الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

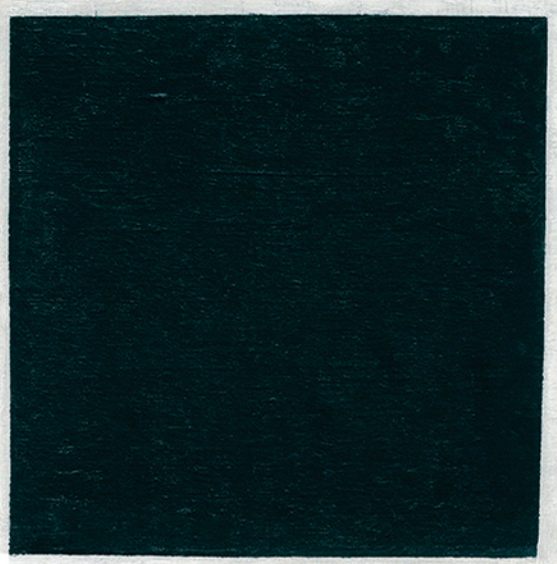
العدد 124 - فبراير 2018

مع العدد كتاب:

ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟

نورمان ج. فينكلستاين

ترجمة: أحمد زراقي



خطوات جورج ويا

مهرجان القرين الثّقافي

إخراج الثقافة من كسادها!

غولدن غلوب

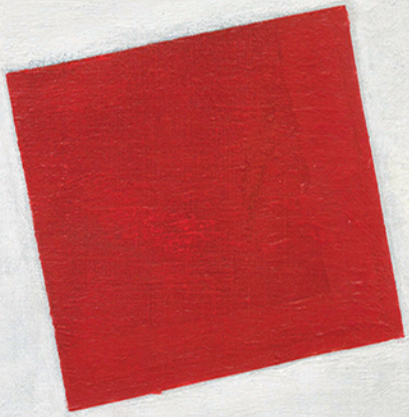
قليل من الفنّ.. كثير من القضايا

بيير بيار

تدوير كاتب!

زواج التركي..

امتحان القهوة المالحة



حوارات:

سليمان توفيق

فارغاس يوسا

غاري أولدمان

الزمن والفراغ..

ثورة الفن الروسي

twitter: @aldoha_magazine

www.aldohamagazine.com

رهانات الاقتصاد المعرفي

تنبع أهمِّيّة الاقتصاد المعرفي من كونه البديل العملي لاقتصاد الندرة المُعتمِد بشكلٍ رئيسي على الموارد الطبيعية. ففي هذا الميدان الرحب، تُشكِّل المعرفةَ بحَدِّ ذاتها قيمة إنتاجية مُتجدِّدة، عبر التَّوليد اللامحدود لتلك القيمة، ومن خلال استناد الاقتصاد المعرفي إلى التطوير والبحث والابتكار وتقانة تكنولوجيا المعلومات الحديثة وتوسيعها، وهي عمليَّات بقدر ما تُوفِّر فائضاً في الإنتاج، فإنها لا تتطلَّب إنفاقاً كبيراً لتبيئتها والانخراط فيها.

ونظراً للدور الذي يلعبه الاقتصاد المعرفي في النهضة الإنسانيّة الحديثة، كان محور فعاليَّات مهرجان القِرين الثّقافي السنوي، الذي انطلق في دولة الكويت الشقيقة (في نسخته الرابعة والعشرين) منتصف الشهر المنصرم (يناير/ كانون الثاني 2018)، وقد جاءت مشاركتنا في فعاليَّات المهرجان الثّقافي، وخاصّة في الندوة الرئيسية لتنال اهتماماً بالغاً من القائمين على أنشطة تلك الفعاليّة، إذ جرى تناول أهمِّيّة التنمية الثّقافيّة والاقتصاد المعرفي الذي يعاني العجز والتعثُّر في العالم العربي مقارنةً ببعض دول العالم النامية، لتتحوَّل فعاليَّات القِرين إلى تظاهرة عربيّة ثقافيّة وفنِّيَّة واقتصاديّة، وتثبت مدى وعي مجتمعاتنا ورغبتها في إيجاد البدائل الاقتصاديّة عبر الاستثمار المعرفي، فشكَّل القِرين عُرساً ثقافيّاً حفل بأطياف الفكر، والثّقافة، وأصحاب العقول المستنيرة من شتَّى أنحاء عالمنا العربي.

وفي هذا الصدد تواجه البلدان العربيّة صعوبات ومعوقات على صعيد تجربتها في الاقتصاد المعرفي؛ ففي مؤشِّر اقتصاديات المعرفة العالمية تحتل البلدان العربيّة مراتب متأخِّرة، وفي أحسن الأحوال متوسِّطة، وذلك نتيجة اعتماد اقتصاداتها بشكلٍ شبه كامل على الموارد الطبيعية الأوّلية، واعتمادها على الاستيراد، وضعف عملية التصنيع، وإهمالها تطوير قطاع تكنولوجيا المعلومات، والاستثمار في الصناعات والخدمات، وضعف اهتمامها بالتكنولوجيا الرَّقميّة والتداولات الإلكترونية المنتجة، وأيضاً عدم تركيزها على جودة التعليم، الذي لا يحظى بكبير تمويل في الميزانيات العربيّة العامّة، فلا يتجاوز متوسط الإنفاق على التعليم - عربياً- نسبة 4 % من الناتج المحلِّي الإجمالي، وهو ما جعل مخرجات التعليم - في الغالب- لا تتناسب ومتطلَّبات السوق، وأدَّى لارتفاع معدَّلات البطالة، وفوق ذلك لا يحظى البحث والابتكار العلمي العربي بأي دعم يُذكر، الأمر الذي جعل غالبية بلدانه مُعرَّضة لاستنزاف العقول، فيما يُعرَفُ بظاهرة هجرة العقول العربيّة، بسبب عدم توفُّر أي حواضن رسميّة وغير رسميّة لهم في بلدانهم.

كشف مهرجان القِرين حجم العوائق والتحدِّيَّات التي تواجه اقتصاد المعرفة العربي، وأهمِّيّة البحث عن آفاق لتطوير الطاقات الشبابيّة العربيّة، كما أبرز محاولات بعض الدول العربيّة التي تسعى إلى النهوض في هذا المجال، ومنها التجربة القَطريّة، حيث بدأ الاهتمام القَطريّ منذ أكثر من عقدين في التنمية الثّقافيّة والتطوُّر المعرفي، فقطر استثمرت جزءاً كبيراً من ميزانيتها في تحسين جودة التعليم، وتوسيع نصابها في مجال تكنولوجيا المعلومات، التي أصبحت اليوم قوام عملية التواصل والضبط في المُؤسَّسات القَطريّة، مما انعكس على تمكين المواطن القَطريّ من النفاذ إلى عالم التكنولوجيا. وغير بعيد عن استثمار قَطر في تكنولوجيا المعلومات، فإنها أصبحت سبَّاقة في مجال الاستثمار في الاتصال والإعلام، وهما أهم مرتكزات اقتصاديّات المعرفة الرئيسية. وأخيراً: نخلص للقول بأن الحالة السياسيّة والأمنيّة والاقتصاديّة العربيّة الراهنة تزيد من مخاطر وتحدِّيَّات تنمية الثّقافة واستثمار المعرفة وترويجها ومنافسة غيرها من الاقتصادات الناشئة في العالم.

رئيس التحرير

رئيس التحرير
فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج
رشا أبوشوشة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص ممغنط في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@moc.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

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

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 124

السنة الحادية عشرة - العدد مئة وأربعة وعشرون
جمادى الآخرة 1439 - فبراير 2018

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	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

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: 007317480080 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 0024918324270 3 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

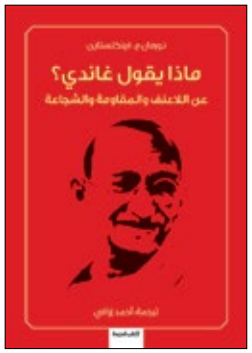
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	5 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما
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:



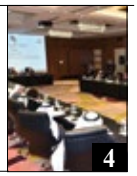
غلاف **المجلة:** كازيمير ماليفيتش (1879-1935) روسيا

مجاناً مع العدد:



غلاف **الكتاب:**
رسم جرافيتي للمهاتما غاندي

تقارير | متابعات |



مهرجان القرين الثقافي
بيان لإخراج الثقافة من كسادها
(مجلة الدوحة)
4



الأمن الغذائي في الدول العربيّة
بين النزاعات وأحلام التكامل الاقتصادي
جمال الموساوي
8



الإرهاب من الداخل
تحدِّيات التواصل العالمي
إدريس الغزواني وعبد اللطيف كداي
12



السُّكر..
الخديعة الكبرى
تحقيق: إيف سسياما – تـ : مروى بن مسعود
22



هينينغ مانكل
الإنسانيّة وسط رمال مُتحرِّكة
إيتيان تاسان – تـ :عزيز الصاميدي
26



جوائز «غولدن غلوب»
قليلٌ من الفَنّ كثيرٌ من القضايا!
أمجد جمال
110



زواج تركي..
امتحان القهوة المالحة!
ناصر أحمد سنَّه
144







أدب | فنون | تاريخ | علوم |

«جورج ويا»بجانب مارادونا.. في مواجهة بورخس (أحمد عبد اللطيف) 40
كيف صنع محمَّد مفتاح مصطلحاته؟ (رشيد سوسان) 52
وصيّة «كافكا» وخيانة «ماكس بْرود» (كلود دافيد- تـ :نبيل موميد) 56
الجوع (سالار عبده - تـ :مريم حيدري) 72
أنتَ، أيُّها المهاجر (ميغل انخل استورياس روزاليس- تـ :إبراهيم درغوثي) 76
أربـع أمنيـات وشاعـر(سعيـد عبيـد) 78
عودة طيف(بشرى نعمان) 80
الزائـر(رجاء عبد الحكيم الفولي) 81
عندما تعرَّفت إلى الفوشيا (السمّاح عبد الله) 82
كاتبٌ ابتكره بيير بيار..لغز تولستويفسكي! (حسن المودن) 85
العاديّ والغريب (أمير تاج السر) 88
من الحلم إلى الرواية..حرفة الكاتب (ريجي ميران - تـ :رضوان كعية) 90
حرارة الفنّ في متاحف سان بطرسبرغ (أحمد لطف الله) 135
مزاج دافنشي (نورة محمد فرج) 138
نبتة القدِّيس سانت جونز (خالد طحطح) 148
ستة أسبَّاب للنجاح أو الفشل في الدِّراسة (جون دورتيي- تـ : فيصل أبو الطُّفَيْل) 155
البصرة.. مدينة النَّحو العربي (عبد العزيز المقالح) 158



102
«الساعات الأسوأ»:
جو رايت و غاري أولدمان في الكواليس
حوار: إيمانويل سباداسنتا - تـ: خديجة حلفاوي

حوارات | نصوص |



44
سليمان توفيق:
تعلَّمت النقد الذاتي في ألمانيا
حوار: زهير سوكاح



48
ماريو فارغاس يوسا:
من أين تأتي الروايات؟!
تـ: عبدالرحيم نورالدين



59
كازوو إيشيغورو
الصَّيْف بعد الحَرب
تـ: د.علاء عبد المنعم إبراهيم



44
ليلى العلمي
المدّ المتقلِّب
تـ: مجدي عبد المجيد خاطر

نظَّم المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب الدورة 24 من مهرجان القرين، التظاهرة الثّقافيّة الأكبر في دولة الكويت التي تُشكِّل مناسبة للقاء مختلف الأطياف الثّقافيّة والفَنّيّة المحليّة والعربيّة والدوليّة. فمنذ انطلاقته سنة 1994، ساهمت دورات المهرجان في تكريس التواصل الثّقافي، بما يؤكّد انتماء الكويت العربي والحضاري وعزمها على إثراء الحياة الفكريّة والثّقافيّة في محيطها الخليجي والعربي، وما يترتب عن ذلك من إعلاء القوة الناعمة الكويتيّة.

ضمن فعاليات مهرجان القرين الثّقافي في دورته الـ 24

بيان يوصي بإخراج الثّقافة العربيّة من كسادها!

(مجلة الدوحة)

فعاليات دورة هذا العام انطلقت بعرضٍ غنائي على مسرح عبدالحسين عبدالرضا، حيث تمَّ الاحتفاء بالشاعر الغنائي ياسين شملان الحساوي في إطار سياسة المجلس الثابتة بتكريم الروَّاد والمبدعين من أبناء الكويت. وعلى مدار ثلاثة أسابيع من يناير الماضي كان للجمهور مواعيد مختلفة شملت عروضاً وأنشطة فنّيّة، والعديد من الورش والمحاضرات الأدبيّة والثّقافيّة، بالإضافة إلى تكريم الفائزين بجوائز الدولة التقديريّة والتشجيعيّة. وكالعادة شهدت هذه الدورة الاحتفاء السنوي بالمنارات الكويتيّة، حيث تم اختيار منارة للشاعر الغنائي فهد بورسلي، وأخرى للفنّان التشكيلي حميد خزعل. وفي الموسيقى، وحرصاً على تجسيد رسالة التلاقح الثّقافي للمهرجان، أحيت الأوركسترا السيمفونية الكازاخستانية حفلاً موسيقياً، بالإضافة إلى عروض تراثية موسيقية من ألمانيا والنمسا والجنوب الأميركي، وأخرى من جنوب إفريقيا، ومن الكويت فرقة الرندي، ومن العراق سيدة المقام العراقي الفَنّانة فريدة، فضلاً عن مجموعة من الفعاليّات والعروض المشهدية قدَّمها المهرجان في السينما والمسرح والفنون التشكيلية، تمَّ تنظيمها بالتعاون مع مؤسَّسات وهيئات أهلية، منها محاضرة نظمتها دار الآثار الإسلامية حول دور الرحالة في الفَنّ الإسلامي بعنوان «مجوهرات الرّحالة القديمة» قدَّمتها د. فيرونيك شيلتز، عضو الأكاديمية الفرنسية للنقوش والكتب، إلى جانب محاضرة عن خمسة آلاف سنة من المنسوجات الهندية، وأخرى عن المجوهرات... وبالإضافة إلى معارض الكتب التي تقام داخل المجمعات التجارية أُقيم في مكتبة الكويت الوطنيّة معرض الكتاب المُستعمَل بالتعاون مع رابطة الأدباء الكويتيين، وفي متحف الكويت الوطني تمَّ تنظيم المخيم الربيعي الأول للآثار بهدف نشر الوعي الأثري.

وضمن برنامج الندوات أُقيمت «ندوة حقوق المُؤلِّف وحماية الإبداع الثّقافي»، وندوة «الاستشراق والأدب العربي»، وندوة «كتاب الشيخ عبد الله السالم»، بينما تمحورت ندوة مهرجان القرين الرئيسية حول اقتصاديات الثّقافة والمعرفة ودور الكويت الثّقافي في تنمية المعرفة، أشرف عليها د. محمد الرميحي، بمشاركة مجموعة من الباحثين العرب والخليجيين.

استثمار في الثقافة

على مدار أربعة أيام خُصِّصت لأعمال الندوة الرئيسية للمهرجان خمس جلسات، تمحورت الأولى حول الثّقافة والاقتصاد في الدول العربيّة بين القطاعين العام والخاص، وأدوات التكامل والاختلاف بينهما، وخُصِّصت الثانية لدور الهيئات الثّقافيّة الرسميّة وشبه الرسميّة والخاصة في نشر الثّقافة، أما الثالثة فتطرَّقت لمجال واقتصاديات الثّقافة الإلكترونية في الدول العربيّة بالمقارنة مع بعض بلدان العالم، فيما تصدَّت الرابعة للإجابة عن السؤال: هل الثّقافة سلعة أم خدمة مساعدة ترفد التنمية؟ بينما الخامسة والأخيرة تمحورت حول دور الكويت الثّقافي والتنويري في النصف الثاني من القرن العشرين حتى العشرية الثانية من القرن الحادي والعشرين. في الورقة الافتتاحية المبرمجة ضمن الجلسة الأولى والمعنونة بـ«الثّقافة والاقتصاد.. التكامل لا الاختلاف»



جانب من أشغال الجلسة الأولى ▲

تطرَّق د. فهد العرابي الحارثي إلى العلاقة التبادلية والتفاعلية بين الثّقافة والاقتصاد انطلاقاً من كون الاقتصاد هو عصب التنمية وعمودها الرئيس، لاسيّما اليوم، حيث من الصعب الحديث عن الثّقافة بعيداً عن مشروع التنمية، وبالتالي بمعزل عن الاقتصاد. وفي مقابل ذلك تؤكّد الورقة بأنه لا يمكن للثّقافة، في مفهوماتها الجديدة، أن تزدهر(...) في ظِلّ وجود اقتصاد ضعيف أو مشلول. ومن الصعب أن نتخيَّل أن الاقتصاد من جهته، أو التنمية بشكلٍ عام، يمكن أن تُدير ظهرها لـ«صناعات» ثقافيّة مُهمَّة، ومُدرَّة للأموال، داعمة للاقتصاد، مُسهمة في خلق وظائف جديدة، وفرص لحلّ مشكلات البطالة، مثل: السياحة بمحتواها الثّقافي المتنوِّع، أو مثل السينما، أو الترفيه، أو مجالات البحوث والتطوير بشكلٍ عام.

وتحت عنوان «بين الثّقافة والاقتصاد نحو علاقة جديدة وتنمية متبادلة»، اقترح د.هيثم الحاج علي، رزمة من الإجراءات التي من شأنها رسم خارطة طريق جديدة لترويج الثّقافة العربيّة، مشيراً إلى كون الدساتير العربيّة، في نصوصها المُتعلِّقة بالثّقافة، على الرغم من تأكيدها على الدعم الكامل إلّا أن المُلاحَظ في الخطاب السائد أن الكفالة والرعاية هما الفكرتان السائدتان، وهو ما يجعل المنتج الثّقافي قاصراً. وعطفاً على ذلك، يُقرّ هيثم الحاج بأن الظروف، التي تَغيَّر كثير منها الآن، تحتم على المعنيين بناء رؤية جديدة للعلاقة بين المؤسَّسات الحكومية، والثّقافة ومنتجيها ومتلقيها؛ تتمثل في وضع «خريطة الحالة الثّقافيّة» استناداً إلى بيانات إحصائية دقيقة تحصر فعلياً ما يوجد من منتجات ثقافيّة في بقاع -مدن وقرى- كلّ دولة، وتستغل فيها كلّ الإمكانات الإحصائية للدولة، بما يمكنها من تحقيق الإحصاء الدقيق لكلّ هذه المُكوِّنات، ووضعها جميعاً قيد الاسترجاع اعتماداً على البقع الجغرافية، بحيث تمكن رؤية كلّ الإمكانات الثّقافيّة في كلّ مكان على حِدة.

