتبة- بذكاء- لبناء شخصية البطلة، لتكون في الموقع المؤهّل لها بجدارة، منها المشنقة والحبل وعمود الشنق، ومنها سقوط الأقنعة عن شخصيات كثيرة كانت تراهم البطلة من وجهة نظر مختلفة،والخاتم الذي أهداها إياه سانجيف، وجذور الشجرة، وغيرها.

ومن المواضيع المهمّة التي حرصت الكاتبة على توضيحها في الرواية علاقة المرأة بالتاريخ، ودورها في صنع الأحداث المهمّة التي، غالباً، ما يتجاهلها المجتمع، وعبر ذلك تحملنا الكاتبة على التأمّل في الدور الذي قد تؤدّيه «تشيتنا»؛ فصنع التاريخ يحتاج شخصاً قويّاً ثائراً، يصنع قراره بنفسه متحدّياً كل ظروفه مثلها.

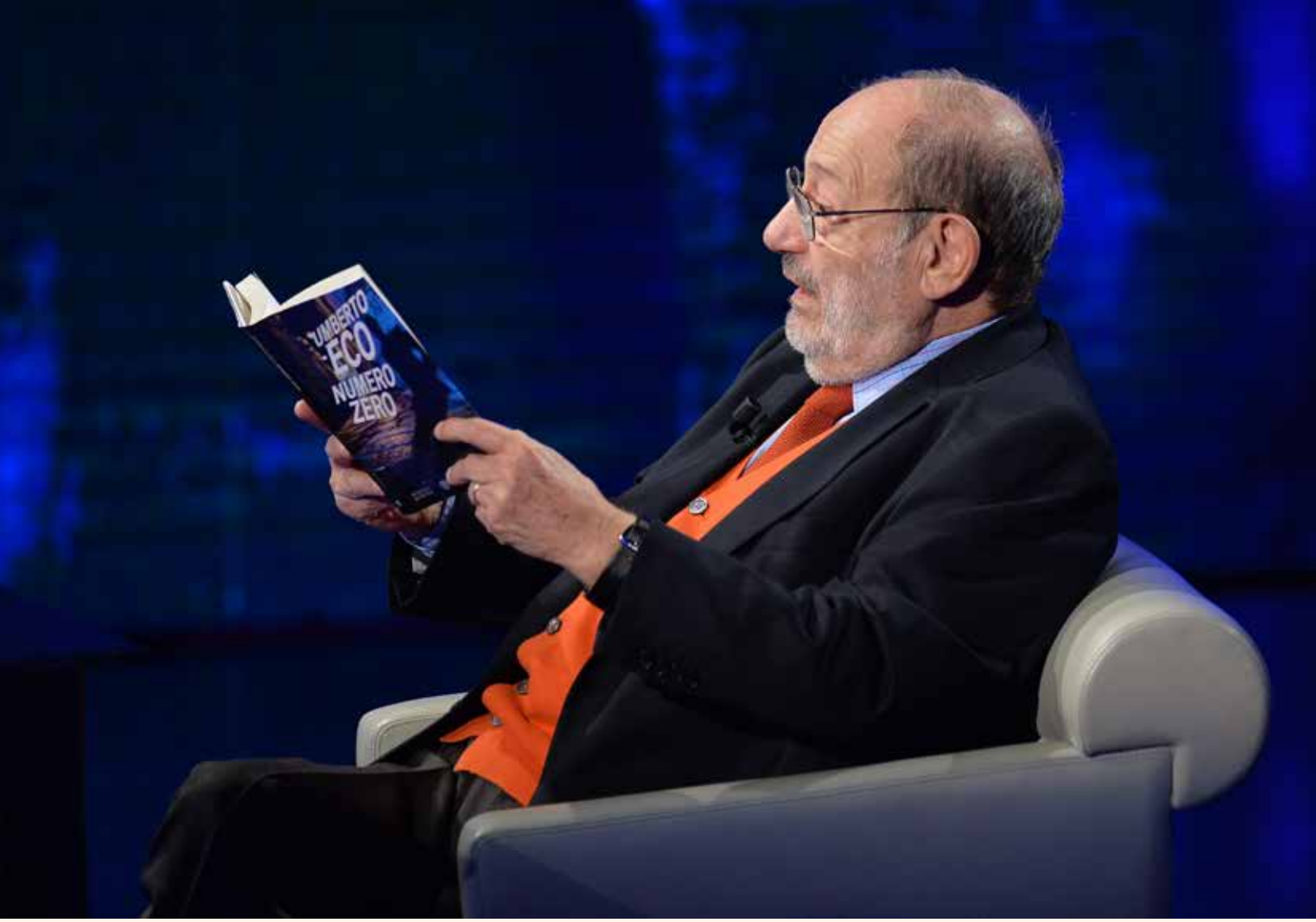
هذه الرواية أكبر من مجرّد حكاية- لأوّل مرّة- عن امرأة جلّادة في تاريخ الهند، وربما في تاريخ العالم كلّه. هي حكاية أرض وأجيال وبشر رأوا ما لم نَرَه، وعاشوا ما لم نعشه. فكرة هذه الرواية قد تتجسّد في العبارة التالية: إما أن تكون أنت الجلّاد لكل ما يعيقك، أو تكون الحياة هي جلّادتك.

كي آر ميرا كاتبة هندية تكتب باللغة المالايامية، وهي من مواليد عام 1970. عملت صحافية في بداية حياتها، ثم استقالت لتتفرّغ للكتابة، أصدرت أوّل مجموعة قصصية لها عام 2002، ومنذ ذلك الحين أصدرت خمس مجموعات قصصية، ومجموعتين قصصيتين للأطفال، وأربع روايات، منها رواتيان قصيرتان، حازت على العديد من الجوائز منها ثلاث جوائز عن هذه الرواية عدّت تحفة فنية ومن أفضل الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة المالايامية.

صدرت هذه الرواية بالمالايامية عام 2012، ثم بترجمة إنجليزية عام 2014.



(كي. آر. ميرا)



أمبرتو إيكو يسرد المؤامرة

سعيد بوكرامي

يعرف الروائي والسيميولوجي الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco حالياً نجاحاً منهلاً بروايته الأخيرة «العدد صفر- Numéro zéro» سواء في إيطاليا أو في فرنسا. يبلغ إيكو 83 عاماً، إلا أنه في قمة عطائه الروائي والفكري. فهو بهذه الرواية القصيرة شيئاً ما «224 صفحة»، مقارنة برواياته السابقة (اسم الوردة، بندول فوكو، مقبرة براغ...)، يواصل مسيرته الأدبية بروايته السابعة «العدد صفر» الصادرة حديثاً عن «دار غراسيه، Grasset» في فرنسا.

تتحدث الرواية عن فكرة المؤامرة، التي طالما تحدّث عنها إيكو في كتاباته أو حواراته. ولاستجلاء هذه الفكرة وتفكيك ملابساتها يعرض علينا قصّة رجل أعمال يملك جريدة ينهشها سوء التدبير وتلتهمها المنافسة في منتصف التسعينات في إيطاليا؛ هذه الفترة الحسّاسة لم يخترها الكاتب صدفة، بل لأنها تصادف فترة صعود نجم «سيلفيو بيرلسكوني» الذي كان زعيماً سياسياً ومالكاً لوسائل الإعلام؛ وبهذا يسعى إيكو إلى عرض العلاقة الملتبسة بين الإعلام والسلطة، وارتباطاً بموضوع المؤامرة يطوف بنا السارد نصف قرن من تاريخ إيطاليا: بدءاً بموت موسوليني Mussolini وصولاً إلى موت البابا جان بول الأول مروراً بشبكة علاقات متشابكة وفاسدة بين الإعلام والسلطة والعصابات. وبجرأته المعهودة يعرّي إيكو الممارسات الفاسدة للصحافيين، ويرى أنهم يشاركون، بنسبة كبيرة، في تكريس المؤامرة في مجتمع معاصر مقولب وفق تصورات إعلامية جهنمية تجعل من الحقيقة زيفاً، ومن الزيف حقيقة.

وفي أثناء إحساس السارد بأن مؤامرة خطيرة تحاك ضدّ مجتمعه الإيطالي يتساءل: «من قتل رومانو براغادوشيو؟ كان زقاق «بانييرا، Bagnera» في ميلانو معتماً وضيّقاً، كأننا في لندن جاك السفاح، ومقفر ليلاً، وأي شخص- كيفما كان- يمكنه أن

ينبعث من الظلمة ويغرس خنجره في ظهره. مادام رومانو صحافياً متخصّصاً في إثارة الفضائح، فقد كان له- بالتأكيد- الكثير من الأعداء، كما كان مفتوناً بنظريات المؤامرة». هنا رأي السارد الرئيسي في الرواية؛ كولونا Colonna، الذي يعترف بأن ما لديه مجرد تخمينات، وأن الشيء الوحيد الذي يعلمه أن الصحافي رومانو حدّثه قبل مقتله أنه كان يشتغل على قضية دعارة، وأنه يملك سبقاً قد يساهم في بيع مئة ألف نسخة من صحيفة «دوماني، Domani» التي تُعِدّ عددها الصفر..

في ميلانو عام 1992، أنشأ رئيس تحرير يدعى «سيماي Simei» صحيفة «دوماني، Domani»، ولهذا الغرض تعاقد مع عدد قليل من الصحافيين. وتمّ تمويل المشروع من طرف القائد «فيمركات Vimercate» الذي يشبه- إلى أبعد الحدود- برلسكوني. ينطلق، في مشروعه الصحافي، من مبدأ أن الصحافة اليومية يجب أن تتخصص في نشر الأخبار من خلال وسائل الإعلام الجديدة، بدءاً بالتليفزيون وانتهاءً بالإنترنت، ومن هنا يقترح «سيماي» أن تقدّم الصحيفة ما يمكن أن يحدث غداً؛ أي أن تبني أخبارها على «السبق غير المتوقّع»، ومن ثمّ ستعمل إدارة التحرير على وضع العدد التجريبي الأوّل أو «العدد الصفر»، لكن أحد الصحافيين، وبعد تحقيق مفصّل، يبدو أنه اكتشف حوتاً صحافياً ضخماً حول موسوليني. السبق يتمثّل في اكتشافه أن الطاغية لم يمت في عام 1945، وبفضل تواطؤ دولي على أعلى المستويات تأجّل موته عشرين عاماً، وهنا ما يدفع إلى بلْورة نظرة مختلفة عن السياسة في إيطاليا منذ الحرب؛ وبناءً عليه سيكون مصير مكتشف هنا السرّ- لا محالة- بين مخالب حوت مفترس.

في الواقع يمكن أن تُعَدّ رواية «العدد صفر» هجاءً علنياً للصحافة الصفراء المبتذلة، وهي شبيهة اليوم ببعض الصحف الإلكترونية



المضلّلة والمزيّفة للأخبار. يلقّن «سيماي» صحافيّيه تقنيّة تغطية الأخبار المتمثّلة في اختراع ونسب الأقوال إلى مصادر الأخبار، حتى لو كانت وهمية، لتصبح أخباراً مثيرة: «مثلاً، عندما تقع كارثة فيجب نكر الكوارث مماثلة جميعها، لرفع درجة الانفعال لدى القارئ، ويمكن تسليط الضوء على تفاصيل تلمّح إلى أن قاضي تحقيق في قضية سياسي مهمّ قد تكون له حياة مزدوجة، إذا التقطنا له صورة مفاجئة وهو يتسكّع في حديقة، يدخّن بعصبية، أو مرتدياً لباس تنس ذي «جوارب زمردية أو خضراء بلون البازلاء» ثم التلاعب بالعناوين كي لا نسيء إلى الأقوياء، في حالة الاشتباه بأن جهة قوية توصلت بأموال قذرة، فيمكن القول إن الجهة تعرّضت لعملية نصب واحتيال...أو التقليل من أهمية الخبر حتى ولو كان جسيماً». هذه بعض التعليمات الذهبية التي لقنها «سيماي» لفريقه الصحافي.

يتحدث أمبرتو إيكو، بسخرية، عن الفترة الممتدّة بين إبريل- نيسان، ويونيو-حزيران 1992، حينما انلعت فضيحة الرشاوي المعروفة باسم «تنجنتوبولي -Tangen topoli» والتي انفجرت واكتسحت معها طبقة كاملة من السياسيين الإيطاليين، وقد صاحبتها موجة من الاعتقالات ومن الغموض الذي بقي متعتّماً دون إيضاحات كافية.

كان «براغادوشيو، Braggadocio» يعرف كل شيء، لكنه- بحمّى مجنون- يحاول أن يتعقّب هذه المتاهة من المؤامرات التي طبعت التاريخ الإيطالي لما بعد الحرب وإلى غاية 1992. سيحصل من مصادر مريبة وغير معروفة على معلومة خطيرة مفادها أن «موسوليني» لم يقتل في إبريل/نيسان 1945، ولكن شبيهاً له هو من قتل. ساعده في ذلك المجلس الديني وحلفاؤه الذين كانوا يخشون من أن يكشف أسراراً مزعجة: في البداية اختفى في الفاتيكان، ثم هرب إلى الأرجنتين، ومن هناك استمرّ في التحكّم بخيوط اللعبة السياسية، ونسج خططاً ميكيافيلية جعلت ما هو خيالي وغامض بشدّة ممكناً، ويسوق من ذلك مؤامرات المخابرات المحلّيّة والدولية والمنظّمات والجمعيات والأحزاب وبعض النافذين من رجال العصابات، والتفجيرات، والاغتيالات، والضحايا من القضاء والنزهاء ورجال الدين. أحداث دموية وعنيفة عصفت بالاستقرار في إيطاليا على مدى سنوات طويلة. كان «براغادوشيو» متأكّداً من أن «موسوليني» وراء هذه المؤامرة الشنيعة، وأن وسائل الإعلام حجبت الحقيقة وتواطأت على الزيف والخديعة.

طبعاً اكتشاف الحقيقة في مجتمع فاسد وزائف يكون ثمنه الموت؛ فنات صباح عندما كان أحد الحرّاس الليليين عائداً على متن درّاجته يكتشف جثّة الصحافي «براغادوشيو» ملقاة في أحد الأزقّة. قضية قذرة، ستحقق الشرطة، وفي الوقت نفسه سيصل الخبر المقلق إلى مالك الصحيفة «فيمركات» الذي سيأمر- فوراً- مدير تحريرها «سيماي» بتوقيف نشر العدد صفر من الصحيفة وتسريح الصحافيين وتعويضهم؛ وبذلك اختفت صحيفة «دوماني» مع عددها الصفر.

دوستويفسكي في أفغانستان!

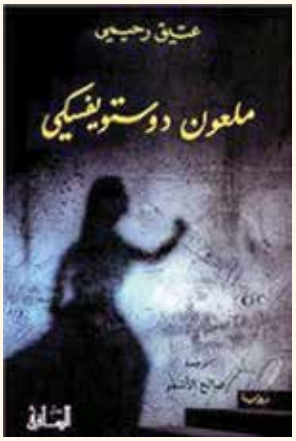
رشيد الخديري

«ملعون دستويفسكي» رواية عتيق رحيمي، الصادرة عام 2011 في فرنسا، والتي سبق لـ«الدوحة» ترجمة فصل منها، صدرت- مؤخّراً- بترجمة عربية جديدة من قِبَل صالح الأشمر عن دار الساقي في بيروت.

الرواية تستلهم عوالم رواية «الجريمة والعقاب» لدستويفسكي، من خلال «أفغنة» العالم الروائي، وإخصابه بـ«لعبة» سردية تتواتر مشكّلةً نسقاً روائياً محكوماً بفعل أخلاقي- سلوكي في تحليل النفس البشرية وقدرتها على الشعور بالذنب بعد ارتكاب جريمة قتل بشعة.

«راسكولينكوف» و «رسول» بطلا روايتَي «الجريمة والعقاب» و«ملعون دستويفسكي» هما وجهان لعملة واحدة، كلاهما يمسكان بتلابيب اللعبة السردية ويحرّكانها بما يتوافق مع السلوك الإنساني في جانبه المظلم المستبدّ.

انطلاقاً من مرجعيات فلسفية وخلفيات روائية (كافكا، ديدرو، دستويفسكي...) تطرح الرواية مفهوماً للأخلاق، وبهذه المرجعيات يُسقِط رحيمي الرواية في السخرية والعبث والسوداوية، خصوصاً أن الفضاء الذي انبنت فيهِ أحداثها هو المجتمع الأفغاني المتَّسم بالاضطراب والفوضى من أجل تحقيق العدالة القبلية، بعيداً عن نواميس تتحكّم بنظام العلاقات بين الأفراد والجماعات، رسول، بطل عتيق رحيمي، يجمع بين الخيبة والانكسار، بين الأمل والحلم، صحيح أن الجريمة التي ارتكبها في حقّ «نانا عليا» العجوز



الثرية، كان بدافع المال حتى يتمكّن من الارتباط بصوفيا، لكن الشعور بالذنب- كما جسّد ذلك راسكولينكوف- يجعله إنساناً نبيلاً، بدليل أنه قدَّمَ يد المساعدة في أثناء انفجار محطّة البنزين. عقدة الذنب هذه، هي المؤطِّرة للفعل الروائي وأفضيته حالاً ومآلاً، منجزاً نصّياً، ورؤية فنّية للعمل الروائي. ثمّة خطاب روائي ضاجّ بالأسئلة العميقة حول مخرجات المجتمع الأفغاني انطلاقاً من واقع البطل «رسول» الذي يمكن وصفه بـ«سيزيف»، لما كابده من معاناة في سبيل توفير لقمة العيش وتحقيق تلك الأحلام المؤجّلة.

تتأسّس «ملعون دستويفسكي» وفق رؤية استعادية للذاكرة الجماعية، ومحاولة استنباتها في تربة روائية جديدة؛ بمعنى أن محاولة الإسقاط هذه تتعرض- بدورها- لإسقاطات أخرى، وكأننا إزاء عمل يتغذّى من واقع آخر، ملتبس وغامض؛ هي، من هذا المنظور، رواية المراوحة، تتأرجح بين الحلم والحلم الرؤيوي، بين الواقع والمتخيَّل، بين الطابع التجريبي، والاستيهامي الحلمي، في أفق تشكيل خطاب روائي يتَّكئ على السرود الاستعادية.

ومهما يكن من حالات التناصّ والميتاتناص مع نصوص روائية قديمة، أو رصد لحالات سلوكية في قالب مرآوي، أو المرور عبر حقول فلسفية وفكرية عالمية، فإن رواية عتيق رحيمي، استطاعت التغلغل في بنية المجتمع الأفغاني، محاولةً تبديد تلك العتمة التي التصقت به منذ قرون.

عتيق رحيمي الحائز على جائزة «الغونكور» الفرنسية عن روايته «حجر الصبر» سنة 2008، يكتب من أجل القيم الإنسانية والأمل في الحياة، بعيداً عن بطش الحروب وسلطة الواقع الأفغاني. وككلّ رواياته، يحضر البعد الهنياني وفق رؤى متشعّبة. ورواية «ملعون دستوفسكي»، يمكن القول إنها رواية لتناسل الأسئلة، أسئلة لفتح قنوات للتهوية، ومحاولة للإجابة عن تساؤلات تظل معلّقة إلى حين، هي الإقامة في الجرح بالمفهوم الهايدغري، حيث الحرب والحصار والكتابة حول «حياة معلّقة» كما فعل ذلك الروائي الفلسطيني عاطف أبو سيف. صحيح أنه لا مجال للمقارنة بين العملين، لكن، يمكن أن يُعَدّ ذلك أفقاً روائياً تنبني عليه كلا التجربتين؛ فـ «ملعون دستوفسكي» رواية سوداوية تعكس- بالملموس- تلك الفوضى التي يعيشها الكائن الإنساني، لكنها- روائياً- تبدو

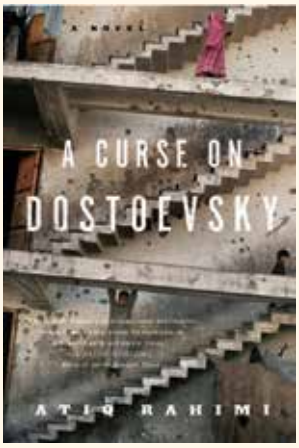

عتيق رحيمي

«فوضى مرتبة»، بنيّة أو بدونها، عالم يحيل على واقع أفغاني ملغوم، كما أن البعد البصري حاضر، بقوّة، في هذه الرواية، خاصةً إذا علمنا أن عتيق رحيمي عاشق للصورة السينمائية، فالعين تكتب وتقرأ وترصد، وكأننا بإزاء «كاميرا رقمية»، تنقل الأحداث بتقنية عالية الجودة، وبأسلوب ممتع ومؤثّر، لا يمكن أن نقول إنها رواية «الميتافيزيقا»، أو «تحريك للدمى الروسية» أثراً وتأثيراً، أو هي رواية تجريبية عجائبية سحرية، بل إنها رواية للقيم والعدالة والإنسانية.

