خالدة سعيد:
الشيخ العلايلي
أستاذي قبل بارت ودريدا

ليلى بوزيد:
«على حلّة عيني»
ليس موجّهاً للغرب

دينيس جونسون
رفيق الروح العربيّة

رياض الصالح الحسين
لا يزال في غابتنا

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـدد 103 - مايو 2016

زها حديد
كيف هشمت العمارة المألوفة؟!

فوتوغرافيا الريبورتاج
بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

أدب الغربة!
الكتابة خارج البلاد وداخلها

مجاناً مع العدد كتاب

الصين وفنون الإسلام
تأليف: زكي محمود حسن

AL DOHA MAGAZINE issue no. 103

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 تُعبِّر عن آراء كتّابها ولا تُعبِّر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة. ولا تلتزم المجلة بردّ أصول ما لا تنشره.

لغتنا الجميلة

اللّغة العربيّة هي اللّغة التي نعتز ونُفاخِر بها، وهي اللّغة التي كلما اتهموها بالانتشار والرجعية، وجدوها لغةً حيّة تتجدّد وتتماشى مع الحداثة، بل ويزداد الطلب على تعلُّمها من أبناء اللّغات الأخرى، وقد أنشأت الكثير من الجامعات في الدول الأجنبية أقساماً ووحدات للّغة العربيّة في دولٍ كثيرة قد لا تكون ذات كثافة سكانية عربيّة أو مسلمة، ويكون الإقبال على تعلُّم العربيّة فيها منقطع النظير، فما بالكم بمن لهم علاقة قديمة بالعرب، أو المسلمين بغير الناطقين بالعربيّة، فقد زرت معظم هذه الدول سواء في جنوب شرق آسيا أو دول الاتحاد السوفياتي سابقاً، وقد استعانوا بعرب كانوا يُقيمون فيها أو يزورونها من وقتٍ لآخر، فتمّ تكليفهم والأخذ بأيديهم بأن يُساعدوهم في إنشاء معاهد ومراكز لتعليم اللّغة العربيّة وهو ما تمّ بالفعل، بل وما يُثلج الصدر أنهم استطاعوا ترجمة العديد من أمهات الكتب إلى لغة الدولة الأجنبية التي تسعى لتعلُّم اللّغة العربيّة، وقد حقّقوا نجاحات كبيرة في سبيل ذلك وبأقلّ التكاليف الممكنة، فإذا كان الإقبال على العربيّة يتزايد عندهم فذلك بعكس أهل اللّغة العربيّة في دولها اليوم، التي حوّلت مساراتها إلى تعلُّم اللّغات الأخرى على حساب العربيّة؛ فنجد أبناءهم يتفاخرون بإتقانهم غير لغتهم العربيّة والواقع أنهم يحتاجون في استيعابها إلى مَنْ يساعدهم!

في دولنا العربيّة يوجد الكثير من الجهات الداعية إلى الاهتمام باللّغة العربيّة، وإعطائها الحَيز الأكبر من الدعم سواء من قِبَل الحكومات أو المؤسّسات العامّة أو الخاصة، وللأسف فإنهم- أو النسبة الغالبة منهم- يقفون عائقاً أمام اللّغة العربيّة والأخذ بها في المقدّمة!! نعم؛ فنقرأ أن أستاذاً في اللّغة العربيّة يدعو طلابه نحو تعلُّم اللّغة العربيّة بقواعدها ونحوها بالإكراه، فلا هو يُفْلِح في تعليمهم، ولا الطلاب أحسنوا تعلُّمها أو حب تعلُّمها، لدرجة وصلت إلى الكره!؟ وفي الدول التي تحدّثت عنها تجد طريقة سهلة وسلسة تحبّبهم في اللّغة العربيّة وتعلُّمها، وتبسّط الأمور بحيث تزيد من شغف المتعلّم بأن يطوّر من لغته العربيّة وفي وقت قياسي.

ونجد أستاذاً ومهتماً باللّغة العربيّة ويتفلسف بإتقانه لغة أخرى ولا تخلو عباراته العربيّة من جُملٍ غير عربيّة، ونجد هيئات ومؤسّسات تمّ استحداثها وتمّ صرف مبالغ خيالية عليها، كما جذبت الكثير من الأساتذة الكبار في اللّغة العربيّة، ومع ذلك لم نلمس أي تقدّم مُعيّن نستشعر به أن هذه المؤسّسات قد قدّمت للّغة العربيّة ما يمكن أن تُفاخِر به هذه الجهة أو تلك بأنها كانت عند حسن ظن مؤسّسيها وداعميها بالشكل المطلوب، بل وتجد فيها من يتحدّث لغات أخرى وهي تحمل اسم اللّغة العربيّة، بعكس الجامعات الأجنبية التي تحدّثت عنها، والتي يُمنع فيها على الأساتذة والطلاب تحدّث أي لغة غير اللّغة العربيّة؛ حتى وإن كانوا لا يجيدونها.

لسنا هنا بصدد التقليل من شأن تعلُّم اللّغات الأخرى، وإنما على العكس من ذلك تماماً، فتعلُّم اللّغات مطلب مُحبَّب ومفيد لما فيه من الانفتاح على ثقافة وعلوم الأمم الأخرى، ولكن تعلُّمها يجب ألّا ينسينا لغتنا الجميلة، كما وصفها الأستاذ فاروق شوشة، والتي يجب أن تكون هي اللّغة الأولى بالنسبة لأبنائنا.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 104

السنة التاسعة - العدد مئة وثلاثة
رجب 1437 - مايو 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 تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

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

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

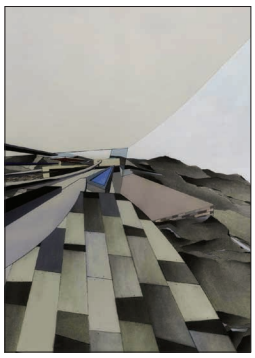
وكلاء التوزيع في الخارج:

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 عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

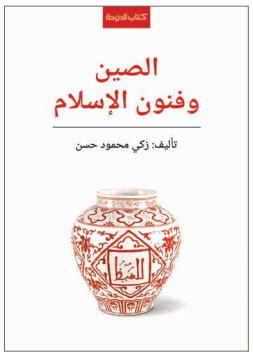
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما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

الغلاف:



صورة الغلاف:
زها حديد

مجاناً مع العدد:

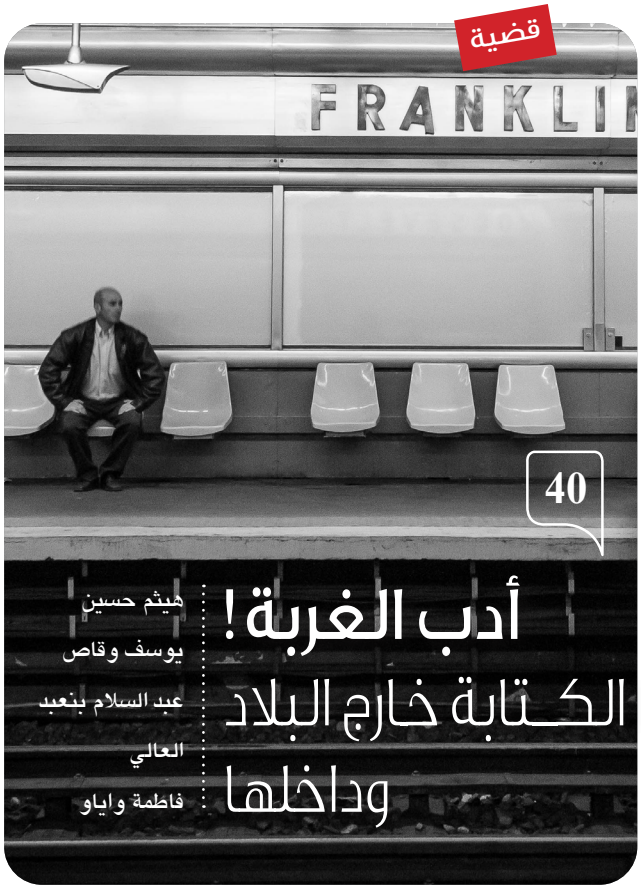


العمل الفني:
إناء فخّاري من حقبة سلالة «تشينغ»، القرن السابع عشر

متابعات

4

في ذكرى النكبة ...ماذا جمعنا من الناكرة ؟!	(عبدالله عمر)
مهرجان الدوحة المسرحي «33».. دورة تحديد الرهانات	(طه عبدالرحمن)
كيف حال الثّقافة في عاصمة الثّقافة؟	(نوّارة لحرش)
كواليس الدراما التركية	(سالي شبل)
احتفالية «يوم المخطوط العربي»	(محمد عويس)
أطفال اليمن..بدائل لمواجهة الفراغ	(جمال جبران)
ثورة المتاحف	(علي فاضل)
عودة خطاب القِيَم أو: كيف نعلّم الخير والشرّ ؟	(محمد مروان)
أندري كونت - سبونفيل : لا يُولَد الإنسان فاضلاً وإنما يصير كذلك	(الدوحة)
ماذا تبقّى من تمُر؟	(محمد الأصفر)
إنهم يخنقون الفلسفة والشّعر !!	(عبدالحق ميفراني)
متحف تاريخ الثّقافة العربيّة في بروكسل	(فاطمة واياو)





ملف

38

فوتوغرافيا الريبورتاج
بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

بنيونس عميروش
هاشم تايه
نديم جرجوره
فاتح بن عامر
محمد عبد الرحيم
مهند عبد الحميد

أدب 78
خالدة سعيد: كتاباتي تحليليّة، وأنا لا أعلّم أحداً (حوار: رنا نجار)

بروفايل 82
الصغير أولاد أحمد.. مُسَوِّدة وطن (فتحي المسكيني)

مناسبة 96
عمّ كان يبحث دون كيخوتي ؟ (هارولد بلوم)

رحيل 100
أمبرتو إيكو..رحلة عالم العلامات (عبد الرحمن بوعلي)

ترجمات 116
نعومي شهاب ناي«إحراق السنة الفائتة» وقصائد أخرى (ترجمة: عبدالكريم برخان)
بيتٌ إلى الأبد (إينريكي بيلا ماتاس)
القراءة هي نوع من مقاومة الوحدة (ترجمة: مي عاشور)
قصيدتان لـ«شو جه موه»

ذكرى 128
نصف قرن على رحيل الشاعرة آنّا اخماتوفا (منير أولاد الجيلالي)

كتب 130
الإرث المنسيّ.. لِمَ قراءة الفلاسفة العرب؟ (المهدي مستقيم)
تاريخ الكتب عند دريدا..في الحياة والسياسة (ممدوح فراج النابي)
من غابو إلى ماريو (صالح علماني)
الماضي المتعدّد..تنقيب في تاريخ المغرب (أسامة الزكاري)

سينما 140
المخرجة ليلى بوزيد: «على حلّة عيني» (حوار: نسرين حمود)
قبل السقوط..بعد المعركة (صلاح هاشم مصطفى)
الموت أو الانتظار في جزيرة لامبيدوزا (محمد هاشم عبد السلام)
السينما الدنماركية تحاكم أبطالها (أحمد ثامر جهاد)
سلاح نيجيريا في إفريقيا.. (عبدالله بن محمد)
هل عرفت السينما المصرية مفهوم الـ Cult ؟ (أمجد جمال)
الفيلم العربي القصير..صناعة تزدهر بلا جمهور (نديم جرجوره)

تشكيل 152
تخطيطات على مقامات شهرزاد (حوار: شاكر نوري)
مساجد إفريقية.. تحف معمارية من الطين والماء (أحمد أبو زيد)

عمارة 155
حدائق الشرق.. من الحمراء إلى تاج محل (أوراس زيباوي)

ملف خاص



رياض الصالح الحسين
أسطورتنا الحيّة
(1982 - 1954)

84

ملف خاص



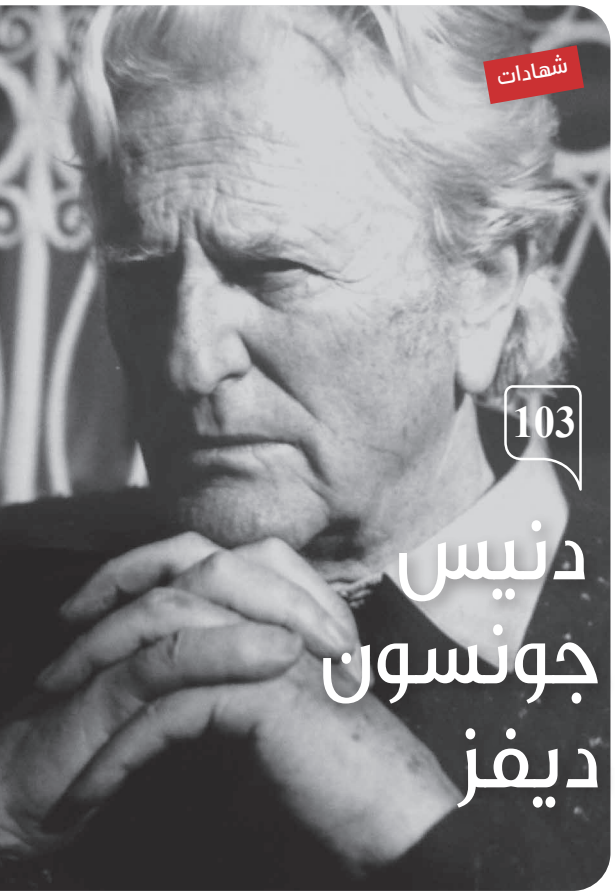
رحيل
زها حديد

32

صفحات مطوية 138
غسان كنفاني ودكتور جيفاغو (شعبان يوسف)

مقالات
الجمهور والمسرح (مرزوق بشير بن مرزوق) 53
القراءة والتصفُّح (أمجد ناصر) 103
نكرى كتابة (أمير تاج السر) 160

شهادات



103

دنيس جونسون ديفز

في ذكرى النكبة ...
ماذا جمعنا من الذاكرة ؟!

غزّة: عبدالله عمر

على الرغم من الاهتمام المؤسّساتي في مختلف بقاع الوطن الفلسطيني والشتات بخلق حالة من التفاعل بين المنهج العلمي والفهم الصحيح للرواية الشفويّة الصادقة القائمة على حقائق يدلي بها من عاصروا الحدث، إلّا أن ما أُنجز من كتابات في التاريخ الشفوي الفلسطيني مازال قليلاً بالنسبة لحجم المأساة والمعاناة التي تكبّدها الفلسطينيون أثناء وبعد النكبة.

العوائق التي مثلت أمام الاهتمام بالتاريخ الشفوي الخاص بالنكبة على وجه التحديد كثيرة، منها عدم إعطاء الجهد الكافي لجمع الروايات الشفويّة ممن عاصروا النكبة، سواء مادياً أو علمياً، إضافة لعدم وجود أرشيف موحّد لكلّ ما تمّ جمعه، ناهيك عن تفاوت نوعية وجودة حفظ المادة المسجلة، بالإضافة إلى موسمية العمل.

مع اختلاف جهود تدوين الرواية الشفويّة لأحداث النكبة من منطقة إلى أخرى بالأراضي الفلسطينية المحتلة، يقول الدكتور وليد القططي الباحث بالتاريخ الشفوي: شهدت السنوات الأخيرة جهداً للتاريخ الشفوي لنكبة عام 48، التاريخ الفلسطيني عموماً قبل النكبة على الرغم من كَمّ الضغوط والممارسات الإسرائيلية بالقمع والتخويف والإرهاب لإنهاء التاريخ وكبته في صدور القائمين عليه إلّا أن المبادرات الفردية أو المؤسّساتية تجاه التاريخ الشفوي قامت بواجبها لحدٍّ ما.

وانتقد القططي عدم وجود أرشيف يجمع كلّ الكتابات والمبادرات يوضح حجم العطاء في هذا المجال.

ولا ينكر الدكتور القططي أن الأرشيف الموجود حالياً والوحيد هو الإنترنت، ومن خلاله توجد مئات الحكايات عن تاريخنا، ولفت إلى وجود تقصير من الحكومات والمؤسّسات الرسمية في الأراضي المحتلة 48 لا تدعم التوثيق الشفوي للفلسطينيين .

أهمّية التاريخ الشفوي

رئيس مركز التاريخ الشفوي في



الجامعة الإسلامية سابقاً د. رياض شاهين يعود بذاكرته إلى حقبة احتلال البريطانيين عندما تولّوا عملية تدوين الأحداث في سجلات ومحاضر رسمية وصفها بأنها تلطّف من المقاطع التي تهم بلدهم.

ويشدّد على أن الندرة الكبيرة في التدوين التاريخي لأحداث النكبة دعت الباحثين والمؤرخين في الفترة الحالية إلى الرجوع للرواية الشفويّة لتغطية تلك الفترة الزمنية فبدأوا تدوين الرواية من أناس عاصروا تلك الأحداث ليؤرخوها.

وبيّن شاهين أن كثيراً من الشعوب اعتمدت على الرواية الشفويّة في التاريخ لأحداث مهمة في تاريخها، موضحاً أن اليهود اعتمدوا أيضاً على الرواية الشفويّة في ظِلّ الافتقار لمؤرخين يدونون الأحداث رسمياً.

وشدّد على ضرورة أن يهتم الفلسطينيون، من باب أولى، بالاعتماد على الرواية الشفويّة لتدوين الأحداث والمجازر والمذابح الرهيبة التي اُرتكبت بحقهم في العام 48، خاصة أن أناساً كثيرين مازالوا إلى هذه اللحظة وكانوا قد عاصروا تلك الأحداث ومروا بتلك التجربة.

ودعا شاهين زملاءه والمهتمين بتدوين التاريخ الفلسطيني إلى الإسراع في عمليات التدوين كونهم في صراع مع الوقت برحيل أولئك المعاصرين للنكبة.

تقصير واضح ودعم مفقود

ورداً على سؤال حول قيام المؤسّسات والمعنيين بجمع التاريخ الشفوي بدورهم في جمع ما يتعلّق بالنكبة، أجاب شاهين: مازال هناك نقص وقصور، ومازلنا بحاجة ماسة للاهتمام بهذا الجانب، مؤكّداً أن ذلك يتحقّق بدعم المراكز وتطويرها والاهتمام بها من أجل تغطية تلك الأحداث لأنها كثيرة ومؤثّرة ومؤلمة، وشدّد على ضرورة الإسراع في ملاحقة الناس الذين عاصروا أحداث النكبة وتدوين ما عانوا منه.

وأرجع شاهين أسباب تقصير المؤسّسات المعنية بالتاريخ الشفوي بتدوين وجمع الروايات الشفويّة ممن عاصروا أحداث النكبة إلى الافتقار إلى حكومة أو مؤسّسة رسمية تهتم وتتبنى تلك المراكز، مبيّناً أن تلك المراكز فقيرة من الناحية المادية



والمعنوية من حيث الدعم والتأهيل.

ودعا إلى ضرورة وجود حاضنة لها من الحكومة والجهات الرسمية للاهتمام والارتقاء بها ودعم مشاريعها من أجل مساعدتها في استكمال مشوارها في جمع التاريخ الشفوي، قائلاً: إنه على مدار ما يزيد على أربع سنوات من رئاسته لمركز التاريخ الشفوي بالجامعة الإسلامية لم يتلقَ المركز أي دعم من أي دولة أو مؤسّسة خارجية أو داخلية رغم مخاطبتهم كافة الجهات المسؤولة.

وأكّد شاهين أن الاحتلال الصهيوني في المقابل يدعم بكثافة مراكز التاريخ الشفوي لديه ويؤهل الروايات المفتراة لأن تكون روايات قانونية دولية في ظِلّ الدعم اللامحدود مادياً ومعنوياً.

الحاجة إلى عمل مؤسّسي شامل

الباحث في شؤون اللاجئين والتاريخ الشفوي وعضو لجنة رقابة في المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين الدكتور ياسر حرب يعتبر أن ما تمّ إنجازه من عمل في جمع الرواية الشفويّة للأحداث الفلسطينية وخاصة النكبة جيد، وأضاف: أن ما دُوّن دحض المعلومات التي جاءت بها الرواية الصهيونية عن النكبة وأبرز الكثير من الحقائق في التاريخ الفلسطيني وإحياء التراث.

ويشدّد حرب على ضرورة الاستزادة في الاهتمام بالتاريخ الشفوي بما يعزّز عملاً مؤسّسياً ممنهجاً وشاملاً، مؤكّداً أن ذلك يتمّ من خلال التنسيق والتشبيك مع المراكز المهتمة بجمع التاريخ الشفوي والعمل على إيجاد لجنة وطنية تشمل الداخل والشتات تقوم بوضع خطة وطنية موحّدة وشاملة تستهدف حصر الأرشيفات المتوافرة.

ويرى الدكتور حرب أن ضعف المستوى العلمي لكثير من الأعمال والمواد المسجلة وتدني مستوى الفائدة من المعلومات المجموعة، بالإضافة إلى عدم إتاحة المجال للباحثين للوصول إلى كثير من الأرشيفات وضعف التقنيات المستخدمة قللت نجاعة ما جُمِعَ عن التاريخ الشفوي للنكبة الفلسطينية، ودعا إلى ضرورة إيجاد منهج موحّد للبحث والاعتماد على التراكمات في العمل، وكذلك الاعتماد على مصادر



جديدة في البحث وتدريب الباحثين بشكل أكبر لعدم تكرار المواضيع المبحوثة مسبقاً من أجل الوصول إلى تدوين تاريخي مميّز للأحداث الفلسطينية وقت النكبة.

عدم وعي بأهمّية التوثيق

الباحث معتصم عدوان يقول: إن حجم الجهد المبذول في جمع التاريخ الشفوي الخاص بالنكبة أقلّ من أهمّية الحدث بكثير. وأضاف: إذا ضربنا الهولوكوست مثالاً للمقارنة نجد أنهم جمعوا عنه مئات ألوف الشهادات، بينما أحداث النكبة التي لا تقلّ أهمّية وخطورة عنه فلم تتجاوز عدد الروايات التي جُمِعَتْ عنها المئات فقط.

وبيّن أن أهمّ العوائق التي وقفت حجر عثرة أمام جمع الروايات الشفويّة للتاريخ لأحداث النكبة الجهل بأهمّية التوثيق وجمع الخبرات واستخدامها في تغيير موقف سياسي للفلسطينيين، بالإضافة إلى عدّة عوائق أخرى كضعف الإمكانيات المادية للمهتمين نتيجة عدم وضوح الأولوية الخاصة بشعبنا.

وشدّد الباحث عدوان في شؤون اللاجئين على أن عدم إيلاء جمع الرواية الشفويّة لأحداث النكبة أهمّية قصوى ووضعها في سلم الأولويات كانا سبباً في تضاؤل حجم الجهد المبذول مقارنة مع ما هو مطلوب، مستدركاً: لا أنفي بذلك وجود جهد تماماً في عملية تدوين الرواية الشفويّة في صراع مع الوقت، موضحاً أن السنوات الماضية التي لم يهتم بالتدوين الشفوي فيها خسرت كثيراً نظراً لانقضاء آجال المعمرين الذين عاصروا النكبة. وأضاف أنه: بات من النادر وجود أشخاص كانوا في زمن النكبة بعمر 12 عاماً على الأقلّ ليرووا الآن تفاصيلها، طبقاً لقوله.

وشدّد عدوان على أن سبيل الإنقاذ للرواية الشفويّة بات متأخراً جدّاً، مؤكّداً على ضرورة العمل والاهتمام بتدوين الرواية الشفويّة للأحداث والقضايا المعاصرة التي تلحق بنا ويعمد الاحتلال إلى تزويرها وروايتها من وجهة نظره.



مشهد من مسرحية مدينة كل مكان

مهرجان الدوحة المسرحي «33»

دورة تحديد الرهانات

الدوحة- طه عبدالرحمن

مع اختتام مهرجان الدوحة المسرحي دورته الثالثة والثلاثين، وإسدال الستار على جدل استبقه واستتبعه في آن، فإن إقامته خلال الفترة من 27 مارس/آذار إلى 2 إبريل/نيسان 2016، تعكس الرغبة في النهوض بالحركة المسرحية القطريّة، ليصبح بحق «أبو الفنون»، انعكاساً لواقع معاش، وناقلاً لنبض المشاهدين.

المهرجان شهد تقديم خمسة عروض مسرحية، أعقبها ندوات تطبيقية، فكّك خلالها حضورها كلّ عمل مسرحي من مختلف جوانبه، بمشاركة عدد كبير من الفَنّانين والنقّاد بدول مجلس التعاون والدول العربية، علاوة على حضور النخب الفَنّية القطريّة لهذه الندوات، ما عكس حرصاً من جانبهم على تبادل الأفكار مع جيل الشباب من الفَنّانين.

ولم يغفل المهرجان مناقشة واقع المسرح القطري، وبحث السبل الكفيلة لنهضته، استناداً إلى تاريخ مسرحي عريق في قطر، على نحو ما أقامه المهرجان من ندوتين فكريتين، تحت عنوان «بدايات»، شارك فيهما فنانون ونقّاد قطريون، قدّموا خلالهما أربع ورقات.

من هذه الأوراق، تلك التي قدّمها الفَنّان علي ميرزا محمود بعنوان «نشأة المسرح الرسمي». فيما قدّم الفَنّان محمد أبوجسوم، ورقة عنونها بـ«بداية الابتعاث للدراسات المسرحية»، كما قدّم الفَنّان محمد البلم ورقة بعنوان «المسرح التربوي»، بينما كانت آخر هذه الأوراق، تلك التي قدّمها الناقد الدكتور حسن رشيد، وعنونها بـ«المسرح والجمهور».

العروض المسرحية التي احتضنها مسرح قطر الوطني على مدى أيام المسابقة، حملت العناوين: «الغرق في أحواض الزجاج، الجوع، انكسارات سعيد المجبر، سجون، مدينة كلّ مكان». وكان العرض الأخير هو العمل الذي توّجته لجنة تحكيم المهرجان كأفضل عرض مسرحي متكامل، ليحصد جائزة المهرجان الكبرى.

العديد من الجوائز الأخرى كانت من نصيب عدد من المسرحيين، حيث حصد الفَنّان فهد الباكر، جائزة أفضل إخراج مسرحي، بجانب حصول الممثلة ندى أحمد على جائزة أفضل ممثلة دور أول، بينما كانت جائزة أفضل مساهمة عربية من نصيب الممثل عبدالرحمن المزيعل.

انفتاح مسرحي

غير أنه على الرغم من المحلية التي بدت في برنامج المهرجان، وثيمته، إلّا أن الطابع العربي لم يكنْ خافياً عن



من عرض انكسارات سعيد المجبر



من عرض الجوع

هذه الدورة، إذ إن ضيوفه تنوّعوا بين شخصيّات خليجية وأخرى عربية، أسهمت جميعها في إثراء الندوات التطبيقية للعروض المسرحية، ما بين معقّب ومتداخل، بجانب حضورهم اللافت أيضاً في مناقشات الندوات الفكرية، وهو ما أثرى مداخلاتها.

كما أن الحضور العربي كان لافتاً أيضاً على بعض نصوص العروض المسرحية، التي جرى تقديمها، فالعمل الفائز بالجائزة الكبرى مؤلفته هي الكاتبة الأردنية سوسن دروزة، كما أن عرض «سجون» أيضاً مؤلفه هو الكاتب الأردني مفلح العدوان، بجانب عمل «الغرق في أحواض الزجاج»، ومؤلفه هو الكاتب العراقي محمود أبوالعباس. في حين عملين فقط، صاحباهما قطريان، هما الكاتب عبدالرحمن المناعي، صاحب عرض «انكسارات سعيد المجبر»، والكاتب طالب الدوس، صاحب عرض «الجوع». وإن كانت هذه النسبة تعكس أزمة في النصوص المسرحية القطريّة، فإن الواقع يؤكّد أن هذه الأزمة تتجاوز الحركة القطريّة إلى غيرها من العروض المسرحية العربية، حتى أصبحت النصوص هي أزمة الحِراك المسرحي العربي بشكل عام.

والواقع، فقد كان مسؤولو المهرجان على تماس من هذه الأزمة، وغيرها من أوجاع المسرح القطري، وفق ما صرح به السيد فالح العجلان الهاجري، رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان، بأن «هناك حالات قصور، ينبغي علاجها، وأن وزارة الثقافة والرياضة لن تقف من جانبها عند حدود هذه السلبيات، وأن كشف الحساب، الواجب تقديمه، سيحتم على الجميع، إبراز ما تَمّ إنجازه، علاوة على إبراز ما تَمّ الإخفاق فيه».

ولَعلّ هذا التصريح من قِبَل رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان، يؤكّد أن الأمر لن يقف عند حدود الدورة المنقضية، وأنه سيكون لها ما بعدها من التقييم، ليكون المهرجان بحق



فهد الباكر حاملاً جائزة أحسن إخراج



لقطة جماعية لمسؤولي المهرجان ولجنة تحكيمه والفائزين



من حضور العروض المسرحية

فرصة لاستعادة الدور التاريخي للمسرح القطري، دون الاكتفاء بما تحقّق، خاصةً وأن المسرح القطري يتمتع بتاريخ عريق، أنجب العديد من الفَنّانين، الذين صاروا رموزاً للحركة المسرحية الخليجية، وقواماً للحركة المسرحية العربية، ولا يمكن في هنا السياق، استثناء مسرحية «أم الزين»، من هذا التاريخ، وهي المسرحية، التي جذبت العديد من ميلاد الفَنّانين بدول الخليج العربية، منذ أكثر من 40 عاماً تقريباً، ما يعكس ريادة المسرح القطري.

استعادة الريادة

الحرص على الدفع بالمسرح القطري إلى النهوض والتطوّر، يبدو أنه لن يقف عند حدود الجهة الرسمية فقط، ولكن يبدو أن هناك عزماً لإشراك الفَنّانين أنفسهم في الأخذ بالمسرح القطري إلى ناصية المنظومة الفَنّية الجامعة، والتي تنصهر فيها كافة ألوان الفنون.

لكن حتى تكتمل هذه المنظومة، لتكون مُعبِّرة عن الحِراك المسرحي، بما يعيد إليه تاريخه ونهضته، فإن لجنة التحكيم لم تغفل الحديث في توصياتها عن العديد من الملاحظات، التي شدّدت خلالها على أهمية إيلاء اللّغة العربية الفصحى الاهتمام اللازم، في ظِلّ حرص بعض الأعمال المسرحية على أن يكون قوام نطق ممثليها اللّغة العربية الفصحى، وفق ما ظهر بالعرضين «مدينة كل مكان»، و«انكسارات سعيد المجبر»، علاوة على حرص الممثلين على النطق بها.

ولم تقف توصيات لجنة التحكيم عند هنا الحدّ، بل دعت إلى ضرورة توخي الدقة في اختيار الممثلين من الوسط المسرحي القطري، وتكثيف تدريبهم من قِبَل المخرجين، دون التهاون في هذه المسؤولية. ولما كان حضور الندوة التطبيقية لمسرحية «مدينة كل مكان» قد أبدوا ملاحظاتهم على الاستعانة بما يعرف بـ«الكولاج»، والاعتماد على فكرة تجميع النصوص والمشاهد، فقد شدّدت اللجنة على أهمية الاستعانة بـ«دراما تورج» للنصوص المعدّة للخروج من ثغرات الاضطرابات المفاجئة كالحبكة، والنهايات غير المدروسة. والواقع، فإن هذه المسرحية، وعلى الرغم من فوزها كأفضل عمل متكامل فقد أثارت النقّاد، عندما اعتبروا نصها ضعيفاً، غير أنهم استدركوا بأن المخرج تمكّن من معالجته بمهارة إخراجية، ما جعل فهد الباكر يحصد جائزة أفضل إخراج عن هذا العمل، علاوة على ما أصاب العرض ذاته من إطالة، «كان يمكن أن يتم اختزاله في أكثر من مشهد، ليتم إسدال الستار على العرض»، على حَدّ وصف المشاركين في الندوة التطبيقية، التي أعقبت هذا العرض.

العمل الفائز صرخة

يُعدّ العمل الفائز بالجائزة الكبرى للمهرجان، بمثابة صرخة في وجه الحروب والتحذير من ويلاتها، وإشارته في أكثر من موضع إلى أن الشعوب هي من تدفع لقاء ما تخلفه من دمار وشتات على كافة المستويات، وذلك عبر مشاهد، تألّق خلالها ممثلو العرض، وهو ما لفت انتباه لجنة التحكيم، ما جعلها تتوّج البعض منهم بجوائز مميّزة.

والمؤكّد أن إسدال الستار على الدورة المنقضية للمهرجان، وما صاحبها من إقرار بمسؤولية ما يعانيه المسرح القطري، كغيره مما يعانيه المسرح الخليجي والعربي، ورصد مسؤولي المهرجان لهذه الجراحات، أمر يؤكّد أنها يمكن أن تندمل، وأن تمرير مشرط الجراح عليها يؤشر في الوقت نفسه إلى أنه يمكن مداواتها بوصفات علاجية تنقذه من رقدته السريرية، إن جاز التعبير، خاصة بعد إعلان رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان، أنه سيتم إشراك الفَنّانين أنفسهم في إقامة دورته المقبلة، «باعتبار الفَنّانين هم منا، ونحن منهم».

هذا الإعلان قابله ترحيب في المقابل من قبل الفَنّانين والفرق المسرحية، التي أبدت استعدادها في طرح مبادرات ومشاريع مسرحية خلال الموسم المسرحي المرتقب، بحيث لا يقتصر نشاطها على المشاركة فقط بعروض في المهرجان، وهي كلها مؤشرات تعكس الرغبة الجادة والصادقة لإنقاذ المسرح القطري، والبحث في وسائل علاجه، ليستعيد عافيته، ويسترد سيرته الأولى، بعروض مسرحية، لا تتوقّف عند المشاركة بالمهرجانات، أو الاحتفال بها في أجواء كرنفالية، بل تكون إثراءً للمسرح ذاته، وتحقيق أهدافه، ما يجعله بحق جديراً بالوصف الأشهر له بأنه «أبو الفنون»، كما اعتاد الفَنّانون والنقّاد على وصفه.

كيف حال الثّقافة في عاصمة الثّقافة ؟



الجزائر: نوّارة لحرش

أُسدل الستار على تظاهرة «قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية 2015»، في منتصف الشهر الماضي، وهذا بعد العديد من النشاطات والفعاليات الثّقافية، التي انطلقت في 16 إبريل/نيسان من العام الماضي، وامتدّت على مدى 12 شهراً، حضرت فيها الثّقافة بتنوّعها الجغرافي من الجزائر والدول العربية التي جاءت بسلسلة من الأسابيع الثّقافية قدّمت خلالها تراثها وفنونها وما تيسّر من أدب ومسرح وسينما، كما حضرت إيران، هولندا، والولايات المتحدة الأميركية كضيوف شرف على التظاهرة.

التظاهرة تفاوتت وتباينت مستويات فعالياتها ونشاطاتها الثّقافية والفنّية، كما تنوّعت وتعدّدت محطاتها، وظلّت محور جدل من طرف الكثير من المشتغلين في الحقل الثّقافي والإعلامي. وطرحت أسئلة كثيرة من قبيل: هل نجحت تظاهرة «قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية»؟، وما الذي حقّقته؟. أم أنها تعثرت؟، وإذا كان أمر تعثرها حقيقة، ما أسباب هذا التعثر، ولماذا أيضاً تعثرت بعض مشاريع التظاهرة ولم تكتمل مثل مشروع الكِتاب الذي كان من المفروض أن يتمّ طبع 1500 من العناوين في مختلف التخصّصات، لكن مع سياسة التقشّف وترشيد النفقات تَمّ تقليص العدد إلى أقلّ من 500 عنوان. كما تَمّ إلغاء عِدّة نشاطات ومشاريع ثقافية كانت قد بُرمجت مع بداية التظاهرة. وظلّت علامات استفهام كثيرة حول التظاهرة والميزانية التي خُصصت لها، تتكرّر في وسائل الإعلام بكثير من الانتقاد.

حول هذا الشأن، يصرّح الكاتب والباحث والمترجم عبد السلام يخلف لمجلة «الدوحة»: «الثّقافة مسألة مهمة للمجتمعات المعاصرة، لكن الملاحظ

أنها تحدث على خلفية مأساوية في الكثير من الدول العربية وهذا ما قلّل من شأنها. إن هذه التظاهرة بقسنطينة حقّقت الكثير من الإنجازات المادية مثل قاعة للحفلات ومراكز ثقافية في مجموعة من البلديات التابعة لقسنطينة وتجديد قصر الثّقافة ودار الثّقافة، إضافة إلى تجميل الأحياء وواجهات البنايات وإنجاز الكثير من الحدائق العمومية وبناء جسر صالح باي. قد نستمر طويلاً في سرد الإنجازات، لكن المهم في التقيّيم هو التركيز على العلاقة بين المثلث: الأهداف المرسومة، والوسائل المجندة، والإنجازات المحقّقة».

المتحدّث نفسه واصل، في السياق ذاته، منتقداً تصريحات بعض القائمين على التظاهرة: «يقول المنظمون إنهم قد حقّقوا 90 بالمئة من برنامجهم. الملاحظ أن ما تَمّ تحقيقه في مجال الترميمات مثلاً تَمّ في الجزء الاستعماري من المدينة مع تخلف الأشغال الخاصة بترميم المدينة (العربية) القديمة بشكل كبير وهذا دليل على أن معظم الأشغال كان يجب ألّا تُحصر في مرحلة التظاهرة لأن ترميم البنايات القديمة يتطلّب خبرة كبيرة ووقتاً طويلاً».

ويوضح في المنحى ذاته: «لقد خصّصت الدولة الجزائرية ما يقارب مليار دولار للتظاهرة، وهذا ما أسال لعاب الكثير من المتربصين، ووقع هدر كبير لأموال الدولة بسبب إسناد الكثير من النشاطات إلى هواة تَمّ إقحامهم بهدف خلق مناخ يتمكّن فيه هؤلاء من الصيد في المياه العكرة».

عبد السلام يخلف الذي كان منسقاً ومشرفاً على أحد نشاطات التظاهرة، علّق بكثير من التنمّر: «أنا شخصياً كنت مشرفاً على نشاط اسمه (أماسي سيرتا للشعر) وتَمّ إبلاغي بطريقة ميكانيكية على أن الجلستين المتبقيتين قد تَمّ إلغاؤهما بدعوى التقشف والأزمة الاقتصادية».

يخلف، له وجهة نظر في مثل هذه التظاهرات، إذ يقول: «حتى ولو كانت هذه النشاطات ترضي القائمين على اليونيسكو وغيرها من التنظيمات، علينا أن نعيد النظر فيها وفي الاستفادة منها لأن النشاطات الفكرية والأكاديمية، وخاصة التي تُنظّم في الجامعة تحدث في غياب الجمهور وهنا ما يبعث المنظمين إلى التركيز على النشاطات التي تجلب الجماهير مثل الموسيقى والغناء».

في الأخير، يرى عبد السلام يخلف، أن هناك نقطة كانت الأسوأ ربما في التظاهرة، وهي الطبع، إذ يؤكّد أنه لم يكن في مستوى بحجم تظاهرة تواصلت على مدار كامل من العام: «أما الكُتب والوثائق التي تَمّت طباعتها في هذه المناسبة فقد تَمّ توزيع غالبيتها بشكل عشوائي، حتى أن بعض المطويات لبعض اللقاءات بقيت في الأدراج ولم توزّع أصلاً. جميل أن نشكر أنفسنا على النجاحات، لكن علينا أن نتدارس أخطاءنا كي نتمكّن من القيام بالأحسن».

من جهته، قال القاص والكاتب عبد الكريم ينينة: «تنظيم تظاهرة (قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية)، جاء بعد 8 سنوات من تنظيم تظاهرة الجزائر (عاصمة للثّقافة العربية)، وهنا في حَدّ ذاته كسر للرزنامة العربية الخاصة بالعواصم العربية للثّقافة: «إن هذه التظاهرات الثّقافية الضخمة هي من الأهمّية بمكان من حيث التنمية المحلية والصيت الدولي والتبادل والتواصل المعرفي والفَنّي الذي يعود بالأثر الطيب على الساحة الثّقافية الوطنية، إذ يخلق مشهداً ثقافياً رفيعاً على مدار العام، بمستوى دولي يصنعه الأشقاء العرب بانتقاء بالغ، وكذلك التعريف على أوسع نطاق بمنتوجنا الثّقافي الذي يجهله كثير من الإخوة العرب للأسف، وأنا أراهم غير محظوظين في هذا الجانب، إذ الجزائر قارة فَنّية، طبوعنا الغنائية كثيرة دون حصر، والأدب الجزائري وفير ومغاير، والسينما متفوّقة رغم قِلّة الإنتاج في السنوات الأخيرة، نحن أقرب إلى أوروبا وقد لامستنا الحداثة لأسباب جغرافية دون أن نتخلّى عن أصالتنا وهويتنا».

وبالنظر إلى ما يمكن أن تكون قد حقّقته قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية، يقول ينينة: «لا يجب أن ننسى بأن قسنطينة ليست عاصمة للجزائر، وإن كانت قطباً تاريخياً لها، لهذا يجب ألّا نحمّلها فوق طاقتها، بداية من نقص هياكل الاستقبال، إلى الظرف الذي انعقدت فيه التظاهرة، والذي تميّز بعدم الاستقرار الإداري، حيث عرفت التظاهرة ثلاثة وزراء، أولهم حضّر لها ثم غادر، والثاني افتتحها ثم غادر، والثالث سيقوم باختتامها، زيادة إلى هنا فإنها تزامنت مع الانهيار الخطير والمريع لأسعار النفط، ورغم هنا، ومع أنها لم تصل إلى المستوى الذي حقّقته تظاهرة (الجزائر عاصمة للثّقافة العربية) فإن تظاهرة (قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية) لم تكن أَقلّ وهجاً من مثيلاتها في عواصم عربية أخرى، بغض النظر عن انتقادات من هنا وهناك بعضها مؤسس وفي محلّه، وبعضها لأسباب شخصية متعلّقة بالتجارة الثّقافية التي أحدثها الطفيليون في السنوات الأخيرة».

أما الناقد لونيس بن علي، فذهب إلى القول: «لا أستطيع أن أُقيّم تظاهرة حدثت في غفلة مني، سأكون صريحاً وأقول كأنّها لم تحدث بالنسبة لي، أو كأنها وقعت في بلد آخر بعيد. هذه مشكلة حقيقية، ذلك أنّ متابعة الإعلام نفسه لهذا النشاط شبه منعدم، كأنه لا حدث، وبالنسبة لي أعتبره لا حدث فعلاً».

صاحب «تفاحة البربري»، أضاف متسائلاً: «لماذا هذا التعتيم؟ ولماذا تصرف أغلفة مالية ضخمة لنشاطات لا تأتي بالفائدة للثّقافة؟، ما يهمني ليس أن أستفيد شخصياً أو يستفيد غيري من دعوة مُعيّنة، لكن تُقاس أهمّية أي تظاهرة بمدى مساهمتها في الإتيان بالحِراك الثّقافي وبالبدائل الثّقافية. مازلنا للأسف نربط الثّقافة بالمصالح الشخصية، يجب أن نغيّر هذه النظرة، ونقيّم التظاهرة بمدى مساهمتها الملموسة في الحياة الثّقافية».

لونيس، طرح أسئلة ذات صلة بهذا الشأن: «أين الكُتب التي طُبعت بمناسبة التظاهرة؟ أين النشاط الثّقافي؟، كل شيء حدث ويحدث في غرف مغلقة أو في إقامات مريحة يستفيد منها من هم متعودون على مثل هذه التظاهرات».

وخلُص في الأخير: «شخصياً، أنا بصدد إنتاج تصوّر عام فقط، استناداً إلى ما أملكه من معطيات قليلة، لهذا ولأني لم أُشرك في التظاهرة فلا أملك ما أقوله، يبقى - كما قلت - إنه علينا أن نُقيّم انطلاقاً من النتائج الملموسة».



الدكتور والناقد اليامين بن تومي، تساءل من جهته عن ما يمكن أن تكون قد حقّقته تظاهرة قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية، ثم أضاف: «لا أريد أن أكون متعجلاً في الحكم، فغالباً ما تكون الأحكام المتعجلة قاسية، فبقدر ما تحقّقت بعض الأمور البسيطة على مستوى البناءات القاعدية كبعض المنشآت، بقدر ما كشفت عاصمة الثّقافة عن هشاشة رهيبة في التنظيم، حيث لا يمكن أن نقول إنها كانت حدثاً ثقافياً كبيراً. بمعنى أنها لم تُحدِث نقاشاً ثقافياً وأدبياً كبيراً، فلقد غلبت عليها الكرنفالية والمهرجانية، وغالب النشاطات الثّقافية لم تكن متاحة للمثقّفين بقدر ما كانت متاحة للطابع الفلكلوري، ها هنا أجدني أطرح ذلك التساؤل المرجعي ما الذي يمكن أن نسميه حدثاً ثقافياً؟ هل يمكن أن نُقيِّم سنة من عاصمة الثّقافة بعدد اللقاءات والأمسيات أم بالأثر الثّقافي الذي أحدثته في نفوس المثقّفين؟».

المتحدّث نفسه، قال بكثير من المرارة: «إن لم تستطع العاصمة الثّقافية أن تحتوي المثقّفين بعيداً عن الشللية والعُصب التي يمكنها أن تحوّل مسار أي نشاط ثقافي، وإن لم تستطع أن تحدث تلك الهزة فعن أي عاصمة ثقافية نتكلّم، إننا للأسف نفتقد إلى صناعةٍ إستراتيجية ثقافية وطنية، تُشرِكُ الجميع وتجعلهم ينخرطون في نقاش الأزمة الثّقافية بالبلد».

صاحب «الزاوية المنسية»، يرى من جهة أخرى أن التظاهرة لم تنتج سوى العجز وصناعة اليأس في نفوس الكثير من المثقّفين: «هل يمكننا أن نتحدّث عن ما أنتجته عاصمة الثّقافة العربية سوى العجز عن إعداد إستراتيجية متكاملة لبلد بحجم قارة كالجزائر، بل وجود ما يمكن أن أسميه صناعة اليأس في نفوس المثقّفين الذين لم يكن لهم وجود في إطار هذه التظاهرة لأننا لا نملك تصوّراً ثقافياً كافياً لخلق مجايلة حقيقية على مستوى تفعيل النقاش الثّقافي، الثّقافة ليست بمشروع إداريّ، إنها مشروع للاحتماء من حالة الانسلاخ والنوبان والتشويه التي أصابت الشخصية الوطنية، حيث أدت إلى انهيار الإنسية الجزائرية ضمن تراكيب الاستيراد المريع للممثلين الثّقافيين من الشرق والغرب دون محاولة جادة لصناعة الشخصية الثّقافية الوطنية وتعزيز مكانتها في واجهة الثّقافة الرسمية والشعبية».

وخلُص في الأخير متسائلاً أيضاً: «هل استطاعت عاصمة الثّقافة أن تطرح مثل هذه الأسئلة العميقة، أم أنها كانت كما أسميه- نشاطات عابرة ملأت فراغاً فقط-، إنها أشبه بالأصوات التي تذهب مع الريح من دون أن يكون لها أثر قوي على مستوى الساحة الثّقافية. إن الثّقافة التي لا تستطيع أن تُرمِّم واجهة البلد في وجه العالم لن يكون لها مكان في العالم نفسه».

كواليس الدراما التركية

هي الرابحة..
والسيناريو وفق نسب المشاهدة

سالي شبل

الدراما التركية تغزو فضائيات العالم العربي؛ قد يبدو هذا عنواناً مترجماً لنسب المشاهدة التي تؤكّد بأن الدراما التركية تفوّقت على الأعمال الدرامية العربية في عقر دارها. لكن واقع انتشارها لا يقف عند هذه الحدود؛ ذلك أن الدراما التركية في سنوات قليلة تربّعت على عرش الدراما في العالم كله وأصبحت الولايات المتحدة الأميركية ومعظم بلدان آسيا وأوروبا تتهافت على شراء حق عرض المسلسلات التركية وتقوم بدبلجتها إلى لغاتها.

حالياً، تُشكّل الدراما 7 % من الاقتصاد القومي لتركيا. وفي العام الماضي بلغت عائداتها من الدراما 270 مليون دولار، ولم يختلف الحال كثيراً منذ العام 2010. كما لا تقف الأرباح عند مستوى العائدات الضخمة؛ فما تتضمنه الأعمال الدرامية التركية من معالم سياحية وفضاءات معمارية، ومناظر طبيعية خلابة مصوّرة بدقة عالية... تساهم في الترويج للسياحة في العديد من المدن التركية. ويأتي على رأس الأعمال التي حقّقت أرباحاً طائلة مسلسل «حريم السلطان» بأجزائه الأربعة، يليه على التوالي مسلسل «القبضاي»، «العشق الممنوع»، «على مر الزمان»، «وادي الذئاب» و«العشق الأسود». فيما يُعدّ أشهر كُتّاب ومؤلفي الدراما التركية الكاتبتان «سما» و«إيلام» اللتان قامتا بكتابة «العشق الممنوع» الذي كان من بطولة «بيرين سات» الشهيرة بـ«فاطمة» والممثل التركي «كيفانج تاتليتوغ» الشهير بـ«مهند»، والذي حقّق نجاحاً كبيراً في أرجاء الدول العربية والأوروبية، حيث تَمّ بيعه الى أكثر من 72 دولة.

خوف المنتج
والممثل من نهاية درامية

وإذا كانت شركات الإنتاج التركية قد نجحت في وضع قواعد لنجاح الأعمال الدرامية ومن ثَمّ توفير ميزانيات في مستوى الأعمال، فإن التكلفة الضخمة لأغلب الأعمال الدرامية الناجحة مثل «العشق الممنوع»، «حريم السلطان» و«كورت سيد وشورى»... أصبحت تخيف المنتجين من تعرُّض استثمارهم لنهاية درامية! مثلما حدث مع المسلسل التركي «كورت سيد وشورى» الذي اعتمد فيه المنتج على اسم «كيفانج تاتليتوغ» الشهير بـ(مهند) نظراً لشعبيته الواسعة التي جعلت المنتج على يقين أن «كورت سيد وشورى» سيحقّق نجاحاً كبيراً، بالإضافة إلى أنه قد تَمّ تصويره بين روسيا وتركيا... إلّا أن الحظ لم يحالف فريق العمل. وكان فشل المسلسل ناجماً عن عدم وجود تجانس بين بطلي العمل «تاتليتوغ» والممثلة التركية «فرح زينب عبد الله»، كما لم ينقذ العمل من خسارته انضمام الممثلة التركية «فهرية افجين» بطلة مسلسل «طائر النمنمة» التي صرحت حينها بأن «كواليس العمل تدور في جو من التوتر والمشاكل الدائمة». وكان هذا المسلسل أول مسلسل فاشل لـ«مهند» بعد سطوع اسمه في عالم الدراما التركية بأنجح الأعمال مثل «نور» و«العشق الممنوع» و«شمال جنوب» و«عودة مهند» مما سبّب له إحباطاً كبيراً جعله يمتنع عن الظهور لفترة طويلة في الأماكن العامة ويتفادى المقابلات الصحافية، بل تردّد كثيراً قبل أن يبرم في فبراير/شباط المنصرم عقده مع شركة «قمر» منتجة مسلسل «العشق الممنوع» ليخوض به السباق الدرامي المقبل في سبتمبر.

في الدراما التركية ليست الرياح دائماً كما تشتهي السفن، فعندما لا يحقّق المسلسل نسب المشاهدة المرجوة تضطر الشركة المنتجة إلى إنهاء المسلسل بالاتفاق مع السيناريست، وذلك بتعديل السيناريو بصورة مستعجلة تنهي حلقات المسلسل. وهذا ما حدث مع الممثلة التركية «نورغول يشلشاي» الشهيرة بياسمين عن دورها في المسلسل التركي «عشق وجزاء» التي توقّف مسلسلها «جناية» منذ ثلاثة أعوام عند الحلقة الثامنة لتكتفي الشركة المنتجة بأقلّ الخسائر، وهذا ما يضع الممثلين التركيين في منطقة غير آمنة، ولتفاديها، مثلاً، اشترطت الممثلة «بلين كاراهان» الشهيرة بالسلطانة مريم عن



دورها في المسلسل التركي التاريخي «القرن العظيم» أو كما هو معروف في الوطن العربي بـ«حريم السلطان»، اشترطت تقاضيها حقوقها كاملة عن مسلسلها الجديد «يكفي» وليس عن كل حلقة منفصلة كما هو متعارف عليه في سوق الدراما التركية، وهذا ما فعلته أيضاً الممثلة «مريم أوزيرلي» التي حصلت على أجرها كاملاً مقابل دورها في الجزء الأول من مسلسلها الذي يعرض حالياً بتركيا «ملكة الليل»، والذي يشاركها بطولته الممثل التركي «مراد يلدريم» الشهير بـ«أمير».

ولكي تستطيع شركات الإنتاج توقيف العمل بشكل اضطراري، تلجأ إلى تصويره حلقة بحلقة، مما يضع العبء الثقيل على الممثلين، حيث يضطر فريق العمل إلى تمديد مدة التصوير إلى 5 أيام متواصلة من كل أسبوع إلى أن تجهّز الحلقة الأسبوعية من المسلسل. وقد عانى من ذلك الممثل التركي «كينان أميرزالي أوغلو» الشهير بـ«ماهر» عن دوره في مسلسل «القبضاي» والذي خرج في تصريحات صحافية أكثر من مرّة يعلن انزعاجه الشديد من التصوير المتواصل والبقاء في أماكن التصوير طوال الأسبوع تقريباً وذلك نظراً لطول مدة الحلقة التي تتراوح بين 100 و 130 دقيقة، وهو الأمر الذي يشتكي منه العديد من الممثلين.

شركات الإنتاج أيضاً تعاني من تصوير المسلسل حلقة بحلقة عندما تصاب ممثلة أو ممثل بوعكة صحية أو حادث مفاجئ فيضطر السيناريست إلى تغيير سيناريو العمل بما يتوافق وغياب الممثل من الحلقة المصوّرة، مما يحدث ارتباكاً لدى تتبُّع الأحداث عند المشاهد. وقد حدث مع الممثلة التركية «مريم أوزيرلي» الشهيرة بالسلطانة هيام أن أصيبت بمتلازمة الإرهاق في عام 2013 أثناء عرض الموسم الثالث من «حريم السلطان» فاضطرت للسفر إلى عائلتها بألمانيا تاركةً خلفها فريق عمل المسلسل في مأزق، خاصة أن دورها كان رئيسياً يستوجب عليها الظهور في كل حلقة، بالإضافة وقد تسبّب غيابها في خسارة فادحة، حيث انخفضت نسبة المشاهدة بشكل مفاجئ وملحوظ مما وضع منتج العمل «تيمور ساوجي» في ورطة كبيرة حتى أنه فكّر بإلغاء الموسم الرابع والأخير من العمل.

ما بعد حريم السلطان

لا شك في أن سلسلة «القرن العظيم» أو كما هو معروف في الوطن العربي بـ«حريم السلطان» قد حقّقت نجاحاً كبيراً واستطاعت أن تحقّق أرباحاً وأصداء واسعة جعلت منتجها «تيمور ساوجي» يقرّر استغلال هذا النجاح في تصوير جزء خامس بعنوان «السلطانة كَوسيم» يتناول فترة زمنية غير فترة حكم «السلطان سليمان القانوني» وأسرته، وهي فترة «السلطانة كَوسيم» إحدى أحفاد السلطان سليمان وما دار فيها من صراع ووحشية. وقد اشترت قناة Osn هذا الجزء منذ أزيد من شهر دون أن تشرع في بثه إلى حَدّ الآن، ومن المنتظر أن يحقّق انتشاراً جيداً عند الجمهور العربي، خاصة أن بطلته هي الممثلة «بيرين سات» بطلة مسلسل «فاطمة» و«العشق الممنوع» وتحظى بشعبية واسعة، وإن كان النقّاد يرون بأن «السلطانة كَوسيم» وقع في مأزق كبير بسبب «حريم السلطان» الذي استهلك معظم نجوم الصف الأول في الدراما التركية خلال مواسمه الأربعة السابقة.

فيما سيكون السباق الدرامي في سبتمبر/أيلول المقبل مثيراً ومليئاً بالمفاجآت، حيث سيتنافس الممثل التركي «خالد ارجنش» الشهير بالسلطان سليمان عن دوره في المسلسل التركي «حريم السلطان» والممثل التركي «كيفانج تاتليتوغ» الشهير بمهند والممثل «كينان أميرزالي أوغلو» الشهير بالقبضاي، وتُعدّ هذه المرّة الأولى التي يخوض فيها ثلاثتهم منافسة واحدة، ومن المتوقّع أن يتنافس الثلاثة بأعمال وسيناريوهات جيدة بعد غياب استمر لعامين لكل من «أرجنش» و«تاتليتوغ» وغياب دام عاماً واحداً لـ«كينان أميرزالي أوغلو».

احتفالية «يوم المخطوط العربي»

شعارها «قِيَم الثّقافة وثقافة القِيَم»

القاهرة- محمد عويس

أكثر من أربعين مؤسّسة علمية تمثل خمس عشرة دولة عربية وإسلامية، شاركت في احتفالية «يوم المخطوط العربي»، الاحتفالية التي يرعاها المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثّقافة والعلوم د. عبد الله محارب، ود. فيصل الحفيان مدير معهد المخطوطات العربية، شملت محاضرات وورش عمل وزيارات وعروض أفلام وثائقية؛ كما عرفت تكريم المحقّق د. بشار عواد معروف (أردني) بمنحه لقب «شخصية العام التراثية»، في حين مُنح كتاب «العنوان: حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط» للدكتور عباس أرحيلة (مغربي) لقب كتاب العام التراثي، وتضمّنت الاحتفالية أيضاً تكريم شيخ الخطّاطين المصريين محمود إبراهيم سلامة، و«دار الغرب الإسلامي» وصاحبها الحبيب اللمسي.

في كلمته أشار مدير معهد المخطوطات العربية إلى أن «يوم المخطوط» لا يقلّ أهمّية عن «يوم العربية»، فإذا ما كانت العربية هي اللسان وما وراءه، فإن «المخطوط» هو فكر هذا اللسان وحياته العلمية والإبداعية والشعورية. ولأن الأمر كذلك فإن اللّغة، و«المخطوط» الذي يرمز إلى التراث، أو هو التراث، كانا دائماً قرينين، لا يتصوّر أحدهما دون الآخر، حتى في النيل منهما والعدوان عليهما. وأضاف «لقد انشغل تراثنا العربي الإسلامي بعنوان آخر، هو «آداب العلم» بمعنى آداب تلقي العلم أو تحمله، وآداب تعليمه، ورأينا ثمرة ذلك كتباً مستقلّة لكبار علمائنا، من أمثال: الخطيب البغدادي، والنووي، وبدر الدين ابن جماعة، والعلموي، والسيوطي. ولا يخفى أن أدب العلم أو آدابه بهذا المفهوم لا تشغله قيم العلم في ذاته، قدر ما تشغله عملية حركة هذا العلم، وعلى الرغم من أن هذه قيم علمية أيضاً، فإنها لا تمس العلم في ذاته، ولربما كان مرد ذلك إلى أن العلم والقيم كانا عندهم شيئاً واحداً».

وأشار الحفيان إلى أن هنا (اليوم) غدا تقليداً عربياً وإسلامياً سنوياً، تصبو المنظمة إلى أن تجعله تقليداً عالمياً، وهنا اليوم الذي تبنته المنظمة عام 2013، يهدف إلى أن يجعل من التراث العربي المكتوب المتمثل في المخطوطات العربية جزءاً عضوياً في الثّقافة العربية المعاصرة، كما يهدف إلى أن ينتقل بهذا التراث من الخاص إلى العام، بمعنى أن يكون قريباً من المثقف العربي العام، وليس حكراً على الدارس المتخصّص، الذي تشغله قضية علمية، أو يعمل في إطار مؤسّسة جامعية أو بحثية. وأضاف «أنه لدينا حتى الآن رصيد 3 تجارب احتفالية بدأت في 2013، وكان الشّعار حينها «رحلة إلى الماضي»، ثم في 2014 كان الشّعار «ألف حكاية وحكاية»، وفي 2015 رفعنا شعار «أسرار من الماضي وأفكار للمستقبل»، أما هذا العام فإن شعار «قِيَم الثّقافة وثقافة القِيَم» يحقّق نقلة نوعية في فحوى الاحتفال بالمخطوط، مُستنداً إلى ثلاثة محاور: أولها يركز على استلهام القيم الثّقافية، وثانيها يتغيا نشر الثّقافة العلمية، وثالثها- وهو مهم للغاية - يسعى إلى ترسيخ مبدأ وحدة الثّقافة العربية، هذا المبدأ الذي تعصف به اليوم عواصف عاتية، تتجلّى مظاهرها في الزلازل التي تضرب الأرض العربية من أقصاها إلى أقصاها، وقد رأينا أصداء ذلك مزاجاً عامّاً مشحوناً بالانكفاء واليأس، ونحسب أن «يوم المخطوط العربي» قد يسهم في انتشالنا من هذه الأجواء بإبراز الوحدة الثّقافية التاريخية المشتركة التي تُجَمّع وتُوَحّد أبناء جميع البلدان العربية والإسلامية.

و«شخصية العام التراثية» د. بشار

عواد معروف ولد ببلدة الأعظمية في الأول من شعبان سنة 1359هـ، الرابع من سبتمبر/أيلول 1940م. تخرج في قسم التاريخ بكلية الآداب، جامعة بغداد سنة 1964م، ثم نال درجة الماجستير في التاريخ بعنوان (التكملة لوفيات النقلة، للحافظ زكي الدين المنذري، دراسة وتحقيق)، حصل سنة 1965م على منحة من جامعة (هامبورغ) الألمانية؛ مما أتاح له فرصة دراسة التاريخ على يد المستشرق الألماني برتولد شبولر، وأفاده ذلك في دراسته عن (الذهبي ومنهجه في كتابه تاريخ الإسلام)، حصل بموجبها على درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة بغداد سنة 1976م، وهو عضو مجامع اللغة العربية في العراق والأردن ودمشق، ترأس قسم التاريخ بآداب بغداد (1980 - 1981م)، وجامعة صدام للعلوم الإسلامية (1989 - 1992م)، أشرف على مشروع التفسير الكبير (واحد من مشروعات مؤسّسة آل البيت للفكر الإسلامي. له العديد من المؤلفات والبحوث في شتى حقول المعرفة التراثية، ومئات النشرات النقدية للنصوص التراثية، منها: أهل المئة فصاعداً للذهبي (1973م)، وتهذيب الكمال للمزي (1980م)، والجامع الكبير للترمذي (1996م)، وسنن ابن ماجة (1998م)، وتحفة الأشراف بمعرفة الأطراف للمزي (1999م)، وتاريخ مدينة السلام للخطيب البغدادي (2001م)، وذيله كاملاً (2007م)، وتاريخ الإسلام للذهبي (2003م).

شيخ الخطّاطين المصريين محمود إبراهيم سلامة، الذي تَمّ تكريمه، وُلِدَ في الأول من شعبان عام1337 هـ، الأول من مايو/أيار سنة 1919م) بقرية المسلمية بمدينة الزقازيق، الشرقية، تلقّى تعليمه الأول في كُتّاب القرية، والتحق عام 1936م بمدرسة تحسين الخطوط الملكية، ليتخرج فيها وهو أول دفعته عام 1939م، ثم حصل على دبلوم التخصّص والتذهيب عام 1941م. عمل مسؤولاً عن القسم الفَنّي وكتابة العناوين (المانشيت) في عِدّة صحف مصرية، بداية من جريدة (الكتلة)، ثم (الزمان) ثم العمل بمجلّة (التحرير) ثم جريدة (الجمهورية)



1954م، التي استمر فيها حتى 1979م. شرف بكتابة المصحف الشريف ست مرات: الأول طُبع برواية قالون بليبيا عام 1983م، والثاني برواية ورش عام 1985م، والمصحفان الثالث والرابع برواية قالون عامي 1988 ، 1992م، والمصحفان الخامس والسادس برواية حفص عن عاصم بخط الثلث. تتلمذ عليه العديد من كبار خطّاطي الخط العربي داخل مصر وخارجها، ونال العديد من الجوائز والتكريمات، منها: أربع جوائز من الأبحاث للتاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية (إرسيكا)، وتكريم في الملتقى الأول لكتبة المصحف الشريف بالمدينة المنورة عام 2011م بوصفه أكبر خطّاط في العالم الإسلامي.

أما كتاب العام التراثي (العنوان- حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط) للباحث المغربي المتميّز د. عباس أحمد أرحيلة أستاذ جامعي ومفكر مغربي مهتم بدراسة التراث العربي الإسلامي فيشير إلى أن «العنوان في المخطوط العربي» بوابة المحقّق والدارس إلى المعمار الداخلي للنص وإلى رؤية صاحبه، وهو قضية جليلة سواء في علم المخطوطات أو علم التحقيق، لها انعكاساتها على المعرفة في ذاتها، وفي نسبتها، وفي حركتها عبر الزمان. ويُعدّ الكتاب واحداً من كتب قليلة جداً أفردت للموضوع، وعالجته برؤية تجمع بين أصالة النظرة الحداثية، وأفق الدرس الحديث.

ومما انتهى إليه الكتاب: العنوان أول مداخل النص، منه يكون النفاذ إلى فهمه واستبطانه، إدراج العنوان ضمن مبادئ العلوم العشرة، كناية عن أصالته في التأليف ومناهجه عند المسلمين، وأهميته في تاريخ العلم، كما أن العنوان منصة مهمة لمعرفة حركة الفكر وطرق التفكير الإبداعي والمنهجي، حيث حظي في التراث العربي الإسلامي بعناية خاصة، فهو دال وموح، مع أناقة وإعجاب وتفنّن في صياغته. أيضاً العنوان أولاً، والمؤلف لا يقدّم اسمه عليه، حتى في جغرافية المخطوط العربي، فوضع اسم المؤلف في أعلى الصفحة قبل العنوان في الكتب الحديثة، من آثار التبعية للنزعة الفردانية في الفكر الأوروبي، وتحقيق النص يبدأ بتحقيق العنوان، فهو نص موازٍ، لا يقلّ أهمّية عن النص ذاته.

كما اُستحدثت هذا العام جائزة تكريماً لدور النشر المتخصّصة في الكتاب التراثي، وفازت هذا العام دار الغرب الإسلامي، وهي دار تونسية- لبنانية ذات صيت، وصاحبها هو «الحبيب اللمسي» أحد الكُتبيين الذين يملكون رؤية عالية في الاختيار والنشر.



أطفال اليمن..
بدائل لمواجهة الفراغ

صنعاء: جمال جبران

«الصورة دائماً لا مرئية، فليست هي التي نراها»، هكذا قال رولان بارت عن الفوتوغرافيا التي أحبها أكثر من السينما في كتابه «الغرفة المضيئة». لكن إلى أي حَدّ يمكن أن يتسق تعبير بارت مع حصيلة مسابقة التصوير التي أقامتها منظمة اليونيسيف بصنعاء التي دعت فئتي الأطفال والشباب من اليمنيين لعكس نظرتهم حول الوضع الحالي لبلادهم عن طريق التصوير. وقد اشترطت المسابقة أن تأتي الصور «لا مسيئة ولا عنيفة» وأن «لا تدعو أو تحرّض على العنف»، وفي حال وجود جندي طفل في الصورة المُشاركة «يجب ألّا تكشف عن هويّة الطفل». كما يُلزم المشارك كتابة نصّ لا يزيد على مئة كلمة مع الصور التي سيتقدّم بها إلى المسابقة التي حملت عنوان «الأطفال والصراع: بيوت مُحطّمة، أحلام عامرة». وكانت النتيجة في الخاتمة مشاركة 420 شخصاً بمجموع 518 صورة.

وهنا، تشير كمية الصور التي دخلت غمار المُسابقة إلى أن المجتمع اليمني على نحو عام قد بدأ يتصالح بشكل ظاهر مع الصورة بعد أن كان أمر التعامل معها مكروهاً لأسباب وتصوّرات موروثة.

وقد حرصت الجهة الداعية للمسابقة على إنجاز معرض نهائي للصور الثلاثين التي نجحت في الوصول إلى مرحلة التصفيات النهائية وتمّ عرضها نهاية الشهر الماضي مع الصور الفائزة. لقد جاء هذا القرار بعد أن وصلت لجنة التحكيم- المكوّنة من ثلاثة مصوّرين شباب محترفين ومعهم ثلاثة أطفال قاموا





باختيار الصور الفائزة في الفئة الخاصة بأعمارهم- إلى ضرورة عرض الصور الفائزة مع أكبر قدر ممكن من الصور التي خرجت من التصفيات النهائية، لكنها حملت أفكاراً متطوّرة ومغايرة عن سائد العمل الفوتوغرافي اليمني في الفترة الأخيرة. ويقول الفَنّان رحمان طه وهو أحد أعضاء لجنة التحكيم فئة الشباب «إن مستوى الصور المشاركة كان مميّزاً وقد تمّ إخضاع اللقطات الفائزة للتصويت». وقال طه في حديث مع «الدوحة» إنه وعلى الرغم من عدم فوز الصورة التي رشحها إلّا أن هذا الأمر لا يعني عدم أحقية الصورة الفائزة فئة الشباب، بل على العكس من ذلك «إنه أمر يشير إلى أهمّية الأفكار التي احتوتها الأعمال الأخرى التي لم يحالفها الحظّ فقط في الفوز».

وبدايةً من الصورة الأولى الفائزة فيه «الشباب» للفَنّان جمال التويتي، وهي تُظهر طفلاً من النازحين من قراهم بسبب الصراع إلى العاصمة صنعاء وقد صار يعمل على جهاز وزن أجساد الناس العابرين ويقدر عبره من كسب قوته وقوت عائلته.

بدايةً من هذه الصورة ونظرة الطفل الظاهرة إلى أعلى باتجاه عدسة الكاميرا نرى فكرة الأمل التي كادت تكون غالبة على معظم الصور المعروضة من خلال العناصر التي احتوتها. وبما أن اشتراط عدم حضور الإشارات الواضحة باتجاه أي تفاصيل عنيفة على الصور كان حاسماً في المسابقة، من هنا يمكن أن نلحظ ذلك الحرص الذي ظهر عند المشاركين وهم يتعمدون لصورهم أن تقول بما لا يمكن رؤيته على نحو مباشر وأن تترك العين المُشاهِدة أن تذهب لصياغة ذلك اللامرئي. هكذا اختفت مظاهر العنف من صور المعرض في حين ظهرت إشارات ضمنية بداخلها تؤدي إليه ولإدراكه من دون التورُّط في حالة تعميم العنف التي صارت بعض الفضائيات وهي تقوم بعرض صور قاسية لها وعلى المدى القصير أن تحيل أصعب اللقطات وأقساها إلى شيء مألوف للعين التي تصبح مدمنة عليه. ومع الوقت لا تعود أصعب المشاهد بقادرة على لفت انتباه المتلقّي الذي أصبحت عينه محتاجة لجرعة أكبر من العنف كي تلقى تجاوباً من جهته.

وفي زاوية أخرى من المعرض أمكننا ملاحظة أن هناك صوراً أوجدتها اللحظة، ومصادفة تقاطع ملتقطها في توقيت واحد أعطاها فرصة لتثبت في الزمن، حيث تتكفّل الصور عموماً بأمر تثبيت الزمن والبقاء عليه حتى بعد رحيل واختفاء العناصر التي ظهرت عليها. بالمقابل هناك من الصور التي يبدو أنها قد جاءت بعد شغل كثير من خلال النتيجة الظاهرة عليها. أيّ أن عملية التقاطها قد تمّت بعد خطوات بحث واستقصاء في الخراب المحيط حول العدسات من أجل العثور على نقطة حياة وسط كلّ ذلك وتثبيتها لاحقاً.

وخلال كلّ ذلك يمكننا ملاحظة المدى الذي وصله أطفال اليمن ممن أظهرتهم الصور، وكيف قاموا باختراع بدائل لمواجهة الفراغ الذي صار يحيط بهم مع توقّف الدوام المدرسي. في الوقت ذاته لا نجد صعوبة في العثور على أطفال آخرين لم يقدروا على مفارقة كتابهم المدرسي لنراهم يراجعون دروسهم داخل حطام العربات أو في فصل دراسي مُهدّم، وقد ظهر خالياً من عناصره الأساسية من مدرسين وطاولات وكراس.

إنها إشارة هنا لفكرة المقاومة بالحيلة وبالأدوات المتوافرة على أرض الواقع بعد أن أذهبت الحرب بالكيان الأساسي للعملية التعليمية وجعلت أمر استعادتها مستحيلاً.

إلى ذلك تأتي بعض الصور التي أرادت توضيح كيف أن الأطفال قد صاروا جزءاً فاعلاً في سياق عائلاتهم وهم يقومون بتوفير المياه التي انقطعت عن البيوت منذ نحو عام والمشاركة في نقلها من المواقع التي تقوم بتوفيرها. وعلى الرغم من الصعوبة البالغة في هذا المجهود العضلي لأي طفل إلّا أن انتشار علامات الابتسام على وجوههم في غالبية الصور المُلتقطة ربما يشير إلى تلك «الأحلام العامرة» التي كانت شعاراً للمسابقة ويرغب أولئك الأطفال بالوصول إليها ولو بعد حين بعد زوال الحالة القائمة.

وعلى كلّ حال، ستمضي وبلا شك، هذه الأيام اليمنية السوداء لحال سبيلها وستبقى هذه الصور لتنكّرنا بها.

ثورة المتاحف

علي فاضل



في ديسمبر/كانون الأول من العام الماضي، وخلال محادثات المناخ للأمم المتحدة في باريس، تحرّك عشرات الفَنّانين بشكل مختلف عن المألوف ضد إحدى مؤسّسات الفَنّ. في ذلك الأسبوع الذي شهد مفاوضات حاسمة بين كبار قادة العالم بشأن التغيُّرات المناخية، تجمع مئات الناشطين في مجال البيئة خارج متحف اللوفر احتجاجاً على القيود المفروضة على تمويل المتحف، والذي اقتصر على أكبر شركتين للنفط في العالم. كان من بين المتظاهرين أعضاء لجمعيات فَنّية تحمل طابعاً سياسياً مثل «احتلوا المتاحف» من الولايات المتحدة، و«حرّروا متحف تيت» من إنجلترا.

وحمل المحتجّون مظلات سوداء مفتوحة كُتِبَ عليها «من أجل ثقافة خالية من الوقود الأحفوري»، واحتلّ معظم المحتجّين الغاضبين الساحة المحيطة بالهرم الزجاجي للمتحف، يغنون ويردّدون بياناتهم المنَدّدة. وفي نفس الوقت، داخل المتحف عمد عشرة محتجين إلى سكب سائل زيتي على الأرضية الرخامية وترجّلوا بأقدامهم الحافية، وخلقوا نمطاً من الفوضى بآثار أقدامهم قبل أن تتدخل الشرطة لإبعادهم.

كانت التظاهرة أمام اللوفر واحدة من الاحتجاجات المتزايدة التي شهدتها مؤخراً مؤسّسات فَنّية دولية كبيرة، من بينها متحف متروبوليتان للفنون ومتحف غوغنهايم في نيويورك. وطلب المحتجّون من بعض المتاحف الامتناع عن تلقّي الأموال من الشركات أو الشخصيات المشكوك في نزاهتهم أو توجّهاتهم، بمن فيهم أعضاء مجلس إدارة اللوفر الذين أنكروا جملةً وتفصيلاً حقيقة التغيُّر المناخي وتداعياته على الكوكب، أو الداعمين للممارسات المهينة وغير الإنسانية، مثل تلك التي ذهب ضحيتها العمال المهاجرون في بناء متحف غوغنهايم ومتحف اللوفر في أبوظبي.

وفي زمن غير بعيد كانت الاحتجاجات المماثلة في العادة تستهدف الشركات بعينها أو الجامعات الرئيسية، مثل جامعة انارفارد، لكن التركيز على المتاحف الآن يؤشّر إلى تحوُّل في الوضع الراهن. كانت المتاحف في السابق تُعدّ مؤسّسات مسالمة، بل وهامشية من الناحية السياسية، لكنها تحوّلت اليوم في عيون الناشطين إلى لاعب فاعل، رمزياً، داخل شبكة الرأسمالية العالمية.

وقد شاركت المتاحف الفَنّية العامة منذ زمن طويل في تبادل رأس المال الثّقافي والتجاري؛ تتحصّل المتاحف على المال، وفي المقابل، ترسم صورة لطيفة إلى حَدٍّ ما للشركات المانحة. في عام 1983، افتتح متحف (ويتني) للفَنّ الأميركي فرعاً له وسط المدينة بتمويل من شركة فيليب موريس للتبغ، التي نفت بشدة ولعقود طويلة حقيقة أن التدخين يسبب سرطان الرئة. ونجح متحف ويتني في تجاوز الضغوط المستمرة بسبب تحالفه مع الشركة المنكورة، ويعود ذلك جزئياً إلى انتشار ثقافة السجائر في أميركا، ولكن كذلك لأن المتاحف لا تزال تحتفظ بهالة من الرفعة الأخلاقية التي اكتسبتها منذ الحقبة الرومانسية باعتبارها أحد معاقل الفَنّ، ومخزناً لأفضل الأعمال الإبداعية التي يمكن أن تقدّمها البشرية.

كثيرون يزورون المتاحف اليوم، لكن قليلون مَنْ يروْنَها على طريقتها المثلى. في القرن الحادي والعشرين، أصبحت معظم الثروة تتركّز بأيدي قِلّة نافذة في المجتمعات، من الذين يقبلون على شراء الأعمال الفَنّية المعاصرة التي تستحق الاستثمار. كما تحوّلت معظم الأعمال الفَنّية في المجموعات الخاصة والشركات المتنافسة إلى سلعة تستأثر

بها المتاحف الكبيرة التي انخرطت، بشكل فعال، في هذه الدينامية الجديدة، فتبنّت بدورها استراتيجيات الشركات التجارية: توسّع بلا هوادة وسهولة في الوصول والاستخدام وتكثيف الإعلانات التجارية. وإلى حَدٍّ ما، استفادت المتاحف من تلك الاستراتيجية، مادياً على الأقلّ. فالمتاحف الحضرية التي تمسكت بتلك الاستراتيجيات الربحية الجديدة أصبحت أكثر الأماكن الفَنّية ازدحاماً. أمّا أن تصوغ دروس الحياة، وتنحت القِيَم الأخلاقية، وتفسر التاريخ، فلم تعد مسألة مهمة.

هل يوجد ما يمكن أن يغيّر هذه الديناميكية الجديدة؟ ربما قول الحقيقة التاريخية، بما في ذلك تاريخ المؤسّسات بحَدّ ذاتها. في العقود الماضية اضطر المحتجون للقيام بذلك بشكل دوري، على غِرار سنوات الستينيات، عندما أسّس مجموعة من المناهضين للحرب والفَنّانين المؤيدين للعمال، جمعية تُسمّى «تحالف عمّال الفَنّ» للتنديد بالحرب، ونظّم الفَنّانون عروض حرب عصابات داخل متحف الفَنّ الحديث بمانهاتن وصمّموا واحدة من أكثر الصور الفَنّية تعبيراً ومناهضة للحرب على الفيتنام: ملصق يتضمن صوراً لضحايا مجزرة ماي لاي على أيدي الجنود الأميركيين وأثارت موجة استنكار عالمي.

في سنة 1969، نُظّم معرض تحت عنوان «هارلم في ذهني» لجنب الزوار السود، أو الأطراف المغيبة عن لعب الأدوار في أغلب الأحيان، إلى المتحف. كان المعرض يتكوّن من صور جدارية وأفلام شفافة ونصوص وتسجيلات صوتية، ولكن ليس فَنّاً بالمعنى التقليدي للكلمة، مما أثار حفيظة بعض الزوار ودفع بالفَنّانين السود إلى التظاهر ضد القائمين عليه، وامتدت موجة الغضب لتشمل متاحف نيويورك الأخرى. وقد وثّقت تلك الأحداث بتفاصيلها في كتاب سوزان كاهان الجديد «الإحباط المتزايد: متحف الفَنّ في عصر القوة السوداء»، والذي تطرّق أيضاً إلى تنامي قدرة المتاحف، غير المتوقّعة، على إثارة الوعي السياسي حول الفصل العنصري الفعلي والإقصاء في الفَنّ الأميركي ومؤسّساته. فهل بدأت المتاحف تشكّل خطراً أخلاقياً وسياسياً داخل المجتمعات؟

متاحف التاريخ الطبيعي في مهب الريح

الحديث عن متاحف التاريخ الطبيعي للكوكب يجرنا حتماً إلى فكرة متداولة بين الناس مفادها أن متاحف التاريخ الطبيعي تشكّل جزءاً من الماضي وأنها مكان لعرض ما تبقى من هياكل الحشرات والديناصورات المنقرضة، لكنهم لا يدركون في أغلب الأحيان أن القائمين على متاحف العلوم يبذلون من وراء الكواليس جهوداً كبيرة للقيام بالأبحاث حول تغيُّر المناخ وانقراض الأنواع وغيرها من المخاوف الملحة اليوم. هذا النقص في الوعي الجمعي هو من بين الأسباب التي تدفع بالمتاحف الآن، وبشكل روتيني، إلى حافة الهاوية. حتى المؤسّسات الوطنية للعلوم في أميركا وأوروبا، التي كانت تدعم منذ فترة طويلة مثل تلك المتاحف، أعلنت هذه السنة عن تعليق التمويل المقدّم لمجموعات متاحف التاريخ الطبيعي بتعلّة مراجعة الميزانيات السنوية.

ولنفس السبب أغلق متحف ولاية إلينوي الشهير بدعوى توفير 4.8 مليون دولار في السنة لميزانية الدولة. ولكن القائمين عليه أشاروا إلى أن هذا الإجراء سيكلّف الخزينة الأميركية فعلياً 33 مليون دولار في السنة بسبب تراجع عائدات السياحة والمنح العديدة التي كان يتلقّاها المتحف من جهات مانحة. إلّا أن ذلك لم يمنع من وقف إغلاق المتحف على أرض الواقع، وهو ما عرّض مجموعة نفيسة من حوالي 10 ملايين قطعة أثرية، من عظام المستادون إلى أدوات الأميركيين البدائيين، جُمِعَتْ على مدى 138 سنة، إلى التلف بعد أن أُهملت في مبنى المتحف المغلق. ووصف إيريك غريم، مدير متحف العلم، الإجراء بأنه «فساد سياسي وقرار حاقد ومناهض للفكر».

في نفس الوقت نجحت متاحف أخرى في تفادي إغلاق أبوابها بتحويل تركيزها من البحث العلمي والتاريخي إلى مجالات أخرى من قبيل الترفيه والفنون. وقبل بضع سنوات قرّرت ثلاث جامعات في هولندا، المعروفة بتقاليدها العريقة في تجميع البحوث العلمية، التخلّي عن مجموعات التاريخ الطبيعي التي كانت تحتفظ بها. وهي تجمع الآن كلها في مكان واحد، مركز التنوّع البيولوجي الطبيعي في ليدن. واضطرت حتى أفضل متاحف التاريخ الطبيعي للتقليص من كوادرها العلمية في مواجهة تقليص الإنفاق الحكومي وتراجع التبرعات في أعقاب الانهيار الاقتصادي المالي سنة 2008، ورغم ذلك لا تزال تحتفظ بمجموعاتها الخاصة وتفتح أبوابها أمام الزوّار، إلّا أنها لم تعد قادرة على تشغيل ما يكفي من العلماء والباحثين القادرين على تفسير تلك المجموعات التاريخية بشكل جيّد للزوّار أو العالم ككل. وقد وصفت مجلة «نيتشر» العلمية العام الماضي مجموعات التاريخ الطبيعي بأنها تواجه «خطر الموت».

هذا الوضع المتردّي الذي وصل إليه تاريخنا الطبيعي مردّه سوء فهم كبير في جوانب عديدة. فمتاحف التاريخ الطبيعي تحتفظ في الواقع بعينات تعود لملايين أو حتى مليارات السنين إلى الوراء، وتحتفظ مجموعاتها بسجل ثلاثي الأبعاد للكوكب الذي يؤوينا. ولا تتعلّق تلك المجموعات المتنوّعة بالماضي فحسب بقدر ما تتعلّق بتاريخ عالمنا والتغيُّرات التي شهدها على مرّ العصور. لنأخذ قلوب الرسوبيات المعروضة بمتحف ولاية إلينوي، على سبيل المثال، قد لا تبدو مهمة للغاية للزائر العادي، لكن حبوب اللقاح فوقها تفسّر كيف تغيّرت المناخات الماضية، وطبيعة الأنواع التي عاشت وماتت نتيجة لذلك، ومن ثَمّ تساعد في تدقيق توقّعاتنا بخصوص التغيُّرات المستقبلية. وفي العادة تركز متاحف التاريخ الطبيعي كثيراً على الاحتمالات المستقبلية وحفظت لقرون عديدة تلك العينات علّها تساعدنا في الإجابة عن الأسئلة بهدف الوصول إلى اكتشافات لا يمكن تصوّرها، في نظر جامعيها الأصليين.



