تركيا
الأدب الإسلامي في عصر الجمهورية

ميلانو..
«الوصايا العشر»

أزمة اللاجئين
صمت المثقَّف الفرنسي

سمير فريد:
أين سيكون الغزو القادم؟

www.aldohamagazine.com

# الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـدد 104 - يونيو 2016

## قضية العدد
## ثقافات رمضان

## السينما البديلة عربيّاً
## المخاض الموازي للحرّيّة

## محمد دياب من «كان»:
## واجهت خوفي في «اشتباك»

## براعمُ الأمل
مُختاراتٌ شِعْريّة
وانغ جوه جن

ملفّ العدد كتاب

# تكامُل الحضارات

يتفّق كثيرون على أن الرياضة هي التي تجمع شعوب العالم، لكنّ الخلافات الرياضية التي تصل إلى حَدّ العِراك والتشابُك بالأيدي، سواء أكانت بين الجماهير الرياضية، أم بين اللاعبين أنفسهم، أم بين المدربين والإداريين، لا يُحصى عددها، ومن ثَمّ تصبح الرياضة كغيرها من الأمور التي تجمع بين النقيضين، ولا يمكن الجزم بأنها تجمع بين شعوب العالم أو تفرّق بينها.

ما أستطيع أن أُجزم به وأؤكده أنه إن كان هناك ما يمكن أن يجمع العالم ويُقرّب بين شعوبه، مع إمكانية وجود اختلافات في وجهات النظر، لكن يسودها الاحترام، فهو الثّقافة، نعم.. الثّقافة هي التي تجمع ولا تفرّق، بل تفرض احترامها على الجميع، واعتزاز أي شخص أو جماعة أو فئة مجتمعية بثقافتها وعاداتها وتقاليدها يفرض احترام ثقافة الآخرين وعاداتهم وتقاليدهم، مع الأخذ بعين الاعتبار أن اختلاف الثّقافات موجود حتى في المجتمعات المتداخلة، منذ العصور القديمة حتى عصرنا الراهن. وأنا أراهن على أن العصر القادم هو عصر الثّقافة، والمنافسة بين المجتمعات ستكون حول كيفية تقديم ثقافاتها المختلفة بما يتناسب مع طبيعة الوقت الذي تعيش فيه، فلكلّ عصر أدواته وطرائقه الخاصة.

مَنْ يقرأ هذه المقالة قد يتبادر إلى ذهنه كتاب «صراع الحضارات» للكاتب والعالِم السياسي الأميركي صامويل فيليبس هنتنجتون، الذي جادل فيه، وقرّر أن الصراعات لن تكون متمحورة حول اختلاف الأيديولوجيات بين الدول القومية؛ بل ستكون بسبب الاختلاف الثّقافي والديني بين حضارات كبرى في العالم، وهو ما تمسَّك به حتى وفاته.

بذرة الكتاب كانت مقالاً تحت عنوان «صراع الحضارات»، نشره هنتنجتون في مجلّة «فورين آفيرز»، وقد أثار جدلاً واسعاً بين أوساط منظّري السياسة الدولية، وكان ردّاً على أطروحة أحد تلاميذه حول «نهاية التاريخ والإنسان الأخير»، التي أكّد فيها أنه، بنهاية الحرب الباردة، ستكون الديموقراطية الليبرالية هي الغالبة على الأنظمة في العالم؛ إلّا أن هنتنجتون رآها نظرة قاصرة، ونكر أن صراعات ما بعد الحرب الباردة لن تكون بين الدول القومية باختلافاتها: السياسية، والاقتصادية، بل ستكون الاختلافات الثّقافية هي المحرّك الرئيسي للنزاعات بين البشر، ثم طوّر مقاله إلى أن وصل إلى تأليف كتابه «صراع الحضارات»، الذي أوضح فيه أن النزاع بين الرأسمالية والشيوعية في أثناء الحرب الباردة كان أيديولوجياً، أما النزاع القادم فسيتّخذ شكلاً مختلفاً، وسيكون بين حضارات محتملة.

كتاب هنتنجتون بُني، باعتقادي، على أُسس ومعطيات، ارتسمت في رأسه بناءً على التغنية العنصرية التي شهد مراحل نموّها في أواخر حياته، فالخلافات السياسية والحروب التي قامت بناءً على ادّعاءات غير صحيحة هي التي وَلَّدَتْ (وستولّد) النزاعات والصراعات بين شعوب العالم، وإذا حيّدت الخلافات والإشكاليات جانباً ونشأت علاقات إنسانية تحترم الاختلاف والثّقافات الأخرى، فمن المؤكّد أن الثّقافة ستكون عاملاً أساسياً للتقارُب بين الشعوب، وعنصراً فاعلاً في الاحترام المتبادل بينها؛ الأمر الذي سينتج عنه إجماع حول أهمّيّة الثّقافة ودورها الرئيسي في «تكامُل الحضارات» لا في الصراع بينها أو النزاع الذي لا رابح فيه.

رئيس التحرير


الهيئة الاستشارية

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

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

هيئة التحرير

سعيد خطيبي- محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

عمرو الكفراوي
رشا أبوشوشة
هند المنصوري
فلوه الهاجري



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

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

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



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

# الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 104

السنة التاسعة - العدد مئة وأربعة
شعبان 1437 -يونيو 2016

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

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

## الاشتراكات السنوية

### داخل دولة قطر

| | |
|---|---|
| الأفراد | 120 ريالاً |
| الدوائر الرسمية | 240 ريالاً |

### خارج دولة قطر

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

## التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

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

## الموزعون

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

**وكلاء التوزيع في الخارج:**
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض - ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عمان - مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 0021821332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

## الأسعار

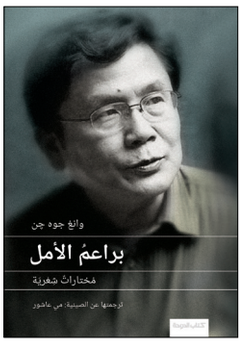
| | |
|---|---|
| دولة قطر | 10 ريالات |
| مملكة البحرين | دينار واحد |
| الإمارات العربية المتحدة | 10 دراهم |
| سلطنة عمان | 800 بيسة |
| دولة الكويت | دينار واحد |
| المملكة العربية السعودية | 10 ريالات |
| جمهورية مصر العربية | 3 جنيهات |
| الجماهيرية العربية الليبية | 3 دنانير |
| الجمهورية التونسية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


## الغلاف:



لوحة الغلاف:
شانت افديسيان

## مجاناً مع العدد:




العمل الفني:
صورة الكاتب وانغ جوه جن

## متابعات


4

أزمة اللاجئين وصمت المثقّف الفرنسي ..... (عبد الله كرمون)
سفن السندباد في بحر الشمال ..... (خالد النجار )
هل يفقد الغرب ليبراليته بسبب الإرهاب؟ ..... ( إميل أمين )
غياب النصوص الأدبيّة في المناهج المدرسيّة ..... (نوّارة لحرش)
فنّ الهامش ينتعش ..... (عبدالحق ميفراني)
ما ورد في نازلة النهب الموريتاني ..... (عبد الله ولد محمدو )






ملف

34

# السينما البديلة عربياً
## المخاض الموازي للحرّية

حسام علوان
أحمد ثامر جهاد
ياسر قائرّ
أمجد جمال
عبد الكريم واكريم
عدنان مدانات
نديم جرجوره
عماد مفرح مصطفى


**بورتريه** 154
البلبل وهشاشة العمق (محمد بن زيان)

**أدب** 88
حوار سارة ووترز: الكتابة مهنتي وحياتي تعيسة بدونها (ترجمة: نصر عبدالرحمن)
دراسة: الأدب الإسلامي التركي..في عصر الجمهورية (عبد القادر عبد اللي)
الحكاية في فضاء السوق (جمال حسن)
الأدب وجدليّة الزمن (د. أسامة عثمان)
جاك بيرك:رجل الضِّفَّتين (بو داود عمير)

**ترجمات** 100
ترجمات جديدة لآرثر رامبو (ترجمة: محسن العوني)
«اللئيم» لميخائيل زوشينكو (ترجمة: أشرف عبدالحميد)
«طيور» لبرونو شولز (ترجمة: أماني لازار)
«اليـتـيم» لغي دي موبسان (ترجمة: ياسمينة صالح)

**كتب** 110
تكنولوجيا تنويب العالم! (سيّد ضيف الله)
أنسي الحاج.. حبّات من الملح وبضع نقاط من البخار (جمال جبران)
هايدغر والفكر العربي (المهدي مستقيم)
«البيت الأوّلاني» قصص على جناح الناكرة (لنا عبد الرحمن)
امتحان الغربة في«يوميّات الشنفرى» (عبدالدائم السلامي)
حياةٌ ضائعة في لوحة (إيمانة الصالح)
القصيدة لا تُكتَب مرّتين (رشيد الخديري)

**سينما** 130
محمد دياب: واجهت خوفي الشخصي في «اشتباك» (حوار:أحمد شوقي)
في مهرجان كان السينمائي «69».. العنف والثورة والهموم الاجتماعية (أمير العمري)
في «كان» وغيره.. الأفلام العربية خارج المنافسة! (استطلاع: نسرين حمود)
أين سيكون الغزو القادم؟ (سمير فريد)

**فوتوغرافيا** 143
«عملية تسويد» لمنير فاطمي عن الهويّة والاختلاف (سعيد بوكرامي)

**تشكيل** 152
عبد الوهاب عبد المحسن: لا يجوز أن نقدّم أعمالاً لا هويّة فيها (حوار: سماح عبدالسلام)

**موسيقى** 148
عصام كمال:أغاني اليوم بعيدة عن هموم المجتمع (حوار: الدوحة)

**معارض** 151
نحو الزقورات.. على طريق بابل (أوراس زيباوي)

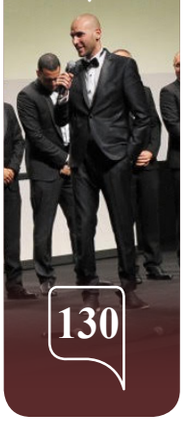

حوار



82

ماريوفارغاس يوسا.. يدخل فهرس لابلياد

بورتريه



محمد دياب: واجهت خوفي الشخصي في «اشتباك»

130


**مقالات**

حرّيّة التنقُّل، أم الجميع في القفص؟ (إيزابيلا كاميرا) 25
الفكر وفكّ البناء (عبدالسلام بنعبدالعالي) 32
الحياة الافتراضية في الفضاء الاتّصالي الجديد (حسين السوداني) 124
هل أصبح الأدب سلعة؟ (د.حسين محمود) 128
الإعلام ونشر الإبداع (مرزوق بشير بن مرزوق) 160

**صفحات مطوية** 154
قصّة الحفلات والأحلام أمّ كلثوم ونجيب محفوظ (سيد محمود)


مدن



ميلانو... «الوصايا العشر» السياحية

72



# أزمة اللاجئين
# وصمت المثقّف الفرنسي

عبد الله كرمون- باريس

تجتاز فرنسا، في اللحظة الراهنة، أزمة داخلية خانقة، وعلى جميع الأصعدة: سياسيّة، اقتصاديّة واجتماعيّة. وذلك باستمرار جثو هذه الأزمة- ما كان في السابق مجرد شبح- على صدر القطاعات الماليّة الحيوية، بانهيار مهول في معدل الاستهلاك، وبتراجع عدد توافد السياح، الشيء الذي بات يضرّ ضرراً بادياً بمختلف القطاعات.

وبما أن هذا العام يشكّل المرحلة الأخيرة من رئاسة فرنسوا هولاند للجمهوريّة الفرنسية قبل بداية الاستعداد للانتخابات المقبلة، فإن معسكر الاشتراكيين منهمك بهذا الحدث كلٌ منهم وذهابه إلى وطره. ازدادت إذن أسباب غليان الشارع الفرنسي الغاضب، جراء ما نكرناه سالفاً؛ سواء، من جهة، لأن الاختيارات السياسيّة الحكومية ليست سوى مجرد ردود أفعال، أو لأنها، من جهة ثانية، تذعن لتطلعات مستقبلية معيّنة في أفق فوز انتخابي لاحق.

وفي خضم هذا الخطب كله، جاءت مسألة اللاجئين كي تعقّد الأمر تعقيداً. خاصّة أنها قد تزامنت مع الاعتداءات الباريسية المعروفة.

لا يتعلّق الأمر فقط بالسوريين الفارين من لهيب الحرب، وإنما بلفيف هائل من النازحين عن أوطانهم والساعين لوضع أقدامهم على بَرّ الأمان الأوروبي في زعمهم، فتنوّعت جنسياتهم ومراتع نزوحهم، فمنهم من دعته الضرورة



القصوى للرحيل، ومنهم من دعته ضرورات أخرى للسفر.

كان هناك في الواقع صمت مطبق للمثقّفين الفرنسيين إزاء مشهد النازحين المهول عبر البحر، وعبر طرقات أوروبا الشرقية. أقصد الصوت الإيجابي المرحّب بجزء من الإنسانية المقهورة، لأن الأصوات المضادة والمنكرة لا تُعد. لذا أُعلن في أكثر من محفل، وأكثر من منبر وطني وعالمي موتُ المثقّف الفرنسي الحق، الذي كان على شاكلة جان بول سارتر أو رايمون أرون، اللذين كانا نموذجين بارزين إبان أزمة اللاجئين الآسيويين سنة 1979، عندما دعيا إلى إغاثة قوارب النازحين الفيتناميين والكامبودجيين واللاوسيين حينها، ضدا على المواقف السياسيّة بالنسبة لسارتر ذي النزوعات الشيوعية حينئذ.

وقد كان تضامن سارتر اللامشروط حينها، مع «الإنسان المعرّض لخطر الموت في عرض البحر»، ودعوته السلطات للتحرّك لإنقاذ أولئك المنكوبين، عنوان تلك الفترة النهبية من التزام المثقّف الفرنسي بالقضايا المصيرية للإنسان بشكل عام.

ولو عدنا لتقصّي الحقائق لعلمنا بأن فرنسا قد وفّرت اللجوء التام وقتئذ لأكثر من مئة وعشرين ألف آسيوي، في فترة تاريخية حرجة على مستوى الهجرة الأجنبية في فرنسا. ففي أواخر السبعينيات، كان الخطاب الرائج هو مثله مثل الخطاب الذي يُتداول حالياً في البلد، بمعنى أن البطالة مستشرية، وأن فرنسا لم تعد بحاجة إلى المهاجرين، وغير ذلك من التبريرات. حدث ذلك التناقض في ذلك الحين، إذ استقبلت فرنسا ذلك العدد الهائل من اللاجئين، وفتحت لهم كلّ الأبواب، وقامت بتشغيلهم سريعاً، في الوقت الذي كانت تفرض فيه ترتيبات معقّدة بالنسبة للمهاجرين من شمال إفريقيا، خاصّة في ما يتعلّق برخص العمل.

كانت للأمر مرام أنأى عن البعد الإنساني، لأن الحرب الباردة كانت في تلك الآونة على أشدها بين المعسكرين الشرقي والغربي. وكان أولئك الآسيويون يُقدّمون على اعتبار أنهم من ضحايا القمع الشيوعي.

آثرنا هذا المثال الفريد لندل على أن فرنسا اليوم لم تعد هي فرنسا الأمس، أو بالأحرى من جهة مثقّفيها. ففي الوقت الذي يلهج فيه الكثير من الأنجلوسكسونيين بنهاية المثقّف الفرنسي، وانعدام دوره وانحسار فعاليته وتأثيره مثلما كانت عليه أهم الرموز الفرنسية المرموقين في مجالات ثقافية متباينة، كدنا نقول: لقد صدقوا.

فإذا كانت التوازنات العالمية في تلك الفترة متمحورة حول الرحى الدائرة ما بين المعسكرين السالفي الذكر من جهة ومن جهة أخرى ما بين المدّ الكولونيالي ومجابهته من طرف الحركات التحررية، فإن الوصفة السياسيّة والأيديولوجية مختلفة اليوم، بظهور قوى جديدة، تحدث اضطراباً واهتزازاً هنا وهناك في إحداثيات النظام العالمي الجديد الذي تكون، بنفسها، إحدى بنياته النشاز.

وبتعرُّض باريس للطعنات تلو الطعنات، وإن أحياناً، ربما، من طرف أشخاص، وليس بالضرورة من حركات منظّمة، فإن الخوف من الغريب بات بنية متأصلة في قلب الفرنسي اليوم، ولم يعد فتح الباب لاستقباله أمراً سهلاً بعد اليوم، بما في ذلك قلب المثقّف.

من أجل ذلك صمت كثير من مثقّفي اليسار إزاء أزمة اللاجئين، خوفاً منهم من الوقوع في المحظور.

إذ إن اللاجئ مرتبط اليوم، في الغرب، لا محالة بمنبته وملّته. وصارت الديانة الإسلامية بمثابة عنوان خطر بالنسبة للكثيرين، وذلك بُعَيْد ما عرفته باريس من إراقة دماء أبرياء.

ففي خضم الموجة الأولى التي عرفها تدفق اللاجئين على أوروبا، في المرحلة الأخيرة، فتحت ألمانيا ذراعيها لعدد هائل من اللاجئين، في الوقت الذي شجب فيه الوزير الأوّل الفرنسي مانويل فالس ذلك، بقوله «إن قبول أولئك اللاجئين سوف يزعزع تماماً ركائز أوروبا».

لذلك لم تستقبل فرنسا إلّا نسبة يسيرة من اللاجئين، بعدما تم الاتّفاق المتعارف عليه مع ألمانيا. فالذين وصلوا منهم، أي السوريين بالخصوص، قد اُعتني بمصالحهم التامة، ولا شيء يُنكر من سوء عن ذلك.

فالأمر لا يمكن مقارنته بما عرفته السنة التي فَرّ فيها المخلوع بن علي التونسي، بعدما لم يعد من فَكّ النزاع الذي كان بينه وبين أقرانه، سوى أن يفرّ بجلده. وليس الصبي المحروق جلده، في تاريخ تونس، في نظري، سوى كبش فداء. ذلك أن أفواجاً هائلة من التونسيين المهاجرين كانوا يصطفون على بوابات باريس وفي منتجعات الضواحي.

ما عرفته باريس مؤخراً هو توافد المهاجرين الذين طُردوا طرداً من الشمال الغربي لفرنسا. إذ هُدمت المخيمات التي كانت تؤوي عدداً لا يُستهان به من المهاجرين الذين يودون العبور إلى بريطانيا، جنتهم الموعودة.

فبينما وصلوا إلى باريس، وعاشوا في المخيمات التي اختلقوها، صار نفر كثير منهم يذمّ بريطانيا، ويسعى إلى الاستقرار في باريس، وكم سوف يأخذ منهم الزمن من كَدّ، للحصول على ذلك الجمال.

يظلّ الوسط اليساري، رغم تقيته، مرحّباً باللاجئين. في الوقت الذي صارت فيه باريس منغلقة على نفسها، كارهة فتح أبوابها، لمن قد تخشى منه أن يدس السم في العسل.

لقد تبدلت الأزمنة، ولم يعد اللاجئ يرتدي ملابسه المهترئة وحدها، وإنما تكون مطبوعة على محيّاه ملامح الزمن الصعب.

فقد تضاربت آراء المثقّفين حول السماح بقبول فئات عريضة من اللاجئين على أرض الجمهورية، إذ رفض ذلك أهل اليمين رفضاً باتاً، في حين تلعثم كثير من اليساريين، خوفاً منهم، أن يُعتبروا منحازين إلى معسكر الإرهاب: تهمة هذا الزمن البئيس.

# سفن السندباد في بحر الشمال



أمستردام: خالد النجار

كانت السفن والقوارب تنساب من أمامنا في استعراض مهيب في ذلك المساء البرتقالي والبنفسجي وهي تدخل ميناء أمستردام عبر المجاز المائي الذي يصله ببحر الشمال. سفن شراعية مرهقة قادمة من بحور بعيدة ومحيطات نائية كما كان شأنها قبل خمسة قرون... مراكب كبيرة ذات صوارٍ عملاقة من بينها سفينة ماجلان فيكتوريا التي دارت العالم لأوّل مَرّة... قلوع بيضاء منتفخة بالهواء ترفرف في سماء بحر أمستردام. غابة من البيارق والأعلام الملوّنة تهزّها الريح. طلقات المدافع المؤذنة بوصول السفن كما هو التقليد العريق... بحارة على القوارب يهزجون بأغاني البحار أغاني القرصان، وآخرون يعزفون على آلات النفخ إنه مهرجان سارل أي إبحار للسفن القديمة سفن السندباد الذي تقيمه أمستردام كلّ خمس سنوات وجعلوا شعاره في هذه الدورة «من الماضي النهبي إلى المستقبل النهبي... وبدا المشهد أمام عينيك كأنه مشهد سينمائي لفيلم تاريخي».

هاهي سفن عصر النهضة الشراعية التي غزت البحار البعيدة وكانت طلائع تجارة التوابل والكشوف الجغرافية والاستعمار في أقسى مظاهره، إذ كانوا يشحنون الأهالي مثل الحيوانات يقيّدونهم بالأصفاد ويضجعونهم على ظهورهم ويرصفون كالبضائع هكذا رأيت صورهم في متحف البحر الهولندي... جرائم فظيعة مسكوت عنها.

منذ القرن الخامس عشر وما يليه انتبه الإنسان الغربي وهو في عنفوان صعوده بعد غفوة القرون الوسطى إلى أن العالم بأسره هو مجاله الحيوي، مجال حركته، مجال مغامرته أقول أحسّ أن العالم ملك يمينه. واكتشف أن حدوده هي حدود الكون بأسره. وكان بزوغ الإنسان الفاوستي كما عرفه أوزفالد شبنغلر في كتابه تدهور الغرب.

وصرخ يومها إيرازموس وهو أحد أعمدة النهضة الغربية، والذي ينام الآن راضياً في قبره في بازل السويسرية: العالم بأسره هو وطننا جميعاً. واليوم وبعد خمسة قرون صار العالم كما تنبّأ إيرازموس وطن الناس جميعاً وتحقّقت العولمة وصار العالم وطن الناس وسجن الناس أيضاً.

كانت تلك لحظة فاصلة من التاريخ العالمي وهي اللحظة التي بدأت بيقظة الإنسان الغربي باكتشافه وتحديده لذاته كمركز للكون. صار الكون بأسره هو مجال حركته وبدأ التحوّل من ثقافة القرون الوسطى المتمركّزة والمتمحورة على الإلهي إلى ثقافة النهضة المتمحورة على الإنسان على البشري، لذلك أطلقوا على النهضة أيضاً اسم الحركة الإنسانية أو الحركة البشرية، فالتقابل كان بين الإلهي والبشري.

وكانت اللحظة التي انفصل فيها الغرب عن الثقافات الأخرى في القارات الخمس وشكّل كما يقول أندري مالرو تحدّيا لها وإغراء.. راجع كتابه LA TEN-TATION DE L'OCCIDENT، بيد أن هنا الغرب لم يكن متناغماً وخالياً من الصراع.

كانت الصراعات تقوم بين الممالك البحرية لذاك العصر على الأراضي والجزر البعيدة، كانت- في الأول- مملكتا إسبانيا والبرتغال في صراع دائم لتقاسم الممتلكات مما حدا بالبابا أن يضع مرسوماً بابوياً يقسّم بموجبه الكرة الأرضية إلى شطرين ويحدّد لكلّ من الدولتين شطرها، وتلتهما ممالك وإمبراطوريات بحرية من أشهرها إمبراطورية البحار الهولندية التي جابت سفنها المحيطات النائية من سومطرة وجاوة وإندونيسيا إلى خليج عدن والخليج العربي إلى الأميركيتين، حيث



أسّسوا مدينة نيويورك واستولوا على السرينام.

واليوم هاهي سفن عصر الكشوف البحرية الكبرى في القرنين السادس والسابع عشر تعود من جديد في هنا المهرجان الذي تنظمه أمستردام ومن شروطه أن تبحر السفن المشاركة في المهرجان بالأشرعة والقلاع، كما كان شأنها في الزمن الماضي، وألاّ تشغل المحرّكات. هكذا وكما كان يفعل أجدادهم من البحارة البرتغاليين والإسبان والإنجليز والهولنديين لدى عودتهم من البحار البعيدة انطلق البحارة الأستراليون في سفينة شراعية تدفعها الرياح مما جعل رحلتها عسيرة تستغرق سبعة أشهر. سبعة أشهر بالتمام وهي تمخر عباب البحور وثبجها، معتمدة فقط على اتجاهات الرياح الطيّبة ومواسمها وسواعد نوتيتها، فقد غادرت السفينة الأسترالية الشواطئ في شهر يناير/كانون الثاني 2015 ووصلت إلى ميناء أمستردام أواسط شهر أغسطس/آب... وتخيلت الملاحين وهم يصارعون البحر ينشرون القلاع ويطوونها يقرؤون الخرائط على طريقة ماجلان وفاسكو دي جاما وكريستوف كولمبوس والملاحين القدامى لاستطلاع الطقس وضبط أشرعة السفينة على حركة الرياح...

وغابت سفن السندباد العربية التي كانت ذات يوم سيدة البحار من بحر عمان وسيراف إلى الصين ولم تشارك في هنا المهرجان سوى سفينة شراعية يتيمة حملت أحفاد ابن ماجد فتية سمر جاءوا من عمان صارعوا البحر حتى وصلوا إلى بحر الشمال ودخلوا أمستردام. ووجدتني أمام سفينة العرب العمانية استعيد في سرّي طرفة ابن العبد وهو ينشد:

عدولية أو من سفين ابن يامنٍ يجورُ بها المَّلاح طوراً ويهتدي

يشقُّ حبابَ الماءِ حيزومها بها كما قسَمَ التُّربَ المُفايِلُ باليَدِ

وهذه الأبيات شاهدة على أن العرب لا كما تقول الأسطورة سكان صحارى وقفار لم يعرفوا ركوب البحر، وإنما كانوا أيضاً بحارة وصلت سفنهم منذ القرن الثامن ميلادية إلى الصين... وابن ماجد الذي استعان بخبرته البحارة البرتغاليون لم يأتِ من عدم أو فراغ، وإنما كان نتاج سلسلة ممتدة من التطوّر بدأت بسفن البحار الجاهلي ابن يامن أو قبله مَنْ أدرانا؟!.




# هل يفقد الغرب ليبراليته بسبب الإرهاب؟

إميل أمين

هل بات الغرب اليوم في مواجهة مأزق وجودي يتصل اتصالاً خاصاً بجوهر ليبراليته، وحيث روح الحرّيّة والإنصاف والاحترام لكل المواطنين؟

قبل الجواب يتعيّن التأكيد على أن المجتمعات الليبرالية موسومة بحرّيّة الدين والضمير، والانفتاح وبالتسامح المنتشر انتشاراً واسعاً، والقدرة على التعاون، وبرغبة المواطنين في تحمل المسؤولية عن أفعالهم، والحضارة الليبرالية تستطيع أن تسمح بالحرّيّة الشاملة من دون التحريض على الفوضى، لأن القانون غير منحاز ومحترم، ولأن العملية السياسية تستحق الموافقة، ولأن المواطنين يستطيعون أن يثق بعضهم ببعض، ليتصرفوا تصرفاً معقولاً.

وفي المجتمعات الليبرالية كذلك، لا يذعن القانون للمكانة، وتضمن العملية السياسية أن تكون الدولة في خدمة الفرد وليس على العكس من ذلك... هل هنا الإرث الليبرالي التنويري مهدّد اليوم؟ وإذا كان ذلك كذلك فمن هو المهدّد وعلى أي نحو باتت النخب الغربية أسيرة تلك التهديدات؟

دون تطويل مُملّ أو اختصار مُخلّ يمكننا القطع بأن مسيرة الليبرالية الغربية، لاسيما طوال القرن العشرين، قد واجهت ثلاث مجموعات خطيرة من التحدّيات، ويمكن القول بكل تأكيد وتحديد إنها تجاوزتها.

أما عن التهديد الأول فتمثّل في الأيديولوجيات المنافسة التي كان لديها في بعض الأوقات دعم شعبي ضخم داخل الغرب، وقد عبّرت تلك

الأيديولوجيات عن نفسها في ثلاث صور، القومية، والشيوعية، والفاشية، التي تنافست مع الليبرالية من أجل القوة في القرن العشرين.
المجموعة الثانية عَبّرَ عنها التهديد القادم من الأعداء الخارجيين المرتبطين بأيديولوجيات لها دعم غربي ضئيل. وبقيت مجموعة التهديدات الثالثة تنبثق من داخل المجتمع الليبرالي نفسه... ما الذي تغيَّر اليوم؟
حكماً ظهور مهدّد جديد يجمع في ثناياه بين التهديدات ذات الصبغة الأيديولوجية القادمة من الخارج من جهة، والتي تجد لها مردوداً وانتشاراً فكرياً في صفوف بعض من مواطنيها الأصليين، عطفاً على ولاءات فكرية لتيارات دوجمائية مغلوطة من مهاجرين ينتمي بعضهم إلى الجيل الثاني الذي وُلِدَ وتربّى في الحاضنات الغربية.
المهدّد الذي يكاد يهز قيم الغرب بليبراليته العتيدة اليوم هو الإرهاب، ذلك الطاعون الأسود الذي انتشر حول العالم في الربع الأخير من القرن العشرين، وظهر في أسوأ صورة غداة الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2001 في نيويورك وواشنطن، مروراً بالكثير من الأحداث الجسام، وصولاً إلى اعتداءات بروكسيل الإرهابية الأخيرة.
في مواجهة مثل هذا الإرهاب يبدو السؤال هل ينتكص الغرب على ليبراليته لتنتصر دعاوى الأمن في مقابل معطيات الحرّيّة؟ غير المشكوك فيه أن خطابات الكراهية والتعصُّب المقيت قد أوجدت في المقابل تياراً يمينياً، يسعى بشكل طبيعي إلى بلورة اتجاه أصولي موازٍ، لا يقيم وزناً للحرّيّات الخاصة، طالما بقي سيف الخوف مسلطاً على الرقاب.
في هذا السياق يبقى من الطبيعي جداً أن يتحدّث رئيس تحرير صحيفة «ليبيرو LIBEREO» اليمينية الإيطالية، ورئيس تحريرها عن من يسميهم «المسلمين الأوغاد»، وفي مقابل ذلك ترتفع الأصوات في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية، قلب الليبرالية الغربية، لا لتندّد بأعمال الظلامية الداعشية فقط، بل لتحاكي في ردّات أفعالها، وتكاد تتماهى في آليات المعالجة مع العنف الداعشي لفظاً وقولاً، وإن كان الأمر مرشحاً لعنف مقابل سيأتي تباعاً ولاشك.
في أوروبا يكفيك أن تتابع تصريحات ماريان لوبان زعيمة حزب الجبهة القومية الفرنسية المغرق في العداء لليبرالية الغربية، إرث أوروبا التنويري الأصيل، والتي تطالب اليوم بتفتيش «أقبية» فرنسا بحثاً عن الإرهابيين من المسلمين، ناهيك عن دعواتها لإسقاط الجنسية، وطردهم من البلاد.
أما في بعض الدول الإسكندنافية، والتي كانت إلى وقت قريب جداً بعيدة عن دائرة الصراع الأصولي، فقد رأينا «فسورن أسبرس» أحد أبرز شخصيات اليمين المتطرّف في الدنمارك، يعتبر أن ضرورة الفوز بالحرب على داعش تبيح استخدام الأساليب كافة، حتى ولو كان الأمر على حساب المدنيين من النساء والأطفال.
على الجانب الآخر من الأطلسي حدّث ولا حرج عن تراجع قيم الليبرالية والحرّيّات الشخصية، لاسيما في إطار جمهورية الخوف التي ولدت نهار الثلاثاء الحزين من سبتمبر الأسود الأميركي عام 2001، والنتاج الطبيعي مدّ ديني أصولي- يميني بعيد شكلاً وموضوعاً عن الأدبيات الإنسانية الكلاسيكية التي وفّرت للغرب مناخات الحرّيّة والتفرُّد والإبداع.
ضمن سياقات الحملة الانتخابية الرئاسية الأميركية يرتفع صوت «دونالد ترامب» الساعي إلى الحصول على بطاقة ترشيح الحزب الجمهوري، مطالباً بعزل المسلمين وإقصائهم من المجتمع الأميركي، ومتهماً إياهم بعد حادث بروكسيل بأنهم شركاء في الإرهاب، بأنهم يرون الأنشطة المثيرة للريبة ولا يبذلون جهداً كافياً لوضع حَدٍّ لها أو لمنع وقوع هجمات إرهابية، فيما منافسه «تيد كروز» يطلب من السلطات الأميركية منح دوريات الشرطة صلاحيات أكبر لمراقبة الأحياء التي تقطنها أغلبية مسلمة تجنباً لظهور نزعات راديكالية، فضلاً عن تأمين الحدود الجنوبية لمنع تسلل الإرهابيين.
هل المشهد اليوم في الولايات المتحدة الأميركية يقترب من ذاك الذي جرت به المقادير غداة الهجوم الياباني على بيرل هاربر، وتجميع اليابانيين في معسكرات جماعية، وعزلهم عن بقية الأميركيين؟ ربما تكون هناك مكارثية جديدة وليدة في الطريق، ما يعني أن الغرب الليبرالي آخذ في التنكُّر رويداً رويداً لقيم ومفاهيم الحرّيّة، وقد بيَّنت الحضارة الليبرالية عملياً في السابق، لا أن الحرّيّة تستطيع أن تتعايش مع الرفاهية الكبيرة فقط، بل بيَّنت كذلك أن الحرّيّة شرط للنمو الكامل للمواهب الفردية ولثروة المجتمع على الصعيدين المادي والأخلاقي دفعة واحدة.
أحد أفضل العقول الغربية التي تنبّهت لهذه الإشكالية، إشكالية الغرب المهدّد بنهاية الحقبة الليبرالية التي عرفناها من جراء صراع الأصوليات، كانت الكاتبة الأميركية الجنسية، البولندية الأصل «آن آيلباوم» التي تساءلت في مقال أخير لها عبر صفحات الواشنطن بوست، الصحيفة الأميركية النافذة والقريبة من مطبخ السياسات الأميركية في البيت الأبيض على نحو خاص تقول: «هل هي نهاية الغرب؟!».
دافع آيلباوم وراء كتابة مثل هذا المقال مخاوفها من أن عمليتين انتخابيتين أو ثلاثة انتخابات، قد تشكّل نهاية حلف شمال الأطلسي (الناتو)، والاتحاد الأوروبي، وربما نهاية النظام العالمي كما تعرفه.
والشاهد أنه لا يخفى على القارئ المحقّق والمدقّق إدراك قصد الكاتبة الأميركية الحائزة على جائزة بوليتز، فالأولى ينتظرها الأميركيون، وقد تحدث المفاجأة ليجد العالم ذاته أمام «دونالد ترامب» كرئيس لأميركا، يعد بتقنين التعذيب في مواجهة الإرهابيين، ويدعم أطروحات الترحيل الجماعي، والتمييز الديني، ويتفاخر بأنه لن يهتم كثيراً إذا انضمّت أوكرانيا إلى حلف شمال الأطلسي، ويرغب في علاقات مميّزة




مع روسيا - بوتين.
الانتخابات الثانية تنتظرها فرنسا العام 2017 وقد تقود أية تغيّرات دراماتيكية مرشحة الجبهة القومية رمز التعصُّب والتطرُّف اليميني الفرنسي، «ماريان لوبان»، إلى قصر الإليزيه، مع دلالات هذا الاختيار في نفوس وعقول الفرنسيين، وقد يدفعهم إلى ذلك دفعاً عمليات إرهابية جديدة في فرنسا.
فيما الانتخابات أو الاستفتاء الثالث يتصل بوضع بريطانيا في الاتحاد الأوروبي، وهل سيسعى الأوروبيون إلى الانسحاب من الجماعة الأوروبية، والنسب متساوية حتى الساعة بين مؤيدي البقاء، وداعمي الرحيل.
بديهي القول إن أوروبا بدون فرنسا تخسر سوقها الأوروبي المشترك، والأطلسي بدون بريطانيا لن يكون له وجود، والعالم في ظِلّ الأحادية الأميركية وارتفاع صوت دعاة الانعزالية ستضطرب أحواله، والمحصلة النهائية هي أن وحدة الغرب التي لعبت الليبرالية فيها العنصر المؤثر والدافع لجهة استقراره السياسي تكاد تكون مسلمات وبديهيات في طريقها للزوال، وقد يكون ذلك هو الخطر الأكبر الذي يحدق بالغرب بأكثر من صواريخ بوتين النووية التي تحاجج بها «سامنتا باور» مندوبة واشنطن في مجلس الأمن.
في القرن العشرين كانت الليبرالية الغربية مهدَّدة بفعل ثلاث أيديولوجيات غربية متنافسة (القومية، والفاشية، والشيوعية)، واليوم تكاد تموت تحت ضربات، جماعات الإرهاب غير المجهولة النشأة والهويّة، والتي لا تملك إلّا القليل جداً من الجاذبية في الغرب، غير أن العملة الرديئة تطرد عادة العملة الجيدة، والأخبار السيئة هي الأخبار، وبمعنى أنه رغم ضعفها من الناحية العسكرية، إلّا أنها قادرة على خلخلة الإيمان بليبرالية الغرب لدي كثير من رجالات الانتلجنسيا الأوروبية والأميركية، لا لدى الرأي العام الذي حوّلته الرأسمالية المتوحشة إلى تروس في ماكيناتها الاستهلاكية المقيتة.
تدفعنا أحداث بروكسيل الأخيرة إلى الإشارة للخطر الذي يتهدّد أوروبا، أي الفخ الذي ينصبه لها المتطرّفون والمتعصبون، والذي يتجاوز انفجارات القنابل، إلى زرع الكراهية في النفوس وإذكاء الصراعات، حضارية، أو دينية، كما سعى إلى ذلك هنتنجتون من قبل.
المعضلة الحقيقية التي تواجه الليبرالية الغربية اليوم تتمثّل في التدابير الاستثنائية التي باتت تلقى موافقة جماعية، في سياقات القلق والأرق من الآخر الإرهابي، وعادة ما تكون مثل هذه التدابير «تربة انزلاقية: لا تقود بالقطع إلى صيانة الساتير، أو تعزيز الأجواء الليبرالية، بل إلى القضاء عليها».
وحتى يتجنّب الغرب هذا المصير المؤلم ينبغي على الليبراليين المتحمسين من كل الأحزاب ومن كل المذاهب الوقوف صفاً واحداً، للدفاع عن الحرّيّات التعاونية، ولإشعال الحماسة لها، وإلّا فإن من المحتمل القريب أن ينتقل الغرب إلى حضارة أَقلّ إمناعاً وتتلاشى فيها الحرّيّة والجماعة، بسبب عدم وجود قضية ملهمة لترفع المواطنين فوق مستوى الانشغال في مطاردة لا تفتر...
هل يمكن للغرب أن يتجنّب نهاية زمن ليبراليته؟اختبار عسير، والأيام وحدها كفيلة بأن تحير جواباً على المعضلة المتقدِّمة..



# غياب النصوص الأدبيّة في المناهج المدرسيّة

الجزائر: نوّارة لحرش

يعيش الأدب الجزائري اغتراباً/ وغياباً في المنظومة والمناهج التربوية الجزائرية، وفي الآونة الأخيرة قرّرت وزارة الثّقافة بالتشارك مع وزارة التربية من خلال عقد اتفاقية بينها، إدراج أكبر عدد ممكن من النصوص الأدبيّة الجزائرية في المناهج التربوية للأطوار الثلاثة، بداية من الموسم الدراسي المقبل.

فهل يمكن القول إن النصّ الجزائري سيعود إلى بيته وسيجد له مكاناً في المنظومة والمناهج التربوية، أم إن الأمر لن يكون بهذه السهولة؟.

حول هذا الشأن، يقول الناقد والقاص، عبد الحفيظ بن جلولي، في تصريحه لـ«الدوحة»: «من المسلّم به أنّ الأمور لا تتّخذ جزافاً، بل التّراكم هو ما يخلق حركية الأشياء داخل المجتمع، وهو الذي ينتج منظوماتها ومن ثمّة طرق تسييرها، لأنّ التّجربة كفيلة بأن تؤسّس للرّؤى والتصوّرات».

بن جلولي، يرى أن خطوة الالتفات إلى النص الجزائري جاءت متأخرة، إذ يقول في هذا السياق: «الاتّفاق الذي تمّ مؤخّراً بين وزارتي الثّقافة والتربية الوطنية، والذي ينصّ على التّعاون في ما بينهما في إطار إدراج النّصوص الأدبية في المناهج التربوية للأطوار الثلاثة، ودون أيّ تشكيك في النّوايا، يبدو أنه جاء متأخّراً، لأنّ أدب أي أمة هو المعبّر الحقيقي عن لسانها وتطلّعاتها وفوق هذا وذاك عن أفقها الجمالي، وخصوصاً والعالم أجمع يعيش أزمة التطرّف، والتي تعتبر في جوهرها أزمة تذوّق جمالي لأنّها تقع على طرفي نقيض الحياة، فالتطرّف ينشد النّهايات بينما الجماليات ترمي إلى فتح أفق البدايات».

المتحدّث ذاته يواصل بنوع من التوضيح: «إنّ هذا الاتّفاق يضعنا أمام تساؤلات عدّة، منها أنّ مثل هذه المستويات الإستراتيجية المتعلّقة بمصائر الشّعوب



إنّما تصدر عن نقاش شامل يدور حول الموضوعة محل الاتّفاق من قِبل المعنيين بها، ومنهم الطلبة والأساتذة ومسؤولو القطاع والمؤسّسات التربوية، وبعد ذلك يكون الحوار التّشاوري الموسّع الذي تشارك فيه كلّ الفعاليات المجتمعية المهتمة بقطاع التربية وحركة الأفكار في المجتمع».

ويختتم بن جلولي بكثير من اليأس ومن اللاجدوى من فكرة تموقع النصّ الجزائري في المناهج التربوية: «أرى أن القرار على مستوى الوزارتين يعتبر حبراً على ورق في حينه وراهنه، والنقاش هو ما يفعّله وينقله من حالة السّكون في بنود الاتّفاق إلى حالة السّريان داخل أروقة المؤسسة، أو بتعبير آخر من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل».

أما الناقد والباحث الأكاديمي نبيل دحماني، فيرى أن عملية جزأرة المدرسة الجزائرية شكّلت نقلة نوعية في سياق معركة البناء والتشييد، بالشكل الذي جعل المدرسة الجزائرية تكتفي ذاتياً من حيث توافر الإطار الجزائري في المجال.

دحماني أضاف: «عرفت هذه المنظومة النصّ الأدبي الجزائري من خلال نصوص كثيرة ينكرها كلّ من تدرج في أطوارها خلال سنوات المدرسة الأساسية التي كانت شعاراً وممارسة بعيداً عن الإصلاحات ذات الرائحة والطعم الرديء بفعل الهفوات الكثيرة التي وقعت فيها هذه الإصلاحات».

وفي المنحى ذاته، واصل المتحدث: «من هاته الزاوية أعتقد أن التوجّه لإصلاح هذه المنظومة ينطلق من إعادة جزأرتها مرة ثانية، ليس من خلال جزأرة الإطار ولكن عبر جزأرة الروح والمشاعر والآمال، وذلك في صميم عملية بناء الشخصية الوطنية المُواطِنة والحالمة جزائرياً بما لهذا المجتمع من قيم وخصوصيات تميّزه عن قيم وخصوصيات غيره، دون أن يسيء ذلك للعمق الحضاري والتاريخي والثّقافي الجزائري من حيث الانتماء الإفريقي والعربي الإسلامي والأمازيغي. ناهيك عن الانفتاح على الثّقافات الأخرى واللغات الحية في العالم بما فيها اللّغة الإنجليزية».

ثم، واصل بنوع من الاستدراك: «تُعدّ مسألة الانفتاح على الأدب الجزائري ضرورة بيداغوجية ومعرفية وحتى نفسية يستفيد منها المتلقي/ التلميذ أكثر من الأديب، مع العلم أن الكثير من النصوص الأدبية الجزائرية الحالية تفتقد إلى الأداء وإلى الكثير من المعايير الموضوعية في الانتقاء، وهي مسألة

على غاية من الأهمية حتى لا يكون الرهان مبنياً على فرس خاسر».
دحماني، غير مؤمن بالإدارة التي ستوكل لها مهمة إدراج النصوص في المناهج الدراسية، إذ يقول في معرض حديثه هنا: «لا أعوّل كثيراً على الإدارة على اعتبار أن مهمة انتقاء النصوص وتضمينها في المناهج هي مسألة تتعدّى الإدارة لترسو لدى الخبراء وعلماء التربية والمربين/ الأساتذة بالشكل الذي سيعطي دفعة شرعية وأخلاقية لهذا المشروع، ويضمن نجاحه».
وخلص إلى القول: «حسب رأيي الخاص أن أحسن منظومة تربوية في الجزائر هي التي كانت تدرس محمد العيد الخليفة وعبد الحميد بن باديس ومحمد رضا حوحو ومحمد ديب وأبو العيد دودو، أي تلك التي سبقت لجنة بن زاغو، وبحكم علاقتي بالتدريس هناك فرق شاسع بين المدرستين، نلمسه في لغة أبنائنا في الجامعات والمعاهد، وفي ميولاتهم الفكرية والنفسية والذهنية».
من جانبه الكاتب والناقد، الدكتور عبد الملك بومنجل، يرى أنه «يُفترَض عند الحديث عن المقرّرات المدرسية لأية دولة أن تكون المعالجة تربوية علمية وحضارية، لا يراعى فيها سوى ما يُتصوّر أن تُبنى عليه شخصية المتعلّم من الوعي بواقعه وانتمائه، والاكتساب للقيم الوطنية والإنسانية الداعمة لوجوده الفردي والاجتماعي والحضاري، والتزوُّد بالضروري من العلوم والمعارف المتصلة بمجال تعلّمه».
وقد أضاف موضحاً: «هنا يعني أن النصوص التي ينبغي أن يكون لها حضور في الكتب المدرسية، ينبغي أن تكون مناسبة أكثر من غيرها لإعداد هذه الشخصية التي تتكامل فيها القيم الأخلاقية المختلفة مع الرصيد المعرفي، ما يعني أن قدراً معتبراً من النصوص ينبغي أن يكون متصلاً بواقع المتعلّم وبيئته القريبة، وأن قدراً آخرَ ينبغي أن ينفتح على بيئته الحضارية الواسعة، التي هي البيئة الثّقافية والحضارية العربية على امتداد تاريخها. كما ينبغي أن يخصّص قدر معيّن للنصوص ذات الصبغة الإنسانية العالمية مما يناسب بيئة المتعلّم ويغني رصيده».
الدكتور بومنجل، يؤكد من جهة أخرى على أن الكُتب المدرسية في الجزائر خلال العقود الماضية كانت قد فسحت مجالاً واسعاً للنصّ الأدبي أو العلمي المشرقي، فقد كان ذلك -حسب قوله- «نِتاج مركزية ثقافية مشرقية، مصرية أو شامية، فرضت على واضع المقرّرات المدرسية هيمنتها. أما الآن فقد انحسرت هذه المركزية، بانتشار العلوم والمعارف والمؤسسات العلمية في كلّ الأقطار العربية، فصار لزاماً أن يكون لكلّ دولة حضور معتبر لأدبائها وعلمائها في تشكيل مادة الكُتب المدرسية، على ألّا يكون ذلك على حساب ما يجب من وصلِ المتعلّم ببيئته الحضارية الواسعة، وبالثّقافة الإنسانية».
وخلص في الأخير: «أعتقد أن إعادة الاعتبار لأدباء الجزائر من خلال إدراج نصوصهم في المناهج التربوية، مرهونة بالطريقة التي سينفذ بها هنا الأمر، وكيف يتم انتخَاب وانتقاء النصوص، إذا حصل ذلك بموضوعية ونزاهة ستكون الثمرة طيبة، أما إذا روعي في الأمر العلاقات والاعتبارات غير العلمية، فلا أظن أن الوضع سيستقيم».
أما الكاتب والناقد وعميد كلية الآداب واللغات بجامعة بشار الدكتور محمد تحريشي، فيرى أن: «غياب الأدب الجزائري في المنظومة التربوية الجزائرية، يُعدّ من نافلة القول، وكثيراً ما يطرح السؤال عن قلّة تواجد هنا الأدب في الكتب المدرسية».
الدكتور تحريشي، أوضح في المنحى ذاته: «لقد أنجزت الكثير من البحوث حول هنا الموضوع وقد انطلقت من قراءة إحصائية، فلو أخذنا المرحلتين المتوسطة والثانوية- على سبيل المثال- نجد أن مجموع النصوص الأدبية المقرّرة (421) نصاً أدبياً منها 64 نصاً أدبياً جزائرياً، 49 نصاً نثرياً و15 نصاً شعرياً مما يمثل نسبة 15.20 % من النصوص المقرّرة، مما دفع بالوزارة الوصية أن تعقد اتفاقاً مع وزارة الثّقافة لوضع إستراتيجية لتغطية هنا النقص لبناء هوية ثقافية جزائرية».
وهنا يتساءل عن كيفية اختيار النصوص لتكون ضمن منتخبات المناهج التربوية وعلى أي أساس يتم اختيارها: «اللافت للنظر في هنا الموضوع كيف ستتم عملية الاختيار؟ وما مدى أدبية النصوص المختارة؟ وما المعايير الجمالية والفنية لهذه النصوص؟ وكيف سيتم تحييد النزوع الذاتي للقائمين على عملية الاختيار؟، إن كثرة النصوص وتعدّدها وتنوّعها تطرح إشكالاً آخر مما يولد صعوبة في اعتماد نص دون آخر، ثم ألا يكون لهذه العملية أثر عكسي يقود إلى الانطواء والانعزال عن الثّقافة العربية، وقد يعزز نوعاً من الشوفينية والذاتية وتضخم الأنا؟ لن يكون الأمر سهلاً كما يبدو في ظاهره، بل هو شائك وصعب».
الكاتب والروائي خالد ساحلي، يرى أن إدراج النصوص الأدبية في المناهج التربوية الجزائرية، لاشك سيخدم الثّقافة والأدب والفكر الجزائري بالدرجة الأولى لأن الحاجة إلى التعريف بالموروث الثّقافي والأدبي والمعرفي للجزائريين صار أكثر من مهم، وبخاصة في شبه أميّة للنخبة.. فما بالك بالعامة؟.
ساحلي أضاف: «الحقيقة المشروع لم يكن حديث العهد فالفكرة ممتدة إلى التسعينيات من القرن الماضي، وتم اقتراحها من عدد كبير من الأدباء والمفكرين من داخل السلطة وخارجها إلّا أن الاقتراح راوح مكانه للأسف».
المشروع- حسب المتحدّث- سيلغي هيمنة الآداب الأخرى على الكُتب المدرسية، حيث أن قيمة الأدب الجزائري لا تقلّ أهمية عن بقية الآداب الأخرى إن لم نقل تفوّق بعض فنونها على مجتمعات كثيرة مقارنة بالماضي.
مضيفاً في ختام تصريحه: «إننا اليوم بحاجة كبيرة إلى نفض الغبار عن ثقافتنا الأصيلة ومقاومة كلّ دخيل وتمحيصه وإعطاء الأولوية للأصيل من أدبنا وثقافتنا وفكرنا ونشره في مدارسنا حتى لا يتخرج جيلٌ يجهل مبدعيه وأدباءه ومفكّريه. إننا بحاجة إلى إنصاف الأدب الجزائري».

# فَنّ الهامش ينتعش

الرباط: عبدالحق ميفراني

عادت ظاهرة الرسم على الجدران، أو ما يعرف بفنّ «الغرافيتيا»، إلى الواجهة كظاهرة اجتماعية تحمل قيماً جمالية وفنّيّة. إذ شهدت مدينة الرباط، العاصمة المغربية، حضوراً لافتاً لفنّانين شباب أصرّوا على إعطاء أحياء المدينة صوراً مخالفة، فالكثير من الواجهات والبنايات تغيّرت وأضحت لوحات فنّيّة قائمة الذات. فنّ الغرافيتي، الحامل لخطابات متعدّدة الوسائل والأشكال والتعابير، الفنّ الأكثر قرباً للمجتمع من خلال قدرته على تمثُّل الرفض والاحتجاج والتعبير عن أصوات تعيش في الهامش.

وتزايد في السنوات الأخيرة بالوسط الثّقافي والفنّي المغربي الاهتمام بهذه الظاهرة، ذات الحمولات السوسيولوجية والجمالية، كما تحوّلت الكتابة على الجدران، من منحاها التلقائي العفوي إلى فنّ الكتابة على الجدران من خلال الرسم عبر تشكيلات بأحجام كبيرة تؤشر إلى موضوعات وتيمات قريبة من قضايا الراهن والمجتمع.

## فنّ أم ظاهرة تتجدّد

الغرافيتي ليس فنّاً وليد اللحظة الآنية، لكنه ارتبط في تطوُّره بفنون، عُرِفَ عنها توظيف الفنّ للاحتجاج والتعبير عن غضبها من الوضع سواء الاجتماعي أو السياسي أو الثّقافي. فعندما قرّر روّاد حركة «الهيب الهوب» التعبير عن رفضهم للعنصرية الأميركية والصراخ ضد الظلم والكراهية، وجدوا في فنّ الغرافيتي أسلوباً مناسباً للتنفيس عن هذه الشعارات من خلال الرسم على الجدران وإيصال رسائلهم.

مع الحِراك العربي الأخير، بمآلاته ونكساته، تحوّل الغرافيتي عربياً إلى أسلوب للتعبير عن الاحتجاج والرفض. وفي المغرب شكّل أحد أساليب التعبير عن قضايا الهامش، هامش المغرب العميق والقضايا التي لا تعيرها المؤسّسات الاهتمام اللازم. وبحكم أن الغرافيتي فنّ حُرّ لا يتقيّد بقواعد الرسم العادية، فإن جدران الشوارع تتحوّل إلى شكل من «الدعاية» للمواقف أو التعبير عن احتجاج ضد قضيّة من القضايا.

وشهد المغرب حالات ومواقف لشباب حُوكموا ضمن قضايا، البعض منهم شباب صغار، خطّوا على الجدران عبارات «طفولية» أدت بهم إلى ردهات المحاكم بتهم الإخلال بالاحترام لبعض المقدسات.

وهكذا يتحوّل فنّ الغرافيتي إلى وسيلة «سياسيّة» واجتماعيّة، بل ويتحوّل أحياناً إلى وسيلة للدعاية لبعض الشعارات التي ترتبط بقضايا مُعيّنة.

## فنون الغرافيتي: فنون الشارع

يمكن للزائر لمدينة الرباط أن يلاحظ على جدران المباني والأبواب والشوارع، رسومات تجسّد تشكيلات ووجوهاً كبيرة تلامس موضوعات بيئية أو ثقافية أو اجتماعية. وبحكم أن مدينة الرباط مقبلة أن تتحوّل إلى «عاصمة الثّقافة» المغربية، فقد حظيت هذه الرسومات بدعم «مؤسّساتي»، وهو ما شكّل اعترافاً متأخراً بقيمة هذا الفنّ ووظيفته. وتشكّل مدينتا الدارالبيضاء، العاصمة الاقتصاديّة، والرباط نموذجين للفضاءات التي اختارتها أنامل فنّاني «الغرافيتي». لكن في المقابل، قد تتحوّل الجدران إلى واجهات للتعبير الفنّي الحُرّ إذ يمكنك ملاحظة رسومات لا تتقيّد بموضوع محدّد، بل توجه رسالة للاحتجاج.



انتعاش هذا الفنّ السنوات الأخيرة شكّل دعامة أساسية للكثيرين بأن يجعلوا من هذا الفنّ صوت الشارع بامتياز. فإلى جانب المسرح استطاع «الغرافيتي» أن يجعل من جدران فضاءات المدن الأكثر ازدحاماً، واجهات للتعبير عن أسئلة جيل جديد من الفنّانين الشباب المغاربة لا يتقيّدون بمدرسة ولا بتوجّه محدّد.

تتحوّل جدران «الغرافيتي» إلى واجهات للتعبير، وأيضاً إلى صوت الشارع الذي لا تصل أصواته إلى وسائل الإعلام. الجدران هي الأقرب، ولا تحتاج لترخيص من الدولة، بل يمكن لهذه الأخيرة أن



تقوم بإزالة هذه الرسومات التي قد لا تتناسب مع خطابها الرسمي، لكنها رسومات تتجدّد باستمرار وبأشكال متعدّدة، ومن خلال إصرار هؤلاء الشباب على اختيار «جماليات» معيّنة، وغالباً ما ترفق بحروف وكلمات معبرة استعارية لوضع اجتماعي مأزوم.

## جماليات الغرافيتي وصوت المجتمع

انتعاش «فنّ الغرافيتي» السنوات الأخيرة، وقدرة رسومات هذا الجيل من الشباب على الحضور بالساحة الفنّيّة واكتساب الاعتراف بمؤهلاتهم، جعلت جماليات الغرافيتي داخل المدن المغربية تتطوّر بشكل ملحوظ، بل لقد تحوّلت الرسوم إلى شكل عادي الحضور في الكثير من المدن المغربية. واللافت أن الكثير من الرسومات بدأ يتخلّص من الشعارات السياسيّة المرافقة، وأخذ الرسم والشكل البصري يبرزان بشكل فنّي.

لقد أخذ فنّ «الغرافيتي» يقدّم جماليات «فنّيّة» تبتعد عن الكشف عن احتجاجها من خلال الحروف إلى الرسم، وهو ما جعله يصبح تظاهرة فنّيّة قادرة على الاندغام بشكل عادي وسط الحقل الفنّي بالمغرب. وهكذا انتقل فنّ الغرافيتي من التعبير عن «الوجود» الاجتماعي للفرد، إلى التعبير عن طاقة فنّيّة تحاول التعبير عن أسلوبها الخاص. فحتى «التظاهرة الموسيقية البولفار»، والتي كانت مشتلاً للموسيقيين «الشباب الغاضبين»، استطاعت أن تحتوي على تعبيرات ورسومات لفنّ الغرافيتي وانتظمت بدورها ضمن التظاهرات التي تحظى بدعم الدولة. وهذه الأخيرة، يُمكّنها فنّ الغرافيتي من تلمُّس السلوكيات والقيم المجتمعية الحديثة، والتي قد تتبلور وتنشأ بمعزل عن «سلطتها».

## فنّ الهامش «الجماهيري»

لقد ظَلّت «الغرافيتيا»، كما يسمها السوسيولوجي أحمد شراك، خطاباً هامشياً متداخلاً، لذلك تتجلّى كثقافة هامشية في المجتمع. لكن قدرة فنّ الغرافيتي على التدرج داخل الوسط الفنّي والثّقافي المغربي، مكّنه من أن يبتعد من هذا البعد الهامشي إلى الوصول إلى «فنّ الشارع بامتياز». ويبقى هذا الفنّ ملتقى «لثقافات هامشية» تعكس من خلال رسومات وكتابات وعيها الخاص للمجتمع، وأحياناً تبدو كأصوات مُغيَّبة حتى داخل الوسط الثّقافي بالمغرب.

من خلال فنّ الغرافيتي، كشفت أصوات عديدة عن الغضب من المنظومة المجتمعية، وعن يأسها من وضع تعيشه، وعن احتجاج ضد سلطة «ما» كرّسها الواقع. لكن في الآن نفسه، كشفت هذه الأصوات عن تأثرها بالتطوُّر الحالي وبالوسائط التكنولوجية الحديثة وبثورتها الرقمية، لقد أصبح لفنّ الغرافيتي هويّة جديدة، يعيشها في زمن جديد، وتحوّل من فنّ كاد ينعت بالجريمة، إلى فنّ حُرّ للتعبير، حيث أصبح يبتعد عن القضايا الكبرى وبدأنا نلمح وجوها لشخصيات ساخرة أو أعمالاً تتجه لتقعيد أسلوبها الفنّي.

هل لازال فنّ الغرافيتي فنّ الهامش وصوت الشارع بامتياز، خصوصاً أنه ظَلّ فنّاً يتحرّر من كلّ رقابة؟؟ وفي ظِلّ ما يشهد الوسط المغربي اليوم في نزوح نحو الثورات التكنولوجية الحديثة، وأيضاً عن بدائل للاحتجاج «الموسيقى، الوسائط الاجتماعية، السينما، المسرح،...»، هل يمكن لفنّ الغرافيتي أن ينحو مجالاً واسعاً متحرّراً من الأحكام القبلية التي صاحبته، لكي يصبح فناً للتعبير الفنّي والجمالي؟

يظلّ فنّ الغرافيتي اليوم في المغرب، وبعد انتظامه في مهرجان يحتفي بهذا الفنّ، صورة الهامش المغربي العميق، وشكلاً اجتماعياً بحمولات ثقافية وسوسيولوجية، وحالة إنسانية لهذا الكائن الاجتماعي المغربي، والأهم أنه يندرج اليوم في فنون الشارع متحرراً من قاعات العرض. لقد استطاعت التجربة المغربية أن تحتوي هذا «الفعل المتحرر» وأن تجعله مكوناً لفنون الشارع، التي تشهد السنوات الأخيرة حِراكاً لافتاً في المغرب. وهو ما سيعطي للتجربة المغربية تحوّلاً مهماً يقوده إلى الإبقاء على صوته القريب من هموم المواطن المغربي، والأقرب إلى تمثّل شجونه الثّقافيّة البسيطة.

# ما ورد في نازلة الذهب الموريتاني

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تستأثر نازلة الذهب هذه الأيّام بأحاديث مجالس الشاي الأخضر الموريتاني، فقد اقتحم عشرات الآلاف صحراء الشمال رغم لفح حرّها وندرة مائها وقِلّة ساكنتها، فحوّلوها من مفازة مَخوفة إلى «نقطة ساخنة»- كما يسمّونها - مأهولة عامرة بالحياة، فقد لبّى كثير ممّن ملك الزاد والراحلة والقدرة نداء الحج الأكبر إلى كعبة النّهب، فالقوم بين متنقّب يتّخذ من لثامه مجنا يتقي به لفح شمس الصيف الحارقة مشمّر للتنقيب والبحث عن هذا الجوهر النفيس، وبين منْ يُنقّب عن أخباره، متتبعاً طرائفه وقصصه التي فتنت الناس.

لم يكنْ أحد من الموريتانيين يتصوّر أن رماله الزّاحفة وأوديته المقحلة وشواطئه الخالية يمكن اقتناص قطع من الذهب الخالص منها بكميات مغرية لا تكلّف تقانة أكثر من مركب هو سيارة رباعية الدفع عابرة للصحراء، وجهاز يدوي كاشف، وفأس صغيرة لاستخراجها، وغربال يميّز به عوالق هذا الجوهر النفيس برمل طالما ضاق به ذرعاً، حيث تغمر زواحفُه حجرَه وشجرَه. فعلى صعيد واحد تقف اليوم عشرات آلاف المنقّبين على أرضها الرملية، يدفعها العوَز والفاقة، ويحدوها أمل الغنى والثراء، تتمنى أن تخرج لها الأرض أثقالها، فمنهم ثُلّة قليلة غنمت قطعاً ذهبية، خاض فيها الناس بين مضخم مهوِّل، أو مُقلّل مهوِّن من حجمها، ومن هؤلاء النّقابة من ينتظر صامداً على صعيد أرض الحلم، خائضاً غمار البحث والتنقيب، يشدّ أزْر صموده واقعٌ اقتصاديّ مُزرٍ، أنفق بعضهم ثروته للعبور إلى أرض الذهب لتجاوزه، وهمةٌ تشحنها أماني الغنى السريع متى تبخرت أسلمت البلد إلى هزة اجتماعية قد لا تحمد عقباها.

## منافسة بفأس ومكشاف!

يعود تاريخ التنقيب عن المعادن النفيسة في موريتانيا لعِدّة عقود، لكن استثمار شركات بريطانية وكندية في منجم (تازيازت) في العقد الأخير كشف عن مخزون ضخم من الذهب جعل شركة (كينروس) الكندية تدفع باستثمارات هائلة للتخطيط لجعل هذا المنجم ثاني أكبر منجم للذهب في العالم، بعد أن وصل إنتاجها عام 2015 إلى 602 طن من الذهب.

وفي غمرة ذهول الناس وحيرتهم في تفسير ظاهرة الذهب السطحي تسلّلت إلى الطّلعة الشغوف بكشف خبايا هذه الظاهرة شائعات امتزجت الحقيقة فيها بالخيال، ولبست لبوساً سياسياً، بدا فيها توجيه طرفي المعادلة السياسية من موالاة ومعارضة، ولَعلّ من أغرب هذه الشائعات ما تردّد على بعض المواقع من ادعاء قيام عصابات دولية برمي 30 كلغ من الذهب في (تازيازت) لتضليل المواطنين وربح المليارات من جيوبهم، لبيع أجهزة الكشف ولفت أنظار المواطن عن الأوضاع المعيشية الصعبة ومغامرة تغيير الدستور وربح المليارات عن طريق جمركة الأجهزة وضريبة



الترخيص، وبالرغم من صعوبة تصديق هذه الشائعة إلّا أن بصمات التوظيف السياسي تبدو جليّة عليها.

## بين أمل الثروة ويأس الإفلاس

لئن كانت نازلة الذهب، بحسب بعض المحللين، مغامرة شعبية غير محسوبة العواقب، يخشى أن تدفع بمستثمرين صغار إلى الإفلاس إلّا أنها أنعشت سوق السيارات رباعية الدفع بيعاً وإيجاراً، وأكسبت خزينة الدولة مبالغ معتبرة هي عبارة عن رسوم التراخيص وجمركة الأجهزة، كما بيعت آلاف أجهزة الكشف عن المعادن، وهو ما دفع الكاتب المختار ولد داهي إلى استعراض تأثير هذه النازلة بالأرقام داعياً الحكومة إلى كشف حقيقة هذا الذهب للشباب الحالم مخافة أن تتحطّم أحلامه على صخرة اليأس، يقول في تدوينة له بعنوان (حمى الذهب: أرقام وشُبَهُ أوهام): «نظراً لأهمية وَاعِدِيَّةِ «الأرقام الاقتصادية لحمى الذهب الحالية (6 مليارات و800 مليون عائدات للخزينة، 68000 فرصة عمل، و51 مليار أوقية لإنعاش الدورة الاقتصادية) فإن الأمر يستوجب بياناً حكومياً بمجلس الوزراء حول حقيقة» الذهب السطحي «وذلك خشية أن يصاب الشباب الحالم بصدمة خيبة الأمل!».

## الذهب.. نذير شؤم وجالب نحس

ليس هذا الشؤم راجعاً إلى ارتباط الذهب بنحس المكائد وركوب رواده الأخطار في طلبه وتعرُّض أصحابه لحبائل العصابات، بل يتعلّق الأمر بقبائل غير بعيدة من مُتنقّب الذهب تتشاءم به، وتربطه بالشرور، فلا يقتنيه رجالها، ولا تتزيّن نساؤها بحُليّه، وينكر أحد من التقتْهم مجلة «الوحة» من أفراد هذه القبائل أن لديهم اعتقاداً راسخاً أن من لمس هنا المعدن النفيس منهم إما أن يصاب في نفسه وأهله أو ماله أو يصاب له قريب أو حبيب، ولنا فهم يتحاشون الاقتراب منه أو التعامل به، ويعتقد آخرون أن للجن كموناً بهذا المعدن الثمين المدفون بالأرض، فلا يُؤمن على من نقّب عنه أن يتخبطه الشيطان من المس، فهذه القبائل اليوم أقلّ الناس اكتراثاً بحمى الذهب.

## ما كل ما يلمع ذهباً

قديماً قيل في المثل مَا كل بَيْضَاء شَحمةً وَلَا كل سَوْدَاء تَمْرَة، وقيل في المثل حديثاً ما كل ما يلمع ذهباً، ومنذ انتشرت حمى الذهب وردت أخبار من أطراف عديدة من الوطن عن قوم فتنتهم معادن لمّاعة حسبوها جواهر نفيسة ليتبيّن في ما بعد أنها مجرد حجارة عادية، ويحذر بعض الخبراء الموريتانيين من الاغترار بنوع من المعادن يكثر بمنطقة التنقيب ذهبيّ اللون لمّاع يُدعى (البايرايت) يلقّبه البعض ذهب المجانين أو الذهب الكاذب. والحقّ أن الأخبار التي ترد مؤخّراً من ساحة التّنقيب تتحدّث عن بريق بلا ذهب، فقصته يخشى البعض أن تتحوّل إلى خيال.



## التنقيب والتنقيب المضاد

من طرائف التنقيب المتردّدة على الألسنة أن رجل أعمال اصطحب معه عمالاً للتنقيب بأجر على أن يكون له محصولهم، وزوّدهم بجهاز كاشف، فعثروا على قطع من الذهب أخفوها عنه، فما كان منه إلّا أن انتظرهم حتى استسلموا لنوم عميق، فطفق ينقّب عن ذهبه مُمَرِّراً جهازه على جيوبهم ليفضح الكاشف أسرارهم، ويورد أحد الكُتاب قصّة أخرى لزوج عائد أخفى قطعاً ذهبية عن زوجته التي باعت حُليّها لتجهيزه رغبة في حلي أكثر، فما كان منها إلّا أن انتظرته حتى غَطّ في نومه، فكشفت صيده الذهبي بجهازه، وأخذت نصفه عوض حليّها، لكنه بعد الاستيقاظ افتقد شطر كنزه الذهبي، فاستنجد بسلاحه الكاشف الذي أرشده إلى مخبأ زوجته، فطلّقها، لتغلق أستار قصة الزوجين ونهبهما على نزاع أمام القضاء.

## شعراء الذهب وكتّابه

الموريتاني محمدو بن حنبل الحسني كتب قصيدة جاء في مطلعها:

أضرم الهمَّ سُحيْراً فالتهَبْ
لمعُ برقٍ برُبيّات الذّهبْ

واليوم يعلّق المدونون على هذا البيت الذهبي، فيكتب محمد فال محمد حرمة: «هنا ابن حنبل الحسني يملأ الأرض ذهباً ويتحدّث عن رمال من الذهب في مكان ما من الصحراء لو عرف حجّاج تازيازت الأبرار مكانها الآن لكان لهم معها شأن آخر».

ويعلّق الكاتب حبيب الله ولد أحمد على هذا البيت قائلاً «إن البرق الذي لمع مجلاً «ربيات» نهب الشيخ محمدو أبقى وأنقى من بروق الطمع التي تضيء الآن «روابي تازيازت»، والخوف كل الخوف من أن يطغى البريق الوهمي الزائل لتلك «الروابي» والذي يكشف عن الجشع والجوع ومطاردة ثروة لم يبقِ منها الأجانب شيئاً على البريق الخالد والطاغي لـ«ربيات» نهب الأخلاق والفتوة والمجد».. ويصرح هذا الكاتب بأنه غير مفتون بحمى الذهب، بل له تعلُّق بذهب من نوع آخر، يقول: «شخصياً لو قدر لي أن أطلب «رخصة» للتنقيب، واقتناء جهاز للكشف عن المعادن النفيسة، لطلبت ترخيصاً بالإقامة في «ربيات» الشيخ، منقّباً عن تراث من العربية والأخلاق والقيم الفاضلة... نحن بحاجة للتنقيب عن معدننا الأصيل، معدن الوحدة والنخوة، والكرم والشهامة، والتديّن والصدق، والتعايش والحب، فذلك هو معدن الذهب الحقيقي، ولسنا بحاجة للتنقيب عن غبار ذهب أخذ الأجانب معدنه وخلاصته، وتركونا لنفتتن به ونتصارع عليه غباراً مسموماً قاتلاً، وبريقاً خادعاً، وقاعاً صفصفاً».

فجّرت هبّة الذهب بموريتانيا عِدّة قضايا استثارت أقلام كُتّاب ومدونين وألهمت أدباء وشعراء وعكست توق شعب طمّاح للمغامرة، لمَعَ أمامه بريق حلم ذهبي، شمّر الجميع لمعانقته، فهل يهتدي المنقبون عن الذهب إلى حلم الرفاهية المنشودة أم يخدعهم بريق خُلّب، ويسلمهم سحاب جَهام إلى مزيد من المحل والفاقة، فيصيبهم اليأس من حيث ابتسم لهم الأمل؟.



إيزابيلا كاميرا

# حرّيّة التنقُّل، أم الجميع في القفص؟

القرار الأخير في فيينا ببناء جدار لإغلاق الحدود التاريخية بين إيطاليا والنمسا ترك الكثير منا في حيرة وقلق. ولكن كيف، هل تغلق الحدود الآن في الوقت الذي يعبر الكثير من الناس إيطاليا للوصول إلى بوابات أوروبا الغنيّة؟ كم من البلدان الأوروبية الأخرى تزمع إغلاق حدودها في هذه اللحظة التاريخية؟ إنه مشهد مريع، كنا لا نتمنى أن نراه أبداً، يتحقّق اليوم تحت سمع وبصر الجميع.

لقد ولدت في وقت لم تكن فيه أوروبا الموحّدة قد وُجِدَتْ بعد، وكان الانتقال من بلد إلى آخر يحتاج جواز سفر. أما أولادي فهم على العكس ولدوا في بلد كبير يُدعى أوروبا، حيث الانتقال من جانب إلى آخر منه لم يكن يحتاج حتى لإظهار جواز السفر، وكانت تكفي بطاقة الهوية فقط. في المرّة الأولى التي ذهبت فيها للخارج كانت تحدياً للنمسا من خلال حدود البرينس، التي أصبحت الآن في بؤرة الأخبار بسبب هنا الحاجز القديم/الجديد الذي قرّرت حكومة فيينا بناءه من جانب واحد، دون التشاور مع إيطاليا. منذ وقت طويل استسلم والدي لإصراري، إصرار الفتاة الصغيرة، على عبور «تربة الوطن المقدسة»، والذهاب إلى الخارج، لأنني لم أترك إيطاليا قبلها، ولأننا كنا في ذلك الوقت في بلد على الحدود بين إيطاليا والنمسا. وهكذا أخذنا حافلة ذات يوم جميل، من بلدة جبلية، وبدأنا معها ما اعتبرته مغامرة كبرى.

طوال الرحلة، كان والدي لا يكفّ عن أن يقول لي إنني ينبغي أن أظلّ منتبهة جيداً لأننا على وشك أن نترك «تراب الوطن الحبيب» لكي نذهب إلى الخارج، وأنه ينبغي علينا لكي نعبر الحدود أن يفحص حرس الحدود وثائقنا، بل سوف يضع تأشيرة دخول على جوازات سفرنا، شاهدة على النكرى الأبدية لهذه «الرحلة». بعدها كان عليّ أن أظهر بمنتهى الفخر جواز سفري لمن يجلس إلى جواري. أتنكر ما عشته من انفعال كبير وأنا أرى نقطة عبور الحدود والعلمان يرفرفان، الإيطالي من جانبنا والنمساوي على الجانب الآخر، بضعة أمتار ويصبح العالم عالمين، واللغة لغتين، والدولة دولتين.

في الحقيقة لم يكن الأمر كما كنت أتخيّله، لأن العديد من السكان في هذا الجزء من إيطاليا كانوا قد أصبحوا بالفعل «نصف نمساويين» وكانوا يتحدّثون باللغة الألمانية. وكانت اللافتات لعِدّة كيلومترات مكتوبة باللغتين، الإيطالية والنمساوية، في ثنائية لغوية حقيقية. تجاوزنا الحدود وتبدّلت الكتابة بلغتين إلى كتابة بلغة واحدة، هي الألمانية فقط. لماذا؟ في ذلك الوقت كنت أصغر من أن أفهم الأسباب السياسية لما بدا لي ظلماً.

عندما رويت هذه الرحلة التاريخية لأبنائي لم يفهموا عن أي قرن بعيد أتحدّث. فقد ولدوا في أوروبا الموحّدة، حيث تنهب من بلد إلى آخر ببساطة شديدة، ولا توجد نقاط تفتيش، وقد ولّت الحواجز وإذا كنت غير منتبه بدقة عندما تنهب بالسيارة من بلد إلى آخر، فقد لا تلاحظ المكان الدقيق لنقطة الحدود بين دولة وأخرى. نعم، هناك بالتأكيد اللافتات والجمارك القديمة التي أصبحت من المعالم السياحية، ولكن عليك أن تكون منتبها جداً لتفهم أن دولة قد انتهت وبدأت دولة أخرى. هذه هي أوروبا التي اعتدنا عليها جميعا: أوروبا المطارات التي أصبحت تشبه محطات الحافلات الكبيرة، حيث تستطيع السفر ببطاقة الهويّة البسيطة، بل وفي بعض الأحيان لا يطلبها منك أحد. وبطبيعة الحال، كان عليك أن تكون أوروبياً حتى تتمتع بهذه الامتيازات، فلم يكن الأمر كذلك بالنسبة للأشخاص القادمين من دول خارج اتفاقية شنغن، أو خارج أوروبا، ولكن بالنسبة لنا نحن الأوروبيين بدأنا حقاً نشعر أننا جزء من عالم واحد كبير. واليوم، من الذي حطّم هنا الحلم؟ يبدو أمراً غير معقول، ولكنه الخوف الغبي الأعمى من المهاجرين الذين يفرّون من مصيرهم المحزن. ونحن، بدلاً من مساعدتهم، كما ساعدنا آخرون، عندما كنا نحن المهاجرين، أغلقنا الأبواب في وجوههم، وبنينا الجدران والحواجز الفاضحة مثلما فعلت المجر وصربيا وكرواتيا وسلوفينيا، أو الجدار العازل بين مقدونيا واليونان.

ولكن هل أصبحت ذاكرة أوروبا حقاً بهذا الضعف؟ يكفي أن ترى العرقيات الكثيرة التي تتكوّن منها فسيفساء الولايات المتحدة لكي تفهم كَمّ الرخاء الذي أنتجه المهاجرون. هناك قول مأثور يقول «إذا كنت قد ولدت أكثر حظاً من غيرك فالأفضل لك أن تبني مائدة طعام أطول بدلاً من بناء سور أعلى». كان بإمكاننا أن نعيش في عالم جميل، حيث يستطيع الناس التحرُّك بحرّيّة، وبدلاً من ذلك، نحبس أنفسنا في أقفاص مريعة، مع مخاوف لا تليق بالبشر. قد يقول قائل إننا بهذا سوف نكون أكثر أمناً. والحقيقة أننا بذلك سنكون أكثر أنانية وأكثر فقراً وأكثر غباء.


HAZARD
17



# ثقافات رمضان



إذا تحن دقّقنا النّظر في المجتمعات الإسلامية الممتدّة من إندونيسيا إلى المغرب، خلال شهر رمضان الكريم، فإننا سوف نلمس حدوث تغيّرات إيجابية في شخصية الإنسان المسلم لم تكنْ في الحسبان، أو على الأقلّ، تمرّ مرور الكرام دون أن تلفت انتباهنا، ومنها الإقبال على القراءة، وكذلك التّوق إلى المتع الفَنّيّة كمشاهدة المسلسلات الدرامية، والسعي إلى راحة البال والضحك والهناءة، وهي كلها أمور تدل على الصحة النفسية..




# رمضان في غَزّة

## الثّقافة في شـــهر .. والشهر في ثقافة

غَزّة: عبدالله عمر

شهر رمضان يرتبط بطقوسه التي تميّزه عن بقية شهور السنة، هذه الطقوس ليست اجتماعية فحسب وإنما مع تكرارها وتنوّعها باتت إرثاً ثقافياً خاصاً، يميّز بين شهر وآخر.

وغَزّة كغيرها من المدن كان لها خصوصية، استلهمت من خلالها موروثها الثّقافي والإنساني، بسبب الظروف التي عايشتها طوال الحقب التاريخية، أو حتى بحكم الجوار مع بلدان تتنوّع ثقافاتها.

إذا كان الحديث عن شهر رمضان فلا بد أنك تتحدّث عن أجواء روحانية إيمانية تطغى على سلوك الجميع في هنا الشهر الفضيل.

وإذا تحدّثت عن شهر رمضان فأنت تتحدّث أيضاً عن ممارسات خاصة بهنا الشهر عن بقية شهور السنة، بعضها أخذ في التلاشي مع تطوّر الوقت مثل المسحراتي ومدفع رمضان.

«المسحراتي» هي المهنة التي تطلق على الشخص الذي يوقظ الناس في ليالي شهر رمضان المبارك لتناول السحور الذي بدأت الناس تعرفه في مصر وانتقل إلى فلسطين مبكراً، وبات صورة لا يكتمل

شهر رمضان بدونها، وأصبح يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشعبية الرمضانية، وعنصراً أساسياً من ثقافة المجتمع عن الشهر الفضيل.

ومع تطوّر الوقت استغنى الأغلب في الوقت الحاضر عن المسحراتي بساعات المنبه ومنبه الجوال، ولكن يبقى له الأثر الجميل في النفوس لبساطة المسحراتي محافظاً على وجوده، وبدأ يأخذ أشكالاً متعدّدة، بطقوسه المصاحبة لقدومه كالنقر على الطبل، وشدو الأهازيج الشعبية، وبعض التهليلات أو الأناشيد الدينية، فأصبح من أكثر الأمور التي ينتظرها الصغار والكبار على حَدٍّ سواء، ويشير الحاج أحمد العجلة- والذي يعمل في هذه المهنة متطوّعاً منذ ما يزيد على عشرين عاماً- إلى أن هذه العادة التي حافظ عليها المسلمون في كثير من البلدان رغم تطوّر الزمن، أصبحت ثقافة رمضانية خاصة بهذا الشهر، لا يكاد ينكر إلّا إذا نُكِرَ التسحير والمسحراتي، ولا تكتمل الأجواء الرمضانية إلّا به، مؤكداً أن العمل انحصر في السنوات الأخيرة داخل الحارات الشعبية فقط، ولكن لا زالت مهنة المسحراتي تحافظ على بهجتها لدى الصغار والكبار كلّ عام.

كذلك مدفع رمضان المستخدم منذ العهد المملوكي، ومهمته إنذار الناس بدخول وقت الإفطار، كان احد المظاهر المميّزة للشهر الكريم، ولم يتبقَ منه سوى ذكريات يحملها كبار السن، عن ذلك المدفع المثبّت على منصة كبيرة في طرف المدينة، يطلق قذائفه مع أذان المغرب إشارة بدخول وقت الغروب والإيذان بتناول الطعام.

شهر التعبُّد والنوافل، هو شهر «التراويح»، السُنّة التي تحوّلت لتصبح جزءاً من ثقافة الشهر الفضيل وأساساً يجمع الناس على أهميته، مساء كلّ يوم بعد صلاة العشاء، تجد فيه المصلين يتوجهون فرادى وجماعات لأداء هذا النسك الرمضاني.

أبو تحسين بعلوشة يروي ذكرياته التي لم تنقطع منذ ما يزيد على أربعين عاماً، حول صلاة التراويح في مدينة غزّة، فيقول: رمضان يعني التراويح، يعني أن هناك ساعتين من الزمان نقضيهما في المسجد، بين الصلاة وقراءة القرآن والاستماع إلى الخطب والمواعظ الدينية، يعني اجتماع











الأهل والأصحاب هناك، كلٌ يسعى من جهته للتزوّد بالحسنات طلباً للمغفرة.

أبو تحسين الذي لم ينقطع عن أداء صلاة التراويح منذ بدأ صيامه طفلاً يعتبر التراويح أكثر من مجرد صلاة، وأبلغ من مجرد عادة رمضانية، فيرى فيها ثقافة سائدة تعبر عن الشهر الكريم.

البسطاء أيضاً لهم قواميسهم التي باتت تعرف على أنها ثقافة مجتمع كامل، اعتاد على أمور مُعيّنة في وقت مُعيّن، وأصبح يمارسها بنات الآلية منذ سنوات طويلة، كالتسوّق في شهر رمضان، ولهنا أماكن مخصّصة تنشط فقط في هذا الوقت من العام، بالإضافة إلى نوعية البضاعة التي يحرص المتسوقون على شرائها، والتي تتعلّق أيضاً بالمناسبة ذاتها، بدءاً من فوانيس رمضان التي يلبيها الأطفال بكثرة للتجوّل فيها ليلاً خلال الشهر، إلى أنواع المأكولات والمشروبات التي ارتبط اسمها برمضان حتى باتت تعرف به ويعرف بها لدى العامة، مثل الخروب، والمخللات والقطائف، والعديد من الأكلات التي تحرص ربات البيوت على إعدادها لعائلاتهن، مع نشاط كبير للعزائم العائلية والاجتماعية، وانتشار موائد الرحمن التي يقبل عليها الفقراء أيضاً، كلها مجتمعة تعني للمتابع من بعيد أن ثقافة من نوع خاص نشأت داخل المجتمع، خاصة بشهر دون غيره من شهور السنة.