تجربة قطر

واُختتمت أعمال الجلسة الأولى بورقة الأستاذ فالح حسين الهاجري، مدير إدارة البحوث والدراسات الثقافيّة بوزارة الثّقافة والرياضة في قطر، فتحت عنوان «الاقتصاد المعرفي والتنمية الثّقافيّة في قطر.. المُقوِّمات والمُنجزات والتحدِّيَات»، تناولت الورقة في شقها النظري مفهوم اقتصاد المعرفة وأهم مرتكزاته ومؤشراته، ثم خصَّص الهاجري لتجربة قطر في تبنِّي اقتصاد المعرفة محاور مبينة لنجاعة هذا الاختيار على ذكر أهم القيم المرجعية للثّقافة القطريّة ممثلة في القيم العربيّة والإسلاميّة والإنسانيّة. وفي الشقّ العملي تطرَّقت الورقة إلى رهانات قطر على المعرفة كرافد للنهضة الاقتصادية إلى جانب المقوِّمات الطبيعية المتمثلة في مداخيل النفط والغاز، وتوقفت الورقة عند المحطات الرئيسية في مسار تبنِّي دولة قطر التوجُّه نحو الاقتصاد المعرفي منذ ثمانينيات القرن الماضي، وصولاً إلى ترسيخ هذا التوجُّه ضمن الرؤية الاستراتيجية للعام 2030، التي تقوم، من خلال الموارد والموازنات المرصودة للمشاريع الإنتاجية الثّقافيّة، على توطيد ركائز اقتصاد المعرفة في قطر وفي جميع أشكال العلاقات الثّقافيّة الخارجيّة. ومن بين النماذج التي أتت على ذكرها في هذا المضمار ما أصبحت عليه قطر، ففي أقلّ من عقد من ناحية توفير المجال والبنيات التحتية الثّقافيّة والمعرفيّة، وتنظيم الفعاليّات الثّقافيّة الكبرى، ومنح الجوائز الإبداعيّة، ودعم المشاريع التنموية الفكريّة، إلى جانب استقطاب كبريات فروع الجامعات والمؤسَّسات الأكاديمية، فضلاً عن بناء المؤسَّسات الوطنيّة الثّقافيّة والبحثيّة والإعلاميّة التي أخذت تتبوأ الصدارة في المؤشرات التي يضعها البنك الدولي والأمم المتحدة في تقييم أداء اقتصاديات المعرفة ونموها العالمي.

وضمن أوراق الجلسة الثانية تحدَّث د. عبدالعزيز السبيّل عن دور الهيئات الثّقافيّة الخاصة في دعم الثّقافة والبحث العلمي، منطلقاً من كون الثّقافة ليست

بالضرورة نتاج المؤسَّسات والكيانات الرسميّة، وإنما هي منتج إنساني يُسهم فيه كلّ أفراد المجتمع، بحيث يكون هذا المنتج هو الأقرب تعبيراً عن الواقع والآمال. وفي سياق مرتبط يرى السبيّل أن منتجي الثّقافة حين يرتبطون بأيديولوجيات أو توجُّهات رسميّة، فإنهم - بالتأكيد- لن يكونوا معبرين بصدق عن أحاسيسهم وانشغالاتهم الفكريّة الذاتية، بل سيتحولوا إلى أدوات منتجة لما تريده المؤسَّسة الرسميّة أو الأيديولوجيا المفروضة عليهم، وخلصت الورقة إلى أهمية وضرورة حضور مؤسَّسات المجتمع المدني في الشأن الثّقافي، ليس لدعم الثّقافة، فقط، ولكن لضمان صدق التعبير عن الحياة والواقع المعيش.

وبواقع الحال كانت مسألة الثّقافة في العالم الإلكتروني من الأوراق الحاضرة، وتحت عنوان «التسويق الرقمي للكتاب.. تساؤلات؟» قدَّم د. خالد عزب تشخيصاً مُفصَّلاً عن واقع الثّقافة في السوق الإلكترونية، ليخلص إلى القول بكون الأزمة الحقيقية في إنتاج المعرفة ستكون عبر التلقي الخامل لها، سواء عبر أجهزة التلفاز أو النقر على شاشات الأجهزة اللوحية المحمولة. وفي السياق نفسه تناولت ورقة الأستاذ بشار صلاح الدين شبارو مجال واقتصاديات الثّقافة الإلكترونية والنشر الرَّقمي في الدول العربيّة، وانطلاقاً من المقارنة وتحليل المعطيات الراهنة استنتج الباحث أن عراقيل كثيرة تجابه السياق السياسي والاقتصادي العربي حالياً، مما يُشكِّل حاجزاً أمام انتشار المعرفة والثّقافة، وتحويلهما إلى صناعة منتجة للرأسمال.

لا شكّ بأن الجمهور هو قطب الرحى في آلية عمل اقتصاد المعرفة، وفي هذا السياق تحدَّث د. معجب العدواني في ورقته خلال الجلسة الرابعة، عن المُكوِّن الجماهيريّ في صناعة الثّقافة. ومن استدعاء نموذج السبق الذي حققته الرياضة عالمياً في التحوُّل إلى مجال التسليع، حتى أضحت أخطر المنتجات تداولاً، وأعلاها سعراً في حقل الاقتصاد، ذهب العدواني إلى القول بضرورة فحص المُكوِّن الجماهيري في الاقتصاد الثّقافي اعتماداً على تنمية الأواصر القويّة التي تصل بين الثّقافة والجماهير، وما يتبع ذلك من أوجه التعامل مع الثّقافة العربيّة وتنميتها وترويجها بسَنّ «بريسترويكا» ثقافيّة تقوم على احترام مكانة الجماهير، وتقدير صفاتهم وأدوارهم الحاسمة في صناعة الثّقافة.

أوراق أخرى، ضمن الجلسة الرابعة، استندت إلى الأرقام وتشخيص الواقع الثّقافي، لتؤكّد على مسألة ترويج وتسليع الثّقافة بالمعنى الإيجابي، منها ورقة د. أيمن بكر «الثّقافة وأسواق أخرى»، وورقة حول واقع وتحدِّيَات الصناعات السينمائية في العالم العربي، قدَّمها الناقد السينمائي طارق الشناوي... وفي ورقة بعنوان «الصناعات الثّقافيّة: إبداعٌ مظلوم لتنمية منشودة» توقَّف الأستاذ سليمان عبدالمنعم عند مسألتين مُهمَّتين؛ تتمثل الأولى في دلالة الأرقام اللافتة التي تكشف عن تواضع حجم اقتصاديات الثّقافة والإبداع في الدول العربيّة لاسيّما عند مقارنتها - ليس فقط- بالدول المُتقدِّمة الكبرى، ولكن أيضاً مقارنةً بدول مثل تركيا وبلجيكا وتايلاند وسنغافورة. والثانية في الحدود التي تتقاطع فيها الثّقافة بالخدمة من جهة، وبالتسليع من جهةٍ أخرى، حيث يخلص المحاضر إلى أنه «إذا كانت الاقتصاديات أو الصناعات الثّقافيّة والإبداعيّة هي تحويل الثّقافة والإبداع إلى سلع وخدمات ذات مردود اقتصادي فإن أحد التساؤلات المطروحة هو: ما إذا كانت هذه السلع والخدمات تخضع إلى قوانين العرض والطلب ذاتها التي تحكم السلع والخدمات التقليديّة في اقتصاد السوق، وهل يعني ذلك أن تصبح القدرة المادية للناس - قدرتهم الشرائية- هي معيار استفادتهم من الثّقافة واستمتاعهم بها؟».



إحدى جلسات الندوة الرئيسية ▲

الثقافة في الكويت

أما الجلسة الخامسة والأخيرة فكانت تحت عنوان «دور الكويت الثّقافي والتنويري في النصف الثاني من القرن العشرين حتى العشرية الثانية من القرن الحادي والعشرين»، وأدارها من الكويت عبد الله البشارة، وشارك فيها من الكويت الكاتب عبد العزيز السريع، والكاتب خليل حيدر.

وضمن أوراق هذه الجلسة قدَّم الكاتب عبد العزيز السريع عرضاً مُفصَّلاً حول تاريخ الكويت الثّقافي ودوره في تلحيم أواصر الانسجام العربي، بدايةً من إطلاق شعار «الكويت بلاد العرب»، الذي أُتخذ رسمياً في مطلع النهضة الكويتيّة، وأشار السريع في هذا الصدد إلى أن الكويت منذ تفتُّح وعيها أنشد شعراؤها لثورة الخطابي ولجهاد الفلسطينيين منذ العام 1936.

وتطرَّق السريع إلى الإرهاصات المُؤسِّسة للحِراك الثّقافي والمعرفي بداية من النادي الثّقافي القومي الذي تأسَّس عام 1952، والتوسُّع في إنشاء المدارس والمكتبات العامّة، ثم تشكيل أول مجلس وطني للثّقافة والفنون والآداب.

وفي الوقت الراهن بات الحِراك الثّقافي في الكويت يُقدِّم تجربة ملحوظة، خاصة على مستوى صناعة الكتاب، وفي هذا السياق تحدَّث السريع عن حجم الإصدارات التي تعكس ازدياداً في عدد الكُتَّاب من الجنسين، بحيث تعكس الجوائز العربيّة والعالمية التي تمَّ الحصول عليها نضج النصّ الأدبي الكويتي. وعلى صعيد آخر بات ملحوظاً - كذلك- تعدُّد الملتقيات والمهرجانات، واستقطاب أشهر الفَنّانين على غِرار العروض التي يُقدِّمها مركز الشيخ جابر الأحمد الثّقافي (الأوبرا)... وخلص عبدالعزيز السريع إلى القول بأن الكويت تبنَّت منذ البداية مفهوماً واسعاً للاستثمار في الثّقافة، إذ وضع المشرفون على الجهد الثّقافي منذ ما قبل الاستقلال إلى اليوم في اعتبارهم ضرورة تطوير وسائل خدمة الثّقافة في العالم العربي كله لا الكويت وحدها..

البيان الختامي

في ختام جلسات ندوة القرين الرئيسية «اقتصاديات الثّقافة العربيّة ودور الكويت الثّقافي في تنمية المعرفة» تمَّ إعلان بيان تضمَّن التوصيات التالية:

أولاً: أهمية إطلاق حوار ثقافي/ اقتصادي عربي حول الاستثمار في المُقوِّمات والأصول الثّقافيّة العربيّة، وكيفية الاستغلال الأمثل للثروات الثّقافيّة العربيّة بكلّ تجلِّياتها من خلال تكامل الأدوار وحشد الجهود بين الدول العربيّة بهدف توظيف الثّقافة كاستثمار بشري طويل المدى.

ثانياً: ضرورة إيلاء اهتمام أكبر بقضيّة التوفيق بين مقتضيات تطوير الصناعات الثّقافيّة من ناحية باعتبارها قطاعاً اقتصادياً مُهمًّا، ومتطلبات اعتبار الثّقافة حقاً من حقوق الإنسان يجب توفيره لكلّ مواطن.

ثالثاً: السعي إلى إطلاق مجموعة مبادرات ثقافيّة في موضوعات مُحدَّدة من خلال تكامل أضلاع مثلث الحكومة والمجتمع المدني والقطاع الخاص، في إطار دور حكومي يجب استمراره وتعظيمه لإتاحة الثّقافة للجميع على غِرار تجربة دولة الكويت، ودور أهلي يُعيد الاعتبار إلى مفهوم «الوقف» الثّقافي، الذي كان المسلمون والعرب الأسبق تاريخياً في الأخذ به، ودور اجتماعي لاستنهاض المسؤوليّة الثّقافيّة لكيانات القطاع الخاص.

رابعاً: ضرورة إيلاء أقصى الاهتمام بواقع اللّغة العربيّة باعتبارها أهم حصون الهويّة العربيّة بما يقتضيه من تحديث مناهج وآليات تعليم اللّغة العربيّة في المؤسَّسات التعليمية، وأهمية الاستثمار العربي في دعم المحتوى الرَّقمي العربي على شبكة المعلوماتية العالمية (الإنترنت)، وإصدار معجم لُغوي عربي حديث على غِرار المعاجم اللّغوية العالمية يتم تحديثه بشكل دوري.

خامساً: التواصل مع الجهات الرسميّة العربيّة المعنيّة لتذليل العوائق والقيود الجمركية والبيروقراطية التي تحدّ من حركة المنتجات الثّقافيّة العربيّة البينية.

سادساً: الدعوة إلى طرح النقاش بين اتحادات الكُتَّاب والأدباء العرب واتحادات الناشرين حول مدونة سلوك لحماية حقوق المُؤلِّفين العرب من ناحية باعتبارهم الطرف الأضعف في العلاقة التعاقدية ولضمان حقوق الناشرين العرب من ناحية أخرى في إطار احترام الجميع لحقوق الملكية الفكريّة.

سابعاً: الدعوة إلى بناء مشروع ثقافي عربي لمواجهة التحدِّيَات والاختراقات التي تواجهها الأمّة العربيّة.

ثامناً: الدعوة لإنشاء مجلس أعلى للثّقافة العربيّة يضم تشكيلاً مُتنوِّعاً من الجهات الثّقافيّة الحكوميّة، والمُفكِّرين والمُثقَّفين، وممثلين عن القطاعين الخاص والأهلي المعنيين بقضايا الثّقافة ليكون منصة لإطلاق المبادرات الثّقافيّة وجهة تواصل وتنسيق مع المؤسَّسات والمنظمات العربيّة ذات الصلة.

تاسعاً: يُرحِّب المجتمعون بالفكرة التي تسعى إليها مؤسَّسة الكويت للتقدُّم العلمي في الكويت بإنشاء شبكة أكاديمية عربيّة لزيادة التواصل بين العاملين بالبحوث العلميّة والفكريّة من العرب لتبادل الخبرات وتقديم المشورة على نطاق الوطن العربي، وربط المنتج العلمي والثّقافي العربي بالعالم.

تبدو منطقة الشرق الأوسط مثل حقل اختبارات لبرامج المُنظَّمات الدوليّة ومحطّ اهتمام للطّموحات التجاريّة للشركات والقوى الاقتصاديّة العالميّة. وقد ساهم الواقع الذي تعيشه المنطقة على المستويات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والأمنيّة في هذا الوضع. وهي مستويات مرتبط بعضها ببعض، ويحتاج النهوض بها إلى تضافرها وإلى أفكار خلّاقة.

الأمن الغذائي في الدول العربيّة
بين النزاعات المُسلَّحة وأحلام التكامل الاقتصادي

جمال الموساوي

تتوفَّر المنطقة على كلّ المُقوِّمات الضروريّة لتُشكِّل قوة اقتصاديّة إقليميّة مُكتفية بذاتها إلى حَدٍّ بعيد، مع الانعكاس الإيجابي على المستوى الاجتماعي في ما يتعلَّق بتوفير الشغل وتخفيض حِدَّة الفقر، وعلى المستويين الأمني والسياسي في ما يتعلَّق بالاستقرار على المدى الطويل. في هذا السياق هناك الكثير من البرامج الدوليّة المُوجَّهة لبلدان المنطقة من أجل مساعدتها على تحقيق التنمية الاقتصاديّة وتمكينها من مقوِّمات ذلك. على الأَقلّ هذا هو الهدف الظاهر. وقد لا توجد دولة واحدة في المنطقة تخلو من فرق عمل أو مفوضيّات تابعة للبنك الدولي وصندوق النقد الدولي وغيرهما من المُنظَّمات الدوليّة والإقليمية التي تشتغل مع الحكومات أو المجتمع المدني. وما من شكّ في أن نشاط هذه المُنظَّمات سيتضاعف أكثر مُوَاكَبَةً للنزاعات المُشتعلة منذ عِدّة سنوات في أكثر من بقعة، وسيتضاعف معها نشاط الشركات الأجنبيّة في إطار التنافس على الاستفادة من اقتصاد الحرب وما بعد الحرب.

في الغالب، تستفيد هذه الشركات والدول أيضاً، من الأوضاع المُتدهورة، تاريخياً، لأسبابٍ مُتنوِّعة، لتحقيق مكاسب اقتصاديّة تعالج من خلالها انعكاسات الأزمات التي تجتاحها بشكلٍ دوري، وتحتاج معها إلى مُتنفَّس، إما على شكل أسواق، أو على شكل فرص للاستثمار، وقد تستعمل لتحقيق ذلك، من بين آليَّات أخرى، ما يُصطلَح عليه باستراتيجيات الخوف، من خلال تهويل الأخطار، وربما أيضاً، من خلال صناعة الخوف نفسه بإطالة عمر النزاعات والمساهمة في إشعالها من جديد كلّما اقتربت من نهايتها، ومن خلال هندسة نوعيّة العلاقات التي تربط دول المنطقة بعضها ببعض.

وبالنظر لما أصاب منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا في الثلاثين عاماً الأخيرة، من توالي الصراعات والحروب، عادت قضيّة الأمن الغذائي إلى الواجهة كورش ينبغي الاشتغال عليها، خاصّة أن السنوات القليلة الماضية شهدت مساهمة المنطقة في اتساع رقعة الجوع في العالم، بسبب ارتفاع عدد اللاجئين والقتلى، وتراجع الإنتاج الفلاحي، زيادة على الأسباب البنيويّة التقليديّة المرتبطة بندرة المياه.

لم تستطع دول المنطقة تأمين اكتفائها الذاتي من الغذاء، سواء من المواد الفلاحية أو من منتوجات الصناعات الغذائية بالرغم من



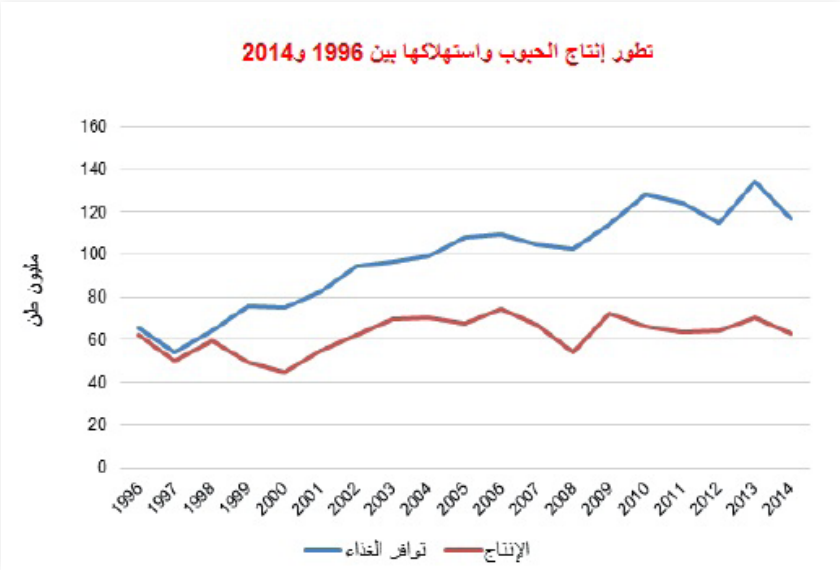
السياسات التي تمّ اعتمادها في أغلب الدول منذ استقلالها، وبالرغم من محاولات توطين وحدات صناعيّة لتحويل المنتوجات الفلاحيّة. أرقام على موقع البنك الدولي تشير إلى أن دول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا تستورد نحو 50 في المئة من حاجياتها من السُّعرات الحرارية، بالإضافة إلى كونها المُستورِد الأول للقمح في العالم، مما يجعلها مثيرة على الدوام لاهتمام الدول المنتجة، خاصّة الاتحاد الأوروبي وروسيا والولايات المتحدة وبلداناً أخرى، وتمثِّل مصر والجزائر والمغرب والسعودية أكثر الدول في المنطقة

> أرقام على موقع البنك الدولي تشير إلى أن دول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا تستورد نحو 50 في المئة من حاجياتها من السُّعرات الحرارية

استيراداً لهذه المادة الحيويّة. فقد بلغت وارداتها على التوالي (12 و8.1 و4 و3) مليون طن في موسم 2016/2015. في السياق ذاته، بلغت واردات دول مجلس التعاون الخليجي من المواد الغذائية في العام 2016 نحو 29 مليار دولار، ويتوقَّع أن تتجاوز 32 ملياراً في الأرقام المُتعلِّقة بسنة 2017، وهو ما يُكرِّس منحى تصاعدياً بالموازاة مع ارتفاع استهلاك الغذاء في دول المجلس، الذي من المُنتظَر أن ينتقل من نحو 48 مليون طن سنة 2016 إلى نحو 59 مليون طن متوقَّعة في العام 2021.