عـاد الخطـاب الأخلاقي، بقـوّة، إلى السـاحة الثّقافية الفرنسـية ليتصدّر العناوين والملفّات الخاصّة لأشهر المجلّات المتخصّصة في الآداب والعلوم الإنسانية، مثل «المجلّة الأدبية، Le Magazine Littéraire» و«المجلّـة الفـلسفـية، Philosophie Magazine» ومجلّـة «العلـوم الإنسـانية، Sciences Humaines»، وغيرها.

فـي هـذه الورقة، نقدّم ترجمة للمدخل الذي وقّعه «ميشـيل إلتشـانينوف Michel Eltchaninoff»، لفائـدة مجلّـة «Philosophie Magazine»، ضمن ملفّ بعنوان: هل الخير والشرّ مسألة تعلُّم؟.. متبوعاً بحوار قِيَم مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر أنـدري كونـت - سبونفيـل André Comte-Sponville..

عودة خطاب القِيَم أو: كيف نعلّم الخير والشرّ ؟

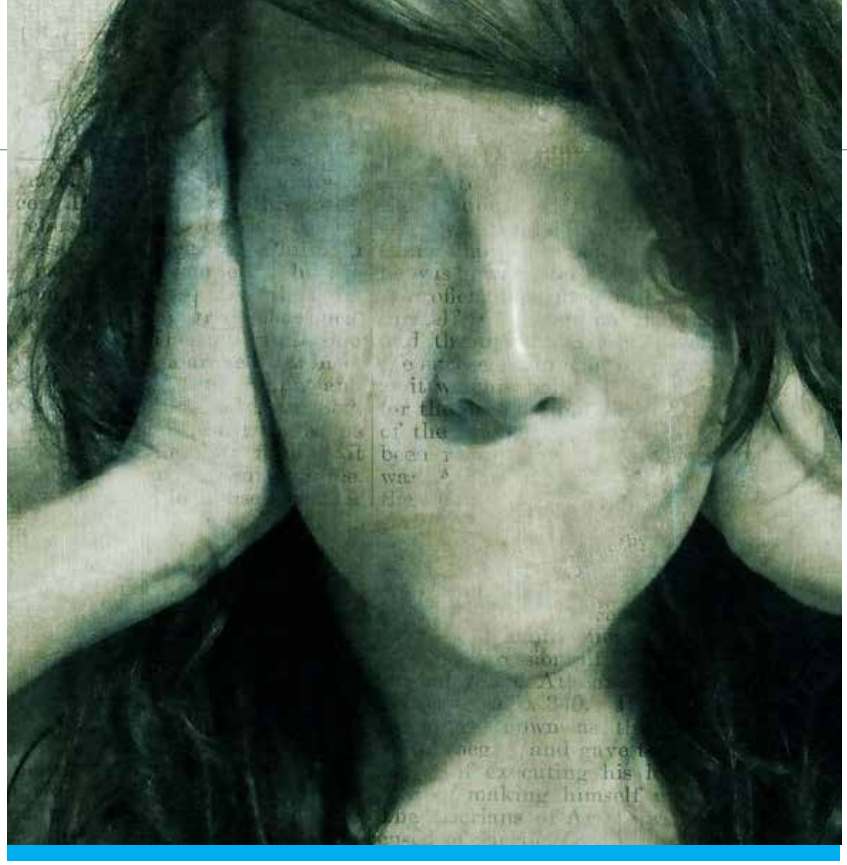
إن السؤال الذي أصبح يُطرَح بحدّة، بعد الأحداث التي عرفتها فرنسا مؤخّراً، في 13 نوفمبر/تشرين الثاني 2015، هو كيف أن شباباً تربّوا في كنف مجتمعات ديموقراطية قائمة على قيم التسامح واحترام الآخرين، تجرّدوا، تماماً، من كلّ ضمير أخلاقي، وارتكبوا ما ارتكبوه من فظائع! وهل كان بإمكان الأسرة والمدرسة إنقاذ هؤلاء الشباب من الارتماء في أحضان التطرُّف وبراثن العنف، لو كانتا مبنيَّتَيْن على أسّس متينة، وتوليان الاهتمام والرعاية الواجبَيْن دون أدنى تقصير؟

هنا، تأخذ الأمور منحىً أكثر تعقيداً. لا خلاف حول دور الآباء والمؤسّسات المتمثّل في نقل أسس العيش المشترك/مع الآخرين ومبادئه، بأقل الأضرار الممكنة.

وكيفما تمّت صياغة هذه المبادئ الأخلاقية: لا تقتل، لا تسرق، لا تكذب... إلخ.. فإنها تمرّ، حتماً، وبدءاً، عبر التربية، مع احتمال أن يتمّ، بعد ذلك، نسيانها وتجاهلها، أو رفضها، أو إعادة صياغتها واكتشافها، من جديد، في اللحظة المناسبة. إلّا أن قبول إمكانية تربية أخلاقية يطرح العديد من المشاكل والقضايا: النظرية، والعملية، وعلى رأسها: كيف نحدّد أو نعرّف هذين المفهومين: الخير، والشرّ؟ هل هما مبدآن متعارضان ومتكافئان من حيث القوّة، كما تريد ذلك النزعة المانوية، أم أن الشرّ هو مجرّد تعبير عن اختلال مؤقّت في نظام الخير، كما يدافع عن ذلك القدّيس «أوغسطين، Augustin»؟ هل يمكن تعريفهما تعريفاً كونياً ولا زمانياً، أم يجب أن نقبل بتغيُّرهما؟

يمكننا - بحسب أفلاطون - وبعد طول تأمُّل وبحث عقلي - أن نحدّد ماهيّة الخير أو العدل. في حين يرى «بليز باسكال، Blaise Pascal» أن كلّ جماعة بشرية تضع المبادئ الخاصّة التي تخضع لها(...). وسواء أكانت هذه المفاهيم والمبادئ مطلقة أم كانت نسبية، فسنحاول، مع ذلك، أن نرى كيف تتمّ عملية نقل الفرق بين الخير والشرّ، داخل الأسرة، ومن طرف المؤسّسات: الدينية، والمدنية، وحتى من طرف المدرسة. والواقع أنه توجد ثلاثة سبل أو طرق هي: التعلُّم النظري، والاستدماج، إقامة علاقة مع الآخرين:

ـ الطريقة الأولى هي الأبسط والتي تتبناها الغالبية العظمى: يمكننا نشر فكرة عن الخير والشر من خلال شرحهما، وتوضيح النتائج التي يؤدّي إليها اتّباع أحدهما، وهذه المهمّة كانت موكَلة، منذ قرون، إلى رجال دين أو إلى مدنيّين. وغالباً، لم تكن هذه الطريقة فعّالة؛ فهي لم تمنع العديد من المواطنين الألمان، الذين تربّوا في حضن نظام مهيكل وقويّ ومتأثر بالمبادئ المسيحية من الانخراط في الاشتراكية-الوطنية. ولعلّ هذا هو ما يعرضه «ميكائيل هانكه، Michael Haneke» في فيلمه «الشريط الأبيض، Le Ruban Blanc»، والذي يحكي الكوارث والويلات التي تؤدّي إليها تربية صارمة ومتشدّدة، وانعكاساتها على الشباب الألمان غداة الحرب العالمية الأولى. فهو يرى أن تدجيناً من هذا النوع



يمكن أن يؤدّي إلى السلوكات والممارسات التي ستتمظهر في النازية، ما بين 1930 و 1940. ذلك أنه، بالإضافة إلى الطاعة واحترام بعض مصادر السلطة، وهو ما يؤدّي إلى الانصياع الأعمى، فإن الأخلاقية لا تصدر، في الغالب، عن المبادئ التي تَمّ تلقّيها وتلقينها، بقدر ما تصدر عن استعداد: جسدي، وذهني خاصّ. هكذا يسهّل انتهاك المبادئ، بسهولة، حين يكون الفرد خارج مجاله الخاصّ، ويمكن أن يرتكب الشرّ عن بعد. وقد أوضح «ديدرو، Diderot» هذا الأمر في رسالته (رسالة عن العميان) قائلاً، «لا أشكّ في أنه لولا العقاب، لما تردّد الناس في قتل رجل عن بعد، بحيث يبدو لهم، ويرونه في حجم خطّاف، مثلما ينبحون عجلًا بأيديهم». من جهة أخرى، فإن التربية على أساس الأنموذج الصالح يمكن أن تؤدّي إلى قلب حقيقي للتربية الأخلاقية، وتنتج الدوغمائية التي تحوّل الخير إلى شر. فالمناضل الشابّ المقتنع بخدمة ما فيه خير الإنسانية، سرعان ما يتحوّل إلى حارس متشدّد لنظام إيتيقي ما. وكما يقول الفيلسوف الروسي «فيدور ستيبون، Fedor Stepun» عامي (1844-1965)، والذي تنكره الحائزة على نوبل للآداب 2015، «سفيتلانا أليكسيفيتش، Svetlana Alexievitch» في مؤلّفها «نهاية الرجل الأحمر»: «يجب ألّا ننسى أن المسؤولين عن سيادة الشرّ وهيمنته في العالم، ليسوا هم العميان الذين ارتكبوه، وإنما أصحاب العقول النيّرة الذين يخدمون الخير». إن التربية الأخلاقية لدى السوفيات أو الخمير أو الصينيّين مسؤولة عن أبشع الويلات والفظائع.(...).

ـ الطريقة الثانية، الأقلّ تنظيراً ودقّة، تعتمد استدماج العادات والتقاليد عن طريق التأديب والتدريب، وترسيخ آداب السلوك لدى الأطفال، وهي على وعي بأن الأمر لا يتعلّق بالفضيلة، وإنما بأنموذج أساسي للاحترام الإنساني في العلاقة مع الغير (انظر الحوار مع أندري كونت- سبونفيل، ص: 48 و49). في أثناء ممارستنا لرياضة أو فَنّ ما، نتدرّب على استدماج بعض الفضائل في أبسط الأفعال، مثل: روح الفريق، واحترام الخصم، والصبر، والتواضع. إلّا أن الخطورة، هنا، تكمن في نفي الحرّيّة التي هي شرط لكلّ ممارسة أخلاقية. إن القدرة على الاختيار بين الخير والشرّ يجب أن تُكتَسَب بحرّيّة وليس من خلال آليّات موروثة عن تربية ما. و الحال أن «كانط، Kant» يتساءل في كتاب «دراسة في البيداغوجيا»: كيف نرسّخ الحرّيّة من خلال القهر؟". فبدون تربية تسود همجية الغرائز الانفعالية، وتهيمن؛ لذلك تبدو له «قهرية القوانين» أمراً ضرورياً. لكن، إذا كنّا نربّي أخلاقياً، فكيف يمكن أن نتخلّص من «الآليّة الصرفة» لتطبيق القواعد، وهي بعيدة، تماماً، عن الحياة الأخلاقية الحقّة؟.(...) إن تربية أخلاقية ناجحة يجب أن تمكّن الإنسان من «تنمية استعداداته وميوله نحو الخير، وتطويرها»، لكن، شريطة أن نتركه «يطوّر الأخلاقية في ذاته» وبنفسه، دون أن نفرضها عليه من الخارج(...).

ـ تبقى الطريقة الثالثة، القائمة على العلاقة، وهي- من دون شكّ- الأكثر جانبية بالنسبة إلى معاصرينا الذين يكرهون الخضوع لعقائد ومذاهب وينفرون منها، مثل كرههم الخضوع لأدبيّات السلوك القاهرة. تمرّ هذه الطريقة عبر قوّة الأنموذج أو المثال أو التطابق مع الآخر.

من أجل تجاوز عقبات التربية الأخلاقية وصرامة آداب السلوك، لماذا لا نفضّل وسائل غير مباشرة؟ فاكتشاف مصائر متجسّدة، واختيارات أخلاقية ملموسة، في الأعمال الأدبية أو السينمائية، يسمح بالتفكير، دون التنازل أو التخلّي عن الحرّيّة. تحاول الفيلسوفة الأميركية «مارثا نسباوم، Martha Nuss-baum»، في كتابها «تثقيف الإنسانية» (1997)، توضيح أنه لا ينبغي أن يظلّ الناس مهملين في المجموعات الدراسية: الثانوية، والجامعية. فالإنجازات القومية أو الوطنية الرائدة، يمكن أن تساعد على تنمية الفكر النقدي، ومعرفة لائحة الإمكانات الإيتيقية لفرد أو جماعة ما؛ لأن دراسة الكتب والأفلام تنمّي ثقافة الحوار والاختبار النقدي الضروريّيْن في حياتنا. كما أنها تسمح لنا بالتخلُّص من التمركز الذاتي، وأن نعيش مشاعرنا عبر غير المتخيَّل. إنها تجربة إيتيقية في ذاتها. وكلّما تأثّرنا تطوّرت حساسيّتنا. إن الأنموذجية مسألة إنسانية؛ فالعديد منا تعلّم الكثير، من خلال الإعجاب بصديق أو بشخصية تاريخية قديمة، ما لم يتعلّمه من خلال سنن إيتيقي(...).

Michel Eltchaninoff. Phi- - losophie Magazine ,numéro 96 .Février 2016. pp. 46. 47



أندري كونت – سبونفيل :

لا يُولَد الإنسان فاضلاً وإنما يصير كذلك

إذا كانت التربية تتمثّل في نقل القِيَم، فإن المدرسة اللائكية (العلمانية) تجد نفسها اليوم عاجزة أمام التعدُّد الإتيقي المعاصر، كما لاحظ ذلك أندري كونت - سبونفيل، مؤلِّف «رسالة صغيرة عن الفضائل الكبيرة». لكن أليس التأديب والتهذيب، سلفاً، بداية موفقة؟

أندري كونت - سبونفيل، ANDRÉ COMTE-SPONVILLE فيلسوف ومحاضر في جامعة السوربون حتى سنة 1998، نشر مؤخراً كتاب «C'EST CHOSE TENDRE QUE LA VIE»، ساهم في تعميق النقاش حول الفلسفة في فرنسا، من خلال مؤلّفات عديدة، أهمها «رسالة صغيرة عن الفضائل الكبيرة» (1995) والمعجم الفلسفي (2013)، وهو عضو المجلس الاستشاري الوطني للإتيقا.

لماذا لم تعدّ فكرة تعليم الخير والشرّ، فكرة بديهية اليوم؟

- يتفق ويدافع الكلّ عن تعليم الخير والشرّ! إلّا أنه، في مجتمعنا، لم يعدّ هناك إجماع على تحديد معنى هذين المفهومين، ولا على مضمون تعليمهما المفترض. مع ذلك، نجد نقاط التقاء وتوافق حول بعض العموميات الطيبة: مثل القول بأن الخيّر أفضل من الشرير، والشجاع أفضل من الجبان، والكريم أفضل من الأناني والبخيل... لكن بمجرّد أن نلامس القضايا التي هي فعلاً إشكالية، تبرز الخلافات الحادة! مثلاً: هل الإجهاض مقبول أخلاقياً؟ والحرّيات الفردية؟ والمسّ بالمقدسات؟ والرأسمالية؟ في بلدنا، وبفعل العولمة والتقاء ثقافات متنوّعة ومعتقدات متعدّدة، نجد العديد من الأجوبة المختلفة، والمتعارضة أحياناً، على هذه الأسئلة. والواقع أن الصعوبة تأتي من كون هذه الأجوبة لا تصدر عن علم أو معرفة، بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما عن حكم قيمة، هو دائماً ذاتي وموضع نقاش. لنتصوّر تلميذاً يسأل مدرسه عن أخلاقية أو عدم أخلاقية الإجهاض. لا شك أن لهذا المدرس رأياً (يرتبط بعقيدته أو أخلاقه الشخصية). لكن الجمهورية، ولأنها لائكية، لا تملك رأياً حول الموضوع/المسألة. ماذا سيفعل المدرس إذن؟ سيجيب بأن الإجهاض، في فرنسا، مسموح به قانونياً خلال الأسابيع الاثني عشر الأولى من الحمل. إنه، بعبارة أخرى، يعلم التربية المدنية. في حين إن سؤال التلميذ لا علاقة له بما هو قانوني؛ إنه سؤال حول الأخلاق! جواب المدرس إذن، بعيد نوعاً ما؛ كما قد يجيب، حتماً، من خلال قيمه الخاصة، المختلفة عن قِيَم الجمهورية. وفي أحسن الأحوال، يمكن أن يوضح أن الجواب عن هذا السؤال يرتبط بالضمير الفردي، وأنه يجب قبول الأجوبة المختلفة، طالما كان هناك احترام

للقانون. حسناً، لكن هنا لا يجيب عن سؤال المراهق (التلميذ)... إذا كان المدرس يملك الوقت والشجاعة الكافيين، سيعمل على مساعدة التلاميذ على بناء مواقفهم الخاصة ومناقشتها، ونقدها وتنقيحها... وفي هذه الحالة سأصفق له! إلّا أنه يجب الاعتراف بأن الأمر مختلف عما يجري في درس الرياضيات أو النحو أو التاريخ مثلاً. لا تتعلّق الأخلاق بالتلقين (نقل المعرفة)، وإنما بالتربية (نقل القِيَم). إنها صعوبة موضوعية. فمن السهل، بالنسبة للمدرس نقل ما يعرفه (مثلاً في الرياضيات أو التاريخ) مقارنة مع نقل ما يعتقده أو يحكم عليه. وهنا ليس إدانة أو تقليلاً من شأن التربية الأخلاقية، بل على العكس، يوضح جزءاً من صعوبتها. إن التربية المدنية تطرح مشاكل أقلّ، لكنها لن تكفي للتربية الأخلاقية أو الحلول محلّها.

لكن الجمهورية تفتخر، مع ذلك، بكونها تنقل القِيَم...

- نعم: الحرّيّة، المساواة، الإيخاء... لكن الأمور تصبح أكثر تعقيداً عندما نحاول تطبيق وممارسة هذه القِيَم! هكذا فالرأسمالية مثلاً، تولّد التفاوت واللامساواة حتماً، فهل يكفي هنا لإدانتها أخلاقياً؟ بعض المدرسين يتفق والبعض الآخر يختلف مع حكم كهذا... لكن الجمهورية لا تقدّم أيّ جواب عن هذه المسألة. نفس الشيء بالنسبة للحرّيّة: إنها قيمة أساسية، لكنها لا تقول أيّ شيء عن أخلاقية أو لا أخلاقية التبادل الحرّ. فعندما تطرح قضايا كهذه، يجب على المدرسين أن يساعدوا تلامذتهم على التفكير وتقديم أجوبتهم الخاصة، عوض الإجابة بدلاً عنهم، باسم معرفة مفترضة، هي في الواقع، مستحيلة وغير يقينية.

هل توجد طريقة مثلى لنقل القِيَم الأخلاقية؟

- كان الدين يمثل هذه الطريقة لمدة طويلة... أما في مجتمع مُعلمَن ولائكي، فهناك ثلاث طرق أساسية: الأسرة، المدرسة والثقافة الحيّة (الكتب التي نقرؤها، الأفلام التي نشاهدها، الأغاني التي نسمعها...). والواقع أن هذه الطرق الثلاث أصبحت اليوم هشّة لأسباب مختلفة، أدت إلى نفس هذه النتيجة. لذلك، ليس غريباً أن أصبحت عملية نقل القِيَم اليوم، أكثر صعوبة وتعقيداً من العصور السابقة! مع ذلك، يجب ألّا نكون متشائمين، لأن هذه العملية لا زالت في الغالب، مستمرة. صحيح أن هناك بعض الشباب المختلّين أخلاقياً، والذين لا يميّزون بين الخير والشرّ، أو لديهم رؤية مغلوطة عنهما. لكن هنا لا يمثل إلّا استثناءً. فالغالبية من شبابنا اليوم، ليسوا أقلّ أخلاقية مما كنا نحن عليه، في سنهم.

ما قيمة أخلاق يتم فرضها من الخارج، كيف نربي على الحرّيّة بواسطة القهر والإلزام، كما تساءل كانط في «رسالة في التربية»؟

- لا يُولَد الإنسان فاضلاً، وإنما يصير كذلك. وهذا يمرّ بدءاً عبر التربية. فالأخلاق إذن تأتي كلها من الخارج. انظروا مثلاً، في مفهوم الأيديولوجيا عند ماركس، أو الأنا الأعلى عند فرويد. هناك حتماً، قهر وإكراه (فالأنا الأعلى، يقول فرويد، هو «استبطان للمحرمات الأبوية»). إلّا أن هذا الإكراه، لا يهدم الحرّيّة: بل يهيئ لها ويسمح لها بأن تمارس، حتى ضد المحرمات التي وجّهتها سلفاً. هنا بالضبط، نمرّ، كما يقول روسو، من «الحرّيّة الطبيعية» إلى الحرّيّة الأخلاقية التي، وحدها تجعل الإنسان سيد نفسه». وكانط يتفق تماماً مع هذا الطرح.

في كتابكم «رسالة صغيرة عن الفضائل الكبيرة» قلتم: «إن الأدب La politesse هو هذا الشبيه للفضيلة، والذي عنه تصدر جميع الفضائل». كيف يتم الانتقال من المصطنع إلى الأصيل؟

- أولاً عن طريق المحاكاة أو التقليد، ثم، بعد ذلك، عن طريق الاستبطان. نقلّد ما يفعل أولاً (السلوك القويم)، ثم نستبطن ما يجب أن يفعل (الأخلاق). الأدب هو مجرّد شبيه للفضيلة: فإن نسلك بأدب، هو أن نتصرّف كما لو كنا فضلاء. وهنا أمر أفضل من الخشونة والفظاظة، لكنه لا يقول أيّ شيء عن القيمة الأخلاقية للشخص المعني. فالدنيء أو القذر يمكن أن يكون مؤدباً. كما أن الفظ الخشن يمكن أن يكون طيباً.

ألا تعلم أن محاكاة الفضيلة هي أفضل طريقة للمرور إلى ممارستها؟

- يمكن أن يحصل ذلك. الأدب هو أصغر الفضائل، أيّ ما لم يتحوّل بعد إلى أخلاق. ولن يكون من الأخلاق في شيء الاكتفاء به! الأدب هو دائماً ضروري، لكنه ليس كافياً أبداً. إلّا أنه يظل أسهل الفضائل- فمن الصعب مثلاً أن يكون المرء عادلاً أو كريماً، لكن من السهل أن يكون مؤدباً. ولعلّه من المناسب جدّاً لتربية جيدة الابتداء بالأسهل...

ألا يمكن، خلاف ذلك، أن نعتبر الأدب دليلاً على الحضارة، شيئاً أساسياً وربما سامياً؟ كتب ليفيناس: («بعد سيادتكم»: هذه العبارة يجب أن تكون أجمل تحديد لحضارتنا»).

- طبعاً يُشكّل الأدب جزءاً من الحضارة، لكنه ليس أبداً كافياً ولا سامياً. فالقول «بعد سيادتكم» هو اصطناع للغيرية والاحترام. ولن تكون له أيّة علاقة بالأخلاق إلّا إذا تجاوز التصنُّع ومن ثَمّ تحوّل إلى شيء آخر غير كونه مجرّد عبارة أدبية أو مهذبة!

أليس الأدب والتهذيب الأولي، الذي بدونه لا توجد حياة اجتماعية، هو أيضاً ضروري مثل الأخلاقية الأصيلة؟

- اجتماعياً نعم. فردياً لا. إن مجتمعاً من الأنانيين يمكن أن يشتغل جيداً. لكننا لن نكون سوى نماذج بئيسة، في أحسن الحالات، أو كائنات فظّة ومؤدّبة، في أسوئها.

المصدر:

عن مجلّة PHILOSOPHIE MAGAZINE، العدد 96، فبراير 2016، ص48 - ص49.



ماذا تبقّى من تدمُر؟

محمد الأصفر

تحت عنوان: «تدمُر - ماذا تبقّى؟»..، نظّم متحف كولونيا للفَنّ الكلاسيكي والرسم «فالفراف ريتشارتز» معرضاً فَنّياً، سيتواصل إلى 8 مايو/أيار 2016.. المعرض أقيم في إحدى قاعات الدور العلوي، حيث عُرِضتْ فيه حوالي 41 لوحة وثلاثة مجسمات تحكي سيرة مدينة تدمُر السورية، ذات المكانة التاريخية المهمة، وتبرز أهم معالمها «المسرح- معبد بعل- البوابة المقوّسة- القبور والأبراج- شارع الأعمدة». كل الرسومات والتخطيطات الهندسية أُنجزت بحس إبداعي، من قِبَل الفَنّان والمعماري الفرنسي «لويس فرانسو كاساس» (1756 - 1872)، عندما زار تدمُر عام 1789 ومكث فيها شهرين تقريباً، حيث رسم لوحاته بقلم الرصاص، وما كان مفقوداً آنذاك من الآثار، تخيّله بحسه الفَنّي ورسمه بلون وردي، كنوع من المصداقية الفَنّية التي يحرص على الحفاظ عليها كل الفَنّانين الكبار. يذكر أن الشّاعر الألماني الكبير «جوته» صاحب آلام فارتر، عندما كان في روما قبل 230م وزار معرض لويس فرانسو كاساس، حيث أُعجب بهذه اللوحات وتمنّى أن يرى ما رسمه (كاساس) على الطبيعة، حيث تدمُر، أو كما يسمونها باللاتينية بالميرا.

عمليات التخريب من قِبَل المتطرفين التي تعرّضت لها مدينة تدمُر، وما بها من آثار ونفائس عتيقة لا تقدّر بثمن، وتناول الإعلام لها، وتصدُّرها للأخبار الثقافية في كل العالم، خاصة بعد أن هاجمها تنظيم داعش وأعدم بطريقة وحشية عالم الآثار ومدير الآثار السابق بها د خالد الأسعد (81 سنة)، حيث وصفوه بعالم الأصنام، جعلت اهتمام الزوار من كل الجنسيات بالمدينة يتضاعف ومعرفة كل شيء عنها، ومحاولة لتعويض ما فقدته المدينة من روحها وجدانياً لدى محبي الآثار والثقافة، سائح كهل ربما يكون قد زار المدينة من قبل، علامات حزن تبدو على وجهه، ودموع حقيقية انحدرت على خديه عندما وقف أمام لوحة الأعمدة في صدر القاعة، زوجته الهَرِمَة تواسيه بعناق خفيف وتربيتات على الظهر والكتف وابتسامة، يلتقطان صورة للوحات، وصورة سيلفي بواسطة عمود طوله متر، جمهور من 10 أفراد يكوّنون حلقة حول مجسم خريطة إلكتروني، يضعون أصابعهم على مواقع في تدمُر فتضيء، يحكون بالألمانية،

المشرفة تقف عند الباب، تطلب من جماعة تريد زيارة المعرض الانتظار، حتى يخرج من في الداخل.

المعرض منذ أن أُفتتح وهو يعجّ بالزوار من مختلف الشرائح، اللاجئون لهم تخفيض في سعر دخول المتاحف في كل ألمانيا، طلبة المدارس يزورون المتحف رفقة معلماتهم اللاواتي يشرحن لهم عن تدمُر، الفَنّانون، السيّاح، طلبة الجامعات وغيرهم.

يقع مقرّ المعرض قريباً جدّاً من محطة القطارات الرئيسية، وكاترائية كولونيا الشهيرة، الإعلانات عن المعرض وغيرها من الأنشطة الثقافية تجدها جنباً إلى جنب مع الإعلانات التجارية التي تروّج للسلع، في المقاهي وفي محطات المترو وفي الباصات وفي كل المرافق تجد أدراجاً صغيرة ظاهرة للعين بها عدّة مطويات تعلن عن أنشطة ثقافية وفَنّية.

هدف المعرض المُعلن فَنّياً فقط دون كتابة، هو مواجهة الإرهاب بالفَنّ بالحياة، لوحات رسمها فنان منذ عام 1789م، ما زالت تواصل خلودها، عمليات ترميم سريعة للآثار المتحطمة تقوم بها العقول بواسطة مصباح من نور، أحد علماء الآثار الألمان يطالب اليونسكو بتخصيص قوة عسكرية (قبعات زرق ثقافية) لحماية الإرث الإنساني من العبث، مدير المعرض السيد هيلموت بارزغنر يقول في كلمة له: إن أردنا يوماً ترميم أو بناء تدمُر، فلابد من العودة لـ(كاساس).

منذ أن أُفتتح المعرض والنشاطات المصاحبة أو المتعلّقة به لم تتوقّف، آخرها بيت الأدب بكولونيا، الذي نظّم محاضرة حول تدمُر، ألقاها الأثري السوري الشاب جبار عبدالله، ماجستير في الآثار الإسلامية من جامعة الإسكندرية، وهو لاجئ، ترك مدينته الرقّة، إلى لبنان، ثم مصر، ثم تركيا فألمانيا، حيث نجح في تعلُّم اللّغة الألمانية، في خلال 18 شهراً، ليواصل دراسته في الآثار في جامعة كولونيا لاحقاً.

الرابعة بعد الظهر كان كل المشاركين في النّدوة داخل الصالة الصغيرة، رحّب بنا د. روبيرتو بيلا أستاذ الأدب بجامعة كولونيا، وبعد تقديم سريع للمحاضر،



هبط كل الحضور للدور السفلي، حيث معرض ما تبقّى من تدمُر.. من خلال تخطيطات فرانسوا كاساس، سبق أن زار جبار عبدالله مدينة تدمُر أكثر من أربع مرات، وعاين آثارها قبل أن يتَمّ تحطيمها والعبث بها، رافقه الحضور رفقة مترجمين ألماني إنجليزي، وقدّم شروحاً لكل لوحة مَرّ عليها، وأجاب عن الأسئلة التي وجهها له الحضور، حيث تحدّث عن داعش وسياسته في تدمير الآثار المشهورة عالمياً، من أجل النشر الإعلامي على نطاق واسع.. والدليل أنه في مدينة الرقة يوجد العديد من الآثار الرومانية وغيرها ولم يتَمّ تدميرها إلى الآن، لكن هم دمروا الآثار المعروفة عالمياً في العراق وسورية (مدينة الحضر، تدمُر) والمسجلة باليونسكو من أجل التأثير على الرأي العام العالمي، ويضيف ثمّة شيء غير مفهوم يحدث.

وحول إعادة بناء ما هُدِمَ من مدينة تدمُر يقول جبّار: إعادة الترميم في الأساس لا تعتمد على النسخ المقلّدة، ولكن على الرسم الأثري للجدران والمباني الأثرية والصور الفوتوغرافية والبرامج ثلاثية الأبعاد.

هذه الأدوات لها الدور الأكبر في الترميم، بشرط وجود القطع الأصلية للبناء (الحجارة مثلاً)، عند تفجير آثار تدمُر، انهارت الحجارة على الجوانب، هذه الحجارة هي أساس إعادة البناء.

يضاف إلى ذلك قيام المقربين من النظام ببيع الكثير من الآثار السورية منذ وجودهم بالحكم ولحدّ هذه اللحظة وآخر السرقات عندما قام بشار الأسد بإهداء الرئيس الروسي بوتين، تمثالاً أثرياً نادراً وأظهرت قنوات الإعلام الرئيس بوتين وهو يحمله بيده.

بعدها صعدنا إلى قاعة المحاضرة ليقدّم لنا صورة ضوئية على الشاشة، تعرض مشاهد ما حدث للمدينة من دمار، وعرض صورة لمسرح تدمُر وفوقه صفٌ طويل من الجنود وخلف كل جندي إرهابي ملثم يمسك بسكين، وأمام الصف متطرّف يقرأ بيان العار.

بعدها تحدّث جبار عن مدينته الرقة، وما تعيشه من عنف وظلام بسبب احتلالها من قِبَل المتطرفين، وهذا الأمر جعله يبدأ في كتابة رواية، وزّع على الحضور فصلاً منها بالعربية والألمانية، وقرأ منها عِدّة فقرات بالعربية، بينما روبيرتو دي بيلا يقرأ نفس الفقرات بالألمانية، هكذا ودّعنا القاعة التي بها عروض تدمُر بريشة فرانسوا كاساس.. من نوافذ المعرض الطويلة المستطيلة يمكنك رؤية المطر وهو يسقط، وفي باب قاعة العرض، يمكنك أن ترى زنوبيا، وهي واقفة، تصافحنا، واحداً، واحداً، وتقول: تدمُر لم تمت.. الفَنّ أحياها.

إنهم يخنقون الفلسفة والشّعر !!

الرباط: عبدالحق ميفراني

لا غرابة أن يحتلّ رئيس الحكومة المغربية السيد عبدالإله بنكيران، المشهد الإعلامي في المغرب، فقد ظلّ على الدوام مصراً على إطلاق تصريحاته «المستفزة» في موضوعات قد تبدو أحياناً خارج سياق التحدّيات المطروحة اليوم على الحكومة المغربية، سواء ذات الطبيعة السياسية أو الاقتصادية أو المجتمعية. وفي الوقت الذي كان يصرح فيه رئيس الوزراء الكندي جوستن ترودو «أننا بحاجة إلى الشّعراء لنغيّر العالم»، اختار رئيس الحكومة المغربية أن يؤكّد أن المغرب «لا يحتاج مستقبلاً إلى شعراء وفلاسفة» وإنما لمن ينتجون الثروة».

جدّد رئيس الحكومة المغربية لعنة طرد الشّعراء من «مدينته الفاضلة»، كما كرّس مقولة أبدية في أن الأنظمة والسلطة تكره التفكير والفكر والمعرفة، لذلك تكره الفلسفة. ويبدو أن مقولة الرأسمال الرمزي والثروات اللامادية، والتي كانت موضوع تسويق لخطاب الدولة الأشهر الأخير، قد تجاوزت ليتقرّر فجأة طرد الشّعراء والفلاسفة، واللذان لا يلتقيان مع خطاب «الزيادة في الأسعار». ففي الوقت الذي كانت تصرّ فيه الحكومة المغربية على ترويع جيوب المغاربة، ظهر فجأة أن الشّعر والفلسفة هما السبب المباشر للتخلّف والتراجع وثقل المديونية الخارجية، بل القصائد والعقلانية هما أس البلوى ومعها أصبح المغرب مهدّداً في مستقبله.

لقد تعوّدت الفلسفة على مقولات الطرد، في وطن قدّم الكثير من الأسماء والهامات في مجال التفكير الفلسفي، اليوم انضاف صديقها الشّعر كي يعبرا مثنى مثنى إلى خارج «مدينة بنكيران الفاضلة». هي المدينة ذاتها التي تلهب اليوم حركات الاحتجاجات المتواصلة، وهي نفسها التي جعلت المثقّف المغربي يستعيد المصالحة مع قضاياه الراهنة.

السلطة والثّقافة

يبدو لافتاً أن رئيس الحكومة عبدالإله بنكيران استطاع منذ البداية أن يوحّد الجميع حوله، فلقد كرس بتداخلاته «المثيرة» أحياناً قدرته على توحيد النقاش مما دفع بأحد الإطارات المدنية أن تنظّم مسابقة في الشّعر الشعبي (الزجل المغربي) كان موضوعها الوحيد «محاكمة الحكومة المغربية وعبدالإله بنكيران شعرياً»، وهو ما أجّج حينها احتجاجاً معاكساً إذ اعتبر العديد من «المناضلين» داخل حزب العدالة والتنمية «احتجاجات الكُتّاب والشّعراء» «مزايدات سياسية».

صراع الدولة المغربية مع المثقفين ليس حديث العهد، بل يمتد لسنوات، ويتنكر الجميع الاعتقالات التي لقيها العديد من الشّعراء ابتداء من الشّاعر عبداللطيف اللعبي والشاعر عبدالله زريقة والمناضلة والشّاعرة سعيدة المنبهي والكثير من المبدعين الذين كانوا مؤطرين سياسياً داخل أحزاب اليسار الراديكالي. وحينها كان النضال يرتبط برسالة الإبداع الحقة في قدرتها على ترجمة شعارات «الجماهير» في الحرّيّة والعدالة الاجتماعية، وحين قرّرت الدولة المغربية معاكسة تيار الحداثة بإيقاف تدريس الفلسفة والتفكير العقلاني فقد ترجمت معاكستها لأي تفكير عقلاني حُرّ. حالة الاحتقان بين المثقفين والدولة تصاعدت في سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، أيام المدّ الأيديولوجي اليساري، وكان إطار كاتحاد كتّاب المغرب منبراً مستقلاً يترجم صوت المثقف المعارض أما اليوم فقد انزوى بعيداً في الظِلّ.

بعد التسعينيات ولحظة «الانفراج السياسي» قرّرت الدولة أن تقوم «بترويض» معارضيها من خلال إغراءات السلطة، وهكذا خفت صوت العديد من المثقفين وتصالح الكثير منهم مع الخطاب الرسمي. فيما انزوى كثيرون في الظِلّ غير قادرين على مواكبة وفهم طبيعة المرحلة. وظلّت الثّقافة «الهامش» المفتوح الذي تلتجئ إليه الدولة لتمرير «مهرجاناتها» الفلكلورية، وتكريس منظورها للثّقافي. هو جزء عسير وطويل من الصراع الثّقافي السياسي، والذي أرّخ لمراحل من تاريخ المغرب الحديث.

«زلة» بنكيران بين الثروة والثروة اللامادية

حينما عبّر الوزير الأول المغربي عن موقفه من الشّعراء والفلاسفة بأنهم لا ينتجون الثروة، عكس الصُنّاع والحرفيين.. فقد كان ضمنياً يؤشّر إلى عدم حاجة الدولة للمثقّف ووظيفته في



مغرب اليوم. والحال أن خطاب الوزير الأول المغربي يعيد، كما انتبه إلى ذلك الحقوقي أحمد عصيد، التاريخ إلى الوراء ليكرّس جزءاً من منظور الدولة للثّقافة ولنخبة المثقفين. وكأن الدولة تحتاج فقط لتقنيين، فيما المثقف يظلّ خطراً «داهماً» يهدّد شرعية وجود النظام السياسي.

هذه النظرة الشمولية التي ينتقدها الباحث عصيد، هي ما أصرّ رئيس الوزراء المغربي إلى ترجمته من خلال تصريحاته والتي تحيل مباشرة على نظرة اختزالية حتى للفعل الثّقافي في الدين. والخوف هنا، كما عبّر العديد من المحلّلين، في المساس بهذه الوحدة والتعدُّد الثّقافي الذي يميّز النسيج المجتمعي المغربي واختزاله في منظور ضيق محكوم برؤية «دينية». فهل تعتبر المعرفة خارج سياق إنتاج آليات التقدّم والإنتاج؟ كيف يتم اختزال «إنتاج الثروة» في العمل التقني واليدوي المحض، في حين أسهم الفلاسفة والشّعراء والأدباء في إنتاج مجتمعات متقدّمة وحضارية بقوة معارفها؟

هذا النعت، الذي يؤشّر إلى خلفيات أيديولوجية محدّدة، يعيد التأكيد على محاولة جديدة من الدولة من خلال رئيس الحكومة، إعادة تحديد «طبقات» من اليد العاملة مبرمجة على إنتاج «ثروات» لا يدري المغاربة إلى اليوم أين ذهبت. هذا في الوقت الذي كان من المأمول أن تتمّ فيه ترجمة الخطاب الرسمي الذي حمله الدستور الأخير، في إعادة إعطاء الفعل الثّقافي المكانة الخاصة به في المجتمع. خصوصاً في وقت نشهد فيه انحساراً للمقروئية وتراجعاً للقراءة وارتفاعاً مهولاً للأمية، فهل بهؤلاء ستبني الدولة مجدها الحضاري؟!

في الحاجة للشّعر والفلسفة

تعليقاً على كلام الوزير الأول السيد عبدالإله بنكيران، اختار الشّاعر صلاح الوديع أن يكتب بسخريته المعهودة في اضطراره حذف كل شيء ينكّر بالشّعراء والفلاسفة، ليسترك قائلاً: «لا يمكن. من خلّد الآخر في التاريخ: هل أبو فراس أم سيف الدولة؟ هل أبو الطيب أم كافور؟ من تغنّى بالوطن أحسن من أمل في «لا تصالح»، حتى أصبح شعره سلاحاً لا يقاوم؟ من صارع الصهيونية أجمل من محمود حتى أضاف لفلسطين تضاريس أخرى؟ ومن توحّد بالكون خيراً من جبران في رائعته «النبي»».

وقد أطلق العديد من المثقفين المغاربة حملة للتوقيع على نداء ضد من «استباحوا دماء الشعب المغربي ولم يخجلوا وهم يسخرون من الشّعراء والفلاسفة»، وأشار الروائي والناقد شعيب حليفي «أيها المهرجون المترفون.. لم نولد لنكون عبيد تصاريف الظلام والصمت القاتل». وقد تناسلت هذه الدعوة فيما اعتبرت تأجيجاً لعودة صوت المثقّف المغربي للانخراط في قضاياه المجتمعية المصيرية. رغم أن بعض الأطراف المحسوبة على الوزير الأول، تتساءل بدورها أين كان هؤلاء في مراحل سابقة؟ ولما لم يظهروا إلّا اليوم؟ في محاولة لتحوير النقاش وتأكيد استهداف خطاب «الحزب الإسلامي» القائد اليوم لسفينة الحكومة المغربية.

الشاعر صلاح بوسريف أعاد عقرب الساعة إلى الوراء، وذكّر بلحظة تاريخية معروفة كانت حين قرّرت الدولة منع تدريس الفلسفة في الجامعات المغربية، لأنها كانت مدرسة لتخرج مناضلين اليسار حينها واستطاعت، حسب قوله، «كشف عورة العقل المغربي وهشاشته». واليوم حين يتم استهداف الشّعراء والفلاسفة معاً، فلأنهم يرغبون في أن يلجموا «العقل والخيال، ويسعون إلى قتل الإنسان بتحويله إلى آلة». إن أساليب الترهيب التي بعثتها إشارة رئيس الحكومة المغربية، ضمن السياق الزمني الذي اختارته، هي محاولة، كما يؤكّد الإعلامي والشّاعر مصطفى غلمان، منهجية على تثبيت «قناع استعمال الخطاب الديني كركيزة في الجدال لتقويض كل المكتسبات الوطنيّة».

هي إذن معركة أخرى تستهدف، ليس فقط الشّعراء والفلاسفة، بل المثقفين والأدباء في المغرب، في إصرار على الركوب على القضايا المصيرية المرتبطة بمعيش المواطن اليومية، وإدخال الرأي العام في قضايا تشكّك في نخبه المثقفة. هذا التسويف الممنهج، يرى البعض «تمريناً» من «السياسي» على «الثّقافي» كلما شعر الأول برغبته في تسويق خطابه، دون أن ينتبه إلى أن الأمر قد يتحوّل إلى احتقان حقيقي سيهدّد مصير بقائه في المستقبل القريب.



سوق عكاظ

متحف تاريخ الثّقافة العربيّة في بروكسل

صلة وصل بين الشرق والغرب

بروكسل: فاطمة واياو

في 12 من إبريل/نيسان المنصرم أُفتتح بالعاصمة البلجيكية (بروكسل) أول متحف لتاريخ الثّقافة العربيّة يجسد تاريخ العرب ثقافياً وديموغرافياً ولغويّاً في قلب العاصمة البلجيكية. الحدث يشكّل تدشين أول مشروع يروم إعادة الاعتبار للثّقافة العربيّة، كما أنه يأتي في سياق الأحداث المسيئة لها، من جهة، وللتعدّدية الثّقافية التي يتميّز بها المجتمع البلجيكي. المتحف أيضاً يبني جسراً جديداً من الأمل وإعادة الثّقة بالنسبة للأجيال الصاعدة من أبناء الجالية العربيّة التي تعاني من التهميش والتحقير، وكذلك من الجهل بتاريخ الثّقافة العربيّة.

تزامن افتتاح المتحف إذن، مع الأحداث الإرهابية التي شهدتها مدينة بروكسل مؤخراً، والتي ما زالت تضفي طابعاً من الحذر والريبة على الحياة اليومية لعاصمة الاتحاد الأوروبي التي كانت تعرف بالمدينة الأكثر أماناً في ما مضى. مما يجعل هذه المبادرة بمثابة ردّ على كلّ أفكار التطرّف، والمواقف العنصرية العدائية تجاه العرب وثقافتهم.

هذا التزامن الذي يحمل دلالات قوية، كان فرصة لإيصال رسالة الجالية العربيّة المقيمة في بلجيكا، وخصوصاً منها الجالية المثقّفة، وهي رسالة موجهة إلى الأوروبيين أولاً ولكن العرب، مفادها أن المهاجرين وأبناء المهاجرين من مختلف الأجيال ينحدرون من حضارة كانت في ما مضى نوراً يسطع على الغرب، ورغم أفولها اليوم إلّا أنها قادرة على تعميق الحوار والمساهمة في مجتمع متعدّد الثّقافات لخلق جسور الحوار الحضاري.

وتميّز حفل الافتتاح بحضور كلٍّ من سفير سلطنة عمان، وسفير الجمهورية الإسلامية الموريتانية، كما حضره السيد Didier Gosuin وزير العمل بحكومة منطقة بروكسل، بالإضافة إلى ممثلي وسائل الإعلام العربيّة والبلجيكية، وفريق التدريس بالمركز الثّقافي العربي، وطلبة المركز، ومجموعة من الفنّانين والمثقّفين والمهتمين. وكانت سلطنة عمان ضيف الشرف، حيث تمّ تخصيص جناح خاص بها.

يتكوّن المتحف من طابقين، يحتوي الطابق السفلي على مجسمات تؤرّخ لبدايات ظهور اللّغة العربيّة، حيث نجد مجسماً للبتراء بالأردن، التي كانت مهد اللّغة النبطية، هذه الأخيرة التي خرجت من رحمها اللّغة العربيّة. وتتابع المجسمات تصاعدياً في التاريخ، لتصل لمرحلة الأندلس، مروراً بمرحلة الغساسنة واللخميين، وأيضاً سوق عكاظ الشهير. أما الطابق العلوي فيضم أجنحة لبعض الأزياء والأواني والمجوهرات من مختلف المناطق العربيّة، إضافة إلى قاعة لعرض اللوحات التشكيلية تجسّد تاريخ الثّقافة العربيّة من الشعر وقصص ألف ليلة وليلة، وكتاب الأغاني. في نفس الطابق نجد جناحاً خاصاً يمثل مفخرة لكلّ العرب


جناح سلطنة عمان


مجسم البتراء



وهو جناح الخط العربي.

وعلى هامش افتتاح المتحف، صرح لـ(الدوحة) مدير المتحف الدكتور علي خضر، وهو مختص في التاريخ القديم: «بأننا بدأنا أولاً أنا وحواء الجبالي، وهي كاتبة جزائرية ولها دراية عميقة بالتاريخ، في دراسة فكرة إنجاز متحف خاص بتاريخ الثّقافة العربيّة يكون صلة وصل بين الشرق والغرب، ويعرّف بتاريخ الثّقافة العربيّة ومراحل تطوّرها، خاصة مع التواجد الكثيف للجالية العربيّة في بروكسل. بعد استكمال الفكرة، قمنا بالبحث في البدايات الأولى لظهور الثّقافة العربيّة، حيث أنجزنا المصغرات الأولى، فكانت البداية من مجسم البتراء، باعتبارها مهد الكتابة العربيّة التي انبثقت من الكتابة النبطية، ومعلوم أن اللّغة النبطية كانت منتشرة في منطقة البتراء بالأردن. وباعتبار الكتابة هي الحضارة، كان التركيز على البدايات الأولى لظهور اللّغة العربيّة. ثم بعد ذلك أقمنا مجسمات مُصغّرة عن اللخميين والغساسنة في كلٍّ من العراق وسورية، إضافة لمُصغّرة عن سوق عكاظ. أنجزنا كذلك بانوراما أخرى عن الأندلس، نجد فيها المعابد كالجامع والدير اليهودي وأيضاً الكنسية المسيحية وهي صورة للتعايش والتعدّد الذي كان سائداً آنذاك. ونشير إلى أن كلّ هذه المجسمات تطلبت جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً».

وأضاف مدير المتحف قائلاً: «في أوروبا نحن بحاجة إلى مثل هذه الأمكنة، وخصوصاً في بلجيكا، في هذه المرحلة الدقيقة، لأنه بصراحة يجب العمل على تغيير النظرة السلبية، التي تراكمت لسنين عديدة، وليس فقط بسبب الأحداث الإرهابية الأخيرة، والسبب لأن العرب المقيمين بالمهجر البلجيكي، لا يهتمون بالثّقافة ولا بكلّ ما يمت بصلة للثّقافة، للأسف هي آخر اهتماماتهم».

وفي الأخير ناشد السيد علي خضر الفنّانين والمثقّفين العرب المساهمة في دعم المشروع، ودعا أصحاب الإمكانات المادية المُساعَدة في إنجاز المراحل المتبقية من المشروع.

أمّا السيدة حواء الجبالي مديرة المركز الثّقافي العربي فقد صرّحت بأن الهدف من المتحف هو: «ترك بصمة مكتوبة وعلامة مؤرخة للأجيال اللاحقة». وبنبرة طموحة أضافت: «سنحاول تطوير المتحف طالما نملك القدرة على ذلك، وفريقنا سيحاول دعم المتحف، لكي يمتلك- أخيراً- العرب مؤسّسة رسمية تليق بهم وبحضارتهم وتاريخهم، نتمنى المزيد من مساندة الجامعة العربيّة التي كانت في البداية مع الفكرة، هذه الفكرة التي لم تلقَ مساندة جميع الأصوات داخل مجلس الجامعة العربيّة. ما أتمناه أيضاً أن نكوّن فريقاً من الشباب لضمان استمرارية هذا المشروع. فمن الجميل والمهم جداً أن ترفرف أعلام الدول العربيّة على مؤسّسة ثقافية من حجم متحف تاريخ الثّقافة العربيّة في قلب العاصمة الأوروبية».

متابعة افتتاح متحف تاريخ الثّقافة العربيّة، تبين مدى الحماس والإرادة التي يتحلّى بها فريق العمل، ما يترك الانطباع بأن ما ينقص الثّقافة العربيّة هو خلق مثل هذه المؤسّسات في أوروبا، لأن مأسسة الأفكار والفَنّ والثّقافة العربيّة ستمنح هذه الثّقافة وأصحابها المكانة اللائقة للمساهمة في الحياة الثّقافية لبلد متعدّد ثقافياً، سياسياً ولغوياً كبلجيكا التي تضمّ جالية عربيّة مهمة تقترب من المليون نسمة، من مجموع تعدادها السكاني الذي لا يتجاوز عشرة ملايين. فمتحف تاريخ الثّقافة العربيّة يأتي في ظروف ملائمة ليكون صوتاً ممثلاً للأقلّية العربيّة من النخبة المثقّفة التي تسعى إلى تحقيق اندماج كامل في المجتمع البلجيكي.

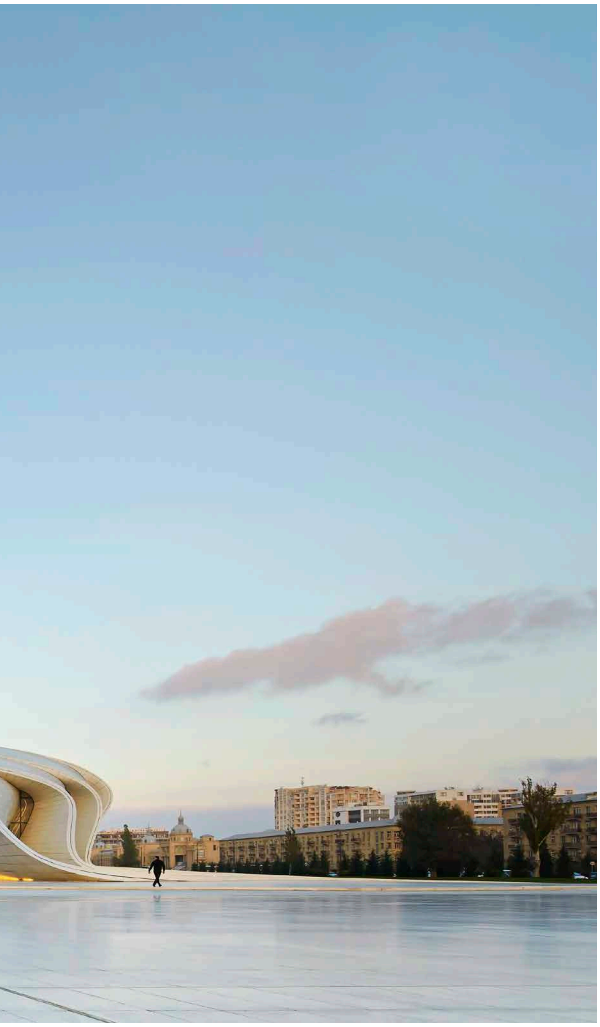


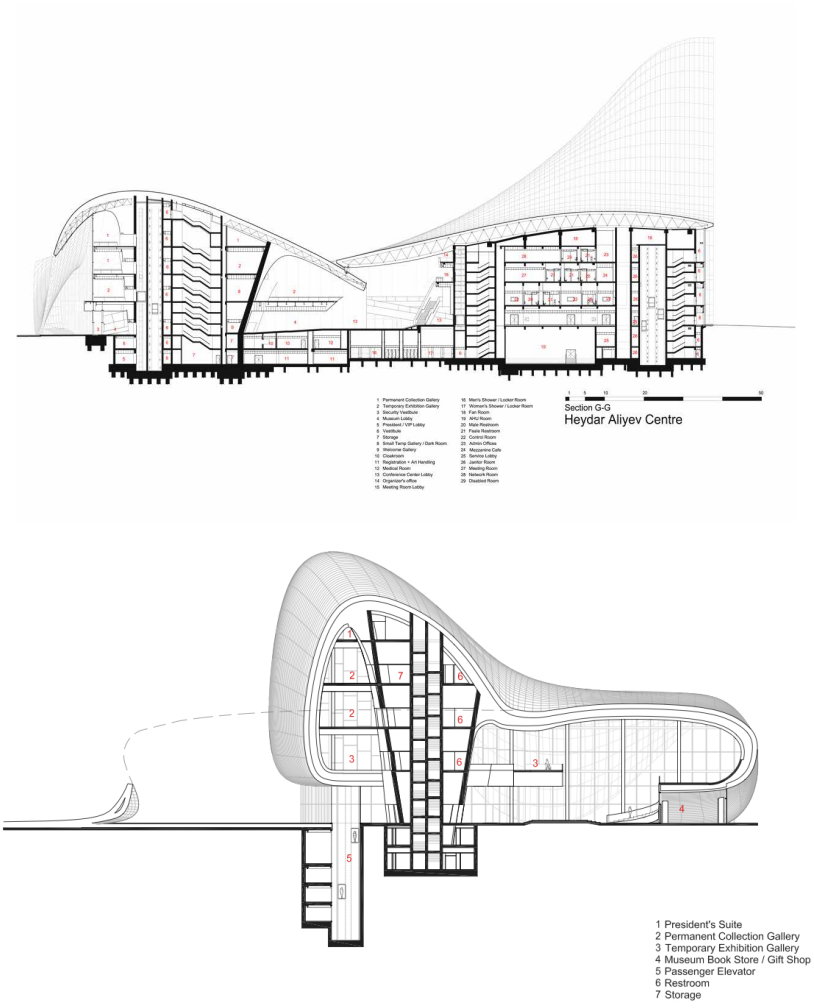


زهـــا حـــديد
كيف هشـــمت العمارة المألوفة؟!

عمارة زها حديد مثّلت حدثاً معمارياً مهماً سواء أكان ذلك على المستوى المهني المتخصّص أم على صعيد المستوى الثقافي العام. وهذا الحدث يمتلك مقومات موضوعية لنجاحه بدءاً من أسلوبية التعبير المتميّز وحتى المقدرة المؤثرة في التعامل مع صياغة فراغات التكوين للمباني التي أبدعتها، الأمر الذي كانت تطمح زها حديد من خلاله إلى تأسيس أسلوب تصميم خاص بها، يكون مطبوعاً بتوق شديد نحو «تهشيم» اعتيادية قواعد العمارة التي تحيطنا وقيمها المألوفـــــة.

ملف خاص





مقاطع هندسية لمجمع "Heydar Aliyev" بأذربيجان

د. خالد السلطاني

أهي مفارقة أن تكون طروحات مصمّمي الدول المتقدّمة غير مفهومة ولا مكترثاً بها في أوطانهم؛ بيد أنها تحظى بتعاطف جَمّ من مجتمعات الدول النامية؟ فلا يجد «لي كوربوزيه» Le Corbusier مثلاً إمكانية إنجاز مشاريعه الجريئة: التخطيطية منها والمعمارية سوى السهول القصية النائية والمتاخمة إلى جبال الهملايا فينشئ مدينة «جنكار» عاصمة البنجاب بالهند، ويسعى «فالتر غروبيوس» W.Gropius إلى اختبار طروحاته الجديدة حول «إقليمية» العمارة الوظيفية في العاصمة العراقية عندما صمّم جامعة بغداد فيها، وأن يحقّق «لويس كان» L. Kahn أحلامه المعمارية في بيئات بنغلاديش الغربية، وليضحى التعامل المهني في مواقع «داكا» الفقيرة بالنسبة إليه بديلاً طوعياً عن سلوكية نخبة مجتمعات «الايست كوست» East Coast الأميركية؟!

ثم هل هي مفارقة أيضاً، أن يتبادل معماريو الدول الصناعية أدوارهم ومواقعهم مع معماريي الدول النامية: فيعمد أولئك إلى تنفيذ مشاريعهم في دول العالم الثالث ويحقّق المعماريون نوو الأصول العائدة إلى البلدان النامية تصاميمهم في مواقع المجتمعات الصناعية المتقدّمة: فيبني «أوسكار نيماير» O. Niemeyer البرازيلي إحدى روائعه في باريس، ويشيّد «حسن فتحي» المصري تصاميمه في الولايات المتحدة ويُمْنَح «آي. أم. بي» نو الأصول الصينية إمكانية تشييد مبانيه في أشهر المواقع وأكثرها أهمية في مدن العالم المتقدّم.

قد تكون كلمات هنا التقديم ضرورية لفهم وإدراك قيمة عمارة زها حديد المعمارية ذات الشهرة العالمية.

ولدت زها في بغداد عام 1950، وفيها أكملت دراستها الأولية، قبل أن تدرس الرياضيات لاحقاً بالجامعة الأميركية في بيروت (1968 - 1971)، ثم لتلتحق بعد ذلك عام 1972، بمدرسة «الجمعية المعمارية» (AA) في لندن.

ولَعلّ التنكير، هنا، ولو بلمحات قصيرة عن سيرتها المهنية، والوقوف عند



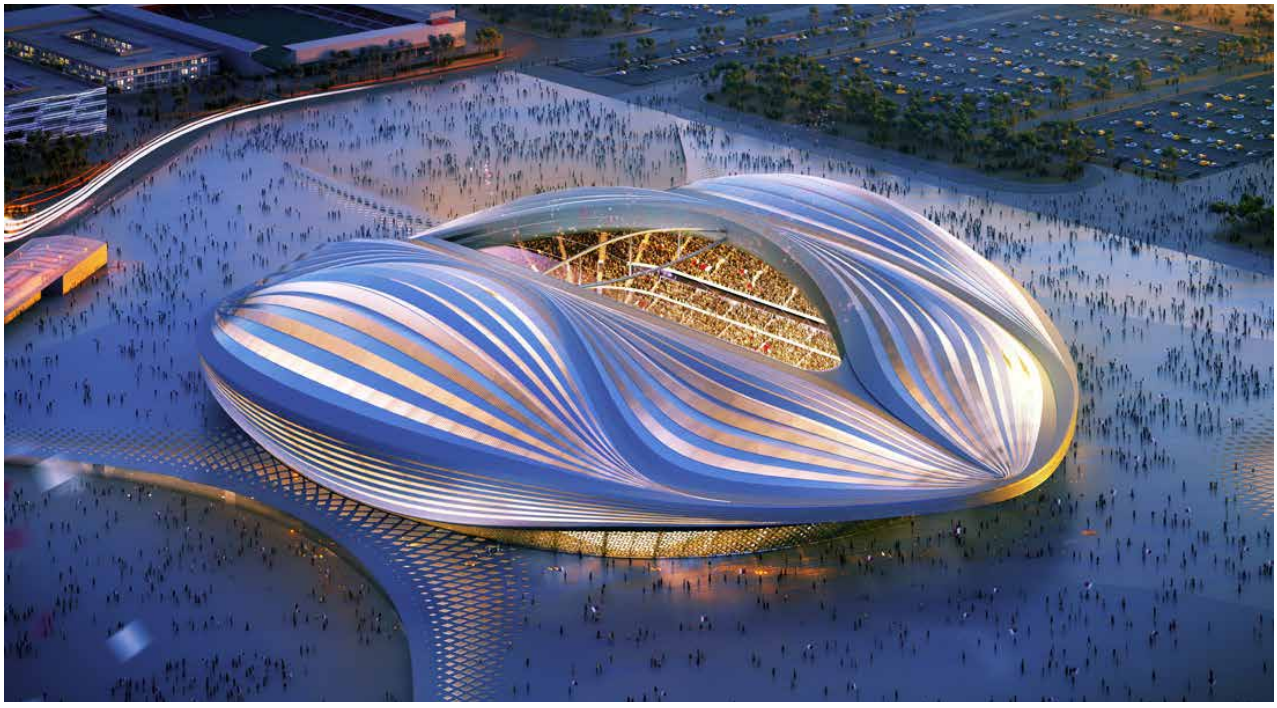
مجمع "Heydar Aliyev" بأذربيجان

محطات فوزها الدائم والمستمر يمنحان المتتبع لنهجها التصميمي الفريد، إمكانية الإحاطة بمنجزها المعماري، فحال اكتمال دراستها المعمارية في مدرسة (الجمعية المعمارية) بلندن عام (1977)، (بعد أن كانت قد درست الرياضيات في الجامعة الأميركية ببيروت 68، 1971) شاركت مع مجموعات تصميمية طليعية بلندن وفازت عام (1983) بجيازتها على المرتبة الأولى في المسابقة الدولية لتصميم (نادٍ على قمة جبل) في «هونغ كونغ»، وتوالت تصاميمها ومن ثَمّ فوزها المستمر كما حاضرت في أهم مدن العالم المعماري وشاركت في أهم الفعاليات الدولية لتضحى واحدة من أشهر معماريي القرن.

ولا نزال نطّلع على سيول المقالات النقدية لعمارتها في دوريات معمارية متنوّعة ومتباينة في مصادر نشرها وتوزيعها، فضلاً عن أن هذه (الحمى) الكتابية شملت مجلات غير مُتخصّصة ارتأى محرّروها أن يكون حضور عمارة زها حديد ضمن مواضعها أمراً مناسباً، لا يستدعي الدهشة أو الاستغراب.

ومهما يكنْ من أمر، فإن عمارة زها حديد مثّلت حدثاً معمارياً مهماً سواء أكان ذلك على المستوى المهني المتخصّص أم على صعيد المستوى الثقافي العام. وهنا الحدث يمتلك مقومات موضوعية لنجاحه بدءاً من أسلوبية التعبير المتميّز وحتى المقدرة المؤثرة في التعامل مع صياغة فراغات التكوين للمباني التي أبدعتها، الأمر الذي كانت تطمح زها حديد من خلاله إلى تأسيس أسلوب تصميم خاص بها، يكون مطبوعاً بتوقٍ شديد نحو «تهشيم» اعتيادية قواعد العمارة التي تحيطنا وقيمها المألوفة.

عندما نالت زها حديد المرتبة الأولى بالمسابقة المعمارية المعلنة في عامي 82، 1983 لتصميم قمة (هونغ كونغ) كان فوزها إيناناً ببدء ارتقائها الفعلي في سلم الشهرة، واجتيازاً ناجحاً ومؤثراً في امتحان صعب لنهجها التصميم المتفرّد. لقد كان منهاج المسابقة ينص على خلق فضاءات مختلفة الوظائف ذات طابع ترفيهي، وحدّد الموقع على قمة جبل ومنه يمكن الإطلال على مدينة (هونغ كونغ).



إستاد الوكرة، الدوحة-قطر

لجأت المعمارية في معالجاتها للمشروع على تكثيف واختزال كبيرين لمفردات تكوين نهجها التصميمي الذي اُختبر في مشاريع سابقة، بدءاً من أطروحتها الدراسية في مدرسة (الجمعية المعمارية)، ومروراً بـ «توسعة البرلمان الهولندي» (78، 79) وفي (مسكن رئيس وزراء إيرلندا) في دبلن (79، 1980) وفي غير ذلك من المشاريع التي أعدّتها قبل «قمة» (هونغ كونغ)، واستطاعت بحنق، أن توظّف في مشروعها مرحلة متقدّمة لنضوج تلكم المفردات في لغتها المعمارية المميّزة؛ معتمدة على تقسيم أولي وواضح لتجميع الفعاليات المتشابهة وعزلها بمستويات متباينة، ومن ثَمّ ربطها بصيغ معبّرة ومؤثّرة في آنٍ واحد، عبر نقاط ارتكاز مصمّمة أساساً لتمنح المبنى قوة تعبيرية كبيرة، فضلاً عن استثمارها لمناسب الطرق الواصلة لمبناها كحدث إضافي في إثراء ديناميكية كتل المشروع.

عند دراسة تخطيطات ورسوم زها حديد سواء كانت مخططات «القمة» أم مخططات المشاريع الأخرى، مثل «مبنى أوبرا خليج كارديف» أو «الجسر الحاثوي» المميّز، على المرء، ابتداء أن يصطفي معايير جمالية ونقدية جديدة وغير مألوفة، قادرة على تكثيف الإحساس والإدراك بقيمة المخططات المبتدعة، فالحدث المرئي مُفعم بالحضور التام لأدوات التكوين المعماري غير الاعتيادية! تلك الأدوات التي شكّلت فيما بعد ذلك الإطار المفاهيمي الواسع والمتعدّد الطبقات الذي دعاه جارلس جنكيس (Ch. Jincks) بخفة «عمارة ما بعد الحداثة»، وبما أن هنا المفهوم هو حقاً، متعدّد الطبقات فإن زها حديد تطلعت لأن تعمل ضمن حدوده وسلوكيته، واشتراطاته أيضاً، بيد أنها تمنح لنفسها خيارات الانتقاء التكويني، منتجة لنا عمارة على قدر كبير من الإثارة وعدم المألوفية. وضمن هنا المعنى فإن زها سعت إلى توظيف مفهوم «التناص» Intertextu-ality كإحدى المرجعيات الأساسية في صياغة طروحاتها التصميمية.

من مجموعة «الكونستروكتفيزم» Constructivezm الروسية، وبالذات من محاولات «ايفان ليونيدف» في العشرينات استقت زها حديد أصول نهجها التصميمي زاعمةً أن تلك المحاولات كانت بمثابة «نقطة انطلاق لها»؛ أي من تلك النقطة التي توقّفت عندها مجموعة «الكونستروكتفيزم» مقتنعة تماماً بأن «تجربتهم، لم تنتهِ بعد، بل وليس ثمّة نتائج ملموسة لها».

وهي في هذا المجال لم تكنْ تشعر بضير كونها المعمارية المتطلّعة نحو المستقبل أن تضع قدماً لها في العشرينات.

وعلى الرغم من أن كثيراً من معماريي «ما بعد الحداثة» وظّفوا «التناص» في أعمالهم، فقد ظلّت زها حديد تنزع لأن تجعل «تناصها» المعماري شيئاً فريداً، يكفل لها بنجاح تحقيق منجز معماري ينطوي على قدر كبير من الفرادة المميّزة، وينأى بها بعيداً عن سياق الأعمال العادية والمجترة التي تفرزها آلياً «ورش» و«عنابر» عمارة ما بعد الحداثة.

ولهذا أيضاً فإن أسلوبها المتفرّد اختلف مثلاً، عن طروحات «باولو بورتجيزي» P. Portoghesi من أن العمارة تلد عمارة، أي أن حضور «التناص» في أعمالها لا يمكنه لوحده أن يقرّبها من تلك الطروحات التي ينزع (بورتجيزي) بها إلى تأكيد فرضيته بأن كل عمارة تنحدر من صلب عمارة أخرى، ووفقاً لرؤياه فإن العمارة المنجزة هي وليدة تداخلات



محطة قطارات الملك عبد الله، الرياض-السعودية، قيد التنفيذ

الفكر الفردي والناكرة الجماعية، في حين تظلّ عمارة زها متسعة دائماً، بل ومهووسة بالتجديد، ودوماً جاهزة للتأويل، مثلما هي مستعدة للقراءة الثانية!!

ومع أن تكوينات زها مفعمة بروح الحداثة فإنها أيضاً وقفت بعيداً عن خطابات (نورمن فوستر N. Foster) وجماعة «الهاي - تيك» High-tech، ذلك لأن عمارتهم على الرغم من «عصرنتها» وطراوة الأشكال التي تنتجها، فإنها تظلّ تعتمد اعتماداً كاملاً على تنظيم عقلاني؛ إطاره المرجعي محكوم بمنطق تبسيطي: قوامه عمليات الربط والترابط للوحدة المكرَّرة.

وإذ كان الشكل الحداثوي «للهاي - تيك» رهن العملية التركيبية الابتدائية، فإن زها حديد اقترحت علينا سبيكة معقّدة من تداخلات المستويات الأحادية والثنائية للشكل الناجز مع الأبعاد الثلاثية للحجوم؛ فمثلاً في «أوبرا كاريف» تغدو الحلول التصميمية النهائية غير مكتملة، أو هكذا كان طموح المعمارة في حرصها على ترسيخ الإحساس بالنتائج المفتوحة لهيئة «الأوبرا»، وقد توخّت زها من ذلك وصول المتلقي لعمارتها بوعيه للصيغة الختامية للحلّ التكويني، وبعبارة أخرى فإن زها تجعل المتلقي لا أن يكون مشاهداً فحسب، بل مشاركاً في عملية إرساء الهيئة النهائية للأثر المعماري الذي يقف إزاءه، وهي هنا في هذه الناحية تؤسّس بعمارتها قيماً جمالية ونائقة فَنّية ما كان لهما أن يوجدا لولا مفهوم الطرح الحداثوي للعمارة.

وربما كانت هذه الميزة التكوينية إحدى أهم خصائص لغة عمارة زها حديد، كما أنها تؤكّد فرادة الحلّ التصميمي لـ «أوبرا كاريف».

ومن المعروف، أن المشاريع المصمّمة من قِبَل مكتب «زها حديد معماريون» Zaha Hadid Architects، تم تنفيذها، في الغالب الأعمّ، باستخدام برامج حاسوبية خاصة. فزها كانت من أوائل المعماريين العالميين، إن لم تكن الأولى، في استخدام الكمبيوتر «كأداة» لتنفيذ التصاميم. نستحضر هنا حديثها المبكّر عن هذا الاختيار: «.. عندما بدأت مشواري المهني، كان ثمّة شعور لديّ، بأن الثورة التكنولوجية قادمة. وهو ما تأكّد لاحقاً، إذ بدأ التقدّم المذهل في تكنولوجيا الكمبيوتر يعمل عمله في تغيير كل شيء. ولم ينحصر ذلك فقط في إيجاد تلاحم سلس لارتباط المبنى بالأرض، وإنما يتمظهر أيضاً في غياب التناقضات بين الفكرة وتمثلاتها التكنولوجية والتصنيع».

كيف يمكن بمقدور تلك اللغة الفريدة أن تتجسّد مادياً وتدرك بصرياً؟ هذه المهمة الإبداعية، تكفّل بها «باتريك شوماخر» Partik Schumacher (1961)، وفريقه المبدع العامل في مكتب زها حديد. و«شوماخر» من أصول ألمانية، انضم إلى مكتب زها حديد سنة 1988، درس العمارة في مدارس أوروبية وأميركية، ونال شهادة الدكتوراه عام 1999 من جامعة «كلاغينفورت» النمساوية، ويُعدّ واحداً من أمهر المشتغلين على البرامج الكمبيوترية في العالم.

لا يتسع المجال هنا، للحديث بإسهاب عن أطروحة مكتب زها حديد الخاصة بأسلوب تنطيق المنتج المعماري، لكننا بصدد استعراض حدث استثنائي، يتحدّث عن «ميلاد» مقاربة جديدة (شوماخر يدعوها طرازاً جديداً) في العمارة. وهنا الطراز/ المقاربة هو: «البارامترويـة» Para-metricism. وهو مصطلح جديد في المعجم المعرفي «ما بعد الحداثي»،



مركز الفنون الأدائية، أبوظبي / الإمارات، منظر عام(2008)

وهو، أيضاً، متعدّد المعاني، ولا يمكن ترجمته بسهولة، إلى العربية، (أو على وجه الدقة، لا يمكنني، شخصياً، ترجمته. تاركاً هذه المهمة إلى إخواننا المغاربة أو اللبنانيين الذين سبقوا وأن أثروا لغتنا بمرادفات جد ذكية للمصطلحات المعرفية الجديدة، مفضلاً، الآن، استخدام المصطلح بنطقه الأصلي). والبارامترويـة أو «البارامترية»، إن شئتم، هو طراز وُلِدَ من تطبيقات استخدام الرسوم المتحرّكة (الأحياء) Animation الرقمية. ومع أن تلك التطبيقات، تعود إلى منتصف التسعينيات، فإن طراز «البارامترية» ظهر بشكل واضح، في السنوات الأخيرة، متساوقاً مع التطوّر المدهش في برمجيات منظومة التصميم المتقدّمة. يشير «باتريك شوماخر» إلى أن البارامترية، يمكن لها أن تملأ، أخيراً، الفراغ الحاصل بالفترة الانتقالية الناجمة عن أزمة الحداثة، المتسمة بالتردُّد، والمتمظهرة في ظهور مقاربات قصيرة الأمد مثل: ما بعد الحداثة، والتفكيكية، والاختزالية «المينيماليزم» ويؤكّد أن «البارامترية- هو طراز جديد ومهم ظهر حديثاً، وهو يعتني بإيجاد حلول ملائمة لمختلف المجالات التي يتعاطى بها، بدءاً من العمارة، والتصميم الداخلي، وصولاً إلى التصاميم الحضرية الضخمة».

وكما نرى، فإن «البارامترية»، وفقاً لشوماخر، هي الطراز المؤهّل لملء الفراغ الذي وجدت العمارة نفسها فيه مؤخراً. والاعتراف الذي تحظى به المشاريع المنفذة والمصمّمة وفقاً للمقاربة البارامترية، في الفترات الأخيرة، والتي نال مكتب زها حديد عنها جوائز عديدة، ليس سوى برهان جلي على صوابية قيم طروحات هنا التيار الطليعي وصدقيته. وفي العموم فإن مقاربة المكتب تبقى بمثابة أطروحة قابلة للتفكير العميق حولها، خالقة، أيضاً، مجالاً للتأمل، عما ينتظر العمارة المستقبلية من آفاق جديدة وغريبة وربما حتى غير المتوقّعة؛ لكنها مع هنا، (وربما بسبب هنا)، تظلّ، أيضاً، تتسم بالمتعة، والتشويق، والطرافة! كما لم تنشد زها حديد لعمارتها تداعي «فورمات» محدَّدة، بقدر ما كان يهمها نوعية الطاقة المفجرة لتلك «الفورمات» والتي بمقدورها أن تجعل من المنجز المعماري، أي منجز كان، حدثاً مهنياً مؤثراً، ولهذا فإن من الخطأ بمكان تقصّي تماثلات لعناصر سابقة في أسلوبها التصميمي. لقد كان مفهومها الخاص لـ «التناص» مع عمارة «الكونستروكتفيزم» منوطاً دائماً باستيلاد المناخات التجديدية التي أفضت لتلك النوعية العالية التأثير والتي لازمت عمارة «الكونستروكتفيزم» سابقاً.

ولهذا فإن تجليّات «التناص» في عمارتها ينبغي أن يُنظر لها كفاعلية إبداعية مؤسسة على إدراك لسجايا المؤثرات الفاعلية، القادرة على تشكيل وإفراز عناصر تكوينية مهمتها إثراء المنجز المعماري.

وربما في هذا الجانب تكمن إضافات زها حديد التصميمية كواحدة من أبرز معماريي القرن بحقّ.



أدوات مطبخ من تصميم زها حديد



«كنبة» من تصميم زها حديد



يخت من تصميم زها حديد



مقعد من تصميم زها حديد



حذاء من تصميم زها حديد



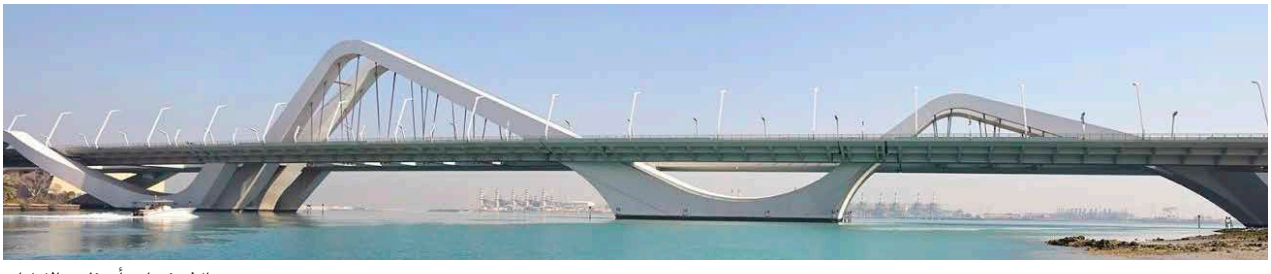
أبراج دبي الراقصة



مبني جالاكسي سوهو، بيكين-الصين



مبنى الأولمبيات باليابان



جسر الشيخ زايد،أبوظبي-الإمارات


KLIN

قضية

أدب الغربة!

الكـــــــــتابة خـارج البلاد وداخلها



شَـكّلَ أدب المهجـر فـي التاريـخ العربـي المعاصـر مدرسـة قائمـة بذاتهـا، بنـت أسسـها وخصائصهـا التعبيريـة وحـدّدت مرجعياتهـا الفكريـة. ونحـن نتأمـل هـذا التاريـخ اليـوم، نستحضر روّاداً وتجـارب كبيـرة تجمّعـت فـي حـركات أدبيـة ذاع صيتهـا كالرابطـة القلميـة التـي تأسسـت عـام 1920، بالولايـات المتحـدة الأميركيـة ومناطـق أخـرى مـن أميـركا الشـمالية، وكان مـن أبـرز رموزهـا جبـران خليـل جبـران، وميخائيـل نعيمـة، وإيليـا أبـو ماضـي... ثـم العصبـة الأندلسـية، التـي رأت النـور عـام 1932 والمعروفـة بتمثيلهـا لأدب المهجـر فـي أميـركا الجنوبيـة، ومـن روّادهـا ميشـال معلـوف ونظيـر زيتـون وحبيـب مسـعود وشـكر الله الجـر... اقتصـرت الرابطـة القلميـة، والعصبـة الأندلسـية علـى نخبـة تمثّـل جغرافيـا المثقفيـن اللبنانييـن الذيـن هاجـروا إلـى الأميركيتيـن (الشـمالية والجنوبيـة) مـا بيـن 1870 حتـى أواسـط 1900، هروبـاً مـن الأوضـاع التـي كانـت تتخبّـط فيهـا المنطقـة غـداة سـقوط العثمانييـن. لكـن تأثيـر الحركتيـن كان يصـل إلـى المشـرق والمغـرب، علـى الرغـم مـن وجـود جماعـات تجديديـة موازيـة فـي النصـف الأول مـن القـرن العشـرين، كانـت تنشـط أدبيـاً فـي الداخـل وخاصّـة فـي مصـر، وهـي مدرسـة الديـوان التـي أسسـها كل مـن عبـاس محمـود العقـاد، وإبراهيـم المازنـي، وعبـد الرحمـن شـكري، ومدرسـة أبولـو الرومانسـية ومـن روّادهـا أحمـد زكـي أبـو شـادي، إبراهيـم ناجـي، علـي محمـود طـه، وأبـي القاسـم الشـابي... وكان الصـراع الأدبـي بيـن الجماعـات فـي الداخـل والخـارج مثمـراً، والتجـاذب المرجعـي والفكـري حينهـا لعـب دوراً فـي تلحيـم آليـات السـؤال والنقـد، فوصلنـا مـا وصـل مـن إبداعـات مكتملـة البنـاء والمضمـون.

فـي راهننـا المتقلّـب، لا جماعـات، ولا رابطـات بالمعنـى الـذي عرفـه النصـف الأول مـن القـرن العشـرين، لا فـي الداخـل ولا فـي الخـارج. لكـن عـدد الأدبـاء المهاجريـن أكثـر مـن السـابق.

فـي هـذا الملـف نستطلـع عـدداً مـن الكُتّـاب والمبدعيـن الشـباب المقيميـن فـي بـلاد المهجـر الأوروبـي عـن المتغيّـر والثابـت فـي تجربـة مـا نسميـه الآن تعريفـاً وليـس اصطلاحـاً، بـأدب المهجـر أو أدب المنفـى، الاغتـراب...

بواقع الحال، يجد الأديب العربي المهاجر نفسه أمام تحدّيات جديدة تتجاوز قسوة الغربة ومشقة التأقلم معها، إلى مهمّة تبديد أفكار سوء الفهم وسط تعاظم هواجس الإرهاب وإلصاقه بالمهاجرين واللاجئين. هكذا ينفتح المهجر في أيامنا على مآسٍ محتملة لنزلائه الجدد، وهنا يجد حتماً تعبيرات وتمثّلات له في النتاجات الأدبيّة والفنّية...

قيود الأمس.. معابر الغد

هيثم حسين- لندن

كيف يتجلّى المهجر في نتاجات الجيل الجديد المهاجر..؟ هل يمكن توصيف المكان الآخر بمختلف تفرّعاته وتناقضاته بأنّه خارج إطار الهجرة والاغتراب؟ هل يكون المكان الأوّل؛ الوطن المهجّر منه، متحف ذكريات الكاتب وبئر الناكرة التي يمتح منها تفاصيله الأثيرة والمثيرة..؟ إلى أيّ حدّ تمّ تظهير المهجر في نتاجات الأدباء المهاجرين في السنوات الأخيرة من أوطانهم..؟ هل تكون المهاجر مواطن إثارة النكريات واستعارة الشوق والحنين أم تكون متنفّساً للأدباء وميداناً لممارسة حرّيّتهم في الكتابة والفكر؟ هل اختلف المهجر باختلاف العصر وأدواته..؟ ألم تساهم وسائل الاتّصال والتواصل التكنولوجية الحديثة في تغيير مفهوم المهجر بصيغته السابقة..؟

لَعلّ حصر التأثير ببيئة ما يفقد الكاتب المهاجر مرونته وحركيّته وتأثّره، لأنّه يجد نفسه في معمعة عالمه الجديد بكلّ تفاصيله التي تتراكم لتؤثّث له ناكرة جديدة، تستمدّ قوّتها من حضورها المكثّف في حياته، وتخلّلها لمعظم تحركاته وتنقلاته، وحين يكون في مواجهة مع الورقة البيضاء، يكون من الصعوبة بمكان تجريد نفسه من تأثيرات بيئته الجديدة، وهنا يكون المزج الأدبيّ المنبني على الأثر الحياتيّ والواقعيّ المتزايد تباعاً.

بين بيئتين

الشاعر والروائيّ العُماني نبهان الحنشيّ الذي انتقل في السنوات الأخيرة بين مهجرين، أحدهما عربيّ، وآخر إنجليزيّ، يعتقد أنّ الناكرة تبقى رهينة ماضيها، ويرى أنّ الأديب المهاجر يتحرّر من كثير من الضغوطات والقيود التي كانت تحاصره في بلده. ويلفت إلى أنه شخصياً، وجد بأن الغربة تفتح شهية الكتابة عبر تدوين أو تصوير «الأمكنة» بشخوصها وملامحها وتفاصيلها. ويضيف صاحب «ضوء خافت لناكرة مهتزّة» أنّ المهجر، انطلاقاً من تجربته في العملين الروائيين اللذين أنجزهما في «لبنان» و«إنجلترا»، يعطي قوّة دفع للناكرة إلى استجلاب التفاصيل دون تأثير مباشر لأية أحداث واقعية أو علاقات، وهو ما يُتيح للكاتب، في نظره، فرصة الحرّيّة في تناول المواضيع دون الخوف من هاجس السلطة أو المجتمع والتابوهات التي لا يستطيع عادةً الكتابة عنها وهو في بلده.