لكن الكاتب حسين أبو حمدة يرى شهر رمضان من وجه نظر أخرى، غير تلك التي يراها الناس، فالوقت الذي ينقطع فيه الناس عن الأكل والشرب طوال النهار، يراه أبو حمدة مناسبة رائعة لزيادة حصيلة القراءة، بدءاً من قراءة القرآن الكريم، إلى تنوّع القراءات في شتى المجالات.

ويستنكر أبو حمدة برنامجه الرمضاني طوال السنوات الماضية، والتي زاد فيها



غلته من الكتب التي ينجزها خلال الشهر الكريم، من كتب السيرة إلى القصص والروايات، وصولاً إلى الكتب العلمية والثّقافية والتي يزيد عددها على ستين كتاباً، وفقاً له.

ويدعو أبو حمدة الجميع إلى التفكير بالشهر الفضيل من وجه نظر أخرى جديدة، ومختلفة إلى حَدٍّ ما، فهو مناسبة للتفرّد والتأمّل والقراءة، وأن الاستفادة منه في أمور مهمة لا تقلّ أهمية عن الاستفادة من أوقاته في العبادة، مما يعني أنك أمام فرصة حقيقية لبناء العقل كما بناء الروح.

في جانب آخر ينهمك جمال الدين أيوب مع فريقه؛ في التجهيز للمسابقة الثّقافية الكبرى التي تنظمها وزارة الشباب والرياضة الفلسطينية في غَزّة، وتشارك فيها كافة الأندية الرياضية والمراكز الشبابية.

هذه المسابقة التي تكرّر تنظيمها خلال الخمسة أعوام الأخيرة في شهر رمضان برعاية تجارية من كبرى المؤسسات الخاصة العاملة في فلسطين تُعدّ من أهم المسابقات الثّقافية، وحول هنا يقول أيوب: نسارع الوقت لنكون جاهزين خلال الموعد المحدّد، فلم يعد أمامنا الكثير من الوقت.

ويرى أيوب أن العمل الثّقافي أمر ممتع للغاية، خصوصاً إذا ما فُتِحَ فيه المجال للمنافسة والتحدي، وأن الإعداد والتجهيز للبرنامج مستهدفاً فئة الشباب أمر في غاية الأهمية، ويترك أثراً كبيراً على الحركة الثّقافية.

ويشير أيوب إلى أن المسابقة هنا العام تحظى باهتمام كبير من قِبَل الراعين لها، كما تحظى على اهتمام إعلامي على اعتبار انتظامها خلال السنوات الماضية جعل منها حدثاً فريداً يأتي في وقت مميّز من العام خلال الشهر الفضيل.

ويؤكد على أن قطاع غَزّة كان دائماً ما يحتاج إلى مثل هذه البرامج التي تزيد من تفاعل الشباب في الحياة الثّقافية ونقلها من الصالونات إلى الأندية والمراكز، عبر جعلها منافسة يحبها ويفضلها الشباب في أجواء من الحماسة والتشجيع.

أما الشاعر والروائي مسعود الباشا فهو يرى شهر رمضان من منظور آخر، وهو المنظّم لصالون قرطبة الثّقافي، هنا الذي ينشط في شهر رمضان أكثر من غيره، ومع اقتراب الشهر تزداد وتيرة التجهيزات ليخرج الصالون ببرنامج أدبي ثقافي ينتهي بمهرجان ومعرض فَنّي.

نشاط الصالون الأدبي للباشا ليس الوحيد في غَزّة، التي لجأ مثقفوها في السنوات الماضية إلى غياب دور وزارة الثّقافة والمؤسسات الرسمية وفقاً لكثير منهم، محاولين اتخاذ شهر رمضان مناسبة لتفرّغ العديد منهم من أعماله وارتباطاته.

وحول هنا يقول الباشا: يعمل الصالون أغلب أيام العام وينشط في العطل والإجازات، ولكن نشاطه اللافت في شهر رمضان له معنى آخر، ففي فترة زمنية محدّدة يمكننا تنظيم فعاليات كثيرة يساعدنا على ذلك تفرُّغ الكثير خلال هنا الشهر، والأجواء الجميلة التي نلقاها في أيام شهر الخير.

# الصوم والإبداع

وجدي الأهدل

معنى الصيام هو أن نكفّ عن التفكير في الشهوات. والحضّ على التحلّي بحسن السيرة والسلوك.

من المحتمل أن «جينات الطعام» عند الأمم التي تعيش في المناطق الجافة وشبه الجافة - ومنها الأمة العربية- تحمل خصائص مختلفة «إلى حَدٍّ ما» عن جينات الطعام التي تحملها الشعوب التي تعيش في المناطق الباردة والمعتدلة.

هنا الفارق الجيني «الطفيف» سوف تفرضه ظروف الحياة في بيئة صحراوية تعاني بصورة مستديمة من عوز في الغذاء وعلى مدار آلاف السنين.. ماذا يعني هذا؟ بشيء من المجازفة - لأنه لا توجد أدلة علمية تدعم هذا الافتراض- سوف نقول إن «جينات الطعام» التي يحملها الإنسان العربي تحمل تحفيزاً أعلى لإكراه الدماغ على التفكير في تدبير الطعام. بينما سوف نلاحظ أن الشعوب التي تتمتع بموارد طعام كافية ومنتظمة خلال أحقاب تاريخية طويلة سوف تكون «جينات الطعام» لديهم أدنى نشاطاً، والتفكير في الأكل أقلّ إلحاحاً. وهنا ينتج عنه فسح المجال أمام الدماغ للتفكير في قضايا أخرى.. من مثل تذوق الفنون والآداب، والرغبة في الاختراع والابتكار والاستكشاف والتغيير.. وأيضاً تنامي قدرة الدماغ على متابعة العمل بنشاط حول موضوع معرفي محدّد لإحداث التراكم والخبرة بما قد يمتد طيلة حياة الفرد.

هكذا يبدو أننا أمة واقعة في شباك قدرية جغرافية لا فكاك منها، وهل من حلّ لكبح النشاط الزائد لـ«جينات الطعام» عندنا؟ أليس من حقنا نحن أيضاً أن نتمتع بالفنون وقراءة الكتب وغيرها من اللذات العقلية الراقية كالتفلسف والتحليل والتجريد واجتراح كتابة الأعمال الإبداعية ذات الأصالة والعمق؟؟

هل حقاً أن «أمة اقرأ» لا تقرأ لأن غريزة الجوع البدائية هي الغالبة على طبعنا، وهي المحرّك غير المرئي لسلوكنا وأفكارنا؟!

يأتي الصوم شهراً في السنة كحلٍّ عبقري لكسر هذه الآلية الجينية المُعوقة عن التفكير الإبداعي. ومن الأمور اللافتة للتأمُّل أن الدين الإسلامي قد حقّق انتشاره الأوسع في المناطق المدارية «الجافة وشبه الجافة» الممتدة من صحارى وسط آسيا إلى الصحراء الكبرى في إفريقيا. لذلك فإن الله قد فرض صيام شهر رمضان على المسلمين ليس بغرض أن يفكّروا في الجياع، كما هو شائع، ولكن لكي يقهروا غريزة الجوع المسيطرة على تفكيرهم، والتي بالضرورة سوف تسحب نفسها على أسلوب حياتهم.

الصوم هو أحد أركان الإسلام، والهدف على المدى البعيد الذي يستهدف أجيالاً متعاقبة هو إحداث تعديل جيني بطيء يكبح صولة «جينات الطعام» ويحدّ من قوة تأثيرها، بما يُعزز من قدرات الإنسان المسلم على التعلّم والتفكير والإبداع.

إذا نحن دقّقنا النظر في المجتمعات الإسلامية الممتدة من إندونيسيا إلى المغرب خلال شهر رمضان الكريم، فإننا سوف نلمس حدوث تغيّرات إيجابية في شخصية الإنسان المسلم لم تكن في الحسبان، أو على الأقلّ تمرّ مرور الكرام دون أن تلفت انتباهنا، ومنها الإقبال على القراءة، وفي المقدمة طبعاً قراءة القرآن الكريم، وكذلك التوق إلى المتع الفَنّية كمشاهدة المسلسلات الدرامية، والسعي إلى راحة البال والضحك والهناءة، وهي كلها أمور تدل على الصحة النفسية.

يفعل الصوم مفعوله في الجسم، وبالتدريج يتدفق هرمون السعادة - السيروتونين- بصورة أفضل ما يؤدي إلى تحسُّن مزاجنا وإدخال الطمأنينة والسكينة إلى نفوسنا.

يوقظ فينا الصوم على مدى ثلاثين يوماً أو أقلّ شيئاً ما في داخلنا، أمر له علاقة بالتعالي على غريزة الجوع وبروز نزعات أكثر سمواً.. ثمّة شيء من النبل في أن نجوع بإرادتنا. حين نخوض تجربة الصوم لأسباب روحية فإن الدماغ يكون في حالة مختلفة



تماماً.. إنه ينفكّ من أسر التفكير الاعتيادي الظاهري السطحي منتقلاً إلى مستويات جديدة من التفكير التأملي الباطني القادر على النفاذ إلى الأعماق.

أحياناً سوف نتمكّن من أن نرى أنفسنا في مرآة صافية. حين نُدخل تعديلاً على نمط حياتنا اليومية، فإن الدماغ يستجيب بصورة رائعة، ويتوافر على إمكانيات فكرية أعلى لم تكن لتوجد لولا هذا «التعديل».

توجد «طاقة» معينة في الصوم، وأيّ شخص يقوم بتحويل غريزة الجوع البدائية إلى صوم له معنى، فإنه هو ذاته سوف يجني ثمار هذا «التحوُّل».

ورد في الأثر أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) كان يسأل أم المؤمنين عائشة (رضي الله عنها) إن كان عندها طعام، فإن قالت له «لا» فإنه كان يصوم ذاك النهار.

يحمل الصوم مفاجآت سارة لمن يعمل في حقل الكتابة الإبداعية. إن التوقّف الإرادي عن التفكير في الأكل والشرب وكافة الشهوات لساعات محدودة من اليوم، سوف يوفر لأدمغتنا فرصة ذهبية لتعمل بطاقتها القصوى، كما أن تعطيل مفاعيل هذه الغرائز مؤقتاً سوف يكسب العقل حيوية مدهشة، وسيكون الخيال متجلياً، والقلم أكثر طواعية.

إن الغزارة الإبداعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بترويض الذات، والصوم هو أحد الطرق الفعالة للتغلب على ضعف النفس وتقوية الإرادة.

إن كتابة أيّ عمل روائي لا يمكن له أن ينجح إلّا إذا تخلصنا من «الحاجة» إلى التفكير في الطعام. لقد اكتشف الأديب الروسي (تشيخوف) هذه الحقيقة المُرّة، وأدرك عجزه عن كتابة الرواية- رغم موهبته الأدبية العظيمة- لأنه لم يكن قادراً على إزاحة الخوف من الجوع من رأسه.. لقد عبّر عن هذا الشعور بطريقة مُلطّفة حين صرّح للأديب الشاب (مكسيم غوركي) بأن كتابة الرواية تناسب أكثر الأدباء الذين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا، وكان يقصد على وجه التحديد (تولستوي). وهذا التقدير صائب، لأن (تولستوي) سواءً وهو غني أو بعد أن تخلّى عن ثروته كانت مشاعره تجاه «الجوع» مختلفة عن مشاعر (تشيخوف) الذي نشأ في بيئة فقيرة.. وبكلمة واحدة فإن (تولستوي) صار روائياً لأنه تمكّن من إزاحة «الجوع» جذرياً من تفكيره.

وهذا التلميح النادر من أعظم كاتب قصة في كلّ العصور قد يكون الروائي العربي معنياً به، فإن نكتب الرواية ونحن تحت هيمنة الجوع - بمختلف مسمياته وشتى تمظهراته كالسعي إلى الشهرة واكتساب المكانة الاجتماعية- لن يؤدي أبداً إلى تطوّر الفَنّ الروائي لدينا.

نجد في القرآن الكريم قصة ذات ارتباط وثيق بموضوعنا.. فحينما ذهب النبي موسى (عليه السلام) مع الرجل الصالح (الخضر) في رحلة للتعلُّم، فإنهما وجدا جداراً مائلاً على وشك السقوط فعملا على إعادة بنائه، حينئذ تساءل موسى (عليه السلام) لماذا لا يطالبان بالأجرة.. ففاض الكيل بـ(الخضر) وقرّر أن يفارقه بعد أن كشف له أن تحت الجدار كنزاً ليتيمين ما زالا تحت الوصاية، وأنهما- أيّ الخضر وموسى- لم يقوما بهذا العمل لسدّ جوعهما، ولكن لغرض أكثر نبلاً.

صحيح أن موسى عليه السلام قد خسر صحبة (الخضر)، ولكنه على الأقلّ شُفي من عقدة الجوع.. وهي عقدة نفسية ترسبت في لاوعيه ولم يكن له يد فيها، وبحسب ما ورد في سياق القصة فإن هذه «العقدة» قد نشأت لديه في أول أيامه على الدنيا، حين ألقته أمه في نهر النيل وظَلّ يرفض المرضعات إلى أن وصلت إليه أمه فأشبعت جوعه.

ومغزى القصة القرآنية هو أننا عندما نتفوّق أخلاقياً على الشعور بالجوع سوف نصل إلى الكنز الذي في داخلنا.

# محاولة لترميم ما تشظّى



محمد الأصفر

رغم الأوضاع الاقتصادية السيئة التي تعيشها ليبيا حالياً، من ارتفاع معدل التضخم وفقدان السلع الضرورية، وانقطاع التيار الكهربائي وندرة غاز الطهي، ووقود السيارات في بعض المدن ومعاناة الناس من النزوح، والسكن في المدارس أو في بيوت مؤجّرة بسبب وجود بيوتهم في مناطق تحوّلت إلى ساحة حرب، أو داهمها خطر «داعش»، وأيضاً افتقار البنوك للسيولة لدفع مرتبات المواطنين بسبب توقّف تصدير النفط ومخالفات مالية أخرى، إلّا أن الجميع ينتظر شهر رمضان بشغف، ويرى فيه شهر رحمة وحب وتسامح وبركة، وكذلك شهر ترتفع فيه درجة الروحانية والعبادة والتقارب بين القلوب، شهر ينتزع الإنسان من حالة الجنون التي يعيشها، إلى حالة العقل والتريُّث وإعادة ترتيب الأمور وفق أن نحيا جميعاً، أفضل من أن نموت جميعاً.

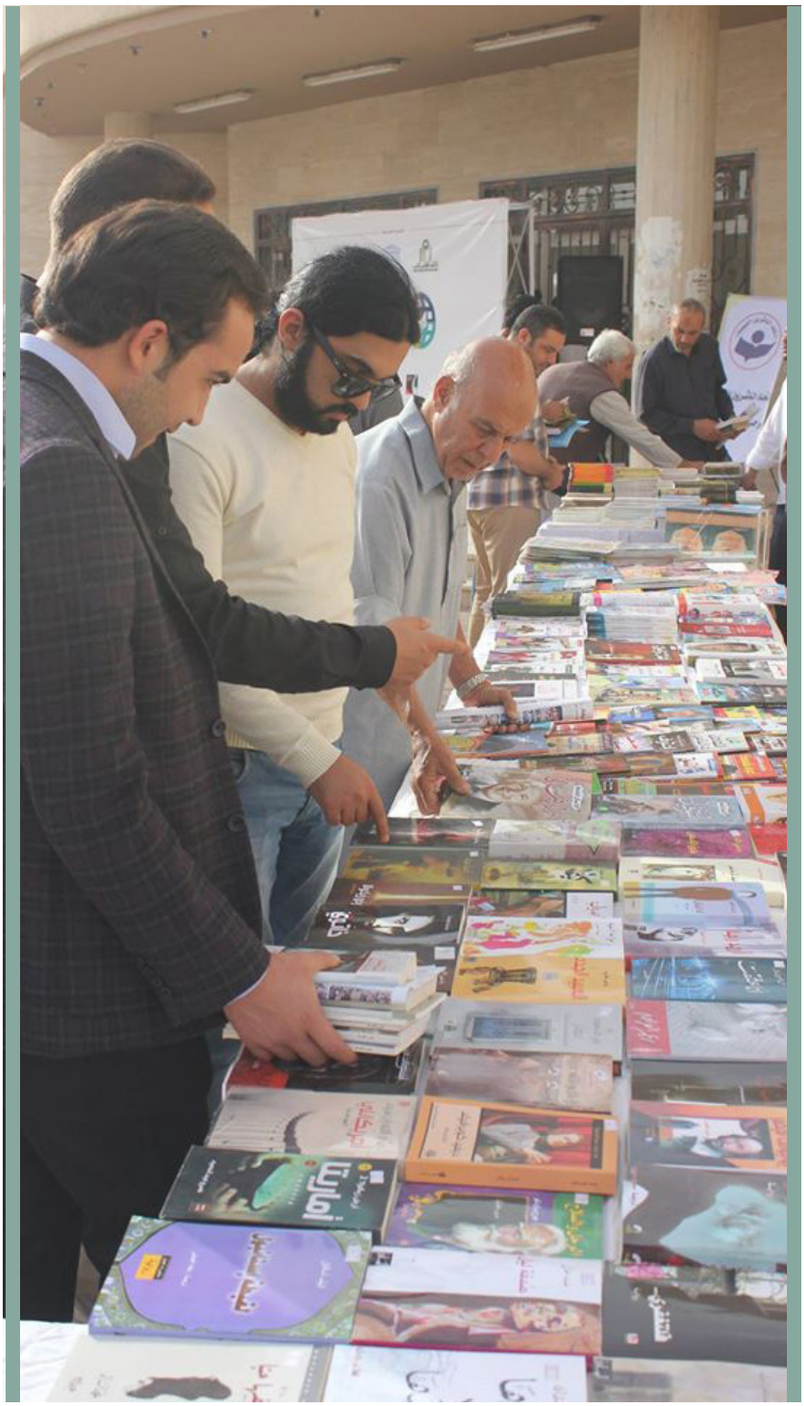
يقول الحاج بوراوي صاحب محل مواد غذائية: المهم أن يأتي شهر رمضان الكريم، ونحن أحياء، أشعر أن الكثير من المشاكل ستحلّ، رمضان رزقه معه، نحن شعب رغم كلّ شيء مازال نسيجنا لم يتهتّك، سنقتسم إفطارنا كالعادة مع الجيران، وسنساعد المحتاجين، وسنرسل الطعام للمسجد، لا شيء سيتغيّر، إنها عاداتنا.

ويضيف الحاج بوراوي.. كلّ الحنين حالياً أن أعود إلى الطاولة التي أنصبها كلّ شهر رمضان في ميدان سوق الحوت، لأبيع سلعي البسيطة هناك، والأهم من كلّ شيء هو أن أرى كلّ وجوه المدينة في ذلك الميدان، حتى من لم أره منذ عام يمكنني أن ألتقيه وأطمئن على أخباره.. رمضان جاء وجاء معه الخير وقريباً سيحلّ السلام في ربوع مدينتي، ونستعيد الأيام الحلوة.

الجميل في ميدان سوق الحوت ببنغازي في شهر رمضان، الذي هو الآن ساحة حرب، أنه ملتقى شعبي، ليس بالضرورة أن تشتري منه، أحياناً تتحصل منه على صدقة، والجميل فيه أنك ترى كلّ أهل بنغازي في هنا السوق مثله بالضبط مثل يوم صلاة الجمعة أو صلاة العيد، فإن كنت مختلفاً معهم أو في خصام يحدث العناق والتسامح بود ببركة هنا الشهر الكريم، وإن كنت معهم في وئام يزداد حبك لهم وتتفق معهم أو مع أحدهم على اللقاء ليلاً بعد صلاة التراويح للسمر أو لحضور نشاط ثقافي، أحياناً تلتقي مع صديق من مدينة أخرى فتدعوه للفطور في بيتك وتأخذه معك دون أن تعلم أهلك بأن معك ضيفاً، فالمعروف في شهر رمضان أن العائلات الليبية تطبخ عِدّة أصناف وأن الطعام دائماً يكفي الأسرة والجيران ويفيض.

الأستاذ ياسر حمودة، صاحب دار نشر «الحسام» ورئيس اتحاد الناشرين المغاربيين سابقاً يقول: رمضان في بنغازي له نكهته الثّقافية، منذ أكثر من عامين لم أفتح دار النشر بسبب وقوعها في منطقة اشتباكات قرب الفندق البلدي، الكتب مازالت هناك، لا أدري حجم الضرر الذي أصابها، أو القنائف التي أصابت مقرّ دار النشر، أعرف أنها لن تنهب، لا أحد يسطو على كتب هذه الأيام، لقد مضى زمن الوراقين اللصوص، ستبقى الكتب كما هي إن نجت من النار، ورغم ما نعانيه من فقدان مقرّ الدار المجهّز الذي أجبرتنا الحرب على تركه فجأة دون أن نخليه، لم نوقف نشاطنا في نشر المعرفة، جلبنا كتباً أخرى من مصر ومن مخازننا ومن الأصدقاء الناشرين في مدن ليبية أخرى، فتحت مقرّاً جديداً، وأقمت مع الزملاء الناشرين أكثر من معرض كتاب، في المدارس، في المستشفيات، في الساحات العامة، لا يمكننا ترك الكتاب سجيناً في الظلام، ولا يمكننا كسب لقمة عيشنا سوى من الكتاب، في شهر رمضان يزداد الطلب على الكتاب الديني.. خاصة المصحف الشريف، وأيضاً بقية الكتب الأخرى.

الأستاذ خليل العريبي مدير مكتب رئيس هيئة الثّقافة يقول: الحرب لم



توقف الفَنّانين والمثقفين عن نشاطهم، كلّ الأيام العالمية الثّقافية قد تمّ الاحتفال بها، يوم الشعر العالمي، يوم المسرح العالمي، يوم الكتاب العالمي، لا نريد أن ننفصل عن العالم ثقافياً، الثّقافة هي طوق الأمان، لا يمكن حَلّ مشاكلنا بعيداً عن الثّقافة، شهر رمضان الكريم سيشهد الكثير من الأنشطة الثّقافية والفَنّية، المسارح حُجِزَتْ من قِبَل الفرق المسرحية التي ستقدّم مسرحياتها خلال





شهر رمضان، وعن مواضيع المسرحيات يقول العريبي: المسرحيات والمسلسلات التليفزيونية معظمها تتحدّث عن مشاكل الناس الحالية في إطار كوميدي، تتناول مشكلة النزوح، والحرب، والتجاذبات السياسية، والصراع على السلطة من قِبَل المتناحرين الآن، مسلسل تليفزيوني بعنوان النازح نازح، مسلسل حليمة نيتها سليمة، أيضاً هناك مسرحية فريق الأحلام سيقدّمها مسرح السنابل للطفل من بطولة المخضرم ميلود العمروني.

هناك ندوات أخرى ستقام في شهر رمضان حول إعمار مدينة بنغازي، وكذلك ندوة حول الآثار الليبية التي تُسرَق وتُباع عبر الإنترنت في ظلّ الفوضى الأمنية الحالية والعمل على استعادتها وفق الطرق القانونية.. أيضاً لا ننسى معارض الكتب القديمة التي ستقام بشكل يومي في عِدّة ميادين وأحياء بالمدينة.

الكاتب أَنس بن غزي.. عضو ناشط في مؤسّسات المجتمع المدني، يقول إن عِدّة أنشطة خيرية ثقافية ستنتظم قبل بدء شهر رمضان كحملة خفض إيجارك والغرض منها أن يقوم المؤجرون للبيوت والشقق بتخفيض سعر الإيجار مشاركة منهم في دعم النازحين والفقراء ومحدودي الدخل، كذلك هناك الكثير من موائد الرحمن ينظمها الكشافة، وعِدّة مؤسّسات خيرية أخرى، كذلك توزيع سلع وملابس، وزيارات لدور اليتامى والمسنين، وحملات للتبرع بالدم، وأيضاً حملات نظافة للشوارع والأحياء السكنية.

الأندية الرياضية كذلك كالعادة ستقيم أنشطة ثقافية ليلية، أمسيات شعرية وقصصية ومعارض تشكيل، خاصة نادي الهلال الذي اشتهر بالمواظبة على تنظيم مثل هذه الأنشطة كلّ شهر، بالإضافة إلى نوادي الأهلي والنصر والسواعد والنجمة.. أما في العشية فستنتظم في ملاعب الأندية دوريات كرة قدم يتابعها الناس بشكل كبير، بالإضافة إلى مسابقات شطرنجية.

من جانب آخر تحدّث لنا القاص حسام أحمد، وهو عضو ناشط في مؤسّسة تناروت، مؤسّسة ثقافية أهلية دأبت على تنظيم أنشطة شهرية وأسبوعية في مجال الكتب والسينما والموسيقى، نحن سنتوقف في شهر رمضان، بعد أن اشتغلنا عاماً كاملاً، لكن سنكون حاضرين فاعلين وكل أعضاء ورواد المؤسّسة في الأنشطة التي تنظمها المدينة.

هناك أنشطة أخرى سينظمها مختبر بنغازي للسيميائيات السردية الذي يشرف عليه الناقد محمد عبدالحميد المالكي، سيحضرها نخبة من المهتمين بهذا الحقل النقدي، كذلك نشاط سيقدّمه مختبر القصة القصيرة من خلال ورش



للقصة يديرها الناقد أحمد التهامي.

وأمر الأنشطة الرمضانية لا يقتصر على بنغازي، فمعظم المدن الليبية بها أنشطة ثقافية، في طرابلس دار الفقيه حسن بالمدينة القديمة لها برنامج حافل، محاضرات تاريخية، ومعرض تشكيلي، وأمسيات شعرية، في طبرق الصالون الثّقافي الذي أسس مؤخراً له نشاط أسبوعي، في سبها بالجنوب الليبي سيكون لمكتبة اليونسكو هناك نشاطها الثّقافي المميّز، في واحة هون، ستكون هناك عروض مسرحية وحفلات فنّية.

من مصراتة اتصلنا بالتشكيلي عبدان معيتيق الذي تحدّث لنا عن أنشطة رمضانية سينظمها ملتقى رمل للفنّ التشكيلي، معارض وورش فنّية، الملتقى يشرف عليه الفنّان عمر جهان صحبة زملائه من فنّاني المدينة، وسبق أن نُظّم معرض تشكيلي دولي، وعِدّة معارض للمواهب الصاعدة.

تحدّث لنا أيضاً الشاعر يوسف عفط عن نشاط رمضاني مكثّف تنظمه مؤسّسة سيكلما الثّقافية، في الشعر والقصة والمسرح، وعن الهدف من تنظيم الأنشطة، يقول عفط، الثّقافة هي حصننا الأخير، الثّقافة تقرّب وجهات النظر، وتمكننا من الاتفاق وتحقيق السلام، والوقوف صفاً واحداً ضد التطرُّف والإرهاب.

الملاحظ أن الكثير من المؤسّسات الثّقافية الأهلية انبثقت مؤخراً، اتخذت أسماء أسطورية أو تاريخية قديمة، أو أسماء مدن اندثرت، أو نباتات ليبية اندثرت، كنوع من التشبث بالهويّة، والنأي عن التجاذبات السياسية، وإيصال رسالة واضحة لكل المتصارعين، بأن الثّقافة تنأى بنفسها عن الدم، وترحب بالحب والسلام والتسامح والحياة.

وكالعادة لن يحظى التليفزيون بمتابعة جيدة رغم وجود أكثر من عشرين قناة فضائية ليبية، ويفضل معظم المثقفين والناس حضور المسرحيات والأنشطة الرياضية أو متابعة قنوات فضائية عربية وعالمية، نظراً للسمعة السيئة التي اكتسبتها الكثير من القنوات بسبب تناولها للكثير من الأحداث بطرق غير موضوعية ومؤيدة لطرف ضد آخر وتورّطها في الكثير من المشاكل ونقلها للأخبار المزيّفة والداعية والمحرّضة للعنف، مما جعلها تفقد مصداقيتها وتفقد ثقة المتابع، ناهيك عن الدعم بالمال السياسي من هنا وهناك.

مؤسّسة تناروت، وتناروت هو اسم وادي في غرب ليبيا.. قريب من قرية درج وفي بداية الحمادة الحمراء وطن الطوارق، وتناروت هو اسم أمازيغي وتمّ اختياره للتأكيد على أن الثّقافة الأمازيغية والتباوية والطارقية والعربية والقريتلية كلها ثقافات ليبية تمثلنا.. وغرب ليبيا مثل شرقها كلّ هذه الأشياء تنوب في عموم الثّقافة الليبية.

مؤسّسة سيكلما، سيكلما هو «نبات زهري مُعمّر، فريد الشكل، متعدّد الألوان، ينمو في ظروف صعبة جدّاً وفي أماكن مُعيّنة في العالم، متفتح طوال العام له رائحة يضوع شذاها في فصل الربيع فقط».

أيضاً ملتقى السلفيوم، وملتقى رمل وغيرهما، الثّقافة تنأى عن السياسة حتى في العناوين، كنوع من الاحتجاج على ما يحدث حالياً من تشظٍّ وانهيار يعصفان بالبلاد.

الكل ينتظر رمضان، ينتظر الأمل الذي سيحقن الدماء، ويوحّد الصف، استمرار الحال من المحال، والثّقافة مؤمنة بأنها ستنتصر دون أن تمس زناد البندقية، لقد عاشت دول قبلنا مثل هذه الحالة، ولم يخرجها من نار الضياع، سوى ثقافة السلام والتسامح والحب والثقة وبالنفس، الكل سيستثمر الحالة الروحانية التي ستعيشها البلاد، كفانا حديثاً بالأيدي، ولنمنح القلوب فرصة.



عبدالسلام بنعبدالعالي

# الفكر وفَكّ البناء

«ليست الشكوك هي التي تُفقد العقل، وإنما اليقينيات»
ف. نيتشه

كتب نيتشه: «لقد بلغ الإنسان درجة ثقافية بالغة السموّ عندما تمكّن من نبذ الأفكار الخرافية [...]، لكن عليه أيضاً، بعد أن بلغ هذه الدرجة من التحرّر، أن يقهر الميتافيزيقا حتى لو تطلّب منه ذلك أكبر مجهود فكري. لكنّ هنا يقتضي بالضرورة رجوعاً إلى الوراء. إن عليه أن يدرك التبريرات التاريخية والنفسانية للتأملات الميتافيزيقية، عليه أن يدرك كيف أن الإنسانية قد أفادت كبير إفادة من الميتافيزيقا، وكيف أن هنا الرجوع إلى الوراء هو الكفيل وحده بأن يصون أسمى ما حصلت عليه الإنسانية حتى الآن. إنني ألحظ اليوم، في ما يخصّ الميتافيزيقا، أن عدد الذين يقولون بسلبيتها ويؤكدون أنها مجرد خطأ، في تزايد مستمر، لكنهم قِلّة أولئك الذين يصعدون عندما ينزلون خطوات إلى الوراء».

ينبهنا صاحب «جينيالوجيا الأخلاق»- إذاً- بأن نبذ الخرافة ليس حماساً واكتساحاً، وإنما هو نكوص ورجوع إلى الوراء. فالفكر رويّة وتروّ أكثر منه عجلةً واندفاعاً، إنه توقفات وقطيعات وانفصالات، أكثر منه مواصلةً وجرياناً وانسياباً، وهو انعكاس يرتدّ على أعقابه مثلما يتراجع الشعاع الضوئي منعكساً على سطح المرآة réflexion.

لقد تعودنا أن نقرن فعالية العقل بالظّفر والتقدّم والبناء والنماء. غير أن التفاتاً إلى تاريخ العلوم، وخصوصاً تلك التي اعتبرت دوماً مهد العقلانية وأنموذجها الأرقى، وأعني الرياضيات، من شأنه أن يبيّن لنا أن ذلك الاقتران أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع الفعلي. فتاريخ العلوم، الذي هو تاريخ منتوجات العقل، هو أوّلاً وقبل كلّ شيء، تاريخ العثرات والأخطاء والأزمات. فالفكر لا يكون أمام المعرفة العلمية شاباً حديث النشأة، بل شيخاً مثقلاً بالسن، وعمره عمر أخطائه وأحكامه المسبقة. لكي ينتج موضوعاته ويهذّب مناهجه، يكون عليه، لا أن يتطلّع إلى أمام، وإنما أن ينظر إلى خلف، لا أن يراكم حقائق فوق ما تراكم من بداهات، وإنما أن يراجع نفسه ويعاود النظر، ويجتهد ويجاهد، ويصارع ويقاوم. فكأنه دوماً فكر مخدوع تُنصب له الكمائن، وتدبّر له المكائد.

لَعلّ هنا هو ما دفع الفكر المعاصر إلى أن يُعيد النظر في المنزلة الأنطولوجية والمعرفية للخطأ. صحيح أن أصحاب نظرية المعرفة التقليدية، كانوا، هم كذلك، يأخذون الخطأ في عملية المعرفة بعين الاعتبار، إلّا أنهم سرعان ما كانوا يتحايلون لاستبعاده بهدف إقامة الحقيقة وبناء صرحها. إذ لم يكن وجوده عندهم إلّا وجوداً عرَضيّاً. فنحن نعلم، على سبيل المثال، أن أبا الفلسفة الحديثة قد افترض شيطاناً ماكراً يخدع العقل ويغشه، بل إن ديكارت جعل في العقل نفسه فعاليات تعوقه عن المعرفة مثل الناكرة والخيال، وعلى الرغم من ذلك فإن العقلانية التقليدية لم تكن لتجعل الخطأ يتمتع بقوة تمكّنه من أن يصمد ويستمر في الوجود. فقد كانت هناك دوماً لحظة يرتفع فيها الخطأ ويزول ليدع المكان للمعارف الصائبة اليقينية. وما المهمة التي تبناها ديكارت لإقامة «المنهج» إلّا طريق للتمكّن من «حسن قيادة العقل» وتجنيبه الوقوع ضحية الأخطاء.

هنا الوجود «العرضي» هو ما سيقوم ضده الفكر الألماني ابتداءً من كنط الذي سيجعل الأوهام من صميم العقل، إلى أن نصل إلى ماركس الذي سيجعل الأيديولوجية من صميم البنية الاجتماعية. هنا لن تعود الأخطاء والأوهام من قبيل الكائنات العرضيّة الزائلة التي قد يعفينا منها قليل من الحذر وحسن النية وعدم التعجّل والسبق إلى الحكم ومراعاة قواعد بعينها، وإنما ستغدو من مكوّنات الذهن البشري بما

هو كذلك، بل من دعائم البنية الاجتماعية ذاتها.
ينبهنا الابيستمولوجي ومؤرّخ العلوم الفرنسي جورج كانغليم إلى الأهمية الكبرى لفيلسوف العلم الفرنسي غاستون باشلار والدور الأساس الذي لعبه في هذا المجال. ذلك أن الفضل كلّ الفضل يرجع في نظره إلى صاحب «الابيستمولوجية اللاديكارتية في إعادة الاعتبار لمفهوم الخطأ وتنزيله المنزلة التي يستحق. فهو الذي أوضح أن الفكر هو، أوّلاً وقبل كلّ شيء، قدرة على الغلط، وأن للخطأ دوراً إيجابياً في نشأة المعرفة العلمية. فالحقيقة تستمد معناها عند باشلار، من حيث إنها تقويم لأخطاء. فكأن «وجودها» مدين للخطأ. بل إن «صورة الفكر العلمي ذاته ليست إلّا حقيقة منسوجة على أرضية من الخطأ»، فـ «لا وجود لحقائق أولى ومعارف بدهية، بل إن الأخطاء هي الأولى». ففي البدء كان الخطأ. و«كلّ حقيقة جديدة تولد بالرغم من البداهة»، و«كلّ تجربة موضوعية صحيحة يجب أن تحدّد دوماً كيفية تصحيح خطأ ذاتي». فليس الخطأ والجهل، في نظر صاحب «فلسفة اللا» نقصاً وعيباً ولا وجوداً. ليس الجهل فراغاً معرفياً. الجهل كثافة وامتلاء. والمعرفة «لا تصدر عن الجهالة مثلما ينبثق النور من الظلمة». الجهل بنية متماسكة: «إنه نسيج من الأخطاء الإيجابية الملحّة والمتماسكة». إن الفكر، وهو أمام المعرفة العلمية «لا يكون قط حديث النشأة، بل يكون شيخاً مثقلاً بالسّن، لأنه يحمل من ورائه عمراً طويلاً، هو بالضبط عمر أخطائه». وعندما «يبلغ» الحقيقة فليس ذلك تطلعاً إلى أمام، بل مراجعة ورجوعاً إلى خلف. فكل حقيقة هي دوماً ما كان ينبغي أن نعتقده، وليس ما ينبغي علينا اعتقاده. كلّ بلوغ لحقيقة لا بد وأن يصاحبه نوع من «الندم الفكري».
لن تعود مسألة المعرفة، والحالة هذه مسألة نمو وبناء، وإنما ستغدو تراجعاً و«ندماً على ما فات» وما وقع الفكر ضحيته. هذا الالتفاف إلى ما فات، وهذا الرجوع قد يُسمى جينيالوجيا الحقيقة، أو حفريات المعرفة أو التاريخ التكويني، إلّا أنه يتبع الاستراتيجية ذاتها. لكن ما ينبغي التأكيد عليه هنا هو أن هذه الاستراتيجية، بما هي استراتيجية مضادة، فإنها لا يمكن أن تقوم في انعزال عن مقابلتها، إنها تقوم أساساً ضدها ولتقويضها والحفر في مسبقاتها. فلا بناء من غير تقويض، ولا حقيقة من دون أخطاء.
مقابل عقلانية ظافرة ما تنفك تحقّق انتصاراتها، تقوم اليوم عقلانية مجاهدة لا تنفك ترتدّ أعقابها وتصحح أخطاءها، وتسترجع ما فاتها. إنها عقلانية لا يهمها ما تحقّقه من انتصارات، وإنما ما تتفاداه من هزائم، وما تتخطاه من عقبات، وما تتجاوزه من أزمات. هي- إذاً- عقلانية تتغذّى على فشلها، ولا تنفك تحسّ بأن الفشل يلاحقها. والمفارقة هنا هي أن هذا الإحساس وهذا التشرّب لـ«ثقافة الفشل»، هو الكفيل وحده بأن يجعلها تنتصر وتتقدّم وتنمو.
يغدو إعمال الفكر، والحالة هذه، حدّاً من الاندفاع. إنه إيقاف و«فرملة» وكبح. وهو نوع من «بعث الفراغات» مقابل امتلاء يقينيات الدوكسا. كتب موريس بلانشو: «في فقرنا الفكريّ يكمن غنى الفكر. فالفقر يجعلنا نحسّ أنّ التفكير يعني دائماً أن نتعلّم كيف نفكّر أقلّ ممّا نفكّر، أن نفكّر في الغياب الذي هو الفكر، وأن نحافظ على ذلك الغياب عندما ننقله إلى الكلام». الفكر- إذاً- غياب وتفكير في الغياب. فأن نفكّر هو أن نتعلّم كبح جماح الفكر، أن نتعلّم أن نفكّر «أقلّ». هذا «الأقلّ»، هذا الخصاص والعوز manque، هو خصاص نسبةً إلى اغتناء وهمي، نسبةً إلى وهْم اغتناء . لا غرابة، والحالة هذه، أن يقترن الفكر اليوم، ليس بالتراكم والبناء والتشييد، وإنما بالنقد والتراجع والحفر و«فكّ البناء».

# السينما البديلة عربيّاً

## المخاض الموازي للحرّيّة



مشهد من فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبو نوار. رُشح لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية (2016)

في ملفنا هنا عن السينما البيلة في العالم العربي، يواجهنا الإشكال الذي يُجْمِعُ عليه المهتمون؛ وهو كون عملية تعريف ما يُعرف بـ«السينما البيلة» مسألة في غاية التعقيد. وعلى هنا، لا تخوض مواد هنا الملف في مسألة التنظير المرتبط بهنا المصطلح، وإنما تستطلع المعنيين عن واقع ما يُعرف بـ«السينما البيلة»، وذلك في حدود النسبية وتفاوت التحقّق أو عدمه.

شعار «السينما البيلة» تسرَّب إلينا، على غِرار تسرُّب أشياء كثيرة استعرناها لتغيير الواقع، من الأيديولوجيات إلى التقنية ومناهب الفنون وغيرها... في ما يخصّ السينما البيلة كتوجه أو تيار، لا بد من استحضار محطات سابقة كانت تمثّل خيارات بيلة، أبرزها؛ الواقعية الجديدة في إيطاليا، والمخرج المؤلِّف في فرنسا، بحيث يُنظر إلى هاتين المدرستين بكونهما ساهمتا في نشأة شعار السينما البيلة الذي رُفِعَ ضد هوليوود منذ الستينيات من القرن العشرين.

في العام 1972 كتب إدغار موران في مقدّمة كتابه نجوم السينما: «صيغ الفَنّ السينمائي بهدف دراسة الحركة: فأصبح أكبر استعراض في العالم الحديث. وآلة التصوير التي كانت غايتها نسخ الواقع سرعان ما انصرفت إلى فبركة الأحلام. وبدت الشاشة وكأنّ واجبها تقديم مرآة للكائن البشري، فما كان منها إلّا أن زوّدت القرن العشرين بأنصاف آلهة، أعني بهم النجوم». في نفس العام أي (1972) كان شعار «السينما البيلة» يُرفَع لأول مَرّة في المشهد السينمائي العربي، وذلك إبان فعاليات مهرجان دمشق لسينما الشباب العرب عام (1972)، وهو العام نفسه الذي خصّصت فيه مجلّة «الطريق» اللبنانية لهنا الموضوع ملفاً خاصاً، وكانت الأصوات حينها ترتفع بشعار السينما البيلة في ظِلّ مناخ سياسي أيديولوجي توخّى من السينما على غِرار باقي الفنون والآداب أن تكون بمرجعية يسارية تناضل وتعبّئ الجماهير ضد «العدو/المحتل»، وكذلك تكون موازية لسينما التنويم المجتمعي التي كان يموّلها النظام السياسي.

من جهة؛ يبدو من خلال هنا الملف، بأن السؤال الذي رُدِّدَ مطلع السبعينيات لا يزال مشروعاً: هل تجاوز الفاعلون في حقل السينما العربية مرحلة الشِّعار إلى مراكمة تجارب واضحة المعالم والخطوط الفكرية والإنتاجية بما يجعلها بحقّ سينما بيلة؟ ومن جهة ثانية، فتعميم المصطلح «سينما عربية» نورده هنا دون القصد بإلغاء خصوصية كلّ تجربة ليس فقط من بلد عربي إلى آخر، وإنما حتى من مخرج سينمائي إلى آخر!



## الفرص المتاحة لتيّار بديل

# ما لا يمكن التكهُّن به

حسام علوان (مصر)

يشير لفظ «بديل»- بحسب التحديد القاموسي لمعجم كولينز- إلى «نمط حياة وثقافة وشكل فَنّي وما إلى ذلك يعتبر من قبل معتنقيه بصفته أكثر مواءمة لكونه أَقلّ تقليدية وأَقلّ مادية وأَقلّ ارتباطاً بالصبغة المؤسّسية، وأكثر تواؤماً مع الطبيعة».، ومن ثَمّ يرتبط بالعديد من الممارسات المعاصرة كالطب البديل والطاقة البديلة وغير ذلك.

يُعدّ مصطلح «السينما البديلة» من أكثر المصطلحات عمومية وأكثرها لغطاً، وذلك بسبب عموميته الشديدة، فالمصطلح نشأ بالأساس في ظِلّ البحث عن بدائل للسينما التقليدية بالمعنى الهوليوودي والبحث عن صنع أفلام تمثل بديلاً للسينما التجارية ذات الموضوعات والأشكال التقليدية وطرح وجهات نظر مغايرة على المستويين السردي والشكلي. كان هناك دائماً اعتراض على المصطلح بسبب أن ما يقع تحته يستمد وجوده من كونه نقيضاً لكيان قائم بالفعل وليس بسبب تفرّده الفَنّي القائم بذاته، ولكونه يشير لطريقة ما لعدم صنع الأشياء لا إلى طريقة ما لصنعها. في الوقت ذاته وجد البعض أن عمومية المصطلح تتيح له إدراج أنواع مغايرة للسينما التجارية تحته، ومن بينها السينما الطليعية، والسينما التجريبية، وسينما قاعات العرض الفَنّية، وسينما المؤلّف، والسينما المستقلّة، وسينما الأندرجراوند وغيرها.

ومن ثَمّ فإن مصطلح السينما البديلة يمثل مظلة واسعة يوضع تحتها كلّ ما هو مخالف للسينما السائدة. لكن هناك جانباً آخر يجعل من مصطلح «السينما البديلة» مصطلحاً مثيراً، وهذا الجانب هو ما يمكن تسميته بالممارسة البريختية للعمل الفَنّي- نسبة إلى برتولد بريخت- حيث يركز المنهج البريختي على الجانب النظري الإبداعي وليس فقط على الجانب الإنتاجي، ومن ثَمّ فإن كون الفيلم تمّ إنتاجه بشكل مستقلّ أو بتمويل ذاتي أو خلافه لا يعني بالضرورة أنه يندرج تحت إطار السينما البديلة ما لم يقدّم تجربة فَنّية ثريّة في حَدّ ذاتها.

ولكي نفهم دور السينما البديلة بهذا المعنى لابد أن نتوقّف عند الجوانب الخاصة بعلاقة الفَنّ بالبرجوازية، بصفة البرجوازية هي المستهلك الرئيسي للفَنّ، تعمد السينما التجارية الى تقديم حكايات وشخصيات يمكن للجمهور البرجوازي التعاطف معها وتقدّم بناءً بسيطاً للواقع يمكن فهمه بسهولة، تكسر السينما البديلة هذا الحاجز لتقدّم سينما أكثر تعقيداً وربما أكثر إزعاجاً للجمهور البرجوازي. هذا من ناحية المضمون، أما من الناحية الإنتاجية، فيجب الإشارة الى

> مصطلح السينما البديلة يمثل مظلة واسعة يوضع تحتها كلّ ما هو مخالف للسينما السائدة



«آخر أيام المدينة»، تامر السعيد 2016

أن السينمات والفنون عموماً لم تتطوّر بدون دعم البرجوازيات لها سواءً كان ذلك من خلال دعم تمويلي مباشر أم من خلال دعمها كجمهور يساهم في تشجيعها على الاستمرار.

وهذه مقدّمة نظرية بسيطة سأبني عليها كلّ ما سيرد ذكره في هذا المقال.

## كبديل لهوليوود

لا يمكن فصل السينما المصرية عن مشروع الهويّة القومية الذي بدأ بعد ثورة 1919، ومحاولات التأسيس الأولى لسينما مصرية على يد رواد من أبناء البرجوازية المصرية من أمثال محمد بيومي (1894 - 1963) وعزيزة أمير (1901 - 1952) وحتى تبلور هذه الجهود على يد رائد الاقتصاد المصري طلعت حرب عن طريق تأسيس استوديو مصر وشركة مصر للتمثيل والسينما سنة 1935، وبهذا المعنى فإن نشأة السينما المصرية في حَدّ ذاتها كانت تأسيساً لسينما بديلة للسينما الهوليوودية، لكن هذه السينما البديلة ما لبثت أن تحوّلت إلى صناعة ناشئة قوية، وأنتجت نموذجاً للفيلم المصري وتبنت صيغة أقرب ما تكون للصيغة الهوليوودية، وأصبحت خاضعة لنظام الاستوديو والاعتماد على النجوم، وهو ما نتج عنه ما عُرِفَ بالعصر الذهبي للسينما المصرية وجعل القاهرة تعرف بهوليوود الشرق.

فإذا كانت السينما المصرية قد نشأت كسينما بديلة لهوليوود، فلا بد ألّا ننكر أن هوليوود نفسها قد نشأت كسينما بديلة وكحركة احتجاج ضد سيطرة توماس أديسون مخترع آلة الكينوتوجراف للتصوير السينمائي وآلة الكينتيسكوب للعرض السينمائي ومحاولاته لاحتكار الصناعة الوليدة على يده في نيوجيرسي، ولم يكن هناك حل لدى السينمائيين سوى الهروب من نيوجيرسي إلى حي هوليوود في لوس أنجلوس للهروب من قبضة أديسون، حتى تحوّلت هوليوود نفسها لمؤسّسة ضخمة في حَدّ ذاتها.

## الواقعية كتيار بديل

بالرغم من تقييم السينما المصرية (سينما الاستوديو) للعديد من الأفلام التي ارتقت إلى أرفع المستويات الفَنّية منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، فإن بعض المخرجين سلكوا منحى مغايراً، وهو المنحى الواقعي، وربما كانت الواقعية في السينما المصرية سبّاقة للواقعية الجديدة الإيطالية التي يمثل فيلم «روما مدينة مفتوحة» 1946 لروبرتو روسيليني شرارة انطلاقها، لكن على رغم الجهد التأسيسي للواقعية الإيطالية والوقوف عند جماليات هذا التيار السينمائي فإن الواقعية المصرية ظلّت بلا خلفيات نظرية تأسيسية ومعايير مشتركة،

> ربما كانت الواقعية في السينما المصرية سبّاقة للواقعية الجديدة الإيطالية التي يمثل فيلم «روما مدينة مفتوحة» 1946 لروبرتو روسيليني شرارة انطلاقها



«الخروج للنهار»، هالة لطفي 2012

بل ويجب القول أيضاً إنها هي ذاتها كانت وليدة نظام الاستوديو والاعتماد على التصوير داخل الاستديو في ما عُرف بـ«سينما الحارة» ولم تتخلَ عن نظام النجم المعمول به في سينما الاستوديو.

وقد تمّ اعتبار أفلام مثل «العزيمة» (1939) لكمال سليم وفيلم «العامل» لأحمد كامل مرسي (1943) وفيلم «السوق السوداء» 1945 لكمال التلمساني من الأفلام المؤسّسة للتيار الواقعي في السينما المصرية. في الخمسينيات ما لبث أن تحوّلت الأفلام الواقعية إلى تيار بالفعل، ومن بينها «الأسطى حسن» لصلاح أبوسيف و«باب الحديد» ليوسف شاهين 1958 و«الحرام» لبركات 1965 و«المتمردون» لتوفيق صالح 1966، وما لبث أن نجح هذا التيار في جذب مخرجين من التيار السائد، ومنهم هنري بركات وكمال الشيخ وحسين كمال. ويظلّ صلاح أبو سيف المخرج السينمائي الأكثر التصاقاً بمفهوم الواقعية في معظم أفلامه ما جعله يحتل دائماً لقب «رائد الواقعية في السينما المصرية».

وفي مرحلة لاحقة تمّ تجديد هذا التيار من خلال ما عُرِفَ بالواقعية الجديدة في السينما المصرية من خلال مخرجين كمحمد خان «ضربة شمس» 1978 وعاطف الطيب «سواق الأتوبيس» 1982 وخيري بشارة «العوامة 70» 1982 وداوود عبد السيد «الصعاليك» 1985، ولاحقاً رضوان الكاشف «ليه يا بنفسج» 1992 كمجرّد أمثلة لعناوين بعض الأفلام الأولى لهؤلاء المخرجين التي شكلت ملامح هذا التيار الجديد، ويحسب لهذا التيار ظهور جماليات مغايرة أهمها الخروج فعلياً من الاستديو والتصوير في الشارع وأماكن طبيعية.

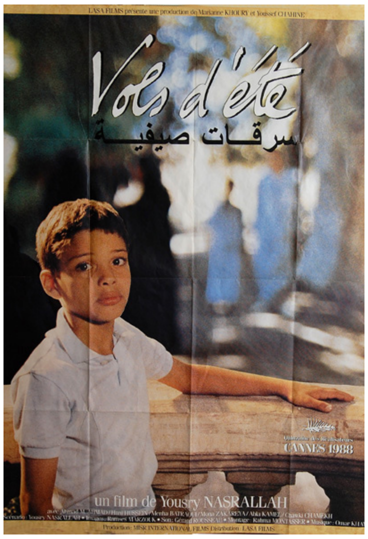
كما ظهرت «المؤسّسة العامة للسينما» في الحقبة الناصرية كبديل قوي للسينما التجارية من خلال أفلام ترعاها الدولة إنتاجياً لَعلّ أبرزها فيلم «المومياء» لشادي عبد السلام 1969، ولكن الدولة ما لبثت أن تخلّت عن الإنتاج في السبعينيات لينفتح السوق أمام المنتجين الذين يعتمدون على السوق المحلية، ومن ثَمّ يتجه للمزيد من التحكّم في محتوى العمل السينمائي.

ومع تحوّل يوسف شاهين للإنتاج للمزيد من التحكم في أفلامه، نشأ تيار جديد يعرف بـ «مدرسة يوسف شاهين»، وهي المدرسة التي تُعرف بأنها أقلّ ارتباطاً بمعايير السوق الإنتاجية، وظهرت كذلك ظاهرة الإنتاج المشترك مع الغرب وتحديداً مع فرنسا، ومثلت تلك نقلة نوعية محدودة لعدم خضوع الفيلم المنتج لمعايير الإنتاج والتسويق المحليين.

## يوسف شاهين وتيار سينما المؤلِّف

لَعلّ دخول يوسف شاهين كطرف في العملية الإنتاجية غَيّرَ من معايير الإنتاج للأفلام التي يقوم بإنتاجها سواءً لنفسه أو لغيره من المخرجين- مثل يسري نصر الله وأسماء البكري ورضوان الكاشف وخالد الحجر وعاطف حتاتة- وربط الكثيرون ما بين هذه الأفلام وما عُرِفَ بـ «سينما المؤلِّف» وتمّ الخلط مابين أفلام السينما الذاتية وأفلام سينما المؤلِّف، فتيار سينما المؤلِّف يفترض أن يكون للمخرج أعمال تمثل كياناً عضوياً متماسكاً، وبهذا المعنى فالسينما

> دخول يوسف شاهين كطرف في العملية الإنتاجية غَيّرَ من معايير الإنتاج للأفلام التي يقوم بإنتاجها سواءً لنفسه أو لغيره من المخرجين





ملصق فيلم «سرقات صيفية»، يسري نصر الله 1988





ملصق فيلم «حدوتة مصرية»، يوسف شاهين 1982

المصرية لديها بالفعل عبر تاريخها الطويل العديد من السينمائيين المؤلِّفين.

لكن ما يحسب ليوسف شاهين كمنتج هو إنتاجه للعديد من الأفلام التي لم يكن ليجرؤ المنتج التقليدي على إنتاجها من بينها «السقا مات» لصلاح أبو سيف 1977 و«شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان 1978 و«سرقات صيفية» ليسري نصر الله 1988 وغيرها، وأهمية هذه الأفلام، وبالأخص أفلام يسري نصر الله، تتمثل في قدرتها على التجديد على مستوى السرد ببعديه الحكائي والبصري.

وقد افتقدت أغلب الأفلام التي قام يوسف شاهين بإنتاجها- بسبب ابتعادها عن الصبغة التجارية- للتواصل المباشر مع الجمهور ولاقت هجوماً دائماً بصفتها موجّهة للمهرجانات وللغرب، والسؤال الذي يطرح ذاته هنا: هل هناك بديل للتمويل الغربي والإنتاج المشترك لإنتاج أفلام فَنّية في مصر؟، وهنا يبرز الدور الغائب للدولة في دعم الإنتاج السينمائي كما يظهر الجزر المتزايد لصناديق الدعم العربية مثلما يظهر ما يسمى بتيار السينما المستقلّة، ويظهر جلياً بوضوح مأزق السينما المصرية البديلة.

## مأزق الحاضر والآفاق

ظهر تيار السينما المستقلّة مرتبطاً بأسماء مخرجين أنتجوا أفلامهم الأولى بالجهود الذاتية وتكاتف الجهود، ولعلّ أبرز الأسماء التي يتمّ ذكرها إبراهيم البطوط في فيلميه الأولين «إيثاكي» 2004 و«عين شمس» 2008، وأحمد عبدالله في فيلميه الأولين «هليوبوليس» 2009 و«ميكروفون» 2010، وأحمد رشوان في فيلمه «بصرة» 2008، وهالة لطفي في فيلمها «الخروج للنهار» 2012 وتامر السعيد في فيلمه «آخر أيام المدينة» 2016، بالإضافة إلى أفلام تسجيلية كـ «أم غايب» لنادين صليب 2014 و«أبداً لم نكن أطفالاً» لمحمود سليمان 2015 وغيرها من الأسماء، لكن لم ينتج عن هذه الأفلام تيار راسخ متماسك الملامح حتى الآن رغم أن ما كتب حول ما يُسمّى بالسينما المستقلة أكثر من حجم ما تمّ إنتاجه بالفعل، ومازال هناك أمل في تشكُّل ملامح أوضح سينمائياً لهذا التيار في المستقبل، وهناك عوامل ساهمت في إضعاف هذا الاتجاه من بينها غياب دور الدولة في تقديم صندوق دعم يسمح لها بالاستمرار، وثانياً: بدأ المخرجون والمنتجون أنفسهم في الاعتماد على صناديق الدعم العربية وتحوّلت ميزانيات الأفلام لتقارب ميزانيات الأفلام التجارية ما قلّل من فرص تمويلها فعلياً، وثالثاً: غياب قنوات التوزيع والعرض وغياب تحمُّس الجمهور لمشاهدة الأفلام المستقلّة ما أضعف من فرص تمويلها ذاتياً. كلّ هذه العوامل وعوامل أخرى تجعل هناك غياب رؤية واضحة لمستقبل السينما المستقلة كتيار بديل، وقد ينتج فيلماً كلّ عدّة سنوات يمكن أن يُطلَق عليه مجازاً فيلم مستقِل، ولكن هل هذا يكفي ليكون تياراً سينمائياً مؤثراً، وما هي الفرص المتاحة لتيارات بديلة للسينما المصرية؟. هذا ما لا يمكن التكهن به.

> ”افتقدت أغلب الأفلام التي قام يوسف شاهين بإنتاجها- بسبب ابتعادها عن الصبغة التجارية- للتواصل المباشر مع الجمهور ولاقت هجوماً دائماً بصفتها موجّهة للمهرجانات وللغرب“

إذا كانت السينما البديلة بحكم مفهوم ومنطوق المصطلح يفترض فيها وجود سينما قبْلية ذات طبيعة مؤسّسية تجارية موجّهة غالباً، يتمّ تجاوزها بأعمال ريادية حرّة لا تتقيّد بأصول محدّدة سلفاً، فإن السينما الموريتانية تكاد تكون جميعها سينما بديلة بامتياز إذا اعتبرنا أن موريتانيا قد عرفت تجارب دور سينمائية تجارية في الستينيات ما لبثت أن أغلقت بعد رحيل مؤسّسها الشاعر ورجل الأعمال (همام افال) لمدة عقود، لتبعث من جديد بكاميرات مخرجين شباب مستقلّين، لذلك يمكن القول إن ندرة دور الإنتاج السينمائي وغياب المؤسّسات التجارية الراعية للفَنّ السابع في البلد هيآ الساحة الموريتانية لكي تكون أعمالها السينمائية بديلة بحسب من استطلعت مجلّة «الدوحة» آراءهم من نقّاد وفاعلين ومنتجين ومتلقّين.

# البحث عن اللقاء الأوَّل

مراسل الدوحة: (نواكشوط)

مجلّة «الدوحة» التقت المخرج السينمائي عبد الرحمن أحمد سالم لاهي، مدير دار السينمائيين الموريتانيين، وهي الدار الراعية لأبرز الأنشطة السينمائية على مستوى البلد، حيث دأبت منذ عِدّة أعوام على احتضان مهرجان سنوي للفيلم الموريتاني، يستقطب سينمائيين إقليميين ودوليين، فضلاً عن جهودها في الإعداد والتكوين في مجالات العمل السينمائي.

عن سؤال السينما البديلة في موريتانيا أجاب عبد الرحمن أحمد سالم لاهي بأن «مفهوم السينما البديلة يرتكز حول محدِّد أساسي هو طبيعة عناصر السينما من إنتاج بديل، وبثّ وتسويق بديلين، ومحتوى أو مضمون بديل أيضاً». وأضاف: «هناك بلدان لم تصل مرحلة البحث عن البائل وهي مازالت في بداية البحث عن فرصة اللقاء الأول مع السينما كمتعة أو كوسيلة تثقيف». ومتعة اللقاء الأول في نظر سالم لاهي تقوده إلى التساؤل: لمانا السينما البديلة الآن؟ وهل هي فعلاً بديلة؟ وإلى أي حَدّ يمكنها أن تنافس السينما القائمة؟ ويرى بأن موضوع الجواب نو صلة بالمتلقّي والمنتج والإنسان الذي هو جوهر الموضوع، ويختم سالم لاهي بضرورة استحضار معطيات تراكم الثّقافة السينمائية عندما يتعلّق الأمر بالسينما البديلة.

ويطرح عبد الرحمن لاهي في حديثه إشكالية علاقة الإنسان الموريتاني بهذا الفَنّ متوقّفاً عند حدود ما يسميه متعة اللقاء الأول، بادئاً بجملة من التساؤلات، يقول: سنأخذ مثالاً من موريتانيا... ما هي علاقة الموريتاني بهذه الزائرة؟ كيف كان اللقاء الأول؟ مشيراً إلى أنه حين العودة لمراحل هذا اللقاء، «نتنكر المعطيات الجيوسياسية والثّقافية التي كانت تحكم المنطقة في الأيام الأولى لظهور السينما الموريتانية بشكل عام. نتنكر كم كان اللقاء صعباً، أو لنقل شبه مستحيل، فهذا الضيف جاءنا ممتطياً سيارة مستعمر، ولأن البدوي بطبيعته لا يقبل بسهولة الأشياء الوافدة من خارج محيطه الثّقافي، ولأن المقاومة كانت بشكل أساسي ثقافية، فلم يكن من الممكن لسينما وافدة مع المستعمر أن تخلق علاقة حميمية مع الموريتاني، وقد دام هذا الرفض أو الجفاء سنوات طويلة رغم كلّ المحاولات لخلق فضاء للفرجة الجماعية، لكن الموريتاني لم يرَ ذاته أبداً في تلك الصورة المعروضة أو يجد حتى فرصة لاستغلال السينما كمصدر لقوته اليومي، ووصلت العلاقة لأكثر المراحل تعقداً حين سمحت القاعات لنفسها بأن تعرض للموريتاني المحافظ المتين صوراً إباحية، فحدثت القطيعة، إذن من هنا المنطلق يصعب الحديث عن سينما بديلة في موريتانيا، لكن من جهة أخرى يسهل الحديث عن إصلاح ذات البين بين الموريتاني والسينما من خلال سينما بديلة».

ويرى الشاعر والمخرج السينمائي محمد ولد إدومو، الذي عمل في السنوات الماضية مديراً لأبرز نشاط سينمائي هو أسبوع الفيلم الموريتاني

> عبد الرحمن لاهي: من الضروري استحضار معطيات تراكم الثّقافة السينمائية عندما يتعلّق الأمر بالسينما البديلة



عبد الرحمن ولد أحمد سالم

السنوي، أن مصطلح السينما البيلة يفترض وجود سينما تجارية قائمة في مرحلة سابقة، وهو ما لم يكن موجوداً في المشهد الموريتاني. ويعلّل ولد إدومو بأنه «إذ استثنينا أفلاماً منتجة في الخارج من قِبَل سينمائيين موريتانيين مهاجرين يمكن القول بوجه عام إن الفيلم المحلّي يمكن تصنيفه ضمن أفلام السينما البيلة، فهو من إنتاج شباب مبدعين، تخرج معظمهم في جامعات، واتجهوا نحو تصوير أفلامهم بتمويل ذاتي أو ضمن فريق تعاوني مصغر، كنوع من الهواية والتعبير عن فكرهم الحُرّ دون أن يكون مسعاهم تجارياً».

وفي مقابل ما نهب إليه عبدالرحمن أحمد سالم لاهي يرى محمد ولد إدومو أن المجتمع الموريتاني ليست لديه مشكلة مع الصورة، وحجته في ذلك كون الشاشة التليفزيونية مفتوحة أمام الجميع يتفرجون عليها طوال اليوم مما يدل في نظره «على وجود علاقة حميمية، تترجمها متابعته الأفلام والمسلسلات، وبالنسبة إليه فإنه رغم اكتساب الفَنّ السابع صورة سلبية لدى الإنسان الموريتاني في مراحل سابقة إلّا أن علاقته اليوم مع السينما علاقة إعجاب وشغف، فهو مغرم بها ومشجعٌ أبناءَه وبناته على التعاطي معها متابعةً وإنتاجاً».

## تجربة الشاشة الرحالة

في سياق هنا الاستطلاع يمكن استحضار تجربة مهمة أشرفت عليها دار السينمائيين وهي نوع من أنواع السينما البيلة أطلقت عليها بـ«الشاشة الرحالة». عن ميلاد فكرة هنا المشروع الطامح إلى خلق مجتمع محب للسينما يصرح عبدالرحمن لاهي لـ(اللوحة) قائلاً: «إن أولويات دار السينمائيين منذ النشأة ترتكز على قطبين أساسيين؛ قطب المصالحة مع المتلقي، ويتجلّى محورها الأول في محاولة تقديم برامج وأنشطة تلخّصت أساساً في تحويل الفضاءات العمومية إلى قاعات مفتوحة للفرجة الجماعية على مستوى مغاير تماماً لما كانت تقدّمه أكثر من عشرين قاعة عرض بمدينة نواكشوط قبل نهاية الثمانينيات، والمحور الثاني من المصالحة تمثل في نقل السينما إلى بيوت الناس في العمق من خلال برنامج (الشاشة الرحالة) الذي كان يقدّم للموريتاني في أعماق الصحراء أفلاماً تخاطبه بمحتوى يهمه محلياً أو إقليمياً، وهي أفلام تتحدّث عن أشياء حدثت في المنطقة غالباً ما تكون وثائقية تمثيلية أو تاريخية أو توثيقية، يتعرف من خلالها الجمهور الموريتاني إلى مناطقه، خاصة أن معظم الأفلام التي صوّرت عن موريتانيا نادراً ما يشاهدها الموريتاني في موريتانيا، ذلك أن معظم الأعمال السينمائية التي قدّمت عن موريتانيا من أفلام تمثيلية أو وثائقية غالباً ما يكتشفها الموريتاني المعنيّ بها من خلال مهرجانات خارج حدوده الجغرافية، وهنا بالنسبة لي - يقول عبدالرحمن - يُعدّ خللاً، إذ من غير المقبول أن نترك المقعد شاغراً لإنتاجات أخرى من جهات لا تراعي خصوصية المكان الثّقافية، وتستغل كلّ وسائل البث، ونتيجة هنا هو حصول انفصام في الشخصية الجماعية لهذه الأمة. والقطب الثاني الذي شغل اهتمام دار السينمائيين هو التريب من خلال توفير فرص شبه شهرية للشباب الذين لديهم رغبة في التحدّث بالصورة والطموح لتحصيل قوتهم عبر العمل في مجال السينما..»..

> معظم الأفلام التي صوّرت عن موريتانيا نادراً ما يشاهدها الموريتاني في موريتانيا

## الرؤية الحُرّة بين القبول والرفض

شهد العقد الماضي ميلاد كثير من الأفلام الموريتانية البيلة التي تعالج مختلف القضايا من وجهة نظر مخرجين أطلقوا العنان لإبداعاتهم السينمائية بعيداً عن أعين الرقباء، لذا لم يسلم كثير منها من إثارة زوبعة نتيجة كشف المستور أو الشطط في النقد، ومن هذه الأفلام التي أثارت



شغف سينمائي

جدلاً - كما يقول عبدالرحمن لاهي - فيلم «صديقي الذي اختفى» فقد عرض مخرجه زين العابدين ولد محمد لقضية التحاق شاب بالقاعدة كان يدرس في المحظرة، حيث أثار ربط الفيلم بين المحظرة والقاعدة موجة سخط لدى كثيرين.

وحوْل مضمون الفيلم السينمائي الموريتاني البديل يرى المخرج محمد ولد إدومو أنه من خلال عمله الإشرافي السابق على مهرجان الفيلم الموريتاني السنوي حرص على انسجام محتوى الأعمال الدولية المشاركة مع خصوصية البلد الثّقافية. في حين يرى أن الإنتاج المحلي بطبيعة الحال وليد هذه المرجعية الثّقافية.

وعن سؤاله عن بعض الأفلام التي أثارت ضجّة مثل فيلم «صديقي الذي اختفى» ينكر ولد إدومو أن البعض قد فهم منه تحميل المخرج المحظرة مسؤولية الالتحاق بالقاعدة، لكن مرور بطل الفيلم بهذه المؤسّسة التعليمية التراثية لا يعني بالضرورة أنها هي من شجعه على الجنوح إلى الفكر المتطرّف.

## تألق نسوي

تميّزت السينما الموريتانية البديلة بحضور نسوي لافت، وعن سؤال «الوحة» عن حجم هذا الحضور النسوي يجيب عبد الرحمن لاهي قائلاً: إن للمرأة الموريتانية حضوراً جلياً، فقد لمعت في سماء السينما الموريتانية أسماء من قبيل: لاله كابر، ومريم عزيزة، والسالمه بنت الشيخ الولي، وحوى انجاي، وهلي كان.

ومن حيث المحتوى الفكري لأفلام هؤلاء النسوة يرى عبد الرحمن أن إنتاجهن السينمائي يمتاز بالعمق في طرح القضايا الجوهرية والجرأة في إثارة الموضوعات المهمّة، فقد عالجت لالة كابر في فيلمها «مشاعر أخرى» معاناة فتاة موريتانية تعيش تحت وطأة الكبت في مجتمع محافظ تقل فيه ثقافة الحوار بين الفتاة ومحيطها الاجتماعي خارج الأطر النمطية لسلطة مجتمع نكوري.

وعالجت «هلي كان» الممارسات التعليمية التي



الشاشة الرحالة

يتلقاها الطفل الدارس في المجتمع البولاري، هنا الطفل الذي يعرف بـ «ألمود»، كما عالجت مريم عزيزة بنت الطالب في فيلمها القصير «ما في الأرحام» علاقة الأنثى بالنكر في المجتمع الموريتاني باعتبارها ضحية للتهميش والغبن في نظرة موروثة تضعها في الدرجة التراتبية الثانية بعد الرجل، والفيلم يدعو إلى مزيد من إنصاف الفتاة بلغة الصورة المؤثرة وأسلوب المشهد السينمائي المبين.

## آفاق واعدة

لاستجلاء آفاق السينما البديلة في موريتانيا يتحدّث عبدالرحمن لاهي قائلاً: إن مستقبل السينما البديلة واعد، حيث إنها ذات مردود اقتصادي، لكن بمستوى مختلف عن السينما التجارية، وهناك عوامل تضمن لها الاستمرار في المستقبل، منها امتلاك مساحة أكثر من الحرّية في البرمجة والحرّية في التوقيت والعلاقة مع أجهزة البث، سواء منها التليفزيونية المتخصّصة أو غيرها، والحرّية في المحتوى. إن السينما البديلة بذلك توفر مساحة مطلقة للمخرج هي أهم عوامل نجاحها من حرّية في الوقت وفي المحتوى وفي العلاقة مع الفريق.

ويعتبر عبد الرحمن لاهي أن ثمة محاولات لإنتاج أفلام قصيرة مكمّلة للسينما البديلة من قبيل الويب فيلم، وأفلام الأجهزة البرمجية النكية (اسمارت فون)، وهذه الأفلام المكمّلة أصبحت تدخل ضمن العائدات الاقتصادية للإنتاج الثّقافي لبعض الدول، حيث إن بلداً كفرنسا أصبح يصنف مثل هذه الأفلام القصيرة ضمن الإنتاج الفكري المحمي.

لقد حمل فتية آمنوا بسموّ رسالة الفَنّ السّابع خلال العقد الأخير همَّ تجميل صورة السينما لدى مجتمع محافظ، ارتبطت في مخيلته التاريخية بالاستعمار والانسلاخ من القيم الفاضلة، مستغلين سينما بديلة، تسعى إلى التصالح مع هذا المجتمع، لكن عنفوان حرّية هذا الفَنّ الجديد لدى البعض وجنوح ثورته إلى التمرّد على الثوابت يخشى أن يعيد هذه العلاقة إلى مربعها الأول.

> تسعى السينما في موريتانيا إلى التصالح مع المجتمع، لكن عنفوان حرّية هذا الفَنّ الجديد لدى البعض وجنوح ثورته إلى التمرّد على الثوابت يخشى أن يعيد هذه العلاقة إلى مربعها الأول



فيلم «كرنتينا»، عدي رشيد، 2010

# عدسات مفتوحة على جراح العراق

أحمد ثامر جهاد (العراق)

أفرزت الحرب الأميركية على العراق عام 2003 معطيات جديدة على أكثر من صعيد، تزامنت مع التغيير السياسي في نظام الحكم، وبما يشبه الزلزال غير المتوقّع راحت البنى السابقة للدولة تنهار تباعاً من دون بدائل راسخة تحلّ محلّها، إلّا أن أنماطاً جديدة حتمتها مرحلة الانتقال «الديموقراطي» تحت وقع الاحتلال، ستؤثر على شكل الحياة بمجملها، وكذا طريقة تعاطي الناس مع الأحداث المستجدة.

في ذاك المناخ لم يكن المجال الثّقافي والفَنّي عامة بعيداً عن مسار التغييرات غير المسبوقة التي جلبت معها مساحة من الحرّيّة وجرأة التعبير والخيبات في ما بعد، خاصة في مجال الإعلام (فورة صحف ومجلات وقنوات ووكالات إخبارية) وبات متاحاً أمام العراقيين التعامل مع أدوات العصر (قنوات فضائية، وسائل اتصال حديثة، كاميرات ديجتال، شبكة إنترنت... إلخ) ومن اليسير اقتناء العديد من التقنيات التي كانت محظورة سابقاً. ربما اتّسعت الصورة هاهنا لتشمل ليس فقط تلبية احتياجات جديدة لم تكن معهودة سابقاً، وإنما محاكاة هموم إنسانية أشدّ تعقيداً وفداحة، بالنسبة لشعب يحاول في خضم ما تعرّض له طوال عقود أن يعيد بناء حياته الاجتماعية والسياسية خارج أنساق الدولة الشمولية.

حينذاك ومع تلاشي رموز الرعب الممنهج للديكتاتورية، بدا أن الجميع يريد التحدّث أمام الكاميرا لإيصال صوته والتعبير عما يجول في خاطره، بصيغ أصدق مما يمكن لشاشات الإعلام الموجّه أن تنقله في شريطها الإخباري، لذا شهدت أغلب مدن العراق، أولى

> لم يكن المجال الثّقافي والفَنّي عامة بعيداً عن مسار التغييرات غير المسبوقة التي جلبت معها مساحة من الحرّيّة وجرأة التعبير والخيبات في ما بعد

محاولات نزول الكاميرا إلى واقع الحياة اليومية خارج اشتراطات الرقيب السياسي والفَنّي الذي هيمن على القطاع السينمائي لسنوات عِدّة. كانت كاميرا (المحترفين والهواة) على حَدٍّ سواء بمواجهة تطلعات الناس العاديين، بضجيجهم وأفراحهم وانكساراتهم الأليمة.

كاميرات يسيرة الاستخدام بصنوف مختلفة حملها الشباب ونزلوا بها إلى الشارع لتوثيق صورة الواقع وتحوّلاته، كانت أصدق في التقاط أزمة حاضر ملتبس تتنازعه أقطاب محلية متصارعة وتتحكم به في العمق قوات احتلال أجنبي ستتدخل لنحو عقد من الزمان في رسم مصائر البلاد والناس على حَدٍّ سواء. حِراك سينمائي طموح استقدم معه شعوراً بالتفاؤل وتبنى صوت من لا صوت له، أسفر أحياناً عن حالة من المراوحة عند عتبة صدمة الحرب، نعي الواقع العصي من دون امتلاك قدرة استيعاب تحولاته، خاصة أن المشهد العراقي دراماتيكي في جوهره وفصوله متواصلة دون توقف.



ملصق فيلم «ابن بابل»

## أفكار جديدة صالحة للعرض

بشريط خام منتهي الصلاحية استطاع المخرج الشاب «عدي رشيد» مع فريق عمل طموح أن يدشن فيلمه الروائي الطويل الأول «غير صالح للعرض»، والذي مثل نقطة تحوّل في مسار السينما العراقية لناحية العمل في قلب الحدث وبقدرات ذاتية مستقلة عن الدعم الحكومي. ولم يمض وقت طويل حتى أنهى المخرج «محمد الدراجي» المقيم في لندن مع فريق عمله الشاب توثيق أوجاع الحرب بفيلميه الموسومين «أحلام، ابن بابل». ومع عودة مخرجين عراقيين مغتربين كثر(قاسم عبد، قتيبة الجنابي، هادي ماهود، قاسم حول، عبد الأمير علوان، رعد مشتت، ميسون باججي، سعد سلمان وآخرين) لتوثيق الحدث العراقي والتعرُّف إلى مجريات الواقع كما هو، أتيح للجمهور العالمي والعربي التعرُّف إلى حقيقة المشهد العراقي الدامي والمفارق، مثلما أُتيح في الغضون للعديد من الشباب العمل مع هؤلاء المخرجين وتطوير قابلياتهم الفَنّية، ليتمكن عدد غير قليل منهم من إخراج فيلمه الوثائقي أو الروائي القصير في ما بعد.

ومع الغياب شبه التام للمؤسّسة الحكومية الداعمة، لم يكن أمام السينمائيين العراقيين، إلّا الاعتماد على قدراتهم الذاتية وتجاوز المعوقات الإنتاجية والفَنّية، وفي الوقت عينه استثمار غياب الرقيب سيئ الصيت، من أجل النهوض بواقع السينما التي ستستقطب لاحقاً عشرات المواهب الشابة. فكان أن منحت وفرة الكاميرات وأجهزة الموبايل وانتشار الفضائيات، الشباب(من كلا الجنسين) دافعاً إضافياً للثقة بأنفسهم وبقدرة عدساتهم المفتوحة على جراح الوطن، وسهلت عليهم تالياً ركوب مغامرة الفيلم القصير (الوثائقي والروائي) من دون تحضيرات مسبقة وإعداد زمني طويل أو ممثلين محترفين. البعض منهم حصل على تمويل خارجي، فيما اكتفى آخرون بتوظيف أموالهم الخاصة، وفي المحصلة حقّقت أفلامهم «غير المفلترة أيديولوجياً» حضوراً طيباً في المهرجانات السينمائية بوصفها صورة تتكلّم الواقع من دون رتوش.

كان الجميع مسكوناً بفكرة مطاردة الحدث الاستثنائي الذي يعيشه الشعب العراقي وتضمين فداحته في مشهد سينمائي مؤثر يتسع زمنياً للموت والدمار والنزاعات الطائفية. فيما اللقطة المعبّرة التي سجلتها عدسة الفيلم العراقي منذورة لهيمنة الحرب بكل ما تعنيه من مآس إنسانية في تلك المرحلة الحساسة من تاريخ العراق. من جهتها رصدت عدسات الغربيين- بحرفيتها المعهودة- من صحافيي الوكالات التليفزيونية ومخرجي الوثائقيات، الإيماءات الشاردة للذات، انطباعاتها وهواجسها الناجمة عن هول الصدمة التي خلفتها الحرب طوال فصولها الدامية. من هنا بات للحرب الأميركية على العراق وما تلاها من أحداث متلاحقة أرشيفاً بصرياً نادراً في دلالته ومغزاه، سيبقى لفترات مقبلة مادة فَنّية مفتوحة على القراءة والتأويل.

> كاميرات يسيرة الاستخدام بصنوف مختلفة حملها الشباب ونزلوا بها إلى الشارع لتوثيق صورة الواقع وتحوّلاته

## رجل بمعية كاميرا

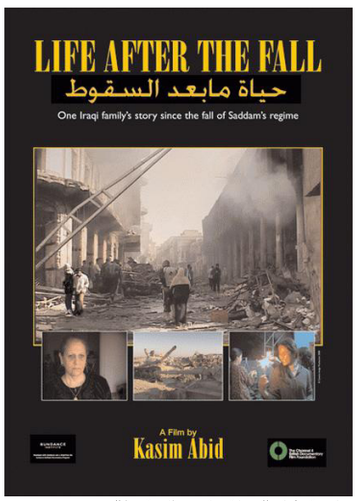
خلّفت تلك السنوات التي أعقبت الحرب، ذاكرة عامرة بمحاولات سينمائية شتى، طغت فيها الأفلام القصيرة (الوثائقية الروائية) على الأفلام الطويلة، لكنهما معاً توجها لمعالجة أوضاع جديدة وغير مسبوقة في المشهد العراقي. والمحاولات تلك ما زالت متواصلة رغم شح منافذ الإنتاج الخاص وقلّة المعنيين والغياب شبه التام للدعم الحكومي، فضلاً عن الصعوبات العملية التي تواجه المخرجين لدى نزولهم إلى الشارع للبدء بتصوير مشاريعهم، بشكل يجعلهم مضطرين في أحيان كثيرة إلى اعتماد الحيلة والمخاتلة لتجنب الاصطدام بسلطة رجل الأمن الذي ما زال يعتقد، أن السينما بدعة شيطانية، وأن رجلاً بمعية كاميرا هو أمر مريب.

التجارب السينمائية الطموحة تلك تمرّست اليوم وهي تبتكر في كلّ مرّة طرقها وأساليبها في إيصال ما تريد إيصاله، رغم أن الأوضاع العامة غير المشجعة ما زالت على حالها، والبلاد حتى اللحظة لم تشهد ولادة أية مؤسسة فنّية أو أكاديمية راعية تعي مسؤولياتها وتليق بتطوّر عصرنا الراهن، فضلاً عن انعدام أي اهتمام جدي بوضع تشريعات قانونية من شأنها دعم حركة السينما العراقية في ظِلّ تجربة ديموقراطية متعثرة.

إجمالاً يمكننا القول إنه في ظِلّ ظروف من الارتباك وعدم الاستقرار أتيح لصانعي الأفلام خلال السنوات القريبة الماضية فرصة اختبار قدراتهم على إنتاج أفلام سينمائية قصيرة أو طويلة (نال الكثير منها جوائز سينمائية) استندت في معظمها إلى توظيف التجارب الشخصية في نسيج موضوعة الفيلم، لاسيما تلك الأفلام التي تضمنت حكايات ووقائع شخصية عن عودة المخرجين المغتربين إلى وطنهم بعد سنوات من المنفى كما في أفلام (بغداد أون أوف لسعد سلمان، العراق موطني لهادي ماهود، حياة ما بعد السقوط لقاسم عبد، الرحيل من بغداد لقتيبة الجنابي وغيرها) وبين الابتهاج بالوضع الجديد أو الألم لفداحة ثمن التغيير، تندرج محاولات سينمائية أخرى، اجتهدت بطرق فنّية مختلفة لقول كلمتها في واقعة الحرب.



ملصق فيلم «الرحيل من بغداد»



ملصق فيلم «حياة ما بعد السقوط»

وبالنظر لما أُنتج خلال السنوات الماضية من أفلام سينمائية على أيدي ثُلّة من الشباب المثابر، بينهم (لؤي فاضل، يحيى العلاق، عمر فلاح، مرتضى كزار، ملاك علي، هاشم عيفاري، مهند حيال وآخرون) قد يكون من الضروري التفكير جدياً بما سيكون عليه خطاب الفيلم العراقي القصير بعد مرور عقدين أو أكثر. وهل سينقلنا تراكم التجارب الشابة والمحدودة إلى حِراك سينمائي أوسع وأنضج؟

ربما استطاع الفيلم العراقي بشكل ملحوظ أن يجترح تصوّراً ثقافياً معتدلاً عن عراق موحّد يؤمن بالتعدّدية والديموقراطية، ولكن السؤال ما زال قائماً: في ظِلّ انقسامات مجتمعية وسياسية حادة، إلى أي مرجعية ثقافية سيستند صانعو أفلام المستقبل، وكيف سيكون بوسعهم المساهمة في رسم صورة حياة أفضل تترفع عن وحل الهويّات الضيقة وتستجيب برحابة لصوت الوطنية والتعقُّل؟.