ارتفاع الحاجيات من المواد الغذائيّة واقترانه باستمرار الصراعات المُسلَّحة، بات يُشكِّل انشغالاً أساسيّاً لمنظَّمات مثل منظَّمة الأغذية والزراعة للأمم المتحدة (الفاو)، التي تنظر بعين القلق إلى الأوضاع راصدةً أن المنطقة هي الوحيدة، من بين المناطق الموضوعة تحت مراقبتها، التي عرفت ارتفاعاً في عدد الأشخاص ناقصي التغذية بين 1990 و2015، حيث انتقل عددهم من 16.5 مليون إلى 33 مليون شخص. وتعتقد المُنظَّمة في تقرير صدر في نهاية عام 2017، وحمل عنوان «الشرق الأدنى وشمال إفريقيا: نظرة إقليميّة عامّة حول حالة الأمن الغذائي 2016» أن هذه الصراعات ساهمت بشكلٍ مباشر في تعميق حِدَّة الحاجة إلى الأمن الغذائي. لم تقتصر هذه الوضعية





– فقط– على البلدان التي تعرف صراعاً داخلياً (اليمن، سورية، ليبيا، العراق...)، بل امتدت لتشمل الدول المجاورة لها، خاصّة تلك التي تستقبل أعداداً كبيرة من اللاجئين، حيث أدَّى ذلك إلى ازدياد الطلب على الغذاء، الذي يُؤدِّي عدمُ توفير عرض كافٍ منه إلى ارتفاع الأسعار، والتأثير بالتالي على فئات واسعة من سكانها الذين يفقدون جزءاً من حصتهم من المواد الغذائيّة. وإذا كانت «الفاو» ترى في إنهاء الصراعات باباً إلى الأمن الغذائي، فإن الوضعيّة التي تنتج عن تدفق اللاجئين إلى البلدان المجاورة، أي وضعيّة ارتفاع الحاجة إلى الغذاء، مع عدم قدرة المعروض على تلبية الطلب، قد تكون – في نظر البعض– باباً إلى الاضطرابات والصراعات مما يعني دوَّامة لا نهاية لها سماتها الأساسيّة تراجع حجم الاستثمارات الجديدة وهروب رؤوس الأموال الموجودة بما يمس كذلك مجالات الاستثمار في القطاع الفلاحي، ومن ثَمَّ إنتاج الغذاء.

هذه الوضعيّة تطرح عِدَّة تحدِّيَّات أمام دول المنطقة، ليس فقط في ما يتعلَّق بقدرتها على تحقيق هدف القضاء على الجوع المُسطَّر في برنامج أهداف الألفيّة في نسختيه الأولى (2015) والثانية (2030)، بل كذلك بشأن تعاملها مع مجموعة من المستجدات التي برزت، وقد تتفاقم انعكاساتها مستقبلاً، على مستوى التموين بالكمِّيات الكافية من الغذاء. في هذا الإطار، فإن تأمُّل منحنى الإنتاج ومنحنى الاستهلاك الخاص بالحبوب خلال الفترة المُمتدَّة من 1996 إلى 2014، يُمَكِّن من فهم لماذا تُعَدّ المنطقة أول مستورِد لهذه المادة؟، تلك الفجوة بين المنحنين اتسعت بشكلٍ مُتسارع منذ العام

1999 لتُسجِّل عجزاً بنحو 60 مليون طن في العام 2014، تتم تغطيته باللجوء إلى الأسواق الدوليّة. ولَعلّ أول التحدِّيَات في هذا الشأن هو عدم استقرار هذه الأسواق بسبب التقلُّبات الناجمة عن ظرفيّات متعدِّدة، سياسيّة يتحكَّم فيها مزاج العلاقات الدوليّة وموازين القوى والتحالفات الإقليميّة والدوليّة، التي قد يكون فيها الغذاء أحد الأسلحة المُؤثِّرة، واقتصاديّة خاضعة لقانون العرض والطلب، بما يعني احتمال ارتفاع أسعار الاستيراد، خاصّةً مع ارتفاع الطلب الداخلي في الدول المُصدِّرة، والحاجة المُتزايدة إلى المواد الغذائيّة نتيجة ارتفاع الاستهلاك في دول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا نفسها. هذا التحدِّي قد يصبح أكثر وطأة إذا تزامن مع انخفاض أسعار النفط والمواد الأوليّة الأخرى التي تُشكِّل العمود الفقري لموارد الخزينات العامّة لمعظم دول المنطقة، وهو ما قد ينعكس من جهةٍ على أسعار المواد الغذائيّة محليّاً، ومن جهةٍ أخرى قد يجعل السكان يعانون بشكلٍ مضاعف إذا لجأت الحكومات إلى سياسات تقشفيّة لتغطية جزء من الموارد المفقودة في موازناتها نتيجة هذه الوضعية. وبالعودة إلى ما تمَّت الإشارة إليه بشأن استراتيجيّات الخوف، فإنه بالرغم من أن أغلب دول المنطقة تمكَّنت، كلٌّ على حِدَة، حتى الآن من تحسين أمنها الغذائي، وإنْ بشكلٍ متفاوت، وبالرغم من أنّ منظمة «الفاو» تعتبر أن النزاعات العنيفة التي تشهدها بعض هذه الدول سببٍ في وضعيّة نقص الغذاء، فإن دولاً وشركات تؤكِّد، في تجاهل للأسباب السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة الأخرى، أن هشاشة الأمن الغذائي

> التحوُّل إلى تكتُّل اقتصادي إقليمي حقيقي يظَلّ الرهان الأكبر لدول المنطقة في سبيل تأمين نسبة كبيرة من حاجياتها الغذائيّة. أمرٌ يبدو غير قابل للتحقيق في المدى المنظور، أخذاً في الاعتبار المعطيات السياسيّة الراهنة وطبيعة العلاقات غير المُستقرَّة بين دول المنطقة

هي السبب المُباشر في عدم الاستقرار الاجتماعي والسياسي، وذلك من أجل الحصول على مكاسب في الدول المعنيَّة، إما عبر استثمارات أو صفقات ذات طبيعة تجاريّة وعسكريّة وأمنيّة، أو عقد تحالفات استراتيجيّة، وهي المكاسب ذاتها التي يتم جنيها من النزاعات القائمة. هذا الطرح يتم تعزيزه بآراء اقتصاديين وباحثين وَرَدَ بعضها في تقرير «الفاو» من باب عرض وجهة نظرهم، خاصّة حول ما يحدث في سورية، حيث يعتبرون تدهور الأوضاع الغذائيّة سبباً رئيساً في إشعال الصِّراع.
يقتضي الخروج من وضعيّة هشاشة الأمن الغذائي والقفز على مطبَّات مطامع ومطامح الدول والشركات الأجنبيّة في جني أرباح حالة عدم الاستقرار الكائنة والمُتوقَّعة، إنتاج أفكار باتجاه العمل المشترك على واجهات عِدَّة تتعلَّق أساساً بإنهاء النزاعات المُسلَّحة، وإدارة المياه ومواجهة آثار التغيُّرات المناخيّة من أجل تأمين أسباب استمرار الإنتاج الفلاحي على الأَقلّ بوتيرته الحالية والسعي إلى تحسينه. كما أن تكثيف الاستثمار في الصناعات الغذائيّة يُشكِّل محوراً في غاية الأهمِّيّة لضمان الاستفادة المُثلى من المحاصيل الفلاحيّة.
بيد أن التحوُّل إلى تكتُّل اقتصادي إقليمي حقيقي يظَلّ الرهان الأكبر لدول المنطقة في سبيل تأمين نسبة كبيرة من حاجياتها الغذائيّة. أمرٌ يبدو غير قابل للتحقيق في المدى المنظور، أخذاً في الاعتبار المعطيات السياسيّة الراهنة وطبيعة العلاقات غير المُستقرَّة بين دول المنطقة. بالمقابل يمكن الاشتغال على تنمية التجارة البينية والتكامل الاقتصادي بالنظر إلى التنوُّع الذي يطبع الموارد الطبيعيّة المتوافرة في المنطقة، وبالنظر أيضاً إلى الإمكانيّات الماليّة بالنسبة لكلّ دولة. وتعتبر منظَّمة «الفاو» أن من شأن تَوجُّه مماثل أن يساهم في «تحسين الأمن الغذائي وتأمين شراء الأغذية، والحَدّ من تكاليف الواردات»، وفي الحَدّ من مخاطر اضطرابات الأسواق العالميّة لأي سبب كان، خاصّةً أن الواردات من الغذاء تلتهم نسبةً مُهمَّة من عائدات الصادرات بدل إنفاقها على المجالات الأخرى للتنمية المُستدامَة، كالتعليم والصِّحة والبنيات التحتيّة الأساسيّة وكلّ ما يُشكِّل الأُسس الكبرى لبناء مجتمعات مُستقرَّة.



الإرهاب من الداخل
تحديات التواصل العالمي

ثمّة عِدّة مفاهيم تجد نفسها في حاجة إلى إعادة صياغة، ولاسيّما في ضوء ما يعرفه العالم عموماً، والعالم الإسلامي على الخصوص، من تقلُّبات تواكب حركية العولمة على اختلاف تجلِّياتها. من هنا تتبادر إلى ذهننا أسئلة حول نجاعة الثّقافة الإسلاميّة، ووظائف الآليات الديموقراطيّة، وفعالية هاته العولمة التي أنتجت «الرأسمالية السلطوية/المُتسلِّطة»، وأهمّية الفاعل السياسي في «صناعة» و«محاربة» «ظاهرة الإرهاب» في الوقت نفسه. اعتباراً لذلك، كيف نفهم ما يجري في مجتمعاتنا الإسلاميّة؟ هل من سوسيولوجيا وسيكولوجيا وأنثروبولوجيا ودراسات استراتيجية... تقول لنا ماذا يجري في عالمنا الإسلامي؟ هل نُقدِّم ضريبة انخراطنا في العالم وفي العولمة؟ أم أننا ندخل التاريخ المُعاصر من بابه الواسع، وذلك بتدشين القرن الحادي والعشرين بثورات عربيّة مُختلَف حول أهمّيتها وجدواها؟ لماذا إعادة طرح سؤال الإرهاب في ظِلّ المعطيات العالميّة الجديدة؟ ما نصيب العولمة ونظامها الرأسمالي مما يجري في عالمنا الإسلامي؟.. أسئلة عديدة تُعبِّر عن قلق فعلي يُساور الباحثين حول واقع المجتمعات الإسلاميّة ومستقبلها في ظِلّ التحوُّلات السريعة التي يعيشها العالم حالياً على مُختلَف الأصعدة، خاصّة مع تنامي ظاهرة الإرهاب.

هذا الملف يبرز كيفية اجتياز العالم الإسلامي لهذه المرحلة، أي «مرحلة الإرهاب»، مرحلة تغيير الأفراد المُكلَّفين بإدارة الرهانات الجماعية، ولقد مكّن هذا التغيير في الوقت نفسه من إحداث تغيير على مستوى مكانة العالم الإسلامي في العالم. يبقى على هذا الهدف الإصلاحي أن يُحدِّد المجتمع الذي يسعى إلى إقامته والوسائل التي سوف يستعملها لتحقيق خياراته حتى يكون حاضراً للتصدِّي «لتحدِّيات العولمة». وعليه، يجب استخلاص العبر الكفيلة بتمكين المجتمعات الإسلاميّة من تقوية أُسس الرابط الاجتماعي والعيش المشترك في ظِلّ أوضاع داخلية تتميَّز في جزء مهم من الدول الإسلاميّة بعدم الاستقرار السياسي، واحتدام الأزمة المالية والاقتصاديّة، وتدهور الأوضاع الاجتماعيّة، وزعزعة المرجعيات المرتبطة بالقيم الثّقافيّة وبالهويّة الدينية.

إدريس الغزواني
وعبد اللطيف كداي



ملاحظات

تحليل ظاهرة الإرهاب المعاصر يجب ألّا يعزل العديد من الدول أو المحاور باعتبارها أحد الفاعلين الأساسيين فيه، كما يجب ألّا يعزل العديد من المُتغيِّرات الكبرى المرتبطة على الخصوص بالعولمة (أو العالَمية)، وآليات اشتغال النظام العالمي الجديد، باعتباره أحد العناصر الأساسية في فهم هذه الظاهرة

لَعلّ بناء رؤية موضوعية لتحليل ظاهرة الإرهاب التي يعيشها العالم الإسلامي اليوم يستلزم تجنب التصوُّر السطحي الوصفي الذي لا يسمح بتأسيس وعي حقيقي بالواقع أو برسم أفقه، وانتقاء سياق نظري يبحث في ثنايا وأبعاد هذه الظاهرة، يتسم بالشمول والتكامل (رغم نسبيّته) بغية استكشاف الواقع والوصول إلى استنتاجات مفعمة بالراهنية والمنطق التاريخيين لا إلى استنتاجات مُربكة تحتكم لمنطق شكلي صوري يكون هو مُحرِّك البحث والتحديد.

ونُشير بداية إلى أن تحليل ظاهرة الإرهاب المعاصر يجب ألّا يعزل العديد من الدول أو المحاور باعتبارها أحد الفاعلين الأساسيين فيه، كما يجب ألّا يعزل العديد من المُتغيِّرات الكبرى المرتبطة على الخصوص بالعولمة (أو العالَمية)، وآليات اشتغال النظام العالمي الجديد، باعتباره أحد العناصر الأساسية في فهم هذه الظاهرة، بل يجب أن يضع هذه الأخيرة (ظاهرة الإرهاب) في شبكة علاقات التبعية والاستغلال التي تعرَّض لها العالم الإسلامي تاريخياً، والذي لايزال يعاني منها حالياً، كما يجب أن يضعها أيضاً في سياق الفاعلية التواصلية التي تعرفها المجتمعات المُعاصرة عموماً باعتبارها «مجتمعات انسيابية[1] Liquid Societies».

إن العالم الإسلامي يمرّ الآن بمرحلة تاريخية، تُوصف أحياناً بالمرحلة الأولى التي تخطّتها البلدان المُتقدِّمة منذ زمن بعيد. بيد أن إلماماً بسيطاً بالتاريخ يُبيِّن لنا بأن التخلُّف[2] ليس حالة متأصِّلة أو متوارثة في منطقة أو شعب مُعيَّنين. من هنا لابد أن نُوجِّه النظر إلى تلك الدراسات التاريخيّة والاجتماعيّة المستفيضة النابعة من الذات، في محاولة إجلاء جانب كبير من واقع التخلُّف القائم الذي يُعَدّ النتيجة التاريخيّة للعلاقات الاقتصاديّة وغير الاقتصاديّة المُستمرّة بين التوابع والبلدان المُتطوِّرة حالياً، مضيفاً إلى ذلك أن هذه العلاقات تُشكِّل جزءاً جوهرياً من بنية وتطوُّر النظام الرأسمالي على صعيد العالم ككلّ.



الشيخ منصور (باكستان) ▲

تواصل مُتعدِّد الأبعاد[3]

مسألة التواصل العالمي هي مسألة ثقافيّة وحضاريّة بامتياز، وحتى الصراع الأزلي بين الخير والشر الذي نعيش العديد من تجلّياته وتمظهراته اليوم، هو صراع ثقافي وحضاري

يشهد عالمنا اليوم حقبة من التغيُّرات وبناء العديد من الأدوار الجديدة والتشكيلات الحديثة في المجالات الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة. وعلى الرغم من الظروف المنافسة إزاء النظام العالمي الجديد بين منخرطين فيه ومتخذين بعض المواقف منه أو حتى الرافضين له رغم قِلّتهم اليوم، حيث تحاول بعض الدول الحفاظ على استمراريتها وتنمو دول أخرى وتحاول أن تأخذ أماكن جديدة في الظروف المُتغيِّرة التي يعيشها العالم حالياً. في هذه العملية، ازداد التواصل في كفاءته وقوته مع الأبعاد التكنولوجيّة التي تجري في طريق مخالف للشكل التقليدي القديم. إن تكنولوجيا المعلومات والاتصالات كونها نتاج هذه الفترة الجديدة، تخلق فرصاً جديدة لكلّ من الأفراد والمنظَّمات[4].

إن العولمة هي التي تدفع التغيُّرات الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة في جميع أنحاء العالم. وقد تمّ حلّ الحدود الاقتصاديّة بين الدول والشعوب، وسهّلت الحرّيّة المتبادلة للحركة بينها، لقد حوّلت العالم كلّه إلى سوق واحدة[5]، وأحدثت تغييرات في موازين القوى[6]. كما

تلعب العولمة دوراً بارزاً في عملية التحوُّل في الصناعة من قطاع الصناعات التحويلية إلى قطاع الخدمات وفي القوى العاملة. هذا التغيير، يُشير أيضاً إلى أنه تحوُّل «ما بعد الحداثة» أو «ما بعد الصناعي»[7]، وتتميَّز أساساً عن طريق المعاملات التجاريّة العالميّة وتكنولوجيّات «المعرفة والمعلومات»[8].

خلال سيرورة العولمة، تسارعت حركة الناس والسلع ورؤوس الأموال والمعلومات بشكلٍ كبير، وتوسَّعت المناطق الجغرافيّة والتقنيّة. ومن بين أهم العوامل المساهمة في هذا التسارُع التطوُّرات التكنولوجيّة مثل قنوات الإنترنت والاتصالات عبر الأقمار الصناعية ووسائل جديدة للنقل (Ors, 2015, pp. 910 – 911).

لقد أصبحت الحاجة إلى إعادة النظر في هذه التطوُّرات، والهياكل، والظواهر المُتطوِّرة في العالم واضحة. لقد بدأت المنظَّمات ممارسة الفحص الذاتي في كلّ منطقة. ويشهد العالم تحوُّلاً سريعاً، والذي ساد على مدى السنوات العشرين الماضية، الشيء الذي خلق ديناميكية مُتعدِّدة الأوجه من ناحية التغيير التي ظهرت نتيجة للعولمة والأسس التي يقوم عليها النظام العالمي في عصرنا. فهذا التغيير لا يقتصر على منطقة جغرافيّة مُعيَّنة أو مجتمع التحوُّل الذي يشهده، بمعنى أنه لا يقتصر على مجال وزمان مُعيَّنين، بل على العكس من ذلك، فهو مستمرّ في بعض المجالات التكنولوجيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة والإداريّة (Kliksberg, 1994, p. 183).

إن مسألة التواصل العالمي هي مسألة ثقافيّة وحضاريّة بامتياز، وحتى الصراع الأزلي بين الخير والشر الذي نعيش العديد من تجلّياته وتمظهراته اليوم، هو صراع ثقافي وحضاري أيضاً. فلا وجود لثقافة واحدة بقدر ما تُوجد العديد من الثّقافات[9] الشيء الذي سمح للصراع بأن يُوجد. فإذا كانت «المجموعات الإنسانية تشترك في امتلاك المخزون الوراثي نفسه، فإنها تتمايز باختياراتها الثّقافيّة» (كوش، 2004، صفحة 10)، والتثاقف هنا «لا يبدو بوصفه ظاهرة عرضية ذات آثار مُدمِّرة، بل بوصفه واحداً من المجريات المعتادة للتطوُّر الثّقافي الخاصّ بكلّ مجتمع» (كوش، 2004، صفحة 12).

كما توجد في مجتمعاتنا البشرية ثلاثة أنواع من الثّقافة بشكلٍ عام، حيث هناك الثّقافة الإنسيّة culture human-iste، وكذا الثّقافة العلميّة culture scientifique، وثقافة الفئات الواسعة من المجتمع[10] culture de masse. فإذا كانت الثّقافة الإنسيّة تقلّ أو تضعف فيها المعلومات حول «الإنسان الشريف homme honnête»، والثّقافة العلميّة كذلك، بالرغم من توفُّر المعلومات فيها ومبنيَّة بشكلٍ علمي، فإن ثقافة الكلّ تتميَّز بمعلومات كثيرة جداً، حيث تنهي هذا التدهور في إمكانية التفكير (Morin, 1984, pp. 154 – 153). هنا يمكن أن نتساءل: هل الثّقافة تواصل؟. إن هناك العديد من الأحداث التي تقع يمكن اعتبارها عناصر للتواصل، حيث لا توجد أي ثقافة لا تملك وسيلة للخطاب. فإذا أخذنا بعين الاعتبار «شموليّة الحياة البشريّة- la totalité de la vie humaine» باعتبارها تواصلاً، يمكننا إدراك الغطاء الذي يُغطي مجموع الأحداث المرتبطة بالتواصل (T.Hall, 1984, pp. 118 – 119). إن الفاعلية التي أصبحت تطبع الفعل التواصلي عند الشباب في المجتمع الافتراضي- في وقتنا الراهن- تبرهن على المنحى الجديد الذي يطبع المجتمعات المعاصرة عموماً، الشيء الذي قد يكون له بعض المخرجات الإيجابية، وأخرى سلبية. فهذه الفاعلية التواصلية قد تسمح لنا بتأكيد الفرضية القائلة إن المجتمع الافتراضي يعكس مجتمع المعرفة، كما قد تُفسّر- وبالدرجة نفسها- ظاهرة الإرهاب التي تسم المجتمعات الحالية. إذن ما علاقة التواصل المتسارع بظاهرة الإرهاب الحالية؟

إعادة تعريف[11]

لتعريف الإرهاب والتمييز بينه وبين الأشكال الأخرى للعنف السياسي يستوجب فهم متناقضات النظام الرأسمالي، الذي يُعَدّ الخاصية المُميّزة للنظام العالمي الجديد.