لا يستدعي عتيق رحيمي محاكمة كفكاوية لـ«رسول» بطل الرواية، ثمة اختلاف بينه وبين «راسكولينكوف»؛ ف«رسول» لا وجود لجريمته، هي فقط نسج خيال، لتقريب عدسة الكاميرا من أجواء المجتمع الأفغاني ومحاولة للإجابة عن تلك الأسئلة المعلّقة في عالم ملتبس، ضبابي، متكلّس، والبحث عن قنوات لتصريف الطاقات الثاوية في الأعماق. ما بين « الجريمة والعقاب» لدستويفسكي، و«ملعون دستوفسكي» لعتيق رحيمي مسافات بحجم الأنفاس، لكنها تضيق وتتّسع كلّما اتّسع الأفق الروائي، واشتغل المتخيّل تأهُّباً للكتابة بوعي وعمق.

في النهاية، تظل الرواية عملاً ممتعاً، ومميّزاً، بدليل ترجمتها إلى أكثر من لغة، وبطبعات عربية مختلفة، وأن تلقى كل هذا التفاعل دليل آخر على بعدها الكوني وبعدها الإنساني.

للإشارة، فإن عتيق رحيمي مولود في مدينة كابول عام 1962، تابع دراسته في الثانوية الفرنسية الأفغانية، ثم في الجامعة، عاش ظروف الحرب الأفغانية بين سنتي 1979 و1984، ثم لجأ إلى باكستان التي سيغادرها إلى فرنسا بعد أن حصل على وضعية لاجئ سياسي، وهناك سوف يحرز دكتوراه في التواصل السمعي البصري من جامعة السوربون، ويُخرج أفلاماً وثائقية عديدة، قبل أن ينجز فيلمه الروائي المطوّل الأوّل انطلاقاً من روايته «أرض ورماد»، وينال عنه جائزة «النظرة نحو المستقبل» في مهرجان «كان» سنة 2004، كما فاز بجائزة غونكور الفرنسية عام 2008، وجائزة الأدب الفارسي في إيران عام 2010 عن روايته «أرض ورماد».



عن باكورة أعماله «موج 98»، نجح اللبناني إيلي داغر في نيل السعفة الذهبية عن فئة الفيلم القصير، في الدورة (68) لمهرجان «كان» في مايو/أيار الفائت.داغر من مواليد 1985، تخرّج في جامعة «الألبا»، حيث درس لسنوات ثلاث في قسم فن الغرافيك والإعلان، وأتبعها برابعة في قسم التحريك (أنيمايشن)، من ثم نال شهادة «الماستر» في الفن المعاصر والنيو ميديا بـ«غولد سميث/ يونيفرستي أوف لندن». ويعيش اليوم بين بروكسل وبيروت.

إيلي داغر:
اكتشفت بيروت متأخراً

حوار: نسرين حمود

نال «موج 98» (15 دقيقة) دعماً من كلّ من الصندوق العربي للثقافة والفنون «آفاق»، و«مؤسّسة الدوحة للأفلام»، بالإضافة إلى إنفاق داغر من جيبه الخاص ليبصر عمله النور، علماً بأنّ الأخير لعب أدوار الكاتب والمخرج والمنتج في الفيلم، الذي استغرق اتمامه سنتين ونصف السنة.

ينطلق المخرج في عمله الروائي البيوغرافي، مستخدماً التحريك وسيلة، من واقعه كمراهق في التسعينيات. طال الوقت ليتعرّف عمر (البطل) على مدينته بيروت نتيجة الأوضاع الأمنية المتردّية، على الرغم من بعده كيلومترات قليلة عنها. المراهق القلق، الذي تتماهى له بيروت «فقاعة» وسط البنيان، يكتشف بعد الانبهار أن تسلسل الوقت ما ينفك يحمل معه التكرار لسكان المدينة الغارقين بين ذرات الغبار، والخانعين لنشرات الأخبار المتلفزة، ومن ثَمّ هم يواجهون الأفق المسدود!

«الدوحة» تحاور المخرج إيلي المُتوّج بأرفع جوائز مهرجان «كان» العريق.

كيف تلقيت خبر الفوز؟ وهل أثّر وجود المخرجة اللبنانية جومانا حاجي توما في لجنة الحكم، التي ترأسها المخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو على النتيجة؟

- كنت في القاعة، حين الإعلان عن النتائج، علماً بأنهم طلبوا من كلّ المشاركين إعداد كلمة في حال الفوز. لكني، لم ألتزم بما كتبت، بل ارتجلت الكلام على المنصّة أمام الآلاف! من جهة ثانية، عرفت من المخرجة جومانا حاجي توما أن اللجنة أجمعت على منح الجائزة لـ«موج 98».

كم تبدّلت حياتك، بعد نيل هذه الجائزة؟ اسمك بات يتردّد في وسائل الإعلام، وهاتفك لا يكفّ عن الرنين... هل ألفت هنا الواقع؟

- بصراحة، أقف على مسافة من الشهرة، ولا أعتبر الجائزة سوى تقدير لعملي، أمّا الباقي فثانوي، مع الإشارة إلى أن الصحافة العربية اهتمت اهتماماً بالغاً بما حققته في «كان».

ماذا عن الدعم الرسمي اللبناني؟

- والداي «لهثا» خلف وزارتي الثقافة والسياحة اللبنانيتين لإعلامهما باختيار فيلمي ضمن أفلام الجوائز التسع، فأثمرت مساعيهما عن تعيين وزارة السياحة ملحقاً صحافياً لي خلال المهرجان ممّا أفادني كثيراً هناك، كما الترويج لـ«موج 98» على وسائل التواصل، وثمن بطاقة السفر إلى «كان».

تكاد المساعي الرسمية المذكورة آنفاً لا تتفق مع أهميّة السعفة الذهب، التي نلتها! هل من موعد مُحدّد لتكريمك في لبنان؟

-تحدثني جهات عِدّة عن تنظيم مناسبة لتكريمي بلبنان، مع عرض الفيلم، لكن حتى الساعة لا شيء مؤكداً بعد.

هل ساعدت خلفيتك ودراستك التشكيل في اختيار التحريك واسطة للفيلم؟ وهل قصدت من خلال تصوير اللقطات الحيّة من ثم تحويلها إلى مشاهد تحريك أن تعمّق إحساس المشاهد بالمكان والزمان، بالتوازي مع مسحة الخيال في «موج 98»؟


إيلي داغر

- عملت كثيراً على تعزيز مهاراتي في التشكيل والتحريك بعد تخرّجي في الجامعة، علماً بأنني أهوى الرسم وأمارس هذه الهواية منذ سنوات الطفولة.

في شأن الفيلم، أردت التشديد على الجانب الخيالي، كما تعميق إحساس المشاهد بالمكان والزمان، ممّا جعل دمج اللقطات الحيّة بالتحريك الأنسب للفيلم، علماً بأن إعداد فيلم «حقيقي» لهذه القصة كان سيجنح نحو الخيال العلمي أو البعد الثلاثي.

نظرتك عن بيروت في الفيلم، وبقدر ما هي واقعية، تحمل الكثير من السوداوية.. هل تحب هذه المدينة، أم أن الالتباس في علاقتك بالعاصمة ما يزال واقعاً، علماً بأنك تقول في أحد الحوارات إنك اكتشفت المدينة متأخراً، إذ كنت تعيش بالزلقا (شرق بيروت).

- في سنوات مراهقتي (التسعينيات)، لم يكن التجول في بيروت محمود العواقب نتيجة الحال الأمنية المتوترة، ما أخّر معرفتي بالمدينة إلى عمر الخامسة عشرة أو السادسة عشرة، على الرغم من أن «الزلقا» لا تبعد سوى دقائق عن بيروت!

إن أمر اكتشاف المدينة شكّل صدمةً ثقافيةً لي، وجعلني أندم على أمر عدم التعرّف إلى المكان من قبل. وعبّرت عن ذلك في «موج 98» من خلال مجسّم الفيل الضخم الخيالي (الفقّاعة)، المجسّم الذي يرمز إلى بيروت، وإلى قصتي مع العاصمة، عندما كنت يافعاً، وكم انبهرت بها؟! لكن ما يلبث الأمر أن يتحوّل إلى ضيق من هذه المساحة، التي تضيّق الخناق على ساكنيها، نظراً إلى انحسار اللون الأخضر عنها، مع تطاول مباني الأسمنت، والبعد عن البحر...

أعيش اليوم بين بيروت وبروكسل، وعلاقتي جيّدة مع مدينتي، لكنّي أرغب في أن تحضن الأخيرة المساحات الخضراء بصورة أكبر، وأن يتخلّى بحر بيروت عن خصوصيته فيها وأن يصبح أكثر شعبيةً.

عبّرت عن «الفقّاعة» بطريقة جنّابة في التحريك... هل من مكان في بيروت يشكّل عالماً موازياً بالنسبة لك؟

- لكل منا «فقاعة» موازية؛ أعددت هنا العالم الموازي بمعيّة أصدقائي ببيروت، فالصداقة مهمة للغاية بالنسبة لي وبصورة موازية للعائلة، وقد عبّرت عن أهميتها أيضاً في الفيلم.

في الفيلم، ثمة نقد جليّ للتليفزيون. هل تحمّل هذه الوسيلة، أو بكلمات أدق الثقافة المتصلة بها دوراً في تردّي الواقع اللبناني؟

إن نشرات الأخبار ما تنفكّ تكرّر المضامين عينها منذ التسعينيات حتى اليوم، لذا يحمل «موج 98» صوراً لمذيعات هذه النشرات في قناة «ال بي سي انترناشونال» في الماضي واليوم (يولا سليمان وديما صادق). هذه المضامين المكرّرة تجعلنا عاجزين عن النظر إلى أشياء أخرى، وأيضاً مكبلين. في الفيلم، على الرغم من حضور التليفزيون في غير مشهد، تقتصر مهمّة هذه النشرات على إعداد ضجّة في الخلفية، كما في الرأس، لا أكثر ولا أقّل.

يبدو البطل في «موج 98» واعياً لواقعه منذ سنوات المراهقة، على الرغم من أنّه يتخذ مسافة من تسلسل الأحداث الراهنة، ويطلّ على المدينة من عَلٍ.. هل يجسّد المراهق قصتك؟

- لبنان التسعينيات، ولبنان اليوم حاضران في الفيلم؛ الأخير يمثّل حالي في سنّ المراهقة، كما في سنّ النضوج. برأيي، إن الماضي ما يلبث أن يتكرّر، ممّا يجعل الزمان ضائعاً بين التسعينيات واليوم. أمّا البطل عمر فليس متحمساً، يعيش يوماً بيوم، متقبلاً الواقع بعض الشيء للاستمرار.

إن مشهد المدينة من عَلٍ يُعبّر عن الرغبة في أخذ نفس عميق من جراء الضيق المحيط به، كما يرسم صورة عن جانبية الإطلالة على المدينة من مكان مرتفع.

ماذا بعد «موج 98»؟

- كان في جعبتي قبل «موج 98» مشروعان، وسأتابع عملي على أحدهما، لكنّي أجهل حتى الساعة ما هو الشكل الذي سيتخذه (تحريك أم لا).



مهرجان وهران للسينما العربية

استمرار التأسيس

وهران: عبد الكريم قادري

عرفت الدورة الثامنة لمهرجان وهران الدولي للسينما العربية (03 - 12 يوليو / تموز)، مشاركة 38 فيلماً عربياً في المنافسة الرسمية، منها 12 فيلماً روائياً طويلاً، يرأس لجنة تحكيمها الناقد السينمائي اللبناني إبراهيم العريس، الذي تَمّ اختياره في آخر لحظة، بعد اعتذار المخرج المصري علي بدرخان بسبب وعكة صحية ألمّت به، بالإضافة إلى 14 فيلماً روائياً قصيراً، و12 وثائقياً، وقد حملت طبعة هذه الدورة مفاجأة اختيار الإعلامي والشاعر ابراهيم صديقي ليكون محافظاً رئيسياً للمهرجان، والمخرج محمد لخضر حامينا رئيساً شرفياً، وقد رفع الطاقم الجديد الرهان لإنجاح هذه الطبعة رغم العراقيل والهفوات. ومن جهة أخرى نجحت المحافظة في استقطاب العديد من نجوم السينما العربية، على رأسهم محمود حميدة، وسلاف فواخرجي، وليلى علوي، وصباح جزائري، ويحيى الفخراني، كما تَمّ اختيار السينما التركية كضيف شرف، أما عن التكريمات فقد وُجّهت لأرواح الذين فقدتهم الساحة السينمائية مؤخراً، وهم آسيا جبار، فاتن حمامة، وسيد علي كويرات، وفتيحة بربار، وقصي صالح درويش، وآخرهم بن عمر بختي.

بُرمج فيلم «العقيد لطفي» لأحمد راشدي ليكون فاتحة المهرجان، أما فيلم «غروب الظلال» لمحمد لخضر حامينا فقد ختم هو الآخر الدورة، لكنهُما كانا خارج المنافسة الرسمية لأسباب تبقى غير مُعلنة، وإن ذهب البعض للظن بأن السبب الرئيسي يكمن في الخوف بأن يدخلا المنافسة ويخرجا منها بدون تتويج.

المنافسة كانت بين الأفلام الروائية المشاركة، خصوصاً أن بعضها أخذ جوائز أو تنويهات من مهرجانات أخرى، أما المواضيع فجاءت متنوّعة بين التاريخ والهويّة، كما في الفيلم الأردني «نيب»، أو التونسي «الزيارة»، وحتى الفيلم المغربي «جوق العميين» لمحمد مفتكر، ناهيك عن تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية، كما في الفيلم اليمني «أنا نجوم بنت العاشرة ومطلقة»، أو تسليط الكاميرا على أجواء الحرب والدمار.. هذه المواضيع كانت هي الأخرى حاضرة بقوة، مثل الفيلمين السوريين، «الرابعة بتوقيت الفردوس» و«الأم»، والفيلم الفلسطيني «عيون الحرمية»، واللبناني «الوادي».

وجاءت معظم الأفلام الروائية القصيرة المشاركة، مُحمّلة بالرؤى والتجارب الإنسانية، بحكم أنها نوعية

من الأفلام لا تحتمل الإطناب، أو البناء السردي الكلاسيكي، لهنا جاء بعضها مُثقلاً بالتكثيف، والإسقاط الرمزي، كما حدث مع الفيلم الإماراتي «البعد الآخر»، والفيلم الجزائري «الممر»، والفيلم المصري «سكر أبيض»، هنا الأخير كان مشبعاً بالبعد النظري العميق لنظرية السينما، أما البقية على العموم فقد كانت أفلاماً متوسطة لا تحمل دلالات التكثيف التي يحتاجها الفيلم القصير.

أظهرت الأفلام الوثائقية المتنافسة على جوائز المهرجان، مقدرة كبيرة على البوح والحفر في نفسية العربي، واستخراج تراكمات الظلم والألم المترسّبة فيه، وبهذا يكون المخرج العربي قد عرف مدى قوة الوثائقي في صناعة الرأي والتغيير، من خلال نفض الغبار عن الماضي كما في عمل المخرج المغربي طارق الإدريسي من خلال فيلم «ريف 59/1958» الذي تناول فيه انتفاضة سكان الريف المغربي، أو الفيلم الجزائري «كاليدونيا... مظلمة المنفى» للمخرج عبد القادر مام، الذي اشتغل فيه على قضية أحفاد الجزائريين الذين رحّلوا ونُفوا سنة 1871، إلى المستعمرة الفرنسية الواقعة في المحيط الهادي، في أقاليم ما وراء البحار، ليظهر مدى ارتباطهم بالوطن الأم، وبلدهم الجزائر، رغم سنوات الفراق والبُعاد، أو تجربة المُغامرة التي عاشتها مجموعة من الشباب السوري والفلسطيني، من خلال هجرتهم غير الشرعية، من إيطاليا إلى السويد، مروراً بفرنسا وألمانيا، وهنا تحت غطاء حفل زواج، ليتم توثيق هذه الرحلة في فيلم بعنوان «أنا مع العروسة»، هي أوجاع وأخرى نقلتها الوثائقيات المُشاركة، إذ تتراوح قضاياها، لكن على العموم تشترك مجملها إن لم نقل كلها في وجع عربي ما.

وبعد 9 أيام من أيام المهرجان تَحصَّلَ المخرج المغربي محمد مفتكر على جائزة الوهر الذهبي لأفضل فيلم روائي طويل، عن فيلمه «جوق العميين»، الذي تدور قصته حول عائلة الحسين التي تعيش في السنوات الأولى إبان حكم الملك الحسن الثاني، في أحد الأحياء الشعبية، وهو قائد أحد الفرق الموسيقية الشعبية، التي يتظاهر أعضاؤها بالعمى، من أجل العمل


فيلم «جوق العميين» لمحمد مفتكر

في أعراس وحفلات خاصة بالنساء، من هنا يكون منطلق الفيلم، الذي ينقل العديد من التفاصيل الصغيرة التي صنعت الجمالية والروح، وقد لعب أدوار البطولة فيه كل من محمد بسطاوي الذي غيّبه الموت قبل شهور، والفنان يونس ميكري، ومنى فتو، وسليمة بن مومن، وآخرين، أما جائزة أحسن ممثلة فقد عادت للسورية صباح جزائري عن دورها في فيلم «الأم» لباسل الخطيب، فيما عادت جائزة أحسن ممثل لنور الشريف عن فيلمه «بتوقيت القاهرة» للمخرج أمير رمسيس، هنا الأخير تَحصَّلَ أيضاً على جائزة أحسن سيناريو عن نفس الفيلم، أما جائزة لجنة التحكيم فقد عادت إلى الفيلم الجزائري «راني ميت» للمخرج ياسين محمد بن الحاج، أما فئة الأفلام القصيرة، فقد تحصَّل فيها المخرج المغربي عبد الإله الجوهري على جائزة لجنة التحكيم التقديرية عن فيلمه «ماء ودم»، فيما ذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم «الممر» للمخرج الجزائري أنيس جعاد، فيما عادت جائزة الوهر الذهبي لأفضل فيلم قصير لفيلم «وتزوج روميو جوليت» للمخرجة التونسية هند بوجمعة، أما الأفلام الوثائقية فقد عادت جائزة الوهر الذهبي للفيلم الفلسطيني «أنا مع العروسة» للمخرجين الإيطاليين «غابرييل دي جرندي، وأنطنيو أوجوليارو»، والفلسطيني خالد سليمان الناصري.

وقال المخرج المغربي محمد مفتكر المُتوَّج بجائزة الوهر الذهبي لأفضل فيلم روائي عن عمله «جوق العميين»، بأن هذه أول زيارة له للجزائر، ويعتقد بأن مهرجان وهران يتطوّر وسيكون له دور كبير في المستقبل، لتقديم السينما العربية وتطويرها، أما عن نوعية الأفلام المشاركة فيقول المتحدّث بأنها عكست التوزيع الجغرافي للوطن العربي، كل فيلم مَثّلَ بلده جمالياً وفنياً، ومن هنا تكمن أهمية المهرجان، أما المخرج الجزائري محمد حازرلي رئيس لجنة تحكيم الفيلم الروائي القصير، فيقول عن نوعية الأفلام المشاركة «أظن بأن هناك إيجابيات كثيرة في هذه الدورة من المهرجان، خاصة من ناحية الأفلام القصيرة، التي تعتبر البداية الطبيعية لصناعة الأفلام، خصوصاً أنها لا تتطلب إمكانيات كبيرة، ليعبّر بها الشباب سينمائياً عن ما يحدث في العالم العربي»، أما إبراهيم العريس رئيس لجنة تحكيم الأفلام الروائية الطويلة فيقول «الجزائر هي البلد الوحيد في العالم العربي الذي يمتلك مهرجاناً عربياً للسينما، وهنا فخر للعرب، واعتقد أن هذه التظاهرة ستعيد مكانة الجزائر العالمية، خصوصاً أنها باتت منطقة استقطاب للأفلام، وهذا ما يظهره حجم المشاركات».