على الدوام ينبغي إعادة قراءة التجارب السينمائية، فحصها وتأمُّلها وتقييمها، إذا ما أردنا فعلياً الوصول إلى صناعة سينمائية جادة تليق بمحنتنا وتبتعد عن الاستسهال والسطحية والانفعال الآني بالحدث. وفي كلّ مرّة علينا أن نعيد التساؤل: أي فيلم ينبغي أن أصنع؟ أية صورة تبرهن صدقيتها وتديم بريقها؟

> في ظِلّ انقسامات مجتمعية وسياسية حادة، إلى أي مرجعية ثقافية سيستند صانعو أفلام المستقبل؟



لقطة من فيلم «إيقاع الانتنوف»، إخراج طارق سليمان

مشوار السينما السودانية بدأ مع الفيلم السينمائي الرّوائي الأول «آمال وأحلام» (1970) إخراج الرشيد مهدي، وقد كان إنتاجه في ظروف غاية في التعقيد، جعلت تحقّقه «معجزة» بتوصيف المخرج السينمائي وعضو جماعة الفيلم السوداني سليمان محمد إبراهيم. ثمّ أعقبته أفلام عمل مخرجوها على تقديم رؤى مختلفة تحاول الخروج عن السائد، ننكر منهم: حسين شريف مخرج الفيلم الرّوائي «انتزاع الكهرمان» (1974)، وهو الذي كان له أن يشكّل اتجاهاً جديداً في رأي سليمان إبراهيم. وإبراهيم شداد الذي اشتغل على موضوع القهر والحرّية في أفلامه الروائية القصيرة الثلاثة «جمل» (1979) الذي حاز على جائزة النقّاد في مهرجان (كان) السينمائي في العام 1986م، و«حبل» (1984)، و«إنسان» (1993). والطيب المهدي في فيلمه «الضريح» الذي حصل على ذهبية القاهرة للأفلام القصيرة عام 1970م. وسليمان محمد إبراهيم مخرج «ولكن الأرض تدور» الذي حصل على ذهبية مهرجان موسكو عام 1979م...

> الأفلام الأولى لم تمثّل سوى بدايات متواضعة ومتباعدة الإنتاج، وقد تمّ إجهاضها بتجفيف وحدات الإنتاج السينمائي المملوكة للدولة مطلع الثمانينيات

# الأمل هو البديل لا السينما !

ياسر فائز - (الخرطوم)

ومن المعروف أن هذه الإفلام أُنتجت وعُرضت خلال الحقبة التي صعدت فيها حركات التحرّر في مناطق عِدّة بالعالم، حيث بدا شعار «السينما البديلة» حاضراً في نقاشات النقّاد والمخرجين العرب منذ مطلع السبعينيات. إلّا أن الأعمال السودانية المذكورة لم تمثّل سوى بدايات متواضعة ومتباعدة الإنتاج، وقد تمّ إجهاضها بتجفيف وحدات الإنتاج السينمائي المملوكة للدولة مطلع الثمانينيات، ثمّ إلغاؤها تماماً ورسمياً في العام 1991م، ليتوقّف الإنتاج



وجدي كامل

الفيلمي في السودان بكافة ضروبه لحوالي 40 عاماً، حتى ظهور تقنيات الديجتال التي على الرغم من أنها فتحت المجال أمام إنتاج أفلام جديدة إلّا أنها أفلام لم تتمكّن معظمها من أن تمثّل المفاهيم السينمائية، وهو ما يجعل مصطلح «السينما البديلة» في السودان يجابه مجموعة من التعقيدات قد تخلص إلى غياب السينما في السودان بمعناها الراسخ مما يعني غياب نوع السينما البديلة أو غيره من الأنواع، لكننا نتساءل أيضاً حول مدى قدرة الجهود المؤسّسية والفردية المبذولة في إعادة رسم ملامح سينما في السودان أو لربما سينما سودانية، وهو تساؤل له ما يحفّزه كما سنكشف في هذا الاستطلاع.

## الديجتال ليس بديلاً!

يرى مخرج الأفلام الوثائقية د.وجدي كامل أن مصطلح السينما البديلة يحتاج إلى تعريف جديد... وأنه إذا ما أردنا اعتماد مصطلح السينما البديلة فيجب اعتماد النظام السينمائي أولاً، أي أن يكون النظام السينمائي بكافة عناصره وشروطه متحقّقاً في بلد ما، أي توافر قاعدة صناعية وبنية تحتية وتسويقية. هنا، برأي مخرج الفيلم الوثائقي «باتريس موماميا»، ما لا نجده ولا يتوافر في بلدان عربية وإفريقية عدا مصر ودوّل المغرب العربي إلى حَدٍّ ما وجنوب إفريقيا؛ (هنا الأمر يردّه سليمان إبراهيم في تصريحه لـ«الدوحة» إلى أن المستعمر لم يسعَ لإنشاء صناعة سينمائية متكاملة الهياكل، كما واصلت الدولة الوطنية هنا القصور، وبطبيعة الحال غابت المؤسّسات الحكومية والخاصة التي يمكن أن تُنشِئ صناعة سينمائية أو حتى حركة سينمائية). وعطفاً على هنا، يُقرّ د. وجدي بعدم وجود سينما في السودان حسب التعريف العلمي، بل «يوجد سينمائيون درسوا السينما نظامياً وأنتجوا عبر التاريخ المعاصر أفلاماً دون أن تتمكّن من خلق تقاليد إنتاج نظامي وفرجة ثابتة يمكن أن توصف بأنها تجارية ولها دور عرض». ويتساءل وجدي كامل «لا سينما في السودان فكيف يجوز عقلاً ومنطقاً الحديث عن سينما بديلة»؟!

لكننا نجد عشرات الأفلام أُنتجت في السودان خلال السنوات الخمس الأخيرة بتقنيات الديجتال، معظمها على أيدي صُنّاع أفلام ومخرجين هواة، سواء بمبادرات ذاتية أو في إطار ورش تدريبية. وهي تعكس الرغبة الملحّة في استخدام السينما كوسيط للتعبير، أو بداية طموح لاحتراف الفنّ السينمائي، ومواصلة مشوار التأسيس...

ويعلّق المخرج سليمان إبراهيم على ظاهرة إنتاج أفلام الديجتال بأنها رغبة في امتلاك الوسيط السينمائي في غياب الإنتاج السينمائي المحترف، وهي ظاهرة تولّد شعوراً بأنه ثمّة بداية جديدة، وهو شعور، يبقى في رأي سليمان إبراهيم، بموازاة واقع الحال الذي يقول: «لا تيار جديد ولا بداية جديدة!». ويعتقد سيلمان أن غياب دُور العرض هو أحدّ أهمّ عناصر العملية السينمائية والعنصر الأبرز الذي يؤشر افتقاد أفلام الديجتال إلى الجمهور، وإلى كونها جاءت لتعبّر عن احتياج للوسيط الفيلمي أكثر من كونها أعمالاً فَنّية محترفة، فهي، برأيه، في جلّها أفلام تعليمية أو أفلام تترجم موضوعات التنمية المجتمعية.

## معوقات الفرجة

حوالي 30 قاعة سينمائية كانت بالخرطوم



صمام صديق

> المستعمر لم يسعَ لإنشاء صناعة سينمائية متكاملة الهياكل، كما واصلت الدولة الوطنية هذا القصور، وبطبيعة الحال غابت المؤسّسات الحكومية والخاصة



مصطفى النعيم

العاصمة، كما كانت تتوزّع في أقاليم السودان المختلفة أكثر من ثلاثين داراً أخرى، لكنها توقّفت جميعها في العام 1991م بل وتمّ هدم معظمها، ما يجعل مهمة إعادة تأسيس الإنتاج السينمائي تمرّ أيضاً بمهمة إعادة تحقيق مفهوم الفرجة السينمائية الذي يتجسّد عبر دور العرض، التي لم تتمكّن فعاليات المشاهدة ووسائط الميديا البديلة من تعويض غيابها، كما ليس من الواضح تمكّنها في تأسيس تداولية بديلة للأفلام السينمائية. إلّا أن ذلك ينسحب إلى قيام وسائط بديلة يمكن لها أن تيسّر عملية الإنتاج السينمائي...

في هذا السياق، يَطْمَئن المخرج السوداني المقيم في فرنسا صدام صديق إلى أن توافر تقنية «DSLR» التي تعمل بها الكاميرات الفوتوغرافية ساعدت كثيراً على إيجاد كم من الإنتاج الفيلمي الهاوي وشبه المحترف والمحترف، ويرى صديق أن الاطمئنان للكم مهم مبدئياً حتى يمكن الوصول للكيف، ذلك أن السينما حالها حال أي نوع من الفنون يمكن لمشتغلها أن ينتج عدداً محدوداً جيداً من الأعمال، لكن المطلوب هو مواصلة الإنتاج في سبيل الوصول إلى مشاريع سينمائية ناضجة.

من ناحية أخرى يجمع السينمائيون السودانيون على كون أكبر معوقات صناعة السينما في السودان هو انعدام الأكاديميات السينمائية في السودان، وهو ما يشكّل حجر عثرة - وفقاً لسليمان إبراهيم - أمام تطوُّر المعرفة السينمائية وتراكمها النظري والتقني وهو ما لا تسعفه الورش التدريبية بشكل كامل. وهو ما يتفق حوله المخرج مصطفى النعيم مدير مبادرة (سينما شباب)، وطلال عفيفي مؤسس «سودان فيلم فاكتوري»، إذ يعتقد مصطفى النعيم أن إنشاء مراكز تدريب رفيعة المستوى يمكن أن يغطي نسبياً افتقاد الأكاديميات السينمائية، خاصة إذا وجد السينمائيون الشباب



طلال عفيفي

دعماً وتوجيهاً مستمراً من سينمائيي الجيل السابق، خاصة مع تسجيل تقدُّم نسبي في تقنيات الإنتاج في السودان على الرغم من تخاذل شركات القطاع الخاص من الاستثمار في مجال السينما بسبب كونه مجالاً خاملاً في السودان ويعتبر الاستثمار فيه ضرباً من المغامرة التجارية. إلّا أن الحماس الذي أبداه قطاع واسع من الشباب بدأ في تأسيس مجتمع مهن سينمائية، على حَدّ تعبير طلال عفيفي، وهو مجتمع مازال صغيراً إذ إن معظم صانعي الأفلام يمتهنون مهناً أخرى غير النشاط السينمائي.

## عدسات الأمل

وباستجماع الحيثيات التي تعمل ضمنها حركة الإنتاج الفيلمي الراهنة في السودان، فإن أزمة واضحة تتبدّى، هي جزء من أزمة الفنون ومن أزمة شاملة. يرى طلال عفيفي أن الفَنّ البديل ومن ضمنه السينما البديلة تشكّل مخرجها الأساس، وهو مخرج تتجلّى إرهاصاته على الرغم من أن



تغريد سنهوري

> حوالي 30 قاعة سينمائية كانت بالخرطوم العاصمة، كما كانت تتوزّع في أقاليم السودان المختلفة أكثر من ثلاثين داراً أخرى، لكنها توقّفت جميعها في العام 1991م




ملامحه غائبة الآن، فمعظم الأفلام التي أُنتجت خلال السنوات الماضية لم تفارق موضوعات السينما التقليدية وأساليبها في المعالجة، إلّا أن الرهان بالنسبة له على المستقبل.

ويرى مصطفى النعيم أن الإنتاج الفيلمي خلال السنوات الماضية خلق تأثيراً كبيراً وقام بحِراك أعاد الأمل في تأسيس سينما سودانية، لكنه، برأيه، ما زال حِراكاً محدوداً ضعيف الإنتاج، كما يرى بأنه على الرغم من جودة أعمال الروّاد واحترافيتها إلّا أن هذه الأعمال لم تتمكن من تحقيق إرث سينمائي يُستند إليه. كما يرى في تراكم الأعمال المنتجة حالياً خبرة مفيدة من أجل المستقبل، مضيفاً: «ومن أجل الجيل الذي يهيّئه المخرج مصعب حسّونة في مبادرة تدريب الأطفال لصناعة الفيلم، وهو جيل عليه أن يتخطّى الأخطاء التي مارستها الأجيال التي سبقته، ويبني سينما محترفة ومختلفة، وهو ما لن يتحقّق دون إيجاد مكانة لسينما سودانية في المحيط الإقليمي عن طريق صناعة سينمائيين محترفين، ما يضع الحِراك الجاري أمام تحدٍ عظيم آخر، التحدي الذي أشرنا إليه بافتقاد الأكاديميات السينمائية إلى جانب عناصر الإنتاج السينمائي الأخرى».

في خضم هذه العوامل المتشابكة ثمّة مسارب نحو الأفق، فمبادرة تدريب الأطفال لصناعة الفيلم، التي أشار إليها مصطفى النعيم، مبادرة بنسختين دربت أكثر من 40 طفلاً، وأنتجت حتى الآن 13 فيلماً قصيراً، إضافة إلى 8 أفلام أخرى في طور الإنتاج، اشتغل ويشتغل الأطفال على كافة مراحل إنتاجها، وكان عدد من الأفلام قد نجح في الوصول إلى مهرجانات سينمائية عالمية، أبرزها الفيلم الوثائقي الطويل «على إيقاع الانتنوف» لحجوج كوكا الذي نال جائزة أفضل فيلم وثائقي بمهرجان تورنتو للعام 2014م، وهو فيلم يحكي عن معاناة المدنيين من القصف الجوي في مناطق جنوب كردفان وجبال النوبة، كما حصل مؤخراً المخرج السوداني المقيم بالدوحة أمجد أبو العلا، على منحة مؤسّسة الدوحة للأفلام دورة ربيع 2016م لتمويل إنتاج فيلمه الروائي الطويل «ستموت في العشرين» عن قصة للروائي السوداني الصاعد حمور زيادة، كما تشارك 6 أفلام سودانية هذا العام ضمن مهرجان أنسبروك Innsbruck السينمائي الدولي بالنمسا، من بينها فيلم ديكو- وثائقي، يقدم سردية افتراضية حول القهوة والصوفية! وهو أحد فيلمين بكاميرا «سوبر 8 Super» الكلاسيكية أنتجتهما مؤسّسة «سودانيز فويسس» في العام 2015م، بالتعاون مع الشركة Pro8mm الأميركية التي تصنع هذه الكاميرا، ما يعني أن محاولات إنتاج الفكر الجديد تمضي برويّة على محدوديتها، كما أن أحد الأفلام الستة كان قد فاز في مهرجان السودان للسينما المستقلّة وهو أيضاً من إنتاج مؤسّسة الدوحة للأفلام، أي أن الحِراك السينمائي بدأ في التعاطي مع حلول بديلة وإن كانت مؤقتة ونسبية. وترى المخرجة تغريد سنهوري، مؤسّس مبادرة الشفاء الثّقافي السينمائية، أن مبادرتها التي أنتجت عدداً من الأفلام الوثائقية كانت عبر تنوّع موضوعاتها ومشاركيها في جو أشبه ما يكون بحوار وطني لغته الأفلام، وقد أظهر مدى الرغبة والحماس والمقدرة لدى الشباب السوداني في سرد واقعهم، وإبراز قدرات فكرية وفَنّية، تبشّر بأنه ثمّة مستقبل إذا ما وجد حَدّاً أدنى من بنية تحتية سينمائية.

> على الرغم من جودة أعمال الروّاد واحترافيتها إلّا أن هذه الأعمال لم تتمكّن من تحقيق إرث سينمائي يُستند إليه



هالة لطفي



أحمد عبدالله



إبراهيم البطوط

# تجارب مصرية في الميزان

أمجد جمال (مصر)

لاحظنا في السنوات القليلة الماضية سطوع مصطلحات مثل السينما المستقلّة، والسينما البديلة، والسينما التجريبية، وسينما الديجيتال. وبالرغم من الفروق الطفيفة بين جوهر كلّ منهم، إلّا أن القائل، في الغالب، ما يقصد من وراء استخدامه لهذه المصطلحات نفس المعنى، أي؛ سينما مختلفة عن السائد. وإذا كان هناك صعوبة والتباس في تحديد ما المقصود بـ«السائد» في دول لا تتمتع بصناعة سينما نظامية، فسيكون من السهل تحديده مع دول أخرى مثل الولايات المتحدة الأميركية، أو الهند، أو مصر وغيرها من الدول التي تمتلك صناعة سينما راسخة وسوقاً تجارياً ذا معالم محدّدة، يمكن من خلاله تحديد ما هو ذلك السائد أو المسيطر سواء على صعيد رأس المال أو الموضوعات، ومن ثَمّ نعرف ماذا سيكون البديل أو المستقلّ؟.

في البداية يجب فضّ الاشتباك عن هذه المصطلحات وتوضيح الفروق بين «المستقلّ» و«البديل»، وأنكر هنا مثالاً ضربه الناقد السينمائي «يانيس زيوماكس» في كتابه «مقدمة عن السينما المستقلّة الأميركية»، بعقد مقارنة بين فيلمي (Easy Rider (1969 و(The Secret of Santa Vit-toria (1969، وهما نموذجان من أفلام هذه الحقبة المحسوبة على السينما المستقلّة، لأنهما لم يخضعا لإنتاج وتمويل الشركات الكبرى، لكن زيوماكس يجادل في هذا الشأن مُشككاً في كمال استقلالية الفيلم الأخير نظراً لأنه فيلم رومانسي كوميدي تاريخي على الطراز التقليدي لهوليوود، وبميزانية مرتفعة نسبياً (6 ملايين دولار)، بينما الفيلم الأول تمتع بأسلوب سينمائي فريد، وطريقة سرد تتحدّى الأنماط الجاهزة، وموضوع أكثر جدية، وبميزانية أقلّ (500 ألف دولار فقط)، ثم يتساءل زيوماكس: هل من الدقيق مساواة الفيلمين باحتسابهما على «السينما المستقلّة»؟

ولهذه المعضلة قرائن في السينما المصرية أيضاً، فأفلام مثل «ورقة شفرة» أو «زي النهاردة» من إنتاج محمد حفظي (أحد رموز الإنتاج المستقلّ في مصر)، يتمتعان بمقومات الفيلم التجاري التقليدي من حيث المضمون والأسلوب، فهل من الدقيق مساواتهما بأفلام مثل «ميكروفون» أو «فرش وغطا» لنفس جهة الإنتاج المستقلّة، رغم تمتع الأخيرين بمضمون وأسلوب جديدين كلياً عمّا يقدّم في السوق السينمائي المصري؟ نستنتج مما سبق أن الفيلم المستقلّ ليس بالضرورة فيلماً بديلاً، بينما الفيلم البديل بالضرورة مستقلّ. ومن ثَمّ فالسينما البديلة هي جزء من كلّ أو حالة خاصة من السينما المستقلّة، أكثر اكتمالاً في صفتها الاستقلالية، فهي تحتوي على لمحة تجريبية وتمرُّد على السائد في المضمون قبل تمرّدها على طريقة التمويل ومنظومة الإنتاج وسطوة النجوم.

> مشاكل المضمون الذي تقدّمه السينما البديلة في مصر لا تنحصر في التعالي على المتفرِّج فحسب، فهو مضمون يعاني أيضاً من الأدلجة والتسييس



لقطة من فيلم «باب الوداع» لكريم حنفي

ولأن الهدف المنطقي والبديهي لأي فنان هو الوصول لأكبر شريحة ممكنة من الجمهور قدر استطاعته، لذا فمن الطبيعي أن يكون هدف السينما البديلة هو أن تنتقل لتسود يوماً ما، لا أن تبقى بديلة إلى الأبد، أو يكون مفهوم البدل من أجل البدل لا من أجل التغيير والانتشار والسيادة. فمثلاً ما كان يقدّمه رموز في السينما الأميركية ببداية مشوارهم مثل «سبايك لي» أو «ستيفن سودربرج» أو «تود هاينز» كان في وقت ما مصنفاً كسينما بديلة، ولكنهم وغيرهم استطاعوا تخطي هذه المرحلة والسيادة بنمطهم السينمائي.

بينما يغيب هذا العزم لدرجة كبيرة عن غالبية صُنّاع هذا النوع من السينما في مصر، فهم يبدون راضين بحالة الغيتوهات النوقية التي هم بها، وتغلب على تجاربهم سمات الانغماس الذاتي والإفراط في الأدلجة والتسييس والتعالي على المتفرّج.

في سياق حديثه عن هذه القضية يُعلّق المخرج الكبير «داوود عبد السيد» قائلاً في حواره مع مجلة «ترايبود»: «وصل شكسبير لجمهور المسارح الشعبية في القرن الـ16، وهؤلاء ليسوا أفضل من الجمهور المصري في القرن الـ21، فإذا لم نستطع الوصول فهذا يعني أن الفشل منا وليس من الجمهور»، وتابع: «الفَنّ مثل الجسر، يربط بين طرفين، فيجب أن يكون هناك فنان ومُتلقٍ، وإلّا لم يعد فَنّاً...».

وما سبق يقودُني للحديث عن واحدة من أبرز تجارب السينما المصرية البديلة في العامين الماضيين، وهو فيلم «باب الوداع» للمخرج «كريم حنفي»، الفيلم الصامت الذي عُرض بالمسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام 2014 ونال جائزة عن التصوير. إشكالية هذا الفيلم تبدأ من أن الملخص الدعائي لقصته (synopsis) ليس له علاقة فعلية بأحداثه، فالملخص يتحدّث عن علاقة ابن بأمه، بعد أن هجرهما الأب، ورغبة هذا الابن باكتشاف العالم الخارجي، والتحرُّر من عزلة أمه التي تخاف من أن يتركها مثل والده.

ولم يكن لهذا علاقة بما نشاهده على الشاشة، فلم يحتوِ الفيلم سوى على مشاهد لسيدة تُمشّط شعرها، وعجوز تحتسي القهوة، وشاب يقف أمام شرفته مُحلّقاً بنظره، وطفل تقوده فتاة في أروقة المدافن، ثم يكون عليك كمشاهد استنتاج القصة السابق ذكرها من تلك المشاهد التجريدية مبتورة السياق والدلالة.

ورغم الاستقبال النقدي للفيلم الذي غلبت عليه الحفاوة، وتسميته كأفضل أفلام عام 2015 من قِبَل جمعية الفيلم وجمعية نقاد السينما المصريين، فهذا لا ينفي حقيقة أنه قد عانى مدة سنة كاملة كي يجد موزّعاً تجارياً بعد عرضه بالمهرجان، وفي النهاية عُرِضَ في عدد محدود وبدور عرض فنّية صغيرة لمدة لم تتجاوز أسبوعين لم يحقّق بهما أي نجاح أو صدى جماهيري يُذكر، حتى بين فئة السينيفيل التي

> من الطبيعي أن يكون هدف السينما البديلة هو أن تنتقل لتسود يوماً ما، لا أن تبقى بديلة إلى الأبد



لقطة من فيلم «ديكور» لأحمد عبدالله

استطاعت من قبل هضم تجارب سابقة مشابهة مثل «المومياء» للمخرج شادي عبد السلام. ففيلم حنفي يفتقد بوضوح لذلك الجسر الذي نوّه عنه عبد السيد، ليس لأنه صامت، بل لأنه يفتقد سبل التواصل بكل الطرق، النطقية منها، أو الحسية، أو السياقية، أو الإشارية، وهنا ما تسبّب في خوف الموزعين من عرضه تجارياً.

في مقاله بجريدة «المصري اليوم» يقول الناقد سمير فريد: «مشكلة (باب الوداع) سواء مع المتفرجين أو النقاد، أن تلقّيه يجب أن يكون بمنطق تلقّي الشعر، وليس تلقّي النثر، وشتان ما بينهما». ولكن ألّا يحتوي الشعر نفسه على الجيد والسيئ؟ لنا فهل ارتباط صفة الشعرية بفيلم يُصنفه فقط أم يعطيه صكًا للجودة؟ هل وصلت إلينا تجارب تاركوفسكي وبازوليني وماليك لأنهم صنعوا أفلاماً شعرية، أم لأنهم صنعوا أفلاماً شعرية جيدة؟

لا أنسى يوم العرض الأول للفيلم بمهرجان القاهرة، حين أجريت محادثة قصيرة مع المخرج الألماني الأسطورة «فولكر شلوندورف» الحائز على جائزتي السعفة الذهبية والأوسكار، وكان مُكرّماً في دورة مهرجان القاهرة ذلك العام. وبسؤاله عن رأيه في فيلم حنفي، جاء رده في البدء مُحبطاً: «لا أعلم ماذا يكون هنا النوع من الأفلام!»، وفي نهايته ساخراً: «لو كان ذلك هو الفَنّ فيجب عليّ أن أهرب من هنا المكان فوراً».

ومشاكل المضمون الذي تقدّمه السينما البديلة في مصر لا تنحصر في التعالي على المتفرّج فحسب، فهو مضمون يعاني أيضاً من الأدلجة والتسييس، وهنا ما يتجلّى تحديداً في تجارب قطبي السينما البديلة في مصر وهما المخرجان إبراهيم البطوط وأحمد عبدالله، والمتابع لأفلامهما يدرك كم هي غارقة في صراع دائم مع السلطة السياسية، سواء بشكل رمزي أو مباشر.

لنستعرض نموذج عبدالله، فبرغم تمرّده دوماً على أساليب السرد الكلاسيكية، وخياراته البصرية الصوتية المختلفة عن السائد، إلّا أن المضمون السياسي التوجيهي حاضر في معظم أفلامه، منذ فيلمه الأول «هيليوبولس» الذي يقدّم حكايات متداخلة تدور خلال يوم واحد بأحد أشهر أحياء القاهرة، ونتوقّف مثلاً مع حكاية مجند الشرطة الذي أراد عبدالله من خلاله إيصال رسالة مفادها أن قيمة هذا المجند أقلّ من قيمة الحيوان، فالمارة يقنفون بالطعام لكلاب الشوارع بينما المُجند مُهمَل وجائع ولا يملك سوى مراقبة الكلب وهو يأكل، فهو مجرد عبد في يد السلطة، هنا يحدث على خلفية قصة شاب الطبقة المتوسطة الذي يسعى للهجرة من مصر.

ويتكرّر نفس الصدام والعداء مع السلطة السياسية في فيلمه التالي «ميكروفون»، والسلطة هذه المرة دورها ملاحقة الفَنّانين ومصادرة حقهم في التعبير، ورغم أن النبرة السياسية تَقلّ مع فيلميه التاليين «فرش وغطا» و«ديكور»، لكنها تبقى حاضرة بشكل ما، فالأول هو أحد الأفلام الراصدة لكواليس ثورة

> سمير فريد: مشكلة «باب الوداع» سواء مع المتفرجين أو النقاد، أن تلقّيه يجب أن يكون بمنطق تلقّي الشعر، وليس تلقّي النثر



لقطة من فيلم «الخروج للنهار» لهالة لطفي

يناير 2011 من منظور يدّعي الحياد، لكنه ليس كذلك فعلياً، حتى أن الناقدة «ديبورا يانج»، بمجلة الهوليوود ريبورتر، أعابت على الفيلم حسه التوثيقي الأقرب لنشرات الأخبار، والذي يأخذ المتفرّج من الاندماج مع حكاية البطل. وحتى في فيلمه التالي «ديكور» لم يتقنه الإطار الاجتماعي من وجود دور للسياسة، ما يتجلّى في لقطة النهاية المُفاجِئة، كما يظهر بشكل استعاري في صراع البطلة الرئيسي مع فكرة الاختيارات، والتي شرحها بطل الفيلم خالد أبو النجا في تصريح له قائلاً: إنه يرى الفيلم عن حالة الاستقطاب السياسي التي نعيشها مؤخراً ووصفها بتهكم بأنها حالة «يا إما مرسي يا إما السيسي»، في إشارة للرئيسين المصريين السابق والحالي، لكن الفيلم لم يبدو بريئاً من هذه الحالة وإن اختلف خياره السياسي عن المطروح.

أما التجربة الأكثر نُضجاً، فكانت للمخرجة هالة لطفي بفيلمها «الخروج للنهار»، الفيلم الذي ابتعد عن أغلب عيوب سابقيه، حيث قدّمت لطفي قصة بسيطة وإنسانية مُستمدة من حياتها الشخصية عن أسرة مكوّنة من أم وابنة في الثلاثين ترعيان الأب المريض. لا حواجز تمنع انخراط المتفرّج وجدانياً مع تلك القصة، فهي تعرض تفاصيل الواقع اليومي لحياة صعبة تعيشها تلك الفتاة دون ضجر أو مبالغة أو ابتزاز للعواطف، ومن خلال رحلة مثيرة قرّرت البطلة خوضها بالخروج من منزلها لتنهي علاقة عاطفية قبل أن تأخذها ظواهر الحياة في العاصمة إلى صراع فيلمي غير معتاد، ومغامرة تخلط بين التشويق والتأمُّلات الاجتماعية والوجودية.

وبالرغم من الخيارات الفَنّية، غير التقليدية، للطفي وأبرزها شريط صوت اكتفى بأصوات الحياة الطبيعية دون موسيقى تصويرية، وأسلوب تصوير ستاتيكي أقرب في هدوئه لسينما شرق أوروبا، إلّا أن ذلك لم يشوبه أي نزعة استعراضية ضد عضوية الفيلم. بل إن الحس الجمالي طغى بتلك الخيارات ليخلق توازناً مع حالة البؤس والمعاناة التي تعيشها الشخصيات، فعلى صعيد المشاهد الداخلية قدّمت لطفي تكوينات بصرية متأنية للمنزل عوّضت من فقر الديكور، وعلى صعيد المشاهد الخارجية أعادت كادرات لطفي اكتشاف منطقة القاهرة الإسلامية بمنظور حديث، واستغلّت بعض الأماكن الواقعية المُتجاهلة من السينما في صنع لقطات أيقونية منها اللقطة الموجودة على ملصق الفيلم الدعائي، وأثبتت بذلك أن الواقعية ليست كناية عن القبح، والذاتية ليست مرادفاً للانغماس.

لم تتجاوز ميزانية فيلم لطفي 250 ألف دولار فقط، انقسمت بين تمويل ذاتي من صناعه ومنح ثقافية، وقد نجح في الدخول إلى قائمة مهرجان دبي السينمائي لأفضل 100 فيلم عربي في التاريخ، وهي القائمة التي شارك في صنع اختياراتها 475 من نخبة النقاد والسينمائيين العرب، ليكون أيضاً أحدث الأفلام المصرية المختارة في القائمة.

> التجربة الأكثر نُضجاً كانت للمخرجة هالة لطفي بفيلمها «الخروج للنهار»، الفيلم الذي ابتعد عن أغلب عيوب سابقيه

# في المغرب إمكانية التحقّق صعبة!



مشهد من فيلم «موت للبيع» لفوزي بنسعيدي

عبد الكريم واكريم- طنجة

لم تستطع السينما المغربية طيلة مسارها أن تُكوّن تقاليد صناعة سينمائية قائمة الذات، لأنها ظلّت ولحدود الآن مدينة بوجودها للدعم الذي تقدّمه الدولة والذي يشكّل حالة منفردة ومتفرّدة في العالم العربي، ونقطة قوتها وضعفها في نفس الآن، مع انعدام وجود منتجين يغامرون باستثمار أموالهم في الميدان السينمائي.

ورغم ذلك فقد شهدت السينما المغربية تجارب مختلفة ومغايرة، وإن كانت لم ترقَ لتصبح تياراً قائم الذات مقدّماً نفسه كبديل عن السينما القائمة.

ومن بين أهم التجارب المغايرة - حتى لا نقول البيلة - التي شهدتها السينما المغربية تجربة المخرج المتميّز مصطفى الدرقاوي التي امتدت من أواسط السبعينيات إلى أواسط التسعينيات من القرن المنصرم، وتجربة المخرج هشام العسري الممتدة لحدود الآن والتي كسر فيها قواعد السرد الفيلمي وهو يتناول حقبة مهمة في تاريخ المغرب بجرأة لا يمكن أن تتوافر سوى لمخرج مثله يستغني عن دعم الدولة ويخوض تجربته بعيداً عنها. دون أن ننسى أصواتاً شابة مستقلّة آتية من «سينما الهواة»، والتي تشتغل بإمكانيات بسيطة لكنها تنبئ عن مستقبل واعد.

وتظلّ للمتدخلين في الميدان السينمائي بالمغرب آراء مختلفة بخصوص وجود إرهاصات

> الأجيال الأربعة التي صنعت وتصنع السينما في المغرب عاشت وتعيش كلّها مرحلة التأسيس لا التجاوز وطرح أشياء بديلة

لسينما بديلة في المغرب. فبين نفي المخرجين المحترفين والمستفيدين من دعم الدولة لوجود «سينما بديلة» وقناعتهم بكون السينما المغربية مازالت تراكم بدون قطائع حقيقية وممكنة مع السينمائيين المؤسسين، وعدم نفي وجودها من طرف بعض المتدخلين الآخرين من نقّاد ومنظمي المهرجانات السينمائية، يظلّ السينمائيون الشباب المستقلون هم الوحيدون الذين يؤمنون بأن ما يصنعونه يشكّل تجارب بديلة، مع وعيهم بكونها محفوفة بمخاطر التوقّف والفشل في أية لحظة.



محمد مفتكر

## بديلة أم مغايرة

يرى المخرج السينمائي محمد مفتكر في تصريح لمجلة «الدوحة» أن السينما المغربية مازالت تتأسس وتبحث عن نفسها على المستوى الإبداعي، والإنتاجي، والتوزيعي، مضيفاً أنه ليس هناك سينما بديلة في غياب سينما أثبتت وجودها سابقاً على هذه المستويات الثلاثة. وأن الأجيال الأربعة التي صنعت وتصنع السينما في المغرب عاشت وتعيش كلها مرحلة التأسيس لا التجاوز وطرح أشياء بديلة.



محمد الشريف الطريبق

أما المخرج السينمائي محمد الشريف الطريبق فيعتقد أن تصنيفات من قبيل سينما بديلة أو جيل جديد أو موجة جديدة قد بدأت في السياق السينمائي المغربي مع منتصف تسعينيات القرن الماضي، وخصوصاً مع انعقاد دورة المهرجان الوطني للفيلم بطنجة سنة 1995، حيث دخل مجموعة من الشباب للسينما المغربية قادمين من ديار المهجر، ثم التحق بهم آخرون من الجامعة الوطنية للأندية السينمائية ومن آفاق أخرى غيرها. انطلاقاً من هذا يرى الطريبق في تصريح له لمجلّة «الدوحة» أنه لا يمكن الحديث عن سينما بديلة، لأن السينما المغربية لم تُراكم بعد تقاليد وصلت لدرجة من الأزمة حتى تكون هناك «موجة جديدة»، ففي المغرب الذي كان ينتج إلى حدود أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات فيلماً أو فيلمين في السنة، يصعب الحديث عن جيل قديم وجيل جديد... ويضيف الطريبق أنه رغم الحديث المتكرّر عن «السينما البديلة» في العالم العربي إلّا أن السياق السينمائي المغربي مختلف ولا يسمح الآن بذلك، وما يمكن الحديث عنه حسب الطريبق في المغرب هو دمقرطة الولوج إلى السينما والاشتغال فيها، وليس السينما البديلة، لأن قدوم جيل جديد في المغرب لا يعكس قدوم فكر وأسلوب مغايرين. ويصرّ الطريبق على أن الجيل القديم كان أكثر حداثة من الجيل الحالي، كون تكوينه كان فرنسياً، إضافة لتأثره بأفكار اليسار التي كانت منتشرة بشكل قوي في المجتمع آنذاك، أما الآن فالعكس هو الحاصل، بحيث أن المخرجين الشباب لديهم أفكار محافظة أكثر من تلك التي لمخرج يبلغ سبعين عاماً، ولهذا يرى الطريبق أنه من الصعب التصنيف لا من ناحية السن ولا من ناحية الأسلوب، وقد يتقارب في بعض الأحيان مخرج كبير في السن وآخر ما زال في بداية مشواره في الفكرة والتناول، ويستشهد الطريبق بما أصبح يُلاحَظ ويُقال بخصوص أفلام المهرجان الوطني للفيلم بطنجة، كون أغلب الأفلام المشاركة فيه مؤخراً ذات طابع تليفزيوني أكثر من كونها تحمل رؤية سينمائية جادة ومغايرة، وليستنتج أنه من الصعب التكلّم عن إرهاصات لسينما بديلة في المغرب، رغم أن الذي يظلّ إيجابياً أن هناك تراكماً كمياً مهمّاً في هذه السينما، والذي لم يفرز بعد تقاليد لأسلوب سينمائي يميّز المغرب، لكنه يستدرك أنه في المرحلة المقبلة ستكون هناك سينما بديلة تقترح طريقة أخرى لصنع الأفلام وأساليب أخرى لمقاربة الواقع بلغة سينمائية مغايرة.

> في المرحلة المقبلة ستكون هناك سينما بديلة تقترح طريقة أخرى لصنع الأفلام وأساليب أخرى لمقاربة الواقع بلغة سينمائية مُغايرة



ضمير الياقوتي

## لا سينما بديلة بدون شروط تحقيقها

من جهته يعتبر الناقد السينمائي ومدير مهرجان سطات لسينما الهواة ضمير الياقوتي في تصريحه لـ«البوحة» أن الحديث عن «سينما بديلة» في المغرب مُسلَّمة قابلة للنقاش رغم الحاجة المُلِحَّة إلى سينما مغربية مغايرة لما هي عليه اليوم، لكنه يضيف أنه غير متحمس للحديث عن وجود إرهاصات سينما مغربية مختلفة قادرة على تجاوز إخفاقات محتملة للسينما المغربية الراهنة، لأن ما يظهر هنا وهناك من أفلام مغربية والتي يتم إنتاجها خارج المساطر والآليات الرسمية وخارج الاقتصاد السينمائي التقليدي، هي أفلام لا يؤطّرها تيار فكري أو فنّي ينطلق من نقد ما لواقع السينما المغربية، في ظِلّ انحصار أدوار دُور الشباب والمؤسسات الثّقافية وغياب الطّلب المُلح على المنتوج الفَنّي من طرف المواطن المغربي واستمرار القنوات التلفزية المغربية في الترويج لأوهام النجاح السريع وتسطيح الأذواق والميولات. ففي ظِلّ هذا الوضع العام المحبط يستحيل، حسب الياقوتي، أن يبرز أي تيار بديل أو مغاير أو حتى مناهض لما تنتجه حالياً «الآلة السينمائية» المغربية، إذ حتى الأفلام الخارجة عنها كانت لهواة أو لسينمائيي الهامش أو المستقلين، وهي مختلفة عن الأولى فقط في وسائل وسيرورة إنتاجها. فقبل أن تظهر سينما «بديلة».. يضيف الياقوتي لابد من أسس ومرجعيات ومواقف واضحة قادرة على جعل نُخب ما تلتف حولها وتعمل من أجلها. فاليوم حتى التظاهرات السينمائية التي تدعمها الدولة تسير في نفس الاتجاه الكمّي للسينما المغربية: تزايد التظاهرات دون إضافات نوعية، وبدل أن تكون فضاءات لطرح أسئلة السينما المغربية بواقعها وبدائلها، فهي تسير في طريق النقل والابتذال.

رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب عبد الخالق بلعربي يؤكد بدوره أنه لم



عبد الخالق بلعربي

يتلمّس بعد إرهاصات لسينما بديلة في المغرب لحدّ الساعة، اللهم في بعض الحالات النادرة خاصة لدى بعض الهواة وعند بعض المحترفين الذين بورهم أصبحوا يكرّرون أنفسهم وتجاربهم لدرجة أن جُلّ الأفلام أصبحت نمطية. ويضيف أن أغلب ما ينتج حالياً من أفلام لا يختلف بشكل كبير عما أنتجه جيل الروّاد، مع بعض الاستثناءات والإشراقات تشكّلها أسماء بعينها مثل فوزي بنسعيدي ومحمد مفتكر ونبيل عيوش وهشام العسري ومحمد الشريف الطريبق ونورالدين لخماري. لكن ما يُؤسَف له حالياً، حسب رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية في المغرب هو أن صندوق الدعم السينمائي الرسمي لازال هو الملاذ الوحيد للعديد من المخرجين المغاربة لإنتاج أفلامهم مع بعض الاستثناءات القليلة جداً، وهنا الصندوق بحكم أنه خاضع لتوجّهات سياسية ولحسابات مرحلية فإن ذلك ينعكس على حرّيّة الإبداع وتجاوز القوالب الجامدة، الأمر الذي لا يمكن أن يساعد- حسب رأيه- على ظهور سينما بديلة، خصوصاً أن استقلالية المبدع وحرّيته ترتبط باستقلاله المادي، ويخلص بلعربي إلى أن ظهور سينما بديلة في المغرب يرتبط بالقدر المسموح به من هامش الحرّيّة.

## المستقلون: مستقبل السينما البديلة

بخلاف الآراء السابقة فإن السينمائيين المغاربة المستقلّين يؤمنون بقوة في وجود سينما بديلة وبكونهم طلائعها، لكن يظلّون في شَكّ بخصوص مستقبلها واستمراريتها. وتقول المخرجة المستقلّة نورا أزروال بهذا الخصوص إنها تؤمن بوجود إرهاصات لسينما بديلة في المغرب، رغم أن صُنّاع هذه الأفلام المختلفة فنّياً وتقنيّاً يعدّون على رؤوس الأصابع، خصوصاً أنها تموّل ذاتياً بعيداً عن صندوق الدعم السينمائي مما يجعلها

> هل السينما البديلة اختيار في المغرب أم أنها نتيجة لوضع اقتصادي ولسياسة إقصائية لمجموعة من المكونات الثّقافية؟



نورا أزروال

متحرّرة وبعيدة عن «البروباغاندا» وأجرأ وأعمق في تصوّراتها ومقترحاتها الفنّية. ثم تتساءل: هل السينما البيلة اختيار في المغرب أم أنها نتيجة لوضع اقتصادي ولسياسة إقصائية لمجموعة من المكونات الثقافية والمجالات الجغرافية، ولقوانين وشروط تعجيزية للحصول على الدعم؟...أما مستقبل هذه «السينما البيلة» فيبدو لنورا غامضاً، خصوصاً أن صمود مخرجيها ضدّ التيار السائد يبدو صعباً، وقد تكون اتجاهاً فنّياً زائلاً مع الوقت، على اعتبار أن كلّ اتجاه فنّي في تاريخ البشرية كان نتيجة واقع اقتصادي واجتماعي وثقافي معين.

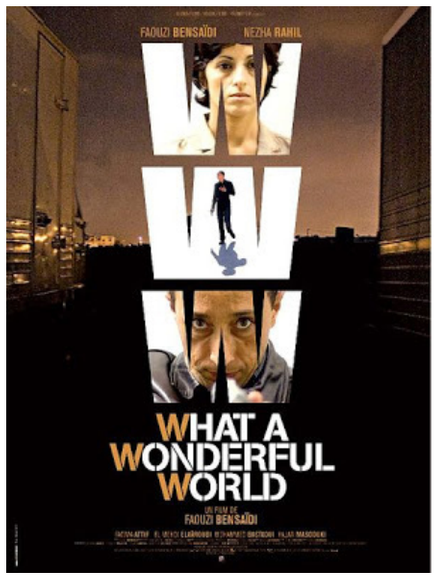


مراد خلو

وفي نفس السياق ومن منظور المخرج المستقل مراد خلو هناك كلّ سنة في المغرب ثلاثة أو أربعة أفلام بيلة مهمّة على مستوى الشكل والمضمون، ولكن التيار البيل لم يستطع بعد فرض ذاته في الساحة الفنّية بالمغرب، وذلك راجع لغياب سياسة ترويجية لهذا النوع السينمائي بقاعات بيلة كباقي دول العالم، والأفظع بالنسبة له هو انتصارات القبح في المهرجانات السينمائية التي تتوّج أفلاماً رديئة من وجهة نظره، أو ذات أطروحات ضدّ المرأة والحداثة والديموقراطية، ويظلّ ما يؤرّقه ويزعجه كمخرج مستقلّ هو السياسة المتّبعة والتي تهتم بالوثائق، إضافة للشروط المبالغ فيها للحصول على الدعم.

وبخصوص مستقبل السينما البيلة يرى مراد خلو أنها قد تفشل مثل باقي المحاولات الراقية لزعزعة بعض «ثوابت» المجتمع الواهية عبر التاريخ، خصوصاً أن إمكانيات وظروف الإنتاج أصبحت أصعب، ما قد يضع حدّاً لمجموعة من المحاولات والتجارب.

> ظهور سينما بديلة في المغرب يرتبط بالقدر المسموح به من هامش الحرّيّة




ملصق فيلم «ياله من عالم جميل» لفوزي بنسعيدي




ملصق فيلم «موت للبيع» لفوزي بنسعيدي




ملصق فيلم «جوع كلبك» لهشام العسري

إنتاج الأفلام الروائية في الأردن بدأ متأخراً عن إنتاج الأفلام في باقي الدول العربية وكان متقطّعاً على فترات تستمر سنوات طويلة، الأمر الذي جعل من الصعب الحديث عن سينما أردنية لها هويّتها الخاصة.

# نظرة إلى السينما في الأردن

عدنان مدانات (الأردن)

في إبريل/نيسان من العام 1972 انعقد في دمشق أول مهرجان للسينمائيين العرب من جيل الشباب رافعاً شعار «السينما البديلة»، أي البديلة عن السينما العربية التجارية، بهدف إنجاز أفلام عربية تعكس مشاكل الواقع بصدق وبعمق. شارك الأردن في هذا المهرجان بفيلم روائي طويل جرى إنتاجه من قبل التليفزيون الأردني بعنوان «الأفعى»، لكن الفيلم كان من حيث الموضوع والشكل بعيداً كل البعد عن شعار المهرجان وعن أهدافه، وكان على السينما في الأردن أن تنتظر عشرين عاماً لتنجز أول فيلم أردني طويل «بديل» يعكس بصدق مشاكل الواقع ويتمتع بمستوى فني جيد رغم شح الإمكانيات وهو فيلم «حكاية شرقية» (1991)، وهو يمكن اعتباره مقدمة لمجموعة أفلام واقعية جرى إنتاجها تباعاً باستخدام التقنيات الرقمية وأولها فيلم «الكابتن أبو رائد» (2007).

يمكن تقسيم تاريخ الأفلام الروائية الطويلة في الأردن إلى أربع مراحل: المرحلة الأولى من عام 1957 إلى 1969 وهي الفترة التي سبقت تأسيس التليفزيون الأردني، والمرحلة الثانية من 1970 إلى 1971 وهي مرحلة إنتاج أفلام روائية طويلة من مقاس 16 ملم من قبل التليفزيون الأردني، والمرحلة الثالثة هي إنتاج فيلم روائي طويل واحد من مقاس 16 ملم عام 1991 وبجهود فردية مستقلّة، والمرحلة الرابعة تبدأ من العام 2007.

بدأت المرحلة الأولى بفيلم «صراع في جرش» إنتاج عام 1957 وهو أول فيلم أردني، من إخراج واصف الشيخ ياسين وشارك في صنعه مجموعة هواة كانوا يعملون في مهنة خراطة المعادن واللحام وكانت لهم خبرة في مجال صيانة وتصليح آلات العرض في صالات السينما، حيث اتفقوا على تأسيس أول شركة إنتاج الأفلام في الأردن، وكان من أبرزهم صبحي النجار وهو فني خراطة معادن، وكان لصبحي النجار الفضل الأكبر في عملية إنتاج هذا الفيلم من الناحية التقنية،

«صراع في جرش» إنتاج عام 1957 وهو أول فيلم أردني، من إخراج واصف الشيخ ياسين وشارك في صنعه مجموعة هواة كانوا يعملون في مهنة خراطة المعادن واللحام



رفقي عساف




ناجي أبو نوار

لأنه قام مستخدماً وسائل بدائية بتصنيع الكثير من الأجهزة المطلوبة للإنتاج، ومنها مختبر التحميض وطاولة المونتاج، وتوصل إلى طريقة لتسجيل الصوت باستخدام لمبة آلة العرض، وكذلك إجراء عملية تزامن الصوت والصورة اعتماداً على تشغيل آلتي عرض معاً. ولهذا يمكن اعتباره تجربة رائدة من الناحية التقنية في بلد لا توجد فيه مقومات لإنتاج الأفلام.

أحداث القصة تتحدّث عن عصابة دولية لتهريب الآثار في منطقة جرش الأثرية وقيام الشرطة بملاحقتها.

بعد خمس سنوات جرى إنتاج الفيلم الثاني وهو «وطني حبيبي». إنتاج عام 1962. الفيلم من إخراج محمود كعوش وهو أيضاً هاوٍ للسينما، وجرى إنتاج الفيلم بتمويل خاص من المشاركين الرئيسيين فيه. في الفيلم قصة حب فيها تقليد للأفلام الميلودرامية المصرية، ولكن على خلفية سياسية لها علاقة بالصراع العربي- الإسرائيلي، فبطل الفيلم جندي أردني يشارك في صد عدوان إسرائيلي على قرية أردنية وينقذ فتاة عربية شابة من أيدي الجنود الإسرائيليين، ولكنه يصاب بقدمه، كما يعرفنا الفيلم على شقيقه الأصغر الذي درس الطب في الخارج وعاد ليعمل في الوطن.

تتالت بعد سنوات مجموعة أفلام تراوحت بين أفلام الإثارة البوليسية أو التي حاولت الاستفادة من ظهور المقاومة الفلسطينية المسلحة بعد عام 1967 وهي على التوالي: «عاصفة على البتراء». إنتاج عام 1968. الفيلم للمخرج اللبناني فاروق عجرمة، ولكن الإنتاج أردني- لبناني مشترك عن عصابة دولية لتهريب الآثار ويطاردها الإنتربول، وتلاه «الطريق إلى القدس» إنتاج عام 1969. الفيلم أخرجه المخرج الأردني عبد الوهاب الهندي وأكمله المخرج اللبناني تيسير عبود. والفيلم يتحدّث عن طالب جامعي يترك دراسته في مصر للالتحاق بالعمل الفدائي ثأراً لمقتل صديقه. أخرج عبد الوهاب الهندي فيلمه التالي في العام 1969 بعنوان «كفاح حتى التحرير». يصوّر الفيلم مغامرات وبطولات فدائي فلسطيني ضد الجيش الإسرائيلي.

تميّزت المرحلة الثانية بمحاولة تحقيق مجموعة أفلام من قِبَل التليفزيون الأردني لم ينجز منها نهائياً سوى فيلم واحد وهو «الأفعى» إنتاج عام 1970 الفيلم من إخراج جلال طعمة. وهو من إنتاج التليفزيون الأردني وجرى تصويره على فيلم 16 ملم. قصة عن مثلث الحب الذي ينتهي بالزوج إلى نهاية مأساوية.

انطلقت المرحلة الثالثة بإنتاج فيلم «حكاية شرقية» عام 1991 من إخراج نجدت أنزور. وهو فيلم يمزج بين الخيال والواقع من خلال صحافي تسيطر عليه الهواجس والمخاوف وحالة من التشاؤم ويعاني في حياته اليومية من كل أنواع المشاكل ويجد نفسه بعد رحلة حافلة إلى قرية أهله للتهنئة بالعيد وقد أصبح بطلاً بعد أن أنقذ الركاب قبل أن تتعرّض الحافلة للتدهور بسبب الموت المفاجئ للسائق وهو يقود الحافلة. ومن القضايا التي يعالجها الفيلم قضية حرية الصحافة وانعكاسات نكسة يونيو/حزيران على المجتمع الأردني. شكّل هذا الفيلم بداية انطلاق الأفلام الأردنية نحو المهرجانات العالمية. الفيلم من مقاس 16 ملم. بعد هذا الفيلم ساد انقطاع طويل عن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة في ظِلّ ازدهار حركة إنتاج الأفلام القصيرة والمسلسلات والأفلام التليفزيونية.

تتميّز المرحلة الرابعة بإنتاج نشط للأفلام الأردنية الروائية الطويلة والتي حاز معظمها

> تميّزت المرحلة الثانية بمحاولة تحقيق مجموعة أفلام من قِبَل التليفزيون الأردني لم ينجز منها نهائياً سوى فيلم واحد وهو «الأفعى» إنتاج عام 1970



مشهد من فيلم «نيب»، لناجي أبو نوار

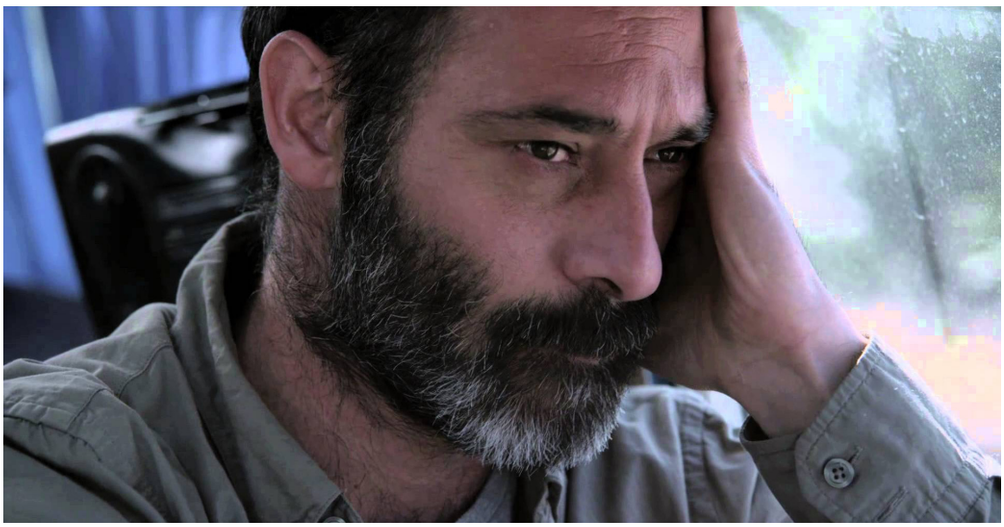
على الجوائز من مهرجانات سينمائية دولية وعربية. وهذه الأفلام الجديدة مصنوعة بواسطة التقنيات الرقمية ومعظمها أفلام أولى منخفضة الكلفة لمخرجين شباب جرى إنتاج معظمها بدعم من الهيئة الملكية للأفلام. وكانت بدايتها مع فيلم «الكابتن أبو رائد» 2007 للمخرج أمين مطالقة. يروي الفيلم قصة عامل نظافة بسيط في المطار يسرد لمجموعة من أطفال الحي الشعبي الذي يقطنه مغامراته كطيار سابق في أرجاء العالم، لكن أبو رائد، ويطلق عليه الأطفال اسم الكابتن استطاع أن يمضي في حكاياته المثيرة للأطفال والفتيان مستلهماً أجواءها من تلك الكتب القديمة التي تحتل ركناً داخل بيته، ومن خلال هذه الحكايات والمغامرات، نكتشف أحلام هؤلاء الأطفال وأحلام أبو رائد. يتحدّث الفيلم عن مشكلة تسرّب الطلبة من المدارس للعمل في بيع البسكويت وغيره من المنتجات البسيطة. والفيلم يعرض بشكل سريع لمشاكل يعاني منها المجتمع الأردني كالفقر وغلاء المعيشة وضرب الزوجات وغيرها.

بعد ثلاث سنوات جرى إنتاج فيلم «الشراكسة» 2010 من إخراج محي الدين قندور، وهو مخرج محترف سبق له أن حقّق في هوليوود أفلاماً طويلة ومسلسلات تليفزيونية، ويعود فيه إلى بدايات تشكُّل مدينة عمان وهجرة قبائل الشركس من روسيا إلى الأردن. يروي الفيلم قصة حب بين مهاجر شركسي شاب وفتاة بدوية هي ابنة لأحد شيوخ القبائل. الموضوع الأساسي الذي يطرحه الفيلم يتعلّق باختلاف الحضارات دون أن يمنع ذلك من تقاربها.

في نفس العام وبدعم من الهيئة الملكية للأفلام جرى إنتاج فيلم «مدن الترانزيت» 2010 للمخرج محمد الحشكي، في هذا الفيلم تعود ليلى إلى الأردن بعد غياب دام 14 عاماً في محاولة لاستعادة حياتها السابقة. تغشى حياتها في الخارج عينيها عن رؤية التحوّل الكبير الذي أصاب بلدتها البسيطة سابقاً، فتصدم بالواقع الجديد وتنهال عليها التوترات والضغوطات من كل جانب، وتكتشف أن المدينة ليست مهددة بالتيار الأصولي فحسب، بل وعلى وشك أن تجتاحها موجة العولمة العارمة.

تلا هذا الفيلم «سمك فوق سطح البحر» 2011 إخراج حازم بيطار. يحكي الفيلم عن الاستغلال الذي تعرّض له مزارعو منطقة الأغوار من قِبَل أثرياء العاصمة عمان والذين استولوا على غالبية أراضي المزارعين. تتكرر نفس الحكاية في الفيلم مع بطلي الفيلم المعاصرين. بطل الفيلم شاب ثري من العاصمة عمان اكتشف بعد وفاة والده أنه صار مفلساً وبيته مرهون للبنك. الحلّ الوحيد بالنسبة له هو بيع بيت ريفي في الأغوار، لكنه يكتشف أن والده كان وهبه لمزارع يقيم فيه الآن فيحتال عليه ليتمكّن من بيعه. أما فيلم «الجمعة الأخيرة» 2011 للمخرج يحيى العبدالله فيحكي قصة رجل يعيش أيامه الأخيرة من حياته، تائقاً لتحقيق جزء من أحلامه مع تفادي الاصطدام بالتقاليد الاجتماعية، وذلك عندما يعلمه طبيب القلب عن مدى خطورة وضعه الصحي وينصحه أن يمضي ذلك اليوم

> الأفلام الجديدة مصنوعة بواسطة التقنيات الرقمية ومعظمها أفلام أولى منخفضة الكلفة لمخرجين شباب جرى إنتاج معظمها بدعم من الهيئة الملكية للأفلام



مشهد من فيلم «المنعطف» لرفقي عساف

في راحة كاملة إلى حين موعد العملية، حيث يعتبر ذلك الميعاد في قناعة المريض أنه آخر يوم له على قيد الحياة، قبل أن يأخذ في إعادة طرح أسئلة تتعلّق بذاته وعائلته والناس المحيطين به، وما إذا كان يستطيع التمتع براحته وتحقيق بعض من أحلامه المؤجلة.

شهد نفس العام إنتاج أول فيلم أردني روائي طويل لمخرجة شابة هي ديما عمرو، وهو «فرق سبع ساعات» 2011 عنوان الفيلم مستمد عن فرق التوقيت بين عمان وأميركا وجرت سائر أحداثه في العاصمة عمان وضواحيها. يحكي الفيلم قصة فتاة أردنية تدرس في أميركا تقرّر العودة إلى الوطن للمشاركة في عرس شقيقتها لتفاجأ بأنها أمام زميلها الأميركي بالجامعة لتبدأ مواقف ومفارقات حول تباين الثقافتين. في العام التالي ظهر فيلم «لما ضحكت موناليزا» (2012) للمخرج فادي حداد يروي الفيلم، وهو فيلم اجتماعي كوميدي موضوعه الرئيسي مشكلة العنوسة، قصة الفتاة موناليزا التي تجاوزت الثلاثين من العمر، والتي لم تعرف الابتسامة طوال حياتها إلى أن التقت بعامل بوفيه مصري مرح في الوزارة التي تعمل فيها ووقعت في غرامه. كما أخرج أصيل منصور فيلمه الأول «على مد البصر» (2012)، وهو فيلم قارب الفيلم البوليسي من خلال حكاية زوجة شابة تعاني من غياب زوجها المتكرر تنتبه وهي وحيدة ليلاً في منزلها المعزول لوجود لص يحاول سرقة سيارتها فتخرج إليه حاملة «مسدس». معظم أحداث الفيلم تجري خلال وقوف الزوجة واللص في مواجهة أحدهما الآخر فلا هي تطلق النار ولا هو يهرب، وكأن الزمن توقف، حيث تستعيد الزوجة مشاكل حياتها وكذلك اللص الذي فرضت عليه الحاجة فعلته، ما يكشف بعض جوانب الواقع المحلي، لينتهي الفيلم نهاية غير متوقّعة.

في العام 2015 ظهر فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبونوار، ليحقق أول مفاجأة في تاريخ السينما في الأردن بعد فوزه في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية المهمة وصولاً إلى ترشحه ووصوله إلى المراحل النهائية لأوسكار أفضل فيلم ناطق بغير الإنجليزية. جرى تصوير «ذيب» في صحراء وادي رم الشهير، وأبطاله من أهالي البادية الذين لم يسبق لهم العمل في السينما. يصور فيلم «ذيب»- الذي تجرى أحداثه زمن الحكم العثماني- تجربة يمر بها طفل يتعلّم كيف يصبح رجلاً إثر مغامرة يموت خلالها أخوه الأكبر الذي يرعاه في معركة مع قُطّاع الطرق ليتركه وحيداً وسط الصحراء برفقة قاتل أخيه الجريح. تميّز الفيلم بأصالته وجمال صدق تصويره للبيئة إضافة إلى حكايته المثيرة الجديدة من نوعها.

الفيلم الأخير في مسيرة الأفلام الروائية الطويلة في الأردن حتى كتابة هذه السطور هو فيلم «المنعطف» لرفقي عساف. تتمحور قصته، وهو فيلم مصنوع على نسق أفلام المغامرات والطريق، حول الشاب راضي الذي يعيش في شاحنة صغيرة ويلتقي بثلاثة أشخاص غرباء يتفق معهم على إيصالهم إلى وجهاتهم، وتدرك شخصيات الفيلم أن حياتهم الشخصية على مفترق طرق، وأن رحلتهم معاً ستضعهم أمام تحدٍ لتصحيح مسار حياتهم.

> في العام 2015 ظهر فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبو نوار ليحقق أول مفاجأة في تاريخ السينما في الأردن

# كيف يُمكن إيجاد سينما بديلة إنْ لم يمتلك لبنان صناعة سينمائية متكاملة؟

نديم جرجوره- (بيروت)

لن يكون سهلاً تحديد معنى «السينما البديلة» في بلدٍ مثل لبنان، لا يزال تحقيق الأفلام فيه عاجزاً عن بلورة مسار سليم، يُشكّل صناعة متكاملة. فتعبير «بديل»، بحدّ ذاته، يَفْترِضُ وجود حالة أو أكثر، يريد البعض إما التمرّد أو الانتفاض عليها، وإما إيجاد نقيضٍ لها، مثلاً. ولبنان، العاجز بدوره عن كتابة تاريخٍ حيويّ لسيرته السياسية والاجتماعية والثّقافية (لألف سببٍ وسبب)، «يتباهى» بـ«رواية رسمية» مفادها أن «سينماه» مولودة في العام 1929، على يديّ الإيطاليّ جوردانو بيدوتي، المنتقل من مهنته كسائق سيارة لدى عائلة جاك تابت البيروتية، إلى «مهنة» الإخراج، بتحقيقه «مغامرات الياس مبروك»، المعروف بكونه «أول فيلم لبناني».

منذ ذلك الحين، لم يتبلور مسار إنتاجيّ قابل لأن يكون نواة صناعة سينمائية سوية، على غِرار واقع السينما في مصر مثلاً. فالصناعة تتطلّب وجود بنى تحتية تتمثّل باستوديوهات (مجهّزة بمختلف الآلات المطلوبة)، وبشركات إنتاج وتوزيع، وبصالات تعرض النتاج المحليّ، وبجمهور يتابع النتاجات هذه، وبثقافة سينمائية تولّد حالة نقدية ما. فعلى الرغم من نشوء 3 استوديوهات أساسية في أربعينيات القرن الـ20 وخمسيناته تحديداً، هي «استوديو بعلبك» و«استوديو الأرز» و«استوديو هارون»، المتحوّلة كلّها في فترات زمنية مختلفة إلى آلة تضخّ أعمالاً متفرّقة، أو تُنجز مهناً متنوّعة؛ إلّا أن «المفردة النقدية» لتعبير «صناعة» لا تزال غائبة لغاية الآن، ما يعني أن البحث في «السينما البديلة» دونه صعوبة نقدية تحليلية.

## حِراك متنوّع

لذا، فإن مقولة «السينما البديلة» في لبنان تحتاج إلى إعادة رسم وقائع حِراكٍ سينمائيّ، تشهده بيروت بدءاً من مطلع ستينيات القرن المنصرم، إثر تنفيذ قرارات التأميم الناصرية في مصر، التي تفضي من بين أمور أخرى إلى «هجرة» سينمائيين مصريين، وإقامتهم في ربوع البلد، واشتغالاتهم البصرية المبنية على تركيبة تجارية استهلاكية بحتة، غالباً. التركيبة هذه «تسَبِّبُ»، لاحقاً، نشوء نمط آخر من تعامل الصورة السينمائية مع الحكايات والحالات والناس، يُمكن تسميتها بـ«سينما بديلة»، أي تلك المطلوب منها أن تكون بديلاً فعلياً عن سائد منفضٍّ عن الغليان الحاصل في البناء الاجتماعي اللبناني، بامتداداته السياسية والاقتصادية والثّقافية.

لكن تعبير «السينما البديلة» يظهر، أساساً،

> مقولة «السينما البديلة» في لبنان تحتاج إلى إعادة رسم وقائع حِراكٍ سينمائيّ، تشهده بيروت بدءاً من مطلع ستينيات القرن المنصرم، إثر تنفيذ قرارات التأميم الناصرية في مصر



لقطة من «خلص» (2006)، آخر فيلم روائي طويل لبرهان علوية

في بيان صادر عن سينمائيين عرب مُشاركين في «مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب»، المنعقد في العاصمة السورية في العام 1972. التاريخ هنا مهم. فهو، أولاً، يأتي بعد عامين اثنين على انقلاب الرئيس السوري السابق حافظ الأسد، واستلامه زمام الأمور كلّها في سورية؛ وبعد عامين اثنين أيضاً على «أيلول الأسود» في الأردن، المتمثّل بالمعركة الطاحنة التي يشّنها النظام السياسي الأردني ضد المسلّحين الفلسطينيين في المملكة. وهو، ثانياً، يأتي بعد 5 أعوام على هزيمة حرب الأيام الـ6 في يونيو / حزيران 1967. وهو، ثالثاً، يأتي في مناخ عابق بالغليان المتنوّع في بيروت، إثر تدفّق أعداد كبيرة من الفلسطينيين إلى لبنان، وحضور مزيدٍ من الأموال الفلسطينية، وبعضها يُستَثمر في تحقيق أفلام روائية ووثائقية مختلفة، تُشكّل امتداداً لتمويل فلسطيني سابق لأفلام لبنانية تُنتج قبل العام 1970.

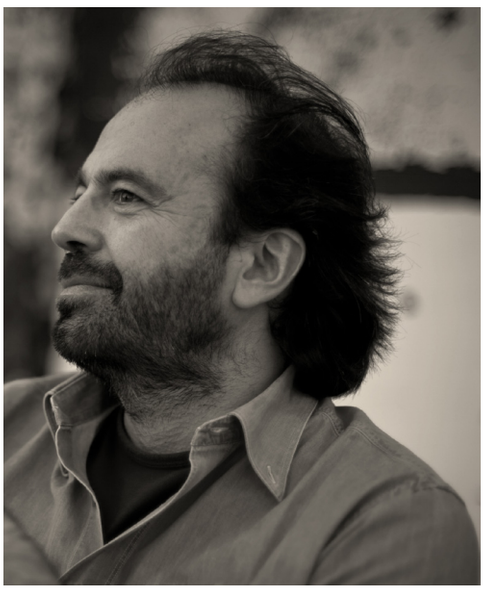
في كتابه «السينما المؤجّلة، أفلام الحرب الأهلية اللبنانية» («مؤسّسة الأبحاث العربية»، بيروت، الطبعة الأولى، 1986)، يرى المخرج والناقد السينمائي اللبناني محمد سويد أن تبنّي المنتدين في المهرجان الدمشقي المذكور نظرية «السينما البديلة»، تعزيزٌ لـ«مفهوم الالتزام في محاربة الأشكال السائدة» (ص. 39). يقول إن المناخ اللبناني العربي حينها قابلٌ لتغيير في أنماط الاشتغال، إذ إنه «وسط هذه المناخات، تصاعد البحث عن بديل ثوري»، معتبراً أنه من الطبيعي «أن يُفهَم الالتزام في السينما كأساس سياسي، وأن تنشأ السينما البديلة من رغبة عارمة في التغيير» (ص. 40).

إنها لحظة انقلاب بطيء وغير واضح المعالم، تعيشه بيروت بين العامين 1967 و1975، العام الذي تندلع فيه الحرب الأهلية اللبنانية. الهزيمة العربية أمام إسرائيل، ثم النصر «المعلّق» في حرب «أكتوبر 1973»، يفتحان مجالات واسعة أمام أسئلة متعلّقة بمعنى الهزيمة وأسبابها، وبنتائجها وكيفية الردّ عليها، وبمضمونها وآلية الخروج منها، إنْ يتمكّن الاجتماع والسياسة والثّقافة في العثور على منافذ خروج كهذا. في حين أن أسئلة أخرى لن تقلّ أهمية عن تلك، ترتبط مباشرة بالنصر نفسه المتحقّق بعد 6 أعوام على الهزيمة، وبمعناه ومدى عجزه عن بلورة خطاب عمليّ لتأسيس غدٍ أفضل، بالمستويات كلّها. الغليان الحاصل في بيروت حينها نابعٌ من تفرّد المدينة بـ«حرية» غير موجودة في محيطها العربي، من دون أن تؤدّي الحرية تلك إلى بناء نظام ديموقراطي مدني علماني قادر على تحصين البلد من الانهيار، الذي يحصل منتصف السبعينيات تلك، مع اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية (1975 - 1990).

## محطات وحالات

النمط المصريّ المُنَفَّذ في بيروت في الستينيات المنصرمة، وتدفّق المال الفلسطيني في «صناعة» أفلام ترتكز

> هناك إجماعٌ يُمكن تبيّنه من كلام النقّاد اللبنانيين، يتمثّل بقول مفاده أن «ليس كلّ فيلم تجاريّ (لبناني أو غير لبناني) رديئاً، وليس كلّ فيلم غير تجاري جيّداً»



غسان سلهب

على القضية ومسائلها، وعلى المقاتلين الفلسطينيين والدعم اللبناني المتنوّع لهم، يُشكّلان مدخلاً إلى طرح سؤال المعنى: معنى أن تكون صناعة الصورة متغرّبة عن الوقائع اللبنانية، ومعنى أن ينفصل الفنّ البصريّ عن الواقع المرتبك، ومعنى أن تبقى السينما أسيرة «قضايا كبيرة»، أو منزلقة إلى البساطة والتسطيح في الاشتغال البصريّ. وهذا يؤدّي إلى بروز ما يتمّ وصفه بـ«سينما بديلة»، مع عودة سينمائيين شباب (حينها) إلى بيروت من دراساتهم الجامعية الأوروبية، أو تخرّج آخرين في جامعاتهم المُقامة بلبنان، وانخراطهم في مشروع مرتبك وغير واضح المعالم والأسس، لكنه يريد مواجهة التردّي الحاصل، وتمتين اللُحمة بين النتاج البصري وأحوال البلد وناسه، وإنْ يذهب بعض هؤلاء، كالراحل مارون بغدادي وجان شمعون، إلى التليفزيون، وإطلاق برامج توثيقية، تدفع الكاميرا إلى الشارع، لمحاورة الناس عن همومهم ومشاكلهم وأحوالهم، وتُعرّض الشابين إلى شتّى أنواع المضايقات السلطوية.

بغدادي وشمعون، وأيضاً برهان علوية وجان كلود قدسي وجوسلين صعب ورندة الشهّال كسينمائيين يأتي بعضهم إلى الكاميرا من دراسات أكاديمية ومهن أخرى، أبرزها الصحافة (صعب مثلاً)، وكوليد شميط وإبراهيم العريس وغيرهما في المجال النقدي. هؤلاء

> برهان علوية: على الفيلم البديل أو المستقلّ أن يحصل على منتج بديل، وموزّع بديل، وصالة بديلة، وجمهور بديل

يؤسّسون «سينما» تُحرّر الصورة من ارتهانها للعاديّ، ومن وقوعها في مطبّات الكوميديا المبسّطة والنضال الفلسطيني، اليساري أو القومي أو العروبي. هؤلاء يبدأون تفعيل معنى التزام الهمّ اللبناني، اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، من خلال السينما، من دون تناسي المدّ اليساري العروبيّ في العالم العربي المحيط بالبلد. هؤلاء يجدون في المختلف، أقلّه على مستوى المضمون (إذْ إنّ الاشتغال البصريّ على الشكل يحتاج إلى وقتٍ لبلورة خطاه، خصوصاً أن هؤلاء منشغلون، حينها، بالغليان اللبناني العربي في بيروت)، حيّزاً لتأسيس حالة سينمائية تستمرّ في إنتاج عناوين متفرّقة في الإطار نفسه، وتضع الكاميرا السينمائية في لبّ الأحداث، وتبلور أفق سينما لبنانية لن تتحوّل أبداً إلى صناعة، لكنها لن تبقى محاصَرة بالترفيه والاستعراض (من دون التغاضي عن استمرارية نوع سينمائي كهذا، يمتلك شيئاً من وقائع الحياة اللبنانية، مغلّفاً إياها بأشكال مبسّطة وعادية).

لا يميل الناقد السينمائي اللبناني محمد رضا إلى ما يُسمّيه بـ«تقسيم السينما إلى مسميات وتصنيفات»، على الرغم من «مشروعية التعريف والوصف»، خصوصاً في بلدٍ لا تزال صناعته السينمائية «تراوح مكانها منذ عقود». فبسبب عدم وجود صناعة سينمائية كتلك الموجودة في القاهرة أو بومباي أو باريس أو هوليوود، لن يكون ممكناً إيجاد «سينما بديلة» أو «مستقلّة»، إذ إن هذه الأخيرة محتاجةٌ إلى «واقع إنتاجي أو صناعي أو توزيعي معيّن» كي تكون بديلاً منه، أو مستقلّة عنه. يُضيف رضا قائلاً: إن المسار الذي تعيشه السينما اللبنانية طويلاً، خصوصاً في الأعوام اللاحقة للحرب الأهلية، يكشف وجود أفلام مصنوعة «لتلبية رغبة أصحابها في استقطاب جمهور سائد (كما هو شأن الدول كلّها التي تمتلك صناعة فعلية)، وأفلام أخرى تتغاضى عن الرغبة هذه، وتهدف إلى تحقيق ذات فنّية تتحلّى برؤية شخصية».

لن يختلف معنيون بالهمّ النقدي اللبناني على مقولة كهذه، وإنْ يذهب كلّ واحد منهم، في تحليله، إلى بعض الاختلاف في التحليل. غير أن إجماعاً يُمكن تبيّنه من كلامهم، يتمثّل بقول مفاده أن «ليس كلّ فيلم تجاريّ (لبناني أو غير لبناني) رديئاً، وليس كلّ فيلم غير تجاري جيّداً». يقول محمد رضا: «مع الغياب المذكور لأسس الصناعة المركزية، فإنّ ظاهرة الأفلام النوعية، التي يُراد تسميتها بالمستقلّة، تعرف هذا المزيج في المستويات، وهي عرضة له».

## البديل ومآزقه



لقطة من «يامو» (2012) لرامي نيحاوي

للمخرج اللبناني برهان علوية رأيٌ يختصر المسألة برمّتها. فهو المعروف بكونه أحد أبرز العاملين على بلورة مفهوم سينمائي متكامل لـ«سينما بديلة» عربية، وليس فقط لبنانية دائم التكرار بخصوص المفهوم هنا: «كي تنجح الدعوة هذه، فعلى الفيلم البديل أو المستقلّ أن يحصل على منتج بديل، وموزّع بديل، وصالة بديلة، وجمهور بديل». لكن، في المقابل، فإن واقع الحال اللبناني يكشف أمراً أساسياً: وفرة الأفلام المنتجة منذ نهاية الحرب الأهلية (1990)، التي تمرّ في حالات خمود عديدة لأعوام متلاحقة، تؤدّي إلى إنتاج نمطين اثنين، لا يزال المشهد المحليّ يخضع لهما: نمط تجاري بمعناه الاستهلاكيّ المسطّح، ونمط غير تجاري، ينقسم، بدوره، إلى نوعين: أول يحاول أن يمزج مقوّمات التجاريّ في معالجة مواضيع تمسّ جوهر الحياة اللبنانية وهموم اللبنانيين (ولا ينجح دائماً في «مهمّته» تلك)؛ وثانٍ ينصرف إلى مفردات العمل الإبداعي الصرف، التي لن تحصل على جمهور واسع، غالباً. ولعلّ النوع الثاني هنا ينطبق عليه مفهوم «سينما بديلة» أو «مستقلّة»، على الرغم من أن البديل هنا ناشئ في مواجهة نتاجات استهلاكية لن تتحوّل، هي أيضاً، إلى «صناعة متكاملة».

وإذْ يُعلّق البعض أهميةً على عنصر ضروريّ لإنجاح تجربة البديل أو المستقلّ، يتمثّل بـ«الجمهور»، إلّا أنّ أفلاماً استهلاكية محضة، تتكاثر مؤخّراً، من دون أن تحافظ على جمهور، يتابعها سابقاً، وينفضّ عنها لاحقاً لشدّة بهتانها. أما بخصوص «الصالة البديلة»، فلا بُدّ من التوقّف، ولو سريعاً، عند تجربة «متروبوليس»، التي تفتح أبوابها في 11 يوليو/تموز 2006 (وتستمر لغاية اليوم من دون توقّف) أمام اختبار سينمائيّ متحرّر من كلّ استهلاك أو شكل تجاري بحت، ويتيح لمفهوم «صالة فنّ وتجربة» أن يفرض نفسه في المشهد اللبناني، ويمنح تجارب فيلمية لبنانية يُمكن وصفها بالسينمائية المنتمية إما إلى مفردة «سينما المؤلّف»، أو إلى شكل تجديديّ في التصوير والتوليف والمعالجة واختيار المواضيع فرصة التواصل مع «جمهور» يعتاد نمطاً كهنا، غربياً وعربياً ولبنانياً؛ ويتابع كلّ جديد يُمكن متابعته إما بفضل الدور الثقافي للسينما، الذي تؤدّيه «صالة متروبوليس»، وإما بفضل «أيام بيروت السينمائية»، المُقامة مرّة واحدة كلّ عامين في الصالة نفسها، والمنتمية مثلها إلى المختلف في صناعة الفيلمين اللبناني والعربي، وإما بفضل حضور «مهرجان السينما الأوروبية» في «متروبوليس» أيضاً، بما يُقدّمه سنوياً من اختبارات تجديدية أيضاً.

لن تكون القراءة هذه وافيةً، لأن التجارب، المُنجزة بدءاً من مطلع الألفية الثالثة على الأقلّ، محتاجة إلى ما هو أبعد من مجرّد تحليل نقدي لمفهوم البديل أو المستقلّ، لما فيها من غنى فنّي وثقافي وجمالي، قابل لمزيدٍ من النقاش المطلوب.

> التجارب، المُنجزة بدءاً من مطلع الألفية الثالثة، على الأقلّ، محتاجة إلى ما هو أبعد من مجرّد تحليل نقدي لمفهوم البديل أو المستقلّ

تتشابه مسيرة القطاع السينمائي في سورية، بما شهده من أزمات وتحدّيات، مع سيرة البلاد وتحوّلاتها. ويكاد واقع صناعة هذا الفَنّ الذي بدأ في سورية عام 1927 بإخراج وإنتاج «رشيد جلال» لفيلمه «المتهم البريء»، أن يكون الشاهد الأبرز على مآلات الفنون في ظِلّ الاستبداد السياسي والأيديولوجي خلال نصف قرن من الزمن.

# البديل موازياً للمأساة!

عماد مفرح مصطفى (سوريا)

شهد القطاع السينمائي في سورية تحوّلات جوهرية مع وصول «حزب البعث» إلى سدة الحكم عام 1963 واستخدامه لكل الفنون، كأداة تخدم توجهاته الأيديولوجية والسلطوية، بعد تطويع الفنون و«تنظيمها» وإلحاقها بأجهزة الدولة والحكومة. وقد كان نصيب القطاع السينمائي من تلك التحوّلات، هو تشكيل «المؤسّسة العامة للسينما»، ومعها دخل الإنتاج السينمائي واتجاهاته مرحلة جديدة، خاصة مع صدور مرسوم عام 1969 القاضي بحصر استيراد وتوزيع وإنتاج الأفلام بالمؤسّسة «العامة»، والتي باتت العين المراقبة لوجهة السينمائيين عبر إعطائها الحق الحصري والاحتكاري لكل الشؤون السينمائية في البلاد. لذلك أخذ مفهوم «السينما البديلة» في سورية بعداً سياسياً وتصنيفاً مغايراً لما هو معروف ومرتبط بمعادلة العرض التجاري والطلب الترفيهي. وبذلك تكون «السينما البديلة» في سورية هي السينما «المستقلة» والخارجة عن إرادة السلطة والرؤية المؤدلجة للحزب الحاكم.

والحقيقة أن أزمة السينما في سورية، لم تكن ناتجة عن قلّة الموضوعات الملتزمة «بقضايا الجماهير» بقدر ما ارتبطت بغلبة



ملصق فيلم «سُلّم إلى دمشق»

> التوجّه إلى السينما البديلة جاء نتيجة الرغبة في تقديم سينما متخلصة من مضايقات «المؤسّسة العامة للسينما»



عمار البيك



ميار الرومي

الجانب الأيديولوجي الشمولي الضيق على رحابة الجانب الفنّي والمتنوّع، واحتكار جهة بعينها لكل شؤون السينما من إنتاج وتوزيع وإشراف واستيراد، مثلما لم تكن الأزمة ناتجة عن أزمة مفاهيم ومصطلحات، فحتى مفهوم «السينما البديلة» لم يكن غريباً عن طروحات السينمائيين السوريين، فخلال «مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب» عام 1972، أعلن عن انطلاق «حركة السينما البديلة»، الساعية إلى استبدال «السينما السائدة»، بأخرى أكثر جدية مع التأكيد على ضرورة إدخال مفهوم التجريب على السينما السورية.

وفي هذا الاتجاه، شهدت السينما البديلة في سورية، محاولات جريئة من قبل بعض المخرجين السوريين ربما كان أبرزهم، الراحلين «نبيل المالح» (1936 - 2016) و«عمر أميرلاي» (1944 - 2011)، اللذين حاولا تقديم أعمال نوعية تدعم توجه السينما المستقلة على اعتبار أن هذه السينما هي البديل النوعي في تاريخ السينما، على حَدّ تعبير المخرج السوري «عمار البيك» الذي يرى أن خصوصية السينما البديلة لا يمكن تحديدها بالجانب الإنتاجي والمالي فقط، بل بخروجها عن النمط السائد والتجاري والجنوح نحو الإبداعي.

ويشير «البيك» إلى أن التوجّه إلى السينما البديلة جاء نتيجة الرغبة في تقديم سينما مختلفة والتخلّص من مضايقات «المؤسّسة العامة للسينما»، ويقول البيك: «أنت مخرج سوري إذن على أعمالك أن تمر من خلال المنظومة الرسمية المعقدة، وتهدر الكثير من الوقت والجهد في محاولة للتحايل على تلك المنظومة عبر اعتماد الرمزية في الأسلوب، وإخفاء كل ما يزعج ويضايق الرقابة» لذا يأتي العمل السينمائي، غالبا، بنتائج متواضعة على المستوى الفنّي والإبداعي، والدليل على ذلك، عدم وجود أفلام سينمائية سورية استطاعت أن تترك بصمتها الإبداعية على الصعيد العالمي.

ويعد «البيك» أن موضوع السينما «الرسمية» وعلاقتها مع السينما البديلة هو موضوع شائك ومعقد ويحتاج تشريحه إلى البحث في العديد من القضايا المتعلّقة بالنظام السياسي والأمني الذي حاول و«يحاول» فرض الرقابة الصارمة على كل نتاج ونشاط للقطاع السينمائي وحصره بالمؤسّسة العامة.

في حين يرى المخرج السوري «ميار الرومي» أن السينما البديلة أضافت وبمجهود عدد من المخرجين السوريين رؤى جديدة على «هويّة السينما السورية»، عبر طرح قضايا جريئة ولافتة، مشيراً إلى أن صناعة السينما في البلدان العربية تختلف من بلد إلى بلد، وفق شروط ومقومات مختلفة، لذا تأتي السينما البديلة في كل بلد عربي وفق ظروف وسياقات مختلفة عن بلد آخر. فتصنيف السينما البديلة بكونها الخط المناهض للسينما التجارية، ربما لا يصح إلّا في بلد كمصر، صاحبة الإنتاج السينمائي الأكبر بين العرب، بينما تنحو في سورية باتجاه السينما المستقلّة عن السينما الرسمية ذات الطابع المؤسّساتي الحكومي.

ويشير «الرومي» إلى أن أغلب السينمائيين السوريين حتى الذين اعتبروا من مؤسّسي وداعمي السينما البديلة «كعمر أميرالاي» وغيره، عملوا لفترات طويلة مع «المؤسّسة العامة» وتمولوا منها لإخراج عدد من الأعمال والمشاريع السينمائية، مبيناً أن «السينما البديلة» هي إحدى صيغ التحرّر من حالة التشويه الثّقافي والتسطيح الفَنّي، وهو ما ينهب إليه «البيك» أيضاً من خلال حديثه عن تفضيل السلطة للتليفزيون والاهتمام به

> صنع فيلم تسجيلي ضد نظام ديكتاتوري لا يعني بالضرورة أنك سينمائي مبدع، والمشاركة في مهرجانات سينمائية عالمية مهتمة بـ«القضية السورية» لا تعني أنك أصبحت مخرجاً...