إن ما لا أوّل له فلا آخر له، وما لا آخر له فلا انقضاء لجزء من أجزائه بالحقيقة، فلا ينقضي إلّا ما ابتدأ. وهذا حال الإرهاب المرتبط بالإسلام عموماً. لسائل أن يسأل: لِمَ كلّ هذا الارتياب والخوف مما يقع اليوم في العالم الإسلامي، والحال أن بعض دول هذا الأخير تعيش ثورات هي امتداد لثورات سابقة[12]؟ هل أصبحنا نشكّ في كون ما يقع لا يمكن اعتباره ثورة؟ أليس من حقّ الشعوب العربيّة أن تثور؟ وما علاقة الثورات العربيّة بظاهرة الإرهاب التي أصبحت تنخر جسم العالم الإسلامي؟ هل نحن أمام نهاية مجتمعات وولادة مجتمعات جديدة تتصف بالانسيابية liquidity أكثر؟ وما دور التواصل المُعولَم في بروز ظاهرة الإرهاب؟ كيف يمكن تفسير الإرهاب الذي يعرفه العالم الإسلامي اليوم؟



الشيخ منصور (باكستان) ▲

يفتـرض الفهـم الكلّـي لدلالـة الإرهـاب فـي العالـم الإسـلامي، والعربي على الخصوص، وكـذا التهديدات والتحدِّيات التي تواجههـا الديموقراطيات الليبرالية[13] حينمـا تواجـه الإرهـاب المعاصـر، يفتـرض تعريف الإرهـاب والتمييز بينـه وبين الأشـكال الأخرى للعنف السياسـي، الشـيء الـذي يسـتوجب فهـم متناقضات النظام الرأسـمالي، الذي يُعَـدّ الخاصية المُميّزة للنظام العالمـي الجديد.

فـإذا كان لكلّ عصر تحدِّياته، فإن الإرهاب ليس ظاهرة معاصـرة أو مرتبطـة فقـط بالمجتمعـات المعاصرة، كمـا أنه ليـس ظاهـرة مرتبطـة بالعالم الإسـلامي، أو بالإسـلام كديـن، بـل هـي قديمة قـدم التاريـخ، لكن الجديـد فيها هو أنهـا عرفت تطوُّراً- سـواء من ناحية الشـكل أو المضمون- في العالـم المعاصر، وأصبحت تأخـذ تجسـيدات جديدة مُتعـدِّدة. والمُحيِّـر في الأمر هـو أننـا نلاحظ فـي السـنوات الأخيـرة ارتفاعـاً في الإرهـاب الأيديولوجـي الديني للجهاديين الإسـلاميين الـذي يُمثِّـل تفعيلاً لاسـتراتيجيات الإرهـاب المعاصر (Ganor, 2015, p. 9).

إن الإرهاب هو ظاهرة دينامية وزئبقية تسـتعصي على الفهـم أحياناً، حيـث تتكيَّف مع التغييـرات في قدرات وحـدود المُنظَّمـات الإرهابيـة ، كما تتكيَّـف وإحداث تغيير في مصالحها وتحفيزاتها، سـواء لمسـؤوليها أو لمَـنْ يسـتفيد منهـا. إن المنظَّمة الإرهابيـة هي منظَّمة متعلِّمـة، لكي تسـتمرّ مـن جهة، ولكي تُحقِّـق أهدافها من جهة أخـرى (Dolnik, 2007, p. 24).

بنـاءً علـى فهمنـا هـذا، يُنظَر إلـى الإرهـاب المعاصر أو المنظَّمـات الإرهابيـة المعاصـرة عامـة علـى أنهما اسـتراتيجية لفعل سياسـي، حيث يُستعمل العنف ضد المدنييـن، وهنـا يصبح الإرهـاب المعاصـر عبارة عن حـرب بالوكالـة، فالدول اليـوم لم تعد تتدخل بشـكل مباشـر في بعض الـدول الأخرى، كما حدث في العراق مثـلاً، بل أصبحـت تُسـخِّر المُنظَّمـات الإرهابية لتقوم مقامهـا لتحقيـق أهـداف الإمبرياليـة فـي العديـد من المناطـق. ومـن ثَـمَّ فالإرهـاب المعاصر أصبـح يؤخَذ بعـد الصـراع الثّقافـي والحضـاري، ويجـب أن يُفهَم في هـذا الإطار. فشـيوع مفهوم ما، ومسـارعة بعض الأصـوات إلى رفضه، لا يعنيـان بالضرورة عدم صحة ذاك المفهوم، وعدم قدرتـه على الصمود أمام الفحص العلمـي، وإنمـا لـه مكانتـه- سـواء علـى المسـتوى الواقعـي أو الافتراضي- داخل النسـق الـذي أُنتج فيه. لقد دشَّـن العالمُ الإسـلاميُ القرنَ الحادي والعشـرين بما نسـمِّيه «الإرهـاب المعاصر»، لكن ليـس هو وحده مـن عرف ظاهـرة الإرهاب على مرّ التاريخ، بل سـبقته شـعوب ودول أخـرى بتجلِّيـات سـابقة للإرهاب في سـياقات مختلفـة وظروف أخرى. وما نشـاهده اليوم مـن غليـان، وديناميكيـة، وارتدادات، كلّها من سِـمات الإرهـاب الثّقافي والحضـاري، لأن هذا الأخير ليس هو حـدث يحـدث، بـل هـو سـيرورة تاريخية علـى مدى بعيـد، كما أنـه ليس هناك إرهاب قديـم وإرهاب جديد، بل هناك اسـتمرار لـ«سيرورة الإرهاب» أو على الأصح مرحلـة ثانية للإرهاب.

إذا كانـت الثورة بحكـم تعريفها، فهي للمسـتقبل، أي هـي ثـورة علـى الماضـي أو قطيعـة معه (ليـس كلّ الماضي) من أجل المسـتقبل، وجدنا أنه من المفارقات التـي طبعـت الثـورات العربيّـة خاصّة هي أنه ليسـت هنـاك قطيعة أمـام تنـازع لاتجاهين ماضييـن: اتجاه سياسـي واتجـاه ديني، ومن ثَـمَّ فالقطيعة لم تحصل. لا غرابة إذن، أن يتعامل المُتتبِّعون للحقل السياسي مع ظاهـرة الإرهـاب بنوع مـن الارتياب، وهـذا يرجع في نظرنـا إلى كـون هذه الظاهرة نشـأت فـي مجتمعات

غيـر ديموقراطيـة، غيـر مُتدرِّبـة علـى الديموقراطيّة وغيـاب مؤسَّسـات وقوانيـن ومقاييس على أساسـها تسـتلم السلطة، الشـيء الذي وَلَّدَ الشـيء ونقيضه في الثـورات العربيّـة، ومن بينهـا الإرهاب، الشـيء الذي جعل بعض الذين اسـتلموا السـلطة استبعدوا وهمَّشوا الثـوار الحقيقييـن. فتاريخيـاً الديموقراطيّة لازالت لم تتحـوَّل إلى مطلـب اجتماعي في العالم الإسـلامي.



فوتوغرافيا Matt Hulse (إنجلترا) ▲

سؤال العقلانية

هل «الإرهاب المعاصر» باعتباره ظاهرة اجتماعية يمكن تفسيره بنظرية الاختيار العقلاني، أي باعتباره فعلاً استراتيجياً له مُحفِّزاته الذاتية منها والموضوعية؟ وما هي المنافع التي يُحقِّقها الفاعلون في هذا الإرهاب؟ بمعنى آخر، هل الإرهاب المعاصر هو فعل عقلاني؟.

إذا كانـت الماهية مفارقة للشـيء فإننا لا نسـتطيع معرفته، لأن معرفـة الشـيء تكمن فـي معرفة ماهيته. إن «السـلوك العقلانـي rational behavior» هـو الركـن المعنوي لأي «ممارسـة اجتماعية social practice» ويتمثَّل في التصوُّر الاسـتراتيجي للأفعـال التي نقـوم بها في حياتنـا اليومية، ويُشـكِّل السـمة المُميِّزة لأي ممارسـة عن أخرى. فما مدى أحقيـة نظرية «الاختيار العقلاني rational choice»[14] في فهـم بعض الظواهر التـي تنخر جسـد مجتمعاتنا كظاهرة الإرهـاب؟، علـى اعتبار كون هذه النظريـة لديها تقليد كبير فـي علم الاقتصاد والسوسـيولوجيا، بالرغم من كونها مثار جـدل وغير متوافـق حولها، لكن مـع ذلك أثَّـرت مفرداتها النظريـة علـى العديـد من المواضيـع المرتبطـة بالمجتمع كالحـركات الاجتماعيّة، الحِـراك الاجتماعي، والدين...

تفتـرض نظرية «الاختيـار العقلاني» المرتبطـة بالمجتمع أن مختلـف الفاعلين الاجتماعيين يقومـون بأفعال عقلانية بمعناهـا الواسـع وفـي أبعادهـا المختلفـة، والتركيز على النتائـج العقلانيـة أو المداخيـل الإجماليـة، الشـيء الـذي يزيـد من احتماليـة تحقُّق التفاعـل بين الفاعليـن الفرديين مع الأفـراد الآخريـن. فهل «الإرهـاب المعاصـر» باعتباره ظاهرة اجتماعية يمكن تفسـيره بنظرية الاختيار العقلاني، أي باعتبـاره فعـلاً اسـتراتيجياً لـه مُحفِّزاتـه الذاتيـة منها والموضوعيـة؟ ومـا هـي المنافع التـي يُحقِّقهـا الفاعلون فـي هـذا الإرهـاب؟ بمعنى آخـر، هـل الإرهـاب المعاصر هو فعـل عقلاني؟.

مقولـة «الإرهـاب الإسـلامي المعاصـر» تخضـع للمنطـق نفسـه، حيـث يظهر مـن خـلال بعـض مخرجاتـه الأولية أنه فعـل عقلاني تختلف درجاته باختـلاف مواقع الفاعلين الأساسـيين فيه. مـن هنا تأتـي أهمِّية المنطـق الذي يحكم ظاهـرة «الإرهاب الإسـلامي المعاصر»، فهي ليسـت ظاهرة عشـوائية، بـل علـى العكـس مـن ذلـك، فهـي مُتحكَّم في خيوطهـا مما يُؤكِّـد البعـد العقلاني فـي الظاهرة.

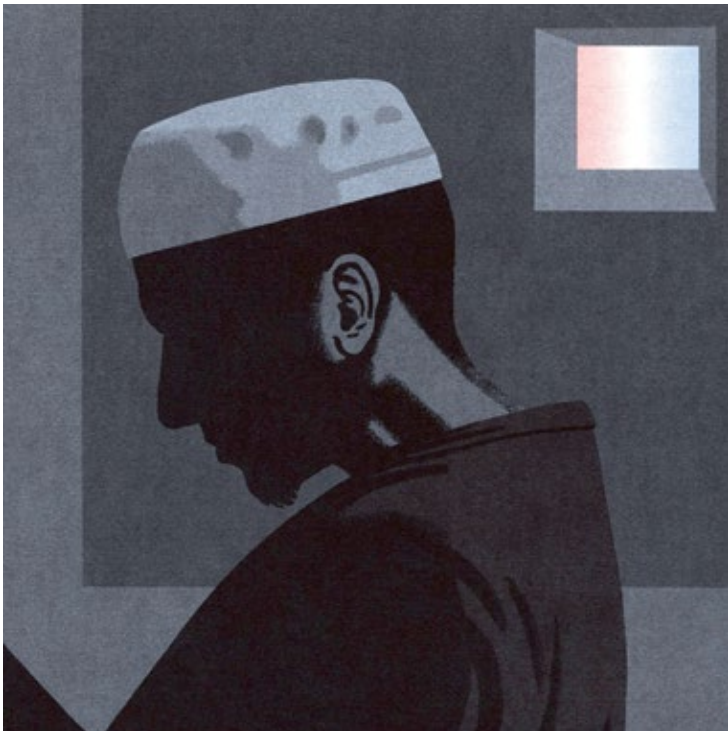
فـإذا كان القاسـم المشـترك بيـن سوسـيولوجيي نظريـة الاختيـار العقلاني هو أنهم يسـتعملون النماذج التفسـيرية التي يفترضها الفاعلون (الإرهابيون ومسـتأجروهم) للفعل العقلاني (الإرهاب) بالمعنى الواسـع لهذا المصطلح، وعلى عكـس العديـد من النظريـات الأخرى، فإن هـؤلاء الفاعلين لا يفترضـون أن هـذه الظاهـرة تحكمهـا عوامل السـببية، ولكـن يُنظَـر إليها علـى أن هؤلاء هـم صُنَّاع قـرار واعون بقراراتهـم، وهـذه الأفعال تتأثَّر بشـكلٍ كبير مـن تكاليف وفوائـد بدائـل العمل التـي تتميَّز بإجـراءات مختلفة.

فلإعطـاء معـانٍ لمدخـلات كهـذه، يجـب التركيـز- مـن الناحيـة المنهجيّة- علـى الأفعال والتفاعـلات التي تتصف بالاسـتراتيجية، والتي جُلِبَتْ لهـم عن هذه الأفعال الجماعية التـي تتصـف بالإرهابية. ومن هنا، لقد دافـع «ماكس فيبر» عـن أهمِّيـة اسـتناد مختلـف التفسـيرات إلى أفـكار تكون واضحـة المعالم حول الفعل العقلاني (Peter Hedström, 2012, pp. 1-2).

بالإضافـة إلـى بُعد الاختيـار العقلاني في ظاهـرة الإرهاب عمومـاً، نجـد من جهة أخـرى أن هناك أبعـاداً أخرى يمكن مـن خلالهـا فهم هـذه الظاهرة ترتبـط بما يُسـمَّى بنظرية

«التعاقد الضمني Implicit contrat theory» التي اهتم بها بيتربلو Peter Blau [15]، حيث يتم التركيز على دور التبادل في تفسير قواعد التفاعلات الاجتماعيّة التي تظهر عند جماعة من الأفراد. أما في السوسيولوجيا الفرنسية فـ«ريمون بودون Raymond Boudon»، هو الذي ساهم بشكلٍ كبير في نظرية الاختيار العقلاني، وذلك من خلال أهمِّيةِ التفسيرات التي تُعطَى للفعل العقلاني للأفراد. لقد أكَّد «ريمون بودون Raymond Boudon» على أهمِّية التفسيرات القاعدية للنظريات الواقعية للفعل Realistic theories of action. فالفعل العقلاني بهذا المعنى هو امتلاك أسباب جيدة للقيام بما فعلوه أو يريدون أن يفعلوه، كما أن هناك سوسيولوجيين أوروبيين آخرين ساهموا في تطوير سوسيولوجيا الاختيار العقلاني، حيث نجد من بينهم السوسيولوجي الألماني Siegwart [16] Lindenberg Peter Hedström, 2012, pp. 4-5

من هنا، يمكن اعتبار السلوكات الفرديّة والاجتماعيّة، كتبادل المصالح المشتركة، الشيء الذي يُمَكِّن من توضيح العلاقة بين أربعة أجسام نظرية: السيكولوجيا السلوكية، الاقتصاد، مقترحات حول ديناميات التأثير، ومقترحات حول بنية الجماعات الصغيرة Small groups Homans, 1958, p. 597.



▲ Bill Bragg (إنجلترا)

ينابيع وعلاقات

في زمن العولمة، أصبحت الديموقراطيّة عموماً، ليست فقط شعاراً رائجاً، بل مطلباً مستعجلاً لتحقيق الرخاء والتنمية الشاملة، لكن هل يكفي أن يعلن الشخص انتماءه للديموقراطيّة حتى يكون ديموقراطيّاً بالفعل؟.

إذا كانت ينابيع الأشياء المُفردة هي دائماً أشياء مفردة، فهل الإرهاب هو ينبوع الديموقراطيّة عموماً، والديموقراطيّة الليبرالية خصوصاً في المجتمعات الإسلاميّة، باعتبار هذه الديموقراطيّة هي أداة من أدوات العولمة؟. نريد أن نبرهن هنا على أن هناك علاقة محتملة بين صناعة الإرهاب في العالم الإسلامي ومحاولة تصدير ديموقراطيّة ليبرالية مُعولمة. فإذا كانت الليبرالية قد تطوَّرت- تاريخياً- مع المجتمع البورجوازي. حيث يُشكِّل جون لوك (1632، 1704)، من بين الفلاسفة والمؤسِّسين المؤثِّرين (Tobias Gombert, 2009, p. 69)، فإن نظرية الديموقراطيّة الاجتماعيّة démocratie sociale تختلف- من وجهات نظر معيارية normatif، ونظرية théorique وعملية empirique- على نظريات الديموقراطيّة الحرّيّاتية[17] démocratie libertaire، لكن المشترك بينهما، أن كلا الاتجاهين يجدان جذورهما في الديموقراطيّة الليبرالية démocratie libérale ، كما تطوَّرت خلال عصر الأنوار في القرنين السابع عشر والثامن عشر (Tobias Gombert, 2009, p. 96).

حالياً، وفي زمن العولمة، أصبحت الديموقراطيّة عموماً، ليست فقط شعاراً رائجاً، بل مطلباً مستعجلاً لتحقيق الرخاء والتنمية الشاملة، لكن هل يكفي أن يعلن الشخص انتماءه للديموقراطيّة حتى يكون ديموقراطيّاً بالفعل؟ كيف يمكن إذن تبنِّي الديموقراطيّة كممارسة وسلوك؟ (كداح، 1988، صفحة 54). فبالرغم من أهمِّية هذا المعطى، إلّا أن السلوك الديموقراطي، لا يتبنَّاه إلّا وعيٌ مستقلّ... ومن العبث التوهُّم أن بإمكان الشخص، أن يكون ديموقراطيّاً متى أراد، دون أن يتزحزح من موقعه، أي دون أن يمرّ بسلسلة من التحوُّلات، في اتجاهاته وتصوُّراته البدائية.