أمّا الشاعرة والروائية اللبنانية مريم مشتاوي فتلفت إلى أنّ أدب المهجر، كما عرفناه في حركة المهجر الأولى، هو وليد بيئتين؛ بيئة الكاتب الأصلية والبيئة الجديدة التي هاجر إليها، ما أنتج أدباً يجمع بين خصائص ثقافتين. وتتساءل إن كان من الممكن أن نتحدّث حالياً عن أدب مهجر حديث كما نتحدّث عن أدب المهجر القديم: جبران ومخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي؟ وتعتبر أنّ سؤالها قد يحتمل إجابات مختلفة في ظِلّ الأحداث التي ما زالت تعانيها أوطاننا وأدت إلى هجرة الكثير من الكتّاب والأدباء الشباب. وتجد أنّ «القمع والاضطهاد والحروب أدت إلى اللجوء إلى منافٍ كثيرة، ومن ثَمّ لا توجد سمات غربية جديدة مشتركة بين الكتّاب العرب الشباب المهجرين والمهاجرين».

وترى مشتاوي، وهي أستاذة اللّغة العربية في جامعة «سواس» بلندن، أن ما ينتج الآن لا يمكننا أن نعتبره أدب مهجر كما اعتبرنا كتابات الروّاد. تقول: «ما يمكننا قوله بهذا الصدد إن هناك كتّاباً عرباً، وهم كثيرون جداً، رغم أقلية المبدعين منهم، ينتجون في المهجر أو المنفى، سموه ما شئتم، لكن كتاباتهم لا تختلف كثيراً عمّا كانوا ينتجونه في أوطانهم الأصلية. إنهم موجودون جسدياً فقط في جغرافيا أخرى، ولكن أرواحهم ما زالت في المكان الأول».

جاذبيّة قسريّة

هناك مَنْ يعتقد أنّ المهجر، أو المنفى، أو المغترَب- هنا التوصيف عائد للحالة الشعوريّة- يمنح صاحبه أو نزيله فرصة للانعتاق من قيود الأمس، قيود الناكرة الرهينة للمآسي، تفتح له بوّابات إلى الغد، ليمضي بقوّة الغربة ودفع الحنين إلى رسم مساراته المأمولة في أعماله القادمة، تتلاقى الأزمنة والمكان في ميدان الأدب، ويكون النصّ الأدبيّ جامعاً شمل الاختلافات الزمانية والمكانية بدوره.

القاصّ والمسرحيّ السوريّ «محمد علي علي» المقيم في بريطانيا، يرى بأنّ الكاتب المهاجر يحمل آلام الوطن من قهر



الكاتب السوري محمد علي علي



الكاتب العُماني نبهان الحنشي



الكاتبة اللبنانية مريم مشتاوي

وظلم وانعدام الحرّيّة في حقيبته المهلهلة، ليحط الرحال في موطن جديد، حيث ينعتق من قوانين «الجاذبية القسرية» للعبودية، ويجد أنّ الكاتب «يشعر كمارد خرج للتو من قمقمه، فيغرّد من جديد، في أعمال جديدة، تظهر فيها شخصيته الحقيقية، بعد أن فقدها في وطنه الأم، تتفجر فيها كل طاقاته التعبيرية، محاولاً المزج ما بين الواقع والخيال، بعيداً عن الخوف من مقص الرقيب، أو الملاحقة الأمنية، هنا المقص الذي كان يقصقص كل ريشة تنمو في جنح قلمه».

وفي رأي صاحب مجموعة «الضياع» أنّ الكاتب في المهجر، يعيش في أمكنة جديدة، فسيحة زاخرة بالإبداع، ولكنها تضيق به شيئاً فشيئاً، فهي خاوية من أي أثر للنكريات، فاللّغة غريبة، وكذلك الناس والطرقات، لذلك تراه يعود مجدّداً إلى خياله، مُطلقاً العنان لناكرته المحشوة بالنكريات، مستعرضاً أرشيفه القديم، مضفياً عليه آلام الغربة والتغرّب، وكذلك لواعج الشوق والحنين إلى تلك الأمكنة، الزاخرة ثناياها بالقصائد، بالحكايا والقصص والروايات».

ويجد كذلك أنّ الزمن، يتماهى مع المكان، في عملية توحُّد وتمازج غريبين، يقول: «الزمن في المهجر لا قيمة له دون تلك الأمكنة الساخنة. في المهجر، الساعة تصبح ناقوساً رتيباً للسآمة، أما القلب، فهو وحده يدق بالنكريات والحنين». كما يتحدّث عن عمق العلاقة اللامنتهية بين المكان والزمان. ويعتبرهما كالخطين المتوازيين، المتلازمين، حيث يعيش بينهما الكاتب، ولهما قوة جذب كالمد والجزر في البحر. فالمكان فراغ يملؤه الإنسان عبر الأزمنة. والكاتب قد يسقط إن عاش في الفراغ، كتفاحة نيوتن، بتجرّده عن الواقع المعيش، ويصبح هلامياً، عديم الطعم والنكهة.

يلفت علي كذلك إلى أنّ المعاناة المحرّك «النفاث» لانطلاقة خيال الكاتب في عالم الصور والكلمات، وكلما ابتعد عن المكان بهتت الصور، وكلما ابتعد عن الزمان فقدت الكلمة حرارتها. ويعتقد أنّه عندما يُغيّر الكاتب بيئته، فإنّه يصبح كالجنين، يعيش على الحبل السري الذي يربطه بوطنه، وغذاؤه الرئيسي النكريات المتدفقة في خياله كشلال ينساب بين طيّات روحه وفكره وأحاسيسه، ويجد أنّ هنا الارتباط الوثيق بالمكان والزمان يدوم طويلاً، كفترة مخاض نحو ولادة جديدة في بيئة مفاجئة، لكنّه يظلّ كالمولود الجديد «باكياً»، يقتات، متطفلاً، على ذكرياته ولواعج الشوق والحنين في فؤاده، مستمدّاً منها طاقته الروحية والفكرية بغية الصمود والعيش في وطن جديد، حيث كلّ شيء فيه غريب، اللّغة، الناس، الأمكنة، وكذلك المشاعر والأحاسيس.

لا يخفى أنّ كلّ ما مرّ به الأديب، أو يمرّ به في واقعه سيجد تجسيداً له بصيغة ما في أدبه ونتاجاته، وسيكون العقد القادم وما بعده محمّلاً بإبداعات أدباء مهاجرين تمكّنوا من التصالح مع نواتهم وماضيهم وتآلفوا مع مهاجرهم وملاجئهم، وبدأوا ينسجون حكاياتهم لتكون دروساً في الحياة والأدب سواء بسواء، تحمل العبرة والمرارة والبشر والأمل، تكون مشاهد منقولة من حياة عاشوها هنا أو هناك، وعبّرت عن نفسها بحلّة أدبيّة إنسانيّة مميّزة.

وهنا لا يكون المهجر موطن الغربة والحنين فقط، بل يتجلّى كموطن للإبداع والحياة والأمل. الزمن كفيل بترميم الجروح واستيطان المهاجر في برزخ بين عالمين، وزمنين، والأدب يكون حصيلة الأيّام والتجارب والخبرات المكتسبة ومعبر إلى الحياة الجديدة المنشودة.

من أدب الشهود إلى أدب الاندماج

يوسف وقاص - ميلانو

أدب المهجر الإيطالي هو عنوان جديد لا يزال يحاول أن يجد مكاناً له في فضاء الأدب الإيطالي الفسيح، مُتراجعاً أحياناً، ومُتقدّماً بعنفوان وقوّة في بعض الأحيان، وخاصّة عندما يقفز فجأة أحد كُتّابه إلى واجهة الأحداث، أو يجد كتابه ضمن قائمة الكتب الأكثر مبيعاً، مثل الجزائري عمارة لخوص، وحالياً الأنغولي أنطونيو ديكيلِهْ دي ستيفانو، الذي يُعدّ من كتّاب الرعيل الثاني (ولد في إيطاليا من أبوين أنغوليين)، أي أنه تعلّم اللّغة الإيطالية في المدارس وليس على الأرصفة أو في زنزانات السجون كما هو حال العديد من كُتّاب الرعيل الأول.

بدأ أدب المهجر باللّغة الإيطالية يحوز منذ فترة على اهتمام متزايد من قِبَل النقّاد والدارسين في إيطاليا وفي بقية العواصم الأوروبية لما يحتويه من أصوات متنوّعة وإبداعات في التعبير أغنت اللّغة الإيطالية بمفردات جديدة. ففي عام 2011 تم تشيين أرشيف كتّاب المهجر(1) من قِبَل بلدية مدينة البندقية، وذلك «بسبب الحاجة إلى تعريف وتقييم ظاهرة تحوّلت رويدا رويدا إلى سياق متعدّد الثّقافات، انطلاقاً من رؤية ووعي متجدّدين بقصد المشاركة في النشاطات الثّقافية الطارئة في زمننا المعاصر، في تناسق تام مع تطلعات مدينة البندقية إلى (تقاطع الحضارات) ودور انتقال المعرفة من مكان لآخر». وفي عام 2002 انطعقد المؤتمر الوطني الأول لثقافات وكتّاب أدب المهجر الإيطالي(1) بمبادرة من جامعة فيراراً ورعاية مقاطعة إميليا- رومانيا، وتبعه في نفس العام المهرجان الأوروبي الأول لأدب المهجر(2)، بمشاركة كبيرة من قِبَل مؤسسات ثقافية إيطالية وألمانية. والشيء الملفت للنظر، كما تقول الباحثة الإيطالية ماريا كريستينا ماوتشيري، أن أدب المهجر الإيطالي لاقى اهتماماً في الجامعات الأميركية أكثر ممّا لاقاه في إيطاليا، وذلك على إثر صدور كتاب «تقاطع طرق في البحر الأبيض: أدب المهجر في إيطاليا»(3) لغراتسييللا باراتي (مدرسة الأدب المقارن في جامعة دورتمو ث) وانعقاد أكثر من ورشة عمل في جامعات هارفارد، بيركلي، برينستون، يوآ وويسليان حول هذا الموضوع.

ورغم أن إيطاليا بقيت لفترة طويلة بلداً يهاجر أبناؤه إلى مختلف بقاع الدنيا، ولكن ابتداء من الثمانينيات انعكست الآية وتحوّلت هي إلى بلد يتوق أبناء العالم الثالث إلى الهجرة إليه، باعتباره ملاذاً يوفر لأبنائه (نظرياً) شروط حياة أفضل. وقد أدت موجات الهجرة المتتابعة إلى انتشار مظاهر التفكير العنصري ونشوء أحزاب يمينية متطرّفة. ومثلما يحدث في هذه الحالات، عدد لا بأس به من هؤلاء المهاجرين تحوّلوا إلى روائيين وقصّاصين وشعراء وصحافيين باللّغة الإيطالية، وهو ما أطلق عليه النقاد اسم كتّاب المهجر أو الكتّاب الأجانب القادمين من أماكن مختلفة، يعيشون في إيطاليا، واختاروا أن يكتبوا باللّغة الإيطالية.

ويعترف الباحثون، بشيء من المضض، أن إيطاليا كدولة مُستَعْمِرة لم تعمل على التأثير بعمق في ثقافة البلدان التي استعمرتها كما فعلت فرنسا وإنجلترا، حتى أنهم يجدون صعوبة في إطلاق اسم «الإيطالوفونية» على الأدب المُنتَج من قِبَل المهاجرين، أسوة بالفرنكوفونية والأنغلوفونية، أولاً لأن معظم الكتّاب المغتربين لا ينتمون إلى المستعمرات الإيطالية السابقة (ليبيا، إثيوبيا، إريتريا)، وثانياً أن لدى كُتاب المهجر في إيطاليا ميزة يمكن تلخيصها بأن منجزهم الإبداعي لم يكن مدفوعاً

من النقمة والثأر من خلال الامتلاك والتصرّف بلغة المُسْتَعْمِر كما يبدو ذلك جلياً في تجربة كتّاب المهجر في فرنسا وإنجلترا، ولكن في الوقت نفسه تجدر الإشارة إلى أن إيطاليا تمثل للمغتربين نقطة التقاء بين أوروبا وحضارات الجنوب.

وهنا النوع من الأدب يسعى إلى استرجاع هويّة المغترب المفكّكة وإظهار دوره الفعّال في المجتمع، انطلاقاً من إحساس مُرّ بالغربة وبالحنين الذي لا يتوقّف تدفقه للحظة واحدة، حيث يشعر المغترب بالحاجة الماسّة إلى السرد بوصفه وسيلته الوحيدة للمضيّ قُدُماً في عالم شائك ومُحاط بآلاف الأسرار والصعوبات، بدءاً من تجسيد وجوده وانتهاء بعمل يؤمّن له حياة كريمة.

كيف نشأ أدب المهجر في إيطاليا؟

بعض النقاد والدارسين يرون أن هذا الأدب استمدّ زخمه من حدث وقع في الليلة ما بين 24 و25 أغسطس/آب عام 1989 في فيلا لاتيرنا بالقرب من نابولي، حيث تعرّض شاب مهاجر من جنوب إفريقيا، جيرّي ماسلو، إلى عملية سلب وقتل. جيري كان قد وصل إلى إيطاليا بحثاً عن حياة أفضل مثل كثير من المهاجرين القادمين من القارة السوداء للعمل في جمع الطماطم خلال موسم الصيف.

الحادث أدّى إلى ردود فعل كبيرة في إيطاليا، فبالإضافة إلى كونه حادثاً عنصرياً مُخجلاً، أظهر للرأي العام المحلي مشكلة المهاجرين الجدد، حتى أن القناة الحكومية الأولى بثّت مباشرة مراسم دفن الشاب، بينما في اليوم التالي، خرجت مظاهرة كبيرة في روما تنديد بالعنصرية وقارب عدد المشاركين فيها مئتي ألف شخص.

في مقال لإنزو فارتشيللا نُشِرَ بتاريخ 16 أغسطس/آب في جريدة «لا ريبوبليكا»، عبّر فيه بصراحة عن مخاوف ومشاعر الرأي العام المحلّي في تلك الحقبة: «الحقيقة أنه للمرّة الأولى خلال هذا الصيف، بدأنا نستوعب ظاهرة تقلق منذ سنين أمماً أوروبية أكثر تطوُراً منّا. فبعد أن كنّا لغاية يوم أمس بلد الهجرة، نجد أنفسنا اليوم وقد تحوّلنا إلى أرض تستقطب المهاجرين، نوع من الإلدورادو (أرض الذهب) لشعوب العالم الثالث».

والأدب أيضاً ضمّ صوته إلى هذه الاحتجاجات: طاهر بن جلّون، في قصة قصيرة كتبها مباشرة باللّغة الإيطالية بالتعاون من إيجي فولتيرّاني ونُشِرَتْ في المجموعة القصصية «أين الدولة، لا خبر: حكايات إيطالية»، ندّد فيها بهذه الجريمة. ورواية الكاتب السنغالي سعيدو موسى با، «وعد حمادي»، التي كتبها بالتعاون مع الصحافي الإيطالي أليسّاندرو ميكيليتّي، تبدأ أحداثها من هذه الجريمة المأساوية، بينما التونسي صلاح مثناني كشف أنه بعد تلك الحادثة فقط، قرّرت مجلة «لاسبريسّو» الأسبوعية نشر ملف حول المهاجرين والموافقة لأول مرّة على التعاون مع كاتب مهاجر.

هكذا ابتدأت المرحلة الأولى من أدب المهجر الإيطالي حسب تعبير البروفيسور أرمانو نييشي، أستاذ الأدب المقارن في جامعة «لا سابيينزا» في روما ومساهم كبير في اكتشافه وتطوّره. لاحقاً، قامت دور نشر شهيرة، مثل دي أغوسطيني وغارتسانتي، تماشياً مع الحملة الإعلامية حول المهاجرين أكثر ممّا هو حول القيمة الفعلية لهذا الأدب، بنشر نصوص معظمها سير ذاتية وتأملات إنسانية تحاول سبر أعماق هذه الظاهرة. بالإضافة إلى ذلك، كما جرى في أميركا في المرحلة الأولى، حيث كان ينبغي أن يقترن اسم كاتب إفريقي الأصل باسم كاتب أميركي، غالباً ما كان يرافق الكاتب المهاجر مُساند أو صحافي إيطالي باقتراح من الناشر لكي يكتب النص بلغة سليمة. وضع مثل هذا كان يطرح التباسات واضحة: ما طبيعة العلاقة التي تنشأ ما بين المؤلّف والمُساند؟ وهل المُساند يتدخّل في مسار البنية الروائية أيضاً؟ وهل يمكن حقاً الكلام عن تأليف مشترك، ضمن علاقة التعاون التي لا يمكن أن تكون متساوية، لأن المهاجر حتماً لا يملك نفس القدرة اللّغوية للمُساند؟

مع ذلك، يمكن القول إن أدب المغتربين رأى النور بشكل رسمي في عام 1990 مع ثلاثة إصدارات كتبت بالتعاون مع صحافيين إيطاليين، «ادعوني علي» للمغربي محمد بوشان، «المغترب» للتونسي صلاح مثناني و«بائع الفيلة» للسنغالي بَبْ خوما. وتبع ذلك، في عام 1991، صدور رواية «وعد حمادي» للسنغالي سعيدو موسى با، وهي تُعدّ نوعاً من الرحيل الداخلي في بلد تعصف به الأزمات السياسية والاضطرابات الاجتماعية. الأمر إذن يتعلّق فيما يسمى بأدب الشهود الذي ولد نتيجة احتياج المثقفين المغتربين لإسماع أصواتهم وللتواصل مباشرة مع الجمهور الإيطالي عبر الكتابة، وهي كتابات ونصوص غالباً ما تحمل طابعاً بيوغرافياً أو تتعلّق بالسيرة الذاتية وتتكلّم عن قسوة العيش في الغربة، عن التمييز العنصري، عن العزلة وعن الاندماج الصعب للمهاجرين في نسيج المجتمع الإيطالي.

في وقت لاحق، كما يُرجّح البروفيسور أرمانو نييشي، بدأ كتّاب المهجر يتحرّرون من الكتابة المشتركة مع صحافيين إيطاليين، مظهرين رغبة كبيرة في لمّ صفوفهم وتقديم أنفسهم ككتّاب مستقلين بكل معنى الكلمة. وهكذا بدأت ترى النور أعمالٌ أدبية متباينة، ولكنها جميعاً تشترك في الحاجة إلى تجاوز مرحلة السيرة الذاتية. ومنذ هذه اللحظة أخذ الكثيرون منهم يكتبون مباشرة باللّغة الإيطالية، كما حدث مع التونسي محسن مللّيتي. فبعد روايته «بانتانيللا، غناء عبر الطريق»، التي ترجمها من العربية إلى الإيطالية، كتب رواية «أطفال الورد» مباشرة باللّغة الإيطالية. بينما قامت دار نشر «فارا»، ابتداء من عام 1996 بنشر أكثر من عشرة أنطولوجيات تحتوي على قصص وأشعار لكتّاب المهجر(4).



في هذه الأثناء كانت دور النشر قد توقّفت عن نشر كتب للمهاجرين، لأن السوق يفرض خيارات أخرى. وهكذا أصبح الأدب المُنتج من قِبَل المهاجرين لا مرئياً تقريباً، إلّا من بعض المبادرات من قِبَل جمعيات أدبية (لا تِنْدا)، دور نشر صغيرة (فارا، سينَوس، داتانيوز)، أو مسابقات أدبية (مسابقة إكس & ترا).

في بداية الألفية الجديدة بدأت دور النشر الكبيرة تجدّد اهتمامها بالموضوع: معرض تورينو للكتاب عام 2000 خصّص حدثين لأدب المغتربين: إعادة نشر أعمال سابقة كانت قد لاقت نجاحاً ملحوظاً، مثل: «ستأتي الحياة وستمتلك عينيك»، «الجوهري غير مرئي في عينيك»، «مأتم لثلاثة آباء»، ليارميلا أوتشكايوفا (سلوفاكيا)، و«الرقص الدائري» و«دراجة سكندربك» لكارمينهْ أباتي (إيطالي من أصول ألبانية). وفوق كل شيء، نشرت أعمالاً جديدة: «الغريبة» ليونس توفيق (العراق)، «لهب في الجنة» لعبد المالك سماري (الجزائر)، «قصص إيطالية» لخوليو مونتييرو مارتينز (البرازيل)، «شمس الشتاء» لمعين مديح مصري (فلسطين)، «نايلة» لكوسّي كوملا إيبري (توغو)، «علامات» للشاعر الألباني كاظم حيدري الحائز على جائزة «يوجينيو مونتالي» في الشعر، وهي أول مرّة تُمنح فيها لشاعر غير إيطالي. في عام 2006 نشر الكاتب الجزائري عمارة لخوص روايته «صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو»، حيث نالت نجاحاً كبيراً في إيطاليا وخارجها، إذ ترجمت من الإيطالية إلى الفرنسية، الإنجليزية، الهولندية، الألمانية والكورية. كما تمّ تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج إيزوتّا توزو. ونال على إثرها أيضاً جائزة فلايانو الأدبية العالمية. ونالت النساء اهتماماً كبيراً أيضاً ونُشِرَتْ لهن عِدّة مؤلّفات، من بينها: «الأم الصغيرة» لكريستينا علي فرح (الصومال)، «البلد الذي لا يعرف الموت أباً» لأورنيلا فوربسي (ألبانيا)، «النعاج السود» التي تضمّ قصصاً لإيجابا شيخو (الصومال)، إنجي موبياي كاكيسي (الكونغو)، غابرييلا كوروفيلا (أب هندي وأم إيطالية)، ليللي-أمبر ليلى وديع (الهند)، رواية «أرتدي الحجاب وأعشق كوين (فرقة روك إنجليزية)»، لسُميّة عبد القادر (إيطالية من أصل فلسطيني).

تقول الشاعرة مُهجة كهف (أميركية من أصل سوري، تدرّس حالياً الأدب المقارن في جامعة أركنساس): «عندما يصلون إلى البلد الجديد/ على أكتافهم يحمل المسافرون/غبار السماء التي تركوها وراءهم»(5). هذه الكلمات تقودنا مباشرة نحو تجاوز الحدود، إلى قلب الاغتراب كحاجة ملحّة، كاحتمال لإيجاد نوع من الاستقرار. المسألة إذن لا تتعلّق بفقدان وطن فحسب، أو بحلم العودة والشغف إلى مسقط الرأس، رغم أنها عوامل واقعية، ولكن إمكانية إيجاد مأوى جديد، أو بالأحرى جمع العالمين في عالم واحد، وهو في كثير من الأحيان ما يؤدي إلى استلاب لا مفر منه. ففي لحظة ما، كما يقول الكاتب الجزائري طاهر لعماري، يجد المرء نفسه أسيراً للبين بين: أي لسنا إيطاليين بعد، ولم نعد عرباً بشكل كامل. حتى أن ناصرة شورى (فرنسية من أصل جزائري) تحاول من خلال روايتها «أردت أن أكون بيضاء» أن تتخطى إشكالية لون الجلد ولا تستطيع أن تتغلّب عليه إلّا بعد رحلة داخلية طويلة.



الكتابة باللّغة الإيطالية

الكتابة هي فعل ولادة، والكتابة بلغة أخرى هي تعميد ثانٍ لأنه يعني مدّ جنور في أرض جديدة، ولكنه في الوقت نفسه يشكل حالة انعدام وزن، تصادم ومرحلة اختبار للجنور الأصلية، والاندماج في هذه الحالة لا يعني الانصهار، بل إيجاد شيء مستجدّ. ومعظم الكتّاب الذين تبنّوا اللّغة الإيطالية، إنما فعلوا ذلك لإيصال أصواتهم إلى الطرف الآخر وإيجاد نوع من الحوار والتبادل الثّقافي، رغم شروط عدم التكافؤ بين الطرفين. وفي «مقارنة مزدوجة مع أدب الكتّاب المغتربين الإيطاليين- يقول كارمينهْ أباتي- لا لشيء سوى للتدقيق في النقاط المشتركة فحسب، يمكن القول إن هذه الظاهرة يمكن أن تكون فرصة للتعمّق في قصة الهجرة الإيطالية الماضية، التي اُستؤصلت بسرعة كبيرة من ضمائرنا، لأن الأمر يتعلّق بقصة مؤلمة وتحت أكثر من منظور غير مختلفة عن كثير من قصص المغتربين من سنغاليين، ألبانيين، عرب، صينيين... إلخ، كما نوّه إلى ذلك جان أنطونيو ستيللا في كتابه الرائع «الجحفل»: بما أننا نملك في ماضينا قصة هجرة طويلة، يجب أن نكون أكثر تضامناً مع من يأتي إلينا. ولكن هنا يكمن الجرح. من يأتي من الخارج يجعلنا نتنكّر كثيراً من كنّا، من كانوا آباءنا وأجدادنا، بينما نحن نريد أن ننسى. لو أننا تمكّنا فقط من إعادة تقييم هجرتنا ومهاجرينا وتحديد جوانبها الإيجابية، فلربما اختلف سلوكنا تجاه الأجانب المقيمين في إيطاليا».

الآن، بعد أن ثبّت العالم الغربي سيطرته في كل مكان تقريباً، وبعد أن تمّ إرساء علاقات دولية غير متوازنة وفرض فكر أحادي الجانب (العولمة)، تبدو هذه الظاهرة «فرصة رائعة للتمازج»، لرأب الصدع ومدّ الجسور بين شمال العالم وجنوبه، وإعادة إرساء علاقات متكافئة. بينما استراتيجية الاحتواء المحمومة، لا تفعل أكثر من زيادة حِدّة الأزمة بين الطرفين. إنها فرصة ثمينة للغرب لكي يتحرّر أخيراً من الإرث الأيديولوجي البغيض للحقبة الاستعمارية، لكي يعيد النظر في رؤيته للعالم، ولكي يستعدّ بتؤدة للتغيير الذي فرضه التاريخ، وبهذا ربّما سيتحرّر أيضاً من نرجسيته المقيتة. «الثراء الثّقافي لا يأتي من النقاء، إنما من التمازج»، كما يقول الكاتب الفرنسي جاك لاغوف.

في هنا الإطار، أدب المهجر يُقدّم نفسه كردّ فعل بنّاء «للإنسان الكوني» ولدرء المخاطر الجسيمة التي تحيق بعالمنا الذي يبدو وكأنه فقد تناغمه تماماً.

***

هوامش:

1- Archivio scrittori immigrati - Venezia

2- Primo Convegno Nazionale «Cultura della migrazione e scrittori migranti», Ferrara 19-20 aprile 2002 - Promesso dal Cies «Associazione Cittadini del mondo», Università degli Studi di Ferrara, con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna.

3- Mediterranean Crossroad. Migration literature in Italy - Graziella Parati, Professor of Comparative Literature, Dartmouth, USA.

4- Le voci dell'arcobaleno, 1995 - Mosaici d'inchiostro, 1996 - Memorie in valigia 1997- Destini sospesi di volti in cammino, 1998 - Parole oltre i confini, 1999 - Impronte, scritture dal mondo, 2000 - Anime in viaggio 2001, Il doppio sguardo, 2002 - culture allo specchio 2003, La Seconda Pelle 2004.

5- Mohja Kahf - E-mail da Shahrazad - Traduzione Mirella Vallone - Edizioni Aguaplano 2016.

«هنا غريب، لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهبّ أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البُعداء من كان بعيداً في محلّ قربه».

أبو حيّان التوحيدي

كُتّاب المهجـــر

عبد السلام بنعبد العالي

يقيس بعض النقّاد حالة كتّابنا الذين يعمدون إلى كتابة نصوصهم الأدبية بلغة أجنبية أوّلاً، كي ينقلوها هم أنفسهم، فيما بعد، إلى لغة الضادّ، على حالة صمويل بيكيت الذي ترجم (أو أعاد كتابة) كلّ نصوصه إلى اللّغتين: الفرنسية، والإنجليزية. لا يبدو لنا هذا القياس سليماً لأسباب عديدة: أوّلها أن بيكيت لم يكن ليختار لغة «الأصل» جزافاً أو لأسباب بعيدة عن الكتابة. فإن كان ينطلق، في رواياته، من الفرنسية فـ«لجماليتها المتقشفة»، وإن كان في مسرحيّاته، ينطلق من اللّغة الإنجليزية، فـ«لبراعة خطابها»، هنا إن سلّمْنا أنه ينطلق من نصّ أصل، إذ إنه- وكما بيَّنَ بعض المهتمّين بأعماله- لم يكن يتعامل مع النصّين واللّغتين كمترجم، ولم يكن يشعر، في الحالتين كلتيهما، أنه أمام أصول مكتملة، فهو كان يعيد الكتابة، حتى وهو يترجم.

غير أن هناك سبباً، لعلّه أكثر أهمّيّة ممّا تقدّم، يمنعنا من ذلك القياس، هو كون العلاقة بين اللّغتين: الفرنسية، والإنجليزية، ليست كالعلاقة بين اللّغة العربية وهاتين اللّغتين. إذ إنهما هما اللتان تحتكران، اليوم، «شهادة الأدبية- Littérarisation»، على حدّ تعبير الناقدة وعالمة الاجتماع باسكال كازانوفا. نقرأ في «الجمهورية العالمية للآداب»: «نجد في العالم الأدبي لغات تشتهر بـ«أدبيّتها» أكثر من سواها، إذ يُفترض تجسيدها للأدب نفسه[...] تفرض هذه الأدبية طابعاً أدبياً راقياً تضمّنه، بصورة بيهية، لكلّ ما هو مكتوب بهذه اللّغة التي تصبح، في حَدّ ذاتها، «شهادة أدبية»».

هناك- إذاً- اختلاف شاسع، في الشدّة وفي الطبيعة، بين علاقتَي القوّة، هنا وهناك، وهنا أمر أساس، لا يمكننا، قطّ، ألّا نأخذه بعين الاعتبار، ونحن نقارن كتّابنا بالكاتب الإيرلندي. على هذا النحو، فعندما يعمد بعض كتّابنا إلى تحرير أعمالهم- أوّلاً- بغير لغة الضاد، كي يعملوا هم أنفسهم، فيما بعد، على تعريب ما نشروه بإحدى اللّغتين الفرنسية، والإنجليزية، فيظهر أن ذلك ليس أساساً مراعاةً لجمالية أسلوبية أو لما قد توفّره اللّغة من إمكانات تعبيرية، وإنما سعياً وراء كسب المشروعية والاعتراف، ومحاولة للحصول على «شهادة الأدبية» تلك.

لا ينبغي أن ننسى أن متلقّي النصّ الأدبي، في هذه الحال، ومهما كانت اللّغة التي كُتب بها، هو القارئ العربي، فهو المخاطَب الأساس، سواء أكانت اللّغة هي اللّغة القومية أم كانت لغة





«أجنبية». لكن، فرق بين أن تجيئه بلباسه بدءاً، وبين أن تصل إليه بعد نيل الاعتراف بالانتماء إلى «الأدب». فكأن الكاتب العربي لا يمكن أن يحضر بين نويه حضوراً مشرّفاً إلّا بعد خوض معارك كسب المشروعية، وبعد غياب. إلّا أن الغياب وهجرة «الأوطان» لا يكونان، دوماً، عن طريق الجغرافيا، فربّما يغدوان أكثر قوة لو أنهما تمّا عن طريق اللّغة؛ إذ إن من الكتّاب من تكون اللّغة «البعيدة» هي طريقهم الملكي نحو الاقتراب.

ولكن، لِمَ لا نذهب حتى القول إن هنا الابتعاد ضروري لكلّ كتابة؟؛ فـ«ربما كانت الكتابة، بالضبط، وعلى حَدّ قول عبدالكبير الخطيبي، هي أن نضلّ اللّغة؟». والأهمّ من ذلك، لمَ لا يتمّ هنا الابتعاد من «الداخل»؟؛ ذلك أن الابتعاد قد يكون حتى داخل البيت، بل إن الغربة الكبرى هي التي تكون داخل الموطن. هنا ما يذكّرنا به عبد الفتاح كيليطو في أحد حواراته الأخيرة: «أليست الكتابة استبدالاً للّغة؟ أوَلا ينبغي أن تكون، كما أشار إلى ذلك بروست، كما لو أنها تمّت بلغة أجنبية؟ ألسنا غرباء بعدُ حتى عندما نكتب بلغتنا؟».

هنا، لا تكون الهجرة مجرّد ابتعاد عن اللّغة- الوطن، ولا تنحصر، فقط، في محاولة كسب المشروعية، وإنما تغدو هي ما يحدّد الكتابة بما هي كذلك. بهذا المعنى تكون الغربة حتى «داخل» اللّغة «الأمّ»، وعندها، يغدو كلّ كاتب «كاتب مهجر»، سواء أَكَتب، توّاً، بلغة قومه، أو نَهَج الطريق الملتوية. وحينئذ، لا تكمن قيمة الكتابة في اللّغة المستعمَلة، وإنما في القدرة على الهجرة «داخل» اللّغة، أيّاً كانت تلك اللّغة.



صورة جماعية !

للذاكرة واللّغة والزمن الآتي

استطلاع: فاطمة واياو (بروكسل)

المهجر فرصة لازدهار الآداب ومختلف أشكال التعبير؛ ففي ظِلّ التنوّع الثّقافي والتعدّد الهويّاتي يتشكّل الإبداع في تعدّده، منفتحاً ومحاوراً... على هنا المنحى فإن الأدباء الشباب من شتى البلدان العربيّة مهاجرون جدد، كأسلافهم يحملون هموم أوطانهم باحثين عن ملاذ يستوعب تطلعاتهم، أحلامهم ومصيرهم. يعيش الأديب العربي الشاب منفاه أو غربته المكانية والهويّاتية، لا يخفّف من وطأتها سوى الغوص في لغة مغايرة، يحاول من خلالها البحث عن ملاذات بديلة، لما لا وهو الذي يستحيل المنفى لديه مجرد طريق واصل للوطن الساكن في أعماقه. فهو يرفض المقايضة في قضية الوطن مهما قدّم له المهجر من راحة ومتنفّس للحرّيّة والإبداع.

قضايا أدب المهجر أسالت الكثير من المِداد في سرديات النقد والأدب. في هذا الاستطلاع نستعيد مجموعة من تلك الأسئلة لنتوقّف عند الثابت والمتحوّل في الإجابات الراهنة. الغربة، هاجس العودة، استعادة الذاكرة والهويّة والانفتاح كلها قضايا طرحناها على كُتّاب شباب في المهجر البلجيكي، وُلِدُوا وترعرعوا في بلدانهم الأصلية، قبل أن يُلجِّئوا أو يهاجروا اختياراً أو قسراً.

نبيل أكنوش
نصوص الغربة مختلفة عن غيرها

إذا كان الوطن هو أجمل الابتكارات فإن الحدود الجغرافية والثقافية أسوأها. بهذا التصريح يرى الكاتب المغربي نبيل أكنوش بأن الكتابة الأدبية باختلاف أجناسها تخترق كلّ مكان وزمان وهي أسمى من أن تُختزل في مكان واحد. في رأي صاحب ديوان «رسائل تصلني كلّ مساء «أن فعل الهجرة يؤثر على الذات المبدعة ويجعلها تنتج نصوصاً متعدّدة، بالقدر الذي تساهم فيه تجربة المهجر على إخراج المبدع من محدوديته..

يشتغل أكنوش في مجال الطيب، وهو مقيم في الديار البلجيكية منذ أزيد من عشر سنوات، يعرب عن قناعته دون تحفُّظ مصرحاً: الكاتب يعيش قلقاً دائماً، يتأثر بمآسي وأفراح وطنه، هو الصامد برباطة جأش تحت وابل القمع الفكري والسياسي والأكثر تخمة بمبادئ الوطنية ينهار ليجد نفسه داخل عزلة قاتلة ولو كان يعيش داخل



نبيل أكنوش

بيت والديه. لك هذا العالم الخارجي بنداءاته المغرية وجزئياته المضلّلة، يزعم أكنوش، بأنه يبقى خادماً للنصّ الأدبي، بحيث يجعل كاتب المهجر: متنصّلاً من رداءة الماضي، مبدعاً لنصوص تختلف شكلاً ومضموناً عن باقي الإبداعات التي يخطها مبدع آخر داخل وطنه...

لكن هذا الاعتقاد يضعنا به أكنوش أمام سؤال جانبي مهم: كيف تختلف نصوص كاتب في غربته عن نصوص كُتّاب يقيمون في أوطانهم الأصلية وإن كنا أمام قاسم مشترك الذي هو الكتابة باللّغة العربيّة؟ أكنوش مقتنع فيما يتصل بهذا السياق بأن: اللّغة الأم تحصّن من الضياع وتقلّل من غربة الأديب المُطالب (طبعا) بإتقان لغة البلد المضيف كي يساهم تفاعل ثقافته بالثقافات الأخرى. وهذا ما لا يتاح دائماً بشكل مباشر وقريب للكاتب المقيم في وطنه.

سيف شمس الدين الألوسي
مهاجر في معمعة التفاعل

يتنكّر الروائي والمؤرّخ العراقي سيف شمس الدين الألوسي الحارات التي عاش وترعرع فيها. ينطلق صاحب رواية «العودة إلى جنوري البدوية» من نظرة انثروبولوجية لتفسير الارتباط القدري بالأمكنة الأصلية، وطاقتها السوسيولوجية في تبرير العودة إليها. ينظر الألوسي لظاهرة الفقر بكونها عاملاً في تعزيز الروابط الأسرية، مستحضراً صورة: الأبناء الذين يجبرون على النوم جنباً إلى جنب داخل العائلة الواحدة. ويضيف إلى هذه الصورة المعتقدات الدينية الخاصة التي على أساسها يترسّخ الشعور الميتافيزيقي بضرورة وجود من يزور القبر ويترحّم على صاحبه. من هنا، يخلص الألوسي إلى نقطة مسألة عامة تعكس شعور المهاجر بالرغبة في الدفن داخل بلده الأم، وبشكل خاص مترتب عن ذلك، يرى بأن كتابة الأديب ما هي إلّا بصماته،



سيف شمس الدين الألوسي

هي صورته الحقيقية، وعمله عبارة عن مرآة تعكس شخصيته.

يعمل الألوسي أستاذاً للّغة العربيّة والفرنسية في آنٍ، كما يجيد لغات أجنبية أخرى، لكن العربيّة بالنسبة له تبقى الأغنى والأكثر تطويعاً، من منطلق: أن الأديب العربي الذي يجيد لغته الأم بإتقان يجد نفسه مجبراً على الكتابة بها..

ما يعيشه المثقف في السابق يظلّ له تأثير قوي على حياته، وقد يمنعه من تقبل الجديد، خاصة بالنسبة لمن يحتكّ بثقافة وأسلوب الحياة في بلاد المهجر. لكن المهاجر عموماً، مجبر داخل معمعة التفاعل مع الآخر، إلى أن يكون حداثياً. هذه المسألة كانت محور رواية الألوسي «العودة إلى جنوري البدوية»: (بطل الرواية يصبح سفيراً لكنه يملّ ذلك ويعود إلى رعي الأغنام والعيش في الصحراء، في النهاية؛ سيرجع إلى تلك الجنور التي طالما سقته وغذّته). على هذه الصورة تبقى وضعية المثقف المغترب في نظر الألوسي: جسداً في منفاه، روحه تطوف في المكان الذي وُلِدَ ونشأ

وبكى وجاع وهدّد وشرّد ونزح فيه، يحنّ إلى المكان الذي عذّب فيه، إلى المكان الذي سلخ منه، وكأنه مصاب بمتلازمة ستوكهولم، حيث الضحية تقع في غرام الجلاد.

وداد سلوم
حنين السهر في العتبات

«الوطن واحة العشق الأبدي، تكتوي به جوانحي» هكذا هو بوح صاحبة «ذاكرة محارب» الشاعرة السورية وداد سلوم؛ فمنذ 2012، بداية منفاها في بلجيكا والذي لم يكن باختيارها، بدأ حنينها يتحوّل مع الزمن إلى صراع نفسي بين الذاكرة والواقع. عن هذا الصراع تقول وداد: إما أن أمتزج بالمجتمع الجديد وأصبح واحدة منه، أو أن أعيش وجع المنفى والاغتراب والأرق إلى الأبد وهذا ما يعانيه الكثيرون في المهجر. لا تخفي وداد أن فضاءات المهجر البلجيكي توفر لها مساحات واسعة من الحرّية في التعبير والانطلاق في فضاءات رحبة لا تجدها في مجتمعها الأصلي، لكنها تبقى متطلعة للعودة الى حارات الوطن إلى: «السهر على عتبات بيتي» كما تقول.

وترى وداد بأن «اللّغة بالنسبة لها صوت وليست منفى»، إنها الصوت الذي يجتذبها لخوض تجربةٍ جديدة تنطلق من خلالها إلى جمال وثقافات وأدب المجتمع الجديد. وتشير وداد في هذا السياق: «قد يشعر البعض بأن اللّغة هي المنفى حين يكون كلّ شيء حوله غريباً أو بالأحرى يكون هو الغريب وسط كلّ شيء لذلك تصير الكلمات ملجأ يهرب إليه ليشعر بالدفء والاطمئنان لبعض الوقت... عندما أكتب أرتحل نحو وطن، يتملكني شعور بأن الكلمة الصادقة والحقيقية والأدب الحقيقي هو الخارج عن الحدود، أحلّق بعيداً ، أحاول ربط واقعي ومعاناتي في اغترابي بنكريات نقشت، بل حفرت



وداد سلوم

في الذاكرة كما تنحت الكلمات في الصخر، أحاول الربط بين حرّيّة أحلّق في فضائها وبين سفينة العمر التي غادرت مراسي الفكر وهي محمّلة بكلّ أفراحي وأحزاني وهمومي، كي تولد قصيدة».

سميرة الطويل
غربة من نص إلى آخر

الشاعرة والإعلامية المغربية سميرة الطويل لها ديوان بعنوان «حرائق المنفى». تجربة المهجر تبدو واضحة في اختيار عنوان لباكورتها الشعرية. تقول سميرة الطويل: «لَعلّ الذاكرة تجد معنى عميقاً في تجربة المنفى التي تلازمني، فمن خلالها استرجع صوراً علقَت بها، وسكنَت وجداني فأينما رحلتُ ارتحلَت معي، ولَعلّ تجربتي خارج الأرض تحمل من الدلالة الكثير ما تجعلها وليدة رحم هذا المنفى حتى ولو كان اختيارياً فهي نتاج لـ «ذاكرة التحدي» لا أريد أن تكون تجربتي مجرد تجربة ضمنية، بل كياناً مستقلاً داخل التجربة الإبداعية، يلعب دوراً فاعلاً في نشأة المشهد الثقافي للخطاب الشعري داخل وخارج الوطن الأم على حَدّ السواء وإظهار الحركة الفَنّية كمشهد من مشاهد الهجرة».

تنظر سميرة إلى المهجر كحالة من الاغتراب تلازمها، فتغذّي تجربتها لتجعلها شعرية بامتياز. وهي تجربة



سميرة الطويل

قائمة على فعل الاستعادة الذي يستدرك القارئ. تقول في هذا الصدد: أسرد أحداثاً ولّت بصور بلاغية يطغى عليها عالم من الخيال والحلم فتجد الحرف متعة حسيّة في تأمل القصيدة التي صِيغت وفق صدىً لأجواء الطفولة الحالمة..».

من هذا المنطلق ترى المنسقة الدولية السابقة للعصبة الدولية للصحافيين بأن: «أبرز ما يميّز الشعر في المهجر هو تجربة الغربة التي تتجذّر من الوطن الأم حتى بلد المنفى»، بحيث «يتفاوت حضور الغربة من نص إلى آخر». الحنين إلى الوطن يبقى هاجس الشاعرة سميرة الطويل؛ هاجس يقودها إلى البعيد، لتتساءل: «عما تبحثين أيتها المهاجرة؟ عن الوطن؟ لا وطن يحتضن عشقي الدامي. عن الأمان؟ وماذا بعد؟ وكيف الخلاص مما علق في الذاكرة والقلب والجذور من بلاد نأت ولكنها مازالت حاضرة بشكل أو بآخر؟ كيف نخلّص الذاكرة من غبار الأمكنة القديمة؟ وكيف نمحو من القلب الشعور بالانتماء إلى مكان عزيز مهما كانت إشكاليات ذاك المكان؟ يتوقّع الغرباء دوماً أن يكون المكان الجديد هو زمن البريق والمطر والتحليق في فضاء الروح للخلاص من وحشة العزلة. فيقع الشاعر فريسة وحشتين: وحشة الروح ووحشة المكان. الزمن هو المؤثر الأول في القصيدة لأن الزمن توأم الغربة وعدو الحلم».



مرزوق بشير بن مرزوق

الجمهور والمسرح

عادةً عندما يتناول نقّاد المسرح نقد العرض المسرحي يتوجّهون إلى عدد من عناصر العرض الرئيسية بدءاً من النص، والإخراج، وأدوات العرض، وأداء الممثلين، ولا يعطون بالاً أو أهمية لعنصر أساسي في منظومة العرض المسرحي وهو الجمهور.

لذلك نضجت أدوات النقد التطبيقي عند تناولها العروض المسرحية، لكن أداة تناول ردود الأفعال ونائقة الجمهور ظَلّتْ جامدة.

الأصل في العرض المسرحي، منذ نشأته الإغريقية، هو العلاقة بين مكان الكهنة، وبين مكان المصلين بالمفهوم الإغريقي الوثني، وكان الجمهور جزءاً من هنا العرض الطقسي الذي ينتهي عادةً بالتطهُّر الإنساني، ليعود الإنسان نقيّاً مُقبلاً على الحياة من جديد.

ربما يمثّل المسرح الشكسبيري نقلة نوعية في نائقة الجمهور وطريقة تلقيه وتفاعله مع العرض المسرحي، ولم يكنْ الجمهور نوعاً واحداً، فلقد أقبل على مسرح شكسبير، فئات مختلفة من المجتمع، ضَمّ طبقاته العليا والمتوسطة وطبقات الدنيا المسحوقة، ولقد فرض هنا التنوُّع على كاتب العرض ومخرجه تنوّعاً في مواضيعه وأفكاره وأشكال العرض وأداء الممثلين، وهنا معيار أساسي في طريقة التأثير والتأثر بين مرسل الرسالة الفَنّية من مخرج وممثل ومصمّم المناظر، والمتلقّي الذي هو الجمهور.

وما زالت هذه العلاقة المتبادلة بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور مستمرة وقائمة حتى اليوم، والمسرحي النكي هو من يتمكّن من استقراء البيئة الاجتماعية المحيطة به ويكيّفها ويتكيّف معها في تقديم عروضه، ولا يعني هنا أن نُسقط من حساباتنا المسرح النخبوي والمتخصّص كالمسرح التعليمي والتربوي والتجريبي، شريطة ألا يخلط النقّاد في معاييرهم النقدية بين مفاهيم كل نوع من أنواع العروض المسرحية، وإن كان الأساس هو المسرح الجماهيري العام.

على المؤلّف المسرحي، وكذلك المخرج ومصمّم العرض والممثل، أن يكونوا متمكنّين من أدواتهم الفَنّية، والأكثر من ذلك أعين ومتابعين وقارئين للجوانب النفسية والاجتماعية والثّقافية للجمهور المتلقّي، على الجميع أن ينطلق من أرضية واحدة، كل في مجاله مُوظّفاً أدواته نحو ذلك الجمهور، لأن الجمهور سوف يغادر العرض المسرحي عندما يشاهد عرضاً أَقلّ من طموحه ووعيه وثقافته، أو عرضاً متعالياً عليه بلغة فَنّية لا يدركها وتحتاج إلى معاجم لفكّ طلاسمها ومعانيها.

إن دور الناقد المسرحي هو ربط كافة أدوات العرض ومدى تلقّي واستجابة الجمهور لها، وعليه أن يكون قارئاً ومتابعاً ومحلّلاً للبيئة المحيطة بالعرض المسرحي ونائقة الجمهور المتغيّرة والمتبدّلة بفعل المتغيّر الاجتماعي والثّقافي والاقتصادي والتقني في المجتمع، وعلى الناقد أن يخصّص جزءاً من تحليله للعرض المسرحي وتقييمه، في تقييم وتحليل سيكولوجية المشاهدة، وأن يضع نفسه في مقاعد الجماهير متسائلاً معها: لماذا هنا العرض جناب؟ ولماذا ذاك العرض مُنفّر؟، ودون الانسياق عاطفياً مع أي جانب من جوانب العرض المسرحي.

بالطبع الناقد المسرحي لن يتمكّن وحده من سبر أغوار شخصية المتفرجين، فهناك دور كبير ومسؤولية علمية تقع على المتخصّصين في دراسات سيكولوجية الجمهور، لأن سيكولوجية المشاهد تحتاج إلى جهد معمّق للبحث في الحاجات المعرفية والوجدانية للمشاهد، وربطها بما يقدّم العرض المسرحي من أجل إشباع تلك الحاجات، ومن هنا تبدأ مهمة المؤسّسات العلمية والبحثية في إثراء القائمين على العرض المسرحي بجهودهم الدراسية والمهنية في هذا الخصوص.



ملف

فوتوغرافيا الريبورتاج

بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

يظلّ الريبورتاج Le reportage (التحقيق وضمنه الاستطلاع) صنفاً من أصناف التصوير الصحافي Le photo journalisme، ويُعدّ من أهم الأسس التي تنبني عليها الصحافة الورقية والمرئية (فوتوغرافيا، تليفزيون، فيديو، سينما)، فيما يُعدُّ قُطب الرَحى فيما يسمّى الصحافة المُصوّرة أو البصرية، باعتبار الصور الفوتوغرافية نصوصاً مرئية تستند إلى كتابة ضوئية تحمل رسائل بدورها، فيما تعمل باستمرار على المزيد من توسيع حقل الاتصال الجماهيري Communication de masse. ولذلك، يتخذ التصوير الصحافي مكانة مهمة ضمن مراتب المجال الصحافي، لكونه يستدعي الإلمام بالقواعد الأكاديمية ومعارف التخصّص، خاصة أن الصورة لا تكتفي بلعب دوْريْ التوازي النصّي وتعزيز المكتوب، بل تتجاوز النصّ اللّغوي في أحايين كثيرة.



تصوير: حسين بيضون



ليلى غاندي



ليلى العلوي

الريبورتاج النّاعم.. بحس إنْساني

بنيونس عميروش (المغرب)

إذا كان الريبورتاج الفوتوغرافي يقوم على التوثيق والتسجيل ونقل الأحداث والأخبار والظواهر بهدف تقريبها من المُشاهد على اختلاف مستويات تلقّيه، فإن معايير تفوُّق الريبورتاج تكمن في درجة الموهبة لدى الفوتوغرافي الذي يتحوّل إلى مؤلِّف كلما توخّى الإبداعية الواعية التي تمنحه أسلوباً متميّزاً.

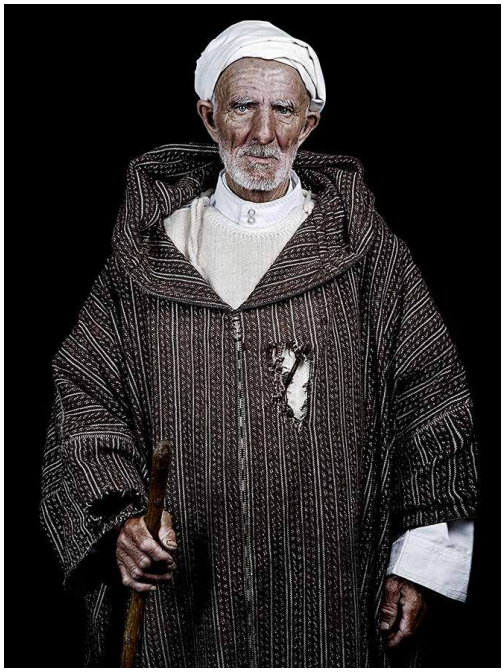
وإذا كانت الصور الناجحة للحروب مثلاً تمنح أصحابها الجوائز والميداليات، فليس لأنها درامية ومؤثّرة في حدّ ذاتها فحسب، بل لا بد من الأخذ في الحسبان معيار تدخل الفوتوغرافي في إنجازها، أي القيمة الجمالية التي يُضْفيها هنا الأخير على اللقطة من حيث الحرفية والإبداعية والرؤية العميقة. إنها الرؤية الخاصة التي تجعل الصحافة حقلاً حيوياً لاستقطاب الفَنّانين الفوتوغرافيين، سعياً وراء تحسين وضعها التنافسي على الدوام. في هذا السياق، وفي إطار ما يمكن نعته بالريبورتاج الفَنّي، نقف عند تجربتيْ كُلٍّ من الفَنّانتيْن الفوتوغرافيّتيْن المغْربيّتيْن ليلى غاندي والراحلة ليلى العلوي اللّتيْن تشتركان في توجُّههما الإنْساني.

الإنسان في علاقته بالمُحيط والمعيش،

> سعياً وراء تحسين وضعها التنافسي، تستقطب الصحافة الفنانين والفوتوغرافيين

يُلخّص مواضيع ريبورتاجات ليلى غاندي التي دأبت على ملاحقة شخوصها عبر شتى أصقاع القارات: فرنسا، إسبانيا، تركيا، كوبا، كوريا الجنوبية، البيرو، إثيوبيا، السنغال، سيبيريا، التيبت، أعالي الهملايا بنيبال، الهند، الصين، راجستان، البحرين، العراق، السعودية، الكويت، لبنان وغيرها. فعبر تجوالاتها في تخوم الجغرافيات، إنما تعمل على تعبئة العين التوّاقة إلى الاكتشاف والمغامرة التي تقودها لاستكناه بُؤر التنوّع المُفْعم بالاختلافات العقائدية والدينية والعرقية والثّقافية، فيما الكائن الإنساني، الريفي والمديني، كما هو في اليومي بين تفاصيل بيئته الحميمة منها والمنفتحة على الفضاءات الخارجية، وكما هو في حالات الكدّ والنشوة والحبور، يبقى ضالة عدستها. وحده الضوء ونقيضه ينحتان





ليلى العلوي

التقاسيم وحروف الوجوه والأجساد في وضعيات الحركة والسكون، بردائها المُتجاوب مع الملامح التي تكشف صفة الانتماء وطبيعته؛ الانتماء الذي يوحّد الشخوص والمشاهد ضمن نزوع أرضي يجمع الكلّ ضمن شمول الكوني. من هذا المنظور الموسوم بالتشابه البشري تصرح ليلى غاندي: «إننا نتشابه أكثر مما نتصوّر أو نعرف، سواء في مشاعرنا أو انفعالاتنا. يجب الحفاظ على اختلافنا وتقاليدنا الخصوصية مع إدراكنا أننا نتشابه».

هذا الولع بالترحال في العالم، لم يمنع غاندي من توجيه رؤيتها نحو ما هو محلّي لتخُصّه بمشروع فوتوغرافي أسْمتْه «ماروك» (مغرب)، فجابت في هذا الأفق من وقرى وشواطئ وصحارى المغرب، في بحث عن صُور حيوات بلدها: الدار البيضاء، مراكش، مرزوكة، الفقيه بنصالح، ورزازات، بنجرير، أرفود، أكدز، طاطا، الصويرة، مولاي بوسلهام، وشفشاون... حيث لكلّ منطقة ألوانها وظلالها وناسها الذين يتشكّلون بتوافق داخل تأطيراتها (Cadrages) البديعة التي تتسع للجزئيات والأشياء، وللفراغات والامتدادات المكانية أيضاً. ففي الداخل (البلد الأصلي) كما في الخارج (البلد المُضيف)، يمسي العمل الفوتوغرافي عند غاندي زواج متعة بين التسجيلية والإبداعية المدفوعة بحدوس النفس والعين، فيما المهارة تيْسيرٌ لفعل القبْض، القبْض على اللحظة وأثرها الذي لا يعكس صور الحياة فحسب، بل يرسم وجوهاً متعدّدة لتعبيرية الحياة. ولَعلّ هذا الولع بالسفر المشفوع بإمكانات الكاميرا، دافعها المنطقي لتعمل على إخراج وتنشيط سلسلتها الوثائقية «سفر مع ليلى غاندي».

وبناءً على مسارها الغني في المجال السمعي البصري، تَمّ توشيح الفوتوغرافية والمنتجة والمخرجة والمنشطة التليفزيونية ليلى غاندي الخريجة من كلية العلوم السياسية بباريس ومن جامعة بورنمو ث بالمملكة المتحدة، بوسام الجمهورية الفرنسية للفنون والآداب من درجة فارس (2014)، كما حازت على جائزة الأدب من الوكالة الأميركية للتعاون الدولي عن كتابها «يوميات من الصين»، وعلى جائزة «أنا ليند» (Anna Lindh) للصحافة المتوسطية.

وانتقالاً إلى الفَنّانة الفوتوغرافية المغربية-الفرنسية الشابة ليلى العلوي (مواليد 1982 بباريس)، فقد رحلت عن سن 34 في 18 يناير 2016، إذ كانت ضحية هجمات واغادوغو (بوركينافاسو) التي حلّت بها في إطار مهمة إنجاز ريبورتاج فوتوغرافي لحساب منظمة العفو الدولية التي جاء في كلمتها: «ليلى شابة استثنائية، أردنا العمل معها بسبب موهبتها وشغفها لمساعدة النساء والفتيات في المجتمعات المُهمّشة ورواية قصصهن. ليلى المرأة القوية، أرادت أن تعطي المرأة حق تقرير مصيرها في عملها الفَنّي، وليس كضحية».

بعد أن أكملت دراستها بجامعة سيتي نيويورك،

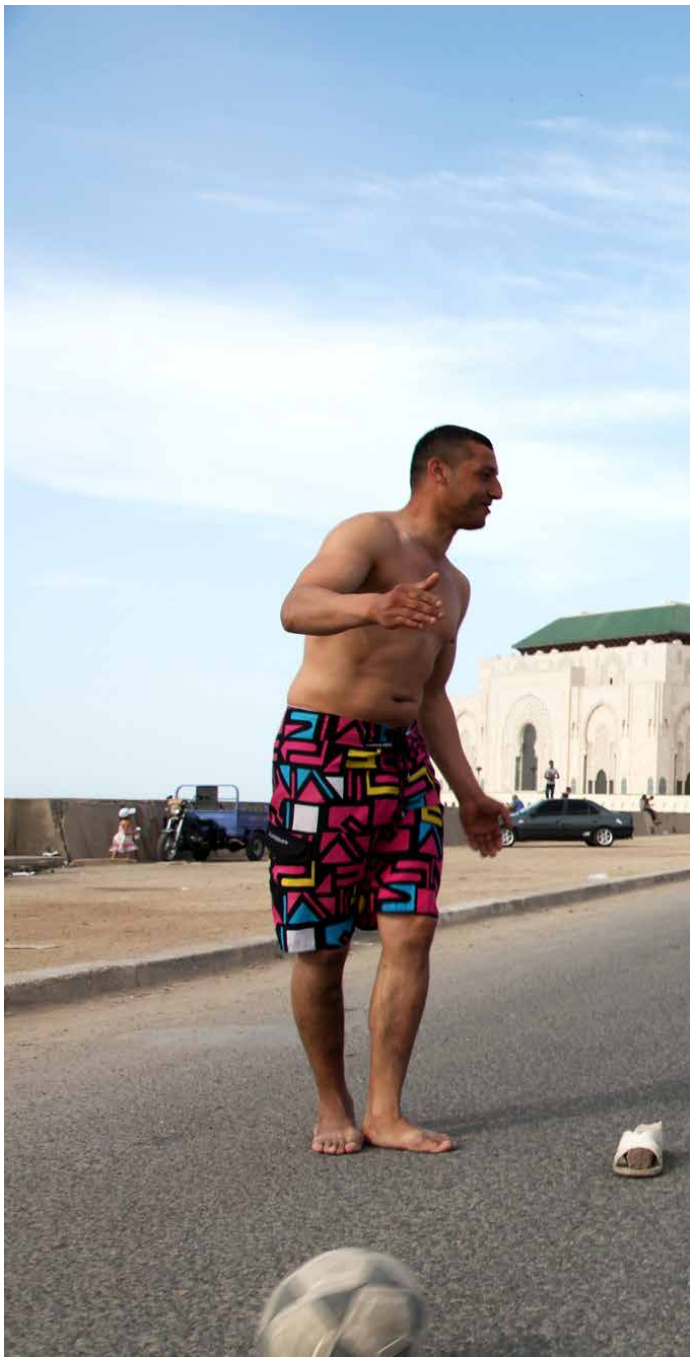
> الولع بالترحال في العالم، لم يمنع غاندي من توجيه رؤيتها نحو ما هو محلّي لتخُصّه بمشروع فوتوغرافي



ليلى غاندي

> نظراً لاهتمامها بمسائل الهويّة والهجرة والاختلاف الثّقافي كانت ليلى العلوي تُضاعف زياراتها للّاجئين

عادت ليلى العلوي لتعيش بين المغرب ولبنان والإمارات العربية المتحدة، وضاعفت من أنشطتها وخاصة ما يتعلّق بالريبورتاجات الفوتوغرافية التي نفّذتْها ضمن اشتغالها مع عدد من المنظمات الدولية، نظراً لاهتمامها بمسائل الهويّة والهجرة والاختلاف الثّقافي. من ثمّة، باتت تُضاعف زياراتها للّاجئين لتجعل من تجمُّعاتهم وأمكنتهم ومُعاناتهم وحواراتهم سجلاً لصُورها ومشاهدها التي تقوم على حساسية ضوئية شفيفة، تحاكي حزن السحنات وإحباطات النظرات المتطلعة والمكسورة في آن (خاصة في صورها المنجزة بالأبيض والأسود). فيما تعتمد التأطيرات الرصينة



التي تدفع بالوجوه لتملأ المستوى الأول Pre-mier plan بقدر ما تفسح ما تبقى من المجال للخلفيات Les fonts التي تمنحنا - كمشاهدين- أجواء الفراغ والقنوط، غير أن التّضادّات Con-trasres الموزونة وإبراز الحياكات Textures (وجوه مُشعّرة وشبه حليقة)، تظلّ باستمرار

داعمة للأسلوب الذي يسعى إلى استكناه الداخل من خلال المظهر، بحيث تنْبني صفات الجمالية عبر ترابط العناصر لتنْبعث تلك «الشّعرية» التي تُضفيها الفَنّانة الفوتوغرافية على شخوصها الساكنة عموماً، إذ كانت «تعرف كيف تكشف عن الواقع خلف المظهر، وكيف تُبرز روعة جسد خلف حجاب الأحكام المُسبقة، وكيف تمنح الحياة للنظر بآلامها ولحظات سحرها» بتعبير الطاهر بنجلون. وفي سياق مساندتها لحقوق المهاجرين واللّاجئين، لم تدخر جهداً في إنجاز فيلم «عبور/ معابر» صوّرت من خلاله المخاطر والأهوال التي يواجهها المهاجرون المغاربة في رحلاتهم إلى أوروبا. كما سبق لي أن عاينْت الفيديو المتعدّد الشاشات حول موضوع «الهجرة»، والذي عرضته ضمن فعاليات الدورة الخامسة لبينالي مراكش (مارس/آذار 2014).

علاوة على ذلك، استطاعت ليلى العلوي تكريس اسمها في حقل الفوتوغرافيا الفَنّية في ظرف وجيز، من خلال معرضها الموسوم بـ«المغاربة»، وهو المشروع الذي اعتمدت فيه على استوديو متنقّل عبر مختلف المناطق المغربية، لإنجاز سلسلة من الصور الشخصية للمغاربة بألبستهم وحليّهم وإكسسواراتهم الأصلية التي دعّمتها بتصوُّرها الإخْراجي الذي يؤكد لديها تمازُج الرؤية الوثائقية والذاتية، لكن بوعي يعمل على تنويب النظرة الغرائبية الموصولة بالآخر، ساعيةً إلى «بناء نظرة مغايرة من الداخل، ولهذا الغرض لجأت الفَنّانة الشابة إلى التسلُّح باستوديو متنقّل، عازفة عن اصطياد الصور أو ملاحقتها، مفضلةً أن تخترق محاذير التصوير التي ما تزال حيّة في المتخيل الشعبي. وهكذا، ومن خلال الوضعية والبورتريه الجسماني الكامل، صارت تلك الشخصيات البسيطة ترفل في عالم من الدهشة»، كما يوضح فريد الزاهي.

يُذكر أن الفَنّانة الفوتوغرافية الراحلة ليلى العلوي التي ترعرعت في مراكش، قدّمت أعمالها في مختلف المحافل الدولية: دار الأوروبي للفوتوغرافيا، معهد العالم العربي، آرت دبي، وفي مختلف قاعات العرض بنيويورك والأرجنتين وسويسرا وإسبانيا وهولندا، فيما نُشرت فوتوغرافياتها بصحيفة نيويورك تايمز وبمجلة فوغ. ومن جهة أخرى، كرّمها مهرجان التصوير الفوتوغرافي في منطقة البحر المتوسط «فوتوميد» في دورته الثالثة بلبنان، بينما خُصّص لها مهرجان الفيلم الدولي حول حقوق الإنسان بجنيف في دورته الثالثة عشرة مؤخراً (بين 4 و13 مارس/آذار 2016).

> لجأت العلوي إلى التسلُّح باستوديو متنقّل، عازفة عن اصطياد الصور أو ملاحقتها، مفضلةً أن تخترق محاذير التصوير التي ما تزال حيّة في المتخيل الشعبي

الواقع وصورته المفزعة

هاشم تايه (العراق)

بعد العام 2003، والأعوام التي أعقبته (أعوام الفوضى العارمة) اتّسعت، أمام كُتّاب الريبورتاج في صحافتنا العراقية التي قُدِّر لها أن تشهد انطلاقة حرّة، فرصُ تناول قضايا عديدة تتعلّق بانهيار الأوضاع العامّة التي اقترنت بانفلات الأمن، وخراب البنى التحتيّة، وتداعي قطاعَي الاقتصاد، والخدمات، وسوء الإدارة الحكوميّة وفسادها. ووجد صحافيّون كُثر، في الريبورتاج، فضاءً ملائماً لمقاربة هذه القضايا من زوايا متعدّدة، وتقليب حقائقها، وعرضها في شكلٍ قائم على الإعارة المتبادلة لحقائق الواقع، بين اللّغة والصّورة، و- لنقُلْ- بين الحقيقة وصورتها المفزعة. وكان طبيعيّاً أن تتفاوت مستويات توظيف الصورة الفوتوغرافية في الريبورتاجات المنجزة، بحسب وعي كُتّابها بأهمّيّة الصورة الموظَّفة، وفاعليّتها، والاستجابة لضرورة تحقيق القدر المطلوب، لا من التجاور البليد بين اللّغة والصورة، بل من التكامل الحيّ بين الاثنين، التكامل الذي تتعاضد فيه الحقيقة المكتوبة وصورتها المرئيّة، على مساحة الريبورتاج، وتتضامنان. وفي عدد لا يستهان به من أعمال صحافيّينا، صار ممكناً رؤية صدمة الواقع عارية، مجسَّدة في صورة، قبل قراءتها في كلمة.

> كنّا نفضّل الذهاب إلى ضواحي المدينة، إلى أقضية القرنة، والسيبة، والشعيبة، وشطّ العرب، حيث المعاناة أشدّ وطأة

فوتوكتابة

في خلال السنوات التي عملتُ فيها محرّراً في صحيفة (المنارة) التي شرعت بالصدور في أغسطس / آب، من العام 2003، في مدينتي البصرة، كتبت، مع عدد من زملائي في الصحيفة، عدداً من الريبورتاجات التي تتناول معاناة مواطنينا من سوء الأوضاع العامّة. كنّا نفضّل الذهاب إلى ضواحي المدينة، إلى أقضية القرنة، والسيبة، والشعيبة، وشطّ العرب، حيث المعاناة أشدّ



إحسان جيزاني

وطأة، وأكثر عُرياً. كانت معنا كاميرا ممتازة، وكنّا نشرع- أوّلاً- بالتجوال، والتقاط الصّور سبيلاً للتعرّف المرئي الأوّليّ، وتكوين الانطباعات، قبل أن نكلّم أحداً في قضية ما. كانت مادّتنا الخام الأكثر أهمّيّة بالنسبة إلينا مجموعات الصوّر التي كنّا نلتقطها بحَميّة، هنا وهناك، وكانت هذه الصور خميرة قصّتنا التي سنكتبها على مكاتبنا في مبنى صحيفتنا. وكنّا نصرّ على إخراج كلّ ريبورتاج في صفحة كاملة من الصحيفة، لكي تتاح لنا فرصة دعم قصصنا، وتقويتها بأكبر عدد من الصور المرافقة. وتطوَّرت تجربتنا في كتابة ريبورتاجاتنا التي غدت تجنح إلى توسيع مساحة الصورة، وتضييق مساحة اللّغة، مع تراكم خبرتنا، وترسّخ قناعتنا بإمكانيّة أن تعوّض الصورة عن كلام كثير، لم يعد قارئ هنا الزمان، المهموم بانشغالات حياته المعقّدة، مستعدّاً لهدر وقته له. ومع الوقت، أضحت ريبورتاجاتنا أقرب إلى ريبورتاجات مرئيّة، تلعب فيها الصورة الموظّفة، بنكاء، دوراً أساسيّاً. كنّا حريصين على وضع صورنا في نظام يتيح لقارئ الصحيفة أن يقرأ قصصنا بعينيْه، وأن يستغني بالصور عن الكلام المرافق.

وكنتُ اخترعت شكلاً من الكتابة أطلقت عليه (فوتوكتابة)، ويبدو لي هنا الشكل أقرب إلى ريبورتاج بَصَريّ شديد الاختزال، إذ كنتُ ألتقط صوراً تمثّل قضايا ذات مساس بمصائر عامّة، وأقوم بنشرها على الصفحة الأخيرة من الصحيفة، بعد تعزيزها بتعليق خاطف.

تجارب

تمثّل تجربة المصوّر الفوتوغرافي العراقيّ (إحسان الجيزاني) المغترب في ألمانيا أنموذجاً لنوع من الريبورتاج المرئي الخالص الذي يكتفي بالصورة في تناوله قضيّة ما. فقد عاد الجيزاني إلى بلده بعد العام 2003، وحمل كاميرته إلى منطقة الأهوار في جنوب العراق، والتقط صوراً لما كانت، في وقت سابق، مسطّحات مائية طبيعيّة، يعيش فيها أقدم سكّان بلدنا على صيد الأسماك وتربية الجاموس، واضطرّوا بعد تجفيفها إلى مغادرتها، ومعاناة أعباء التغرُّب والوجود في ضواحي المدن الكبيرة، إذ قام الجيزاني بتعقّبهم إلى مهاجرهم، وتصوير أوضاعهم المزرية فيها. سنضع صور آثار حياة منتهَكة، التقطها الجيزاني

> تطوَّرت تجربتنا في كتابة ريبورتاجاتنا التي غدت تجنح إلى توسيع مساحة الصورة، وتضييق مساحة اللّغة



هاشم تايه

> الصور وحدها ريبورتاجاً بَصَرياً يُغنينا أحياناً عن الثرثرة اللّغويّة العاطلة

لمن يُعتقد أنهم أخلاف السومريّين، على صفحة في صحيفتنا، لنقرأ بأعيينا قضيّتهم المؤسفة في صور جفاف، وبقايا زوارق صيد قارّة على قفر، أو أرض سبخة، وهياكل عظمية لجواميس نفقت، ثم صور إقامة غير مرغوب فيها في ملاذات تفتقر إلى أبسط متطلّبات الحياة، أو في أراضٍ زراعيّة لمزارعين قرويّين رأوا الكارثة بأمّهات أعينهم بعد اجتياح جواميس أهل الأهوار لمزارعهم وتخريبها. وستكوّن هذه الصور وحدها ريبورتاجاً بَصَرياً يُغنينا عن الثرثرة اللّغويّة العاطلة. كذلك، تكتب صوره المتنوّعة التي التقطها لبساتين النخيل التي دمّرتها الحروب، وهجرها فلّاحوها، ريبورتاجاً بَصَرياً متماسكاً آخر، يمكن عرضه على صفحة في صحيفة.

استطلعت آراء عدد من زملائي في أسلوبهم في استثمار الصورة داخل مساحة الريبورتاجات التي ينجزونها، وبسبب ضيق المساحة هنا، سأكتفي بإجابات اثنين منهم عن أسئلتي المستطلعة الآتية:

- ما الأسس والمعايير التي تستند إليها في استخدام الصورة الفوتوغرافية في أيّ تحقيق تنجزه؟ هل تقوم أنت بالتقاط صور تحقيقاتك، أم تستعين بمصوّر؟

- كيف توجّه هنا المصور؟

- ما أهمّيّة الصورة الفوتوغرافية في أيّ ريبورتاج صحافي؟

- هل تولي الجانب الجمالي للصورة التي تستخدمها أهمّيّة ما؟

يقول وحيد غانم (محرّر في موقع «نقاش» الإخباري، وعمل- سابقاً- مراسلاً لصحيفة العالم العراقية):

«بشكل عامّ، هناك معايير الدقّة والجودة: وضوح الصورة، واستخدام الكاميرا أو الهاتف النقّال، وأن تكون الصورة متمّمة، أو موضّحة، لمضمون التحقيق الصحافي.

غالباً ما استخدمت كاميرتي في اللقاءات التي أجريتها أو الأماكن التي غطّيتها، وبالطبع، كانت لي لقاءات، ضمن الورش الصحافية، بمختصّين في مجال التصوير، أفادتني، و- أيضاً- من خلال الممارسة.

أنا الآن محرّر المنطقة الجنوبية لموقع (نقاش)





إحسان جيزاني





هاشم تايه

ولديّ خمسة مراسلين يرفقون قصصهم الصحافية بصور للموضوع، والحقيقة، المسألة مضنية في اختيار الصور المناسبة، فغالباً ما تكون الصور غير واضحة أو تنقصها الاحترافية، وكلّما دُعِمت المادّة بصور جيّدة كان ذلك أفضل، فالصورة تكشف عن الكثير، وتعزّز مصداقية القصّة، كما أنها تؤرشف للحالات وللظروف: الإنسانية، والاجتماعية.

وقد نضطرّ، في بعض الأحيان، لاستخدام صور سابقة، على ألا تكون منشورة سابقاً.

بالطبع، كلّما كانت جمالية الصورة عالية كان ذلك أفضل، على أن معيار (الجمالية) ليس مطروحاً ضمن اشتراطات الموقع، إذ تسبقه الجودة والوضوح ومواءمة الصورة للموضوع. أحياناً، تأتي الصورة بمستوى من الجمالية، وأخرى تكون تقليدية، وفي كلتا الحالتين هي مقبولة، خاصّة أن بعض الصور تُنجَز بسرعة كما في اللقاءات بشخصيات، أو عند توثيق حدث طارئ، ولا يتسنّى الاهتمام بجوانبها الجمالية»..

أما محمد سهيل أحمد (يعمل حالياً محرّراً في صحيفة الأخبار، وسبق له العمل في صحيفة المنارة) فيرى أن: الصورة هي العمود الفقري لأية مادّة استطلاعية. ومن واقع تجربته الشخصية، يشترط ما يأتي: أن تكون الصورة ذات صلة وثقى بمادّة التحقيق، وأن تتمتّع بقدر عالٍ من وضوح التفاصيل، وأن لا يؤثّر موقعها في انسيابيّة أعمدة المادّة، وهي مهمّة المصمّم، بطبيعة الحال، كما يجب أن تكون الصورة ملتقَطة بطريقة التبئير «Focus»، على ما له صلة بالمادّة التحقيقية، بحيث لا يكون الشخص أو العمود الذي تمّ تصويره على أحد جانبي الصورة، في الوقت الذي ينبغي فيه أن يتوسّطها. وفي حال وجود اكثر من صورة للمادّة ينبغي الاهتمام بتوزيعها فنّيّاً.

يحبّذ محمد سهيل أن يلتقط صور التحقيق بنفسه، وفي حال استعانته بمصوّر رديف، ينكّره ببعض المتطلّبات العامّة، مثل وضوح الصورة، بالدرجة التي لا تخنل المصمّم، و- أحياناً- يطلب منه التركيز على زاوية معيّنة من زوايا الموضوع الذي يشتغل عليه، ولكي يضمن الحصول على المطلوب يحرص على أن يوفّر له أكثر من صورة للزاوية نفسها أو للموقع نفسه، كي يتاح له فرصة اختيار الأنسب من بينها.

وتشكّل الصورة الفوتوغرافية واحداً من أضلاع مثلّث المادّة التحقيقية: التايتل «Title»، والمتن «Text»، والصورة «Photo» أو «Picture»، وفي الأغلب يكون هنا المثلّث متساوي الأضلاع، أي أن هذه الأضلاع تتحكّم في الجوانب العلائقية للموضوع. ولكن، يحدث- أحياناً- أن تتراجع أهمّيّة أحد هذه العناصر لحساب عنصر آخر.

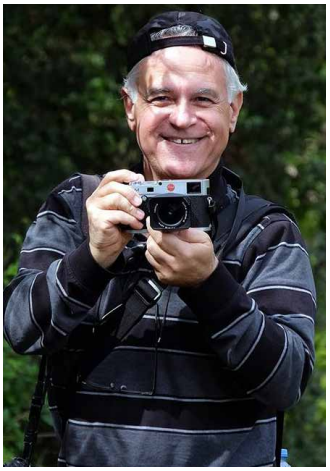
> بعض الصور تُنجَز بسرعة كما في اللقاءات بشخصيات، أو عند توثيق حدث طارئ، ولا يتسنّى الاهتمام بجوانبها الجمالية



علي علوش



حسين بيضون



جمال السعيدي

بعيداً عن الخبر الآني

نديم جرجوره- (لبنان)

ينقسم الكلام على الصورة الفوتوغرافية ودورها في الصحافة المكتوبة، اللبنانية والعربية، إلى جانبين أساسيين، يلتقي كثيرون على اعتبارهما من الأسس المرافقة للمسار التاريخي للصحافة: الأول متعلّق بالحيّز المهنيّ المخصّص بها، والثاني مرتبطٌ بقدرتها على ابتكار جمالياتٍ بصرية، تعكس جوانب من الحياة الإنسانية العامّة، عبر «قصص» تتحوّل، في المفهوم المهنيّ ـ الجمالي، إلى «ريبورتاج مُصوَّر».

«الريبورتاج المُصوَّر هو نتاج حاجةٍ إلى شرح وضع اجتماعي وسياسي أساساً، بالاعتماد على الصورة فقط»، يقول جمال السعيدي، النقيب السابق لـ«نقابة المصوّرين الصحافيين اللبنانيين» ومدير قسم التصوير في وكالة الأنباء البريطانية (رويترز) حالياً. يُضيف أن «التحقيق / الريبورتاج المُصوَّر هو، أصلاً، فكرة تُترجَم عبر صُوَرٍ عديدة مترابطة بين بعضها البعض، ومتعلّقةٍ كلّها بموضوعٍ واحد، يتناول المُصوِّر فيه وضعاً معيّناً». علي علوش، مدير قسم التصوير في الجريدة الإلكترونية (المدن)، يُقارن بين الصحافة المكتوبة وزميلتها الإلكترونية بالقول إن «الهمّ الأساسي للمُصوِّر في الصحيفة المطبوعة كامنٌ في ضرورة اختيار صورة أساسية للصفحة الأولى مثلاً. اليوم، باتت الصحف كلّها «صفحة أولى»، ما يستدعي جهداً إضافياً للحصول على أفضل الصُوَر». هنا يعني، أيضاً، أن التحقيق المُصوَّر يُعيد تأكيد حضوره المهني والفَنّي والجمالي، لأن

> الهمّ الأساسي للمُصوِّر في الصحيفة المطبوعة كامنٌ في اختيار صورة أساسية للصفحة الأولى



علي علوش

«المطلوب حالياً كامنٌ في تحقيق ريبورتاجات مُصوَّرة تتضمّن، على الأقلّ، 10 صُوَر ذات جودة فنّية عالية، وعمق جمالي وإنساني أكبر».

من جهته، يرى (حسين بيضون)، أحد مُصوّري صحيفة «العربي الجديد» الورقية والإلكترونية، أن لا وجود للريبورتاج المُصوَّر حالياً في الصحافة اللبنانية والعربية، إلّا نادراً. يحيل هنا إلى نظرة المؤسّسات الصحافية إلى التصوير الصحافي، وليس إلى المُصوّرين أنفسهم، مؤكّداً أن بعض هؤلاء «مهنيّون ومحترفون، ومستعدون لالتقاط أفضل الصُوَر أثناء متابعتهم موضوعاً واحداً». يتوقّف عند مَثَل تشهده بيروت أثناء مرحلة التظاهرات الشعبية المطلبية، إذ يشير إلى أن مُصوّرين عديدين يُجرون ريبورتاجات مُصوَّرة انطلاقاً من وضع عام كهنا، بعيداً عن «الصورة الخبرية»، المطلوبة صحافياً أيضاً.

المواضيع كثيرة، وهي كلّها قابلة لأن تكون مواد أساسية للريبورتاج المُصوَّر. هنا ما يؤكّده مُصوّرون صحافيون عديدون. جمال السعيدي يؤكّد هنا، مضيفاً أن المشكلة كامنةٌ في أن أحداً لا ينتبه إليها: «إنها مواضيع إنسانية ومعيشية صالحة لابتكار أفكار خاصّة بريبورتاجات مُصوَّرة». بعض هؤلاء يُحدّدها بعناوين عامة: العاملات الأجنبيات في يومياتهنّ خارج دوام العمل مثلاً، والأمهات اللبنانيات العاجزات عن منح أولادهنّ الجنسية اللبنانية لأسباب قانونية، وتفاصيل مختلفة من الحياة اليومية اللبنانية في ظِلّ الانهيار الاقتصادي ـ الاجتماعي.. إلخ. يؤكّد حسين بيضون أن عملاً كهنا محتاجٌ إلى «ميزانيات ووقت، كي يتمّ إجراء ريبورتاج مُصوَّر بمستوى مهني واحترافي وجمالي لائق». زميله علي علوش يتنكّر ماضي الصحافة المكتوبة، بقوله إن المُصوّر الصحافي يُطلَب منه تصوير سوق تجارية في إحدى المدن اللبنانية مثلاً، علماً بأن التحقيق المكتوب يحتلّ مساحة كبيرة على حساب الصُوَر، التي يتم اختيار واحدة او اثنتين منها فقط، لإرفاقها بالتحقيق المكتوب:

> حسين بيضون: لا وجود للريبورتاج المُصوَّر حالياً في الصحافة اللبنانية والعربية، إلّا نادراً



جمال السعيدي

«لم يكنْ ممكناً التوغّل في تفاصيل السوق التجارية هنه. مع نشوء الـ«ستوري بورد»، وطبيعة عمل الصحف والمواقع الإلكترونية، يتبدّل المشهد العام. أثناء تجوّله في السوق، يلتقط المُصوِّر كمّاً من الصُور الموزّعة على أكثر من مادة صحافية: النجّار والحلّاق وبائع الحلوى، زائرو السوق للتبضّع أو للفرجة، حالات الفقر مثلاً، أو المطاعم والمقاهي المنتشرة فيها.. إلخ». يُضيف: «الآن، هناك مساحة أوسع وقدرة أكبر على التصرّف المهنيّ، المعطوف على جماليات الصورة وفَنّيتها، ما يتيح للمُصوِّر إجراء ريبورتاجات مُصوَّرة، ذات قيم فَنّية وإنسانية وجمالية عالية».

التشديد على القيمة التقنية والفَنّية للصورة الصحافية أمرٌ مشترك بين غالبية المُصوِّرين الصحافيين، المتوافقين ـ ضمنياً على الأقلّ ـ على مسألة التطوّر التقني، الذي يُتيح لهم إمكانية التحرّر من «الروتين القاتل» للمهنة: «الدوام والروتين يؤدّيان إلى نوع من كساد إنتاجيّ متعلّق بالصورة الفوتوغرافية القادرة على التحوّل إلى ما هو أبعد من مجرّد حالة خبرية آنية»، يقول جمال السعيدي. مع هنا، يرى مصوّرون عيدون أن الجودة والجمالية «أساسيتان» في الاشتغال المهنيّ. يُضيف السعيدي أن الموضوع يعتمد على ثنائية التقنية والابتكار: «إلى أي مدى يُبدع المُصوِّر في إيجاد موضوع، وفي تصويره؟ الـ«إنترنت» وشبكات التواصل الاجتماعي «عاملٌ» مُساعدٌ على منافسة مهنية وجمالية وفَنّية بين المُصوِّرين، لأن التقنية هذه متاحة لأعداد كبيرة من المتلقّين المحتاجين إلى مزيدٍ من الصُوَر الملتقطة بجماليات واضحة ومؤثّرة».