مشهد من فيلم «طوفان في بلد البعث» لعمر أميرلاي

كأداة «سحرية» تروج لنهج النظام السياسي، بالقول «إن سيطرة الإنتاج التليفزيوني على الثّقافة السمعية البصرية في سورية جرت برعاية النظام السياسي، وتزامن ذلك مع وضع عراقيل كثيرة أمام أصحاب الصالات وبعض المنتجين المستقلين» في مجال الإنتاج السينمائي، وعدم إتاحة الفرصة لكل السينمائيين لتقديم مشاريعهم السينمائية إلى المؤسّسة والنظر إليهم بذات العين.

ويضيف «البيك» أنه وبالرغم من كل التحدّيات، هناك تجارب سينمائية سورية مستقلّة جيدة وجديدة لبعض الأسماء المجتهدة، التي تؤسّس لمستقبل مختلف أكثر انفتاحاً وتجريباً من السابق، مشيراً «إلى أن هذه التجارب استطاعت تقديم صورة مغايرة عن نمطية إنتاجات «المؤسّسة العامة» وعن تجارب أغلب المخرجين السوريين الذين درسوا في بعض الدول الاشتراكية «السابقة» نتيجة المنح الدراسية المتاحة للبعض ممن تقدّموا، كما جرت العادة في سورية على حساب الآخرين».

ومثلما كان لظهور وتأسيس «المؤسّسة العامة» الدور والتأثير الكبير على مجرى الحياة السينمائية في سورية، فإن انطلاق «الثورة السورية» عام 2011 وما تبعها من تطوّرات أثّرا بشكل عميق وجوهري في ظهور «سينما بديلة» تطمح إلى التجريب وتقديم صيغ سينمائية جديدة. لكن وبالرغم من توافر أجواء مساعدة، إلّا أن المنتج الفَنّي والسينمائي البديل مازال يعاني من جملة نواقص وثغرات. «فالثورة» وإن أعطت مساحة كبيرة للمادة المصوّرة، وفرصة نادرة ومميّزة لحرّية «التعبير» وتجريب الفنون، إلّا أنه لا يمكن اعتبار كل ما أنتجته الثورة سينمائياً بأنه أفلام ذات قيمة إبداعية. «فصنع فيلم تسجيلي ضد نظام ديكتاتوري لا يعني بالضرورة أنك سينمائي مبدع، والمشاركة في مهرجانات سينمائية عالمية مهتمة بـ«القضية السورية» لا تعني أنك أصبحت مخرجاً تمتلك «MASTERPIECE» العالمية، وهذا الكلام ينطبق على جميع المخرجين السوريين بالمطلق».

وهو ما يتوافق مع رؤية «الرومي» الذي يقول «للأسف تم اختيار بعض الأفلام السورية ضمن فعاليات بعض المهرجانات لاعتبارات تتعلّق بالحدث السياسي وليس لعمق الرؤية السينمائية والفَنّية لتلك الأفلام، مشيراً إلى ضرورة فتح أبواب النقد تجاه التجربة الفَنّية والسينمائية للثورة، وإعادة تقييم ما أُنتج خلال الأعوام الماضية دعماً لتطوير السينما البديلة، ومن أجل مغادرة موقع المتردّد والحريص والخائف على «خدش الثورة» ومشاعر «الثوار»، وذلك من خلال تجريد المشروع الفَنّي من جانبه العاطفي ووضعه

> تصنيف السينما البديلة بكونها الخط المناهض للسينما التجارية، ربما لا يصح إلّا في بلد كمصر، صاحبة الإنتاج السينمائي الأكبر



مشهد من فيلم «سَلَّم إلى دمشق» إخراج محمد ملص

تحت عين النقد والتقييم الفَنّي الصحيح حتى تتمكن هذه المشاريع من مجاراة الزمن، ونتمكن نحن من إدراك ماهية هذه الموجة الفَنّية والثورية.

ويتفق «الرومي» مع «البيك» بأن الثورة وعلاقتها بالسينما البديلة حقّقت أموراً مميزة، بإتاحة الفرصة لعدد كبير من السينمائيين للخوض في المجال العام، والتطرّق إلى قضايا مصيرية مهمة وإشاعة ثقافة سينمائية، مثلما استطاعت إسقاط كل مزايا السينما التي سبقتها وتجاوز مرحلة العجز عبر إضفاء طابع من الخفة والجمال لما هو يومي ومعاش، وجعله على صلة قوية بالفَنّ الحديث والمعاصر.

ويشير «البيك» إلى أن الجانب الإيجابي في موضوع «السينما البديلة بعد الثورة»، يرتبط بظهور أسماء شابة جديدة بعد فترات طويلة من احتكار بعض الأسماء للفضاء السينمائي في سورية، رافضاً ما أُصطلح عليه إعلامياً بـ«هوية السينما السورية»، بالقول إن «الفيلم هو هويّة المخرج صانع الفيلم أولاً وأخيراً، ولا نستطيع اختصار اختلاف التجارب الإبداعية بمصطلح هويّة السينما السورية، فكل الفنون تدافع عن استمراريتها رغم المصائب التي تحلّ بالجغرافية ومبدعيها، وهي في حالة تجدّد دائم وولادة مستمرة، ومن هذا المنطلق أرى أن مستقبل السينما السورية مرهون بحالات إبداعية فردية ستولد مع مرور الزمن مثل أي فَنّ آخر».

لكن رؤية «الرومي» حول مستقبل السينما السورية البديلة تختلف عمّا طرحه «البيك»، إذ يعتبر أن السينما هي صناعة وليست مجرد إخراج وإنتاج فيلم أو فيلمين، ومن ثَمّ الحديث عن ظهور موجة وتيار فَنّي قويم وقائم بحَدّ ذاته هو أمر سابق لأوانه.

ويضيف «الرومي» أنه وبالرغم من إنتاج العشرات من الأفلام حول «الثورة» إلّا أننا لا نستطيع الجزم بأن ما أُنتج إلى اللحظة الحالية يشكّل موجة فَنّية تمتلك كل شروط ومقومات الفَنّ السينمائي الحديث. صحيح أن الكثير من الأفلام السورية المنتمية إلى السينما البديلة تحظى بمستوى عالٍ من الرواج والتفاعل لكنها تعاني من مشكلة حقيقية ترتبط بالمستوى الفَنّي واستسهال البعض كيفية إخراج أفلام وإدارة ذلك بمنطق الرغبة في الحصول على أكبر عدد من «اللايكات» و«الإعجابات».

واقع الحال، تبدو السينما البديلة في سورية اليوم على موعد لاستقبال تجارب شبابية وإخراجية جديدة تفرزها المأساة السورية المستمرة، والحالة غير الطبيعية التي يعيشها شعبها، والتي تتطلّب طرح تعبيرات سينمائية جديدة تعزّز الحاجة الفعلية إلى سينما «بديلة» ومتجدّدة.

> الثورة وعلاقتها بالسينما البديلة حقّقت أموراً مميزة، بإتاحة الفرصة لعدد كبير من السينمائيين للخوض في المجال العام



# البديل وهشاشة العمق

محمد بن زيان

يُعدّ التجريب بمثابة جوهر الممارسة الإبداعية، فالإبداع هو اشتغال بالانزياح لصياغة المتجاوز والمخترق.. لكن التجريب هو محصلة تفاعلات، محصلة قراءات وخبرات وتجارب... هو صياغة تجاوز يتحرّى تحقيق الذي يظل غير متحقّق تماماً، لأن في تحقّقه انتهاءه وفي الانتهاء توقّف نبضات الحياة.

إن التجريب هو ذلك الهوس المتوهج والمتأجج قلقاً مبدعاً، ذلك ما نرصده عندما نتأمل التجارب السينمائية التي عرفتها البلدان العربية مع مخرجين كمرزاق علواش ويوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وعبد السلام شادي ونوري بوزيد وناصر خمير ومحمد ملص ومحمد هوندو وسهيل بن بركة ونبيل لحلو... تجارب انزاحت عن النمطي وحاولت صياغة جمالية منزاحة عن المكرس. السينما كأي فنّ ترتبط برؤية وبتقنيات، ولا يمكن استيعاب التجريب إلّا باستحضار الرؤية والتقنيات، وإلّا اختلطت الأمور وأصبح كلّ من يحمل كاميرا ويصوّر فاعلاً سينمائياً.

## المرجع وجدلية الاستمرار/ الانقطاع

كلّ تجربة مرتبطة بجدلية الاستمرار/ الانقطاع، فكلّ تجربة موصولة بما سبقها، ولا يمكن استيعابها وتمثلها بدون استيعاب التراكمات وجينيالوجيا التشكل.

وللجزائر علاقة مع السينما تعود إلى بايات الفنّ السابع مع الإخوة لوميير، وفي الجزائر ارتبطت نشأة السينما بالقضية الوطنية ونشأت في رحم الثورة. بعد الاستقلال كانت الانطلاقة واعدة وتكرّست أفلام جزائرية لحامينة وآخرين عالمياً، وكانت الجزائر محطة لسينمائيين مهمين كيوسف شاهين وكوستا غافراس... لكن تراجع الوضع كما تراجعت كلّ القطاعات وغابت المرافق وغابت الأطر وغاب المناخ الجانب... من بايات السينما كان للجزائر اتصال معها، فالبلد المحتلّ من المستعمر الفرنسي، كان فضاء للكثير من البايات التأسيسية للمنجز السينمائي. وفي المرآة السينمائية كان ما حضر في رسوم تغنّت بالإيكزوتيكية... وإجمالاً كان الاتصال الجزائري بالسينما في بداياتها، اتصالاً

مركباً، اتصالاً موصولاً بعنف الحداثة الغربية في تجليّاتها بالمستعمرات، واتصالاً منتجاً لما زاد في فتح الأفق الوجودي والنضالي. ولقد خصّص المفكّر مصطفى لشرف فقرات من كتابه «أسماء ومعالم» لذلك التواصل، كما ذكر الرئيس الأسبق بن بلة في حوار أجراه معه محمد خليفة إظهار حِسّ الانتماء بالإقبال على متابعة الأفلام الواردة من مصر.

وفي رحم الثورة التحريرية تشكّلت إرهاصات السينما في الجزائر، تشكلاً ربطها بالتاريخ النابض.

ذلك مستند محوري لتمثل مسار السينما في الجزائر، مسار طغى عليه الالتزام بقضية تمجيد الثورة وبمعركة البناء الوطني.

وتجربة علواش كمخرج يُعدّ من أغزر المخرجين الجزائريين إنتاجاً، تعتبر محورية ودالة.

محورية لأن المخرج واكب تحوّلات، وقدّمت أفلامه قراءة سينمائية مغايرة لمن انطلق معهم أو بعدهم.

هو مخرج لم ينجز أفلاماً مستنسخة للنموذج المعياري المكرّس، وشاركه في ذلك البعض كزموري في فيلمه: «سنوات التويست»، وكفيلمي حسن طيرو في القصبة وهروب حسن طيرو.

وتميّز علواش أيضاً بأن أفلامه لم تتطرق لحرب التحرير، ولم ينجز ما كان يُعدّ مندرجاً في سياق الدعاية للسلطة الوطنية، وفي الوقت ذاته كانت انطلاقته مقترنة بمرحلة توهج وأحلام كبيرة، تلتها مرحلة انكسار وخيبة بلغت ذروتها التراجيدية في سنين المحنة الرهيبة في تسعينيات القرن الماضي. ولخص علواش ذلك قائلاً: «أنا من جيل عاش في ضبابية ما بعد حرب التحرير. أعتقد أنني كنت مثل كثيرين، صبوراً ورومانسياً. كنت مثل غيري، أحمل آمالاً كبيرة بعد الاستقلال، لأن البلد كان يعيش مرحلة البناء، أما اليوم، فإننا سنضطر إلى إعادة النظر، وإعادة البناء من الصفر». وقال معبّراً عن نمه على إنجاز شريط عم الثورة الزراعية: «كنا جيلاً وقع ضحية الخطابات السياسية المزيفة».

يُعدّ فيلم «عمر قتلاتو الرجلة» شهادة ميلاد مخرج، ومحطة تحوّل في المنجز السينمائي الجزائري... فيلم انزاح عن نمطية التمجيد للثورة ولمكاسب معركة البناء كما يُقال، فيلم تعاطى مع تفاصيل ويوميات معاناة وهواجس وخيبات جزائري في سبعينيات القرن الماضي، وغاص في المدينة المغيّبة غالباً في ظِلّ محورية الريف في الخطاب المتداول، وهي محورية اقترنت بعوامل متداخلة امتزجت في صياغة أيديولوجية تشكّلت من تأثيرات متعدّدة واستحضرت مرجعيات مختلفة، جمعت بين قصيدة الأمير الممجدة للبادية وتنظيرات فرانز فانون عن دور الريف في الكفاح.

عمر قتلاتو لم يكن فقط المنطلق، بل كان الإنجاز الأهم في مسار علواش، ورغم كثافة إنتاجه، لم ينجز ما يُعدّ تجاوزاً لفيلمه الأول.

بعد فيلمه الأول، توالت أفلامه بوتيرة تجعله أكثر المخرجين إنتاجاً واستمرارية. لقد ظهر مخرجون متميزون بأفلام متميزة، لكنهم اختفوا ولم يتمكنوا من مواجهة سلطة التنميط المكرّسة، مخرجون كمحمد زينات صاحب فيلم «تحيا يا ديبو» وعبد العزيز طولبي صاحب فيلم «نوة» المقتبس من نص للطاهر وطار وفاروق بلوفة صاحب فيلم «نهلة» عن الحرب الأهلية اللبنانية.

ظلّت المحورية للعاصمة، وخصوصاً باب الواد، الحي الشعبي المعروف في أفلام علواش وحمل فيلمان عنوان باب الواد، أي فيلمي «باب الواد سيتي» و«باب الواد ويب». عن ذلك الحضور عبّر قائلاً: «من خلال أفلامي، أستشعر واجب الالتزام، مثل أي مواطن عادي، أؤدي دوري كملاحظ للراهن. أتلقى دورياً عروضاً لتصوير أفلام في فرنسا، لكن الجزائر وحدها من يشغل بالي، وحدها من أريد أن أصوّرها، وأن أحكي عنها».

في فيلمه «مغامرات بطل» وبسخرية ونوع من الفانتزيا يحكي عن توهُّم البطل المنتظر.

وفي فيلم «رجل ونوافذ» صراع نفسي في مواجهة ضغوط مجتمع لا يرضى بالمنضبطين مهنياً.

ففي «باب الواد سيتي» اشتغال على بدايات ما عرفته تسعينيات القرن الماضي من مواجهات، وفي فيلم «العالم الآخر» مرافعة سينمائية ضد مسار التسوية مع الجماعات المسلحة، وحضر ذلك أيضاً في فيلمه «التائب».

وبحكم إقامته في فرنسا كان لوضع المهاجرين جانبيته وهو ما حضر في فيلم «مرحباً يا ابن العم».

وواجه علواش الطابو بالتطرّق إلى موضوع المثليين والدخول إلى عوالمهم في فيلمه «شوشو».

كما واكب علواش كلّ التحوّلات وتطرق لكلّ ما ظلّ حاضراً من انشغالات كالهجرة السرية في حراقة والمخدرات في «مدام كوراج» والعنوان مأخوذ من تعبير متداول في الشارع، وعن ما سميّ بالربيع العربي. وفي فيلمه «سطوح» عاد لكلّ ما تعيشه المدينة من صدامات وتناقضات وصراعات، وكان اختيار السطوح كحيّز معبّراً عن مدينة تختزل أسرارها وخفاياها سطوح وأقبية العمارات.

تعرّضت أفلام علواش لتأويلات سياسية ودينية، وغاب غالباً التعاطي الجمالي، أي مع ما هو أساسي.

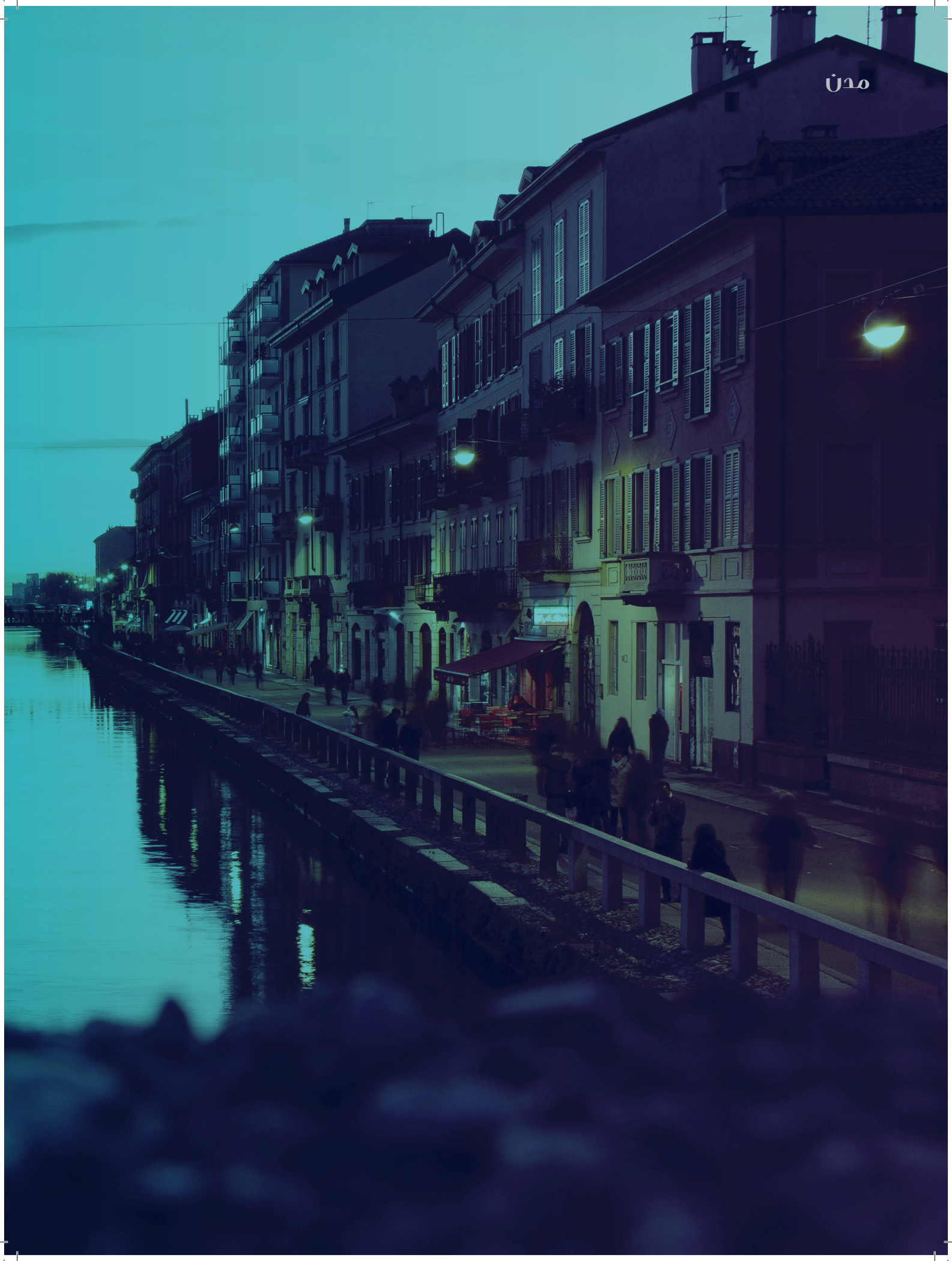
والملاحظ في أفلام علواش وفي أفلام مخرجين جزائريين آخرين براعة من الناحية التقنية، وجرأة في طرح ما يعتبر طابوهات، لكن يقترن ذلك بهشاشة في التأسيس الرؤيوي وفي سطحية تفقد الأفلام قوة الحمولة.

كما أن الحرص على الإنتاج المستمر والمواكبة المتواصلة للتحوّلات، قد يكون فخاً يجرّد المنجز من القيم الجمالية.

وكما ورد في مقال الكاتبة آية الخوالدة: «تبدو معالجة فيلم «حومة باب الواد» امتداداً لفيلمه الأول «عمر قتلاتو الرجلة»، حيث المعالجة هنا واقعية نثرية، وإنما بعكس الفيلم الأول بدون روح السخرية التي كانت فيه، ومن ناحية المضمون فالفيلم الجديد أقل عمقاً من الفيلم الأول. ففي فيلم «حومة باب الواد» محاولة للقول السياسي هي أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح، إنما بدون جرأة كافية، والتلميح لا يكفي لجعل العمل الفنّي عملاً سياسياً بالمعنى الدقيق لمصطلح العمل الفنّي السياسي».

وما ذكرته الخوالدة، عبّر لي عنه أحد الممثلين المخضرمين، سبق له أداء دور في فيلم لعلواش.

قد يعتبر منجز علواش بديلاً في مكتبة الأفلام الجزائرية، لكنه بديل يعاني من هشاشة التأسيس الرؤيوي.


مدن



# ميلانو... «الوصايا العشر» السياحية

ميلانو: يوسف وقّاص

صباح ميلانو اليوم، كان - كالعادة - قاتماً، وأينما نظرت تجد تفصيلاً للوحة أو لبناء من عصر النهضة أو من الفنّ الحديث، في الأزقّة الضيّقة القريبة من وسط المدينة القديمة، حتى أنّه يصدفُ أن تلتقي بأشخاص يشبهون ليوناردو دافنشي، أو دانتي، بأنفه المعقوف.

انتظر، في شارع سانتا مارتا، أكثر من عشرين دقيقة قبل أن تخرج هيلغارد من الفندق: ألمانيّة في الستينيات من العمر، تتكلّم إنجليزية مقبولة، تقول إنها استوعبتها ووضعتها على المحكّ خلال زيارة طويلة للعاصمة البريطانية، ولكن اللكنة بقيت - كما هي - ألمانيّة، دون أيّ رفق بالأحرف. رغم أنّ عملي، دليلاً ومترجماً، يتطلّب أن أكون حذراً، وأن أستوعب، في أقلّ وقت ممكن، شخصية السائح، مستعيناً بآلاف المعلومات المُخزّنة في دماغي عن عادات شعوب مختلفة وسلوكاتها، إلّا أن، كلّ لقاء جديد لا يخلو من المفاجآت: «أودّ أن أصارحك بأنني تردّدت بعض الشيء قبل أن أوافق على القيام بهذه الجولة.. ألا ترى أنني مُحقّة؟ أتمنّى ألّا نجد أنفسنا، فجأة، بين أناس يُفجّرون أنفسهم، ويُطلقون النار، عشوائياً، على المارّة. إنه لأمر مرعب حقّاً! فلنسلك هنا الطريق، أودّ أن أرى تلك الكنيسة عن قرب». جولتنا كانت تتضمّن عشرة أماكن، أو ما يُسمّونه، هنا، «الوصايا العشر السياحية»، وكلّها تبدأ من نقطة ارتكاز واحدة، هي عصر النهضة، التي لو لم تكن، لما استطاعت أوروبا - ربّما - أن تقف على قدميها حتى يومنا الحاضر. ورغم أن هنالك من يحاول النيل من تلك الحقبة، إلّا أن الغالبية تعترف، دون أدنى تردّد، بالدور الكبير الذي قام به أولئك الروّاد في بثّ روح النهضة في الجسد الأوربي المتهالك، وفوق كلّ شيء إرغام الكنيسة على الاعتراف بواقع جديد ورؤية جديدة، ليس للمستقبل فحسب، بل لكلّ الأمور التي تتعلّق بحياة الفرد وحياة المجتمع. وجملة غاليليو غاليلي الشهيرة: «إنها تدور!»، بعد صدور الحكم عليه من قِبَل محكمة تفتيش بابوية؛ لتبنّيه - بطريقة غير مباشرة - نظرية كوبرنيكوس حول دوران الأرض، لا زالت تُعَدّ دافعاً للذهاب قُدُماً نحو البحث والتجديد، وعدم الاستكانة، أبداً، للمصاعب، حتى ولو كان الأمر يتعلّق بالمجازفة بحياة الفرد نفسه. فغاليليو غاليلي، عندما أصرّ على أن الأرض تدور، وأنها، حتماً، ليست مركز الكون، كان على وعي تامّ بأن الحقيقة هي أغلى وأثمن من حياته نفسه. وذلك الإصرار - بالضبط - المبنيّ على المنطق وعلى التجربة العلمية، هو الذي أرغم الكنيسة على تغيير مسارها؛ ومن ثمّ افساح المجال أمام الأفكار التنويرية الجديدة، مع أنها تحوّلت، فيما بعد، إلى وسيلة للسيطرة ولاستعباد الشعوب، المغلوب على أمرها.

في هذه الأثناء، كنّا قد وصلنا إلى الصرح، أو الوصيّة السياحية الأولى. هيلغارد، بعد أن ألقت نظرة سريعة على الجوار، وقفت في وسط الساحة، وبدأت تُحدّق، باهتمام بالغ، في واجهة الكاتدرائية العملاقة.



كاتدرائية الدوومو ميلانو

## 1 - «الدوومو» أو كاتدرائية سانتا ماريا ناشنتي

«لا أعتقد أنها أقدم من كاتدرائية آخن؟»، تساءلت هيلغارد، دون أن تلتفت، وكأنها تُحدّث نفسها. «حتماً، لا»، أجبتُ، «فقد بُدء العمل في بناء كاتدرائية آخن عام 796م، بمبادرة من شارلمان الذي دُفن فيها، لاحقاً. وهي تُعدّ أقدم كنيسة في شمال أوروبا، بينما بُدء العمل ببناء كاتدرائية ميلانو في عام 1386م، على الطراز الغوطي اللومباردي، وهي تُعدّ رمز المدينة- بامتياز- بتمثال مريم العذراء الذي يعلو قمّتها، وهو مصنوع من النحاس المذهّب، وقد قام بإنجازه الفنّان جوزيبّي بيني. وكان كبير الأساقفة أنطونيو دي سالوتسو قد اقترح بناء الكاتدرائية لكي تحلّ مكان كنيسة سانتا ماريّا ماجّوري، وتحمل اسماً جديداً، وهو سانتا ماريّا ناشنتي، وقد اجتازت عملية البناء ستّ مراحل:

- مرحلة فيسكونتي (1387 - 1447): في هذه المرحلة، قام جان غالياتسو فيسكونتي، سيّد ميلانو، بتأسيس (مصنع الدوومو المبجّل)؛ بهدف البدء بالمشروع وإنجاز أعمال البناء واتّخاذ قرار استخدام مرمر كانوليا (منطقة فيربانيا التي تبعد 50 كم عن ميلانو) في بناء الصرح. على إثر ذلك، وصلت إلى المدينة أعداد كبيرة من المهندسين، والنحّاتين، والبنّائين من وسط أوروبا، وكانوا مشدوهين، من عظمة المشروع.

- مرحلة سفورتسيسكا (1450 - 1520): وصل بناء صحن الكنيسة والهيكل والمعمودية، في هذه المرحلة، إلى درجة متقدّمة، وتَمّ بناء أعلى منحوتة مخروطية وتنفيذ لوحات الزجاج الملوّن الذي يغطّي النوافذ العملاقة وعدد كبير من التماثيل التي تزيّن الجدران الخارجية، من كافّة الأطراف.

- مرحلة بورّوميو (1560 - 1650): في هذه المرحلة، أدخل رؤساء الأساقفة كارلو وفيديريكو بورّوميو تأثير الإصلاح الكاثوليكي على طراز البناء.

- مرحلة القرن السابع والثامن عشر (1650 - 1800): تَمّ إكمال الواجهة مع المنحوتات المخروطية وتمثال السيدة العذراء.

- مرحلة القرن الثامن والتاسع عشر (1800 - 1900): في هذه



المرحلة، تمّ الانتهاء من بناء الواجهة وتركيب الزجاج المعشّق، باستعمال تقنية الطلاء بالمينا.

- مرحلة القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحالي (1900 - الوقت الحاضر): وتُعَدّ مرحلة عمليّات الترميم الكبرى، والتنقيب عن الآثار في الساحة.

إذاً، كما ترين، تطلّبَ الأمر أكثر من خمسمئة عام لإنجاز هذا الصرح، ولازالت أعمال الترميم والصيانة قائمة».

«حسناً، لا أعتقد بأننا يجب أن نحصر اهتمامنا بهذه الصروح، فقط، لأن أوروبا تعاني، الآن، من مشاكل جمّة، بشكل أكبر ممّا يمكن أن نتصوّره!»، عَقَّبَت وهي تراقب، بدهشة، وبشيء من الريبة، مجموعةً من الشبّان الإفريقيين الذين يبيعون أساور من الخيوط الملوّنة، حتى أن أحدهم اقترب منها، وبدأ يقنعها بأن تلك «التميمة» ستجلب لها حظّاً كبيراً في المستقبل. وضعت هيلغارد في يده قطعة نقود معدنية، ولفّت الخيوط حول معصمها على شكل سوار. «أنا لا ألومهم. لكن، يبدو أننا بالغنا في إيذائهم». ربّما، كانت تريد أن تقول بأننا بالغنا في «سحقهم»، ولكن ذلك الفعل- أيضاً- كان يشي بالشعور بالذنب.

«فلنتّجه نحو الرواق، ونرَ تلاميذ أفلاطون». قلتُ لها، مشيراً نحو أولئك الأشخاص، المسنّين، في أغلب الأحيان، الذين يقفون ضمن مجموعات صغيرة، ويبدأون مناقشات سياسية حامية، دون أن يصل الأمر بهم، أبداً، إلى استعمال الأيدي. «ربّما، تقصد نيتشه؟»، ردّت وهي تحاول أن تحثّ الخطى لتلحق بي. كنّا قد دخلنا الرواق الداخلي المؤدّي إلى ساحة مسرح لاسكالا. «لا أشكّ، أبداً، بمدى تأثيره، إنما الإيطاليون يصرّون على أن الثقافة الأمّ تبقى تلك الرومانية - الإغريقية». كانت قد توقّفت أمام مخزن عريق لبيع الهدايا. «يتناسون! ... يتناسون! ...»، تمتمت بعد فترة، ثم أضافت، وهي تنظر- بإمعان- إلى وجهي: «إذاً، ماذا تخبرني عن هذا المكان؟».




رواق فيتوريو إيمانويل

## 2 - رواق فيتوريو إيمانويل الثاني

«كنت أودّ أن أُرَيك عبارة الإهداء المنقوشة على القوس الذي يعلو المدخل، لأن هذا الرواق بُني على شرف الملك فيتّوريو إيمانويل الثاني، الذي دشّنه في عام 1867م، وكان الغرض منه ربط ساحة الكاتدرائية بمسرح لاسكالا. وهو، اليوم، يغصّ بالمحلّات والمقاهي الراقية. في الشكل الهندسي المُثمّن الأضلاع، من المرمر، الذي نشاهده، هنا، أمامنا، نجد شعارات مدينة تورينو (الثور)، روما (الذئبة التي أرضعت ريمو ورومولوس)، فلورنسا (الزنبق)، ميلانو (الصليب الأحمر). وإن وجود أروقة مسقوفة للمشاة في ميلانو يشكّل جزءاً من الهندسة المعمارية التي تعود إلى القرون الوسطى؛ فعلى بعد مئتي متر، تقريباً، من هنا، توجد ساحة، يُطلَق عليها اسم بياتزا ميركانتي (ساحة التجار)، وتُعدّ واحدة من النماذج الأوّليّة من هذا النمط من البناء، وكانت الغاية منه التبادل التجاري والتبادل الثقافي- أيضاً- بين السكّان المحليّين والزوّار الذين كانوا يفدون إلى مدينة ميلانو، من بقية الممالك الأوربية».

«يبدو أن طابعنا هو الغالب!»، علّقت وهي ترسم على شفتيها الرقيقتين ابتسامة خبيثة. كانت تقصد «اللومبارديين أو اللونغوباردِيين»، أحفاد قبائل الجرمان الذين قضوا على الإمبراطورية الرومانية في القرن الخامس الميلادي، واستعمروا هذه المقاطعة، بالإضافة إلى أولاد عمومتهم، سكّان مدينة البندقية الذين استعمروا المقاطعة المجاورة والتي تمتدّ لغاية الحدود مع كرواتيا. «هم لا يتناسون ذلك، بل أعتقد أنهم يصرّون كثيراً على هذه النقطة، وما المواقف العدائية تجاه أهل الجنوب سوى جانب واحد من هذا السلوك المحَيِّر!». بعد عدّة دقائق، ولكي تستجمع- ربّما- أفكارها، توقّفت وقالت: «يبدو أنك على إلمام واسع بهذه الأمور. ولكن، لِمَ الحيرة وهم لا يفعلون أكثر من تنظيم عصابات إجرامية والفتك فيما بينهم؟». إشارتها إلى المافيا كانت واضحة، أردت أن أشرح لها معنى هذه الكلمة التي تعود أصولها، من بين أكثر من احتمال، إلى اللغة العربية، ولكنني استنكفت، في اللحظة الأخيرة، خوفاً من أن أقع في مطبّ، أنا في غنًى عنه، فالسيدة هيلغارد- كما لاحظت- كانت تنتظر اللحظة المناسبة للانفاع نحو أراضينا أيضاً! عندئذ، بعد دورة سريعة حول تمثال ليوناردو وأربعة من تلاميذه (ماركو دي أوجّوني، جان جاكومو كابروتّي، تشيسار دا سيستو وجوفانّي أنطونيو بولترافيو)، الذي قام بتنفيذه جوفانّي مانيي عام 1872، ارتأيت أن نتابع جولتنا في مسرح لا سكالا الواقع في الجهة المقابلة، متجاوزين قصر ماريني، مقرّ بلديّة ميلانو منذ عام 1861، والمبنى التاريخي للبنك التجاري الإيطالي.



مسرح لا سكالا

## 3 - مسرح لاسكالا

«يا إلهي، إنه يبدو أقلّ تواضعاً حتى من الصور التي رأيتها!»، قالت، حالما وقع بصرها على البناء الذي تَمّ تشييده ما بين عامَيْ 1776م و1778م، ويمكن أن يتّسع لـ(2015) شخصاً. وكان هنا المسرح قد دُمّر خلال الحرب العالمية الثانية، وأعيد بناؤه بعد الحرب مباشرةً، وهو من أشهر مسارح العالم، ويستضيف، منذ مئتي عام، فنّانين معروفين عالمياً، ومن هنا المسرح، انطلقت أعمال فَنّيّة، يعاد عرضها في كلّ مسارح الأوبرا في العالم. وكان ستندال، الروائي الفرنسي الكبير، قد وصفه بأنه «المسرح الأوّل في العالم»، سواء من حيث البناء ومن حيث توزيع الصوت. واسم المسرح مستوحى من كنيسة سانتا ماريا ألاسكالا، التي كانت مبنيّة في المكان نفسه. في نهاية القرن الثامن عشر، حيث هُدِمَتْ الكنيسة لبناء هنا المسرح الذي تمّ افتتاحه، عام 1778، ببراما موسيقية، تحمل عنوان «عرفان لأوروبا»، وضع موسيقاها، خصوصاً لهذا الحدث، أنطونيو ساليري. في البداية، لم يكتفِ بتقديم العروض فقط، بل قدّم خدمات متعدّدة، بوجود صالة رقص، وصالة لحفلات الزفاف، وصالة للعب الميسر، الذي كان يوفّر دخلاً كبيراً للمسرح.

ومن هنا المسرح، انطلقت شهرة مغنّية الأوبرا العالمية ماريا كالاّس، عام 1950، بمسرحية «عايدة»، وتناوب على إخراج كثير من أعمال الأوبرا أسماء مشهورة في عالم المسرح وعالم السينما، مثل جورجيو ستريلر، ولوكّينو فيسكونتي، وفرنكو زيفيريللي، وبيير لويجي بيتزي، ولوكا رونكوني، حيث أتاحوا الفرصة لجمهور المشاهدين للاستمتاع بعروض، تحمل تجديداً ورؤًى حديثة للفنّ. وشهد- أيضاً- انطلاقة فنّانين عالميّين، مثل: ليونيد ماسّين، وجورج بالانخين، ورودولف نوريف، وكارلا فراتشي، وولوتشيانا سافينيانو.

هيلغارد- كالعادة- توقّفت عند باخ وشوبان، وبيتهوفن، وفاغنر، متناسيةً، عمداً أو سهواً، موسيقيّين إيطاليّين، كانوا قد تركوا هم- أيضاً- بصماتهم التي لا يمكن أن تنسى، بسهولة، في تاريخ الموسيقى. ولكي أعيدها إلى «صوابها»، بدأت أحصي لها أسماء وأعمال، أصبحت على مرّ الزمن تراثاً عالمياً، لم يترك حدوداً إلا وتخطّاها، مثل: جوزيبي فيردي (1813-1901)، ونيكّولو باغانيني (1782-184)، وأنطونيو فيفالدي (1678-1741)، وكثيرين غيرهم، متوقّفاً- أيضاً- عند المصطلحات والمساهمات الكثيرة التي كان للإيطاليين الفضل الكبير في ابتداعها، مثل «أوبرا» (مصطلح إيطالي يستخدم للإشارة إلى صنف مسرحي، تتشارك فيه الموسيقى مع الغناء)، و«سوبرانو»، و«أليغرو»، و«بيانوفورتي» (أو بيانو). وكجواب بعيد كل البعد عما يمكنني أن أنتظره، قالت: «بعد أن آوينا آلاف السوريّين في بلدنا، كنت أنتظر منك أن تكون أكثر تعاطفاً مع الألمان!».

## 4 - مربّع الموضة

باقترابنا من هذه البقعة، بدا كأن هيلغارد استشعرت بنشاط دؤوب، وكان هذا أمراً طبيعياً، فلا توجد امرأة لا يخلب لبّها وحواسّها هذا المربّع الذي يحتوي على أجمل الألبسة الأنيقة والحلي والإكسسوار والأحذية وغيرها من وسائل الرفاهية والأناقة.

ومربّع الموضة هذا، يمتدّ من شارع مونتي نابليون، إلى شارع مانزوني، إلى شارع سانت أندريا، وشارع ديلا سبيغا، ويُعَدّ قلب عالم الأزياء في المدينة، مع الأزقّة المحيطة به. ولا أدَلّ على ذلك أكثر من الأسماء التي تحملها اللافتات والمعروفة، تقريباً، في كلّ أرجاء العالم.

إمبراطوريات صغيرة، بُنِيَت، في معظمها، بدأب ومثابرة، لا مثيل لهما، كما تشهد على ذلك قصص أصحابها، وأصبحت، في النهاية، تشكّل أحد أهمّ موارد الدخل الوطني (90 مليار يورو تقريباً). وعروض الأزياء الموسمية تستقطب كلّ عام آلافاً من رجال الأعمال ومن العاملين في هذا الحقل، من مختلف دول العالم. وقد قامت غرفة الأزياء الوطنية بإنشاء معهد لتعليم تصميم الأزياء لرفد هذه الصناعة بكوادر جديدة، ووضع دراسات مستقبلية وأبحاث لتطويرها، خاصّة في مجال ابتداع أقمشة جديدة تلائم متطلّبات عصرنا.

عندما خرجنا من شارع ديلا سبيغا، كنا نشعر بالجوع وببعض التعب. فجأة، توقّفت هيلغارد، وقالت- وكأنها تقرأ ما يدور في خلدي-: «أنا أفضّل الفورشتل (هوت دوغ) مع سلطة الملفوف، وأنت؟». استغربت من إصرارها على هذا الطبق الألماني، فخلال مشوارنا، كانت قد سألتني أكثر من مرّة عن مطعم تقليدي لتناول صحن من السباغيتي منكّه بالحبَق، مع صلصة البندورة، أو طبق رز بالزعفران، وهو الطبق الذي تشتهر به مدينة ميلانو، وتفتخر به، أيضاً.



فناء قصر بريرا

## 5 - حَيّ بريرا

«ها هو المكان الذي يتميّز بالبوهيمية والأناقة»، قلت لها ونحن نلج أزقّة حَيّ بريرا، الذي يضمّ كلّيّة الفنون الجميلة ومتحف الفنّ المعاصر، و- طبعاً- فناني الأزقّة الذين ينتشرون على الأرصفة، وعلب الليل والبصّارات الجاهزات لكي يقرأن المستقبل. والحَيّ يسمّى، كذلك، من كلمة «دابرايدا»؛ أي (أرض متروكة). وكان الفنانون يرتادون بريرا منذ القرن التاسع عشر، وإليهم يعود الفضل في جعله مكاناً مميّزاً في مدينة ميلانو. وأما أكاديمية الفنون الجميلة فقد تأسّست على يد إمبراطورة النمسا ماريا تيريزا، عام 1776؛ بغرض نهل مناهج تعليم الفنون الجميلة والحِرَف اليدوية. مشروع الإمبراطورة كان يهدف إلى تأسيس مركز ثقافي، يدور في فلك قصر بريرا، ويضمّ- بالإضافة إلى الأكاديمية- المعهد اللومباردي للعلوم والآداب، والمكتبة الوطنية، وقبّة فلكية لرصد النجوم، وحديقة نباتية. ومتحف بريرا للفنّ يحتوي على أعمال لكبار الفنّانين من عصر النهضة، من بينهم: «زفاف العذراء» لرفائيل، و«السيدة العذراء مع الطفل» لجوفانّي بيللليني، و«الصَّلْب» لبرامانتينو. ولا تغيب الأسماء الأجنبية- أيضاً- مثل: روبنس، وجوردينس، وفان دايك، وورمبرانت، حيث تَمَّ شراء هذه اللوحات لتمثيل المدرسة الفلمنكية في القرن السابع عشر.

في عام 1859، بمناسبة زيارة نابليون الثالث إلى مدينة ميلانو، تَمَّ تدشين تمثال نابليون بونابرت، بمظهر مارس (إله الحرب) المسالم، وسط فناء قصر بريرا. والتمثال لا زال في مكانه، حتى الآن، على قاعدة من المرمر، وكان قد أوصى به يوجينيو بوهارنيس، عام 1807، وتمّ صبّه في روما، ما بين عامَيْ 1811 و1812، بالاستعانة بموديل للنحّات الشهير أنطونيو كانوفا.

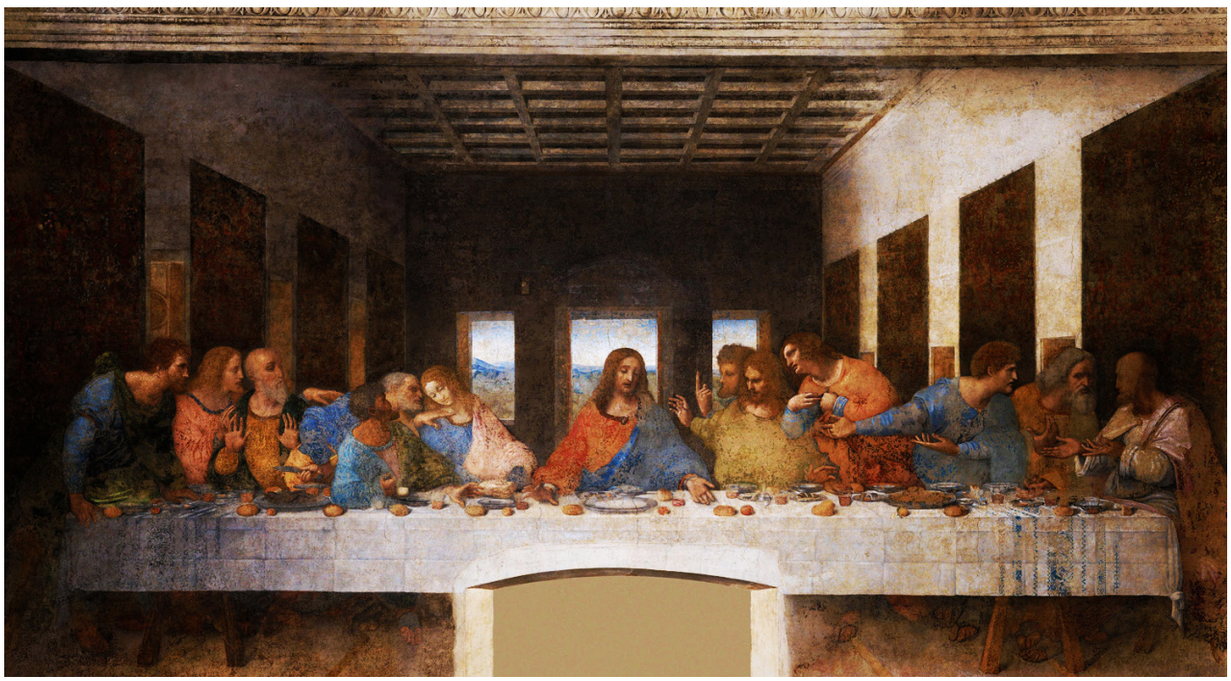
«أنا لا أفهم هذا الميل الجنوني لتمجيد الغزاة؟»، علّقت هيلغارد. «لكن، هو لم يكن يَعدّ نفسه غازياً: كان يريد أن يوحّد أوروبا تحت علم واحد». توقّفت هيلغارد ورمقتني بنظرة، كانت تبدو، هذه المرّة، أكثر من اعتراض مبطّن. «انظر»، قالت، «هذا الأمر حدث- أيضاً- بين هتلر وموسوليني. بينما، الآن، استطعنا أن نتوصّل إلى صيغة أفضل، دون أن نخوض حروباً مثل تلك التي كَلّفتنا ملايين من الضحايا».

## 6 - قلعة فرنشيسكو سفورتسا

وصلنا إلى قلعة فرنشيسكو سفورتسا مشياً على الأقدام، مجتازين شارع دانتي الذي يغصّ بالسوّاح، ويحفل بمحلّات الألبسة، والمطاعم. وأوّل ما استوقف هيلغارد، كان تصميم مدخل البينال الثالث (التري إنّالي) الذي لا يتناسب- إطلاقاً- مع بوّابة القلعة، ولا مع الأبنية المحيطة به. بلاستيك وحديد، في أشكال متطاولة ومتداخلة، حتى أنها لا تشي، حتى بالاسم الذي يغطّي جوانبها بأحرف حمراء كبيرة. «يبدو أننا أمام الإشكال الاعتيادي: عندما يقع الإيطاليون في فوضى الأفكار، فلا أحد يجاريهم في هذا المجال»، علّقت بلهجة ساخرة. «فلنتحدّث عن القلعة»، استلمت زمام الحديث قبل أن تتطرّق إلى موضوع آخر. «القلعة بُنيت عام 1368، بوصفها حصناً، من قِبَل جان غالياتسو فيسكونتي، أوّل دوق لمدينة ميلانو، ثم حوّلتها عائلة سفورتسا إلى واحد من أجمل مساكن عصر النهضة في أوروبا. والشكل الهندسي في التصميم هو المربّع، تحتلّ زواياه الأمامية أبراجاً ذات قبب مخروطية، بالإضافة إلى المدخل الذي يعلوه برج الساعة. وتضمّ القلعة متحف الفنّ القديم، ومتحف الرسوم الزيتية، ومتحف الأثاث المنزلي والمنحوتات الخشبية، ومتحف الآلات الموسيقية، ومتحف رونانيني الذي يستضيف تمثال الرحمة لميكيل أنجلو». تجوّلنا، قليلاً، في الفناء، ثم اخترنا أن نزور متحف الفنّ القديم فقط، لأن الوقت لا يسمح بزيارة كلّ المتاحف الأخرى. «لا شكّ في أن المرء، بعد أن يزور هذه الأماكن، يشعر بإحساس غريب؛ بتحوُّل غير شعوري في النفس وفي الجسد»، قالت هيلغارد، بينما كنّا نعبر البوابة نحو ساحة كايرولي. «قل لي بصراحة، هل ينتابك أنت- أيضاً- الشعور نفسه؟». «لِمَ لا؟»، أجبتُ، وكأنني أنفي عن نفسي تهمة خطيرة. «ولكنك لا تنتمي إلى هذه الثقافة؛ أعني: يجب أن يكون عالماً جيداً بالنسبة إليكم!». أعتقد أنها كانت لا ترغب حتى في سماع إجابتي، ففي تلك اللحظة، التقت بمجموعة من السوّاح الألمان، وغرقت معهم في حديث طويل، استمرّ أكثر من نصف ساعة.



قلعة فرنشيسكو سفورتسا



لوحة «العشاء الأخير»

## 7 - لوحة العشاء الأخير

هذه المكان هو محطّ الزوار من كلّ أرجاء العالم لرؤية لوحة العشاء الأخير، لليوناردو دافنتشي التي تصوّر السيّد المسيح واثني عشر رسولاً، قبل أن يُقبض عليه ويُصلب.

ولوحة العشاء الأخير التي رسمها ليوناردو دافنتشي عام 1498، والتي تقع في حجرة الطعام العائدة إلى كنيسة سانتا ماريا ديللا غراتسيا، تشكّل واحدة من أكثر الأيقونات تأثيراً في الخيال الجمعي الأوروبي. والمشهد يصوّر اللحظة التي يُصرّح فيها السيّد المسيح بأن واحداً من رُسُله سوف يخونه. وهذا الصرح هو على لائحة التراث الإنساني لـ(يونسكو). وفي رسم هذه اللوحة التي تُعَدّ عملاً فنّياً نادراً، استخدم ليوناردو تقنية تجريبية فريدة من نوعها، وهي الرسم على أرضية من

الجصّ الجافّ، لأن تقنية الأفريسكو كانت لا تلائم أسلوب الفنّان في الرسم، بما أنها تعتمد على تعديلات مستمرّة، وتتطلّب استعمال الألوان بسرعة، قبل أن يجفّ الجصّ. بينما اختار ليوناردو أن يرسم لوحته على الجدار، كما لو أنه يرسم على لوح من الخشب. وبسبب رطوبة المكان، اللوحة تعاني من وضع سيّئ، منذ قرون، وتتعرض لعمليات ترميم مستمرّة. تركيب اللوحة يتبع تقليد رسّامي فلورنسا، مع تدخُّلات إبداعية، تهدف إلى جعل الرسالة أكثر حميميّةً وعاطفيّة. العلبة المنظورية للغرفة مضاءة من ثلاث نوافذ من الخلف، وبإضاءة أمامية من اليسار، تتوافق مع النافذة الحقيقية لحجرة الطعام. ليوناردو وضع طاولة العشاء الطويلة في مقدّمة المشهد، بينما، في الوسط، تظهر شخصية المسيح منعزلاً، وذراعاه ممدودتان في وضع هرمي، تقريباً، رأسه محنيّ، وعيناه شبه مغمضتين، وفمه منحرف، ويبدو كأنه انتهى، لتوّه، من لفظ ذلك الخبر الأليم. ويبدو واضحاً أن ليوناردو كان يُركّز على الحركات، أو ما يسمّى بـ «مرآة الروح» للرُسُلْ الذين فوجئوا، واندهشوا، بسماعهم خبر الخيانة الوشيكة لواحد منهم. والرسل يحيطون بالمسيح على شكل أربع مجموعات، كلّ واحدة منها مؤلّفة من ثلاثة أشخاص، منسّقين هندسياً. التأثير المقصود هو موجات متتابعة، تندفع ابتداءً من شخصية المسيح، ويبدو كأن ردود فعل الرسل القريبين من المسيح هي أكثر شدّة، وتخفّ كلّما ابتعدت عن الشخصية الرئيسة.

ازدادت شهرة اللوحة بعد نشر رواية دان براون الشهيرة «شيفرة دافنشي»، وتبعه، بعد ذلك، الفيلم الذي حاز على إعجاب الملايين في كلّ أنحاء العالم. اليوم، الكثير من السواح يأتون لمشاهدة اللوحة، ويحاولون اكتشاف الأسرار الذي تحدّث عنها الكاتب في روايته.



كنيسة سانت أمبروجو

## 8 - سانت أمبروجو (القدّيس أمبروسيوس)

وصلنا إلى كنيسة سانت أمبروجو مستقلّين المترو أو قطار الأنفاق. الكنيسة تقع في ساحة تحمل الاسم نفسه، على مقربة من الجامعة الكاثوليكية، وتُعَدّ ثاني أهمّ صرح مسيحي في المدينة، بعد كاتدرائية الدوومو، وتتميّز بأروقتها الداخلية الفسيحة، والقبب المرصّعة بالذهب من الداخل، والرسوم الجدارية والزيتية لكبار الفنّانين الإيطاليّين، من مرحلة عصر النهضة وما بعدها. هذه الكنيسة التي أرادها الأسقف أمبروجو: (386 - 394م)، تعرّضت لعدّة تعديلات، مثل تلك التي قام بها برامانتي عام 1492م، وتضمّنت جناحاً جديداً لإقامة القسّيس وترميم الدير. وقد أراد الأسقف أن تبنى في المكان نفسه الذي قُتِل فيه المسيحيّون على أيدي الرومان، ولذلك سُمّيت «بازيليكا مارتيريوم»، أو كنيسة الشهداء. وتعرضت الكنيسة إلى أضرار جسيمة نتيجة الغارات الجويّة الأنجلو-أميركية، عام 1943م. في أثناء ذلك، دُمّر المدخل الخارجي، القبة والموزاييك الذي يقع خلف المنبح، إلّا أنه أعيد بناؤها بعناية دون أن تفقد أيّ شيء من طرازها اللومباردي- الروماني أو من محتوياتها الفَنّية النادرة. ويُعدّ سانت أمبروجو واحداً من أهمّ الشخصيات في القرن الرابع الميلادي، بينما تراه الكنيسة الكاثوليكية أحد أهمّ منظّري الدين المسيحي، بالإضافة إلى سان جيرولامو، وسانت أغوسطين، وسان غريغوري، وله مؤلّفات عديدة في علم اللاهوت والأخلاق، وهو الذي ابتدع أسلوب التفسير النقدي للنصوص، بهدف استيعاب المضمون بشكل جيّد، وخاصّة في تفسير العهد القديم وفي قراءاته.

في الساحة، على الجانب الأيسر من الكنيسة، قريباً من السور، يوجد عمود حجري معروف، من قِبَل الناس، باسم «عمود الشيطان»، يعود تاريخه إلى العصر الروماني، ونُقِل إلى هنا من مكان آخر، وتحوّل إلى أسطورة بسبب ثقبين. وبحسب الأسطورة؛ الثقبان هما شاهدان على الصراع بين سانت أمبروجو والشيطان؛ فهنا الأخير، في محاولة منه للنيل من القدّيس بقرونه، انتهى به الأمر إلى غرسهما في العمود، وبعد محاولات طويلة تمكّن، في النهاية، من نزعهما والفرار بجلده. والاعتقاد الشعبي الشائع أن الثقبين يفوح منهما رائحة الكبريت، وإذا ما وضع المرء أذنه على أحد الثقبين يسمع أصوات الجحيم. «ما رأيك أن تجرّبي؟»، سألتُ هيلغارد. «كلا»، أجابت بحزم، «وإلا سيصيبني أرق دائم. فلنذهب إلى الداخل؛ لأنني بحاجة ماسّة للاعتراف!».



قناة مائية بميلانو

## 9 - الأقنية المائية (النافيليو)

وصلنا إلى منطقة النافيليو، بعد أن استقلّينا الترام إلى ساحة 24 مايو / أيار. ومن هناك، تابعنا المسير نحو النقطة التي تلتقي فيها القناة الكبرى وقناة بافيسي. كان قد حَلّ المساء تقريباً، ومجموعات كبيرة من السوّاح والسكّان المحليّين، كانوا قد بدأوا يتوافدون على المنطقة بحثاً عن ركن هادئ، أو عن واحد من المطاعم الكثيرة التي تنتشر على جانبَي القناة. «يبدو أنهم كانوا يريدون أن يقلّدوا شوارع البندقية»، قالت هيلغارد، وهي تمتّع نظرها بجمال المناظر المحيطة بها. «ربّما»، أجبت، «إنّما هذه الأقنية كانت تشكّل، إلى غاية القرن التاسع عشر، الشريان الحيوي للمدينة، بينما تشكّل، الآن، مركز الحياة الليلية. فمن القناة الكبرى (النافيليو غراندي) الأهمّ، مع قناة بافيسي، كانت تأتي المراكب المُحمّلة بالمرمر لبناء كاتدرائية ميلانو. والقناة الكبرى كان أوّل مشروع من نوعه، يتمّ إنجازه في أوروبا، وتاريخياً، يُعَدّ واحداً من أكبر البنى التحتية الهندسية التي أصبحت تميّز مقاطعة لومبارديا، منذ نهايات القرون الوسطى، مفسحةً المجال، بذلك، للتنمية التجارية، والنقل، والزراعة. وهنا النظام المائي يشمل منطقة واسعة، مساحتها 1800 كم²، تمتدّ ما بين نهرَيْ تيشينو، وأدّا، بطول 162 كم، ويعيش على أطرافها مليونان ونصف المليون نسمة.

القناة الكبرى ممرّ مائي صالح للملاحة، يبدأ من مياه نهر تيشينو، بالقرب من قرية لوناتي، وينتهي في مرفأ «دارسينا» (كلمة مشتقّة من اللغة العربية: في الأصل دار الصناعة، وتعني، في الوقت الحالي، مرفأً أو حوضاً جافّاً لتصليح السفن)، في حَيّ بورتا تيشينيزي في قلب ميلانو، بانحدار تدريجي، يصل- بمجموعه- إلى 34 متراً، من النهر إلى المرفأ، وكان هنا الانحدار هو الدافع الرئيسي وراء تأسيسه. وهنا الممرّ يعدّ الأوّل من نوعه، ويربط المدينة بالبحيرة الكبرى في سويسرا، وكانت الغاية الأولى من إقامته هي استيراد كلّ ما يمكن أن يُحسّن من مستوى المعيشة لسكّان مدينة ميلانو، مثل الفحم الحجري، والنبيذ، واللحوم، والخشب، وحتى المرمر الذي استُخدِم لبناء الكاتدرائية، بينما كان يَنقُل الملح، والكتّان، والحديد، والقمح، والرزّ، إلى الشمال لبيعها إلى البلاد الواقعة ما وراء جبال الألب».

«ماذا بقي أمامنا؟»، سألت هيلغارد.

«حوارٍ في الظلام»، أجبت.

«إذاً، فلنسرع الخطى، وبعد أن ننتهي، سنعود إلى هنا لتناول طعام العشاء».

## 10 - حوار في الظلام

«هنا، نملك الإمكانية لكي نقوم بجولة كاملة في الظلام، ضمن مجموعة سياحية، يقودها دليل أعمى»، قلت لهيلغارد، «تجربة لا تنسى؛ لأنها تجعلنا ندرك ما معنى أن يكون المرء فاقد البصر، في مدينة بكلّ إشكالاتها، اليوم، وماذا يعني أن تعبر الشارع، وأن تتفادى السيارات وعمليّات أخرى، تبدو لنا طبيعية، لكنها ليست كذلك لشخص فَقَد نعمة البصر». وحوارٍ في الظلام هو معرض/مسار دائم افتُتِح في عام 2005 ضمن مبنى مؤسّسة الضريرين في ميلانو. فكرة المشروع هي للصحافي الألماني أندرياس هينيكه. ففي أثناء عمله في المؤسّسة، تعلّم استعمال الحواسّ من زميله الضرير. و، طبعاً، كلّنا نعرف أننا، عبر حاسّة الرؤيا، نرى ما حولنا، وعبر حاسّة السمع نصغي إلى الأصوات، وعبر حاسّة الشمّ نتنشق الروائح، وعبر حاسّة النوق نتنوّق الأطعمة والمشروبات، وعبر حاسّة اللمس نشعر بالأشياء الموجودة حولنا. ونعرف- أيضاً- أن كلّ حيوان يمتلك خمس حواسّ، تطوّرت بحسب الحاجة. بينما، في حال غياب إحداها، لدى الإنسان، نجد أن الحواس الأخرى تتطوّر بشكل أكبر؛ أي كما في فريق عمل أو مجموعة من الأصدقاء، تتّحد فيما بينها لتتساعد. وهذه التجربة الفريدة لا يُقصَد منها الشعور بفقدان البصر، بل استيعاب وظائف الحواسّ، بشكل أفضل.

بدأنا الرحلة بولوج نفق مظلم تماماً. الخطوة الأولى كانت في تسليمنا عكّازاً



معهد الضريرين ميلانو



لتحسُّس الطريق وتفادي العقبات، بينما الصوت يقوم بتوجيهنا؛ صوت الدليلة الضريرة (اسمها إلاريا) التي تشرح لنا المسار خلال الظلام. المدهش أن المرء، خلال زيارة الغرف الخمس- وهي تتألّف من: الحديقة، والبيت، والبحر، والمدينة، والمقهى- يشعر بالخوف هلعاً من فكرة أن يضع قدمه في المكان الخطأ. لكن، رويداً رويداً، بمساعدة صوت الدليلة، وبتبادل الحديث فيما بيننا مع الأشخاص المجاورين، بدا لنا الأمر طبيعياً. الدليلة تقودنا في رحلة، معتمدين على حاسّتَي السمع واللمس. خلال هنا المشوار، يتمّ الإصغاء إلى كلّ صوت ولمس كلّ شيء؛ تجاوباً مع مشاعر الفضول. في النهاية، وصلنا إلى مقهى «Noir» (أسود بالفرنسي)، طبعاً دون بصيص ضوء، لكي نتناول كوكتيلاً من العصير. ويا للضوضاء!: أصواتنا نحن وزعيق الذين سبقونا من الزوّار، وبالأخصّ صغار السنّ. جلسنا إلى طاولة، بعد أن عثرنا عليها باللمس، نصغي إلى موسيقى عازف بيانو (هو الآخر ضرير). وجدنا على الطاولة صحناً من البطاطا، و(فستق سوداني)، و(فستق حلبي)، وقطعاً صغيرة من البيتزا. ماتيو، الجرسون، ردّد على مسامعنا أنواع الكوكتيل، ثم سَجَّل الطلبات في ذاكرته. الكوكتيل تقوم بتحضيره مونيكا، ولا حاجة لأن نذكّر بأنها، هي الأخرى، ضريرة، في الظلام. يصل الكوكتيل، نشربه بمتعة، نردّد: رائع! في هذه الأثناء، المحادثات والأصوات لا تنقطع، وبعضهم يطلب أغنيته المفضّلة من عازف البيانو.

وبما أننا مغمورون في ظلام دامس، فمن البديهي أن نعتمد، في كلّ شيء، على حواسّنا. تناولنا مشروبنا، وخَمّنّا، من المذاق، أنه يحتوي على عصير ثلاثة أنواع من الفواكه: برتقال، وتفاح، وكيوي. وشممنا أزهاراً، عرفنا من أريجها، أنها- ربّما- القرنفل، والأقحوان، والجوري. وتعرّفنا إلى أشكال منحوتات باللمس، وأدركنا، من خرير الماء، أن هنالك نافورةً، في زاوية الحديقة وأمواج البحر، كانت- أيضاً- قريبة من سمعنا. حتى الطعام (لمن يرغب)، لا تراه، لكن، يمكنك أن تعرف كلّ مكوّناته، أو- على الأقلّ- نصفها، عن طريق حاسّة الذوق، أو- بالأحرى- بواسطة آلاف الخلايا التي يحتويها اللسان والتي تميّز- بدقّة- المالح من الحلو، والمالح من المرّ.

«في نهاية هذه التجربة، ستفهمون أمراً مهمّاً، سيكون لكم عوناً في حياتكم»، قالت إلاريا، «هل استوعبتم مغزى هنا الحوار؟ الكلمة ومشاركتها مع الآخرين هي أهمّ بكثير من ذلك الذي كنتم تعتقدون بأنكم تعرفونه، فقط، لأنكم تملكون نعمة البصر... لذا أوصيكم: اعتبروا هذه النعمة كنزاً، ولا تفرّطوا فيها!».

«ما أجمل أن نعيش في عالم الحواسّ!»، قالت هيلغارد، بعدما خرجنا، ونحن نحدّق في الأطراف، بدهشة من اكتشف العالم لتوّه.

«صحيح»، أجبت. «إنها تجربة- ربّما- تزيد وعينا بما نملك، فنكفّ قليلاً عن الشكوى!».



# ماريو فارغاس يوسا..

## يدخل فهرس لابلياد

ماريوفارغاس يوسا روائي بيروفي الأصل، إسباني الجنسية، من مواليد مدينة أريكيبا سنة 1936. حاصل على جائزة نوبل 2010. حقّقت رواياته نجاحاً كبيراً، وهي: «المدينة والكلاب»، «البيت الأخضر»، 1966، «الجنّة أبعد قليلاً»، «حلم السلتي»، «المجون المؤبّد»، «حوار في الكاتدرائية»، 1969، «بنتاليون والزائرات» 1973، «الحالة فانيا» 1977، «حرب نهاية العالم» 1982، «قصة مايتا» 1984، «من قتل بالومينو موليرو؟» 1986، «الرجل الذي يتكلّم» 1987، «مديح زوجة الأب» 1988، «حفلة التيس» 2000. الرواية في نظره «مصدر كل نقد للعالم والمجتمع»، كما أن الكتابة بالنسبة له رفض لكلّ أشكال الخضوع، وتمرّد على الحياة والتاريخ. ربح فارغاس في الأدب ماخسره في السياسة، وخاض عدّة معارك فكرية، إلى أن ترشَّح، سنة 1990 لرئاسة جمهورية البيرو، لكنه فشل أمام منافسه فوجيموري في الدور الثاني.

يدخل، اليوم، الروائي ماريوفارغاس يوسا، وقد بلغ ثمانين عاماً إلى موسوعة «لابلياد- LA PLEIADE»؛ وبهذه المناسبة، أجرى معه الصحافيّان: ALBERT BENSOUSSAN ألبير بنسوسان، وبروكاس- ALESSIS BROCAS هنا الحوار:

**ترجمة: سعيد بن الهاني**

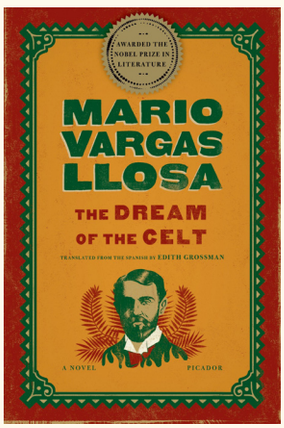


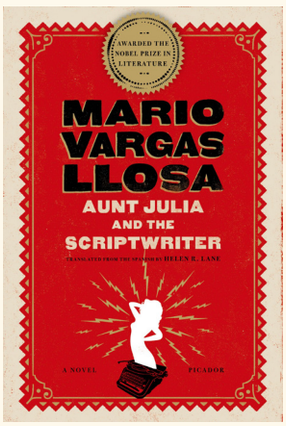
تُعَدّ مكتبة «لابلياد- ALPLEIDE» المعبد الأثري لكلّ كاتب، ستوضع أعماله رهن الأجيال القادمة، وقد حلّت ساعة دخولك اليه، ما هو إحساسك؟

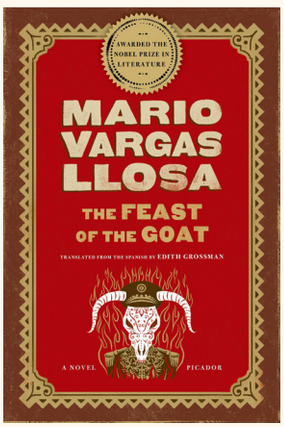
- «لابلياد»، اكتشفتها في شبابي، عندما كنت يافعاً، وكنت دخلت، للتوّ، إلى جامعة سان ماركوس بليما، من أجل دراسة الآداب والقانون. وفي الوقت نفسه، انخرطت في الرابطة الفرنسيةلأنّني كنت أريد أن أتعلّم الفرنسية، حيث كنت متأثّراً، في زمن السراويل القصيرة، بقراءات، شَحَنت حياتي بالمغامرات والعجائب... لجيل فيرن، وألكسندر دوماً، وفيكتور هوجو. فكّرت، على وقْع تأثيرهم، مثل عدد كبير من شباب أميركا اللاتينية الجنوبية، بأن باريس هي عاصمة الثقّافة والفنون. تنبثق في فرنسا التيّارات الأدبية والتيارات الفَنّيّة التي تهيمن على العالم. نعم، اعتقدت أنه على كلّ شخص، وهو يُغَذّي ميله الأدبي، أو الفَنّي، أو الفكري، أن يحاول أن يعيش التجربة الفرنسية في جسده الخاصّ، كي يكون في طليعة المعرفة والإبداعية. ولهذا السبب تعلّمت الفرنسية، ولهذا السبب- أيضاً- أثَّرَ فِيَّ الكتّاب الفرنسيّون الكلاسيكيّون.

متى بدأتم تقرأون لهم، بلغتهم؟

- ستّة أشهر بعد تعلُّمي الفرنسية. بعد ذلك، اكتشفت في مكتبة الرابطة الفرنسية في مدينة ليما، المنشورات الرائعة لـ«لابلياد». في هذه الصفحات الرقيقة، وبلَمْسة الأصابع، كما العين والفهم




النكـي، تمكّنـت من قـراءة بلزاك كامـلاً، وروجي مارتان دي غار، و مو نتا يـن ، وعـدد كبيـر لا يُحصَـر مـن الكلاسـيكيين والحداثيين الذين اكتشفت، بواسـطتهم، الغنـى اللامحـدود لـلأدب الفرنسـي: بودليـر، رامبـو، فلوبيـر، ستاندال، بروست. في المكتبة الصغيرة الفرنسية، في ليما، لنائذ فرنسا، الواقعة تحت (آركاد) رواق سـاحة سان مارتان، كانـت صاحبتهـا السـيدة «Ortiz de Zevallos» تحجـز لي كلّ مجلّد جديد من «لابليـاد»، وبمـا أن ذلـك كان مُكلِّفـاً جدّاً بالنسبة إلى طالب مثلي، فقد كانت تسمح لي بأداء ثمنه على أقسـاط شـهرية. هذه السيّدة المهووسة جدّاً بالثقّافة الفرنسية، حينمـا أهديتهـا روايتـي الأولـى، قالـت لـي: «أتمنّـى أن تترجـم قريباً إلـى اللغة الفرنسـية كـي نتمكن مـن قراءتهـا». منذ هذه الحقبة، وخلال مرور هذه السـنوات العديـدة التـي كتبت فيها، وأنا أتحسّـس مثـل هذه الأحـلام البعيدة التي تسـاعدنا على أن نحيا فكرة إمكانية أن أتسلّل يوماً ما، إما بواسـطة سوء تفاهم أو بواسطة معجزة، إلى وسط الأساتذة الكبار الذين أدخلتهـم عبقريتهـم إلى فهـرس لابلياد. يمكنني القول أيضاً، بدون أدنى تردُّد، إن اليوم الأكثر سعادة في حياتي، بوصفي كاتبـاً، كان في برشـلونة، وهكـذا، بعد مرور ثماني سنوات، كشفت لي صديقتي ووكيلـة أعمالـي الأدبيـة «Carmen Balcells» رسـالة من أنطـوان جاليمار «Antoine Gallimard»، كتـب فيهـا يقول: «حلّت الساعة لإدخال فارغاس إلى لابلياد»، حتـى عندما كنت قد علمت أنني حصلت على جائزة نوبل للأدب، لم أشـعر بمثل هذه السعادة التي شعرت بهـا تلك الليلة: أن أعرف أن مجموعة من كتبي ستجاور، مستقبلاً، هؤلاء الكّتاب والمفكّريـن النيـن أديـن لهـم بأفضـل ما لـديَّ من تكوين، قـرأت لهم بفضل مكتبة «لابليـاد» التـي أُنشـئت سـنة 1931 مـن أجل سـعادة قرّاء العالـم بأكمله، بفضل «Jacque Schiffrin»، هـنا الناشـر الملهـم. يبـدو لـي هـنا كحلم كبيـر، وقد تحقّق.

كلّ رواياتـك المختارة هـي- قطعاً- ذات نَفَـس إبداعي، تضـع في المشـهد أفكاراً مركّبـة، وتحكـي، أحيانـاً، قصصـاً واسـعة، لكنها في المتناول. هل يشـكّل ذلك أهمّية بالنسبة إليكم؟

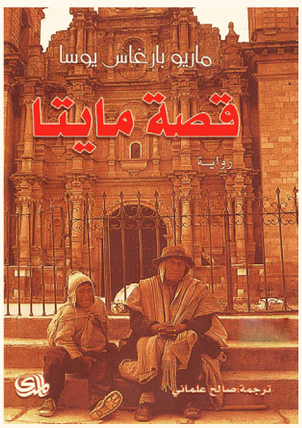
- كنـت، دائماً، أعتقد أن الأدب كان عليه أن يصـل إلى أكبر عدد من الجمهور، لكن دون التخلّي مع ذلك عن الصرامة أو عن البحث عن تقنيات جديدة، ولغات جديدة كذلـك. لكننـي لا أعتقـد أن الأدب يُختزَل في مجموعة من الأدباء الذين يتنافسـون فيمـا بينهم، وهـم يحظـون بامتيازات، ولا يتفاهمون إلّا فيما بينهم، ويشعرون بالتعالي على القارئ.

وصحيـح أن الأعمـال الأدبيـة الكبرى قد وصلـت إلى عدد كبيـر من القرّاء، شـيئاً فشـيئاً، كما هو حالة «البحـث عن الزمن الضائع» لبروست، و«أوليس» لجويس. إننـا نعيـش حقبـة صعبـة بصـورة اسـتثنائية، حيـث الأدب يتـمّ إبعـاده بواسطة التلفاز، لذلك وجب على الكتّاب أن ينخرطـوا في معركة لمنع الشاشـة مـن إقبـار الكتـب. أعتقـد أن ذلـك سـيؤدّي إلـى ضـرورة أن يصل تأثير الكتاب إلى القارئ، باستعمال تقنيـات ولغـات. عليهـم أن يقترحـوا نصوصاً في المتنـاول، دون التخلّي عن العمق الفكري والإبداع الشكلاني. وهذا ما قام به الأسـاتذة الكبـار، منذ هوميروس إلى حـدود فلوبير، من دانتـي إلى كافكا ومونتايـن Montaigne إلى فولكنر. إذا كان على الأدب أن يموت، فإن الأدباء من جهتهم، عليهم ألا يقتلوه.

لقد كتبتـم فـي جميـع الأجنـاس التخييلية السـخرية الهجائية «بنتاليون والزائـرات»، والرواية التاريخية «حرب نهاية العالـم»، الرواية البوليسـية «من قتـل بالومينو موليـرو ؟»... من أين لكم هذا الميل إلى التجديد، باستمرار؟

- إنّ مـا يحـدّد الأجنـاس هـي الحكايات التـي أريـد أنْ أحْكيها، لا العكـس. تولَد المواضيـع، عمومـاً، مـن التجـارب، ولأسـباب، تبدو لي غامضة، تؤدّي إلى حلميـة وكأنّها جنين يتخلّـق للحكايات. تفـرض هـذه الأخيـرة بعـض المـرّات، اشـتغالاً بحثيـاً طويل الأمـد، ومعالجة معقّـدة وصلبـة. وفـي مـرّات أخـرى، تفـرض نبرة مـن الكوميديـا الخفيفة مع مقـدار قليـل من التفكُّـه. أحيانـاً، تؤدّي بـي الحبكة إلى اسـتعمال مناهج القصّة البوليسـية، أو- بالأحـرى- إلـى إضفاء نوع من الغموض على العقدة كي أجعلها مقبولـة... وأخيـراً، إن الشـخصيات والمواضيع -بالنسـبة إليّ- هي، دائماً،




ما يحدّد الشكل الأدبي. ولكنني في جميع الحالات أحاول تجنّب الغموض من أجل الغموض، لأنني أعتقد أنه من الأخطاء الكبرى لكتّاب عصرنا هو الاعتقاد بأن الغموض مرادف للعُمْق.

على العكس من ذلك، لقد شدّدتم، أحياناً، على «لذّة النص»، العبارة الخاصّة ببارث، حيث تابعتم الندوة...

- يبدو لي شيئاً مناسباً جدّاً الحديث عن اللذّة، بالمعنى المادّي والمعنى الروحي للكلمة. بخصوص الأدب: أن نقرأ مقالة لمونتاين، «ما دام بوفاري»، أو قصيدة «المركب السكران» لآرثر رامبو، هو ما سيُثرينا بقوّة الصداقة أو الحبّ الكبير نفسها، وسيكشف لنا مظاهر مجهولة ومحفِّزة للحياة، تملؤنا بأوهام ومشاريع تُمَوْقعنا بالنسبة إلى الآخرين، في الماضي والمستقبل، توسّع أفقنا الحيوي وأفقنا الفكري، وتمنحنا هنا الانطباع الرائع بأن الحياة تستحقّ أن تعاش.
تابعت في بداية سنوات 1970 السبعينات، كمستمع حرّ، دروساً للسلك الثالث، يعطيها بارث في جامعة السوربون، كان أحدها عبارة عن بورتريه خاصّ بـ«لغة الموضة»، وقد كان ذلك مسلّياً جدّاً؛ لأن بارث كان يعطي دروساً على صفحات مجلّات «Vogue- Elle- Marie Claire»، ويزيل إبهام لغتها، بنوع من الأناقة، والحيلة، والدقّة الفريدة من نوعها. لقد كان يمتلك خليطاً غريباً من الخفّة والموهبة الأدبية، وهذا ما كنت أعتقد أنه غير ملائم. لكن بارث، عندما يكتب مقالاته أو ينجز درساً، كان يبرهن، دائماً، عن حقيقة أكّدها أرثر كوستلر، عندما رأى «أن المثقّف هو شخص يعتقد بكلّ ما يقدر على البرهنة عليه، وهو قادر على البرهنة على كلّ ما يعتقده» رغم أن المعنى ينفلت مني شيئًا ما، أنا متأكّد أن رولان بارث يجسّد ذلك، بشكل جيّد، أكثر من أيّ شخص كان، من بين كتّاب زمنه، وهو ما كان كوستلر يريد قوله.

كاتب ومفكّر آخر، حصل على إعجابك، هو أندري مالرو...

- مالرو واحد من أكبر كتّاب القرن العشرين، ولم يُحتفى به بما فيه الكفاية، بسبب الأحكام المسبقة السياسية. بالنسبة إليّ، أنا لا أتوقّف عن القول بأن كتابه «الحالة الإنسانية- la Condition humaine»، هو واحد من أكبر روايات القرن العشرين، هذه الأناقة وهذا الوضوح اللذان كتب بهما كتابه عن الفنّ والسياسة أو الأدب جعلا منه كاتباً «كلاسيكياً»، في الحقبة التي عاش فيها. أريد أن أشدّد، خاصّة، على أصالة خطاباته السياسية وصرامتها، تلك التي تُعَدّ جواهر أدبية. أتنكّر، خصوصاً، من بينها، خطابين، أدركتهما في أوقات حرجة، وقد جعلاني أشعر بعاطفة، أحتفظ بها حاضرة في ذاكرتي: الخطاب الذي نطق به خلال نقل رفات «Jean Moulin» إلى مقبرة العظماء «Panthéon»، والخطاب الملقى في ساحة لوفر؛ تكريماً لـ «Corbusier» الفنّان المعماري (أحد روّاد عمارة الحداثة في القرن 20). دون أن نتكلّم على الخطاب الذي ألقاه خلال الحملة الانتخابية، حينما بدأ بهنا التأكيد الحاسم بقوله: «يا لها من حقبة مدهشة (طريفة)، سيقولها عنّا المؤرّخون في المستقبل؛ حيث اليسار ليس يساراً، واليمين ليس يميناً، والمركز لم يكن في الوسط».

كنتم ضحيّة للأحكام المسبقة السياسية: يتم انتقاد دفاعكم عن الليبرالية، بينما، على نحو غريب، تظهر أقلّ صرامة اتّجاه الالتزامات الكاسترية (نسبة إلى كاسترو)، للروائي غابرييل غارسيا ماركيز. ماذا يعني لكم ذلك؟

- منذ مدة طويلة، في الغرب بأكمله، كان اليسار (ربّما، يحق جيدًا القول باليسار الأقصى) يسيطر على الحياة الثقّافية. وفي حالات كثيرة، كان لذلك وقع مشوّش على الفنّانين وعلى الكتابة، جعلهم يتبنّون مواقف اليسار، حتى ولو كانت ضدّ حساسيّتهم الخاصّة. إن هذه الظاهرة، حدثت- للأسف- في حقبتنا، بشكل متزامن، في العالم الثالث، وفي البلدان التي نعدّها أكثر ثقافة وتحضّراً.

إن القرّاء الإسبانيّين بإمكانهم قراءتك بشكل منتظم في جريدة «البايس، El Pais»، حيث تعبّرون عن الانتخابات الإسبانية، حول نهاية حقبة هوغو وأفكاره. هل يتعلّق الأمر بممارسة الأستاذية الاحترافية للمعارف الجوهرية المرتبطة بالتخصُّص، والقابلة للمقارنة مع ما كان يمارسه سارتر وكامو؟

- رغم أنّ الأدب هو مَيْلي، ولن أستبدل به أيّ شيء في العالم، إلا أني لن أحبّ أبداً فكرة الكاتب المنغلق في غرفته، والذي يهَبُ الجسد والروح لهَوَامّه. بالنسبة



إلـيّ، كانت الصحافة دائماً (وكنت قد بدأت ممارسـتها وأنا مراهـق) طريقة للتواصل واللقاء بالتاريخ الذي يصنع منها الراهن، ومـع كلّ مـا هو قبلي أو مـا هو بعدي من الأدب، والتاريخ الحَيّ. أسـتخلص المادّة الأولى لقصصي من خلال تجاربي؛ لأنّه- على الأقـل- في حالتي، كان التخيُّل دائماً فـي حاجة أن يكون المعيش مرتَكَزاً له. لا تولدنزوتي، أبداً، من المضاربات الفكرية، لكـن، فـي جميـع الحـالات مـن الوقائـع والظـروف والشـخصيات التي أتيحت لي الفرصة للتعرُّف إليها.

فـي هـذه المقابـلات، تدافعون- بشـكل ضمنـي- عـن ليبراليـة دقيقـة. بوجـه إنسـاني، أيّ شـخصية مـن شـخصيات رواياتـك تجسّـد بشـكل جيّـد، نزعتـك الليبراليـة؟ هـل هـو فيليسـيتو يناكـي (Félicito Yanaqué) الوجه المركزي لبطلك المتحفّظ ؟

- إنها فكرة جيّدة أن نعتقد بأن فيليسيتو ياناكـي، الرئيـس المتواضـع للبطـل المتحفّـظ «Héros discret»، كان ليبراليـاً، رغـم أنه لا يعـرف ذلك. فعلاً، لقد عمل ذلك وحده، بفضل مجهوده، ولا يأخـذ حذره إلا مـن الدولة، والسـبب أنه فـي البلد الـذي يحيا فيـه، ويعمل أيضاً، فإن الدولـة، عوض تشـجيعه، تضع له في كلّ مكان عصاً في العجلات، وتحاول استثماره. رغم كلّ شيء، هو رجل يؤمن بالعدالـة ويحترمها، ويعرف أن السـوق هـو أفضل طريقـة لتنظيـم المجتمع كي يكون العمل والتحصُّل على الثروة، على العكـس معتقدات أخـرى، وخصوصاً أنّ الإيديولوجيات الليبرالية، لها- أساسـاً- ما يربطها بالممارسة الإنسانية، وتقبل، دائماً، أن يكـون الواقع هو دليل الحقيقة أو زيف الأفكار.

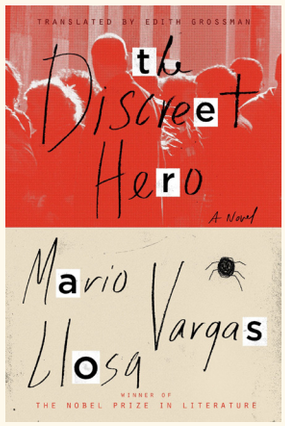
بعـد هـذه التتويجـات، أيُّ أفـق انفتـح أمامكم؟

- كنـت أقـول، دائماً، خاصّـة الآن، عند اقترابـي مـن الثمانيـن عامـاً، وهـو مـا كان يسـمّيه سـانت جون بيـرس «العمر الكبيـر- grand âge» أحـبّ - بصفتـي كاتبـاً- أن أصل حيًّا إلى حـدود النهاية. لا شـيء يبدو لي أكثر تعاسـةً من هؤلاء الكتّـاب الذين يموتون وهم أحياء، حيث يبـدأون بتكـرار أنفسـهم، ولا يغامرون أبـداً في محاولـة تجريب طرائـق جديدة للحكـي وروايـة ما لـم يتجـرَّؤوا، بعدُ، علـى روايتـه، أو إبـداع شـكل أو بنيـة أو رمـوز معيَّنـة. أعرف جيّـداً أن هناك حالات، بقـي أصحابها أحياء، ليس لأن الأمـر يتعلّـق بنواتهـم، بل لأنـه يتعلّق بتحوُّلات جسـدية أو ذهنية، لم يعودوا قادريـن على مسـايرتها. لكني أعتقد أنه كلّما تمتّع الكاتب بنَزْر من الصفاء، عليه أن يعمـل، قدر إمكانه، كي لا يصبح قبل حلول الساعة صَنَماً.