إن المسلسل الديموقراطي الحقيقي، هو الذي ينخرط فيه كلّ فرد، ليس حسب التاريخ المُحدَّد في يوميات الإدارة، بل التاريخ الذي يُحدِّده نمو الفرد ذاته، أي خلال تلك «الفترات الحاسمة» التي تتواجد، أساساً، في الطفولة وأوائل المراهقة، ليس معنى هذا، استحالة تعلُّم الديموقراطيّة خارج تلك الفترات، ولكن، على الأقلّ، وجود صعوبات كبيرة ومزمنة، يمكن أن تتخذ، في بعض الأحيان، طابع



بانسكي ▲

النكـوص الجماعي الحاد (كـداح، 1988، صفحة 55).
ويكـون دور الفكـر وتحصين الموروث الثّقافـي والحضاري في هـذه الحالـة، هو كسـر بنيـة الوعي الإسـلامي السـائد مـن أجل تأسـيس وعـي جديد يُجـدِّد الوعـي السـابق، حيث يكـون الأهم هـو أن تكـون لدينـا القـدرة على معرفـة أيّة معرفـة نبحث عنها (Castells M. , 2003, p. 142). ولا تتحقَّـق هذه العملية، إلّا في حالـة تناوله الواقع، بمعنى التأكيد على أولوية السياسـي، بتحديد الأهـداف الواقعية التي تطمـح المجتمعات الإسـلاميّة لتحقيقها.
لقد أصبحت السياسة- أو الممارسة السياسيّة- تقود المجتمعات، فالسياسـة هـي السـيرورة التي من خلالهـا يمكـن للمجموعات الاجتماعيّة أن تراقب المؤسَّسات الحكومية وتستعملها، فالسياسة ليسـت هـي السـلطة، إنمـا السـلطة هـي شـيء مختلـف، ففـي مجتمـع الشـبكات société du réseaux، السياسـة هي سياسـة الميديـا politique du media، فالميديـا لـم نعـد نحتـاج إليها فـي الانتخابـات فقط، بـل أصبحت كلّ مـا نملك فـي كلّ الأوقات (Castells M. , 2003, p. 79). وهنـا يمكـن أن ننفتح على دور الإعلام لتكتمل النظرة حول ظاهرة الإرهاب، لكن لا يتسـع المجال هنـا للتوسُّـع فيه، نظـراً لأهمِّيتـه، على اعتبـار كون السـيرورة السياسـيّة في المجتمعات الديموقراطيّـة تُحدَّد وتُقرَّر في الإعلام، حيـث أصبح هذا المسـتوى الرمزي للسياسـة مهمَّـاً أكثر من أي شـيء آخر (Castells J. B., 1997, pp. 41,42).
إن محاربـة ظاهـرة الإرهاب لا تعني رفـض الديموقراطيّة بالعالم الإسـلامي، بل علـى العكس من ذلـك، إننا نطالـب بالديموقراطيّة باعتبارهـا مطلبـاً اجتماعيّـاً، لكن لا نقبـل بديموقراطيّـة جاهزة ومُختبَـرة، ولـم تثبـتْ جدارتها عنـد احتدام الأزمات[18]، الشـيء الـذي يتطلَّـب اتخاذ الحكومـات الإسـلاميّة لمبـادرات قويّة، إنها مُهمِّـة، كمـا يجـب علـى الـكلّ أن يفهـم أن دور دولـة الرفاه هو خلـق الرأسـمال البشـري، حيـث يجب علـى الاقتصـاد أن يكون أداؤه مُوجَّهـاً، ويجـب أن يكون مفهوماً أن الاقتصاد ودولة الرفاه يدعـم كلٌّ منهما الآخـر (Castells M. , 2003, p. 87).
إن المجتمعـات عرفـت تحـوُّلات كبيـرة ارتكـزت علـى «ثـورة تكنولوجيّـة انتظمت حول تقنيات المعلومـة. ارتكزت على بنيات تحتية تكنولوجيّة جديدة، فسـيرورة عولمـة الاقتصاد والتواصل غيَّرت الطريقة التي ننتج، ونسـتهلك، ونسير، ونخبر، ونُفكِّر بها. فليـس كلّ اقتصاد أو نشـاط ثقافـي في العالم هو شـمولي. هذه الثـورة التكنولوجيّـة الحالية تركـز على تقنيـات المعلومات التي تضم الميكـرو إليكترونـات، وعلوم الحواسـيب، والمواصلات... بالنسـبة لهذا البراديغم المعلوماتي -the informational para digm يجـب أن ينصـب علـى تكويـن اقتصـاد شـامل كاقتصاد تعاونـي مُوحَّـد لليـوم» (Castells J. B., 1997, pp. 31, 34, 35)، يُمكِّـن المجتمعـات الإسـلاميّة مـن الخـروج مـن الفوضى التـي تعيشـها في هـذا القرن.

إن ما تعرفه المجتمعات الإسلاميّة حالياً ليس بانتقال ديموقراطي، بقدر مـا هو إضفاء للطابع الليبرالي لهـذه المجتمعات. فالمُعطى الديموقراطي قد حُسِـمَ وإنْ كان يتسـم بنوع مـن الارتداد أحياناً، فالاتفـاق حـول حَدٍّ أدنـى مـن المُؤشِّـرات (انتخابـات منتظمة، التنـاوب، دولـة الحـقّ ...) لا يعفي مـن اسـتعمال مقاييس تأخذ فـي اعتبارهـا تعقُّـد التوازنات الحاصلـة وكذا تنوُّع السـبل. من هنـا يكـون مفهوم «إضفـاء الطابـع الليبرالي» فارضاً نفسـه من حيـث هـو الأكثر قـدرة على تحمُّـل التغيـرُّات الجاريـة من دون أحكام سـابقة تخصّ مصداقيـة مسلسـل الديموقراطيّة أو عدمها (الطـوزي، 2000، الصفحات 152 - 153).
هـذا لا يعني أن المجتمعات الإسـلاميّة هي مجتمعات ديموقراطيّة، بـل لازالـت تعاني من غيـاب الديموقراطيّة الحقيقيـة، كما تعاني من أزمـات اجتماعيّة حادة، وتفاقم لتبعيتهـا الاقتصاديّة والمالية والتكنولوجيّة، وخلخلة مرجعياتها الثّقافيّة والدينية. فهذا الوضع العـام، إذ يضعف الدول، ويفقر شـعوبها، ويُهمِّش مكوِّنات مهمة مـن سـاكنتها، ويُؤجِّـج أزمـة ثقـة المواطنيـن في المؤسَّسـات، ويزيـد من الصعوبـات الاقتصاديّة، ويضاعف من حِـدَّة التوترات الاجتماعيّـة، ويعمِّق تبعيـة أنظمة الحكم بها ويجِدّ من سـيادتها، مما يجعلها أكثر ضعفاً وهشاشـة داخليـاً وخارجياً. وتؤدِّي هذه الظواهـر مجتمعـة إلـى زعزعة الأُسـس التي يقوم عليهـا الرابط الاجتماعـي والعيش المشـترك في هـذه المجتمعـات (الكراوي، 2015، صفحة 9).

هوامش:

1 – أفضل ترجمة الكلمة الإنجليزية Liquid إلى «انسيابي»، على ترجمتها إلى كلمة «سائل». فعبارة «مجتمعات انسيابية» أكثر توصيفاً على عبارة «مجتمعات سائلة». وتعود هذه العبارة «Liquid Society» إلى السوسيولوجي البولندي «زيكمونت باومن Zygmunt Bauman»، حيث عالج هذا الموضوع في كتاب له بعنوان «Liquid Modernity» الصادر سنة 2000.

2 – لا ننتصر هنا إلى ثنائية: العالم المُتقدِّم والعالم المُتخلِّف، بل استعملنا كلمة: التخلُّف كتوصيف لعملية القتل غير المُبرَّر الذي تعرفه المجتمعات الإسلاميّة في عصرنا الراهن.

3 – لم يعد التواصل يسير في اتجاه واحد، لأن نظام المعلومات والمعارف أصبح مرتبكاً، أي لم يعد التواصل ينحصر في مجال مُعيَّن كالعملية التواصلية السائدة، بل تعدّاه إلى مجالات أخرى كالاقتصاد والسياسة والثّقافة، وأصبح التواصل البراديغم المُفسِّر للمجتمعات المعاصرة.

4 – في هذه المقالة، سيتم تحديد ظاهرة العولمة في إطار مفاهيمي، كما سيتم فحص الأبعاد الجديدة للتواصل مع التطوُّرات التكنولوجيّة الحاصلة في عالم اليوم، فضلاً عن الظروف الجديدة والفرص بعد أن تم إنشاؤها بواسطة تكنولوجيّات المعلومات والاتصالات الجديدة وتقييمها.

5 – اتفاقيات التبادل الحرّ مثلاً التي تُعدّ إحدى أهم وأبرز وسائل تصدير النظام العالمي الجديد بشتى أبعاده لباقي البلدان الأخرى.

6 – أصبحت أميركا الفاعل الأساسي في المنظومة العالميّة.

7 – كلّها مفاهيم للنظام العالمي الجديد.

8 – العقل الإسلامي يُعاني من خلل على مستوى التأويل، وهذا الخلل أحياناً يتجلَّى في أبسط الأمور، بحيث نحتاج إلى نظام للمعلومات والمعارف متكامل وسليم.

9 – لا يصح الحديث عن ثقافة واحدة، بل هنالك ثقافات مُتعدِّدة.

10 – ثقافة الفئات العامة من الشعب أو الثّقافة المُوجَّهة أو المشتركة بين الفئات الشعبية.

11 – لا ندعي هنا ابتداع تعريف جديد، ولكن إدخال بعض العناصر الجديدة للتعاريف المُتعارَف عليها كالتواصل وفعاليته، لكونه مهماً في نظرنا في هذا المقال.

12 – ما تعيشه بعض دول العالم الإسلامي، وخاصّة العربي منها هو ثورات عربيّة بالنظر لاعتبارين أساسيين: الأول: هو أن جميع أدبيات مفهوم الثورة لا تؤكِّد على أن ما حصل في العالم العربي ليس ثورة. ثانياً: هو أن الفاعلين الاجتماعيين الذين قاموا بهذا الفعل يريدون تسمية فعلهم بالثورة، لهذا من الناحية الأخلاقية ما وقع هو ثورات عربيّة.

13 – الاتحاد الأوروبي لمّا واجه أزمة اللاجئين، والتفجيرات الإرهابية التي هزَّت العاصمة الفرنسية باريس ومطار وميترو بروكسيل.

14 – وتعرف أيضاً بـ: «نظرية الاختيار choice theory»، أو «نظرية الفعل العقلاني rational action theory». فهذه النظرية ترتكز على مُحدّدات اختيارات الأفراد، كما ارتكزت على الفردانية المنهجية methodological individualism. إن العديد من سوسيولوجيي نظرية الاختيار العقلاني لا يميلون إلى تفسير أفعال الأفراد في ذاتها، بل هم يركزون على تفسير مختلف المستويات الماكروسوسيولوجية للممارسات الاجتماعيّة عموماً، كمختلف أشكال الفعل الجماعي، وبروز المعايير أو القواعد المجزأة.

15 – هو سوسيولوجي أميركي من أصل نمساوي، وُلِدَ سنة 1918 بفيينا وتوفي سنة 2002 بنيويورك، وهو من مؤسِّسي نظرية التنظيمات.

من أهم كتبه نجد:

–P, Blau, «Exchange and Power in Social Life 1964».

–P. Blau, "A Theory of Social Integration" (1960).

16 – سوسيولوجي ألماني – هولندي صاحب نموذج RREEMM، وهذا النموذج هو اختصار لـ :

l'être humain [M] (Man) maximise [M] (maximizing), évalue [E] (evaluating), anticipe [E] (expecting) des ressources [R] (ressourceful) restreintes [R] (restricted).

وهذا النموذج هو تطوير لنظرية القرار العقلاني théorie de la décision rationnelle. إن Siegwart Lindenberg أكمل نموذج الرجل الاقتصادي l'homo oeconomicus، وذلك من خلال إضافة عِدّة عوامل من أجل نمذجة واقعية ممكنة.

17 – كلمة libertaire أبدعها المناضل والكاتب الفوضوي Joseph Déjacque في تضاد مع كلمة libéral. وقد استعمل هذا الكاتب هذا المصطلح كعنوان لمجلّة كانت تصدر في نيويورك منذ يونيو/حزيران سنة 1858 إلى فبراير/شباط من سنة 1861.

18 – أزمة اللاجئين بأوروبا التي هدَّدت بتفتيت الاتحاد الأوروبي وما نتج عنها من اتفاق بين دول الاتحاد وتركيا يناقض مبادئ حقوق الإنسان والديموقراطيّة.

بيبليوغرافيا:

– إدريس الكراوي. (2015). تقديم عام. إشكالية التماسك الاجتماعي في العالم العربي، تجارب مقارنة. منشورات جمعية الدراسات والأبحاث من أجل التنمية. الرباط.

– دنيس كوش. (2004). مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة. (المترجم: منير السعيداني، مراجعة: الطاهر لبيب)، المنظّمة العربيّة للترجمة. بيروت.

– محمد الطوزي. (2000). الإصلاحات السياسيّة والانتقال الديموقراطي. التحوُّلات الاجتماعيّة بالمغرب. مركز طارق بن زياد للدراسات والأبحاث. الرباط.

– محمد كداح. (1988). الديموقراطيّة ونشأة الوعي المستقلّ. مجلّة فكر ونقد.

– Adam Dolnik. (2007). Understanding Terrorist Innovation: Technology, Tactics, and Global Trends. London: Routledge.

– Bernardo Kliksberg. (1994). The Necessary State: A Strategic Agenda for Discussion. International Review of Administirative Sciences 60(2).

– Boaz Ganor. (2015). Global alert : the rationality of modern Islamist terrorism and the challenge to the liberal democratic world. New York: Columbia University Press.

– Charlotta Stern Peter Hedström. (2012). Rational Choice and Sociology. The New Palgrave Dictionary of Economics 1–2.

– Edgar Morin. (1984). Sociologie. Paris: Seuil.

– Edward T.Hall. (1984). Le langage silencieux. Paris: Seuil.

– Ferlal Ors. (2015). New Dimensions of Communication in a Globalizing World. Procedia Economics and Finance 23. Prague: Ege University, Faculty of Communication.

– George Homans. (1958). Social Behavior as Exchange. American Journal of Sociology, Vol 63 597.

– Jordi Borja and Manuel Castells. (1997). Local and Global, The Management of Cities in the Information Age. London: Earthscan Publication Limited.

– Julia Blasius, Christian Krell, Martin Timp Tobias Gombert. (2009). Fondements de la Démocratie Sociale. Berlin: Friedrich Ebert Stiftung.

– Manuel Castells. (2003). A World of Knowledge. (Martin Ince, Blackwell Publishing. Cambridge, UK.

– Manuel Castells. (2003). (Politics and Power. 79 – 94. (Martin Ince, Blackell Publishing, Cambridge, UK: Policy Press in Association.

L Spilliaert

ليون سبيليارت (Self Portrait-1980)

السُّكر..
الخديعة الكبرى

للسُّكر مذاقٌ ممتع، وهو خالٍ من المخاطر إذا اقترن بالأكل المتوازن وممارسة الرياضة؟ هذا غير صحيح! تحذيرات الباحثين من المخاطر الصّحية للسُّكر على نطاق عالمي (مرض السُّكري وأمراض القلب والأوعية الدمويّة...) ومن استراتيجيات الشركات التي لا تقلّ خطورة عن صناعة التبغ.. فهل التحلية قاتلة؟

تحقيق: إيف سسياما*

ترجمة: مروى بن مسعود

هل سنجد في المستقبل تحذيرات على علب الحلوى، على غِرار السجائر، «السُّكر قاتل» مكتوبة بالبنط العريض؟ هل سنُجبر مستقبلاً على الاستظهار بهويّتنا لإثبات السن القانونية قبل شراء الصودا؟ كلّ هذه الأسئلة المُستفِزَّة تعكس موقف بعض العلماء الكبار المعارضين لما يتداول خطأ بأن السُّكر «متعة صغيرة» خالية من المخاطر، بعد تراكم الأدلة عن سُمّيّة هذه المادة. وهم يندِّدون أيضاً بأوجه التشابه المُتعدِّدة بين صناعتي السُّكر والتبغ، واستراتيجيتهما لحجب الحقيقة والتقليل من أضرار منتجاتهما... دعونا نبدأ بالملاحظة الأولى: الحمية أصل الداء. في تقرير صدر في مايو/أيار 2015، أشارت منظّمة الصِّحة العالمية إلى أن السِّمنة قد تضاعفت في العالم خلال ثلاث وثلاثين سنة الماضية، وتصيب اليوم 11 ٪ من الرجال و15 ٪ من النساء البالغات، أي أكثر من نصف مليار شخص. وفي الفترة نفسها، تضاعف مرض السُّكري تقريباً: يهم 8.5 ٪ من الناس في العالم، بما في ذلك 3.5 مليون فرنسي. ولارتباطها الوثيق بالأغذية، ارتفعت أيضاً معدَّلات الإصابة بأمراض القلب والأوعية الدموية «بسرعة مذهلة في البلدان المنخفضة والمتوسطة الدخل». وأخيراً، الاضطرابات الكبدية، (وفي المقام الأول الدهون أو «مرض الكبد الدهني»)، التي لم تكنْ معروفة في السابق، وهي تقارب نسبة 30 ٪ الآن. في الولايات المتحدة، 75 ٪ من الإنفاق الصّحي يُخصَّص للأمراض الأيضية... بعبارة أخرى، استمرار المُؤشِّرات على هذا النحو يُنبئ بكارثة عالمية، ويُهدِّد حياة الأشخاص والنظم الصّحية على حَدٍّ سواء.

المخاطر الكبرى

لا يمكن أن تكون هذه النتائج محلّ نقاشات، ولا كذلك فكرة التقليل من استهلاك السُّكر المضاف إلى أغذيتنا، بل يهدف النقاش إلى تحديد ما إذا كان السُّكر المضاف يُمثِّل سعرات حرارية بسيطة كما هو موجود في العديد من الأغذية الأخرى، أو أنه مُكوِّن سام بطبيعته، والمُتسبِّب الرئيسي لمعظم الاضطرابات المذكورة أعلاه، ويمكن أن يُصيب حتى أولئك الذين لا يتجاوزون السُّعرات الحرارية المنصوح بها بالأمراض المختلفة.

وعلى غِرار التبغ، فإن المخاطر الاقتصادية لا يُستهان بها. في كلّ عام يستهلك العالم 170 مليون طن من السُّكر، بما في ذلك 2.8 مليون طن في فرنسا، أكبر منتج لهذه المادة في أوروبا، لكن هذا ليس كلّ شيء. السُّكريات بأشكالها المختلفة موجودة في كلّ منتجات صناعة الأغذية العالمية التي بلغت إيراداتها في عام 2016 ما يقارب 400 مليار دولار. السُّكر في كلّ مكان، لأنه ضروري: ليس للذوق فحسب، بل لتأثيراته على تركيبة الغذاء وحفظه. هناك نظريتان متناقضتان. الأولى، مدعومة من طرف

شـركات الصناعات الغذائية، ويؤيِّدها معظم خبراء التغذية، منظَّمـة الصِّحـة العالميـة والوكالة الوطنية لسـلامة الأغذية والبيئـة والعمـل. «لـوك تابي»، أسـتاذ التغذية فـي جامعة لـوزان، الـذي عمل فـي كلٍّ من الشـركة الغذائيـة العملاقة «Nestlé» و«Nutella» الشـهيرة، يختـزل المسـألة بقولـه «المشـكلة تكمن في زيـادة تناول الطعـام... (الذي) يعتمد بشـكلٍ وثيـق على كمّيـة الطاقة التـي نبذلها».

والثانيـة نظرية «السُّـعرات الحرارية» التي تُرجع المشـاكل الصّحيـة الحاليـة إلى حقيقة أننا نسـتهلك سـعرات حرارية تتجـاوز بكثيـر الجهـد الـذي نبذلـه. مـن هـذا المنظـور، السُّـعرات الحرارية مهمّة وضرورية، ولكن الأهم عدم الإكثار منها. وبناءً على ذلك، السُّـكر مُضرّ إذا كان مصدراً للسعرات الحراريـة. والعلاج: بذل الجهـد البدني، فمن الناحية النظريّة مـن الممكـن حرق السُّـعرات الحراريـة بممارسـة التمارين الرياضيـة. وإذا كنّـا نرغب فـي تحلية أكبر، يكفـي أن نبذل جهـداً أكبـر! في عـام 2013 كتبت كوكا كـولا: «التغلُّب على السـمنة يتطلَّب من الجميع أن يتصرَّفوا وفق حقيقة بسـيطة، الحسّ السـليم: جميع السُّـعرات الحراريـة مُهمَّة، بغض النظـر عـن مصدرهـا، بما في ذلـك الكـوكا كولا وجميـع الأطعمة الأخرى التـي تحتوي على السُّـعرات الحرارية». وقد تمّ ترسيخ هذه المقولة على نطاق واسـع فـي ذهـن الآبـاء والأمهـات. وباسـتثناء تسـوُّس الأسـنان، معظمهم لا يدركون حقيقة المخاطر الكامنة لتناول السُّـكر، كمـا يُشـدِّد على ذلك علمـاء آخرون (لا يتلقـون تمويلات من الشركات الصناعية).