عبد الكريم واكريم

في ظِلّ تراجع عدد القاعات السينمائية في المغرب خلال العقود القليلة الماضية، والتي انخفضت من 250 قاعة سينمائية إلى حوالي 37 قاعة، عرفت المهرجانات السينمائية بالمقابل ارتفاعاً ملحوظاً وكأنها بذلك تعوّض الخصاص في هذا الجانب وتفتح كوة ضوء سينمائية تُمكّن الجماهير في المناطق التي تنظم بها من مشاهدة أفلام لم يكنْ في استطاعتهم مشاهدتها لولا هاته المهرجانات.

المهرجانات السينمائية في المغرب

ظاهرة ملفتة في ظلّ نقص القاعات

في ظِلّ تراجع عدد القاعات السينمائية في المغرب خلال العقود القليلة الماضية، والتي انخفضت من 250 قاعة سينمائية إلى حوالي 37 قاعة، عرفت المهرجانات السينمائية بالمقابل ارتفاعاً ملحوظاً وكأنها بذلك تعوّض الخصاص في هذا الجانب وتفتح كوة ضوء سينمائية تُمكّن الجماهير في المناطق التي تنظم بها من مشاهدة أفلام لم يكنْ في استطاعتهم مشاهدتها لولا هاته المهرجانات.

وفي ظِلّ هذا الارتفاع تم إحداث لجنة تمنح لكل مهرجان دعماً مادياً يتماشى مع الفئة التي ينتمي إليها، وتأسست فيدرالية للمهرجانات السينمائية، انضوى تحت لوائها العديد من المهرجانات، أهمها المهرجان الدولي لسينما المؤلف بالرباط، ومهرجان تطوان الدولي لسينما البحر الأبيض المتوسط، والمهرجان الدولي لفيلم المرأة بسلا، ومهرجان مرتيل للسينما المغربية والإيبيرو أميركية، فيما تحفّظ منظمو مهرجان خريبكة للسينما الإفريقية عن الانضمام إليها...

وللمتدخلين في هذا المجال من مسؤولين عن المهرجانات ومخرجين سينمائيين وممثلين ونقاد آراء مختلفة بخصوص تكاثر المهرجانات ودورها، لكن أغلبهم يعتبرها ظاهرة إيجابية على العموم وتخدم الثقافة السينمائية.

ضرورة ثقافية

مديرة «مهرجان بني ملال للسينما والنقد» الناقدة والشاعرة أمينة الصيباري ترى في تصريح لمجلة «الدوحة» أن الحركية السينمائية الحالية التي تعرفها جُلّ المدن المغربية هي نتاج سياسة المهرجانات، التي أصبحت الآن تُغطي حيزاً مهماً في الوطن وتعوض الإغلاق المجحف الذي لحق بالقاعات السينمائية، وبهذا تكون المهرجانات - حسب رأيها - آخر معقل للفرجة الجماعية التي اندثرت مع سهولة الحصول على الأفلام وإمكانية مشاهدتها بالوسائل الذاتية. وتضيف أن المهرجانات فرصة للقاء الفنانين مع الجمهور، والخروج من الشاشة إلى الواقع. كما أنها تُعدّ محطة أساسية للتعرف إلى جديد الإنتاجات الوطنية والدولية والنقاش والتداول حول واقع السينما. إلّا أن أمينة الصيباري تستدرك قائلة إن بعض المهرجانات تستنسخ بعضها في غياب تصوّرات ثقافية خلّاقة يمكن أن تشكّل إضافات نوعية، وأن بعض المدن تستأثر بحصص دعم دسمة في الوقت الذي يكون فيه الدعم المخصص لمدن أخرى متواضعاً للغاية مما يطرح إشكالية ديموقراطية توزيع حصص الدعم.

من جهته يؤكد الناقد السينمائي وأحد مؤسسي ومسيري «المهرجان المغاربي للفيلم بوجدة» فريد بوجيدة أن للمهرجانات دوراً كبيراً في نشر الثقافة السينمائية، خصوصاً أنها تُشكّل حالياً المنفذ الوحيد للجمهور الواسع في المغرب للاطلاع على الجديد





أمينة الصيباري



فريد بوجيدة



مصطفى الطالب

سينمائياً، وذلك من خلال مشاهدة الأفلام وتنظيم ورشات حرفية في المهن السينمائية، وفتح النقاش حول قضايا ثقافية تهم التعبير السينمائي والعلاقة بين السينما والواقع، وقدرة السينما على مَدّ جسور التواصل بين الشعوب، ويضيف قائلاً: إن المهرجانات تفتح الباب لدخول الثقافات بشكل لا يمكن توقعه، كما أنها تُمَكِّن المنظمين من إرساء علاقات ثقافية متينة، لتبني قواعد التواصل العميق بين الشعوب، فالسينما جسر جمالي من أجل بناء أسس التفاهم الحضاري. لكنه يختم أنه يجب ألّا تكون المهرجانات والملتقيات السينمائية مطلوبة لذاتها، بل يجب أن تكون تتويجاً لعمل ثقافي طويل النفس يهتم بالصورة وبالتكوين والتثقيف والرفع من الذوق الفني والثقافة البصرية.

دعم المهرجانات

مصطفى الطالب عضو لجنة دعم المهرجانات السينمائية ومستشار وزير الاتصال المغربي يعتبر في تصريح لـ«الدوحة» إحداث هذه اللجنة خطوة إيجابية لأن ذلك جاء من أجل الرفع من مستوى المهرجانات والتظاهرات السينمائية والوصول بها إلى الاحترافية عوض الارتجالية، ذلك لكونها وصلت لعدد لا يُستهان به مقارنة بدول المغرب العربي وربما حتى الدول الأوروبية، ويضيف مصطفى الطالب أن هذا الكم من المهرجانات يحتاج إلى تقنين على المستويين التنظيمي والإداري، وأيضاً على المستوى الفني واختيار التيمات حتى لا تسقط في التكرار، وهذا ما وقع للعديد من المهرجانات. ويحدّد مصطفى الطالب هدف اللجنة في الارتقاء بمستوى المهرجانات والدفع بها إلى تحقيق الإشعاع الوطني والدولي، إضافة لخدمة الثقافة السينمائية وتمكين الجمهور من التواصل مع المبدعين السينمائيين والتفاعل مع الإبداع السينمائي المحلي والعالمي. وبخصوص عمل اللجنة يؤكد الطالب أنه ليس سهلاً، لأنها تجربة أولى من نوعها، ومن بين الصعوبات والتحدّيات التي تواجهها تلك الناتجة عن الثغرات الموجودة في النص المؤطر لها، إضافة إلى صعوبة كسب ثقة المهتمين بالشأن السينمائي ومديري المهرجانات.



سناء عكرود



عبدالسلام الكلاعي



نوفل براوي

إيصال الفرجة

بالنسبة للممثل المغربي المعروف محمد الشوبي، فالمهرجانات السينمائية تعكس الدينامية المجتمعية للشعوب، ومدى تمجيدها للثقافة بصفة عامة، والمهرجانات في المغرب رغم ضعف العديد منها إلّا أنها خدمت الثقافة السينمائية، ولكي تتقوى فمن المطلوب أن تكون منظمة من طرف أندية سينمائية قارة ونشيطة طيلة السنة وليس من طرف أشخاص تنتهي بذهابهم. ويضيف الشوبي أن تكريس الثقافة السينمائية في هذه المهرجانات يحتاج لمجهود مضاعف، وعلى لجنة دعم المهرجانات، أن تحافظ على هذه الدينامية ويجتهد أعضاؤها في رفع الغلاف المالي للتظاهرات وليس النقصان منها، حتى لا يكونوا كسيف ديموقليس على عملية التلقي السينمائي.

وفي نفس السياق صرحت لـ«الدوحة» الممثلة المغربية ثريا العلوي، التي أدت أدوار بطولة في العديد من الأفلام السينمائية المغربية مكنتها بعضها من الحصول على جوائز في مهرجانات سينمائية بأن هذه الأخيرة تلعب دوراً مهماً في إيصال الفرجة السينمائية إلى عدد كبير من الجمهور الذي في غالبيته لم يعرفها قط في ظروفها الحقيقية. فرغم غياب القاعة بشكلها الحقيقي، تضيف ثريا، تبقى البدائل المتوافرة كالمكتبات والقاعات المتعدّدة الوسائط وسيلة لرؤية الفيلم على شاشة كبرى وفي ظروف فرجة مشتركة مما يكون في غالب الأحيان فرصة للأطفال وحتى الشباب لاكتشاف هذا الفن الجميل في أبهى طقوسه. وتصبح هذه المهرجانات نوعاً من المواعيد السينمائية التي تخلق الحدث الثقافي وتُثري النقاش الفني مع العاملين في الميدان (مخرجين، ممثلين، نقاد...) ناهيك عن الورشات المنظمة التي تقرب الشباب من هذا الفن، والتي في الغالب تكون من تأطير مهنيين. وكنا تكون هذه المواعيد فرصة للجمهور العادي للتعرف إلى أشكال تعبير سينمائية مغايرة للمعروض في التليفزيون (دراما تركية ومسلسلات لاتينية أميركية ومصرية...!)

المخرج السينمائي عبد السلام الكلاعي يعتبر بدوره وجود العديد من المهرجانات السينمائية ظاهرة صحية جداً لأنها تنبئ عن الاهتمام بالسينما وبالثقافة السينمائية، ويضيف أنها تعوّض الفراغ الذي تركه غياب قاعات سينمائية، وأنها تخلق فرصاً للجمهور عموماً وللبافعين والشباب بالخصوص للقاء بالأفلام وبصُنّاعها مما من شأنه أن يخلق الرغبة للعديد منهم لامتهان مهن سينمائية، وأنها أيضاً مناسبة مهمة للقاء بين السينمائيين المحليين بزملائهم من بلدان وقارات أخرى مما يمكّنهم من تبادل التجارب والخبرات والأفكار، ويتمنى الكلاعي أن تتكاثر المهرجانات السينمائية أكثر حتى يصبح لكل مدينة صغيرة ولكل قرية ملتقاها أو مهرجانها السينمائي، «إذ حينها سنصبح شعباً حياً ومحباً للحياة، لأن حب السينما يؤدي لفهم الحياة وحبها» يقول الكلاعي.

أما المخرج السينمائي نوفل براوي فيشير إلى أن المغرب عرف طفرة كبيرة في تنظيم المهرجانات السينمائية منذ بداية سنوات الألفية الثانية، فبداية كانت هذه المهرجانات تنظّم من طرف فاعلين جمعويين لهم مصداقيتهم وتاريخ في العمل الثقافي وكنا أندية سينمائية تبحث عن بديل للاشتغال وجلب جمهور آخر غير الذي هجرالقاعات لأسباب عِدّة (من بينها توافر الفرجة السينمائية حد التخمة) لكنها عبر وسائط غير القاعات (البرابول الإنترنت والأقراص المقرصنة....). وبالنسبة لبراوي فقد



الشوبي



ثريا العلوي



إدريس الإدريسي

أصبحت بعض المهرجانات مطية لبعض رجال السياسة والسلطات في بعض الأقاليم لتلميع الصورة وخدمة أهداف أخرى غير نشر ثقافة ووعي سينمائي مرجو. فأصبح هذا النوع من المهرجانات يضر بالسينما والثقافة السينمائية أكثر مما يخدمها.

المخرج السينمائي ومُعدّ ومُقدّم برامج تلفزية فنية وثقافية إدريس الإدريسي يعتقد أن ظاهرة المهرجانات السينمائية بالمغرب إيجابية في الكثير من تمظهراتها، كونها مكّنت مناطق نائية في المغرب من معانقة السينما الوطنية، ومن ثَمّ أصبحت هاته المهرجانات الوسيلة الوحيدة المتوفرة للجماهير لمشاهدة السينما عامة والسينما المغربية بالخصوص واستطاعت هاته المهرجانات أيضاً أن تمنح حيوية وديناميةللنوادي السينمائية على قلّتها وإن لم تستطع تعويض البريق الذي عرفته هاته النوادي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، فهي على الأقل حافظت على وهج السينما وعلى ما تبقى من الذوق الفني لدى الجماهير في ظلّ فساد في هذا الذوق تتعدّد أسبابه... ويؤكد الإدريسي أن المهرجانات ساهمت أيضاً في تشجيع الشباب على الممارسة السينمائية إما كهواة أو كمحترفين يتوجهون إلى معاهد التكوين السينمائي، وما إنتاج المغرب لما يفوق 80 فيلماً قصيراً سنوياً إلا دليل على ذلك. إلّا أن الإدريسي يستدرك قائلاً إنه يمكن مع ذلك تسجيل بعض المظاهر السلبية لكثير من هذه المهرجانات، فقد تكاثرت بشكل غير طبيعي في مدن لا تتوافر لها الحدود الدنيا للبنية التحتية الضرورية، ويُسجل أن المهرجانات الناجحة تقتصر في غالبيتها العظمى على الفيلم القصير، في حين أن الجماهير توّاقة لمشاهدة الفيلم الطويل أيضاً. ويوجه الإدريسي طلباً للجنة دعم المهرجانات السينمائية لإعادة النظر في عملية دعم بعض المهرجانات والعمل على تطوير آليات الرقابة على الكثير منها، للوصول في الأخير إلى عدد معقول من المهرجانات الجادة، والتي يمكن أن توفر لها إمكانات مادية أكبر لإعطائها إشعاعاً أقوى.

بالنسبة للممثلة والمخرجة سناء عكرود، فالمهرجانات السينمائية قد تبدو ظاهرياً ظاهرة صحية، بحيث تقوم بدور الوسيط بين المستهلك للمادة السينمائية والمؤسسات المنتجة لهذه المادة، إلّا أن الخلل يكمن في مدى مصداقية وجدية بعض هذه الملتقيات، بحيث يصبح المهرجان مورداً مالياً ليغيب الدافع الأول للتظاهرة هنا إن توافرت فيها شروط التظاهرة السينمائية أو المهرجان السينمائي، والذي عادة ما يتم خلطه بالملتقيات المتواضعة التي لا ترقى لمستوى المهرجان.

حالة إيجابية

على العموم، ورغم بعض الملاحظات السلبية لبعض المتدخلين في الميدان تظلّ المهرجانات السينمائية في المغرب، والتي تناهز 100 مهرجان وملتقى صغير ومتوسط ضرورية وذات إيجابيات كثيرة أهمها تقريب السينما من جمهور جميع الجهات بالمملكة واكتشاف مواهب سينمائية شابة ودعمها. إذ تساهم المهرجانات خصوصاً تلك المخصصة للهواة في تكوين المشاركين بها وذلك بعقد ورشات يؤطرها مختصون في كتابة السيناريو والتصوير والمونتاج والإخراج. وقد ساهمت هذه الورشات في تكوين العديد من الهواة الذين أنجزوا أفلاماً قصيرة بعد المرور بها.

السينما الفرنسية

«كان 68» أصحاب الدار أولاً

صلاح هاشم

إنجازات كبيرة ومفصلية تحقّقت للسينما الفرنسية خلال الدورة 68 من مهرجان «كان» هذا العام، التي كانت بمثابة دورة «التحوّلات الكبرى» خاصة مع انضمام الرئيس الجديد بيير ليسكور إلى قيادة دفة المهرجان، حيث كان له الدور في هذه التحوّلات على مستوى سن معايير جديدة تتحكّم في «سياسة» اختيار أفلام المسابقة الرسمية، الأمر الذي سيكرس لطريقة جديدة سوف تسلكها قاطرة السينما العالمية عبر مهرجان «كان» بعد مرور أكثر من 120 عاماً على اختراع السينما على يد الأخوين لوميير في فرنسا.

فعلى مستوى الآليات والسياسات، حرصت إدارة المهرجان، كما أعلن تيري فريمو المندوب العام للمهرجان، على أن يكون لفرنسا، بصفتها الدولة المنظمة للمهرجان نصيب الأسد في قسم المسابقة الرسمية كما في جميع أقسام المهرجان الأخرى. وذكر فريمو في المؤتمر الصحافي غداة الإعلان عن قائمة الاختيار الرسمي، أنه عانى كثيراً في اختيار الأفلام الفرنسية المرشحة للمنافسة بسبب كثرة الأفلام الفرنسية الجيدة التي عُرِضَتْ على المهرجان من بين حوالي 1800 فيلم من دول مختلفة، وأضاف فريمو، الذي أعلن عن خمسين فيلماً فقط من بينها، أن دورة 2015 ستكون «سنة سعيدة» على السينما الفرنسية بانطلاقتها المظفرة، وذلك بمشاركة خمسة أفلام فرنسية دفعة واحدة في المسابقة الرسمية للمهرجان. وكانت فيلم: «ديبان» لجاك أوديار، و«قانون السوق» لاستيفان بريزيه، و«مارجريت وجوليان» لفاليري دونزيللي، و«ملكي» لماي وين، وفيلم «وادي الحب» لجيوم نيكلو. مما عَزّزَ من فرص حصولها على جوائز «المسابقة الرسمية» و«نظرة خاصة» أهم جوائز المهرجان.

عَوّلَ فريمو إذن، على «فتح» للسينما الفرنسية، وإنصافها في حدث سينمائي بارز خاصة أن السينما الفرنسية تحتل، وفق تقرير 2014 لمؤسسة «يونيفرانس فيلمز» UNIFRANCE FILMS، المركز الثاني عالمياً بعد أميركا من حيث تصدير الأفلام، حيث بلغت عائداتها من توزيع أفلامها في العالم لسنة 2014 أكثر من 655 مليون يورو، وأكثر من 600 مليون يورو في فرنسا، وشاهد أفلامها في الصين وحدها أكثر من 17 مليون متفرج، كما حصلت بحسب التقرير على أرفع الجوائز السينمائية في العالم من ضمنها 15 أوسكار و3 سعفات ذهبية خلال السنوات العشر الأخيرة.

على مستوى «خطة الطريق» أفصح فريمو في المؤتمر المذكور عن ابتداع نهج جديد في اختيار فيلم الافتتاح، يتمثل في اختيار فيلم من بين الأفلام «الاجتماعية» القوية التي تناقش مشاكل الواقع السياسي، وتعكس تناقضات مجتمعاتنا الإنسانية، وتوظف السينما كـ«أداة» للتأمل والتفكير في أزمات عصرنا، وقد جاء فيلم الافتتاح الفرنسي «الرأس المرفوع» للفرنسية إيمانويل بيركو على خلفية هذا التوجه الجديد الذي جاء بدلاً من استمرار تكريس الأفلام «الاستعراضية» الهوليوودية في افتتاح مهرجان «كان» كما جرت العادة في دوراته السابقة. وكذلك الشأن بالنسبة لفيلم الاختتام «الثلج والسماء» لمخرجه الفرنسي لوك جاكي، والذي يحكي عن موضوع البيئة، ويمهّد طبعاً للدعاية للمؤتمر العالمي المقبل لحماية البيئة الذي تنظمه الحكومة الفرنسية.

حضرت «ترسانة» السينما الفرنسية وبسطت حضورها البارز في ساحة المهرجان، فعدد الأفلام الفرنسية التي عُرِضَتْ في أقسام المهرجان الرسمية، وفي التظاهرات الموازية مثل «تظاهرة أسبوع النقاد»، و«نصف شهر المخرجين»



«ديبان» جاك أوديار

وغيرها... تجاوز 25 في المئة من مجموع كل الأفلام العالمية التي عُرِضَتْ خلال الدورة 68. فلا جدال في أن إدارة المهرجان، تحت القيادة والاستراتيجية الجديدتين، في أن تحوّل الدورة 68 إلى عرس حقيقي للسينما الفرنسية على شاطئ بحر كان، توج بالجوائز الكثيرة التي حصلت عليها فرنسا في المهرجان، مع العلم أن لجنة تحكيم الأفلام الطويلة لم تضم إلا عضواً واحداً من فرنسا ممثلاً في شخص الممثلة الفرنسية صوفي مارسو تحت رئاسة الأخوين كوين من أميركا.

غير أن هذه الاستراتيجية الجديدة تعرّضت لعدّة انتقادات، فقد كتب الناقد السينمائي الفرنسي جان ميشيل فرودون من جريدة لوموند، ورئيس تحرير مجلة «(كاييه دو سينما - كراسات السينما) العريقة سابقاً، متهماً إدارة المهرجان بالشوفينية والظلم وعدم الإنصاف وبخاصة في ما يتعلّق بـ«المدفعية» الفرنسية الثقيلة الممثلة في خمسة أفلام فرنسية تشارك في المسابقة الرسمية للمهرجان دفعة واحدة، في غياب السينما الإفريقية بالكامل.