مع كلّ هذه التشـريفات، ألا تتوجّسـون مـن أن يحنّطكـم مَنْ هم علـى قيد الحياة (معاصروكم)؟

- آمـل، طبعـاً، ألا يكـون مصيـر عملي «التحنيط» بدخوله موسـوعة «لابلياد»، فمـا سـيحدث له، فـي جميـع الحالات، لا يتعلّـق بـي شـخصياً. أمتلـك، ككلّ الكتّـاب، أمـلاً فـي ألّا يشـيخ جـزء ممّـا كتبتـه، ويسـتمرّ فـي إيجـاد قـرّاء بين الأجيال المستقبلية.
إذا كان الأمـر كذلـك، سيكتشـف هـؤلاء




القرّاء، في أثناء قراءتهم لقصصي، أن حقبتنا كانت، في الوقت نفسه، رائعة ورهيبة، حقبة اليوتوبيات المجنونة التي باسمها تألم ملايين البشر، وماتوا، حقبة التقدُّم الكبير في العلم، والتكنولوجيا التي سرَّعَت محاربة المرض والجهل. لكنها، في المقابل، خلقت أسلحة مميتة قادرة على أن تعود بالإنسانية إلى الوراء، إلى زمن الكهوف، وأن تبيدها نهائياً، حقبة امَّحَت فيها الحدود، حيث جعَلَنا التواصل معاصرين لكلّ الثقّافات، والشياطين القديمة التي كنّا نعتقد أنها اختفت، كالتعصّب والعنصرية والإرهاب انبثقت، فجأةً، كي تملأ العالم بالدم والجثث.

كيف لليبرالي مثلك، محبّ لفرنسا وفكر الأنوار، أنْ يُحَلّل هجمات 13 نوفمبر؟

- لقد وُجد الإرهاب دائماً، وعكس ما كان سائداً، أن التطور الهائل للأسلحة سمح للإرهابيين بارتكاب مجازر مروِّعة، مثل تلك التي عانتها فرنسا مؤخّراً. الخبر الجديد هو أن الإرهابيين لن يربحوا، أبداً، الحرب، سيشكّلون، دائماً، أقلّيّة متطرّفة، مسجونة في ثقافة قروسطوية، يختزلها اللازمني (المفارقات الزمنية)، ويبقيها على الهامش. لكن الخبر السيِّئ هو أننا لن نقدر على تدميرها بشكل كامل؛ ومن ثَمّ، فالعالم المتحضر سيكون في حضنه هنا المصدر من التعاسات والوحشية المشتقّة من التطرُّف الذي يلاحق الحضارة كالظلّ.

ماذا بشأن حلمك: رومانسي جدّاً، متيَّم بباريس الغجرية، بالحياة الحرّة، التي دفعتك إلى الإقامة فيها خلال سنوات تعلُّمك؟

- باريس، في أيّامنا هذه، مختلفة جدّاً عن باريس التي عرفتها عندما حللت بها سنة 1958. تحتفظ هذه المدينة بعدّة فضائل، جعلت منها مكاناً أسطورياً، جعلت العالم يربط بين غنى الفكر الفلسفي بالجمال الأدبي والجمال الفنّي، وكذلك الربط بين الحرّيّة والعقل النقدي. في هذا الزمن، لا زال سارتر، وكامو، ومالرو يعيشون أيضاً. وتبقى فرنسا في طليعة التجديد الفنّي، مع وجود ظواهر كمسرح العبث لبيكيت، ويونسكو، والموجة الجديدة السينمائية، وهنا الجو الكوني، المُحَفِّز إلى جنب المبدعين من مختلف بقاع العالم. لم نكن نرى، بعد انبثاق هنا الشكّ في المستقبل الذي يلاحقنا، الآن، كالظلّ، مجموعة من الدول الأوروبية، وخاصّة فرنسا. ورغم أن إرثها الثّقافي هو - ربّما - الأكثر أهمّيّة في التاريخ الحديث، فإن في فرنسا، اليوم، لاوجود لأمان سياسي، أو اقتصادي أو اجتماعي؛ الشيء الذي أثّر، بعمق، في نشاطها الأدبي ونشاطها الفنّي بأن قصّ لها جناحيها، وحرمها من الإقدام والطموح. وهذه ظاهرة لا تستثني - بكلّ تأكيد - دولاً أوروبية أخرى، كبريطانيا وإيطاليا.

ماذا تعلّمتم من فرنسا؟

- علّمتني فرنسا الكونية، بوصفها علامة مميّزة للثّقافة الفرنسية، منذ العصر الوسيط، لم تكن ملائمة، بل - على العكس من ذلك - حاولت جاهدةً أن تتقوّى وتُشحَن بالواقع، مع تجذُّر الكاتب في الإشكاليتين: الاجتماعية، والتاريخية، لعالمه الخاصّ، ولغته، وتراثه، وقد كانت من إحدى الثوابت الكبرى للأدب الفرنسي، سواء أكان شعراً، أم رواية أم مقابلات وأبحاث تحليلية. كان ذلك انعكاساً خارج الحدود الوطنية، برؤية تحتضن العالم كلّه، بتوجُّهه إلى رجال ونساء من كلّ الجغرافيات، ومن كلّ المعتقدات والعادات. ومع ذلك، لا تعني هذه الكونية أن الكتّاب الفرنسيين يزدرون اللّون المحلّي، وإشكالية المحلّيّة والتجارب والسمات النمطية للمجتمع الفرنسي. لا وجود لأحد قد فحص، بكلّ صرامة، الحياة الحضرية لفرنسا، في القرن التاسع عشر، أكثر من بلزاك، وستندال، وهوجو، وزولا، وموباسان. ومع ذلك، فإن هؤلاء الروائيين لم تهمل طريقتهم في وصف الواقع الفرنسي وتأويله، سياقاً يخترق ما هو وطني خالص، كي تنقلب نحو قاسم مشترك، حيث يمكن للقرّاء، من ثقافات مختلفة جدّاً، أن يتعرَّفوا فيها إلى أنفسهم، ويشعروا أن هؤلاء الكتّاب يتحدّثون لهم - أيضاً - عن عوالمهم الخاصّة.

أعتقد أن هذه الطريقة في اكتشاف ما هو خاصّ، والاحتفاظ - في الوقت نفسه - بكلّ ما هو غريب، والعكس صحيح؛ بمعنى أن يُحَلِّل العالم ويوصَف من وجهة نظر الواقع الفرنسي، هي واحدة من الخصائص الأدبية الأساسية للأدب والثقّافة الفرنسيَّتَيْن، وواحدة من أسباب تجذُّرها، فعلياً، في العالم بأكمله. ولهذا السبب، يمكن لقارئ من بيرو، أو الأرجنتين، أو نيوزيلندا أو الكونغو أن ينفعل بقراءته بودلير أو فاليري، ويشعر أنهما يتحدّثان معه عن شيء ما، قد يعنيه بشكل حميمي، ويُشكّل - أيضاً - واقعه الخاصّ.

.....

المصدر:

المجلة الفرنسية الأدبية «Magazine littéraire»، العدد (565)، مارس، 2016 ص: 28 - 33.



تهتمّ «سارة ووترز» بالتاريخ، لكنها لا تستهدف الوقائع والحقائق التاريخية، بالأساس، بل تحاول أن تجعل منها خلفيّة لأحداث درامية ذات طابع إنساني، وتعرض لنوازع بشرية غريبة وشاذّة أحياناً؛ تأثُّراً بدراستها لقصص الشذوذ في العصر الفيكتوري، في رسالة الدكتوراه. ومن المُلاحظ أنها تميل إلى استخدام العامّيّة والكلمات الدارجة، حتى في عناوين الروايات، كما تستعين ببعض المُفردات القديمة التي تناسب اللحظات التاريخية التي تكتب عنها. وتُبدي «سارة» التزاماً واضحاً بالقضايا النِّسْوية، وتولي قدراً من عملها ووقتها للدفاع عن قضايا المرأة، إلا أن رواياتها لا تتّسم بذلك الطابع النِّسْوي بصرامة، وهي تفضّل أن تخاطب الجميع عبر أعمالها الأدبية.

فيما يلي ترجمة لحوار أجرته معها مجلّة «كلتشر ويسبر» الإلكترونية:

## سارة ووترز:

# الكتابة مهنتي، وحياتي تعيسة بدونها

**ترجمة: نصر عبد الرحمن**

وُلِدت الكاتبة البريطانية «سارة ووترز» في «ويلز»، عام 1966، وحصلت على ليسانس في الأدب الإنجليزي من جامعة «كِنت»، وعلى درجة الماجستير من جامعة «لانكستر»، وبعدها، حصلت على الدكتوراه من جامعة «لندن». تأثّرت بأعمال «تشارلز ديكنز»، و«إيملي برونتي»، وغيرهما من أدباء العصر الفيكتوري. عملت «سارة» في التدريس بعد حصولها على الماجستير، ولم تكتشف رغبتها في الكتابة إلا في أثناء الإعداد لرسالة الدكتوراه. بدأت كتابة روايتها الأولى «لعق المخملي» فور حصولها على الدرجة العلمية، ونشرتها عام 1998، بعد ثمانية عشر شهراً من الكتابة. تدور أحداث الرواية في العصر الفيكتوري، الذي تخصَّصت «سارة» في دراسته، وقد حظيت الرواية باهتمام كبير فور صدورها، وفازت بعدّة جوائز، وتُرجمت إلى أربع وعشرين لغة، كما تحوّلت إلى مُسلسل تلفيزيوني عام 2002. أصدرت «سارة» روايتها الثانية «اللانهائية» عام 1999، تدور أحداثها في الحقبة نفسها، ولكنها تركّز على الجوانب الروحية في العصر الفيكتوري. وكانت «سارة» قد أعدَّت ورقة علمية حول الأوضاع الروحية في العصر الفيكتوري؛ ما دفعها إلى كتابة هذه الرواية التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي عام 2008، لكنها لم تنل نجاح روايتها الأولى نفسه. وفي عام 2002، أصدرت «سارة» روايتها الثالثة «القابلة» التي عَدّها بعض النقّاد من بين أفضل مئة رواية إنجليزية، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة بوكر، وتَمَّ تحويلها إلى مسلسل تليفزيوني كذلك. صدرت روايتها الرابعة «النوبة الليلية» عام 2006، لكنها لم تتناول العصر الفيكتوري، بل حقبة الأربعينيات؛ وإن كانت قد استخدمت فيها «سارة» التقنيات نفسها، وعرضت الأفكار نفسها، وقد تحوّلت إلى مسلسل تليفزيوني هي الأخرى. وعن الحقبة نفسها، كتبت روايتها الخامسة «غريب بعض الشيء» عام 2009. وفي عام 2014، أصدرت «سارة» روايتها السادسة «الضيوف الذين يدفعون ثمن إقامتهم»، وعادت فيها إلى حقبة العشرينيات، خلال الأزمة الاجتماعية والأزمة الاقتصادية اللتين اجتاحتا بريطانيا، في أعقاب الحرب العالمية الأولى. حظيت الرواية بتقدير نقدي كبير، ونافست على عدّة جوائز.

**ما الذي دفعك لكتابة روايتك الأخيرة «الضيوف الذين يدفعون ثمن إقامتهم»؟**

- لقد سحرتني فترة العشرينيات، وهي

فترة، لم أكتب عنها من قبل. رأيتُ الكثير من صور الطبقة الراقية في تلك الفترة، إلا أنني أردت أن أعرف المزيد عن شكل حياة البسطاء من أفراد الطبقات الدنيا، أو الذين كانوا يعيشون في الضواحي. بدأت بقراءة مجموعة من قضايا القتل الحقيقية التي وقعت في ذلك الوقت، وكانت وسيلة للحصول على المعلومات، ثم اجتاحتني فكرة مثلث الحبّ، والشغف، والعنف.

إلى أيّ حَدّ تنعكس خبرتك الشخصية في أعمالك الإبداعية؟

- إلى حَدّ كبير، لكن بطريقة غير مُباشرة. لدى كلّ كاتب مخزون من الذكريات والمُلاحظات التي يُمكنه الاستعانة بها؛ كأنها مخزن ذهني، يسحب منه موادّ، ويضعها في بنية سردية. وهي، أحياناً، تناسب البنية السردية لرواية ما، وأحياناً أخرى، لا تناسبها، فيمكن الاحتفاظ بها، عندئذ، لاستخدامها في وقت لاحق، أو - ربّما - تصبح بلا قيمة. وأحياناً، تتفلت شخصيات الرواية التي أكتبها من بين يديّ، وتنمو بشكل مُستقلّ عني، تماماً.

صفي لنا عاداتك اليومية في الكتابة. وما الطرق التي تتغلّبين بها على ما يُشتّت تركيزك؟

- أتعامل مع الكتابة بوصفها مهنة، حتى لا تلتهم كلّ وقتي؛ ولذلك أكتب من الاثنين إلى الجمعة، وأبدأ الكتابة من الثامنة والنصف صباحاً حتى الرابعة ظهراً، سواء أكنت أرغب في الكتابة أم لا (في العادة لا أرغب). بعد ذلك، أقرأ من أجل البحث عن مادّة للكتابة لمدّة ساعتين، ولا أشعر بالتحرُّر إلا في السادسة مساءً. ولكني أواجه الأعمال الإدارية، وأجيب عن الرسائل البريدية، وأكتب بعض الأشياء العاجلة، وقد أتركها، أحياناً، إلى عطلة نهاية الأسبوع.
عناصر الإلهاء كثيرة، خاصّة مع وجود الإنترنت، ولكني مُنظّمة إلى حَدّ كبير. أحبّ عملي حتى لو أرهقني، أو دفعني إلى اليأس أحياناً. إذا واتتني فكرة رواية وآمنت بها، فإنني أبذل كلّ ما أستطيع من أجل إخراجها إلى النور، ويا لها من ميزة مُشجّعة حين أعلم أن هناك قرّاءً ينتظرون ما أكتب! وهو ما يجعلني أحاول ألا أخيّب ظنّهم.

ما آخر كتاب أعجبك، وما سرّ تميُّزه؟

- أحببت رواية «ومن بعدي الطوفان» للروائية «سارة بيري»؛ إنها رواية عظيمة، وغامضة، ومكتوبة على نحو جميل. سأتابع كلّ ما يصدر لها بعد ذلك.

وماذا تقرئين الآن؟

- لقد انتهيت، للتوّ، من قراءة رواية «1984» لجورج أورويل، وكنت قد قرأتها من قبل، وأنا في السابعة عشرة من عمري. لقد أدهشتني بالقدر نفسه، ولكنها أربكتني أكثر هذه المرّة. أخطّط لقراءة رواية «تغيُّر مُناخي»، للكاتبة «هيلاري مانتيل».

ما أفضل مكان تكتبين فيه؟ ولماذا؟

- لديّ حجرة مكتب في منزلي، فيها كلّ ما أحتاج إليه. إنها حجرة كبيرة وجيّدة التهوية، في الطابق العلوي من المنزل، وتطلّ على حديقة الجيران، وأرى منها مصنع الغاز المحلّي، على مسافة بعيدة.

ما الفاعليّات المهمّة التي ذهبتِ إليها هنا العام: (عروض مسرحية، ومعارض فنّ تشكيلي، وحفلات موسيقية)؟

- لقد اشتريت عدداً كبيراً من التذاكر، أغلبها لمسرحيات المسرح القومي (البريطاني)، ومنها واحدة تخصّ مسرحية «الغجرية»، بطولة الممثّلة الرائعة «إميلدا ستناتون»، على مسرح «سافوي».

كيف تتخيّلين حياتك لو لم تكوني كاتبة؟

- أتصوُّرها تعيسة، وإن كنت سأشعر بقليل من الراحة.

هناك بعض التجاهل الموجَّه ضدّ الكاتبات، هل شعرت، من قبل، بإزعاج من هذه الناحية؟

- لم أشعر، من قبل، بأيّ إزعاج على الإطلاق، وأعتقد أن هناك الكثير من الكاتبات على الساحة الأدبية، ورغم ذلك، يحتلّ الرجال ساحة النشر والتوزيع. أعتقد أن المشكلة تتمحور حول طريقة استقبال الكتب، لا حول




كتابتها. تُكتب مقالات نقدية عن أعمال الرجال أكثر ممّا يُكتَب أعمال النساء، وقد يستخفّ القرّاء الذكور بكتابات النساء، أو يُحجمون - ببساطة - عن قراءتها، أصلاً. لقد تعرّضت لعدّة مواقف، يسألني فيها رجال، بطريقة مقصودة، حين أتعرّف إليهم: «هل أنت كاتبة بالفعل؟ وماذا تكتبين؟ أتكتبين قصصاً رومانسية؟» بالطبع، ليس هناك عيب في كتابة القصص الرومانسية، لكنهم لن يطرحوا السؤال نفسه على رجل.

هل هناك كاتبة تشعرين أنها تستحقّ المزيد من الاهتمام؟

- أنا إحدى أكبر المُعجبات بالروائية «ريبكا ويست»؛ كانت واحدة من أشهر الكاتبات في بريطانيا والولايات المُتّحدة، لكن، لم يعد أحد يعرف عنها شيئاً، أو يقرأ لها، الآن؛ إنه شيء يدعو إلى الأسف، لأن رواياتها رائعة، ونكيّة للغاية، رغم كونها تدمج بين الفكاهة والشجن. روايتها «عودة الجندي» تحفة فَنّيّة بديعة، وروايتها «الطيور تسقط» تفوق الوصف. إن كلّ أعمالها رائعة.

المصدر: culturewhisper.com



# الأدب الإسلامي التركي في عصر الجمهورية

إسطنبول: عبد القادر عبد اللي

برز اليسار التركي، كغيره من تيّارات اليسار العالمي، بتقديم عدد من المبدعين الكبار في الأدب، وإذا كان ناظم حكمت ويشار كمال وعزيز نسين قد برزوا من هؤلاء، عالمياً، فيمكن القول إن مبدعي القرن العشرين الأتراك البارزين، هم، في غالبيّتهم، ومَنْ تُنسب إليهم تيّارات الحداثة الشعرية (حيث كان الشعر يتصدّر الساحة الأدبية)، إن لم ينتموا إلى اليسار فقد انتموا إلى اليسار الديموقراطي، الذي لا يخفي أورهان باموق، الحائز على جائزة نوبل للأدب، انتماءه (فكريّاً) إليه. في الفترة الأخيرة، برز تيّار جديد في الأدب التركي، يمكن تسميته «الأدب الإسلامي»: أليس لهذا الأدب جذور؟ ألم يكن موجوداً سابقاً؟ ما الظروف التي أدّت إلى انتشاره؟ ما المواضيع التي يتناولها هنا الأدب؟ وما خصوصيّاته؟

## الاصطلاح

بدايةً، لدى الإسلاميين العرب، عموماً، فكرة أن الإسلامي والقومي هما على طرفَيْ نقيض، ولعلّ هذه النظرة ناجمة عن محاربة الأنظمة التي تدّعي تبنّيها الفكر القومي للتيّارات الإسلامية، ولا يُنظَر إلى تلك الأنظمة بوصفها أنظمة ديكتاتورية، حاربت كلّ مَنْ يقف ضدّها، مهما كان انتماؤه السياسي. والأمر، في تركيا، مختلف تماماً، فيمكن أن يكون هناك كاتب قومي، يُطلق عليه اسم (إسلامي)، والعكس صحيح، فالقوميون الأتراك منقسمون على أنفسهم في النظرة إلى الدين الإسلامي؛ فمنهم من يتبنّى هذا الفكر، ومنهم من يعاديه، ومنهم من يتّخذ منه موقفاً حيادياً، ولكنهم بقوا، طوال فترة الجمهورية،الأقرب من التيّارات الإسلامية.وبقي مصطلح «الأدب المحافظ» سائداً إلى الآن، ليُستَخدَم حول هذا الأدب، ونادراً ما نجد، في تركيا، عبارة «الأدب الإسلامي»، وفي أغلب الأحيان، يُطلِق هذا المصطلح أعداءُ التيّارات الإسلامية.

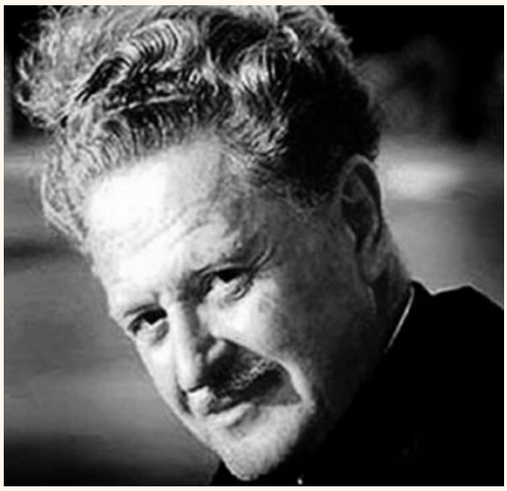
## البدايات

لعلّ غياب الخطّ الفاصل بين كلٍّ من الإسلامي والقومي، في تركيا، يبرز، على الأكثر، لدى الشاعر محمد عاكف أرصوي (1873 - 1936) مؤلّف النشيد الوطني التركي (نشيد الاستقلال)، الذي يستخدم في كلماته بعض المفردات التي تعدّها التيّارات الإسلامية العربية مُحَرَّمات كبرى، ومنها عبارة «عرقي البطل» التي تغيب عن كثير من الترجمات العربية، ولكنها واردة في ترجمة رئاسة الجمهورية التركية:

هلالَنا المدلّل، أرجوكَ لا تقطِّبْ
حاجبَ الجمالْ
ابتسمْ لعرقي البطلِ! ما هذهِ
الهيبةُ، وذاكَ الجلال؟
وإلا لن تصبحَ دماؤُنا الزكيّةُ لكَ
حلالْ.
من حقِّ أمّتي، التي تعبدُ
«الحقَّ»، الاستقلالْ.



كمال يشار



ناظم حكمت



أورهان باموق

وعلى الرغم من هذا، استخدم الشاعر عبارات، أبرزت قِيَماً إسلامية، كما ورد في الشطر الأخير من المقطع السابق: «أمّتي التي تعبد الحقّ»، وهناك غيره الكثير. والقيم الإسلامية لم تغب عن كثير من قصائده الأخرى، ففي هذا المقطع- على سبيل المثال- يتحسّر الشاعر على فقدان الدين أَلَقه:

آه، أين ذاك الدين، دين العزم
والثبات،
دين الأرض النازل من السماء،
دين الحياة؟
ما هذه التقاليد الضيِّقة
والمكرَّرة؟
هل قلت إنه الإسلام؟... أستغفر
الله، ولو!

تمكَّن محمد عاكف أرصوي من إثبات ذاته، وحظي باحترام كبير؛ ولعلّ السبب الرئيس في ترسيخ هذه الظاهرة هو اشتغاله على القيم القومية من جهة، ووفاته قبل المَدّ اليساري الذي بدأ يقوى إبّان الجمهورية، من جهة أخرى، فقد صادفت وفاته قبل التشدُّد بالقيم العلمانية المعادية للدين التي بدأت تظهر في مطلع الثلاثينيات.

الاسم الثاني الأبرز، في هنا التيّار، هو نجيب فاضل (قصاكورِك) (1904 – 1983)، الذي أصبح رمزاً، ومنارةً لأدباء التيّار الإسلامي التركي. ويختار أورهان باموق اسم «نجيب» لإحدى شخصيّات روايته «ثلج»، التي تتناول الإسلام السياسي التركي، إذ كان اسم نجيب اسماً حركيّاً، اختارته الشخصية الروائية التي تهوى الكتابة؛ تيمُّناً بالكاتب نجيب فاضل، وتسعى لأن تؤسّس أدباً إسلامياً.

ولعلّ العمل السياسي قد لعب دوراً في إبراز نجيب فاضل، فهو مؤسّس تيّار سياسي إسلامي: «جمعية الشرق العظيم»، وترأّس هنا التيّار، وأصدر مجلّة «الشرق العظيم» الناطقة باسم هذا التيّار بين عامَيْ 1943 و1978. وقد أبرز، من خلال هذه المجلّة، أفكاره الإسلامية، وكان التيّار الإسلامي في تلك الفترة، عموماً، يسير في نهج مؤيِّد للولايات المتَّحدة الأميركية ولحلف الناتو، بوصفه حلفاً ضدّ المدّ الشيوعي، وهكذا كان موقف نجيب فاضل، فقد عارض تظاهرات الطلّاب الصاخبة التي احتجّت على وصول الأسطول السادس الأميركي إلى البوسفور، بين عامي 1967 - 1969، وانتقدها. لم يكن نجيب فاضل شاعراً، فقط، بل كتب كثيراً في الفكر، والنقد، والسياسة. ومنها مقولاته القصيرة، التي يبرز فيها موقفه الإسلامي من أكثر العبارات المتداوَلة، والتي أعيدت

تمكَّن محمد عاكف أرصوي من إثبات ذاته، وحظي باحترام كبير؛ ولعلّ السبب الرئيس في ترسيخ هذه الظاهرة هو اشتغاله على القيم القومية من جهة، ووفاته قبل المَدّ اليساري الذي بدأ يقوى إبّان الجمهورية

إلى التداول بعد وفاته، وبعد نشوء المرحلة التي سمّاها الإسلاميّون «الصحوة الإسلامية» أو ما تسمّى، عموماً، «المدّ الإسلامي». وبمناسبة الصحوة، فهو من أوائل المدافعين عن هذه الصحوة، إذ يقول: «الصحوة أفضل طريق لتحقيق الأحلام»، وفي قضيّة الحرّيّات الجنسية، يقول: «سمّوا الوقاحة جرأة، والزنا عشقاً! وهكذا، قضوا على أخلاق جيل». وإن أكثر مقولة متداوَلة، في تركيا، من كلماته، هي العبارة التي يهاجم فيها سفور المرأة في فترة، كان الحجاب نادراً في هذا البلد، فيقول: «المرأة غير المحجَّبة مثل البيت بلا ستائر، فهو إمّا للإيجار أو للبيع». والطريف أن قلب الكاتب كان في طرف، وفكره وعقيدته في طرف آخر؛ فقد وقع الشاعر في عشق السيّدة نسليهان (وهي مكشوفة الرأس)، وتزوّجها، وكان زواجه هذا أهمّ ثغرة، نفذ إليها المناهضون للإسلام السياسي؛ للهجوم عليه، وانتقاده بحِدّة.

وعلى الرغم من نشوب صراع لغوي حادّ بين اليسار واليمين، في الستينيات والسبعينيات، ونزوع اليسار التركي إلى التأصيل اللغوي؛ وهو يعني التخلّي عن الكلمات العربية والكلمات الفارسية، واستبدال كلمات ذات جذور تركية بها، فإن اليمين (الإسلامي/ المحافظ) لم يكن متطرّفاً جدّاً في الرؤية اللغوية. وما عدا بعض الحالات القليلة، كان منسجماً مع التطوُّر اللغوي، والسبب في هو البعد القومي القوي لدى هذا التيّار، فقد كان متقبّلاً للتأصيل اللغوي، ولكنه نابذ للشطط الكبير الذي كان يحدث، وللتغريب اللغوي الذي تجلّى بنزعة الاستعاضة عن الكلمات العربية والكلمات الفارسية بكلمات لاتينية، في كثير من الأحيان. فعندما تُطرَح مفردة تركية مقابل مفردة عربية أو فارسية، لم يكن هذا التيّار شديد

**حدّة الصراع بين اليسار واليمين، في تركيا، بين عامَيْ ١٩٦٠ و١٩٨٠، ساهمت بتمويه الخطّ الفاصل بين القومية والإسلام، في الأدب التركي**

التمسُّك بالكلمة العربية أو الكلمة الفارسية، وإذا انتشرت تلك المفردة بين الناس، نجده يتقبّلها ويستخدمها. فيقول رائد الأدب القومي التركي ضيا غوكالب، حول استخدام ثلاث مفردات: واحدة عربية، والأخرى فارسية، والثالثة تركية، لمعنى «الليل»:

ليكن العروض لكم، والوزن لنا

لغة الناس التركيّة لنا.

ليل لكم، شب لكم، و(غجة)

لنا؛ فلا يحتاج معنى واحد

ثلاث كلمات. من جهة أخرى، كان شعراء هذا التيّار، عموماً، من أنصار الشكل التقليدي في الشعر، فاعتمدوا الوزن والقافية وشعر التفعيلة. وعلى الأغلب، كان هذا الشكل يفرض على الشاعر الغوص في القواميس اللغوية لاستنباط كلمات تناسب الوزن والقافية، ولكنها لم تكن كثيرة، فللتواصل مع الناس وتحقيق الجماهيرية أولويّة لدى هؤلاء الكُتّاب.

## الصحوة الإسلامية/ المدّ الإسلامي

مع نموّ التيّار اليساري، في السبعينيات من القرن العشرين، برز التّيار الإسلامي، بقوّة، في العديد من الدول الإسلامية، وأطلق أنصار هذه الحركة عليها اسم «الصحوة الإسلامية»، ولكن الآخرين أطلقوا عليها اسم «المدّ الإسلامي». وفي تركيا، كانت هذه الحالة موجودة، ولكنها برزت أكثر، وكان لها صداها في الأدب أيضاً، ولعلّ الشاعر المعاصر عصمت أوزال (مواليد 1944) من أهمّ الوجوه الأدبية التي برزت في هذه الفترة؛ فهو كاتب يساري النشأة، وكان له نشاط مهمّ في هذا الميدان، ولكنه، في عام 1974، تحوّل تحوُّلاً جذرياً، وأصبح من رموز الحركة الإسلامية والفكر الإسلامي. وإضافةً إلى كتابته الشعر والنصوص التجريبية والزاوية الصحافية، ترجم عدداً من الكتب عن الفرنسية، منها: «الإمبراطورية العثمانية والتقاليد الإسلامية» للكاتب نورمن إتزكويتز، و«الجهاد - مشروع أساسي» لعبد القادر الصوفي.

وعلى الرغم من كون عصمت أوزال من نجوم الفكر الإسلامي في تركيا، ونيله تكريم «اتّحاد الأدباء الأتراك» ذي التوجُّه المحافظ (الإسلامي/ القومي)، وهو ينظّر في هذا الميدان، إلا أننا لا يمكن أن نطلق على أدبه صفة «الإسلامي»، ويمكن القول- ببساطة- إنه يقدِّم الشعر على الأيديولوجيا، ولكنه- على الرغم من هذا- لم يحظَ بقبول الطرف الآخر. على صعيد الشعر- أيضاً- ينظّر الشاعر سزائي قرة قوتش (1933) للشعر الذي يتناول قضايا ما وراء الطبيعة، ويرى أن هذا الشعر قد استُبعِد في الأدب التركي، اعتباراً من عصر التنظيمات (أواسط القرن التاسع عشر)، ولم يبقَ إلا القليل جدّاً من الشعراء الذين يكتبون في هذه القضيّة.

الحقيقة أن غالبية شعر سزائي قرة قوتش بعيد عن المباشرة، ومثله مثل عصمت أوزال، ولكن القيم الإسلامية تتجلّى، بوضوح، في ندرة من قصائده، كقصيدة «الصوم والإنسان»:

الصوم صوت الروح، يأتي كلّ
عام
تمسّ كعابه الفضّيّة قلوبنا،
ويبدأ الجسم بالدوران مثل قربان
للمعبد
يردم الدعاءُ الهُوى، ويغسل
البشرة بين راحتَي الروح

حدّة الصراع بين اليسار واليمين، في تركيا، بين عامَيْ 1960 و1980، ساهمت بتمويه الخطّ الفاصل بين القومية والإسلام، في الأدب التركي، وبرز عدد من الشعراء والروائيّين والقَصّاصين والمؤرّخين الإسلاميّين. الشاعر (عبد الرحمن) جاهد ظريف أوغلو (1940 – 1987) من أبرز شعراء هذا التيّار، وكتّابه. وفي قصيدة طويلة (ديوان) له، هي «سبعة رجال جميلين»، يمتدح أعلام الأدب القريبين من نهجه، وهم- إضافةً إلى نجيب فاضل-محمد عاكف إنان، وأردم بيازيد، وراسم إوزدَن أورَن، ونوري باقديل، وعلاء الدين أوزدن أوران.

## الصراع في ميدان الرواية

مع تراجع أهمّيّة الشعر، وقلّة قرّائه، وانتشار الرواية، انتقل الصراع إلى ميدان الرواية والقصّة أيضاً. ولعلّ بروز الرواية التاريخية، ورواجها، وتزايد الاهتمام بقراءتها، لعب دوراً مهمّاً في اتّخاذ الرواية ميداناً لصبّ الرؤى السياسية.
بدأ كثير من الروائيّين الأتراك بتناول التاريخ التركي: القريب، والبعيد، وخاصّة السلجوقي والعثماني منه، لإبراز القيم الإسلامية، بوصفها قيماً أصيلة في تشكيل المجتمع التركي. وإضافةً إلى المواضيع التاريخية التي تمجّد الدور الإسلامي، طَرَق الأدباء الإسلاميّون باباً فنّيّاً جديداً، هو اللغة (المفردات العثمانية).
أ- التغنّي بالماضي: إن أهمّ المواضيع التي بدأ الكُتّاب الإسلاميون تناوُلَها هي القصص التاريخية، مثل فتح إسطنبول، وحياة السلطان سليمان القانوني، والسلطانات العثمانيات: من حُرّم إلى كوسم... في هذه الروايات، هناك قيم إيجابية دائماً، وتمجيد لكلّ نقطة من نقط التاريخ العثماني، ويتمّ التأكيد على تقى السلاطين العثمانيّين وورعهم وعدالتهم، حتى أننا نجد بعض الكُتّاب يبرّرون قتل السلطان العثماني لأخوته، تحت عنوان الحرص على الدولة، وعدم الانشغال بالصراع على الحكم. وهكذا، فإمّا أن يتمّ التغاضي عن قتل السلطان محمد الفاتح أخاه البالغ من العمر ثمانية أشهر، أو تبرَّر هذه القضيّة في كثير من أعمال كُتّاب هذا التيّار.
وكان السلاطين، دائماً، شخصيّات ملهمة، لا تحيد عن الصواب، ولعلّ أبرز كُتّاب هذا النوع من الروايات: أوقاي ترياقي أوغلو، وشيدا قوتش، وناظان بكر أوغلو. وهناك- أيضاً- سبل أرصلان، وجيهان أقطاش اللتان تناولتا التاريخ الإسلامي وحياة الصحابيّات وأمّهات المؤمنين. ومن المؤرّخين الذين يقدّمون التاريخ العثماني على أنه- أيضاً- صفحة ناصعة البياض، لا تشوبها شائبة، مصطفى أرمغان، وطلحة أوغورلو... وغيرهما.
ب- اللغة: إضافةً إلى المواضيع التي تناولها الكُتّاب الإسلاميّون، دخلت فنّيّة جديدة على اللغة، وهي التنقيب، في الأدب العثماني وفي المعاجم، عن كلمات ميّتة، ومحاولة بعثها واستخدامها في الكتابة.
الحقيقة أن الفضل في هذه الخصوصية لا يعود إلى الكُتّاب الإسلاميّين، وإن أوّل كاتبة طرقت هذا الأسلوب اللغوي هي أليف شَفَق، في طبعات رواياتها التركية (تكتب العمل باللغتين: الإنكليزية، والتركية، وهناك، غالباً، فروق بين النصّين)، فقد حرصت هذه الكاتبة على بناء جملة، فيها كلمات حديثة إلى جانب كلمات عثمانية ميّتة أو نادرة التداول. ولكن الكُتّاب الإسلاميّين رسّخوا هذه الخصوصية اللغوية، وكتب بعضهم روايات، يستحيل فهم بعض عباراتها في الوقت المعاصر، من قِبَل أفراد الأجيال الحاليّة كلّها. على سبيل المثال، يستخدم إسكندر بالا، أستاذ الأدب العثماني، في رواياته، لغة عصيّة على القارئ التركي، وتأتي سبل أر أصلان- أيضاً- ضمن هذا النوع من الكُتّاب، فهناك كلمات، لو أجرينا استطلاعاً للرأي العام عن الذين يفهمونها، لما وجدنا واحداً بالألف من الناس يفهمها!
هل استخدام هذه اللغة، جاء بوصفه ردّة فعل إزاء لغة الكُتّاب المغربيين والشيوعيّين، باستخدام كلمات لاتينية، أم هي محاولة لإيجاد فنّية خاصّة بهذا الأدب، أم جاء اعتقاداً بقدسيّة تلك الكلمات ذات الجذور: العربية، والفارسية، وارتباطها بالتاريخ الإسلامي؟ لعلّ الأمر مختلف عن كلّ هذا؛ إذ هو محاولة لإعطاء النصّ شيئاً من السحريّة اللغوية، من خلال اللغة (اللغز) التي تدفع القارئ إلى التفكير.

## ظاهرة، أم حالة عابرة؟

مئات الكُتّاب الأتراك، اليوم، ينتفعون للكتابة في ميدان ما يمكن تسميته الأدب الإسلامي، بعد أن كانوا، في البدايات، يُعَدّون على أصابع اليدين. وهناك أعمالٌ تحوز قيمة فنّية، وأخرى يمكن تصنيفها في إطار الدعاية (البروباغندا)، والتاريخ كفيل بأن يقرّر إن كان سيدفنها، كما دفن كثيراً من كُتّاب الشعارات الشيوعيين تحت اسم (أدب)، أم سيكسبها ديمومة للأجيال اللاحقة!.

# الحكاية
# في فضاء السوق

جمال حسن

ما الذي ستكون عليه الرواية لو أنها بدون قارئ؟ أو: ما الداعي إلى كتابتها؟
كانت كتب الحكايات أشبه بصندوق سحري، يمنح الحكّائين منصّة في مخيّلة العوام. وعبر وجود وسيط سارد، احتشد جمهور من المجتمعات السفلية، فتشكّلَ فضاء الحكاية مجاوراً للسوق؛ وهو ما أسّس نظرة تحطّ من شأن أدب السرد، لأزمنة طويلة.
هل، لذلك، اختفى مؤلّف، أو جامع حكايات «ألف ليلة وليلة»؟
بعض الدارسين أكّدوا أنها نتاج مراحل زمنية مختلفة. في تلك القصص، ظهرت آثار ثقافات عديدة: هندية، ويونانية، وفارسية، وعربية. وبصرف النظر عن مصادرها والغرض منها، يكمن السؤال المهمّ عن القارئ الذي كُتبت له. دائماً، ظلّت الحكاية، حتى في أزمنتها الشفاهية، تبحث عن سحر أثرها في آخرين. ومع وجود جمهور تشكّلت أساليب للحكي، وتم اختلاق مبالغات وبنًى سرديّة لامتلاك مخيّلة القارئ. في كلّ رواية كبيرة، هناك نظرة محكمة للعالم.
مع ذلك، استمرّت النظرة التي تحطّ من شأن قيمة الحكاية. لم يحظَ أدب السرد بالتقدير إلا في الأزمنة الحديثة، وعندما كانت الطبقات العليا تقع مأسورة بها، تجده ملاذاً تَرَفيّاً، بالإضافة إلى أنه يتساوى فيه الكلّ، أيضاً.
كان السرد الحكائي يرادف النوادر أو الطرائف، دون النظر إليه بوصفه أدباً رصيناً. وحين ظهرت رواية «دون كيخوته»، لم تتنصّل من أصل الطرافة، بوصفها منبعاً لسحرها.
استمرّ الأدب السردي، في عصر سرفانتس، فناً منتقصاً، تحدّده نائقة عليا، وحين أهدى عمله «دون كيخوته» إلى دوق، حتى يحظى منه برعاية تقيه شرّ العوَز، تجاهله. كان الشعراء أوفر حظّاً منه، وشِعْر سرفانتس كان عديم القيمة، لكن نبوغه في السرد لم ينزع عنه نكران عصره. ومع أن روايته حقّقت انتشاراً واسعاً فقد ظلّ يُنظَر إليه على أنه أديب فاشل. لم ينجُ المبدع من نزوة الطبقات العليا، وما تمليه ذائقتهم من إحسان، ومع هيمنة أنماط الثّقافة البرجوازية، تحطّمت تلك القاعدة.
لم يقتصر انتشار «دون كيخوته» على الجمهور العادي، بل عرفته الطبقات العليا. في الجزء الثاني من الرواية، يجد دون كيخوتة نفسه- وقد ذاع صيته، بعد انتشار الجزء الأوّل من مغامراته- يحظى بحفاوة في بيت الدوق، في أثناء استضافتهم له. لكنها حفاوة تتّسم بالاستخفاف، إذ استلقت في رهافة عيش، تسدّ فراغ تبطّلها بالتنـدُّر. ومع نجاح الرواية، لم تنل التقدير والاعتراف بقيمتها الأدبية إلا بعد زمن من موت صاحبها.
أدرك سرفانتس قيمة عمله، وتنبّأ بما ستناله من اهتمام العالم؛ وهي النبوءة التي أسّست لها ليالي شهرزاد حول سلطة الحكاية؛ إذ إنها، دائماً، ستغيّر أقدار رواتها، وهي لم تكن، فقط، خلاصاً لشهرزاد وبنات جنسها من جنون شهريار، بل خلاصاً للعالم: سنقرأ قصصاً لأشخاص ينجون فيها، سواء من قبضة سلطان أو مارد، بفضل حكاياتهم.
كان الحطّ من شأن الحكاية، في زمن ليالي شهرزاد، أكثر مغالاة، بالإضافة إلى أن تخفّي كاتبها يعود إلى ما هو أبعد من ذلك: حرّرته من قيود، فجاء العمل كاشفاً، ومتحرّراً في أسلوبه. لغة يومية، هي خليط من الفصحى والعامّيّة، أسلوب متعارض مع البلاغة. لكن، هل كُتبت لمجرّد إزجاء الوقت؟ الواقع أن كاتب إطار الحكاية اهتدى إلى جمالية السرد؛ فتدوين



حكايات ذات طابع خيالي ومختلَق، وما تَمّ اعتباره خرافات وغثاثة، بدا أدباً، في نظره.

هل كتبها رجلٌ من في البلاط، أو أحد ممَّن كانوا في رعاية هذا البلاط؟ انتشر هذا النوع من الأدب تجسيداً لموروث ثقافي، حكايات متناسخة تشكّلت عبر أنماط شفاهية متراكمة، ومع صعود التشدُّد الديني، فترات الانحطاط العربية، تعرَّضت للتنكيل. لم تكن هناك إشكالية مع التناقل الشفاهي، بل ثمّة سحر الحكاية في الكُتب، إذ تصبح أدباً قابلاً للديمومة. كاتب الحكايات هو الشيطان، إذاً!

حقّق كتاب «ألف ليلة وليلة» انتشاراً، لكنه ظلّ محلّ تحقير من قِبَل طبقة رجال الدين والنخبة المثقَّفة، ومع ذيوعه، صار عُرضة للاجتثاث.

ظلّت حكايات «ألف ليلة وليلة» مدفونة في النسيان، حتى أعادت أوروبا اكتشافها، في القرن الثامن عشر، وعند ظهور أوّل ترجمة فرنسية لها، وبعدها، تعدَّدت ترجماتها إلى لغات أوروبا، والعالم. في ذلك الوقت، كان الأدب السردي يحظى بمكانته بوصفه فناً رفيعاً، كما مَرَّ زمن على إعادة الاعتبار لسرفانتس.

في حال وجود راعٍ لكتاب «ألف ليلة وليلة»، فإن الإشارة إليه ستجعله محلّ انتقاص من قِبَل الشأن العامّ؛ أي أن الأدب السردي ارتبط بالحياة السرّيّة، بوصفه كشفاً مستمرّاً. كانت ليالي شهرزاد محاولة لتلصُّص طبقة البلاط على المجتمع البسيط، كما كشفت حياة البلاط المخملية للعوامّ، ومن خلال لغتها السردية البسيطة، يمكنها الوصول إلى القارئ المثقَّف والقارئ العادي.

تأسّس السرد على هذا الفضاء اليومي، وأصبح شكلاً مدوّناً، لتحريره من الحيِّز الشفاهي المحكوم بالنسيان. لكنه أخذ سياقاً مختلفاً عن التاريخ، في سرد الحوادث. في الأزمنة الأولى، كان هناك خلط بين سرد الحقائق بالخرافات، فقد استقبل البشر أساطيرهم بوصفها يقيناً، لكن الحكاية أعادت إنتاج المتخيّل في العالم الواقعي، لطرد ذلك اليقين. حظيت الملحمة الشعرية باهتمام البلاط والطبقات العليا، من الكهنة والنبلاء، لأن اللحظة المعرفية كانت عنوان سلطتهم، فأرادوا التحكُّم بها.

خرجت الرواية من نبع الحياة اليومية، فلولا وجود هذا الجمهور الخليط متعدّد الثّقافات والجنور ما كانت ستحظى بطابعها الجامح، وأساليب تشويقها. لكن، هل سندخل عصر احتواء الرواية، عبر مؤسّسات نشر ومنّصات اعتراف أدبية، يمكن السيطرة عليها؟

# الأدب
# وجدليَّة الزمن

د. أسامة عثمان

تحاول هذه المقالة مناقشة سؤال الشعر والزمن: كيف تبقى أعمال أدبية: كلّيّاً، أو جزئيّاً؟ فليس هدفها- بالطبع- إثبات الثابت، أو المشتهر، من أنَّ الأدب يخضع لصيرورة تاريخية دائمة، وأنه لا كتابة من الصفر، لكنها تحاول اكتناه ما يجعل بعض الأعمال الأدبية خالدة، أو حتى غير قابلة للتجاوز: هل هي ظروف العصر التي استجمعتْ تلك العناصر الأدبية الأوَّلية، أم أنَّ تلك الأعمال الروائع سبقتْ إليها؟ وعلى هذا، هل يمكن أن تكون الأسبقية الزمنية مزيَّة لا منقصة؟

نحن والشعر- إذاً- بين ثنائيَّتَيْن أو تأثيرَيْن: الزمن وما يتطلَّبه أو يفرزه من مستجدّات، على صعيد الفكر والأسئلة والأسلوب، من جهة، والأعمال الأدبية العتيقة التي ظلَّت قادرة على البقاء عصيَّةً على التجاوز، من جهة أخرى، أو نحن بين الحداثة، بوصفها مفهوماً، قد يعني، لدى البعض، القطيعة مع الماضي أو، لدى البعض الآخر، القطيعة مع الأشكال التقليدية، وبين الخلود، أو عابِريَّة الزمن.

الإجابة منبنية، فيما تنبني عليه، على الإنسان وطبيعته: هل هي متغيِّرة أبداً، أم أن التطوُّر الذي يعتريها لا يمحو أساسيّاتٍ فيها؟

أميل إلى الرأي الذاهب إلى وجود مشتركات، أو أساسيّات في الجنس البشري، عموماً، بغضّ النظر عن زمانه ومكانه، من قبيل انشغاله بفكرة (الموت والخلود)، وإكباره العدالة، ونزوعه نحو الكمال... جرياً على رأي جيمس فريز، العالم الأنثروبولوجي، ومؤلّف كتاب «الغصن الذهبي» (1854 - 1941م) الذي «كان - وشأنه في ذلك شأن الكثيرين من علماء عصره الذين تأثَّروا بفلسفة عصر الاستنارة، أو عصر التنوير- يؤمن بتشابه الجنس البشري في الأساسيات؛ لذا كانت المشكلة التي واجهته وواجهت الكثيرين من العلماء التطوُّريّين هي البحث عن أسباب الاختلافات العميقة القائمة- بالفعل- بين الأشخاص والمجتمعات البشرية». «الغصن الذهبي- المقدّمة».

وهنا لا ينفي- بالطبع- فاعليّة العصر الراهن، وقضاياه، بوصفه المحرّك أو الموجِّه الأكثر حيوية وإلحاحاً، كما لا ينفي تطوُّر النائقة الأسلوبية، كما الموسيقية، التي تطوّرت- عموماً- من الإيقاعات الواضحة، إلى الإيقاعات الخفيّة.

الفكرة الأساسية أو التساؤل، هنا، يعتمد على إقرار ماركس (وهو المؤمن بالتطوُّر الاجتماعي) بأن الفنّ الإغريقي والملحمة لا يزالان يمثّلان- بالنسبة إلينا، من بعض الجوانب- متعةً جمالية، وقيمة معايير، ونماذج صعبة المنال. فهنا، يبيِّن ماركس- كما يفصِّل روجيه غارودي في كتابه «كارل ماركس»- كيف تستمرّ بعض القيم في الحياة، بعد زوال الشروط التاريخية التي ولَّدتها، قاطعاً بذلك الطريق- كما يقول غارودي- على كلّ تأويل ميكانيكي النزعة؛ فهو يلحُّ على واقع أنَّ «العلاقات ليست بمثل هذه البساطة... وإذا لم نفهم ذلك، انتهى بنا الأمر إلى أوهام فرنسيّي القرن الثامن عشر، التي سخر منها ليسينغ ذو السخرية اللاذعة. فما دمنا في علم الميكانيك والعلوم الأخرى قد تجاوزنا القدامى؛ فلماذا لا نكون قادرين على كتابة قصيدة ملحميّة؟».

فهل تلك الروائع الإنسانية الخالدة، كالإلياذات ومسرحيات شكسبير وغيرها، خلدت؛ لأنها اشتملت على عناصر ثقافية جوهرية، متقاطعة مع ما يسمّى بالمخلَّفات الثّقافية «cultural Survivals»؟، تلك المخلّفات الثقافية، أو السمات الثقافية التي «تلكَّأت» في سيرها، وتخلَّفت عن ركب التطوُّر، أو- على الأقلّ- لم تتطوّر بالسرعة نفسها التي تطوّرت بها بقيَّةُ السمات والنُّظُم، وأصبحت، نتيجةً لذلك، غريبة- إلى حدٍّ كبير- عن الحياة الاجتماعية السائدة في ذلك المجتمع، كما لم يعد لها وظيفة معيَّنة في الحياة الاجتماعية.

قد يكون ثمّة تقاطع بين الروائع والمخلَّفات الثقافية، لكن الفرق أنَّ العناصر الأدبية الباقية ليست منضويةً- حصراً- تحت نظام ثقافي معيَّن، فهي إنسانية عالمية، لكنها تتقاطع مع «المخلَّفات الثقافية» في قدرتها على البقاء والصمود أمام تحدّي الزمن والتاريخ، أو أن تلك العناصر هي التي خلدت، لكنها خلدت بوصفها تنطوي على أبعاد

إنسانية وجمالية عابرة للزمن، ومتّصلة بالثابت في الإنسان، بقطع النظر عن التطوُّر المادّي، بل لأنها لامسته أكثر من غيرها، أكثر حتى ممّا جاء مغيباً بعدها، من التراكم المعرفي، ومن مُحايثات المتلقّي: الزمنية، والسيكولوجية، والفكرية.

يقول الكاتب المسرحي بيتر بروك (1925م...) في كتابه «خيوط الزمن: سيرة شخصية، لبيتر بروك»، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر): «شكسبير لا ينتمي إلى الماضي، إذا كان ما يقدّمه صحيحاً، فهو صحيح الآن. إنه قطعة من الفحم، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ، (وينتهي) لحظة أن تشتعل، واهبةً إيّانا ما نريد من دفء وضوْء. إنني أستطيع أن أكتب، وأحاضر، طويلاً، عن الفحم ومصادره، لكنني سأكون معنيّاً جدّاً بقطعة الفحم في أمسيّة باردة، حين أريد أن أتدفّأ، فأضعها في النار؛ لتصبح هي ذاتها، وتحيا فاعليّتُها من جديد».

فقد نجح، باقتدار، في أن يقدّم أعمالاً تلبّي احتياجات الناس في عصره، وتظلّ تنبض بالحياة إلى يوم الناس هذا، ويُرجَّح أنْ تبقى بعد.

وبعض الأشعار، لا كلّها- خلافاً للدكتور محمد مندور- إنما تستمد تميُّزها من أسبقيّتها الزمنية، وقُرب قائليها إلى الفطرة والبداوة، يقول مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب»: «والرجل الفطري يستطيع بإحساسه أن يخلق أجمل الشعر، يصوغه من مشاعره ومعطيات حواسّه، وهو، لذلك، ليس في حاجة إلى عقل مكوَّن ناضج، يرى جوانب الأشياء كلّها، ولا يحكم إلا عن استقصاء. ومن الثابت أن الشعر لايحتاج إلى معرفة كبيرة في الحياة، ونظرٍ فيها». وبناءً على ذلك، ينهب مندور إلى أن الشعر الجاهلي والشعر الأموي خيرٌ من الشعر العباسي، وما تلاه، إلى يومنا هذا. لكن هذا الرأي يصحّ وفق فهم للأدب والشعر لا يشترط الإضافة المعرِّفية، سواء أكانت على صعيد العالم، أم على صعيد مزيد من الكشف عن خبايا النفس الإنسانية وصراعاتها، واصطراعاتها مع زمانها، تلك الإضافة المعرفية، المرهون تحقُّقها، غالباً، بالمواكبة للعصر وعلومه وكشوفاته.

والأعمال الأدبية التي تنفذ إلى أكبر قدر ممكن من تلك الأساسيات الإنسانية، متعمّقةً- بالضرورة- في الأساليب الفنّيّة والجمالية التي تليق بتلك المعاني، جلالةً وأصالة، تلك الأعمال تستحقّ العبور والخلود، وقد استحقّت، فعلاً، أن تكون كما أشعار هوميروس التي يرى الدكتور أحمد عتمان (1945 - 2013م)، في مقدّمته لترجمته لـ«الإلياذة»،أنها بمنزلة كتاباتٍ مقدّسة، توجز جوهر المعرفة الإنسانية، وتجسّد التفوق البشري، مؤكّداً بقول أفلاطون عنها: «إن من يتسنّى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامّة»، ويرى هيراكليتوس أن أشعار هوميروس منجم، لا ينضب معينُه، من الورع الديني والحكمة الفلسفية.

فمثل هذه الأعمال، ولو كانت قديمة النشأة، إلا أنها- بحسب مقياس الروائيّ ميلان كونديرا- لها مسوّغ وجودي، أو - بحسب تعبيره- أخلاقيّ، فيقول: «إن الرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود، لا يزال مجهولاً، هي رواية لا أخلاقية».

كما يستمرّ الجمال، كذلك، في لوحات فنّيّة خالدة، كـ «الموناليزا» التي- بحسب تعبير إلكسندر إليوت، في كتابه «آفاق الفن»-: «ترنو إلينا خلال العصور، وهي في عناق لا مجسَّد مع النور».

في المقابل، ثمّة عصور تتَّسم بقدر كبير من العطالة والجمود، ولا تستجيب لحركة التاريخ، فيتوقّف فيها الإبداع، أو ينحدر، أو يصبح اجتراراً، ويمكن رؤية ذلك في حركة الأدب العربي الإبداعية، صعوداً، وهبوطاً، وفْق هذه الزاوية الزمنية: إذ نجد أن عصوراً لاحقة تراجَع فيها الإبداع، وانحدرت إلى التقليد والاجترار، كما في العصر العثماني، وقبله عصر الحروب الصليبية، مثلاً، في مقابل أدب حقيقي سبقه، وخَلد بعضه، كما شعر المتنبي، و(أبو تمام)، و(أبو العلاء المعري)، فلم يمنع خلودُ قسم من الأشعار الجاهلية ما تلاها من الخلود، كما لم يستمرّ الإبداعُ المفضي إلى الخلود في الأزمان التالية، لمجرَّد أنها أحدث زماناً.

لكن، ما الهدف من الاحتفاء بتلك الأعمال الرائعة الخالدة؟



# جاك بيرك:
# رجل الضّفَّتين

بو داود عميّر

قبل رحيله، كتب عالم الاجتماع الفرنسي الراحل، جاك بيرك (1910 - 1995)، وصيّته، بإهداء جميع مخطوطاته وكُتبه التي قام بتأليفها، علاوة على مكتبته الزاخرة بأمّهات الكتب التي قدّرها المختصّون بحوالي ثلاثين ألف كتاب، إلى مسقط رأسه، مدينة فرندة الصغيرة، الواقعة شمال غرب الجزائر، وفاءً وعرفاناً منه لتلك المدينة الصغيرة التي وُلد فيها، وترعرع، وهي المدينة نفسها التي احتضنت العلّامة ابن خلدون، حيث توجد فيها المغارة التي اختارها صاحب «المقدّمة» فضاءً للكتابة والتأمّل، خلال الفترة الممتدّة من 1375 إلى 1379، حيث ألَّفَ- كما ذكر المؤرّخون- أبرز أعماله.

وهكذا، وتنفيذاً لوصيّته، قامت جوليا بيرك، أرملة الراحل، بزيارة مدينة فرندة، ثلاث سنوات بعد وفاته، للاطّلاع على المقرّ الذي ستودع فيه الكتب المهداة، حيث تكفلت المكتبة الوطنية الجزائرية ببناء ملحقة تابعة لها في المدينة، لأوّل مرّة، في مدينة داخلية، وسرعان ما تمّ استقبال الكتب على دفعات، ليتحوّل المقرّ، الآن، إلى مركز إشعاع في المنطقة، يحجّ إليه الباحثون والطلبة، من كلّ حدب وصوب.

وُلد المفكر الفرنسي جاك بيرك، في 27 يونيو/حزيران، 1910، في مدينة فرندة الصغيرة، الملحقة بولاية تيارت، شمال غرب الجزائر. تابَع تعليمه: الابتدائي، والإكمالي في مدارسها، قبل أن يلتحق بجامعة الجزائر لاستكمال تعليمه، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى جامعة السوربون في فرنسا، حيث نال شهادة دكتوراه الدولة سنة 1955. وقد عاش محتكّاً بأهالي فرندة ردحاً من طفولته ومن صباه، تمكّن إثرها من تعلّم اللغة العربية، والتعرّف إلى الدين الإسلامي والاطّلاع، عن قرب، على عادات سكّان المدينة وتقاليدهم. فليس غريباً أن يكرّس كلّ اهتمامه العلمي وإنتاجه الفكري، طيلة مسار حياته، للدفاع عن الحضارة العربية الإسلامية، ومحاولة إضفاء صورة مشرقة لها من خلال الكتب التي ألّفها والتي تجاوزت الثلاثين كتاباً، تناول، في معظمها، قضايا واهتمامات العرب والمسلمين في كافة المجالات: الدينية، والسياسية، والاجتماعية.

مباشرةً، بعد الانتهاء من دراسته الجامعيّة في باريس، وقبل أن يستقرّ به المقام في الكوليج دي فرانس، ويشغل منصب كرسي التاريخ الاجتماعي الإسلامي، لأكثر من أربعة عقود، شدَّ جاك بيرك الرّحال صوب المغرب الأقصى سنة 1934، حيث اجتهد في وضع ركائز إصلاح زراعي وآخر سوسيولوجي، يتماشى والنسيج الاجتماعي في منطقة الأطلس المغربي، في عهد الحماية الفرنسية على المغرب، وخاصّة تاريخ القبائل الأمازيغية التي تقع في سفوح جبال الأطلس الكبير شمال شرق مدينة تارودانت، وذلك من خلال قيامه ببحث ميداني عميق وسط أهالي المنطقة، مستنداً، في ذلك، إلى أدوات معرفية في حقل السوسيولوجيا، الذي يُعَدّ من صميم اختصاصه، وقد

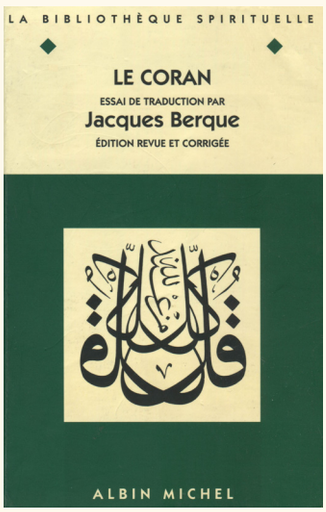
أثمرت أبحاثه، في البدء، دراسة حول المنهج القضائي المغاربي سنة 1944، ليرفقها بكتاب حافل بالمعلومات المتضمّنة تفاصيل الوضع الاجتماعي لسكّان المنطقة، حمل عنوان «البُنى الاجتماعية في الأطلس الكبير»، نشره سنة 1955، وقد عارض، من خلاله، الفرضيّات السوسيولوجية الكولونيالية، التي اعتمدت- أساساً- على آليّات غير مجدية في تسييرها الأوضاع: الاقتصادية، والاجتماعية السائدة آنذاك، والتي لا تتناسب مع عادات أهالي المنطقة وتقاليدهم، سواء في علاقتهم مع الأرض، أو في عمق العلاقات السوسيو اقتصادية بين الفرد والقبيلة.

في 1953، انتقل جاك بيرك إلى مصر، حيث قضى فيها ما يربو على ثلاث سنوات، بوصفه خبيراً دوليّاً لصالح منظّمة (يونسكو). وهناك، توطّدت علاقته مع كثير من الكتّاب والمثقّفين، من بينهم: توفيق الحكيم، ومحمد حسنين هيكل، وعبد الرحمن بدوي، وخاصّة عميد الأدب العربي طه حسين، الذي أنجز عنه دراسة معمّقة، منوّهاً فيها بجرأته، وسداد رأيه، مشيداً بتطابق الرأي بينهما في نظرتهما إلى أهميّة مدّ جسور التعاون والحوار، بين ضفّتي البحر الأبيض المتوسّط، إضافةً إلى استقباله من طرف الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وانتخابه عضواً مراسلاً في أكاديمية القاهرة، وقد هيّأت له فترة إقامته في مصر، تأليف مجموعة مهمّة من الكُتب، من بينها: «التاريخ الاجتماعي لقريةٍ مصرية في القرن العشرين»، و«مصر بين الإمبريالية والثورة»، كما تحقّقت له، في القاهرة، مناسبة في أوج المدّ القومي العربي، يسّرت له التعرّف أكثر إلى قضايا التحرُّر العربي، وخاصّة القضيّتين: الجزائرية، والفلسطينية، حيث صار يدعو علناً- متجاوزاً تحفُّظ بقيّة المثقّفين الفرنسيين- إلى منح الجزائر استقلالها، وتجلّت مناصرته- أيضاً- من خلال العديد من المقالات التي كان كتبها في كبريات الصّحف الفرنسية، أو في أثناء مشاركته في تجمُّع المثقّفين في باريس، نهاية الخمسينيات، المنـدّد بالتعنيب والقمع الممارَس على الجزائريين، حين تدخّل- كما أورد في منكّراته «منكّرات الضفّتين»- أمام المثقّفين الفرنسيين مصرّحاً: «بالنسبة إليّ، تمثّل تلك التجاوزات قرينة ونتيجة، لنحارب- أوّلاً- الشيء وسببه: تتعلّق القضية- أساساً- بإجابتنا عن سؤال محدّد: ما هي الجزائر؟ هل هي أمّة قائمة بذاتها أم لا؟». كما كتب، في المنكّرات نفسها، عن القضية الفلسطينية قائلاً: «إني لم أرَ أيّ تبرير معقول لعقاب العرب على الجرائم الهتلرية، كما لم أرَ حجّة لإقامة حركة توسّعية، في الأزمنة الحاضرة، على ذكريات توراتية».

ورغم ما حظي به جاك بيرك من ترحيب، في جلّ الدول العربية التي زارها، لم يتوانَ في التعبير عن خيبته إزاء موقف بعض دول المغرب العربي، التي لم تتفهّم مواقفه المندّدة باعتقال أو اغتيال مجموعة من السياسيين المعارضين، على غرار الرئيس الجزائري الأسبق أحمد بن بلّة، والمناضل المغربي المهدي بن بركة.

قال عنه جورج طرابيشي: «جاك بيرك، الذي بدأ عالمَ اجتماع، وانتهى (مستعربا)ً، كان يبطّن- أيضاً- قماشة فيلسوف، وإن أكثر ما ميّز بيرك في عمله مستعرباً، أنه أصرّ على التعامل مع الواقع الحَيّ، لا مع النصوص الميّتة، وفَهِمَ الاستعراب على أنه حوار بين ثقافتين، هما: الأوروبية المسيحية، والعربية الإسلامية، وأن لدى كلّ منهما ما تقوله للأخرى، وما تغني به الأخرى».

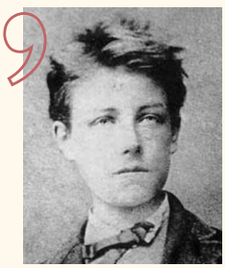
وقال عنه محمود أمين العالم: «لم يكن جاك بيرك أستاذاً أكاديمياً منغلقاً، بل كان متفتّحاً على العصر، بكلّ منجزاته: الفكرية، والعلمية، وكان- على علمه العميق الغزير- أقرب إلى روح الشاعر البالغ الرّقة؛ الأمر الذي كان يؤهّله لتأسيس مدرسة اجتماعية علمية جديدة، تتجاوز مرحلة الاستشراق التقليدي».




في السّنوات الأخيرة التي سبقت رحيله، انكبّ جاك بيرك على ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية، معتمداً، في تصدّيه للترجمة، على منهجية حديثة، في محاولته قراءة النصّ القرآني. حمل الكتاب عنوان «إعادة قراءة القرآن الكريم»، وقد أثار، لدى صدوره، بعد ترجمته إلى اللغة العربية، لغطاً واسعاً واتّهامات خاصّة من مؤسّسة الأزهر التي أصدرت، آنذاك، بياناً شديد اللهجة، يقضي بعدم صلاحية الترجمة، بل طالب بحظر الكتاب ومنعه من التداول، كما سحب المجمع اللغوي في القاهرة عضويّته منه «عقاباً له». وهو الأمر الذي أثّر تأثيراً شديداً في نفسية جاك بيرك، وأصابه بما يشبه الإحباط.

وفي هذا الصدد، ينكر صديقه سعيد اللاوندي، في أثناء إقامته في باريس، أنه وجده شديد التأثُّر بالضجّة الكبرى التي أحدثتها ترجمته للقرآن الكريم: «آلمني كثيراً أن أرى شيخاً كحاله، في الثمانين، يكاد يبكي. لم أجد شيئاً أفعله سوى أن أستمع إليه، وهو يحدّثني بصوت جريح قائلاً: إنني لم أزعم، في يوم من الأيام، أنني (أو غيري) قادر على ترجمة النصّ القرآني، وإنما قصارى أمري، أنّي اجتهدت في ترجمة معاني هذا الكتاب المجيد... وقد سلخت من عمري أكثر من عشرين سنة في ترجمة معاني النصّ القرآني المقدّس ومدلولاته، لأنني أؤمن أنه يشتمل على حكمة الأوّلين وحكمة الآخرين، ومن حقّ شعوب الأرض أن تعرفها وتهتدي بها».

ولعلّه كان ينوي، بعد أن انتهى من ترجمة معاني القرآن الكريم، تكريس كلّ وقته لدراسة علم الحديث من منظور عصري، كما صرّح: «أعتزم عمل دراسة- إذا أمهلني العمر- حول الأحاديث النبوية الشريفة، لإبراز ما تتضمّنه من معانٍ ومدلولات، خصوصاً أنني أحبّ هذه الأحاديث، وأرى أنها تجمع، إلى جانب الصّبغة الدينية، الصّبغة الإنسانية التي يجد فيها المسلم والمسيحي، على السواء، المعاني الرفيعة التي تغذّي الرّوح، وتسمو بالعقل والوجدان». غير أنّ الضجّة التي أحدثها كتابه «إعادة قراءة القرآن الكريم»، وما تعرّض له من نقد لاذع بلغ حدّ اتّهامه، حالا دون مواصلته لمسعاه الفكري في تقديم صورة مشرقة عن العرب والمسلمين، من خلال تثمين دورهم التاريخي في بناء الحضارة الإنسانية.



«إن عظمة رامبو تظلّ في رفضه ذلك القليل من الحرّيّة، الذي كان بإمكانه أن يستفيد منه في قَرنه، في مكانه.. ليكون شاهداً على الانحياز للإنسان، وليدعوه إلى تجاوز بؤسه الأخلاقي، من أجل مواجهة تراجيدية مع المطلق..».

إيف بونفوا

# ترجمات جديدة لآرثر رامبو

ترجمة: محسن العوني

## حصر

الطموحات المسحوقة
باستمرار..
أتُراها تغفر لي..؟
هل من خاتمة ميسورة
تُصلح أعمار
الفاقة..
يوم ظَفَر،
يجعلنا ننام فوق
عار خيبتنا
المحتومة..؟
(أيّها المجد.. أيّها الماس .. أيّها
الحُبّ.. أيّتها القوّة..
مهما يكن من أمر شيطان، أو..
إله،
في جميع الأمكنة،
أو شباب هذا الكائن الذي هو..
أنا.
أعلى من كلّ الأفراح والأمجاد
وأسمى.
كَمٌّ من الفتوحات العلمية
المذهلة الرائعة،
وحركات الإخاء الاجتماعي
العزيزة الأثيرة..
كأنها استرداد تدريجيّ للنقاء،
للصراحة،
للفصاحة الأولى..
غير أن مصّاص الدّماء
لا يتوقّف عن تحويلنا إلى
وثنِيّين..
يحكم علينا
أن نتسلّى ونتلهّى
بما يترك لنا ويأذن.
وإن خالَفْنا أو عصينا،
فأطوارنا -حتما- ستزداد غرابة..
كأن نسير إلى جراحات
في المناخ المرهق والبحر..
إلى العذابات، في صمت المياه
والهواء القاتل..
إلى التعذيب الضاحك
في صمتهم الصاخب، بفظاعة.

## حرب

ولدا ..

جلّـت بعض السّماوات

ونقّـت بصري..

كلّ الطبائع

تمنح سِـحنتي

تفرّدها..

الظواهر تُـنشئ لنفسها..

أسواراً..

الآن .. الانعطاف الأبديّ

للأوقات

وعدم تناهي الرياضيّات ..

يطاردني عبر هذا العالم،

حيث أقاسي كلّ الانتصارات

المدنيّة

الموقّـرة، من الطفولة

الغريبة، والتعلّق الهائل.

أحلم بحرب من أجل الحقّ..

من أجل القوّة..

من أجل المنطق

غير المتوقّع إطلاقاً !

إنها حرب، بمثل بساطة

مقطع موسيقيّ.




by Karolina Koryl- Rzeszow



# ميخائيل زوشينكو

# اللئيم

ترجمة: أشرف عبد الحميد

حديثنا، في هذه القصة، عن إحدى الشخصيات الواقعية، الموجودة- بالفعل- في عالمنا هنا؛ إنها شخصية اللئيم.
كثيراً ما يلاقي اللئيم تبكيتاً وتعنيفاً من الناس، وكثيراً ما يتعهّد لهم، هو الآخر، بأنه سيصلح نفسه المريضة، ويسير على صراطٍ مستقيم.
ولن ننكر لقب عائلته في هذه القصّة، حتى لا نحرج أيّة عائلة أخرى بهذا الاسم. ومحافظين على الجوانب التربوية، سنعطي هنا اللئيم لقب (ثلاثة نجوم).
وهاهو (الثلاثة نجوم) مستقلّاً عربة الترام، وهيئته الخارجية لا توحي للناس بأنه لئيم، بل توهمهم بأنه موظّف محترم.
كان صاحبنا مدعوّاً لزيارة أحد زملائه السابقين، للمشاركة في وليمة، يقيمها هنا الزميل.
وهاهو يمضي في طريقه مستقلّاً عربة الترام، مفكّراً، بلؤمه، أنه سيأكل عند زميله بشراهة، ولن يخسر شيئاً في جميع الأحوال، فهو لم يشترِ لصديقه أيّة هديّة، ولن يشتريها، ومازال يفكّر في أن زملائه اعتادوا شراء الهدايا، لكنهم- بالنسبة إليه- لن يلاحظوا أنه لم يشترِ هديّة.
مضى مواصلاً طريقه إلى الوليمة، دون شراء هديّة. احتاج (الثلاثة نجوم) إلى التغيير إلى خطّ الترام السابع، ولم يستطع الصبر حتى يتوقّف الترام، فقفز منه، حتى يصل إلى زميله بسرعة، وتملّكه الخوف من أن يقضي باقي الزملاء على الوليمة، بأكملها.
مفكّراً في هذا الخاطر، استجمع كلّ قوّته وشجاعته قافزاً، بسرعة، من الترام.
وفجأةً، سمع صوت صافرة، وأصوات أقدام تجري. وفوجئ بأن هناك شرطيّاً يجري خلفه، متسائلاً عن سبب جريه، وعمّا إذا كان جريه قد تسبّب في أذىً لركّاب الترام!. كما تساءل الشرطيّ عن وجود أموال زائدة مع (الثلاثة نجوم)، لا يحتاجها صاحبنا اللئيم.
فكّر بطلنا اللئيم متعجّباً: (أطير لأقتل نفسي! كان أفضل لي شراء التفّاح اللنيذ، من طيراني إلى وليمة، أدفع عليها غرامة! ).
هداه تفكيره إلى الإسراع بالاختلاط بجمهور المشاة، والمضيّ في طريقه، كما لو أن شيئاً لم يحدث، وكما لو أنه لم يقفز من الترام، وكأن شخصاً آخر هو مَنْ قفز.
قال الشرطيّ: لاحظ أن هروبك هنا ليس مفيداً إطلاقاً.
أجاب(الثلاثة نجوم): ماذا تقول؟ لم أكن أنا الذي قفزت.. لماذا

علـيّ أن أدفـع غرامة؟ ما هنا، هـل أنت، بهنا، تـؤدّيء وظيفتك بشكل صحيح؟ أمّا أنا فدائماً أستقلّ الترام، وأواصل طريقي فيه، بهدوء.
قـال الشـرطيّ: حسـناً، هنا مـا تقوله أنـت، هيّا معي إلى قسـم الشرطة.
قال(الثلاثة نجوم): هيّا بنا.
سـائراً مع الشرطي إلى قسـم الشرطة، وملاحظاً أنه لا يوجد أيّ شـهود في الطريق حولهما، راح (الثلاثة نجوم) يوبّخ الشرطي، ويسبّه. أمّا الشرطيّ فاحتمل بصبر- كبير- ما يسمعه من إهانات، ولم يردّها إلى قائلها.
ومنتهـزاً الفرصة، انهال (الثلاثة نجوم) عليه بالكلمات القاسـية والبذاءات، والشرطي لائذ بالصمت، ولم يفقد صبره.
وأخيراً، وصلا إلى قسـم الشـرطة. قصّ الشرطيّ على المسؤول ما حدث، قائلاً: وبالإضافة إلى ذلك، تطاول عليّ بالإهانة. ثبّت هنا عندك، من فضلك.
قـال (الثلاثـة نجوم): هو يكـنب بوقاحة؛ لم أتطـاول عليه بأيّة إهانات، ولايوجد شهود على ذلك. أرفض هذه التهم.
قال رئيس القسم: أمّا نحن فاعتدنا تصديق رجالنا، وسنحرّر لك، الآن، محضراً.
محـرّراً المحضر، بدأ الكاتب بسـؤال (الثلاثة نجـوم): أين تعمل؟ وأين تسكن؟
أجـاب (الثلاثـة نجـوم)، بارتباك، مسـتخدماً مَكْرَه عمـداً، ناكراً عنواناً غير عنوانه، معتقداً أن هنا الكنب سيمرّ بسلام.
وبعـد أن ذكر العنوان الخاطئ، قال: حسـناً، هل يمكنني، الآن، النهاب؟ سأتأخّر على ميعادي.
قـال كاتب المحضر: اجلس قليلاً، ثم هاتَفَ مكتب الاسـتعلامات، سائلاً عن عنوان اللئيم. و- بالطبع- كان العنوان خاطئاً. عندئذ، قال (الثلاثة نجوم): آه، معذرة، أجبت بسرعة، فأعطيتك عنواناً خاطئـاً، ولـم أعطك لقـب العائلـة الصحيح.. اعذرنـي أصابني الارتباك.
قـال رئيـس القسـم متعجّبـاً: يالـك مـن مخـادع! الآن، اتّضحت شـخصيّتك أيّها الماكـر. اذكر لـي عنوانك الصحيـح، ولا تُرِني وجهك مرّةً ثانية.
قطّـب (الثلاثـة نجـوم) جبينـه، وقد ضـاق صـدره، إلّا أنه ذكر العنـوان، لكنـه- أيضاً- لم يكـن العنوان الصحيـح؛ ذكر عنوان صاحب الوليمة، تجنُّباً للمضايقات، فيما بعد.
فكّـر (الثلاثة نجوم) فيما ارتكبه: (عامّة، لن تحدث أيّة مشـكلة.. سـتحرّر الشـرطة مخالفتي. وعند إعطائي لهم هـذا العنوان، من السـهل أن يدَعوني أذهـب للّحاق بالوليمة). وهاهـو، وقد أطلق على نفسـه لقب عائلة زميله، صاحب الوليمـة، بعد أن أعطاهم عنوانه.
هاتَـفَ رئيس قسـم الشـرطة مكتـب الاسـتعلامات، سـائلاً عن العنـوان، ثـم قـال لزملائه: العنـوان صحيح، هو يقيـم في هنا العنوان، دعوه ينهب.
انطلـق (الثلاثـة نجـوم) مرتفـع المعنويـات، مسـرعاً إلى حفل الوليمـة، ولكنه وصـل متأخّـراً، ووجد زملائه قـد أجهزوا على الوليمة بأكملها.
قدّموا له كوباً من الشاي، مع قليل من المأكولات الباقية.
تضايـق (الثلاثـة نجوم) مـن البقايا التافهـة، التـي قدّموها له، مفكّراً: حسـناً، فأنا- أيضاً- أهديت له هديّة جميلة. سـيجري هنا الأحمق، الآن، خلفي.
ومن جديد ارتفعت معنويّاته مرّة أخرى، وهو عائد إلى منزله.
بعـد يومين، وبينمـا كان صاحبنا (الثلاثة نجوم) مسـتغرقاً في عملـه، وجد أمامه، فجأةً، زميله السـابق صاحـب الوليمة، وقد ظهر على وجهه غضب شديد.
وقف الزميل يحدّث أصدقاءه: حدث معي ما تسمعونه، فقط، في الحكايات الدرامية: أحد الأنذال تسبَّب لي في غرامة، قدرها خمسة وعشـرون روبلاً، لإهانتي رجال الشرطة والكنب عليهم. أرسلوا لي إخطار الغرامة، وأنا لا أفهم: لِمَ عليَّ سـدادها؟ قائلين: (إدفع الغرامة، وإلا سنقبض عليك، بسبب الشكوى المقدَّمة ضدَّك).
مسـتمعاً إلى هذه الكلمات، ارتبك (الثلاثة نجوم) قائلاً بسـرعة: أتعرف (يافانيا)، أنا لم أهدِكَ شيئاً في الوليمة. سأعطيك عشرة روبلات مساهمةً مني في قيمة الغرامة.
وعند ذلك، بدأ الزميل السـابق يفهم ويسـتنتج ما حدث، فصاح قائلاً: اسـمعني جيّداً. أعرف جيّداً بخلك الشـديد. وأتعجَّب كثيراً لعرضك دفع عشرة روبلات. فهل هان عليك، بهذه البساطة، أن تقدّم لي معروفاً، أيّها الخسيس؟ وأتنكّر أنك جئت الحفل متأخّراً، ومزاجك متعكّر، وهاهي هاياك تظهر واضحةً لأصدقائك!
منهيـاً كلماته، اتّجه الزميل، بكامل جسـده، نحو (الثلاثة نجوم) صافعاً وجهه، بكلّ ما أوتِيَ من قوّة. مصدوماً من هول المفاجأة، أسـرع (الثلاثة نجوم) قائلاً: حسـناً، سـأدفع الغرامـة بالكامل، لكـن، أرجوك لا تشـوّه سـمعتي التي أتميَّز بهـا. تفضَّل، هاهي الخمسة والعشرون روبلاً، أسرعْ إلى دفعها.
قال الزميل السابق: يقولون في الأمثال الشعبية (اللي يعيش ياما يشـوف). يالك من كائـن عجيب؛ أظهرت لي خسَّـتك ونذالتك، وأنا مَنْ أذهب لأسدّد الغرامة!
قال (الثلاثة نجوم): حسـناً، سأذهب فوراً، وأدفع الغرامة. لكن، أرجوك لا ترفع صوتك.
نهب اللئيم لدفع الغرامة. وهناك، رأى رئيس القسـم جالسـاً في مكانه، حيث كان يملي على كاتب المحضر ما حدث. وعندما لاحظ أنه ليس رئيس القسم، الذي كان معه في المرّة السابقة، لم ينطق بطلنا اللئيم بالتفاهات، كالمرّة السابقة، بل لاذ بالصمت، مخرجاً محفظته، ليُخرِج نقوده.
تعجَّب «نوباتجي» القسـم من اختلاف اللئيم عن الشـخص الآخر الـذي رآه من قبل، فقـال: فلتنهب إلى الجحيم! لا أفهم ما يحدث؛ أحدهم لا يريد سداد الغرامة، وآخر، على العكس، يريد سدادها.
وفجأةً، ظهر رئيس القسـم، الـذي حقَّقَ مع اللئيم من قبل. وبعد فراغه، ممّا كان يكتبه، أو يقرؤه، قال رئيس القسـم، عندما رأى اللئيم: هاهو قد جاءكم. الآن، نستطيع محاسبتك على جرائمك.
اسـتعطفهم اللئيـم معتذراً، لكنهم حرّروا له محضـراً، وعقدوا له محاكمة من الزملاء في موقع عملهم، داخل قسم الشرطة، وحكموا بتغريمه عشرة روبلات، بينما هو متعجّب ممّا يحدث له.
وبالإضافـة إلى ذلـك، عنّفه رجال الشـرطة تعنيفاً شـديداً، كما حذّروه تحذيراً شديد اللهجة من تكرار هذه التصرُّفات.
أمّا زميله، صاحب الوليمة، فامتنع عن الكلام معه نهائياً، وحتى عـن تهنئته في الأعياد، مكتفياً بالسـخرية منـه، وكان كلّما رآه يردّد قائلاً: هاهو من أهداني هديّة قيّمة.



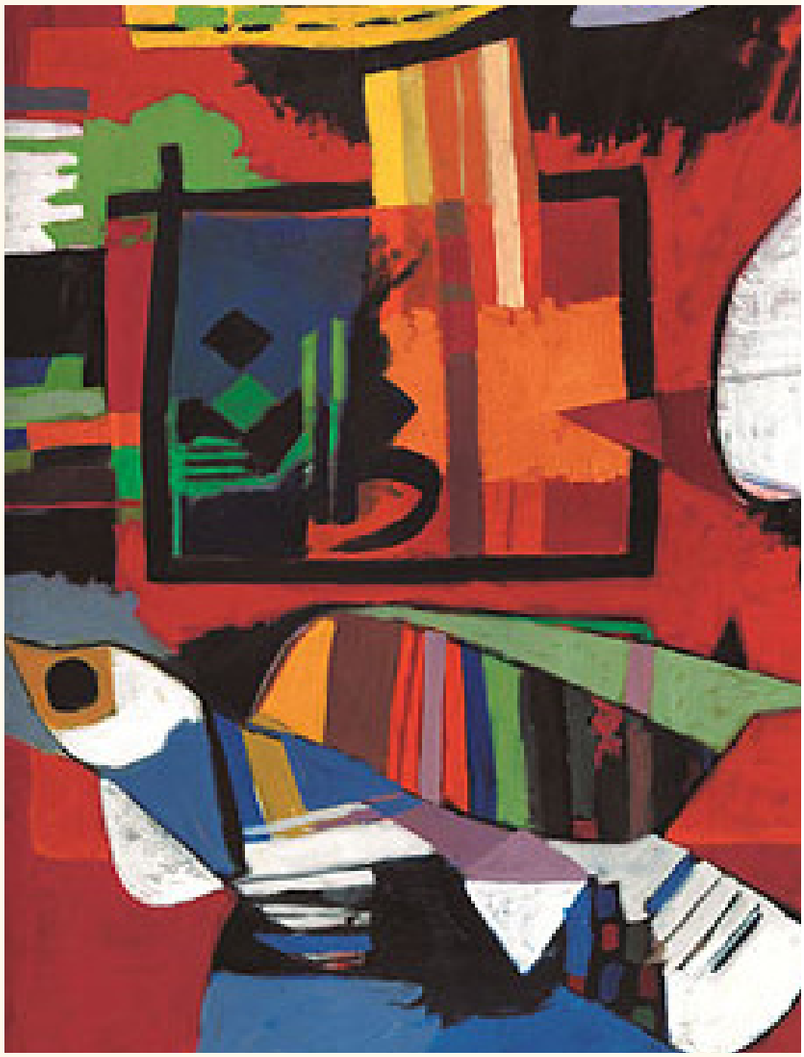
العمل الفني لضياء عزاوي (العراق)

برونو شولز*

# طيـــــور

ترجمة: أماني لازار

حلّت أيام الشتاء الصفراء المملّة. كان مفرش ثلجيّ رثٌّ هزيل مليء بالفجوات يغطّي الأرض الصدئة. لم يكن كافياً لتغطيتها جميعاً، فانتصبت بعض السطوح السوداء، وبنية اللون، المسقوفة بالألواح الخشبية وبالقشّ، وتوابيت تحتوي فسحات العلّيّات السخامية - كاترائيات فاحمة السواد، واقفة بدعامات من عوارض خشبية وحديدية، وصوارٍ- رئات رياح الشتاء الداكنة. كشف مطلع كلّ فجر عن مداخن جديدة صناعية وأنبوبية الشكل، انبثقت في ساعات الظلمة، هبّت فيها رياح الليل: أنابيب أرغن شيطان، سوداء اللون. لم يستطع منظّفو المداخن التخلُّص من الغربان التي غطّت، في المساء، أغصان



الأشجار المحيطة بالكنيسة بأوراق حيَّة سوداء، ثم حلَّقت مرفرفة، وعاد كلّ واحد منها يتشبَّث بالموقع الذي اتَّخذه على غصنه، حتى تحلّق، ما إن يطلع الفجر، في أسراب كبيرة، مثل هبّات من الهباب، ندف من القنارة، متموِّجة وعجيبة، مسوّدةً، بنعيقها اللحوح، خطوط الضوء الصفراء عفنيّة اللون. قست الأيّام، بالبرد والملل، مثل أرغفة خبز بائتة من العام الماضي، همَّ المرء بتقطيعها مستعيناً بسكاكين مُثَلَّمة، دون شهية، وبخمول متكاسل.