قبـل خمـس سـنوات مـن الآن تعرَّضـت نظريـة السُّـعرات الحراريـة إلـى انتقـادات كبيرة. وفـي مقالة مثيرة نشـرت في دوريـة «Nature» بعنوان «الحقيقة السـمّيّة للسُّـكر»، أفردَ طبيـب الأطفال والغدد الصماء روبرت لوسـتيغ واثنان مـن زملائه في جامعـة كاليفورنيا، السُّـكر المضاف بوضع خـاص، داعين إلى اتخـاذ قوانين صارمة بشـأنه على غِرار الكحـول أو التبغ، وخاصة للأطفال. ويؤكِّد روبرت لوسـتيغ «من وجهة نظر الجسـم، السُّـعرات الحرارية ليست ضرورة دائمة»، ويذكر الباحث بأن السُّـعرات الحرارية يتم تحديدها مـن خـلال كمّيّة الطاقـة التـي يتم إطلاقهـا أثنـاء احتراق الطعـام. فـي حين أن الجسـم لا «يحرق»، بل يقـوم بعملية الاسـتقلاب. ويضيف الباحث «السُّـعرات الحرارية في اللوز، على سـبيل المثال، محاطة بالكثير مـن الألياف التي تتطلَّب مـن الجسـم أن يسـتثمر 20 ٪ مـن الطاقـة التـي تحتويها حتـى يتم تحريرها»، كمـا تحتوي البروتينات على سـعرات حراريـة تتطلَّب جهـداً كبيراً فـي عملية الاسـتقلاب، وهناك الأطعمـة التـي يتـم امتصاصهـا على الفـور تقريبـاً ودون عنـاء، مثل السُّـكريات المُكرَّرة، والبعـض الآخر أبطأ بكثير، لكـن أن نقول بأن كلّ ذلك متناسـب، ثـمّ نقوم بتعداد السُّـعرات الحراريـة التي نسـتهلكها وتلك التـي نحرقها، فهـذا هراء!».

في نظـر هـذه المدرسـة الفكريّة، السِّـمنة ليسـت أصـل الـداء، بل أحـد الأعـراض من بيـن أخرى. يقـول روبـرت لوسـتيغ: «20 ٪ مـن المصابيـن بالسِّـمنة يتمتَّعـون بعمليـة اسـتقلاب طبيعيـة ومتوسـط عمـر مقبـول»، في حين



أن 40 ٪ من غير المصابين بالبدانة يعانون من اضطرابات التمثيل الغذائي، خاصة بالكبد. فكيف يمكن أن نقول بالتالي بأن السُّمنة هي سبب كلّ المشاكل؟».

السؤال الأهم لهؤلاء الباحثين هو اضطراب التمثيل الغذائي الهرموني، وخاصّة الأنسولين، الهرمون الرئيسي لتخزين السُّكريات. هنا تحديداً تكمن، في نظرهم، سمّيّة السُّكر. يقول ديفيد لودفيغ، الأستاذ بجامعة هارفارد ومُؤلِّف كتاب (الجوع الدائم) «إن تناول الطعام يزيد من إنتاج الأنسولين الذي يعمل كسماد للخلايا الدهنية»، مشيراً إلى تضاعف مستوى الأنسولين لدى الأميركيين ثلاث مرّات على مدى العقود الماضية، «وبالانغماس في هذا الحمام من الأنسولين، تغلق الخلايا الدهنية منفذ الوصول إلى الدهون المُخزَّنة، مما ينتج عنه السِّمنة. في الوقت نفسه تظهر مشكلة مقاومة الأنسولين، وأحد آثارها الشعور الدائم بالجوع الذي يُمثِّل بداية مرض السُّكري».

مادة مُحفِّزة على الإدمان

لكن كيف يمكن لغذاء مألوف كالسُّكر وطبيعي في العديد من النباتات أن يكون سامّاً؟ في الواقع، خلال كلّ مراحل التطوُّر البشري، لم يكنْ السُّكر، المادة الثمينة لطاقتها العالية، متوفِّراً إلّا في الفواكه، وفي بضعة أشهر فقط في السنة. كانت كمّية السُّكر التي (تعوَّد) الإنسان على هضمها، على مَرّ القرون، منخفضة جداً، كما يفسِّر هؤلاء الباحثون. ومنذ أقلّ من نصف قرن فقط ظهر السُّكر الصناعي بكميات هائلة من البنجر وقصب السُّكر – فانخفض السعر كثيراً حتى أصبحت المشروبات المُحَلَّاة أرخص من المياه في معظم البلدان! ويُلخِّص روبرت لوستيغ بالقول: «في الطبيعة السُّكر مادة نادرة، لكن الصناعة جعلتها في كلّ مكان».

وفي جانب آخر أثار كلّ من السُّكر والتدخين النقاشات حول مشكلة واحدة: الإدمان. سيرج أحمد وفريقه بالمركز الوطني للبحث العلمي في «بوردو» يعكفون على دراسة هذه المسألة منذ عشر سنوات. وأظهرت تجاربهم، على فئران تتناول الكوكايين وماء السُّكر، أن المادة الأخيرة كانت الأكثر تفضيلاً وإدماناً من بين كلّ المواد... وحلَّل الباحثون أيضاً استبيانات أُرسلت إلى مستهلكي السُّكر والكحول والكوكايين، وخلص سيرج أحمد «في نهاية المطاف تبيَّنا أنه مع السُّكر والكحول، حوالي 10 ٪ من الأشخاص لديهم علامات الإدمان – في مقابل 20 ٪ تقريباً للكوكايين، وبأن الجلوكوز هي المادة المسؤولة عن إدمان السُّكر، وتؤثِّر مباشرة على الدوائر العصبية».

هذا الرأي لم يحصل على الإجماع: في نوفمبر/تشرين الثاني 2016، استنتجت دورية للمُؤلَّفات العلمية حول هذا الموضوع أن فرضية إدخال السُّكر في قائمة مواد الإدمان تُعَدّ «سابقة لأوانها»، لكن العديد من خبراء التغذية لا يزالون يؤيِّدون فكرة سيرج أحمد.

ومن المُؤكَّد أن مؤيِّدي نظرية سمّيّة السُّكر قد سجَّلوا تقدُّماً في إثبات ذلك. ورغم أن منظَّمة الصِّحة العالمية تُوصي باتباع نهج السُّعرات الحرارية، فقد دعت إلى خفض كمية السُّكريات المضافة دون 50 غراماً (8 قطع من السُّكر) يومياً. في فرنسا، أكثر من نصف الأطفال يتجاوزون هذا السقف... في الواقع عدد كبير من خبراء التغذية بفرنسا لا يتهمون السُّكريات بشكلٍ مباشر. وبالنسبة لبوريس هنسيل، أخصائي التغذية والغدد الصماء في مستشفى بيشات (باريس) «بدلاً من التركيز على السُّكر، علينا أن نُركِّز على المنتجات المُصنَّعة، والتي عادةً ما تكون ذات كثافة طاقيّة عالية جداً، وفي الوقت نفسه تكون مشبعة بشكلٍ مُفرط بالسُّكر والملح والدهون». كما ينتقد صراحةً أولئك الذين يشتبه في تعمدهم «انتقاء البيانات التي تخدم نظرياتهم».

الدراسات المُموَّلة من الشركات الصناعية

في خضم هذه النقاشات المُعقَّدة يتصاعد الجدل حول تأثير المال الصناعي، الذي لم يُكشَف عن حجمه الحقيقي إلّا في 2016. كنا ندرك بالتأكيد، منذ فترة طويلة، أنه ينبغي أن نكون حذرين من الدراسات الصناعية للأسباب التي أشار إليها بوريس هنسيل: «الدراسات الغذائية تُكلِّف باهظاً، لأنها تضطرك إلى تجنيد الكثير من الناس ومتابعتهم لفترة طويلة، ولكن هناك القليل من المال العام لذلك، في حين تُخصِّص الشركات الصناعية ميزانيات بحث كبيرة. المشكلة أنهم يمولون ما يخدم مصلحتهم فقط وما يُسوِّق لسياساتهم، على سبيل المثال، تمّ الاتصال بي من قِبَل مجمع صناعي لأثبت بأن اللبن يحمي من الكوليسترول، كنا منذ فترة طويلة نشكّ في ذلك وقد أكَّدناه كما كان متوقَّعاً، ولكنك لن ترى دراسة حول آثار «نوتيلا» على الكوليسترول- من سيموِّلها؟»

رغم ذلك، قد تكون 2016 نقطة تحوُّل، فهناك أدلة على أن سياسات الصناعة أبعد من ذلك، ومنذ وقتٍ طويل. كشفت وثائق من الأرشيف أن صناعة السُّكر العالمية دفعت في عام 1967 لثلاثة باحثين مؤثِّرين بجامعة هارفارد لإدراج الدهون، عمداً، في قائمة مسبِّبات أمراض القلب مقابل حذف مادة السُّكر. وقد أثَّرت دراستهم المنحرفة، التي نشرت في المجلة الشهيرة New England Journal of Medicine على قرارات الصِّحة العامة لعقود. وإذ نُذكِّر هنا أيضاً بأساليب

صناعـة التبغ التي ثبـت التلاعب بمعطياتهـا العلمية اليوم.
أكثـر مـا يلفت الانتباه أيضـاً، المقالة التي نُشـرت في مجلة The Annals of Internal Medicine (عدد أكتوبر/تشرين الأول 2016)، وقـد أحصـى واضعوهـا جميـع الدراسـات التـي تطرَّقت للمشـكلة: هل المشـروبات السُّـكرية تسـبِّب السِّـمنة والسُّـكري: نعم أم لا؟ من بين 60 دراسـة، خلصت 26 دراسـة إلـى الإجابـة (لا) مقابـل 34 (نعـم). ثـمّ دقَّـق الباحثـون في طرق تمويلها، وكانت النتيجة: كلّ الدراسـات التي برَّأت المشـروبات السُّـكرية (وعددهـا 26) كانت، دون اسـتثناء، مُموَّلـة مـن قِبَـل هذه الشـركات الصناعيـة! ومن بيـن الدراسـات الأخـرى (وعددهـا 34)، لم تحصل سـوى دراسـة وحيدة علـى تمويل الجهات المُصنِّعـة. هكذا يتحوَّل موضـوع توافقـي إلى سـؤال مُثيـر للجدل نتيجـة تمويلات الجهـات المُصنِّعة...

فرض الضرائب على المشروبات الغازية

الجديـر بالملاحظـة أيضـاً أن المُحـرِّر الرئيسـي لتوصيات الوكالـة الوطنية لسـلامة الأغذية والبيئة والعمـل، لوك تابي، شـارك في تأليـف واحدة من أكثـر المقالات رواجاً لتشـويه



سـمعة أطروحة حول أضرار السُّكر بعنوان «مفاهيم خاطئة عن السُّـكريات التي تحتوي علـى الفركتوز ودورها في وباء البدانة»، لكن من بين المُؤلِّفين الثلاثة المشـاركين كان فريد برونـز، الـذي يعمل منذ ما يقـرب من 25 عامـاً في صناعة الأغذيـة الزراعية، «لا يمكن القول بـأن كلّ تمويلات الصناعة لا تتطابـق مـع المعاييـر»، لكنه يُقـرّ في الوقت نفسـه بأن «مصالـح الصناعة تختلف عن مصالـح الصِّحة العامة».
إن النتائـج العمليـة لهـذه النقاشـات مُهمَّة؛ وتشـير نظرية السُّـعرات الحرارية، المدعومة من الشـركات الصناعية، إلى أنه يمكن اسـتهلاك الصودا أو عصير الفاكهة، شرط التقليل نسـبياً مـن أحد الأغذيـة الأخـرى أو ممارسـة الرياضة. في المقابـل يُصرّ أنصار السـمّيّة على أن هذه السُّـكريات تزرع الفوضـى داخـل هرمونـات الجسـد وتُهـدِّد الصِّحة بصرف النظـر عن طبيعـة الغذاء أو شـكل الرياضة التي نمارسـها (باسـتثناء الرياضيين رفيعي المستوى).
ونتيجة لذلك برز موقفان رئيسـيان، الأول يُشـدِّد على أهمِّية التعليـم والممارسـة والسـلوك. يقول روبرت لوسـتيغ: «إنها بذلـك طريقـة لوصـم المرضى». فـي حين يطالـب أصحاب الموقـف الثانـي بفـرض تدابيـر تنظيمية، كفـرض ضرائب على الصودا، تماشـياً مـع توصيات منظمـة الصِّحة العالمية (التـي تنصّ على ضرورة الترفيع في سـعرها بنسـبة لا تقل عـن 20 ٪) وتقتـرح المنظمـة أيضـاً فرض ضريبة تناسـب محتـوى السُّـكر، لتشـجيع الصناعـة علـى التخفيـض فـي الكمّيّة، وتقترح اسـتخدام إيـرادات الضرائب من أجل خفض أسـعار الأطعمة الصّحيـة (الفواكه والخضـراوات وغيرها).
ولكـن روبـرت لوسـتيغ وزمـلاءه يدفعـون إلـى أبعـد من ذلـك: حظر بيـع المنتجـات ذات التركيز العالي من السُّـكر (المشـروبات الغازية والحلويـات والشـوكولاته...) للقُصَّر، على سـبيل المثال، علـى غِرار التبغ؛ ومنع السُّـكر المُضاف إلـى المنتجات المُخصَّصة للأطفال دون سـن الثانية؛ وحظر الإعلانـات التـي تسـتهدف الأطفـال بالخصـوص؛ ووضـع علامـات رادعة بشـكلٍ واضح...
غيـر واقعي؟ ديكتاتـوري؟ جواب الباحث هو: «منذ خمسـة وعشـرين عاماً ونحـن نُدخِّن فـي الأماكن العامـة، واعتبرنا ذلـك طبيعيـاً. اليـوم يكشـف النقاب عـن هذه المنـاورات الصناعية، وإنّ تسـامحنا في ذلك كان غير منطقي بالكامل. وستكتشـفون أنه مع السُّـكر، سـيكون الأمر مشابهاً».

---

* صحافـي فرنسـي مُسـتقلّ فـي مجـال العلوم وكاتـب علمـي ومُؤلِّف كتـب عديدة. تحصَّـل على جائـزة Knight للعلوم الصحافية في معهد ماساتشوسـتس للتكنولوجيا سنة 2014.

المصدر: مجلة science & vie يوليو 2017.

خصَّص الروائي السويدي المعروف «هينينغ مانكل Henning Mankell»، صاحب مغامرات المفتش «كورت والندر Kurt Wallander»، إثر إصابته بمرض السرطان، أيامه الأخيرة لتدوين مذكرة أفكار عَنونها بـ: «رمال مُتحرِّكة»، يستعرض فيها رزمة من الأسئلة تتجاوز الموت الذي يُهدِّده شخصيّاً لتبحث في خطر الفناء الذي يُهدِّد الإنسانيّة بفعل الطاقة النووية وأزمة المناخ. وقد تأثَّر الفيلسوف «إيتيان تاسان Etienne Tassin» – المُختصّ في تحليل أعمال «حنة أرندت Hannah Arendt» ودراسة قضايا الهجرة– كثيراً بهذه الوصيّة الروحيّة التي خصَّها في هذا المقام بقراءة فلسفيّة.

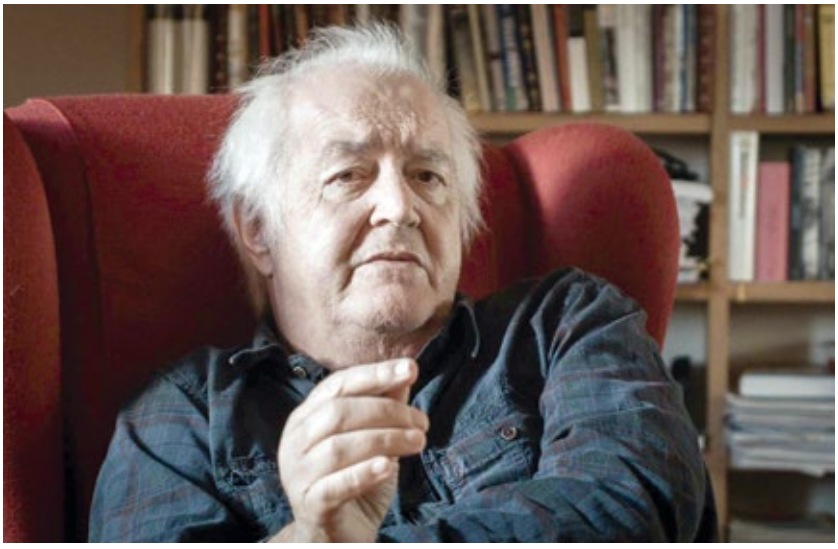
هينينغ مانكل:
الإنسانيّة وسط رمال مُتحرِّكة

إيتيان تاسان

ترجمة: عزيز الصاميدي

تُوجد طرقٌ شتى تُتيح للمرء إمكانية أن يتفلسف أو أن يصبح فيلسوفاً، ويمثِّل السرد أو الحكي إحداها، ولقد حكى مانكل مغامرات المفتش والندر عبر إحدى عشرة رواية وخمس قصص قصيرة. إن مانكل إذن حكواتي من الطراز الرفيع، لديه قدرة كبيرة وموهبة حقيقية في فنّ الحكي، وهذا يجعل منه فيلسوفاً سواء شاء هو نفسه ذلك أم لم يشأ.

تلقَّى مانكل خبر إصابته بالسرطان في صباح أحد الأيام الأولى من سنة 2014، وكان وقتها المرض الخبيث قد بدأ يعبث بجسده في صمت، ثمّ لم يمر سوى 22 شهراً حتى وافته المنيَّة، لكن مانكل داوم على تدوين مذكراته طيلة سنة 2014. لم يكنْ يروم من وراء ذلك أن يحكي تجربته مع المرض، فهو لا يُشير إليها إلّا عبر تلميحات مقتضبة من وقتٍ لآخر، ولكنه كان يتحدَّث عن أشياء أخرى وجدت صدى لها في تجربة المرض هاته. فالموت الذي يترصَّد



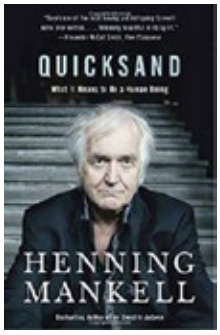
الكاتب شخصيّاً، والذي ظلّ يقاومه لآخر لحظة، فتح عينيه على موتٍ آخر لا يتعلَّق بشخص مُعيَّن، ولكنه في الوقت ذاته يمس الإنسانيّة جمعاء. يحكي مانكل في كتابه، ومن خلال نصوص يسميها «شذرات حياة»، مواجهة إنسان أعزل مع ولادة وفناء الإنسانيّة انطلاقاً من الآثار التي تركها أجدادنا الأوائل في مغارات ما قبل التاريخ ووصولاً إلى الإرث المستحيل الذي سيتركه عصرنا الراهن للأجيال القادمة. وإذا كان الأمر يتعلَّق هنا بالموت فهو قطعاً لا يعني موت مريض اسمه مانكل بقدر ما يعني موتاً آخر تقصر الكلمات عن وصفه يتهدَّد إنسانيّة تعجز عن رؤية الدوَّامة التي تقودها -بفعل الخطر النووي وأزمة المناخ- إلى الفناء الجماعي.