«شبكات التواصل الاجتماعي تُصبح اليوم «المكان» الأساسي والأهمّ لرواج الصُوَر، أكثر بكثير مما تتيحه الصحف المطبوعة»، يقول حسين بيضون. الصحف اليومية المطبوعة لا تهتم بالصورة الفوتوغرافية، إلّا لغرضٍ خبريّ بحت. يتوقّف بيضون عند تجربتين صحافيتين (لبنانية ـ عربية)، بخصوص علاقة الصحافة المكتوبة المطبوعة بالصورة الفوتوغرافية: «الأخبار»

> الدوام والروتين يؤدّيان إلى نوع من كساد إنتاجيّ متعلّق بالصورة الفوتوغرافية القادرة على التحوّل إلى ما هو أبعد من مجرّد حالة خبرية آنية



حسين بيضون

اللبنانية و«العربي الجديد» العربية، مشيراً إلى أنهما يوليان أهمية قصوى للصورة في الصفحة الأولى، المحمَّلة بُعداً جمالياً فَنّياً إنسانياً في آنٍ واحد؛ في حين أن قارئ «العربي الجديد» ينتبه إلى وجود «ريبورتاجات مُصوَّرة» داخلها بين حين وآخر، ومعظمها يبتعد عن السياسيّ المباشر، إلى ما هو أغنى وأهمّ: البُعد الإنساني.

يوازن جمال السعيدي بين مسألتين اثنتين في مسألة نموّ ظاهرة الريبورتاج المُصوّر وانتشاره: حاجة القارئ إلى «المختلف» في متابعة أحوال العالم وأخبار ناسه، والدور التحريضي المطلوب من مديري أقسام التصوير، الذي يؤدّي بالمُصوّر إلى البحث الدؤوب عن مواضيع جديدة ومبتكرة، وعن أساليب جديدة ومبتكرة في معالجتها البصرية. يتوافق تصوُّر علي علوش مع هنا، خصوصاً عندما يربط بين الانتشار الواسع للهواتف النكية وآلات التصوير الفوتوغرافي المتطوّرة، وتحوّل أيّ كان إلى مُصوِّر، أو إلى متلقٍّ قادر على إبداء رأيه بالصُوَر المنشورة أمامه. يقول السعيدي: «أنا أساعد على إيجاد فكرة تصلح لموضوع تحقيق مُصوَّر، وعلى المُصوِّر نفسه أن يجتهد في تحقيقها. يجب أن يكون هناك تناغمٌ بين رئيس قسم التصوير والعاملين معه. على هؤلاء أن يكونوا مبدعين وخلّاقين، وأن يبحثوا هم أيضاً عن الأفكار الجديدة». علي علوش يؤكّد تشجيعه على اختبار هنا النوع من العمل الصحافي، وعلى إلحاحه في المطالبة بأفضل ما يُمكن، كصُوَر صالحة لريبورتاج مُصوَّر بجودة عالية، وتقنيات تفيد عين المُصوِّر في كيفية التقاطه الأفضل والأجمل والأهمّ في أي مسألة.

الصورة الصحافية المميّزة، التي يلتقطها مُصوِّرون صحافيون، لا تزال مطلوبة وضرورية، كما يؤكّد بعض هؤلاء، الذين يرون أن الصورة هنه، كمادة قائمة بحدّ ناتها، أو كجزءٍ أساسيّ من ريبورتاج مُصوَّر، هي التي تصنع الفرق في العالم الإلكتروني والصحافة المطبوعة على حدٍّ سواء.

> قارئ «العربي الجديد» ينتبه إلى وجود «ريبورتاجات مُصوَّرة» داخلها بين حين وآخر، ومعظمها يبتعد عن السياسيّ المباشر



في خِضمّ الحِراك الاحتجاجي ضدّ النظام التونسي السّابق ذي النّيكتاتوريّة المفرطة، برزت تجارب فَنّية في مجال الصّورة الفوتوغرافية التّوثيقيّة، ذات الطّبيعة الريبورتاجيّة المختلفة عن الصّور المعتادة التي دأب جمهور الفنون التّشكيليّة على التّعاطي معها. وهي صور لحظويّة البعد والممارسة، عكست قدرة ملتقطيها على صياغة الفَنّ انطلاقاً من الحدث.

ريبورتاجات «ثورة الياسمين»

فاتح بن عامر - (تونس)

في هذا السياق؛ كان الحدث الأبرز هو المعرض الّذي أنجزه اثنا عشر مصوّراً فوتوغرافياً تونسياً بفضاء معهد العالم العربي بباريس في شهر مايو/أيار 2011 تحت عنوان «ديقاج» (Dégage)، وقد ضمّ المعرض مئتي صورة فوتوغرافيّة التقطت في الجنوب التّونسي بمدينة سيدي بوزيد مع اندلاع شرارة ثورة الياسمين في 17 ديسمبر/كانون الأول 2010.

أكرم بلعيد، أمين بوصفّارة، سيف شعبان، هيثم الشّابي، رانية النّرعي، ياسين الحموني، زينب الهنشري، حنان السّعيدي، أديب صمّود، سليم التّليلي وريم التّليلي، هم شباب بادروا بهذا المعرض الّذي وثّق للثّورة التّونسيّة، وانخرطوا في تأمين لحظات الخوف والتّوجّس والفرح والانتظار والدّهشة والشّجاعة والحرّيّة والثّورة والاندفاع وغيرها من الأحاسيس التي عمّت الشّارع التّونسي بكلّ فئاته.

نقلت هذه الصّور نماذج بشريّة ملتحفة بالهويّة الوطنيّة ممثلة أساساً في العلم الوطني راية وخيمة للجميع، لا فرق بين شيخ أو صبيّ أو بين رجل وامرأة غنيّا أو فقيراً، موظّفاً أو عاملاً، مدنيّاً أو عسكريّاً... صور انتفت فيها الهويّات وارتفعت فيها الرّاية الوطنيّة كلّما اقتربت من الشّخوص كانت تعبيريّتها متقاسمة بين المصوّر الّذي ثبت إصبعه على زرّ الالتقاط وبين الشّخص الماثل في لحظة تاريخية.

لم تكنْ صوراً بانورامية تقدّم الجمهور مجتمعاً، أو لقطات مقتنصة لتحرّكات وتعبيرات الأفراد في التحامهم واندفاعهم. كان اختيار المجازفة في الحصول عليها من أجل ريبورتاجات تلقائية وصادقة وربّما لم يكن بخلد مصوّريها أنّهم سيصبحون شاهدين على التّاريخ وموثّقين لتفاصيله الحاسمة.

ولعلّ غياب الهدف الاحترافي في طبيعة الريبورتاجات التي قدّمتها وسائل الإعلام في النّاخل والخارج قد أمّن لهذه الفئة من المصوّرين

> صور الثورة كانت تعبيريّتها متقاسمة بين المصوّر الّذي ثبت إصبعه على زرّ الالتقاط وبين الشّخص الماثل في لحظة تاريخية



أمين بوصفّارة

صدقيّة تعاملهم مع اللّحظة التّاريخيّة وانخراطهم في كتابة التّاريخ بنفس لا خداع فيه ولا مخاتلة. والأهمّ في ذلك هو نأي هذه الصّور عن التّوظيف الأيديولوجي كما يمكن أن يقع في بعض وسائل الإعلام سواء عن قصد أو بدونه.

تأسّست تجارب عديد المصوّرين إبان ثورة 14 يناير، على البعد العفوي في التعامل مع الحدث، غير أنّ هذه العفويّة التي ألغت المنطلقات النّظريّة في فنّ الفوتوغرافيا، كانت حافزاً لفنّانين مثل هيثم الشّابي وأمين بوصفّارة وريم التميمي ووسيم غزلان وغيرهم، كي يكونوا في طليعة شباب الفوتوغرافيا المعاصرة بتونس. هي فوتوغرافيا تخطّت أبعادها التّجريبيّة إلى أفق قراءة المجتمع وأحواله دون قيد أو شرط. قراءة للأوضاع الاجتماعية دون مكياج أو تملّق أو خوف... لقد تمكّنت صور هؤلاء من الالتحام بقضايا الشعب وبنبض الشّارع فحوّلته من الرّفض والتّغييب إلى ردّ الاعتبار، وتجاوزت معطيات الصّورة الباحثة عن جماليّة تأمّليّة تستمدّ معطياتها من الأبعاد الحداثيّة إلى صورة تغوص في عمق الواقع دون أن تحرّفه. وهنا ما مضى فيه حميد النّين بوعلي ووسيم الغزلاني وعبد الباسط التّواتي وآخرون ممّن وجدوا في الشّارع نكهة الحياة المنسيّة والمنتفضة من أجل الإنسان الجديد.

تراكمت الصّور تباعاً لتنقل الشّارع مملوءاً بالحركة، وتخطيطات الغرافيتي تملأ الجدران وتملي على العدسات أوامر الالتقاط. لكأنّ هذه التخطيطات الغرافيتية خلفيّة شاهدة على كائن حيّ هو الآخر ينوب عن الغائبين ويلمّ شتاتهم في الصّور. والآن وقد عادت بياضات الجدران إلى سابق عهدها فلم يبقَ من هذه التخطيطات غير الصّورة التي كانت ريبورتاجاً أو تسجيلاً فاستحالت إلى ذكرى وذاكرة لتاريخ شعبي لا يحتويه التّاريخ الرّسمي.

> تأسّست تجارب عديد المصوّرين إبّان ثورة 14 يناير، على البعد العفوي في التعامل مع الحدث



سلوى رشاد



رنا شعث



حسام الحملاوي

مواجهة ثقافة المتن أن تحكي بصريّاً في مصر

محمد عبد الرحيم (مصر)

في الريبورتاجات والتحقيقات الصحافية والتي تطوّرت تقنياتها وأساليبها في السنوات الأخيرة، نجد أن الخبرة البصرية للمُتلقي ارتقت وأصبحت ثقافة هذا العصر هي ثقافة الصورة، فعبر الفضائيات والتقدّم التكنولوجي من وسائل التواصل الاجتماعي من ناحية، وتقنيات وسهولة التصوير من ناحية أخرى، أصبح المُتلقي بدوره يُنتج نصوصاً مُصوّرة. فلم تعدّ الصورة- وقد انتهى عصر الفيلم الخام- مقتصرة على فئة بعينها، وأصبحت الحِرفية والتجريب هما ما يميّز ما بين مُصوّر وآخر، فاللّغة أصبحت مُشتركة، واللحظات صارت أكثر حظاً في خلق وجودها، فانتقلت الصحافة بدورها إلى عصر الصحافة المرئية.

> كل تجربة حقّقت نجاحاً لافتاً من حيث الوعي بالموضوعات، وكذلك من حيث خلق حالة جمالية مغايرة تجعل الصورة الفوتوغرافية، نصاً قائماً بذاته

نقدم هنا قراءة سريعة في أعمال ثلاثة من المصوّرين المصريين، وهم: سلوى رشاد، رنا شعث وحسام حملاوي. فكل تجربة حقّقت نجاحاً لافتاً من حيث الوعي بالموضوعات، وكذلك من حيث خلق حالة جمالية مغايرة تجعل الصورة الفوتوغرافية، نصاً قائماً بذاته، يوحي أكثر مما يشرح، ويخلق حالة من التواصل يكون فيه المتلقي مُشاركاً ومتورّطاً في الفعل الفني، دون الاقتصار على حالة التلقي السلبي، كما في حال الصحافة التقليدية أو الموجّهة.

اختار الفوتوغرافيون المصريون الوقوف ضد ثقافة المتن، وضد الأصوات الرسمية، فانحازوا إلى الهامش، وسواء كانت البداية بالفوتوغرافيا، كما عند شعث ورشاد، أو من خلال التدوين، كما في حالة حسام حملاوي، فقد كان الهامشي دوماً هو ما يشغلهم، لا فارق بين عتبة متهالكة لمنزل متآكلة جدرانه، أو عِدّة أكواب من الشاي فرغ منها أصحابها للتو، وصولاً إلى توثيق لحظات







سلوى رشاد

ثورة الخامس والعشرين من يناير، وقبلها العديد من الاحتجاجات والتظاهرات، هنا الصوت الواهن والعميق في الوقت نفسه للأماكن والناس هو ما خلق حالة التفرّد لهؤلاء الفنّانين، ومن هنا أصبحت الصورة مُكتفية بذاتها، وأصبحت تمتلك حياتها الخاصة، بعيداً عن كلمات أو موضوعات شارحة أو حتى تعليقات مُصاحبة، تخلّقت الصورة/النَص، وأصبحت تسرد حكايتها والعديد من الحكايات الأخرى، التي تتعدّى الإطار/الكادر، تاركة للمُتلقي أن يُشارك في الحكاية ويُكمل فراغاتها حسب مُخيلته، وهذه أهم سمة من سمات الحكايات المصوّرة.

القبض على اللحظة الهاربة أو المُستحيلة هو ما تفعله الفوتوغرافيا، وما بين المكان والزمان يتم إنتاج المعنى، ومن ثمّ خلق الدلالة، ولا يتحقّق ذلك إلّا عبر أنسنة الموضوعات التي تلتقطها الكاميرا، هذه الآلة الباردة التي تخلق- وفق إحساسات صاحبها- عالماً تتحوّل مفرداته إلى شحنة فنّيّة يتم نقلها إلى المُتلقي وجعله يتفاعل معها، هنا يكمن فعل الأنسنة، تحويل الأشياء إلى الحِس الإنساني، وخلق جماليات تليق بهذا الحِس. لا نعني الرهافة، بل قد تكون القسوة في اللقطة هي الفعل الجمالي الوحيد، بداية من شروخ البنايات وحتى طلقات الرصاص في مظاهرة عابرة.

هنا تبدو شخصية الفوتوغرافي، ومن الممكن استكشاف طريقته وأسلوبه البصري، فاللقطة هي رؤيته الخالصة للموضوع محلّ التصوير، بداية من الزاوية التي يختارها، وتحديد حجم اللقطة، وخلق التوازن داخل الكادر من نِسب الكتل والفراغات. هنا ينتفي الحياد تماماً، وكل فوتوغرافي يدّعي حيادية عدسته هو مخادع كبير، فلا حياد في الفنّ. وفي تجربة الفنّانين السابق ذكرهم نجد بسهولة القصد المُعلن وراء كل لقطة، لذا فهي توحي بالكثير من الصدق الفَنّي، فتصبح كافية بذاتها للتدليل على مقصدها.

أماكن سلوى

الفنّانة سلوى رشاد من خلال أعمالها المُتمثلة بالأساس في مجلّة «أمكنة»، التي أصدرتها مع الشاعر علاء خالد، هذه التجربة غير المسبوقة في الدوريات العربيّة الفنّيّة

> اختار الفوتوغرافيون المصريون الوقوف ضد ثقافة المتن، وضد الأصوات الرسمية، فانحازوا إلى الهامش







رندا شعث

صدر عددها الأول في العام 1999 والأخير حتى الآن في العام 2014 وهي توثيق بصري للعديد من الموضوعات والحكايات الاجتماعية والثّقافيّة. تبدو رشاد هنا كمترصدة للمكان وخالقة رؤية أخرى تدعو إلى إعادة التفكير والنظر إلى ما التقطته عدستها، حواري وأزقة الأسكندرية، وجوه السكان وملامحهم في لحظة تفكير أو نقاش صاخب، أماكن ضربها الزمن، وبيئات أخرى كالصحراء والسواحل، كل ذلك في خلق علاقة دائمة ما بين البيئة وشخوصها في تناغم وتآلف تام. هنا تحكي اللقطة عن هؤلاء وحيواتهم، فلا تفسير لنص حتى لو جاءت بمصاحبة أحد النصوص، بل تصبح نصاً يحكي بناته حكايات لا تحصى.

تفاصيل رندا

يبدو أسلوب الفنّانة رندا شعث وولعها بالأبيض والأسود، واللعب من خلال تقنية النور والظِلّ هو الاحتفاء بالتفاصيل، وشحن هذه التفاصيل بأقصى طاقة مُمكنة، بحيث تصبح اللقطات كحكاية طويلة لفيلم صامت. تعتمد شعث على مصادر إضاءة طبيعية، فيصبح التكوين البصري أكثر ثراءً وعمقاً. كذلك وضع الأشياء بطريقة تخلق إيقاعها من خلال تكرار الخطوط مقدّمة الكادر وخلفيته ليتخلّق قدر أكبر من عمق المجال، ومحاولة تجسيد البعد الثالث في اللقطة. فالتكرار هنا إما من خلال تكرار العنصر الذي يتم تصويره، أو خلق عمق من خلال ظِلّ الجسم المُصوّر، أو زاوية التصوير نفسها، وهي لعبة تتقنها جيداً. وقد تبدو اللقطة قائمة بناتها كحكاية مُكتملة، أو من خلال عِدّة لقطات تُشكّل مراحل تطوّر الحكاية، فتصبح الحكايات متماسة مع حياة أصحابها، معيشتهم وتصرفاتهم، هواياتهم وصخبهم، وحتى شجارهم، نلمحه عبر هذه التفاصيل، التي في العادة تكون مُهمَلة لعين المُتلقي لكثرة اعتيادها. بينما في لقطات عامة تجسّد شعث حالة الشخصيات من خلال علاقتها بالمكان، كعُرس مقام فوق سطح أحد المنازل، والطقوس الشعبية التي تلازمه، أو لقطة لمحطة مصر، أخرى لطابور من السيارات المتوقّفة بفعل الأمن، حتى تمرّ المظاهرة في ميدان التحرير. هنا من الممكن أن نعكس الآية، ونكتب مقالاً أو موضوعاً من خلال هذه الصورة أو تلك!

> أسلوب رندا شعث وولعها بالأبيض والأسود، واللعب من خلال تقنية النور والظِلّ هو الاحتفاء بالتفاصيل، وشحن هذه التفاصيل



حسام الحملاوي

غضب الحملاوي

السمة الغالبة على أعمال الفنّان حسام الحملاوي هي التوثيق للحالة الثورية التي عاشها ولم يزل يعيشها الشعب المصري، الأمر يسبق ثورة يناير بكثير، بداية من احتجاجات عمال المصانع وحتى قيام الثورة وتبعاتها. الغضب هو العنوان الرئيسي لهذه اللقطات، ومن هنا تأتي جمالياتها، خاصّة وقد انتقل صاحبها من التدوين إلى الفوتوغرافيا، وبذلك حمّل اللقطة بالعديد من التفاصيل الدالة والمشحونة بفيض يجاوز الكلمات بكثير. والمفارقة أن حالة الصخب هذه لا تستدعي حشوداً أو وجوهاً مُتشنجة، بل تكاد تكون لقطات أُخذت في حالة من الهدوء، ويحاول الحملاوي الحفاظ على الجماليات إلى حَدٍّ كبير، كيد تمسك بفارغ إحدى الطلقات، وبين إصبعي صاحبها سيجارة مُشتعلة، أو ظهر عار لشاب وقد أصابته عِدّة طلقات، وأخيراً طفلةً جالسة فوق دبابة وتحمل لافتة مكتوباً عليها «مصر حُرّة». تتنوّع أعمال الحملاوي ما بين الأبيض والأسود، واللقطات الملوّنة، ومن ثَمّ على المُتلقي أن يستكشف جماليات هذه اللقطات وفق الحالة التي أراد صاحبها أن تكون عليها، فينما الزخم اللوني تستبعده رنا شعث من معظم لقطاتها، تتباين الجماليات هنا في حالة حسام الحملاوي، والشيء نفسه نجده في لقطات الفنّانة سلوى رشاد، هنا التباين الجمالي الدال في اختيارها ما بين الفوتوغرافيا الملوّنة، أو نقل الحالة مقتصرة على تقنية الأبيض والأسود.

> حالة الصخب لا تستدعي حشوداً أو وجوهاً مُتشنجة، بل تكاد تكون لقطات أُخذت في حالة من الهدوء

حرب الصورة تخلخل الرواية الإسرائيلية



عايش هارون

مهند عبد الحميد (فلسطين)

الصورة غير قابلة للتأويل كما في فنون التشكيل، ولا تستطيع قول نصف الحقيقة كما في الكلمات، الصورة تقدّم الأشياء كما هي، تماماً كما قدّمت صورة الجندي الإسرائيلي وهو يقتل الشاب الفلسطيني عبد الفتاح الشريف بدم بارد. والتفاوت يأتي من زوايا نظر التقاط الصورة للمشهد الواحد، ومن قدرة المصوّر على فتح عدسة الكاميرا في اللحظة الملائمة من مسافة قريبة أو بعيدة، وصولاً إلى تقديم صورة بمستوى فَنّي وجمالي إبداعي، أو بمستوى غير ذلك. البصريات بأصنافها المختلفة تحوّلت إلى ثقافة ولغة عالمية، وبفعل التطوّر التقني تُستخدم الصورة كأهم مؤثر في الصراع المتواصل بين الشعب الفلسطيني من جهة ودولة الاحتلال الإسرائيلي من الجهة الأخرى. وقد ساهم الكمّ الهائل من الصور التي التقطها مصوّرون فلسطينيون، وكمّ الصور التي تقدّمها المؤسّسة الإسرائيلية، في خلق حالة من الاستقطاب العالمي لمصلحة قطبي الصراع. كلّ يوم يدخل مصوّرون فلسطينيون عاديون وحداثيون في حرب الصورة، وقد نجح بعضهم في خلخلة الرواية الإسرائيلية المصوّرة لدى الرأي العام العالمي، وفي تغيير صورتها من إسرائيل الديموقراطية، إلى متهمة بارتكاب جرائم حرب. في ما يلي كوكبة من المصوّرين والمصوّرات:

"الصورة غير قابلة للتأويل كما في فنون التشكيل، ولا تستطيع قول نصف الحقيقة كما في الكلمات"

بهاء نصر
جماليات المقاومة..

تمّ التقاط هذه الصورة بعدسة الفوتوغرافي الفلسطيني بهاء نصر يوم 11 أكتوبر/تشرين الأول 2015 في البلوع- مدينة البيرة أثناء الهبّة الشبابية ضد الاحتلال الإسرائيلي، التقطت هذه الصورة من قلب المواجهة، مقدّمة رسالة حول عنفوان وقوة وشجاعة الشباب المتمرّد على الاحتلال، المالك لزمام المبادرة. شاب دخل ميدان المواجهة، وهو يستقوي بالنيران والدخان ويقذف الجنود حجراً بمقلاعه البدائي، هنا تقدّم الصورة جماليات المقاومة، وكأنها تدعو الشبان والشابات للالتحاق بالهبّة. المصوّر بهاء نصر يتوحّد بالمقاومة مع الشبان والشابات المتواجدين في ساحة المواجهة من خلال عدسة الكاميرا، ولأنه كذلك فقد أُصيب في قدمه برصاصة معدنية بعد خمسة أيام من التقاطه لتلك الصورة/اللوحة.



بهاء نصر

عايش هارون
ملامح فلسطينية

«البورتريه» أو «صورة الوجه» عُرِفَ بأنه من أصعب أنواع التصوير، كونه يقدّم المونولوج الداخلي للشخصية، أو «يستنطق الأسرار المخبأة». وللبورتريه مركز يحدّده أو يكتشفه الفوتوغرافي وتنشدّ إليه الأنظار. عايش هارون قدّم ملامح لشخصيات فلسطينية، عبر كاميرته التي نقلت المُشاهد إلى نوع من «سجال الضوء مع الناكرة». نظرات فيها قلق ممزوج بتعب السنين، تسرح إلى البعيد، لتستعيد ذكريات، تشي بمعاناة وألم. نظرة وقار وصدق مع الذات كأنها تفتش في الناكرة عن قصص معاناة وآلام. الإضاءة تساعد في استخراج المُخبَّأ، تتركز هنا على الوجه كاملاً كنقطة هدف وعلى «الحطة» البيضاء التي تضفي على الوجه نوعاً من الوقار والأبهة، ثنائية اللون الأبيض الناصع (الحطة)، ولون «الوجه» الداكن يمكن اختصارهما بقول الشاعر «والضد يظهر حسنه الضد». أما الفكرة التي يخدمها هذا البورتريه الجميل، فهي نقل موجودات الناكرة بما فيها من قوة تحمُّل وعنابات كوديعة للأجيال الجديدة.

فادي ثابت
إيصال الحكاية

(من خلال الكاميرا استطعت استبصار أشياء كثيرة، غَزّة وجه كبير مليء بالأمل والحياة والأشياء الإنسانية والوجع والمعاناة. أدخل بكاميرتي في التفاصيل لأستخرج مشاهد الحياة من قلب الحصار وأقدّمها كرسالة للعالم تقول «على أرض غَزّة ما يستحق الحياة»). كلام قاله فادي ثابت في حديثه مع تليفزيون فلسطين. أطفال من خارج وداخل إطار شبّاك منزل دمرته طائرات العدوان الإسرائيلي يتوحّدون في مشهد فاقع الدلالة. أطفال يضحكون فرحين، والقدرة على الفرح هي الخاصية التي تؤكّد الصحة النفسية السوية للأطفال، أطفال ربما يسخرون دون قصد موجهين نظراتهم البريئة غير المنكسرة إلى من يهمه الأمر دون أن يدروا. هل نجحت الصورة في نقل الفرح إلى المشاهدين كما انتقلت عدواه في ما بين الأطفال في الصورة؟ أم هل استشعر المشاهد نوعاً من التأنيب بعد أن وصلته سخرية الأطفال في صورتهم الرسالة. الأطفال تحت الحصار وتحت رحمة الصواريخ والقنائف الإسرائيلية، من المفترض أن تقدّم صورتهم كأطفال مكتئبين ومذعورين، لكن

> فادي ثابت: أدخل بكاميرتي في التفاصيل لأستخرج مشاهد الحياة من قلب الحصار وأقدّمها كرسالة للعالم



رولى حلواني





فادي ثابت

صورة فادي ثابت التي اقتنصت لحظة فارقة، فقدّمت صورة لأطفال فرحين محدثة خلطاً في استجابة المشاهدين.

استخرج فادي ثابت بعسته الأمل المنبثق من نظرات أطفال محاصرين بكلّ أنواع الحصار، وفي الخلفية اللون القاتم الذي يغلق الأفق. هؤلاء الأطفال يرمزون للمستقبل في تدفق حيويتهم، بالرغم من وجودهم وسط حصار ودمار وانسداد الأفق. المصوّر فادي ثابت التقط لحظة فرح وقدّمها في شكل تحدٍ للواقع، للآخر وللذات، ونجح في إيصال الحكاية، فاستحق جائزة المركز الأوّل في محور التّأطير ضمن فعاليات مسابقة «وطني الأكبر» للتصوير الفوتوغرافي على مستوى العالم العربي التي أقيمت في مصر بتاريخ 10/14 /2015.

رولى حلواني
توثيق التفتيش

تعتمد الفوتوغرافية رولى حلواني على اللقطات اليومية ذات الدلالة على الأحداث وفق رؤيتها الثاقبة ثم تحرّرها إلكترونياً.

باحثة عن الوطن الهويّة في صراع الوجود مع الاحتلال عبر ملامح المكان والشخوص. صور رولى مقطّعة الأوصال، فهي تُبيّن مقطعاً من المشهد، فيصبح الجزء هو المركز، أيادي الجندي وجزء من سلاحه، وهويّة الفلسطيني أو حقيبته. كلّ صورة مقطّعة تحمل معها حكاية عن اختراق المساحات الخصوصية

> صور حلواني مقطّعة الأوصال، تُبيّن مقطعاً من المشهد، فيصبح الجزء هو المركز؛ أيادي الجندي وجزء من سلاحه



محمود الهمص

للأفراد واختصارهم إلى رقم هويّة واستجواب وتفتيش، ما يعني استلاب حرّيّة الفلسطيني من قِبَل محتلين يفرضون سيطرتهم على حياة المواطنين. الصور تترك صدى لامتعاض أو احتجاج الناس المستهدفين دوماً بالتفتيش. إطار الصور يعاظم القسوة وهو يبيّن كتلاً إسمنتية أو بوابة حديدية يسميها المواطنون «معاطة» تُفتَح وتُغلَق كهربائياً تسمح بمرور دفعة من المواطنين وتُغلَق أمام الآخرين وتضعهم في حالة انتظار، ودشم محصنة تجعل الجنود في مأمن. الفوتوغرافية رولى حلواني قدّمت الواقع بعيون عدستها بما هو كآبة ناجمة عن إرغام الفلسطيني، لكنها كآبة لا تخلو من تحدٍ.

لا تكتفي رولى حلواني بتوثيق التفتيش والمراقبة واحتلال الوقت في صورها البليغة. فقد قامت باستدعاء الصور الفوتوغرافية القديمة للقرى الفلسطينية التي تعرّضت للتدمير، مستعيدة بذلك الذاكرة البصرية التي تحرّك المشاعر من جديد، وهي تجري المقارنة بين صورة المكان الطبيعية سابقاً وصورة آثار المكان الآن، بين النمو الطبيعي للقرية الذي كان، وبين القطع على نموها بالاجتثاث، ساردة بصورها حياة السكان الأصليين الطبيعية وعلاقتهم بالمكان.

محمود الهمص
صورة العائلة المفجوعة

حصد المصوّر الصحافي، محمود الهمص، المرتبة الثانية في مسابقة أيام اليابان عن مجموعة صور التقطها خلال العدوان الإسرائيلي الأخير على غَزّة، صيف 2014. مجموعة الصور التي وثقها الفوتوغرافي الفلسطيني محمود الهمص إبان الحرب الإسرائيلية الثالثة 2014 على قطاع غَزّة، ساهمت في عرض الوحشية الإسرائيلية والمأساة الفلسطينية كوجهين متلازمين أمام العالم. وقد تبوأ الهمص المرتبة الثانية في مسابقة اليابان عن مجموعة الصور التي التقطها من داخل الدمار وأثناء القصف التدميري لبنية القطاع التحتية. صحيفة «الغارديان» البريطانية اختارت محمود الهمص، كأفضل مصوّر صحافي ضمن 15 مصوّراً عالمياً، في العام 2014. صورة العائلة المفجوعة بموت طفلتهم بالقصف الإسرائيلي تقدّم نموذجاً لحساسية الهمص الإنسانية المقترنة بإبداعه الفَنّي.

> صورة العائلة المفجوعة تقدّم نموذجاً لحساسية الهمص الإنسانية المقترنة بإبداعه الفَنّي



تُعرِّف الناقدة والكاتبة خالدة سعيد بنفسها لبنانية من أصل سوري. وصلت إلى بيروت أواخر عام 1956، جاهزةً لبدء سيرتها النقديّة في الشعر، على صفحات مجلّة «شعر»، إذ كانت الناقدة الوحيدة التي رافقت صدور مجلّة «شعر» منذ العام 1957، وكانت توقّع مقالاتها باسم خزامى صبري. بدءاً من عام 1963 دخلت فضاء الدراسات الأكاديمية، لكن هذا الفضاء الذي خبرت فيه المعايير، لم يجعل نقدها، في ما بعد، تنظيرياً محضاً، كما هو السائد، وإنما اتّصف أسلوبها بالتطبيق وفحص النصوص من الداخل؛ وهذا مَكّنها من الكتابة عن تجارب مختلفة، في الآن نفسه، فقد كتبت عن معظم شعراء مجلّة «شعر»: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وسواهم. وعلى الرغم من أنها كانت في معمعة معركة القصيدة الحديثة إلّا أنها رفضت إثارة الغبار بين المتخاصمين المختلفين حول كتابة الشعر: عموداً أو تفعيلة أو نثراً، كما لم تُدخِل نفسها في خانة النقد النسوي أو الـ «FEMINISM»، على خِلاف ناقدات كثيرات.

واليوم ترى صاحبة: «فيض المعنى، في البدء كان المثنى، حركيّة الإبداع، البحث عن الجذور...» إلى أن سؤال الحداثة وقصيدة النثر قد انتهى عهده. وهي، الآن، بصدد اللمسات الأخيرة على الجزء الثاني من كتابها «يوتوبيا المدينة المثقّفة». وفي هذا الحوار الشامل والمثير تقول خالدة سعيد إنها -إذا سمح العمر- ستضع جزءاً ثالثاً، كما ستكتب سيرتها الذاتية.

خالدة سعيد:

كتاباتي تحليليّة، وأنا لا أعلِّم أحداً

حوار: رنا نجار (بيروت)

كنت الناقدة الوحيدة التي رافقت صدور مجلّة «شعر» منذ العام 1957، وكتبتِ عن شعرائها، وشاركتِ في ثورتها، وعشتِ في صميم حركتها، وكنتِ توقّعين دراساتك باسم خزامى صبري، وكأنك كنت تخشين إعلان هويّتك واسمك. كيف تستعيدين الناقدة التي كنتها، في تلك الفترة الذهبية؟ ماذا عن خزامى صبري المتحمّسة لثورة الحداثة وقصيدة النثر؟

- كنتُ الناقدة الوحيدة، لكنني لم أكن الناقد الوحيد. كان هناك نقّاد محترَمون وبعضهم اشتُهر من خلال مقالاته النقدية في مجلّة «شعر»، أقدر أن أذكر لك ناقداً كبيراً هو - في الوقت نفسه - شاعر كبير. وقد عرّفنا نحن - المشرقيين - بشعراء عرب أفارقة كبار، وكان بالغ الكرم، لا يغفِل اسماً محترَماً، ويمكنك أن تراجعي أعداد مجلّة «شعر». إنه الشاعر أنسي الحاج. وبالطبع، لن أنسى الناقد الكبير والروائي والمترجم والشاعر جبرا إبراهيم جبرا، الذي أفدتُ منه كثيراً. كما أقدر أن أذكر لك الدكتور أسعد رزوق، في دراسته الشهيرة حول الشعراء التمّوزيّين، وأذكر - بكثير من الاعتزاز - الدكتور عادل ضاهر في دراسة شهيرة عن أدونيس، تتجاوز ما كتبتُه عنه. ولا يمكن أن أستقصي الآن جميع الأسماء. ربما يُنكَر اسمي، في بعض الأحيان، لأنني امرأة، وهو ما كان قليلاً أو نادراً، كما أنّ حكايتي وتغيير اسمي إلى خزامى صبري أحدث بعض الغموض.

صحيح أنني كنت حاضرة ومتابعة، وكانت مقالاتي جديدة في مقارباتها، مقروءة ونذات تأثير، إذ ينبغي ألّا تنسي أننا كنّا في معركة القصيدة الحديثة، وكنت أعتزّ عندما يقول قارئ مثقّف إنه اقتنع، تماماً، برؤيتي لقصيدة النثر، ولم يعُد معادياً لها. أريد أن أقول إنّ لي تاريخاً خاصّاً مع القراءة، بمعنى التأمُّل في النصّ وإعادة قراءته مرّات، ومساءلته، وهذا جزء من مسيرة حياتي الخاصّة.

لكنني لم أكن- رسميّاً- من جماعة «شعر». كانوا خمسة، ولم يكن مناسباً أن يكون بين هذا العدد القليل زوجان، علاوة على أن اسمي لم يكن يعني شيئاً قبل أن أكتب في المجلّة، وتُحدِث مقالاتي تأثيرها. وفي الحقيقة، لم تكن لي يومها أيّة ألقاب علمية أو أدبية. كنت قد حصلت على البكالوريا منذ وقت قصير، وأنهيت السنة الجامعية الأولى في دمشق، ثم تزوّجت وجئت إلى بيروت.
اسم خزامى صبري ساعدني على التنكُّر في البداية، ثمّ جاءت قراءة القارىء وحكمه لدعمي.
في سؤالك الأوّل هذا مجموعة أسئلة. بدأت كتابة النقد مباشرة وبلا سابق تجربة. سمعني يوسف الخال في مناقشات مجلّة «شعر»، واقترح عليّ الكتابة.
أريد القول، هنا، إنني في تلك المرحلة كنت أقرأ للشيخ عبدالله العلايلي، وهو- بالمناسبة- أكبر محلّل للنصّ الأدبي والنصّ اللّغوي، وأعدّه أستاذي الأوّل، قبل رولان بارت وقبل دريدا وغيره. إذا قرأ أو شرح نصّاً أضاءه من جهات لا تُحصَر، واكتشف فيه أبعاداً وأعماقاً، بل أقول إنه حين يكتب عن شاعر، يعيد اكتشافه؛ وهذا ما حصل في قراءته للمعرّي، مثلاً. ويصحّ هذا على ما يُعَدّ معجمه، وهو ليس بمعجم، بل موسوعة دلالية أنثروبولوجية، تعود بالمفردة إلى جذورها القديمة، من سريانية أو غيرها، وتتقصّى ما تلقّته من مؤثّرات وما ترسّب فيها من دلالات التعبير. ولهذا سمّى المعجم «موسوعة لغوية علمية فَنّية». وقد أعادت نشره- مشكورةً- «منشورات دار الجديد». كلّ ما قرأته في النقد الفرنسي، خاصّة، وفي النقد الأميركي وفي النقد الإنجليزي، جاء بعد ذلك.
أمّا سؤالك عن حماستي لثورة الحداثة وقصيدة النثر، فهو سؤال ذهب عهده. اليوم، يعرف الجميع أن الشعريّة لا تقوم في الوزن أو أيّ شكل محدّد آخر؛ إنها تقوم في سحرية حركة اللّغة والمجاز، دون انفصال عمّا يُسمّى المضمون أو المعنى، بل لا وجود للمضمون قبل التعبير أو بدون التعبير؛ المضمون هو التعبير، والتعبير هو المضمون.

سحر القراءات المتكرّرة وضعني أمام نصوص تضيئني

مروحتك النقدية كانت واسعة حقّاً، فأنت كتبت عن معظم شعراء مجلّة «شعر» الذين بدوا مختلفين، بعضهم عن بعض: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وسواهم. ما سرّ هذه الرؤية النقدية المنفتحة والمتعدّدة المقاربات؟ كيف يمكن- مثلاً- الكتابة، بحماسة ووعي، عن شاعرين يختلفان كل الاختلاف: أدونيس، وأنسي الحاج، لا سيّما في ديوان الأخير «لن»، حتى لتبدو دراستك عنه بين أهمّ ما كُتِب حتى الآن؟

- الآن، إذ أجيب عن أسئلتك، نتكلّم على زمن مجلّة «شعر» وبدايات كتابتي للنقد. لم أكتب عمّا لا يعجبني أو يؤثّر فيّ. وما كان يؤثّر فيّ أو يدهشني لم يكن ينحصر في أسلوب. لا أعرف إن كانت مقالتي، أو مقالاتي، أهمّ ما كُتِب عن أنسي الحاج. لقد كُتِبَتْ حوله أطروحات لمثقّفين، لهم قيمة أدبية كبيرة.
نجاحي في النقد يعود إلى أنني كنت قارئة، أساساً، ومنذ صغري؛ ليس بمعنى أنني قرأت كتباً جميعها مهمّة أو تحليلية، فيمكنني أن أقول إنني قرأت المهمّ وغير المهمّ. عمليّة القراءة تمتلك- في حدّ ذاتها- سحراً. وأنا، بين الثامنة والحادية والعشرين، عشت، دائماً، في مدارس داخلية بعيدة عن بلدة الأسرة، فكانت القراءة نافذتي وطريقي للسفر والحياة.
في مدرسة داخلية دمشقية قديمة جدّاً (مكتب عنبر)، مثلاً، جدرانها شديدة الارتفاع؛ بحيث لم نكن نرى من السماء إلّا رقعة محدودة، عشت بين عمر الثانية عشرة والسابعة عشرة (1944 ـ 1949). لم أكن أعبر الباب الموصل إلى الشارع والمدينة إلّا مرّتين في السنة، ولم يختلف الأمر كثيراً بين 1949 و 1952، في مدرسة لاحقة.
في ذلك الإطار، وذلك العمر، وماضيّ الغريب، كانت القراءة ملاذي، كانت وسيلتي لثقب الجدران. لكنّ الكتب التي حرص أبي على تزويدي بها بقيت، على تنوّعها وكثرتها وأهمّيّة عدد كبير منها- دون الكفاية. هكذا، كنت أقرأ الكتاب قراءة أولى سريعة للتنفّس وملء الوقت، ولا ألبث أن أواجه الفراغ، فأعود إلى كتاب مقروء، المرّة بعد المرّة. مع توالي القراءات، كان يتراجع بُعْد التشويق وجاذبية الموضوع، ويبدأ التأمّل واكتشاف النصّ اللّغوي وأسراره، حتى أصبحت هذه الإعادات والمساءلات نوعاً من اللعب، أو الإدمان. عام (1955 ـ 1956) جاءت مرحلة تالية صعبة، وكنت في الثالثة والعشرين. فاستعنت بذخيرتي من الكتب، واستأنفت دفاعاتي القديمة.
سحر القراءات المتكرّرة وضعني أمام نصوص تضيئني، نصوص تتوالد، وتتفتّح، وتفتتح الآفاق، وتلتقي بخفايا المنابع الشخصية والمنابع الثّقافية للكاتب والقارئة.
هكذا، وصلت إلى بيروت في أواخر ديسمبر/كانون الأول، 1956، جاهزة لبدء مقالاتي في نقد الشعر. في محيط مجلّة «شعر» وجماعتها واجتماعاتها اكتشفت أضواء جديدة وآفاقاً للإبداع الشعريّ والتأمّل النقديّ، ثم جاءت دراساتي الجامعية بدءاً من عام 1963.

لا معنى لكتابتي النقدية إذا خنتُ نصّ المبدع

كتبت الكثير عن أدونيس، الشاعر، والزوج، والرفيق. هل تشعرين بإحراج في الكتابة عن شخص هو شديد القرب منك؟ هل يمكن التفرقة بين الشاعر والشخص الذي هو القرين، قرين الحياة والروح؟

- حين أكتب لا أخاطب صاحب النصّ، ولا أتوجّه إليه؛ تدور العملية بيني وبين النّصّ. الكتابة عن نصّ نوعٌ من التملّك والتبنّي. ولا معنى لكتابتي النقدية إذا خنتُ نصّ المبدع؛ أي خنت نصّي النقديّ الخاصّ. نصّي هو خصوصيّتي وكلمة الشرف الموجّهة لنفسي وللقارىء في وقت واحد. نصّي هو كلمة الذّات الكاتبة وكلمة الشراكة بيني وبين الكاتب والقارىء. فأنا- أيضاً- قارئة مثله، والذي يقرأ النقد لا يفعل ذلك ليتسلّى



إلى اليسار، مع الشاعرتين: سلمى الخضراء الجيّوسي، ونازك الملائكة



خالدة سعيد في ندوة، في الجامعة اللبنانية



في احتفال، بعد انتهاء أحد خمائس مجلّة «شعر»: من الجهة اليسرى: الشاعرة فدوى طوقان، والأديبة سلمى الخضراء الجيوسي، الشاعرة لور غريّب، خالدة سعيد، الروائية ليلى بعلبكي، الناقد والكاتب د. جميل جبر

أو يطرب؛ يقرأ من منطلق المعرفة والتجاوب والمساءلة والإضاءة، وحتى الهيام.
ثم إننا (أنا وأيّ ناقد) لا نكتب لقارىء جاهل، بل لقارىء عارف، ما يحمّل الناقد المسؤولية عن المعرفة التي يقدّمها. وهذا النوع من الغشّ، (أعني المُحاباة أو التّحامُل) يخون الأطراف الثلاثة: القارئ، والكاتب، والشاعر، أو- على الأقلّ- الشعر.
ثمّ، إذا كان أدونيس سيتدخّل أو يبدي أيّ ملاحظة على نقدي لفلان أو فلان، معنى ذلك أنني أفقد صدقيّتي، بل أفقد صوتي ورؤيتي واستقلاليّتي ومبرّر كتابتي، ويكون الأفضل أن أكتب الدراسات النظرية حول الشعر، ولا محلّ، هنا، للكلام على أمر بديهيّ، هو عزّة نفس أدونيس وترفّعه. فنحن، هنا، في ميدان المعرفة والإبداع، واحترام هنا الإبداع وصاحبه، وصيانة صدقية العلاقة بين الناقد والمبدع، هما من الأولويّات.
وبالمناسبة، أدونيس كتب عن شعراء، مثل يوسف الخال وأنسي الحاج وجورج شحادة والسياب وغيرهم، ولم يسأله أحد إن كنت أتدخّل في ما يكتب. هنا السؤال الاتّهامي يتضمّن حكماً مسبقاً بخضوع المرأة (حتى على المستوى الأدبي) للزوج، كما أنه حكم مسبق على الزوج بأنه لا يحتمل حتى الحرّيّة الفكرية لزوجته. ولستِ أوّل من طرح عليّ هنا السؤال. إنه سؤال مرفوض قطعاً، ويمسّ روعة العلاقة الإبداعية وتبادل الإضاءة بين الناقد والنصّ، كما يمسّ شخصية النّاقد.

هل أخذت على شعر أدونيس الشاعر الكبير والمكرّس عالمياً بضعة مآخذ نقدية؟ هل تناقشينه في هذه المآخذ، هو الذي يثق بك كلّ الثقة، ويعدّك سابقة إيّاه- كما أعرف- مراراً؟

- إنه «يعدّني سابقة»؛ تهنيباً، فهو رفيع التهذيب واللباقة.
أمّا عن المآخذ النقدية، فربّما أبديت ملاحظة كما يبديها أيّ صديق مخلص. ولكنني لا أمارس دوري كناقدة إلا كتابةً، كما أمارسه مع أيّ نصّ آخر؛ فكتابتي تحليلية وليست انتقادية. أنا لا أعلّم أحداً.
عندما ألقى أدونيس محاضرته الشهيرة، بعنوان «بيروت... هل هي مدينة حقّاً، أم أنّها مجرّد اسم تاريخي؟» في ملتقى «أشكال ألوان»، وأثارت جدلاً إعلامياً وآخر ثقافياً، ما كان رأيك بذلك؟ وهل وافقتِ الرأي حينها، خصوصاً أنك تبدين مولعة ببيروت؟
- أدونيس- أيضاً- عاشق لبيروت، ولن أزايد عليه. وكان كلّما زار بيروت حزن للأوضاع التي ظلّت تتراجع منذ الحرب الأهلية التي لم تنتهِ عمقيّاً. أمّا تلك العبارة فكانت سوء تعبير عن الألم الشديد، لا قلّة محبّة وتقديس، بل كانت فرط محبّة. مع ذلك، حذّرتُه من أنّها لن تُحمَل على المقصود منها حقّاً، ولا يمكن أن تُفهَم بحسب غايته منها. هو أرادها صدمةً، فصدَمَت. كأنّما كان يقول: ماذا فعلتم ببيروت؟ لكن، بحسب صيغتها تلك، فُهمت هجاءً لبيروت. وكان هناك من استغلّها وزاد في التّهويل، وبدل العتاب والتصحيح أُعلِنَت الحرب. لم يكن الزمن، يومذاك، كما هو اليوم. ربّما لو كانت قيلت اليوم (لكن ليس للكتّاب، بل للسياسيّين) لَما صدَمَت.

لا أكتب عن شعر لا أحبّه

يتميّز نقدك بخصائص عدّة: علميّته، وطابعه الأكاديمي، وخلفيّته الثّقافية، و- أيضاً- لغته التي تبدو أقرب إلى اللّغة الإبداعية؛ وهنا ممّا يضفي على نصوصك النقدية متعة القراءة، التي نادراً ما نجدها لدى النقّاد العرب الأكاديميّين. ماذا عن سرّ الوجه الإبداعي لنقدك؟ هل تعتقدين أنك تخفين في ناتك مبدعة شاعرة أم روائية لم تخرج إلى العلن؟

- في عائلتي شعراء. في عائلتي حبّ للشعر وللشعراء: أختي سنيّة صالح كانت شاعرة مُجيدة، وتزوّجت شاعراً مجيداً، وخالي كان شاعراً تقليديّاً، وابنة خالي أمل الشريف شاعرة كلاسيكية. والشعراء- أيضاً- عديدون بين إخوة أدونيس وأبناء إخوته و- أيضاً- والده وأخواله. والآن، هناك شاعرة مجيدة صاعدة هي ابنة أخيه، واسمها فرات إسبر، لكنني لا أرث هذه العائلة، وإن أحببتها.
حبّي للشعر معروف؛ قرأت الشعر بانتظام منذ طفولتي، بل حاولت كتابة الشعر في عمر مبكّر جدّاً. ثم وجدت رسائلي وموضوعاتي في الإنشاء أجمل بكثير من تلك المحاولات، فتوقّفت. لعلّ ذلك الشوق أطلّ عبر النقد الذي أكتب، ثمّ إنّ حبّي للشعر وامتداد قراءته، على مدى خمسة وسبعين عاماً، وقراءة الدراسات حوله، قد ترك أثره، بلا ريب. ولا تنسي أنني لا أكتب عن شعر لا أحبّه.

هل تفكّرين في كتابة سيرتك الذاتية التي ستكون- إذا ما كتبتِها- سيرة شاملة لمرحلة ولمكان وزمن، لشخص ولجماعة؟ لماذا لا تكتبين هذه السيرة الذاتية؟

- ربّما كتبتُها، إذا سمح الزمن بذلك.

في كتابك «يوتوبيا المدينة» بدوتِ كأنك تكتبين سيرة لبيروت، مدينة الحداثة والثّقافة، مدينة التحرُّر والحرّيّة، مدينة التحوّلات والانفتاح... وبدت بيروت هي مدينتك بامتياز، وكتبت عنها أفضل ممّا كَتب عنها لبنانيون كثر. ما سرّ علاقتك ببيروت؟ هل يزعجك أن أقول عنك إنك لبنانية اكثر ممّا أنت سوريّة؟

- كيف يزعجني ؟ بل هنا يشرّفني. أعرّف عن نفسي بأنني لبنانية من أصل سوري. ولا أنكر أصلي، بل أعتزّ به. وفي النهاية: مَن وضع هذه الحدود؟ ولأيّة اعتبارات وأهداف؟ وبمناسبة هذا السؤال أخبرك بأنني أضع، الآن، جزءاً ثانياً من كتاب «يوتوبيا المدينة المثقّفة»، وإذا سمح العمر سأضع جزءاً ثالثاً.

حتى كتابك القيّم عن المسرح اللبناني يكاد يكون الوحيد في تأريخ المسرح اللبناني الحديث، ونقده، وتحليله، وبدوت فيه قريبة كلّ القرب من الحركة المسرحية. لماذا اخترت المسرح اللبناني؟ هل تعتقدين أنه كان في طليعة الحركة المسرحية العربية؟

- كنت، منذ ستينيات القرن العشرين، أتابع المرحلة الحديثة في المسرح اللبناني. وفي السبعينيات بدأت أكتب عن أقطاب فيها، بل كنت أعدّ كتاباً حول المسرح، عندما كلّفتني لجنة مهرجانات بعلبك الدوليّة، بشخص السيدة الراحلة سعاد نجار، كتابة بحث حول المسرح الذي رَعَتْه، وما كان يمكن أن أقصر البحث حول مسرح المهرجانات وحده. هكذا، شملت الدراسة كل ما عُرِف بالمسرح الحديث. وصدر الكتاب الآخر، بعد ذلك، عن دار الآداب، بعنوان «الاستعارة الكبرى»، ليتناول مراحل سابقة.

لا أعرف شيئاً اسمه (المدرسة النّسوية في النقد)

خالدة السعيد من النقّاد القلائل الذين رافقوا أجيال الشعر العربي الجديد والراهن، وكتبت عن شعراء شباب، غالباً ما يقصّر النقد الشعري عن مرافقتهم. كيف ترين، الآن، المشهد الشعري العربي الراهن في ابتعاده عن منابر الشعر الريادي وبنائه أفقاً متفرّداً بلغته وأدواته الشعرية؟

- لا أحبّ أن أتكلّم حول موضوع بالغ الأهمّيّة، بينما أنا عاجزة عن متابعته. إنني، الآن، متفرّغة، تماماً، لإصدار ما تجمّع من كتاباتي. لكن الشعر يبقى ما بقي الإنسان. ولا بدّ من أن نثق بالشبّان، ولا تنسي أفواج الشاعرات الشابّات اللواتي سيحملن إلى عالم الشعر أنفاساً جديدة ونروات جديدة، كما أرجو.

فضلتِ- بوصفك ناقدة- ألّا تدخلي في سياق النقد النسوي أو الـ «feminism»، على خلاف ناقدات كثيرات. كيف تنظرين إلى المدرسة النسوية في النقد؟ ولماذا لم تكتبي في هذا الميدان؟

- اعذريني لأنني لا أعرف شيئاً اسمه (المدرسة النّسوية في النقد)، ولا أعرف كيف يكون النقد نسويّاً أو ذكوريّاً. كبيرات النّاقدات العربيات، و- الأحرى- كبيرات النقد العربي عالمات في النقد وقراءة النصّ، وهنّ حاضرات: من لبنان وسورية ومصر والعراق وفلسطين والأردن وبلدان المغرب العربي.

في كتابك «في البدء كان المثنّى» تقدّمين مقاربة فريدة، عمادها فكرة «المثنّى» في الأدب والثّقافة. ما كان الحافز الذي دفعك إلى معالجة هذه القضية؟

- «المثنّى» ليس فكرة، بل طبيعة وواقع. وبكلمة المثنّى قصدت التوحيد بين الرجال والنساء. إنه الإنسان الواحد، بجنسَيْه، كما خلقه الله: بلطفٍ واحد، وحكمة واحدة، في لحظة واحدة، كنوع واحد وتكوين متكامل، وليس كائناً بمستويَيْن أو رتبتَيْن أو درجتَيْن أو فصيلتَيْن.

لو سألتك: أيّ شاعر تقرأين باستمرار؟ فهل يكون أدونيس؟

- قرأت كثيرين، طبعاً: قرأت أدونيس، وهناك مَن قرأتهم ولم يُتِح لي الزمن أن أكتب عنهم، والبركة في الناقدات والنقّاد الحاليّين والقادمين. الآن، أتفرغ لإنهاء كتاباتي قبل أن يفاجئني الحَين.



الصغير أولاد أحمد

مُسَوَّدة وطن

فتحي المسكيني

بدويّ ما بعد الحداثة... نبشَ عن شعر الصعاليك في كلّ جملة أو مشهد أو فجيعة، وأعاد للشعوب اليوميّة أصالتها الخاصّة كحالات سخط صامتة، تنجح آخر الأمر في العثور على الكلمة الجميلة المزعجة بوضوحها، دون أيّ تفاوض حول مدى لياقتها العامّة تجاه هذه السلطة أو تلك.

هكذا، يبدو - لأوّل وهلة - مشاكساً ألقى بحجر الشعر في البركة الراكدة في أيّ مكان من أنفسنا الحديثة، تحت الدولة الأمنية وبعد سقوطها، من أجل غد لا يأتي!..

جاء من قرية تقبع خلف الطرق الجمهورية نحو العاصمة. لا يدّعي أكثر من مصادر نواتنا العميقة: آلام الوطن حين تُعاش بشكل شخصي جدّاً، وأوزار الانتماء حين تثقل على فؤادنا المعاصر كحالة هويّة لا شفاء منها إلّا بمحبّتها على طريقة أخرى؛ نعني على طريقة الشعراء. كلّ ما في الصغير أولاد أحمد (1955 - 2016)، شخصاً وشاعراً وفقيداً رائعاً، هو كونه لم يخفِ أيّ طبقة من طبقات أنفسنا الراهنة: فشل الدولة في أن تحبّنا كما يليق بجروحنا المشتركة، وفشلنا في مساعدة أنفسنا للانتصار عليها من الداخل، نُواح القرية تحت جلده، والوعود الزائفة لكلّ الذين أحَبّهم: بشراً، وجماداً، وحيواناً. كان يشعر أنّ كلّ من يفاوض الدولة الهوويّة ينتهي بالانتماء إليها. وكثير من الشعراء تحوّلوا إلى ثوّار حكوميّين. كلّ قصيد لديه هو «مُسَوّدة وطن» تنتظر أن تُقال مرّة أخرى، وبلا رجعة. وفي كلّ قصيد هو يحترس أن يفوّت فرصة إعادة الشاعر إلى مكانه: أن ينصب عكاظ قلبه في كلّ مكان، وأن يرفع صوته أعلى من كلّ خطابات الألم المباح. قال: «وبمَ تكتب أنت؟» قال: «بأصابع قدميّ...»[1]. هكذا هو الشاعر عنده: من حوّل الكتابة إلى مشي مرير نحو نفسه الممكنة، بلا رجعة، ولكن دون أن تحدث فيه أبداً. من أجل ذلك، يصرّ أولاد أحمد على أنّ الشاعر «أنا أفقيّ»[2] أو لا يكون: هو لا ينحني لأيّة سلطة عموديّة مهما كانت مقدّسة. لكنّ عدم الانحناء ليس تجديفاً على أحد، بل هو، فقط، أدب البقاء واقفاً. قال: «لم نستقم، على هذه الهيئة المتهالكة، لكي نكتب لهم شعراً»[3]. ليس الشعر عنده بضاعة لأحد؛ إنّه كينونة نفسِه بلا أيّة لياقة أخرى. ثمّة صفقة خاسرة، أراد صاحب «نشيد الأيام الستة» أن ينتصر عليها: أن يُحوّل الشاعر إلى موظّف لمن يستمع إليه. وهو يقرّ بأنّ

«نكد النصّ» هو جزء من محنة الشعراء: لا يُنعتون «شعراء» إلّا بقدر ما يكتبون مقابل «جحيم»[4] ما، هم فقط من يُدعون إلى الإقامة فيه. الشعر مقابل الجحيم، هكذا تبدو الصفقة الخاسرة، لكنّ قدر الشاعر أن يقبل بها. إنّ «تخليده بعد موته» هو جزء لا يتجزّأ منها؛ ولذلك لا يَعِد الشاعر أولاد أحمد أولياء الثقافة إلّا «بنصوص نكدة راقية، تردّهم رأساً إلى حالات الكتابة الأولى التي يستكثرونها علينا، لأسباب أخلاقية تافهة»[5].

من حقّ الشعر أن يكون نكداً، لكن، بشرط أن يكون راقياً. بهذا وحده، يجوز له أن يقف وراء الخير والشرّ. وفي نظر كلّ ما يقف وراء الخير والشرّ تكون الأسباب المستقرّة لدى أهلها «تافهة»، كما تقول العرب «طعامٌ تَفِهٌ»؛ أي لا طعم له أو بلا ذوق. حساسيّة الشاعر المزعجة هو الاكتشاف المبكّر لتفاهة حدود الخير والشرّ في قلوبنا. ومثل «تفاهة الشرّ» التي أشارت إليها حنّه أرندت، يشير أولاد أحمد إلى تفاهة «الأسباب» التي يحتمي بها كلّ خطاب عن ذواتنا، فقد القدرة على أن يتحوّل إلى شعر. وكان أحد آلام أولاد أحمد أنّ بعض الشعر أكنوبة أكاديمية؛ محض نشاز بين الصوت والجسد؛ ولذلك يبدو الشاعر السيّئ عنده جملة أشلاء ثقافية «ملفّقة من عدّة أجساد»[6]، وعلى الشاعر الحقيقي أن يحسن «تأثيث جسده في اللحظة المناسبة»[7].

لا يمتلك صاحب «ليس لي مشكلة» أيّة ضمانات أخرى أكثر من مزاجه. قال: «..لذلك لم أتعلّم من قوانين الملكوت سوى تلك المتعلّقة بحرّيّة موتي»[8]. حرّيّة الموت أحد الثيمات الفظيعة تحت قلم أولاد أحمد. لا يكتب الشاعر دون أيّة وصاية إلّا بقدر ما يكون حرّاً إزاء موته. والشعر هو مجرّد «رفع معنويات»[9] الموت في قلب ما. لذلك ينبّهنا أولاد أحمد إلى أنّ الشعر لا يُسمّى، وأنّ القصيدة لا تحتوي على الشعر، بالضرورة: لا تكون قصيدة ما شعراً حتى تشرب من «نفاية اللحظات المرعبة»[10]. ماهيّة الشعر توجد خارجه، على مستوى آخر من علاقتنا بأنفسنا؛ على مستوى موتنا. وحده ما هو مرعب يحوّل أيّ كلام يومي إلى شعر.

لكنّ ما ترنو إليه هذه الفكرة هو أكثر هولاً؛ في أعماق كلّ شاعر يقين ما بأنّه يحمل شيئاً من طبيعة إلهيّة: إنّه يحمل ماهية لغته. والشاعر غير المدجّن بجرعة أخلاقية مناسبة هو، وحده، يظلّ مقتنعاً- كأعمق ما يكون- بأنّ الشعر هو الحالة الأولى والحالة الأخيرة ممّا يمكن أن يُقال في أفق أيّة لغة.

تميّز صاحب «حالات الطريق» عن كثير من الشعراء لدينا بأنّه كان أكثر وأخطر من دفع بإمكانية أن يكون المرء «شاعراً» إلى النهاية. لقد جازف بذلك ضدّ نفسه الجسدية قبل أن يجازف بذلك ضدّ أيّ نوع آخر من السلطة. قال: «حكمة الشعر: موت الشاعر»[11]. - ليس هنا تنويعة خطابية على مسألة وجودية، بل هو مقام، إنّه مقام الشعر بما هو كذلك؛ ولذلك فإنّ شعر أولاد أحمد ليس شعراً «وطنّيا» إلّا عرضاً. إنّ ثيمة الوطن لديه هي نفسها ثيمة قلقة، مؤلمة، متحرّكة. قال: «لا يكاد يُميتنا وطنٌ حتى يطالب الوطن اللاحق بضرورة بعثنا ليقتلنا، من جديد، بما يلائم ساديّته المحدثة! الوطن كذبة بالغة الخطورة»[12]. إنّ ما يزعجه، دوماً، هو وضعية الشاعر بما هو كذلك، الشاعر كنمط بشريّ على حدة، وربّما أكبر آلامه هو أنّه صدّق وآمن بقدر الشعراء كمعطى ميتافيزيقي لا حياد عنه، ولا حتى بالموت؛ ولذلك هو يتردّد- صراحةً- بادّعاء الشعر. قال: «أبداً... ! لم يحدث أن ادّعى أحدٌ منّا أنّه شاعر...لم نلجأ إلى تسمية أنفسنا حتى نتبيّن جنس كتاباتنا، بل كنّا نكتب لغايات مبهمة، تحرّكها دوافع لا تقلّ إبهاماً عن أيّ وضوح غير مُتّفق على وضوحه»[13].

وما كان أولاد أحمد يحرص على تسميته باسمه هو أنّ الشعر نوع من الكتابة، لا يحتاج إلى ادّعاءات الشعراء؛ فلا يكفي أن تسمّى شاعراً حتى تقول الشعر، وما يجعل كتابة ما شعراً هي أن تخالط إمكانية الموت، على نحو يسخر من المفهوم الحديث للوطن: ليس الوطن ما نموت من أجله، بل ما يجعل موتنا خاصّاً بنا، بلا رجعة؛ ولذلك، يبدو الوطن «كذبة بالغة الخطورة». فرق حادّ يوجد بين الكذب كسلوك رسميّ للذوات الاستعراضية التي هي أجهزة النجاح الأخلاقي للشعراء في أفق الدولة، وبين أيّ كذبة نموذجيّة من حجم الوطن. إنّ ما هو حاسم في وصف الوطن بأنّه كذبة بالغة الخطورة هو الخطر وليس الكذب. إنّ الخطر هو قوت الشعر، وثمّة «غايات مبهمة» للكتابة، ينبغي العناية بها كأجمل ما يكون؛ إنّها ما يضع الشاعر الحقيقي على علاقة بخطره الخاصّ، وخطره أن يمتلك، في كلّ مرّة، فرصة نادرة واستثنائية للهرب «إلى ما تبقّى من الطفل في نواتنا...»، ولذلك لا يعني، عند أولاد أحمد، سوى «أن نقول إننا نكتب لأنفسنا، لا لأن الآخر جحيم، بل لأنه يغفو داخلنا مثل جنين»[14].

كانت جنازته آخر قصيدة من شعره؛ جنازة حيث تقتلع قصائده حيّزاً واسعاً للغناء تحت نعشه، وفوقه، وهو مسجّى كقطعة من الأبنية الصغيرة في كفن. دخل المقبرة حيث تنتظره كلّ أنواع البشر: لم يتخلّف عن جنازته إلّا من كان ميّتاً في مكان آخر. ومثلما حصل مع شهداء تونس من قبل، كان حضور النساء داخل المقبرة للمشاركة في تنصيب غيابه الرائع هناك في الأفق؛ امتيازه الأخلاقي الخاصّ على بقية الموتى بلا خلود. صوت الزغاريد يرسم تلافيف الروح في كلّ ركن من تلك المساحة، حيث يلتقي الدنيوي والمقدّس، ويتبادلان الأدوار. لم يأت كلّ ذلك الحشد من أجل دفن جسده القليل والمنهك برائحة الموت الطازجة «فالموت يشتهي أكل لحم الشعراء منذ القديم»، بل من أجل توديع الوداع الذي اخترعه لهم وأصرّ عليه. ليس في كلّ يوم يحدث لشعب أن يودّع شاعراً، أحسّ كلّ من سمع بموته من التونسيّين بأنّه جزء موجع وقريب من موته. قال، عندما قال: «... متنا، هنا... وهنا، سينبتُ من مفاصلنا الزَّهرْ».

الهوامش:

من ديوان أولاد أحمد، مُسَوّدة وطن (تونس: الدار العربي للكتاب، 2015)، ص 9.



رياض الصالح الحسين ..أسطورتنا الحيّة

(1982 - 1954)

منذر مصري

من يصدّق: رياض الصالح الحسين، الشابّ اليافع الذي غادر العالم في عمر (28)، صار في 2016/3/10، كهلاً في عمر (62)؟ الجواب: «لا أحد»؛ ذلك أن شعورنا جميعاً أن (رياض)، لم يمت، فحسب، بل أنه مازال في عمر (28)!

وأجد، الآن، في هذه المناسبة، فرصة لمعاودة المحاولة. أنا أحد أشدّ المقربين له، حياتياً وشعرياً، وأستطيع الادّعاء، بتبيان الأسباب التي تجعلنا نقول هنا وكأنه حقيقة، الأسباب نفسها التي تجعله يحتلّ هذه المكانة الاستثنائية

في المشهد الشعري السوري خصوصاً، والعربي عموماً. وإذا كان يحلو للبعض (وأنا منهم) أن يعدّ موته الفاجع، عن ذلك العمر المبكّر، قد لعب- لا ريب- دوراً كبيراً في ولادة ما يشبه الأسطورة، وإقامة ذلك التمثال العجيب الذي، بحركته الدائبة، يجاري جسم رياض المرن، وهو يمشي ويركض ويرقص، فإن ما يهمّني، هنا، هو أن أعود لأؤكّد على دور ما أطلقتُ عليه (الخلطة السحرية) التي ركّبها رياض لأهمّ مؤثّرات القصيدة السورية في السبعينيات من القرن الماضي: أوّلاً: الإغواء الذي لا يقاوَم لأدوات محمد ماغوط الشعرية، هو المؤثّر الطاغي على قصيدة النثر السورية. وثانياً: العفوية الشديدة التي اتّصفت بها قصيدة بندر عبدالحميد، والتي كنت أعدّها استسهالاً، إلاّ أنه تبيّن لي، منذ زمن ليس ببعيد، خطئي في هذا، لأن بساطة قصيدة بندر، ليست أقلّ (ولا أكثر) من صورة مطابقة له تعكسها مرآته. وثالثاً: الانفعال والاضطرام اللذان ميّزا شعر نزيه أبو عفش، تفعيلة كان أم نثراً، هو الذي كان- برأيي- المثال الأعلى: الشعري، والإنساني لرياض الصالح الحسين، وإن لفترة من الزمن. هذه التركيبة التي أوحت للكثيرين بقدرتها على تحويل أيّ كلام إلى شعر. كلّ هذا- برأيي- كان له الدور الأكبر في اعتبار قصيدة رياض، بدورها، المثال الأعمّ لقصيدة النثر السورية؛ وذلك لأنها تلاءمت، على نحو مباشر وآخر غير مباشر، مع الجوّ الثقافي والجوّ السياسي السائد في سورية، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم، وبالتحديد: من أواسط عقد السبعينيات إلى نهاية عقد التسعينيات؛ حيث كان السوق الثقافي السوري مغلقاً في وجه التجارب الشعرية العربية الطليعية، أساليب ومضامين، في آن معاً!. رافق هذا تململ سوري ظاهر على هذين المستويَيْن، بالذات، وخاصّةً بالنسبة إلى الجيل الذي كان يقف عند عتبة تجاربه الإبداعية، وبصعوبة يسمح له بالدخول؛ الأمر الذي أدّى إلى تفشّي هذه الوصفة وتعميمها منذ ذاك اليوم، حتى راح يمكننا القول إن قصيدة رياض مازالت تُكتَب، وإن تجربته مازالت تتابَع وتتقدَّم، راسمةً، إلى اليوم، إيجاباً وسلباً، أكثر ملامح القصيدة السورية انتشاراً ورسوخاً.

قد يجد البعض أن هناك قدراً كبيراً من المبالغة، في إطلاق صفة الأسطورة على رياض الصالح الحسين! بالتأكيد، أوافق على هذا، فقد كنت، دائماً، أعترض على أسطرة الناس، إلاّ أنني منساق إلى مفهوم رياض بالذات، ومفهومي أنا أيضاً، بأن عمل الشعر، في أحد أهمّ وجوهه، هو أسطرة الواقع، وتحويل الهامشي إلى متن، ورفع المهمل والمتروك إلى رفّ الصمديّات، وتجميع فتات زمننا وخلق حياة..؛ الأمر الذي جعله يختار (أساطير يومية) عنواناً لمجموعته الثانية.

قصيدة من كلّ مجموعة

لا أظنّني أحتاج أعمال رياض الصالح الحسين الشعرية الكاملة، التي صدرت عن دار المتوسّط، مؤخّراً، رغم أنني مَنْ أعَدَّ سيرة رياض، وشهادات الشعراء في مقدّمتها، لأنتقي منها مختارات من شعره، فلديّ الطبعات الأولى لمجموعاته الأربع، وعلى الثلاث الأولى إهداءاته، بخطّ يده، وهنا لا يمكن أن يقارن بشيء. كما أظنها موفّقة، إلى حَدّ بعيد، المختارات التي نشرها الشاعر السوري علي سفر، في مدوّنته الإلكترونية الخاصّة، إذ اختار قصيدة واحدة من كلّ مجموعة من مجموعات رياض الأربع، إلا أني فضّلت قصيدة (غرفة صغيرة وضيّقة، ولا شيء غير ذلك) من مجموعة (بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس)، ذلك لأنه خصّني فيها بالذكر، وهذا ما يشاركني به، من أصدقاء رياض، مالا يزيد على عدد أصابع اليد الواحدة. وأنا، رغم ماردّدته في العديد من المناسبات، من أن مجموعة (وعل في غابة) تتضمّن أفضل ما كتبه رياض، أرى أن أكثر ما يمثّله هو القصائد التي كتبها في مجموعاته الثلاث الأولى غير مكترث بشيء، سوى بما يتدفّق حارّاً وصاخباً في شرايينه، مخرّباً دورته الدموية:

1- دُخـــــان

من «خراب الدورة الدمويّة»

كئيباً ومنفتحاً كالبحر، أقف لأحدِّثكم عن البحر
مستاءً وحزيناً من الدنيا، أقف لأحدِّثكم عن الدنيا.
متماسكاً وصلباً ومستمرّاً كالنهر،
أقف لأحدِّثكم عن النهر.
وعندما يصبح للنافذة عينان تريان يأسي،
وللجدران أصابع تتحسَّس أضلاعي،
وللأبواب ألسنة تتكلَّم عنّي..
وعندما يصبح للماء طعم الماء،
وللهواء نكهة الهواء،
وللحبر الأسود هذا رائحة الحبر..

وعندما تهيّئ المطابع الأناشيد للقرّاء بدلاً من الحبوب المنوّمة،
وتهيّئ الحقول القمح بدلاً من الأفيون
وتهيّئ المصانع القمصان بدلاً من القنابل...
سأقف، أيضاً، سأقف لأحدِّثكم عنّي.

لأحدِّثكم عن الحبّ الذي يغتال المراثي
عن المراثي التي كانت تفتح دفترها الملكي.

لتسجّل أسماءكم في قائمة القتلى،
عن القتلى المتشبّثين بالضمّاد، والميكروكروم
الذي لم يأتِ
وسأقف، أيضاً، سأقف
لأحدِّثكم عنّي
مثلما يتحدَّث الديكتاتور عن سجونه
والمليونير عن ملايينه
والعاشق عن نهدَيْ حبيبته،
والطفل عن أمِّه،
واللصّ عن مفاتيحه،
والعالم عن حكّامه،
سأحدِّثكم بحبّ، بحبّ، بحبّ
بعد أن أُشعِل سيجارة!.

2 - بعد ثلاثة أيّام

من «أساطير يوميَّة»

ما الذي سيحدث، في هذا الضياء الواسع،
إذا لم تشرق الشمس
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا الفضاء الواسع،
إذا توقَّفت العصافير عن الزقزقة
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا الجحيم الواسع،
إذا تعطَّلت أجهزة اللاسلكي
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا المستنقع الواسع،
إذا توقَّفت الضفادع عن النقيق
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا القبر الواسع،
إذا فُقِدتِ السجائر من الأسواق
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا الخنجر الواسع،
إذا توقَّفت أمريكا عن أكل لحوم البشر
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا العالم الواسع،
إذا أضربنا عن اليأس
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

وما الذي سيحدث، في قلبي الواسع،
إذا لم أحبّك
بعد ثلاثة أيّام؟

* * *

منذ القبلة الأولى على رقبتك الطويلة،
وحتَّى الحرب العالميَّة الثالثة
التي لم تأتِ بعد،
كنت أوزِّع الحبّ على النازحين،

وهم يوزِّعون بطاقات الإعاشة!
كنت أوزِّع الحبّ على السجناء،
وهم يوزِّعون الصدمات الكهربائيَّة!
كنت أوزِّع المصانع في الصحاري،
وهم يرصدون سجناً لكلّ مصنع!
منذ انبثاق النار من احتكاك حجرين
وحتَّى اختراع القنابل العنقوديَّة،
كنت أوزِّع الحبّ في القلوب
كما يوزِّعون الرصاص!
كنت أنثر الأغاني في الطرق الجبليَّة
كما ينثرون الألغام،
منذ أن جلس بوكاسا على عرشه العريض،
وأنا أحاول أن أحبَّهُ

بعدَ ثلاثة أيّام،
بعد ثلاثة أيّام،
ستقابل عاملة في مصنع للنسيج
رجلاً يصنع التوابيت.
بعد ثلاثة أيّام،
السماء ليست سوداء
والأحاديث ستكون أجمل.
بعد ثلاثة أيّام،
ستقابل العاملة رجلاً
هي لا تحمل حقيبة
وهو لا يضع ربطة عنق حمراء!
بعد ثلاثة أيّام،
ستحدث مهزلة بسيطة
-رغم أنَّ كلّاً منهما لا يملك أجرة تكسي-
عندما تقول له:
لا أستطيع أن أحبّك
إلاّ بعد ثلاثة أيّام!

حياة مقتطعة

1954/3/10: ولد رياض الصالح الحسين في مدينة درعا، جنوب سوريا، لأب من بلدة (مارع) شمال حلب، متطوّع في الجيش، وصل إلى رتبة مساعد، تنقَّل مع عائلته في عدد من المدن السورية.

1967: أصيب بالطرش لا البُكْم، بعد عملية جراحية أجريت له في مشفى المواساة بدمشق، ما منعه من متابعة تعليمه، فقام بتثقيف نفسه بنفسه.

1975: بدأ بكتابة الشعر، وكتب قصائد تفعيلة، نشر بعضاً منها، ثم أهملها جميعها، منتقلاً إلى كتابة قصيدة نثر ترسم قطيعة شبه كاملة مع قصيدة التفعيلة السائدة آنذاك، فجاءت باكورته (خراب الدورة الدمويّة) نثرية، برمّتها.

1978: غادر حلب، وانتقل للعيش في دمشق، حيث شارك في إصدار نشرة (الكرّاس الأدبي) الذي صدر منه (9) أعداد، ثم توقّف، بعد اعتقال أغلب المشاركين فيه. ومنهم رياض.

1979: عمل في مكتب الدراسات الفلسطينية حتى وفاته.

- خلال الأربع سنوات الأخيرة من حياته، أصدر ثلاث مجموعات شعريّة، والرابعة صدرت في العام الثاني من وفاته، وهناك- بالتأكيد- عدد من القصائد لا تتضمّنها المجموعات الأربع، وأخرى كتبها بعد إعداده لمخطوطة (وعل في غابة)، إلا أن أحداً من أصدقاء رياض لم يستطع الحصول عليها، وخاصة أن أباه قد حمل معه، بعد موت رياض، كلّ الأوراق والكتب التي وجدها في الغرفة:

1979: (خراب الدورة الدمويّة) وزارة الثقافة-دمشق.

1980: (أساطير يوميّة) وزارة الثقافة-دمشق.

1982: (بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدَّس) دار الجرمق-دمشق.

1982/11/20: توفِّي رياض عن خطأ طبيّ (كما يقال) في مستشفى المواساة-دمشق.

1983: (وعل في الغابة) وزارة الثقافة-دمشق.

3 - غرفة صغيرة وضيّقة، ولا شيء غير ذلك

من «بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس»

غرفة صغيرة صالحة للحياة.
غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للموت.
غرفة صغيرة ورطبة، لا تصلح لشيء
غرفة صغيرة فيها:
امرأة تقشّر البطاطا واليأس
عامل باطون، لا ينام أبداً
بنت تبكي كثيراً بدون سبب
وأنا.. ولد مشاكس وغير لئيم
لديّ كتب وأصدقاء،
ولا شيء غير ذلك.

* * *

ومنذ أن ولدت بلا وطن
ومنذ أن أصبح الوطن قبراً
ومنذ أن أصبح القبر كتاباً
ومنذ أن أصبح الكتاب معتقلاً
ومنذ أن أصبح المعتقل حلماً
ومنذ أن أصبح الحلم وطناً،
بحثت عن غرفة صغيرة وضيّقة،
أستطيع فيها التنفُّس بحريّة.

* * *

على الرفّ، في الغرفة، كتب وأصدقاء
وهناك- أيضاً- حزمة جافّة من البرسيم
صورة لغيفارا ولوحة سوداء لمنذر مصري.
عندما أجوع، ألتهم الكتب وأقول للأصدقاء:
أيّها الأصدقاء، تعالوا لنتحاور.
وأصدقائي كثيرون..
الذين يحبُّونني لا يتركون لي فرصة للموت،
والذين يكرهونني لا يتركون لي فرصة للحياة
وغداً، على الأرجح،
سأُلْتهَمُ الأصدقاء
كما التهمت الكتب وقرارات الأمم المتّحدة.
وغداً، على الأرجح،
سأكفُّ عن الحلم
مثلما كفّت الآنسة (س) يدها عن شؤون قلبي.
وغداً، على الأرجح،
سأترك للغرفة تأسيس حياتي،
بجدرانها الخمسة المدمّاة
ونافذتها الوحيدة المشرَّعة.

* * *

في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للبكاء
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للحبّ
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للمؤتمرات،
لم أستطع أن أتآمر على أحد
لم أستطع أن أفعل شيئاً.
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للكتابة،
لم أستطع إلاّ كتابة وصيّتي الأخيرة.
الغرفة الصغيرة الضيّقة
الممدّدة كجثّة فوق سرير الأرض
قابلة، مثلي، للتشريح
ومثلي، قابلة للإبادة.

في الغرفة الصغيرة الضيّقة،
أقرأ الصحف والمذابح.
في الغرفة الصغيرة الضيّقة،
أعوي كعاصفة،
وأغرِّد كسنبلة.
أنا في الغرفة الصغيرة الضيّقة:

نهر مكسور،
و- أحياناً- أمّة مضطهَدة.

أين ذهبت المرأة؟
- لتموت في الغرفة الصغيرة الضيّقة.
أين قرّرْت الحزن؟
- في الغرفة الصغيرة الضيّقة.
كم عمرك؟
- غرفة صغيرة ضيّقة.
ما هي الأرض؟
- غرفة صغيرة ضيّقة.

4- الخـــنـــجر

من (وعل في الغابة)

الرجل مات
الخنجر في القلب
والابتسامة في الشفتين.
الرجل مات
الرجل يتنزّه في قبره
ينظر إلى الأعلى
ينظر إلى الأسفل
ينظر حوله:
لا شيء سوى التراب،
لا شيء سوى القبضة اللامعة
للخنجر في صدره.

* * *

يبتسم الرجل الميّت،
ويربّت على قبضة الخنجر
الخنجر، صديقه الوحيد
الخنجر
ذكرى عزيزة من الذين في الأعلى.

شهادات

- محمد جمال باروت: قصيدة رياض، قصيدة اليوم، قصيدة الكلام، وقصيدة الشعور ذات البعد الواحد أو الصوت المفرد والمناخ الغنائي، ذات البنية الخيطية وذات الرؤية الجزئية (اهتمام بالأشياء الصغيرة).

- كاظم جهاد: شاعر نفاد الصبر، واختراق العالم والحياة.

- بشير العاني: رياض الصالح الحسين آخر ورثة القصيدة اليومية، وأوّل مجدّديها.

- أحمد يوسف داوود: شعر رياض الصالح الحسين تعبير الطفولة عن ذاتها، وهي تواجه العالم، بالدهشة وباللغة الخاصّة.

- نبيل سليمان: يشكّل رياض الشعرَ بالبساطة المستحيلة ونقائض التاريخ والطبيعة، فإذا بكون آخر، قوامه الحزن والاستفزاز واللعب الطفلي.

- خلف علي خلف: قد يوافقني البعض القول إن تجربة رياض الصالح الحسين هي أكثر اكتمالاً ممّا قدّمه الماغوط في هذا السياق، بل إنها قادت قصيدة الماغوط- إذا كان لابدّ من اعتبارها الأب الروحي لها - إلى هدوء داخلي. يقودها نحو الذات أكثر من المحيط.

- منال الشيخ: أقفُ مشدوهةً لهذا الحزن الذي لا ينتهي ولا يتوقّف حتى بعد توقُّف نبضاته.. أكاد اجزم أنني أقرأ تبصيراً أو استشرافاً روحياً لما يحدث الآن، وحتى اللحظة الأخيرة من تاريخنا الراهن.

- أمجد ناصر: هناك شعراء يرأف بهم الزمن، يعطيهم فرصة بناء قصيدتهم سطراً سطراً، فيما هناك شعراء يتحقّقون، بمواهبهم الفذّة، من أعمالهم الأولى. أنا (وكثيرون مثلي) من الذين يحظون، بزلفى ماكرة، بنفحة من رأفة الزمن القاسي، بينما لم يكن رياض الصالح الحسين ممن يتزلّفون إلى الزمن، ممن لم يحتاجوا إلى رأفته، فقصيدته جاهزة وبصمته حاضرة، منذ توقيعه الأوّل، وليركب الزمن أعلى خيوله.

- أحمد الملّا: في نهاية الثمانينيات، وصلت إلى أيدينا، في مدينة الأحساء، مجموعة (خراب الدورة الدموية) لشاعر أنجز أسطورته، ومضى مكتملاً في المخيال الشعري، تناقلنا كتابه مثلما نُهرِّب، في ثيابنا، صاعقة عن أعين حرس الحدود. وانتبهنا إلى شراسة اللغة اليومية ووحشية القول، ولم نأخذ ذلك على محمل المتنبئ، لكنه كمن رأى بعيون القتلى، ولم يحتمل أكثر.

بسيط كالماء..
واضح كطلقة مسدَّس

فرج بيرقدار

مضى، الآن، على رحيل الشاعر رياض الصالح الحسين أربعة وثلاثون عاماً، ورغم ذلك، مازالت قصائده التي كتبها خلال سنوات حياته، وهي لم تتجاوز الثماني والعشرين، راهنة، بكلّ ما فيها من ألم وحبّ وعبث وطراء وجرأة وبساطة وتجديد، كان في حينه مغامراً، ثم صار مكرّساً وممجّداً لاحقاً.

كتبتُ عن رياض مراراً إلى حدّ أني صرت أخشى الكتابة عنه. أخشى أن لا أضيف شيئاً فأغمطه حقه، بوصفه مبدعاً مجدّداً بين أبناء جيلنا الشعري (السبعينيات)، وربما أخجل من تراجع حرارة ما أكتب فلا أفي وجع علاقتنا وحميميّتها ما تستحقّ. أحياناً، أشعر أنه ما من أحد في شعراء جيلنا استطاع تحقيق ذلك التوازن المريب والمرعب، بين ما يقول شعراً وما يفعل واقعاً.

يصعب عليّ أن أبدأ الحديث عن رياض من حيث انتهى؛ ذلك لأنه في أعماقي لم ينتهِ، لا شعراً ولا ذكريات، بما فيها تلك الذكريات المتلجّلجة ما بين التصعلك واقتناص فرص الحياة والسعادة بأبسط المبذول في سهرات الأصدقاء، وبما فيها (الأفلَمات) والمناكفات في شؤون الشعر، والمرأة، والسياسة.

كما يصعب عليّ أن أبدأ على النحو الذي بدأ فيه، إذ له البداءة، وأنا أحد الذين طحنتهم ظروفهم الحجرية، وتأخّروا كثيراً عمّا كان ينبغي عليهم أن يقوموا به في الظروف المعتادة.

مع ذلك، أشعر أني لا أزال أوفز رملاً وسراباً من تلك الصحارى التي كنّا صعاليكها، ولا نهايات، في داخلي، لما يترامى في ظنون تلك الصحارى، من واحات وحُداء وصهيل وترحال.