انقطع أبي عن الخروج من المنزل. طمر المواقد، تأمَّل جوهر النار المراوغة أبداً، اختبر الطعم المعدني المالح والرائحة الدخانية للَّهَب الشتوي، والملاطفة الباردة للعظّاءات اللواتي لعقْنَ الهباب البرَّاق في حلق المدخنة. في ذلك الوقت، كرَّسَ نفسه لحبّ كلّ نوع من أنواع الترميمات الصغيرة في أجزاء الغرف العليا. كان في وسع المرء أن يراه، في أيّ وقت من الأوقات، جاثماً على قمّة سُلم، يعمل على شيء تحت السقف: عند الأفاريز فوق النوافذ الطويلة، عند الأثقال الموازنة وسلاسل المصابيح المعلَّقة. متتبّعاً سُنن دهّاني المنازل، استخدم سُلَّماً من درجتين كركيزة ضخمة، وشعَر بسعادة تامّة من هنا العلوّ، وهو ينظر إلى السماء. أوراق وطيور مرسومة على السقف. أصبح، بشكل متزايد، أكثر بعداً عن الأمور العملية. عندما حاولت أمّي - بباعث قلقها وتعاستها من هنا الحال - أن تجرّه إلى محادثة عن العمل، وعن المدفوعات الشهرية المستحقّة الدفع، أصغى إليها بنهول، والقلق بادٍ في نظرته الشاردة. أوقفها، مرّةً، بإيماءة محنّرة من يده كي يهرع إلى زاوية من زوايا المنزل، ويضع أذنه على صدع في الأرض، ويرفع سبَّابتي يديه مؤكّداً على خطورة الاستكشاف، ليبدأ الإصغاء، باهتمام. لم نفهم، في ذلك الوقت، الأصل الحزين لهذه التصرُّفات الغريبة، والتعقيد المحزن الذي كان ينمو في داخله.

لم يكن لأمّي تأثير عليه، لكنه منح اهتماماً كبيراً متَّسماً بالاحترام لآديلا. كان تنظيف غرفته - بالنسبة إليه - احتفالاً عظيماً ومهمّاً، حرص، دوماً، على أن يكون شاهداً عليه، مراقباً جميع حركات آديلا بمزيج من الخشية والانفعال الممتع. أعطى لكلّ وظائفها معنًى رمزياً عميقاً. عندما دفعت الفتاة، بإيماءات حازمة فتيّة، مكنسة طويلة العصا إلى الأرض، لم يحتمل أبي هنا إلا قليلاً. ستتدفَّق الدموع من عينيه، ويبلّل ضحك صامت سحنة وجهه، وكان جسده يرتعد بتشنجات من البهجة. كان سريع التأثُّر بالدغدغة حَدّ الجنون. لم يكن على آديلا سوى أن تهزّ أصابعها نحوه محاكيةً الدغدغة، حتى يهرع، عبر الغرف، في ذعر جامح، يخبط الأبواب من خلفه، ليسقط، أخيراً، على السرير، في أبعد غرفة، ويتلوى في تشنُّجات الضحك، متخيّلاً الدغدغة التي وجدها عصيّةً على المقاومة. لهذا السبب، كانت سلطة آديلا على أبي لا حدود لها تقريباً.

لاحظنا في ذلك الحين - للمرّة الأولى - اهتمام والدي الشغوف بالحيوانات. في البداية، كان شغفَ الصيّاد والفَنّان، في آنٍ معاً. ربَّما، كان - أيضاً - ذلك التعاطفَ العميق والبيولوجي الذي يشعر به الكائن مع أشكال مشابهة، (ولكن مختلفة) في الحياة، أو كان نوعاً من التجريب في مجالات غير مكتشَفة من الوجود. في مرحلة لاحقة، فقط، اتَّخذت هذه المسائل تلك الانعطافة الشاذّة، الآثمة (جوهرياً)، المعقَّدة، الغريبة، التي يفضّل عدم الكشف عنها.

لكن كلّ شيء بدأ مع تفقيس بيوض الطيور.

ببذلٍ عظيم للجهد والمال، استورد والدي من هامبورغ، أو من هولندا، أوّ من مراكز خاصّة بالحيوانات في إفريقيا، بيوض طيور، رقَدَت فوقها دجاجات هائلة مُستقدَمة من بلجيكا. فتنتني عملية تفقيس الفراخ هذه، أنا أيضاً؛ الفراخ التي كانت انحرافاً

حقيقياً في الشكل واللون. كان من الصعب أن تتوقّع ذلك من هذه الوحوش- بمناقيرها الضخمة والعجيبة التي فُتحت على اتّساعها، حال خروجهم من البيوض، مصدرين فحيحاً شَرِهاً- إلى أن ظهرت مؤخّرات حلوقهم، هذه السحالي، بأجسادها العارية الهشّة: من الحُرباء-الطواويس، وطيور التدرُّج، والطيهوج أو النسور الأميركية المستقبلية.

حَضَنة التنّين هذه، الموضوعة في سلال مبطّنة بقطن طبّي، رفعت رؤوساً عمياء، بيضاء العينين، على أعناق نحيلة، تنعق دون أن تصدر صوتاً من حناجرها البكماء. سيمشي والدي على طول الرفوف، مرتدياً مئزراً صوفيّاً أخضر، مثل بستاني في دفيئة للصبّار، ويستحضر، من العدم، هذه الفقاعات العمياء، النابضة بالحياة، هذه البطون الخائرة المستقبلة للعالم الخارجي، في هيئة طعام، فقط. هذه النامليات على سطح الحياة، عمياء تصعد نحو الضوء. بعد بضعة أسابيع، عندما ظهرت هذه البراعم العمياء فجأةً، امتلأت الغرف بثرثرة سكّانها الجدد الفاقعة، وبزقزقتهم الوامضة. حطّت الطيور على زينة الستائر، على قمم الخزائن، عشّشت في كومة من فروع القصدير والزخارف المعدنية للمصابيح المعلّقة. بينما حنّق والدي في مقرّراته الضخمة الخاصّة بعلم الطيور، وبحث في صورها الإيضاحية الملوّنة، وبدا أن هذه الصور المكسوّة بالريش تنهض من الصفحات وتملأ الغرف بالألوان، وببقع من اللون القرمزي، وخطوط من الياقوت الأزرق، ومن الزنجار، والفضّي. شكّلوا وقت الإطعام سريراً متموّجاً مبرقشاً، على الأرض، سجّادة حيّة، قد ينفرط عقدها عند اقتحام أيّ دخيل، تتناثر إلى أجزاء، ترفرف في الهواء، وأخيراً، تستقرّ عالياً، تحت الأسقف.

أتنكّر- بصورة خاصّة- نسراً أميركياً ضخماً، كان طائراً هائلاً أمرد العنق، وجهه مغضّن وكثير العُقَد. كان زاهداً معروقاً، راهباً بونيّاً، مفعماً بالسموّ الرزين في سلوكه، تسوقه الطقوس المتشدّدة لصنفه العظيم. عندما جلس قبالة أبي، ساكناً، في وضعيّة التماثيل المصرية السرمدية المؤثّرة، وقد انسحبت عينه المغطّاة بمياه بيضاء، جانبياً، على بؤبؤه، لتغلق نفسها تماماً، في تأمُّل عزلته الجليلة، بدا، بصورته الجانبية الحجرية، مثل شقيق أكبر لأبي. بدا أن جسده وعضلاته مصنوعَيْن من المادة نفسها، كان له البشرة نفسها المغضّنة القاسية نفسها، والوجه النحيل المتيبّس نفسه، ومحجر العينين العميق الصلب نفسه. حتى يدا والدي، القويتان عند العقد، الطويلتان الغليظتان، بأظافرهما المدوَّرة، كانتا تجدان نظيرهما المتمّم في مخالب النسر. لم أستطع مقاومة الفكرة، عندما كنت أنظر إلى النسر النائم، مع أني في حضرة مومياء والدي الجافّة المنكمشة، أؤمن أن أمّي- أيضاً- لاحظت هنا التشابه الغريب، بالرغم من أننا لم نناقش يوماً، الموضوع. وكان لافتاً أن النسر استعمل وعاء التبوُّل الخاصّ بأبي.

رتّب والدي زيجات الطيور في العلّيّة، ولم يكتف بتفريخ المزيد والمزيد من العيّنات الجديدة، بل أرسل الخاطبات، وربط طيوراً جنّابة توّاقة في الفجوات والصوع، تحت السقف، وسرعان ما صار سطح منزلنا، السطح الهائل نو الجَمَلونين المسقوفين بالخشب، فندقاً حقيقياً للطيور. سفينة نوح هذه حلّقت إليها جميع أنواع الطيور الشاردة. بعد وقت طويل من تصفية جنة الطيور، استمرّ هنا التقليد في عالم الطيور، وكان سطحنا في أثناء فترة الهجرة الربيعية مطوّقاً بجميع أسراب الكركي، والبجع، والطواويس، وطيور أخرى متعدّدة. بأيّة حال، بعد فترة قصيرة من البهجة، انعطف المشروع بأكمله انعطافة مؤسفة، سرعان ما أصبح من الضروري نقل أبي إلى غرفتين أعلى المنزل، كانتا تُستَخدمان للتخزين. فجراً، سمعنا من هناك ضجّة أصوات الطيور الصاخبة. دوّت جران العليّتين الخشبية، (يعضدها رنين المكان الخالي تحت الجَمَلونين) مع الزمجرة، والرفرفة، والنعيق، والخرخرة، وصرخات التزاوج. كان أبي غائباً عن النظر، على مدى عدّة أسابيع؛ لم ينزل إلى الشقّة إلا فيما ندر، وعندها، لاحظنا أنه بدا منكمشاً، وأقصر قامةً وأكثر هزالاً.

من وقت إلى آخر، ينهض غافلاً عن نفسه، من كرسيه إلى الطاولة، ملوّحاً بيديه كما لو أنهما جناحان، ويطلق صرخة طائر طويلة، بعينين مغشيَّتين. ثم إنه بدل أن يشعر بالحرج، كان يشاركنا الضحك، ويحاول أن يحوّل الأمر، برمّته، إلى نكتة.

فجأةً، ظهرت آديلا، ذات يوم، في مملكة طيور أبي، في أثناء التنظيف الشامل للبيت. قلّبت كفّيها عندما توقّفت في المدخل، وشمّت الرائحة الكريهة التي تفوح في الغرفة، ورأت ركام نَرق الطيور الذي يغطّي الأرض، والطاولات، والكراسي. فتحت النافذة على مصراعيها دون تردّد، مستعينةً بالمكنسة طويلة الساعد، نخست جمهرة الطيور الكبيرة معيدةً إيّاهم إلى الحياة. تعالت سحابة شيطانية من الريش والأجنحة بالصراخ، ورقصت آديلا، مثل امرأة هوجاء غاضبة، تحميها قوّة صولجانها المدمِّرة، رقصةَ الخراب. حاول أبي، ملوّحاً بذراعيه رعباً، أن يرفع نفسه في الهواء مع سربه المكسوّ بالريش. ترقّقت، ببطء، السحابة المجنّحة إلى أن ظلّت آديلا، أخيراً، فوق ساحة القتال منهكةً مقطوعة الأنفاس، مع أبي الذي كان الآن- أيضاً- على استعداد لقبول هزيمة تامّة متّخذاً سيماء المنذب القلِق.

نزل أبي، بعد برهة، إلى الطابق السفلي، رجلاً محطّماً، ملكاً منفيّاً، خسر عرشه ومملكته.

---

* برونو شولز (1892 - 1942)، كاتب بولندي، وفنّان تشكيلي، وناقد أدبي، وواحد من أبرز كتّاب النثر البولندي في القرن العشرين.



ناصر طرابلسي- لبنان

## غي دي موبسان

# اليـــتـيم

ترجمة: ياسمينة صالح

تبنَّت الآنسة «سُوّرْسْ» هذا الصبيّ منذ فترة، في ظروف، أقلّ ما يقال عنها: تعيسة!. كانت في السادسة والثلاثين من العمر عندما عزمت على ذلك، مدركةً أن تشوُّهات وجهها الرهيبة ستمنعها من الزواج (كانت صغيرة عندما تدحرجت من ركبَتَيْ مربِّيتها، وسقطت على المدفأة؛ ممّا تسبَّب لها بحروق رهيبة في وجهها). ناهيك عن أنها كانت ترفض فكرة أن يتزوّجها أحد طمعاً بأموالها!.

كانت للآنسة «سُوّرْسْ» جارة فقيرة، توفِّيت وهي تضع مولودها الذي لم تترك له فلساً واحداً؛ مما جعل «سُوّرْسْ» تقرّر الاعتناء بالمولود الجديد: جلبت له مربِّية، وقرَّرت أن يكون ابنها، فأرسلته إلى مدرسة داخلية كما يفعل أشراف الأثرياء، وعندما بلغ الرابعة عشرة من العمر، أعادته إلى بيتها، ليؤنس وحدتها الكئيبة، ويخفِّف من وطأة شيخوختها!

كانت الآنسة «سُوّرْسْ» تقيم في الريف، على بعد أربع كيلومترات من مدينة «رين». تعيش اليوم دون خادمة تخدمها. المصاريف التي زادت ضعفين، منذ قدوم اليتيم إلى بيتها، جعلتها غير قادرة على إطعام أفواه ثلاثة، فقرّرت الاستغناء عن الخادمة، لتتحمَّل بنفسها أعباء التنظيف والطبخ، بينما كان الصبيّ الغضّ يساعدها في الاعتناء بالحديقة. كان رقيقاً وخجولاً، وكانت تشعر بسعادة غامرة، سعادة حقيقية وجديدة عندما كان يقبّلها على خدها، دون أن يبدو خائفاً من تشوُّهات وجهها المحروق. كان يخاطبها بكلمة (خالتي)، ويعاملها كما لو كانت والدته الحقيقية! وعندما يجيء المساء، كانا يجلسان في زاوية قريبة من المدفأة، بعد أن تحضر الآنسة «سُوّرْسْ» المقبِّلات، ثم تقوم بتحميص الخبز، وتحضِّر العصير، ليكون عشاء خفيفاً قبل الذهاب إلى النوم.

كانت تجد متعة كبيرة في ضمّه إليها، وإجلاسه على ركبتيها، لتمطره بالقبلات. كانت تسمّيه: «زهرتي الصغيرة، ملاكي، جوهرتي الغالية»، وكان يبدو سعيداً وهو يخفي رأسه في حضنها!

في الخامسة عشرة، تقريباً، كان يبدو صغيراً عن سنّه، ضعيفاً إلى درجة أن من يراه يعتقد أنه مصاب بمرض ما، وكانت الآنسة «سُوّرْسْ» تصطحبه- أحياناً- إلى المدينة لزيارة قريبتَيْن لها، متزوجتَيْن، وتعيشان في المدينة. كانتا عائلتها الوحيدة، رغم أنهما في سرّهما لم يغفرا لها، أبداً، تبنّيها لذلك الصبيّ، ليس لأنها لم تستشرهما في ذلك، بل بسبب الميراث. كانتا تجيدان إخفاء حقدهما، وتستقبلانها بحفاوة لائقة، معتقدتَيْن بأن ذلك سيجعل الآنسة «سُوّرْسْ» تضعهما في الحسبان عند كتابة وصيّتها، فيما يخصّ تقسيم الإرث.

كانت الآنسة «سُوّرْسْ» سعيدة جدّاً بكلّ ساعة تقضيها في الاهتمام بالصبيّ. اشترت له الكثير من الكتب لتنير بها عقله، وكان ينكبّ على القراءة بِنَهم شخص جائع إلى المعرفة. لكنه، في المساء، لم يعد يجلس على ركبتَيْها كما في السابق، بل صار يجلس على كرسيّ صغير قريباً من المدفأة، فاتحاً كتاباً بين يديه، بينما ضوء خافت، يضيء له المكان، ينبعث من مصباح موضوع على طاولة قريبة منه. لم يكن يتحرّك، ولم يكن يرفع عينيه قطّ عن الكتاب، كان مستغرقاً في القراءة، وكأن لا وجود للحياة خارج الكتاب الذي بين يديه. بينما تظلّ هي جالسة قبالته، تتأمّله بعينين محبّتين، وكانت تشعر- أحياناً- بالغيرة من انشغاله بالقراءة. وهي على وشك البكاء، كانت تقول له، أحياناً: «ستتعب نفسك يا صغيري»! متأمّلة أن يرفع عينيه إليها، لكنه لا يردّ! كأنه لم يسمع! كأنه لم يفهم! لم يكن يرَ شيئاً خارج سطور كتابه. ولمدّة عامين، استطاع أن يلتهم عشرات الكتب الضخمة؛ ممّا انعكس على سلوكه.

فيما بعد، صار يطلب من الآنسة «سُوّرْسْ» أن تمدّه بالمال، وكانت تفعل بطيبة نفس، لكنه كان دائم الطلب؛ ما جعلها ترفض إعطاءه، لأنها كانت تعي أن عليها أن تكون حازمة وقتما يجب ذلك، كي لا تفسد الأمور حولها، لكنها خضعت لطلبه ذات مرّة، لأنه ظلّ يتوسّل إليها طويلاً، فأعطته مبلغاً كبيراً. وبعدها، بأيّام، عاد يتوسّل إليها لتزيده مبلغاً آخر؛ ما جعلها ترفض الخضوع لتوسّلاته، وجعله، كذلك، يأخذ موقفاً منها.

عاد الصبيّ إلى حالته السابقة من الهدوء: يجلس، لساعات، دون حركة، بعينَيْن منخفضتَيْن، يردّ عليها بجمل قصيرة وغير دقيقة. كان لطيفاً معها، يحاول الاعتناء بها قدر الإمكان، لكنه لم يكن يقبّلها أبداً.

مساءً، عندما يجلسان وجهاً لوجه، بالقرب من المدفأة، صامتَيْن، كان ينتاب الآنسة «سُوّرْسْ» خوف غريب منه. كانت تتمنّى قول أيّ شيء لتكسر ذلك الصمت المخيف بينهما، لكنه لم يكن يبدو مهتمّاً بخوفها. تنهّدت بعمق وهي تشعر بالعجز، بعدما تكلّمت أكثر من ستّ مرّات دون أن يردّ عليها ببنت شفة.

ما به؟ ما الذي يجري داخل تلك الرأس المغلقة؟ كانت تجهش بالبكاء وحدها، وهي تفكّر في أحواله. ما الذي جرى له؟ لم يكن يقصّر في واجباته الاجتماعية الأخرى، كان ينفّذ طلباتها ببساطة، وإن احتاجت إلى شيء من المدينة يذهب ليحضره، ولم تكن تشتكي إلا من ذلك الصمت الرهيب الذي بدا كأنه أقام جداره بينهما.

مَرّ عام آخر، وبدا لها أن تغييراً جديداً طرأ في عقلية الشاب. كانت تدرك ذلك، لأنها شعرت به. كيف؟ لا يهمّ! لكنها كانت متأكّدة أن هنالك تغييرات، لا تعرف مصدرها، قد طرأت عليه، كان يبدو متردّداً من إعلان قرار ما. ترسّخت لديها هذه الفكرة عندما التقت عيناها بعينيه ذات مساء، وبدا وكأنها لا تعرفه. كان ينظر إليها باستمرار، وشعرت- لأوّل مَرّة في حياتها- بالرغبة في إخفاء وجهها المشوّه عنه، فقد كانت نظراته باردة ومخيفة، وعندما أدارت له ظهرها ظلّت تشعر ببرودة نظرته إليها. سألته ذات مرّة: «ما بك يا صغيري؟ لقد تغيَّرت. لم أعد أعرفك، أرجوك أخبرني ما الذي يجري؟» وكان يردّ بجمل مقتضَبة وبصوت هادئ ومتَعب: «لا شيء يا خالتي». كانت تصرّ على معرفة الردّ، تتوسّل إليه بإلحاح أكبر: «أجبني- يا بنيّ- عندما أتكلّم معك. لو تعرف مدى الحزن الذي تسبّبه لي. كنت في الماضي تحكي معي، ولم تكن تنظر إليّ كما تفعل اليوم. هل أنت تعيس؟ أخبرني.. أرجوك!» وكان يردّ بالصوت المتعب نفسه: «أؤكّد لك أنني بخير»!

لم ينمُ كثيراً! كانت لديه بنية الأطفال، ويبدو صلباً، ومع ذلك، كان يوحي بأنه غير مكتمل النضوج. كان يثير الخوف بشكله المغلق، وكأن عالماً نشيطاً وخطيراً يعيش في داخله! لم تكن الآنسة «سُوّرْسْ» تستطيع النوم بسبب الخوف، مخاوف كثيرة بدأت تقضّ مضجعها، وكانت تحبس نفسها في غرفتها من الخوف، موصِدةً الباب بإحكام. ولكن، ممَّ كانت خائفة؟ لم تكن تعرف!

ربّما، كانت خائفة من كلّ شيء: من الليل، من الجدران، من انعكاس ضوء القمر على الأشياء خلف ستائر النوافذ، وكانت خائفة منه، بالخصوص! لماذا؟ ما كانت تدركه أنها لا تستطيع العيش بتلك الطريقة. كان ينتابها إحساس عميق بأن خطراً رهيباً يهدّد حياتها.

ذات صباح، ذهبت- سرّاً- إلى المدينة، وقصدت قريبتَيْها. حكت لهما الأمر بصوت مرتعش ولاهث. فكّرت المرأتان في أن قريبتهما تقارب الجنون، وحاولتا بثّ الطمأنينة في

قلبها. قالت لهما: «لو تريانه كيف ينظر إليّ، من الصباح إلى المساء! أحياناً، تنتابني رغبة في الصراخ وطلب النجدة من شدّة الخوف! لكن، ما الذي يمكنني قوله؟ إنه لا يفعل سوى النظر إليّ»!

سألت إحدى قريبتَيْها: «هل هو عنيف معك؟ هل يردّ عليك بعنف»؟

ردّت: «لا أبداً، إنه يفعل كلّ ما أطلب منه، ويعتني بالحديقة، وهو منظّم، مع ذلك، لا يمكنني التحكُّم في حالة الخوف منه. هنالك شيء يدور في رأسه، أنا متأكّدة من ذلك. لا أستطيع البقاء وحيدة معه في الريف، بعيداً عن الناس.

بدت القريبتان مدهوشتَيْن، وعاجزتَيْن عن فهم الأمر، نصحتاها بكتم مخاوفها، وشجّعتاها على العيش في المدينة، ظانّتَيْن أن ذلك سوف يجعل قربهما من الميراث أكبر من ذي قبل. وعدتاها بمساعدتها لبيع منزلها واقتناء بيت آخر قريب منهما.

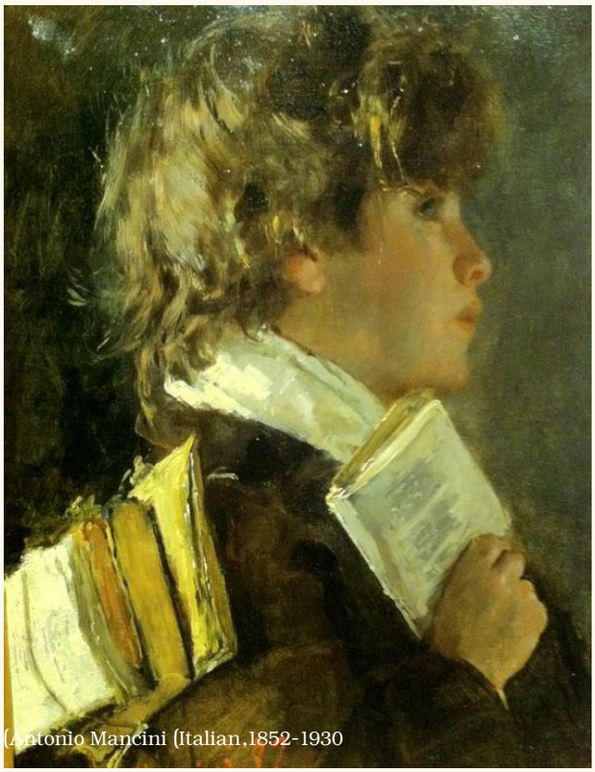
عندما رجعت الآنسة «سُوّرْسْ» إلى بيتها، ظلّ التوتُّر ممسكاً بها إلى درجة أنها كانت تقفز عند سماعها أيَّ صوت..! كانت متوتّرة، إلى حَدّ أن يديها بدأتا ترتعشان بقوّة.

عادت لزيارة قريبتَيْها مرّتَيْن، مصمّمةً على عدم البقاء في بيتها الريفي المعزول. وجدت في المدينة بيتاً صغيراً، شعرت أنه يناسبها وقرّرت أن تشتريه سرّاً، ووقّعت على عقد الشراء صبيحة الثلاثاء، وقضت الآنسة «سُوّرْسْ» بقية اليوم في القيام بما يلزم للانتقال إلى البيت الجديد. في الثامنة مساء، استقلّت العربة عائدةً إلى بيتها.. توقّفت العربة في المكان ذاته الذي تعوّد السائق أن يوقفها فيه، قال لها وهو يستعدّ للانطلاق: «عمت مساء آنسة «سُوّرْسْ»، وليلة سعيدة»!

ردّت مبتعدةً: «عمت مساءً، سيد جوزيف»!

في السابعة والنصف من صبيحة الغد، لاحظ ساعي البريد، الذي كان يحمل- كعادته- رسائل الصباح، بقعةً كبيرة من الدم. قال في سرّه: «لعلّ أحدهم نزف من أنفه»، لكنه رأى، على بُعْد عشر خطوات من البقعة، منديلاً ملطّخاً، حمله بين يديه. ثم دنا من الحفرة، بعد أن أعتقد أنه رأى شيئاً فيها: كانت الآنسة «سُوّرْسْ» مستلقيةً داخل الحفرة، وقد نُحِرت بضربة سكّين.

في ساعة من الزمن، التَمّ رجال الدرك، وقاضي التحقيق، ورجال آخرون للبحث في الحيثيات المحيطة بالجثّة. تم استدعاء قريبَتَي الضحيّة للإدلاء بشهادتيهما، وذكرتا في التحقيق مخاوف قريبتهما، وقرارها الاستقرار في المدينة، وتَمّ إلقاء القبض على اليتيم. منذ مقتل المرأة التي ربَّتْه وهو يبكي، صباحاً ومساءً، غارقاً- ظاهرياً- في حزن شديد. قال إنه قضى المساء في مقهى إلى غاية الساعة الحادية عشرة ليلاً، وشهد عشرة رجال على كلامه، كما ذكر


Antonio Mancini (Italian,1852-1930)

سائق العربة أنه أوصل الضحيّة ما بين الساعة التاسعة والنصف والساعة العاشرة. أَقَرّ المحقّوق أن الجريمة وقعت خلال رحلة العودة، وإلى غاية العاشرة كأقصى حَدّ. فتمّ إطلاق سراح اليتيم.

الوصيّة القديمة التي وضعتها الضحيّة لدى كاتب عدل في مدينة «رين»، تعطي لليتيم حقّ التصرُّف في الأموال. مع ذلك، ظلّ الناس يعتقدون، في سرّهم، أنه هو مَنْ قتلها، وكانوا ينظرون إليه باحتقار، وكان الجميع يتفادونه في الطريق. لكنه، مع الوقت، استطاع أن ينسيهم أمر العجوز العانس، كان يبدو لطيفاً ومهتمّاً وكريماً. حتى كاتب العدل، السيد «رامو»، صار واحداً من ثلّته المقرّبة، منبهراً بوجهه دائم الابتسامة. قال ذات مساء، في دعوة غداء عنده: «رجل يتكلّم بهذه البساطة، ولديه، دائماً، هذا المزاج الجيّد، لا يمكنه ارتكاب جريمة شنيعة والعيش معها»! بدا الحاضرون متأثّرون، وتنكّروا كيف كان ذلك اليتيم مهتمّاً ولطيفاً كلّما التقوا به في مكان ما، وكيف كان يدعوهم إلى بيته. كان يجيد الحديث، ويجد الكلمات المناسبة أفضل من ضابط الدرك، وكان مزاجه الجيّد يثير إعجاب الآخرين، فلم يكن أحد يستطيع منع نفسه من الضحك عندما يتحدّث إليه..

فُتِحت في وجهه كلّ أبواب الحياة! وها هو، اليوم، يشغل منصب عمدة قريته!



# تكنولوجيا تذويب العالم!

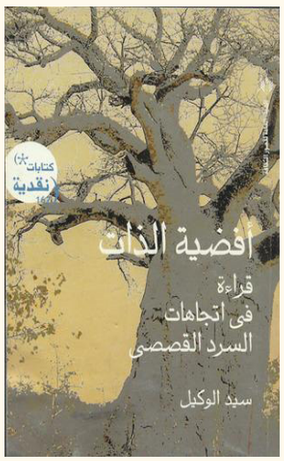
سيِّد ضيف الله

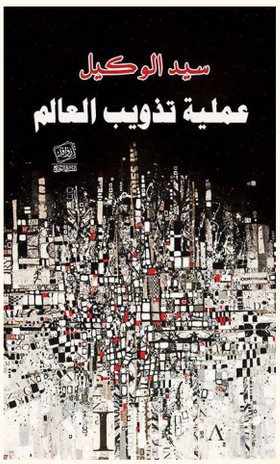
اقتران عصر الصناعات الثقيلة بهيمنة المركز على الهامش، وانتقال عصر الصناعات الثقيلة إلى عصر التكنولوجيا بتمكين الأطراف من التحرّر من المركز، فرضيّة تشكّل نواة التحليل في كتاب «عمليّة تنويب العالم»، للكاتب المصري سيّد الوكيل (1953). الكتاب صدر أواخر السنة الماضية، وهو محاولة جادّة لمؤلّفه، من أجل وضع الخبرة السردية والخبرة الأدبية على المحكّ النظري والمحكّ النقدي القائم على التجريب والانتقال بين الأنواع الأدبية، وإقامة حوار بينها وبين الواقع الثّقافي.

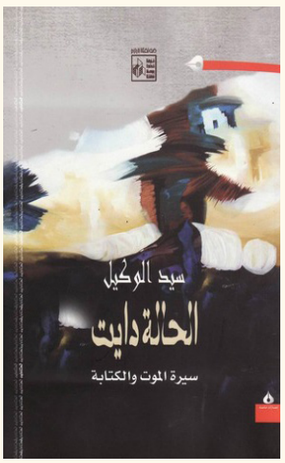
صاحب «أفضية النات» (2006) ومجموعة من الأعمال السردية السابقة، يصل، بفرضيّته، في كتابه الجديد، إلى القول بإعادة تشكيل جغرافيا العالم على أسس ثقافية، استناداً إلى ما يقوم به الحراك الثّقافي من تأثير في الهويّات؛ الأمر الذي يجعله يلتقي مع الناقد ما بعد الكولونيالي «هومي بابا» في تصويره للهويّة على أنها آخذة في التشكُّل على أساس أيديولوجي «علماني / أصولي»، لا على أساس جغرافي أو طبقي.

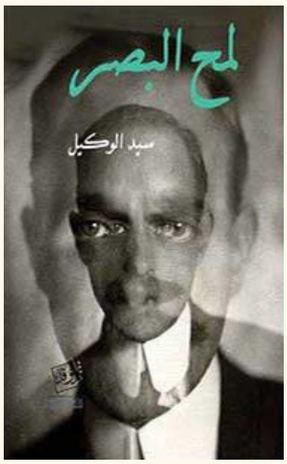
وحجّته، في هذا المذهب، أن مرجعيّات الزمان والمكان لم تعد كافية لتحديد الملامح الهويّاتية، وكون الفوارق بين هذه الأخيرة غدت، أكثر من أيّ وقت مضى، ثقافية بامتياز؛ وهو ما يمكن ملاحظته في العلاقة بين الأجيال داخل الهويّة الجغرافية الواحدة، مثلما يمكن ملاحظته في تأثير التكنولوجيا على مفهوم الفَنّ وعلى الفَنّان، في الوقت نفسه. فالفَنّ- بحسب سيّد الوكيل- صار، نتيجة تأثُّره بالتكنولوجيا، سلعة، بكلّ معاني الكلمة، بحيث لم يعد الفَنّان ذلك الكائن المتفرّد المُلهَم، منتج النصّ أو اللوحة، من الألف للياء، بل صار تقنياً يعمل، بحرفيّة عالية، وفق قوانين عمل، يفرضها الأسلوب التشعُّبي في الإنتاج المرتبط بعصر التكنولوجيا.

من هنا، يرصد صاحب «فوق الحياة قليلاً» (1997) تأثير ذلك على عمليّات التلقّي، مشيراً إلى ما نعيشه من سمات فَنّية لعالم، يمكن تسميته عالم الصور المستنسخة؛ حيث نفتقر إلى القدرة على التمييز بين الأصل والصورة؛ ما يفقدنا الثقة في الوثائق التي سيكتب، من خلالها، المؤرّخون تاريخنا، والأهمّ أن الناقد نفسه لم يعد يجد ما يشبع نهمه للجمال؛ لأنه بات أسير عالم الصور المستنسخة والتحوُّل الدراماتيكي الناجم عن التكنولوجيا التي أصبحت، بدورها، فاعلة، بشكل مباشر، في عمليّات تقييم الفَنّ، وذلك ليس على أساس قيمته الجمالية بل على أساس قيمته السوقية. ومن ثَمّ لم يعد النقد- في نظر سيِّد الوكيل- أداة لتقييم النصوص أو الأعمال الفَنّية كما كان في عصر الصناعات الثقيلة وكهنوتها العلمي وهيمنة المركز المرتبط به. ومن ضمن




ما نتج عن ذلك، أن المفاهيم النقدية المرتبطة بعصر الصناعات الثقيلة صارت في ذمّة التاريخ، ومنها مفهوم السرقة الأدبية، على سبيل المثال؛ حيث يرصد الوكيل وعياً لدى عدد من الكتاب الجدّد بتحوُّل جذري في النظر إلى هذا المفهوم النقدي، حتى أصبحت المجاهرة بالسرقة أمراً عادياً؛ من منطلق أن الإبداع نفسه لم يعد إبداعاً دون مثال سابق، وأنه إعادة إنتاج للنصوص السابقة أو للأعمال الفَنّية السابقة، فصارت هذه النصوص وتلك الأعمال بمثابة ملكيّة عامّة مشاعة، في ظلّ قوانين عصر التكنولوجيا.

أما هذه الحالة، فيعرّفها سيّد الوكيل الحداثة، في كتابه «عملية تنويب العالم»، بوصفها وجهاً آخر للميتافيزيقا، من حيث إنها قامت بتأليه العقل، وأنتجت مفهوم المؤلّف الفرد، أو مفهوم الفَنّان الساعي إلى تغيير العالم، وقدَّسَت النصّ الأدبي، بوصفه نصّاً شبه مقدّس! ومن هنا، أقام ثنائية «الفَنّ / العقل» منحازاً إلى الفَنّ، بصفته قرين الخيال، في مقاومته للعقل، على غرار ما نجده عند الفيلسوف الألماني ثيودور آدورنو. وأقام، كذلك، ثنائية «الإصلاح والتغيير» منحازاً إلى الإصلاح لاستحالة التغيير بالمفهوم الحداثي، وأعاد إنتاج ثنائية «العقل / الجسد» لينتصر للجسد، بصفته مصدر إبداع، يناسب عصر التكنولوجيا، تماماً كمردودية الجسد في لعبة كرة القدم، وما ترتَّب على جماهيريّتها الكبيرة من دور للـ«فيفا» في إدارة العالم، بشكل واضح، من خلال ما يشبه منظومة حروب افتراضية، صارت تشكّل هويّات افتراضية تعويضية، تتجاوز الزمان والمكان.

إن وجود هذه الثنائيات في بناء الوكيل لأفكاره النقدية عن الحداثة يعني أنه لازال أسير العقل الحداثي، وهو يحاول نقده؛ ومن ثَمّ كان تقديمه للتكنولوجيا تقديماً حداثياً، حيث تظهر التكنولوجيا بوصفها المخلِّص المبشَّر به الذي قام بثورة على الإنسان ذاته وعلى العقل الإنساني. إن تأليه التكنولوجيا، هنا، يضعه الوكيل عوضاً عن الحداثة وتصوُّراتها الفكرية وتحيّاتها: الثّقافية، والسياسية، والمجتمعية، والأمنية.

ويخلص المؤلّف إلى أن التكنولوجيا ليست «إلهاً جديداً»؛ لأنها لازالت، مثلها مثل العلم ومثل اللغة، أدوات في يد أطراف متعدّدة متصارعة، وهذه الأطراف ليست على القدر نفسه من القوّة والبطش... ويتساءل: أليست التكنولوجيا مظهراً أو أداةً من أدوات نظام اقتصادي اسمه العولمة؟ ولماذا نختزل النظام، في مظهر من مظاهره أو في أداة من أدواته، عند الحديث عن تأثير التكنولوجيا على الثّقافة والفنّ؟! أليس في التعويل على التكنولوجيا، لتحقيق ندّيّة بين الأطراف المتصارعة وخلق عالم متعدّد الأقطاب، هو ما يدفع الحالمين بهذا العالم للسير على طريق تأليه هذه الأداة؟!

هكذا، ينطلق سيّد الوكيل من رؤية حركة التاريخ من منظور التعاقب المرحلي لتفسير بعض الظواهر، تحت مسمّى «تنويب العالم»، بتأثير من التكنولوجيا، لكن الكتاب لا يفسّر لنا كيف يمكن الجمع بين القول بالتصوُّر التعاقبي لمراحل التاريخ الإنساني (مرحلة الدين إلى الحداثة، إلى ما بعد الحداثة) وترديده، باستمرار، مسألة تأثير التأسيس الديني للهويّة في المشروع الحضاري الأوروبي!. ألا يعني ذلك أن التأسيس الديني للهويّة عابر للحقب التاريخية؟

## أُنسي الحاج..

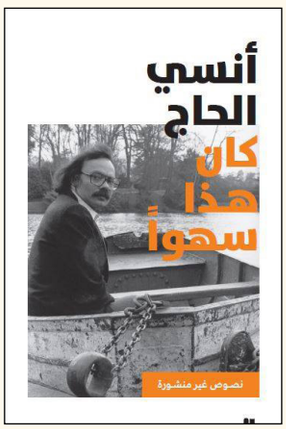
# حبّات من الملح
# وبضع نقاط من البخار

**بيروت: جمال جبران**

هي فكرة صعبة أن ننظر إلى عبارة «نصوص غير منشورة» على غلاف كتاب، لشاعر رحل عن الدنيا، وما يزال عطر كلماته بيننا، فكيف الحال بواحد مثل أنسي الحاج؛ هذا «الإنسان» الذي قام بإعادة تأسيس شكل القصيدة العربية؟!

القصيدة نفسها، لكن في القالب الذي نجح في صناعته، على الهيئة التي صارت عليها اليوم، وسار من بعدها جيل كبير من الشباب، على قدر الرواد، الذي فرض صاحب «لن» لغته عليهم، واختار بعضهم السير خلف كلمته، وإن خافوا من إعلان ذلك صراحةً، لكن اللغة المستعارة تفضح كاتبها، ولغة المؤسّس تبقى.

لكن الإشكالية، إشكالية طبع أعمال لشعراء راحلين، تكمن في التجربة الصعبة الأخيرة وتبعاتها، بالمقارنة مع إصدار «لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي» للشاعر الفلسطيني محمود درويش، بعد رحيل الشاعر وإشراف مجموعة من




أصدقائه على إصدار الكتاب.

لقد ثار نقاش كبير حول أحقّيّة أحد، أو صديق، أو مؤسّسة تحمل اسم الشاعر الراحل أن تصدر كتاباً له دون تدقيق أو إعادة مراجعة كافية؛ وهو الجدال الذي نقلته جرائد عربية كثيرة، وصار حديث المجال الثقافي، لوقت غير قصير. كذلك حول احترام عدم رغبة الشاعر نفسه في عدم إصدار مجموعة نصوص، كان قد أهملها، ولم يكن راغباً في نشرها وإذاعتها في العلن.

كلّ هذا القلق جاء طبيعياً مع نشر خبر عن صدور كتاب جديد للشاعر اللبناني أُنسي الحاج، وحمل عنوان «كان هذا سهواً، نصوص غير منشورة» (دار نوفل-بيروت)، بالتعاون مع مؤسّسة أُنسي الحاج، وكانت الخشية من تكرار ماحدث مع محمود درويش.

عند حديثها مع «البوحة»، قالت ابنة الشاعر الراحل ندى أُنسي الحاج التي كتبت مقدّمة للإصدار، بعنوان «كتاب من ذهب»، إن مجموعة نصوص العمل مكتوبة على مدار سنوات من عمر الراحل، «فهل كان عليه أن يرحل كي تظهر كلماته إلى النور؟»، وبحسب ما جاء في المقدّمة قالت لنا ابنة الحاج إن فيها ظروف إصدار العمل كلّها.

كأنها لم تصدّق، حتى اليوم، رحيل والدها! لقد كان قرار نشر الكتاب في حياة صاحبه، لكنه تهرّب من إنجازه «بحجّة الوقت والظروف»، حتى غلبته حالته الصحيّة وألزمته المنزل لأسابيع وأشهر». خلال كلّ تلك الظروف، كرّرت ندى عرضها لمساعدته على تنفيذ الكتاب «لعلّه يحفّزه على التحسّن والتماثل



للشفاء»، لأن الكتابة كانت علاجه الإيجابي الفعّال ضدّ الموت.

لكن شاعر «الخواتم» و«الوليمة» قال لابنته: «لقد تركت لك مسودة كتاباتي هذه لتعملي عليها بعد رحيلها»، لكنّها محت الفكرة من جنورها؛ لعلّ عمر أبيها يطول.

و«الحياة هي هذا الاستعداد الذي قد ينقضي معظم العمر قبل أن يحدث،لكنّه سيحدث. لكن الحياة هي الاستعداد الكامل والهائل والدائم لحدوث الحياة.»، كما يقول أنسي الحاج في كتابه هذا.

ويضيف: «ستذهب إلى مكان تسمع فيه روحك أكثر. ينتشر غيابك في قيلولة السكون مُلغياً حسّ الحدود. من كان يهدي قد يبطل هادياً، لكنّ من أحيا سوف يظلّ يحيي». أمّا الهاجس الأكبر لدى الشاعر في كتابه هذا- أيضاً- فكان طلبه:

احفر في الهاجس،
تابع في الحفر،
حتى ينبجس اللبّ من الطرف الآخر،
فإمّا الجوهر، وإمّا فرج الفراغ».

على هذا، عاشت ندى الحاج مع أوراق والدها «بخطّ روحه وحبر قلبه، أحلامه المجنونة وجنوح أقماره ومجون شمسه ويتمه الحارق...» .

وتقول ندى إنها عاشت مع تلك الأوراق المبعثرة تجربة الحياة مابعد الحياة «تجربة استعادة من خلت أنّني فقدته لأجدني أقرب إليه من قلب، وأجده في متناول انتظاري له وحبّي الذي لم أشبع منه».

وتشير ابنة الشاعر إلى أنها حافظت على تقسيم فصول الكتاب تحت العناوين التي اختارها بنفسه. أما عنوان الكتاب، فاستلهمته من مضمونه ومن كلماته هو، وحياته التي هي «حبّات من الملح وبضع نقاط من البخار».

وفي كتاب أنسي الحاج الأخير هذا، يمكن الالتفات إلى كونه عبارة عن كتابة، تشبه الخواتم الشهيرة التي كتبها صديقنا طوال حياته. لكن هنا، في هذا الكتاب الجديد، قصيدة واحدة حملت اسم «غيوم»، وهي العمل الوحيد الذي حملته هذه النصوص غير المنشورة، وهو منشور، من قبْل، في ملحق «النهار» الثقافي، لكن أنسي الحاج عمل على تعديلات مؤثّرة في القصيدة، لتنزل على الهيئة الجديدة التي نُشرت عليها في هذا الإصدار.

وفي خاتمة أخيرة لهذه «الخواتم» غير المنشورة، نُشرت مقالة للشاعر اللبناني عبده وازن، يوضّح فيها وضعية «خواتم الوداع»، يتحدّث فيها عن نبرة الوداع نفسها التي حملتها نصوص الكتاب، وهي تحاول التلاؤم مع نبرة الألم الناتج عن «المرض» الشرس الذي أصاب شاعر: «ماذا صنعت بالوردة، ماذا فعلت بالذهب»، و«هو كان خبر هذا المرض الشرس مرتين: مرّة مع أمّه باكراً، ومرّة مع زوجته ليلى التي كتب لها وعنها أجمل نصوصه، وشاء القدر أن ينشر بعد موته بين هذه الخواتم».

ويشير وازن، بدوره، إلى أن هذه الخواتم هي أخر ماتركه أنسي الحاج من خواتم «لم يترك قصيدة ولاسيرة»؛ حيث كانت الخواتم منذ نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، في صفحات مجلّة «الناقد» اللندنية، هي الطريقة التي وجدها الحاج كي يؤسّس لشيء أخر غير الشعر «بعد ضجره من الشعر، كما يرى في إحدى قصائد «الوليمة»، وضجره هنا لم يكن- أصلاً- إلّا اختباراً عميقاً للشعر نفسه، ولو صمتاً، على طريقة الشاعر الفرنسي مالارميه، الذي عانى من أزمة الورقة البيضاء».

هكذا، يظهر أنسي الحاج، في عمله الأخير، قريباً من الموت أكثر من أيّ وقت مضى. ولو أنه قد مات، فعلاً، لكن، يبدو- تماماً- أن الكتابة تحيي، وتمنع الشعراء من المضيّ في الغياب.

# هايدغر والفكر العربي

المهدي مستقيم

لازالت مسألة تلقّي الفكر الهايدغري في الثّقافة العربيّة محلّ نقاش مستمرّ، خاصّة بعد مرور المرحلة التي كان ينظر فيها إلى فيلسوف الكينونة والزمان نظرة سلبية، بوصفه أحد رموز الفكر النازي والمضادّ للنزعة الإنسانة وداعية نهاية الفلسفة، وحصر أطروحاته الأنطولوجية في نطاق ضيّق، داخل الفلسفة الوجودية المعاصرة، في صيغتها الألمانية.

لكن، هناك مجموعة من الأسماء التي بدأت تنظر إلى مارتن هايدغر نظرة جديدة، ومع إعادة النظر في كثير من الآراء والأفكار السلبية، انطلاقاً من قراءة جديدة لنصوصه وإعادة ترجمتها. وقد بدأ هذه العملية، في الشرق، كلٌ من: محمود رجب، وفؤاد كامل، وعبد الرحمن بدوي، وعبد الغفار مكاوي، ومجاهد عبدالمنعم مجاهد، وبسّام حجّار، وفؤاد رفقة، ومشير باسيل عون. كما أن الكوكبة المغاربة لعبت (وما تزال تلعب) دوراً كبيراً في استئناف التفكير في القضايا التي طرحها مارتن هايدغر من منطلق الانفتاح على الكوني، دون إهمال الخصوصي، ننكر من بين تلك الأسماء- على سبيل المثال، لا الحصر- فتحي المسكيني، وعلي الفريوي، ومحمد




المزوغي، وعمر مهيبل، وأحمد إبراهيم، وإسماعيل مهنانة، ومحمد سبيلا، وعبد السلام بنعبد العالي، ومحمد الشيخ، وإسماعيل المصدق، وعبدالهادي مفتاح، وأحمد العلمي، ومحمد الشيكر، ومحمد طواع، ومحمد مزيان.....

نخصّص هنا الركن لأحد الأقلام التي خاضت في الدروب الهايدغرية، وتميّزت بالدقّة والتفكير الرصين، بعيداً عن الخطابات التبجيلية. يتعلّق الأمر بالمفكّر اللبناني مشير باسيل عون، صاحب كتاب: «هايدغر والفكر العربي» الصادر باللّغة الفرنسية عن دار لارماتان الفرنسية، والذي عرف- مؤخّراً- طريقه إلى لغة الضادّ، عن طريق الأستاذ إيلي أنيس نجم، عن المركز العربي للأبحاث والدراسات.

يُعدّ البروفيسور مشير باسيل عون، أستاذ تاريخ الفلسفة الألمانية والهرمينوطيقا في الجامعة اللبنانية، من الأسماء العربيّة البارزة التي تغني المشهد الثقافي العربي والمشهد الثقافي العالمي، بدراساتها التي تدلّ- عن كفاءة- على مستوى البحث والإنجاز. ومن بين الدراسات التي أقدم على إصدارها باللّغتين: العربيّة، والفرنسية: أسس الفكر المسيحي (1997)- الفلسفة والدين: دراسات في الإلحاد المعاصر (2003)- أسس الحوار الإسلامي المسيحي (2003)- الهيرمينوطيقا الفلسفية: تأريخ غربي لنظريات التأويل (2004)- الفسارة الفلسفية: بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي (2004)- هايدغر والفكر العربي (2011).

يبسط مشير باسيل عون مجموع الفوائد التي يمكن أن تُنجَر عن انفتاح الفكر العربي على المشروع الهايدغري، وذلك انطلاقاً من كونه مشروعاً، قد يتيح لنا إمكانات التفكُّر في كينونتنا، بشكل يضمن حيوية نقدية استثنائية، وذلك بوقوفنا، بأنفسنا، على

إمكانات محتملة، تمكّننا من بلوغ الاختبار الخاصّ بثقافتنا العربيّة، في عمق مسعاها التاريخي الخصوصي. ومن أجل ذلك، يتوجّب علينا الشروع في أقلمة المنهج الفينومينولوجي في الفضاء الثقافي العائد إلى العالم العربي الحالي. كما يؤكّد مؤلّف الكتاب على ضرورة أن يتّخذ هنا الانفتاح شكل المساءلة النقدية المتيَقّظة، دون الإسراف في الميح والتملّق لما خطّه فيلسوف الكينونة.

إن الالتزام بالمساءلة الأنطولوجية الهايدغرية، وما تتيحه من إمكانات مساءلة الذات، على ضوء مسألة الكينونة تُعَدّ- بحسب باسيل عون- استمراراً للجهود التي بذلتها النخب الثّقافيّة العربيّة، سواء تلك التي أخذت لبوساً ماركسياً اشتراكياً، أو التي أخذت لبوساً وجودياً شخصانياً. فالهدف واحد وهو تحرير المجتمع العربي من الظلم الذي ارتُكِب بحقّ الوجود التاريخي للبشر، من دون الوقوع- في المقابل- في فخّ الأيبيولوجيا، وتخليص النفس العربيّة من الانحرافات والأمراض التي ابتليت بها على نحو مرير، من دون الانعزال- بالمقابل- في الأنا الآسرة، الأنا الجوّانية الهانئة.

قبل الشروع في تحليل إمكانات انفتاح الفكر العربي على الفكر الهايدغري، واستنطاقها، وقبل بيان المزايا التي يمكن أن تنجر عن هكذا انفتاح، آثر مشير باسل عون الوقوف عند خصائص كلّ فكر على حدة، مع رصد نقط الانفصال والتلاقي بين الفكرين؛ ذلك أن دراسة استقبال الفكر العربي للفكر الهايدغري حِسْبة، تفترض- بالضرورة- دراسة مقوّمات الفكرين معاً، واستنطاق طبيعة العالم الذي نشأ فيه كلّ واحد منهما. يختلف العالم الذي ظهر فيه هايدغر عن العالم الذي نشأ فيه الفكر العربي، وهنا يعني أن المشكلات التي واجهها العالم والفكر الغربيّان والتي استدعت قيام الفكر الهايدغري، تختلف، جوهرياً، عن المشكلات التي واجهها الفكر والعالم العربيّان، والتي تحكم الفكر العربي المعاصر في نشأته وتكوُّنه: فمن جهة الغرب حداثة مفرطة، ومن جهة العرب حداثة معطّلة، وفيما تثير الحداثة المفرطة في الغرب ردّة فعل، تتمثّل في الحنين إلى الأصول والعودة إليها، تساهم الفاقة والركود القائمين في العالم العربي في شحذ الإرادات شحناً راديكالياً، ودفعها باتّجاه التحرُّر والاصلاح.

إذا كان الفكر الهايدغري ذا طابع أنطولوجي مُلغِز تتصارع حوله التأويلات، ويحرّكه، حصراً، الكشف عن حقيقة الكون والكائن، بموجب الإقبال الخاصّ بالوجود الأصلي غير الميتافيزيقي، وهو الوجود الذي يمتنع هايدغر عن تسميته، فإن الفكر العربي يفتقر إلى منظومة متجانسة ومتناسقة ذات قاسم مشترك، قابل لإدارة مجمل تجلّيّات هنا الفكر لإنجازاته، وذلك راجع إلى تعدّد مصادر الفكر العربي، وتغلغل نزعاته الأيبيولوجية، بالإضافة إلى العامل اللاهوتي أو الكلامي، فالقضيّة الإلهية تسكن الفكر العربي، وتخترقه جدلية العقل والنقل، إذ يظلّ الإسلام، في قلب المسألة العربيّة، إسلاماً يطبع المجتمع العربي، في العمق، بطابعه الخاصّ، ويشغل كلّ الأبعاد الروحية، والأبعاد الزمنية الملازمة للحياة البشرية: الفردية، والجماعية. لو تَمَّ تجاوز هنا الوضع لظهر الفكر العربي، للعيان، في شكل صورة متناسقة، تُطرَح فيها بإحكام متماسك ومنطقي، المشكلات الفعلية التي يواجهها العالم العربي، وأنماط الاستدلال والتحليل التي تلائم- بالضبط- طبيعة هذه المشكلاتُ الفعلية التي يواجهها العالم العربي، والحلول النظرية والحلول العملية القادرة على مداواة النواقص الخطيرة التي تحول دون تفتُّح الكائن البشري في مختلف المجتمعات التي تكون النسيج الحَيّ لهذا العالم.

رغم التجريد المفهومي الهايدغري المفرط والعَصيّ على الفهم، وما يلحقه من التباسات دلالية راجعة إلى الاختلافات المفهومية، والاصطلاحية الموجودة داخل الفكرين، إلّا أنه لا يلغي إمكانات الانفتاح والتكيُّف، في ظلّ انبجاس مجهود مستمرّ، يسعى الى التجديد والكييف، ويعيد النظر في:

- هزالة استقبال الفكر الهايدغري.
- هزال الترجمات.
- غياب مجموعات عمل تأقلم الجهاز المفهومي الهايدغري مع المجال التداولي العربي.

تُقابِل نقطَ الاختلاف والانفصال القائمة بين الفكر العربي والفكر الهايدغري نقطُ التقاءٍ واتّصال، يمكن أن نجملها فيما يأتي:

- كلا الفكرين افتُتِن بالغرب، وأثار استنكارهما (انحلال، أفول/نهضة، أصالة)، وعليه يعتزم كلّ من الفكرين أن يكشف، على طريقته الخاصّة، عن إشارات الخلاص التي تظهر في الضلال الملازم للناتية العائدة إلى الأزمنة الحديثة، وهي الناتية التي اقتُلعت من جنورها، وأُطلِق لها العنان، وكذلك توصيف فرص الاستفاقة التي ترتسم ملامحها في أفق النفور التقني الحديث، وإجراء العلاجات التي تصون الفكر البشري، وتعيد احتماءه، بهدف تصحيح مساره.

يتناول الفكر الهايدغري حركة الفكر الغربي الاجمالية، على أنها انبساط شبه محتّم للودائع الأولى التي آلت إلينا من الفلاسفة الذين سبقوا سقراط، والتي أملتها عليهم الينامية الموسومة بسِمة اللعب، والخاصّة بحقيقة الكون (الكشف والحجب). يرسم كلّ استنكار للحقبات الزمانية العائدة إلى هنا البدء التشييني شكلاً من أشكال، تكشف هذه الحقيقة عينها. ومن ثَمَّ، ليس بإمكان الفكر البشري أن يتمثّل ناته إلّا بما كان استنكاراً، يتملّك بموجبه الانفراجات التي تتبدّى لنظرة الإنسان المتبصّرة. بالموازاة مع ذلك، يظهر الفكر العربي مسكوناً بَهمّ الاستمرارية، فالعودة إلى الماضي وتملّكه هما بالنسبة إلى الفكر العربي- مرادفان للوفاء الخلّاق والأصالة الخلاصية.

تركّز المقاربة الهايدغرية على كشف المكانة العالمية للّسان، في كلّ مقاربة تتناول حقيقة الكون، بوصفه يتضمّن غنى وطاقة تجعلانه وعاء الكون أو بيئته. فبإمكان الإنسان أن يشعر، في لسانه بقربه الملحوظ من حقيقة الكون، ولمّا كان يحمل معنًى في كيانه الخاصّ، فإنه يستطيع- إذن- أن يدرك معاني الأشياء والوجود. وبالموازاة مع ذلك يرى الفكر العربي في لسانه الوديعة الرئيسة للعقل والهويّة العربيَّيْن؛ إذ يستند اللسان العربي إلى العبارات والدلالات المدوَّنة في النصّ القرآني، ويعدّه المرجع التأويلي لهذا النصّ. ومن ثَمَّ يغدو اللسان العربي عنصراً مكوّناً للرؤية العربيّة: الدينية، والثّقافيّة، للعالم، إلى الحَدّ الذي يبجّل فيه بعض العرب لسانهم، حتى يصبح غاية في ناته، فيأتون بأنفسهم عن العالم الفعلي، ويجهون في إحلال الكلمات محلّ الأشياء.

إن كلا الفكرين يركّزان على أهمّيّة مفهوم الأمّة.

# «البيت الأوَّلاني»

## قصص على جناح الذاكرة

لنا عبد الرحمن

في زمن، اتُّفِق على أنه زمن ازدهار الرواية، تظهر في الساحة الأدبية مجموعة من الإبداعات القصصية التي تنحاز إلى القصّة القصيرة، وتعيد إلى الواقع فكرة إمكانية الاستمتاع بقراءة القصص القصيرة من جديد، بعد أن شهد هذا الفَنّ تراجعاً ملحوظاً في السنوات الأخيرة، وهجرة أصحابه له نحو كتابة الرواية.

مجموعة «البيت الأوَّلاني»، للكاتبة المصرية أمل رضوان، تنتمي إلى المجموعات القصصية اللافتة التي صدرت عن دار العين - القاهرة، ونالت جائزة ساويرس لعام 2015. والجدير بالذكر أنها المجموعة الأولى للكاتبة.

ويتّضح من دلالة العنوان أن فعل الرجوع إلى الماضي يشكّل الهاجس الرئيس للنصّ، حيث تتمحور جميع الحكايا، بكلّ رموزها ودلالاتها على ما كان، فالبيت الأوَّلاني، هنا، ليس مجرّد مكان فقط، من جدران وغرف وأثاث، بل إن كلمة بيت تمثّل نواة للحياة التي كانت، بكلّ شخوصها وأبطالها: من بَقِيَ منهم، ومَنْ رَحَل.

فمن خلال الحنين إلى الزمن الذي مضى، ومراجعته بقسوة، في آن واحد، تنسج أمل رضوان قصصها، وتستهلّ المجموعة بعبارة مأخوذة من قصيدة للشاعر محمود درويش تقول: «ربّما كان هذا الحنين طريقتنا في البقاء»؛ فالحنين، هنا، ليس مجرّد عاطفة عتيقة تحرّك ذاكرة الأبطال، بل إنه الأساس




الذي يدور حوله عالم الحكايات، حيث لا وجود للحاضر، هنا، إلا عبر الوعي الذي انسلخ عن ماضيه، ورجع إليه ليختار منه ما يودّ قوله، ليجرّده من تلك الهالة البرّاقة، في تزامن مثالي مع حزن راسخ، لا يمكن التحرُّر منه.

وفي مقابل هذا الحزن الصامت على كلّ ما كان، تبدو الإدانة الساخرة للطبقة البرجوازية الصغرى من المجتمع المصري، التي تحلّلت بفعل مرور الزمن، ونجد هذا في عدّة قصص، كما في «مسحوق الزهرة لا يمحو كلّ البقع»؛ القصّة، في ظاهرها، منتشرة من حيث المضمون، لكن السرد يأتي من ذاكرة طفلة، تعرف أن أباها قام بالاعتداء على الخادمة الصغيرة، وأنجبت منه طفلاً، ثم قامت أمّها (الخادمة الكبيرة) بإلقائه إلى المجهول، لنقرأ: «بعد نحو ساعتين، عادت أمّ صابر لاهثة من صعود السلّم، رفعت سعدية رأسها بصعوبة وبطء، وسألت بوَهْن شديد: فين الواد يامّه؟»، خفضت أم صابر رأسها وتمتمت: «خرجت بيه السطوح، خطفته مني الحدّاية وطارت».

تختم أمل رضوان قصّتها المؤثّرة بجملة من اللهجة المحكيّة، التي تبدو معبّرة جدّاً عن الموقف، وتساعد في فهم الجوّ العامّ، وتكثيفه، ليس للقصّة، فقط، بل للطبقات الاجتماعية التي تتجاور، وتعمل الطبقة الأقوى على سحق ما دونها. تستعين الكاتبة، في معظم القصص، بمفردات عامّيّة، بشكل محدود، لكنه يبدو ضرورياً، ويؤدّي الغرض من الصورة المراد توضيحها.

تتسلسل القصص في مجموعة «البيت الأوَّلاني» في خَطّ واحد، بحيث ينفع أن تكون متتالية قصصية، لأن البطلة الساردة - الطفلة - تحضر في كلّ القصص، بالإضافة إلى تكرار أسماء الشخصيات الواردة في عدّة قصص، كما في «مربّى لارنج» و«الحَيّ أبقى» و«ترتيلة الكاف» و«حجّ مبرور»، في هذه القصص تظهر البطلة الساردة، الطفلة الصغيرة التي تراقب العالم من حولها، وتختزن في ذاكرتها المواقف المؤثّرة، لتظهر- فيما بعد- عن طريق الوعي، لتتحوَّل إلى حكايات، تحكي عن جدّتها «زهرة» المسلمة المتعصّبة، التي ترفض تذوُّق مربى جارتها المسيحية، لكنها، حين تتعرَّض لأزمة سكّر تقول لحفيدتها: «سمّي بالرحمن، وادّيني ملعقة كبيرة».

تنقل أمل رضوان، في قصصها، مشاهد مألوفة من العلاقات العائلية، لكنها تتمكّن من اختيار اللحظة، بذكاء وببساطة؛ ما يمنح قصصها ديناميكية، وخفّة محبَّبة عند القراءة، من دون إدانات للأبطال الفاعلين من حولها، تقدّم صفاتهم: الجسدية، والنفسية، بكلّ ما فيهم من حسنات ومثالب، مع الابتعاد عن توضيح موقفها الشخصي منهم باستثناء الترميز المبطَّن الذي يحمل أكثر من تأويل؛ فالأمّ تبدو في القصص سيّدة، مغلوباً على أمرها من قِبَل الزوج وأهله، أما الأب فهو زوج مثالي في انتمائه إلى مجتمع شرقي، يقدّس مكانة الرجل على حساب أيّ شيء آخر، في حين تبدو الطفلة الساردة محمولة على جناح رغبة كبيرة في الانطلاق من عالمها الضيّق إلى فضاء الحياة الرحب.

تشكّل المفاجأة عنصراً أساسياً في قصص «البيت الأوّلاني»، لكن المفاجأة في القصص تبدو سَلِسة وتلقائية جدّاً: تحوُّلات نفسية، أحياناً، كما في قصّة «الحَيّ أبقى»، أو مجرّد موقف صغير كافٍ لموازنة الحكاية وتحويل دفّتها من جهةٍ إلى أخرى، أو كما حدث في قصّة «النمل الفارسي»، التي بدأت، في الأسطر الأولى، مع حكاية بسيطة لا تنبئ عن المصير المنتظَر في النهاية، حيث يتمّ نسيان طفلة صغيرة في القبر!. لنقرأ: «لم تلحظ أمّها دخولها خلسة وراء الطفل الملفوف بملاءة بيضاء، أغلقوا عليها الحفرة ونسوها. ظلّت تخبط بيديها الصغيرتين، لعلهم يسمعونها، ولمّا لم يسمعها أحد، نامت بجوار الطفل الصغير، قابضةً على قطعة فطير، عليها جبن أبيض شهيّ».

تبدو قصّة «أُمّنا الغولة»، التي ختمت فيها الكاتبة مجموعتها، من أكثر القصص التي تتضمّن ارتباطاً بالزمن الحاضر، حيث الزمن فيها استرجاعي، بشكل كاشف للوعي المختلف عند اختيار لحظة السرد ومراجعة الماضي. تحكي القصّة عن شخصية فاطمة عمر، التي مثّلت، في حياة الطفلة - الساردة، رمزاً لـ(أُمّنا الغولة)، بسبب ما تمارسه من سلوكيّات مخجلة. تقول: «ظلّت فاطمة عمر- بالنسبة إليَّ أمّنا الغولة، التي تحكي جدّتي عنها في الحواديت، فهي عندما تأتي على ذكر جنّي أو عفريت في حكاياتها أتمثّل صورة فاطمة عمر»، لكن فاطمة عمر تتحوّل إلى شخصية أخرى، حين تتعرّض البطلة إلى تحرُّش في الشارع. حينها، تصير الغولة منقذاً يقول لها: «ما تخافيش يا ضنايا، حمشي معاك لحَدّ باب البيت».

أبطال قصص أمل رضوان هم أشخاص عاديّون، بسطاء في تكوينهم الفكري، اختارتهم ذاكرة الكاتبة من عالم الطفولة، وأعادتهم إلى الحياة على الورق، بشكل جديد أكثر نضجاً ووعياً، بحيث تكتفي بالحكاية التي تكشف ما حدث يوماً، فتستعيدها من قلب الذاكرة، وتنسجها - بسلاسة- تاركةً للقارئ حرّيّة رؤية أكثر من وجه لها.

نقرأ في قصة «حجّ مبرور» من المجموعة:

«يجلس «عمّي عبد العزيز» في دعةٍ وسكينة، فإذا كان صوتها راجياً يبتسم ابتسامة عريضة، فيظهر شاربه الرفيع كخطّ أفقي طويل يمتدّ من الأذن اليمنى حتى الأذن اليسرى، تحت عينيه اللتين لا تبينان من خلف إطار نظّارته الأسود. أما إذا جاء صوتها لائماً فإنه يقطّب جبينه، فيعود الخطّ الرفيع إلى سابق طوله الحقيقي. وفي الحالتين، لم يكن يعلّق.

على مقعده الأثير ذي المسندين، يتمدّد «عمي عبد العزيز» واضعاً ساقيه على «شلتة» قطن سميكة، حشاها المنجّد من بقايا القطن، بعد انتهائه من التنجيد، لحفظ القطن المتبقّي حتى يحين وقت الحاجة إليه لزيادة لحاف أو مخدّة، هَبَطا من كثرة الاستعمال. يقرأ، دائماً، جريدة «الأهرام»، ويبدأ بصفحة الوفيات، يقضي وقتاً طويلاً وكأنه يحفظ ما بها. كان يهديني، وجميع أطفال العمارة، الأقلامَ الرصاص الصفراء، ماركة «المهندس» ذات الخطوط الطولية السوداء، ينهب إلى محلّ «عم شُرُش» البقّال، ويشتري الأقلام بالدستة، يُجلسنا أمامه ويبدأ في شحذ السنّ بأمواس «ناسيت». أستطيع، على البعد، أن أميّز هذه الماركة من صورة التمساح الصغير على الورقة، فتبدو (سنون) الأقلام الرصاص حادّة وسط أهلّة، تفنَّنَ في ضبطها بالموسى».

# امتحان الغربة في «يوميّات الشنفرى»

عبدالدائم السلامي

بعد كتابَيْه: «أثر السيّاب في الشعر العربي الحديث»، و«شعر البردوني: دراسة أسلوبية»، أصدر اليمني سعيد الجريري، الجامعي والشاعر المقيم في هولندا، كتاباً شعرياً بعنوان «من يوميّات الشنفرى في Netherlands»، عن دار فضاءات في عمّان. وقد قدّم فيه لقصائده بنصّ نثري، شبيه بمانيفستو، فيه تمجيدٌ لغربة الذّات وهي تنأى بعيداً عن مجموعتها الاجتماعية التي ضيّقت عليها، وفيه استدعاءٌ لرموز تلك الغربة في تراثنا الشعري، على غرار الشنفرى، وطرفة ابن العبد، وتميم بن مقبل، والشيرازي، وامرئ القيس، والمتنبّي. وإذ يستدعي الجريري هؤلاء الشعراء يهاجر بهم إلى خارج جغرافيّتهم، إلى هولندا (نيدرلاند) التي يقصدها طالبو اللجوء العرب، ويعيد بناء حضورهم في حاضره، ويمتحن كونيّة غربتهم، وينزّلها في نصوصه منازل إنسانيّةً جديدةً: شكلاً، وفلسفةً، ومضموناً.

ولأنّ نصوص سعيد الجريري الشعرية ثرّة المعاني كثيرة المقاصد: الثّقافيّة، والأدبيّة، والحضارية، فقد فضّلنا الاكتفاء منها بالنظر إلى مسألة «الغربة»، بوصفها بؤرة النصوص وثيمتها الأصيلة، التي انعقد على




تفكيكها جهد الجريري الشعريّ في هذا الكتاب، الذي نزعم أنّ قصائده لا تتعنّى مناقشة مسألة الغربة- في بعدَيْها: الزماني، والمكاني- بوصفها سردية إنسانية، محفوفة بالألم والقسوة والعذاب، كما هي صورتها المعلومة في آداب العالم وفنونه، بل تناقشها بوصفها تجربة ذاتية ذات بعد كونيّ، جديرة بالاحتفاء، وتستأهل مغامرة العيش.

غير أنّ سؤالاً قد يحضر في ذهن قارئ هذا الديوان، وصورته كالآتي: هل يمكن أن تمثّل النصوص شكلاً من أشكال الانبهار الأوّلي بالجغرافيا الجديدة، من خلال وجود إشارات نصّيّة تفيد بكون الشاعر قد كتب ما كتب خلال الأشهر الأولى من إقامته في هولندا، دون أن يمنح تجربته في الغربة الوقت الكافي لامتحان حقيقتها؟ في إجابة ممكنة عن هذا السؤال، نميل إلى القول إنّ أصدق الأحوال المتّصلة بالمشاعر هي أحوال تماسّنا الأوّل مع الأشياء والأحياء، عكس ما هو سائد، لأنّ في ذلك ما يجعل اللّغة أمينة في التعبير عن وجدان كاتبها، وقادرة على التوهُّج بإنسانية محمولها، والإنباء به صافياً من شوائب تعوّد المكان، وما تظهر فيه من إكراهات اجتماعية، وثقافية، وسياسيّة.

ومهما يكن من أمر انفعالية الشاعر في اتّصاله بالغربة فإنه يجوز لنا القول إنّها تتخلّق، في نصوصه، ضمن دائرتين، تختلفان في المضمون، وتتّفقان في غاية نسف مفهومها الشائع واقتراح مفهوم لها جديد: في الدائرة الأولى تظهر غربة (الأنا) في أرض (الآخر)، وفي الثانية تتجلّى غربة (الآخر) في متخيَّل (الأنا).

تكشف الدائرة الأولى عن فرادة تجربة الجريري في كتابة الغربة، ومن مظاهر ذلك أنّ «غربته» ترسم لها ملمحاً في الأدب، غير مألوف، فإذا هي غربة ذات خرجت من جنّتها الموهومة (جنّة عدن) لتعيش في «جنّة غربية»،

بروح أسلافها من الشعراء العرب، على غرار الشنفرى وذلك ضمن تجربة كتابية، يتقصّد منها الشاعر اختبار حقيقة «غربته» الراهنة على مرآة غربة هؤلاء الذين اكتووا بنارها داخل فضاء «أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم» من الأهل والقبيلة والوطن، إضافةً إلى إبراز كونيّة غربته في سياق ثقافي جديد، أطّر له، في افتتاحية ديوانه، بقوله: «في هنا السياق، تشكّلت قصائد هذه المجموعة متّخذةً رمزيّة الشنفرى بوصفه دالّاً عربياً: ناتياً وشعرياً، تجلّت تجربته وتجذّرت في الوعي والفاعليّة، ثَمّ تناسلت- بما هي جوهرية- في تجارب أخرى».

ولا شكّ في أنّ هنا الوعي البكر بالغربة هو ما دفع الجريري لاستدعاء الشنفرى حتى يخوض معه تجربة البعد عن وطنه اليمن، بعدما أضاعه أهله، بل- أيضاً- تحميله مهمّة الإخبار عن سبب الأوجاع النابتة فيه إخبار الشكوى، حيث نقرأ في الغرض قوله: «أمستردام/ ضاق الأفق بي/ فأتيت فرداً/ ليس يؤويه زحام/... أمستردام/ لي وطنٌ أضاعته الحماقة في زحام قاحل/ وطنٌ يلوذ به الحيارى/ كان يؤوي كلّ من ضاقت به الآفاق/ مثلي الآن». وهي شكوى، لاذ بها الشاعر سبيلاً إلى كشف أسباب غربته، وإلى إعلان أنّ الغربة لا تكون بسبب هجرة المكان، وإنما تينع متى فقدت الذات كرامتها وحرّيّتها.

واتّكاءً على ذلك، يخلص الجريري إلى تقرير حقيقة تقول إنّ الغربة -في بعدها المادّي- لا تكون في الفضاءات التي يُحتَرَم فيها الإنسان دون النظر إلى عرقه أو جنسه أو ثقافته، على حدّ وصفه لحادثة توقُّف السيارات بإحدى مدن هولندا لتفسح له المجال ليعبر الطريق: «الدّرب لك/ فاعبرْ/ وهذي الابتسامة (شفتها؟) واللّطف لك/ لا تعجبَنْ يا شنفرى/ .../ كلّ المدينة بانتظارك أن تمرّ/ وتحني الهامات لك». ولا يخفي الشاعر بكاءه، بل قلْ ضحكه من إهدار المتنبّي وقته بين مدح سيف الدولة وهجاء كافور الإخشيدي؛ دون أن يجرّب الترحُّل عنهما إلى حيث رحل هو، فيقول معاتباً إيّاه: «لكنّما لو نقت كأسك، ههنا، في ظلّ غيمة/ لبكيت جدّا/ مثلما أبكي على رجل يشظّي العمر/ يسكب روحه المنداح منه النّور/ في مشفر كافور/ والمغرور سيف الزّور».

وفي الوقت الذي تنغلق فيه دائرة غربة (الأنا) في أرض (الآخر) على حقيقة أنّها ليست نتيجةً حتميّة للترحّل في الجغرافيا، بل هي متّصلة بطبائع الناس وثقافاتهم، حيثما وجدوا في الأرض تنفتح دائرة الغربة الثانية، غربة (الآخر) في متخيَّل (الأنا)، لنكتشف فيها إقرار الشاعر بزيف تصوُّراتنا عن هذا (الآخر) التي لم يبرح فيها صفة الغريب، وينهب الشاعر إلى اعتبار أنّ غربة هذا الذي ليس من «بني أمّي» ليست طبيعةً فيه، بل نحن الذين اخترناها له وأضفيناها عليه. وبهذا، تعيد غربة الجريري تحيين تلك التصوّرات، وتعدّلها، فإذا الغريب الذي لجأ إليه الغرباء العرب هو من سينصفهم ويمنحهم عدالته، عبر تمكينهم من الإقامة الكريمة في أرضه، وفي هذا الشأن يخاطب الشنفرى قائلاً: «الغرباء مثلك، بانتظار عدالة الغرباء».

ومتى حاولنا توصيف الغربة في ديوان سعيد الجريري قلنا إنها نازعةٌ إلى بناء معنى لها مخالف للسائد من معانيها، عبر التحوّل من حال الانقطاع والإفراد اللذين وسما أحوالها الرائجة في الأدب إلى شكل جديد من أشكال الاتّصال والبعث في الجماعة؛ بعث الذات داخل فضاء بهيج، فضاء لا يملك فيه الشاعر إلّا أن يمجّد كرم ناسه وهدوء مناخاته، فـ«الصمت وحشيٌّ لنيذٌ ههنا/ والليل حتى الليل/ مجنون الهدوء».

# حياةٌ ضائعة في لوحة

إينانة الصالح

«السنة المفقودة» للأرجنتيني بيدرو ميرال (دار مسكيلياني، تونس، 2016، ترجمة: أشرف القرقني)، روايةٌ من الأدبِ اللاتيني، تجعلُ من مقولةِ أنّ الكِتاب يأخذُكَ في رحلةٍ إلى أماكن، لكأنك تطؤها في الحقيقة لا الخيال، وتتعرّف إلى كنهها وروائحها، صحيحةً كلّ الصحة، بل تتخطّى هنا إلى الإحساس ببرودتها ودفئها لتضرب نسائمها وجهك وأنت تعبرُ السّرد، فتعبُرها، وتستقرّك.

## التّفرّد

بفطرةٍ أو بقدرية، أو بهما معاً، تأخذ الحياة منحاها الخاصّ بعيداً عن التّسطُّح، وقد يغدو السّقوط هو مركز هنا التّصاعد الشاقولي نحو إبداع متفرّد، كان غائباً قبل تلك اللحظة، وهي، في روايتنا، لحظة سقوط خوان سالفاتييرّا عن ظهر ذاك الحصان المرَقّط، ليتبخّر مع السّقطة صوته، وتختفي معه الحياة بواجباتها الطبيعية، لتحُلّ أخرى غارقة في الصّمت في وسط الصّخب متحوّلة، بالتدريج، فيما بعد، إلى عزلةٍ تامّة، وحريّة من الأعباء والروتين، مركّبةً نسغاً كافياً




لإنهاء أربعة كيلومترات من اللفائف في لوحة واحدة، تجسّد سيرة حياةٍ كاملة، ربّما كان الصّوت لا يحتمل إيصالها.

تلك الحرّية المبطّنة بالتمرُّد، جعلت من حامِلها الرّافض لكلّ ظهور، مبتعداً عن الأضواء المزيّفة والشهرة، والنظريات النقديّة التي لا تقرب الصّحّة في غالبيّتها، ابتعدَ مُسلّحاً بصمته بعيداً عن الشروحات والمقارنات، من غياب الصوت إلى غيابه الفعليّ عن المحافل الفنّيّة، ذاك الغياب الذي استمدّ منه هالةً الغموض، وجعله يملك زمانه ومكانه ونظرته التشكيلية البعيدة عن التّأثّر بحريّة مطلقة في استخدام التقنيات واللون.

## واقعيّة التشكيل

بنَفَسٍ واحد، امتدّ على مدى ستّين عاماً. وبلا انقطاع، واصل سالفاتييرّا الرّسم على قماشٍ مختلِف المصدر وسيّئ، في بعض الأحيان، وبفُرشٍ من صنعه. بلا يأس، يخطّ رؤاه ويومياته، لكأنّه يرسم سيرته الذّاتية التي لم ينطق بها، بانطباعيّةٍ تعكس تأثير هنا الواقع عليه، بعد أن تعلّم تقنيات الرّسم الزّيتي على يد رسّام ألمانيّ فوضوي، يدعى هربرت هولت، باذلاً جهداً في التعرُّف إلى تجارب الفنّ التشكيلي في حضاراتٍ عدّة، وإلى تجارب فنّانين من مدارس مختلفة، وساعده في ذلك عمله في مكتب البريد، وارتياده المكتبة التي تعرّف فيها إلى زوجته، ووجود كوخ يعيش فيه فوضاه وهواجسه ومقتنياته التي شكّلت، في كثير من الأحيان، موديلاً يقدّمه في لوحاته. هكذا، شكّل خطّاً مغايراً لكلّ التجارب، متتبّعاً حدْسه وما تقع عليه عيناه، واعتباره إشارة قد ظهرت، وعليه التقاطها، وكانت تلك اللوحة تنساب، مذ بدايتها وحتى النهاية، كالنهر الذي يظهر أحياناً، ويختفي بضبابيّةٍ أحياناً أخرى، في خلفيّتها، والذي رافق سالفاتييرّا على



النّوام، بل خطف منه ابنته الوحيدة، ليُخيَّل إلى ناظر اللوحة أن لا نهايةَ لها. لكن، بالحدْس ذاته، شعَرَ الرّسام بموتٍ قريب، فجاءت لوحته الأخيرة جزءاً من الأولى لتُغلقَ الدّائرة بانتهائه، وتبدأ دورة هذه اللفائف في متحف رويل في أمستردام.

## رحلة البحث

اختيار الكاتب لميغيل، ابن سالفاتييرّا، ليأخذ دور الرّاوي منافساً على بطولة الرواية، أمرٌ مهمّ جداً في تكوين مشهدٍ حقيقي قريب، مفتوح الأبعاد، ما بين أن يكون مُنفعلاً أو فاعلاً، ليُقدّم الحقيقة دامغاً إيّاها بمشاهد من الناكرة.

هكنا، بموت سالفاتييرّا، تبدأ مرحلة جديدة ترسم أفقاً جديداً لحياة ميغيل الذي بدأ رحلة البحث عن لفافةٍ ضائعة، ليس لأجل إظهارٍ وجوديّ للعمل الكلّي، غير منقوص، بل كي لا يزيد هنا النّقص من غموض العمل وصاحبه، وتزداد الأسئلة والألق حوله، ذاك الذي جعل- بغير قصدٍ- من ابنه هارباً من رسومات والده الرائعة مقارنةً بخطوط أصابعه الطفولية، بل، أكثر من هنا، كان السّعي وراء ما قد خفِيَ من شخصية هذا الأب، سعياً للكشف عن ذاته الضائعة ليصل إلى الورقة البيضاء لتكون المكان الوحيد الفارغ والمخصّص له ليخطّ- بدوره- إنجازه.

ويبدو أن ميغيل كان لديه إصرار والده وحدْسه، فاستطاع تجاوز كلّ العثرات التي أعاقت طريقه، من المسافات الطويلة إلى البيروقراطية التي أنهكته وأخاه، ممّا أوصلَهُ إلى حقائق عجيبة عن الحقيقة الخفيّة لحياة والده الخاصّة، والحصول على أسراره التي عاشها، وهو الذي ما كان ليهتمّ بوجوده أحد، ولكن هنا الحضور للّفافة الضائعة كان نبشاً لماضي كائنٍ، عاش خارج الزمن، وغيابها عن المكان كان مقصوداً لضرورة غياب ماضي الشخص مع غيابه ليرقد بسلام، وهنا ما رُمّز إليه من خلال وجود النّهر الذي لا ينبغي أن يُعكَس مجراه.