وبغض النظر عن ثقل الحضور، فإن السينما الفرنسية حلّقت عالياً، خاصة



«ملكي» ماي وين

في إطار الاحتفال بمرور 120 عاماً على اختراع السينما على يد الأخوين لوميير في فرنسا، لكن هنا الحضور الذي وُصِفَ بالثقيل، يجب ألّا يختزل في الكم، فقيمة الأفلام الخمسة المُتوَّجة تبقى مهمة قياساً بما تطرحه فنياً وإنسانياً.

نموذج «الرأس المرفوع»

في افتتاح المهرجان، وخارج المسابقة الرسمية، عُرِضَ فيلم «الرأس المرفوع» LA TETE HAUTE، وهو الفيلم الأول لمخرجته الصاعدة إيمانويل بيركو، ليكرس بذلك تقديم مواهب جديدة وجادة. فمنذ أول مشهد من هنا الفيلم، وضعتنا المخرجة في قلب الواقع الفرنسي الحقيقي، حيث يدور المشهد في مكتب قاضية أطفال (الممثلة كاترين دينوف) توكل إليها من قبل الحكومة الفرنسية مهمة الإشراف على الأطفال الذين لا تستطيع أسرهم


«قانون السوق» استيفان بريزيه


«مارجريت وجوليان» فاليري دونزيللي

رعايتهم وتربيتهم، فتختار لهم أسرة مناسبة، وتتابع بنفسها تربيتهم في كنفها، ويظهر في المكتب الطفل مالوني في السادسة من عمره صحبة أم قاسية تحكي عن شقاوته وجنونه، وتصفه بأشبه ما يكون بـ«وحش» لم تعد تقدر على تربيته، بعد مغادرة الأب منذ زمن. ونتابع في الفيلم مراحل تربية مالوني من سن السادسة وحتى سن 18 سنة.

يكشف الفيلم من خلال نموذج «مالوني» مشاكل المجتمع الفرنسي مع المراهقين، عبر رصد الوسط الاجتماعي ووضع القوانين التي من شأنها تكوين مواطنين فرنسيين صالحين، على المحك. وتظهر موهبة المخرجة إيمانويل بيركو في الفيلم، من خلال اهتمامها وتركيزها على التفاصيل الصغيرة، كتصوير الحياة في مركز خاص لرعاية الأحداث في الريف، وتتبع مهنة معقدة كقاضية الأطفال. مما جعل فيلمها أشبه ما يكون بفيلم وثائقي تسجيلي عن حالة «مالوني» الاجتماعية الخاصة والتوثيق لها. وقد أدى استغراقها الممل في سرد تلك التفاصيل، إلى ترهُّل السرد، كما هي نهاية الفيلم «السعيدة» بمصاحبة «شلال» هادر من الموسيقى الكلاسيكية لباخ... لكن يحسب لهنا الفيلم الترويج لذلك النموذج الفرنسي المهم والجدير بالاحتناء في رعاية الأحداث.

«مَلِكي» حياة خاصة

على مستوى أفلام المسابقة عرضت السينما الفرنسية كذلك لموهبة سينمائية نسائية جديدة في شخص المخرجة مايوين، التي شاركت في المسابقة الرسمية بفيلمها «مَلِكي» MON ROI الذي تبدو لنا حسنته الوحيدة، في أنه اعتمد كلية على موهبة إيمانويل بيركو مخرجة فيلم «الرأس المرفوع» في التمثيل. يحكي الفيلم عن مشاكل امرأة مطلقة تدعى «توني» مع «جورجيو» الذي تعلق به مما قادها إلى تدمير حياتها بالكامل، إلى حَدّ محاولة الانتحار.

فيلم «مَلِكي» هو الفيلم الثاني الذي تشارك به مايوين في المسابقة بعد حصولها على جائزة لجنة التحكيم الخاصة بفيلمها «بوليس» في دورة سابقة، لكن «مَلِكي» فيلمها الجديد جاء زاعقاً في ميلودراميته، وبعيداً عن المنحى الاجتماعي الواعد لفيلمها «بوليس»، فعلى خلاف ذلك تحكي مايوين في فيلمها «مَلِكي» عن حياتها الخاصة وتجربة حب خاضتها بنفسها وأرادت أن تخرجها على الشاشة ولم تجد أفضل من إيمانويل بيركو لكي تجسدها، غير أن انتقالها من تصوير ما هو تجربة ذاتية في السينما مغامرة تحتاج إلى مهارة وحنكة ودربة في الإخراج لم تتوافر هنا في فيلم مايوين، الذي بدا كشريط جامع لمواقف وأحداث ملتصقة ببعضها البعض كما في لوحة من لوحات الكولاج، مع استخدام «الفلاش باك» في السرد.. لكن رتابة الفيلم قابلتها براعة إيمانويل بيركو، وتقمُّصها شخصية «توني» بكل جوارحها وعواطفها، وهو الدور الذي استحقّ جائزة سعفة كان الذهبية لأحسن ممثلة.



«وادي الحب» جيوم نيكلو.

«ديبان» مشكلة الهجرة

على الرغم من أن فيلم «ديبان» DHEEPAN للمخرج الفرنسي جاك أوديار فاز بجائزة السعفة الذهبية لطرحه قضية الهجرة والمهاجرين في فرنسا ومشاكل الاندماج في المجتمعات الفرنسية الجديدة، من خلال تصويره لمهاجر من سري لانكا يحضر إلى فرنسا هرباً من جحيم الحرب الأهلية، طامحاً في حياة جديدة في إحدى الضواحي الفرنسية التي يتحكم فيها عنف تجار المخدرات.. إلّا أن الفيلم لم ينجح في أن يستحوذ على إعجاب واسع لدى الجمهور، على الرغم من أنه أحد أهم الأفلام السياسية التي عرضها المهرجان. كما بالغ الفيلم في تصوير مشاهد اندلاع «حرب المخدرات» بعنفها ودمويتها في ضاحية بعيدة عن باريس والتي سكنها «ديبان» المهاجر السري لانكي مع أسرته. هذا فضلاً عن تصريح المخرج جاك أوديار بأن فرنسا، وبسبب تحكم تجار المخدرات في حياة الناس، قد صارت بلداً لن يصلح فيه العيش أبداً للمهاجرين الوافدين، وعليهم أن يهاجروا إلى مكان آخر! وإن كان لا بد من الإشارة إلى أن «ديبان» قَدّمَ إضافة فنية منهلة حققها جاك أوديار على مستوى الإخراج، حيث جعل شريطه يتوهج بسحر تصوير مشاعر الوحدة والشوق والخوف والقلق، والرغبات الحسية لدى الآخر المهاجر، خاصة عندما يصوّر تعلّق المغترب «ديبان» بوطنه المفتقد سري لانكا.

«قانون السوق»

فيلم «قانون السوق» LA LOI DU MARCHE يحقق متابعة جماهيرية عالية في القاعات السينمائية الفرنسية، خاصة أنه أحد أقوى الأفلام التي عرضها مهرجان «كان» هذا العام. الفيلم من إخراج ستيفان بريزيه وبطولة الممثل الفرنسي فانسان ليندون الذي حصل على جائزة أحسن ممثل في المهرجان، التقط الفيلم واقع البطالة المروع في فرنسا ومناخاته، خاصة بعدما تخطت أرقام العاطلين عن العمل في فرنسا 3 ملايين عاطل. يطرح المخرج هنا الواقع من خلال رصده لحياة «تيري» العاطل عن العمل. تيري الذي تجاوز عمره الخمسين، بعد حصوله على عمل كحارس في أحد المراكز التجارية الكبرى، يواجه مشكلة مبدئية: هل يحافظ على عمله هنا بأي ثمن، فيضحي بضميره بسبب القوانين التي تحكم قانون السوق الرأسمالي المهيمن على الحياة المعاصرة؟ أم عليه قبول ما يجنيه من عمله في ظل واقع الإهانة لشخصه الذي تفرضه طبيعة عمله؟. يعرف تيري الواقع جيداً، يناقش موظفاً في أحد مكاتب التشغيل الحكومية، ويحكي له عن فشل سياسات الدورات التأهيلية للعاطلين التي تنتهجها، وعدم جدواها. وبهذا المشهد الذي يفتتح به ستيفان بريزيه فيلمه والذي يستغرق عرضه على الشاشة أكثر من 12 دقيقة ندخل مباشرة في الواقع المؤلم الحقيقي الذي يعيشه العاطلون عن العمل في فرنسا، والتي فشلت الحكومات المتعاقبة في إيجاد حلول ناجعة للبطالة.

في نهاية فيلم «قانون السوق» يرفض تيري أن يكون جاسوساً على زملائه في العمل، مُخبراً عنهم وعن أخطائهم، فيتسبب في طردهم: اللعنة هذا لن يصير، هكذا يُردّد تيري مُنتصراً لضميره.

صلاح المليجي

بوح على حافة الرمز

د. ياسر منجي

خلال تَقَلُّبات المسيرة الحضارية، كانت مرايا الصورة الفنية مَجْلُوَّةً دوماً، ومتأهبة لاصطياد ما ينعكس عليها مِن شوارِدِ قرائحِ الفنانين، الذين استقطبَهم فضول استطلاع أسرار تلك العلاقة الجسدية/ الأنثوية/ الطبيعية، واستدرَجَهُم غموضُ معانيها وتشَعُّبُ مَسَالِكِها، مُؤجِّجاً لديهم رغبة الكشف والاكتشاف، ومثيراً فيهم تحدّيات فَضّ مغاليق رموز تلك العلاقة وتَتَبُّع علاماتها.

وقد كان تاريخ الفن العالمي حافلاً - منذ أقدم عهود فنون ما قبل الحضارات - بالشواهد الدالّة على استحضار الفنانين لوَمضات تلك العلاقة، في فنون مختلف الثقافات؛ بدايةً من تسجيل اختلاجات الجسد الأنثوي في طقوس السحر التعاطُفي وجولات الصيد البَرّية، التي حفظتها لنا تصاوير كهوف ما قبل التاريخ، مروراً بالاحتفاء بقوى الخصوبة مجسَّدةً في أعضاء المعبودات الإناث، اللائي لعبن أدوار (الأم الكبرى) بمختلف الحضارات القديمة شرقاً وغرباً، وتخليد النِسَب البنائية الكاملة للجسد، المذكر والمؤنث، باعتباره امتداداً كونياً أصغر Microcosm للبراح الكوني الأعظم Macrocosm في منحوتات الإغريق والرومان، والاقتناص الشعائري لسطوة اللذة وسُلطة الغريزة، باعتبارها تجسيداً لتفاعُل قوى الكون بأجلى معانيها في منحوتات كهوف «أجانتا» Ajanta الهندية، وصولاً إلى استعادة أساتذة النهضة Renaissance لتراث الاحتفاء البصري بهذه العلاقة الطبيعية/ الجسدية، وإعادة الاعتبار لها بعد قطيعةٍ وهَجْرٍ ألقَى عليهما تقشف العصور الوسطى وإفراطُها في النُسْك ظِلالاً كثيفة مِن الإدانة.

في إطار هذا التراكم التاريخي والجمالي، تأتي أحدث تجارب الفنان المصري «صلاح المليجي»، الممثلة في معرضه المُعَنوَن «على الحافة»، المقام بالقاهرة خلال شهرَي مايو ويونيو 2015، لتُمَثِّل اقتحاماً لنَسَق العلاقة الطبيعية/ الجسدية، التي عالجها من خلال مجموعة من المسطحات البصرية بالغة الثراء، التي يبلُغ فيها اللونُ حداً من الرهافة إلى درجةٍ تستوجب التأمُّل. فحين نطالع هذه السلسلة من اللوحات المُكَوِّنة لنَسَق العرض، نرى الطيور، التي سبق وأن لعبت أدواراً محوَريّة في بعض أهم تلك المراحل، تُمارِس حضوراً فاعلاً داخل سياق التجربة الحالية؛ إذ نراها تلعب دور الشهود التي تُبارك ائتلاف شخصيَّتَي الحبيبَين الشاخِصَين في لوحة «الملاك الحائر»، حيث تحتشد في الثُلث الأيسر من مسطح اللوحة، في مساحة منفصلة خَطِّيًّا ولونياً عن فضاء مُناجاة البطَلَين أحدهما للآخر، غير أن انفصالها يعادِلُهُ اتصالٌ مَعنَويّ، ينبعُ من تقمص تلك الطيور دور الكورَس المسرحي Chorus، المُرَدِّد لنبض الحكاية المحورية الكامنة في قلب اللوحة، فضلاً عن المُشابَهة المُستتِرَة التي تربط تلك الطيور بالكيان الأنثوي المُجَسَّد لشخصية الملاك؛ عن طريق تماثُلِها معه في التركيبة المُجَنَّحة للجسد، وهو تماثُلٌ نراه كذلك في لوحة «عروسُ بحرٍ مُجَنَّحة»، التي بدت فيها الطيور هنا أكثر حيويةً فيما يختص بإيقاع الحركة، التي تبلغ ذروة التوتُّر بسبب اقترانها بالحالة اللونية الساخنة، التي تتناقضُ مع برودة الدرجات الزرقاء المُهيمِنة على جسد عروس البحر المجنحة وفضائها البحري المُكَوِّن لثُلثَي العمل السُفليّين. وفي هذه اللوحة تحديداً، نرى «المليجي» وهو يستثمر خبرته التقنية الثرية، في معالَجَته الملمسية لسطح الثلث العلوي مِن مساحة اللوحة - الثلث المحتوي على العصافير - وذلك حين يمزج فيه بين أداء التلوين المباشر بالفرشاة، مع تكثيف العجينة اللونية في بعض المواضع، إلى حد الحصول على مواضِع ناتئة عن سطح اللوحة،

مع تطعيم هذا الأداء برَشّ طبقات رقيقة من اللون المُسال، على نحو مَكّنه من تحقيق الإيهام البصري بفُوران زَبَد الموج الحاجب لرأس عروس البحر، وهو الفوران نفسُه الذي يُعطي عنف حركة العصافير منطقيتها، ويربطها في ذات الوقت بالظواهر الطبيعية، والمخزونة لدى المتلَقّي في خبراته المُشاهَدة في حركات طيور البحر خلال لحظات هياج سطحه وفوران دفقاته المائية.

تلعب العصافيرُ إذَن دوراً محورياً في تجربة «المليجي» الحالية، لتتحوّل العصافيرُ من ثَمَّ إلى رمز ملازم للشخصية الأنثوية المُتناوَلة في صميم التجربة، مُغازِلَةً لدى المُتلَقّي تراكمات الاقتران الحضاري بين الطيور والأنثى، في تجلياتها العاشقة، والجامحة، والمأساوية، لنستعيد معها أصداء حَمائم «سميراميس»، و«فينوس»، والطيور المُحَوِّمَة حول نوافذ بطلات حكايات الحب المأساوية في قصائد شعراء «التروبادور»، والأقاصيص الشعبية.

في هذا السياق المكثف - دلالياً وبصرياً - يعاود الهدهد الظهور بقوة، مُستبدلاً حضوره العَدَمي المُنذِر بالموت المحتوم - والذي طالما وجدناه جاثماً على تكوينات مراحل سالفة لدى «المليجي» - بحضور آخر أكثر حيوية، ربما لم يتخلّص تماماً من دلالته الرمزية المقترنة بأفكار (موت المُحِبّين) وممارَسات السحر الجالبة للعِشق في تراث الشرق، غير أنه يبدو هنا أكثر قدرة على تكثيف دلالات بعينها، قد تكون مباشِرةً نوعاً ما؛ كما في لوحة «ليل ونهار»، حين يحتل مكان القلب من شخصية «النهار»، معبّراً بذلك عن تَجَذُّر الهوى وسطوة العاطفة، وقد تجنح آناً آخر للمزج بين الغاية التكوينية والتَرميز؛ كما في لوحة «وجه وطيور»، حين تندفع الهادهدُ بقوة صَوب وجه الشخصية النكورية، المُعادِل المعنوي للكيان الأنثوي، ليتحدَّد بذلك مسار الحركة في تكوين اللوحة، ولتتحدَّد في الوقت ذاته هوية الوجه، من حيث هو غاية اللوحة ومَقصِدُها ونواةُ الفعل الكامن فيها.

ولا تتوقف استعادة «المليجي» لمفرداته وعناصره المألوفة على هذه المفردات والعناصر فقط، بل تتعداها



إلى توظيف مفرداتٍ وعناصر أخرى، يأتي في مقدمتها الوجه البشري، الذي سبق وأن احتلّ مرحلةً مهمة من مراحل تطوّره الفنية، حين كان لا يزال منشغلاً بفن الصورة الشخصية (البورتريه)، الذي بلغ من اهتمامه به أن دارت أطروحته للماجستير حول تاريخه ومدارسه وأشهر أقطابه. كما تأتي مفردة القناع لتحتل مكاناً محورياً مَثيلاً داخل التجربة، لتستحضر بدورها دلالاتٍ مكثفة، تستمد تأثيرها البالغ من قوة التراث الحضاري المرتبط بالقناع - شعائرياً وسحرياً واحتفالياً ورمزياً - في مختلف الثقافات والعصور، إضافةً لاقترانه نفسياً وأدبياً بتداعيات أفكار المُخاتَلة، والتَلَوُّن، وتعدُّد الأدوار، والاحتجاب، وكبت حقيقة المشاعر، وهي جميعُها معانٍ لا تنفصل عن الإطار العام لتجليات الأنوثة، حين تُراوِح بين الجموح والخُمود، وبين الإسرار والإعلان، وبين الإقبال والإدبار.

وبرغم استحضار «المليجي» للجسد مُشَخَّصاً، مُرَكِّزاً على تَجَلّيه الأنثوي، فإنه لم يقع في فخ الفجاجة الحسية المباشرة، ولم تسترجه غواية الاسترسال في التسجيلية، أو ابتذال الجسد وحَصْرِه في قوالب غريزيةٍ أو استعراضية زاعقة، بل نراه يستحضره استحضاراً محسوباً، يقف به في خانةٍ تُراوِح بين المُكاشَفة التامة والتسطيح القصدي، الذي يوائم ضرورات المعالَجة الملمسية والتكوينية للمسطح التصويري؛ فمفرداته تهيم هنا في أنساقٍ لونيةٍ خالصة، لتروي بالصورة قصصاً صامتة، تتردّد في أصدائها نبراتُ بَوْحٍ يتأرجَحُ على حافة الرمز.

عبد الغفار شديد

حنين أسطوري

د. إيناس حسني

يتغلغل الحسّ المصري الأصيل في جميع لوحات «شديد» من الماضي الفرعوني إلى الحاضر من شواطئ القرية إلى أعماق الصحراء، من زحام الحارة الشعبية إلى سكون المقابر الأثرية.

وبالرغم من أنه يُجسّد عناصره التشخيصية بأبعاده الثلاثية حتى يصبح لها حجم ووزن، فإنه لا يشعرنا بالبعد الثالث بمفهومه الهندسي، بل يتركنا تائهين في المنطقة الوهمية الغامضة بين المجرد والمعين بغير تحديد للزمان والمكان.

كانت بعثة «عبد الغفار شديد» إلى الأقصر، بعد تخرُّجه مباشرة، بمثابة نافذة واسعة، أطلّ منها ثلاث سنوات، على الوجه الحقيقي لمصر: شعباً وطبيعة وتراثاً. رأى بعينيه في رسوم المقابر الفرعونية وتماثيل المعابد، مولد المعايير والقيم الفنية والجمالية، وبقي هناك بين اللوحة والطبيعة واكتسبت ألوانه هناك دفئاً من الأقصر ووضوحاً أملته شمس الجنوب القوية وظلالها الكثيفة واكتسبت لوحاته سلاسة انتقلت من حياة البشر البسطاء إلى تكوينات جديدة، وألهمته البيئة التاريخية ومقابرها الأثرية بالتخفف نوعاً ما من الإغراق في استعمال الألوان الكيميائية المستوردة.

وبروح الباحث ابتكر لنفسه ألواناً من خامات البيئة حتى تقترب من ملمسها ودرجاتها الضوئية من مثيراته الجمالية المحيطة به.

ضَمّ المعرض الاستيعادي للفنان «عبد الغفار شديد» الذي تَمّ افتتاحه مؤخراً بمركز الجزيرة للفنون، مجموعة من أهم لوحات الفنان، التي جسّدت تفرد أسلوبه الفني خلال مسيرته الفنية، ورؤيته لقيمة الإبداع وخصوصية الهوية الثقافية، وجدلية فضاء اللوحات مع مفردات البيئة المصرية والعربية.