تعلّمتُ أهمّيّة الحدس من شاعرية رياض، وتعلّمت، من أساطيره اليومية، أن اليقين يصلّي على قِبلة الشكّ، حتى لكأنّ يقيني بسورية هو الشكّ الأكبر في حياتي!

لقد أحبّها رياض كاملةً وأنصافاً وأرباعاً، كما يعرف الجميع، وتنكّرت له، فلم تنصفه، ولم تربّعه على غير النعش، كما لا يعرف إلا قلّة ممن قبضوا (أو يقبضون) على الجمر.

غالباً ما كان رياض يأتي باسماً أو ضاحكاً، ليدهشنا أو يدهش نفسه، ثم يمضي على النحو نفسه.

أستخدم «كان» رغم معرفتي بأنه فعلٌ ناقصٌ مرّتين: مرّة بناته، ومرّة بسبب رحيل رياض باكراً.

تُرى، هل كان رياض مبتسماً حين استوقفه ذلك الحاجز الطيّار الذي نصبه له الموت؟!

لم أتمكّن حينها من رؤيته أو وداعه، فقد كنت حينها مطلوباً، أو متخفّياً، على نحو احترازيّ في البداية، وملعون في النهاية. غالباً ما كان رياض يأتي متّكئاً على قصائده وأحلامه، في حين كنت ممّن تتّكئ عليهم قصائدهم، وتخذلهم الأحلام.

كان يعرف كيف يحبّ أو يحزن أو يبكي أو يصمت، كما يعرف متى يفعل ذلك، وكان يلكزني متخابثاً حين يراني أتظاهر، أو أبدو على النقيض منه.

ألهذا ذهبت قصائده وحياته إلى نهاياتها عبر أقصر الطرق، وتلهلهتْ سبلُ حياتي في تعرُّجاتها وعروجاتها الشيطانية، هروباً وسجوناً ومنافي؟!

(يا ما) ناكفته في الحبّ والسياسة وشعر التفعيلة وحتى في تجربة اعتقاله.

و(يا ما) سامحني مقابل ابتسامة أو نظرةٍ آسفة أو سؤال عن حبّه الجديد، أو عن نخب، أو عن عناق.

رياض يشبه شعره، إلى حَدّ يشعرك بأنهما توأمان.

كان رياض أسرعنا في اقتناص الحياة وشاعريّتها، إذ تمكّن، خلال عمر قصير (بالمعنى الزمني والشعري)، أن يجد أسلوبه ويكمل مشروع قصيدته وحياته، على أجمل وأوجع نحو ممكن.

ألهنا لم يستطع رياض تحمُّلَ عبء الوجود والبشاعة والقمع والاعتقال والأصدقاء، و- أخيراً- نقص الحسّ أو الشرف المهني الطبّي؟!

كُتِبَ الكثير عن رياض وتفاصيل شعره وحياته، ولكني- للأسف- لم أقرأ عن اعتقاله إلا شذرات غائمة!

كثيرون لا يعرفون أن (رياض) اعتُقل بسبب مشاركته في تحرير كرّاس أدبيّ، كان يصدره، في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، مع مجموعة من الكتّاب الشباب، منهم جميل حتمل الذي رحل بعده باكراً أيضاً، ومنهم- أيضاً- الأصدقاء: حسان عزّت، ووائل السوّاح، وبشير البكر وخالد درويش (اعتقل- في الوقت نفسه مع رياض، بسبب «الكرّاس») وفاديا لاذقاني، وموفق سليمان، وأنا.

هل كان اعتقال رياض سرّاً خطيراً، حتى يجري تجاهله؟



تؤكّد الوقائع، عبر العقود الأخيرة من تاريخ سورية، أن الاعتقال أمر عادي أو مألوف أو متوقّع.
لماذا- إذن- تهرّبت معظم الكتابات عن رياض من ذكر هذه الواقعة؟
أليس اعتقاله جزءاً من تجربته في الحياة، وله انعكاساته في شعره؟
لقد أصبح الحديث عن رياض، بعد موته، مشاعاً لكلّ من أراد تجريب قلمه أو تطهيره أو تكريمه بالكتابة عن رهافة شعره وعمقه وألفه وجماله ودهشه وإشارته وبساطة شعره، وأنه علامة فارقة في جيله وفيما بعد. لكن، ماذا عن سيزيفية أو وعورة الطرق التي اختارها أو اضطرّ إليها رياض؟
غالباً ما يجري الحديث عنه كما لو أنه وُلِد شاعراً، هكذا.. ببساطة، أو بدون جهد وبحث ودأب ومعاناة، أو كما لو كان طريقه في الوصول إلى قصيدته ورديا أو سهلاً أو قادماً من جهة الحظّ والمصادفة أو الموهبة وحدها!
قليلة هي تلك الكتابات التي تحدّثت عن تلك المحطّات اللاهثة والقلقة، المرتابة والمرتبكة والمتوثّبة والمغامِرة في تجربة رياض مع الحياة، بصورة عامّة، والشعر بصورة خاصة، ومع قصيدة التفعيلة، على وجه أخصّ. وقد كان ذلك ميدان نقاش معقّد وطويل بيننا، في هيئة تحرير «الكرّاس الأدبي».
ربّما كان شاعرنا الجميل وابن جيلنا منذر مصري هو أكثر من أنصف تجربة رياض، على أني أختلف معه في أمر واحد يتعلّق بتجربة رياض مع شعر التفعيلة؛ فقد كتب منذر، في مقالة له منشورة في ملحق (نوافذ) في جريدة «المستقبل»، في 21 نوفمبر/تشرين الثاني 2010، العدد (3836)، أن (رياض) بدأ في 1974 بكتابة الشعر، وأنه «كتب قصائد تفعيلة، نشر بعضاً منها، ثم أهملها جميعها منتقلاً لكتابة قصيدة نثر، ترسم قطيعة شبه كاملة مع قصيدة التفعيلة السائدة آنذاك، فجاءت باكورته «خراب الدورة الدموية» نثرية برمّتها».
في هذه النقطة أختلف مع صديقي منذر؛ ذلك لأن (رياض) نشر في مجموعته الأولى «خراب الدورة الدموية» التي أشار إليها منذر، قصيدة «سطور من كرّاسة الحطّابين الأشرار»، وهي، في الواقع، قصيدة مكتوبة على التفعيلة، بعكس ما يرى الصديق منذر، كما قرّر رياض الاحتفاظ بالمقطع رقم (3) من قصيدة «خراب الدورة الدموية» موزوناً، وكذلك بالمقطع رقم (4) من قصيدة «أساطير»، وهي القصيدة الأخيرة في مجموعته الأولى، وهي التي أرهصت بعنوان مجموعته الثانية «أساطير يومية»، التي افتتحها بقصيدة طويلة على التفعيلة، تحت عنوان «حرب حرب حرب»، ومزج، في إحدى قصائد هذه المجموعة، تحت عنوان «هيلين» (وهي مهداة إلى نزيه أبو عفش)، بين النثر والتفعيلة، ربّما، كنوع من الوفاء والمحاكاة لنزيه.
أعتقد أن نضج خيارات رياض الشعرية، واكتمالها، إنما جاء في مجموعته الثالثة «بسيط كالماء.. واضح كطلقة مسدّس»، إلاّ أن (رياض) بقي يحاول مع قصيدة التفعيلة، وقد ضمّن مجموعته الرابعة والأخيرة «وعل في الغابة»، التي أعدّها قبل موته، القصائد الأربع الأولى، وهي على التفعيلة، أعني القصائد المعَنْوَنة بـ «غرفة الشاعر»، وهي أوّل قصيدة في المجموعة، تلتها قصيدة «غرفة المحارب» ثم «غرفة السائح» ثم «غرفة مهدي محمد علي».
في الحقيقة، لا أعرف ما دوافع رياض في محاولات تقحّمه لشعر التفعيلة، خاصّةً بعد أن وجد روحه وخصوصيّته أو ميزاته الإبداعية في قصيدة النثر التي أكملها، وأكمل حياته معها!
في المحصّلة، أرغب في طرح أسئلة من خارج كلّ هذه الميادين: هل رياض سارية، بالمعنيَيْن: الإبداعي، والحياتي اليومي، لأجيال راهنة وقادمة أم لا؟
ألا تشكّل إنجازات تجربته الشعرية، رغم حياته القصيرة العاصفة، حافزاً وملهماً لكثيرين ممّن يعتقدون أن ثمانيةً وعشرين عاماً (هي عمر رياض)، لا تكفي لأكثر من إكمال الدراسة وإنهاء الخدمة الإلزامية؟!
أليست تجربة رياض الشعرية والحياتية جديرة بتشريف مناهجنا المدرسية، على سبيل المثال، أو أن تكون جزءاً من سيرة أدبية مَرْعِيّة بما يليق بها من أضواء وأجنحة، على شحّ الفضاء وانحنائه؟!
تلك أسئلة لهتك البداهات والأسباب أكثر منها بحثاً عن أجوبة.



أجيرُ أكواخ النصّ العادي

فاطمة ياسين

القراءة في سيرة حياة رياض الصالح الحسين تصطدم بعبارة «خطأ طبّي» أكثر من مرّة، وتتعثّر المسيرة الصحّيّة القصيرة بعبارة أخرى هي «مستشفى المواساة».. كلمات بيروقراطية لا تصلح أن تكون مفردات في قصيدة حديثة أو في أيّ نصّ فني، قد تكون مفيدة في تقرير يكتبه موظّفون حكوميون يعملون بمبدأ آخر الشهر، ولكن الشاعر، الذي تشبه حياته سيرة الشرنقة، يرتبط، بشدّة، مع هاتين العبارتين بشكل وثيق، كما يرتبط بقصيدة النثر وبالشاعر بودلير..

في شتاء ما، بداية الثمانينات، حيث أسواق دمشق قاحلة، والمناخ لا يملك إلا الصقيع، وبينما تُحبَس الأمطار عن المدينة القديمة، يحلو، في هنا الجوّ الغريب، ارتكاب الأخطاء الطبّيّة. ترتخي أعضاء الشاعر الطفل تحت تأثير الأخطاء الطبّيّة، ولا يجد حوله إلا رفيقين اثنين يتناوبان على تسلية آخر لحظاته، ثم يمضي الخطأ الطبّي بليغاً، فيأخذ الشاعر من أقلامه، وأوراقه، وكلماته المضفورة على شكل شِعْر حديث، ينافس أشجار الحمضيات ومحاصيل الشتاء الخضراء التي لم تجد من يشتريها..

لم يحاول، من شهد لحظاته الأخيرة، تسجيل ما قاله، لأنه كان قد توقّف عن النطق قبل خمسة عشر عاماً بفضل خطأ طبّي آخر. في صباح اليوم التالي، تجمّع عشرات من الذين يتعاطون الثقافة، ممَّن يعرفون الشاعر، أمام بوّابة المستشفى، جرت مساومات على الجثّة، التي شوهدت عارية إلا من سروال داخلي، وقد أثّرت فيها عوامل الطبيعة، رغم برودة الطقس، وفي سيارة تابعة للهلال الأحمر الفلسطيني، رحلت الجثّة إلى ما نسمّيه، الآن، ريف حلب الشمالي.. في بلدة مارع رقد مَن ظَنَّ أن الموت قصيدة، يمكن تشكيلها بفضل بضع استعارات نكيّة مكتوبة بشكل عمودي، ولكن طبيباً، لم يكن مواظباً على حضور دروسه، غيَّرَ مفهوم الشاعر في الموت، إنما بعد فوات الأوان.

استقلّي باص جسده / أو انتظريه في المحطّة التالية / فهو الآن مُتَّهم لأنه قتيل / ومُتَّهَم بتخريب الدورة الدموية / القبلة الأولى رصاصة / الطلقة الأخيرة حب/..».(خراب الدورة الدموية)

هروب حاسّة من حواسّ الشاعر لم تضِفْ إليه شيئاً، ولم تأخذ منه شيئاً أيضاً، فتابع، بالهدوء ذاته، إثارة الزوابع الشعرية. بقيت المفردات المكتوبة طازجة أمامه رغم موات الفونيم الصوتي.. شكّلت الحروف السوداء، على خلفية الورق الأبيض، صورة ذهنية متحرّكة كانت كافية لتُبقي الشاعر صاخباً وقادراً على إنتاج الكنايات بالجملة، ورزمها بصورة قصائد ودواوين، وبالقدر الذي يجعل النثر العادي يرتقي إلى مرتبة الشعر.

كانت صلته بعالم الصوت مقطوعة، تتخلّلها لحظات استدعاء فوري على شكل تمتمات شفوية، يطلقها الشاعر ليعبّر عن

شعور داخلي. ردَّد مرَّةً، في غرفته بحيّ الديوانية، أغنية فيروز «بكتب اسمك يا حبيبي»، الكلمات البليغة البسيطة التي حفرت مكاناً لها في ذاكرة لا تحتوي إلا على الصور الصامتة، ولكن الأغنية التي تفخر بفعل الكتابة، وهي العمل الذي يتقنه الشاعر، ما زالت حاضرة، وترافق حالة حبٍّ ريفية غضّة، أما الموسيقا فقد استطاعت مخيّلة الشاعر تجميدها كصورة مرئية. سُمع الشاعر، في مَرَّة ثانية، يهمس أغنية «يا ريتني طير لطير حواليك»، اللحن الراقص الذي خرج من حبال صوتية خاملة، أبقت الشاعر الأصمّ على صلة سمعية هامسة بالعالم، يخرجها في لحظات فرح مفرطة، لا تستطيع الصورة تجفيفها، فتثور الحنجرة الراكدة ببركان، دون أن تختلّ علاقة الودّ القائمة مع الصمت.

لا يوجد في قصائد رياض الصالح الحسين شكوى، أو تنمُّر من حالة الصمت التي يعيشها، ولا توق أو حنين إلى الضجيج! وكأن الشاعر طوَّر وشائج قويّة بينه وبين حالة الصمت الشامل، وبدَّل توقُّف الاستجابة لوجيب غشاء الطبل، بحساسية مفرطة للضوء القادم إلى العين، وحافظَ على علاقة ودّيّة مع العالم ومع المرآة، دون أن يكون هناك أيّ دور للصوت، اكتفى بالحروف الثماني والعشرين، التي تشكّل الأبجدية، وثقافة راسخة في الناكرة، كافية لترفد الصور الشعرية اليافعة، وحوَّل علاقته بالكلمة المكتوبة إلى ما يشبه الرابط الوجودي بين المشمش وقمر الدين، فجاءت القصائد تامّة التكوين محفِّزة للقراءة ودامغة التعبير:

الوقت/القبلة/ رأيت أنَّ الأرض مثلَّث بيرمودا واسع/ يبتلع الأطفال والشجر والفلاَّحين/ ثمَّ اكتشفت، فيما بعد، أنَّ الأرض كرويَّة/ ففكَّرت بوجود بعض الأمكنة/ لا يبتلع فيها الماء شيئًا/ أمكنة صغيرة جدًّا / على سبيل المثال/ ثمَّة رجل يقبّلُ امرأة دون أن ينظر إلى ساعته.

أخذ النثر في قصائد رياض الصالح الحسين بنياناً مختلفاً، شيَّده على شكل وحدات تشبه الأكواخ الريفية الصغيرة والمكتملة، جمالها بأركانها الأربعة المريحة، وقدرتها على منح البهجة لزائريها، يدخل في الموضوع مباشرة دون أن يستهلك قصيدته بمقدّمات غير ذات فائدة، ويبدأ بنثر التفاصيل الصغيرة التي لا تنتبه لها إلا عين نسر، فيعيد ترتيبها كما يحلو لشاعر تأثيث عالمه الشعري، فالعمر عنده يقاس بالبرتقال: /عمري اثنين وعشرين برتقالة/ ما دام حبيبي محشوًّا بالأجراس/ بيدين ملطَّختين بالأزهار.

يستخدم الشاعر الموجودات ذاتها، ولكنه يعيد تشكيل الواقع على مقاس القصيدة، أو الموقف الشعري. لا يشعر القارئ بغربة عن البيئة التي يفرضها الشعر، بل، على العكس، يشعر بانتماء وقوّة يشدّانه إليها.

تعمل الوظائف الجديدة لمفردات الشاعر على تخليف دلالات محبَّبة، وكأن الشاعر يكتشف معاني باطنية للمفردات التي يستخدمها الجميع ذاتها، فتصبح الحاجة إلى الموسيقا في أدنى مستوى، لأن العلاقات الجديدة التي يفرضها الشاعر، تكفي لتمنح مناخ القصيدة الجوّ الموسيقي اللازم ليكتمل حضور الشعر. الوضوح والتلقائية عنده ليسا من قبيل الشعارات المرفوعة، بل الممارسات الشعرية، فلا يتعالى النصّ بمفردات قاموسية صعبة، بل يستخدم الكلمة القريبة الطازجة ذات الوقع المألوف، ولكنه يفرضها في موقع غير مألوف، فتبدو منتمية إليه، ويتخلَّل كلّ تعبير اكتشافٌ جديد، يتجاوز الاستعارات المعجمية، ويتحوَّل التعبير «المُكتَشَف» إلى مألوف مستساغ، لا يزعج السياق.

تتدرَّج التعابير وتتآمر لتشكّل القصيدة، ويخرج المعنى الذي يقذف القافية خلفه، ويتغلَّب على تواتر الحركات والسكنات المشكّلة للتفاعيل، فقصائد رياض الصالح الحسين تعيد تعريف علاقة الموسيقا التي تنسّ في التراكيب الجديدة، فتخرج على شكل أصوات حقيقية للحياة، كصوت صفير قطار، أو بكاء طفل، أو انفجار رصاصة، وتنوب القوافي في القوام الكثيف المتجانس المتراصّ لكلمات الشاعر، ويضيف الاختصار البليغ النشوة الشعرية المطلوبة، ولا يغادر القارئ القصيدة قبل أن يصاب بدهشة النهاية التي تليق بالسيلان السلس للنصّ.

الدلالة وطريقة توصيلها يعطيان النثر الذي يكتبه الشاعر صفة الشعر، رغم أن المضامين ليست حاجات عليا للبشر، فهي رغبات عاديّة تطلبها جميع الحواس، ولكنها تُقَدَّم مُسَوَّرة ببلاغة خاصّة، وبطريقة تتجاوز ما هو مألوف.

رياض الصالح الحسين، في سنواته الثلاث الأخيرة (آخر سنة من السبعينات وأوّل سنتين من الثمانينات)، فيما كان العهد خطابياً، حماسياً، وعاطفياً، والأحلام عريضة وطويلة ومتداخلة بهالة وطنية مع فورة بوليسية، ذات طبع فظّ، يعمل بمبدأ الوقاية الوقحة، كان هادئاً وعفوياً يلتقط كلّ شيء من أيّ مكان، ويحوّله إلى قصيدة. لم يتعرَّض إلى ثوابت عصره التي يتبنّاها الإعلام، بل كان ينحّيها جانباً، ويخلق عالمه الخاصّ، مستخدماً الخامات ذاتها. كان همّه هو يوميّاته التي يحياها بحاسّة ناقصة وكمال بيولوجي، حيث شكّلت قصيدته حاسّته الخامسة. اقتحم الهوامش المنسيّة على تخوم المتون، فعبَّر عنها بعمق، وأعاد لها الحياة دون أن ينتزعها من موقعها المحايد، ولكنه أشار إلى جماليّاتها المنزوية، وأبرز مكوّناتها دون بذخ أو مبالغة. لم تخلق أشعاره أبطالاً، فهو لم يؤمن، يوماً، بالملاحم، كانت شخصياته متردِّدة وخائبة الرجاء، و- أحياناً- كسولة، تقبل ما هو متاح، قليلة المبادرة، وذات حسّ ساخر، وبذلك، هو لم يفارق الذات الآدمية كما نعرفها، وبدَتْ نساؤه فاتنات ومقبلات، يَظهرن دائماً عبر عيون منكَّرة. قصائد الصالح الحسين القصيرة تصلح لأن تكون عناوين، وبعضها يمكن تحويله إلى أهزوجة صغيرة أو برقية عاجلة متخمة بالمعنى. لم يهتمّ الشاعر بالسرد، كان يتوقَّف فجأة، ثم يتابع من جديد، تاركاً مهمّة الربط للصورة العامّة للقصيدة. خلقت قصيدة الصالح الحسين لنفسها مجالاً رحباً للحرّيّة، فهي لم تترك ذريعة لإصبع رقابية، أما المصطلحات السياسية فكانت شبه معدومة، وهي- إن وردت- لا يوجد فيها زخم ذلك الزمان العاطفي، وقد تُستخدَم بمضمونها الجغرافي أو المكاني أو حتى التهكُّمي، وبأقلّ قدر ممكن من الوطنية.

شعر الحسين لم يكن للمشاكسة، ولا لإثارة السلطات، كانت قصائده موجة من فقاقيع الصابون، التي تحفِّز البهجة، وتثير بعض الأسئلة، فحافظت على خواصّها، رغم السنوات الكثيرة، بوصفها قادرة على تخليق البهجة ذاتها عند كلّ قراءة.



مضى على نشر مجموعة «وعل في الغابة»، للشاعر رياض الصالح الحسين، ثلث قرن، ولم تقف كلّ تلك الأعوام عائقاً أمام نهم قراءتها، ولم تفقدها الصلاحية بالتقادم، فمازالت صالحة للقراءة وإعادة استنتاج المعنى، بتواضعها الثري وبساطة بنيتها وملاصقتها للكائن ذي الهوامش الضيِّقة، الممنوع من المجاهرة بصيغ لغوية مباشرة، والمتروك لممارسة حرّيّة مشروطة كالرهينة، يمكن تشكيل مطابقتها للحظة إنسانية عابرة للسنين، دون أن يكون الزمن أحد متغيِّراتها. تتوقّف عند يوميّات حميميّة، و- أحياناً- روتينية، فتفكّكها إلى عناصر أكثر قرباً، تشعّ بالدفء والنضوج دون الحاجة إلى التطرُّق لمزيد من التفاصيل، فيقدّمها الشعر كالاكتشاف، بدون أجهزة سبر معقَّدة، أو آلات كهربائية عالية الفولت.

لا يزال في غابتنا

محمد يعقوب

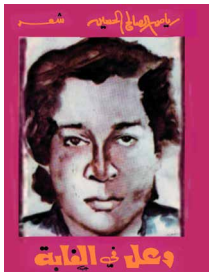
مجرّد نظرة فاحصة تمسح المشهد، كآلة (سكانر) عالية الدقّة، يوظّف الشاعر ما لديه من فراغ لبناء عالم خاصّ بإعادة ترتيب الوجود، بعناصره المعروفة ذاتها. لا يواجه الشاعر صعوبة في خلق واقع جديد مَصوغ شعرياً، على شكل قصيدة متحرّرة، مستخدماً مفرداته المتاحة بأساليب جديدة. يهرب الشاعر إلى داخله فيعكسه أو يلتقط صورة مقرَّبة لما يحيط به، دون جلبة منبرية، ولا تنغيمات موسيقية، مكتفياً بإيقاع عفوي، تولِّده الألفاظ المتقابلة، والمعنى العميق المشكَّل بألفاظ هادئة أو شبه صامتة، ومحمَّلاً بالدلالات.

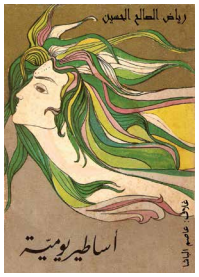
«وعل في الغابة» مجموعة شعرية رابعة وأخيرة، تكاد تكون حلقة في سلسلة متشابهة، لا يخرج الشاعر فيها عن مواضيعه، فيكرِّس أسلوباً خاصّاً، تتعاون فيه البساطة والتلقائية لإنتاج شعر محفِّز للقراءة، ابتداءً من العمل على العنوان الجاذب والمثير للأسئلة والذهول، بمزج المفردات المتنافرة لخلق تركيب مثير: «خراب الدورة الدموية» و«أساطير يومية» و«بسيط كالماء.. واضح كطلقة مسدس»، ثم الدخول في

ترتيب الحياة اليومية على شكل قصائد ومقطوعات أيقونية كالدبابيس، أو أصابع البقلاوة. المجموعات الشعرية الأربع هي لعبة كلمات ومعانٍ، يجيدها الشاعر وبنوق خاصّ، ينتج عبارة مفاجئة تشابه الاختراع. العفوية منثورة في كلّ مكان، وكأن الشاعر يمارس عملاً يومياً يحفظه جيّداً، ويمارسه بسعادة فائضة، يتلمّسها القارئ، ويُصاب بالعدوى.

لا أثر مباشراً، في مجموعة الشاعر «وعل في الغابة»، إلى نهاية السبعينات وحتى إلى بداية الثمانينات، بدون تعالٍ على راهن سياسي أو اجتماعي. يفرّق رياض الصالح شعره إلى مجموعات صغيرة كقطعان الوعول الشابة، ويضع لها عناوين جانبية لا تثير السلطات، فيبدأ بالأمكنة وبمجموعة قصائد يسمّيها «قصائد»، ويضع عنوان كلّ منها في غرفة، يوزّعها بفوضوية لا تخضع إلا لمنطق الشعر. هناك غرفة للشاعر، حيث هي متحف ومعرض للكلمات، وغرفة للمحارب تستعرض القوّة والتضحية، وغرفة للسائح، وغرفة أخيرة لصديقه مهدي محمد علي، ثم رغبات يطلبها الشاعر ببساطة، وكأنه يطالب بقبض راتبه الشهري، كالاغتسال في النهر أو بناء غرفة تتّسع لألف صديق، وببراءة تصل حَدّ السذاجة، يكتب الشاعر مجموعة متضادّات، لا تبدو كمفارقات بقدر ما هي مسلّمات يؤكّدها الشاعر بطريقته السهلة الواضحة: «الكذبة الوحيدة التي تستحقّ التصديق هي الحبّ». «الحياة حلوة» يكرّرها مؤكّداً، ثم يجعل الطاغية يصيح: «الحياة قبيحة» ليؤكّد على جمال الحياة: «الشارع العادل الوحيد ذلك الذي يأخذني إلى قلبك»، المفارقة التي يقصدها الشاعر في التجاهل الذي يحصل عليه هي الوضوح الشديد الذي يصل إلى درجة التسليم به دون برهان، فيشيّد برجاً من المفارقة، ولا ينسى أن يستنكر سلوكاً عدوانياً كهذا، بقوله متسائلاً: «لماذا أحلم دائماً بطفل متطاير الأشلاء؟» أو مدهوشاً بقوله: « فتحت قلبي فلم يدخله أحد».

مجموعة أخرى من قصائد «وعل في الغابة» بعنوان «قصائد عن الموتى»، كلّها إشادة بالحياة، رغم مرور كلمة الموت بكثرة، في عباراتها، ورغم التوغّل في توصيفات الموت، وأساليبه، لكن الشاعر يمحو ذلك كلّه بجرّة قلم واحدة، وكأنه يرغب بمسح تلك الكلمة من الوجود، ولا يرغب باستخدامها إلا كمقابل لغوي للحياة. لم ينفِ وجود أموات، ولكنه يصوّرهم أحياءً أو راغبين بالحياة أو على أهبة الحياة، يتحرّكون في قبورهم، وبتحدٍّ، يرسمون أو يغنّون أو يلبسون ملابس أنيقة، يتجاوزون عتمة الحفرة العميقة بركوب الدراجة.. نَفَس شعري رافض للموت ومتحدٍّ له، ولتأكيد هذا الرفض، تتبع مجموعة قصائد عن الموتى مجموعة أخرى بعنوان «حُبّ»، وهي مجموعة ذات إيقاع راقص وحيوي، تحضر فيها الأنثى بمعالمها الإنسانية المولّدة للسعادة، تكاد الكلمات تعكس دقّات قلب الشاعر وصعود الدماء إلى خدّيه وهو يتحدّث عنها، يظهرها كعالم بديل وكافٍ، يرغب بالاقتراب منها حتى الامتزاج، فيدخل في رئتيها أو يندسّ في حلم من أحلامها، ويبقى مستيقظاً.







«المشاهد اليومية» هي عنوان آخر لمجموعة من المشاهد الواقعية، يسجّلها في المكتب وفي الطريق وفي البيت، رغم أنها، فوتوغرافياً، حَيّة، ترصد شخصين، أحدهما- على الأقلّ- هائم، ولكنها شديدة الصلة بمجموعة «حُبّ»، فهو هنا يصور حبّاً حيّاً مرحاً، تتغيّر الخلفية التي تحتضنه، ولكنه يحافظ على حيويّته وعلى درجة النصوع التي تغلّفه.

تنتهي مجموعة «وعل في الغابة» بقصيدتين متشابهتين، يمكن إلحاقهما بمجموعة «حُبّ»، والحبّ هو المناخ الغالب على أشعار هذه المجموعة، رغم وفرة المفردات المعاكسة أو المناقضة له، كالموت والقبر والقنبلة. تُظهر المجموعة كلّها مقدار التشبُّث بالحياة بالاطّلاع على كلّ التفاصيل وإيرادها بشكلها الحَيّ.. تدلّل الأنثى وتستجديها، دون إغداق الأكاذيب.. تُظهر وَلعاً بكلّ شيء تلتقطه العين، وتوجِدُ مكاناً دافئاً له بين السطور كشيء ثمين مرتفع القيمة.

تجربة رياض الصالح الحسين القصيرة وُلِدت كاملة، بدون فروقات جوهرية بين أوّل مجموعة وآخر مجموعة، حافظ الشاعر على مزاجه وأدواته ومفرداته، وتابع الموضوعات ذاتها التي تبدو هامشية وخاصّة، لم يفضح خصوصيّتها، وتركها حيث هي، ملقاة على الهامش، ولكنه وَجّه لها اهتماماً على طريقته الواخزة النقطية، حيث يركّز، بشدّة، على أبسط جوانبها، لتظهر بكلّ النقاء المطلوب. لا يبدو أن للشاعر هموماً كبرى رغم ورود كلمات الثورة والحرّيّة في مجموعته الشعرية، فقد مَرّت في سياق هادئ متوافق مع النَفَس الشعري المنطوي، بدون إلحاح أو تحريض، وهي كلمات وردت في معظم المجموعات الشعرية لمعظم شعراء ذلك الزمان، و- ربّما- كان محتواها مختلفاً قليلاً عمّا تعنيه اليوم.

كانت عناية الشاعر منصبّة أكثر على هندسة القصيدة من الداخل لتحدث أكبر قدر من الدهشة، مستخدماً ذخيرة خصبة من المفردات العذبة، ليستطيع أن يكون مقتضباً ومختصراً وشديد التأثير كقصيدة «الراية»، ويمكن أن ينطلق بجموح بليغ ليعتذر من حبيبته في قصيدة «إليك».

لا يتأثّر، في الموضعين، البناء الكريستالي الذي يشيّده بسرد بسيط مبتعداً عن الحكائية وملتزماً الوصف الدقيق المحمّل بالكنايات:

كانا اثنين/أهدتْهُ قلماً للكتابة/وأهداها حذاءً خفيفاً للنزهات/بالقلم كتب لها: وداعاً/وبالحذاء الخفيف، جاءت لتودّعه..

بمناسبة اليوم العالمي للكتاب 2016
ومرور أربعة قرون على وفاة ثيرفانتس وشكسبير

عمّ كان يبحث دون كيخوتي ؟

هارولد بلوم

لا مفرّ لجميع الكُتّاب الذين اتّبعوا شكسبير، من ثيرفانتس. وإذا كان ديكنز وفلوبير يعكسان طريقته في السرد، فإن ميلفيل وكافكا وَرِثا سماته الشخصية. لكن، أي حقيقة تلاحق العمل الثيرفانتسي؟

ثيرفانتس وشكسبير، اللذان توفّيا في فترة متزامنة، تقريباً، هما الكاتبان الغربيّان الأساسيّان، على الأقلّ، منذ دانتي، ولا كاتب متأخّراً، بعدهما، استطاع أن يعادلهما؛ لا تولستوي، ولا غوته، ولا ديكنز، ولا بروست ولا جويس. لا يمكن حصرهما في سياق العصر الذهبي الإسباني. والعصر الإليزابيثي والعصر العقوبي ثانويّان حينما، نحاول أن نضع تقويماً كاملاً لما يُقَدَّم إلينا.

اكتشف «ويستن هيو أودن» في «دون كيخوتي» صورة القدّيس المسيحي تجاه هاملت، الذي «يفتقر إلى الإيمان بالله وبذاته». وعلى الرغم من أن «أودن» يبدو ساخراً بقسوة، إلا أنه كان يقول ذلك بكثير من الجدّ، وفي رأيي أنه كان مخطئاً. بمواجهة «أودن»، أنا أضع- بالمقابل- ميغيل دي أونامونو، الناقد المفضّل لديَّ لدون كيخوتي. بالنسبة إلى أونامونو، فألونسو كيخانو هو القدّيس المسيحي، في حين أن دون كيخوتي هو أصل المعتقد الإسباني الحقيقي؛ أي اللونكيخوتية.

مزج هيرمان ميلفيل بين دون كيخوتي وهاملت في «الكابتن أهاب» (مضيفاً لمسة من الشيطان لميلتون، ليحَلّيه). أهاب يريد الانتقام من الحوت الأبيض، بينما من شأن الشيطان أن يدمّر العالم لو يستطيع ذلك. وبحسب ج ويلسون نايت، فإن هاملت- بالنسبة إلينا- هو سفير الموت. يؤكّد دون كيخوتي أن هدفه هو تدمير الظلم؛ الظلم في حدّه الأقصى، والاستعباد في مداه الأعلى هو الموت. إن تحرير الأسرى هو السبيل العملي الذي يجب أن يحارب به الفارس الموت.

مزاج حزين

ليس من الممكن العثور على شكسبير في أعماله الخاصّة، ولا حتى في السونيتات. هنا الاحتجاب، شبه الكامل، عن النظر هو الذي يشجّع المتعصّبين للاعتقاد بأن أيّ شخص (تقريباً) قد كتب كتابة شكسبيرية إلا شكسبير نفسه. فحسب علمي، في العالم الهسباني، هناك عجيج وضجيج لمحاولة إثبات أن لوبي دي بيغا أو كالديرون دي لا باركا، هما مؤلّفا «دون كيخوتي دي لامانشا». فثيرفانتس يسكن كتابه العظيم بحضوره الكلّي المطلق الذي يرغمنا على أن ندرك أنه يوجد فيه ثلاث شخصيات فريدة: الفارس، وسانشو، وثيرفانتس ذاته.

ومع ذلك، يا لَه من ماكر وحاذق حضور ثيرفانتس!؛ ففي اللحظة الأشدّ إثارةً للضحك، نجد دون كيخوتي أكثر عبوساً. مرّة أخرى، يشكّل شكسبير وجهاً للقياس التوضيحي؛ ففي اللحظة الأشدّ اكتئاباً، لا يتخلّى هاملت عن تلاعبه بالكلمات ولا عن سخريته السوداء... وبطريقة شكسبير نفسها في عدم كتابته لجنس محدّد، فإن «دون كيخوتي دي لامانشا» هو تراجيديا وكوميديا، على حَدّ سواء. وهو إن كان سيظلّ ثابتاً، وإلى الأبد، بوصفه ولادة للرواية الحديثة، وسيبقى الأفضل بين الروايات كلّها، فإنني أجد أن حزنه يتزايد كلّما أعدت قراءته من جديد، ويحوّله إلى «توراة الإسبانية» مثلما وصف أونامونو القصّة الأعظم بين كلّ القصص... ربّما، لا يكون «دون كيخوتي دي لامانشا» كتاباً مقدّساً، ولكنه يعتقلنا كثيراً، كما هو الحال مع شكسبير، ونحن لا نستطيع الخروج منه، للحصول على منظور ما. نتموضع داخل الكتاب الشاسع ككائنات تتمتّع بامتياز، تستمع إلى أحاديث رائعة بين الفارس ووصيفه، سانشو بانثا. وأحياناً، ننمج مع ثيرفانتس، لكن، غالباً ما نكون لصوصاً لامرئيّين، يصاحبون الثنائي المتعالي، في مغامراته وفي بلاياه. إذا كان هناك مؤلّف غربي ثالث، بعد عصر النهضة، يمثّل جاذبية كونية فإنه لا يمكن أن يكون سوى ديكنز. لكن ديكنز لا يعطينا- قصداً- «المعارف النهائية للإنسان» والتي وجدها ميلفيل في شكسبير، و(احتمالاً)، قد يكون ثيرفانتس قد وجدها.

في العرض الأوّل لـ«الملك لير» الذي صادف نشر الجزء الأوّل من دون كيخوتي. وخلافاً لرأي أودن، فإن ثيرفانتس- مثله مثل



Don Quixote and Sancho Panza as drawn by Honoré Daumier

شكسبير- يقدّم لنا التعالي اللائكي؛ فدون كيخوتي يُعَدّ فارساً من فرسان الربّ، لكنه، دوماً، يتبع اختياره الإرادي المتقلّب الخاصّ، الفطري، بعظمة وجلال. إن الملك لير يستجدي العون من السماء، ولكن لأسباب شخصية، فقط، شأنه في ذلك شأن السماء، كلاهما طاعن في العمر. ومدقوقاً بوقائع أكثر منه عنفاً، يرفض دون كيخوتي الاستسلام لسلطة الكنيسة والدولة. وعندما يكفّ عن ممارسة استقلاليّته الذاتية، لا يتبقّى سوى ألونسو كيخانو الطيّب، مرّة أخرى، ولا يستثني فعلاً آخر إلا الموت.

أعود إلى سؤالي الأوّل: ما غاية الفارس المكتئب؟ إن دون كيخوتي يوجد في حالة تناقض مع مبدأ الواقع لفرويد، الذي يقبل الحاجة إلى الموت، لكنه ليس غبياً أو مجنوناً، ورؤيته هي، دوماً، مزدوجة، فهو يرى ما نراه نحن، لكنه- أيضاً- يرى ما هو أكثر من ذلك: يرى في ما يرغب في الاستيلاء عليه، أو- على الأقلّ- في اقتسامه، مجداً ممكناً. ويطلق أونامونو على هذا التعالي اسم الشهرة الأدبية، خلود ثيرفانتس وشكسبير. بالتأكيد، إن هذا يشكّل- إلى حدّ ما- جزءاً من أهداف الفارس النبيل، أمّا الجزء الثاني من الكتاب فيدور حول حقيقة أن دون كيخوتي وسانشو يكتشفان، مسرورَيْن، أن المغامرات التي عاشاها في الجزء الأوّل صارت معروفة لدى الجميع. ربّما، يقلّل أونامونو من قيمة التعقيدات التي تمثّل تغييراً كبيراً جدّاً في جماليّات العرض. إن هاملت، مرّة أخرى، هو أفضل نظير؛ فمنذ دخول القوى الفاعلة في الفصل الثاني حتى نهاية أداء دور مصيدة الجرذان في الفصل الثالث، تسقط قواعد التمثيل المعيارية، ويتحوّل كلّ شيء إلى تمسرح. إن الجزء الثاني من «دون كيخوتي دي لا مانشا»، بشكل مماثل، يتقدّم في ارتباك، مادام الفارس وسانشو وجميع أولئك يدركون، تماماً، أن الخيال قد غيّر نظام الواقع.

هل نعرف من نحن؟

كلّما قرأنا «دون كيخوتي دي لا مانشا» وجب أن نضع في حسابنا أننا لا يمكن أن نكون متعاطفين مع الفارس ومع سانشو، طالما أنهما، معاً، يعرفان أكثر منا، وبالطريقة نفسها التي معها لا نصل، أبداً، إلى ملاحقة السرعة المذهلة لمعارف هاملت. هل نعرف- بالضبط- من نحن؟ وكلّما بحثنا، بشكل أسرع، عن الأنا الأصلي لدينا، وجب علينا أن نتراجع أكثر. عندما ينتهي العمل الأدبي العظيم، يعرف الفارس وسانشو (بالتحديد) من هما، ولا يعود ذلك- بشكل كبير- إلى مغامراتهما، ولكن، من خلال أحاديثهما الشائقة، سواء منها تلك التي كانت جدالات أم تلك التي كانت تبادُل أفكار.

الشِّعْر، وخاصة شِعْر شكسبير، يعلّمنا أن نتحدَّث مع أنفسنا، لا مع الآخرين. إن الشخصيّات العظيمة لشكسبير شخصيّات جميلة جدّاً، وأنانية: شيلوك، فالستاف، هاملت، ياغو، لير، كليوباترا، وستكون روزالينا هي الاستثناء المشرق. إن دون كيخوتي وسانشو يستمع كلّ منهما، حقّاً، إلى الآخر، ويتغيّران بفضل هذه الاستجابة. لا أحد منهما يستمع إلى نفسه بشكل مفرط، على طريقة شكسبير. ثيرفانتس وشكسبير، هما سيّدان، معلّمان يتنافسان في الإجابة على سؤال مصيري: كيف نتغيَّر؟ ولماذا نتغيَّر؟. عند شكسبير الصداقة هي- في أحسن الأحوال- ساخرة، وفي كثير من الأحيان، غادرة. لكن الصداقة بين سانشو بانثا وفارسه تتجاوز أيّة صداقة أخرى في التمثُّل الأدبي لها.

النجاح والفقر

ولكن، هل يؤمن دون كيخوتي- عموماً- بواقع رؤيته الخاصّة؟ ... الجواب يكمن في الوجود المستمرّ لثيرفانتس- وإن بشكل مقنع- في النصّ. لقد كان الكاتب الأكثر جَلَداً بالسياط بين الكتّاب البارزين الكبار: في معركة ليبانت البحرية العظيمة، تعرَّض للإصابة بجرح، وفي سنّ الرابعة والعشرين فَقَد القدرة على استخدام يده اليسرى. وفي سنة 1575 أُسِرَ من قِبَل قراصنة الساحل البربري، وقضى خمس سنوات أسيراً في الجزائر. ولما تَمَّ تحريره من الأسر، عام 1580، عمل جاسوساً لإسبانيا، في البرتغال وفي وهران، ثم عاد إلى مدريد، حيث جَرَّبَ حظّه ككاتب مسرحي، وهي الحرفة التي فشل فيها بشكل ثابت، تقريباً، بعد كتابة ما لا يقلّ عن عشرين عمل. وكمحاولة يائسة منه، بشكل ما، أصبح جابي ضرائب، لكي ينتهي إلى أن يُحاكَم ويُسجَن بتهمة اختلاس مزعوم، سنة 1597. وفي 1605 سيُسجن من جديد؛ إذ ينهب التقليد الى اعتبار أنه بدأ كتابة «دون كيخوتي دي لا مانشا» في السجن. تمّت كتابة الجزء الأول بسرعة خارقة للعادة، ونُشِر سنة 1605. أمّا الجزء الثاني فقد نُشِر سنة 1615، وجاءت بتحفيز من إتمام زائف لـ«دون كيخوتي» من طرف شخص ما يدعى أفيانيدا.

ومحروماً من حقوق التأليف من قِبَل ناشر الجزء الأول، فإن

ثيرفانتس كان سيموت في الفقر لولا الرعاية المتأخّرة من قِبَل أحد النبلاء يَعيدي النظر، خلال السنوات الثلاث الأخيرة من حياته، مع أن شكسبير الذي مات في سنّ الثانية والخمسين فقط، (لا نعرف لماذا) كان كاتباً مسرحياً عرف نجاحاً باهراً، وبلغ وضعاً جدّ ميسور، حَدَّ أنه كان يساهم في مداخيل فرقة الممثلين التي كانت تقدّم أعماله في مسرح غلوب. حذراً، ومدركاً جيداً أن الحكومة كانت قد أوحت بقتل كريستوفر مارلو، وعرَّضت توماس كيد للتعنيب، وضايقت بن جونسون، فإن شكسبير بقيَ (عملياً) غفلاً، على الرَّغم من كونه الكاتب المسرحي المهيمن في لندن. العنف والأَسْر والسجن، كانت المكوّنات الأساسية لحياة ثيرفانتس. شكسبير، المحترس حتى النهاية، كان له وجود، نعرف أنه كان- تقريباً- بلا حوادث تُنكَر، حتى وفاته.

إن التعنيب الجسدي والتعنيب الذهني اللذين عانى منهما دون كيخوتي وسانشو بانثا كان لهما دور فعّال في صراع ثيرفانتس المتواصل للبقاء حرّاً وعلى قيد الحياة، لكنّ ملاحظات نابوكوف هي ملاحظات دقيقة: فالقسوة هي في مداها الأقصى في «دون كيخوتي دي لامانشا» كلّه. إن السحر الجمالي هو أن هذه الضخامة تتلاشى عندما نبتعد عن الكتاب ونتأمّل شكله ودرجات معانيه اللانهائية. ليس هناك تفسير لأحد نقّاد تحفة ثيرفانتس تتطابق مع انطباعات ناقد آخر. إن «دون كيخوتي دي لا مانشا» مرآة مثبتة ليس أمام الطبيعة، بل أمام القارئ. كيف يمكن لهذا المجلود بالسياط والفارس التائه والمستهزَأ به أن يكون (مثلما هو) أنموذجاً كونياً؟

كنت سأفضل أن أكون سانشو

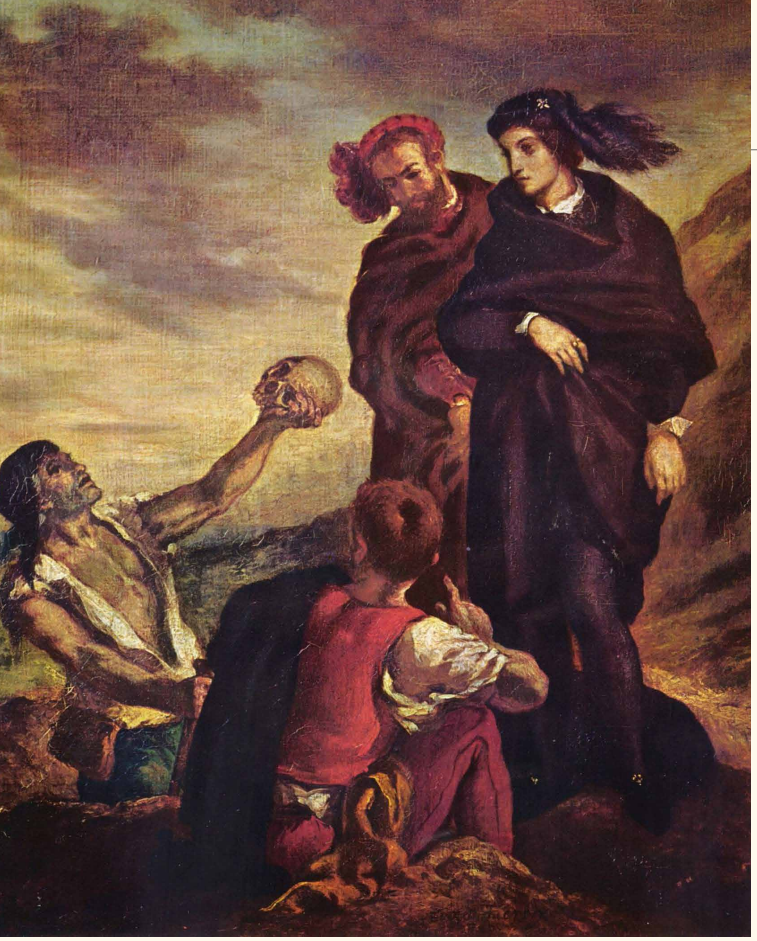
إن الحقيقة الجمالية لـ«دون كيخوتي دي لا لامانشا» هو أنه- مرّةً أخرى- مثل أعمال دانتي وشكسبير، يجعلنا نواجه العبقرية مباشرة. وإذا كانت لدينا صعوبات في فهم ما يبحث عنه دون كيخوتي، وما هي دوافعه وغاياته المنشودة، فذلك لأننا نواجه مرآة عاكسة ترعبنا، و- في الآن ذاته- تمتّعنا. إن ثيرفانتس يمضي، دوماً، متقدّماً أمامنا، ولا نستطيع، أبداً، أن نكون بقامته الرفيعة. فيلدينغ، ستيرن، غوته، توماس مان، فلوبير، ستندال، ميلفيل، مارك توين ودوستويفسكي، كلّهم يوجدون بين معجبي ثيرفانتس، وتلاميذه.

«دون كيخوتي دي لا مانشا» هو الكتاب الوحيد الذي كان الدكتور جونسون يتمنى لو كان أطول ممّا هو عليه بالفعل.

لكن ثيرفانتس- على الرغم من كونه يشكّل متعة كونية- فهو، في بعض الملامح، أصعب حتى من دانتي وشكسبير في فترته الحرجة. هل يمكننا أن نصدّق كلّ ما يقوله لنا دون كيخوتي؟ وهل يصدّقنا هو؟ هو (أو ثيرفانتس) مبدع أسلوب، أصبح الآن شائعاً، إلى حَدّ كبير، فيه تقرأ الشخصيات، داخل رواية، في محكيّات سابقة، تحيل على مغامراتها المتقدّمة الخاصّة بها، ويجب عليها أن تتحمّل ما يترتّب على فقدان معناها في الواقع. هنا أحد الألغاز الجميلة في «دون كيخوتي»: وهو عمل متزامن، موضوعه الأصلي هو الأدب، ولكنه- أيضاً- تواريخ وأخبار عن واقع قاس وصعب، واقع إسبانيا في انحطاطها، بين 1605 و 1615. إن الفارس هو النقد النكي الذي يوجّهه ثيرفانتس لمملكة، كافأت بطولته الوطنية في ليبانت، بمعاملته بقسوة. لا يمكنك أن تقول إن دون كيخوتي لديه وعي مزدوج، وإنما لديه الوعي المتعدّد لثيرفانتس نفسه، الكاتب الذي يعرف ثمن إثبات ذلك. لا أعتقد أنه من الممكن القول إن الفارس يحكي أكاذيب إلا إذا كان بالمعنى النيتشوي للكذب ضدّ الزمن، وما هو مشؤوم من الزمن؛ أي الـ«عصر». أن نسأل عما هو رأي دون كيخوتي نفسه، معناه الدخول إلى المركز الرؤيوي لحكايته.

إن هبوط الفارس المتشامخ إلى مغارة مونتيسينوس (الجزء الثاني، الفصول: من 22 إلى 24) هو النقطة التي يقودنا فيها ثيرفانتس إلى أقصى درجات التلميح بأن الفارس صاحب الوجه الحزين، هو على وعي، وعلى بيِّنة من سحره. ورغم ذلك، نحن لا نعرف إن كان هاملت قد بلغ به الأمر أن يتماسّ مع الجنون السريري، أو إذا كان دون كيخوتي مقتنعاً بالعجائب السخيفة التي بدت له في سحر الكهف. إن جنون الفارس مرتبط- أيضاً- باتّجاه هبوب الرياح، فعندما تهبّ من الجنوب يكون دون كيخوتي جدّ مكّار، مثل هاملت، وشكسبير، وثيرفانتس.

إن دون كيخوتي، وهو يهبط إلى الكهف، يحاكي، بسخرية، الرحلة التي قام بها أوديسيوس وإينياس إلى الجحيم. منحدراً، بواسطة حبل مربوط إلى وسطه، فإن الفارس يتمّ إخراجه بعد أقلّ من ساعة، ويكون غارقاً- على ما يبدو- في نوم عميق. وهو يصرّ على أنه أمضى عدّة أيّام في المكان، ويصف عالماً سريالياً، يضطلع بشؤونه الساحر الشرير ميرلين. وفي قصر من زجاج، يضطجع الفارس الشهير دورانارتي في حالة موت جدّ صاخبة، بينما حبيبته بيليرما تنفجر بالدموع، وقلب دورانارتي في يدها. نتمكّن من استيعاب هنا، قبل أن يتحوّل إلى كوميديا فاضحة. إن دولسينيا الفاتنة (ولربّما المجد الذي يبحث عنه دون كيخوتي) تبدو في صورة فلّاحة، برفقة صديقتَيْن اثنتَيْن أخريَيْن. عند رؤيتها للفارس، تهرب دولسينيا الخالدة، ولكنها ترسل مبعوثاً لعشيقها، ملتمسة مساعدة مالية مباشرة: «... ولكن ما ضاعف إحساسي بالحزن، ما رأيته وتبيّنته هناك من أني، وأنا أنكر لمونتيسينوس هذه الأسباب، أقبلتْ عليَّ، من أحد الجوانب، ودون أن أراها، إحدى صويحباتي دولسينيا السيّئة السعد، وبعينَيْن مليئتَيْن بالدموع، وبصوت مضطرب وخفيض قالت: سيّدتي دولسينيا ديل طوبوسو تقبّل يد سيادتكم، وهي تتوسّل إليكم السماح لها بمعرفة أحوالكم، وبما أنها في حاجة ماسّة، فهي تتوسّل إلى سيادتك إن كنت تستطيع أن تقرضها ستّة ريالات، أو ما تستطيع إقراضه ممّا يتوفّر لديك، لأجل هذه التنورة الجديدة من القماش القطني التي أحملها هنا، وقالت إنها تتعهّد بإعادتها لك في أقرب وقت ممكن». أدهشتني هذه الرسالة وأصابتني بالعجب، وتوجّهت نحو السيد مونتيسينوس، وسألته: «هل من الممكن، يا سيّد مونتيسينوس، أن يعاني المسحورون النبلاء من الحاجة؟» فأجاب: «صدقوني، يا سيّدي دون كيخوتي دي لا مانشا، إن ما يسمّى بالحاجة توجد حيثما كنت، وهي تنتشر في كلّ مكان، وتمسّ الجميع، ولا ترحم حتى المسحور. والسيّدة دولسينيا ديل طوبوسو قد بعثت تسألك تلك الريالات الستّة، وقطعة اللباس جيّدة، على ما يبدو، فليس ثمّة حلّ سوى أن تعطيها إيّاها. فهي- بلا شكّ- لا بدّ أنها تمرّ بضائقة ماليّة كبيرة ما». «قطعة لباس، أنا لا أشتريها- أجبته-، ولن أعطيها ما تسأله من مال، لأنني لا أملك سوى أربعة ريالات»،



Hamlet et Horatio au cimetière (Eugène Delacroix, 1835)

وقد أعطيتها لها (هي تلك التي كنتَ قد منحتني إياها، أنت يا سانشو، في ذلك اليوم، لكي أتصدّق بها على الفقراء الذين نلتقي بهم على الطريق)».

هنا المزيج الغريب من الأشياء المتسامية، مع التظاهر بالإفراط في رقّة الإحساس، لا يجتمعان ثانية. حتى كافكا، التلميذ الآخر لثيرفانتس، والذي كتب قصصاً مثل «القناص جراكو» و«طبيب ريفي»، يمثّل بالنسبة إلى كافكا دون كيخوتي الشيطان، أو عبقرية سانشو بانثا، الذي تمّ إسقاطه من طرف النبيه سانشو في كتاب «مغامرات حتى الموت»: «سانشو بانثا الذي، لأجل ما سبق، لم يتبجّح أبداً به، وتمكّن، مع مرور السنين، عبر تشكيل عدد من روايات الفروسية وقطّاع الطرق، في أوقات المساء والليل، من أن يبعد عن ذاته، إلى نقطة ما، شيطانَه، والذي منحه، فيما بعد، اسم دون كيخوتي، وأن هنا الأخير انطلق، بشكل لا يُكبَح، في المغامرات الأكثر جنوناً، والتي، مع ذلك، ولعدم وجود موضوع محدّد سلفاً (كان ينبغي أن يكون هو سانشو بانثا) لم يُصِب أحداً بضرّر: لا سانشو بانثا، الإنسان الحرّ، الذي استمرَّ هادئاً، ربّما بسبب شعور ما بالمسؤولية، ولا دون كيخوتي في مغامراته، التي حقّق من خلالها إمتاعاً كبيراً ونافعاً، حتى نهايته».

في التأويل الرائع لكافكا أن الغاية الحقيقية لبحث الفارس هي سانشو بانثا نفسه، والذي بوصفه مستمعاً- يرفض أن يصدّق ما يحكيه دون كيخوتي حول الكهف. وبهذه الطريقة، أعود إلى سؤالي: هل يصدّق الفارس حكايته؟ فلا معنى للإجابة بـ: «نعم» أو «لا». هكذا، فإن السؤال يجب أن يكون سؤالاً خاطئاً. لا نستطيع أن نعرف ما يعتقده دون كيخوتي وهاملت، لأنهما لايشتركان معنا في محدوديّتنا وقصورنا. دون كيخوتي يعرف من هو، على نحو هاملت الذي يصل، في الفصل الخامس، إلى كلّ ما يمكن معرفته.

يضع ثيرفانتس فارسه قريباً منا، في حين يبقى هاملت، دائماً، بعيداً، ويستوجب وسيطاً. يعلّق أورتيغا إي غاسيت على دون كيخوتي قائلاً: «مثل هذه الحياة هي مكابدة دائمة»، وهو ما يمكن أن ينسحب- أيضاً- على هاملت. على الرغم من أن هاملت يميل إلى اتّهام ذاته بالجبن، وهو جدّ شجاع، ميتافيزيقياً وفعلياً، مثل دون كيخوتي: كلاهما يتنافس كأمثلة أدبية ذات قيمة أخلاقية. إن هاملت لا يعتقد أن الإرادة وهدفه يمكنهما أن يتوحّدا: «أفكارنا هي لنا، وغاياتها لا تهمّنا». إن الممثّل الملك الذي يلعب الدور في «مصيدة الفئران» هو المراجعة التي يقوم بها هاملت لحادثة «مقتل غونثاغو» (اللا موجود). إن دون كيخوتي، الذي يرفض مثل هذا اليأس يعاني منه، في الآن نفسه.

وكان توماس مان معجباً بسخرية دون كيخوتي، ولكن «مان» كان يمكن أن يقول في أي لحظة: «سخرية السخريات، فكلّ شيء ما هو إلا سخرية». نلاحظ في المكتوب العظيم لثيرفانتس ما نحن عليه بالفعل. فالكتور صموئيل جونسون، الذي لم يكن يحتمل سخريات جوناثان سويفت، يقبلها، بسهولة، عند ثيرفانتس. أهاجي سويفت مفسِدة، بينما هي عند ثيرفانتس تتيح لنا احتضان بعض الأمل. لقد كان جونسون يرى أن ما كنّا نحتاج إليه هو أن تكون لدينا آمال واهمة، حتى لا نصير مجانين. فهل تكون تلك هي نوايا ثيرفانتس، في جزء منها؟

مارك فان دورين، في دراسة مهمّة جدّاً، بعنوان «مهنة دون كيخوتي»، يجعل التشابهات بين الفارس وهاملت هاجساً، وهنا يبدو لي أمراً لا مفرّ منه. هنا شخصيّتان متميّزتان عن غيرهما؛ إذ تبدوان، دائماً، على معرفة بما تقومان به، على الرغم من أنهما، دوماً، تلتبسان علينا كلّما حاولنا أن نتقاسم معارفهما. إنها معارف مختلفة عن معارف السير جون فالستاف وسانشو بانثا، يا لهما من راضيَيْن عن نفسيهما ما داما هما ناتهما من يسمح بأن تمرّ المعرفة بجنبهما، وتتركهما خلفها! وأنا أفضّل أن أكون فالستاف أو سانشو، لا نسخة من هاملت أو دون كيخوتي... إن الفارس وهاملت متهوّران بشكل لا يصدَّق، أما فالستاف وسانشو فلديهما بعض الوعي بالحصافة والتعقُّل في القضايا ذات القيمة. لا يمكننا أن نعرف الغاية من بحث دون كيخوتي، إذا لم نكن نحن أنفسنا كيخوتيّين (بأحرف بارزة). هل كان ثيرفانتس ناته يعدّ نفسه، حين كان يتأمّل حياته الخاصّة (كيخوتياً) إلى حَدّ ما؟ إن الفارس ذا الوجه الحزين يتأمّلنا من صورته، بتعابير مختلفة، تماماً، عن لامبالاة شكسبير النكية. هل يجوز المقارنة بينهما في العبقرية لأنهما قدّما لنا شخصيّات أكثر حياةً منّا نحن؟. أشكّ في أن ثيرفانتس لم يكن ليرغب في أن نقارنه بشكسبير، ولا بأيّ أحد آخر. القول بأن كلّ مقارنة لدون كيخوتي تُعَدّ كريهة، قد يكون صحيحاً، ولكن هذه المقارنة، هنا، يمكن أن تكون استثناءً.

مع ثيرفانتس وشكسبير نحن بحاجة إلى كلّ مساعدة، يمكن أن نحصل عليها بصدد العناصر الأساسية، لكننا لا نحتاج أيّة مساعدة للاستمتاع بهما..

المصدر:

من كتاب هارولد بلوم: «أين تكمن الحكمة؟- Where Shall Wisdom Be Found?»

ترجمة عن النسخة الإسبانية: خالد الريسوني

عبد الرحمن بوعلي

أمبرتو إيكو (1932 - 2016) سيميولوجي مشهور، ومؤلّف للعديد من الأبحاث الرائدة حول علم الجمال ووسائل الاتّصال، ووجه بارز من وجوه الأدب الإيطالي، وهو - وإن جاء متأخّراً إلى الرواية، مع كتابته لرواية الأولى «اسم الوردة» - قد عرف نجاحاً لم يكن منتظراً، إذ عرفت روايته هذه نجاحاً منقطع النظير.
أمور كثيرة، لم تكن تشكّل - بالنسبة إلى إيكو - حقولاً، منفصلاً بعضها عن البعض، مثل قضايا العصر الوسيط، والعلاقات بين الثّقافات «العالمة» والثّقافات «الشعبية»، والتفكير في العلاقات بين العلامات واللّغات والمعنى، بل - على العكس من ذلك - كانت هذه الأمور كلّها تلتقي في التأمُّل العالم نفسه، وفي التأمُّل اللَّعِبي (نسبة إلى اللعب) نفسه، أيضاً.

أمبرتو إيكو

رحلة عالم العلامات

وُلِد أومبرتو إيكو عام 1932، في مدينة إليساندريا (بييمون)، وأمضى دراساته العليا في جامعة «تورينو»، حيث دافع، في العام 1954، عن أطروحته المبتكرة في موضوع «علم الجمال عند القدّيس توماس الإكويني»، سينشرها في عام 1956 تحت عنوان «قضيّة الجمال عند القدّيس توماس، Problema estetico in San Tommaso».
عمل في بداية حياته مساعداً في التليفزيون، ابتداءً من العام 1956 إلى العام 1958، ثم عمل متعاوناً مع مجلّات رائدة في الشأن الثّقافي وفي الشأن الفلسفي، مثل مجلّة «فيري، Verri» و«مجلّة علم الجمال، Rivista di estetica». وقدَّمَ كتاباً مصوّراً عن تاريخ الاختراعات، نشرته دار «بومبياني، Bompiani». وفي عام 1963، شارك مع مجموعة من المثقّفين الشباب، مثل ناني «بالستسترينيNanni Balestrini»، و«ألبرتو أراباسينو، Alberto Arbasino»، في تأسيس ما سُمِّي بـ(المجموعة 63)، التي كان اهتمامها يدور حول التفكير بعلم الجمال الجديد الذي كان يتمحور حول الأعمال الطليعية لكلٍّ من: جويس، وبورخيس، وجادا، وهم الكتّاب الذين ظلوا يشكّلون - بالنسبة إليه - مركز الاهتمام، الأوّل والأخير.
ما بين عامَيْ 1966 - 1970، عمل إيكو - على التوالي - بالتدريس في: كلّيّة فلورنسا للهندسة المعمارية، وجامعة نيويورك، وكلّيّة الهندسة المعمارية في ميلانو. وفي عام 1971، شغل كرسي السيميوطيقا في كلّيّة الآداب والفلسفة في جامعة بولونيا، وما لبث أن انتزع، في عام 1992، كرسي العالم الأوروبي في الكوليج دو فرانس. وقام بإدارة معهد الاتّصالات، وترأسَ الجمعية الدولية للدراسات السيميائية.
تجارب أمبرتو إيكو الأولى في التليفزيون الإيطالي وضعته، في وقت مبكّر، في علاقة مع وسائل الاتّصال الجماهيري والأشكال الجديدة للتعبير، مثل البرامج التليفزيونية أو البرامج المتنوّعة، فاكتشف «الفَنّ الهابط»، ونجوم الشاشة الصغيرة، و - بشكل أعمّ - بعض جوانب الثّقافة الشعبية، وذلك من بين أمور أخرى.
في هذه المرحلة (أي في عام 1964)، نشر «القيامي والاندماجي، Appocalittici e integrati» في فرنسا، وهو مجموعة من المقالات كان قد كتبها ما بين عامَيْ 1963 و1983، كما نشر كتاباً آخر هو «من السوبرمان إلى فوق الإنسان، De Superman au surhomme» في العام 1978.
في «القيامي والاندماجي» مَيَّزَ أمبرتو إيكو، في عملية استقبال وسائل الإعلام، بين موقفين: موقف «المروّع» مع رؤية



أمبرتو إيكو

الحنين ونخبوية الثّقافة، وموقف «الدمج» الذي يفضّل حرّيّة الوصول إلى المنتجات الثّقافية دون التشكيك في إنتاجها. من هنا، دافع إيكو عن الالتزام النقدي لوسائل الإعلام، وفي وقت لاحق، ستقوده أبحاثه إلى الاهتمام بالأنواع الأدبية التي كانت تُعَدّ ثانوية، مثل القصّة البوليسية أو الرواية المسلسلة، حيث قام بتحليل وسائلها وبنياتها. ليس هنا فحسب، بل وجّه أمبرتو إيكو اهتمامه- أيضاً- إلى بعض الظواهر التي طبعت بطابعها الحضارة المعاصرة، مثل كرة القدم، والنجومية، والموضة، والإرهاب.

وإذا كان فضول أمبرتو إيكو لا يعرف الحدود، فإن المركز الثابت لاهتمامه، ظلّ هو رغبته في «رؤية المعنى، حيث لا يمكن للمرء أن يرى إلا المظاهر فقط». وضمن هذا التوجُّه، سعى إيكو إلى صياغة سيميائية عامّة، عرض خطوطها الرئيسة في كتبه: «البنية الغائبة، La Structure absente» عام 1968، و«العلامة، Le Signe» عام 1971، و«البحث في السيميائية العامّة، Traité de sémiotique générale» عام 1975، وساهم في تطوير علم جمال التأويل.

ثم انشغل إيكو بتعريف الفَنّ، حيث حاول أن يصوغه في كتابه «الأثر المفتوح، L'Œuvre ouverte» عام 1962: ففي هذا الكتاب سيضع أسس نظريته المهمّة حول الانفتاح والانغلاق، حيث سيُبيّن، من خلال سلسلة من المقالات التي كتبها حول الأدب والموسيقى، أن العمل الفَنّي هو رسالة مختلطة ومفتوحة على عدد لا حصر له من التأويلات، وذلك لأن عدّة معانٍ تسكن الدالّ الواحد نفسه، معاً.

ليس النصّ- إذن- كائناً نهائياً، ولكنه- على العكس من ذلك- موضوع «مفتوح»، لا يقوم القارئ بالاكتفاء بتلقّيه بشكل سلبي، وهو من جهته، يتضمّن عملاً كبيراً في الاختراع والتأويل.

إن الفكرة الرئيسة، عند أمبرتو إيكو، التي تناولها، وأعاد تطويرها في كتابه «القارئ في الحكاية، Lector in fabula» عام 1979، هو أن النصّ، بوصفه لا يقول كلّ شيء، يتطلّب مشاركة القارئ؛ لهذا السبب قام إيكو بصياغة مفهوم «القارئ النموذجي»، وهو القارئ المثالي الذي يلبّي المعايير التي يضعها المؤلّف، والتي لا تقتصر، فقط، على المهارات اللازمة لفهم نواياه، بل التي تستطيع- أيضاً- تأويل ما لا يقال في النصّ، ويكون النصّ بمثابة حقل تفاعلي، حيث يمنح المكتوب تحفيزه للقارئ، وحيث يكون التعاون جزءاً لايتجزّأ من الاستراتيجية التي يقوم بتنفيذها المؤلّف.

وسيتواصل هنا التفكير، حول الاستراتيجيات الأدبية، من خلال العديد من الأبحاث والكتب الأصيلة، مثل: «من الأدب،

De la littérature» عام 2002، أو «دوخة اللائحة، Vertige de la liste» عام 2009.

في كتابه «حدود التأويل، Les Limites de l'interprétation»، سيتوقّف أمبرتو إيكو، مرّةً أخرى، عند العلاقة بين الكاتب والقارئ. وسيتساءل عن تعريف التأويل وعن إمكانية تحقُّقه نفسها، فانتهى إلى صياغة مجموعة من الأفكار والمداخل، مثل قوله: إذا كان النصّ يقبل كلّ المعاني، فإنه يقول كلّ شيء وأيّ شيء. ولكي يكون التأويل ممكناً، يجب أن نجد له حدوداً، ويجب أن يكون مكتملاً لكي ينتج المعنى. وهنا، سيهتمّ أمبرتو إيكو بتطبيقات الأنظمة النقدية وبأخطار تسطيح النصّ الكامنة في أيّ نهج تأويلي.

في كتابه «بحثاً عن اللّغة الكاملة، La Recherche de la langue parfaite» عام 1993، سيدرس المشاريع المؤسّسة التي واكبت السعي إلى خلق لغة مثالية. والفكرة التي تَمّ تطويرها هي أن اللّغة العالمية ليست لغة معزولة، أصلية، وطوباوية، أو اصطناعية، بل هي لغة مُشَكَّلة من جميع اللّغات.

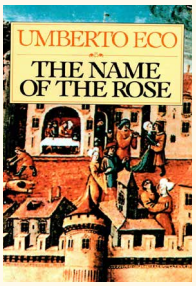
أمبرتو إيكو روائياً

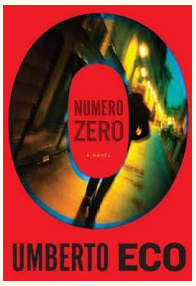
إضافةً إلى كونه أستاذاً، وكاتباً، وباحثاً، وفيلسوفاً، يُعَدّ أمبرتو إيكو روائياً أيضاً، وتجسّد أعماله الروائية- إلى حَدّ ما- تطبيقاً لنظرياته التي قدّمها في كتابه «الأثر المفتوح، L'Œuvre ouverte» أو «القارئ في الحكاية، Lector in fabula». وتُعَدّ رواياته: «اسم الوردة، Le Nom de la rose» عام 1980 و«بندول فوكو، Le Pendule de Foucault» عام 1988، روايتان ناجحتان، حيث تمتزج الباطنية، والنكتة، والبحث البوليسي؛ ففي كلّ صفحة، يتمّ استدعاء سعة اطّلاع القارئ وحصافته؛ بسبب وجود لغز، أو تلميح، أو أسلوب ساخر، أو اقتباس.

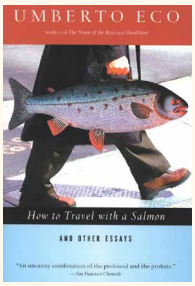
روايته الأولى «اسم الوردة»، التي تقع أحداثها، زمانياً، في العام 1327، وسط أزمتين: سياسية، ودينية كبيرتين، تملأها البدع ومحاكم التفتيش، وتجري، مكانياً، في دير، حيث تحدث فيه سلسلة من الجرائم، يحاول كاهن فرنسيسكاني الكشف عنها. من هنا، يمكن أن نتصوّر ثلاث قراءات ممكنة، وذلك حسب موقعنا من الرواية: إمّا بوصفنا قرّاءً تسلبهم القصّة، أو قرّاءً يتتبّعون الصراع بين الأفكار، أو قرّاءً يركّزون على البعد المجازي الذي يقدّمه (كتاب مصنوع من كتب عديدة)، من خلال لعبة الاستشهادات المتعدّدة.

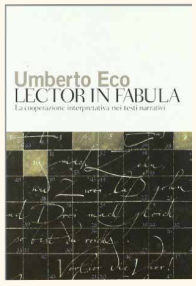
إن أمبرتو إيكو، قارئ بورخيس وتوماس الأكويني، هو الأكثر حضوراً، من أيّ وقت مضى، في هذه الرواية التي حقّقت نجاحاً كبيراً في العالم، والتي تَمّ تحويلها إلى السينما، في عام 1986، من قِبَل جون جاك أنو. في حين تمزج رواية «بندول فوكو» بين التاريخ والأحداث الجارية، من خلال تحقيق، تَمّ إجراؤه على مدى عدّة قرون، حول فرقة من الفرسان تنتمي إلى بعض الطوائف الباطنية، في حين تُعَدّ روايته «الجزيرة ما قبل اليوم، L'île du jour d'avant» عام 1994، استحضاراً لطائفة نبلاء الأرض، في القرن السابع عشر. ويتعلّق الأمر، في هذه الرواية، بسرد لتعليم وجداني، ولكن- أيضاً- من خلال وصف لهويّة بيمونتية، لرواية، طابعها الحنين وذات طابع سيرذاتي (جزئياً): إن المؤلّف يلتفت هنا إلى جذوره الخاصّة، على طريقة تقديمه لصورة ذاتية «autoportrait». وربّما، يُعَدّ كتابه «اللهب العجيب للملكة لوانا، La Mystérieuse Flamme de la reine Loana» عام 2004، الكتاب الأكثر قرباً من شخصيّته، ففي هذه الرواية، يحاول «يامبو» الفاقد للذاكرة، بناء هويّته اعتماداً على قراءاته في وقت شبابه، سنوات الثلاثينيات.

في روايته «مقبرة براغ، Le Cimetière de Prague» عام 2010، التي تقع أحداثها في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر، يتخيّل إيكو قصّة مماثلة من الرواية الشعبية، حيث تبرز، هنا، قدرته العجيبة والكبيرة على دمج الشخصيّات التاريخية، والتفكير في المجتمعات السرّيّة التي فتنته دائماً.

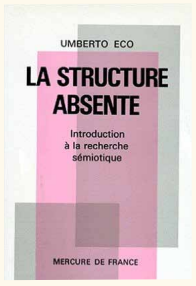




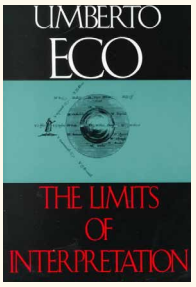


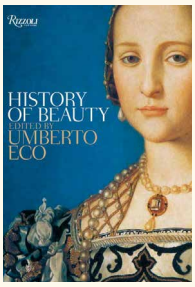


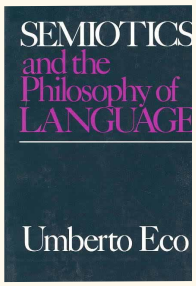














أمجد ناصر

القراءة والتصفُّح

قطعاً، نحن أمام لحظة فاصلة في تاريخنا البشري؛ فأن يتحوّل الورق الذي حمل أشكالاً شتّى من تعبيراتنا البشرية إلى عبء، فهذا- لعَمْري- حدث جلل، ويوم فصل!. لم يكن الورق هو بداية مشوارنا مع جعل ما نفكّر فيه، في دواخلنا، مبسوطاً أمام الآخرين، بل كانت هناك وسائط أخرى أقلّ تطوُّراً وأكثر خشونة: لحاء الأشجار، العظام، الألواح الطينية، الجلود.. إلخ. كلّ هذه الوسائط العضوية رافقتنا في سعينا إلى التعبير والتوثيق وتعميم النصوص والمعلومات، سواء أتعلّقَ الأمر بالدول وأرشيفاتها، أم تعلّق بالأشخاص وعلاقاتهم بنواتهم وبالآخرين. كان الورق ثورة فعلية في جعل النصوص والمعلومات والأفكار متاحة لعدد أكبر من البشر، يتعدّى الكهنة ورجالات الدولة والأثرياء. هنا يعني أن الورق لعب دوراً ثورياً في التاريخ، وكان وسيطاً ديموقراطياً؛ فهو الذي كان وراء إخراج المعرفة من أوساط الخواص إلى أوساط العوام، وعجّل، من ثَمَّ، في تغيير النظم والمجتمعات والأفراد.

اليوم، لم يعد للورق هذا الدور، فقد قلّصته التكنولوجيا إلى أقصى حَدّ؛ فمنذ أن صار متاحاً لنا أن نقرأ عبر الكمبيوتر ومشتقّاته المتكاثرة إلى حَدّ السأم، صار على الورق أن يخشى على مستقبله، أن يرتجف في مهبّ ريح تكنولوجيا الاتّصال والمعلومات التي لا تتوقّف عن التجدُّد. الضحايا الأُوَل لهذه التكنولوجيا الإلكترونية هي الصحف. لم تتأثّر الصحف، في أي وقت من مسيرتها الطويلة، بأيّ منتج تكنولوجي كما تأثّرت بما جاء به الكمبيوتر. لقد قيل إن التليفزيون سيقضي على السينما لأنه يغرف من حوضها نفسه، ولكن، تبيَّن أن هذا ليس صحيحاً، فالسينما استمرّت وتألّقت ودخلت، في الغرب، بميزانيات تكاد تنافس ميزانيات دول في العالم الثالث، واستطاعت السينما أن تتعايش مع هذا الوليد الذي انشقّ من ضلعها، وأن تضعه تحت إبطها، فلا يزال التليفزيون يتعيَّش على السينما، وليس العكس.

لم يقل أحد إن الكمبيوتر، عندما دخل ساحة الميديا، سيكون بديلاً للورق؛ هذا الوسيط التاريخي العضوي، المرتبط بالأرض نفسها، وبذاكرة البشر، على مدار خمسة آلاف عام. لم يعرف الناس أنه (الكمبيوتر) لن يؤثّر، فقط، على الورق، بل سيقضي عليه تدريجاً؛ فها هي صحف ومجلّات مرموقة في الغرب تقفل أبواب مطابعها، وتتنقل، نهائياً، إلى الديجيتل، الأثير، حيث لا ورق لا أحبار، ولا مطابع، ولا أكشاك بيع. لكن هناك من عاد، من رحلة الديجيتل القصيرة، خائباً، إلى حضن الورق (مجلّة «تايم» الأميركية مثلاً)، بيد أن هنا ليس هو واقع الحال بالنسبة إلى الصحف. هل تأثرت الكتب بهذا التحوّل الإلكتروني في القراءة والمعرفة؟ لا يبدو ذلك؛ فأرقام مبيعات "أمازون" من الكتب الورقية تزايدت، ولم ينجح تسويق الكتاب الإلكتروني في منافسة الورقي، رغم سعي التكنولوجيا الحثيث إلى ذلك. لماذا يا ترى؟ ربّما، لأن الكتاب يختلف عن الجريدة. بالفعل، ليس هناك قارىء جريدة من الجلدة إلى الجلدة، كما يقولون، ولكن قرّاء الكتاب يفعلون، بل إن هنا في أصل شراء الكتاب وفي عادته وفي معناه، فنحن لا نقول إننا نتصفّح كتاباً، بل نقول: نحن نقرأ كتاباً، بينما نقول: نحن نتصفَّحُ صحفاً. وهذا هو معنى المطالعة والقراءة على الكمبيوتر التي تسمّى، في الإنجليزية- بالضبط- تصفّحاً؛ أي تقليباً.

وربّما، لهذا السبب بالذات؛ أي (القراءة) عادت مجلّة «تايم» الأميركية إلى الورقي، بعدما قرّرت هجرانه إلى الديجتيل. دعونا نفكّر في الأمر: المجلّة تختلف- أيضاً- عن الجريدة. نحن لا نحتفظ بالصحف، قد نقصُّ صفحة أو مقالاً ونحتفظ بهما، ولكننا نحتفظ، عموماً، بالمجلّات، لأننا نعود اليها بوصفها مرجعاً، أو إلى ما أجّلناه، ولم نقرأه في حينه. فطبيعة مادّة المجلّة مختلفة عن طبيعة مادّة الجريدة.

نحن- الذين نعمل في الصحف- نقول لكتّابنا القادمين من الأكاديميا والكتابة الأدبية والفكرية: أعطونا مادّة جريدة لا مادّة مجلّاتية. الفرق عندنا واضح، في المعالجة وفي اللغة، كما أن الصحيفة تنطوي بانطواء يومها، فيما المجلّة تبقى أسبوعاً، شهراً، فصلاً، حولاً، إلى أن يصدر العدد الجديد. أخشى على الصحف من التكنولوجيا، ولكنني لا أخشى على المجلّات والكتب؛ ففي هذه تثوي مادّة، وشكل، وفنون لا يحتملها الوسيط الرقمي.



سعيد الكفراوي

دون كلّ المستعربين الذين اهتمّوا بالأدب العربي، والثّقافة العربية، سواء محبةً وتقديراً، أو كراهية وانتقاصاً.. كان المستعرب الإنجليزي «دنيس جونسون ديفز» غير كل هؤلاء.

العمّ دنيس جونسون ديفز.. عليه سلام الله

«ألمحه قادماً، أواخر الستينيات، قاطعاً شارع سليمان باشا وسط القاهرة، بيده حقيبة صغيرة، تزدحم بالكتب، متّجهاً ناحية مقهى قليل الأهمّيّة، يجلس على كراسيه عدد من الكتّاب الريفيّين، الموهوبين. كان يبحث عنهم بإصرار، بغرض ترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية، مدفوعاً بمعرفته بما أنجزوه من كتابة، وبإدراك لقيمة ما كتبوه- بالذات- في فَنّ القصّة القصيرة».

يومها، عرفت أنه، منذ سنوات بعيدة، يكرّس حياته لترجمة الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية، ويرتقي مكاناً عالياً، يتأمّل منه منجزه في ترجمة ذلك الأدب باعتزاز، وقيمة ما قدّمه من شعر ومسرحية وقصّة ورواية وقصص أطفال وكتب في الدين، فيما يزيد على الثلاثين كتاباً!!

جهد المحبّين، وإرادة من عملوا، لا يبتغون سوى وجه الله.

منذ الأربعينيات، وحتى وقتنا الراهن، يركض الرجل في فضاء الأدب العربي، باحثاً عن المعنى فيما يبدعه الكتّاب العرب، وراغباً في القبض على أكثر أشكاله حداثةً وقيمة. يهمس لي:

«أريد أن أختم حياتي بترجمة كاملة للقرآن الكريم».

تُلقي بي كلمته إلى شطآن أديب نوبل «نجيب محفوظ»، حين قال عنه: «كم هو عظيم ذلك الشعور الذي ينتاب المرء عندما تتمّ ترجمة أعماله وقراءتها على الصعيدين: المحلّي، والدولي! إن دنيس جونسون ديفز الذي أعرفه وأحترمه منذ 1945، هو أوّل من ترجم عملاً لي، وكان عبارة عن قصّة قصيرة. منذ ذلك الحين، قام دنيس بترجمة العديد من كتبي، والحقيقة أن دنيس بذل جهداً لا يضاهى في ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية، وترويجه، فقد كان دائم البحث عن كتّاب جدد موهوبين، والعمل، ليس على ترجمة أعمالهم، بل- أيضاً- على إيجاد ناشرين للترجمة. لقد آن لهذا الرائد أن يسترجع رحلته، ويسطّر ريادة الترجمة الإنجليزية للأدب العربي الحديث وقصّته مع بعض كتّابه».

نكون حيث منزله الريفي، في قرية «تونس» من ضواحي الفيوم، أمامنا بحيرة قارون، وقريباً منا «وادي الحيتان»، أسمعه يقول:

«عشت في هنا الوطن ما يزيد على أربعين سنة، بين مصر والمغرب وأبوظبي وقطر، ووصيّتي- إذا جاء الأجل- أن أمكث، عند خاتمتي، في المكان الذي أوجد فيه في تلك الأنحاء. هي عِشْرة من عمر، سكنت فيها الروح مرافقة للمكان والزمان والبشر».

هي ظروف وأحوال تدعو إلى الدهشة، تلك التي دفعت بدنيس جونسون ديفز لدراسة اللّغة العربية، فبعد رحلة عمل في الثلاثينيات، رافق فيها والده إلى السودان، وإلى أدغال أوغندا، وإلى كينيا، وحين عاد إلى إنجلترا، استقرّ داخل وعيه ذلك الصوت الغامض، الساحر، القادم من هناك، من جهة المشرق.

بعد حين، طلب من والده السفر إلى القاهرة بغرض دراسة اللّغة العربية، وظلّ مقيماً هناك حتى قامت الحرب العالمية الثانية، فعاد إلى لندن، والتحق بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية، وكان أغلب طلّابها من الأجانب. وفي المدرسة زامل المستشرق المهتمّ بدراسة الإسلام «برنارد لويس»، وزامل الشيخ «عبد العزيز المراغي».

انتهت الدراسة، وحصل على منحة إلى مصر. وفي مصر، بدأ يتلمّس طريقة لدراسة الأدب العربي، ويتعرّف إلى مجالات مختلفة للدخول في ذلك الأدب، والتعرُّف إلى اهتمامات تلك الثّقافة: درس تاريخها، وتعرّف بشيوخها، وجوهر مايشغلها من دين وفكر ومعارف.. عرف سرّ لغتها،



في منزله بالفيوم، مع سعيد الكفراوي وزوجته

وأتقنها، قراءةً وكتابةً، وانخرط في منتديات القاهرة التي كانت تنفتح على العالم، وتعيش فيها الأجناس تسعى نحو المعرفة، وتتجاوز فيها الثّقافات، على نحو يثري الحياة.