## الزمن

بسردٍ ينمو على صفحات الرواية ولا يفارقها، استطاع الكاتب التّنقُّل ما بين الخطف خلفاً إلى اللحظة الآنيّة، بسلاسةٍ وخفّة، إنها عينٌ ثاقبة ترقب الحدث، وتبحث عن خيوطه، لتنتهي في الناكرة. يطلقنا الكاتب إلى الخلف لنستلّ من الأحداث ما يرتبط بإنجاز اللوحة، وأحداثاً أخرى عالقة في ناكرة ميغيل الابن بربطٍ سلس، مكرّساً التداعيات لإيصالنا إلى صورة كاملة عبر فسيفساء، تمتدّ حتى الصفحات الأخيرة، حيثُ «بدأ كلّ شيء يتسطّح بفعل الاندفاع الهائل لريح الزّمن».

## المرأة ظلّ وكثافة ضوئية

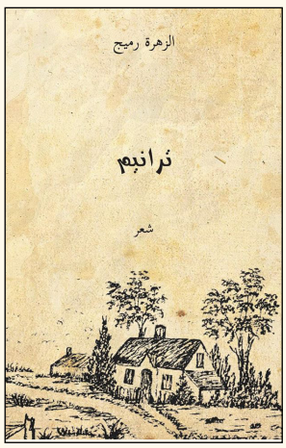
ينمو التشويق والمجاز ليورّطانا في واقعيّةِ التّشظّي في حال الغربة الناتيّة. وذلك بلغةٍ خامة، وتهكُّمٍ من البيروقراطية، وتحوُّل اللصوص الصغار إلى لصوص كبار، في مراكز قياديّة مهمّة، وبفكرة العنف الذي يظهر في الكائن البشريّ كمكوّن طبيعي، حالما تحيَّنَ الظرف الملائم، والعنف الآخر الذي يطال الطبيعة ليجعلها قاتلاً، والمدنيّة الرمادية التي هرب منها سالفاتييرّا نحو اللون والحياة..

# القصيدة لا تُكتَب مرَّتين

رشيد الخديري

يظلّ المبدع مخلصاً لنداء الشعر، رغم هجرته إلى محفل السرد، ذلك أن غواية القصيدة أَلَذُّ مقاماً، وجسراً للعبور الآمن نحو مختبر السرود. ويبدو أن هجرة الشاعر إلى الرواية أو القصّة أمر يشترك فيه الكثير من المبدعين، حتى باتت، في السنوات الأخيرة، «هجرة مشروعة». لكن، أن يتحوّل المبدع من مجال السرد إلى محفل القصيدة، فذلك أمر يدعو إلى الكثير من التقصّي والتأمّل. والروائية الزهرة رميج، اختارت العودة إلى الحضن الأوّل، من خلال منجَز شعري موسوم بـ«ترانيم» (مطبعة سليكي أخوين في طنجة، 2016)، وهي مغامرة تستدعي وقفة تأمُّل (أو وقفات) من أجل البحث في حيثيّات هذه الهجرة المعكوسة، ولعلّ هذا العمل الشعري يخفي وراءه ذاك التلعثم أو عثرات البداية، وقد حاولت الزهرة رميج، عبر المقدّمة التي دبّجتها، تقديم تبريرات إصداره، تقول: «لا شكّ في أن القرّاء الذين تعرّفوا إليّ بوصفي مبدعة في مجال السرد: قاصّة وروائية، سيفاجؤون بصدور هذا الديوان، وأن القرّاء الذين واكبوا نشري لبعض النصوص الشعرية، أوائل الألفية الثالثة، سيتساءلون لماذا لم أنشر هذا الديوان من قبل، وأنشره، الآن، بعدما تكرّس اسمي في مجال السرد!».

والواقع أن المبدعة الزهرة رميج، لم تستطع التحرّر من «لعنة» الشعر، رغم الإصدارات العديدة في مجالات القصّة، والرواية، والترجمة، فالشعر- بالنسبة إليها- حالة وجود،




تستمرّ مع الإنسان حتى في هجرته نحو أنواع إبداعية أخرى، ثم هناك سبب موضوعي يتجلّى في تساؤلات النقّاد والقرّاء حول «الكتاب الأوّل»، طالما أن المجموعة القصصية «أنين الماء» التي صدرت سنة 2003، «لا تعكس تعثّرات البداية التي يمرّ منها الكاتب عادةً»؛ أي أن التجربة الأولى للكاتبة جاءت تجربة مكتملة وخالية من أيّ تعثّر للبدايات، وأن ما تؤكّد عليه الزهرة رميج هو هذا الحرص على الانكتاب شعراً، والتخلّص- تدريجياً- من نداء السرد، ومع ذلك، لابدّ لنا من التساؤل: لماذا هذا الديوان الآن؟ سؤال كهذا نجد له جواباً من خلال ما قالته: «إني، بنشري لهذا الديوان، أكون- من جهة- قد حرّرت نفسي من حالة الصراع التي عشتها منذ صدور مجموعتي القصصية الأولى، وحسمت تردّدي، ومن جهة أخرى- وهذا هو الأهمّ- أكون قد أجبت عن تلك التساؤلات المطروحة من طرف بعض النقّاد، بالكشف عن كتابي الأوّل الذي يحمل ملامح طفولتي الإبداعية وتعثّراتي الأولى، وأضأت للقارئ الكريم أول خطوة خطوتها في طريق الإبداع، لتكتمل أمامه صورة المسار الذي قطعته تجربتي الإبداعية، منذ البداية حتى الآن»، هو حلم مؤجّل، إذن، وتحقّق عبر هذه المتتاليات النصّية، وكشف جانباً خفيّاً من سيرة غير مكتملة للمبدعة، وكأن هناك بحثاً عن «الكمال» الإبداعي، من خلال لملمة شتات الذاكرة والعودة إلى السراديب السفلى للذات، واللافت- أيضاً- في هذه التجربة، هو المقدّمة التي أعتبرها عتبة أساسية لفهم العمل الشعري، فضلاً عن الشروح والتفسيرات والتواريخ التي ذيّلت بها بعض القصائد، إننا، هنا، أمام زمنين: زمن الكتابة، وهو- تحديداً- مرحلة التسعينيات ونهاية الألفية الثالثة، وهي مرحلة تعني الشيء الكثير للشاعرة، حيث هناك زخم هائل من الأحداث: الشخصية، والوطنية، والعربية، والدولية، وتمّ تجسيدها في القسم الأوّل من الديوان المعنون بـ«ترانيم للوطن»، وهي إحالات/ إضاءات، الهدف منها وضع القارئ/ المتلقّي في السياق التاريخي للكثير من القصائد، ثم زمن إصدار الديوان، وهو سنة 2016، وهي فترة متباعدة، زمنياً وإبداعياً، مما يعكس هذا التردّد الذي أعلنت عنه الشاعرة أكثر من مرّة في أثناء التقديم، فهي تعي، تماماً، أن هذه التجربة الشعرية مغامرة، وبدون شكّ، ستخلّف أمواجاً عاتية من النقد، لا سيّما أن الزهرة رميج قد حرصت على ترك

النصوص كما كتبت في البداية، ولم تسْعَ لإعادة صياغتها من جديد، أن «القصيدة لا تكتب مرّتين، لها شرارتها الأولى، وزمنها النفسي، وشحنتها العاطفية التي تمنحها لغتها الشعرية، وصورها ورموزها، وكلّ ما يشكّل خصوصيّتها الفنّيّة. كما أن الشاعرة ليست من عشّاق التصنّع في الشعر»، وهي، بذلك، تضع القارئ/ المتلقّي في الصورة الحقيقية، بدون تصنّع أو تشذيب، وعليه أن يقبل العمل كما هو: في نسخته الأصلية، وفي نشأته الأولى، وفي مختلف السياقات: التاريخية، والنفسية، والجمالية التي أنتجته.

لنقل: إن الشاعرة، وهي تخوض تجربتها الأولى شعراً، حرصت على تقسيم الديوان إلى أربعة مفاصل/ ترانيم، وكلّ قسم مستقلّ عن الآخر. طبعاً، هناك خيوط ترتق التصورات والرؤى، وإن كانت مفصولة، بعضها عن بعض، على المستوى التيماتي البنائي، فالقسم الأوّل تطبّع بسِمة شعرية الهتاف والاحتجاج الذي ميّز- عادة- تجارب شعراء السبعينيات، بحيث بدت الشاعرة أكثر التزاماً بالقضايا الإنسانية، فهي قومية عربية، كما في قولها: «بغداد تحترق/ نيران الهمجية تسّاقط/ وابلاً أسود/ أقسم هولاكو ألا يغمض جفنه/ يظلّ يرقب بغداد/ كلّما أينع الرأس/ هوى السيف يقتلع جذره...» (قصيدة: بغداد تحترق)، وعلى هذا المنوال، نسجت أغلب قصائد القسم الأوّل؛ أي أن الشاعرة لم تتحرّر من شعرية الاحتجاج والهتاف والالتزام السارتري تجاه القضايا: العربية، والوطنية، والكونية. في الترانيم الموالية، خفت- نسبياً- هذا المدّ الهتافي، وتمّ الاحتفاء بالحبّ والشعر والألم، وبدت الشاعرة غنائية حالمة، رغم ما يغلّف القصائد من ألم ودرامية.

تقول في قصيدة «تلاقي»: «واعجبي/ أيا عقداً من ذهب/ كيف اقتفيت آثار قدمي/ وما عرفتني/ إلا غضّاً طريّا؟/ كيف تعرَّفت من جديد علي/ بعدما انفرطت حباتك مني؟...»، هكذا، تأتي المتتاليات النصّيّة ضاجّة بحرقة الذات وانكساراتها. و- عكس القسم المخصّص للوطن- في الأقسام الأخرى من الديوان، جنحت الشاعرة إلى مساءلة سراديب الذات، محقّقةً طباق الأمل والألم، فصارت الذاكرة منفى وملاذاً تلتجئ إليه. كلّما ضاقت بها الطرق والمسالك. هناك الإحساس بالخيبة والمرارة، بهزائم صغيرة على هامش الحياة، تقول: «وفجأة/ تجرّعت كأس الكؤوس مرارةً/ أذهلتني/ دوّختني/ تهت في سراديب الوجود/ وفي عبث السؤال/ ابتلعني اليمّ/ تقاذفتني أمواجه...» (رقصة الجحيم). ثمّة تداخل بين ما هو إبداعي شعري وما هو شخصي ذاتي، هي أجنحة الموت ترفرف كلّ مرّة بين أشجار الحياة (موت الزوج، موت الأم، هجرة الأخ إلى إيطاليا...)؛ ما ينبئ عن أن هذا العمل الشعري هو سيرة غير مكتملة، و- ربّما- لم يسعف السرد الشاعرة في قول كلّ شيء وكتابة كلّ شيء، وتوازياً مع ذلك- ربّما- للشعر قدرة على تتمّة السيرة التي لم تُكتب بعد.

«ترانيم» أو قصائد المبدعة الزهرة رميج، تعكس- بجلاء- البدايات الأولى، وهي بصدد تحرير نفسها من هَمّ شعري، ظلّ، لسنوات، في كوّة منسيّة من ذاكرة الشاعرة، وفي هذا التحرّر مغامرة كبيرة نحو استعادة جزء من الذاكرة، ومحاولة لملمة شتاتها، في قالب مرآويّ، يكشف بكاء روح، ويقدّم للقارئ شرفة أخرى، نطلّ، من خلالها، على عوالم الكتابة عند هذه الروائية، والقاصّة، والشاعرة. والمؤكّد، في ضوء هذه الانعطافات، أن الديوان سيخلّف زوبعة في الوسط الثقافي والوسط النقدي، وتجدر الإشارة، في الأخير، إلى أن الزهرة رميج قاصّة وروائية ومترجمة وشاعرة، صدر لها: «أنين الماء، 2003»، و«نجمة الصباح، سنة 2006»، و«أخاديد الأسوار، سنة 2007»، و«عندما يومض البرق، سنة 2008»، و«عزوزة، 2010»، و«الناجون، 2012»، و«أريج الليل، 2013»، و«الغول الذي يلتهم نفسه، 2013»، و«الشبرق، 2014»، و«صخرة سيزيف، 2015»، و«عيون تحدق في العتمة، حوارات حول الكتابة والحياة، 2015».



قد يجوز من منظور أنثروبولوجي عام اختزال أثر وسائط الاتصال الحديثة في ما أتاحته من سلطان على الأبعاد الأربعة للفضاء التي تحتوي حركة الإنسان؛ فالتحكم في المكان - بأبعاده الثلاثة - وفي الزمان - وهو البعد الرابع - قد أصبح المعيار في تفاضل كلّ ما يتاح من وسائط تقنية حديثة، ومن ثَمّ تغيّرت ماهية المكان في وجهيْه: من حيث هو فضاء تتحدّد به حركتنا ومن حيث هو وعاء يستوعب أشياءنا، وأصبحت المشابك الإلكترونية تكتنز بمحتويات سمعية وبصرية لا تقدر المخزنات التقليدية على احتواء اليسير اليسير منها، وباكتساب القدرة على التحكّم في المكان والزمان نشأ إطار تواصليّ جديد، هو المحدّد والمتحكّم في المنظومة القيمية الكونية بإطلاق.

# الحياة الافتراضية في الفضاء الاتّصالي الجديد

حسين السوداني

إنّ الزمن الذي ظَلّ في إدراك الإنسان بمثابة إطار هلاميّ للحياة هو اليوم موضوع تجزئة لا تكاد تتناهى1، وقد بلغ الأمر من التجزئة ما يجعل الوحدة الزمنية الصغرى من المادة ومن الزمان لا تدركان بالحواسّ، فغدونا أقرب إلى القول بأن عمليتين متتاليتين في الواقع هما في الإدراك كالمتزامنتين، والمثال الأبسط لذلك هو البريد الإلكتروني الذي يبدو كأنّ لحظتيْ إرساله وتلقيه متزامنتان، بل إنّ من شركات الاتصالات ما راهن على هذه القياسية في الإرسال على نحو ما سعت إليه شركة «بلاك بيري» لإقناع عملائها حين ظهرت. وانتهى الأمر إلى كثافة المحتوى في حِواءَيْ الزمان والمكان. فآل الأمر إلى إطار اتصاليّ متسارع من جهة، مكتنز من جهة ثانية. وتجسّد الأمر في مقارنة ماضي التواصل الإنساني براهنه في أنّ يوماً بمثابة آلاف القرون مما كان الناس يعدّون كما أنّ شريحة إلكترونية واحدة تقدر على حمل مليارات المرات مما تحوي المكتبات التقليدية.

لقد تجلّت استجابة الإنسان لهذه الملابسات الوجودية في سمة السرعة التي غدت حركة الإنسان في الوجود تحتكم إليها، وبمقتضى ذلك يصرّف الإنسان علاقاته على غير ما كانت تتم عليه الأمور في منظومة الحياة التقليدية من هدوء ودَعَةٍ. ولكن الأهمّ في ملابسات التواصل الحديثة أنّ تحييد عنصريْ المكان والزمان يشهد ذروته في منظومة التواصل التي غدت الوسائط التقنية الحديثة تتيحها. فالتواصل الذي يتم عبر هذه الوسائط



الاكترونية هو في بعض الإحصائيات أضعاف ما يتمّ بشكل تقليديّ، على أنّ ذلك قد لا يتمّ بحكم إكراهات واقعية وإنما بتفضيل تلقائي يحتكم إلى أسباب نفسية، لا غير.

لذلك غدا مصطلح «الواقع الافتراضي» بديلاً شائعاً عن مصطلح الواقع كما استقر في المتصوّرات التقليدية. وهو أمر يقتضي تجديد الإطار النظريّ الذي رسخته التصوّرات التقليدية في العلوم المهتمة بالتواصل مثل اللسانيات والسيميولوجيا، وكذلك النظريات النقدية المتعلّقة بعلوم الخطاب بشكل عامّ، فهذه النظريات تأسست متعلّقة بخطابات تحتويها شبكة تواصل تقليدية ولا تستجيب لمقتضيات ظروف إنتاج نصوص تحققت في الإطار التواصليّ الراهن. والأكيد أنّ استقراء خصائص شبكة التواصل في السياق الافتراضي يمكن أن توضح للباحث طوارئ الإطار الاتصالي الجديد وخصائصه.

تتمثل أركان عملية التواصل عموماً من ستة أركان هي الباث والمتلقّي والرسالة وقناة التواصل وسَنن التواصل والسياق، فالباث والمتلقّي هما طرفان لا تتضح خصائص كلّ منهما لمخاطَبه إلّا من خلال ما يبوح به وعبر ما يتوافر من قرائن يستعين بها في استقراء ملامح الآخر الغائب. لذلك تتحقّق لدى طرفيْ الخطاب وبتراكم القرائن صورةٌ ذهنية للقرين هي التي تحدّد شخصيته الافتراضية بكلّ ما يكون لها من ملامح ينشئها سير المحاورة إنشاءً، فيبنيها المخاطِب ولا يفتأ يتعهدها بالترميم والتعديل والتشذيب دون انقطاع لأن لكلّ محاورةٍ استراتيجيةً وأهدافاً غير مستقرة، على أنّ هنا التعهُّد والتجدُّد لا يُطلب فيه إلّا الانسجام الخطابي لا الواقعي، لكأنّ كلا المتحاوريْن كائنان من لغة وورق لا غير. وحتى إن تجاوز الأمر اللّغةَ إلى الصورة فإنّ ما ينقله المخاطِب من الصور قد لا يكون حقيقته وإنما هو خلاصة أنشأتها برمجيات معالجة الصور. وعبر الغيب والغياب ينشأ دفق عاطفيّ يتضاعف غالباً وينتكس في أحيانٍ قليلة، هو يتضاعف لأن الآخر يتراءى بما يُراد منه لا بما هو هو.

على هذا النحو تتحدّد ملامح الباث والمتلقّي غيابياً، وبالتخييل تنشأ بينهما مساحة وجدانية غامضة مبنية على معنييْ الحنين والانتظار، فملامح هذا الغائب ليست نهائية، وقد تتهشم كلّ الانتظارات والتصوّرات في أوّل لقاء خارج المساحة الافتراضية، فلذلك ربما لجأ كلا المتخاطبيْن إلى إرجاء اللقاء تمسكاً بصورة أنشأها إنشاءً وأرادها حيّة متغيّرة يؤْثرها على صورة حقيقة قد لا يسع خياله الجامح أن يقنع بها، فالذي أَلِف أن يتخذ له من نسج هواه إلفاً قد لا يجد له بين صور الواقع مستقَراً.

إنّ انقياد التواصل لحركة الشوق يجعل هذا الآخر الغائب عبر العالم الافتراضي موضوعاً في ذاته، فهو دائرة المعنى ومستقَرُّ القصد، فكلما ضاق المرء بما يتيحه الفضاء العموميّ من منظومة علاقات كان الانكفاء على الذات ومحاورة العالم من كوّة افتراضية في حاسوب أو هاتف أو لوح إلكترونيّ، وبهذا العالم الافتراضيّ يندمج المرء في جُوّانية متضاعفة تؤول به إلى الانكفاء على نفسه فيكف عن سكنى العالم ليصبح هو نفسه سكناً للعالم، وفي ذلك ضرب من إدانة الفضاء العمومي والاحتجاج على فراغه من المعنى. ويتقابل ذلك مع العالم الافتراضيّ الذي يتم إنشاؤه؛ فإنّ مُنشئه هو واضع قيمه وهو حارسها، فإن شاركه فيها أحد فقرينه على الطرف الآخر من الغيب الممتد في هذا العالم، وعلى ذلك النحو تكتسح مساحة الجوانية حيّز البرانية، وينخرط المرء في سرديّة لها منطقها المخصوص، فيكون بمثابة مؤلف رواية هو بطلها وقارئها الوحيد، بل الويل له إن أطلع غيره على بعض تفاصيلها، وحتى شركاؤه فيها ينبغي أن لا يعرفوا منها إلّا بمقدار.

والغريب أنّ الانخراط في هذا العالم الافتراضي يؤول إلى ضرب من التداعي والتوالد في المشاعر والأحداث ومنظومة العلاقات. ذلك أنّ النسق التواصليّ ينشئ منظومته القيمية الخاصة، فهو اختلاط دون محارم، فينقاد لأقصى الحرّية إذ الفضاء الافتراضيّ ملجأ من ضوابط الواقع ومن لحظات ضيقه، على أنّ ما ينشأ فيه من قيم قد ينتهي إلى أعلى درجات الانضباط والانغلاق.

في ضوء ذلك يتحرك التواصل



الافتراضي في سياق ذهنيّ ذي طبيعة مخصوصة، فعبر عملية التواصل يتحقّق السياق بشكل متنام، بمقتضاه ترتسم صورة أطراف التواصُل وتتعزز الثقة أو تهتزّ، ناهيك عن أن الذهن يتوجه بكليته إلى عملية التواصل فلا يشاركه في الخارج شيء يشتت تركيزه أو يفسد صفاءه، لذلك تجد المتحاورين يلتزمون عبر الوسائط الإلكترونية بحوارية تنسجم والوسائط التي تشتغل وفق خصائص تقنية تدعم التبادل في المحاورة لا التوازي، وبحسب المصطلح التداولي يكون المتخاطبان ممتثليْن لأعلى درجات التعاون حتى إن كان المحتوى متوتراً، فللتقنية خصائصها التي ينعن لها الجميع.

ومن غريب ما يترجم الحميمية التي ينطوي عليها تواصل الفضاء الافتراضيّ أنّ المتحاورين كثيراً ما يستعيضون عن التواصل الحقيقي التقليدي بمحاورة عبر الوسائط الإلكترونية تمتد لأضعاف الزمن الواقعي، فكأن المتصل يضع مخاطبه في ركن ليس له أن يبرحه، إذ ليس له إلّا أن يستمع إليه ويتلقى مضمون خطابه مع ما قد تضفيه عليه الخلوة وتوابعها من جرس الصوت ومسالك المراوغة والاستدراج. ويبدو أن الأمر لم يعد مجرّد خيار وإنما هو واقع ذُلّلت له التقانة نفسها، فمن ذلك ما أصبح متداولاً من تشبيك وسائل النقل الخاصة والعامة بكلّ ما له علاقة بالاتصال الإلكترونيّ سلكياً أو لا سلكياً، فقد يغادر المرء جليسه قاطعاً للمحاورة رافضاً استمرارها، ولكنه ما إن يتركه حتى يجدّد الاتصال به لكن عبر برنامج في وسيط إلكترونيّ، فتمتدّ المحاورة أضعاف امتدادها في الواقع العينيّ، فعبر الوسائط الإلكترونية يكفّ أثر مشوشات الذهن مما تلتقطه الحواسّ ويشتت الذهن، وفي أحيان كثيرة يغرق المحاور في غيبية أقوى من كلّ حضور لكأنه يخاطب ذاته لا غيره.

إن أشياء كثيرة أضيفت إلى الإنسان ثم استقرّت في حياته كالجزء منه، فقد ظلّت الساعة اليدوية إلى زمن قريب أحد أهم الأشياء التي يستعين بها الإنسان ليرتب حياته وينظم حركته وأشياء عالمه، وبالوظيفة الجمالية التي أضيفت إلى الساعة غدت كالجزء من الإنسان، واليوم ها إنّ أشياء لا تُحصى تضاف إلى الإنسان أو يضاف إليها حتى أصبحت الحياة لا تتصور دونها. والمثال الأوضح لهذا هو إنترنت



الأشياء (Internet of Things: IOT)، فالجسد اليوم غدت له بحكم الوسائط الاكترونية ماهية وجمالية مخصوصة، ولذلك نقدّر أن النظر في الإنسان والإنسانيّ يقتضي أن تؤخذ ثلاثة أشياء بعين الاعتبار؛ أما الاعتبار الأوّل فيتمثل في أنّ مفهوم الشيئية نفسه بحاجة إلى إعادة نظر، فالذكاء لم يعد قصراً على الإنسان، وإنما تجدّد تعريفه، فغدت الأشياء نفسها ذكية بالمعنى الأحدث للذكاء، وآل الأمر إلى ضرب من التداخل بين الإنسان وما صنع، فالكثير من الوظائف العليا للإنسان أصبح يشتغل متضافراً مع شرائح إلكترونية تزرع في الجسم الإنسانيّ، حتى إنّ الناكرة نفسها أصبحت تتحرّك بمثيرات أو محفزات إلكترونية، وحتى العمليات الحسابية الأبسط صار يعوّل فيها على الحاسبة لا على النهن الذي كان يُروَّض بالتحفيظ ثم بالمران والمراس.

وأما الاعتبار الثاني فإنّ المنظومة التواصلية الراهنة فرضت إطاراً قيمياً ونفسياً، أساسه اعتماد ثالو ث الأيسر والأسرع والأخفّ (Easy, Fast and Light). هنا الثالو ث التجاريّ النَّسب هو ما يقوّض الحميمي الهادئ في الإنسان. فاليومُ في هذه الحياة المعاصرة مقداره قرونٌ مما كان سلفنا يعدون.

وهذا التسارع في الحياة لم يربك منظومة القيم وحدها وإنما أربك اللّغة نفسها، والتغيّرات التي كان طروؤها على اللّغة يستغرق عقوداً أو قروناً من حياة المتكلمين أصبحت تحصل خلال اليسير اليسير من الوقت، ولقد تجلّى ذلك في كلّ المستويات اللّغوية: ما كان منها يومياً مشتركاً وما كان منها إبداعياً خاصاً. والغريب أننا لا نجد إزاء ذلك تطوّراً في المنظومة النقدية التي تواكب الإبداع، فالأكيد أنّ المنظومة النقدية التقليدية هي منظومة تناسب إطارها اللّغويّ المخصوص، في حين أنّ النصّ المعاصر يستجيب لشروط إنتاج تستدعي منظومة نقدية جديدة.

وتقديرنا أنّ مفهوم النقد نفسه بحاجة إلى تطوير، فالأطر التواصلية الحديثة تقتضي نظرية سيميولوجية عامة تأخذ بعين الاعتبار ثلاثة أمور: أولها الثورة المتحققة في راهن الواقع الاتصالي، والثاني هو ما طرأ على شبكة التواصل التقليدية من عوامل ومعطيات متسارعة، والثالث هو فهم الإطار التقنيّ الحاضن للّغة والمتحكّم في إمكانات التواصل.

ما الأدب؟.. هنا السؤال التعريفي الشاغل يبدو سؤالاً سطحياً، أو كما يُقال «قُتِلَ بحثاً»، لكن الحقيقة ليست كذلك تماماً. فقد حضرت مؤخراً مناسبة كان بطلاها شاعرين ينظمان الشعر بالعامية المصرية، وكلاهما له شهرة معقولة في هذا الميدان، ولكن بعد أن انتهت هذه الجلسة الشعرية لاحظت تفاوتاً في ردود الفعل بين الزملاء، وكلهم من الأكاديميين دارسي الأدب، ولهم باعٌ كبير في النقد. كانت ردود الفعل هذه على طرفي النقيض؛ ففريق أعلى من شأن شاعر فيما وصفه الفريق الآخر بأنه ليس شاعراً على الإطلاق، وأن الشاعر الثاني هو الشاعر الحقيقي، وكان الفريق الأول قد وصف شعره بالتواضع.

# هل أصبح الأدب سلعة؟

د.حسين محمود

شيء من هذا حدث أيضاً عندما دافع ناقد عربي كبير عن أداء مغنٍ شعبي رأى في أغنياته الميلودرامية فلسفة إنسانية لم تستطع الأغنية «الراقية» الوصول إليها.

هذا الأمر جعلني أفكّر وأتأمل في ذلك السؤال الشهير الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، وجاء عنواناً على كتاب له، وهو «ما الأدب»، والذي ترجمه محمد غنيمي هلال في بداية ستينيات القرن العشرين، ولابد أن هذه الدراسة التي وضعها سارتر في أربعينيات القرن العشرين ونشرتها جاليمار بعد ذلك في كتاب بعنوان «Qu'est-ce que la littérature?» عام 1948 بعد أن نشر للمرّة الأولى في المجلة التي كان يرأس سارتر تحريرها، وهي «الأزمنة الحديثة»، ودخلت ضمن كتبه التي جعل لها عنواناً وجودياً عاماً هو «مواقف»، والذي يترجم كنه الشخصية عند الوجوديين. هذا الكتاب المهم يفترض أنه يقدّم إجابة عن أسئلة مهمة تبدأ بالسؤال «ما الأدب؟» ثم تحاول الإجابة عن أسئلة من نوع «ما الكتابة؟» و«لماذا نكتب؟» و«لمن نكتب؟» ثم يخلص إلى النتيجة الوجودية المحقّقة للكاتب كفرد في ما سماه الفيلسوف الفرنسي تحت عنوان «موقف الكاتب».

وأول ما أثارني في كلام سارتر عن الشعر هو التفرقة بين الفنون المختلفة، ورغم أن «فنّ» الأدب مشهور سواء عند العرب أو عند الغرب، إلّا أن سارتر يؤكّد أنه لا يوجد أي تناظر بين الفنون المختلفة، فلا يتساوى الفَنّ التشكيلي مع الموسيقى ولا مع الأدب، ولكن لكلّ منهم أدواته. فالألوان التي يُعبّر بها الرسام عن فَنّه لا يمكن أن تحيل إلى كلمات، رغم أن «عوام» الفنّانين يحبون الكلام عن لوحاتهم، وكذلك الحال عن «عوام» الأدباء الذين يحبون الكلام عن اللوحات، ولكن الألوان لا تستطيع أن تحيل إلى معانٍ خارجها، والمعاني هي مجال اهتمام الكاتب وحده، لأنه هو الذي يستطيع صوغ المعاني في كلمات. ثم، وهذا هو المهم، يفرّق سارتر بين الأديب الذي يستخدم الكلام للتعبير عن المعاني، والشاعر، ويخلص إلى أن الشاعر لا يستخدم الكلمات، ولكنه يخدمها. يقول سارتر «فالشعراء قوم يترفعون باللّغة عن أن تكون نفعيّة. وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتمّ إلّا بواسطة اللّغة واستخدامها أداة. فليس لنا إذن أن نتصوّر أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها».

ثم يعقد سارتر مقارنة سريعة بين الشاعر والناثر وعلاقتهما بالكلمة، فيرى أن «الناثر دائماً وراء كلماته، متجاوز لها، ليقرب دائماً من غايته»، أمّا الشاعر فهو «دون هذه الكلمات، لأنها غايته». والناثر، على نحو ما عند كبار القصاصين خادمة طيّعة، ولكنها وفقاً لرأي سارتر ليست كذلك بالنسبة للشاعر، فهي «عصية، أبيّة المراس، لا تزال على حالتها الوحشيّة، لم تستأنس بعد».

ثم يتعمّق سارتر أكثر وأكثر في شرح موقف الشاعر من الكلمات حتى نتصور في النهاية أنها كيانات وأرواح تولد لدى الشاعر وتنمو وتكبر وتموت، ويبادلها مشاعر الحبّ والكراهية والرغبة ويعيش معها المغامرة. والشاعر في كلّ هذا خارج إطار الكلمة، لأنها كيان مستقلّ عن كيانه.

والحقيقة أن سارتر بهذا التقديم للشعر ووضعه في خانة وحيدة مختلفة عن باقي الأدباء، يفصله في الوقت نفسه عن سائر الفنون الأخرى من رسم ونحت وموسيقى وخلافه. وهذه المحاولة كان القصد منها إخراج الشعر من فكرة «الالتزام» في الأدب، فهو أدب غير ملتزم، لا بقوانين فَنّ الشعر نفسها، ولا بقضايا سياسية أو اجتماعية.

هل يبرّر هذا التناقض الشديد في «نقد» الشعر، ويجعل شاعراً واحداً في نظر البعض عظيماً وفي نظر البعض الآخر ضحلاً؟ وهل الالتزام نقيصة عند الشاعر، عندما يسير وراء السائر ويقول بما يقوله غيره، حتى وإن قاله بصورة أروع؟ وهل الانفلات من الالتزام الفَنّي يعني أيضاً انفلاتاً أخلاقياً وسياسياً واجتماعياً؟

إن الأصول الجمالية للشعر في النقد الغربي وفي النقد العربي تجعل الاستمتاع بالفَنّ شرطاً أساسياً لاعتباره منتجاً قابلاً للاستهلاك، فهل أصبح الشعر قضية استهلاكية مثل أي سلعة أخرى في «السوق»، تتساوى فيها جمالية هاتف جوال مع قصيدة فاجعة مدرارة للدمع، مع أغنية «مسطولة» لمغنٍ شعبي اكتشف فجأة أنه «شاخ» فراح يصرخ «أنا مش أنا»؟ أم أن هذه الأصول الجمالية تضع للمحاسن شروطاً أخرى؟

يبدو سؤال «ما الأدب؟» أكثر وعورة من الطرح البسيط للثنائيات الخطية السانجة على شاكلة حرّيّة/ التزام أو جيد/ ضحل، أو محاكاة/ ابتكار، وهو في الوقت نفسه يُعيد مناقشة فكرة «الإبداع» التي استمسك بها البعض سلاحاً للفتك ببعض آخر. هل يحسن أن نضع نقطة على كلّ ما طرح في نظرية الأدب ونبدأ في إعادة صياغة مجمل تاريخ النقد انطلاقاً من السؤال الجوهري الذي أطلقه سارتر، والذي ربما كان الهدف الأول لكلّ نظريات النقد الأدبي (والفَنّي ربما)؟. أبادر بالتأكيد على ضرورة ووجوب أن نبدأ القراءة من جديد واضعين نصب أعيننا أن «الأدب» في أزمة. الفَنّ في أزمة. الشعر في أزمة. النقد في أزمة. التلقي في أزمة. وفي جو الأزمات التي يعيشها الإنسان المعاصر لا يحسن الاكتفاء بالتنكير وإنما لابد من التفكير أيضاً، حتى لو أدى ذلك إلى هدم الأصول المستقرة في الأدب والنقد، وإعادة بنائهما من جديد، لكي يخدما الإنسان ولا يستخدمانه.



«أحبار على ورق» من أعمال الشاعر ادونيس

قد نتفق أو نختلف كثيراً مع المخرج والمؤلّف محمد دياب، لكن هناك أمرين عنه لا خلاف حولهما. الأول هو أدبه الشديد، هنا رجل مهنّب يتعامل مع الجميع باحترام ولا يُثير أيّ مشكلات. أما الأمر الثاني فهو أن وجود فيلمه الروائي الثاني «اشتباك» في افتتاح مسابقة «نظرة ما» في مهرجان «كان» السينمائي الدولي (2016)، هو إنجاز كبير ونجاح للسينما العربية يستحق الإشادة على الرغم من خروجه من المنافسة دون تتويج. خلال المهرجان نال الفيلم إشادات عديدة عربية وعالمية، لكن صاحبه تعرّض أيضاً لبعض الهجوم في مصر.

خلال أيام «كان»، وعلى مقهى روما المقابل لقصر المهرجان، كان هذا الحوار الذي استمرّ قرابة الساعة، تحدّث فيها دياب عن تفاصيل صناعة الفيلم وموقفه السياسي، وعن الأزمات التي تحرّكت بعد ساعات من عرض الفيلم في المهرجان الأكبر في العالم.

# محمد دياب:

# واجهت خوفي الشخصي في «اشتباك»

حاوره في كان- أحمد شوقي

فيلمك الماضي «678» عُرض قبل ست سنوات. هنا زمن كبير بالنسبة لمخرج نجح فيلمه الأول نقدياً وجماهيرياً كي ينتظر عمله الثاني.. لماذا كان الانتظار؟

- هي خمس سنوات ونصف السنة بالضبط، حسبتها بدقة وكنت في كل يوم راغباً في أن أصنع الفيلم الثاني. أنا مؤلّف ومخرج، بإمكاني عندما أكتب سيناريو لمخرج آخر أن أقوم ببعض المواءمة، لكن عندما أخرج لا يمكن أن أصنع فيلماً إلّا وأنا راض عنه مئة بالمئة. خلال فترة الانتظار كتبتُ سيناريو فيلمين هما «ديكور» و«الجزيرة 2»، كنت جزءاً من مشروعي «18 يوم» و«تحرير 2011: الطيب والشرس والسياسي»، لكن كان عليّ أن أنتظر حتى أجد مشروعاً يقنعني بأن يكون فيلمي الثاني.

لا تنسَ أيضا أن هذه السنوات الخمس- تحديداً- مرّت علينا بسرعة هائلة، لم أشعر إلّا ونحن في نهاية 2013 عندما عُرِض على شقيقي خالد فكرة «اشتباك»، لنبدأ كتابة السيناريو وتحضير المشروع، الذي أزعم أن طول فترة الإعداد له جاء في مصلحته. الانتظار بالتأكيد كان مؤلماً، خاصة أنني كما قُلت كنت ناجحاً بما يسهّل مشروعي الثاني، لكنني سعيد بأني كبحت جماح نفسي حتى صنعت فيلماً لا أحمل أي شكوك حياله، فيلماً أعتبره خطوة للأمام بعد «678».

«اشتباك» فيلم شجاع حتى لو كان ظاهرياً ينتهج الحياد، لأنه ببساطة لن يرضي أحداً. كل من ينتمي لمعسكر مما يحدث في مصر سيجدك تنحاز للطرف الآخر. لماذا اخترت هذا المدخل للتعامل مع الوضع السياسي؟

- في البداية أريد أن أشكرك على هذا السؤال، لأني قرأت منذ قليل ما كتبه ناقد عربي يتهم صنّاع السينما العرب بافتقاد الشجاعة تطبيقاً على فيلمي. تقديري أنه لا يعرف جيداً ماذا يحدث في مصر. هنا ليس فيلماً ثورياً أو يدعي امتلاك توجّه سياسي، ولا يدعو للخروج في ثورة ولا القيام بأي شيء بخلاف البحث عن إنسانية البشر. أرى أن هذه شجاعة لأنك لو صنعت فيلماً صاحب توجّه سياسي واضح ستكون متأكداً من أن هناك من سيدعمونك. ومن يكرهونك بسببه قطعاً. بينما عندما تحاول أنسنة الجميع لن تجد من يتحمّس لما تقوله. رهاني أن هناك من سيصلهم شعوري ويتعاطفون مع خطاب الفيلم حتى لو كانوا أصحاب توجّهات، لكني بالتأكيد أعلم أنه فيلم لن يرضي طرفاً بعينه، لا الثوار ولا التيارات الإسلامية ولا مؤيدي الجيش.

في حالات الانقسام المجتمعي تتحوّل الأنسنة دائماً لجريمة. ربما بعد عشر سنوات يصير فيلم مثل «اشتباك» عادياً، لكن في اللحظة الراهنة هناك مخاطرة في تقديمه. لا أتحدّث بالمناسبة عن الدولة وإنما عن البشر من أصحاب الآراء والتوجّهات. لكن شعوري ومعي كل من عمل في الفيلم وتحمّس له أن تلك هي لحظة الوقوف والدعوة للأنسنة، لا أن نفعلها بأثر رجعي بعدما تهدأ الأوضاع.

قد أتفق معك في ما يتعلّق بالإسلاميين ومؤيدي الجيش، لكن لماذا تزعم أن فيلمك قد يزعج الثوار بينما لم يتضمن أي لوم لهم، بل يكاد يخلو من الشخصيات الثورية؟

- أتفق مع ما تقوله بالمناسبة، لكني سأروي لك ما حدث بالفعل مع صديقين




لي من كبار المنخرطين في الثورة، كانا متحمسين للمشروع حتى قرآ السيناريو فغضبا وقالا إنهما سيقاطعان الفيلم لأنه ضد الثوار، وعندما سألت عن سبب هذا الرأي قالا إن الفيلم يتجاهل وجودهم وتأثيرهم.

هذا ما حدث بالفعل، لكن دفاعي الخاص هو أن الثوار مُمثّلين في الفيلم. الشخصيات- وبغض النظر عن انحيازاتهم السياسية- كثير منهم شخصيات ثورية تروي خلال الأحداث مشاركتها في ثورة يناير، ثم انقسموا كما حدث على أرض الواقع. مجدّداً عندما نهدأ ونناقش الأمور تصبح أكثر وضوحاً، لكن وسط الانقسام من لن يجد رأيه ماثلاً على الشاشة سيغضب، بما في ذلك الثوار.

ننتقل لتفاصيل الصنعة في «اشتباك»، ونبدأ بالسيناريو الذي ينطلق من مأزقين كبيرين: عدد شخصيات هائل تحتاج لرسمها والتعبير عن تباينها في حيز مكاني وزماني محدود جداً، وهي في نفس الوقت شخصيات رمزية تعبّر عن توجّهات، ومن ثَمّ يجد الكاتب نفسه يفكّر في الوقت نفسه من زاوية الشخصية ومن زاوية رمزيتها.. كيف تعاملت مع هذا الأمر؟

- الكتابة فالكتابة فإعادة الكتابة. أول نسخة من السيناريو كانت مجرد «توك شو» تعبّر فيه الشخصيات عن توجّهات فقط. أعيدت كتابة هذه النسخة ثلاث عشرة مرة، قبل أن يعاد كتابتها من جديد خلال التصوير والمونتاج. أخذت آراء الكثير من المقربين، خاصة أن تخوّف الرمزية كان ماثلاً أمامي في معظم الأفلام السياسية. أعلم أنه من الصعب الفصل لكن أزعم أن كل شخصية مبنية جيداً على مستواها الإنساني، ومعظم ردود الفعل التي جاءتني في (كان) سواء من عرب أو أجانب لم تَرَ في الفيلم مباشرة أو رمزية فجّة. هنا ما يدعى الحرفة: أن تكسو العظام لحماً درامياً تجعل شخصياتك من لحم ودم وإن امتلكت توجّهاتها، لا أن تكون «توجهات وطلع لها إنسان».

هنا الفيلم يلعب التصوير فيه دوراً رئيسياً، بسبب الخيار البصري العسير الذي لا أعلم كيف تعاملت معه. لدي تصوّر مثلاً أنه من الصعب أن تتواجد مع المصور داخل العربة خلال التصوير، أي أنك لا ترى ممثليك خلال أداء اللقطة وإنما بعدها، هل هذا ما حدث فعلاً؟

- سأعترف لك بشيء هو أني مصاب برهاب الأماكن المغلقة «كلوستروفوبيا»، لو تم احتجازي داخل سيارة كهذه سأموت. خلال التصوير عندما كان يحدث بالخطأ ويغلق أحدهم باب العربة وأنا داخلها كنت أفقد أعصابي وأتصرّف بجنون. تسعين بالمئة من التصوير كنت بالفعل خارج العربة، أدخل لأعطي بعض التعليمات ثم أخرج لأتابع من الخارج على الشاشة.

بطل العملية كان مدير التصوير أحمد جبر، خاصةً أنني بالرغم من أننا بنينا سيارة جوانبها تُفتح وتُغلق، فقد قرّرت ألّا أفتحها وأن يبقى التصوير ملتزماً بالمكان المتاح. صوّرنا بكاميرا «ميني أليكسا» التي أنقذنا صغر كاميرا بحجمها الصغير وإمكانياتها الكبيرة، لدرجة أننا استخدمناها فور طرحها بينما كانت لا تزال قيد التجريب. لكن رغم حجم الكاميرا كان تحرُّك جبر داخل العربة بين 25 ممثلاً أمراً بالغ الصعوبة. ساعدنا كثيراً طول فترة التحضير، فبنينا عربة من الخشب بنفس أبعاد عربة التصوير، وقمنا بتجارب فيها لقرابة ستة أشهر. هذه التجارب ساعدت في تحسين أداء الممثلين وتطوير السيناريو وفي وضع تصوّر واضح لكيفية تصوير الفيلم بما لا يُشْعِر المشاهد بالملل.

هل كان خوفك من الأماكن المغلقة سبباً لحماسك لفكرة الفيلم؟

- بالتأكيد، وقت الثورة كنت أقول لزوجتي بشجاعة إني سأنزل وأتظاهر بينما داخلي خوف من أن يُقبض عليّ وأوضع في مكان مغلق. المصاب بالرهاب يصبح هاجس كهذا لديه مرعباً أكثر من الموت. لذلك عندما عرض عليّ خالد الفكرة فرحت وتعاملت مع الأمر





كعلاج نفسي. صحيح أن العلاج فشل ولازلت أخاف، لكن على الأقل خرجت بفيلم معقول.

**أول لقطة في الفيلم تختلف عن السياق البصري لباقي اللقطات. الكاميرا طول الفيلم عين محايدة تكتفي برصد ما يحدث داخل العربة، لكنها في اللقطة الأولى صاحبة حضور، تتحرك وكأنها عينا شخص خفي. هل كان هذا الخيار مقصوداً أم كان خروجاً من مأزق خلو السيارة من البشر؟**

- الخيار مقصود بالطبع، لو كان مجرد مأزق لوجدت حلول كثيرة تحافظ على السياق البصري أبسطها أن تظلّ الكاميرا ساكنة حتى يدخل أول شخص للعربة. ما أردته هو أن أفتتح الفيلم بلقطة تماثل عين الجمهور، وكأن المشاهد نفسه يدخل عربة الترحيلات مع الشخصيات، بعدها اعتمدت باقي الفيلم على الكاميرا المُحفّزة Motivated Camera، التي تتحرك عند وقوع حدث أو سماع صوت، بخلاف ذلك هي ثابتة لا تتحرّك. هنا هو أسلوب الفيلم الذي تم كسره عمداً في اللقطة الأولى.

**هناك خياران يستحقان التحية في بناء فيلمك: شريط الصوت الصاخب لدرجة الإزعاج، واستخدام الليزر في مشاهد المظاهرات ولا سيما مشهد النهاية.**

-عندما يشاهد المصريون الفيلم لن ينزعجوا في الأغلب من الصخب لأنهم يعرفون ضجيج الحياة عموما والمظاهرات خصوصاً وأوقات الاشتباك بالتحديد. أما الأجانب فقد يجدون الأمر مزعجاً. ما حاولت فعله بالنسبة للصوت هو مراعاة الحقيقة. تخيّل نفسك وقت اشتباك محتجزاً داخل عربة حديدية تُلقى عليها الأحجار من الخارج، هل تتصوّر مدى الخوف والجنون في هنا الوضع؟ هنا شعور مرعب حتى للممثل الذي يعرف أن من في الخارج مجرد مجاميع من الكومبارس، رعب أكبر من المنطق والعقل. الجموع لا عقل لها، كثيراً ما كان يحدث أن يتجاوز الأمر التعليمات، يقدم أحد المجاميع على تصرُف أو صراخ فيقلّده الجميع، وعندما أصرخ مطالباً بالتوقّف نحتاج عِدّة دقائق حتى يسمع الجميع ويستجيبوا لإيقاف غريزة العنف داخلهم. لاحظ أيضاً أن هؤلاء كومبارس اعتادوا الظهور في الخلفية دون القيام بأي فعل، لذلك فكنت عندما أطلب الاشتباك أجد منهم من يضربون بعضهم بعنف حقيقي يصل لإحداث إصابات!

أما تفصيلة الليزر فهي وليدة فترة التحضير. في البداية كانت الأحداث كلها تدور في النهار، لكن ولأن شغلنا الشاغل كان الابتعاد عن الملل قرّرنا أن يكون نصفه نهاراً ونصفه ليلاً، مع تقسيم الليل إلى مراحل كلّ منها له شكل بصري مميّز، اخترت أن يكون في المرحلة الأخيرة مرتبطاً بأضواء الليزر التي يعرف كلّ من عاش تلك الفترة كثافة استخدامها. أعتقد أنه خيار موفّق وأعطى المشهد رهبة توازي الدراما.

**في مقال نقدي اعترض ناقد عربي على الخلط بين الواقعية وغيابها، بمعنى أن خلال فترة الفيلم الممتدة بطول يوم لم نَرَ إلّا شخصيتين راغبتين في الذهاب للحمام ومرّة وحيدة يتحدّث فيها أحد عن العطش، في حين أنه من المنطقي أن يشعر الجميع بأمور كهذه، وإلّا أن يتجاهلها الفيلم بالكامل.. ما رأيك؟**

- دعني أقل لك بصراحة إن النقاد العرب أحياناً ما يتعاملون مع المخرجين العرب بتحفّز لا يستخدمونه مع الأفلام الأجنبية، باعتبار أن المخرج العربي لابد وأن يكون مخطئاً. لا أقول إن فيلمي عظيم لكن ملاحظة كهذه من المستحيل أن تقال على فيلم أجنبي. ألم أوضح وجود زجاجة البول في العربة وشرح أحد المحتجزين طريقة استخدامها؟ ألا يوجد قطع واختزال للوقت أم أننا نعرض ساعات الاحتجاز بالكامل؟ الطبيعي أن جميعهم استخدموا الزجاجة فلم أتوقّف إلّا عندما أرادت فتاة أن تتبوّل فأصبح الأمر مشكلة، أم أن المطلوب مني أن أصوّر كلّ شخص منهم عندما يقضي حاجته؟!

**كيف سارت عملية تمويل الفيلم؟ خاصة أنه ممول من قِبَل جهات عديدة من جنسيات مختلفة.**

- كنت أعلم أنني سأواجه صعوبة في تمويل هنا الفيلم لسببين: الأول هو الوضع السياسي وخوف البعض من تمويل عمل قد يغضب بعض الأطراف، والثاني هو التخوّف من تشبع المصريين من مشاهد الاشتباكات التي صارت فقرة دائمة في الأخبار، ومن ثَمّ قد لا يرغبون في مشاهدتها مجدّداً على شاشة السينما. أول من تحمّس للمشروع كان معز مسعود، الذي تربطني به علاقة عمرها 12 عاماً منذ أن كنت أعمل في بنك فدفعني أن أدرس وأغيّر من حياتي. كتبنا كلمات أغانٍ سوياً وأنتجنا أعمالاً معاً أبرزها برنامج بعنوان «خطوات الشيطان» أزعم أن فيه النواة الأولى لفيلم «اشتباك» من

حيث التوازن والأنسنة لكلّ البشر.

ثم تحمّس محمد حفظي للفيلم، الرجل الذي أفخر بالعمل معه وأعتبره التجسيد المثالي لكلمة منتج في السينما المصرية، والذي لولاه ما كان الفيلم قد خرج للنور، لأنه فيلم ضخم الإنتاج مقارنة بالأفلام المستقلّة. ميزانيتنا اقتربت من 12 مليون جنيه، حفظي نهب بالمشروع لـ«كان» يدعمه نجاح «678» عندما تم توزيعه في فرنسا، لينضم للمنتجين إريك لاجاس من شركة بيراميد، شركة التوزيع الضخمة التي اتجهت للإنتاج وأفخر بأن «اشتباك» هو أول فيلم روائي تقوم بإنتاجه. حفظي ولاجاس أشرفا على عملية جمع التمويل من خلال المنح، لنحصل على منحتي من arte القناة الثّقافية الألمانية الفرنسية وCNC الممثلة لوزارة الثّقافة الألمانية، ثم حصلنا على منحتين أخريين من وزارة الثّقافة الألمانية ومن رابطة سان فرانسيسكو للأفلام. كلّ هذه المنح بالمناسبة تعتبر مسابقات للسيناريو، حيث يتقدّم لها عشرات النصوص فيتم اختيار الأفضل لدعمه. وجود هؤلاء الداعمين هو ما جعل مجلة «سكرين دايلي» تضع الفيلم ضمن الأفلام المرتقبة خلال 2016، وهو ما جعل مهرجان كان يهتم به ويطلب مشاهدته حتى قبل أن نقوم نحن بتقديمه.

**هنا يعني أن الإنتاج الفرنسي ساعد في دخول الفيلم لمهرجان كان؟**

- طبعاً.. CNC هي وزارة الثّقافة الفرنسية التي هي «كان». حصول الفيلم على دعمهم يعني أن مبرمجي كان إن لم يكونوا في اللجنة التي قرأت السيناريو فهم بالتأكيد قد سمعوا عنه. هنا بالتأكيد كان سبباً رئيسياً لوجودنا هنا.

**بمناسبة المنتجين لابد وأن أسأل عن معز مسعود. أنا لست ضد قيامه بالإنتاج لكن المريب في الأمر هو إعلانه هذه المشاركة ليلة عرض الفيلم. تعوّدنا أن يكون المنتج متعطلاً، لكنه يتظاهر بالعمل، لكن العكس أمر غريب لا يحدث إلّا في حالتين هما: غسيل الأموال وتمويل المخابرات!**

-في البداية أتفق مع تحفُّظ البعض على ما حدث، وإن كان كلّ العاملين في الفيلم يعرفون أن معز أحد منتجيه. لكن ما كان عليّ تفهمه هو وضع معز مسعود الحرج كداعية إسلامي، خاصة مع فيلم ملتهب كهذا جعله من الصعب أن يضع اسمه على العمل دون أن يراه ويتأكد من أنه مناسب لأفكاره. هنا القلق استمر حتى قمنا بعمل عرض خاص لبعض النقاد قبل أيام من كان، فجاءت آراؤهم كلها إيجابية، خاصة طارق الشناوي الذي كتب وأشاد به. هذه كانت بداية الثقة التي جعلت معز يأتي معنا إلى المهرجان، وعندما تأكد من ردّ فعل الناس أعلن عن مساهمته ببساطة، دون أن يتوقّع أن يُثير الأمر تلك الضجة.

بالمناسبة معز ليس بعيداً عن السينما والفنّ، بل أن له ميولاً فنّية مارسها كثيراً، قلت إننا كتبنا سوياً كلمات أكثر من أغنية، وقام هو بإخراج إعلان، كما قام بإنتاج «خطوات الشيطان» كمنتج فنّي له رأي في العمل وليس مجرد ممول، وهو ما حدث مع «اشتباك» كذلك. أما أي كلام يفسر وجود معز بأن الفيلم ممول من الإخوان المسلمين، فهو كذب أقلّ من أن يُردّ عليه. يكفي أن تدخل على يوتيوب وتفتح أي حلقة من برامجه الثلاثة الأخيرة، ستجد «طوفاناً» من السباب الإخواني واتهامه بالفسق والانحلال، فقط لأنه يواجه فكرهم ويقف في وجه التطرّف بشكل عام، يسعى للأنسنة من خلال الإسلام. ليس كلّ متديّن متطرّف، هنا خلط نعاني منه بشكل معاكس كعاملين في السينما، ولا ينبغي أن نمارسه تجاه الآخرين، وفي النهاية ما أحاسب أو يُحاسب معز عليه هو الفيلم نفسه.

**كلّ هنا مقبول، لكن من جديد إذا ما كان تمويله للفيلم مُعلناً من البداية. المشكلة سببها الرئيسي السرية، لاحظ أن اسمه غير مذكور على تترات الفيلم أو في الكتيب الدعائي الذي تم توزيعه.**

- أأنا متفهّم ومستوعب هنا، لكنّي حكيت ما جرى. لم يكن من الممكن أن يكون الأمر متعلّقاً بصديق كهنا هو أول من وقف بجوار الفيلم ثم أضرّه أو أحرمه من الفرحة بالعمل عند خروجه للنور. أما بالنسبة للتتر والكتيب فاسمه مذكور فيه لكن بشكل آخر هو «معز م. زكي».

**مشكلة معز ثم الهجوم عليك شخصياً، ما رأيك في ما يحدث في مصر من هجوم خلال وجودك مع الفيلم في «كان»؟**

-لا أريد أن أصفه بالهجوم لأن غالبية ما يُنشر هو داعم للفيلم ومُحتَفى بوجوده في (كان). لكنها طبيعة مصرية يمارسها البعض ربما للشعور بالاختلاف أو لعدم تصديق نجاح الآخرين. أذكر آخر مشاركة ليسري نصر الله في مسابقة (كان) بفيلم «بعد الموقعة»، وقتها خرج أيضاً صحافي ليختلق أزمة بلا معنى ويهاجم يسري وفيلمه. كل ما أطلبه من الناس أن يشاهدوا الفيلم، ثم يقولوا رأيهم حتى لو رأوا أن كل تفصيلة فيه سيئة، لكن تقييم الفيلم، بل وصاحبه دون مشاهدته هو ظلم بيّن.

**أخيراً، هل تعتقد أن الفيلم سيعرض في مصر بشكل طبيعي أم قد يواجه مشكلة؟**

- سنقدّم نسخة العرض للرقابة وننتظر رأيهم. كل مراحل الفيلم السابقة مراقبة، حصلنا على موافقتهم على السيناريو ثم على النسخة المعروضة في المهرجان، وننتظر موافقة العرض التجاري. ومن جديد مشكلتي ومشكلة كل الفنّانين في مصر الآن ليست الرقابة، بل بالعكس أرى وجود الرقابة طالما ستحمي المبدع من المقاضاة هو نعمة. لكن وجودها بينما يمكن لأي شخص أن يقاضيني ويحبسني هذه مصيبة. وآخر الأمثلة ما حدث لرنا السبكي التي حُكم عليها بالسجن سنة بسبب فيلم وافقت عليه الرقابة.

فيلم «678» رفع ستة أشخاص دعاوى ضده، لكن القاضي كان يرفضها من أول جلسة، الآن هذه القضايا تُنظر ويحكم فيها، هنا ما يقلقنا كفنّانين ويجعلنا نفكّر ألف مرّة قبل أي فكرة خارج السرب، خوفنا من الأفراد ومن استجابة القضاء لهم، ليس من الرقابة على الإطلاق.

أخاف أيضاً من بعض الإعلاميين الذين ينفخون في النار، فبدلاً من أن تُرفع عليك قضية تصير عشراً، فقط لأن إعلامية في تليفزيون الدولة قرّرت دون أن تشاهد الفيلم أن تتهمني علناً بالخيانة والعمالة، وأنا أزعم أني أشجع منهم وأحب مصر أكثر منهم، وأغامر بفيلم قد يضعني خلف القضبان إذا ما قرّر مختل أن يقاضيني، وأنا كما أخبرتك لو وضعت في مكان مغلق سأموت.



كين لوتش أمام «السعفة الذهبية»

## في مهرجان كان السينمائي «69»

# العنف والثورة والهموم الاجتماعية

**«كان» - أمير العمري**

كانت البشائر الأولى لقائمة أفلام المسابقة الرسمية للدورة الـ69 من مهرجان «كان» السينمائي (11 - 22 مايو/آيار الماضي) تشير إلى عودة عدد من كبار السينمائيين أصحاب الأسماء المرموقة في عالم الإخراج السينمائي بأحدث أفلامهم، إلى المهرجان، خاصة المسابقة الرسمية، فقد افتتح المهرجان بالفيلم الجديد «مقهى المجتمع» للمخرج الأميركي المخضرم وودي ألين (80 سنة)، وهي المرة الثالثة التي يفتتح المهرجان الشهير بفيلم من أفلام ألين.

إلى جانب ألين جاء الأميركي الشهير الآخر ستيفن سبيلبرغ بفيلمه الجديد «بي إف جي» BFG (اختصار «العملاق الكبير الصديق») وهو من الأفلام الخيالية، وجاءت أيضاً الممثلة والمخرجة الأميركية جودي فوستر بفيلم من إخراجها هو «المال الأميركي»، وشارك المخرج والممثل شون بن بفيلمه الخامس كمخرج وهو «الوجه الأخير، كما شارك المخرج جيم جارموش بفيلم «باترسون». ومن خارج الولايات المتحدة، جاء المخرج الإسباني بيدرو المودوفار بفيلمه الجديد «جوليتا»، والمخرج البريطاني كين لوتش (80 سنة) المعروف بأسلوبه

الواقعي، بفيلم «أنا دانيال بليك»، والمخرجة البريطانية أندريا أرنولد بفيلمها الثالث «عسل أميركي»، والمخرج الإيراني أصغر فرهادي بفيلم «البائع»، والمخرج الهولندي بول فيرهوفن بفيلم «هي».

غير أن غالبية هذه الأفلام جاءت مخيّبة لآمال وتطلعات الجمهور والنقاد، باستثناء فيلم كين لوتش وفيلم الإيراني فرهادي، والفيلم الألماني «توني إردمان» للمخرجة الألمانية مارين أدي، والفيلم الروماني «بكالوريا» للمخرج كريستيان مونجيو الذي سبق أن حاز السعفة الذهبية عن فيلم «4 أشهر و3 أسابيع ويومان» (2005).

## مشاركة عربية

المشاركة العربية في دورة هذا العام توزّعت على نحو عشرة أفلام عربية، منها الفيلم التونسي «علوش»، للمخرج لطفي عاشور، الذي تنافس لنيل السعفة الذهبية عن فئة الأفلام الروائية القصيرة. وفي مسابقة أسبوع المخرجين شاركت ثلاثة أفلام وهي: فيلم «دنيا» للمغربية هدى بنيامينا، و«تور دو فرانس» للجزائري رشيد جعيداني. فيما شارك الفيلم اللبناني «تراماتون أو الربيع» للمخرج الأرمني فاتشيه بولغورجيان ضمن مسابقة أسبوع نقاد السينما...

وكان من ضمن المفاجآت الطيبة افتتاح تظاهرة «نظرة ما» بالفيلم المصري «اشتباك» للمخرج محمد دياب، وهو فيلمه الثاني كمخرج بعد أن كتب السيناريو لعدد من الأفلام. والفيلم الجديد يتناول الصراع السياسي الجاري في مصر منذ الإطاحة بحكم الرئيس محمد مرسي، من خلال تصوير التناقضات بين نحو 25 شخصية من الرجال والنساء والأطفال، يتم اعتقالهم ووضعهم داخل شاحنة عسكرية مصفحة من تلك التي تستخدمها قوات الأمن المركزي في مصر، ويصوّر الخلافات والاشتباكات التي تنشأ بين أفراد هذا الخليط المتنافر المضطرب، وبينهم وبين قوات الأمن التي تحبسهم داخل هذه المصفحة التي تسير في أكثر الأوقات صعوبة عندما كانت الاشتباكات العنيفة تدور في شوارع القاهرة بين الإخوان وقوات الأمن المركزي والجيش.

يجيد دياب إخراج مشاهد العنف التي يصوّرها من داخل الشاحنة، كما يجيد الانتقال بين الداخل والخارج، ويلتقط من خلال سيناريو يتمتع بالذكاء، الكثير من التفاصيل الإنسانية البسيطة التي تمنح الشخصيات هوياتها، وتقرب بين الطرفين تدريجياً، بحيث يصبح الانطباع النهائي الذي يخرج به المتفرج من الفيلم أن من الضروري أن يقترب الطرفان من بعضهما البعض، وأن يتعاون المصريون جميعاً معاً من أجل الوصول إلى بَرّ الأمان، وأن على السلطة أن تفهم أنها لن تتمكن من قهر إرادة الشعب إذا توحّدت قواه معاً.

وعن تصوير شخصيات من جماعة الإخوان المسلمين في الفيلم قال المخرج محمد دياب إن هذه الشخصيات تنقسم إلى أعضاء فاعلين ومتعاطفين، وأنه أراد تصوير هؤلاء جميعاً في صورة إنسانية رغم اختلافه مع فكر الإخوان المسلمين. ويشير إلى أن الفيلم يظهر أيضاً الانقسامات بين الشباب والكبار داخل الجماعة، كما يصوّر تأثير العنف في دفع الشباب إلى النهاب للقتال في سورية مثلا.

## جوائز المهرجان

خلافاً لتوقعات معظم النقاد لم يفز الفيلم الألماني الكوميدي «توني إردمان» بالسعفة الذهبية، بل حصل عليها الفيلم البريطاني «أنا دانيال بليك» لكين لوتش بموضوعه الاجتماعي الإنساني المؤثر. وهي المرة الثانية التي يحصل عليها لوتش بعد «الريح التي تهز الشعير» (2006).

وفاز بالجائزة الكبرى للجنة التحكيم الفيلم الكندي «إنها فقط نهاية العالم» للمخرج الشاب تزافييه دولان الذي انقسم النقاد بشأنه ولم يكن متوقعاً أن يحصل على أي جائزة. وفاز فيلم «عسل أميركي» للمخرجة البريطانية أندريا أرنولد بجائزة لجنة التحكيم الخاصة.

وحصل على جائزة أحسن ممثل الإيراني شهاب حسيني عن دوره في فيلم «البائع» لأصغر فرهادي الذي يتناول العلاقات الزوجية من منظور الإحساس الأخلاقي بمسؤولية الزوج عن زوجته. أما جائزة أحسن ممثلة فنالتها الممثلة الفلبينية جاسلين جوزيه التي قامت ببطولة فيلم «ماما روزا» للمخرج الفلبيني بريلانتي مينوزا الذي يكشف كيف يتفق النظام الاجتماعي الظالم مع الفساد الكامن في منظومة الشرطة والعدالة، على تدمير حياة أسرة عن طريق ابتزازها واستغلال ظروفها وهشاشة وضعها الاجتماعي.

وذهبت جائزة الإخراج مناصفة بين الفيلم الفرنسي «المتسوقة» لأندريه تشينيه الذي أثار غضب النقاد واعتبر أحد أسوأ أفلام مخرجه وهو يدور في عالم الخيال والأشباح، وبين الفيلم الروماني «بكالوريا» لكريستيان مونجيو وهو من أفضل ما عُرِضَ من أفلام في المسابقة، ويدور حول علاقة أب بابنته التي يريدها أن تتفوّق وتغادر رومانيا للدراسة في بريطانيا ويبدي استعداده للتورّط في أعمال غير قانونية من أجل أن تبلغ الابنة الهدف الذي وضعه لها. وفاز بجائزة أحسن سيناريو الإيراني أصغر فرهادي عن فيلمه «البائع»، وبذلك يكون الفيلم الإيراني قد نال جائزتين. وأخيراً فاز الفيلم (الفرنسي) «إلهيات» للمخرجة هدى بنيامينا (من أصل مغربي) بجائزة الكاميرا الذهبية، وهو من نوع الكوميديا التي تتناول



مشهد من فيلم «بكالوريا» لكريستيان مونجيو

حياة التشرُّد التي تعيشها فتاتان من أسر المهاجرين العرب والأفارقة في فرنسا.

## فيلم السعفة الذهبية

في فيلم «أنا دانيال بليك» يسعى المخرج البريطاني كين لوتش صاحب الموقف السياسي الملتزم، إلى كشف الممارسات اللاإنسانية لمؤسسة السلطة البيروقراطية التي تعلي من شأن «البزنس» على حساب الفرد، ومن قيمة الرأسمال والاستهلاك على كلّ قيمة إنسانية أخرى، وترى أن الفرد الذي يعجز عن العمل لسبب أو آخر، يتحمّل وحده المسؤولية عما آل إليه حاله، أي أن الدولة يجب ألّا تدفع الثمن على شكل إعانات مالية، بل يجب أن تدفع المواطنين إلى ساحة العمل، وهو شعار غير واقعي، بل وغير إنساني كما يكشف الفيلم.

نحن أمام مواطن إنجليزي أوشك على إكمال عامه الستين هو إدوارد بليك الذي أُصيب مؤخراً بنوبة قلبية، نصحه الأطباء على إثرها بالتخلّي عن العمل بصفة مؤقتة إلى أن تتحسن حالته الصحية، خاصة أن مهنته الوحيدة التي يجيدها ويمارسها منذ 40 عاماً هي النجارة، وهي مهنة تتطلب جهداً يدوياً شاقاً.

يحصل دانييل في البداية على معونة مالية محدودة من الدولة، ولكن فجأة يقرّر «صاحب القرار» (وهو تعبير غامض يتكرّر كثيراً في الفيلم) قطع هذه المعونة، ويصبح مطلوباً منه التردّد على مكتب العمل والضمان الاجتماعي لبحث كيفية الاستئناف ضد هذا القرار، ولكنّ الموظفين المدربين على التعامل مع دانييل وغيره، يرفضون طلبه مرة بعد أخرى، سواء عن طريق الرسائل التي يتركونها له على الهاتف المنزلي أو وجهاً لوجه، فهم ينظرون إليه باعتباره أحد المتطفلين على أموال الضمان الاجتماعي، في ظِلّ هوس حكومات المحافظين بفكرة خفض الإنفاق العام على حساب الفقراء، مع توجّه إلى تقليص الدعم تدريجياً ووضع شروط شبه مستحيلة على صرفه لمن يستحق.

دانييل أرمل يعيش بمفرده بعد وفاة زوجته التي لم ينجب منها، وهو يلمح معاناة المرأة الشابة كيت مع موظفي مكتب الضمان الاجتماعي الذين يصرون على طردها من المكتب بعد احتجاجها على رفضهم الاستماع لشكواها، بدعوى أنها وصلت متأخرة عن موعدها بثلاث دقائق.

وكيت جاءت حديثاً من لندن إلى بلاكبول مع طفليها وحصلت على شقة من شقق البلدية، ولكنها في حالة مدمّرة وليس لديها عمل، وما تبقّى معها من مال كانت تحصل عليه قبل انتقالها من لندن، لا يكاد يكفي ثمن وجبة، وهي تلجأ حيناً إلى «بنك الطعام»، وأحياناً أخرى إلى اختلاس بعض المواد الغذائية من مراكز التسوق مما يوقعها في أكثر من مأزق.

يرتبط دانييل بكيت فيساعدها على تحسين أحوال الشقة باستخدام مهارته في النجارة، كما يصنع بعض الأشياء المسلية للطفلين، ويعتبر نفسه بشكل ما، مسؤولاً عن تلك الأسرة، ويلعب في حياتها دور الأب الغائب دون أن

يكون له أي غرض للنيل من كيت الجميلة الحزينة التي تتعرض بعد أن تشتد أزمتها لإغواء الانحراف نحو العمل في الدعارة.

تستمر محنة دانييل ورحلته العبثية في البحث عن عمل، رغم إدراكه المسبق بأنه لا يمكنه القيام به، ولكن فقط لمجرد أن يثبت للمسؤولين في مكتب العمل أنه باحث جاد عن عمل، حتى يصبح بالتالي مؤهلاً للحصول على منحة البطالة التي أصبحت تسمى منحة الباحث عن العمل، أي لا بد أن يثبت المرء أنه باحث بجدية عن عمل.

إنه فيلم كلاسيكي من أعمال سينما الواقعية الاجتماعية التي اشتهر بها كين لوتش، وهو يعتمد على الدراسة الدقيقة التي قام بها كاتب السيناريو بول لافيرتي، رفيق وشريك لوتش في كلّ أفلامه منذ «أغنية كارلا» (1996)، الذي بحث في كلّ ما يتعلّق بأساليب التعامل والنظم والقواعد المسيرة في مكاتب الضمان الاجتماعي، كما استمع إلى شهادات الكثير من المتعاملين مع هذه المكاتب من الباحثين عن دعم حكومي، وتوقف أمام تلك الحالة العجيبة لدانيال بليك الذي أُرغم على البحث عن عمل، فقط لمجرد إرضاء البيروقراطية من أجل الحصول على حق طبيعي له ولغيره في مجتمع بريطانيا العجوز التي كانت تتفاخر بتفوقها على قريناتها الأوروبيات في ما يتعلّق بنظام الضمان الاجتماعي. ومع ذلك، يأتي الآن كين لوتش لكي يكشف بضراوة وقسوة بريطانيا الأخرى، أو «مملكة الجوع»، وكيف ينتهي الأمر بأن يبيع دانييل كلّ أثاث بيته، ويجلس وحده يواجه مصيره في البرد بعد أن أصبح عاجزاً حتى عن دفع نفقات التدفئة.

هي صورة قاسية يصورها لوتش بمهارته السينمائية وقدرته على تجسيد الواقع بشكل مقنع، مع تصعيد في المشاعر أحياناً، ولكن من داخل الدراما التي يصورها وليس بشكل مفروض عليها من الخارج، ودون أي رغبة في استغلال مشاعر المشاهدين والضغط عليهم وابتزازهم.

بحصول هذا الفيلم على «السعفة الذهبية» يسدل الستار على دورة حفلت بالمفاجآت، كما هيمنت عليها أجواء حالة الطوارئ التي تعيشها فرنسا منذ أشهر عِدّة، وهو ما انعكس على عملية تشديد الإجراءات الأمنية في محيط المهرجان الكبير.



مشهد من فيلم «أنا دانيال بليك» لكين لوتش



مشهد من فيلم «البائع» لأصغر فرهادي

## في «كان» وغيره

# الأفلام العربية خارج المنافسة!

استطلاع: نسرين حمود

دفعت الإنتاجات السينمائية المشتركة بالمدير الفني لمهرجان «كانّ» العريق تييري فريمو إلى التصريح مؤخرا: أنّ «المهرجان يصنّف هوية الفيلم وفق هوية مخرجه، لأنّ معظم الأعمال اليوم باتت إنتاجات مشتركة بين بلدان عدة، وهي تالياً متعددة الهوية». فإذا سلّمنا أن الفيلم السينمائي ينسب إلى مخرجه أولاً وأساساً، لماذا يندر حضور المخرجين العرب في المسابقات الرسمية بالمهرجانات الدولية عموماً، ولا سيما في الدورة 69 من مهرجان «كانّ» التي أقيمت في الشهر الماضي؟

في جرد للمشاركات العربية في مهرجان «كانّ» السينمائي على مرّ تاريخه، من الملاحظ أنّ قلّة عربية من رفعت السعفة الذهبية. كان اللبناني الموهوب إيلي داغر العربي الأول الذي انتزع السعفة الذهب عن فئة الفيلم القصير في السنة الفائتة، السعفة التي حملها أيضاً الجزائري محمد الأخضر حمينة قبله في سنة 1975 عن «وقائع سنين الجمر» ضمن المسابقة الرسمية، وما بينهما رشح الراحل يوسف شاهين للأخيرة عن فيلمه «المصير» في سنة 1997 لكنه لم ينلها، ولو أن المهرجان كرّمه عن مجمل أعماله. لكن، ما تقدم لا يعني أن بعض الأفلام العربية لا يبثّ في المدينة الفرنسية المتوسطية، خصوصاً في فئة «نظرة ما» المشجعة للمواهب الشابة، فضلاً عن فئات أخرى من المهرجان.

جورج الهاشم: دفتر شروط المهرجانات الدولية متبدل حسب ا لجغر ا فيا

لا ينفي المخرج جورج الهاشم وجود «اختراقات» على لوائح المهرجانات الدولية لأفلام من دول لا تملك صناعةً سينمائيةً متكاملةً، تتفق فيها حاجات مخرجيها مع انتظارات إدارات المهرجانات الدولية، ما يشكّل صدفاً سعيدةً بحسب رأيه. يصف جورج هاشم هذه الأفلام بـ«فلتة الشوط»، ولا يعتبرها مقياساً للقياس عليه، قبل أن يثير نقطة هامة مفادها أن المهرجانات الدولية تنتظر من كل فيلم آت من بقعة جغرافية معينة شروطاً محددة، والأخيرة تختلف من دولة لأخرى، وذلك بعد الإيفاء بمسلّمة الشروط السينمائية البحتة تقنياً وفنياً (سيناريو مضبوط، صوت وصورة جيدان...) للمشاركة في التظاهرات الدولية. كما لا يغفل الهاشم عن أن «دفتر شروط» المهرجانات الدولية لبقع جغرافية معينة ليس ثابتاً، بل يتبدل مع الوقت ومع تبدل الحاليات التاريخية.

الهاشم يسأل عن إمكانية حضور أفلام ليست مرتهنة بالكامل لـ«دفتر شروط» المهرجانات الدولية؟ «الدفتر» الذي يطلب من الفيلم العربي عموماً، أن يكون لسان حال بلده الأم في شكل من الأشكال في لحظة تاريخية محددة (الربيع العربي مثالاً)، وأن يرشد إلى قضايا معينة (أحوال النساء، أو الأقليات، أو الإسلاميين...)، أي باختصار أن تكون السينما مفتاحاً لهذا البلد. وفي هذا الإطار، من الملاحظ حسبه أن الاهتمام لا ينصب على المؤلف ا المخرج بل على جنسيته، أي يتوجب على المخرج أن يبرهن عن جنسيته في صنيعه السينمائي. وهو إذ يتفهم أن يكون لهذه المهرجانات «دفتر شروط»، ولا يلوم مراكز القرار في الإنتاج السينمائي أينما وجدت، يسأل بالمقابل عن إمكانية التحرّر منها، ويتوق إلى حماية محلية للصنيع السينمائي اللبناني للتخفيف من هنا الارتهان، إلى إنتاج محلي (رسمي أو خاص) يحترم تفرّد كل مخرج في مدى تعاطيه مع اللحظة أو الظرف التاريخي ليقدّم سرده، ولا يجنبه أمر تبرير هويته في كل مفصل من مفاصل السيناريو.

من جهة أخرى، يوضح الهاشم كيف أن الإرتهان للإنتاج المحلي، بالمقابل، ليس بالأمر الصحي أو السهل في بلد كلبنان، في مجتمع يقدّس المال والسلطة بأشكالهما ويغفر كل شيء إذا توفّر هنان العاملان، في إشارة إلى أن عنصر المال ضروري في مضمار السينما، وأن النجاح الجماهيري إن جافى الفيلم، يركن من يعدّه جانباً، وهنا معروف في العالم. لكن في لبنان، من يرغب أن يعيش على هامش هذه المعادلة وأن يلبي


زينة صفير


جورج الهاشم


إميل شاهين

طموحاً سينمائياً خاصاً به، عليه أن يكون ميسوراً، ما يؤدي إلى أن تضيق الهوامش، أقلّه في إنتماءات المخرجين الطبقية، أو بالمقابل إلى أن تسيطر على المشهد أفلام جماهيرية رديئة لا تملك وقتاً لبناء قيمة سينمائية قادرة على أن تبلغ السباق السينمائي العالمي بتفردها.

زينة صفير: نسب المشاركات العربية بالمهرجانات الدولية مقبولة

لا توافق العضو المؤسس لجمعية «بيروت دي سي» والمديرة الفنية في مهرجان «أيام بيروت السينمائية» زينة صفير على طرح ندرة الأفلام العربية المشاركة في المسابقات الرسمية من المهرجانات، بل توضح أن معاينة جودة المنتجات السينمائية المقدمة في الدول العربية، ومقارنتها بالمشاركات بالمهرجانات الدولية يثبت أن نسب الأخيرة مقبولة، بدون مغالاة. عشية سفرها إلى مهرجان «كانّ» للترويج لفيلم «ربيع» لفاتشيه بولغورجيان، المهرجان الذي تصفه بالسوق التي تنطلق منها الأفلام إلى مهرجانات وأسواق أخرى بالعالم، تقرّ صفير بأن الحضور اللبناني ليس بجديد بالمهرجان الفرنسي العريق، منذ أيام السينمائي المرموق جورج نصر، مروراً بمارون بغدادي ووصولاً إلى إيلي داغر. وتؤكد زينة صفير أن صورة بيروت السينمائية مقبولة على مستوى العالم، مدفوعة بدور لبنان قبل الحرب في مجال توزيع الأفلام العالمية ووجود صالات سينمائية هامة فيه وكذلك نوادي السينما، وبعد الحرب في تأسيس صالة للفن والتجريب (سينما متروبوليس) وحضور اللبنانيين في مهرجانات أبو ظبي ودبي والدوحة السينمائية، التي شكلت صناديق دعم للأفلام وعمقت الاتصال بيننا وبين الغرب، بدون إغفال أدوار المهرجانات المحلية وجمعيات بيروت السينمائية وتعاونها مع المهرجانات الدولية.

تتوقف صفير طويلاً عند قصة نجاح نادين لبكي التي شكلت ظاهرة في «كانّ»، عندما اختير فيلمها الأول «سكر بنات»، ضمن مسابقة «أسبوعيّ المخرجين» وبيع بعدها في 32 دولة غير الشرق الأوسط، مؤكدة أن لبكي هي خريجة جامعة لبنانية وقدمت بفيلمها الأول صورة عن لبنان لا تتفق تماماً مع ما تتوقع فرنسا أن تراه عنّا ربما، وأثبتت أنّه من الممكن أن يحجز المخرج العربي مكانةً له على السجادة الحمراء، سواء مشاركةً بالمسابقات أو في تحكيم الأخيرة (شاركت كلّ من المخرجة لبكي في السنة الفائتة في لجنة التحكيم عن فئة «نظرة ما» في «كانّ»، والمخرجة جوانا حاجي توما في لجنة الأفلام القصيرة في الدورة عينها)، مقللة من أهمية الكلام الذي يرمي إلى أن المنتج العالمي الذي شارك في «سكر بنات» كان طريق عبور لبكي الأول للمهرجان. هي تستشهد بأن المنتج عينه، وعندما تعاون مع مخرج لبناني آخر، لم تبلغ النتيجة ما بلغه صنيع لبكي التي تمزج بين إدارة الذات عند التمثيل (تشارك المخرجة لبكي في بطولة أفلامها) والإخراج والاهتمام بأبسط التفاصيل، حسبها. لكن، ما تقدم، وبعد الجولة في إنتاجات دول كمصر ولبنان وفلسطين والمغرب السينمائية «اخترقت» المهرجانات الدولية، يجعلنا نستنتج أن هذه المشاركات ولو أنّها مقبولة كماً، لا يجعلنا نقفز حسب صفير عن الحقائق الآتية:

_ انتظار الغرب أموراً محددة من السينما العربية.

_ تأثير «لوبيات» سينمائية على بعض المهرجانات.

_ فلسفة كل مهرجان. مثلاً: إن مهرجان برلين يهتم بسينما «الأندرغراوند»، فيما «كانّ» هي سوق للأفلام...

إميل شاهين: السينمائي اللبناني الحقيقي «انتحاري»

بدوره، يعلّق الأستاذ الجامعي إميل شاهين أهميةً على وفرة الجامعات التي تعلّم المرئي والمسموع في بروز شباب طموحين يقدمون أفلاماً قصيرة وطويلة، وثائقية وروائية، يحظى البعض منها على انتشار بالخارج، وربما على مشاركة في المهرجانات المرموقة، ولو ليس من ضمن المسابقة الرسمية للأخيرة دائماً. ويأمل بأن تستمر هذه الحركة في صنع تراكم في هذا المجال يمكن أن يحقق في ما بعد ما يتجاوز «الخرق» على لوائح المسابقات الرسمية، مشيراً إلى أن إعداد فيلم جيد يحتاج إلى سنوات لغياب الصناعة عن لبنان، ووقوع بعض الطموحين تحت وطأة الديون حتى تبصر أفلامهم النور وعيشهم معاناة في ما بعد نظراً إلى أن السوق المحلية التي تبغي الربح السريع لا تستقبل الفيلم اللبناني الجيد بسهولة، لوجود جمهور عينه على الإنتاجات الهوليودية الضخمة، ما يدفع بنا كأساتذة إلى إقناع الطلاب بأهمية الإمساك بمعادلة الفيلم الذي يجذب المشاهد ويرضي الناقد.

شاهين يصف السينمائي اللبناني بـ«الإنتحاري»، إذ أن العيش من ثمار هذا المضمار ليس متاحاً، ما يوقع المخرجين، بعد أن تطل أفلامهم إلى العام بشق النفس، وعندما لا تلاقي ما يطمحون إليه من صدى في حالات صعبة اقتصادياً ونفسياً.






## أين سيكون الغزو القادم؟

# بيان سينمائي عن عالمنا

**سمير فريد**

بدأت السينما، أو «سينماتوجراف لوميير»، عام 1895 بفيلم «خروج العمال من مصانع لوميير» في ليون بفرنسا، والذي ينتمي إلى ما وصفه جريرسون بعد ذلك بالفيلم التسجيلي. ويمكن من دون مبالغة القول بأن السينما التسجيلية قبل مايكل مور غيرها بعده.

إنه المخرج الأميركي الذي وُلِدَ عام 1954، ووجد ذاته في هذا الجنس من أجناس الفن السينمائي عندما أخرج أول أفلامه «روجر وأنا» عام 1989، وعبّر فيه عن موقفه السياسي الإنساني النقدي من الرأسمالية في بلاده والعالم الذي يعيش فيه، والذي يرتبط بكونه من أبناء الطبقة العاملة.

وطوال 25 سنة عَبّرَ مور عن موقفه في فيلم قصير أخرجه عام 1995، ومسلسل تليفزيوني عام 1999، وتسعة أفلام طويلة. وما يجعل السينما التسجيلية تنقسم إلى ما قبل مور وبعده ليس فقط فوزه بأوسكار أحسن فيلم تسجيلي طويل عن «ضربة كولومباين» عام 2002، ولا فوزه بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عن «فهرنهيت 9/11» عام 2004، وإنما لأن هذا الفيلم عن تفجيرات 11 سبتمبر 2001 في أميركا

وتداعياتها، وخاصة في أفغانستان والعراق، بلغت إيراداته أكثر من مئة مليون دولار أميركي، وبذلك أصبحت الأفلام التسجيلية «في السوق» لأول مرّة في تاريخ السينما.

ويتفاعل مور في أفلامه مع أحداث عصره على نحو يجعله شاهداً عليه بحق. وكان فيلمه الثامن «الرأسمالية: قصة حب» عام 2009 عن الأزمة المالية العالمية عام 2008، وبعد ست سنوات أخرج فيلمه التاسع «أين سيكون الغزو القادم؟» عام 2015، Where to Invade Next، والذي كان عرضه العالمي الأول في مهرجان تورونتو ذلك العام، وعرضه الأوروبي الأول في مهرجان برلين عام 2016 خارج المسابقة حيث شاهدته.