أعمال المعرض وأجواؤها الأسطورية وصفاء ألوانها وتكويناتها معبرة عن مفردات بيئته الأصيلة وهويتها دون أن تتصارع مع مقومات الحاضر وأدواته ومفاهيمه، ولا تستجيب لإغراءات التغريب وموجات الشكلانية والغموض الملتبس.

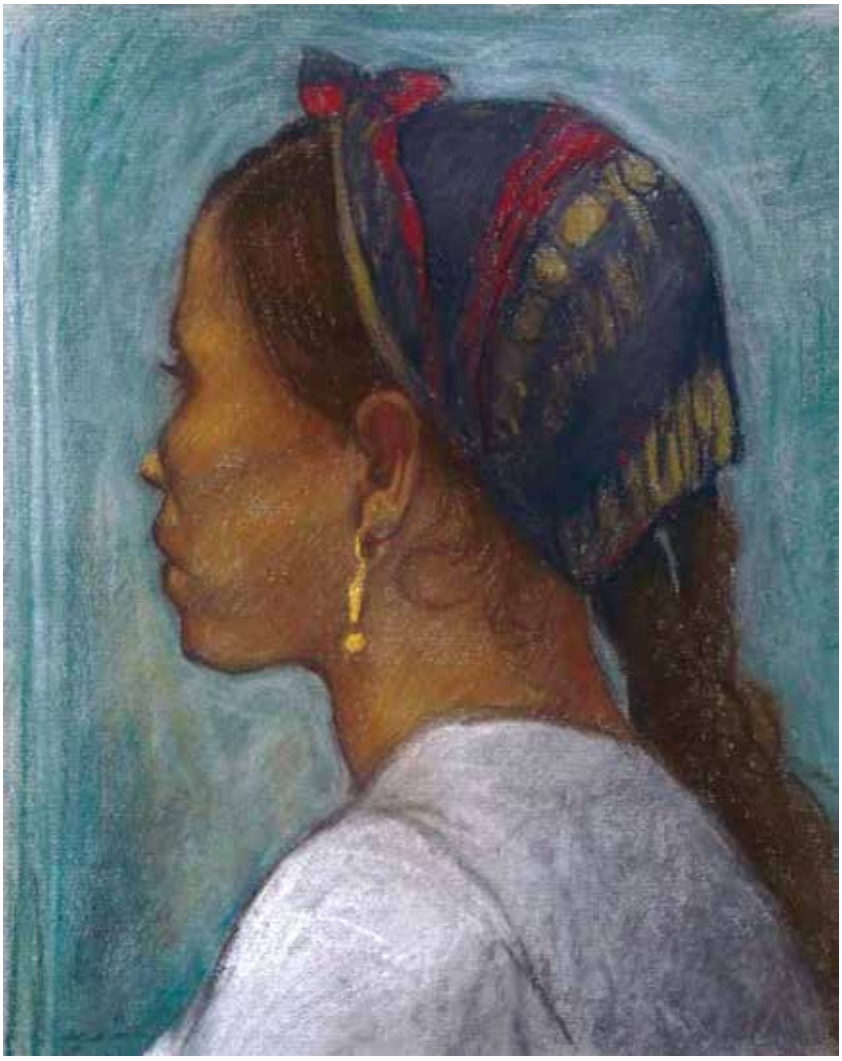
وتثير تجربة شديد تساؤلات عِدّة عن عالمه الميتافيزيقي، واغترابه عن وطنه لسنوات طويلة، ومخزون خبراته الجمالية، وتحرُّر لوحاته من أطر زمنية ومكانية، لتصنع فضاءها الخاص، وتخاطب وجدان المتلقي من خلال أسطح ملونة، وتورطه في الولوج إلى فضاء أسطوري، وثنائيات الفرح والحزن والحياة والموت، ليكتشف أن تلك العوالم راسخة في ذاته بثوابتها الفكرية والحسية.

جسّدت لوحات «شديد» ملامح الوجوه المصرية وطقوس الحياة القديمة ومراسم العرس، ودلالة الطيور والرمال وثنائية الحزن والفرح في الفلكلور الشعبي، واتسع فضاء الألوان فيها لمسارات رمزية ضاربة بجنورها في تاريخ الأسلاف.

وتطالعنا لوحات شديد بتكويناتها الجمالية الصافية، ودلالاتها الأسطورية، وعفوية الرمز وإيحاءاته بالشموخ والصلابة وطاقة المقاومة الكامنة خلف غلالة الحزن الشفيف، ونزق الطفولة، وتماوج الألوان وفق نسق جمالي ومعرفي، ودرجة القلق والتوتر الإبداعي لدى الفنان في حنينه إلى جنوره.

وتجسّد أعمال «شديد» مقولة إن الإغراق في المحلية طريق المبدع إلى العالمية، حيث يتشكل بعد اللوحات الزمني والمكاني في فضاء المحلية المباشرة، والبحث عن مفردات وثيقة الصلة بالبيئة المصرية، والمزاوجة بين لغة التشكيل وبعد اللوحة الفلسفي، والتأريخ بالفرشاة لتفاصيل حياة المصري القديم على ضفاف النيل.

ويُعدّ التصوير محور لوحات «شديد» الرئيسي، ويتناغم مع انسيابية الألوان بدرجاتها المختلفة، وشاعرية اللوحات









التي تنطلق من أجواء أسطورية، ورؤى نابعة من ذات الفنان، وأشواقه إلى وطنه البعيد، وتطويع أدواته لتشكيل فضاء يحمل صفاته وموروثه الفكري والوجداني.

هكذا تسهم لوحات «شديد» بقوة في إثراء الحركة الحداثية، في العقد الأخير من القرن. بما تصوره من جوانب خفيّة داخل الحياة والبيئة المصرية، بأشخاصها ورموزها وعناصرها، التي تختلف عن مثيلاتها في الشعوب الأخرى. كما أن الألوان ليست تعبيراً عن انفعالات نفسية عارضة، أو رموزاً لمشاعر وأحاسيس خاصة، بل لغة تشكيلية، يتحدّث بها كما يتحدّث الشاعر بالكلمات. يضعها مقتصداً تعكس خصائص الأشياء وماهيتها. تصوّر ضوءاً ليس ككل الأضواء، وظلاً يتكامل الشكل والمضمون، وهي سمة لا تتوافر إلّا في الفنون الكبرى كالفن المصري القديم.

لوحات «شديد» علامات فارقة في تاريخ الحركة التشكيلية المصرية، وامتلاكه موهبة وقدرات فنية رفيعة المستوى، وانتماء الأعمال المعروضة إلى مراحل مختلفة على طول مسيرة الفنان سواء كمبدع ومُعلّم أو كسفير للفن العربي في ألمانيا، حيث بدأت رحلته منذ عام 1966 كدارس ثم أستاذ للفن المصري القديم.

جدير بالذكر أن الفنان قد شارك في الحركة التشكيلية منذ عام 1958 وحتى الآن وله أكثر من 30 معرضاً شخصياً وجماعياً ما بين مصر وأوروبا وأميركا، منها بينالية عالمية ومعارض دولية وهو عضو بمنظمة ICOM الدولية للمتاحف والنقاد الدولية ونقابة الفنانين بمقاطعة بافاريا بألمانيا وعضو بلجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة واللجنة الدائمة للآثار المصرية، سافر إلى أوروبا ودرس الفن بأكاديمية الفنون الجميلة بمدينة ميونخ بألمانيا، نال درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة لودفيج ماكسميليان وعمل فيها كأستاذ للفن المصري القديم ونفذ لوحات فنية للمسرح الألماني، وكُلف بإنشاء وتنفيذ جداريات الفن العالمي بمتحف كتاوف، وأشرف على مشاريع ترميم كنائس من العصر القوطي والباروك والروكوكو، وقام بالتدريس في الجامعة الأميركية بقسم PVA.



العمل الفني: Rauschenberg -اميركا

الترجمة الآليّة
هل تنشئ لسانيات جديدة؟

أحمد طاهر*

في خضمّ التفاعل والتواصل بين المناطق المختلفة وشعوبها، لعبت الترجمة- بصفة عامة، والترجمة الآلية على وجه الخصوص- الدور الأكثر فعّالية في هذا التقارب، فخدمات الترجمة الآلية وفّرت الكثير من العناء وساعدت في ترجمة الكلمات والفقرات الكاملة، و أيضاً، الملفّات وصفحات الإنترنت، من أية لغة وإلى أية لغة. ولكن الترجمة الآلية، رغم مزاياها المتعدّدة، حملت جوانب أكثر خطورة، خاصّة فيما يتعلّق باللسانيات المختلفة، وذلك حينما تضع ترجمات لمصطلحات وكلمات لا تعبّر عن مضمونها الصحيح في السياق المستخدَم.

ومن هذا المنطلق، يحاول هذا المقال أن يستعرض تأثيرات الترجمة الآلية على اللغات المختلفة، وهل يمكن أن ينشئ هذا النوع من الترجمة لغة جديدة مؤسَّسة على تحوير في اللغات الأخرى عبر ما يطلق عليه البعض (الوساطة اللغوية) حينما تكون هناك لغات وسيطة بين اللغات المترجمة؟ وإلى أي مدى يؤثّر ذلك على المنطق الخاص بكل منظومة لغوية؟

من غير الدخول في تفاصيل كثيرة حول تعريف الترجمة الآليّة وأشكالها، وكذلك من غير دخول في استعراض طويل للمزايا التي يتمتع بها هذا النوع من الترجمة والتي كثر الحديث عنها، حتى أصبحت معظم المقالات والتحليلات تشير إلى هذا المزايا والفوائد التي يجنيها العالم بأسره من انتشار وتوسُّع هذا النوع من الترجمة، يمكن التأكيد على أن من أبرز هذه المزايا أنها عملية تتَّسم بالسرعة وبانخفاض التكلفة مقارنة بالترجمة العادية التي يقوم بها المترجمون، بل يمكن القول إنها أضحت عاملاً مساعداً للمترجم البشري، حيث تعطيه الترجمة الآلية- رغم عدم دقَّتها غالباً- فكرة كلّيّة عن محتوى النصّ، بما يساعده على إنجاز عمله في ضوء حجم الإنتاج المعرفي الذي يشهده عالم اليوم من دراسات وتحليلات وكتب وتقارير ونشرات وصحف تحتاج إلى الاطِّلاع عليها في ظلّ تنوُّع اللغات وتعدُّدها. فضلاً عن ذلك، تتَّسم الترجمة الآلية بأهمّيّة أخرى تتمثّل في سهولة القيام بها، فلا تحتاج إلى أي تدخُّل، حيث لا يوجد أي حاجز لغوي.

ولكن، على الجانب الآخر، يؤخذ على الترجمة الآلية الكثير من السلبيات، من أبرزها التأثير سلباً على مهنة الترجمة والأعمال المساعدة المتعلّقة بها، مثل صناعة المعاجم، والنشر، وغيرهما، حيث يتراجع دورها أمام التوسُّع في مجال الترجمة الآليّة، كما أن توفير الوقت الذي يعدّه البعض من مزايا الترجمة الآلية أمر غير صحيح في مجمله، فالأخطاء النحوية والصرفية إضافة إلى الركاكة في المحتوى واحتوائه- في كثير من الأحيان- على تعابير مبهمة ومغالطات، يحتاج كل هذا إلى وقت طويل للتعديل والتصحيح، وهو ما لا يقارَن بالوقت الذي يمكن أن تتّخذه الترجمة البشرية التي تتقن مثل هذه المفاهيم والمصطلحات.

وغنيّ عن القول أن هذه السلبيات عن الترجمة الآلية والتي تحدَّث عنها الكثيرون لا تُقاس بحجم الأخطاء والمخاطر التي قد تترتَّب على هذا النوع من الترجمة والتي غفل الكثيرون في حديثهم عنها، ومن أبرزها:

- سيطرة لغة واحدة على عملية الترجمة؛ بحيث تكون هي اللغة المركزية بالنسبة للُّغات الأخرى، فعلى سبيل المثال: تلعب اللغة الإنجليزية دور المركز بالنسبة إلى اللغات الأوروبية، وهو ما من شأنه أن تكون هناك على المستوى العالمي شبكة من سلسلات الترجمة مُؤسّسة في مرجعيّتها على عدّة اصطلاحات وسيطة، حيث تعتمد الترجمة الآلية على الوساطة الحسابية أو ما يطلق عليه البعض «الخوارزمية» التي تتعلَّم من الأنماط والتكرارات التي يتمّ فيها ترجمة العبارات إلى لغات أخرى على الإنترنت. ولا شكّ في أن وجود هذه اللغة التي تلعب دور المركز، أو ما يطلق عليه في ترجمة «جوجل» منهج «التجسير» أي استخدام اللغة الإنجليزية كجسر بين اللغة العربية على سبيل المثال واللغات الأخرى، كالترجمة من الألمانية أو الفرنسية إلى العربية أو العكس، حيث تقوم ترجمة جوجل بترجمة النصّ- أولاً- إلى اللغة الإنجليزية ثم منها إلى العربية، قد يسبِّب أخطاء إضافية، فلكلّ لغة منظومتها النحوية التي قد تختلف عن اللغة الأخرى، بل- ربّما- عن اللغة الوسيطة ذاتها، فعلى سبيل المثال: اللغة العربية تستخدم التذكير والتأنيث للجمع، في حين أن اللغة الإنجليزية ليس فيها ذلك. بل الأكثر من ذلك عندما تتفاقم هذه المشكلة إذا ما نظرنا إلى الكلمات التي تحتمل أكثر من معنى، حيث يترتَّب على عملية الترجمة بخطوتين ضياع هذه المعاني كلها.

- عدم الدقّة في المصطلحات والمفاهيم المستخدمة في الترجمة حتى بين اللغة الإنجليزية واللغات الأخرى التي يتمّ ترجمتها مباشرة إلى الإنجليزية أو العكس، دون وجود لغات وسيطة، فعلى سبيل المثال: الترجمة من اللغة العربية إلى الإنجليزية قد تواجه صعوبات عدّة إذا لم تراع بنية الجمل العربية طبيعة بنية الجملة في اللغة الإنجليزية، فمثلاً، حينما تبدأ الجملة العربية بالفعل ثم الاسم، تختلف في ذلك عمّا هو مُتَّبع في بنية الجملة الإنجليزية التي تبدأ بالاسم ثم الفعل، ففي العربية تكون الجملة «جاء الرجل» أما في الإنجليزية فتكون الجملة «الرجل جاء»، وهو ما يؤدّي إلى ضعف في الجملة المُترجَمة. أضف إلى ذلك- مثلاً- حينما تكون الجمل العربية طويلة قد يتبع الفعل أكثر من عشر كلمات قبل ورود الفاعل، مما يجعل من الصعب على الترجمة الآلية أن تنقل الفعل إلى مكانه الصحيح في الجملة الإنجليزية، بل إن كثيراً من أنظمة الترجمة الآلية تحذف الفعل بالكامل، وهو ما قد يخلّ بالمعنى تماماً.

- ليس صحيحاً ما يدَّعيه البعض من أن الطريقة التي تعتمد عليها الترجمة الآليّة في استفادتها من الذخيرة اللغوية المنتشرة من مفردات كل لغة تمثِّل المنبع الرئيسي الذي تنهل منه الترجمة الآليّة، وهو منبع كاف لتقديم ترجمة متميِّزة عبر الإنترنت. إلا أن مثل هذا الافتراض لا يصدِّقه الواقع العملي، فما يحدث اليوم في اللغات العالمية الأخرى، بما فيها اللغة العربية، يدحض مثل هذا الافتراض، لأن مفردات أيّة لغة متوافرة على شبكة الإنترنت مهما بلغ حجم ذخيرتها من الحروف (مئات الميجابايتات)، لا يمثِّل سوى الحدود الدنيا لحجم الذخيرة التي يمكن الاعتماد عليها للحصول على ترجمة معقولة ومقبولة، فالذخيرة اللغوية الممكن توافرها باللغة العربية- على سبيل المثال- لا تزال محدودة.

في ضوء هذه المخاطر والأخطاء التي تترتَّب عن الترجمة الآلية، يصبح من المهمّ، بل من الضروري أن تكون هناك دراسات متكاملة حول كيفية معالجة مثل هذه المخاطر حفاظاً على المنظومة الخاصّة بكل لغة دون تحويرها. وتُعَدّ هذه المقالة خطوة أولى تدقّ جرس الإنذار على ما يترتَّب على

الترجمة الآليّة من مخاطر سلبية على اللغات الأخرى غير المركزية، خاصّة اللغة العربية، سواء بالترجمة منها أو إليها.

ومن الأهمّيّة بمكان، قبل أن ندلي برؤيتنا في هذا المضمار، أن نشير إلى أهمّ الأسباب وراء هذا التردّي الذي يصيب الترجمة الآليّة، خاصة فيما يتعلّق باللغة العربية، ومنها:

- إن القائمين على تصميم وإنتاج برمجيات الترجمة هم من المتخصّصين في مجال الحاسب الآلي على اختلاف تخصُّصاتهم، ولا نكاد نرى بينهم عالماً متخصّصاً في اللغويات أو في اللغات المترجمة الأخرى، ومن بينها اللغة العربية. في حين إن معالجة اللغة الطبيعية تختلف، بشكل كبير، عن غيرها من تطبيقات الحاسب المختلفة؛ فهي تحتاج، بشكل أساسي، إلى مختصّين باللغة يعملون جنباً إلى جنب مع مصمّمي تطبيقات الحاسب، وهو ما يكاد يكون منعدماً عند تصميم أو تطوير برامج الترجمة بصفة عامّة، وترجمة اللغة العربية بصفة خاصّة.

- عدم اهتمام المؤسسات الكبرى في العالم العربي بقضية الترجمة المباشرة من اللغات المختلفة، فلا تزال تعتمد، بصفة رئيسية، على وجود اللغة المرجعية- الوسيطة- في عمليّة الترجمة.

- طبيعة بعض اللغات وصعوبتها، ومنها اللغة العربية التي تتّسم بالتنوُّع الواسع لمفرداتها وعباراتها، فضلاً عن تميُّزها بوجود عدد كبير من الطرق والوسائل البلاغية والاشتقاقات، إضافة إلى تعدُّد الترجمات العربية للمصطلح الواحد بسبب عدم توافر القواميس العلمية العربية، وهو ما يربك القارئ الذي تعوَّد على مصطلح معيَّن، مما يجعله يرى أن الترجمة غير صحيحة. كل هذا يزيد من مستوى الصعوبة في معالجتها عبر البرامج المصمَّمة لذلك، خاصة وأن غالبية المبرمجين ومصمّمي النظم يفضّلون المجالات الأكثر سهولة والتي لا تحتاج إلى أوقات طويلة، وتحقق لهم عائداً ماديّاً أكبر، حيث تغلب على عمليات الترجمة الآليّة- عادةً- الدوافع التجارية والسعي إلى تحقيق الأرباح السريعة دون الاعتناء بجودة الترجمة أو السعي إلى تطويرها.

في ضوء هذه الإشكاليات وتلك الأسباب وراء ضعف الترجمة الآليّة، وتراجع مستوياتها بصفة عامّة، وخطورتها على المنظومة الخاصّة بكل لغة بما قد يتبادر إلى الذهن من أن ثمّة حرب لغات أو لسانيات تجري في عالم الإنترنت، تستهدف التأثير على مستويات التقدُّم والإبداع لدى البلدان الصاعدة، ومن بينها البلدان العربية، فإنه يصبح من الأهمّيّة بمكان وضع رؤية متكاملة لتطوير الترجمة الآليّة بصفة عامّة، والترجمة الآليّة في اللغة العربية بصفة خاصّة، بما يعظّم من فوائدها ومزاياها، ويقلّل من مخاطرها وأخطائها، ومن أبرز أبعاد هذه الرؤية ما يأتي:

> القائمون على تصميم وإنتاج برمجيات الترجمة هم من المتخصّصين في مجال الحاسب الآلي على اختلاف تخصُّصاتهم، ولا نكاد نرى بينهم عالماً متخصّصاً في اللغويات أو في اللغات المترجمة الأخرى، ومن بينها اللغة العربية.

- الحاجة إلى معجم عربي محوسَب يتضمَّن كل مفردات اللغة العربية بشكل يسهِّل التعامل مع المفردات في كافة التطبيقات ذات العلاقة، وذلك على غرار ما هو موجود في اللغات الأخرى، سواء أكان معجماً أحاديّ اللغة أو ثنائيّها أو متعدّد اللغات.