من الفنون الجداريّة إلى النفايات النوويّة

يغـوص بنـا مانكل في أعمـاق الأرض لسـبر المعنى الكامل للخطـر النووي بـدءاً بمغـارات ما قبـل التاريـخ التي تحتفـظ لنـا بالآثـار الأولى لإنسـانيّة تمكَّنـت مـن اسـتعمال الفَـنّ للتعبير عما بدأت تُفكِّر به. وإذا كانت الرسـوم الصخريّـة لم تُسـلِّم اليـوم بعد جميع الأسـرار المُتعلِّقـة بأصولهـا، فهـي تحمـل شـهادة شـعريّة عن اكتشـاف روحـي. غيـر أن باطـن الأرض يحوي اليـوم مغـارات يَدفِـن فيها «الإنسـان المُعاصِـر» نفايـات نوويّـة، «ليصبح المستقبل (بذلك) مُخْبَّئاً تحت الأرض». إن الإرث الثميـن الـذي تركـه أسـلافنا فـي شـكل رسـائل تتحدَّث عـن أصل الإنسـانيّة، والـذي تحتويـه المغارات القديمـة تحـوَّل للأسـف علـى أيدينا إلـى تراث مسـتحيل تتركـه حضارتنا الحاليـة لعالـم بعـد- إنسـاني. كيف عسـانا إذن نتصـرَّف إزاء المصانـع إشـعاعية النشـاط، التـي لم تعـد لها أيّـة فائـدة، ولكنهـا لازالـت مـع ذلك تطرح إشـعاعات، وماذا عسـانا نفعل إزاء التركيزات القصـوى لنفايات تأكَّد أن تحلُّلهـا سـيتطلَّب مئـة ألـف عام؟ ومعنـى ذلـك كمـا يقـول مانـكل أن: «حاويـات الإشـعاع النـووي محكمـة الإغـلاق سـتظلّ بـكلّ تأكيـد موجودة لمـدّة تعـادل مـا يكفـي مـن الوقـت لمـرور 3 آلاف جيلٍ بشـري على وجه الأرض»[1].

وإذا كنّـا نجـد فـي المغـارات الأولى «أقـدم تعبير عـن رغبة الإنسـان في أن يُخلِّـف وراءه أثراً فنّيّـاً» فإننا في مواقع الدفن، مثل «أونكالو Onkalo» فـي فنلندا، والذي يعنـي في لغة أهل هذا البلـد «ثقباً» أو «مغارة تسـكنها الأقزام»، نحفر صخوراً اسـتقرَّت في مكانها لآلاف السنين، لنخبئ بداخلها مزابل إشـعاعية مميتـة. ويبقى الأمل قائماً في ألّا تكتشـف الأجيال القادمة، إذا مـا كانت هناك أجيـال قادمة، بأن «منبِّـه المـوت» يرقد تحـت أقدامها. «إن طبيعـة مـا سـتورثه الإنسـانيّة



لا يتعلَّق الأمر- فقط- برسالتنا لمَنْ سيكتشفون نفاياتنا البغيضة، ولكن أيضاً بقدر حضارتنا أن تُصدِّر الموت للحضارات اللاحقة



▲ Teodors Uders (لاتفيا, 1868–1915)

الحالية لمن سيأتي بعدها لا تسمح بأن ينتبه أحد إليه، إننا نسارع إلى دفن مخلَّفاتنا حتى لا يهتدي إليها أحد».

فإذا كنَّا قد ورثنا العلامات الأولى للإنسانيّة، فلن نخلِّف وراءنا سوى موت مدفون. لقد كتب رونيه شار عند نهاية الحرب يقول: «إننا نخلِّف وراءنا إرثاً ولا نخلِّف وصيّة»، وبإمكاننا اليوم أن نقول، أمام ما يبدو أنه بداية النهاية، بأننا لم نكتب وصيّة، لأن ليس لدينا ما نقوله للأجيال القادمة ما عدا رغبتنا في أن تنسى هذه الأجيال هويّتنا الحقيقيّة: مجرَّد مُدمِّرين حسبوا أنهم يُشيِّدون المستقبل.

«لطالما طمح الإنسان لترك ذكريات جميلة لأحفاده، ولَعلّ من المشروع أيضاً أن ينبِّههم لما هو خطير أو سيئ لكيلا يسقطوا فيه بدورهم، ومع ذلك فنحن اخترنا أن نخلِّف النسيان وراءنا. فما الذي سيبقى من آثارنا في النهاية؟ مجرَّد زمن دون ذاكرة؟ والسؤال الذي يطرح نفسه اليوم بسيط جدّاً ولا يحمل أيّة خلفية: هل ما زال أمامنا من الوقت ما يكفي لنغيِّر طريقة سير الأمور؟ أم إنّ مسألة النفايات النووية هاته لا تُمثِّل سوى خطوة ضمن خطوات أخرى على طريق زلق ويزداد انحداراً باستمرار؟».

إنسان ما بعد التَّجمُّد

التغيُّرات المناخية تضيف إلى الخطر النووي بُعداً آخر، فلطالما تعوَّدنا أن نعزو تغيُّر المناخ بفعل ارتفاع درجة حرارة الأرض إلى نشاط الإنسان خلال ما يُسمَّى بعصر «الأنتروبوسين[2] Anthropocène»، ولكن مانكل يرى ما هو أبعد وأعمق من ذلك، إن اهتمامه ينصرف إلى مَيلان محور الأرض، وهو أمر أشار إليه روسو في كتابه مقالة في أصل اللّغات[3] لكي يقدِّم تفسيراً لظهور المجتمعات، «إن مَنْ شاء للإنسان أن يكون اجتماعيّاً، لمس بطرف إصبعه محور الأرض وميله عن محور الكون». لا يُشير مانكل إلى ما كتبه روسو، لكنه يعتمد على أبحاث عالم الجيوفيزياء الصربي «ميلوتان ميلانكوفيتش Milutin Milanković» (1879 - 1958) حول ميلان محور الأرض بالنسبة لدورانها حول الشمس وانعكاسات ذلك على فترات التَّجمُّد، ذلك أن محور الأرض يتغيَّر باستمرار، وهذا مصيري بالنسبة للمستقبل، إذ أصبح بمقدورنا أن نتنبأ بفترات التَّجمُّد التي ستعرفها الأرض خلال الستين ألف سنة القادمة: ففي غضون 5 آلاف سنة من الآن، ستضرب موجة تجمُّد القارة الأوروبية، وبعد عشرين ألف سنة، ستُغطَى السويد بطبقة جليدية سمكها 1500 متر... «كلّ ما قمنا بتجميعه في المتاحف والمكتبات وفي الأدوار السفليّة، وما دفنَّاه تحت الأرض من كنوز سيتحوَّل إلى حجارة تحت الجليد، تحت عالم صامت».

هل يمكن ان نتصوَّر بشراً يعيشون على سطح الأرض بعد هذه الحقب الجليديّة؟ وهل يمكن أن نتصوَّر ميلاد إنسانيّة أخرى بعد ذوبان الجليد؟

«كلّ شيء سيرجع إلى مرحلة الصفر، سنعود إذن إلى نمط الترحال والعيش على القنص والصيد وقطف ثمار الأشجار. ستختفي كلّ مظاهر الثّقافة التي راكمتها البشريّة. ومهما بحثنا فلن نعثر على أي أثر للماضي، لن نجد سوى حجارة صامتة. إلّا أن هذا ليس صحيحاً تماماً، لأن شيئاً واحداً سيبقى من حضارتنا الميتة: مزبلة أو مزابل تحت الأرض».

يصف مانكل عالم ما بعد التَّجمُّد ويطرح سؤالاً بسيطاً، ولكنه مصيري: هل نمتلك وسيلة لإخبار مَنْ سيعيشون على كوكب الأرض بعدنا بـ 100 ألف سنة، بعد أن تذوب ثلوج العصور الجليديّة، أن نخبر القادمين الجدد الذين لن يعلموا شيئاً عن تاريخنا، بأن بشريّة أخرى قد سبقتهم، وكلّ ما خلَّفته لهم يوجد في حاويات نحاسية محكمة الإغلاق ومدفونة تحت الأرض؟ فإذا كانت حضارتنا تعدم الوسيلة في إخبار الأجيال القادمة بأنها تركت حاويات الموت لإنسان المستقبل، فها هي إذن تحاول التظاهر «بعدم وجود شيء، حيث يُوجد شيء بالفعل»، لأن «النسيان والكذب غالباً ما يُعضِّد

بعضهما الآخر».

ولا يتعلَّق الأمر -فقط- برسالتنا لمَنْ سيكتشفون نفاياتنا البغيضة، ولكن أيضاً بقدر حضارتنا أن تُصدِّر الموت للحضارات اللاحقة.

«بعد اختفاء حضارتنا، لن يبقى منها سوى شيئين: المسبار الفضائي فواياجر Voyager، الذي يدور في الفضاء بين الكواكب والنفايات المدفونة في قلب الصخرة الأم».

مصباح تائه في السديم، ضائع في فضاء مقفر بين النجوم ونفايات مدفونة في صحراء باطنيّة مظلمة، في وسط فضاء جليدي مقفر. وبين الاثنين ماذا سيبقى على سطح الأرض ليُشكِّل العالم؟ أيّة ثروات؟ أيّة ذاكرة؟ أي تقاليد ستكون إذن ممكنة؟

«فكلّ ما ستتركه حضارتنا التي تطوَّرت أكبر من أي حضارة أخرى نعرفها هو الظلام».

عندما نتأمَّل مشكلة النفايات النوويّة في سياق العصور الجليديّة مستقبلاً، يتبيَّن لنا مدى صعوبة حلِّها، فالأمر لا يتعلَّق- فقط- بمسألة تقنية، بل بقضيّة ميتافيزيقيّة. لماذا لا يتمّ التفكير جماعيّاً وبشكلٍ أكثر جديّة في السباق المحموم نحو التقدُّم المخيف لتكنولوجيا العلوم؟ إن المنطق الذي يحكم عالمنا يتّسم بالكثير من التناقض: فما نسعى للحصول عليه من تقدُّم تكنولوجي بغية التخلُّص من عِللنا يُسبِّب لنا عِللاً أخرى أكثر خطورة. فشيوع تكنولوجيا العلوم في كلّ مكان من العالم يقود إلى تخريب العالم: صحيح أنها تُسهم في توحيد ظروف العيش وتقوية فرص النجاح وفرص الانتفاع المتبادل، إلّا أنها أيضاً تُنمّي التفاوتات وتحدّ من الحرّيّات ومن فرص التواد والتآخي. إنها تقود لما أسماه «كونتر أندرس Günther Anders» بـ: «تقادُم الإنسان».

في اللحظة نفسها التي يُجابه فيها المرض ويترقَّب موته الوشيك، يدعونا مانكل إلى التَّحلّي بالوعي. وهو لا يقدِّم هنا وصفاً متشائماً ويائساً للواقع، أو يعرض نظرة حنين لعالم مضى. فاستحضاره لقصص عاشها في حياته وأحاسيس شعر بها والتقاؤه بأشخاص مختلفين، منهم مَنْ خلَّف لديه ذكرى جميلة، ومنهم من خلَّف ذكرى أقلّ جمالاً، كلّ هذا لا يترجم كآبة شخص يُعيد شريط حياته ويتأمَّلها في شكل مقاطع مُتفرِّقة، وإنما يترجم رغبةً في استحضار ذاكرة جماعيّة تهمّ أجيالاً مختلفة.

«إننا نعلم جيّداً بأن كلّ الحضارات تترك نفايات وراءها، ولكن حضارتنا هي الوحيدة التي بإمكانها قتل الناس لآلاف السنين. إننا نمتلك السبق في هذا المجال، والتاريخ يشهد على

> بعد اختفاء حضارتنا، لن يبقى منها سوى شيئين: المسبار الفضائي فواياجر، الذي يدور في الفضاء بين الكواكب والنفايات المدفونة في قلب الصخرة الأم. ومصباح تائه في السديم، ضائع في فضاء مقفر بين النجوم ونفايات مدفونة في صحراء باطنيّة مظلمة، في وسط فضاء جليدي مقفر

تفوقنا المطلق».

وحده سارد وحكواتي وروائي يمكن أن يستشعر، خاصّة مع اقتراب وفاته، بأن ليس من العبث، ولا من الغرور أن يتأمَّل تاريخ الإنسانيّة ويقوّم تصرُّفات مجتمعاتنا على امتداد المئة سنة القادمة، وليس فقط إلى موعد الانتخابات المقبلة، أي بالنظر إلى ما يدعو إليه العقل وما تحتاج إليه الإنسانيّة.

إن الموت الوشيك قد فتح بصر مانكل وبصيرته على أفكار تُشكِّل شذرات من المقاومة ضدّ الرمال المُتحرِّكة التي تبتلعنا نحو المصير المحتوم، ولكنها في الوقت ذاته تُشكِّل بصيصاً من الفرح: «إنني أعيش اليوم في انتظار لحظات جديدة من الطمأنينة، فلا أحد يمكنه أن يحرمني من التمتُّع بما أبدعه شخصيّاً، أو من التنعُّم بما يبدعه الآخرون».

أمام الخطر المهول للنفايات النوويّة أو للعصور الجليديّة القادمة لا محالة، يُؤكِّد الكاتب بأن «الوقت لم يفتْ بعد (وبأن) كلّ شيء لا يزال ممكناً». وإذا كانت «حنة أرندت Hannah Arendt» قد وجدت في هذه العبارة ترجمة لما اصطلحت على تسميته بالـ: «أكوسميسم Acosmisme»، وهو موقف رافض للعالم أفرزته الحداثة، فإن مانكل يُحوِّله إلى دعوة للتبصُّر، للأمل وللاجتهاد.

المصدر:

مجلّة «PHILOSOPHIE MAGAZINE» عدد 114 نوفمبر/تشرين الثاني 2017، ص: 62 - 63 - 64.

العنوان الأصلي للمقال: L'humanité, elle non plus, n'est pas éternelle

هوامش:

1 - المقاطع المُستشهَد بها أُقتطفت من كتاب هينينغ مانكل «رمال مُتحرِّكة».

2 - الأنتروبوسين: عصر جيولوجي يتميَّز بما خلَّفته البشريّة من آثار كبرى على تطوُّر كوكب الأرض. (المترجم)

3 - Essai su l'origine des langues.



"برهـن بتجربتـه السيّاسـيّة التـي لا تزيـد على اثنتي عشـرة سـنة ونيف أنّـه رجل جدّ وإخـلاص لقضايا وطنـه، ورجل عزيمة قويّة لا تطويها العراقيـل ولا الهزائم، بل يزداد بهـا إيمانـاً واجتهـاداً وحرصاً على تحقيـق العظائـم والأمجاد، فإن يجد في ممارسـة السّـلطة السّياسـية مـا يقـارب حصيلتـه في كـرة القـدم يدمْ قـدوة لشـباب بلاده خاصّة وشـباب القـارّة عامّة"

خطوات جورج وايا



في كلّ يوم يتلقّى كلّ منّا، عبر ما جادت لنا به وسائل الإعلام والتواصل الحديثة، أخبارا متشعِّبة متداخلة قد تتجرَّد في أذهاننا جرّاء كثرة مشاغلنا اليوميّة عن خصوصيّاتها، فتغدو متماثلة متكرِّرة. وقبل أن يتردَّى ما جرى حديثاً في دولة ليبيريا من انتخابات رئاسيّة، علينا أن نتوقّف ساعة لنتابع مسيرة من أسفرت الانتخابات عن فوزه علّنا نجد فيها دروساً وعبراً يضيفها كلّ ذي همّة إلى زاده في سعيه إلى تغيير الواقع وإعداد المستقبل وإدراك العلا.

اجتمعت له البطولة والرياسة

د. وليلاي كندو

ما الفائز برئاسة ليبيريا إلّا أحد مواليد عام 1966م بحيّ من الأحياء الشّعبيّة في مونروفيا، عاصمة البلاد؛ فهو سليل أسرة فقيرة تنتمي إلى الكُرُو، أحد الأجناس الأصليّة في ليبيريا، وهي أجناس ظلّت منذ استقلال البلد عام 1847م تحت نفوذ العبيد السّود الذين دام ترحيلهم من الولايات المتّحدة الأميركيّة إلى هذه المنطقة من عام 1816م إلى عام 1822م. وقد تربَّى «جورج وياه» (WEAH) في أحضان جَدّته في ظروف من الحرمان بالغة القسوة، وقد تكون هذه العوامل ممّا غلّب عليه الانقياد إلى موهبته في مجال كرة القدم والانقطاع عن تعليمه الثّانوي، وسرعان ما تميَّز في لعبه بجمعه بين السّرعة والقوّة والنجاعة. وبهذه المزايا التي حصّلها



بالتّضحيات الجسام استحقّ في نادي باريس سان-جرمين عام 1992م لقب أحسن هدّاف، ونال الكرة الذّهبية الوحيدة التي في رصيد القارّة السّمراء إلى اليوم.

وعلى الرّغم من إحرازه الجنسيّة الفرنسيّة، ظلّ «وياه» طيلة مسيرته الكرويّة ملتزماً بقضايا مسقط رأسه وبلده؛ إذ كان يولي عناية خاصّة بالشّباب ويشجّعه بمكاسبه الخاصّة على الاستفاقة لإيجاب القدر وشحذ الهمم والتّألق في الإنجاز، بل وقّف حياته في المراحل الأخيرة من احترافه على النّهوض بهذه الرّياضة في بلده الأمّ، حتّى كاد فريق ليبيريا الوطنيّ يترشّح بفضل جهوده لنهائيات كأس العالم عام 2002م. ومن مواقفه الوطنيّة أنّه، بروح البراءة وحبّ الوطن، دعا منظّمة الأمم المتحدة عام 1996م إلى التّدخل في بلاده لحلّ أزمته السياسية، التي استفحلت وانقلبت إلى حرب أهليّة دامية دامت من سنة 1989م إلى سنة 2003م، وأسفرت عن مقتل ما يزيد على 250 ألف ليبيريّ. لكنّ سلطة الطّغيان في تلك الآونة اعتبرت دعوته انحيازاً ضدّها، فانتهكت حرمة داره في مونروفيا، وأردتها بالنّار خراباً.

غير أنّ هذا الاعتداء وويلات الحرب الأهلية لم تكسّر عزيمة «وياه»، بل زادته إيماناً بقضيّة بلاده وحثّته على المضيّ قدماً في التزامه السّياسي، فأقدم على تأسيس حزب له أسماه «مؤتمر التغيير الدّيموقراطي» وترشّح به للانتخابات الرّئاسيّة عام 2005م. لكن، على الرّغم من كثرة ما شُوهد من مخالفات في مجرى الانتخابات فإنّ رجل التّحدّي والمصابرة رضي بانهزامه. إلّا أنّ هذا الرّضى لم يكن صنو اليأس والاستكانة، إنّما كان عن وعي بأنّ الحياة على غرار المباريات في كرة القدم دول وسلسلة من الصّراع يؤول فيها النّصر إلى الأقوى عزيمة والأحسن استعداداً، لهذا رفض ما عرضته عليه الفائزة بالانتخاب، السيّدة إيلين جونسن سيرليف، من تولّي منصب وزير الرياضة في حكومتها، واقتنع بفضل البراءة والصّبر في ظلّ المعارضة على التّورط في اقتسام مغانم السّلطة العاجلة.