بدأ «دنيس» بترجمة أوّل قصصه، وكانت للكاتب السوداني «الطيّب صالح»، وتعرّف، ذلك الوقت، إلى الناقد المصري «لويس عوض»، الذي زاملَه في الدراسة في جامعة «كمبردج» بإنجلترا، وكان «لويس عوض» هو من فتح له الباب للتعرُّف بالعديد من المثقّفين المصريين، مثل: توفيق الحكيم، ويحيي حقي، ومحمود تيمور، ومحمد مندور، ويوسف إدريس، كتّاب الاستنارة في ذلك الوقت. وعبر ازدحام الحياة بالأسئلة، كان على «دنيس جونسون ديفز»، لكي يتواصل مع ترجمة الأدب العربي، أن يدرك:

أوّلاً: أن الأدب العربي شديد التنوُّع، ويختلف عبر أنواعه: الشعر، والنثر، والفكر، وعلم اللّغة، والتراث الديني، عن الكثير من لغات العالم وآدابها.

ثانياً: أن الاهتمام بالأدب العربي ينطوي على نزعتين: أولاهما محبّة هذا الأدب، ومعرفته، ومن ثمَّ الإخلاص له ولأهله، وفهمه، والنظر إليه بوصفه أحد منجزات الحضارة الإنسانية والفكر الإنساني، وثانيتهما البعد عن روح التعصُّب تجاهه، ومن ثَمّ الحرص على عدم تشويهه لصالح آداب أخرى.

كان المستعرب قد آمن بأن الترجمة قضيّة تواصل بين الثّقافات، وأن على المترجم أن يمتلك معرفة شديدة التنوُّع بما يترجمه.

عزم على ترجمة رواية توفيق الحكيم «يوميات نائب في الأرياف»، إلّا أن الحكيم أخبره أنه سمح بترجمتها لـ«أبو إيبان» الذي أصبح، فيما بعد، وزيراً لخارجية إسرائيل، والذي ترجمها بعنوان «متاهة العدالة».

في تلك الفترة، تعرّض «دنيس جونسون ديفز» لاضطهاد الإنجليز، بسبب مواقفه المؤيّدة للعرب، ولدوره الثّقافي ودوره السياسي في الإذاعة البريطانية التي كان يعمل فيها، وينجز بعض برامجها.

في هذا الوقت، ترجم لتوفيق الحكيم مسرحيّته الطليعية «ياطالع الشجرة»، «والسلطان الجائر»، وبعض القصص القصيرة.

كان «نجيب محفوظ» هو من اهتمّ به «دنيس» بعد أن عرف قيمته الحقيقية، وراقب إنتاجه، وتأكّد أن الرجل من أصحاب الخيال العظيم، وظلّ على علاقة معه، منذ الأربعينيات حتى رحيله.

ترجم لمحفوظ الكثير من أعماله، وساهم، بالفعل، من خلال تلك الترجمات، في توصيله إلى جائزة نوبل، وظلّت ترجمات دنيس لأدب نجيب محفوظ هي المرجع للترجمات الأخرى، في اللّغات المختلفة.

كانت أعمال السوداني «الطيّب صالح» تمثّل اهتماماً خاصّاً عند المترجم الإنجليزي، فترجم «موسم الهجرة إلى الشمال»، التي راجت في لغات عديدة أخرى، كما ترجم أعمالاً ليحيي حقي، وعبدالسلام العجيلي، وإدوار الخراط، وزكريا تامر.

قدّمَ بعضاً من الكتّاب العرب إلى دور النشر الغربية، ودافع عنهم، مثل دار «هاينمان» ودار «مؤلّفون عرب» ودار «دبل داي».

وحين احتكرت الجامعة الأميركية في القاهرة جهوده في الترجمة، ترجم العديد من كتب الأدب: أربعة مجلّدات من القصص العربية، وبعض المجموعات القصصية لكتّاب عرب، منهم: صنع الله إبراهيم، أليفة رفعت، يحيي الطاهر عبد الله، سعيد الكفراوي، سلوى بكر، محمد المخزنجي. وغيرهم، كما أنجز ترجمات عن غسان كنفاني، ومختارات شعرية لمحمود درويش.

لـ«دنيس جونسون ديفز» تجربته المهمّة مع دول



مع نجيب محفوظ



مع الطيب صالح



في حي السكاكيني

الخليج: قطر، والإمارات العربية المتّحدة، والبحرين، وعُمان. وبسبب من هذه التجربة، منحته دولة الإمارات العربية المتّحدة جائزة المغفور له الشيخ زايد بن سلطان عن «شخصية العام»؛ نظير إسهامه الواضح في إثراء الثّقافة العربية، ولأنه ساعد على أن تتجسّد، في ترجماته، قيم الأصالة والتسامح بين البشر.

كما يتضمّن مشوار «دنيس جونسون ديفز»، مع الترجمة، لقاءه مع المثقّف والمترجم المصري / الإماراتي عز الدين إبراهيم، وبدأت علاقتهما في الدوحة، حيث كان يعمل عز الدين، وكان يجيد الإنجليزية بطلاقة، وشارك دينيس في العديد من ترجمات كتب الأطفال، وأنجزا معاً ترجمة أجزاء من القرآن الكريم.

لقد عمل «دنيس جونسون ديفز» سنوات عديدة في دولة قطر: اشتغل بالتعليم، وشارك في إنشاء الإذاعة، واهتمّ بالترجمة في الحكومة، وفي القطاع الخاصّ، وحين انتقل إلى (أبوظبي) عمل مستشاراً ثقافياً للشيخ زايد، عليه رحمة الله.

وترجم دنيس الكثير من كتب التراث الديني، منها: الأربعون النووية، والأربعون القدسية، وكتاب «الكلم الطيّب»، كما ترجم أجزاءً من «إحياء علوم الدين».

رحلة، عبر سنوات من العمر، تزدهي بالعمل وبمحبّة الآخر.

رجل يفيض بالتسامح، ولم (نضبطه) يوماً غير ذلك.

يعيش، الآن، بنكريات، حيث الزمن يغادر الناكرة، ولايبقى سوى صدى لأيّام مضت، والباقي يوم من كلّ عام.

يتأمّل الأماكن والمدن والأشخاص، وقد تغيّرت.

يصحبني إلى حيّ السكاكيني العريق في القاهرة، نبحث عن بيت قديم، سكنه أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، وحين رآه انطوت ملامحه على الألم والحزن. هل كان حزناً لتغيُّر الأشياء، أم كان حزناً لانقضاء الزمن؟

نكون جالسين عند بحيرة «قارون العتيدة»، نتسامر في حضور زوجته الطيّبة «باولا»، شريكة المشوار، وصاحبة الكفاح النبيل لذلك الرجل الذي كنت أناديه دوماً: «عمّ الحاجّ عبد الودود، الشهير بـ«دنيس جونسون ديفز..».... عليه سلام الله.

لا أظـنّ أن هنـاك أوروبياً أو أميركياً قـدّم كلّ تلك الخدمات الجليلة للأدب العربي، على مدى ما يقـرب من ثمانية عقـود. عاش في مصر والخليج العربي والسـودان والمغـرب وتونس، أكثر ممـا عـاش في بلده إنجلترا، وعمل فيها، وقد اختار، في سـنواته الأخيـرة، أن يعيش في داره الريفية المطلّة على بحيرة قارون، في الفيوم بمصر، في الربيع وفي الصيف، وفي مراكش التي عشقها، يقضي الخريف والشتاء.

السندباد الإنجليزي

ثمانون عاماً في خدمة الأدب العربي

محمود الورداني

نلكم هو دنيس جونسون ديفز، الذي أنجز وحده (أكرّر وحده) ما يزيد على ثلاثين مجلّداً من القصص القصيرة والأعمال الروائية والمجموعات الشعرية مترجمةً إلى الإنجليزية، كما ترجم مجموعات أخرى من الأحاديث القدسية والشريفة ومعاني القرآن الكريم، وكتب أكثر من ثلاثين قصّة أخرى للأطفال بالإنجليزية. ذلك، باختصار شديد، هو ما قدّمه الرجل للأدب العربي بكلّ تواضع، وهو ما عجزت عنه - على كثرتها- المؤسّسات الثقافية المنتشرة في كلّ البلدان العربية.

السطور الآتية محاولة للاقتراب من عالم هذا الرجل، ومن رحلته التي تشبه، من وجوه كثيرة، رحلات السندباد كما وردت في «ألف ليلة وليلة»، واعتمدتُ فيما كتبته على عدد كبير من اللقاءات الشخصية في القاهرة، في مقرّه الريفي الساحر المطلّ على بحيرة قارون في الفيوم، وجمعَت بينه وبيني صداقة، أشرُف بها، منذ عدّة سنوات، كما اعتمدتُ- أيضاً- على سيرته الذاتية «نكريات في الترجمة» التي ترجمها إلى العربية كامل يوسف حسين، وصدرت عن دار اليربوع الإماراتية، عام 2007.

لم تكن الترجمة من بين المجالات التي يمكن أن يتوقّع لها أن تجتذبه، على أيّ وجه من الوجوه؛ فقد وُلِد عام 1922، في كندا، لأب يعمل في خدمة حكومة الإمبراطورية البريطانية، وقت كانت الشمس لا تغرب عن أملاكها، وأمضى جانباً من طفولته في القاهرة، ثم تنقّل- تبعاً لانتقالات والده الموظّف- إلى وادي حلفا في السودان، ثم أوغندا، ثم كينيا، ثم أعيد إلى إنجلترا بناءً على أمر الطبيب، في أعقاب نوبة من الدوسنتاريا الأميبية، وحيداً، في سنّ الثانية عشرة، حيث دخل مدرسة داخلية قبل أن يلحق به أبواه. وبعد فشله، سواء على المستوى الدراسي والشخصي، لم يمقت المدرسة فقط، بل لم يحبّ إنجلترا ذاتها طوال عمره، وقد سأله أبوه، وهو في سنّ الرابعة عشرة، عمّا يريد أن يفعله، فأجاب دون تفكير، تقريباً، أنه يريد دراسة اللّغة العربية التي كان يتقنها في طفولته في وادي حلفا، حيث نشأ مع الأطفال السودانيين، وإن كان قد نسيها، تماماً، منذ ذلك الوقت.

على أيّ حال، اجتاز الصبي دنيس الامتحان الذي يؤهّله للالتحاق بجامعة كامبردج، بنجاح، على أن يتمّ هذا عندما يبلغ السادسة عشرة من عمره، أي بعد عام، فقرّر أبوه أن يرسله إلى القاهرة ليمضي عاماً، يعترف بأنه كان من أسعد سنوات عمره، بعد أن تحرّر من كلّ رقابة، ولم تنجح جهوده في فكّ طلاسم كتب النحو العربية التي كان قد اصطحبها معه، حتى أنه أمضى عاماً دراسياً في كامبردج عندما عاد، ولم ينقذه من كلّ ذلك التخبُّط إلا اندلاع الحرب العالمية الثانية. وبدلاً من أن يدخل جيش الإمبراطورية ليمضي خدمته العسكرية، فوجئ باتّصال من هيئة الإذاعة البريطانية، للعمل متدرّباً في القسم العربي فيها، وتَمَّ إعفاؤه على أساس أنه يعرف العربية، اللّغة التي كانت الهيئة تستعد للبثّ بها.

هنا، فقط، أتيح لدنيس أن يتعلَّم العربية، فقد كان عليه أن يعيش مع نحو عشرين عربياً، ويعمل معهم، فاضطرّ اضطراراً للتعامل معهم والتعلُّم منهم، وأمضى خمس سنوات متواصلة، أتقن خلالها العربية. لكن السندباد لا يهدأ، ولا يتوقّف عن الطيران، وبمجرّد علمه أن هناك وظيفة في المعهد البريطاني بالقاهرة، لتدريس الترجمة، بادر بإرسال طلب،

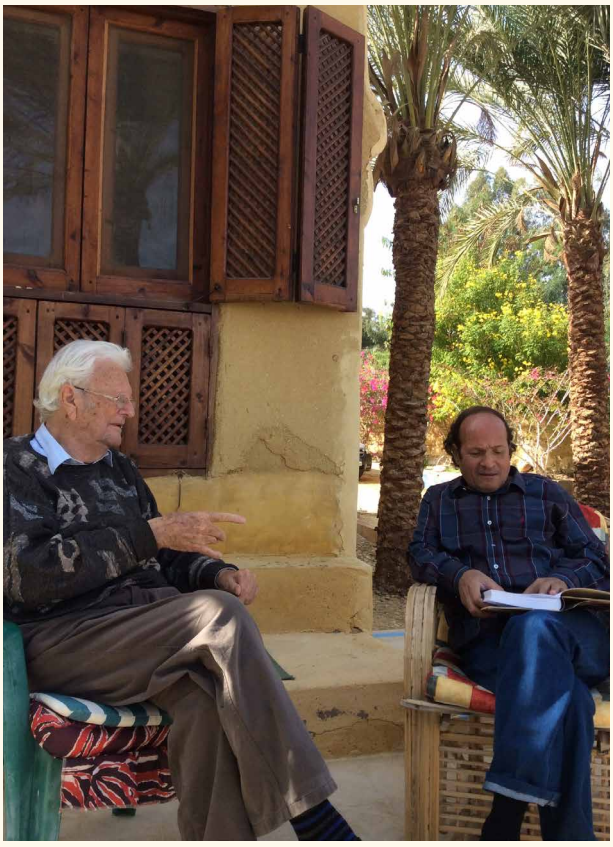
ولحُسن الحظ تمّ قبول الطلب، واستقال من هيئة الإذاعة التي كان ينتظره فيها مستقبل زاهر، كما أبلغه رؤساؤه عندما تقدّم باستقالته.

وهكذا، حلّ الشاب دنيس على القاهرة عام 1945، ليعمل في المعهد ويتعرّف إلى الكُتّاب والمفكّرين فيها، بل بدأ في ترجمة بعض القصص ونشرها، وكانت أوّل قصّة للكاتب الراحل، أحد رواد القصّة التقليدية، محمود تيمور. وفي عام 1947، نشر أوّل ترجمة لمجموعة قصصية عربية، لمحمود تيمور، وكانت على حسابه الخاصّ. وخلال السنوات الأربع التالية، عمل في تدريس الترجمة عامين، ثم انتقل إلى جامعة فؤاد الأوّل (القاهرة حالياً) للتدريس في قسم اللّغة الإنجليزية، في العامين التاليين.

في تلك الفترة تعرّف بتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ،وتردّد على الندوة التي كان طه حسين الأديبة يعقدها في منزله. كان جونسون ديفز أوّل مَنْ ترجم قصّة قصيرة لنجيب محفوظ، عام 1947، ثم لتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، ولويس عوض، ويوسف إدريس والكاتب السوداني الطيّب صالح، والفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا...، وغيرهم.

كانت أطول مدّة قضاها في لندن هي الفترة الممتدّة، من

مع محمود الورداني بالفيوم



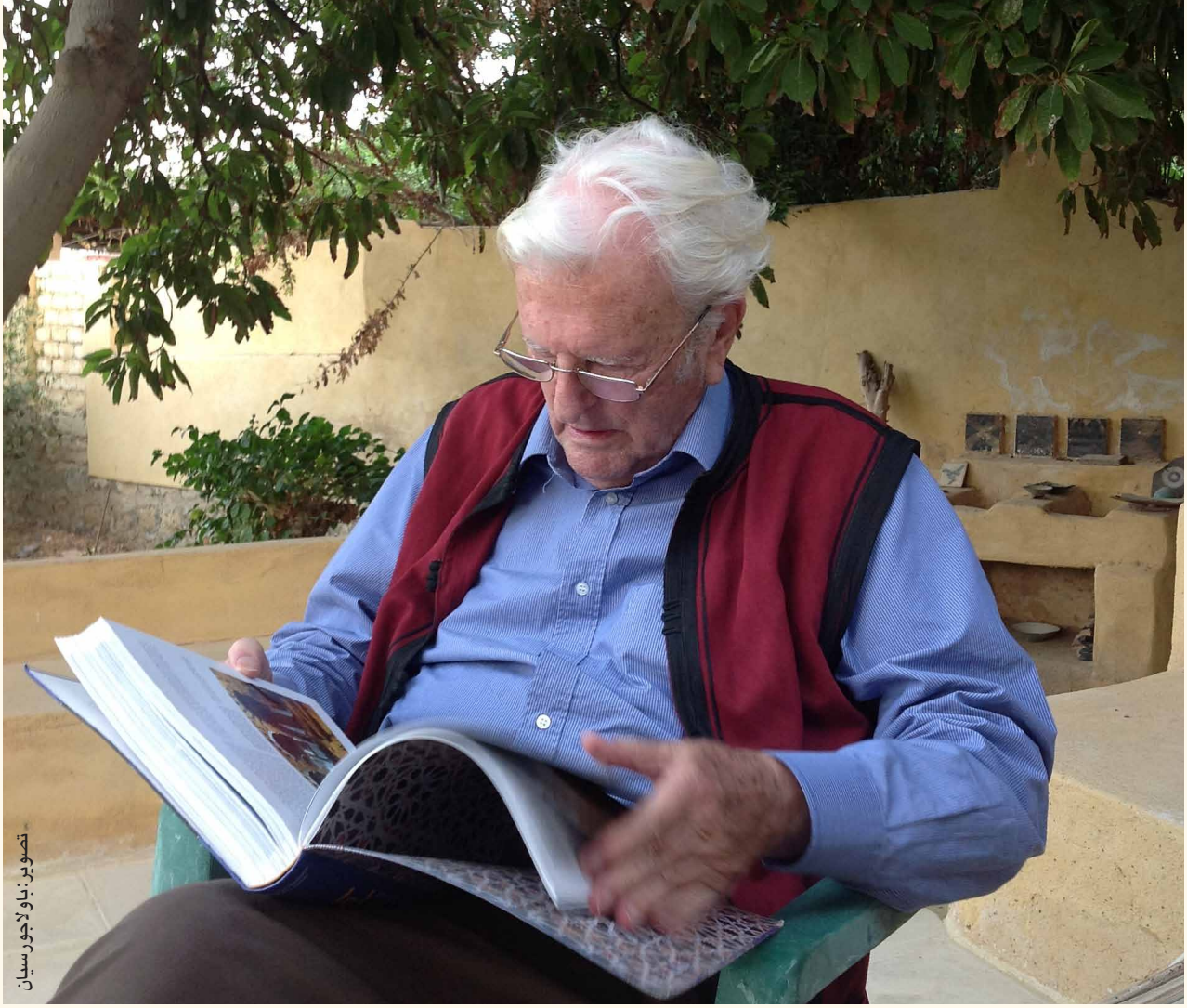
عام 1954 حتى عام 1969، عندما غيّر اتّجاهه تماماً، واجتاز امتحاناته في الحقوق، ثم عمل محامياً، واكتشف، سريعاً، أنه لا يهوى تلك المهنة، فأسّس شركة اسمها «خدمات الشرق الأوسط». بدأت الشركة عملها كمكتب ترجمة للوثائق التجارية والقانونية، وأصدر- في الوقت نفسه- مجلّة أدبية للترجمة باسم «أصوات». ويبقى أهم إنجاز له هو تأسيس سلسلة خاصّة لترجمة الأدب العربي، هي سلسلة «كُتّاب عرب»، عن دار نشر هاينمان الإنجليزية. وبعد سنوات من نشر الترجمات في دور نشر صغيرة أو أكاديمية صغيرة ومجهولة، تقريباً، من القارئ العام، أمكن أخيراً أن تخصّص إحدى دور النشر المحترمة سلسلة خاصّة للأدب العربي، كان ديفز هو المسؤول الوحيد عنها، وأصدرت- بالفعل- اثنين وعشرين كتاباً. وعلى الرغم من أهمّية السلسلة، إلّا أن أيّاً من الحكومات العربية لم تكلّف نفسها عناء شراء أيّ عدد من النسخ. وبسبب ضعف مبيعات السلسلة، أبلغ المسؤولون عنها «ديفز» أنهم مضطرّون للتوقُّف، إذا لم يتوافر دعم عاجل، من خلال شراء نسخ، بمبلغ لا يقلّ عن خمسة آلاف جنيه إسترليني. من جانبه، قام جونسون ديفز ببعض الاتّصالات، وباءت كلّ مجهوداته بالفشل، وتوقّفت السلسلة الوحيدة.

أُتيحت له الفرصة، عام 1969، للعمل مديراً لإذاعة عربية في إمارات الساحل المهادن (الإمارات العربية الآن)، وكانت الإذاعة مملوكة للحكومة البريطانية حينها، وبعد انسحاب القوّات البريطانية، اقترح أن تسلّم الإذاعة للشيخ راشد، حاكم دبي، الذي طلب منه أن يبقى، بعد أن عرض عليه راتباً مضاعفاً، وأن ينشئ- أيضاً- محطّة تليفزيونية. وعلى الرغم من كرم الشيخ راشد، إلا أن عشق دنيس للترجمة كان أقوى، فاعتذر. وكانت محطّته التالية في بيروت، التي أمضى فيها السنوات الأربع التالية، حيث ترجم أعمالاً لغسان كنفاني، ومحمود درويش، وجبرا إبراهيم جبرا.

كما كان لصداقته للراحل الدكتور عزّالدين إبراهيم، المصري المقيم في الإمارات، والذي عمل- فيما بعد- مستشاراً ثقافياً للمغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، دور مهمّ في اتّجاهه إلى ترجمة الأحاديث القدسية والشريفة ومعاني القرآن الكريم، فقد ترجما معاً- على سبيل المثال- مجموعة من الأحاديث الشريفة المعروفة باسم «الأربعين النووية».

وقبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، عام 1988، تمّ استشارة جونسون ديفز، بوصفه أحد العارفين بالأدب العربي. وبعد هذا، كان هو الذي اقترح على الجامعة الأميركية في القاهرة أن تخصّص جائزة أدبية باسم محفوظ، تُمنح في عيد ميلاده من عائدات كتبه المترجَمة، ومازالت هذه الجائزة مستمرّة حتى اليوم، وتُعَدّ، الآن، من أهمّ الجوائزالعربية ذات المصداقية.

تلك هي الخطوط العريضة لرحلة السندباد الإنجليزي «دنيس جونسون ديفز»، وخدماته الجليلة للأدب العربي. وقد ظلّ مجهولاً من الكثيرين حتى عام 2007، عندما حصل على جائزة شخصية العام، من قِبَل الشيخ زايد، الرجل يستحقّها بلا شكّ، ويستحق- أيضاً- كلّ العرفان وكلّ الاحترام.



تصوير: باولا جورسيان

> الأوّل من بين المستشرقين الذين ترجموا شيئاً من الأدب العربي، وهي قصص لمحمود تيمور، في الأربعينيات. والأهمّ من ذلك أنه طبعها على نفقته الشخصية !

رفيق الروح العربية

إبراهيم عبد المجيد

الكتابة عن السيد «دنيس جونسون ديفز» تستحضر وجه دنيس وحديثه وروحه. أجل؛ هو من القليلين جدّاً الذين، حين تنكرهم، تجدهم أمامك. فدنيس- كما عهدته منذ أربعين سنة- كلّما تحدَّث، ثم انصرف، ترك حديثه ووجهه وطريقته في الكلام أمامك. هو الرجل الذي يسمع منك ودهشته تظهر في صمته، دون تعليق. لحظات، ثم يرشدك إلى ما فيه الصواب، أو يدعو لك بالتوفيق. الكتابة عنه لابدّ أن تكون احتفاءً، ولا يمكن أن تكون غير ذلك، بل أكثر من ذلك؛ لابدّ أن تكون محبّة. فهو الأوّل من بين المستشرقين الذين ترجموا شيئاً من الأدب العربي، وهي قصص لمحمود تيمور، في الأربعينيات، والأهمّ من ذلك أنه طبعها علي نفقته الشخصية!. ما الذي يدفع شخصاً شابّاً، ذلك الوقت، كي ينفق وقته وأمواله في أمر لا مردود له؟ أجل، في ذلك الوقت، كان الأدب العربي لا يخرج عن عالمنا العربي، وليس هناك من يمكن أن يقتنع بقيمته، بسهولة. أضاع الشاب دنيس جونسون ديفز وقته في الترجمة، وأضاع ماله- أيضاً- في النشر. لكن، هكذا، كان دقّ الناقوس مبشّراً بما سيأتي. المهمّ أنه كان في الخامسة والعشرين من عمره حين قام بذلك، فيالها من مغامرة، لم يكن وراءها شيء غير حبّه للغة العربية والأدب العربي، هو الكندي الأصل الذي عاش طفولته مع أسرته ما بين السودان ومصر، فكانت اللّغة العربية حوله في كل مكان، وذهب يدرسها في معهد اللّغات الشرقية في لندن، ثم في جامعة كامبريدج!.

الأمر- إذن- لم يكن مجرّد هواية؛ كان شيئاً اختلط بدمه، حتى أنه تفوّق في دراسته، وتأهّل لدخول جامعة كامبريدج وهو في الخامسة عشرة من عمره، وهو سنّ لا يصلح للالتحاق بالجامعة، فكان لابدّ أن ينتظر عاماً، على الأقلّ، فانتظر يدرس في معهد اللّغات الشرقية هناك!

إذن، من البداية كانت رغبة دنيس- كما نناديه- أن يفتح نافذة للأدب العربي، يطلّ منها على العالم؛ لذلك لم يفعل مثل كثير من المترجمين؛ أعني أنه لم يقف عند ترجمة كاتب يحبّه فقط، بل راح يترجم لكُتّاب كثيرين، من كلّ الأجيال. هو يحبّ الثّقافة العربية والروح العربية، فجمع، مبكّراً جدّاً، قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس وزكريا تامر وغسان كنفاني والطيّب صالح وغيرهم، في كتاب.

ودنيس الذي يسافر كثيراً يعود، في النهاية، إلى مصر، ويستمرّ، داخلها وخارجها، في الدفع بما يترجمه لدور النشر العالمية، ويختار نصوصاً عابرة لزمانها في اللّغة العربية، لكُتّاب خارجين عن سرب التقليد في كتاباتهم، صعوبة تمرّس هو عليها، بوجوده بينهم، وبترجمته التي يسهر عليها، فإذا بكُتّاب من الستّينيات أو من المجدّدين، عموماً، مثل: يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطي، وعبد الحكيم قاسم، وسلوى بكر، وسعيد الكفراوي، يكون لهم حضور في اللّغة الإنجليزية بترجماته لهم، في الوقت الذي يترجم فيه لنجيب محفوظ، ويحيى حقي، وفي الوقت الذي يترجم فيه أكثر من عمل للطيّب صالح: (موسم الهجرة إلى الشمال»، و«عرس الزين»، و«بندر شاه»، و«مريود»، ولا يتوقّف عند الرواية والقصّة فيترجم من المسرح أيضاً، وهنا مدهش جدّاً. فهو لا يقف عند تقريب الثقافات بجنب القارئ الأجنبي لقراءة إنتاج الكتّاب العرب، بل يطمح إلى أن ترى مسرحيّاتهم فرصة العرض خارج البلاد العربية، فيترجم أكثر من مسرحيّة لتوفيق الحكيم، على رأسها «ياطالع الشجرة». ما الذي يدفعه إلى ترجمة المسرح؟ ليس إلا ما اختاره لنفسه، منذ صباه، وهو أن يضع الأدب العربي على خريطة العالم، بقدر ما يستطيع من جهد، وياله من جهد عظيم!

وطبعاً، إن مترجماً وأديباً على هذا النحو من المعرفة والإدراك والقوّة والرغبة، لا يمكن أن يترك الشعر، فها هو يترجم لمحمود درويش مختارات من شعره. وليست الترجمة، فقط، هي مافعله للثقافة العربية، التي عاش بينها وبين أهلها، وأحبّها وأحبّهم، لكنه يكتب أعمالاً من القصّة القصيرة بالإنجليزية، مصدرها- طبعاً- حياته في مصر والشرق، كما يؤلّف أكثر من ثلاثين كتاباً للأطفال باللغة الإنجليزية، كثير منها يدور عن أبطال العرب من المحاربين، كصلاح الدين وعمرو بن العاص مثلاً، والرحّالة ابن بطوطة، والأبطال الشعبيين مثل جحا.. وهو إذ يقدّمهم للطفل الأجنبي فإنه يضعه، في متعة، في قلب الحضارة والتاريخ العربيَّيْن.

كنت أنا- أيضاً- ممّن ترجم لهم شيئاً من القصّة القصيرة،



مع محمود درويش



مع جبرا إبراهيم جبرا

وكلّما تذكّرت ذلك أتذكّر اللقاء الأخير في حفل توقيع له، لكتابه الذي ضَمّ مختارات من القصّة القصيرة المصرية. كان اللقاء معقوداً من ثلاثة أعوام، في مقهى ريش، بعيداً عن المكتبات التقليدية، وكانت هناك حفاوة كبيرة، من الكتّاب، بوجوده وبحفل التوقيع. وحين تقدّمت إليه بنسخة من الكتاب، لأحظى بتوقيعه عليها، نظر إليّ كأنه يتذكّر شيئاً غاب عنه، وقال: «آسف، يا إبراهيم، لم أضع لك قصّة في هذا الكتاب». ابتسمت، وقلت له: لا عليك، مستر دنيس، المهمّ هو الكتاب، وكنت أعرف أن في الكتاب قصّة لي، وبعد أن وقّعَ الكتاب فتحته على الصفحة التي فيها قصّتي، فضحكنا.

الحقيقة أن دنيس حالة نادرة التكرار من الحفاوة بالأدب العربي والثقافة العربية، فهو ليس مجرّد مستشرق أو مترجم، لكنه إنسان عربي الروح والهوى والوجود. حالة من حالات الأرض المصرية والعربية الجميلة، رغم أصوله الأجنبية. ليس لأنه أمضى حياته بين المصريّين والعرب فقط، بل لأنه اختار لحياته أن تكون بين أجمل ما أنجزه المصريون والعرب، ومازالوا ينجزونه. وهنا، سرّ العظمة والجمال.

مترجم على هوى القلب

سلوى بكر

في العام 1979، قرّر الفنان التشكيلي الراحل محمود بقشيش إصدار مطبوعة أدبية باسم «آفاق 79»، وكانت هذه المطبوعة، والتي تنشر على هيئة كرّاسات معدودة الأوراق، تصدر بالجهود الذاتية، وعلى نفقة من ينشر فيها. وكانت «آفاق 79» توَزَّع على محبّي الأدب ومتذوّقيه توزيعاً يدوياً، وبلا مقابل. وهكذا، جاءت قصّتي «حكاية بسيطة» ضمن ما نُشِر من أعمال لكلّ من عبد الحكيم قاسم، وجمال الغيطاني، وجميل عطية إبراهيم، وسهام بيومي، ويوسف أبورية، وغيرهم من أدباء مصر وأديباتها. وكانوا جميعهم، آنذاك، يعانون من مشاكل النشر والتوزيع لأعمالهم خلال سبعينيات القرن الماضي، وثمانينيّاته.

وفي أحد الأيام، وبينما كنت ألتقي الزملاء والأصدقاء من الكُتّاب، في مقهى زهرة البستان، فوجئت بمن يقدّم لي دنيس جونسون ديفز، قائلاً إن الرجل كان يبحث عني، لأنه يودّ أن يترجم قصّة لي.

كنت (ومازلت) أعدّ نفسي كاتبة هاوية، تستمتع بعملية الكتابة أوّلاً، وقبل كل شيء، فما إن عرّفني الرجل بدنيس، قائلاً إنه إنجليزي يعيش في مصر منذ عقود طويلة، حتى قلت: إذن، أنت من بقايا الاستعمار الإنجليزي في مصر.

ضحك دنيس، وقال: «بالضبط»، ثم طلب مني قصّة ليترجمها وينشرها في مجلّة، تصدر في العاصمة الإنجليزية لندن. وإذا كان للاستعمار عيوب ومصائب كثيرة فإن من إيجابيات الاستعمار القليلة، أنه - بالضرورة- يمدّ جسوراً ثقافية، بشكل أو بآخر. ولقد كان دنيس جونسون دايفز هو أحد هذه الجسور بشخصه، فلقد ظلّ الرجل، طوال سنوات، ملاصقاً للأدباء، في مصر وفي العالم العربي، وعاشقاً للأدب العربي المعاصر، وكان على معرفة عميقة بأعمال يوسف الشاروني، ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وحتى الأجيال التي تَلَتْهم من الأدباء، بل كان واحداً من المتنبّئين بما سيكون عليه أدب نجيب محفوظ من أهمّية،



دنيس في الدوحة



مع سلوى بكر



مع إبراهيم أصلان

وهذا ما أثبتته الأيام بعد ذلك.

وخلال ستينيات القرن الماضي، أقنع دنيس جونسون أحد الأثرياء العرب المقيمين في لندن بتمويل مجلّة متخصّصة في الأدب العربي، تصدر باللّغة الإنجليزية، وهكذا، جاءت مجلّة «آنور»، التي ترجم دنيس فيها عشرات القصص من العربية، لأسماء أدبية مهمّة، كالطيب صالح، ويحيي حقي، ويوسف إدريس، ويحيى الطاهر عبد الله. وكان لدنيس فضل إلقاء الضوء على أديبة موهوبة للغاية هي أليفه رفعت، والتي كتبت، بعد أن تجاوزت الخمسين من عمرها، عدداً من القصص ورواية واحدة، وهي صاحبة أجمل وأعمق قصّة في الأدب العربي، تتناول جريمة ختان الإناث. كانت نائقة دنيس جونسون، هي البوصلة التي تقوده إلى ترجمة الأدب العربي، ولم تحكمه أيّة اعتبارات أخرى غيرها عند اختياره للأعمال التي يترجمها. وكم مرّة- كما عرفت منه- طالبه البعض من ذوي النفوذ بترجمة عمل من أعمالهم، لكنه كان يرفض، مهما كان الإغراء المالي والمبلغ الذي سوف يحصل عليه مقابل الترجمة! وكم ظَنَّ مَنْ يصادقونه أن الصداقة قد تكون مدخلاً ليترجم أعمالهم، لكنه كان واضحاً وحازماً في اختيار ما يترجمه! وعندما طلب دنيس ترجمة قصص لي، لم يكن هناك كتاب واحد مطبوع لي بعد؛ لذلك قدّمت له كرّاساً، ككرّاسات تلاميذ المدارس، كنت أُدوِّن على سطوره قصصي الأولى، وكان الذي اطّلَع عليها، قبل ذلك، الصديق الشاعر شعبان يوسف فقط، وهو الذي قدّمها للراحل يحيى الطاهر عبد الله، الذي قرأها، بدوره، وأبدى إعجابه بها.

أخذ دنيس الكرّاس- وابتسم- ربّما لتواضعها، و-ربّما- لأنني قدّمتها له دون أدنى اهتمام، ولكني فوجئت، بعد فترة، بأنه قد جاءني بعقد نشر مع دار نشر لندنية، بعد أن ترجم هذه المجموعة تحت عنوان «كيد الرجال، The wiles of men»، وهي القصص التي طُبِعت عدّة مرّات بعد ذلك، والطريف أن الكرّاس الذي ترجم منه دنيس جونسون ضاع منه بعد ذلك، ولم تكن هناك صور من قصصه لديّ؛ ولذلك فإن في مجموعة «كيد الرجال» التي ترجمها قصّة، لم تظهر في أيّة مجموعة قصصية صادرة بالعربية لي، وهي قصّة «آلام ديزدمونة»، والطريف- أيضاً- أن هذه القصّة ظهرت في كلّ المجموعات القصصية الصادرة لي، بلغات أخرى، ممّا يؤكّد أن الترجمات كانت تتمّ بالاستعانة بما ترجمه دنيس جونسون.

و-ربّما- بسبب أن دنيس كان يصادق الجميع، دون النظر إلى أي اعتبار غير اعتبار الموهبة الأدبية، ودون النظر إلى المكانة الاجتماعية أو النفوذ السياسي؛ راح البعض يكيلون له الاتّهامات، وسعوا إلى تجاهله دائماً، فالرجل لم يُدْعَ إلى مؤتمر واحد للرواية في مصر، ولم يُكَرَّم، ولو لمرّة واحدة، وعندما ذهب لعزاء صديقه الكاتب يوسف أبوريّة، (وقد مات شابّا) كان شديد التأثر، وبدا حزيناً للغاية. وقد بدت أصداء علاقته بالأدباء العرب والمصريّين في الكتابات المتبادلة بينه وبين الأديب السوداني الطيّب صالح، والتي نُشِرت- مؤخّراً- في بيروت، وكنا في كتابه «العودة للوطن» أو «ستّون سنة من القصص المصرية القصيرة»، والذي تتّضح فيه نائقته، بوصفه مترجماً للأدباء المصريين.

إن دنيس جونسون ديفز، الذي لم يكرَّم، ولو لمرّة واحدة، والذي لم يحصل على جائزة، ولو لمرّة واحدة، والذي لم يُحتَفَ به، ولو لمرّة واحدة، يستحقّ- بحقّ- كلّ تقدير وكلّ تكريم وكلّ اعتزاز، من الثّقافة العربية، بسبب ما قام به من ترجمات متنوّعة، عرّفت العالم بأدب العرب ولغتهم. و(بالمناسبة) كان دنيس يجيد العربية- ربّما- أكثر من بعض الأدباء أنفسهم، ولطالما كان يصحّح لبعضهم عربيّتهم المتواضعة، رغم تشدُّقهم بإنجازاتهم اللّغوية، على صعيد الكتابة الأدبية، ورغم شهرتهم المصنوعة بسبب المداهنة السياسية، أو الشطارة الإعلامية، أو القدرة على نسج العلاقات العامّة الداعمة؛ وهو ما كرهه دنيس، دوماً، بل مَقَتَه.

درس الحياة .. درس الترجمة

إبراهيم أولحيان

«دنيس جونسون ديفز» مترجم ومبدع، كرّسَ حياته لترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإنجليزية. أحبّ هنا الأدب، ووجد أن أحسن وسيلة للتعريف به هي ترجمته، وقد كان من الأوائل الذين قاموا بهذه المهمّة، حيث كانت أوّل ترجمة له سنة 1947، وهي مختارات قصصية لمحمود تيمور، نشرها على حسابه الخاصّ. لا أحد كان، آنذاك، يهتمّ بالأدب العربي الحديث، وقد كانت مساهمة هذا المترجم الفذّ ذات أهمّيّة كبيرة في التعريف بهذا الأدب، وفي الوقت نفسه، ساير تطوّره، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى الآن؛ فترة زمنية ليست بالسهلة، عرف فيها دنيس مشاكل وعراقيل كثيرة، وهو يؤكّد أنها مشاكل تواجه كلّ من يفتتح مجالاً لأوّل مرّة، لكنها لم تثنِه عن المضيّ في درب الترجمة، معرّفاً القارئ الغربي بالأدب العربي الحديث، والذي لم تكن له أيّة صلة بهذا الأدب. وقد كانت محنته كبيرة في البحث عن ناشر لترجماته في غياب أيّ دعم عربي. ولولا مجهوداته الشخصية لما تكلّمت كثير من النصوص العربية اللغة الإنجليزية.

إلى جانب ذلك، كان «دنيس جونسون» ديفز يصدر مجلّة ثقافية فصلية، في أوائل الستينيات، بعنوان «أصوات»، باللغة العربية، نشر فيها كلّ من: السيّاب، والبياتي، وغسان، كنفاني، وزكريا تامر، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم من الكتّاب والأدباء، ودام صدورها سنتين ونصف السنة، في إثني عشر عدداً، وهي

> وُلِد «دنيس جونسون ديفز» في كندا، وقضى فترة قصيرة في إنجلترا، وتوزّعت، بعد ذلك، طفولته بين مصر والسودان وأوغندا، ليعود إلى إنجلترا فيما بعد، لإتمام دراسته التي ستقوده إلى اللغة العربية، بعد أن شاءت الصدف أن تكون ملاذه الأخير. لقد اختارته هذه اللغة، هو الذي عاش سنواته الأولى في كنفها، وكانت طريقة تواصله الوحيدة مع أقرانه. هكذا، ستُتاح له الفرص لدراسة اللغة العربية وآدابها في كلٍّ من لندن وكمبريدج، وبعد ذلك، سيمضي خمس سنوات في (BBC)- القسم العربي، في بداية الحرب العالمية الثانية.



مع إبراهيم أولحيان

مساهمة منه في البحث عن أصوات جديدة والتعريف بها، لتسهم- بشكل فعّال- في المشهد الإبداعي العربي.

ففي الفترة التي كان يشتغل فيها بالمحاماة، في إنجلترا، أنشأ هذه المجلّة «أصوات»، وذلك في أوائل الستينيات. يقول «دنيس جونسون ديفز» عن هذه التجربة: «أتاحت لي «أصوات»- وهي دورية، لم يصدر منها إلّا اثنا عشر عدداً- الفرصة لأقدّم، باللغة العربية، العديد من كتاباتي المفضّلة. وقد اشتمل كلّ عدد على قصّة قصيرة، كانت- في بعض الأحيان- بقلم كتّاب عرب(...)، وفي أحيان أخرى، كانت قصصاً مترجمة عن الإنجليزية...». من يستطيع أن يتحمّل عبء إصدار مجلّة باللغة العربية في إنجلترا، آنذاك، إلّا عاشق لهذه اللغة، ولأدبها؟ فعبرها، اكتشف الناس كتّاباً عرباً موهوبين، وهم مازالوا في بداياتهم، ننكر منهم: غسان كنفاني، وزكريا تامر، والطيّب صالح، يحيى الطاهر عبد الله، وآخرين. لقد كان ديفز يحمل هَمّ البحث عن الكتابات الإبداعية: الجادّة، والجديدة. وفعلاً؛ فجُلّ الأسماء التي راهن عليها استطاعت أن تحقّق إنجازات ذات قيمة كبيرة في الإبداع العربي الحديث.

ولعلّ من المسائل التي طبعت حياة« دنيس جونسون ديفز» هي إقاماته المتعدّدة، وكدّه من أجل أن يبقى بعيداً عن إنجلترا التي لم يكن يَرُقْ له البقاء فيها، لأسباب نفسية وأخرى مناخية، و- أيضاً- لإحساسه بفقء العلاقات التي كان ينسجها هناك خارج إنجلترا، مع أصدقائه... وكانت القاهرة هي محطته الأساس، التي كان يعود إليها، بانتظام، كلّما أُرغِم على الإقامة في بلد آخر. وحتى سنة 2005، حين قرّر الإقامة- بشكل نهائي- رفقة زوجته الفوتوغرافية باولا كروشياني في المغرب (مراكش) سيتخلّى عن هنا المشروع، وسيعود إلى القاهرة، يقول: «غالباً ما كان يساورني الحنين إلى القاهرة التي ألفتها».

هكذا، فقد أقام سنوات في فرنسا وإسبانيا، وسيقضي سنوات ما بين 1970 و1974 في بيروت، وسيقيم- أيضاً- في طهران، وفي قطر التي أمضى فيها سنة كاملة، عمل منها مترجماً، وفي الإمارات العربية المتّحدة. وخلال هذه الإقامات كانت تتاح له فرص كثيرة لزيارة البلدان المجاورة، وقضاء بعض الوقت فيها؛ وهذا ما جعله يلتقي بكثير من الأدباء والمبدعين العرب.

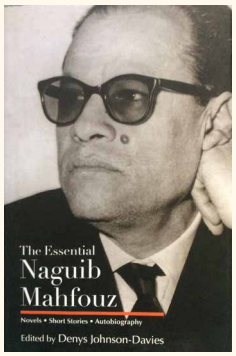
وفي حديثه عن تصوُّره للترجمة، يؤكّد دنيس جونسون ديفز أنها فنّ، وليست علماً، وقد دافع عن هذا الطرح، سواء في محاضراته و في مناقشاته، ودليله في ذلك الممارسة الفعلية، بعيداً عن التنظيرات المفارقة للواقع. وفي ذلك، تظهر إبداعية الترجمة، وقوّة المترجم، وتمكُّنه من تحويل النصوص، من نظام ثقافي إلى آخر مغاير، دون أن تحدث الكارثة.

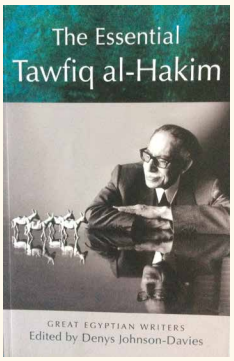
إن للسياقات الثقافية، ولطبيعة اللغة المترجَم إليها، وللمتلقّي وثقافته، دوراً كبيراً في الترجمة. ويعتقد دنيس جونسون ديفز أن المترجم لا يحقّ له أن يقوم بتحسين أيّ مقطع كتابي، سواء بالإضافة وبالحذف، ولو أن المترجم قد يتعرَّض، في كثير من النصوص، إلى هذه الغواية. يقول عن عمله: «ألتزم الدقّة الشديدة في الترجمة، وأحرص على ألّا أضيف إلى النصّ، ولا أن أحذف منه أي شيء، مهما كان ذلك مغرياً لي(...). وفي نهاية المطاف، إن المرء يسعى إلى تقديم ترجمة مفهومة مبهجة، في آن معاً، للقارئ بالإنجليزية». والترجمة المبهجة هي ما يسعى ديفز إلى تأسيسها في ترجماته، حتى يقلّص من الإحساس بالغربة، بالنسبة إلى النصّ العربي؛ وبذلك يتمّ استقباله واستضافته، في اللغة الإنجليزية، بنوع من الاحترام، احترام لخصوصيّته ولاختلافه.

وأظنّ أن كتاب ديفز «ذكريات في الترجمة» سيساعد المهتمّ على ولوج عالم هذا الرجل، الذي اشتغل على ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية، لأكثر من ستّة عقود، وسيقرّبه من حياة غنيّة بالطموحات ومليئة بالمعاناة والإخفاقات، و- أيضاً- سيجعله يقف على الإنجازات الكبيرة التي تحقّقت بفعل العمل والإصرار والتحدّي؛ وهي تجربة تقدّم لنا دروساً كثيرة، لعلّ أهمّها درس الحياة، ودرس الترجمة. وقد صدر هنا الكتاب في دبي، عن دار النشر (اليربوع)، سنة 2007، كما صدر، بترجمة كامل يوسف حسين، باللغة الإنجليزية، سنة 2006 عن قسم النشر في الجامعة الأميركية في مصر. وهو مؤلَّف، يحكي فيه الكاتب عن علاقته بالترجمة لأكثر من ستّة عقود، ترجم فيه أكثر من ثلاثين عملاً من الأدب العربي المعاصر إلى اللغة الإنجليزية، وتحدَّث فيه عن كثير من التفاصيل التي عاشها مع المبدعين العرب: جبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، ويحيى الطاهر عبد الله، والطيّب صالح، ويوسف إدريس، وجمال الغيطاني، وسلوى بكر، ومحمد المخزنجي، وسعيد الكفراوي، ومحمود درويش، وعبد جبير، ويحيى حقّي، وعبد السلام العجيلي، وبدر شاكر السياب، ويوسف أبو ريّة، وإدوار الخرّاط، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ولويس عوض، وحنان الشيخ، ومحمد زفزاف، ومحمد برادة، ومحمد شكري، وإبراهيم صموئيل ... وغيرهم من المبدعين الذين أثروا المتخيّل العربي بإبداعاتهم، هذه الإبداعات تكلّمت اللغة الإنجليزية على يد مترجم، كرّس حياته لترجمة الأدب العربي، بين حبّه العميق لهذا الأدب، وللبلدان العربية التي استقرّ فيها فترة كبير من حياته، وخصوصاً مصر والمغرب.

كتاب «ذكريات في الترجمة» كتاب مهمّ وممتع لمن يريد أن يطّلع على جانب من الثقافة العربية، غير المدوَّن، فيه المعرفي وفيه الحميمي، اللذان تنفجر عبرهما أشياء كثيرة تبدو هامشية، لكنها تحتلّ مكانة أساسية في سياق الأدب العربي الحديث.

لم يترجم دنيس الإبداع العربي فقط، والمتمثّل- على الخصوص-



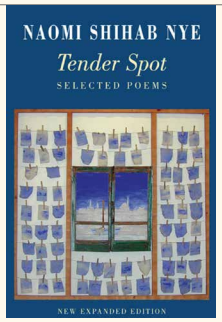


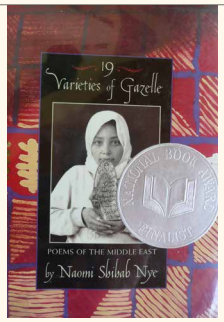
في القصّة القصيرة والرواية، بل تجاوز ذلك إلى ترجمة النصوص الدينية بمعيّة صديقه المرحوم الدكتور عزّالدين إبراهيم، حيث اشتركا في ترجمة الأحاديث النبوية الشريفة: «الأربعون النووية»، و«الأربعون القدسية»، و«مختصر الكلم الطيب»، واشتغلا كثيراً في ترجمة معاني القرآن الكريم، تحت عنوان «قراءات من القرآن الكريم»، وقد انتهيا من ترجمته قبيل موت صديقه، الذي قام، بجهد كبير، في البحث عن متخصّصين في الميدان، لكتابة مقدّمات علمية خاصّة بالترجمة. كان ذلك فعلاً، إلّا أن المسألة أخذت وقتاً طويلاً، فحالت ظروف الغياب المفاجئ لعزّالدين إبراهيم دون خروج هذا العمل الضخم للوجود الفعلي، حتى الآن.

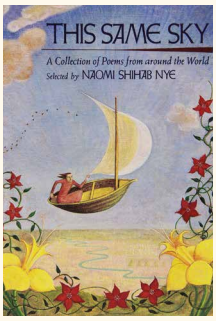
بالإضافة إلى ذلك، ترجم ديفز جزءاً كبيراً من كتاب «إحياء علوم الدين» للإمام الغزالي، وكتاب عن طباع الحيوان عند الإنسان من منظور إخوان الصفا، وهو موضوع كان يأمل أن يستمرّ فيه، لأنه- بالنسبة إليه- «موضوع مهمّ، لم يتطرّق إليه أحد، علماً بأن للإسلام تاريخاً مشرقاً في رعاية الحيوان والرأفة به»، على حَدّ قوله.

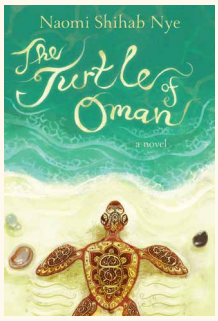
وفي خضمّ هذه الانشغالات، عاد دنيس إلى الكتابة، بعد أن ترك وراءه ثلاث روايات أصدرها، في شبابه، باسم مستعار، فكتب قصصاً، جمَعَها في كتاب بعنوان «مصير أسير»، في طبعة الأولى سنة (1999)، وفي طبعة ثانية بعنوان مغاير، هو «موسم مفتوح في بيروت»، سنة (2007)، تدور أحداثه أغلبها في السودان ومصر وبيروت ودبي...، وقد أخبرني، ذات يوم، بأن له مجموعة أخرى، يبحث لها عن ناشر. ناهيك عمّا كتبه من كتب للأطفال، ذات خلفيّة عربية إسلامية، وحكايات محلّيّة من مصر والمغرب والخليج... وأخرى مستمَدّة من التراث العربي، وهي تفوق الأربعين كتاباً.

أمّا سيرته الذاتية التي وصل فيها إلى ثلاثة أرباعها، والتي مازلنا ننتظرها، كان ينشغل عنها بأمور الترجمة والكتابة في مجالات أخرى نكرناها، وكنت أشجّعه، بمعيّة زوجته الفنّانة الفوتوغرافية باولا كروشياني، على إتمامها، خصوصاً في عطل الصيف التي كانا يقضيانها معاً في إيرلندا، وكانت زوجته تأخذ معها، في كلّ رحلة، كيساً مليئاً بالأوراق، يحوي كلّ ما أنجزه من سيرته، لأنه كان يعدنا بالاشتغال عليها، لكنه، في كلّ مرّة، لا يفعل. وأتمنّى أن يتمّمها رغم ظروفه الصحّيّة، لأنها ستحمل إلينا مسارات وحيوات ومصائر مليئة بالتجربة الغنيّة والحياة العميقة.











نعومي شهاب ناي

«إحراق السنة الفائتة» وقصائد أخرى

ترجمة: عبد الكريم بدرخان

نعومي شهاب ناي، شاعرة وروائية فلسطينية، من مواليد 1952/3/12، في مدينة سان لويس- ولاية ميزوري، لأب فلسطيني مهاجر إلى الولايات المتّحدة، وأمّ أميركية ذات جذور ألمانية. درست المرحلة الثانوية في رام الله والقدس القديمة في فلسطين، ثم أكملت دراستها الجامعية في سان أنطونيو- ولاية تكساس، لتتخرّج في جامعة «ترينيتي»، حاملةً شهادة البكالوريوس في اللّغة الإنجليزية.

وهكذا، نشأت متأثّرةً بالثقافتين: العربية، والأميركية، ثم تعمّقَ اهتمامها بهاتين الثقافتين، وازدادت وعياً بعد دراستها: الثانوية في فلسطين، والجامعية في الولايات المتّحدة.

عند بلوغها الثامنة والعشرين، أصدرتْ ناي مجموعتها الشعرية الأولى «طرقٌ مختلفة للصلاة»، 1980، ثم أتبعتها بـ «معانقة صندوق الموسيقى»، 1982، ثم «القفاز الأصفر»، 1986، و«الحقيبة الحمراء»، 1994، و«كلمات تحت الكلمات» 1995.

وفي عام 2002 أصدرت مجموعتها الشعرية «19 نوعاً من الغزلان: قصائد من الشرق الأوسط»، التي ترشّحتْ إلى جائزة الكتاب الوطني، ووصلتْ إلى قائمتها القصيرة، ثم نشرتْ في عام 2005 «أنتَ وما تملك» التي فازت بجائزة إيزابيلا غاردنر الشعرية. وبالإضافة إلى اهتمامها المركّز على الشعر، نشرتْ ناي مجموعاتٍ قصصية، وروايات موجّهة إلى اليافعين، مثل رواية «حبيبي»، 1997، الفائزة بجائزة جين آدامز.

كما نالتْ ناي العديد من الجوائز الأدبية وأوسمة الشرف، منها جائزة «بوشكارت» لأربع مرّات، وجائزة «كاريتي راندل»، وجائزة «لافان» التي تمنحها أكاديمية الشعراء الأميركيّين. كما انتخبتْ عميدة لأكاديمية الشعراء الأميركيّين عام 2009.

بعد هجمات 11 سبتمبر/أيلول، 2001، صارتْ ناي صوتاً عربياً- أميركياً نشِطاً: ثقافياً واجتماعياً، مهاجمةً الفكر الإرهابي، من جهة، والأحكام المُسبقة التي يتبنّاها الغربُ عن الشرق، من جهة ثانية؛ إذ لاحظتْ ناي أنّ سوء الفهم هو السائد بين العالَمين، ما دفعها لتجمع قصائدها المكتوبة عن الشرق الأوسط، مع أخرى تعبُّر عن تجربتها، بوصفها عربيّة مقيمة في أميركا، ونشرتها ضمن مجموعة «19 نوعاً من الغزلان»، 2002، التي نالتْ مديحاً واستحساناً كبيرَيْن.

في هذه المختارات المترجمة، نجد قصيدةً، مثل «خطوات» التي تتحدّث فيها عن تجربة المهاجرين الجدد إلى الولايات المتّحدة، وازدواج هويّتهم تبعاً لازدواج الثقافتَيْن اللتين يحملونهما. ونجد قصيدة مثل «القهوة العربية»، التي استطاعتْ فيها أن تعبّر عن الثقافة العربية من خلال طقس القهوة الصباحي البسيط. وقصيدة «دماء» التي تعبّر فيها عن معاناة الفلسطينيين جرّاء الاحتلال، وقصيدة «العربية» التي تركّز فيها على خصوصيّة اللّغة ووقعها على أبنائها، بحيث تصير حاملاً لمشاعرهم الأعمق، وقصيدة «أورشليم» التي تشير إلى توارث الأجيال جراحهم أباً عن جدّ، حتى تصير الجراح هويّة.

أورشليم

من «الحقيبة الحمراء» 1994

«فلنكُنْ جرحاً واحداً، إذا كُتِبَ علينا النزيف.
فلْنقاتلْ جنباً إلى جنب، ولو كان العدوُّ أنفُسَنا.
أنا لك، وأنت لي.»
* تومي أولفسون (شاعر سويدي)

لا يهمُّني من عانى أكثر...
يهمّني الشعبُ الذي ينتصرُ على معاناته.

حين كان أبي ولداً
أُصيبَ رأسُه بحجرٍ طائر
لم ينمُ شَعره مكانَ الجرح بعدها،
صارتْ أصابعُنا تتلمّسُ نقطةَ الضعف هذه، وتفسّرُ لغزها:
الولدُ الذي سقط أرضاً
نهضَ من جديد،
سلّةٌ من الأجاص- في مدخل بيت أمّه- كانت بانتظاره،
والأجاص لا يبكي.

بعدها،
قال الفتى الذي رماه بحجر:
«كنتُ أصوّبُ على طائرٍ»
ومن يومها، نما لأبي جناحان.

لكلّ منا نقطة ضعفٍ،
شيءٌ نسيَتِ الحياةُ أنْ تهبهُ لنا،
رجلٌ يعمّرُ بيتاً ليقول:
«أنا ابنُ هذا البلد»،
امرأةٌ تتحدّثُ إلى شجرةٍ
بدلاً من ابنها
فيزهرُ الزيتون،
طفلٌ يكتبُ قصيدةً:
«أنا لا أحبُّ الحروب،
فالحروبُ تنتهي بنصب التماثيل»،
ثم يرسمُ عصفوراً ملوّناً،
بجناحين كبيرين،
يغطّيان منزلَيْن بظلّ واحد.

ربّما، نحن- أيضاً- بليدون مثل التماثيل.
عسكرٌ يدخلون إلى الصيدلية:
«هاتِ أسلحةً ثقيلةً وحبوباً خفيفةً،
وإياكَ أنْ تتحرّك..
كي لا تصير أضحوكة».

ثمةَ منطقةٌ في دماغي
لا تنمو فيها الكراهية،
أتلمّسُ لغزها: ريحٌ، بذور،
يدٌ مجهولةٌ تلكزنا ونحنُ نيام.

ربّما فات الأوان،
لكنّ كلّ شيءٍ... يجيء بعد فوات الأوان.

القهوة العربيّة

من «أنطولوجيا الشعر الفلسطيني المعاصر» 1992

لم تكنْ ثقيلةً بالنسبة لنا.
اِجعلْها أكثرَ سواداً، يا أبي،

لتصبحَ أكثر كثافةً في الأسفل،
علِّمْنا كيف تترسّبُ السنواتُ
في قعر الفناجين البيضاء الصغيرة،
وكيف يولدُ الحظُّ
من بقعةٍ في قاع فنجان.
مُنحنياً على الموقد،
يتركُها تغلي وترتفع...
ثم يسحبُها لتنزل الرغوة،
مرَّتَين أو ثلاثاً، دون سكّر.
والتقليدُ الذي تنفصلُ فيه النسوةُ عن الرجال
لم نتّبعْه في هذا المجلس.

المئاتُ من خيبات الأمل
النيرانُ التي التهمتْ سُبحة خشبِ الزيتون في المستودع
الأحلامُ التي نطويها ونحملُها كلَّ يوم
مثل المناديل في الجيب؛
كلُّها انفردتْ على الطاولة
حول صحن الذرة نصف الفارغ.
هنا، لا أحدَ أهمُّ من الآخر،
فالجميع ضيوف.

دخلَ المجلسَ حاملاً الصينية
عاليةً ومتوازنةً بين يديه
دار بالقهوة على الجميع:
«ابقَ مكانك، تابعْ حديثكَ إلى آخره».
كانت القهوةُ مركز الوردة- الجلسة.

مثلما تقولُ الثيابُ المعلّقةُ على حبل الغسيل:
«ستعيشُ ما يكفي لتلبسني»
كانت القهوةُ علامةَ الثقة المطلقة،
وأكثر.

دمـاء

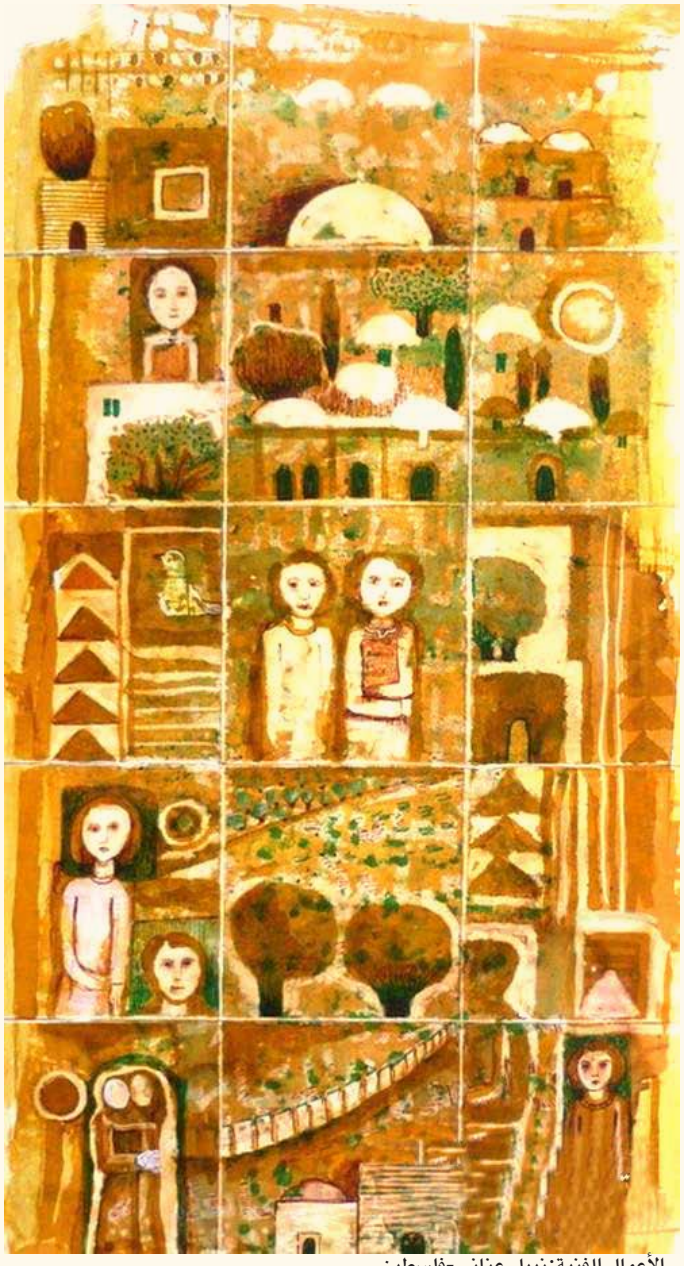
من «كلمات تحت الكلمات» 1995

«يعرفُ العربيُّ الحقيقيّ كيف يصطادُ ذبابةً بيده»
هكذا قال أبي وأثبته،
مُكوِّراً يديه حولَ الحشرة الطنّانة،
بينما يبحثُ الآخرون عن مضرب الذباب.

«في الربيع، تُقشِّر أيدينا جلدَها مثل الأفاعي»
«يؤمنُ العربيُّ الحقيقي أنّ البطيخ يشفي من خمسين داء».
أقول ذلك تمهيداً لما حدث:
قبل سنوات،
طرقتْ فتاةٌ بابنا
تريد رؤية العربي،
أجبتُها: «لا يوجدُ عربيٌّ هنا»،
ثم أخبرني والدي من يكون.
إنه «شهاب»... نجمٌ ملتهبٌ!
اسمٌ جميلٌ مستعارٌ من السماء.
سألتُه مرّةً: حين تموتُ، هل سنعيد الاسمَ للسماء؟
قال: «هكذا يتكلّم العربيّ الحقيقي».

هذا الصباح،
تعبرُ عناوينُ الصحف كالخثرات الدموية في الشرايين.
في الصفحة الأولى
طفلٌ فلسطيني معلّقٌ على جرافة

مثل حبّة تينٍ مشرّدة،
لكنّ لمأساتها جذوراً عميقة
أكبر منا جميعاً،
فبأيّ راية نلوّح؟
ألوّح براية الحجارة والبذور؟
ألوّح بغطاء الطاولة المطرّز بالأزرق؟!



الأعمال الفنية: نبيل عناني-فلسطين

ناديتُ أبي وتحدَّثنا..
ما كان ليستوعبَ ما يجري،
يستمعُ إلى الأخبار بلُغتَيْن، ولا يفهمُها.
سافرتُ إلى الريف
لأعيش مع الخراف والأبقار،
ولأصرخ في وجه الريح:
من يهبُ الآخر وصفَ «المتمدّن»؟!
أين لقلبي الباكي أن يرعى؟
ماذا يفعل العربيُّ الحقيقي الآن؟!

العربية

من «الحقيبة الحمراء» 1994

الرجلُ ذو العينين الضاحكتين
توقّفَ عن التبسُّم وقال:
«لـنْ تعرفـي معنـى الألـم، حتـى تتعلَّمـي اللّغة العربية».
شيءٌ ما التمعَ في قحفِ رأسيْ؛
فالعربيُّ يحملُ أوجاعه في قحفِ رأسه.
وحدَها اللّغةُ تُصدّعُ الجمجمة
وكأنها ضربٌ على أوتارٍ حجريةٍ
تئنُّ مثلَ مفاصل بوابةٍ حديديةٍ عتيقة.

همسَ لي:
«عندمـا تتعلّمين، سـوف تدخلين إلـى غرفةٍ في مكان ما،
وسوف تسمعين موسيقى آتيةً من بعيد،
قرعَ طبلٍ في عرسِ رجلٍ غريب
يصّاعدُ تحت جلدك،

مطراً يهطلُ بآلافِ الألسُنِ النابضة،
سوف تتغيّرين كلّيّاً».

في الخارج،
توقّف الثلجُ، أخيراً،
في أرضٍ، نادراً ما يسّاقطُ فيها الثلج،
أحسستُ بأيّامنا وقد صارتْ أكثر بياضاً وسكوناً.

حسبتُ أنّ الألمَ لا لغةَ لهُ،
ولهُ كلُّ اللّغات بنفس الوقت،
فهو المترجمُ الأعظمُ
والذي لا يكتمُ سرّاً.



أعترفُ بعاري، أعيشُ على شفا العربية،
ألتقـطُ خيوطهـا الذهبية، ولا أعـرفُ كيف أصنعُ
منها بساطاً،
ربّما، لا أملكُ الموهبة،
أملكُ الصوتَ ولا أملكُ الإحساس.

أجلتُ رأسي فوق كتفيّ
باحثةً عن شخصٍ أتحدّث إليه،
ناديتُ صديقي المَيّت
الذي قال لي عابثاً: «أنتِ لا تُجيدين الكتابة».
وهل ستساعدُني قواعدُ اللّغة في حالةٍ كهذه؟

لمستُ ذراعه،
أمسكتُها بقوةٍ،
وهو أمرٌ لا يمكنُ فعلُه، أحياناً، في الشرق الأوسط.
قلتُ له: «سأبذل جهدي»،
وأنا أتأسّى على قلبهِ المتشدّد.
بعدها..
وفي الشارع المغطّى بالثلج،
نادى لسيارةِ الأجرة قائلاً: «ألم»!
وقد توقّفتْ، بأيّ لغةٍ تناديها،
وفتحتْ أبوابها.

خطوات

من «19 نوعاً من الغزلان» 2002

خطّ البائعُ لافتةً لدكّانه
بالأحرف العربية، والإنجليزية.
جفَّ دهانُ الإنجليزية بسرعة،
أما الأحرفُ العربية: المتّصلةُ، والمنحنية،

فظلَّتْ نديةً دامعةً لامعة،
حتى اليوم التالي،
حيـن جـاء الأطفـالُ، بجيـوبٍ تخشـخشُ فيهـا
السِنتات،
فقد تعلّموا استخدامَ عملة العالم الجديد
حاملينَ معها أحلامَهُم بالحلوى
وبالسكاكر المصنوعة على شكل أسماك.

يتدفّقون في الشوارع
يغوصون إلى أعماقها
مكتشفين طبقاتٍ من اللآلئ والمحار.

أحدُ هؤلاء الأطفال
سوف يروي حكايةً، يوماً ما،
تُبقي شعبه على قيد الحياة؛
قد تكونُ تلك الطفلة،
بثوبها الأحمر، بحقيبتها المدرسية على ظهرها،
بعينيها الـمُسَمّرتين إلى البرميل الممتلئ بالبذر!

خطواتُهم تخربشُ حروفاً على الرصيف.
تفرّقوا.. تجمّعوا..
تأخّروا عن المدرسة قليلاً..
حاملين وصيّة مطويّة: «لا تنسَ»!
مَنْ كَتَبها؟
لقد نسوا، مسبَقاً، مَنْ كَتَبها.
سمكةٌ قرمزية تعلقُ في الحلق
ضحكاتُهم الطويلةُ، قواربُ
يسافرون فيها مراراً ومراراً
راسمينَ الظلال العابرة
بين أضواء ابتساماتهم.

إحراق السنة الفائتة

من «كلمات تحت الكلمات» 1995

الرسائلُ تلتهمُ نفسَها في ثوانٍ
الأوراقُ الصغيرةُ التي علّقها الأصدقاءُ على مقبض
الباب،
بلونها القرمزيّ الشفّاف،
ترفرفُ مثل جناحَيْ فراشة تتزوّجُ الهواء.

الأشياءُ التي تراكمتْ طوال السنة
صارتْ جاهزةً للإحراق:
فواتيرُ محلّاتِ البقالة
القصائدُ غيرُ المكتملة
الأيامُ التي دارتْ بنا بلهيبها البرتقالي،
ثم رمتْنا مثلّ حصاة صغيرة.

هنا، حلمتُ..
واختفى الحلم فجأةً،
وهنا، يصرخُ الغياب وحيداً،
يحتفل وحيداً،
ويفسحُ لي حيّزاً جانبه.
ومن هنا..
نبدأ عدَّ الأيام من جديد،
بدءاً من الأرقام الصغيرة.

رقصةٌ سريعة
تبعثرُ بها الأقدامُ خيباتِنا وأوراقَ الشجر.
وحدَها الأشياءُ التي لم أفعلْها
طوال السنة الفائتة
تفرقعُ عندما أنتهي من الإحراق.



إنريكي بيلا - ماتاس، من مواليد برشلونة سنة 1948، درس الحقوق والصحافة، واشتغل، في السينما، مخرجاً وممثّلاً. منذ الثمانينات من القرن الماضي، أصبح من الكُتّاب الدائمين لملحق مجلّة «دياريو 16»، كما واصل النشر في مجلّة «ماغازين ليتيريير» الفرنسية، ما بين سبتمبر 2004، ومارس 2008، وكتابة عموده «قهوة بيريك» في القسم الثقافي من يوميّة «البابيس».

اعترافاً بأعماله الروائية، نال إنريكي بيلا ماتاس العديد من الجوائز الأدبيّة، أبرزها جائزة فورمينتور للآداب، 2014، التي سُجِّلَ في قائمة الفائزين بها، كتابٌ كبار، مثل: خورخي لويس بورخيس، وخورخي سيمبرون وصمويل بيكيت، وخابيير مارياس، وخوان غويتيسولو، وكارلوس فوينتس.

بيتٌ إلى الأبد

إينريكي بيلا ماتاس

لم أعرف، دوماً، عن أمّي إلّا القليل. قتلها شخص ما في بيتنا ببرشلونة، بعد يومين من ولادتي. كانت الجريمة لغزاً حقيقياً، اعتقدت أنه قد تَمّ حلُّه يوم أكملت العشرين من عمري، لكن والدي، وهو على فراش موته، طالب بحضوري. قال لي إنه- ولعدم وثوقه في النعوت والصفات- كان يدنو من اللّحظة التي سيرحل فيها مطلقاً، إلّا أنه، قبل ذلك، كان يرغب في أن يحكي لي شيئاً، يرى أنه من المهمّ أن أعرفه. أتذكّر أنه قال لي: إن الكلمات ذاتها غالباً ما تخوننا، وبهذا يكون كلّ شيء قد قيل، لكن، قبل ذلك، يجب أن تعلم أن أمّك ماتت لأنني أنا دبّرت الأمر هكذا.

فكّرت مباشرةً في قاتل مأجور، وبعد انصرام اللحظات الأولى للارتباك، أخذت اعترافات والدي مأخذ الجدّ واليقين. ففي كلّ مرّة أفكّر فيها في البلطة الدامية كنت أحسّ أن العالم كان يغرق أمام قدميَّ، وخلفهما كانت تبقى مرسومة، بشكل مثير للشجون، وإلى الأبد، مشاهدُ الفرح والامتلاء التي كانت قد جعلتني أرسم لوالدي تلك الصورة الأبوية المثالية، وتشكّل الصورة الأسطورية لرجلٍ يستيقظ دوماً قبل الفجر، وهو في منامته، يغطي كتفيه بشال، والسيجارة بين أصابعه، وعيناه ثابتتان على دوّارة الريح في المدخنة، تنظران إلى مولد النهار، مستسلمتَيْن، بانتظام لا يهدأ، وبدأب هائل، للطقس المتفرّد في خلق لغته الخاصّة، من خلال تأليفه كتابَ مذكّرات أو بيانَ نوستالجيات. فكرتُ دوماً أنها، بعد موته، ستنتقل إليَّ لتشكّل جزءاً من ميراثي الدافئ، وإن كان ميراثاً رهيباً.

لكن، في يوم عيد الميلاد ذاك، في بور دي لا سيلفا، هرب من ذلك الميراث كلُّ ميل إلى الحنان، وعرفت، فقط، الفزع والرعب اللانهائي للتفكير بأنَّ أبي، وبجانب التركة، كان سيورّثني الحكاية المدهشة لجريمة قد وقعت- في الأصل- خلال الأيام الأولى من نيسان، 1945، سنة واحدة قبل ميلادي، حينما كان ما يزالُ يشعر، بعد، بأنه شابٌّ، ولديْه الحماسُ للإقدام على مغامرة الزواج بعد فشلَيْن حاسمَيْن. كتب رسالة إلى شابّةٍ مِنْ أمبوردا، كان قد تعرّف إليها صدفةً في فيغيراس، ويبدو أنها كانت تتوفّر على كلّ الشروط التي ستجعل منه إنساناً سعيداً؛ وعليه، فهي لم تكن فقيرة ويتيمة، فحسب،

وهو ما كان يُسَهِّلُ عليه الكثير من الأشياء، إذ كان قادراً على أن يوفّر لها الحماية، وأن يقدم لها ثروة مادّية محترمة، وإنما كانت- أيضاً- جميلة وعذبة جدّاً، كانت شفتُها السُّفلى هي الشفة الأشهى في الكون، وكانت- على الخصوص- ساذجة وخَنُومة فوق العادة، أي أنها كانت تمتلك إحساساً قويّاً بالخضوع للرجل، وهو شيء كان يثمّنُهُ على درجة عالية، بسبب الجحيمَيْن الزوْجيّيْن السابقَيْن اللذين اصطلى بنارهما.
يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن زوجته الأولى، مثلاً، في نوبة غضب غير عاديٍّ، قد أعطبت إحدى أذنيه. لقد كان والدي غير سعيد في زيجتَيْه السابقتين، حتى أن لا أحد ينبغي أن يفاجأ بأنه، في بحثه عن امرأة ثالثة، كان يرغب أن تكون حلوة وخاضعة، وكانت هذه الشروط كلّها تجتمع في والدتي. كان يعلم أن رسالة بسيطة، مُصاغة بعناية، يمكن أن يكون لها أثر هادئ، وذلك- بالفعل- ما حدث. كانت الرّسالة عاطفية جدّاً، وكانت مكتوبة بمهارة، حتى إن والدتي لم تتأخّر في الرحيل إلى برشلونة. ووسط متاهة من الأزقّة الضيّقة في الحيّ القوطيّ، دقّتْ بوّابةَ القصرِ المُسَوَّر لوالدي، والذي- على ما يبدو- لم يستطع أن يُخفيَ انفعالاته (أو لم يرغب) لمّا رآها هنالك أمام البوابة، وهي تمسك، تحت المطر، حقيبتها الزرقاء التي تركتها تسقط على البساط، بينما هي تسأل، بصوت متواضع ومرتعش ليتيم، عمّا إذا كان بإمكانها أن تدخل.
«كانت السماء تمطر في برشلونة، ذلك اليوم»، قال أبي، وهو على فراش الموت، ما لم أستطع أن أنساه أبداً، لأنني لمّا رأيتها تعبر عتبة الباب بدا لي أن المطر كان شرساً في وركيها، وشعرت بأنه قد تمّت السّيطرةُ عليَّ من خلال النزوة الإيروتيكية الأكثر كثافة في حياتي. ويبدو أن تلك النزوة لم تعد تخُصُّها حدودٌ، لمّا أخبرَتْهُ أنها كانتْ خبيرةً في فنّ رقصةِ لاتيرانا، وهي رقصة قروسطية إسبانية في طور الانقراض. وتحت إغراء تلك المفارقة الخفيفة، أمَرَ والدي، لِلتّوِّ، بأن يتمَّ تنفيذُ ذلك الفنّ، وهو ما قامتْ بتنفيذِه- بكُلّ سُرور وحَتّى الإنْهاكِ- والدتي، الحريصةُ على إرضاءِ جميع رَغباتِه، وبعنايةٍ كبيرة الآن، وانتهتْ متعبة بين ذراعي الرَّجُل الذي، بلا أدنى تردُّدٍ أو شكٍّ، أمَرَها، بمَوَدَّة، أن تتزوجَهُ اليومَ قبل الغد. وفي تلك الليلة، بقيا معاً. فأمّا والدي، الذي كان يهيمن عليه التحنلق العالي الذي يصاحب بعض حكايات العشق، فقد كان لديه انطباعٌ أنَّ النَّوْم إلى جانبها، ومثلما كان يتصوّر، هو مثل النوم مع طائرٍ، فقد كانتْ تُزَقْزِقُ وتُغنّي على الوسادة، وكان يبدو له أنَّهُ ليسَ ثمَّةَ صوتٌ يُغنّي مِثْل صَوْتِها، وأنَّ عظامَها ذاتها، مثل شفتها السُّفلى ومثل أغانيها، كانتْ هَشَّةً مثلَ الطُّيور.
وفي تلك الليلة، في ظلِّ وَشْوَشَةِ المَطَرِ البرشلونيّ، «أنْجَبْنَاكَ». قال لي والدي، فجأةً، بعينين جاحظتين جدّاً. وسبَقَ تَنفُّسٌ بَطِيءٌ مُقلق جدّاً لدى المُحتضِر، الطَّلبَ المِلْحاحَ لقدحِ الفودكا.
رفضَتْ أن أستجيب له، لكنني، بعد أن هدَّد بعدم مواصلة حكايته، وكاحترازٍ مَحْضٍ من احتمال تنفيذه الممكن لتهديده، هرعْتُ شبه راكضٍ إلى المطبخ، محاولاً ألّا تراني العمّة كونسويلو، وأنا أفعل ذلك، وملأت قدَحَين من الفودكا. أعرف اليوم أن كلّ قلقي وانشغالي كانا سخيفين، لأن العمّة كونسويلو، في تلك اللحظات، كانت تعيش، فقط، لتغنية مكيدتها أمام لوحة قاتمة في الصالون، تمثّل الغَنَج السماوي لملائكة، وهم يستعملون سلّم الارتقاء. لقد كانت تعيش، فقط، من أجل تلك اللوحة، ومن المحتمل جدّاً أن يكون ذلك الهاجس قد صرفها عن أيّ هاجس آخر: القلقُ المستمرُّ لمعْرفتِها أنَّ أخاها الذي كانَ يتعقَّبُه هذا المَرَضُ الوديعُ، والذي لا يرْحَمُ، كانَ يُحتضَر. أمّا بالنسبة إليه هو فقد كان، في ذلك الوقت، يعيش لتغنيةِ خُدْعةِ حكايتِه، فحسب.
فلمّا أطفأ غلّة عطشه، تابع والدي حكيه عن رحلة شهر العسل التي عرف أحداثها مسْرحَيْ إسطنبول والقاهرة: ففي المدينة التركية، لاحظ السلوك الشاذّ الأوّل في تصرُّفات زوجته العذبة والمستسلمة، ومن جهتي، لاحظتُ الشذوذ الأوّل في حكاية والدي، فقد كان يخلط بين هاتين المدينتين وبين باريس ولندن، لكني فضّلت عدم مقاطعته، عندما سمعته يقول لي إن سلوك والدتي الشاذّ لم يكن- بالضبط- عيباً، ولكنه كان سلوكاً من قَبيل هواية خاصّة غريبة، فقد كانت تحبّ جمع الخبز.
في إسطنبول، ومنذ اللحظة الأولى، تحوَّل الدخول إلى المخابز إلى رياضة غريبة. كانا يشتريان الخبز دون حاجة أو جدوى تماماً، إذ لم تكن الغاية منها أن تُسْتعْمَلَ للأكل، بل لزيادةِ وزْنِ الكيس الكبير الذي كانت تقعُ فيه المجموعةُ الخاصّةُ بأمّي. بعد ذلك، سرعان ما احْتَجَّ والدي وتساءل، بتوتُّر لافت للنظر: إلام يعودُ ذلك العشقُ الغريبُ للخبز؟
- لابدّ أن يكون ثمّة شيءٌ لإطعام الجيش. أجابتْ والدتي بشكل مقتضب، وهي تبتسمُ له، كَمَنْ يتابع خطواتِ مجنون.
- لكن، يا ديانا، أيُّ نوع من الهزل هو هذا؟ تمْتمَ والدي مُرتبكاً.
- يبدو لي أنكَ أنتَ الذي تمزحُ بهذه الأسئلة السَّخيفةِ جدّاً. أجابت، في أجواء غيبوبةٍ، وهي ترسم نظرةً عذبةً وحالمةً لحَسيري البَصَر.
في إسطنبول، بقيا سبعة أيام، بحسب والدي. ولمّا وصلا القاهرة كانت والدتي تحملُ في كيسها الكبير حوالي أربعين رغيفاً من الخبز. وبما أن الوقت كان ساعة متأخرةً من الليل، فقد سَعِدَ والدي لمعرفتِه بأنّه في مَأمَنٍ مِنَ المَخابزِ القاهرية، بل إنه تطوَّعَ لحَمْلِ الكيس، ولم يكن يعرفُ أن تلكَ السَّاعاتِ ستكونُ آخرَ ساعاتِ سعادتِه الزَّوْجيَّة. تناولا العشاء على متن المَرْكبِ الرَّاسي على جانب ضفة النيل، وانتهيا يرقصان، ما بين كؤوس الشمبانيا الوردية، وتحتَ أضواءِ القمرِ في شرفة غرفة الفندق. لكن، ساعاتٍ بعد ذلك، استيقظ والدي في منتصف الليلة القاهرية فزِعاً، واكتشفَ، بدهشة عظيمة، أنَّ والدتي كانتْ مُسرنمة، وكانتْ ترقصُ، بشكلٍ مُحتدم، على الكنبةِ، رقصة التيرانا. حاولَ أنْ يحافظَ على هدوئه، وأن ينتظرَ، بصبر، أن تستنفدَ كُلَّ قواها وتعودَ إلى السرير، وأن تغْرقَ من جديدٍ في نومها العميق. لكن لمّا حدث هذا، انضافتْ إلى ما سَلَفَ أسبابٌ جديدةٌ للقلق: لقد شرعت والدتي فجأة في الحديث وهي نائمة، فالتفتَتْ إليه وقالتْ له شيئاً. وفي لمح البصر، دَوَّى صَوْتُ أمْرٍ حادٍّ لا هوادة فيه:

- رُصَّ الصُّفُوف.
كانتْ دهشةُ والدي لم تغادرْهُ، بعد، لمَّا سَمِعَ:
- نصف دورة. فرّق الصفوف.
لم يستطع النوم طوال الليل، وساوره الشكّ في أن زوجته، في المنام، كانت تخدعه مع فوج عسكري كامل. في صباح اليوم التالي، كانت مواجهة الواقع تقتضي من أبي أن يَقْبَلَ أنَّ زوجتَهُ كانتْ، خلال السَّاعَات الأخيرة المُنْصَرِمة، قد رقصتْ رقصة التيرانا، وأنها تصرَّفتْ مثل عقيدٍ مُنزعِج، يَبدو أنَّ كُلَّ ما كان يهمُّه هو إعطاءُ الأوامر، وتوزيعُ أرغفةِ الخبزِ بيْنَ الجنودِ فقط. وكان عزاؤه أنَّ زوجتَهُ، خلال اليوم كلِّه، قد استمرَّتْ عنبةً ومستسلِمة، كالمُعتاد. ولكن هذا لم يَكن عزاءً كبيراً، لأنه، على الرغم من أنَّ السرنمةَ المُتَجبِّرَةَ، لمْ تُعاودِ الظُّهورَ في الليالي القاهرية، إلّا أنَّ المُؤكَّدَ هو أنَّ الأوامرَ قد زادتْ، وبشكلٍ أكثرَ حدَّة.
وبدأت لمسةٌ من ديانا تتحوَّل إلى محنة حقيقية، قال لي والدي، ثم أضاف: فوالدتك كُلَّ يوم، ودقائقَ قليلة قبل أن تستيقظَ، كان شخيرُها الذي يتبعُ الغَطيطَ يبدو كما لو أنه يحاكي صوْتَ نفيرٍ لا لُبْسَ فيه، عند الفجر.
هل كان والدي يهْذي؟ على العكس تماماً؛ كان يعي جيداً ما كان يقول، وكان رائعاً -أيضاً- أن أرى كيف أنه، وهو على مشارف الموت، بقي محافظاً، تماماً، على روح السخرية المعتادة فيه. هل كان يبتدع؟ ربّما! ولذلك حاولتُ أن أنظرَ إليه بعينينِ غير مصدِّقتين، لكن، لم يبدُ لي أنَّه قد تأثَّرَ، واستمرَّ جادّاً وثابتاً في حكايته.
حكى أنها، عندما كانتْ تستيقظُ مرّةً أخرى، تغدو، من جديد، الزوجة العنبة والمستسلمة، على الرغم من أنها، في بعض الأحيان، عندما تكون بالقرب من مخبزة، أو بمجرَّد سَيْرِها في الشارع، تنفلتُ منها نظراتٌ مكتئبةٌ غريبةٌ توجِّهُها في تلك القاهرةِ، وهي على عتباتِ الحرب، إلى الجنودِ وهم يقومون بالحراسة خلف المتاريس جنب النيل. بل إنها، في صباح يوم مَا، جرَّبَتْ بعضَ الخطواتِ مِنْ رقصة التيرانا أمام الجنود. أكثر من مرّة كان والدي يُحسُّ برغبة لمواجهة المُشْكل، مباشرةً، بالتحدُّث إليها، كأن يقول لها على سبيل المثال:
- أنت لديك- على الأقلّ- انفصامٌ في الشَّخْصية، فأنت مسرنمة!
و-بالإضافة إلى ذلك- أنت ترقصين رقصة التيرانا فوق الكنبة، وتجعلين سرير الزوجية حقلاً للتداريب العسكرية.
لم يقل لها شيئاً، لأنه كان يخشى- إذا ما تكلَّم معها عن كلّ ذلك- أن يكون ذلك مؤذياً لها، والشيْءُ الوحيدُ الذي يمكن أن يحقّقه هو أن يوجّهها إلى دليلٍ على مَلْمَحٍ خَفِيٍّ مِنْ طبْعِها: بغْضِ مواهبِها في القيادة. لكن، في يومٍ ما، وهما يتجوّلان فوْقَ الجِمَالِ بالقربِ من الأهرامات، ارتكب والدي خطأً حين أوحى إليها بحبكة قصّة قصيرة، كان قد خطَّطَ لكتابتِها:
- انظري، يا ديانا: إنها حكاية زوجين منسجمين كثيراً، بل يمكنني أن أتجرّأ على القول إنهما مثاليان. ومثل كل الحكايات السعيدة، فإنه لن يكون ثمة أهمّيّة كبرى في أن تُحْكَى لولا أن الزوجة كانت تتحوَّلُ، في كلّ ليلة، خلال الحُلْم، إلى عسكريّ.
لم يكن يعد قد أنهى جُمْلتَهُ، حينما طلبتْ منه والدتي أن يَتِمَّ إنزالُها عن مَتْنِ الجَمَل، وبعد أن حدجته بنظرةِ تحَدٍّ، أمَرَته أنْ يحمل كيس أرغفةِ الخُبْز: التركية، والمصرية. أحَسَّ والدي حالةَ رعب، لأنَّهُ، منذ ذلك الحين، لن يكونَ، فقط، محكوماً عليه بتَحَمُّلِ كوابيس القمح الأجنبي، ولكن، سوف يتلقى الأوامر- أيضاً- تباعاً: الأمر تِلْوَ الآخر.
في رحلة العودة إلى برشلونة، كانت والدتي تأمُرُ، بسُلْطَةٍ مَكينَة، جَعَلتْها تلتبسُ عليْهِ بالقائدِ العامِّ للفيلقِ الأجْنبيِّ، وأغْرَبُ ما في الأمْرِ، ومِن المُضحكِ- أيضاً- أنَّها بَدَتْ، منذ اللحظة الأولى، متماهيةً تماماً مع ذلك الدور، لأنها بقيتْ كما لو أنها غائبة، وقالتْ إنها كانت تحسُّ نفسها تائهة في عالم تُزَيِّنُه بُسُط جزائريَّة ثقيلة، مع مرشّحات للتَّخفيفِ من شراب العَرَقِ وشراب الأبسنت ونارجيلات الكيف، وهي تمْسَحُ أفقَ الصَّحراء من اللَّيْل المُضيءِ، للقريةِ المُنغرسة في الواحة.
وعند وصولهما إلى برشلونة، وبعد استقرارهما في القصر القديم للحَيّ القوطي، ذهب الأصدقاءُ لزيارتهما، وأصابتهم مفاجأةٌ كبرى لمَّا رأوْها تدخّنُ مثلَ رَجُل، والسيجارة ينبعث دخانها، وتعلق بمقرن شفتيها، أمّا والدي فقد رأوه بملامحَ كليلةٍ وملساءَ، مثل الحصى المصقول بالأمواج، نصْفُ أعمى، في شمس الصحراء، وقد صار جندياً عجوزاً في الفيلقِ الأجنبيّ، يراجعُ الصُّحُفَ الاستعمارية القديمة.
- والدتك كانتْ جنرالاً. خَلُص أبي إلى ذلك، ولم يكن لدَيَّ أيُّ خيارٍ سوى الانتصارِ في المعركة، من خلال الاتّفاقِ مع شخْصٍ لقتلها. لكن، أجل، انتظرتُ أنْ تُولدَ أنتَ، لأنَّني أردتُ أن يكونَ لديَّ وريثٌ. كنتُ، دوماً، واثقاً بأنني يومَ أعترفُ لك بالجريمة، سوف تعرفُ كيف تتفهَّمُ أمْرِي.
كلّ ما كنتُ قد استوعبتُه، بالتمام، حتى تلك المرحلة من الحكاية، هو أنَّ والدي كان في موقفٍ عظيم، على مشارفِ الموت، وكان يُبْدِعُ بلا توقُّف، وفيّاً لحاجتِه المُستمرّةِ في سَرْدِ الحكايات. ولم يستطعْ دُنُوُّ الموت أنْ يُثنيه عن لذّةِ إبداعِ الحكايات. وكان لدَيَّ انطباعٌ بأنَّهُ كانَ يرغبُ في أنْ يُورّثَني بَيْتَ التَّخْييلِ، ونعمة أنْ أسْكنَ فيهِ إلى الأبد؛ لذلك، وأنا أصعدُ مشياً إلى عربَةِ كلماته، قلتُ له فجأة:
- لا شكَّ في أنكَ شبَّهْتَني بآخَرَ! فأنا لستُ ابنكَ.
أمّا بالنسبة إلى العمّةِ كونسويلو فهي ليستْ سوى شخصيةٍ، من خَلقي أنا.
نظرَ إليَّ بنوعٍ مِنَ القلقِ إلى أنْ تجاوَبَ معي، في آخرِ المَطافِ. شدَّ على يدَيَّ مُتأثّراً بحماس، وابتسمَ لي ابتسامةً سعيدة، ابتسامة المُقتنِع بأنَّ رسالتَهُ قد وصلتْ إلى مَرْفئِها الآمن. مع مَخزونٍ من الحنين، كانَ، لِلتَّوّ، قد أورثني بيتَ الظِّلالِ الأبديَّة.
والدي الذي كان، في أزمنة أخرى، يؤمنُ بأشياء وأشياء عديدة، لينتهيَ، في الأخير، غيْرَ واثقٍ من أيِّ شيْءٍ، كانَ يمنحني يقيناً واحداً ونهائيّاً: يقين الإيمان بالخيال، بوصفه خيالاً، وأن أعلمَ ألّا شيءَ آخرَ موجودٌ، وأنَّ الحقيقةَ الرَّائعَةَ تفْرضُ أن يكونَ المرءُ على وعْيٍ بأنَّ الأمر يتعلَّقُ بخيال، وأن تعرفَ كيف تؤمنُ به.