- تشجيع الجامعات ومراكز البحث العلمي للبدء في تطوير الترجمة الآلية في مجال اللغة العربية، وهو ما يتطلّب:

- تخصيص ميزانيات للبحث العلمي للجهات التي تعمل في هذا المجال.

- زيادة حجم الأبحاث اللغوية المتعلّقة بالترجمة الآليّة من اللغة العربية وإليها، وخاصّة في مجال التحليل الإحصائي؛ بهدف التعرُّف إلى المشكلات التي تواجه عملية الترجمة الآليّة، ومنها: مشكلة الكلمات متعددة المعاني، مشكلة التحليل الصرفي، المشترك اللفظي، مشكلة فهم المعنى من السياق، مشكلة الإعراب والنحو، ومشكلة التشكيل.

- توحيد الجهود العاملة في هذا المجال وتنظيمها تحت مظلّة واحدة، ولتكن المنظمة العربية للترجمة؛ كونها المظلّة الأكثر قبولاً في هذا المجال.

خلاصة القول: إن الترجمة الآليّة التي تتمّ عبر مواقع الإنترنت المختلفة- بغضّ النظر عن مسمّياتها- تشترك في خاصيّة واحدة، هي اعتمادها على ما يُعرف بالترجمة الآلية الإحصائية، وإن غاية المختلف بينها هو في طريقة التنفيذ أو في طبيعة البيانات التي تعتمد عليها عملية الترجمة، بما يؤكّد أهمّيّة البحث عن أطر جديدة تعالج تلك المخاطر وتحمي اللسانيات الموجودة من التحوير إلى لغات أخرى مؤسَّسة على منطق لغوي واحد يؤثّر، بدوره، على أنماط التفكير؛ كون اللغة هي الأداة الأولى والرئيسة لعمليَّتَي التفكير والإبداع.

---

* مدير مركز الحوار للدراسات السياسية والإعلامية في القاهرة



إيزابيللا كاميرا

الهجرة كمان وكمان

كتبت كثيراً عن الهجرة، لأنه موضوع يمسّني كوني إيطاليّة، ويرتبط بي ارتباطاً وثيقاً. ففي كل يوم يعرض علينا التليفزيون صوراً للقوارب التي تبحر على سواحلنا الجنوبية، مليئة بالبشر. ولكن، كان كل هنا يحدث من خلال الشاشة الصغيرة، أي أننا نرى صوراً تبدو بعيداً، والحقيقة أن شواطئ صقلية أو بوليا ليست ببعيدة عن روما، حيث أعيش، بيد أنه قد وقع شيء هذه الأيام يبدو غير عادي وخطيراً، ولا يمكن التظاهر بعدم رؤيته، أو لا يمكن تصديق أن إقدام الآلاف المؤلّفة من البشر على الهجرة ينبع -فقط- من مشكلة لدى الآخر، لا، إنها مشكلتي أنا أيضاً، ومشكلة كل من يسكن في حيّنا.
لنمضِ في عرض الأمر بالترتيب:
قبل يومين ذهبت إلى محطة سكك حديد تيبورتينا، فرأيت عدداً كبير من المهاجرين، أغلبهم -على ما يبدو- من إريتيريا أو إثيوبيا، وبالقرب من هذه المحطّة يوجد مطعم متعدِّد الإعراق، فظننت أن كل هنا العدد -ربّما- اجتمع بالقرب من المطعم لكي يحصلوا منه على أطعمة تكفي لحفل يجمعهم لمناسبة تخصّهم، ويودّون تناول غداء جماعي.
لابدّ أنني عميت عن رؤية ما يحدث، وفشلت في فهمه، ولم أدرك أيّ شيء عنه سوى بعد عدّة أيام، عندما مررت بالمحطة نفسها، وما رأيته -حينذاك- عَقَد لساني في فمي؛ لقد أصبح هنا المطعم مركزاً عشوائياً لاستقبال جميع الأفارقة الذين هبطوا على أحد شواطئنا، ونجحوا في الوصول إلى روما في انتظار مواصلة رحلاتهم إلى بلاد شمال أوروبا.
والمحلّ الذي كان يتّسع لنحو مئة شخص أصبح فيه الآن 850 شخصاً، ناهيك عمّن لم ينجح في العثور على مكان فيه، فافترش الأرض في نواحيه.
مئات من الأرتيريّين كانوا -في الحقيقة- مبعثرين في كل مكان، على عشب الحدائق وعلى الجدران، وخلف الأشجار: رجال، معظمهم من الشباب، ونساء، وأطفال كثيرون، من بينهم رضّع، لا يطلبون أيّ شيء منا -نحن المارّة المتعجلين الشاردين- بل كانوا يغضّون البصر عند مرورنا خجلاً من ظهورهم على هذا الحال غير الإنساني: بلا ماء وبلا طعام، يرتدون ملابس فقيرة لرُحَّل غير مستقرّين.
أنا -أيضاً- لم أكن أعرف إلى أين أيمّم بصري، مخافة أن أخدش كرامة هؤلاء الأشخاص.
ولكنني كنت أموت كمداً وحزناً، وأكثر ما أحزنني إدراكي أنني لا أستطيع أن أمدّ إليهم يد الغوث والمساعدة. لكن، لحسن الحظ أن اليأس ليس جزءاً من أسلوب حياتنا، وهكذا- ومع بعض سكّان الشارع الذي أقطن به، في البداية، وانضمام شوارع الحي الأخرى إلينا بعد ذلك - نظّمنا أنفسنا وقرّرنا العمل، وفي وقت وجيز كانت جمعية غير حكومية قد تكوّنت، وأنشأت صفحة خاصة بها على الفيسبوك، تطلب المساعدة، وتقدّم الإرشادات حول ما يمكن شراؤه من احتياجات وأدوية وحليب وصابون وفاكهة ومعلبات، باختصار: كل ما يمكن أن يساعد هؤلاء البشر الذين لم يعد لديهم أي شيء في هذا العالم.
وفي شارعنا -بالتحديد- نشأ مركز تجميع هذه المعونات، وكان منظراً يهزّ القلب حقّاً أن ترى كل هنا الكَمّ من السيارات التي اصطفّت لكي تحمل في حقائبها كافّة المنتجات التي استطعنا تجميعها، لتوصيلها إلى أماكن هؤلاء الأشخاص.كم هو جميل رؤية كل هذا التضامن بين البشر! ولكن الشرطة وصلت ونقلت، أمام أعيننا، هؤلاء المهاجرين إلى مخيّمات أخرى أعِدّت لهذا الغرض.
كل هذا -بالتأكيد-ليس حلّاً دائماً وإنما هو حلّ مؤقّت في انتظار أن تفتح البلدان الأوروبية الأخرى أبوابها لكي تسمح لهؤلاء الناس بالخروج من إيطاليا. لقد أفسد تدخُّل الشرطة، والذي كان عنيفاً في بعض الحالات، الصورة الجميلة لتضامن هنا الحَيّ الروماني. حاولت الأُسَر أن تظلّ متماسكة، ولكن، لم يتمكّن الجميع من الإقامة في المطعم، لأن النساء والأطفال ظلوا في المطعم الذي تحوّل إلى ما يشبه عنبراً لنوم المئات منهم، فيما تمّ إبعاد الرجال، أو -بالأحرى- «ترحيلهم قسراً» إلى مخيّمات أخرى لا أحد يعرف مكانها.
كيف ستكون نهاية هذه القصة؟ أنا لا أعرف، ولا حتى السياسيون يعرفون، ولكن الأمر المؤكّد أنني لن أنسى أبدًا فرحة هؤلاء الناس عندما رأوا تضامن الشعب الإيطالي معهم، وكذلك لن أنسى حالة الكرب التي انتابت جميع من اقتلعتهم الشرطة، وقد غزاهم رعب من أن يتمّ إعادتهم إلى بلادهم بعد كل ما كابدوه من رحلة كابوسية. كانوا يتصوّرون أنهم قد عثروا على الفردوس، فإذا ببعضهم يجدون الشرطة في انتظارهم.

وجدي الأهدل

لماذا كان الإنسان الحيوان الوحيد الذي يتمتَّع بالذّكاء؟ يُقدّم العلماء إجابات علمية ذكية عن هذا السؤال. لكن الجواب المُفرط في بساطته الذي لم يخطر ببال أحد، وسيبدو مفاجئاً للعلماء، هو أن سبب تمتع الجنس البشري بالذكاء دون غيره من الحيوانات يعود بالدرجة الأولى إلى القصة، وموهبة حكاية القصص، والنزعة الفطرية في الإنسان لتفسير الوجود قصصياً.

الفعل عن طريق اللافعل

أرسى الفيلسوف اليوناني (أرسطو) قانون التأليف الأدبي في كتابه «فن الشعر» في وقت مُبكِّر نسبياً، حوالي 330 ق.م، أي في فجر الثقافة الإنسانية، ونجد أنه حتى اليوم -رغم مرور القرون- ما يزال قانون «الصراع» راسخاً، وأمراً مُسلَّماً به.

كتب أرسطو: «إن الصراع دون حل يؤدي إلى التوتر». وهذا ما يُشكل تقريباً وحدات البناء في الأفلام السينمائية والمسرحيات والروايات، وأنماط معينة من الرقص والموسيقى والرسم وغيرها من الفنون. في فن العمارة مثلاً، تخلق ناطحات السحاب نوعاً من الصراع مع محيطها الطبيعي، والأشخاص من ذوي الإحساس المرهف سوف يلمسون هذا التوتر.

هل حقاً توصَّل (أرسطو) إلى القانون الأبدي للتأليف الأدبي، وما عاد بمقدور أحد الخروج عليه؟ من الواضح أن الأدب -قديمه وحديثه- المُتداول في العالم يقوم على فكرة «الصراع»، وأي شخص يُمحّص المسألة، سوف يتوصَّل إلى أن وجود «الصراع» في العمل الأدبي أمر حتمي.

لكن أليس من الممكن أن توجد قِلّة، تُفكّر في المسألة من جذورها، وترجو تغيير هذا القانون الأرسطي، وكتابة نصوص أدبية تخلو من «الصراع»، وتنحو نحو إيقاع خالٍ من التوتر، وسرد تأملي يجلب السلام للنفس؟ بصورة أخرى، هل من الممكن كتابة رواية مُكوَّنة من أربعمئة صفحة تخلو من الصراع؟ وإذا حدث ذلك ألن نتذمر من تلك الرواية ونَصِفُها بأنها مُملّة؟ الجواب له علاقة بالتجديد الأدبي الذي طال انتظاره من وجهة نظر شرقية.

أحد المبادئ العميقة في العقيدة الطاوية ينص على: «الفعل - عن طريق اللافعل». وإذا أردنا تطبيق هذا المبدأ الطاوي على التأليف الأدبي، فإن هذا يعني أن الشخصية أو الشخصيات التي تحمل سمات الطاو لن تستجيب لآلية التصعيد الدرامي، وستقوم بمقاومة تطوير الصراع، وستسعى لاتخاذ «موقف - اللاموقف».

لدينا مثال جيد من القرآن الكريم، إذ تظهر شخصية أكثر حنكة من (أرسطو) ولديها القدرة على تفكيك مفعول قانونه الشهير، ويتعلّق الأمر بقصة الرجل الصالح مع النبي موسى عليه السلام، التي وردت في سورة الكهف، وفيها يطلب النبي مُصاحبة رجل أدنى منه مكانة، فيوافق الأخير بشرط أن يتخذ موسى عليه السلام موقف- اللاموقف.. لكن هيهات! لم يتحمل النبي موسى عليه السلام الأفعال الشنيعة أو العبثية لرفيقه، وفقد صبره واتخذ منه موقفاً.. فعل ذلك ثلاث مرات، وقد غلبته طباعه الإنسانية التي نمت وتجذَّرت في تربة العقل الذي لا يرى سوى الظواهر، فاضطر (الخضر) لشرح وتبرير أفعاله، مُنهياً بذلك صحبته القصيرة مع واحد من أفضل الأنبياء.

تبدو الجملة الطاوية «الفعل-

عن طريق اللافعل» غامضة، وتحمل بداخلها تناقضاً يصعب حله، لكن قصة (الخضر) غير المألوفة تُقدِّم النصف المُضمر، وتُفسر غموضها الذي يتكشَّف في سياق الزمن. ونستنتج أن (الخضر) هو رمز له دلالات في العقل الباطن، وعلى ارتباط بما يُسمى فن ترك الأشياء تحدث من تلقاء نفسها.

في القرآن الكريم، تلفت الانتباه تفصيلة صغيرة في قصة النبي يوسف عليه السلام، حين عُوقِبَ لقوله لساقي الملك: «اذكرني عند ربك»، فلبث في السجن سنوات، ربما أكثر مما لو أنه التزم بالصمت ولم يحشر نفسه في دولاب الصراع.

يقول (لاو تسو) في كتاب التاو تي تشنغ: «طريق السماء حيادي، ولكنه يبقى إلى جانب الشخص الطيب». تبدو هذه الكلمات وصفة ذهبية أيضاً للتأليف الأدبي. لكن تطبيقها أمر في غاية الصعوبة، لأن ذلك يتطلَّب تنحية العقل جانباً.

يشرح (لاو تسو) جوهر الطريق السماوي:

«ألين الأشياء في العالم / يقوى على أقسى الأشياء في العالم / ما لا مادة له ينفذ إلى ما لا ثقوب له / من هنا جدوى أن لا تتدخل في مسار الأشياء / وأن تُعلم بدون كلمات».

هذا النمط من التفكير يبدو بعيداً جداً عن الإدراك والتمثّل، ويُناقض كلياً ما نراه مثلاً في الأفلام السينمائية الأميركية من نوعية «الأكشن» التي تُمجّد القوة، وتُدمِّر الخصوم، وتعمل على تمرين عضلة الغرور في نفوس المشاهدين، وزرع وهم خطير التأثير في العقول مفاده أن البطولة بإراقة الدم، وتوصيف الآخر بـ«الشرير»، هي الحل الأول والأخير لمشاكل الحياة، والطريق المضمون لتحقيق احترام الذات.

ماذا فعل الأدب لينجو من هذا المستنقع؟ لقد توصَّل الأدب «الجيد» إلى القطب السالب (الين) للقانون الطاوي: «الفعل- محاكاة لفعل شخص آخر». وبهذا الأسلوب الأدبي - الغربي في معظمه- أمكن الاستدلال على القانون الطبيعي، بإظهار نقيضه غير الطبيعي، أي المحاكاة وفقدان الذات لأصالتها، وهذا ما نجده بوفرة تثير الإعجاب في أعمال الأدباء الروس الكبار، وهذا هو السر في عظمتها، وشغف القرّاء من شتى الأعراق والأديان بقراءتها.

من وجهة نظر بونية، يمكن وضع التأليف الأدبي السائد اليوم في خانة الوجود الباطل المُتبدّل المُسمّى «سمساراً»، الذي لا ينتمي لطريق «النيرفانا».

لو قُيّض لبونا ملاقاة (أرسطو) وقد أدرك أبعاد نظريته في التأليف الأدبي لربما قال له: «لماذا تبحث عن التوتر.. أليس الأجدر أن تبحث عن السلام الروحي؟!». وربما قلب نظرية (أرسطو) الأدبية رأساً على عقب بمقولة عكسية: «انطفاء الصراع هو الحل المؤدي للسعادة السماوية الكاملة».

سبقت الإشارة في البداية إلى دور الأدب - القصة في تطوُّر ذكاء الإنسان، وارتقائه عن سائر الأنواع الأخرى. إن تطوُّر الجنس البشري رهين بتطوُّر الأدب، وكلما تمكّن الأدب من تحسين موارده الأخلاقية، وتشذيب الطبائع الإنسانية، فإن هذا سيترك تأثيراً إيجابياً بيّناً على عملية «الاصطفاء الطبيعي» لدى النوع البشري، وقد يتحقق الأمل الذي ناضل من أجله كل الأنبياء والمصلحين في جعل الجينات المسؤولة عن حب الخير والعدالة والسلام أكثر شيوعاً في الأجيال القادمة.

لِمَ يكون مؤلفو الأدب مصابيح تنير ليل هذا العالم؟ المسألة أبعد ما تكون عن المطالبة بتحوُّل الكُتّاب إلى وعّاظ، وإنما المقصود هو طرح قضية محورية في الأدب للنقاش العام.



العمل الفني: سنان حسين - العراق

الفلسفة الغائبة

منير اولاد الجيلالي

عندما نتأمّل لوحة رولان غرونبرغ «الإنسان بلا أجراس»، لابد وأن نستحضر تلك الاضطرابات الأنطولوجية للإنسان في إطار بحثه الدائم عن جوهره المفقود في خراب هذا العالم، كذات عارفة ومُعذّبة، مقطوعة عن حدسها العضوي وعن كلياتها الوجودية. إنه صورة ذلك الذي ينقصه شيء ما، وهو «يتقدّم نحو الأشياء» مُتردّداً بين صورتين: الصورة التي تمثل الحياة المعرفية الخالصة، والتي هي أيضاً حياتنا التأملية المليئة بالأكاذيب والديماغوجيات الموجهة، والصورة الثانية التي تمثل الحياة المنضبطة، والتي هي أيضاً حياتنا الأكثر عنفاً وفيتيشية، ولو أننا لا نعثر على ذلك إلّا بصعوبة في محطات ومراحل مختلفة من إيماننا: بأن كل شيء حقيقي هو صورة تصوّرنا للحقيقة.

إن الانقلابات الجذرية التي عرفتها أوروبا الغربية أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن التاسع عشر كانت قد أحدثت تقويضاً حقيقياً للخطابات الفلسفية ذات المنحى التأملي، التي بدأت تتهاوى، بعدما لم يعدْ هذا النوع من التفكير الفلسفي قادراً على تقديم تفسيرات موضوعية للعالم أمام التطوّر الذي عرفته العلوم والثورات الصناعية والتقنية. لقد وجد الإنسان الأوروبي نفسه فجأة بلا أجراس لإقامة شعائر الطمأنينة والفضيلة، لقد غدا فاقد الثقة في الخطابات المُنمّقة واليقينية، وأحسّ كما يصف ذلك (ميلس) بأن «التاريخ يمضي بسرعة، وبأنه لم يعدْ بالإمكان الاهتداء تبعاً للقيم التي يراعيها الناس.. لقد أدركوا غالباً بأن الطرائق القديمة للتفكير والإحساس انهارت، وأن الالتباس الذي يكتنف الأشكال الجديدة للانطلاق يُوشك أن يُسبّب ركوضاً أخلاقياً». لذلك كانت الدوافع الجديدة للتفكير الإنساني أكثر إلحاحاً على إخراج العقل من عالمه الأخلاقي وتوجيهه نحو تبنّي طروحات ذات تمثل انتفاعي للعلم من أجل فهم العالم والسيطرة على أسراره. ويمكن القول هنا، بأنه بعد هذه النقلة التي حرّرت العقل الأوروبي تدريجياً من هيمنة اللاهوت الكنيسي لصالح المعتقد الجديد: بأن الإنسان هو محور الوجود، صارت طبيعة التفكير الجديد أكثر انسياقا وراء خطاب التقانة والأيديولوجيا بسبب ظهور الفكر الرأسمالي كشكل جديد لتنظيم المجتمعات وبروز طبقات اجتماعية مهيمنة باسم ما يمكن تسميته ميتافيزيقياً بـ«شيطان التقنية».

هذه التقنية التي، حسب ما نهب إليه هايدغر، لم تعدْ مجموعة وسائل نظرية علمية بيد الإنسان، وإنما على العكس، إنها ما انفكت تحول ماهيتها الغامضة ماهية الإنسان نفسه إلى حقل تجربة ووسيلة مغتربة لها. حيث سيجد العقل البشري الذي سخّر كل إمكانياته لخدمتها والسيطرة عليها خاضعاً لهيمنتها، إنه شقاء الوعي أن يحاول الفكر الخلاص من عبء الأسطورة ليعاود الدخول في الميتافيزيقيا، لأن التقنية لم تعدْ مجرد قيمة شاملة لعالمية العالم، بل أصبحت جوهراً كلياً للحقيقة نقيضاً لماهيتها الأصلية.