قبل عرض الفيلم عُرِضَتْ كلمة مسجّلة للفنان قال فيها إنه يعاني من مشاكل صحية في صدره جعلت الأطباء يمنعونه من السفر لحضور العرض، ولكنه لا ينسى أن فيلمه الأول «روجر وأنا» عُرِضَ في مهرجان برلين عام 1990. وقال إن فيلمه الجديد عن أميركا، ولكن من دون تصوير لقطة واحدة فيها، وأنه يوجه النقد اللاذع لأميركا، ولكنه فخور بأميركا وفخور بأنه أميركي. ووجّه مور التحية إلى المستشارة الألمانية ميركل لموقفها الإيجابي من قضية اللاجئين، وأكد أنه هَزّ مشاعر الملايين في أميركا. وقال «إنكم في ألمانيا لا تقولون مثلنا: وما شأننا، وهنا رغم أن أميركا هي المسؤولة عن ما يحدث في العراق وسورية وهذه المنطقة من العالم». ورغم أن الكلمة المسجّلة من خارج الفيلم إلّا أنها بدت جزءاً منه.

## سينما العولمة

«أين سيكون الغزو القادم» (119 دقيقة) ينتمي بامتياز إلى ما يمكن أن نطلق عليه «سينما العولمة»، أو «الكوكبة» كما يُفضّل أستاذ الفلسفة مراد وهبة. ليس لمجرد تصويره في عِدّة دول أوروبية وفي تونس العربية، أو لأنه ينطق بالإنجليزية والإيطالية والفرنسية والألمانية والفنلندية والنرويجية والبرتغالية والعربية، وإنما لأنه بيان سينمائي عن العالم وقت إنتاجه، ولم يكن من الغريب أن يستغرق تصويره وإعداده عدّة سنوات.

والفيلم بيان سينمائي سياسي بامتياز أيضاً، ولكن بأعمق معاني السياسة، إذ يبرز أن هدف كلّ السياسات في النهاية «سعادة» الإنسان في حياته اليومية، أو هذا ما يجب أن يكون، وما يجب ألّا ينساه أحد في خضم الصراعات والمناورات السياسية. والفيلم ثالثاً من سينما «ما بعد الحداثة» بامتياز في الدمج العضوي بين الذاتي والموضوعي، فطوال الفيلم نرى المخرج يحمل العلم الأميركي، ويقول آراءه ويحاور، وطوال الفيلم يستخدم لقطات وثائقية وصوراً فوتوغرافية، ويدمج مشاهد عفوية مع مشاهد مرتبة سلفاً.

ورغم المباشرة، إلّا أن الفيلم ممتع بأسلوبه المتقن السلس، وبساطة وعمق حديث مبدعه الذي يفيض بالصدق والعنوبة إلى جمهوره، وروح الفكاهة وهو يكشف عن التناقضات الحادة في عالمنا. وأروع ما تتميّز به سينما مايكل مور أنه لا يفقد إيمانه بقدرة الإنسان على تجاوز الصعوبات والمحن، ولا يشيع اليأس من التغيير منها مهما كانت العوائق.

انظر إلى الأب النرويجي الذي فقد ابنه في الهجوم الإرهابي على معسكر صيفي للطلبة في النرويج عام 2011. لقد حكم على الشاب المختل الذي قام بهذا الهجوم بالسجن لمدة 21 سنة، وهو الحد الأقصى في القانون النرويجي، والذي يمنع الإعدام. يسأل مور الأب هل كان يفضل إعدام المجرم، أو أن يقتله، فيرد «لا أملك الحق في قتله». ويعلّق مور أن الهجوم الذي أدى إلى مصرع العشرات من الشباب، وروع كلّ أفراد الشعب، لم يؤثر بالسلب على الحرّيّات في النرويج، كما حدث في أميركا بعد هجوم 11 سبتمبر.

المقارنة ظالمة، وقضية الأمن والحرّيّات أصبحت من قضايا عالمنا المركبة، وليست بهذه البساطة التي ربما تكون أقرب إلى التبسيط. الأب النرويجي هنا نموذج لإنسان مجتمع «السعادة».

## الحرب ليست الحل

يبدأ الفيلم قبل العناوين بلقطات أرشيفية من الحروب أو الغزوات التي قامت بها أميركا في نصف القرن الماضي من كوريا إلى فيتنام، ومن أفغانستان إلى العراق. وينكر أن 49 في المئة من الضرائب التي يدفعها الشعب الأميركي تذهب إلى الجيش مؤكداً أن الحرب ليست الحل. وعنوان الفيلم «أين سيكون الغزو القادم»؟ يحذر من خوض أميركا المزيد من الحروب، ومن ناحية أخرى يرى أن يكون الغزو القادم العمل على أن تحقّق أميركا ما حقّقته البلاد التي يزورها من «السعادة» لمواطنيها.

وربما يكون طرح قضية الحرب والسلام على هذا النحو أقرب إلى التبسيط أيضاً. ولكن المؤكد أن الحرب تظلّ الفشل الإنساني الأكبر. إنها تعني الفشل في الحوار، والفشل في الحَدّ من الجشع والرغبة في التسلُّط والاستمتاع بالنفوذ، ولو على حساب الآخرين.

## البحث عن السعادة

في إيطاليا يركز مايكل مور على ما يتمتع به العمال والموظفون من إجازات تصل إلى شهرين في السنة.، فضلاً عن إجازة المرأة للإنجاب ورعاية الرضيع. وفي فرنسا يركز على طعام الأطفال النموذجي في المدارس، ودعم الدولة للفنون، وتعليم الجنس في

المناهج الدراسية. وفي فنلندا، حيث أفضل تعليم في العالم، يوضح أنه لا توجد مدارس خاصة، فأبناء الأثرياء يدرسون مع أبناء الفقراء، وتتحمّل الدولة كلّ التكاليف، وساعات الدراسة أقلّ عدداً من الساعات، ولا توجد واجبات منزلية. ويسأل مور بعض الطلبة فيجد أن كلاً منهم يجيد عِدّة لغات أجنبية. ويسألهم عن العنف في المدرسة، فينهلون من سؤاله في إشارة واضحة إلى العنف في المدارس الأميركية التي كانت موضوعاً لفيلمه «ضربة كولومباين». إنه لا ينسى لحظة جمهوره الأميركي الذي يتوجّه إليه بأفلامه.

ومن المدارس الابتدائية في فرنسا والثانوية في فنلندا إلى الجامعات في سلوفينيا، وهي مجانية بدورها. ويلتقي مور مع رئيس الجمهورية بسهولة، ويندهش عندما يعلم أنه لا توجد ديون ولا رهونات على العقارات والمساكن كما هو الحال في أميركا.

وفي ألمانيا ينتقل الفيلم من العلاقة بين العمال والإدارة في مصنع لأقلام الرصاص في نورمبرج، إلى العلاقة بين الألمان والماضي النازي الذي نراه من خلال لقطات وثائقية. ويقول مور إنهم هنا لا يقولون لا علاقة لنا بما فعله أجدادنا. هنا متحف للهولوكوست النازي. نحن في أميركا أسسنا الدولة بحرب إبادة ضد السكان الأصليين، وبنينا الدولة بالعبودية، ولكننا نتجاهل ذلك. ويستخدم الفنان بعض اللقطات والصور عن العنصرية ضد السود في أميركا، ومنها الصورة الشهيرة في ثلاثينيات القرن العشرين الميلادي لحرق رجل أسود على السفود كما تشوى النبائح، والجميع حوله يهللون وهم يرتدون قبعاتهم وملابسهم الكاملة.

ومن ألمانيا إلى البرتغال، حيث لا حرب على المخدرات كما في أميركا، وإنما لا عقاب على تعاطيها، مما أدى إلى انخفاض انتشارها. ثم إلى النرويج في سجن به 115 سجيناً، ولا يزيد حراسه على أربعة أفراد غير مسلحين. يسألهم من دون سلاح، يردّون نعم، وكيف، يردّون وما الحاجة إليه. والحياة في هنا السجن مثل الحياة في فندق، فيسأل مور وما هي العقوبة إذن، وتكون الإجابة: يكفي الحرمان من الحرّيّة وعدم الحياة وسط الناس، وأن هذا ما تعلمناه من الدستور الأميركي. وينكر الفنان أن 80 في المئة من سكان أميركا يعودون للإجرام بعد قضاء مدة العقوبة، بينما لا يتجاوز عددهم في النرويج 20 في المئة.

## المرأة بين تونس وأيسلندا

ويختتم مور رحلته الشائقة بتناول قضية المساواة بين الرجل والمرأة. في تونس يصوّر مركزاً حكومياً يساعد النساء على الإجهاض، وهو حق بالقانون منذ 1973. ويوجّه تحية حارة إلى ثورة 2011 التي كانت شرارتها انتحار محمد بوعزيزي الجامعي الذي لم يجد عملاً سوى بيع الخضراوات فلما صفعته شرطية انتحر حرقاً. ويجري حواراً مع زعيم الإسلام السياسي راشد الغنوشي الذي يبدو حصيفاً في انتقاء ما يقوله للغرب، ولكنه على أي حال لا يمثل التيار الذي يستخدم العنف في فرض ما يعتقد. وفي الحوار مع المذيعة ريم تبدو المرأة التونسية في كامل نضجها وهي تقول «إننا نعرف عنكم كلّ شيء، نشاهد أفلامكم ونرتدي ملابسكم ونأكل طعامكم، ولكنكم لا تعرفون عنا أي شيء».

ومن تونس إلى أيسلندا، حيث نرى وثيقة سينمائية لمسيرة المرأة التاريخية عام 1975، والتي أدت بعد خمس سنوات عام 1980 إلى انتخاب أول رئيسة للدولة في العالم الحديث، والتي يجري معها مور حواراً عن تجربتها.

وفي المشهد الأخير حوار على بقايا جدار برلين يؤكد إيمان مايكل مور بالإنسان وتفاؤله بالمستقبل، وخاصة عندما يقول «لم أكن أصدق أنني سأرى انهيار جدار برلين، أو سقوط الحكم العنصري في جنوب إفريقيا. لم أكن أصدّق الإفراج عن مانديلا».





## «عملية تسويد» لمنير فاطمي

# عن الهويّة والاختلاف

**مراكش: سعيد بوكرامي**

قدّم الفَنّان المعاصر منير فاطمي مؤخراً مشروعه الفوتوغرافي الجديد تحت عنوان «عملية تسويد». المعرض، الذي أُقيم بصالة الفَنّ المعاصر بالقصر البديع في مراكش ما بين 30 يناير/ كانون الثاني و30 مايو/أيار المنصرم، تضمن مجموعة من الأعمال الفوتوغرافية وأعمال الفيديو والتركيبات الصوتية، بالإضافة إلى وثائق من الأرشيف، وكلها تتخذ من علاقة الإنسان المعاصر بالآخر والهويّة سنداً لمشروعها الفَنّي، حيث تحضر بقوة في هذه الأعمال موضوعة حرّيّة التعبير وحرّيّة الإبداع بصفة خاصة، وذلك من خلال الأدب وتاريخ الفَنّ والتجارب العلمية.

لكن السؤال الذي يطرحه المعرض: لماذا يختار منير فاطمي المجابهة بدل الاستغراق في الفَنّ من أجل الفَنّ والانكفاء على تجارب فَنّية ترضي المتلقي العربي وتدغدغ مشاعره؟ لَعلّ دافع المجابهة بالفَنّ يكمن في تعرض

الفَنّان لعدد من المضايقات الرقابية على أعماله، بل واضطراره في مناسبات عديدة إلى سحب أعماله رضوخاً للرقابة، وفي السياق ذاته يضطر للدفاع عن أعماله وتصوّراته الفَنّية.

من أعمال المجموعة الأولى التي قدّمها المعرض: «رحلة العار» التي تضم أعمال «عملية تسويد»، و«كرجل أسود» تكريماً للكاتب والصحافي الأميركي «الأبيض» جون هوارد غريفين، الذي وُلِدَ سنة 1920، والمعروف بنضاله ضد التمييز العنصري وقد عبّر عنه فعلياً عندما انتقل جون هوارد غريفين سنة 1959 إلى جنوب الولايات المتحدة لتلقي علاج طبي بالأشعة فوق البنفسجية من أجل «تسويد» جلده وتحويله إلى وجه رجل «أسود»، وقد قام غريفين بتجربة محاكاة الآخر إلى أقصى حدودها بتغيير جلده حتى يفهم حياة وظروف عيش شعب من الزنوج تحكم في تاريخه وذهنيته ووجدانه لون الأسود المخالف، بيد أن الأمر كان يمكن أن يكون معكوساً على الجنس الأبيض لو عاشوا التمييز العنصري.

المجموعة الثانية جاءت موحية باستمرارية المشروع نفسه أطلق عليها منير فاطمي «الضوء الساطع»، وهي مجموعة أعمال فوتوغرافية مركّبة، استلهمها الفَنّان من لوحة فرا أنجيليكو، «شفاء الشمّاس جوستينيان» تصوّر القديس داميان والقديس كوم، شقيقين من أصول عربية يزرعان ساقاً سوداء لرجل إثيوبي للشمّاس جوستينيان. يعيد الفَنّان تركيب اللوحة الأصلية من مشاهد فوقية. هذه الصور الفوتوغرافية التقطت في قاعة جراحة حديثة ليتمكّن منير فاطمي من التساؤل عن التوافق بين الدين والعلم وتفرُّد الهويّة والطابع الأساسي لعملية الزرع الطبي وعلاقتها بالهويّة.

أما المجموعة الثالثة فجاءت منحازة إلى الأدب وما عرفه هذا الأخير من مصادرة. أطلق عليها فاطمي عنوان: «من هو جوزيف انطون؟»، وهي مجموعة أعمال مستلهمة من الاسم المستعار، جوزيف أنطون، لسلمان رشدي، استلهمه هذا الأخير من اسمي كاتبيه المفضلين جوزيف كونراد وانطون تشيخوف للاستمرار في العيش والكتابة دون التعرُّض للقتل. وتمثل هذه الأعمال نقطة انطلاق لسلسلة من الأبحاث عن الهويّة والاغتراب عبّر عنها فاطمي من خلال إعادة تركيب الملامح المقنعة لهويّات هاربة إلى وجود مستعار. وقد طبق المفهوم على نطاق واسع مع الشخصيات الهاربة جميعها من خلال متتاليات يتدرج فيها الاختباء والاختفاء والمحو. وهي تنطبق على دوافع الإنسان المعاصر سواء أكان ذلك بدافع الحرب أم القمع أم الصراعات السياسية والاجتماعية والشخصية التي تدفع الأشخاص للجوء إلى التسلل عبر الحدود الوهمية مضرمين النيران: نيران النسيان في الهويّة عبر ادعاء هويّات أو إنكارها جملة وتفصيلاً لأنهم مضطرون إلى إخفاء وثائقهم الشخصية. يسائل الفَنّان بسخرية لاذعة تشكّل ميزة الفَنّان منير فاطمي وسلاحه المستفز الذي يهاجم به الغطرسة والتطرّف بكل أشكاله، سواء فيما يتعلّق بالفَنّ والسياسة أو الهندسة والإعلام بكل وسائله.

الأشكال والمواد المستعملة في منجز منير فاطمي في غاية البساطة، بل هي في بعض الأحيان تعتمد على المهمل مثل أشرطة VHS أو أحذية أو على اللون الأبيض والأسود، الخرابيش، التسجيلات الصوتية، أو الأفلام القصيرة التي تخصّص لها فضاء للعرض كما الحال بالنسبة لفيلمه عن الأميركي جون هوارد غريفين، الذي قدّم في غرفة صغيرة لا تتسع إلّا لخمسة أشخاص، لكن اقتراب الشاشة من المشاهد يجعل مشاهد تسويد الجسد الذي يحاكي تسويد الحذاء ذات تأثير كبير ينسج وشائج عاطفية مع المتلقي.

اختيارات منير فاطمي ليست اعتباطية؛ وسواء تعلّق الأمر بشفرات واستعارات عن التمييز أو الاستبداد، فإن الحواجز مستمرة، والنتائج تداعياتها ممتدّة. كما أنها اختيارات تتحدّث عن الخديعة التي تكاد تسود








الحياة بأكملها، وعن مظهرها الزائف... وعلى الرغم من أن هذه الأعمال مقلقة ومثيرة للسؤال عن وجود الإنسان ومتاهته المعاصرة، فإنها تدعو إلى اكتشاف أشياء ودلالات مبتكرة من زاوية أخرى أكثر انفتاحاً على نوعية المتلقي.

تضمن المعرض أعمالاً أخرى أطلق عليها منير فاطمي «قرحة الحدود» و«اللّغة الجميلة»، وهما سلسلتا أعمال مبنيتان على أداء فَنّي وتصوّر فلسفي لمنير الفاطمي نفسه، وعلى الخصوص فيلم «الصبي المتوحش» للمخرج الفرنسي فرانسوا تروفو، حيث يسلط الفَنّان الضوء على الخط الرفيع بين «النشأة» و«الوجود» والأفكار الأنثروبولوجية التي جاء بها الاستعمار عن مفهوم «الآخر» والتي ترسّخت كقضايا حول العرق والأصل وتجلّت أيضاً كإشكالية حول دور اللّغة في تشكيل الهويّة والانتماء.

يمكن القول إن المقترحات الفَنّية التي يقترحها منير الفاطمي بين الفينة والأخرى تعبّر عن رفضها للتطرّف، حيث يروم الفَنّان في منهجيته وكيفية تقديم منجزه الفَنّي الصادم إلى تفكيك الأنساق والتصنيفات المعتادة، والتسلسلات الهرمية سواء في مجال الفنون من حيث الشكل أو داخل بينة المجتمع من حيث المضامين. وإذا كان منير فاطمي قد تعلّم الفَنّ في الدار البيضاء وروما، فإنه يموقع نفسه خارج الطابع التقليدي لتعليم الفنون، وهذا ما سيؤدي به إلى عالم الإعلانات. يقول عن تجربته: «لقد تعلّمت الكثير عن كيفية التلاعب بالصور. أدركت أن كل شيء يُصنع، كما يُفكر بدلاً عن الناس. وهذا بالضبط ما أتجنبه في عملي». سمحت له تجربته في عالم الإعلانات أن يستوعب ويدمج ويمارس رموز تواصل منهل وبالغ الشراسة ويجرّب لغة حربائية ومتغيّرة باستمرار.

وُلِدَ منير فاطمي في طنجة شمال المغرب سنة 1970. درس الفَنّ التشكيلي في الدار البيضاء إلى غاية 1989 ثم تابع دراسته في روما (إيطاليا) حتى سنة 1991، يعمل حالياً بأوستوديو بضواحي باريس، حيث يشتغل ويعيش حالياً. وقد عُرِضَتْ أعمال فاطمي في متاحف عديدة من العالم وخاصة Museum für Gegenwartskunst بزيوريخ في سويسرا وMuseum Kunst Palast de Düsseldorf بألمانيا وفي مركز جورج بومبيدو في فرنسا، وفي Mori Art Museum بطوكيو في اليابان. كما شارك في عدّة معارض منها بينالات عديدة في فرنسا واليابان وكوريا وإشبيليا والإمارات العربية المتحدة والبندقية وليون ولينز والنمسا.



تجاوزت تجربة الفَنّان التشكيلي المصري عبد الوهاب عبد المحسن أربعة عقود، عمل خلالها على تأصيل الهويّة من منظور بصري فلسفي.. في معرضه الفردي الجديد «ناس»، الذي أُفتتح بقاعة أفق بمتحف محمود خليل وحرمه في إبريل/نيسان الماضي، قدّم رؤية تشكيلية جديدة تختلف عن أعماله في مجال الحفر.

والفَنّان عبدالوهاب عبدالمحسن من مواليد 1951. عام 1998 حصل على دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة جامعة حلوان عن موضوع (رؤية تشكيلية معاصرة لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري من خلال فَنّ الحفر)، وهو عضو في جمعية الحفر الدولية SMTG كراكوف - بولندا. لديه ما يفوق المئة معرض ما بين فردي وجماعي ودولي.

في هنا الحوار لـ«الدوحة» نسائل عن تجربته التشكيلية ومعرضه الأخير «ناس».

## عبد الوهاب عبد المحسن:

# لا يجوز أن نقدّم أعمالاً لا هويّة فيها

حوار: سماح عبد السلام

**في معرضك الأخير «ناس» الوجوه تبدو بملامح سمكية! كيف تبلورت لديك فكرة استلهام أشكال السمك؟**

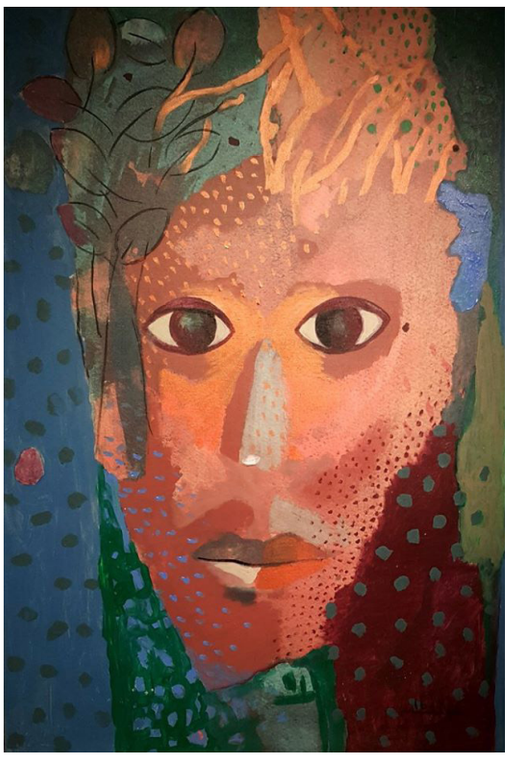
بعد قيام الثورة تكشّفت لي وجوه عديدة للبشر سواء ممن تحمل الخير أو الشر. لم يعد هناك أي نوع من المواربة أو المداراة. الكل أصبح يظهر ما بداخله بفجاجة. وطوال الوقت كنت أتمنى أن أعود لحالة الرسم مرّة أخرى. ولكني كنت أشعر بالخوف والقلق إلى أن جاءت لحظة وقرّرت أن أبدأ. فلفت نظري أن أول شيء ظهر على الناس هو أنها أصبحت تنسى الأشياء الجيدة. حيث طفحت ذاكرة السمكة، وبطبيعتي أتعامل طوال اليوم مع الأرض والسمك بمحافظتي في الدلتا حيث أعيش. ومن ثَمّ استلهمت رسم مجموعة وجوه فيها ملمح السمك. رسمت 8 اسكتشات كبداية لفكرة المعرض. وقرّرت تكبيرها فوجدت أنه عند تكبيرها تصبح شيئاً آخر تماماً. رسمت حوالي 50 قطعة للوجوه. وعندما بدأت التحضير للمعرض اكتشفت أنني دخلت في صلب التعبير.. أصبحت الوجوه تخرج من اللوحة، وما علي إلّا أن أكشف عنها باللون وبعض التفاصيل!

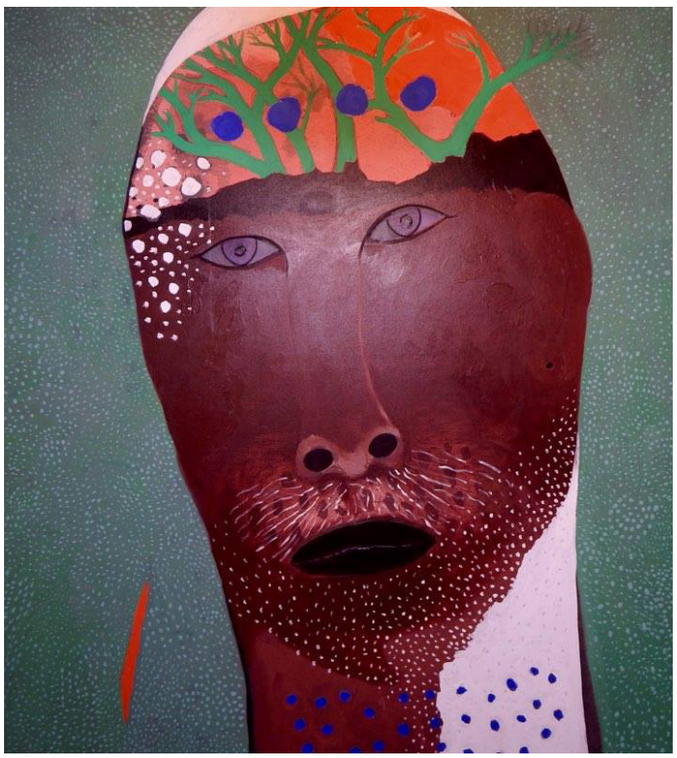
**هكذا إذاً تكشف الأعمال بطريقة ما عن مكنون الذات البشرية؟**

- كما تعلمين نحن في الريف نعتمد في حياتنا وتواصلنا على الفراسة. بمعنى أنه عندما نلتقي فرداً فنصفه بالثعلب أو الذئب أو البومة، بمعنى أن هنا الشخص ينكرنا بالكائن الذي وصفته به. يوجد بعد إنساني ونفسي في الشخصيات التي أرسمها. لا أحاكي شخصيات بعينها بقدر ما أحاكي معاني وقيماً وإيحاءات. الفراسة تحل مشاكل كثيرة في حياتنا كفلاحين. وفهمنا لطبيعة الإنسان تجعلنا نتعامل معه على هذا الأساس، وهنا ما ظهر في هذه الأعمال.

**هل يمكن القول بأن معرضك «ناس» هو امتداد لتجارب سابقة؟**

- أنا ابن الطبيعة والريف والألوان الزاهية. ابن الامتداد والأفق والاتساع. إن لم تظهر هذه الأشياء في عملي أكون مدعياً. المفترض إذا رسمت منزلاً، أشخاصاً أو رسماً تجريدياً أن يظهر في كلّ ذلك تكويني كإنسان وفنان؛ فأعمالي تحمل روحي مهما اختلف الموضوع والصياغة.





**يُعدّ هنا المعرض الـ47 في سلسلة معارضك الخاصة فكيف تنظر لهذه التجربة بعد أربعة عقود من ممارستك للفَنّ؟**

- أشعر بسعادة غامرة كوني استطعت تقديم هذا النوع من العمل الآن وعمري 65 عاماً. طوال الوقت كنت أتمنى أن أعود للرسم. فتجربتي ليست مُقسّمة إلى مراحل. أعمل وأبحث عما ينقصني وأقدّمه. أحياناً يعيش الفرد مراهقة متأخرة. والفَنّان هكذا. عندما يرد على ذهنه رسم موضوع مُعيّن يفعل في أي وقت. وسعدت بهذه التجربة، وبوقوفي على قدمي في وسط هذه الأعمال. وإذا كان لي عمر ثانٍ سوف أقلب (الطرابيزة) على تجربتي، وأقدّم شيئاً جديداً.

**تجمع بين الرسم والتصوير والحفر.. كيف تحدّد الأنسب لمضمونك الفَنّي؟**

- في الفترة الأخيرة كلما أردت تنشيط رؤيتي وخلق نوع من الحيوية للتجربة.. أختار الألوان المائية والتصوير، لكني لا أتمسك بتقنية معيّنة؛ أحياناً تكون التقنية على علاقة بالمزاج أو الحالة النفسية أو الأفكار التي تراودني، وهنا يصبح تنوّع الخامات على علاقة بالفكرة. أحياناً الفكرة تحقّقها خامة معيّنة، ومن ثَمّ ينهب الفَنّان خلف خامته المفضلة طالما دخل في التجربة بشكل صادق.

وأحياناً يُعبّر قلم رصاص عن الحالة التي أمرّ بها حالياً، فيقدّم تجربة ناجحة وحميمية جداً، وأحياناً في ظزاجة التجربة ورومانسيتها نحتاج الطباعة البارزة. إذن الخامات ووسائط التعبير لدي لم تكن يوماً ما عائقاً بالنسبة لي، فالتجربة نفسها كما أشرت سابقاً، هي التي تستدعي الخامة والتقنية.

**من الواضح في أعمالك تأصيل هويّة العمل الفَنّي، فإلى أي مدى يشغلك هنا التأصيل؟**

- أنشغل أيضاً بخصوصية الفَنّان. ماذا يعني أن يتشابه الفَنّانون في ما بينهم، أو أن لا يشبه الفَنّان عمله. المفترض أن كلّ تجربة لها علاقة بتراثها العقائدي والاجتماعي والفكري وبملامح الفَنّان ولغته وطبيعة أرضه وهو ما يجب أن يظهر في العمل الذي يقدّمه. لا يجوز أن نقدّم عملاً يشبه عمل فنان يعيش في المنطقة الاسكندنافية، رغم أن التراث الإنساني ملك البشرية كلها. لكن في النهاية التنوّع هو الذي يثري الحياة الثّقافية. هنا التنوّع له علاقة بلون البشرة والعيون وطبيعة الشمس والأرض.

**تنتمي لجيل السبعينيات فما الذي يُميّز أبناء جيلكم؟**

- نحن جيل كان يتصارع من أجل التواجد، لأن الجيل الذي يسبقنا كان يسيطر على المشهد ويقوم بدور الوصاية. كما تخطانا وقام بتدليل الجيل الذي يلينا. ومن ثَمّ كان لابد أن نعمل على إيجاد مكان لنا على الساحة التشكيلية. ونحن مجموعة معروفة حاربنا لكي نتبوأ مكان الريادة في ظلّ وجود الكبار وقد كان. أخذنا كلّ شيء من فم السبع كما يُقال. وأعتقد أننا كنا مخلصين لدرجة حقّقنا معها مكانة وتطوراً في الرؤية التشكيلية المصرية والعربية. الفَنّان العربي نير نبعة.. وفاتح المدرس... وكثير من الفَنّانين الذين يعجبني تفرّدهم.



أواخر التسعينيات، رجَعت إلى الخلف ظاهرة الفرق الغنائية التي رفعت شعار عصرنة الأغنية الشعبية على شاكلة مجموعة أفلاك والإخوان بوشناق... لكن الفَنّان المغربي عصام كمال (1983) كان قد بدأ يملأ الأعين والأسماع بمجموعته الغنائية المستحدثة حينها «مازاغان». عاماً بعد عام، لمع نجمه؛ كملحن، كاتب أغاني وعازف آلات وترية.. راح ينقّي الآذان من غريب الألحان نافضاً ما علق بالنغمة الشعبية من غبار.. وسواء في ألبوماته رفقة مجموعة «مازاغان» أم في أغانيه الفردية بعد الانفصال عنها، لا يزال عصام كمال يبهج جمهوره في كل جديده.

بشهرته وشموليته الفَنّية تَرقّى صاحب «دكالة إيرلاين» (2008) و«طاجين إلكتريك» (2011) من موهوب إلى ملهم لمعاصريه من الشباب. تَشبُّعه بالموسيقى الشعبية، مكّنه من إيجاد خلطة لحنية وإيقاعية ليست غريبة عن ذائقة الجمهور المغربي. هو المتشبّع أيضاً بالموسيقى الغربية، وجد طريقة جيدة للمساهمة في إعادة تعريف التراث الشعبي في المحافل الدولية. بدأ على غِرار جيله بالقيثار الكهربائي، ولاحقاً، جرّب الماندولين ليوهم الأبصار بمقاومة الرياح العاتية، وبخفة المتسلل عبر بسلام جسور الهويّة نحو هويّات أخرى بشخصية محلية لها ما تستند إليه كلما عاودت الريح الهبوب.

انفصال عصام كمال عن مجموعة «مازاغان» نهاية العام 2013 وُصِفَ بأنه كان قبل الأوان.. وشكّل مطلع 2014 بداية انطلاق تجربته الفردية بأغنية «دنيا» التي لاقت انتشاراً واسعاً، خاصة بعدما اعتمدت في أغنية «جينيريك مسلسل مغربي» بعنوان «زينة». كما شارك مع فنانين عالميين في أغانٍ لاقت انتشاراً واسعاً، على غِرار مشاركته الفَنّان العالمي ألفا بلوندي في أغنية «الله تانو» (2015)... حول حصيلة هذه الانطلاقة الجديدة، كان هذا الحوار مع الموشح بالوسام العلوي من درجة ضابط، للحديث عن أعماله التي تحقّق حالياً متابعات مليونية على اليوتيوب.

حوار: الدوحة

# عصام كمال:
# أغاني اليوم بعيدة عن هموم المجتمع

يمكن للمتتبع من خلال حواراتك المسجلة على YouTube، الاطّلاع على ظروف انفصالك عن مجموعة «مازاغان».. يهمنا في هذا الحوار التحدّث عن طبيعة توجّهك الجديد. لكن لا بأس من العودة إلى الوراء قليلاً؛ كان جلياً في أغاني «مازاغان» البحث في أسلوب يُعصرن الأغنية الشعبية؛ لكنك في تجربتك الفردية حالياً تُعيد النظر في مساحة هذا الاختيار؟

- لم يتوقّف البحث، والدليل هو أغنية «لحلاوة» (2014) المشتركة مع فرقة «عبديات الرما» الشعبية، وهي أغنية من كتابتي وتلحيني، ومستلهمة من تراث منطقة الشاوية منبع هذا الفَنّ الأصيل (عبديات الرما). ما حصل هو أنني في الأغنيتين الأخيرتين «دنيا»، و«فابور» حاولت تقديم تجربة مختلفة عن المسار الأول الذي تميّزت به مجموعة «مازاغان». وهذا البحث في التراث سيظهر جلياً في ألبومي الجديد الذي أستعيد فيه موسيقى «غناوة» وتراث «العيطة الجبلية» الشمالية، بالإضافة إلى المديح النبوي، حيث ستأخذ القصيدة الشهيرة «الحرم يا رسول الله» توزيعاً جديداً ومعاصراً من خلال إدخال أسلوب «الروك» على لحنها الأصلي، كما سيضمّ الألبوم أغاني أخرى تمزج بين الأغنية الشعبية وإيقاعات البوب والروك.

ما يهمني في أعمالي الجديدة هو تحقيق نوع من الاختلاف عن تجربة مجموعة «مازاغان» التي أسستها وساهمت في إبراز أسلوبها المعتمد على عصرنة الأغنية الشعبية وتقديمها في قالب وتوزيع جديدين، وإن كنت لازلت مستمراً على نفس التوجّهات في ما يخصّ الارتباط بالهويّة الموسيقية المغربية في اتصال وتمازج مع موسيقى العالم.

على ذكر الأغنيتين «دنيا» (2014) و«فابور» (2015) يلاحظ في كلتيهما اعتماد أسلوب «الراي» وحضور روح الأغنية الفرنسية.. هل المقصود بهذه التوليفة الاختلاف عن التجربة السابقة مع مجموعة «مازاغان»، ومن ثَمّ التأسيس لتوجّه جديد؟

- مادمنا نتحدّث عن نفس الموزّع أو الملحن، فمن الطبيعي حضور الشبه


عصام كمال

في الأغنيتين، وإن كانت كلمات أغنية «دنيا» ليست كلها من تأليفي ولحنها مقتبس، كما هو معروف، من أغنية Une belle histoire بالاتفاق مع صاحبها ميشيل فوجان. بتعبير آخر؛ إذا كان نفس الشخص يقوم بالتلحين أو الاقتباس أو كتابة الكلمات، وهو أيضاً الشخص الذي يغني، فمن الطبيعي أن يكون هناك توجّه واضح. أرى بأن وجه الشبه الكبير في الأغنيتين يظهر في الكتابة وأيضاً في نمط التلحين. بشكل عام، أحاول في الأغاني الجديدة التركيز على أن تكون الأغنية لحنية أكثر منها إيقاعية، بعكس التجارب السابقة مع «مازاغان»؛ والقصد من هذا التوجّه البحث عن انسيابية في اللحن وجملٍ موسيقية أطول...

إذن، هناك توجه غير محسوم، ويبدو متناقضا؛ الخروج من جلباب «مازاغان»، وفي الآن نفس الاستمرار في عصرنة الأغنية الشعبية واستلهام التراث الشعبي.

- أحاول ألّا أصنع حدوداً ثابتة؛ فأنا مقتنع بكون الفنّ بصفة عامة والموسيقى بصفة خاصة يجب ألّا يكون لهما حدود، يجب ألّا نقيّد أنفسنا بقيود، وأن نقول لابد أن نذهب في هذا النمط دون ذاك. الوقت يتغيّر باستمرار، وشخصية الفَنّان تتبدّل وفق منعطفات الحياة. ما يهمني هو أن تكون أعمالي الموسيقية شبيهة بي. ومن جهة أخرى، وبصفتي مغربياً، أعيش في بلد مُتعدّد الثقافات، وهذا التنوّع بما يدّخره من تراث عريض وعميق يحول دون أن أقتنع بنمط واحد والتشبّث به دائماً.

بداياتي مع «مازاغان» تميّزت بتطوير الأغنية الشعبية وتحويلها إلى أغنية شبابية. هذا التوجّه لازال حاضراً، وسيبقى في الأعمال المقبلة، كما قلت سابقاً. أما في ما يخص مسألة حسم التوجّه المزدوج فيمكنني القول بأني أتبع خطين؛ الأول تمثله أغنيتا «فابور» و«دنيا» والأغاني الأخرى التي تعتمد على ألحان انسيابية بمضمون إنساني درامي، والخط الثاني يتمثّل في المزج بين الثقافات، أي؛ بين التراث المغربي وموسيقى العالم، بصيغة تضمن التواصل والحوار والانفتاح على الآخر دون أن يكون ذلك على حساب الهويّة الخاصة التي هي في النهاية تنكرة سفر نحو الثقافات الأخرى. وهذا الخط يهمني وسيبقى حاضراً في أعمالي المستقبلية.

هناك رومانسية عالية في الأغنيتين، لكنها تتحقّق في اللحن والموسيقى أكثر مما تتحقّق في الكلمات. وضعت في الأغنيتين سلطة اللحن فوق سلطة الكلمات؟

- فعلاً، كما لاحظت، اللحن حاضر بقوة، والكلمات يمكن أن تكون لديها قراءتان؛ في أغنية «دنيا» هناك من سيراها أغنية روحانية، بينما يراها آخر أغنية عاطفية، نفس الشيء يمكن أن يقال عن أغنية «فابور». في هذا السياق أريد أن أقول بأنني أقف في الصف الذي يرى بأن المعنى قابل لمعانٍ كثيرة، بما يعطي للمستمع هامشاً

للتفكير والتأويل. أي أن ينهب بخياله حتى يصل بالنص إلى الحالة النفسية التي تناسبه، وهنا رهان صعب أحاول أن أشتغل عليه دائماً.

لكن؛ ما يمكن أن يكون قابلاً للتأويل هو الكلمات وليس اللحن لأن هذا الأخير يعتمد في تلقيه على العواطف والإحساسات. في النص أظن أن هناك مستويين للقراءة.. الأول يمكن أن يصل إليه المتلقّي ببساطة وسطحية، إذا جاز التعبير، بينما يمكن أن يصل إلى المستوى الثاني المتلقّي الذي يرغب في التعمّق والبحث عن المعنى الخفي. لذلك لا أرى نخبوية في هذا التوجّه؛ فالنص الذي أعتمد عليه موجّه لكل الناس، اعتماداً على بساطة كلماته وتداولها المعروف وسط المجتمع. ما أقوله متعلّق بالاستماع، فمن يتعمّق فيه يمكنه أن يتخيّل صوراً أخرى للكلمات، كما يمكن للمتلقّي البسيط أن يأخذ حظه من الأغنية ومعناها الأساسي المباشر.

**قلت عن أغنية «فابور» إنها تجربة شخصية؛ بدأت بندنة وسرعان ما اتّضح لك أن الناس كلهم يتقاسمون هذه التجربة.. تتحدّث الأغنية عن الغدر والخيانة، ويقول مطلعها: فابور نبيعك فابور (مجاناً أبيعك).. هل الأغنية تصفية حساب على شاكلة الـ«كلاش» (Clash) الذي نجده في «الراب»!**

- (ضاحكاً...) سؤالك ظريف. لكنك تعرف أني لست مغني «راب». هذه الصفة ليست في ثقافتي إطلاقاً. أومن بأن على الإنسان أن يبادر بالخير ولو وصله شر. ليست هناك أي تصفية للحسابات ولا شيء من هذا القبيل. منطق هذه الأغنية هو تقاسم مشاعري مع الجمهور. وفي تقديري لا يوجد شخص واحد لم يعانِ من الخيانة والغدر اللذين هما موضوع الأغنية. هي أغنية اجتماعية يتقاسم مضمونها الجميع. في نهاية الأمر لم يكن عندي أي قصد أن أتوجه بهذه الأغنية لشخص بعينه.




**على ذكر الأغاني الاجتماعية، تعيدنا أغنية «فابور» إلى أغاني الراحل حسين السلاوي، والتي بالرجوع إليها يمكننا معرفة مشاكل مجتمع الستينيات.. هل تود أن تكون أغانيك مستقبلاً شاهدة على الفترة الاجتماعية الحالية؟**

- المواضيع التي تطرّقت إليها حتى الآن هي اجتماعية في الغالب، تتطرّق إلى ظواهر مستمرة في الزمن وليست بالضرورة أنها ستنتهي بعد فترة من الزمن؛ فالخيانة بين الأصدقاء مشكلة قائمة من قديم الزمان وستبقى. في أغنية «أطفال آدم» تطرّقت إلى الإنسان ومأساة التطاحن وفساد الروح والجفاء بين الأفكار والمذاهب وقتل الناس لبعضهم البعض بسبب فكرة مختلف فيها. وستكون هناك أغانٍ أخرى في هذا التوجّه. أنطلق في أعمالي من كون هذه المواضيع لن تنقرض غداً، بل ستستمر ما دمنا مختلفين دائماً على طريقة لتدبير الاختلاف، ومن ثَمّ لا محالة ستكون هناك إشكالات عاطفية وفكرية وتواصلية.

كما أنني لا أقصد الاتجاه السهل، أو أقتصر على الأغنية العاطفية بالطريقة السطحية والتجارية كما نعيشها حالياً في مشهدنا الغنائي، والحال أن مجتمعاتنا تعاني من هموم أهم بكثير من اختزال الأغنية في موضوع عاطفي مكرّر بنفس الكلمات واللحن أيضاً. في المقابل لا يعني هذا الكلام بأنني ضد الأغنية العاطفية وأهميتها الإنسانية. كل ما في الأمر يمكن أن يكون منبع هذه القناعة متأتياً من تأمل وتفكير في قضايا عديدة لا تأخذ نصيبها من الغناء. من هنا يأتي وعي الفَنّان العربي الذي يمكن أن تكون له إسهامات جادة في تغيّر هذا المسار بما يكفي من النضج والمسؤولية. فأن يتحدّى الفَنّان التيار ويقف في صف التعبير الحقيقي عن هموم الإنسان وهمومه الخاصة بصدق هو ما يمكن أن يكون إضافة فَنّية حقيقية.

# نحو الزقورات.. على طريق بابل

ستراسبورغ- أوراس زيباوي

بينما تصبح العراق، أكثر فأكثر، مسرحاً للحروب البربرية والصراعات الدموية التي لا تنتهي، صراعات يكاد ينسى العالم معها أنّ هذه البلاد كانت طوال ألوف السنين الأرض التي نشأت عليها أقدم الحضارات البشرية وأعرقها، افتتح في منتصف مايو/أيار الماضي معرض في مكتبة مدينة ستراسبورغ الوطنية والجامعية تحت عنوان «نحو الزقورات.. على طريق بابل». إنها رحلة في الزمن وعودة إلى ينابيع الحضارات الإنسانية الأولى والمتمثّلة، بشكل خاص، في العمارة والفَنّ.

يروي المعرض بأسلوب علمي مشوّق، قصة بناء الزقورات التي ترمز إلى الأماكن العالية والعلاقة بين السماء والأرض في بلاد ما بين النهرين. والزقورات- كما هو معروف- هي الأبراج التي شيّدت كأماكن للعبادة ولتكريم الآلهة وصارت رمزاً لحضارات بلاد ما بين النهرين تماماً كالأهرامات بالنسبة إلى مصر. غير أنّ الزقورات التي لا تقلّ إبداعاً عن الأهرامات من الناحية المعمارية والفَنّية بنيت من الآجر والطين بينما بناء الأهرامات اعتمد على الحجر المتين فبقيت آثارها شامخة وحاضرة بعظمة إلى اليوم، في الوقت الذي تهدّمت فيه الزقورات ونهبت ولم يبقَ منها إلّا أطلالها. في القرن التاسع عشر، ومع تغلغل النفوذ الأوروبي في الشرق الأوسط، بدأت التنقيبات الأثرية التي سمحت بدراسة تلك الأطلال وأصول عمارتها المدهشة، وهي ما زالت إلى اليوم مصدر وحي للمعماريين في الشرق والغرب على السواء.

يستند المعرض إلى عدد كبير من التحف الفَنّية والوثائق والصور والرسوم التخطيطية والمجسمات المعمارية المصغرة وألواح الكتابة المسمارية، ومن شأن كلّ هذه العناصر أن تضيء على تاريخ الزقورات وأساليب بنائها منذ بداياتها في المدن السومرية حتى برج بابل الشهير في الألف الأول قبل الميلاد، والذي كان يتكون من سبع طبقات ترتفع لتعانق السماء، وقد أشارت إليه التوراة في «سفر التكوين» وصار يعدّ من عجائب الدنيا. وبسبب وروده في النصّ التوراتي وغيره من النصوص التاريخية، تحوّل





لوحة الفَنّان بيتر بروغيل

برج بابل مع مرور الوقت إلى أسطورة استوحى منها الفَنّانون الأوروبيون، عبر العصور، أعمالهم الفَنّية. ويحضر في المعرض الكثير من اللوحات التي تجسّد برج بابل، أُنجزت خلال مراحل زمنية مختلفة، ومن أشهرها لوحة الفَنّان بيتر بروغيل المنجزة عام 1563 والمحفوظة في متحف مدينة فيينا.

أشرف على المعرض الذي استغرق الإعداد له عامين كاملين، عالم الآثار الفرنسي والأستاذ المتخصّص في حضارات الشرق القديم فيليب كينيه الذي ركّز في مقاربته لموضوع الزقورات على تطوّرها التاريخي وعلى أنواعها المتعدّدة عبر العصور خلال مرحلة زمنية طويلة غطّت خمسة آلاف سنة. وقد تعاون كينيه، من أجل التحضير لهذا المعرض، مع عدد كبير من أساتذة جامعة ستراسبورغ والتلامذة الذين يدرسون حضارات الشرق القديم، فعملوا معاً على إنجاز المجسمات المعمارية التي تعرض للمرة الأولى في معرض من هذا النوع.

يستعيد زائر المعرض أجواء الحضارات التي تعاقبت في أرض الرافدين وأولاها الحضارة السومرية التي نشأت في الجزء الجنوبي من العراق الحالي وكان من إبداعاتها الفريدة اختراع العلوم والفنون والعمارة والكتابة. خلال المرحلة السومرية، لمعت مدينة الوركاء أو أوروك التاريخية قديماً، وقد خضعت عام 1928 لتنقيبات بعثة ألمانية سمحت بالكشف عن ماضيها العريق ومن إنجازات ذاك الماضي بناء المعابد التي مهدت للزقورات، ومنها مبنى المعبد الأبيض الذي يعود إلى 3000 عام قبل الميلاد، ونشاهد مجسماً له يظهر كيف تمّ تشييده فوق مصطبة مرتفعة وله درج يقود إلى وسطه. وقد سُمّي بالمعبد الأبيض لأنه طُلي بمادة من الجبس الأبيض.

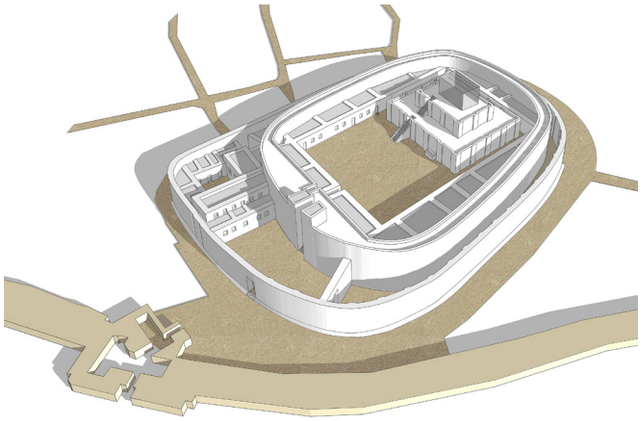
من مدينة أوروك إلى مدينة أور، وكانت أيضاً مدينة سومرية تقع جنوب العراق بالقرب من مدينة الناصرية. خضعت المدينة للتنقيبات منذ عام 1855، ثم ما بين عام 1923 و1933 وكشفت عن معابدها ومقابرها، ومن أشهرها الزقورة المشيّدة من ثلاث طبقات وكانت معبداً لنانا، إله القمر في الأساطير السومرية وما زالت بعض معالمها شاخصة إلى اليوم.

لم تنحصر حضارة بلاد ما بين النهرين في ما يعرف اليوم بالعراق، بل كانت حاضرة أيضاً في أماكن أخرى من الشرق القديم، كما دلّت على ذلك الاكتشافات الأثرية ومن أبرزها اكتشاف مملكة ماري في موقع تل الحريري الواقع في سورية، على الضفة اليمنى من نهر الفرات، بالقرب من بلدة البوكمال والحدود السورية-العراقية. حدث هذا الاكتشاف منذ حوالي ثمانين عاماً وبالتحديد عام 1933 خلال مرحلة الحكم الفرنسي لسورية ولبنان، وقد أشرف على أعمال التنقيب العالم الفرنسي الراحل أندريه بارو، وقد بينت أن حضارة عريقة نشأت في تلك المملكة بين أواسط الألف الثالث قبل الميلاد ومطلع الألف الثاني وقد عُثِرَ في أنقاضها على بقايا قصور ملكية ومعابد. ويتوقّف المعرض عند المعبد المعروف بالكتلة الحمراء، وهو مبني من الطين على غِرار المعابد السومرية- البابلية. أما تاريخ تشييده فوق إحدى التلال فيعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وسُمّي بالكتلة الحمراء بسبب لونه الأحمر.

حول عمارة الزقورات، نشاهد في المعرض أيضاً منحوتات تُعدّ من روائع الفَنّ السومري وبعضها تمّت استعارته من متحف «اللوفر» في باريس كالمنحوتة الشهيرة التي تمثل الملك السومري غوديا، حاكم مدينة لكش، والمصنوعة









من مادة الديوريت الأسود. تُعدّ هذه المنحوتة المنفذة نحو عام 2020 قبل الميلاد، في زمن حكم هذا الملك، من روائع النحت السومري. يبدو فيها الملك جالساً مكتوف اليدين، عاري القدمين، وعلى ثوبه الطويل نقشت بعض الكتابات المسمارية. يطلّ علينا خاشعاً ومتعبداً، وتسميه الكتابات التي ترافقه «المهندس المعماري» و«مشيّد المعبد». ومن المعروف عن الملك غوديا أنه شيّد ورمم الكثير من المعابد في مدينته. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ هذه المنحوتة-التحفة تُرِكَتْ أثراً بيّناً على الفَنّانين التشكيليين المعاصرين الذين بهرهم أسلوب نحتها وكثافة تعبيرها. من بين هؤلاء الفَنّانين الإسباني بابلو بيكاسو الذي لفته بالأخصّ يديه المضمومتَين وما تشي بهما من إحالات طقوسيّة.

يكشف معرض «نحو الزقورات.. على طريق بابل» توق الإنسان إلى الارتقاء والصعود من خلال بناء الزقورات والمعابد وبرج بابل تحديداً. ولقد واكبت تلك الصروح كتابة الأساطير والملاحم الأولى التي تُعَدّ الأقدم في التاريخ، كملحمة «جلجامش» التي تحكي عن الموت والخلود. يكشف المعرض أيضاً أنّ برج بابل الذي تحوّل إلى أسطورة ويمثّل صرحاً فريداً من نوعه في العالم القديم، بل وكأنه ناطحة السحاب الأولى في تاريخ العمارة، لم يأتِ من فراغ بل جاء نتيجة تطوّرات وإبداعات عبر مرحلة زمنية طويلة عرفتها عمارة بلاد الرافدين مع تراكم الخبرات والمعارف وانتشار الرخاء الاقتصادي وتنظيم المدن.



# قصّة الحفلات والأحلام

## أمّ كلثوم ونجيب محفوظ

سيد محمود

هل يزعجك أن توصَف بـ«أمّ كلثوم الرواية العربيّة»؟

وجّه هذا السؤال إلى نجيب محفوظ في أحد البرامج التليفزيونية المتاحة على «يوتيوب»، مع الإعلامي مفيد فوزي، وبعد أقّل من دقيقة صمت وتأمُّل أجاب بابتسامة عريضة: «بل يسعدني هنا»، ثم أضاف: «سعيد لأن حياتي ارتبطت بأعظم صوت رجالي، وهو صوت محمد عبد الوهّاب، وأهمّ صوت نسائي، وهو صوت أمّ كلثوم».

والمتأمِّل في نصوص محفوظ وحواراته لا يمكن له أن يتجاهل شغفه البالغ بالغناء والموسيقيّين، حتى أنه أكّد، في أكثر من حوار، أنه كان يتمنّى لو أصبح مغنّياً، في حال فشله في احتراف الكتابة، لكن علاقته بأمّ كلثوم انطوت، دائماً، على العديد من مظاهر التقدير من ناحية، ومن ناحية أخرى، يمكن التقاط مساحات من التشابه في مسيرة الكاتب العربي الأعظم والمطربة العربيّة الأشهر، وهو تشابه يصعب حصره، فقط، في نقطة «الجماهيرية الواسعة» التي جعلت من التعاطي مع إنتاجهما الإبداعي نمطاً من أنماط «الثّقافة الجماهيرية» على الصعيد العربي.

وأوّل ما يلفت النظر في تداخل سيرة الكاتب مع سيرة المغنّية ما تحقّق لهما من نجاح في تغيير الصورة النمطية للمهنة التي قرّرا احترافها، فقبل نجيب محفوظ، كان من الصعب، جماهيرياً، الوصول إلى تعريف جامع مانع لمهنة الروائي التي كانت تقع في مساحة التباس بين مهن عديدة، منها الصحافي، والمسرحي، والسارد، كاتب مقال النثر الفنّي المبشّر بخطاب الاستنارة، وهي صور، تداخلت فيها أسماء عديدة، بدايةً من أحمد لطفي السيّد، وطه حسين، مروراً بعبّاس العقاد، والمازني، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، إلى أن جاء نجيب محفوظ، فأعطى لصفة الكاتب الروائي الصورة التي نعرفها الآن، والتي تنطوي على كثير من صور الإجلال والتقدير لعمل المخيِّلة الإبداعية.

وقد ساهم عمله (كاتب سيناريو)، ثم تحويل أعماله الأدبيّة إلى أفلام ومسلسلات، على نحو فعّال، في إعطاء اسمه فرص الانتشار الجماهيري الواسع، ثَمَّ جاءت جائزة نوبل في العامّ 1988م، لتضفي على هنا الانتشار سمة عالميّة، جعلت من الاسم ناته موضع زهو، على الصعيد القومي العربي، كما ساهمت الجائزة في رفع الحظر الذي كان مقرّراً على أعماله، في بعض الدول العربيّة، بسبب تأييده لاتّفاقيّة كامب ديفيد التي وقّعتها مصر مع إسرائيل، في العام 1979م.



وتدريجياً، تحوَّل محفوظ- وبتعبير أحد أبرز نقّاده: جابر عصفور- إلى «مؤسَّسة أدبيّة فنّيّة مستقرّة وشامخة لا تستمدّ قوّتها من الاعتراف الرسمي فقط، إنما من الاعتراف غير الرسمي كذلك، لأنها «مؤسَّسة شعبية»(1)، يتحدّث عنها بسطاء الناس، بمحض الاختيار، في المقاهي والمنازل.

وكما غيَّر محفوظ من صورة الكاتب، فقد نجحت أمّ كلثوم في تغيير صورة المغنّيات في مصر، أوائل القرن العشرين، وكما ارتبط صعود صاحب «بين القصرين» بتنامي دور الطبقة الوسطى في مصر، عقب ثورة 1919، بحيث بات مؤرّخها الأوّل، فقد عبَّرت المغنيّة، التي ساهمت الثورة نفسها في تكريسها، عن صعود مماثل لهذه الطبقة؛ فقبل تمكُّنها من الانتصار على منافساتها في السوق الغنائي، مع نهاية عشرينيّات القرن الماضي، كان انخراط النساء في صناعة الغناء عملاً منبوذاً من الناحية الاجتماعية؛ بسبب شيوع نوع من الأغنيات التي كانت تقدَّم لمرتادي الملاهي الليلية والمسارح إلّا أن (ثومة)، بالقيم الدينية والقيم الاجتماعية التي حملتها معها من الريف إلى المدينة،

استطاعت مقاومة هذا النوع، وراهنت على إنتاج نصّ غنائي مغاير يرى فتحي غانم أنه عبَّر عن حضور الطبقة الوسطى عقب «ثورة 19»، مضيفاً:«لا يمكن فهم الطابع الفنّي لأمّ كلثوم، منذ أن جاءت إلى المدينة، إلّا بدراسة الطبقة الوسطى التي عاشت فيها، وغنَّت لها»؛ بحيث أصبح هذا الغناء انعكاساً لمثل هذه الطبقة ورغباتها(2) وتطلُّعاتها التي وصلت ذروتها مع ثورة الضباط الأحرار، في العامّ 1952، وفيها ارتفعت المغنّية إلى ظاهرة قومية للأمّة العربيّة، وصوت رسمي للثورة العربيّة الشاملة(3).

ومن المثير للانتباه أن يسعى الباحث لتأمُّل حضور المغنّية الشعبية الأشهر عربيّاً، في نصوص، لاسيّما أن هذا الحضور انتقل من صيغ المتابعة والرصد الصحافي

المتأمّل إلى عملية التخييل الأدبيّ ذاتها؛ بحيث باتت أغنيات أمّ كلثوم مرجعية لدى الشخصيات الروائية التي ابتكرها محفوظ؛ ما يعني أن المغنيّة اكتسبت حضوراً مضاعفاً أكّد تمكُّنها، ليس، فقط، من مخيِّلة الكاتب بل من مخيِّلة شخوصه، في أكثر من نسيج سردي، على نحو جعل من رواياته أقرب ما تكون إلى خرائط ورسوم بيانية، نؤرِّخ عبرها لمسيرة أمّ كلثوم الغنائية، من خلال إحداثيات، ما هي إلّا الشخوص الروائية، صعوداً وهبوطاً.

وفي واقع الحال، هناك العديد من المحاولات النقدية التي انشغلت بالفكرة، ومنها مقالات لافتة للراحل كمال النجمي وللناقد مصطفى بيّومي، إلّا أن هذا المقال يسلك مساراً مغايراً، من خلال مقاربة، لا تقتصر، فقط، على نصوصه الروائية، إنما تتوسّل- لتأكيد الفكرة- بالإشارة إلى مقالات محفوظ ذاته، وحواراته، وكذلك نصوصه الأخيرة، وأبرزها «أحلام فترة النقاهة»، التي نشرها في العام 2004، و«الأحلام الأخيرة» التي نُشِرت بعد وفاته بعشر سنوات، في العام 2016.

## (الستّ) في مقام الزعيم

لعلّ الإشارة الأولى إلى ولع نجيب محفوظ بأمّ كلثوم جاءت عبر مقال، نقله جمال الغيطاني من صحيفة اسمها «الأيّام»، يرجع تاريخه إلى (21 ديسمبر، 1943م)، وفي هذا المقال، قال محفوظ: «وما من جمود مثل أن تقارن أيّاً من الأصوات المصريّة بهذا الصوت المتعالي، فقلْ في غناء أسمهان، وليلى مراد، ونور الهدى ما تشاء، إلّا أن تقارنه بصوت أمّ كلثوم، فتضرّه من حيث أردت أن تنفعه، وتهينه من حيث أردت أن تكرمه، وتمرِّغه في التراب وقد أردت أن تسمو به إلى السماء»(4).

والناظر في سلسلة حلقات «وجهة نظر»، التي كان محفوظ يكتبها لصحيفة «الأهرام»، في يوم الخميس من كلّ أسبوع، لا يستطيع أن يغفل شغفه بالتعليق على أصوات المغنّين، على امتداد قرن كامل، بدايةً بمنيرة المهديّة حتى أحمد عدوية، الذي كان من أبرز المدافعين عن صوته، في مواجهة الحملات التي استهدفته.

وقد أفرد كمال النجمي دراسة بالغة الطرافة تتبَّع فيها حضور المغنّين والغناء في عالم نجيب محفوظ، أوردها في كتابه «الغناء المصري، مطربون ومستمعون»، الصادر عن دار الهلال، طبعة 1983م، وهو حضور يمكن فهم أسبابه في الكثير من الحوارات التي أجراها صاحب «أولاد حارتنا»، وتوقَّف فيها أمام سيرة والده الذي يصفه لرجاء النقّاش بـ«السمّيع»، الذي كان يذهب لحضور الأفراح التي يغنّي فيها كبار المطربين، أمثال عبدالحي حلمي، وصالح عبد الحي، ويصطحب ابنه إلى نادي الموسيقى في عابدين، وحين امتلك جهاز الراديو، كان ذلك لغرض الاستماع إلى حفلات موسيقية، كما طلب من ابنه أن يدعو أصدقاءه إلى البيت لمشاركته هذا الطقس(5).

ولم يكن الأب وحده هو المحبّ للغناء، فالأمّ- أيضاً- كانت تحب سماع الموسيقى، و«مغرمة بسماع الأغاني»، على حدّ وصفه.

ويروي محفوظ التفاصيل الكثيرة عن ولعه بالموسيقى والغناء؛ فقد وُلِد وفي بيتهم الكثير من أسطوانات الموسيقى لكبار مطربي مصر، أوائل القرن العشرين، وفي بيتهم- أيضاً- أُقيمت الكثير من الحفلات الغنائية في المناسبات السعيدة، وكانت هذه الحفلات تجمع بين رقص العوالم في مكان خاص بالسيدات، وغناء المطربين في مكان خاص بالرجال، وبما أنه كان طفلاً فقد أتيح له الانتقال السلس بين المكانين.

وبسبب هذه التنشئة الاجتماعية المتميِّزة، في العلاقة مع فنون الغناء، كان من الطبيعي أن تتشكّل الموسيقى محوراً رئيساً في سنوات التكوين، إلى الحدّ الذي دفع (محفوظ) إلى التردّد على حفلات المغنّين واعتبار حضورها طقساً اجتماعياً رئيساً، لازمه فترة شبابه كلّها، ثم تعلّم العزف على آلة القانون ودراسته، بطريقة احترافية.

ففي العامّ 1933م، وخلال دراسته في كلّيّة الآداب، يلتحق بمعهد فؤاد الأوّل للموسيقى (معهد الموسيقى حالياً)، وينتظم في دراسة العزف على آلة القانون، وكان أستاذه في المعهد محمّد العقّاد، العازف في فرقة أمّ كلثوم، وقد استمع إلى عزفه في حفلات كوكب الشرق، في مسرح الماجستيك، بشارع عماد الدين، ناحية شارع فؤاد، كما يروي لرجاء النقاش. وقد واظب على حضور حفلاتها منذ أن كان طالباً في الصف الأوّل الثانوي، وظلّ كذلك حتى

المرحلة الجامعية، حيث انتقلت حفلات (الستّ) إلى مسرح حديقة الأزبكية.

ويكشف محفوظ الفوارق بين حفلات الماجستيك والأزبكية؛ فالأولى كانت (الستّ) تبدأ بمولونوج، ثم تغنّي قصيدة، ثم تختتم حفلاتها بطقطوقة، أي أغنية خفيفة، و- أحياناً- تستبدل بالمونولوج دوراً غنائياً قديماً. ودفع ظهور الراديو (محفوظ) للتوقّف عن الذهاب إلى حفلات (الستّ) والاكتفاء بالاستماع إليها في المقهى، بصحبة أكبر عدد من الأصدقاء، «خاصّة أن أسعار تذاكر الدخول أخذت ترتفع بمرور الوقت، بل تحوّل أمر الحصول على تذكرة لحفلاتها إلى أمر شاقّ».

ويقرّ محفوظ بأن آخر حفلة حضرها لأمّ كلثوم كانت على مسرح الماجستيك، ورافقه فيها صديقه إبراهيم فهمي دعبس، الضابط المهندس(6).

ومع الانصراف، كلّيّاً، إلى الكتابة الأدبيّة وشؤون الوظيفة العامّة، استمرّ شغف الكاتب بالمغنّين (لا سيّما أمّ كلثوم) وبصنّاع الغناء. وقد روى الكثير عن الجلسات التي حضرها مع الشيخ زكريّا أحمد الذي وصفه بأن رأسه كان مليئاً بالموسيقى. ووفقاً لرواية محفوظ، فقد كان الشيخ زكريّا صديقاً لصديق مشترك بينهما، هو صلاح زيّان، وفي واحدة من هذه الجلسات، استمع محفوظ إلى لحن«حبيبي يسعد أوقاته» قبل أن تغنّيه كوكب الشرق.

واللافت أن زكريّا أحمد الذي لم يكن يحبّ القراءة- بتعبير محفوظ- قد قرأ رواية «زقاق المدق»، وأبدى إعجاباً بها، إلى الدرجة التي جعلته «يعيد صياغتها، ويحكيها أمامنا».

ويبدي محفوظ اندهاشاً من تفرّغ الشيخ زكريّا لقراءة الرواية، فيسأل: «لا أعرف من أين جاء بالوقت اللازم لقراءة الرواية، فقد كان يسهر، يومياً، حتى الصباح، وينشغل بألحانه».

والمدهش أن (محفوظ) تطرّق إلى الخلاف الشهير بين زكريّا وأمّ كلثوم، ونقل وجهة نظر الشيخ زكريّا، التي عدها (مسألة كرامة). والمدهش أكثر أن (محفوظ) تأثّر بشخصية الشيخ زكريّا، في قصّة كتبها بعنوان (الزعبلاوي). وعلى عكس الصورة البهيجة التي رسمها لزكريّا، جاءت صورة بيرم التونسي الذي رآه متجهّماً، عكس ما كان يتوقّع: «كلماته مقتضبة ومليئة بالأسى والمرارة» (7). وقد توطّدت صلة محفوظ ببيرم، خلال عملهما معاً على سيناريوهات أفلام، منها «رَيّا وسكينة» مع المخرج صلاح أبو سيف، ورأى أن (بيرم) كان متابعاً لأعماله، بوصفه أديباً، أكثر ممّا تابع قرينه الشيخ زكريّا.

وفي حواراته، يظهر نجيب محفوظ تقديراً خاصّاً بمحمد عبد الوهّاب، ويرفض اتّهامه بسرقة الألحان الغربية، وذلك عن دوره في تطوير الموسيقى المصريّة معتبراً أن ما قام به هو «نوع من المزج، يحتاج إلى حسّ وذكاء غير عاديَّيْن، وعبد الوهّاب جعل منهما نسيجاً واحداً متناغماً، وهنا سرّ عبقريّته(8).

ورغم الشهرة التي حقّقها محفوظ في خمسينيّات القرن الماضي، واختلاطه برموز الفنّ المصري، بحكم عمله في السينما ثم مصلحة الفنون التابعة لوزارة الثّقافة إلّا أنه لم يلتقِ بأمّ كلثوم وجهاً لوجه، ولم يعرفها، بشكل شخصي، إلّا عندما تبنّى الكاتب محمد حسنين هيكل فكرة الاحتفال بعيد ميلاده الخمسين، عام 1961م، حيث اتّصل بها هيكل، وعرض عليها حضور الحفل، فوافقت دون تردّد، وهي لحظة، يصفها على النحو الآتي:«كانت مفاجأة لي، لأني لم أتوقّع أن يكون لها اهتمامات بالقصّة والرواية، وكنت أسمع الكثير عن ثقافتها واهتمامها بالشعر، ولم أتخيّل أن توافق، بهذه السهولة، على المشاركة في احتفال أدبيّ خالص». (9)

وكانت هذه المرّة الوحيدة التي يلتقي فيها عميد الرواية العربيّة بأمّ كلثوم، ويدور بينهما حوار مباشر، بصحبة توفيق الحكيم أيضاً.

## أمّ كلثوم على مقاهي خان الخليلي

في كتابيه: «أمّ كلثوم في الأدب المصري»، و«معجم أعلام نجيب محفوظ»، يكشف الناقد مصطفى بيّومي أن أمّ كلثوم تكاد تكون من أهمّ الشخصيّات في عالم محفوظ، و- ربّما- تحتلّ المكانة الثانية في هذا العالم، بعد الزعيم سعد زغلول، بل إن الإعجاب بها، بين أبطال رواياته، يكاد يكون كاسحاً، وهو إجماع يتجاوز صراعات الأجيال وخلافات السياسة وتباين الأفكار(10).

واستكمالاً للملاحظة ذاتها، يشير كمال النجمي إلى حضور (ثومة) في أعمال عميد الرواية العربيّة؛ ففي رواية

«خان الخليلي» نعرف أن بطل الرواية رشدي يحبّ الغناء حبّاً.. خُيّل إليه يوماً أنه خُلق ليكون موسيقياً، ولم يترك نجيب بطله حتى أوجب عليه أن يدخل السينما لسماع أمّ كلثوم ومشاهدتها في فيلم«دنانير»، وفي مشهد آخر، يجلس بطله في السينما، حتى غرّد صوتها بـ«طاب النسيم العليل»(11).

ووفقاً للنجمي، الذي كان على صلة بنجيب محفوظ، فإن عميد الرواية (شخصيّاً) كان شديد الولع بهذه الأغنية، فيما يلاحظ مصطفى بيّومي في دراسته «أمّ كلثوم في الأدب المصري» أن نوال، بطلة «خان الخليلي» تفكّر، بعد عودتها من السينما، في حبيبها المنشغل عنها بجمال صوت أمّ كلثوم(12)، وينقل من الرواية ناتها حوارات كاملة، جرت على المقهى، تركّز- بالأساس- على مواقف أبطالها من فنّ الغناء في أحد مقاهي خان الخليلي، ومنها الحوار الآتي:

* ما رأي الأستاذ أحمد عاكف في الغناء؟ وأيّهما يفضّل: القديم، أم الحديث؟

- الغناء القديم هو الطرب الذي يأسر نفوسنا، بغير عناء.

* وأمّ كلثوم وعبد الوهّاب؟

- عظيمان فيما يردّدان من وحي القديم. وأمّ كلثوم عظيمة حتى لو نادت: يا ريّان يا فجل، أما صوتها فلا خلاف عليه، ولكن حديثنا هو عن الغناء، من الناحية الفنّيّة.

اسمعوا القول الفصل: أجمل ما تسمع الأذن «سي عبده الحامولي» إذا غنّى«يا ليل»، وعلي محمود «إذا أذّن الفجر»، وأمّ كلثوم في«إمتى الهوى». وماعدا هؤلاء فـ«حشيش مغشوش بتراب».

وتحفل (الثلاثية) بمشاهد، تُظهر معرفة محفوظ الدقيقة بعالم المغنّين والعوالم، غير أن بطله أحمد عبد الجواد، في أخريات أيّامه- كما يشير النجمي- «استمع في بيت محمد عفّت الى أسطوانات المطربة الجديدة أمّ كلثوم. تتكلّم جليلة ويردّ عليها عبد الجواد والحاضرون:

صوتها- والشهادة لله- جميل، غير أنها كثيراً ما تصطرع كالأطفال.

* البعض يقولون أنها ستكون خليفة منيرة المهديّة، ومنهم من يقول بأن صوتها أعجب من صوت منيرة نفسها.

- كلام فارغ أين هذه الصرصعة من بُحّة منيرة.

في صوتها شيء ينكّر بالمقرئين، كأنها مطربة بعمامة!»

وفي ختام الحوار، يعترف عبد الجواد: «لم أستطعمها. لكن، ما أكثر الذين يهيمون بها!». (13)

ووفقاً لمصطفى بيّومي (14) فقد أعارها أحمد عبد الجواد أذناً حنرة، مضمرة لسوء الظنّ، فلم يتنوّقها رغم ما قيل من أن سعد زغلول أثنى على جمال صوتها. (قصر الشوق ص433، طبعة مكتبة مصر).

واللافت أن محفوظ المولع بالتاريخ، والذي تُقرأ رواياته- دائماً- بوصفها مصدراً تاريخياً، كأنما أراد تتبّع حضور هنا الصوت الفذّ ونجاحه في الهيمنة على آذان المصريين، فبعد أن كانت «تصطرع»، عند بطل الثلاثية، تحوّلت في«السراب»، إلى غير ذلك، على لسان البطل الذي يصيح على الملأ: «أمّ كلثوم هي الشيء الوحيد الذي يستحقّ الإعجاب والتقدير في هذا البلد»، أمّا بطل«خان الخليلي» فقد جلس يستمع لـ«الصوت الآلهي».

وفي «ميرامار» الكاشفة لتناقضات مجتمع ما بعد ثورة 1652م، بلغ صوت أمّ كلثوم مداه؛ فليلة غنائها تجمع الطبقات والأفراد، وصوتها علامة عصر بأكمله، وفي الصفحة (149)، من طبعة مكتبة مصر للرواية، هناك وصف لهذه الليلة بأنها ليلة، فيها تزحزح النقاب عن خبايا النفوس، بل يمتدّ تأثير أمّ كلثوم على غير المصريّين، فها هي مدام«ماريانا» صاحبة البنسيون، لا تغيّر المحطّة الإفرنجية التي تسمعها إلّا ليلة أمّ كلثوم؛ إذ يسألها عامر وجدي، بمجرد وصوله إلى البنسيون، للإقامة الدائمة:

* ألّا نغيّر المحطّة الإفرنجية؟

وتأتي الإجابة واضحة سريعة حاسمة، لا مجاملة فيها:«عدا ليلة أمّ كلثوم، فلا محطّة غيرها».

ويتوقّف أمام مقاطع من رواية «المرايا»، حيث يعود أفراد الشلّة إلى تنكُر مطربة، كانت يومها جديدة، واسمها أمّ كلثوم، فيقول سرور عبد الباقي: «سمعتها تغنّي في فرح، وأعتقد أن صوتها أحلى من صوت منيرة المهديّة»، فكبر علينا ذلك، وقال جعفر خليل: صوت منيرة يعلو، ولا يعلى عليه، وانتهره خليل زكي عديم الاهتمام، وقال- بوقاحته المعهودة- : لا تردّد أراء أمّك بيننا».

وفي«الثلاثية»، يستشهد إسماعيل لطيف، في حوار مع كمال عبد الجواد، بأغنية للمطربة الجديدة أمّ كلثوم (الحقيقة أن قلبك موجع)، وأنه يغنّي مع المطربة الجديدة أمّ كلثوم«أفديه إن حفظ الهوى أو ضيّعه».

ويمتدّ حضور (ثومة) في قصص محفوظ كذلك؛ ففي مجموعة «الفجر»، يتوقّف بيّومي أمام قصّة بعنوان «الميدان والمقهى»، و«في الباقي من الزمن ساعة»، هناك نبرة ساخرة من أداء عبد الناصر، تستعير عنواناً لأغنية كلثومية، هو «حسيبك للزمن»، لتصبح «حسيبك لليمن».

وفي رواية «الحبّ فوق هضبة الهرم»، هناك تماهٍ بين حالة البطل، وأغنية «أهل الهوى يا ليل» (ص 255، طبعة مكتبة مصر).

## الأسلوب المتأخّر

ومن اللافت أن نجيب محفوظ، عقب توقُّفه عن الكتابة، جرّاء تداعيات المحاولة الفاشلة لاغتياله، يعود في «أحلام فترة النقاهة» (طبعة دار الشروق السادسة، 2015)، إلى تذكّر أمّ كلثوم في طائفة من الشذرات، يمكن أن نلمس فيها ما كان يسمّيه إدوارد سعيد جماليّات الأسلوب المتأخّر، قاصداً الأعمال التي ينتجها المبدعون في نهايات أعمارهم، وتتوّج عمراً من المسعى الجمالي، وتتحوّل هذه الأعمال إلى تأمُّلات جسورة لوضع فنّان مسنّ، ولا أحسب أن نصوصاً، غير أحلام «فترة النقاهة»، و«أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ، تستحقّ هنا الوصف، حيث تبديد السحر وتحقيق المتعة، دون أن يلجأ الكاتب إلى حلّ التعارض بينهما(15).

وفي الحلم رقم (188)، لاستعادة علاقته بالشيخ زكريّا وأمّ كلثوم معاً، كتب: «رأيتني أسير مع الشيخ زكريا أحمد نحو هضبة مغطّاة بخمائل الأزهار، وتقف في مركزها أمّ كلثوم ووفد أهل الفنّ: الحاموليّ، وعثمان، والمنيلاوي، وعبد الحيّ حلمي، وسيّد درويش، ومحمد عبد الوهّاب، ومنيرة المهديّة، وفتحيّة أحمد، وليلى مراد. وغنّت أمّ كلثوم قائلة:«سمعت صوتاً هاتفاً في السحر»، وأخذت تكرّره حتى ساد القلق بيننا، ثم أخذ صوتها ينخفض، رويداً رويداً، حتى تلاشى. وغنّت منيرة المهديّة قائلة:«ليله ما جه في المنتزه». وغنّى سيّد درويش: «زورونـي كلّ سنة مرّة». وغنّى الشيخ زكريّا «يا عشرة الماضي الجميل، يا ريت تعودي»،أما أنا، فتلوت «الفاتحة».

وفي الأحلام الأخيرة، ينكرها (أمّ كلثوم) مع عبد الوهّاب: «وجدتني في مقهى ريش مع أصدقاء ريش، وكنّا ننتظر بدء الحفل. وجاء أعضاء الأوركسترا حتى اكتملوا عَدّاً وعدةً إلّا المايسترو، فوضعني الأصدقاء مكانه، وأردت الحركة بنجاح، وتخلّل العزف أداء صوت أمّ كلثوم وصوت عبد الوهّاب، وغنّى الأصدقاء والنُّدْل وصاحب المقهى، وفتحت النوافذ التي تحيط بالمقهى، واشتركوا جميعاً في الغناء، حتى تواصل الغناء بين السماء والأرض» (الحلم 229، ص 43).

وفي الحلم رقم (394)، هناك ذكرٌ لواحدة من أغنياتها، وهي «على بلد المحبوب ودّيني»، في الصفحة 131. وفي الحلم رقم (358)، في الصفحة (112) يقول: «وجدتني في حفلة لأمّ كلثوم، بصحبة الشيخ زكريّا أحمد، وقد بلغ الطرب منتهاه عندما غنّت: «وتميل عليه، وتقول له: ليه طاوعتني». وعند انتهاء الحفلة خرجت مع الشيخ زكريّا، نسير في شوارع القاهرة الفاطمية، ونحن نغنّي: «وتميل عليه، وتقول له: ليه»، حتى وصلنا إلى حارة بيت القاضي، حيث كان ينتظرنا طاجن كفتة وصينية بسبوسة».

---

هامش:

1 - جابر عصفور، نجيب محفوظ، الرمز والقيمة، الدار المصريّة اللبنانية، القاهرة 2010، ص46.

2 - فتحي غانم، الفنّ في حياتنا، سلسلة الكتاب الذهبي، روز اليوسف، بلا تاريخ، ص23.

3 - فتحي غانم، المرجع السابق، ص 28.

4 - جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكّر، طبعة هيئة الكتاب، 2012م، ص 132.

5 - كمال النجمي، الغناء المصري: مطربون ومستمعون، دار الهلال، 1983م.

6 - رجاء النقّاش، صفحات من مذكّرات نجيب محفوظ، طبعة دار الشروق، 2011، ص 23.

7 - المرجع السابق، ص 17.

8 - المرجع السابق، ص 96.

9 - المرجع السابق، ص: 92 وما بعدها.

10 - مصطفى بيّومي، معجم أعلام نجيب محفوظ، دار الأحمدي 1997، ص 57.

11 - كمال النجمي، الغناء المصري: مطربون ومستمعون، دار الهلال، ص 198.

12 - مصطفى بيّومي، أمّ كلثوم في الأدب المصري، دار الهدى، د ت، ص 12.

13 - كمال النجمي المرجع السابق، ص 205.

14 - راجع: مصطفى بيّومي، معجم أعلام نجيب محفوظ، ص 62. وأمّ كلثوم في الأدب المصري، تفاصيل من نصوص محفوظ، ص: 12 - 22.

15 - انظر في ترجمة فخري صالح لمقال «أفكار عن الأسلوب المتأخّر»، في كتاب إدوارد سعيد «دراسة وترجمات»، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، طبعة 2015، ص: 177 - 202.



مرزوق بشير بن مرزوق

# الإعلام ونشر الإبداع

لعبت وسائل الإعلام العربية، وخصوصاً الصحف اليومية أو الدورية، منذ مطلع القرن العشرين، وقبل ظاهرة انتشار وسائل التواصل الاجتماعي والصحافة الإلكترونية والفضائيات، دوراً مهماً ومؤثّراً في تخريج عدد من الكُتّاب والمفكّرين والروّائيين والشّعراء على امتداد خارطة الوطن العربي.

ولا نبالغ في القول بأن معظم الأدباء والكُتّاب والمبدعين، أصحاب الصيت والشأن والمكانة العالية في ثقافتنا العربية، بدأوا من الصحف والمجلات والدوريات، ولقد ساهمت تلك الوسائل بأمرين من أجل وضع المواهب الواعدة على الطريق، إما باستقطاب أدباء ونقّاد ناضجين ليتولّوا رئاسة أقسام الثّقافة والأدب في الصحف والدوريات، أو إعطاء فرص للواعدين من الأدباء والمفكّرين بالكتابة مباشرة من خلال تخصيص أعمدة ومساحات للكتابة لهم.. فعندما يتقدّم الفرد بمشروع عمل أدبي وثقافي قاصداً نشره يتلقاه أشخاص متخصّصون في مجالات الأدب والإبداع، مهمتهم الأساسية تقييم وتقويم الأعمال المرفوعة إليهم، ويوجهون الأديب والمبدع الواعد بالنصح والإرشادات حتى يتحوّل العمل إلى نَصّ قابل للنشر، وإنْ كان في حدّه الأدنى. لقد كانت الصحف والدوريات وكأنها أقسام في كليات الآداب، تتلمذ فيها المواهب الواعدة.

من جانب آخر انضمّ كبار الكُتّاب والمبدعين إلى طواقم التحرير لينشروا إبداعاتهم، ومن ثَمّ مكّنوا الأجيال اللاحقة عليهم من الاطلاع على تلك الإبداعات ومتابعة وتحليل ردود كبار النقّاد عليها، والتي كانت بمثابة دروس للمواهب الشابة الصاعدة.

لقد أوجدت السنوات الماضية منابر أصيلة أصّلت للحركة الأدبية والفكرية العربيّة، التي مازلنا نعتاش على قطافها وثمارها وإبداعاتها الجادة، ومع التقدّم في وسائل التواصل الجماهيري، حصلت تطوّرات في أساليب إصدار الكتب والصحف والدوريات، مما أدى إلى تطوُّر في النشر الأدبي والإبداعي على حساب الإنتاج النوعي، فبعد أن كانت الدولة تصدر عدداً لا يتجاوز عدد الأصابع من صحف ودوريات وكتب، أصبحت- بفضل التقنيات العالية- قادرة على نشر عدد أكبر من الصحف والدوريات التي بالنتيجة سوف تتطلب ملء هذه المساحات الورقية؛ ما انعكس- من ثمَّ- على نوعية المادة الأدبية والإبداعية المنشورة، وتمّ التنازل عن المعايير الأدبية والإبداعية على حساب الإنتاج الكمّي، وتولّى الأقسام الثّقافية والأدبية أنصاف المثقفين الذين هم أقرب إلى معلنين منهم إلى متخصّصين في مجالات الإبداع؛ ما أدى إلى التسطيح الفكري والثّقافي والأدبي في معظم ما تنشره هذه الوسائل، التي عملت بقصد أو دون قصد على تنميط الذوق العام وتشويهه بتقديمها لمواد أدبية وإبداعية هزيلة لا تساهم في ترقية نائقة المتلقّي وإثارة الجمال والوعي فيه، ونتج عن ذلك أعمال أدبية وإبداعية غير معمّقة، ومكرّرة وتعمل على تشويه الواقع وتنميطه.

إذا أردنا أن تنتج الأجيال العربية المقبلة أدباً وإبداعاً مُعبّراً عن المجتمع ويكون مصباحاً ينير طريقه، علينا أن نعيد النظر في ما تنتجه الصحف والدوريات العربية وفي أنصاف المثقفين الذين يقودون الفكر والإبداع فيها.




لوحة الغلاف للفنان المصري-الأرميني «شانت افدسيان»