ترجمة: خالد الريسوني

القراءة هي نوع من مقاومة الوحدة

ليانغ شياو شنغ

ترجمتها عن الصينية: مي عاشور

يعتقد الجميع أن الوحدة تكون نتيجة أنك تريد فعل شيء، ولكنك لا تجد شيئاً لتفعله، تريد أن تتحدَّث، ولكنك لا تجد شخصاً تحدِّثه، ترغب في تغيير الظروف من حولك، ولكنك تعجز عن ذلك. نعم، كلّ ما سبق هو تعريف أساسي للوحدة؛ الوحدة هي تدمير بطيء للطبيعة الإنسانية، الوحدة ضدّ روح الإنسان، وتشبه- تماماً- معدناً يصدأ بسهولة.

سئلت ذات مرّة، عندما كنت أتناقش مع طلّاب جامعيّين: «ما هي- بالضبط- فوائد عادة القراءة للإنسان؟».

أجبتهم عدّة إجابات، وكانت أخرها أن القراءة يمكنها أن تجعل الإنسان يملك القدرة على الصمود أمام الوحدة لوقت طويل.

ضحك الطلّاب، بدا لي وكأنهم لم يقتنعوا بذلك. نعم، فكلّهم شباب، والجامعة هي مكان يجتمع فيه عدد ضخم من الطلّاب، ويسكن في الحجرة الواحدة ستّة منهم، لذلك لا تقربهم الوحدة! ولكنني، في الحقيقة، رأيت- في الوقت نفسه- أن الوحدة تسكن أعماق قلوب بعضهم، بشكل لا يوصف.

إن الوحدة، في الجامعة، تتوارى خلف سعيهم وراء الموضة والتسلية، وهذا نوع من أنواع وحدة الإنسان وسط الجموع: نوع أخر من الوحدة، وحدة العصر الحديث.

فإذا كان هناك شخص، يخلو قلبه من ذكريات تستحقّ الذكر، ولا يوجد في عقله أفكار تستحقّ التنظيم، إذاً، ستصدأ، بسرعة، الطبيعة البشرية لهذا الإنسان أو هذه الإنسانة، من ملامحه الخارجية وحتى داخله.

رغم أن والدي كان لا يعدو كونه مهندساً عاديّاً، إلا أنه قد تعرَّض للنفي في أثناء «الثورة الثقافية»[1]. نُفِي وحده إلى أغوار جبال ستشوان[2]، لمدّة سبع أو ثماني سنوات؛ ليقوم بزراعة الخضروات لمطاعم العمال. استصلح بمفرده قطعة أرض كبيرة، ولم يتوقف عن زراعتها وحصادها لمدّة عام. وفي ذلك الوقت، اعتمد على القراءة لتسلية نفسه في وحدته.

إن أثمن قدرة تعطيها المعرفة للمثقَّفين هي القدرة على التفكير؛ لأن الاعتماد على قدرة التفكير، تجعل الإنسان يحتفظ بآخر رفيق يتجاذب معه أطراف الحديث، بغضّ النظر عن الظروف التي يكون وحيداً بموجبها؛ وهذا الرفيق هو ذاته. إن الحديث مع الذات كافٍ لمقاومة الوحدة الطويلة جدّاً، والصمود أمامها، حتى لو رأى الآخرون أن فعل هذا لا معنى له.

ليس أكبر أنواع الوحدة أنك تريد فعل شيء ولا تجد ما تفعله، وليست أن ترغب في التكلُّم ولكنك لا تجد من تُحدّثه، بل هي



الصورة من كلمة «ليانغ شياو شنغ» في معهد فينغ تجي تساي للأدب والفنون.

أن تريد أن تتنكّر، ولكنك لا تجد ذكريات جديرة بالتنكُّر، وتريد أن تفكِّر ولكنك تكون قد خسرت عادة التفكير، منذ أمد بعيد. وحينها، يكون الإنسان قد أقصى آخر شخص يرافقه، بل أكثر صديق إخلاصاً له في الحياة، وذلك الشخص هو نفسه. لا يظنّ أحدكم، مخطئاً، أن الوحدة والعزلة لن تجدا سبيلاً إلى قلبه إلى الأبد، فإن واقع المجتمع الحديث يخبرنا أنهما سيداهمانا، عاجلاً أم آجلاً.

يا إنسان، اقرأ، من أجل أن تملك قدرة على مقاومة الوحدة والصمود أمامها!، ستستطيع أن تتكيّف مع الوحدة والعزلة لتستمتع بالوقت، في بعض الظروف العادية، بمجرّد أن تمتلك هذه القدرة.

صدّق أو لا تصدق، فالأمر متروك لك.

ليانغ شياو شنغ: كاتب وسيناريست صيني معاصر، عضو اتّحاد الكتّاب الصينيّين، وُلِد عام 1949، له العديد من الأعمال القصصية، والنثرية التي أثّرت- بشكل كبير- في الأدب الصيني.

(1) الثورة الثّقافية: قادها الزعيم الصيني ماوزي دونغ عام 1966، بهدف تطهير الحزب الشيوعي الحاكم. وخلالها، تَمّ نفي عدد كبير جداً من المثقّفين إلى الريف الصيني والمناطق النائية.

(2) ستشوان: مقاطعة تقع جنوب غربي الصين.

وُلِـد «شـو جه موه» عـام 1897، في مقاطعـة «جه تجيانغ» في الصيـن، وهو واحد من أشـهر الشعراء وكتّاب النثر في الأدب الصيني الحديث، درس في جامعة شنغهاي، وفي جامعة بكّين، وفي جامعة بي يانغ، والتي تُعرَف بجامعة تيان تجين.
تتَّسم أشعار «شو جه موه» بالرومانسية وروعة الكلمات والتشبيهات غير التقليدية التي تخاطب العقـل والقلـب، كما أن أشـعاره لا تخلو من مديـح الطبيعة والجمال، أيضاً. و«شـو جه موه» هو مؤسِّس جماعة الهلال الشعرية، عام 1923، التي كان لها تأثير كبير في تاريخ الأدب الحديث في الصين، وقد تأثَّر كثيراً بالشاعر الهندي الكبير طاغور.

قصيدتان لـ«شو جه موه»

سعادة ندفة الثلج

لو كنت ندفة ثلج،
لكنت انجرفت، برشاقة، في الأفق،
سأعرف، حتماً، اتّجاهي بوضوح،
أحلِّق إلى أعلى، إلى أعلى، إلى أعلى
على هذه الأرض وجهتي.
لن أذهب إلى تلك الوديان الفاترة النائية،
ولا إلى سفوح تلك الجبال المقفرة،
ولن أمرّ- أيضاً- بالشوارع المهجورة كَسِيْرَ الفؤاد،
سأطير إلى أعلى، إلى أعلى، إلى أعلى.
انظر، لديّ اتّجاهي
أتراقص بلطف، في عرض السماء،
وقد ميّزت ذلك البيت الهادىء الجميل،
أنتظرها لتأتي إلى زيارة الحديقة
أطير إلى أعلى، إلى أعلى، إلى أعلى،
آه، يفـوح من جسـدها عطر ناعم من الـ«جو شـا ماي»(*)،
في ذلك الوقت، أتَّكىء على جسدي النحيل،
ألامس صدر ملابسها بلطف،
ألتصق بقلبها الشبيه بالمُوَيْجات،
أذوب، أذوب، أذوب
حتى أنصهر فيه!

من أجل البحث عن نجمة

أركب جواداً أعرج ضريراً،
أضربه بسوط صوب ليل حالك،
أضربه بسوط صوب ليل حالك،
اجتازُ الجواد الأعرج الضرير!
أندفع تجاه ظلام هذا الليل الدامس،
من أجل البحث عن نجمة.



العمل الفني: Hu yongku-الصين

من أجل البحث عن نجمة،
أندفع تجاه هذه البراري المعتمة.
أُنهكت، وأُنهِك الجواد أسفل سرجي،
ولم تظهر، بعدُ، تلك النجمة!
لم تظهر بعد،
تَعبت، وتَعبت تلك المهارة التي تعلو سرج الجواد.
لاح في الأفق،
هذه المرّة، وميض كالكريستال،
تقع دابّة في البراري،
وتتمدّد جثّة في سواد الليل،
في المرّة التي لاح فيها وميض، كالكريستال، في الأفق!

*«شو جه موه» واحد من أهم الشعراء في الصين في العصر الحديث.
* ترجمة: مي عاشور

الأعياد التي تحت النافذة..

نصف قرن على رحيل الشاعرة آنّا اخماتوفا

منير أولاد الجيلالي

في الخامس من مارس/آذار، 1966، توفّيت آنّا اخماتوفا، في ضواحي موسكو، ونُقِل جثمانها إلى لينينغراد، حيث دُفنت في مقبرة «كوماروفو» بالضواحي. أي أنه قد مَرّ نصف قرن على التأثير القوي الذي تركته آنّا فينا، بوصفها امرأة وشاعرة. فصوتها الثائر المنبعث من وراء «الكولاغ» المكسوّة زواياه بالفجيعة لروسيا الستالينية، سيغدو قدراً عظيماً لمجابهة الموت، والكلمات التي اختفت في حداد طويل، تبدو، الآن، أبديّة وشجاعة، والشعر سيصنع الحياة ويتجاوزها. وقد يصير، يوماً ما، خلاصاً، في عالم أكثر إيماناً بالإنسان والحبّ والحياة.

من أبوين هما: أندريه أنطونوفيتش غورينكو، ضابط بحرية في الأسطول القيصري، وإينا إيرازموفنا، وُلِدت آنّا أندرييفنا غورنكو «اخماتوفا»، في بلدة «بلشوي فونتان»، إحدى ضواحي مدينة أوديسا على البحر الأسود، في 23 يونيو/حزيران 1889. بالقرب من مدينة بطرسبرغ في بلدة «تسارسكوري سيلو»، أمضت طفولتها وتعليمها الثانوي، وبعد انفصال والديها هاجرت مع والدتها إلى الجنوب قبل أن تلتحق بمعهد الحقوق التابع لجامعة كييف.

في العام 1910 تزوّجت آنّا، التي اختارت كتابة الشعر في سنّ مبكرة، من صديق طفولتها الشاعر نيقولاي غوميلوف الذي أنجبت منه طفلهما ليف غوميلوف. ورغم انفصالهما القهري، وزواج آنّا، بعد ذلك، من عالم الآشوريات فلاديمير شليكو، وبعده الناقد الجمالي نيكولاي بونين، إلّا أنها ظلّت أكثر ارتباطاً بتاريخية زوجها الأوّل غوميلوف، الذي شاركته بدايات سفرها الشعري داخل حركة الأوجية «Acmeisme» المناهضة للتيّار الرمزي، إلى جانب الشاعر الكبير سيرغي غروديتسكي، وعدد من الشعراء الشباب: أوسيب مانلشتام، وميخائيل كوزمين، وبوريس سادوفسكي، وغيرهم.

فبعيداً عن خيالات المدرسة الرمزية وأوهامها التي انطلقت في السنوات الأولى للقرن العشرين، والتي تميّزت بأشكالها الشعرية المشبعة باللغزية والصوفية ذات الجذور التأمُّلية الآخروية لفلسفات القرن التاسع عشر، دافعت آنّا، داخل تيّارها الجديد، ذي النزعة الواقعية، المحتفظ بالرمزية الأسلوبية والفَنّية، وعلى عكس السمات التي كانت، آنذاك، مميّزة للأدب السوفياتي المنجذب أكثر نحو الإيديولوجيا والفنتازيا، عن العودة إلى العالم الواقعي؛ أي جعل الكتابة مشروعاً نبيلاً قادراً على إعطاء صور أعمق عن معاناة الإنسان واغترابه داخل كيانه ووجوده، في تلك الحدود التي تخلّص الكتابة من قدسيّة التطابق الشكلي، لصالح قوّة الكلمة وجاذبيّتها.

ومنذ ديوانها الأوّل «المساء» (1912)، إلى ديوان «المسبحة» (1914)، و«السرب الأبيض» (1917)، ثم «عابر السبيل» (1921) و«آنّو- دوميني» (1922)، نستطيع أن نقرأ، لدى آنّا، ذلك الإحساس القويّ باللّغة والأسماء والأمكنة المحمومة، لامرأة حوّلتها عزلة الحبّ والحرب إلى أسطورة. لقد استطاعت أن تجعل من كتاباتها الشبيهة بقصص شعرية، تعويضاً عن غيابها القريب من ذاتها ومن العالم، حيث تختفي آنّا في جراح شعبها الباكي كما تختفي أيقونة نادرة في نهر «النيفا». لكننا، عندما نحفر أعمق لاستعادة الظلال الغارقة في الظلام والصمت، نستعيد معها تلك الأعياد التي تحت النافذة، والنكريات المثقلة بالإيمان والأسى والأسرار.

ما بين 1921، السنة التي أُعدِم فيها صديقها وزوجها السابق غوميليف بتهمة معاداته للنظام السوفياتي، واعتقال ابنها ليف، في العام 1937، عاشت آنّا حياة جحيمية، أخفتها عن الأنظار. لقد فضّلت الإبقاء على درجة من الحرّيّة الداخلية بعيداً عن شرّ النظام (على حَدّ تعبير الكاتب سولجنيتسين)، إلى حدود بداية الأربعينيات، حين بدأت مجلّة «النجم» الدورية بنشر بعض قصائدها المهرَّبة المختارة. لكنها استمرّت، بكبرياء صلب، في مواجهة مسيرة الثورة الاشتراكية بكلّ دمويّتها، وعايشت كيف زَجّت الآلة البوليسية للنظام بالمعارضين، من الشعراء والكتاب وكبار الفنانين، في أقبية المعتقلات. وظلّت، بمداد من حديد، تنعى، في عزلتها، موت الشاعر أوسيب مندلشتام، في معتقله البارد، وانتحار مايكوفسكي، واغتيال اسينين، والمصير التراجيدي للمسرحي مايور خولد والشاعرة مارينا تسفيتايفا، حتى عُدَّ ديوانها «قدّاس جنائزي» أو «تراتيل الموتى»، الذي لم ينشر إلّا بعد رحيلها وانذار دولة الاتّحاد السوفياتي، من بين الروائع التراجيدية في الشعر الروسي الحديث، من حيث قوّة إيحاءاته، وعمقه الإنساني، الذي جعل منه مرثيّة وجودية للبؤساء والمعذّبين، وشهادة مرعبة وجريئة على جرائم السنوات الستالينية.

حين اندلعت الحرب الوطنية العظمى، وفي بداية الغزو الألماني للاتّحاد السوفياتي، استغلّ النظام رمزية آنّا لحشد مزيد من التأييد القومي ضدّ الغزو. حيث كتبت عدداً من القصائد الوطنية



آنّا اخماتوفا

والحماسية التي صدرت في طشقند سنة 1943. إلّا أنها، مع عودتها إلى لينينغراد، تعرّضت للطرد من اتّحاد الكتاب السوفيات، بعدما صودرت كتاباتها، واتُّهِمَت بالتحريفية واللاوطنية، من طرف بعض القياديّين في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي، في منتصف الأربعينيات. ورغم ما عاشته من قساوة الاضطهاد في هذه الفترة، إلّا أنها ظلت ممانعة، رافضة الخضوع لمطالب النظام، عدا مرّة واحدة، في العام 1950، حين كتبت بعض القصائد «الباهتة» في مديح ستالين والنظام الشيوعي؛ طمعاً في العفو عن ابنها الوحيد وتحريره من جحيم الأسْر.

بعد موت ستالين، الذي وصفها بالبرجوازية المتعفِّنة والضالّة، وفي المدّة الفاصلة بين 1955 و1965، عرف الحقل الثقافي الداخلي نوعاً من الانفراج النسبي، مَكّنَ أخماتوفا- رغم ظروف الرقابة الجدانوفية المتسلِّطة- من استعادة مكانتها الأدبية في قوّتها وتنوّعها، داخل الوطن وخارجه؛ حيث قامت بترجمة مجموعة من الأعمال الأدبية، لعدد كبير من الشعراء والكتاب الأجانب المرموقين، إلى اللّغة الروسية، وعلى رأسهم الفرنسي فيكتور هوغو، والإيطالي جياكومو ليوباردي، والهندي رابندرانت طاغور، وبعض المجموعات القديمة من الشعر الآسيوي والشعرالمصري، بالإضافة إلى عدد هائل من الدراسات والمقالات الأدبية والفنّية، كان أشهرها حول شعر بوشكين وحياة ألكسندر بلوك. إلى جانب قصيدتها الملحمية «قصيدة بدون بطل» التي عَدّها النقّاد من أعمق كتاباتها السير- ذاتية، وأكثرها تجسيّداً للإرهاب: الأيديولوجي والعسكري الذي عاشته تحت حصار لينينغراد.

لقد عرفت اخماتوفا، بأصالة وتفرُّد، كيف تجعل أشعارها واقعية في واقع فجائعي بعيداً عن الغموض الاستعاري والتجريد الرمزي والذي اعتمده شعراء آخرون: (اسينين، باسترناك، بلوك، ومایاكوفسكي...). كانت مشدودة أكثر بواقعية يقظة وطليعية إلى الشفافية في التعبير والبساطة في الإيقاع. إننا نجد أنفسنا أمام ملحمة شعرية لكتابة، لا تقول إلا نفسها، كاملة ومستقلّة، منزوية في نوع من الصمت الجارف، الذي استطاع أن يمتلك القدرة على إبداع الكثير من الكبرياء والجمال، وسط الخراب والانكسارات الكابوسية المباغتة؛ كتابة عصيّة، أقرب ما تكون إلى عصف ناري يقصف جدران البشاعة التي رسَّبتها الأيديولوجيا على حساب حرّيّة الإنسان.

في منتصف الستينيات، وبعدما ذاع صيتها، وتُرجِمت أعمالها إلى العديد من اللّغات العالمية. مُنِحت آنّا أخماتوفا، تكريماً لها، جائزة «ايتنا - تاورمينا» العالمية للشعر في إيطاليا، والدكتوراه الفخرية في الأدب من جامعة أوكسفورد، بعد رحلة مروّعة من الألم والقهر، لم تنل من شموخها وصلابتها في مواجهة العدم واللوغمائية.

لقد قاومت- بوصفها شاعرة- ببسالة وإيمان نادرين، كلّ أشكال الهمجية والقنارة، لكي لا تكون للشعر وظيفة أخرى سوى الحياة. ففي عالم غير آمن وأعمى، ستبقى كلماتها العظيمة ملهمة:

«بهدوء يجري اللون الهادئ
القمر الأصفر يدخل إلى الدار..
يدخل القمر بقبّعة مائلة،
ويرى ظلاماً..
هذه امرأة وحيدة..
الزوج في القبر، والابن في السجن..
صلّوا، إذن، من أجلي».

الإرث المنسيّ..

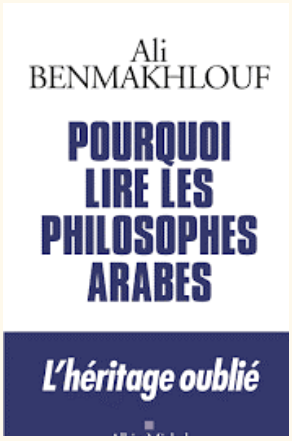
لِمَ قراءة الفلاسفة العرب؟

المهدي مستقيم

تسهم عدّة عوامل في تهميش الفلسفة العربية، وعدم الاعتراف بإسهامها في تشكيل التراث الإنساني. ومن بين هذه العوامل نجد تلك الأفكار النمطيّة التي أُلصِقت بالفلسفة العربيّة، كونها تنطلق من أسس دينية إسلامية، من جهة، وكونها تكراراً للفلسفة اليونانية، من جهة أخرى؛ وهذا ما نجده حاضراً، بقوّة، لدى أرنست رينان، الذي يقصي إسهام الفلسفة العربيّة في تشكيل التراث الإنساني، إذ ليس لدينا- بحسب رينان- ما نتعلّمه، من ابن رشد، أو من العرب، أو من العصر الوسيط، كما أنه لا يتردَّد في إقحام ابن رشد داخل صراع العقل ضدّ التعصُّب،اشارة منه إلى أن تاريخ البلدان الإسلامية كَرَّسَ انتصار التعصُّب الديني على نور العقل.

يلقي المفكّر المغربي علي بن مخلوف، في كتابه، «لِمَ قراءة الفلاسفة العرب؟.. الإرث المنسي». الصادر- مؤخّراً- عن منشورات (ألبان ميشال) الفرنسية، المسؤولية على إرنست رينان وأتباعه، فيما لحق الفلسفة الإسلامية من تهميش ناتج عن تصوُّرات عنصرية، تؤمن بأن التفكير في العالم العربي الإسلامي مات بموت ابن رشد، ولم يتأتَّ له الظهور مرّة أخرى إلّا مع رحلة بونابارت إلى مصر، وفي ذلك تمهيد للتوسُّع الاستعماري الذي ادّعى أنه جاء من أجل إحياء التفكير في البلدان التي تفتقده.

لكن الأعمال التي انصبّت على الفلسفة العربيّة في الخمسين سنة الأخيرة، تتيح لنا اليوم فرصة قراءة الفلسفة



العربيّة قراءة جديدة، تختلف كلّ الاختلاف عن القراءات التي سادت في القرن التاسع عشر، إذ كشفت مجموعة من الدراسات في الفلسفة الأنجلوساكسونية المعاصرة، وخاصّة تلك التي انصبَّت حول الفلسفة المنطقية، أن هناك نقط التقاء وتقاطع عديدة، تجمع الفلسفة الوسيطية بالفلسفة المعاصرة، حيث أصبح يبدو التكامل واضحاً- مثلاً- بين القدّيس توماس الإكويني و فتجنشتين، وبين ابن رشد وغوتلب فريج. ويمكن أن نستحضر، هنا، أبحاث بيتر غيتش وأنطوني كيني، وهما اسمان بارزان في الفلسفة المعاصرة، إذ يعود إليهما الفضل في تقديم قراءة تحليلية جديدة لفلسفة القدّيس طوما الإكويني. وقد اعترف بيتر غيتش بوجود فلسفة منطقية عميقة، بمعناها المعاصر، لدى طوما الإكويني، رغم أن هنا الأخير لم يخصص كتاباً للمنطق.

إذا كان الإكويني الذي لم يخصّص كتاباً للمنطق قد كشف عن براديغم، له وزنه في الفلسفة المنطقية، فماذا يمكننا أن نقول عن الفارابي وابن سينا وابن رشد، النين خصّصوا أبحاثاً مهمّة للفلسفة المنطقية، قرأها الإكويني عن ظهر قلب؟؟

إن الفلسفة العربيّة، كما الفلسفة الصينية وغيرها، يمكن النظر إليها على أنها جسر، يؤدّي عبوره إلى اكتشاف تاريخ الحقيقة الإنسانية المشتركة. فتعدّد الجسور أو المداخل المؤدّية إلى التاريخ نفسه، لا يعني أن هناك مدخلاً أكثر قيمة من الآخر، كما أن إقامة مقارنة بين الثقافات، دون وضعها في قالب متساوٍ، لا ينتقص من ثقافة على حساب أخرى، بقدر ما يدخلنا في عملية تواصل، ويتيح لنا إمكانية العيش في إطار قول مشترك.

عُرِف العصر الوسيط بعصر الظلمات والحزن والملل، لكنه- في الوقت نفسه- كان عصراً غنيّاً بالبحث الفلسفي الميتافيزيقي والمنطقي الذي يحقّق السعادة. لقد كان استعمال مفهوم الحكمة، في المجال التداولي للفلسفة العربيّة، مكان مفهوم الفلسفة بمثابة استراتيجية تخفي التعارض القائم بين الفلسفة والدين، خصوصاً أن الحكمة اسم من أسماء الله: (الحكيم)، وصِفَة تُطلَق على القرآن: (الكتاب الحكيم)، وتبدو هذه الاستراتيجية واضحة في كتاب ابن رشد «فصل المقال»، الذي أوضح فيه أن دراسة الفلسفة والعلوم المنطقية

يسمح بها القرآن، بل يدعو إليها.

نهج الكندي والفلاسفة الذين جاؤوا من بعده، استراتيجية ثاقبة، تتيح لهم جعل التفكير الفلسفي مقبولاً ومشروعاً، وذلك بربطه بالحكمة، لكنها حكمة تُنتِج براهين وحججاً عقلية، ولا تكتفي بتكرار أقوال الفلاسفة القدماء. من هنا، كان الكندي يلحّ على ضرورة النظر إلى طبيعة الموضوع المدروس قبل اختيار المنهج الملائم لدراسته، لأن الموضوع المدروس هو الذي يفرض علينا طبيعة المنهج الذي يجب أن نقاربه به، فهو يرفض- مثلاً- استعمال الخطابة في مجال العلوم الإلهية وفي مجال الرياضيات، لأن الميتافيزيقا والرياضيات تتطلّبان البرهنة، أما الخطابة فنلجأ إليها عندما يتعلّق الأمر بالصور والشهادات والامتثال إلى الحسّ. إن هذا التمييز المنهجي الذي يقيمه الكندي، هو- في الوقت ذاته- تمييز في الملكات الإنسانية، إذ يميّز بين الإدراك الحسي، الذي يمكّننا من إدراك الأشياء القريبة منا، والبعيدة عن الطبيعة، لأن الإحساس يدرك الأشياء انطلاقاً من مدى تكاملها مع كياننا. أما الإدراك العقلي فيمكّننا من إدراك الأشياء البعيدة عنا والقريبة من الطبيعة؛ ذلك أن العقل ينظر إلى الأشياء في حقيقتها.

الأمر نفسه نجده لدى ابن رشد في نطاق توضيح لعلاقة الدين بالفلسفة؛ إذ يميّز بين ثلاث فئات من الناس، على أساس القدرة على الإدراك واستعمال العقل:

- الفئة الأولى تستطيع إدراك الأدلّة والبراهين العقلية. (تمثّل الفلاسفة).

- الفئة الثانية تستطيع إدراك البراهين الجدلية (يمثّلها علماء الكلام).

- الفئة الثالثة تستطيع إدراك الأدلّة الخطابيّة (يمثّلها عامّة الناس).

لا يتعلّق الأمر بحقيقتَيْن، كما يُشاع حول ابن رشد، بقدرما يتعلّق باختلاف طرق الوصول إلى الحقيقة. لقد أكّدت مجموعة من الدراسات التي تناولت الفلسفة الرشدية، على وجه الخصوص، أن هذه الأخيرة لم تكن تؤمن بوجود حقيقتَيْن: حقيقة مرتبطة بالإيمان، وأخرى مرتبطة بالعقل، وهذا ما أوضحه ليو شتراوس- مثلاً- حين أكّد أن ما يقصده ابن رشد هو اختلاف أشكال التعبير عن الحقيقة الواحدة، حيث يمكن التعبير عن الحقيقة باللجوء إلى الخطابة، كما باللجوء إلى الجدل أو البرهان، ولم يكن يقصد إطلاقاً وجود حقيقتَيْن.

لقد وضع ابن رشد كتاب «فصل المقال» بأسلوب فقهي، وقصد من ذلك التوجُّه إلى عامّة الناس الذين كانوا واقعين تحت التأثير القويّ لسلطة الفقهاء؛ إذ اضطر ابن رشد، في البداية، إلى إخفاء اهتمامه بالفلسفة عندما قابل الخليفة الموحّدي أبا يعقوب يوسف (1139 - 1184)، ولم يكشف له عن هويّته الفكرية إلّا بعد أن طمأنه هذا الأخير.

كان هدف ابن رشد هو التأسيس لمشروعية الخطاب الفلسفي في الثّقافة والمجتمع العربيَّيْن الإسلاميَّيْن، بعد سيادة الخطاب الفقهي الذي يدّعي امتلاك الحقيقة وحده. ومن هنا، يأتي الدور التنويري الذي لعبه فيلسوف قرطبة من أجل ترسيخ فكر الاختلاف، مبيّناً أن هناك عدّة طرق للوصول إلى الحقيقة، وأن الطريق الفلسفي هو أحد تلك الطرق الموصلة إلى الهدف. يقول في كتاب فصل المقال: «فإنه، كما أن الفقيه يستنبط من الأمر- بالتفقُّه في الأحكام- وجوب معرفة المقاييس الفقهية على أنواعها، وما منها قياس وما ليس بقياس، كذلك يجب على العارف أن يستنبط من الأمر- بالنظر في الموجودات- وجوب القياس العقلي وأنواعه، بل هو أحرى بذلك.»

لا يمكن إلّا لجاحد أن يفصل المعرفة التي أنتجتها الفلسفة العربيّة عن تراث الإنساني كلّه، فإسهام هذه الأخيرة، في تشييده، يبدو جليّاً من خلال سعي الفلاسفة العرب الحثيث وراء الحقيقة الإنسانية، وذلك باعتماد استراتيجيات، واتخاذ مداخل مختلفة ومتفرّدة.

إن البحث وراء الحقيقة الإنسانية والالتزام بأسسها ومبادئها المنهجية موشوم في تاريخ واسع مشترك، يضمّ الإنسانية جمعاء: مسلميها، وعَرَبها، وغيرهم.

لقد ترك الفلاسفة العرب بصمتهم واضحة في الفلسفة الوسيطية اللاتينية، وفي عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي (إذا اتَّبَعْنا تحقيب ميشال فوكو). وما تهميشها إلّا دليل على النجاحات الكبرى التي تعزى إليها.

تاريخ الكذب عند دريدا

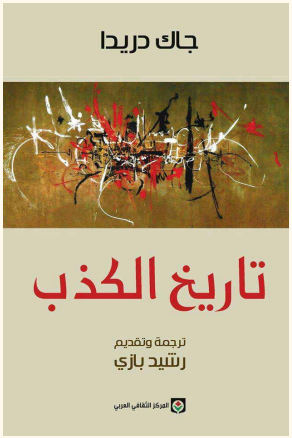
في الحياة والسياسة

ممدوح فراج النابي

يدخل بنا الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (1930 - 2004)، في كتابه «تاريخ الكذب.. مقدّمة»، ترجمة وتقديم رشيد بازي، الصّادر- مؤخّراً- عن المركز الثّقافي العربي / 2016، إلى دائرة الكذب فيحدّثُنا عن: مفهوم الكذب السائد، ويطرح أسئلة عنه، من مثل: ماهي مميّزاته؟ وهل للكذب تاريخ؟ وما علاقة الكذب بالسياسة؟ وهل هناك ما يمكن أن يُسمّى بـ(الكذب على الذّات)؟.

الكتاب- في الأصل- مُحاضرة، ألقاها الفيلسوف الفرنسي في الكوليج الدولي للفلسفة في باريس (إبريل/نيسان، 1997)، وفي هذه المحاضرة، سعى دريدا إلى مناقشة الكذب: مفهوماً وتاريخاً، متداخلاً مع كتابات سابقة تناولت التيمة ذاتها من قبل.

اعترف المؤلّف، في بداية الكتاب، بأنّ عنوانه يتناصّ مع عنوان نصّ لنيتشه، هو «تاريخ خطأ»، من كتاب «أفول الأصنام»، وواصل اعترافاته بأنّه لن يقول كلّ شيء بل يَعِدُ بأنّه لن يتمكّن حتى من التعبير عن أفكاره الجوهرية، بخصوص تاريخ الكذب (ص 35)، على الرغم من تقاطع أطروحاته مع سابقين، تناولوا هذه الأطروحة في كتاباتهم بالمناقشة، مثل أرسطو، وأفلاطون، ونيتشه، وهايدغر، إلا أنّه يصوغ مفاهيم جديدة عن الكذّاب الذي يراه أرسطو بأنّه «ليس الذي يملك القدرة على الكذب، بل هو الذي يميل إلى الكذب»، وبناءً على هذا فهو يختار الكذب، ويأتي به عن قصد، كما يحدث عندما نمدّ آخرين بمعلومات خاطئة، دون أن نقصد أن نكذب عليهم، كل هذا مُقدّمة للتأكيد على مسألة النيّة التي ناقشها،



من قبل، القدّيس أوغسطين، في افتتاح رسالته المعَنْونة بـ«في الكذب».

يميل عنوان الكتاب إلى نزوع تاريخي، لكن دريدا أكّد على أنه من الصعب الجزم بأن يكون للكذب تاريخ، وحتى لو جازف أحد بهذا الاعتقاد إلا أن هذا لا ينبغي أن يعني، أبداً، تسليمنا بأنه بإمكان الكذب أن يكون له تاريخ. كما يشير إلى ما يقترحه روسو من تصنيف لمختلف أنواع الكذب: فإلى جانب الخديعة يوجد التدليس، والافتراء، والأخير أكثرها سوءاً، ويلفت- أيضاً- إلى أن الكذب الذي لا يُلحق أذًى بالذات ولا بالآخرين، أو ما يسمّيه «الكذب البريء»، هو- على حدّ تعبيره- «لا يُعَدّ كذباً، بل هو تخيّلات»، وهو ما يتعارض مع آراء كانط الذي يرى العكس تماماً، حيث ينهب إلى أننا عندما نَخدع فإننا نكذب، حتى في حالة عدم ارتكابنا أيّة عملية اختلاس، فالالتزام بالصدق يجب أن يكون حاضراً في كلّ معاملاتنا مع الآخرين.

الكذب على الذّات

ناقش دريدا فكرة: هل يمكن الكذب على الذات؟، وعاد بجذور الموضوع إلى روسو الذي كان يُولي الكذب على الذات أهمّيّة، وإن كان دريدا رأى أن الأمر يبدو عبثيّاً ومستحيلاً، في الوقت ذاته، في حين لم يستبعد روسو هذه العملية، رغم أنها قد تصبح نوعاً من الجنون. (ص 22)، ثم طرح دريدا سؤاله مباشرة: ما الكذب؟ وما طبيعته؟ وما المقصود من فِعل الكذب؟ ويقصد بالأخير أننا نتوجّه بالكلام إلى آخرين، فلا يمكننا الكذب إلا على الآخرين، ومن المستحيل الكذب على الذات إلا في حالة اعتبارها آخر، وهو، بهذا، يرفض فكرة الكذب على الذات التي كان روسو قد طرحها.

الحقيقة التي يجب التأكيد عليها، وهي تتطابق وفقاً لآراء القدّيس أوغسطين، في افتتاح رسالته، عن أن المقصد هو الآخر، أوّلاً وأخيراً، أنه لا يوجد كذب بمعزل عن قصد أو رغبة أو إرادة واضحة للخداع، كما يرى أن الكذب- أحياناً- يأخذ طابعاً إنجازياً، وذلك لأنه يتضمّن- في الوقت نفسه- وعداً بقول الحقيقة وخيانةً لذلك الوعد، ويرمي إلى خلق الحدث والدفع إلى الاعتقاد، في حين أنه لا يوجد أيّ شيء قابل للمعاينة.

الكذب والسياسة

وعن تاريخانية الكذب، رأى دريدا أن السياسة مجال خصب للكذب، وهو ما يتوافق مع أطروحات «حَنّه أرندت» التي دشّنتها في مقالتها عن السياسة والحقيقة، ثمّ طوّرتها في كتاب حمل الاسم ذاته، وما تلاها في مقالة «السياسة والكذب:

تأمُّلات في وثائق البنتاجون»، حيث ترى أن «اللجوء إلى الكذب إحدى الوسائل الضرورية والمشروعة، ليس فقط لكلّ مَن يمتهن السياسة أو يُمارس الديماغوجية، بل، كذلك، لممارسة الحكم». (ص 36)

من الأشياء اللافتة أن دريدا، بعد تحدُّثه عن مفهوم الكذب واستعراضه لأدبيات الكذب، أقرّ بأنه من المستحيل أن يكون للكذب تاريخٌ مستقلّ، في حين أن التاريخ، (التاريخ السياسيّ - على وجه الخصوص) - يزخر - كما يعلم الجميع - بالكذب. تساءل دريدا: كيف يكون للكذب تاريخ جوهري ولصيق بخصائصه الداخلية، في حين أنه يُعاش من خلال تجارب مشتركة، وكما أن بنيته التي تبدو بديهية، والظروف المهيِّئة لنشوئه لا ترتبطان بزمانٍ ولا بمكانٍ محدّدَيْن؟ لكن الغريب أن حنّه أرندت استطاعت، في كتابها «السياسة والكذب»، أن تلفت الانتباه إلى أن تاريخ الكذب، بوصفه مفهوماً، شهد تحوُّلاً، يبدو جليّاً في عصرنا الحديث. وإذا كان أوسكار وايلد يتشكّى من احتضار الكذب بسبب الانحطاط الذي يُمارسه المحامون والسياسيون، و - أيضاً - الصحافيون، ففي المُقابل، أبدت حنّة أرندت قلقها من التضخُّم، ومن التنامي المفرط للكذب المطلق.

تحدّث دريدا، في كتابه «تاريخ الكذب»، عن الكذب من منظور كلاسيكي، و - أيضاً - من منظور أخلاقي، ومن منظور قانوني، كما عارض أفكار كانط المثالية، حتى أنها في نظره مغالية، ومن ثَمَّ لا يمكن الامتثال لنصيحته: لا تكذب أبداً، وكن دائماً صادقاً في وعودك، مهما كانت المبرّرات، ومهما كانت قوّة الدوافع.

وفي مناقشته لاعتذار الدول والرؤساء إزاء أفعال اقتُرِفَت في الماضي، كما حدث من قِبَل الوزير الأوّل الياباني في اعتذاره عن المآسي التي حدثت جرّاء الحرب العالمية الثانية، وبالمثل ما قام به جاك شيراك، الرئيس الفرنسي، في حين رفض الرئيس فرنسوا ميتران ذلك، يتساءل دريدا: هل يجوز لنا الحديث عن الكذب، أي انعدام الصدق، في حين أنّه لا يمكن إثبات الحقيقة؟ (ص 61)، وينتهي من هذه الشواهد إلى مُسَلَّمة، يُناقض بها أطروحات كانط عن ضرورة الصدق غير المشروط، فهو يرى أن «كلّ الحقائق ليست صالحة للإفصاح، والأمر، بهذا، ليس مقدّساً ولا مشروطاً»، ومنها: هل من الممكن اتّهام من أخفى الحقيقة بالكذب؟ وهذه الشواهد تنتهي إلى التأكيد على أن من غير المقبول إرجاع كلّ الأخطاء إلى الكذب، فثمّة فرق بين الخطأ والكذب، فمفهوم الكذب له خصوصية قارّة؛ لذا يجب التمييز بين الخطأ والجهل والأحكام المسبقة والاستدلال المغلوط و - أيضاً - النواقص التي قد تعتري المعرفة. والكذب عنده مختلف عن الخطأ.

الخلاصة أن الكذب والكذّاب - كما يُلاحظ - يتغلغلان في كلّ مظاهر الحياة البشرية: من الأسرة، إلى المؤسّسة السياسية، إلى المؤسَّسة الإعلامية، لا شيء ينأى بنفسه عنه، بل إن أكبر السرديات التي طوّرها الإنسان، كالعلم والتاريخ، مستفَزّة دائماً بتهمة الكذب. وفي النهاية، يقرُّ بأنّ من العوامل التي تجعل، من الصعوبة بمكان، الاهتداء إلى تاريخ للكذب، هو التفاؤل الدائم.



من غابو إلى ماريو

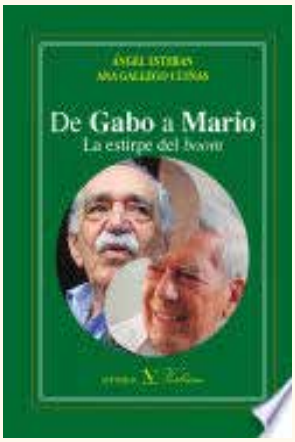
تأريخ ممتع للواقعيّة السحريّة اللاتينيّة

صالح علماني

«آنا غاييغو» و«أنخل إستيبان»، أستاذان في جامعة غرناطة الإسبانية، متخصّصان في آداب اللّغة الإسبانية وعلومها، يقدّمان، في كتاب جديد، بعنوان «من غابو إلى ماريو»، قصّة أدبيّة شائقة عن كاتبين، شَكّلا المحرّك الدافع لانطلاق الرواية الأميركية اللاتينية، واكتساحها سوق الكتاب، وانتشارها الساحق في العالم، في ستينيات القرن الماضي.

إنه كتاب عن الصداقة الأسطورية المتينة بين نجمَي الرواية الأميركية اللاتينية البارزين: غابرييل غارسيا ماركيز، وماريو بارغاس يوسا، تلك الصداقة التي انقطعت بصورة مفاجئة لأسباب مازالت مجهولة. ويعترف مؤلّفا الكتاب، بعد بحث طويل وتحرّيات دؤوبة، بأنه لا يمكن لأحد أن يؤكّد أسباب الخصومة والشقاق ما لم يقل الكاتبان المعنيّان- بالذات- ما الذي جرى.

لقد بدأ كلّ شيء في العام 1967، حين أصدر غارسيا ماركيز (الشاعر) رواية «مئة عام من العزلة»، وحصل ماريو بارغاس يوسا (مهندس المعمار الروائي) على جائزة روميلو غاييغوس، عن روايته «البيت الأخضر»، هذا ما يقوله لنا مؤلّفا «من غابو إلى ماريو» في مدخل الكتاب. غير أن السؤال الأساسي يظلّ: كيف انتهت تلك الصداقة بصورة مباغتة، بعد أن كانت، طوال عقد من السنوات، متينة وشديدة الزخم، حتى إن الروائيَّيْن الصديقَيْن الشابَّيْن انتقلا للعيش في البلاد نفسها، وفي المدينة نفسها، وفي الحَيّ نفسه، في مدينة برشلونة التي كانت تبدو خارجة عن طاعة نظام فرانكو، آنذاك.



إنهما روائيّان استثنائيّان: غابو وماريو، الشاعر والمعماري، جون لينون وماكارثي، التوركو والهندي، بطلا إحدى الصداقات الأشدّ متانةً في تاريخ الأدب العالمي. ولكن هذين الرجلين النكيَّيْن والبارزَيْن واللامعَيْن أنهيا علاقتهما، بعد عشر سنوات، بشِجار، وصل إلى حدّ توجيه اللكمات، بعد أن كانا قد احتضنا تحت جناحيهما مجموعة من أفضل كتّاب القارة الأميركية اللاتينية: يلتقون معاً، ويحتفلون، ويكتبون، ويعيشون مغامرات شائقة ومثيرة. لقد كتب أولئك الكتّاب أهمّ روايات اللّغة الإسبانية في القرن العشرين، وحصدوا أرفع الجوائز الأدبيّة، وحصلوا على عقودِ حقوقٍ مليونية، وكانت لهم جولات وصولات في المؤتمرات والمهرجانات والحفلات، وتبادلوا، في ما بينهم، مئات الرسائل التي تشكّل شهادة على ما صار يُعرَف بـ(انفجار الأدب الهيسبانوأميركي). إنهم مجموعة كتّاب لم تعرف الآداب الناطقة بالإسبانية مثيلاً لهم منذ عصرها الذهبي الأوّل (في القرنين السادس عشر، والسابع عشر)، عصر أدباء من وزن: ميغيل دي ثربانتيس، ولوبي دي بيغا، وكالديرون دي لاباركا، وفنّانين من أمثال: فيلاثكيث، وألغريكو. وقد شَكّل عقدا الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، دون أيّ شك، نسخة ثانية لعصر آداب هيسبانية متميّز.

التقى الكاتبان، وتعارفا- أوّل مرّة- في فنزويلا، عام 1967، بمناسبة تسلُّم ماريو بارغاس يوسا جائزة روميلو غاييغوس، أهمّ جائزة أدبيّة أميركية لاتينية، عن روايته «البيت الأخضر». وفي العام ذاته، كانت قد صدرت رواية «مئة عام من العزلة»، ذروة أعمال غابرييل غارسيا ماركيز، والتي نالت الجائزة نفسها في العام التالي، وعُدَّت ذروة اندفاع الرواية اللاتينية التي ضمّت، إضافةً إلى الكاتبين المذكورين، كلّاً من: المكسيكي كارلوس فوينتس، والأرجنتيني خوليو كورتاثر، وغيرهم من الكتّاب اللاتينيين الذين لعبوا، لعدّة عقود، دور البطولة الرئيس في المشهد الثقافي العالمي.

وهنا، لابدّ من التأكيد أن كتاب «من غابو إلى ماريو» لا يتحدّث، فقط، عن جذور صداقة أدبيّة جمعت بين كاتبين بارزين، وإنما يتّخذ من انقطاع تلك الصداقة مسوّغاً للنبش في الوثائق حول تاريخ الحركة الأدبيّة الأميركية اللاتينية التي بهرت العالم كلّه. ومع الحفاظ على خيط الصداقة بين غابو وماريو، بوصفه الخيط الناظم لتسلسل الكتاب، يؤكّد المؤلّفان أنه لم يكن هناك أيّ اختلاف

في وجهات النظر بين الصديقين؛ ذلك أنهما كانا متوافقين- بصورة أساسية- حول مصطلح «البوم»؛ أي ظاهرة انفجار الرواية اللاتينية عالمياً، وحول التحوُّلات التاريخية التي وجدا نفسيهما منغمسَيْن فيها، كالثورة الكوبيّة، أو نزول الكتّاب الأميركيين اللاتينيين- بقوّة- إلى سوق الكتاب الإسباني، حيث بدؤوا بنشر أعمالهم في برشلونة، والاختلاف النوعي في ذلك الحين، بين نتاج الكُتّاب الإسبان والكُتّاب الأميركيّين اللاتينيّين.

إن من يجول في صفحات الكتاب، يلمس تأثير حماسة الثورة الكوبيّة (ويطلّ، كذلك، على مصاعبها ومناوراتها) على الشبيبة الأميركية اللاتينية المثقّفة في الستينيات، ويتعرّف إلى برشلونة الأوروبيّة، والأدبيّة، التي حيّدت، بتألّقها، ظلمة الحقبة الفرانكوية التي كانت تسيطر على إسبانيا، ويلتقي فيها بالناشر الشاعر النهضوي كارلوس بارّال، وبالشخصية المحورية في ترويج اندفاعة الرواية الأميركية اللاتينية، وأعني بها الوكيلة الأدبيّة الكتلانية كارمن بالثيلس التي تُعَدّ «الأمّ الكبيرة» لذلك الانفجار الأدبي المدوّي.

حجر العثرة الأوّل الذي واجه صداقة غارسيا ماركيز وبارغاس يوسا ظهر في عام 1971، إثر سجن الشاعر الكوبي هيبرتو باديّا. وهنا، يشير الكتاب إلى أن بارغاس يوسا كان «الأوّل»، جنباً إلى جنب، مع خوليو كورتاثر، وكارلوس فوينتيس، في التقرُّب من الثورة الكوبيّة ودعمها، بينما ظَلّ غارسيا ماركيز على الهامش. وحين جاءت «قضيّة باديّا»، أدانَ جميع الكتّاب (تقريباً) محاكمة الشاعر الكوبي، و«صاروا يبتعدون عن الثورة، وعلى رأسهم بارغاس يوسا، أمّا غارسيا ماركيز فواصل التصاقه بالثورة الكوبيّة حتى النهاية».

لقد كانت «قضيّة باديّا» هي بداية النهاية للجماعة الأدبيّة التي شكّلت فورة الرواية الأميركية اللاتينية، ولكن الصداقة بين الكاتب الكولومبي وزميله البيروي ظلت سليمة، لم تُمَسّ حتى العام 1976، على الرغم من اختلاف الرأي «المتزايد أكثر فأكثر»، بخصوص كوبا.

يتطرّق الكتاب، في النهاية، إلى أن الأكاديمية السويدية منحت، في عام 1982، جائزة نوبل للآداب لغابرييل غارسيا ماركيز. وفي العام 2010 جاء دور ماريو بارغاس يوسا. ويتساءل: هل تساوت، بذلك، الحسابات؟ ثم يضيف: «جائزة نوبل لا تساوي أحداً بأحد؛ فالإسباني كاميلو خوسيه ثيلا (نوبل 1989)، مازال كاتباً من الصفّ الثاني، ومثله، في ذلك، المسرحي خاثينتو بينابينتي (نوبل 1922)، أما الشاعر فيثنتي ألكسندري (نوبل 1977)، فلن يصل أبداً إلى مستوى نعل حذاء غارسيا لوركا، وسوف يظلّ بورخيس، لقرون عديدة، الكاتب الأهم (باللّغة الإسبانية)، جنباً إلى جنب، مع ثربانتيس».

أمّا عن محاولات أجيال جديدة من الكتّاب الأميركيّين اللاتينيين التقليل من شأن انفجار الرواية في قارّتهم، في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، كما هي حال جماعة ماك أوندو أو مجموعة الكُتّاب المكسيكيّين المنضوين تحت تسمية «جيل الكراك»، فإن مؤلّفا الكتاب لا يجدان أيّة نقطة مقارنة بين هؤلاء وجيل الرواية الأميركية اللاتينية السابق، ممثّلاً بـ«غابو» و«ماريو»؛ إذ «لا وجود بينهم لكاتب واحد مثل أولئك، على الأقلّ بالنظر إلى ما نشرها هؤلاء الشباب من أعمال حتى الآن». ثم يضيفان: «من يدري إذا ما وُجد، خلال خمسين عاماً، متُّسع للقول بأن شخصاً يدعى روبيرتو بولانيو (كاتب تشيلي)، أو إدموند باث سودان (كاتب بوليفي)، أو ليوناردو بادورا (كاتب كوبي)، قد وصل- في الكتابة الأدبيّة- إلى المستوى الذي بلغه ذلك الجيل السابق؟»، ثم يتنبّأ المؤلّفان: «سيدخل بولاندو التاريخ، بكلّ تأكيد، إلّا أنه سيدخله في إطار البورخسية أكثر ممّا هو في إطار تيار «البوم»، إلا أنه سيدخل التاريخ، على أيّة حال».

إذا كان عنوان الكتاب يوحي بأنه مكرَّس، بالكامل، لغارسيا ماركيز وبارغاس يوسا، فإن هذا الإيحاء غير حقيقي؛ ففضلاً عن الجانب الشخصي المتعلّق بـ«غابو» و«ماريو»، يشكّل الكتاب جولة غنية وجيّدة التوثيق للسنوات الحاسمة في تاريخ الرواية الهيسبانو أميركية، إضافةً إلى متابعة قصّة علاقة شخصية بالاستناد إلى مراسلات ومقابلات وتصريحات الروائيّين والمقرَّبين منهما.

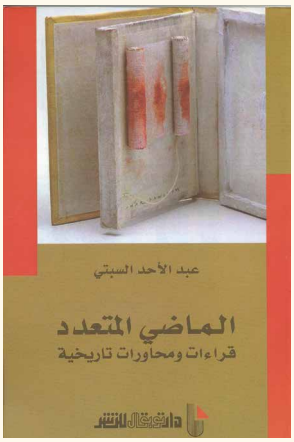
الكتاب خوض في تفاصيل حركة أدبيّة اجتاحت العالم، ومازالت ارتدادتها قائمة حتى الآن، كما أنه دراسة للشعرية الماركيزية ولمنهجية بارغاس يوسا العملية في العالم السردي، والطروحات الأيديولوجية لكاتبَيْن، لا يمكن تجاهل دورهما وتأثيرهما: الأدبي، والفكري، في الخمسين عاماً الأخيرة.

الماضي المتعدِّد

تنقيب في تاريخ المغرب

أسامة الزكاري

أصبحت الأعمال التنقيبية، والتنظيرية، والتشريحية، للأستاذ عبد الأحد السبتي، تكتسي قيمة مرجعية في كلّ جهود القبض على تفاصيل تحوُّلات الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة. لا يتعلّق الأمر بأدوار أكاديمية تقنية مرتبطة بضرورات «الواجب العلمي» المواكب للمهنة، بقدر ما هي اختزال لنزوعات واضحة نحو اقتحام حقل ألغام تاريخ المغرب، ونحو استنفار العدّة المنهجية لإثارة الأسئلة التفكيكية لبنية كلّ من الثابت والمتغيِّر، داخل تناقضات «السكون المغربي»، للقرون الزمنية الماضية. وعلى أساس ذلك، أضحت أسئلة الأستاذ السبتي تكتسي قيمة إجرائية في التأصيل لمنطلقات بديلة في إعادة قراءة رصيد المواد الوثائقية الخام وتركة الإسطوغرافيّات المتوارثة الكلاسيكية والمجدّدة، وفي بلورة رؤى نقدية إزاء ما تنتجه الساحة العلمية من أعمال ذات صلة بتاريخنا، سواء في الداخل وفي الخارج، ثم في البحث عن القنوات المفضية إلى تنظيم الانفتاح على نمط جديد من «الوثائق» المادّيّة، والوثائق الرمزيّة، المؤطّرة لأرضيات البحث ولمنطلقاته المنهجية المجدّدة. لذلك، ظلت أعمال الأستاذ عبد الأحد السبتي تحظى بقوّة منهجية غير متنازع حولها، وبعمق تنظيري واضح، وبصرامة علمية استثنائية، أضحت عنواناً لتطوّر مدارس البحث التاريخي الوطني المعاصر. وعلى رأس الأعمال التي أنجزها الأستاذ السبتي، وحظيت



(ولازالت تحظى) باهتمام متزايد لدى الباحثين والمهتمّين، يمكن أن نستشهد- على سبيل المثال، لا الحصر- بكتاب «المدينة في العصر الوسيط: قضايا ووثائق من تاريخ الغرب الإسلامي» (1994)، وبكتاب «من الشاي إلى الأتاي: العادة والتاريخ» (1999)، وبكتاب «المجتمع الحضري والسلطة بالمغرب، من القرن الخامس عشر حتى الثامن عشر» (2007)، وبكتاب «النفوذ وصراعاته في مجتمع فاس: من القرن السابع عشر حتى بداية القرن العشرين» (2007)، وبكتاب «بين الزطاط وقاطع الطريق: أمن الطرق في مغرب ما قبل الاستعمار» (2009)، وبكتاب «التاريخ والذاكرة: أوراش في تاريخ المغرب» (2012).

في سياق مسار هذا النهر المتدفّق، أصدر المؤرّخ السبتي عملاً نقدياً جديداً، خلال مطلع السنة الجارية (2016)، تحت عنوان «الماضي المتعدّد: قراءات ومحاورات تاريخية» (دار توبقال للنشر)، وذلك في ما مجموعه 183 من الصفحات ذات الحجم المتوسّط. والعمل الجديد اختزال لمجمل الخصائص النسقية في تطوير إواليّات الكتابة التاريخية لدى الأستاذ السبتي، بحسب ما حدَّدنا معالمه أعلاه، من خلال تقديم سلسلة من القراءات النقدية لأعمال ولإصدارات، صدرت خلال المرحلة السابقة، والتقت في الاشتغال على ماضي البلاد في مختلف حقبه، الممتدّة من مراحل ما قبل دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا، وحتى زماننا الراهن، وخاصّة منها تلك الفترة التي دأبنا على نعتها بـ«الحماية». ولقد لخَّص الأستاذ السبتي السقف العامّ لأعماله المدرجة بين دفَّتَي الكتاب، في كلمته التقديمية، عندما قال: «نسعى في هذا الكتاب إلى تحقيق غرض مزدوج، وهو إشراك القارئ في تجربة القراءة، والتعريف بعدد من الدراسات المتميِّزة التي تتَّصل بمواضيع تاريخية متنوِّعة. ويضمّ الكتاب قراءات في خمسة وعشرين كتاباً، سبق أن نشرناها بين سنتَيْ 1982 و2008، أي بمعدَّل قراءة واحدة في السنة. وتدلّ هذه الوتيرة المتواضعة على ظاهرة عامّة، وهي أن الوسط الجامعي المغربي لم يتشبَّع، بعد، بثقافة التواصل النقدي، علما بأن الكتابة حول أعمال الزملاء القريبين أو البعيدين تقوم بعدّة وظائف، من بينها التقييم والاعتراف والاقتراح والتحفيز، وكلّها وظائف حيويّة، من المفترض

أن تساهم في تكوين جماعة علمية متناسقة ورصينة. وبل ذلك نلاحظ أن الإصدارات، غالباً ما تستقبل: إمّا بموقف المجاملة اللامشروطة، أو بموقف التجاهل والصمت، وهي مواقف تنتج، أحياناً، عن حساسيات المعاصرة،... إن ما يبرّر نشر هذه الباقة من القراءات هو أنها يمكن أن تشكّل مدخلاً للثقافة المغربية الحديثة في المغرب، فنحن نحاور أبحاثاً تاريخية مغربية، وأبحاثاً تاريخية غير مغربية، وكتابات تنتمي إلى عالم الأدب والأنثروبولوجيا ...» (ص. 7 - 8).

وللاستجابة لأفق هذا المطلب العامّ، حرص المؤلّف على توزيع منطلقات قراءاته النقدية التفكيكية، عبر أربع محاور متداخلة، اهتمّ، في أوّلها، بمقاربة «التاريخيات» أو ما يعرف بالمقاربة الإسطوغرافيّة التي تجعل من التأليف التاريخي موضوعاً للتاريخ، واهتمّ، في ثانيها، بالمقاربة الاجتماعية، من خلال التركيز على التمييز بين التاريخ الاجتماعي كحقل قائم بذاته، وبين حضور البعد الاجتماعي في حقول أخرى، وانتقل، في المحور الثالث، إلى مقاربة التجربة الاستعمارية من زاوية التحليل وتجديد الأسئلة بشكل يتجاوز منطق اشتغال لغة الشهادة والمشاعر والذاكرة، واهتمّ، في المحور الرابع، بإثارة الأسئلة المنهجية الخاصّة بعلاقة التاريخ بالعلوم الإنسانية المختلفة، مركّزاً على رصيد التراث الفرجوي، وكذا على منجز الكتابات الأدبية السردية المتنوّعة.

وفي كلّ هذه المحاور، ظلّ المؤلّف يستحضر آخر منجزات الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة، من خلال أعمال مرجعية، مثل أطروحة الأستاذ أحمد التوفيق حول قبيلة «إينولتان» خلال القرن 19، أو كتابات المؤرّخ ألبير عياش حول حصيلة السيطرة الاستعمارية الفرنسية على بلادنا، أو مع أطروحة الأستاذ محمد الأمين البزاز حول أوبئة المغرب ومجاعاته خلال القرنين: 18، و19 الميلاديَّيْن، أو مع كتاب «بريطانيا وإشكالية الإصلاح في المغرب» للأستاذ خالد بن الصغير، أو مع كتاب «العرب وتاريخ الأدب» للأستاذ أحمد بوحسن.

هي قراءات فاحصة، صارمة، مدقّقة، تعيد مناقشة أسئلة الأعمال المقدَّمة في الكتاب، بشكل يتجاوز منطق القراءات التجميعية/ التلخيصية، ويرتقي بها إلى مستوى أكثر عمقاً وأكثر جرأةً؛ بمعنى أن الأسئلة المُثارة في هذه القراءات تحوَّلت- بدورها- إلى أسئلة ارتكازية في البحث، وفي التنقيب، وفي التقييم، وفي التصنيف، وفي الاستثمار. وداخل هذا الإطار، حظيت الظاهرة الكولونيالية التي ضربت المغرب منذ القرن15م، عقب فورة الاحتلال الإيبيري وتداعيات معركة وادي المخازن لسنة 1578، ثم ملابسات فرض نظام الحماية على البلاد سنة 1912، بنصيب وافر من الاهتمام والبحث، بل من الجرأة الفكرية في إثارة المسلَّمات المتوارثة، وذلك بلغة الأستاذ السبتي الصارمة والواضحة والدقيقة. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بإحدى خلاصاته التركيبية التي يقول فيها: «إن التعريف بالإسطوغرافيّات الأجنبية عملية إيجابية، تفرضها ضرورة الحوار العلمي الهادئ. فإذا كان بعض المؤرّخين يرون أن مواجهة الكتابة الاستعمارية مهمّة، لازالت مطروحة ضمن الأولويّات، بسبب التشويه الذي تعرّض له ماضي المغرب من خلال المقولات المعروفة، فإن آخرين يرون أن المؤرّخ المغربي مطالَب بتجاوز «مركب» التاريخ الاستعماري. فقد كان لموقف المخاصمة ما يبرره فيما مضى، أما أن نستمرّ فيه رغم تغيُّر الظرفية، فناك موقف ينطوي على عدد من مواطن الضعف، إذ إنه يؤدّي إلى تشويه مقابل تشويه، ويجبر الباحث على المكوث في المواقع التي حدّدتها تلك الكتابة، كما أن الموقف الدفاعي قد يبتعد عن الموضوعية، حين يحمّل الآخر كلّ مسؤوليّات التأخُّر التاريخي، ويتجاهل مَواطن الضعف داخل الكيان المغربي...» (ص. 58).

لا شكّ في أن هذه الرؤى تعطي لاجتهادات الأستاذ السبتي عناصر الريادة والجرأة في التأصيل لمنظور بديل لنظيمة التأريخ والتدوين، بشكل يعيد للكتابة التاريخية بعدها العلمي غير المهادن، ويؤطّر للنزوعات المعرفية التي من المفروض أن توجّه أسئلة الدراسة العلمية المنشودة، في رؤاها المنهجية، وفي آفاقها التفكيكية، ثم في ثوابتها التجديدية.

غسان كنفاني ودكتور جيفاغو

شعبان يوسف

لا يعلم كثيرون أن رواية «دكتور جيفاغو»، للكاتب الروسي بوريس باسترناك، والتي بيعت مخطوطتها في مزاد علني، أقيم في 11 إبريل/نيسان الماضي، في مدينة نيويورك، بـ77500 دولار أميركي، والتي كان باسترناك دوّن عليها بعض أشعار، وجّهها إلى ملهمته أولغا إيفنسكايا، قد أثارت جدلاً عالمياً مثيراً عندما أعلنت الأكاديمية السويدية في 23 أكتوبر/تشرين الأول، عام 1958، منح باسترناك جائزة نوبل، وكانت الرواية قد أثارت كثيراً من اللغط قبل أن تعلن الأكاديمية السويدية منح صاحبها الجائزة الكبرى.

ففي إبريل/نيسان عام 1954، نشرت مجلّة «العلم» التي يصدرها اتّحاد الكتّاب السوفيات عشر قصائد، كانت مدرَجة في الرواية الجديدة «الدكتور جيفاغو»، لبوريس باسترناك، والذي صرّح بأن الرواية ستنتهي خلال صيف ذلك العام، وأن حوادثها تدور بين عامَيْ 1903 و1929، ونوّه بأن بطل الرواية يوري أ. جيفاغو طبيب ورجل فكر، يبحث عن الحقيقة، وهو يحمل سمات فنّية وأخلاقية ستقوده- حتماً- ليقول ما سوف يُغضِب السلطات السوفياتية منه، فيما بعد.

إلا أن باسترناك لم ينتهِ من الرواية إلّا في صيف 1956، وأرسلها إلى مجلّة «نوفي مبر» السوفياتية، إلا أن رئيس التحرير أعادها إليه في سبتمبر/أيلول، مصحوبة برسالة قاسية، وصف فيها أبطال الرواية بأنهم غارقون في انعزالية مَرَضيّة، ولا يهمّهم مَنْ حولهم، على الإطلاق، واستفاض رئيس التحرير في توبيخه وتجريمه، لينتهي بأن الرواية ضدّ الاتّحاد السوفياتي، جملةً وتفصيلاً.

ولجأ باسترناك إلى أحد الناشرين الإيطاليين، الذي نشر الرواية في عام 1957، رغم التدخّل السوفياتي لمنع نشرها، لتثير ذلك الجدل الواسع في العالم، ويتمّ ترجمتها إلى حوالي عشرين لغة حَيّة، ثم يأتي قرار الأكاديمية السويدية ليصدم السلطات السوفياتية وكل حلفائها في العالم، بينما رقصت كلّ الأقلام الأخرى،طرباً، على لحن جائزة نوبل.

ولم يكن العالم العربي منفصلاً عن ذلك الصخب، ولم يكن كتّابه منعزلين عن ذلك الاستقطاب الذي راح يعمل، بقوّة، في كافة الصحف والمجلّات ومحطات الإذاعة. حينئذ، وفي أسرع استجابة، صدر كتاب «قضية باسترناك»، عن منشورات الفكر الحرّ في بيروت، وضعه الشاعر علي أحمد سعيد، وسرد تفاصيل القضية كاملة، ومن وجهة نظر منحازة تماماً لباسترناك ضدّ الاتّحاد السوفياتي، وجاء الكتاب مصحوباً بترجمة بعض قصائد باسترناك.

وفي مواجهة ذلك الانحياز الذي عبّرت عنه جهات أخرى كثيرة، نشرت مجلّة «الثقافة الوطنية» اللبنانية في ديسمبر/كانون الأول، 1958 تقريراً مطوّلاً، مُتَّهمة فيه الأكاديمية السويدية بمعاداة الأدب الروسي، على تاريخ الجائزة الطويل، وفي إشارات سريعة، ذكر التقرير تجاهل الجائزة لأسماء روسية كبيرة، مثل تولستوي وتشيخوف وجوركي، كما تَمَّ تجاهُل أدباء سوفيات، مثل مایاكوفيسكي وشولوخوف صاحب رواية «الدون الهادئ»، وعندما تنكّروا روسيا، منحت الجائزة للكاتب إيفان بونين، الكاتب الروسي الأبيض الذي حارب النظام الجديد، ووصل التقرير ليشنّ هجوماً ضارياً على منح بوريس باسترناك الجائزة، وعَدّ التقرير ذلك الأمر انحيازاً مضادّاً للاتّحاد السوفياتي، وهذا نوع من تسييس الجائزة، والتي يفترض أن تنأى بنفسها عن هذا المجال.

وفي القاهرة، سارعت مطبوعات «كتابي» بتكليف مجموعة من الكتّاب والمترجمين المرموقين- على رأسهم يحيى حقي- بنقل الرواية إلى اللّغة العربية، وكتب رئيس التحرير مقدّمة تفصيلية، انتصر فيها للشاعر والروائي بوريس باسترناك، كما عَدَّ الرواية من إحدى عيون الأدب المعاصر، وجاءت، في صدر الرواية، مقدّمة تقريظية رصينة لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، جاء في نهايتها: «لا أنكر أني قرأت تصويراً لحركة الجماعات، في الخوف والأمن وفي السخط والرضى، كما قرأته في هذه القصّة، ولا أعرف أحداً



وصف حياة الهاربين في القطارات التي تمضي لتقف حتى ييأسوا أو يوشكوا أن ييأسوا من حركتها، وهم مع ذلك يهربون من الموت أو ما يشبه ذلك».

وفي فبراير/شباط، عام 1959 كتب الناقد «العقائدي القومي» رئيف خوري مقالاً مضاداً لباسترناك وروايته والأكاديمية السويدية التي منحته الجائزة، وكرَّر الانحياز الواضح للأكاديمية ضدّ الاتّحاد السوفياتي، ولم ينس أن يمتدح السلطة السوفياتية التي لم تضطهد باسترناك، ولم تطرده من البلاد، ولم تستجب للبيان الذي وقّع عليه مجموعة من الكتّاب السوفيات بإسقاط الجنسية عن باسترناك؛ ومن ثَمَّ فقد لام هؤلاء الكتّاب على هذا الموقف، وكان قد قدّم مقاله بنبرة عدوانية ساخرة، ونقل حواراً (يبدو) متخيَّلاً بين سيّدتين لبنانيّتين، تسخران من ذلك الكتور الذي يُدعى «جيفاغو»، والذي سيفتتح عيادة في بيروت، ويستطرد بأنه لم يقرأ الرواية، ولكنه اطّلع على بعض أشعار لباسترناك، باللّغة الإنجليزية، وهي أشعار لا تؤهِّل كاتبها ليحصل على جائزة من طراز نوبل.

وفي مارس/آذار من العام نفسه، نشرت «الآداب» ثلاثة ردود على رئيف خوري، كتبها عبدالله عبد الدائم، ومحمد كشلي، وباسم عبد الحميد حمودي، آخذين على خوري انحيازه المسبق ضدّ باسترناك دون أن يقرأ الرواية، وبضع ملاحظات أخرى، ممّا اضطرّ رئيف خوري أن يستكمل رؤيته في إبريل التالي، ليشنّ هجوماً عنيفاً على الكتّاب الثلاثة، ذاكراً أن أصدقائه الكتّاب هم الذين ينحازون ضدّ الاتّحاد السوفياتي وسياساته؛ ومن ثَمّ، انعكس ذلك الانحياز على رؤيتهم لقضية باسترناك المرفوعة أمام محكمة الرأي العامّ العالمي.

وفي مايو/أيّار التالي، كتب الأديب الشاب غسان كنفاني، ردّاً واعياً على ما جاء ذكره في ردّ رئيف خوري، وأعرب عن دهشته من تلك العقائدية المفرطة لدى الناقد، وأبان كنفاني كثيراً من أفكاره النقدية، والتي أصبحت مرتكزات رئيسية، ارتفع وفقها غالبية مشروع كنفاني النقدي والإبداعي، وانتقد كنفاني اعتداء خوري على باسترناك قائلاً: «لقد قال الأستاذ خوري عن باسترناك أنه جبان، ومع يقيني بأن هذا القول لا علاقة له بالقصّة، من حيث هي أثر أدبي، إلا أنني أرفض مثل هذا التجنّي الغريب، ويستطيع الأستاذ خوري مراجعة تاريخ باسترناك من أجل أن يتأكّد من أن أهمّ ما يميّز باسترناك هو جرأته الغريبة... كان موقف الأستاذ خوري المسبق من قضية باسترناك هو الذي يحرّك نقد الدكتور جيفاغو، وهذا الموقف، كيفما كان، هو ضدّ ما تستلزمه الموضوعية، كما أن هذا التدخُّل الغريب في أمور باسترناك الشخصية يتناقض وأصول النقد المطلوب، أما الحلول التي قدّمها الأستاذ لمشكلة الدكتور جيفاغو فهي تصلح لمسابقة نهاية القصّة».

ورغم حداثة غسان كنفاني - آنذاك - بالنقد الأدبي، إلا أن مقاله كان مبشِّراً، بشكل مذهل، بالإبداعات التي قدّمها فيما بعد، وكذلك الدراسات النقدية التي قدّم فيها - لأوّل مرّة - شعراء الأرض المحتلّة. وحول اتّهام خوري لباسترناك بأنه كان يتجنّى على واقع روسيا، يكتب كنفاني: «إن باسترناك لا يتجنّى على واقع روسيا بالصورة التي يحاول الأستاذ خوري أن يصوّرها، فقد نجحت القصّة في نقل صورة ما يجري، تحت شعار «الغاية تبرّر الواسطة»، وهنا النجاح، أو هذه الجرأة على طرق الموضوع الذي يخشاه «الأدباء الموظّفون»، ليس شيئاً هيّناً، فعندما انتحر «سترلينكوف» على الثلج برصاصة مسدسه، ورسم الدائرة القانية على البياض المترامي الصامت، كان رجال الحزب يتنفّسون الصعداء، لأن سترلينكوف محا، بانتحاره، كلّ الجرائم الدموية التي لوّثت ثورة أكتوبر في روسيا البيضاء. وانتحاره، في الواقع، لم يكن سوى تخلّص من مطاردتهم له».

بهذا الردّ الحاسم، يقدّم غسان كنفاني رؤية ثاقبة لرواية مهمّة، ظلّت تعمل كفزّاعة دائمة في مواجهة البطش الذي كان ينال كثيراً من الأدباء الملاحَقين في العالم. ويستكمل غسّان رسالته الأدبية، في كلّ ما كتبه فيما بعد، حتى اخترقته رصاصات الموساد الغادرة، وهو في محلّ عمله في بيروت، لتمزّق جسده النحيل، ولكن، تبقى كلماته مشرقة حتى الآن.

ليلى بوزيد مخرجة تونسية شابة (مواليد 1984)، درست الآداب والسينما بفرنسا. اسمها اليوم يتردّد في الأوساط الثّقافيّة العربيّة، بعد أن تُوّجت باكورة أفلامها الروائية الطويلة «على حلّة عيني» بجائزة المهر الذهبي في «مهرجان دبي السينمائي».

«على حلّة عيني» مرآة لتونس قبيل «ثورة الياسمين»، يحكي قصة «فرح»، وهي في مقتبل العمر، منخرطة في فرقة موسيقية مناوئة للسلطة. يقود التمرُّد «فرح» إلى أقبية «دولة البوليس»، حيث تعاين عن كثب خيانة الأصدقاء!

حضرت بوزيد، مؤخراً، إلى بيروت، لمشاركة الجمهور اللبناني ختام «مهرجان متروبوليس لأفلام اليافعين والشباب» بعرض «على حلّة عيني»، وكان هذا الحوار:



المخرجة التونسية ليلى بوزيد

المخرجة ليلى بوزيد: «على حلّة عيني»

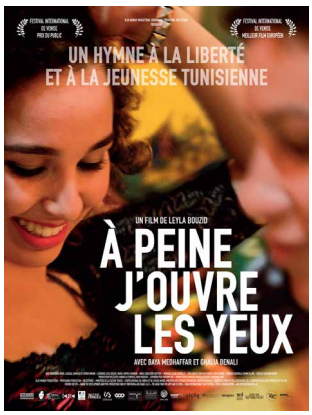
ليس فيلماً موجَّهاً للغرب

حوار: نسرين حمود

والدك هو المخرج نوري بوزيد، وقد لعب دوراً صغيراً في باكورة أفلامك.

- رغبت في أن يلعب والدي دور «كومبارس» في فيلمي، من باب ردّ التحيّة له، بعد أن كان يوظفني للعب أدوار مماثلة في أفلامه، حين كنت طفلةً من جهة ثانية، أرى أن عدد المخرجات العربيات سليلات المخرجين ضئيل، والأمر ليس سهلاً، نظراً إلى سلطة الآباء في عالمنا العربي. من جانبي، لقد درست السينما بفرنسا (معهد فيميس) بعيداً عنه، كما أن «على حلّة عيني» يُعبّر عن رؤيتي وهواجسي. ومن ثَمّ، لم يتدخل أبي في أي تفصيل فيه على الإطلاق.. حتى أني لم أسمح له أن يحضر أثناء فترات التصوير!

عموماً، إن أثر أي والدين، على اختلاف



مهنهما، واضح في مسير أبنائهما، ولو أني أُرجع حبي للسينما إلى أمي، وهي طبيبة. وكانت تصحبني إلى الصالات منذ نعومة أظفاري. كما أنها قارئة نهمة ومهتمة بالفنون. لقد عشت وقتاً طويلاً معها، نظراً لانفصالها عن والدي. وهي طبعت حياتي في جوانب عِدّة.

« على حلة عيني» مرآة عن تونس قبل الثورة؛ الفيلم يفضح «دولة البوليس»، من خلال قصة محكمة الحبكة، ترويها شابة مولعة بالغناء. لماذا تناولت هذه الفترة بالذات من تاريخ تونس؟

- أحببت أن أعود إلى هذه الفترة من تاريخ تونس، على الرغم من انقضائها، لأنه لم يكنْ من الممكن الحديث عنها بالطريقة المباشرة التي يُعبّر عنها «على حلّة عيني»، قبل الثورة. والأخيرة نجحت في أن تجعل الشعور الجمعي بالخوف من السلطة يتلاشى! كبرت في جو كان حضور المخابرات فيه طاغياً ومؤثّراً في العلاقات الاجتماعية، وهذا ما دفعني إلى أن أُعدّ وثيقة بصرية تعرّف فئة المراهقين والشباب بتونس عن هذه الفترة، وتقول لهم إننا لا نريد الرجوع

إلى الخلف.

العوالم الموازية التي يصنعها ليل تونس مظهرة بطريقة جنابة بالفيلم...

- مع بداية الفيلم، يلاحظ المشاهد كمّاً من الطاقة والألوان، إلّا أنه شيئاً فشيئاً يواجه بطء سير الأحداث وغياب الألوان عن مشاهد النهارات المثقلة بالضغوط، مقابل بقاء هذه الألوان في الليل، بطريقة تبيّن أن الشباب يحاول أن يتخفّف من السلطة البوليسية المفروضة عليه، على ضوء القمر. وهنا يجسّد التناقض الذي عشناه!