غير أننا نعتقد وبرغم ذلك، بأن مهمة التفكير الفلسفي يجب ألا تبقى فقط مجرد وعي نظري ونقدي لتاريخ الوجود والمشكلات، بل يجب أن تكون، ممارسة فعلية لهذا الوعي المفهومي، من حيث إن أولوياتها، مرهونة باستمرار بإنتاج المعرفة وتطويرها. وذلك من خلال التركيز بقوة على مهمتها الدائمة في «اليقظة» التي تشترط في استنتاجاتها الحكمة التي يتوصل إليها الفيلسوف أو العالم الباحث. بهذا المعنى لا يكون التفكير الفلسفي طريقاً يتمّ عبر صيروراته تحرير الفعاليات اللاشعورية والتأمُّلية من سطوة العلم والتقنية. بل يصير التفكير «فلسفياً» في التقنية والعلم ومن خلالهما بمثابة التعبير الأكثر علمية ووقائعية عن اكتمال «الميتافيزيقيا الناتية» التي تجعل من الذات «المنسحبة» حدسا وجودياً متعالياً ومصدراً للمعرفة الإبستمولوجية، حيث اعتبرت الإبستمولوجيا دائماً بأن مهمة كل فلسفة يجب



«أعمى يقود أعمى» (1568) بيتر برغل الأكبر.متحف كابوديمونتي، نابولي، إيطاليا.

أن تكون هي الحدود الفاصلة بين العلم والأيديولوجيا في الحدود التي تتيحها مجالات الدراسات النظرية.

معنى هنا، أن التأويل الذي يمكن أن ننحاز إليه في هذا النقاش «السديمي» الذي يستعيد ماهية التقنية وما تفكر فيه الفلسفة، فإننا ولا شك نجد فيه جزءاً كبيراً من صورة مفقودة عن الإنسان، ليس فقط باعتباره يوجد تحت قوة قدرية ومركبة لم يبقَ حُرّاً أمامها، بل باعتباره أيضاً ككائن وكحدث تاريخي. إنها صورة الاكتمال الهووي ما بين التفكير الفلسفي باعتباره فناً لا متناهياً لتشكيل الأحداث وصناعة المفاهيم، وما بين التفكير العلمي كوحدة عقلانية منتظمة داخل مجموعة من الحدود والثوابت والقوانين. لذلك فإن الفلسفة، حسب دولوز، تحتاج بشكل أساسي إلى العلم المعاصر لها، لأنه يتقاطع على الدوام مع إمكانية المفاهيم. ولأن المفاهيم كذلك تحتوي إلماحات عن العلم بالضرورة.

من هنا المنطلق، وإذا كانت بعض التناقضات بين الفلسفة والعلم مصطنعة ويمكن تجاوزها، لأن ما يُشكّل مشكلة ليس العلاقة بين الفلسفة والعلم، بل بين الفلسفة واللاهوت على حَدّ تعبير دولوز، فإن الطريقة الممكنة للبحث اليوم في الفكر بشكل عام، ليست البحث عن التطابقات أو التمايزات المحتملة بين المفاهيم، بل الأكثر ضرورة هو في معاودة انتشار العقل من أجل تقويض ومجاوزة المفاهيم المسطحة والأفكار الدوغمائية والشروع الجدي في إبداع مفاهيم جديدة قادرة على بعث صورة فلسفية «محايثة» لعالمنا المعاصر وتحرير العقل الإنساني من هنا السديم المفضي إلى الموت والدوار. إن الطابع الأكثر تميزاً والذي يمكن الانتساب إليه هنا، ليس هو ذلك الذي يختزل عمليات التفكير في كونها سمات علائقية لمختلف بُنى الوعي الحاضنة للهوية، بل في شكل بنية التفكير التي تشكل، بالموازاة مع البداهة الشاملة، نموذجاً فكرياً قادراً على تحقيق نظام ذاتي متسامٍ وسعيد.

يُعرّف دولوز الفلسفة بأنها ليست تأمّلاً ولا تفكيراً ولا تواصلاً وإن كان لها أن تعتقد تارة أنها هنا وتارة أنها ذاك نظراً لما لكل ميدان من القدرة على توليد أوهامه الذاتية والتستر وراء ضباب يرسله خصّيصاً لذلك. إنها «فن تشكيل وإبداع وصنع المفاهيم». معتبراً من خلال هذا المفهوم المثالي والتبادلي، بأن الفلسفة والعلم والفنّ هي المحدّدات الكبرى والرئيسية للفكر. فالفلسفة في خطوطها اللا هروبية تعمل على اقتطاع مسطح المحايثة كخرائط لتكثيف اللامتناهي عبر ترابط الأحداث والمفاهيم. في حين يتخفّى العلم، مُتخلياً عن اللانهائي، داخل لوحة الإحداثيات المرجعية للوظائف والقضايا التي يتشكّل بها ومن خلالها، أما الفن فهو اللامتناهي مرئياً عبر صحراء المتناهي نو الانزياحات الجمالية والأحاسيس المُركّبة العميقة والعظيمة. يمكن القول بأن للثلاثة، حسب دولوز، طرق تتقاطع وتتشابك لكنها تحتاج لتكميل بعضها البعض، ورغم التمييز المفاهيمي، فإن محاولات التقارُب بينها ظلّت جليّة ودائمة عبر مجموعة من المفترقات ونقاط العبور والعودة والتداخل والترحال. فالفن التجريدي مثلاً، هو محاولة لتقريب الفن من الفلسفة، والمنطق هو في عمقه أقرب ما يكون إلى فلسفة خاصة بالعلوم، والصناعات الفنية هي تطبيق لا مرئي لجوهر التقنية على الموضوع الجمالي الذي يحاول تعويض العفوية الفنية بالذكاء الاصطناعي.

إننا بالفعل أمام جغرافيا مُشتّتة ومجهولة على الفكر أن يُعيد مساءلتها وسبر أغوارها دون السقوط في مثالية أخرى للكينونة. فتاريخ الفكر هو باستمرار تاريخ إنتاج متواصل للنظريات والمفاهيم، والتي لا تكتمل في علميتها، حسب دولوز، إلا بالانفتاح المفاهيمي والممانعة. لأننا- على حَدّ تعبيره- لا نفتقر إلى التواصل، بل على العكس نفتقر إلى الإبداع، نفتقر إلى مقاومة الحاضر.

فقدان العمل

د.رضوى فرغلي*

هل نبحث عن العمل، أن نفتش عن الحياة بكل جوانبها، عن صورة الذات والقيمة النفسية؟ هل «الوظيفة» بالنسبة لنا مجرد مصدر للدخل أم هويّة؟ وكيف يتركنا فقدان العمل صيداً سهلاً لاضطرابات الشخصية ما لم نحتِّم بتكوين نفسي قوي يعصمنا من الانهيار؟

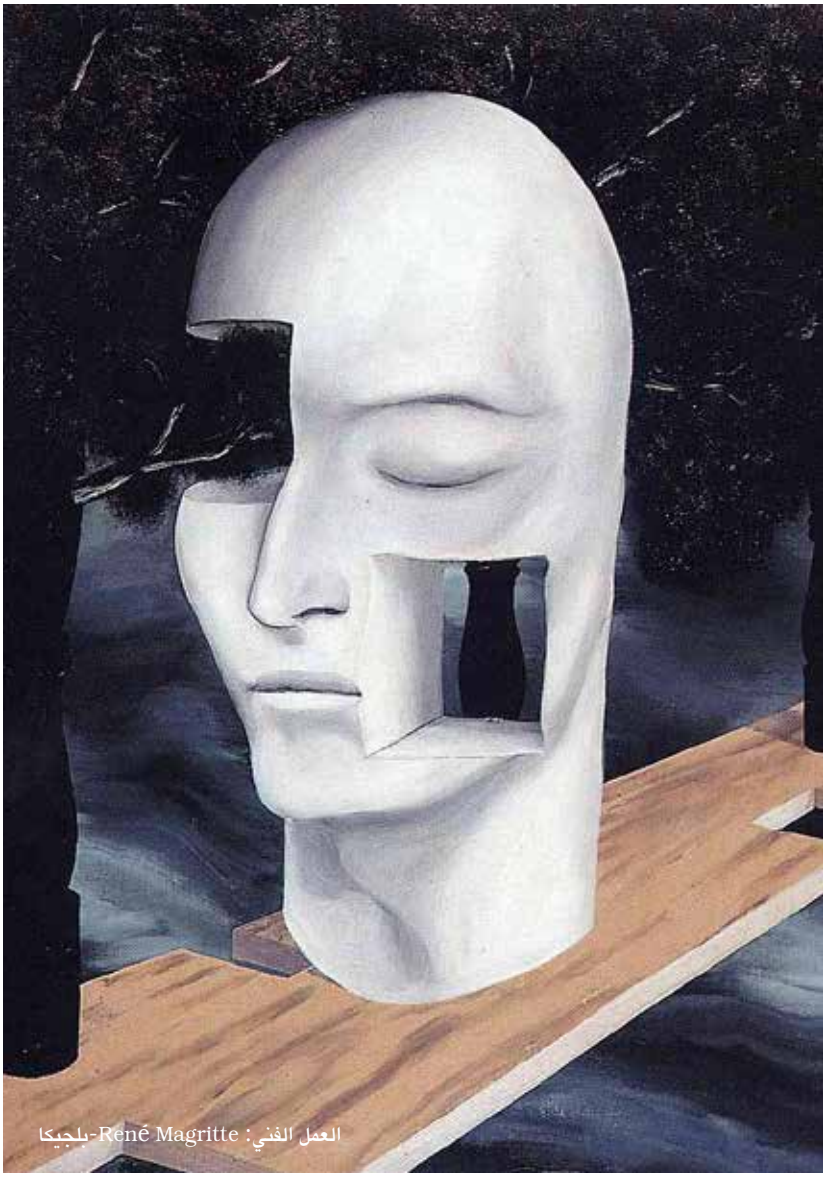
«أحمد» رجل أربعيني، حاصل على ماجستير من كلية التجارة، متزوج من مهندسة ديكور ولديه طفل في عامه الثالث. ظَلّ يعمل محاسباً في شركة استيراد قرابة 10 سنوات. بعدها تخلّت عنه الشركة ولم يجد عملاً آخر. استمر بلا وظيفة حوالي 5 سنوات، سافر خلالها مرافقاً لزوجته التي وجدت عملاً جيداً بإحدى الدول الأوروبية. وهناك أيضاً لم يستطعْ بسهولة إيجاد عمل، فوقع فريسة للاكتئاب.. انعزل عن العالم وأسرته تماماً. لم تنجح مساندة زوجته له في خروجه من وحدته.

يقول أحمد: «اضطررت لبيع كل ما ورثته عن عائلتي لأصرف على أسرتي، ولم يكنْ ذلك كافياً، كنت أشعر كأن في جسدي ناراً، خصوصاً إذا كان الأمر مُتعلّقاً بمصروفات ابني، أقدمت على الانتحار مرتين لولا زوجتي التي أنقذتني في آخر وقت. خضعت للعلاج النفسي حوالي 6 أشهر، اقتنعت من خلاله أن الفرصة الوحيدة المتبقية أمامي هي أن أتماسك نفسياً حتى أستطيع إيجاد فرصة عمل جديدة وأن أبقى بجوار ابني وزوجتي. بالفعل بعد سنوات نجحت في إيجاد عمل ليس في تخصّصي ومجهد جداً إلّا أن إجهاده لا يساوي لحظة من وجودي في البيت بلا عمل وزوجتي هي التي كانت تعولني فأشعر كأني ميت. نعم ميت يمشي في جسد حي. العمل رَدّ لي روحي مرة أخرى».

مثل حالة «أحمد» هناك حالات كثيرة تعاني آثاراً نفسية نتيجة لعدم الحصول على وظيفة. من هذه التأثيرات السيكولوجية ما ورد في دراسة أميركية حديثة، بعنوان «التغيرات الشخصية المرتبطة بالبطالة»، والتي أجراها الباحثون Christopher J. Boyce, Alex M. Wood, Michael Daly, and Constantine Sedikides ، وكانت عينة البحث (6,308) أفراد تتراوح أعمارهم بين (17 و 61) سنة، يختلفون فيما بينهم في مدّة سنوات البطالة. وتشير الدراسة- التي نشرتها رابطة علم النفس الأميركية في فبراير/شباط الماضي- إلى أن شخصية الإنسان تختلف عبر الأدوار الاجتماعية التي يقوم بها، تحديداً العمل كأحد أهم هذه الأدوار. وافتقاد «الوظيفة» قد يُحدث خللاً نفسياً خصوصاً إذا استمر لفترة طويلة. فالبطالة تخفض التواصل الاجتماعي وتقيّد فرصة المشاركة في الأنشطة والمهام الاجتماعية، ومن المُرجَّح أن تؤثر «فترة البحث عن عمل» على طرق التفكير، والشعور، والتصرفات، ما يُعجِّل بتغيير ملحوظ في الشخصية.

ومن ملامح هذا التغيير النفسي، افتقاد السعادة والتي تمتد غالباً لفترة طويلة، ويمكن مقارنتها مع أثر الإصابة بالإعاقة أو فقدان الشريك، فالبطالة قد تقلب حياة الأشخاص بشكل غير متوقع. ويكفي أنها تصنع فجوة بين الإنسان والوصول إلى أهدافه، وتلغي قيمة الإنجاز، إضافة إلى أنها تُعجل بالتغييرات في الوعي أيضاً.

ويؤكد الباحثون على أن الوجود في عمل مدفوع الأجر، يرتبط بمتغيرات أخرى مثل زيادة المسؤولية الاجتماعية، والتي سوف تتأثر بحدوث البطالة، ومن ثَمّ ينخفض



العمل الفني: René Magritte-بلجيكا

مستوى الاجتهاد. إن الحياة بلا عمل ترتبط بارتفاع مستويات الإجهاد النفسي والاكتئاب، بالإضافة إلى ذلك، حيث إن بيئة العمل توفر مصدراً أساسياً للدعم الاجتماعي، الذي قد يتبدّد مع فقدانه، مصحوباً بتدني احترام الفرد لذاته، ما يُولّد لديه المشاعر والسلوكيات وطرق الإدراك السلبية.

ويوضح الباحثون أن أهمية العمل تنبع من كونه مثل باقي أحداث الحياة الحاسمة، يؤثر في التنشئة والقدرة على التفاعل الاجتماعي، تبادل الأفكار، ويعلّم تقديم التنازلات، وكلها أنشطة يومية وجوانب نموذجية ومؤثرة داخل بيئة العمل، ومن ثَمّ فإن افتقادها، يعرّض الشخص إلى تهديدات نفسية، خصوصاً مع الأفراد ذوي التوجه الاجتماعي، وتقلل من سمات نفسية مثل، الوفاق النفسي، الانبساطية، والانفتاح على الآخر، بينما تزيد من الشعور بالوحدة وتدني احترام الذات والإحساس بالوصمة كونه «عاطلاً» وما يترتب عليها من تصرفات سلبية. ومن الجدير بالذكر أن الأشخاص الذين حافظوا على مستوى جيد من استقرار الشخصية خلال فترة البحث عن عمل، هم الذين نجحوا في إيجاد عمل جديد بعد فترة.

وتنوه الدراسة بأن درجة تغير الشخصية تختلف تبعاً إلى طول أو قصر المدة التي يقضيها الشخص عاطلاً عن عمل. على سبيل المثال، يكون الشخص في بادئ الأمر نشطاً في البحث عن فرصة عمل جديدة، وإذا فشل بعد سنوات، ربما يعاني انعدام الحافز أو قِلّة مواصلة السعي إلى وظيفة. هذا الإرهاق في دوافع البحث عن عمل، قد يكون هو شرارة التغيير في شخصيته. ومن ثَمّ، فإن الأثر النفسي يعتمد على عدد السنوات فبعد سنوات يعتاد الفرد على الوضع الجديد وربما يكون قادراً على التأقلم مع البطالة، ومن ثَمّ على تخفيف حدة التغيرات المصاحبة.

وفي النهاية، كشفت الدراسة أن التأثير النفسي للبطالة يختلف لدى كل من المرأة والرجل، بسبب تباين التفكير والشعور والسلوك بينهما. فالرجل يتبنّى منهج التركيز على المشكلة وغالباً لا يبحث عن الدعم الاجتماعي، في حين أن المرأة تركّز أكثر على أعراض المشكلة، ومن ثَمّ يعنيها كثيراً الدعم الاجتماعي، وربما هنا ما يجعل الرجل مناسباً أكثر للوظائف العملية بينما المرأة تلائمها المهن ذات التوجه الاجتماعي. في حين تتسبب البطالة في التهديد النفسي لكل منهما على السواء حسب طول المدة التي يقضيانها في البحث عن العمل، والتي تؤدي أحياناً إلى الطلاق، وإن كانت دراسات أخرى تشير إلى أن الشعور بالتهديد ربما يكون أقلّ لدى المرأة، إذ يعتبر كثير من النساء، الحياة بلا عمل فرصة للتفرغ لتربية الأطفال.

من هنا فإن البطالة تظلّ اختباراً قاسياً لعلاقة الإنسان بنفسه وشريك حياه والمجتمع. تجربة صعبة يمكن أن يتجاوزها الشخص بسلام إلى أن يجد فرصة عمل جديدة أو يقع في فخ عدم التوافق النفسي والمجتمعي إلى غير رجعة. ورغم أنها مشكلة لها أبعاد مجتمعية وتحتاج إلى حلول جذرية على مستوى الدول وليس الأفراد فقط، إلا أن الخلاص الفردي يظلّ ممكناً إذا اكتسب الإنسان مناعة نفسية قوية تحول بينه وبين أن يصبح مريضاً نفسياً أو مجرماً أو هارباً من الواقع أو مدمناً، خصوصاً إذا كان شاباً (أو فتاة) في مقتبل العمر ومازالت الحياة تحمل له فرصاً كثيرة رغم التعثرات، أو كان مسؤولاً عن أسرة وأطفال ينتظرون منه الأمان النفسي قبل المادي والحماية الاجتماعية والنفسية قبل توفير الغذاء. البقاء على قيد الصحة النفسية هو ما يضمن لنا القدرة على البدء من جديد في أي مرحلة من حياتنا، وتجاوز أي صعوبات وربما التنازل قليلاً بقبول وظائف لا توازي تعليمنا وقدراتنا أحياناً حتى يتوافر لنا الأفضل.

---

* اختصاصية علاج نفسي

د. عاهد العاسمي

أصبحت شبكة الإنترنت تحتلّ حيّزاً مهمّاً من حياتنا اليومية؛ لكونها مصدراً من المصادر المهمّة للحصول على المعلومة، منافِسةً في ذلك الوسائط التقليدية في نشر الخبر أو المعلومة، مثل الجرائد والمجلّات والإذاعات المرئية والمسموعة، فإلى جانب كون هذه الشبكة مصدراً مهمّاً للمعرفة، أصبح بالإمكان، ومع تطوُّر الوسائل التقنية المساعدة في ذلك، خلق مساحة جديدة يمكن استثمارها في التسويق لبعض السلع أو الخدمات والوسائل المساعدة وتطوّر الطرق المختلفة الداعمة لعملية التسويق.

ضرورات التسويق الإلكتروني

وتتركّز فكرة التسويق الإلكتروني في «كيفية تسخير التكنولوجيا لجعل التسويق أكثر فاعلية، ولجذب انتباه الأفراد»، وكل هذا يعتمد على الإدارة الجيّدة للحملات التجارية والمنتج الأفضل وتصميم التسويق.

أسواق افتراضية

وأثبتت بعض الدراسات أن أكثر من 80 % من مستخدمي الشبكة قد صنعوا صفقات عن طريق الإعلانات البريدية على شبكة الإنترنت، وهذا أشبه بسوق تجاري للتسويق على الشبكة.

من الملاحظ، في السنوات القليلة الماضية، أن التجارة الإلكترونية شهدت تطوّراً كبيراً على مستوى المنطقة العربية، وقامت معظم الشركات ذات العلامات التجارية المعروفة بعرض منتجاتها وخدماتها وتسويقها عبر الإنترنت، كما يسعى التجّار والمستثمرون إلى اكتشاف أسعار المنتجات عبر المواقع المختلفة. وهناك إقبال كبير من قِبَل الأفراد والتجّار والشركات على استخدام المواقع الإلكترونية في البيع والشراء، إذ إن التسويق الإلكتروني بات من أهمّ المتطلّبات، خاصّة للشركات الناشئة، لتوسيع قاعدة العملاء؛ لذا يتطلّب الأمر تأسيس مواقع إلكترونية لهذه الشركات الناشئة لتعزيز قدرتها التجارية.

تطوُّر ونموُّ الشركات التجارية باتا مرهونين، بشكل رئيس، بمدى استخدام تلك الشركات وسائل التسويق الإلكترونية في توزيع منتجاتها، خاصّة بعد أن أصبح الإنترنت في متناول الجميع، إذ إن الشبكة العنكبوتية جعلت من العالم قرية صغيرة، وعالمية الإنترنت تلعب دوراً في خلق وسط تفاعلي، وفي امتداد مساحة انتشار تسويق السلع والمنتجات وتأثيرها، لتتعدى بذلك الحدود المحلّية وتصل إلى أسواق لاتتيح الوسائل التسويقية التقليدية الوصول إليها بسهولة، ثم إن التعدّد الوظيفي الذي توفّره شبكة الإنترنت للتسويق الإلكتروني لا تستطيع أن توفّره، في دائرة واحدة، أية وسيلة اتّصال أخرى من الوسائل التقليدية المعتمدة وبالتكلفة المنخفضة والسرعة اللازمة أنفسها، فيما يتعلّق بعملية تفصيل المعروض حسب طلب المستخدمين والعملاء.

منافسة الوسائل التقليدية

ومن هنا نجد أن التسويق عبر الإنترنت يُعَدّ من أكثر الوسائل الفعّالة للنهوض بالشركات التجارية والاستثمارية، وتوسيع قاعدة عملائها نظراً لانخفاض تكلفته مقارنة بالوسائل التقليدية في المبيعات، كما يُعَدّ وسيلة مهمّة لدعم الحركة التجارية؛ لتميُّزه بالسرعة في إنهاء الإجراءات، كما يوفّر بيئة عمل مثالية تستطيع من خلالها أية شركة الترويج لمنتجاتها وتوسيع نطاق أعمالها، ليس فقط على المستوى المحلّي، بل على المستوى العالمي أيضاً.

وهناك عدّة عوامل تجعل التسويق الإلكتروني يتفوّق على التسويق التقليدي، أهمّها: المساحة الجغرافية، وعامل التكلفة، وعنصر التفاعلية؛ أما بالنسبة للمساحة الجغرافية فيمكن للموقع الإعلاني أن يصل - عن طريق الإنترنت - إلى مختلف أنحاء العالم، على عكس عدد كبير جداً من وسائل الإعلام التقليدية التي تكون مقيَّدة - في أغلب الأحيان - بحدود جغرافية محدَّدة. وحتى إذا تمكّنت بعض وسائل التسويق التقليدية من تجاوز «محلّيّتها» فإنها لا تضمن نشر رسائلها الإعلانية إلا على عدد محدود من المتلقّين في العالم؛ لذلك تسعى غالبية الوسائل الإعلانية إلى شقّ طريقها واستحداث نسخة إلكترونية لها في الإنترنت لتصل إلى أوسع شريحة من العملاء والمستهلكين لتسويق السلع أو الخدمات المكلفة والتعريف بها وتحقيق غاياتها. أما عامل التكلفة، فيبرز - خاصّة - على مستوى التسويق التقليدي مثل االتسويق عن طريق الإذاعة أو التلفزيون، والصحف



أو المطبوعات الأخرى مثل الكتالوغات وغيرها. والإعلان عن السلعة لتسويقها في تلك الوسائل له تكاليف باهظة أما التسويق عبر المواقع الإلكترونية وعلى شبكة الإنترنت فلا يحتاج إلى تكاليف باهظة، بل هناك مواقع إعلانية وتسويقية مجّانية أيضاً؛ ومن ثَمّ فإن انخفاض تكاليف التسويق سوف يؤدّي- بالتأكيد- إلى انخفاض سعر السلعة، أما عندما تكون تكاليف التسويق والإعلان باهظة فسوف يقوم صاحب المنتج أو الخدمة أو السلعة بتعويض هذه التكاليف من خلال إضافتها إلى سعر السلعة أو الخدمة؛ ومن ثَمّ سيكون سعر السلعة أو الخدمة مرتفعاً.

وبالنسبة إلى عنصر التفاعلية فيعدّ من أحد أهمّ الفروق التي تميّز التسويق الإلكتروني عن التسويق التقليدي، والذي يكون، في بعض الأحيان، مباشراً، ويتيح عنصر التفاعلية للزائر والمستخدم أو العميل إمكانية التحاور والاستفسار المباشر مع الشركة المسوّقة أو مسؤول التسويق وعرض آرائه، بشكل مباشر، من خلال الموقع، كما يتيح إمكانية الحصول على المعلومات حول المنتَج في أي وقت، والاستفسار عن أية معلومة توضيحية أيضاً عبر البريد الإلكتروني.

بالإضافة إلى أن شبكة الإنترنت هي وسيلة تسويقية تختلف عن وسائل التسويق التقليدية الأخرى، بوصفها وسيلة اتّصال، في بعدين أساسيين: في الأول يقوم العميل أو المستخدم بالخطوة الأولى، وبفعل الاستجابة في اللحظة ناتها وفي المكان ناته من خلال البحث عن المعلومة، فالمستخدم أو العميل المهتمّ يأتي بحثاً عن المعلومات المتعلّقة بسلعة أو خدمة معينة، وقد يتنبّه إلى وجود سلع وخدمات أخرى لم يكن منتبهاً إليها، وقد يقارن- إذا شاء- بين السلع والخدمات المختلفة، بل قد تتمّ عملية الشراء وتسليم السلعة، «بعض أنواع السلع» من خلال الموقع نفسه، أما البعد الثاني فهو إمكانية تبليغ الرسالة الإعلانية إلى أكثر من مستوى من مستويات الاتّصال، فهي ممكنة في إطار شمولية الجمهور الذي تخاطبه وتخصيص الرسالة الإعلانية وتفصيلها تبعاً لاهتمام المستخدم، وبالدرجة ناتها من التفاعلية التي يتيحها الإنترنت، حيث تستطيع الشركة المسوّقة تفصيل رسالتها الإعلانية والتسويقية بمقدار حاجة الزبون المقصود.

وبالتأكيد فإن النشاط التجاري الإلكتروني المنظَّم يعمل على تشجيع ودعم التسويق الإلكتروني، كما هو الحال في بعض الدول الأوروبية التي يمثّل فيها السوق الإلكتروني الحجم الأكبر، لأنه مواكب لمسألة التجارة الإلكترونية المدعومة بقوانين، ولها تراخيص خاصّة بها، وتوجد مواقع ضخمة عالمية تخدم هذه المسألة وتدعم التسويق الإلكتروني، وعدد زوّار هذه المواقع يصل إلى الملايين، ومن ثَمّ يكون للتسويق الإلكتروني، في هذه المواقع الضخمة وفي هذه البلدان، صدى كبير يعود بفائدة كبيرة على الشركات التي تستخدم التسويق الإلكتروني لعرض منتجاتها وخدماتها.

ومع ذلك فإن البعض يرى أن التعاملات التجارية عبر الإنترنت قد تتعرّض للقرصنة أو الاختراقات التي قد تسرق الحسابات البنكية من خلال المعلومات الرقمية والشخصية التي تسجّلها في مواقع التسوّق عبر الإنترنت، ولكن، يمكن تفادي هذه الأمور في حال وجود تنظيم من الجهات المعنيّة، في كل بلد، لعملية التجارة الإلكترونية ووضع القوانين والضوابط الخاصة بالتسويق الإلكتروني لحماية المستهلك من وقوعه في فخّ شركات وهمية أو غيرها من أدوات الاحتيال، ولا بدّ من ضرورة توفير حملات توعية ضدّ القرصنة الإلكترونية على المواقع التجارية المختلفة، والقيام بحملة إعلامية توعوية لتعريف المستهلك بأساليب النصب الإلكتروني وضمان صحّة التعاملات التجارية عبر الإنترنت.

حول ماهيّة الأدب

شعبان يوسف

منذ بدايات النّصف الثاني من القرن العشرين، بدأت حركة نقدية وإبداعية ناهضة لتدشين الأدب الواقعي، وهذا على المستوى النظري، وعلى المستوى الإبداعي، ففي مصر مثلاً كتب عبد الرحمن الشرقاوي قصيدته الشهيرة «رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان»، ومجموعته القصصية الأولى «أرض المعركة»، وبعد ذلك جاءت روايته «الأرض» التي تعكس الظلم الواقع على الفلّاح المصري، ثم جاء، بعد الشرقاوي، يوسف إدريس ومحمد صدقي ومحمود السعدني وآخرون، وفي لبنان كان محمد دكروب ومحمد عيتاني وسهيل إدريس وحسين مروة وغيرهم يؤصّلون هذا الاتّجاه الواقعي نقداً وإبداعاً.

ثم كانت المعركة الفاصلة والمحورية، التي نشأت بين طه حسين وصحبه من ناحية، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى، وكان الأخيران هما بطلا المعركة بلا منازع، وانساقت خلفهما خطى كتّاب ونقّاد ومبدعين كثيرين، وكان كتاب «في الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس(1955) هو الثمرة الكبرى التي أينعت في هذا المناخ، وصار الكتاب يعمل كمرشد ودليل لكتّاب ومبدعي هذا الاتّجاه الواقعي، بشكل يكاد يكون حرفيّاً.

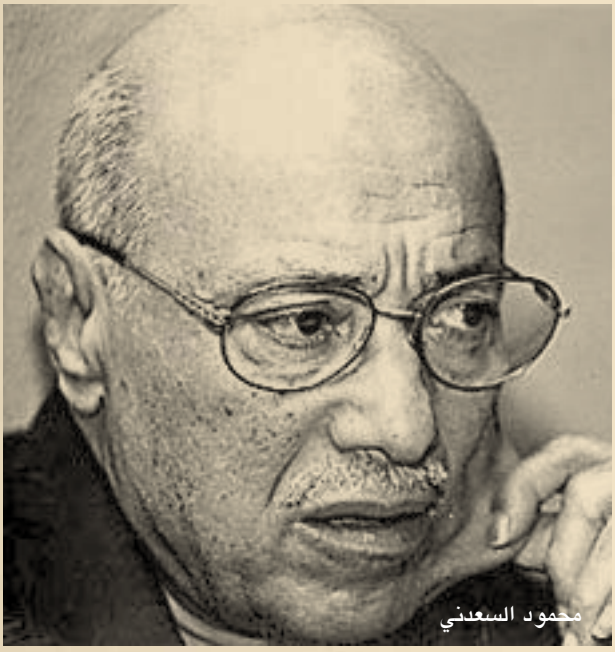
وسادت حالة غير عادية ليرتفع التعبير الواقعي في الإبداع فوق أي تعبير آخر، وكانت سيادة هذا الاتّجاه سبباً واضحاً لتغييب كتّاب ومبدعين لم يسيروا خلف مقولات الأدب الواقعي، بالمواصفات الاشتراكية، والتي تعكس الواقع بشكل مباشر، ولم يؤمنوا بمقولات هذا التيّار، وكان منهم إدوارد الخراط، الذي ظهرت مجموعته القصصية الأولى «حيطان عالية» عام 1959، ولم يلتفت إليها أحد من النقّاد.

لذلك، وفي نهاية عقد الخمسينيات، بدأت نبرة جديدة معاكسة لهذا التيار السائد، وكان ممثّلها الأوّل، الدكتور رشاد رشدي، أستاذ الأدب الإنجليزي، وتوافرت له في تلك الفترة بعض عوامل الانتشار، فكان يكتب في الصحف والمجلّات، ويتحدّث في الإذاعة المصرية، ويحاضر في الندوات، بالإضافة إلى أنه راح ينشئ ويدرّب جيلاً من النقّاد والكتّاب والمبدعين ليكونوا تلاميذ له، يعتنقون أفكاره لتسويقها ونشرها بشكل واسع.

وفي 1960 نشر كتابه «ماهو الأدب؟»، وعرض فيه أفكاره المضادّة للاتّجاه الواقعي بشكل مفصّل، ووضع حاجزاً بين مايحدث في الحياة ومايحدث في الأدب، وكيف أن هناك فوارق لازمة وقاطعة بين الأدب والحياة، وكتب: «الإحساس الذي يخلقه العمل الفني، لاعلاقة له بالإحساسات التي تزوّدنا بها الحياة، كما لاعلاقة له بأي شيء خارج العمل الفني نفسه، ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب، بدل أن يدين بالولاء للحياة، يجب أن يدين بالولاء لفنّه.».

وهنا ثارت الحياة الأدبية كلّها ضدّ هذا المفهوم، الذي تَمَّ شرحه وتفصيله في هذا الكتاب الصغير الحجم، ولكنه كان بياناً شديد التكثيف، بياناً يعلن ما عُرِف في ذلك الوقت بـ«نظرية الفنّ للفنّ»، وتصدّى له عدد من النقّاد المرموقين، وكان على رأسهم الدكتورين عبد القادر القطّ ومحمد مندور، فكتب القطّ مقالاً في جريدة «المساء» بتاريخ 23 مايو 1960 جاء فيه :«لا شكّ أن الدعوة إلى اعتبار أن العمل الأدبي وحدة متكاملة لاتتجزّأ لها كيانها الخاص الذي يختلف عمّا تمثّله في الحياة، دعوة صحيحة في جوهرها، ولكن الذي يؤخذ عليها هو مبالغة أصحابها في ذلك، حتى يحرموا - كما يقرّر الدكتور رشدي - كل محاولة للحديث عن مضمون القصّة أوالقصيدة، أو ربطها بنفس كاتبها، أو التماس بعض التفاعل بينها وبين مجتمعها أوعصرها أوَ غير ذلك من المؤثّرات، ولا شكّ أن هذه المبالغة قد جاءت كردّ فعل لظهور الواقعية الاشتراكية التي تهتمّ -قبل


عبدالرحمن الشرقاوي


محمود السعدني

أي شيء- بمضمون العمل الأدبي، وإن كانت لا تغفل شكله الفني، فإن هذا الاهتمام الكبير -يتضمّن إلى حدّ ما- ضرورة الفصل بين الشكل والمضمون، كما أرادت هذه النظرية أن تقاوم الاتّجاه النفسي الذي غلب على كثير من الدراسات النقدية بعد فرويد، فاندفعت إلى هذه المبالغة التي تفرض علينا -لو خضعنا لها- أن نكتفي، من النصّ الأدبي، بالتذوُّق المحض دون أن نجرؤ، قطّ، على تحليله ودراسته وإدراك مضمونه وعناصره الفنية المختلفة، وهي بذا تهدم النقد الأدبي من أساسه.».

والمدهش أن الدكتور رشاد رشدي لم يكتفِ بالكتابة والنشر وإذاعة أفكاره في الإذاعة، بل أعلن عن تكوين جمعية للنقّاد وفقاً لمبادئه الفكرية والنقدية، وهذه الجمعية قامت لوضع حدّ لفوضى النقد الأدبي، مما اضطرّ بعض النقّاد إلى الردّ على هذه الجمعية، وبدأ الدكتور محمد مندور بإعداد ندوات في منزله، ونشر ملخّصاتها على صفحات جريدة الجمهورية، وكان حضور هذه الندوة مكوّناً من الأساتذة والدكاترة: لويس عوض، ومحمد القصاص، ومحمد غنيمي هلال، وعبد القادر القطّ، ومصطفى ناصف، وملك عبد العزيز، وأنور المعداوي وغيرهم، وجاءت آراء هؤلاء النقاد لتحتجّ على وصف الحركة النقدية بالفوضى.

رشاد رشدي لم يصمت، ولم يستسلم لهذا الهجوم الجماعي، وراح يردّ على مهاجميه، بل بدأ تلاميذه - كذلك - يدخلون المعركة، ويردّون على خصوم أستاذهم، وكتب الناقد عبد اللطيف الجمال مقالاً في صحيفة «المساء»، يتّهم فيه عبد القادر القطّ بالجهل، وبتوقّفه عند قراءات فات عليها خمسون عاماً.

ومن الطبيعي أن يثور عبد القادر القطّ لسببين: الأول هو تجنيد الدكتور رشاد رشدي أحد تلاميذه للردّ العنيف عليه، والثاني -كما يرى القطّ- عدم صحّة ماجاء به المقال شكلاً وموضوعاً، وكتب القطّ في الصحيفة ذاتها رداً مطوّلاً يقول فيه: «اتّهمني السيد عبد اللطيف الجمال -أحد تلاميذ الدكتور رشاد رشدي- بأني قرأت كتاب أستاذه بغير وعي، وبأني غير واضح التفكير، أسيء معنى فهم الأدب، ومازلت متخلّفاً عن اتّجاهات النقد الحديث بأكثر من نصف قرن، وسأتجاوز عن تلك المهاترت السخيفة، وسأعتبرها مبالغة من التلميذ في إظهار الولاء لأستاذه، وإن كنت على يقين أن الدكتور رشاد رشدي لايقرّه على هذا التهجُّم.».

ويستطرد الدكتور عبد القادر القطّ في إيضاح فكرته عن «الأدب للحياة»، وعن تفكيك النصّ إلى شكل ومضمون حتى يستطيع قراءة النصّ، وتكتمل عملية القراءة النقدية، وهذا لا يمكن أن يحدث لو تَمَّ عزل النص عن منابعه الواقعية في الحياة.

ورغم أن المعركة فات عليها أكثر من خمسين عاماً، إلا أن الأجيال تعيد مفرداتها بأشكال مختلفة، وبوتائر أخرى.



حمد فرج العزران

أين الأندية الأدبية في قطر...؟!!!!

أعلم جيداً ويتّفق معي الكثير على أن دولة قطر مُهتمَّة جداً بالأدب والثقافة والتراث من خلال وزارة الثقافة، أو الحي الثقافي (كتارا)، إضافة إلى وجود نادي الجسرة الثقافي وبعض الأقسام الأدبية في الجامعة أو الأندية الرياضية.. والعبء الأكبر يقع على عاتق الوزارة والحي الثقافي، وأعتقد بأن وجود نادٍ واحد مثل الجسرة في الدولة لا يكفي، خاصة أن نادي الجسرة في رأيي الشخصي قلّ نشاطه في السنوات الأخيرة بعدما كان مركز شعاع فكري وأدبي وثقافي، وفي حركة نشطة ومستمرة، لذا نحن بالفعل محتاجون للمزيد من تلك الأندية نظراً لأهمية أن يكون لها الدور الفاعل في الأنشطة الثقافية، كذلك المساهمة في الحِراك الإنساني، كونها رافداً مُهمّاً في بناء الإنسان وتنمية المكان، وأن يكون لها حضور بفعاليات وأنشطة مُتجدّدة بعيدة عن التقليد. فدور الأندية الأدبية لا ينحصر في الشعر مثلاً، بل يتعدّى إلى إعداد الإنسان للحياة، والعمل على تحقيق تفاعله وتكيُّفه المطلوب مع مجتمعه من خلال التواصل الفكري والأدبي والثقافي.

تلك التفاعلات ستثمر الكثير من الفوائد الجيدة التي تنعكس على الإنسان القطري وحتى المقيم، وكان لي شرف تجربة تلك التفاعلات من خلال إقامة معرضي الإعلامي الأول عن دولة قطر خارج الحدود، وبالتحديد في مدينة أبها الجميلة، تحت رعاية صاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل، أمير منطقة عسير، برعاية نادي الجسرة الثقافي ونادي أبها الأدبي في أبها في نهاية الثمانينيات.

فالأندية الأدبية وجودها أمرٌ ضروري، ففي قطر أرى بأن يكون هناك أكثر من نادٍ ثقافي أدبي يهتم بجيل الشباب من الجنسين وتتوزَّع بشكل جغرافي في كل مدن قطر، سواء في الدوحة العاصمة أم الريان، والوكرة، والشمال، ودخان، إضافة إلى قيام الأقسام الأدبية في الأندية الرياضية بدورها على أكمل وجه، والتنسيق بين تلك الأندية ومدارس دولة قطر للاهتمام بالأجيال بمختلف مراحلهم السنيّة وتشجيعهم على ارتياد وزيارة تلك الأندية حتى نخلق جيلاً مُتسلِّحاً بالثقافة والأدب والتراث، خاصة أن الجيل الحالي شغله عن ذلك التطوُّر التكنولوجي والغزو الفكري الحاقد الذي أصبحنا نعيش تحت رحمته دون حسيب أو رقيب.

الاقتراحات كثيرة وأبناء البلد طاقات مُتحمِّسة ويحتاجون فقط لمن يوجههم ويفجر طاقاتهم حتى لا تتوقَّف محركاتنا عن الحركة.



العمل الفني : طه حسين - مصر