تعاونك مع المؤلّف الموسيقي العراقي خيام اللامي، أفرز أغنيات تلعب دوراً رئيسياً في مسار أحداث «على حلّة عيني». كيف التقيتما؟

-أثناء الكتابة، رغبت في أن يضم الفيلم عزفاً موسيقياً مباشراً، لـ«الروك» المُطعَّم بالموسيقى التونسية التقليدية، بحيث تحضر نغمات العود في الإيقاع، ولكني لم أعثر على من يُلبّي رغبتي. علماً بأن غالبية الموسيقيين التونسيين تعزف «الراب» أو الموسيقى الإلكترونية. قابلت خيام صدفةً، حيث حضرت حفلاً له بباريس، واكتشفت عمله مع فرقة «أليف»، وعرفت أنه عاش بضع سنوات في تونس... وحين تقابلنا وأطلعته على فكرتي، سرعان ما حصل تواصل وتفاهم، خصوصاً أنه يعرف الموسيقى التقليدية التونسية ومدى قربها من «الروك». وقد تلبّس خيام لبوس شخصية الموسيقي «برهان» في الفيلم، وألّف أغنيات الأخير انطلاقاً من كلمات الشاعر غسان عمامي، بما يناسب صوت فرح (بيا مظفر). كما قام بتدريب الفرقة قبل أسبوعين من التصوير، وحضر في فترة تصوير المشاهد الموسيقية.

«على حلّة عيني» لاقى دعماً من فرنسا وبلجيكا.. هل تدخلت جمعيات الدعم في الفيلم؟

- الدعم الرئيسي في الفيلم، مصدره وزارة الثّقافة التونسية (صندوق السينما الوطنية)، بالإضافة إلى جمعيتي «آفاق» و«سند»، وأقلّ من «المركز الفرنسي للسينما» ومن بلجيكا.

صراحةً، كنت حُرّة في تعاوني مع المنتجين، لأنهم رأوا المشروع بعد أن أنجزت كتابة النسخة الأولى للسيناريو. ومن ثَمّ، كان عليهم إما قبول الأخيرة أو رفضها. مع الدعم الأوروبي، سُئلت مراراً عن سبب عودتي إلى ما قبل الثورة، وليس إلى الثورة وما تلاها، فيما كنت مقتنعة بضرورة تظهير هذه الفترة. لكن، حين اكتملت عناصر الفيلم، اقتنع الجميع بفكرتي، خصوصاً أن بعض الأمور لم تتبدّل في تونس منذ ذلك الحين.

من النادر أن نشاهد أفلاماً عربيّة تتحدّث عن المراهقين.. لماذا تركيزك على هذه الفئة؟

-تتملّكني إرادة قويّة في الحديث عن فئة الشباب العربي المعاصر عموماً، والتونسي خصوصاً، عن أفكاره وقضاياه المقصية وغير المظهرة في الأفلام العربيّة. أحببت أن أسمع المشاهدين صوت هذه الشريحة، عسى أن يجد بعضهم نفسه في الفيلم. يجهل الجمهور الأوروبي النماذج التي عَبّرت عنها، لأن ما يقدّم إليه يدخل في إطار التنميط.

الفيلم فيه طاقة إيجابية ويتحدّث عن حالة جديدة متمثلة في البطلة فرح التي تكتشف جسدها وتختبر حياة الكبار للمرّة الأولى، ما يجعل من بعض المشاهدين يتماهون مع هذه الشخصية، على اختلاف جنسياتهم. في هنا الإطار، قال لي أحد المشاهدين في «تورونتو» إن الفيلم، وعلى الرغم من هويّته العربيّة، أعاده إلى مراهقته.

وفي الموازاة، إن «على حلّة عيني» ليس فيلماً «إكزوتيكياً» عن عالمنا العربي، وهو حقيقي.

من الواضح أن «الكاستينغ» ممتاز، إضافة إلى بيا مظفر، لفتني أداء غالية بن علي، التي لعبت دور الأم.

-قضيت ما يزيد على سنة في مرحلة «الكاستينغ»، وقابلت كثيرات بسنّ تراوح بين 17 و25 سنة، حتى تعرفت إلى بيا مظفر التي تسجّل في «على حلّة عيني» الظهور الأول لها، سواء تمثيلاً أو غناءً. أقنعني وجهها المُعبّر، وسنها المقاربة لسن البطلة فرح. ومن ثَمّ، هي كانت تعيش حقيقةً ما تُعبّر عنه تمثيلاً، وقد جهدت لتقديم الدور بهذا الصدق، وفلحت. أمّا غالية بن علي التي تلعب دور الأم، فهي مغنية تونسية ومعروفة بمصر، ومثّلت مرّة قبل سنوات طويلة في فيلم تونسي يدعى «موسم الرجال». حين عرضت عليها الفكرة، دهشت لطلبي، وقابلتني بالآتي: كيف تعرضين عليّ دوراً تمثيلياً لا أُغني فيه، على الرغم من أن الفيلم موسيقي؟!

كان منطلق طلبي، أنها عاشت ما تمرّ به فرح من أحداث، ومن ثَمّ ستعزّز الدور التمثيلي. وبعد أن قدّمت إليها السيناريو، رأت في اسم الممثّلة الرئيسية (بيا) واسم شخصية البطل (برهان) البطل فألاً حسناً، لأن هنين الاسمين يعنيانها كونهما اسمي ولديها!


مشهد من فيلم « على حلة عيني »

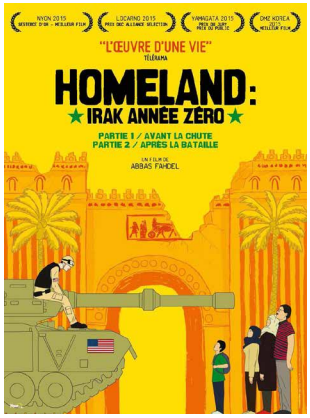
«العراق سنة صفر»

قبل السقوط.. بعد المعركة

صلاح هاشم مصطفى

خرج مُؤخّراً للعرض التجاري في باريس الفيلم الوثائقي «الوطن.. العراق سنة صفر» -HOMELAND.IRAQ AN NEE ZERO لمخرجه العراقي عباس فاضل. وكان الفيلم خلال مشاركاته بمهرجانات عديدة قد نال متابعة عالمية لما يقدّمه من توثيق حصري لمرحلة دقيقة وحاسمة في تاريخ العراق قبيل 2003 وما بعدها.

عن نشأة هذا الفيلم يصرح عباس فاضل لـ«الدوحة»: «... كنت غادرت العراق أثناء الحرب العراقية- الإيرانية، وجئت لدراسة السينما هنا في باريس، ولما بدأت تباشير حرب جديدة، وأعني بها حرب أميركا على العراق تلوح في الأفق عام 2002، وكان مضى أكثر من 15 سنة على مغادرتي للعراق، قرّرت أن أعود من جديد لوطني، لإحساسي بالذنب؛ كوني غادرت بلدي وهو في حالة حرب، قرّرت العودة لأصوّر عراق شبابي قبل أن يختفي إلى الأبد، ولإحساسي أيضاً بأن انقلاباً ما حتماً سوف يقع مع تلك الحرب الجديدة، حيث سيتغيّر معه واقع العراق بأكمله. قرّرت العودة لأصوّر كلّ الأشياء الصغيرة في حياتنا اليومية المعرّضة لخطر الفناء



والاندثار، وأن التقي بأفراد أسرتي وأبقى معهم.. أو أموت معهم... قمت بالفعل بتصوير أكثر من 120 ساعة أخذت منها نحو 6 ساعات فقط لإنجاز الجزأين اللذين يتكوّن منهما الفيلم، حيث صوّرت الجزء الأول بين فبراير/شباط 2002، ومارس/آذار 2003، قبل وقوع الحرب ثمّ عدت إلى باريس ولم أحضر الحرب، لكني عدت من جديد وصوّرت الجزء الثاني بعد أسبوعين على نشوب الحرب..».

هكذا يوضح عباس فاضل ظروف إنجاز تحفته الوثائقية «الوطن.. العراق سنة صفر» لتكون «شهادة» تاريخية على تفاصيل الحياة في العراق غداة التدخل الأميركي وسط مناخات الحرب والدمار.

يعرض الفيلم في جزأين، الأول بعنوان «قبل السقوط» والثاني «بعد المعركة»، ويستغرق عرضهما أكثر من خمس ساعات. تدور أحداث الجزء الأول قبل الغزو الأميركي العسكري على العراق عام 2003 وسقوط نظام صدام حسين..

في أجواء حميمية تقترب الكاميرا من يوميات أسرة صغيرة، وتعرفنا تدريجياً إلى أفرادها من خلال شخصية «حيدر» (12 عاماً) الذي يراقب عملية حفر بئر وسط حديقة المنزل. يسخر حيدر من شقيقاته اللواتي يكتفين بالأكل والشرب وزيارة صديقاتهن دون أن يساعدن في ضخ الماء من (الطلمبة) الجديدة التي سوف تسد حاجة الأسرة من الماء عندما تقوم الحرب.. فيما باقي أفراد الأسرة، في حالة ترقّب وتردّد لما سيحدث بعد إعلان الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش الحرب على نظام صدام حسين.

يستعيد الفيلم، في هذا الجزء، حالة الانتظار؛ وينكّرنا بمشاهد يتنكّرها الجميع: فضائيات تنقل المظاهرات في باريس وعواصم العالم داعيةً إلى إيقاف الحرب، خرجات صدام حسين



لقطة من الشريط

التليفزيونية التي كان يخاطب فيها الضباط العراقيين طالباً منهم إيقاع أكبر الخسائر في المعركة الفاصلة القادمة، والخروج منها بأقلّ الخسائر... وهي مشاهد يستحضرها المخرج في سياق حياة بسيطة لأفراد أسرة يعمل فيها الأب بهيئة الإذاعة العراقية...

تفنّن عباس فاضل في رسم بورتريه لمدينة. جعل حركة الكاميرا ترصد كلّ صغيرة وكبيرة داخل الأسرة وخارجها؛ ترافق الكاميرا «حيدر» إلى سطح البيت، تصعد إلى سماء بغداد لتصوّرها من فوق مدينةً لا نهائية، تخرج إلى الريف العراقي الساحر لتنقل ملامح الناس في تعدّدها العرقي، ثمّ تتجوّل في معرض أثري يعكس ماضي بلدة كان أهلها على موعد غير مستوعب مع الخراب، ومعها العراق برمته.

بحميمية وحزن ينتهي الجزء الأول بتدوين عاطفي. شوارع بغداد، مقاهيها، أسواقها، أرصفتها ووجوه الأطفال... مشاهد يملأ بها المخرج عرض الشاشة وطولها إلى ختام الجزء الأول الذي ينتهي بمشهد عرس عراقي شعبي، يفارق فيه الأب ابنته وزوجها، لكنه أثناء السهر رفقة أصحابه يجهش بالبكاء على إيقاع أغنية لأم كلثوم.

بعد المعركة

في الجزء الثاني المعنون بـ«بعد المعركة» يحضر التشويق المتبقي من الجزء الأول؛ ما الذي سيحدث لأفراد الأسرة؟ من جديد يستمر فعل التوثيق لحياة الأسرة بعد التدخل الأميركي العسكري بأسبوعين، وبذلك يكون هنا الجزء تدويناً للخراب.

تنتقل الأسرة إلى العيش في الريف أثناء الغزو ثمّ تعود بجميع أفرادها سالمةً من جديد إلى بغداد شاهدةً على الأنقاض. يجعل المخرج هذه المرّة عيون أفراد الأسرة تحلّ محلّ الكاميرا، يرصد بها: دمار متحف بغداد، واستوديوهاتها السينمائية، عوائل تسكن الشارع أو أكشاك الكرتون والصفيح، فوضى ورعب في كلّ مكان ونهب وموت في كلّ لحظة...

صارت الحياة في شوارع العراق نوعاً من العبث؛ هذا ما تكشفه مشاهد هذا الجزء.

في اللقطة الأخيرة، تنطلق رصاصة طائشة وتصيب «حيدر» في مقتل، ويختفي برحيل الصغير توهج الحياة الذي بدأ في الجزء الأول في طريقه إلى الانطفاء الطويل.

سـيرة:

عباس فاضل مخرج عراقي من مواليد بلدة «الحلة» محافظة بابل. انتقل إلى باريس في سن الثامنة عشرة ليدرس السينما. أنجز بعد حصوله على شهادة الدكتوراه في السينما من جامعة السوربون فيلمين وثائقيين: «العودة إلى بابل» 2002، و«نحن العراقيون» 2003، وفيلماً روائياً طويلاً بعنوان «فجر العالم» 2008. فضلاً عن أفلامه القصيرة: (الأشياء في الظلّ، يوم الأحد في مقهى الضواحي، عالم المصور ويجي).

شارك عباس فاضل في مهرجانات دولية عديدة، والسنة الفارطة نال فيلمه «الوطن.. (العراق سنة صفر)» جائزة أفضل فيلم في المسابقة الدولية لمهرجان رؤى الواقع (Visions du Réel) المقام في مدينة نيون (سويسرا).

«نار في البحر»

الموت أو الانتظار في جزيرة لامبيدوزا

محمد هاشم عبد السلام

دائماً ما يقدّم المخرج الإيطالي المتميّز «جيانفرانكو روزي» أعمالاً لافتة في مجال السينما التسجيلية. أحدث أفلامه «نار في البحر» Fuoco ammare (السادس في مسيرته الممتدة منذ العام 1993)، تُوِّجَ في فبراير الماضي بجائزة مهرجان برلين السينمائي، لتكون المرّة الثانية التي يصعد فيها روزي منصة التتويج العالمي، فبعد نيله «أسد» فينسيا عام 2013 عن فيلمه «الطريق الدائري حول روما»، نال «دب» برلين الذهبي، وبذلك لم يتبقَ له سوى الفوز بسعفة «كان» ليحقّق ثلاثية صعبة المنال.

كتب روزي سيناريو «نار في البحر» بالاشتراك مع كارلا كاتاني، وعلى مدى الساعتين تقريباً يتناول الفيلم، بحبكة تجمع بين التسجيلي والروائي، قضيّة الهجرة غير الشرعية كواحدة من أهم القضايا الساخنة التي باتت منذ سنوات تفرض نفسها على العالم بشكل شبه يومي. تجري الأحداث في جزيرة لامبيدوزا، وهي واقعة بصقلية أقصى جنوب إيطاليا على مساحة لا تتعدّى ثمانية أميال مربعة، وتبعد 70 ميلاً عن ليبيا وبـ 109 أميال عن مالطا،



في حين تعد أقرب قرية إيطالية لها هي «أجريجنتو» وتبعد عنها بـ 127 ميلاً. يبلغ عدد سكان لامبيدوزا 6000 نسمة، يعيشون على الصيد، والزراعة، والسياحة الموسمية. ورغم شُحّ المياه والأمطار فقد استقبلت لامبيدوزا خلال العقدين الأخيرين ما يقرب من 400 ألف مهاجر غير شرعي، وهلك قرب سواحلها، وفقاً للإحصاءات الرسمية، 15 ألفاً، كما عبر من أرضها في العام الماضي حوالي 102 ألف مهاجر.

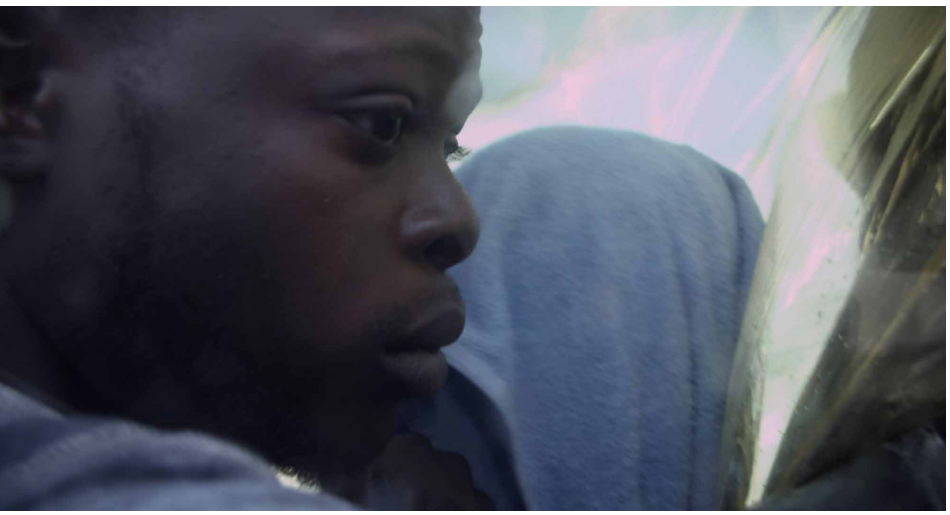
في هذه الجزيرة أقام روزي لمدة عام، يرصد ويُعايش ويُصوِّرُ حياة أهلها، وكذلك يوميات المهاجرين ومعاناتهم.

وتأتي أهمّيّة هذا الفيلم في كونه لم يتناول قضيّة الهجرة غير الشرعية من زاوية نظر تقريرية تصب في تبريرات سياسيّة متعلّقة، كما هو معتاد، بهويّة المهاجرين العرقية وبمصيرهم في سياق الحملات الانتخابية أو غيرها من الاستخدامات السياسيّة لملف المهاجرين غير الشرعيين، فعلى عكس ذلك يقدّم «نار في البحر» تسجيلاً بصرياً صريحاً وحيادياً لمآسي هاته الفئة من البشرية؛ فنجد روزي يرصد حياة الصيادين البسطاء، وأغلبهم من عجائز يكابدون شظف العيش، ويحيون حياة تتسم بالتقشف والوحدة والانعزال.

يتأسس الفيلم في بنائه السردي على مشاهد تسجيلية حديثة وحصرية لقوارب اللاجئين وجثث الغرقى. كما يتأسس على شخوص من عامّة سكان الجزيرة، على رأسهم الصبي صامويل (بطل الفيلم) البالغ 12 سنة وهو ابن أحد الصيادين، والد صامويل وجدته، غواص، صاحب محطة راديو يلبي طلبات المستمعين الغنائية وأخيراً طبيب الجزيرة المقيم.

ما يحدث على الجزيرة من قصص





لقطتان من الفيلم

وأحداث مُركَّب ومعقَّد، لنا كان التعامل معه بمنطق فَنّي مُركَّب أيضاً. لذلك، وعلى نحو مستقل، أعطى المخرج لكل عنصر حقه في الوجود وفي الإفصاح عن عالمه الخاص على الرغم من الأعداد الهائلة من المهاجرين الذين يمرون سنوياً بالجزيرة، والتي تترك دون شك تجليّات تتداخل وتتنافر حسب طبيعة وهويّة الأفراد الثّقافيّة والعقائدية، وهو ما يؤثر في المحصلة على التكوين الديموغرافي، وعلى سلوك الناس وإنتاج تفاصيل الحياة اليومية داخل جزيرة لامبيدوزا. وفي نفس الوقت تكون الأمور على نقيض ذلك تماماً، حيث نجد المهاجرين غير مكترثين بالجزيرة أو مجتمعها أو حتى البقاء فيها ولا بصقلية عامّة، فهي في حسبانهم ليست سوى مجرد معبر نحو قلب إيطاليا، حيث الاستقرار النهائي أو الشروع في رحلة أخرى برية نحو بلد أوروبي آخر مهما طال الانتظار وكثرت المحاولات. هكذا تعكس شخصية الصبي صامويل صورة العابر الذي ينتظر الخروج من الجزيرة؛ ولذلك فهو لا يكل ولا يمل في البحث عن فرصة. وقد وُفّقَ روزي في إضافته المُتعَمَّدة لتفصيلة العين الكسولة لصامويل، التي هي بحاجة لعلاج، في استعارة لحالة الانتظارية والمصير المعلّق الذي يعيشه المهاجر غير الشرعي في لامبيدوزا أو في أوروبا عامّة.

لم يرصد روزي عالم المهاجرين وتدفقاتهم عبر أعين سكان الجزيرة في الغالب، بل اختار أن يعرض كلا العالمين كأنما لا قاسم مشتركاً بينهما على الإطلاق. وفي الواقع، ثمّة انفصام حقيقي بالفعل بين الحياة اليومية لسكان الجزيرة، التي تتسم بالكثير من الروتين والرتابة والملل، والعالم الذي يحياه المهاجرون في معسكرات الترحيل. ولَعلّ النقطة الوحيدة البارزة التي تربط بين عالم المهاجرون العابرين، وعالم سكان الجزيرة المقيمين، هي الإذاعة المحلّية، حيث تُذاع عبرها عمليات الإغاثة والإخبار عن غرق المراكب وأرقام الناجين أو الغرقى، قبل أن تعاود المحطة بث أغنياتها المحلية القديمة، التي يطلبها المُستمعون، ومنها أغنية «نار في البحر». وأيضاً الاعتماد على شهادات شخصية «بيترو بارتولو»، الطبيب الوحيد بالجزيرة، والمقيم بها منذ أكثر من 25 عاماً، وهو يروي الكثير من المآسي والأهوال التي رآها بعينيه منذ أن بدأ أول القوارب في الوفود بانتظام منذ عام 1991.

يجهش بيترو بارتولو بالبكاء، وهو يروي مشاهد مروعة تطارده في كوابيس مريعة؛ قصص نساء مغتصبات، إصابات بليغة، جثث أطفال ونساء ورجال.. جعلته يتحدّث للعديد من القنوات والصحف العالمية، لَعلّ رسالته تصل. يوجه اللوم للدول الأوروبية التي يراها لا تراعي سوى مصالحها الخاصة، وترفض مَدّ يد العون، بل وفوق ذلك تبني أسيجة، وتعامل المهاجرين بطريقة وحشية. يتحدّث عن إجراءات لحلّ المشكلة من جذورها بخلق أوضاع إيجابية في البلدان الأصلية للمهاجرين الهاربين مضطرين من أوطانهم. يعرض روزي بعض الصور الفوتوغرافية التي يحتفظ بها الطبيب بيترو بارتولو لحالات مروعة، منها واحدة لإحدى المراكب المكتظة عن آخرها بالركاب، والتي ظلّت بعرض البحر لمدة أسبوع تقريباً، وكان على متنها 890 مهاجراً، وعلاوة على ذلك يشرح له كيف أن المركب مقسم إلى ثلاثة أقسام، كل قسم منها له سعر خاص حسب مقدرة المهاجر، فمستوى القاع، حيث لهيب الحرارة الناجمة عن المحركات ونقص الهواء والاختناق التام يصل لأقلّ من ألف دولار، والمستوى الثاني يصل إلى ألف دولار، وأخيراً المستوى العلوي، حيث الجزء الظاهر من المركب، يصل إلى ألف وخمسمئة دولار.

على امتداد زمن الفيلم لا تسطع الشمس؛ غيوم طوال الأيام، سماء رمادية وأغلب المشاهد مصوّرة في الليل.

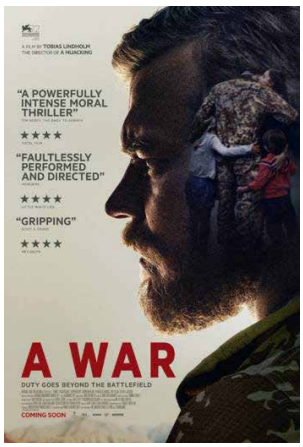
«حرب» توبياس ليندهوم

السينما الدنماركية تحاكم أبطالها

أحمد ثامر جهاد

في الموسم السينمائي الماضي تناول المخرج البولندي «كريزستوف في سياق جدل سياسي وثقافي أوروبي يتخطّى السينما إلى منابر أخرى، يأتي الفيلم الدنماركي (A war- 2015) للمخرج ليندهوم (وهو ثالث أفلامه الروائية) ليضاف إلى دزينة أفلام سينمائية عالجت الحرب الأفغانية بمستويات مختلفة، ربما أبرزها فيلم المخرج والممثل روبرت ريدفورد (Lions For Lambs-2007)، معبراً عن هموم جبية وتساؤلات واقعية مضمنة في حكايته، ما الثمن الذي ينبغي للدنماركيين دفعه في فاتورة حرب أفغانستان التي كان أغلب ضحاياها من المدنيين؟

وعلى قدر جدارتها، تفتح السينما بوابة التساؤلات هاهنا: هل بوسع نيران جنودنا أن تفلت من أسر محاكمتها أخلاقياً وقانونياً إذا ما حادت عن تأدية مهمتها الأساس؟ إلى أي حَدّ كانت حرب أفغانستان ضرورة سياسيّة ملحة أو واجباً وطنيّاً، أبعد من مجرد الاصطفاف خلف الولايات المتحدة وحلفائها؟ هل ينبغي لنا كدنماركيين التبرؤ مما اقترفه جنودنا من انتهاكات خطيرة في



أفغانستان بمجرد تقديم كشف حساب بضحايا الحرب من الجانبين؟

فيلم«حرب» الذي كتبه وأخرجه ليندهوم يدفع جمهوره للتفكير فيما حصل هناك، بعيداً عن سطوة البروباغندا السياسيّة، حينما يُعيد طرح بعض تلك التساؤلات بشكل درامي مؤثر، حيث يواجه قائد وحدة دنماركية في أفغانستان يدعى كلاوس بيدرسن (الممثل بيلو اسبيك) وضعاً قانونياً شائكاً يُعرّضه للمحاكمة عقب إصداره أمراً عسكرياً بقصف قرية أفغانية انطلقت منها نيران كثيفة صوب جنوده. يعزز الفيلم الاعتقاد بأن القانون الدنماركي لن يتساهل إزاء مقتل 11 مدنياً أفغانياً، بينهم نساء وأطفال، جراء ذلك القصف. مما يعني أن قائد الوحدة خرق قواعد الاشتباك المعمول بها، وعليه أن يُبرّر فعلته. وفقاً للمنطق العسكري: كانت تلك نيراناً معادية. لكن كيف ينبغي التعامل معها؟ لا يغفل الفيلم تمرير فرضية أن الجيش الدنماركي أسوة بقوات حليفة أخرى يقوم بمهمة نبيلة هدفها حماية المدنيين من بطش الجماعات المتطرّفة، وإن أوحى ذلك بدعاية سياسيّة مباشرة.

يبدأ ليندهوم فيلمه بشكل تقليدي، حيث تتحرك مجموعة من الجنود في دورية راجلة بهدف تأمين المساحات التي يشتبه بوجود عناصر طالبان فيها، وفجأة يتعرض أحد الجنود إلى انفجار لغم أرضي يُودي بحياته، ويتسبب الحادث بحالة من الفوضى بين صفوف المقاتلين، فيما يعاني الجندي(لاسي) من أصول مسلمة، من حالة انهيار عصبي بسبب فقدانه أحد زملائه. يحاول الضابط بيدرسن القريب إلى هواجس جنوده، تفهم مشاعر لاسي وتخفيف إحساسه بالذنب، ويقرّر بوصفه الضابط المسؤول عن الدوريات نقله إلى مقر





مشهدان من الفيلم

الوحدة لتخفيف الضغط النفسي عنه.

في الضفة المقابلة، ثمّة عالم موازٍ لعالم الحرب، انتظار ملح لعودة الأب بيدرسن إلى أحضان العائلة التي تتكفل الزوجة ماريا (الممثلة توفا نوفوتني) بكل احتياجاتها وتكاد تفقد عزيمتها في خضم أعباء العناية بأطفاله الثلاثة. عبر اتصالات قصيرة يتلقى بيدرسن شكوى الزوجة من غيابه الطويل وافتقاد الأبناء له. لكن تلك الأزمة قد تبدو ضرباً من الترف بالنسبة لما يعانيه قروي أفغاني فاقد الحيلة يأمل بعلاج ابنته الصغيرة من آثار حروق شديدة تعرّضت لها. يساعده الجنود في تطبيب ابنته، لكنه يتعرّض لاحقاً للتهديد من قِبَل عناصر طالبان بحجة تعامله مع العدو، فيتوسل الرجل الأفغاني القوات الدنماركية من أجل توفير الحماية له ولعائلته.

يحاول الضابط بيدرسن الدفاع عن وجهة نظره من أنه يتفهم معاناة الرجل الأفغاني، كونه- هو الآخر- أباً لأطفال صغار، فيردّ الرجل: نعم لكن أولادك يعيشون في مكان آمن الآن. في نهاية الأمر يرفض الضابط بقاء عائلة الأفغاني في المعسكر. وفي مشهد لاحق يفجر بقية الأحداث، يعثر الجنود على جثث العائلة الأفغانية وقد قتلت بوحشية من قِبَل طالبان.

هناك، حيث تبدو قدما الطفل الصغير عاريتين، تشيران بيأس إلى القتلة، تسود حالة من الإحساس بالاضطراب بين صفوف الجنود الدنماركيين من أنهم لا يفعلون الصواب في هذا البلد العصي على الفهم، وربما لا يفعلون شيئاً أكثر من التسبّب بموت الآخرين.

السرد: وجهة نظر

سردياً تنتقل أحداث الفيلم بين مكانين: الدنمارك (العائلة ثَمّ المحاكمة) وأفغانستان(وتيرة الحرب الدائرة) وكأنه يجاور بين عالمين، يبدو فيهما الضابط بيدرسن أباً مأزوماً في الحالتين، بين عائلته وجنده. وما لا يحسب لصالح الفيلم أنه جعلنا على مدى (115 دقيقة) نتابع سرد الأحداث بعين واحدة، يمكن لها أن تسهم في التلاعب بأحاسيسنا، ذلك أننا لا نرى طوال أحداث الفيلم التي تخللتها ثلاثة مشاهد قتالية، الجانب الأفغاني،رغم سماعنا أصوات نيرانه المصوبة نحو الجنود الدنماركيين. عدو مجهول نستشعر خطره من دون أن نتعرّف إلى وجهة نظره في هذه الحرب. ليس ثمّة مواجهة مباشرة، لكن هناك وعلى نحو مؤذٍ خطر العبوات الناسفة التي توقع أشد الخسائر في صفوف الدنماركيين بوصفها أثر (الأفغاني) المُغيّب.

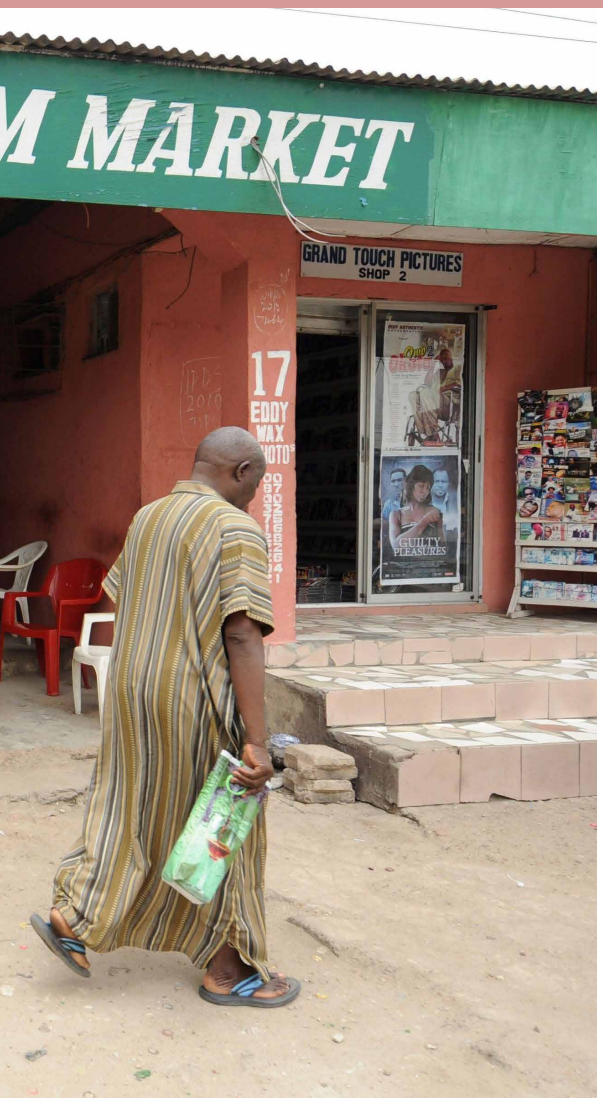
في مشهد الاقتتال العنيف الذي ينتهي بقصف القرية الأفغانية،لا يعرض المخرج ما جرى فعلياً في القرية، فكل ما نشاهده على الشاشة هو حالة الاشتباك والقنائف التي تطال الجنود عشية اكتشافهم مقتل عائلة الرجل الأفغاني الذي خذلوه. لكن المخرج في المقابل لم يلجأ إلى تنبيه الحواس أو إشباع شغفها المفرط بالمؤثرات الخاصّة في مشاهد(حركة، انفجارات مهولة، عنف مفرط)، وإنما اكتفى بتحريك كاميرا قريبة تتابع أفعال الشخصية وترصدها عبر لقطات منورة لمعاينة انهياراتها الجسدية والنفسية.

بعد مشاهد طويلة لمحاكمة بيدرسن (النصف الثاني من الفيلم) تتم تبرئته بشهادة يُدلي بها أحد زملائه. فلا أحد بوسعه التشكيك أن مهمة القائد العسكري -مهما كانت رتبته- هي أن يعود بجنوده سالمين إلى أوطانهم، مهما كلّف الأمر. يقول أحد شهود القضية، مخاطباً المحكمة: مهما اجتهدتم، لا يمكن لكم أن تتخيلوا ما يحصل هناك؟

في نهاية الفيلم يضعنا المخرج أمام مشهد ربما يحتمل أكثر من تأويل، حيث يلتفت بيدرسن إلى قدمي ابنه الناعمتين وهو يغط في نومه، يحاول تغطيتهما بحركة بطيئة كأنها تستدعي صورة طفل أفغاني بريء قتل في الحرب. وربما يلمّح الفعل إلى رغبة خفية في التستر على فعلٍ شنيع قد ارتكب، وليس مستبعداً أن تكون تلك محاولة لطي صفحة الماضي الأليم.

عالمنا في صورة

أي فيلم جديد عن الحرب (أية حرب كانت) يستدعي في بناء أحداثه ومعالجته ولغته السينمائية أفلاماً سابقة، فتبدو المحاولات السينمائية التي تنشغل بالجزئيات مناورة صغيرة أمام مغامرة الذهاب إلى مواجهة الأسئلة الكبرى المؤرقة التي تلخص محنة الإنسان في الحرب. يوماً ما فعلها المخرج «ترنس مالك» في تحفته السينمائية (خيط أحمر رفيع 1998) والتي لم يسبق لمخرج معاصر أن تناول الحرب بذات العمق والبراعة الفنّيّة. ربما لأن «مالك» أراد قول كل شيء عن الحرب بوصفها تجربة خراب شامل وشر كبير معد. فيما اكتفى ليندهوم بالقول إن من عادوا بأجساد سليمة، يخفون في داخلهم أرواحاً معطوبة. في الحرب ليس ثمة رابح أبداً.



نوليوود

سلاح نيجيريا في إفريقيا..

عبدالله بن محمد

بشكل لافت برزت في السنوات الأخيرة النجاحات التي حقّقتها صناعة السينما المتطوّرة في نيجيريا، التي تُعرَف باسم نوليوود Nollywood، كظاهرة ثقافية توسّعت وانتشرت في معظم أنحاء القارة، ومؤشر على النفوذ الثّقافي المتزايد لهذا البلد في مختلف أرجاء إفريقيا سواء كان ذلك عبر الموسيقى، أو الكوميديا، أو صناعة السينما، أو حتى اللّغة والأزياء.

وفي السنتين الماضيتين تفوّقت نيجيريا، الدولة الإفريقية الأكبر من حيث عدد السكان، على منافستها جنوب إفريقيا، لتصبح بالتالي أكبر اقتصاد في القارة. ويرجع المحللون الفضل في ذلك، جزئياً، إلى النمو الهائل في صناعة الأفلام السينمائية. وتعكس «نوليوود»، وهو المصطلح الذي يعود إلى سنة 2002 عندما كانت الأفلام النيجيرية في خطواتها الأولى على درب كسب شعبية خارج البلاد، ريادة الدور النيجيري في جميع المجالات، وخاصة الفنّيّة منها، وتصدُّر البلاد الصاعدة في القارة الإفريقية مدفوعة بعوامل اقتصاديّة ونهضة فنّيّة وفكريّة متكاملة.

واكتسبت الأفلام النيجيرية شعبية كبيرة في عدد من الدول الإفريقية على غِرار تنزانيا والكنغو وزامبيا ودول إفريقيا جنوب الصحراء، وأثرّت ثقافياً في الكثير من الشعوب الإفريقية المجاورة. في تنزانيا على سبيل المثال، يتقن الكثيرون اللهجة النيجيرية نتيجة التأثيرات الثّقافيّة لأعمال نوليوود. كما نجح النيجيريون من خلال صناعتهم السينمائية في تصدير هويّتهم وثقافتهم ونمط حياتهم وحتى لغاتهم ولهجاتهم المحلية.

تنتج نوليوود حوالي 2500 فيلم سنوياً، مما يجعلها ثاني أكبر منتج بعد بوليوود في الهند، وأصبحت أعمالها تنافس الأفلام الأميركية والهندية والصينية على شاشات التليفزيون في كل مكان، سواء في المقاهي أو صالونات الحلاقة أو قاعات الانتظار بالمطارات أو المنازل. وتشغّل الصناعة السينمائية في نيجيريا حوالي مليون موظف- ويحتل هذا القطاع المرتبة الثانية بعد الزراعة- ويساهم سنوياً بحوالي 600 مليون دولار في الاقتصاد الوطني، وفقاً للجنة التجارة الدولية في تقريرها الصادر سنة 2014. وفي سنة 2002، أنتجت نوليوود 400 فيلم وساهمت بمبلغ 45 مليون دولار.

وتحظى نوليوود بصدى واسع في معظم أنحاء إفريقيا عبر قصصها التي تجمع بين تاريخ القارة ما قبل الاستعمار وحاضرها المنهك بين الحياة القروية والحداثة الحضرية. وتعرض الأفلام، ضمن مواضيع عديدة، التوترات بين أنماط الأسرة



النواتية والأسرة الممتدة، وبين عوامل الجذب للحياة الحضرية وعوامل الدفع للحياة الريفية، والصراعات بين المسيحية والمعتقدات التقليدية المتوارثة. وبالنسبة لعدد كبير من الأفارقة الذين عاشوا لفترة طويلة تحت نير المستعمر وتأثيراته الثّقافيّة، تُعدّ أعمال نوليوود فرصة لإعادة رسم ملامح الحياة الإفريقية الأصلية ونشرها في كل مكان عاكسة بذلك نمط عيش الأفارقة، بما فيها من معاناة يومية ومواضيع حياتية مثل السحر والطقوس، والخلافات بين الأم وزوجة الابن.. وهي باختصار تنقل جزءاً كبيراً من الواقع بطريقة أو بأخرى.

وبالعودة إلى سنة 2002، كانت الأفلام تُعرَف اختصاراً باسم «أشرطة الفيديو المحلية النيجيرية». انتشرت في البداية من خلال أشرطة الفيديو التقليدية المتداولة في البلدان الإفريقية، قبل أن تتحوّل إنتاجات نوليوود إلى أعمال متاحة في معظم القنوات الفضائية وتليفزيونات الكابل، فضلاً عن خدمات التدفق العالي على شبكة الإنترنت. في سنة 2012، واستجابة لتزايد شعبيتها في البلدان الإفريقية الناطقة بالفرنسية، شرعت قناة فضائية خاصة تسمى «نوليوود» في تقديم أفلام مدبلجة بالفرنسية على مدار الساعة. وتُنتَج معظم أفلام نوليوود باللّغة الإنجليزية، مع بعض الإنتاجات الأخرى بلغات ولهجات محليّة منتشرة على نطاق واسع في هذا البلد.

وقبل ظهور نوليوود، كانت الأفلام النيجيرية الناطقة بالفرنسية المنتشرة في إفريقيا- والمدعومة مالياً من قبل الحكومة الفرنسية- تهيمن على صناعة الأفلام في القارة. ولكنها لم تكن تحظى بإقبال كبير لأنها كانت- وفق عديد النقاد وحتى المشاهدين في إفريقيا- تتجاهل القضايا الرئيسية وتجامل الحكام ولا تتوجّه بالنقد ومساءلة المسؤولين في الخارج والداخل عن تردّي أوضاع القارة بسبب التفقير والعنصرية والاستعمار، لذلك سجلت معدلات إقبال ضعيفة ضمن المشاهدين في إفريقيا، ولم تترك أي بصمة ثقافيّة تذكر.

وتُعدّ لاغوس الموطن الأصلي لنوليوود قبل أن يمتد الإنتاج السينمائي إلى مدن أخرى، وخاصة مدينة أسابا، عاصمة ولايات جنوب شرق نيجيريا. وتتلقّى الأفلام النوليوودية، التمويلات من المستثمرين المحليين ومن القطاع الخاص بدافع جني أرباح كبيرة. وبعد الانتهاء من تصويرها، توزّع الأفلام في كل البلدان الإفريقية، وهي تصدر في الأصل بالإنجليزية، وتترجم إلى الفرنسية وإلى اللّغات الإفريقية الشائعة، وأحياناً تتم إعادة اقتباسها، أو إعادة طباعتها بعد قرصنتها وتسويقها للجماهير المحليّة. ويلقى العديد من الأفلام إقبالاً كبيراً بسبب العلاقة التضامنية مع نيجيريا. وتعمل نوليوود اليوم على تسويق ثقافة جديدة في المجتمعات الإفريقية؛ وبسبب ذلك برزت ظاهرة النساء اللواتي يقلّدن الأزياء والمكياج وتسريحات الشعر للممثلات النيجيريات. كما يتنمّر الموسيقيون في بلدان إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى من تزايد شعبية الموسيقى النيجيرية الوافدة عليهم مقابل ركود للانتاجات المحليّة.

عرفت الأفلام النيجيرية شعبية ونجاحاً كبيرين بفضل قدرة هذا البلد الصاعد على التوفيق بين الحداثة والمحافظة على الموروث القديم. كما شكّلت نوليوود نموذجاً يُحتذى به لإنتاج الأفلام في دول إفريقية أخرى؛ في كيتوي بزامبيا، على سبيل المثال، أنتج السينمائيون المحليّون مؤخراً أحدث فيلم على النمط النوليوودي: ميلودراما أسرية استغرق تصويرها أكثر من 10 أيام، في منزل خاص، وبميزانية 7 آلاف دولار. وبعد تحويله على أقراص دي في دي، بدأ تسويق الفيلم في زامبيا والدول المجاورة.



هل عرفت السينما المصرية مفهوم الـ Cult ؟

أمجد جمال

الـCult هو أحد المفاهيم الفَنّية التي عرفتها السينما الأميركية منذ عقود، وتجدر الإشارة إلى أنه ليس نوع (Genre) مُعيّن لتصنيف الأفلام مثل الكوميديا أو الحركة أو الرومانسية بينما هو حالة مميّزة يشترك فيها العمل الفَنّي مع الجمهور أياً كان التصنيف الفَنّي لهذا العمل. وتلك الحالة لها عديد من السمات التي إذا انطبقت كلها أو بعضها على فيلم مُعيّن نستطيع حينها أن نصفه بأنه فيلم (Cult).

في البدء يجب التوقُّف أمام الترجمة الحرفية لكلمة (Cult)، والتي تعني «طائفة» من الناس تربطها صفة مشتركة. وبإسقاط المفهوم على السينما فهو سيعني الأفلام التي تحظى بمكانة خاصة عند مجموعة مُعيّنة من الجمهور بالرغم من أنها لم تتمتع بالتقدير الجماهيري العام أو الاحتفاء النقدي بصورة كافية لاعتبارها من الروائع وقت صدورها، ولكنها اكتسبت مع مرور الوقت جماهيرية متصاعدة بين قطاعات مُعيّنة وفي أحيان تكون قد اكتسبت مديح وإعادة اكتشاف من النقّاد أنفسهم باعتبارها لم تأخذ حقّها أو تمّ فهمها بشكل خاطئ أو لم يسلّط عليها الضوء بشكل كافٍ، أو حتى تم منعها لما تحتويه من عنف مفرط أو جرأة جنسية، أو مواضيع شائكة.

وفي أحيانٍ لا يجد أنصار تلك الأعمال سبباً فَنّياً واضحاً للاحتفاء بها، فيحبونها لأسباب لا عقلانية بها نوع من الشعور بالذّنب أو ما يُعرف اصطلاحاً بالـ Guilty Pleasure. لأن هذه الأفلام، وكما يصفها محرّر موقع «كرايتيريون» السينمائي: «تتأرجح فوق الخيط الرقيق الذي يصل الفَنّ الراقي بالفَنّ الهابط». بينما كثيراً ما يعي أنصار تلك الأفلام الأسباب الفَنّية الموضوعية التي تجعلهم يحبونها بالرغم من ظلمها وتجاهلها بواسطة التيار العام، الوضع الذي تشبهه «جوي كوينان» محرّرة الجارديان كما يلي: «أفلام الـ Cult هي المعادل في الثّقافة الجماهيرية لأطول مبنى في ولاية كنساس، ربما لا يعلم جميع سكان العالم بوجود مبنى شاهق الارتفاع في هذه الولاية، ولكن سكانها يعرفون».

وما ساعد على تكوّن هذه الحالة بين جمهور السينما الأميركي هو وجود مجتمعات سينمائية في الأساس، تشكّلت على خلفية السينما كمادة تُدرّس في المدارس، ما يفتح الباب أمام تنظيم نوادي السينما والتواصل الحي بين مهووسي الأفلام. بينما في الواقع المصري والعربي ظلّ التواصل مُنعدماً إلى أن جاءت مؤخراً المواقع الإلكترونية بواقعها الافتراضي لتكون وسيلة هذا التواصل.

ولا شك بأن فيلم «أرض الخوف - 1999» للمخرج داوود عبد السيد هو أحد أكثر الأفلام التي تنطبق عليها حالة الطائفة cult، فهو من ناحية لم يأخذ حقّه من المشاهدة والاهتمام الجماهيري في وقت عرضه نظراً لتزامن هذا التوقيت مع سطوع موجة السينما الشبابية الكوميدية التي اكتسحت الساحة المصرية بأفكارها البسيطة التي تميل للسطحية، وميولها العائلية المحافظة، ما جعل المناخ غير ملائم بالنسبة لفيلم يتناول المعضلة الوجودية للإنسان بجرأة «أرض الخوف»، وبرمزيته الشائكة وتعرضه لقصة الخلق والخطيئة الأولى ونشأة الأديان. لكنه مع الوقت استطاع تجميع فئات من المحبين حوله، وظهر على الشبكة الإلكترونية عديد من التدوينات النقدية التي تمدحه وتتناوله من أكثر الزوايا جرأة.

يشترك «أرض الخوف» مع فيلم «المشبوه - 1981» للمخرج سمير سيف، الذي يُعدّ أيضاً فيلم طائفة، حيث عانى الفيلمان من التجاهل والتهميش لفترات من العرض على تليفزيون الدولة الرسمي، منصة العرض الأولى في العقود الماضية، الأول نظراً لجرأته الفلسفية، أما الثاني فنظراً لتقديمه نموذجاً سلبياً لرجل الشرطة المصري الذي ينخرط في عمليات تعذيب وتصفية حسابات مع مجرم تائب. يُمثّل «المشبوه» حالة خاصة أخرى بكونه قد شهد أول الأدوار الجادة لنجم السينما المصرية الألمع «عادل إمام» بعد سلسلة من الأدوار الهزلية والأفلام الخفيفة، وقد صنعت حالة الندرة والخصوصية تلك هالة مميّزة حول الفيلم جعلته من أكثر الأفلام شعبية تحت الأرض عن طريق نوادي شرائط الفيديو أو تبادل نسخته المسجلة من إحدى القنوات الفضائية السعودية عبر الأقراص الصلبة والمرنة في بداية عصر الحاسب الآلي.

وإن كنا نتحدّث عن الشعبية عبر الوسائط الإلكترونية فلا يمكن تجاهل فيلم صدر ببداية الألفية بعنوان «رجال لا تعرف المستحيل»، صنعه مجموعة من الشباب الهواة بميزانية ضئيلة وأدوات بدائية لكن قُدّر له الانتشار بين فئة المراهقين والشباب في فترة وجيزة وبأساليب توزيع غير شرعية، ما أدّى بجهاز الأمن القومي المصري لاستجواب صُنّاعه وتحذيرهم من تكرار التجربة إلّا عبر القنوات الشرعية، وقد أصبح صُنّاعه الآن نجوماً لامعة على الساحة الكوميدية المصرية وصنعوا بعض التجارب الناجحة مثل فيلم «سمير وشهير وبهير».

وعلى نفس المنهج ما بعد الحداثي من الكوميديا قدّم المخرج أحمد مكي فيلماً بعنوان «الحاسة السابعة - 2005»، ولم يلقَ أي نجاح وقت صدوره، لكن الفيلم بمرور الوقت وبعد أن استطاع الجمهور تدريجياً التآلف واستيعاب هذا النوع من الكوميديا من مكي عن طريق تجاربه التالية، أصبح للفيلم كثير من المعجبين الذين اجتمعوا على أنه فيلم راقٍ فَنّياً وقد ظُلِمَ وقت عرضه.

والرقي الفَنّي ليس وحده ما يُعطي صفة الطائفة للأفلام، هناك أفلام شديدة السوء يمكننا وصفها بأنها أفلام طائفة، لَعلّ أبرزها الفيلم الكوميدي «4-2-4» الذي صُنِعَ على طراز أفلام المقاولات الرخيصة في ثمانينيات القرن الماضي، ولكن خفة ظِلّ نجومه وهزليته الاستثنائية ظلّت تستقطب يومياً فئات من المعجبين أغلبهم من جمهور كرة القدم، ولَعلّ جميعهم يدرك مدى سوء المستوى الفَنّي لهذا الفيلم، ولكنها المُتعة المُذنبة.

فيلم «شمس الزناتي - 1991» للمخرج سمير سيف ينتمي أيضاً للنوع السابق من أفلام الطائفة، فبرغم كونه تمصيراً متواضع الفَنّية لملحمة أكيرا كوروساوا «الساموراي السبعة - 1954»، إلّا أن قطاعاً خاصاً من الجمهور يكن إخلاصاً شديداً لهذا الفيلم ويحفظ قفشاته الخرقاء عن ظهر قلب، بل إن شخصيات الفيلم بأسمائها الغريبة وصفاتها القتالية المميّزة صنعت ما يشبه الظاهرة في الثّقافة الجماهيرية المصرية أشبه بظواهر أفلام الكوميكس بأميركا، لا داعي للحديث عن موسيقى هاني شنودة المستلهمة من موسيقات أفلام الغرب الأميركي والتي كلّلت هذه الحالة.

«البداية» و«فوزية البورجوازية» فيلمان كتبهما «لينين الرملي» في ثمانينيات القرن الماضي، أي في عصر الاستقرار والركود السياسي، لكنهما لم ينالا اهتماماً مثل الذي نالاه بعد الحِراك السياسي الذي حدث في يناير 2011، نظراً لموضوع الفيلمين بنزعته السياسية الساخرة وامتلائهما بالتعبيرات والمصطلحات السياسية الغريبة على المواطن العادي، ما تناغم مع حالة الزخم والاستقطاب التي عاشها المصريون في ذلك الوقت.

ولَعلّ فيلمي «الإنسان يعيش مرة واحدة - 1981» للمخرج سيمون صالح، و«آيس كريم في جليم - 1992» للمخرج خيري بشارة، نموذجان ساطعان على مفهوم فيلم الطائفة في السينما المصرية. فالأول يحظى بأبرز عملية إعادة اكتشاف عبر الأجيال الجديدة من الشريحة المثقّفة التي صُدمت بوجودية هذا الفيلم المُتجاهلة وبرومانسيته الفريدة، وهذا يظهر على مواقع التواصل الاجتماعي. بينما الفيلم الثاني أصبح يُنظَر إليه من النقاد بصورة مُختلفة عن وقت صدوره، فلم يعد ذلك الفيلم التجاري لبطله نجم البوب الأنجح الذي يغني للآيس كريم، بل أصبحنا نقرأ مقالات نقدية تعطي الفيلم المكانة والأهمّية التي كان يستحقّها سواء على الصعيد الفَنّي أو الاجتماعي؛ كونه من أول الأفلام التي بشّرت بظهور جيل جديد من النوق والقيم والأحلام، وحتى الفَنّ والموسيقى.

ستار كاووش:

في عام 1999 حَطّ الفَنّان العراقي ستار كاووش رحاله بهولندا قادماً من بغداد. جاء حاملاً مشعل التعبيرية، وسرعان ما راح يصيغ أسلوبه الخاص، فبعد أن تتلّمذ على يد أستاذه القدير الفَنّان الرائد فائق حسن، خرج عن طاعة الكلاسيكية، ولم يقلّد أستاذه في شيء. عاش في بلد فان كوخ ورمبرانت دون أن يكون ظلاً لهما. جرأته الفَنّيّة جعلته يتجاوز ما ظَلّ البعض أسيراً له، كما جعلته ثورته الداخلية وملاحظاته المرهفة يكسر التقاليد الفَنّيّة المكرّسة، لينطلق إلى فضاء يحمل بصماته. ولَعلّ ما يميّز لوحاته، وهو الآتي من بلد المآسي التراجيدية والحروب، هو ابتهاج اللوحة، بألوان ساحرة وخطوط عذبة ومهارة حاذقة واحتفاء بالحياة.

غاليري لمياتوس في دبي احتضن مؤخراً 46 لوحة من لوحات ستار كاووش، واستمرّ المعرض شهراً كاملاً حتى نهاية شهر مارس/آذار الماضي، تحت عنوان «أناشيد شهرزاد».





سـيرة

ولد في 1963 في مدينة بغداد، العراق. درس في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد بين 1984 إلى 1990، وحصل على دبلوم الفنون البصرية. أقام أربعة معارض فردية. فكثير من أعماله وجدت طريقها إلى معارض العالم. وصدرت عنه كتب، منها: «نساء فيروز مقدّمة شارلوت هيغنز، 2015 باللّغتين الهولندية والإنجليزية، و«سيرة مدينة» لخالد مطلق 2014. و«سر رسام» مقدّمة «ميشيل فان» باللّغتين الهولندية والإنجليزية، و«أصابع كاووش»، لموفق السواد 2006 في هولندا، و«أطياف ستار كاووش» لعدنا حسن أحمد 2005.

حوار: شاكر نوري

يحمل عنوان معرضك الجديد «أناشيد شهرزاد» نفساً أسطورياً؟

- تمتزج الأساطير وتتداخل في لوحاتي. ومن الطبيعي أن يؤثّر الواقع العراقي المحلّي على عملي، حتى أنني رسمت طاقية أبي، وهي جزء من موروث الأزياء الذي اعتدت على رؤيته في البيت. ولابدّ من ذكر ألف ليلة وليلة وشهرزاد، وتأثيراتها علي، لكنني أقدّمها بطريقة أخرى من خلال التركواز، مزجت معها لون القباب، وفي هولندا لدينا اللونان الأخضر والأزرق، وعندما نمزجهما يتحوّلان إلى لون التركواز لأن القنوات المائية تنتشر في كل مكان، وهولندا عبارة عن حديقة كبيرة.

تميّزت أعمالك السابقة بالتعبيرية، لكنك خرجت من إطارها أليس كذلك؟

- نعم هنا صحيح. لوحاتي الآن مزيج بين الشرق في بغداد والآرت أيكو والآرت نوفو في أوروبا. المعماري البرتغالي غاودي الذي بنى برشلونة، ويوغنت ستيل في الفنّ الحديث، أثّرا في لوحاتي. وهو ما أطلق عليه الواقعية السحرية. هناك 900 متحف في هولندا، والعراق أكبر من هولندا 12 مرّة لا يوجد فيه سوى 3 متاحف، وذلك يعني أنني بحاجة إلى 18 عاماً لكي أزور هذه المتاحف.

ترسم لوحة واحدة على تنويعات متنوّعة.. كيف تبلور لديك هذا التوجّه؟

- أعتقد بالنسبة لعملي الفنّي، هناك عوامل عديدة ساعدتني في صياغة أسلوبي وتقنيتي. عندما كنت صغيراً كانت رسمة البنت الموجودة على ورق اللعب، تسحرني، بينما تمرّ على الآخرين مرور الكرام. وظلّت خطوطها راسخة في ذهنه إلى أن ظهرت مثل رمز متألّق ونموذج فنّي. والمرأة التي أحبّها هي في ورق اللعب، قريبة إلى الخطوط الرمزية وتأثيراتها البعيدة. التأثير الثاني هو الصحافة العربية التي عملت فيها في مجال الغرافيك والموتيفات الصحافية التي أثّرت على شغلي ووظفتها بشكل إيجابي بالخطوط السوداء كأنها شبكة عنكبوت. ثم تأتي الأيقونات الروسية التي رأيتها في مدينة كييف، وكنائسها التي أعطتني تقنياتها العالية وتألق ألوانها. كنت أنظر إليها وأتاملها ساعات طويلة. وهناك الأيقونات الحديثة والمعاصرة لروبلوف أو غيره، وهي غير موجودة في ثقافتنا لكنني اطلعت عليها أثناء سفري إلى خارج بلدي.

كيف دخلت إلى السوق الفَنّيّة الهولندية؟

- لدي إحساس بأنني شجرة؛ جنوري في بغداد، وأغصاني الخضراء في أوروبا، أعيش التفاصيل بحنافيرها. وهناك من يقتني لوحاتي، لأنه يحبها، لا أدري هل هو الحظ أو الاجتهاد أو الموهبة الذي أوصلني إلى هذه المرحلة. العمل الفَنّي ليس للمتاحف فقط، بل هو للحياة. هناك منافسة في الفَنّ لأنني أعيش في بلد كهولندا يعيش فيه مليون رسام، لا ننسى بأنه بلد فان كوخ ورامبرانت. والمجيء إلى هنا يشبه شخصاً ينهب إلى البرازيل من أجل أن يلعب كرة القدم. أقمت أول معرض شخصي في هولندا عام 2000 واستلفت إطارات لوحاتي من مؤسسة هولندية، ولم أبع أي لوحة في حينها. وفي تلك الأثناء، جاء صحافي شاب، ودخل إلى معرضي، بسبب المطر ربما، وأخبرني أنه يعمل في صحيفة صغيرة، وسيكتب مقالاً صغيراً، وبالفعل نشر مقالة صغيرة في زاوية صحيفته، فجاءتني العروض من الغاليريهات، حيث طلب أحدهم لوحتين لأشارك بهما مع خمسة فنانين. وبعدها طلب مني خمس لوحات لعرضها، ثم عمل لي معرضاً شخصياً خاصاً بي. وهكذا جاءتني الفرصة ودخلت السوق الهولندي.

بمن تأثرت، من الرسامين العراقيين أو العرب أو العالميين؟

- التأثّر شيء طبيعي. الفَنّان المحترف يؤثّر في الآخرين. لا يمكن أن لا تُعجب برؤية امراة جميلة، ولكن هنا التأثير يكون بطريقة الفَنّان الخاصة. والفَنّان الفطري وحده لا يتأثّر بالآخرين، لا بد من تمثّل تجارب الآخرين، وبعض الرسامين المفضلين المبدعين القريبين إلى روحي. بيكاسو قريب من غوستاف كليمت ومارك شاغال قريب من المعمار أنطونيو غاودي، هؤلاء أثّروا في أعمالي. إنها جزء من أعمال الفسيفساء والموزاييك.. وأعمالي تتضمن هذه. يعني هناك عوامل مشتركة بين الآباء الروحيين. يمكنني أن أذكر الفَنّان العراقي جواد سليم وفائق حسن الذي كان أستاذي في أكاديمية الفنون، وهو فنان واقعي أعطانا الأسس لفَنّ الرسم والفَنّان فيصل لعيبي، وكذلك الفَنّان العربي نذير نبعة.. وفاتح المدرس... وكثير من الفَنّانين الذين يعجبني تفرّدهم.

لا يوجد مزاح مع الغرب في مجال الفَنّ، وخاصة عندما يتعلّق الأمر باقتناء اللوحات، أي الجانب التجاري. ربما يوجد مرّة، ولكن ليس على مدى عشرين أو ثلاثين سنة



ما تقييمك لراهن الفَنّ التشكيلي في العراق؟

- إنني معجب بأعمال الجيل الشاب، أرفع لهم القبعة كما يُقال، وقد أثّرت عليهم أجواء الحرب، لكنها متفائلة، وتقنياتهم عالية، ومؤثّرة وهم مجتهدون. والفَنّانون العراقيون انفتحوا على تجارب جديدة، من خلال انتشارهم في بلدان العالم: من أستراليا وأميركا وهولندا ولندن وموسكو.

لكن مع الأسف، فالفَنّ لا يُشكّل أية أولويات في نظر السياسي العراقي. قبل عام 2003 كان وزير الثّقافة يقوم بافتتاح المعارض، ومنها معارضي أما الآن فالمسألة مختلفة. عندنا في العراق لا يوجد أي اعتناء بالجداريات، على سبيل المثال، جدارية جواد سليم مُهملة، ومتضرّرة. يتمنى المسؤولون في العراق أن تزول هذه الجداريات من الوجود. تخيّل أن تمثال السعدون تمت سرقته في 2003 وباعوا نحاسه بالكيلوغرامات.

البعض منهم ممن انخرطوا في عالم البورتريهات التجارية ضيّعوا موهبتهم الواعدة، ما هو رأيك في هذا الحُكم؟

- بصراحة ليس الطريق مُعبّداً بالزهور بالنسبة لجميع الفَنّانين، هناك محاولات فَنّيّة توقفت في منتصف الطريق. ومهما اختلفت النائقة الفَنّيّة، فإن الموهبة الكبيرة لا تنطفئ في نظري. ضياع بعض الفَنّانين العراقيين في الرسم التجاري هنا وهناك في أنحاء العالم حالة مؤسفة، لكنها تستجيب لضرورات المعيشة الصعبة.

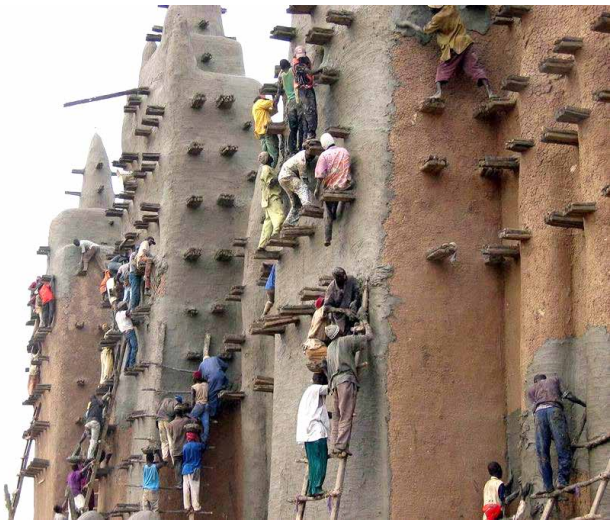
هل هناك فنّانون عراقيون في هولندا تمكّنوا من الوصول إلى الغاليريهات العالمية؟

- يوجد في هولندا نحو 80 فناناً عراقياً. بالنسبة لي أرى بأن الفَنّانة عفيفة لعيبي تمكّنت من شَقّ طريقها إلى الغاليريهات الهولندية. لا أستطيع أن أذكر أسماء أخرى. البعض خرج إلى أوروبا وفي أذهانهم أنهم سيغزون متاحف العالم، ولكنهم ظلّوا على الهامش. النوايا وحدها لا تكفي. لا يوجد مزاح مع الغرب في مجال الفَنّ وخاصة عندما يتعلّق الأمر باقتناء اللوحات، أي الجانب التجاري. ربما يمزح مرة، ولكن ليس على مدى عشرين أو ثلاثين سنة.

أعمالك فسيفسائية وموزاييكية.. هل فكرت بإنجاز جدارية؟

- أفكّر دائماً بعمل جداريات من الموزاييك والفسيفساء حتى عندما كنت في بغداد. لدي سكيتشات عن ذلك لكنني أنتظر الفرصة المواتية. لابدّ لأي بلد أن ينجز جدارية كل خمسين سنة، جواد سليم وفائق حسن فعلا ذلك. ونحن بحاجة إلى عمل جدارية جديدة. هناك أعظم ثلاثة فنّانين مكسيكيين في مجال الجداريات وهم: أورسكو والفارو وريفيرا، زوج الفَنّانة فريدا كالهو، رسموا تاريخ المكسيك من خلال الجداريات. والبورتريهات التي أرسمها تتضمّن الفسيفساء والموزاييك.

أعمل حالياً على لوحة ضخمة أطلقت عليها «الأصدقاء» وهي عبارة عن رسم بورتريهات لوجوه مئة صديق، وهم من مختلف المشارب والاتّجاهات والميادين، فيهم الفَنّان والسياسي والأديب والعامل والفلاح. وقد استوحيت ذلك من لوحة «العشاء الأخير» لدافنشي، حيث تزدحم الطاولة بالشخصيات. التخطيطات جاهزة، وتتطلّب عامين من العمل الدؤوب.



ترميم مسجد جينيه

مساجد إفريقية

تحف معمارية من الطين والماء

أحمد أبو زيد

ابتغى المعماريون في العديد من الدول الإفريقية الفقيرة التكيُّف مع البيئة المحلّية ومقدّراتها الطبيعية لكي يشيّدوا مساجد تقوم عمارتها على الطين والماء.

حوائط طينية حاملة، أسقف خشبية، وأرضيات مفروشة بالحصير التقليدي.. حصلت على جوائز دولية في العمارة.

مسجد بوركينا فاسو

ففي بوركينا فاسو، نجد المسجد الكبير المشيّد عام 1890م، والذي يضمّ الأبراج المخروطية والدعائم الخشبية المرفوعة، إضافة إلى السطح الخارجي للمسجد الذي تشرق في واجهته ظِلال ذهبية عند غروب الشمس.

والمسجد الكبير في بوركينا فاسو نو طابع فريد ينسجم مع الطابع العام للعمارة في بوركينا فاسو، وخاصّة عمارة المساجد التي تتشابه في تصميمها ونمط أبراجها ومآذنها والتشكيل الجمالي لحوائطها من الداخل والخارج ومداخلها والأسوار الصغيرة التي تحيط بها. فعند بناء المسجد لم يستخدم المعمار غير عناصر ومواد البناء المحلّية، وهنا المسجد يُعدّ من الأماكن المقدسة في هذه البلاد، حيث يجتمع فيه عدد كبير في الجُمع والمناسبات والأعياد.

مسجد نيونو في مالي

وفي مالي نجد مسجد نيونو الكبير، والذي حصل على جائزة الأغا خان الدولية للعمارة عام 1983م، وذلك لما يتمثّل فيه من جمال فَنّي وروعة في التصميم استطاع المعماريون تحقيقه بعناصر تقليدية بسيطة، تكرّس القيّم التقليدية للعمارة القديمة.

وقد وَرَدَ في قرار لجنة التحكيم: أن هنا المسجد حصل على الجائزة لاحتوائه وتوظيفه للأنماط التقليدية، سواء كانت معقّدة أو بدائية، ويُعدّ هنا الحضور المستمر لمثل هذه الأنماط أحد أهم العناصر التي تمكّن من الحفاظ على الصبغة المعمارية والهويّة الثّقافيّة المتميّزة في عالم تفرض فيه الأنماط المعمارية العالمية التي يطغى عليها طابع الحداثة ومؤثرات الثورة الصناعية على نطاق واسع.

مسجد نيونو تحفة معمارية تعكس التعبيرات والعادات المحلّية، وقد قام بتصميم البناء وتنفيذه أحد كبار البنائين المحلّيين وهو المعماري المالي «مينتا لاسيني»، وتَمّ المسجد بشكله الحالي عام 1979م، وبإمكانيات المجتمع المحلّي في مدينة نيونو المالية.

وتاريخ هنا المسجد يرجع إلى عام 1945، وقد تمّت توسعته عدّة مرّات على يد نفس المعماري «لاسيني»، حيث قام عام 1952م بتوسعته لأول مرّة، ثم أعاد توسعة المبنى الرئيسي، كما أعاد بناء الجزء المركزي بأكمله في الفترة من 1969م إلى 1973م، وأُضيفت اليه بعض الملحقات الجديدة، حتى تحوّل المسجد من مسجد صغير إلى جامع ضخم.



مسجد نيونو بمالي

وفي عام 1979م، قرّرت لجنة الشيوخ بالمدينة توسعة الجامع مرّة أخرى، وعهدت بذلك إلى نفس المعماري، وتضمّن المشروع الجديد للتوسعة إضافة قاعة صلاة مُخصّصة للنساء، حيث شيّدت في الجهة الغربية من السور، وبها فناء داخلي بسيط مماثل للفناء في الجزء الرئيسي من المسجد.

ويتكوّن الجزء الخارجي المهيب من المسجد من أربعة أبراج شاهقة، ويستعمل برج المدخل كمئذنة، أما الأبراج الثلاثة الأخرى القائمة في سور القبلة فهي تمثّل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي في غرب إفريقيا.

وتَمّ تشييد جدران المسجد باستخدام الطوب اللبن الذي يتحمّل الأحمال الكبيرة، والأسقف الخشبية التي تتحمّل الأقواس، وغيرها من التقنيات والمواد والأساليب والعناصر البنائية التي ظلّت مستخدمة في المنطقة لعِدّة قرون.

مسجد جينيه

وفي مالي أيضاً نجد الجامع الكبير في جينيه، وهو أشهر مساجد الدولة والساحل الإفريقي بأسره، ويُعدّ رمزاً للمدينة، وأكبر مبنى من الطوب الطيني في العالم. وقد أُنشئ في القرن الثاني عشر الميلادي وأُعيد بناؤه في مطلع القرن العشرين، ويقوم سكان المدينة بترميمه يدوياً بالوسائل التقليدية كل عام في مهرجان كبير، وتقسم الأدوار على غِرار المعتاد في ثقافة غرب إفريقيا فكل عائلة لها حرفة محدّدة تتوارثها أباً عن جد، كما تتسابق عشائر المدينة الاثنتا عشرة في إتقان عملية الترميم.

ويقوم هنا المسجد الجامع على منصة ناتئة، وترفع أرضيته إلى منسوب أعلى من مستوى الأرض الطبيعية، ويشغل مساحة ذات شكل قريب من المربع أبعادها 50×50 متراً تقريباً؛ ويملك ثلاث مآذن تقع في الجدار القبلي، ويقدّر ارتفاع هذه الأبراج بحوالي عشرة أمتار.

وفي عمارة المسجد تلعب المادة الإنشائية الرئيسية، وهي الطين، دوراً رئيسياً في مهمة تجلي المبنى معمارياً، فالطين هنا، بمثابة البداية والمرجعية معاً لعموم المعالجات التكوينية للمبنى، إذ تُوظّف المادة بغية الوصول لحل ملائم لجميع المعضلات الإنشائية للمبنى.

مسجد ياما في النيجر

وفي النيجر نجد نموذجاً آخر لتلك المساجد التي تقوم عمارتها على الطين، وهو مسجد ياما المشهور بمسجد الجمعة، وقد توّجت هذه التحفة بجائزة الأغا خان الدولية للعمارة عام 1982م.



عمارة المساجد المحلّية في إفريقيا



من المساجد القديمة بإفريقيا



مسجد ياما في النيجر



مسجد بوركينا فاسو

وقد ظهرت النسخة الأولى لهذا المسجد المبني من الطين أول مرّة عام 1962، على شكل صفوف مستطيلة كمكان للصلاة، ومحراب ظاهر كجزء ثانوي، وفي إصلاحات لاحقة تَمّت إضافة قبة مركزية وأربع مآذن في زواياه، كل مئذنة عبارة عن منحوتة متفرّدة بشكلها، مع نطاقات مدرجة ومستدقة يقلّ قطرها تدريجياً كلما اقتربت من قمتها. وتزيّن البناء نوافذ نصف دائرية متموضعة على كامل السور ومآذن دائرية عند الزوايا.

قام بتصميم المسجد وتنفيذه أحد كبار البنائين المحلّيين وهو المعماري النيجيري «فالكه بارمو»، وهو مهندس محلّي وفلاح في المقام الأول. والمسجد بمثابة مركز لحياة القرية، إذ يُعدّ مثالاً حياً لمشروع البناء الكامل والمتكامل.

وتقوم عمارة هذا المسجد على قاعة مستطيلة للصلاة يرتكز سقفها على صفوف من الأعمدة، ومعلمها الظاهر الوحيد هو المحراب. وتَمّ تشييد جدران المسجد باستخدام الطوب اللبن.

كما أُضيفت أربعة أبراج عند أركان المسجد تضمّ أروقة من طابقين، ولكل برج شكل خاص فريد يتألّف من جدران ممتلئة تضيق تدريجياً ويعلوها عنصر تشكيلي أخفّ وزناً، وهذه الأبراج شبيهة بالمآذن المدرجة المنتشرة في هذه المنطقة.

ويتميّز بناء المسجد باستخدامه المبتكر للتقنيات والمواد التقليدية، فقد استعاض المعماري عن السقف التقليدي بنظام من العقود المصنوعة من حزم العصي المثنية والمطمورة في الأعمدة، وتَمّ استخدام نفس الأسلوب في بناء القبة ولكن على نحو أكثر تعقيداً، والجدران والأعمدة مبنية من طوب «ني» مجفف في الشمس، وقد تَمّت إضافة التبن إلى الطين ليحميه من التشقق.

صيانة مستمرة

رغم أن الطين مادة إنشائية رخيصة ومتوافرة ومألوفة في الدول الإفريقية، إلّا أنها عرضه للتآكل وسريعة التأثير بالحرارة والريح والمطر وأشعة الشمس. ولذلك كان من الضروري بعد بناء المساجد إيجاد طرق وأساليب مبتكرة غايتها تحييد سلبيات الظروف المناخية السائدة، وتأثيراتها على المبنى. وهنا تأتي عمليات «الإكساء» السنوية، وإجراءات الصيانة المستمرة لجميع سطوح المبنى، كعامل أساسي في ديمومة هذه المنشآت الفريدة، وحُسن قيامها بوظائفها المختلفة. وتتطلّب أعمال الإكساء هذه استخدام أعمدة خشبية ناتئة مثبتة في حوائط المبنى بأماكن محدّدة، تساعد عمال الإكساء في مهمّتهم الترميمية، وتقوم بوظيفة جمالية تساعد في روعة العمارة الإسلامية الممثلة في هذه المساجد.

حدائق الشرق

من الحمراء إلى تاج محل

باريس- أوراس زيباوي



Scène dans le parc, Marguerite Nakhla, vers 1940 Artwork Courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah

تشكّل بعض المعارض في باريس مناسبة استثنائية للتعرُّف إلى أوجه نادرة في مسيرة الحضارة العربية الإسلامية، وتأتي أهميتها اليوم في زمن بات فيه الإسلام في الإعلام والرأي العام الغربيين مرادفاً للعنف والإجرام ومتناقضاً مع القيم الحضارية والثّقافة بصورة عامة. من هذه المعارض المعرض الكبير المقام حالياً في «معهد العالم العربي» تحت عنوان «حدائق الشرق، من الحمراء إلى تاج محل». إنه دعوة إلى السفر في الأزمنة والأمكنة خلال مرحلة زمنية طويلة تغطّي أكثر من ألف عام وصولاً إلى يومنا هنا. يهدف المعرض إلى التعريف بالحدائق العربية الإسلامية من خلال مجموعة متنوّعة من القطع الفَنّية والتحف النادرة ومنها القطع الخزفية والمعدنية والزجاجية والمنمنمات وقطع السجاد والنسيج، وأيضاً من خلال الصور الفوتوغرافية والوثائق التاريخية للمعالم والحدائق الموزّعة على ثلاث قارات، ومنها الحدائق الأندلسية كحدائق قصر الحمراء وحدائق القصور المغربية والحدائق الفارسية والحدائق المغولية في الهند الإسلامية...

تؤكّد زيارة المعرض أن الحدائق العربية الإسلامية عكست قيماً مادية وروحانية وعلمية، وأنها تجد جذورها في إبداعات ما قبل الإسلام في هذا المجال، ومنها حدائق بابل المعلّقة في بلاد ما بين النهرين وحدائق الأخمينيين في بلاد الفرس...

لقد نشأت الحضارة العربية- الإسلامية في أراض شاسعة طغت فيها الصحراء والباديةً، من هنا أهمية المياه والأنهر والحدائق التي كانت لها مكانة خاصة في نصوصها الأدبية ومخيلتها الجماعية ونتاجها الفَنّي. وبسبب هيمنة الجفاف، ارتبطت فكرة الحديقة بالجنّة السماوية، وفي القرآن الكريم آيات تصف الجنّة الموعودة التي تجري فيها الأنهار وتبعث البهجة في النفوس.

عرفت الحديقة العربية- الإسلامية تحوّلات عديدة عبر الزمن مع تبدُّل أنظمة الحكم وخضوع المسلمين لحكّام متنوّعي الجنسيات والأصول واللّغات، غير أنّ الجامع الأساسي بين الحدائق، سواء كانت عربية أم فارسية أم مغولية أم تركية، هو منطقها الجمالي الواحد وتركيزها على مجاري المياه وعلى جوانبها المساحات الخضراء، وفيها أحواض الزهور والأشجار المثمرة الموزّعة ضمن أشكال هندسية متعاكسة. وترجع أقدم صور الحدائق في الفنون الإسلامية إلى المرحلة الأموية، كما في فسيفساء الجامع الأموي في دمشق. وبصورة عامة، كانت الحدائق جزءاً من قصور الأمراء والسلاطين، ففيها يستريحون ويقيمون حفلاتهم الموسيقية، كما تشهد على ذلك المنمنمات الفارسية التي تطالعنا في المخطوطات الأدبية وفي دواوين الشعراء الكبار كسعدي وحافظ والفردوسي، وهي من روائع الفنون الإسلامية لما تختزله من منطق جمالي متكامل.



Jardin éphémère sur le parvis de l'IMA simulation: Michel Péna

من الإضافات المهمة التي نشاهدها في المعرض الإضاءة على الجوانب العلمية المرتبطة بازدهار الحدائق في العالم العربي والإسلامي. وكما يبيّن محمد الفايز، الباحث المغربي في علم الحدائق العربية- الإسلامية، تختصر هذه الحدائق منظومة علمية متكاملة من حيث أنظمة السقي وجلب المياه من المنابع وكيفية تخزينها وتوزيعها.

ولا تنحصر محتويات المعرض في التحف والوثائق المعروضة داخل قاعات المعهد، بل تذهب أبعد من ذلك لتصل إلى باحته الخارجية المفتوحة على الهواء الطلق، وقد تَمّ فيها تشييد حديقة مؤقّتة على مساحة ألفي متر يتجوّل فيها الزوّار وتفسح المجال أمامهم لاكتشاف المشهد الطبيعي، بأشجاره ونباتاته وأزهاره، وكذلك بتكاوينه الهندسية خصوصاً تلك المتمثّلة في النجمة المضلّعة.

أما بالنسبة إلى ميشال بينا، المهندس الذي صمّم الحديقة، فهو يعتبر أنّ الهدف من تخيّل حديقة شرقية في المعهد ليس من باب الحاجة إلى عرض أشياء متفرّقة وبقايا حدائق قديمة وآفلة، وإنما اقتراح تجربة حقيقية وملموسة، ذلك أنّ الحديقة الشرقية تقدّم، أكثر من أي حديقة أخرى، رؤية للعالم قائمة على الحواس الخمس، مما يسهّل تحسّسها بعمق. ولقد انطلق المصمّم ميشال بينا في إنجازه للحديقة من حكايات الرحّالة الغربيين ووصفهم للطبيعة التي تستقبلهم أثناء ترحالهم عبر الطرقات الجافّة في الشرق، فتبدو



Mausolée d'Akbar à Sikandra Inde, début du XIXe siècle
(Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art (MSS 886

الطبيعة وخضارها وماؤها، حين تمتثل أمام أعينهم، كأنها حلم مجسّد.

ولا تغيب الحديقة هنا عن الفضاء الهندسي الشامل القائم على خطوط وتخطيطات عربية وعلى نباتات متنوّعة وعطور، في تفاعلها مع بعضها البعض، فتصبح بذلك زيارة صالات المعرض كأنها مرحلة أولى تمهيدية قبل وقوف الزائر أمام المشاهد التي تتألف منها الحديقة، وفي خلفيتها آفاق مدينة باريس الجميلة وقلبها التاريخي، حيث يوجد الجامع الكبير وجامعة السوربون وكاتدرائية نوتردام وغيرها من المعالم التاريخية للمدينة.

في هذا السياق، تظهر الحديقة هنا داخل التأليف الهندسي المعاصر للمدينة، كما تبدو الواحة في قلب الصحراء، فهي تروي كيف يُعاد ابتكار الطبيعة على الرغم من وطأة الحجارة وجفاف المكان. وهذا ما يضع المشروع الراهن داخل مشروع مستقبلي أكبر، لأنه يكشف لنا كيف بالإمكان بناء فضاءات طبيعية تبهج العين والنفس لمدن الغد. فضاءات تجمع، بصورة حميمة، بين ثنائية العلم والشعر التي طالما تميّزت بها الحديقة العربية- الإسلامية وعكست روحها العميقة.



أمير تاج السر

ذكرى كتابة

في بداية تعرُّفي إلى سكّة كتابة المقال في الصحف، والذي تختلف الأدوات المستخدمة فيه عن تلك التي تُستخدَم في صياغة العمل الأدبي، كنت أقرأ مقالات كثيرة: سياسية، واجتماعية، وثقافية، أقرؤها جيداً، وأحاول التعرُّف إلى أسرار الكتابة فيها، ربما أعجبتني فيها أفكار، تمنَّيت لو كتبتها، و- أيضاً- لم تعجبني أفكار أخرى.

في تلك الفترة، كانت الإنترنت قد بدأت تنشط قليلاً، وتجتذب إليها العديد من المشتركين. لم يكن ثمة إنترنت لاسلكي، أو «واي فاي»، مثل الآن، مزروع في كل ركن، وشارع، و(كوفي شوب)، وحتى محطّة قطار، و- ربّما- في كوكب آخر بعيد عن الأرض. كان الكمبيوتر أداة مريحة للكتابة، تعفي كثيراً من إرهاق كتابة اليد، والحذف والإضافة بالقلم الرصاص، ثم إعادة الكتابة من جديد، بالنسبة إلى من يكتب. وبالطبع، لم يكن الأمر- أيضاً- سهلاً، حيث كان لابدّ من الإلمام بحروف لوحة المفاتيح وكيفية توظيف الأصابع، للحصول على نصّ مكتوب بسرعة جيّدة. وجاءت الإنترنت السلكية ببهرجتها الزائدة، وبما فيها من بحر متلاطم الأمواج، كان الخوض فيه مغامرة، وهي- أيضاً- تستهلك الكثير من الوقت؛ نظراً إلى المتصفّحات الإلكترونية، وإلى أن متصفّح (ياهو) كان، في البداية، هو المتصفّح المعتمَد، والموثوق فيه، ولعلّه الوحيد اللامع وسط متصفّحات باهتة، مثل (مايكروسوفت) الذي لم يكن يعرف يجيد البحث حتى عن اسمه، وحتى بعد أن تطوَّر، ما زال في بطئه وتسكُّعه، وعدم معرفته بالكثير، ثم ليأتي العملاق (جوجل)، بكل ما فيه من حداثة وعبقرية، ليسيطر على كلّ أمور البحث.

لقد تزامن ذلك الوقت مع ظهور عصابات احتيال، نشطت في الإنترنت الوليد سريعاً، وابتدأت ترسل رسائل إلكترونية، لضحايا مستهدفين، تغريهم بالكثير من المال، والجاه. ولأن الأمر كان جديداً فعلاً، ولأن قلّة قليلة من الناس كانت تعرف معنى الإنترنت، فقد سقط ضحايا كثيرون بالفعل، وضاعت منهم أموال، قد تبدو بسيطة جدّاً في ميزان الأموال التي تضيع، لكنها- في الوقت نفسه- كانت كثيرة جدّاً عند البعض، و- ربّما- كانت حصيلة سنوات من التوفير.

أذكر أنني تلقّيت، في تلك الفترة، رسالة من شخص قال إن اسمه «يوسفو»، وإنه مسؤول عن مشروع كبير في بلاده، ويودّ أن يمنحني ذلك المشروع الضخم، بلا مقابل. فقط، أبلغه بموافقتي، وقبل أن أردّ (والحقيقة أنني تلكأت كثيراً في الردّ، ولم أكن أنوي الردّ أبداً) فاجأني برسالة أخرى، يقول فيها إنه في محنة كبيرة، إذ سيُسحَب منه المشروع ما لم يستلمه مستثمر، وعلى أن أرسل فوراً بضع مئات من الدولارات، هي رسوم تسجيل للمشروع، باسمي، ثم ما عليَّ سوى الجلوس على مائدة مقهى رائع في سويسرا، وانتظار العائد.

كانت تلك الرسالة هي محفّزي لكتابة أوّل مقال لي في الصحافة، في جريدة «الوطن» القطرية، وكان اسمه «يوسفو في محنة».

الآن، تنكّرت هذا المقال، بمناسبة مرور خمسة عشر عاماً على كتابته، التي مهّدت لي الاستمرار في كتابة المقال، بعد ذلك.



صورة المهندسة العراقية «زها حديد» من تصوير «ستيف دويل»
العمل الفني للغلاف من ابتكار «زها حديد»