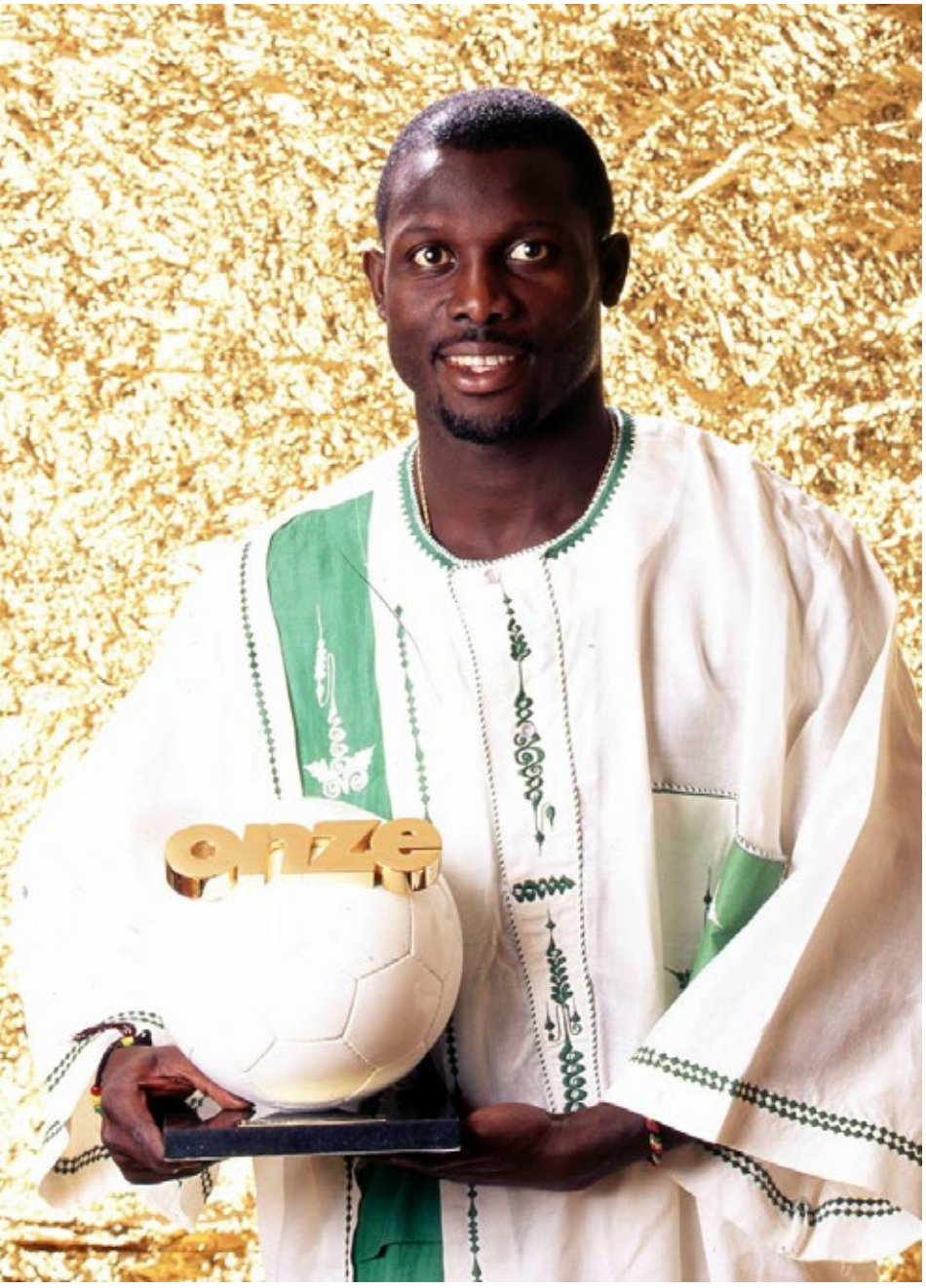
ويبدو أن «وياه» كان أحرص على نقد الذّات منه على انتقاد منافسيه في حلبة السياسة؛ فقد عزم على تحصيل مزيد من المهارات الضروريّة للفوز بالرّياسة وممارستها بحكمة ونجاعة، لذا سرعان ما قرّر تدارك تعليمه

الثّانـوي، وتحمّل مجالسـة الصّغار في قاعات الـدّرس في الأكاديميـة القارّية بولايـة فلوريدا حتّى أحرز بها شـهادة الثّانويـة عـام 2007م، ثـمّ اسـتأنف تكوينـه الجامعـي إلـى أن حصل عام 2011م في جامعة دفري بالولاية ذاتها على شـهادة الماجسـتير في تخصّص الإدارة. وفـي العام نفسـه ترشّـح في الانتخابـات الرئاسـيّة لمنصـب نائـب الرئيسـة، لكـن لم يكـن الحـظّ حليفه فيهـا، بيـد أنّ نفسـه الأبيّـة قادته إلى منافسـة ابـن رئيسـة البـلاد، روبيرت سـيرليف، عـام 2014م على مقعد من يمثّـل مقاطعة مونسـيرادو في مجلس الشّـيوخ، فاسـتجاب له القدر لأوّل مرّة فـي مغامرتـه السياسـية، وظـلّ على هـذه العضويّة إلى العاشـر من شـهر أكتوبر/تشـرين الأول عـام 2017م، تاريخ بداية الانتخابات الرئاسـيّة التي انتهـت إلى فـوزه برئاسـة بلده.

كان أنصـاره يتوقّعون فوزه بالرئاسـة منذ الـدّور الأول من الانتخابات بنتيجة «قاضيـة»، لكـنّ اللّجنـة الانتخابيـة الوطنيّـة أعلنـت عـن نتائج لـم يحرز فيها أيّ من المتبارين الأغلبية المطلقة، وجـاء نصيب «وياه» منها فـي حدود 38.4% وهـو واقـع اسـتلزم منـه استغلال شحنات أو طاقات إضافيّة، لا شـكّ أنّ أبرز تجلّياتها تكوينه مجموعة التّحالـف للتغييـر الديموقراطي.

لـم يكن جوزيف بواكاي خصماً سـهل المـراس؛ فقـد شـغل قبـل الترشُّـح للرئاسـة منصـب نائـب الرئيسـة لما يزيـد علـى عقـد مـن الزّمـان، فـكان من حيـث دلالة الحال وفـي التحليلات السّياسـيّة أوفر حظّاً للفوز بالانتخابات من «وياه»؛ ذلك أنّ جوزيـف بواكاي، فضلاً عـن كونه أكبـر منه سـنّاً وأكثر منه تمرّسـاً بالسياسـة، رمـز الانتظام والنّجـاح في مسـيرته الدّراسـية؛ فقد حصـل فـي جامعـة أركنسـاس علـى شـهادة الوكالـة الأميركيّـة للتنميـة الدّوليـة، وتقلّـد منصب وزيـر الفلاحة مـن عـام 1983م إلـى عـام 1985م واشـتهر أيّـام معانـاة ليبيريـا مـن وبـاء الإيبولا ببراعـة دبلوماسـيّة فذّة؛ فيا تـرى، كيـف تأتّـى للسـيّد «وياه» الانتصـار علـى خصـم مدجَّـج بعـدّة فكريّـة من هـذا الحجم وخبـرة عمليّة مـن هـذا العمـق والطّول؟

يـرى بعض المحلّليـن السّياسـيّين أنّ المطّرد في إفريقيا السّـوداء أنّ الرّئيس السّـابق أو مرشَّـح مجموعتـه الحزبية إن لـم يفـز بالانتخابـات فـي الـدّور الأوّل فإنّـه، سـواء أكان متقدِّمـا فـي هـذا الدّور علـى غيـره أم لا، يكون في





الـدّور الثّانـي قليـل الحظّ مـن الفوز، وعلـى هـذا الحـدّ، كان تقـدم «جورج ويـاه» على منافسـه فـي الـدّور الأوّل أمـارة خير أولـى لصالحه؛ ذلـك أن ما يكـون لمنافسـه من حظّ فـي التّحالف مـع سـائر الأحـزاب المعارضة يسـير نحـو التّناقـص والعـدم، فـي حين أنّ حـظّ المعـارض المرشّـح لهـذا الدّور متّجـه نحـو النّمـوّ والازديـاد؛ ذلك أنّ ما لـم ينجـح الحكم السّـابق في جلبه على مدى حكمه يتعـذَّر التّقرّب إليه أو إقناعـه فـي عجلة فتـرة الإعـداد للدّور الثّاني.

ومهمـا يكـن، ففـي إعـداده للـدّور الثّانـي، نجح «وياه» فـي التّحالف مع حزبيـن ألَّف معهمـا مجموعة سُـمِّيت بالتّحالـف للتّغييـر الدّيموقراطي، وما أوّل الحزبين إلّا حزب المرشّـح شـارل برومسـكين، الـذي احتـل فـي الـدّور الأوّل مرتبـة الثّالـث بمعدّل 9.6 % من الأصـوات، واعترض علـى النّتائج بدعم من جوزيف بـواكاي. وثانـي الحزبين حـزب برينـس جونسـن، الـذي كان أحد زعمـاء الحـرب الأهليـة اللّيبيرية، ثـمّ انتُخـب عضواً في مجلس الشّـيوخ وجاء في الرّتبـة الرّابعة بمعدّل 8.2% من مجمـوع النّاخبين. وإذا جمعنا بين نتائج المرشّـحين الثلاثة في هذا الدّور كانـت الحصيلـة مـا يربو علـى 56% ويضمـن للسـيِّد «وياه» فـي الـدّور الثّاني في أسـوأ الحـالات أغلبيّة مطلقة تـؤول إليـه بها رئاسـة البلاد.

ولقـد أسـفر الـدّور عـن نتيجـة تؤكِّد توقّعات التّحالف للتغيير الدّيموقراطي؛ إذ أحـرز ويـاه معـدّل 61.5% مـن الأصوات واسـتحقّ به نيابـة أوّل امرأة فـي القـارّة الإفريقيّة انتخبت رئيسـة، وحقّـق بـه أوّل تـداول ديموقراطـي للسّـلطة في دولة تعدّ مـن أقدم الدّول المسـتقلّة في القارّة. وعلـى الرّغم من وجـود فـوارق عديدة بيـن المباراة في كرة القـدم والانتخابات السّياسـيّة وما يخفـي وراءها مـن تحدّيـات وعراقيل لا يتوقَّـف حلُّها دوماً علـى إرادة الفرد وعزيمتـه، فـإنّ جورج ويـاه قد برهن بتجربتـه السيّاسـيّة التـي لا تزيد على اثنتي عشـرة سـنة ونيف أنّـه رجل جِدّ وإخلاص لقضايـا وطنه، ورجل عزيمة قويّـة لا تطويها العراقيـل ولا الهزائم، بل يـزداد بها إيمانـاً واجتهاداً وحرصاً علـى تحقيـق العظائم والأمجـاد، فإن يجد في ممارسـة السّـلطة السّياسـية مـا يقـارب حصيلتـه فـي كـرة القدم يدمْ قدوة لشـباب بلاده خاصّة وشباب القـارّة عامّة في أنّه بـالإرادة والعزيمة والتّحـديّ يبتسـم القدر للفـرد وللأمة، ويخطُ بليبيريا خطوات عملاقة تبعدها عـن ويلي الحرب الأهليّـة ووباء الإيبولا ويُقِمْهـا على سـكّة المسـير إلـى أفق التّنمية والرّقـيّ الحضاري.

يفضِّل العديد من نجوم كرة القدم العالمية، بعد انتهاء مشوار حياتهم الرياضي، مكاشفة عوالم فنّيّة وإبداعية جديدة تكسر روتين «التقاعد» والاعتزال. فإذا كان البعض يلج مجال التدريب (زين الدين زيدان)، التمثيل (دافيد بيكام) أو الغناء (مروان الشماخ)... فإن أفضل لاعب في العالم لسنة 1995، الدولي الليبيري «جورج ويا George Weah» قد اختار خوض غمار تجربة العمل السياسي التي توّجت بانتخابه – في سابقة تاريخية فريدة من نوعها – رئيساً لدولة مزّقتها الحرب الأهلية، وفقد مواطنوها ثقتهم في العمل السياسي كما المستقبل الاقتصادي والاجتماعي للبلد، وعلّقوا آمالهم وتطلّعاتهم على صانع أمجاد بلدهم في المجال الكروي من أجل طمس جُروح الماضي والانخراط في ركب التقدُّم الحضاري والانتقال الديموقراطي الذي انخرطت فيه القارة الإفريقية منذ مطلع الألفية الثالثة.

مِنْ صانع الأهداف إلَى صانع الانتقال الديموقراطي

محمد الإدريسي

في بلد مزَّقته الحروب الأهلية وتعرف فيه نسب الأمية والبطالة والفقر أرقاماً قياسية، سئمت الساكنة من 24 ولاية رئاسية لم تعزِّز سوى انشطار وحدة المجتمع الليبيري، وأدخلته في دوامة فساد ومديونية لا نهاية لها، وعلَّقت آمالها على رمز كروي وإنساني عالمي عايش عن قرب ويلات الحرب والفقر المدقع، وجعل من خدمة شعبه وردّ الاعتبار للإنسانية هدف ومشروع حياته. لا يتعلَّق الأمر هنا برغبة الدولي الشهير «جورج ويا» في خطف الأضواء أو الاستفادة من الفراغ السياسي الذي تعيشه البلد، وإنما برهان ردّ الاعتبار لشعب خسر ربع مليون من أبنائه في الحرب الأهلية بين سنة 1989 و 2003.

تجدر الإشارة إلى أن «جورج ويا» قد ولج مجال العمل السياسي من باب العمل التطوعي والإنساني. لقد حظي باحترام كبير – وطنياً ودولياً- من خلال مواقفه الداعمة للتسامح بين الأديان ونبذ العنف والكراهية ووحدة الشعب الليبيري؛ الأمر الذي جعله يفكِّر في الانتقال من مجال العمل الإنساني والتطوعي نحو الفعل السياسي ليخوض سنة 2005 أول تجربة في الانتخابات الرئاسية سنة 2005 (خسرها أمام «إلين جونسون سيرليف») ثمّ كنائب لرئيس الدولة سنة 2011. لكن، بعد اختمار تجربته السياسية عقد العزم على الفوز من خلال ثقته في شعبه، وظلّ دوماً يردِّد: «لا يستطيع «جوزيف بواكاي» (منافسه) هزيمتي؛ فشعبي إلى جانبي».

منذ عهد نيلسون مانديلا (النضال ضدّ العنصرية)، ولي سوينكا (النضال من أجل الديموقراطية)، ليما غبوي (النضال من أجل السلام)... لم تنجب القارة السوداء كثيراً من القادة الكاريزميين الذين يمكن الرهان عليهم للدفع بقاطرة التنمية، ومسلسل التحوُّل الديموقراطي والعدالة الاجتماعية ومسار التعايش ونبذ الكراهية نحو أفق مشرق يعيد الاعتبار للإنسان والمجتمع، وشيئاً فشيئاً بدأ المواطنون في الغرب، كما في دول الجنوب، يفقدون ثقتهم في القادة ورجالات السياسية، فأفسح هذا الأمر المجال أمام مشاهير الفنّ والرياضة (من أرنولد شوارزنجر إلى «جورج ويا» اليوم)، من أجل تجسيد تعريف جديد للسياسة. وعلى سبيل المثال؛ سبق أن شنت وسائل الإعلام الأميركية حملة عنيفة ضد فوز أرنولد شوارزنجر بمنصب حاكم ولاية كاليفورنيا الأميركية سنة 2003، لكونه أجنبيّاً من جهة، وممثِّلاً ورياضيّاً من جهة أخرى؛ كان التخوّف الأساس هو أن يفقد الساسة رمزيتهم الاجتماعية والثّقافية لصالح



(المشاهير) الذين «يساعدون في تشكيل العالم» كما تعرِّفهم مجلّة التايمز.

في حالة «جورج ويا» نجد أن الأمر مختلف بشكلٍ كبير؛ أولاً، يتعلَّق الأمر بشخصيّة محبوبة عالمياً وكان لها دور كبير في إنهاء الحرب الأهلية وتشكيل الوحدة الوطنية الليبيرية. ثانياً، دوماً ما كان يعبِّر «ويا» عن دفاعه عن مقولات التسامح الديني ودعمه للمسلمين. ثالثاً، لقي فوز «جورج ويا» دعماً كبيراً من زملائه الرياضيين ذوي المشاريع السياسية (الإيفواري ديديه دروغبا)، كذلك قادة العالم، وعلى رأسهم الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون الذي اعتبر انتخاب «ويا» يمثِّل «انتصاراً للديموقراطية ولحظة عظيمة في تاريخ ليبيريا». من جانبها، ركَّزت الصحف الفرنسية على التاريخ الكروي المشرِّف لأسطورة الكرة الإفريقية «جورج ويا» ومختلف السبل الكفيلة باستثمار هذه الحظوة العالمية في تنمية وتطوير المجتمع الليبيري؛ حيث أكَّدت جريدة «اللوموند» الفرنسية على أن فوز «ويا» دليل على أن السلطة قد انتقلت أخيراً إلى الشعب ولا يمكن بأي حال من الأحوال تحقيق الحلم الليبيري دون تضافر جهود الرئيس الجديد مع الشعب والانتقال من منطق «الأنا» الخطابية نحو منطق ال«نحن» الفعلية، ومن جانبها، أشارت مجلّة «لوبوان»





إلى مختلف التحدِّيات التي تواجه الرئيس الليبيري الجديد؛ على رأسها التحدِّي الاقتصادي والتنموي، فالبلد لم يعرف أي إصلاح ديموقراطي حقيقي منذ سنة 1944، ومعدَّل النمو الاقتصادي ضعيف للغاية، فضلاً عن كون الشعب ينظر إلى «جورج ويا» كـ«مخلِّص» و«منقذ» أكثر منه رئيساً أو قائداً سياسيّاً. يظهر أن مهمّة «ويا» لن تكون سهلة وستجعله يعيش تحت ثقل ضغوط داخلية وخارجية كبيرة لن تزيد سوى من حدّة وصعوبة ولايته؛ لهذا نجده يؤكِّد مراراً وتكراراً على أن مسلسل الإصلاح لا يتحقَّق إلّا بانخراط مختلف أطياف المجتمع الليبيري في إطار مسار انتقال ديموقراطي واقتصادي واجتماعي طويل لكنه ليس بالمستحيل.

نظراً لانتشار معدَّلات التطرّف والعنف والنزاعات في القارة السمراء، يُعدّ الرهان على نجاح التجربة الرئاسية لـ«جورج ويا» مطلباً دوليّاً وإقليميّاً أكثر منه مكسباً وطنيّاً أو محليّاً. أضحت إفريقيا في حاجة إلى تعزيز الترابط الاقتصادي والاجتماعي بين مكوناتها الثّقافية والسياسية في أفق البحث عن ربط جسور التواصل الإقليمي والدولي. لذلك، لا يمكن مواجهة التحدي الاقتصادي إلّا بالرهان على العمق الإفريقي والانفتاح على الامتداد المتوسطي والاستفادة من التجارب الإقليمية الرائدة في نسج خيوط الانتقال الديموقراطي والعدالة الانتقالية السلسة. إن «نجاح تجربة ليبيريا لن يكون انتصاراً لإفريقيا الغربية فحسب، وإنما سيكون مكسباً للقارة السمراء بشكلٍ عام»، كما يؤكِّد الرئيس النيجيري السابق «غودلاك جوناثان» (Goodluck Jonathan) في معرض تعليقه على الأجواء الديموقراطية والنزيهة التي مرّت بها الانتخابات الرئاسية الليبيرية.

في الواقع، وبما أن تكهنات معظم المتتبِّعين للشأن السياسي الإفريقي وتغيُّرات موازين القوى المعاصرة تسير في اتجاه التأكيد على الاحتمالات الكبيرة لنجاح تجربة الانتقال الديموقراطي بليبيريا، فإن الدروس التي يمكن استفادتها من الرئاسيات الليبيرية بالنسبة لسياقنا العربي كثيرة، وتتمثَّل في الإصلاح كتعاقد مشترك ومشروع مبني على رهانات وإمكانات مختلفة بين «القائد» و«الشعب»؛ سواء تعلَّق الأمر بزعيم سياسي، أو شخصية شهيرة.

ربما تكون المرّة الأولى التي يشغل فيها لاعب كرة قدم منصب رئيس جمهورية، لكن ربما لا يحدث ذلك في مجتمعات العالم الأول حيث الحياة أكثر تنظيماً والعمل السياسي أكثر شفافية والمجال العام أكثر انفتاحاً، لكن في مجتمعاتنا، وفي إفريقيا المبتلاة، يحقّ للاعب كرة متميِّز وطموح أن يسعى إلى تأسيس دولة تراعي العدالة

بجانب مارادونا.. في مواجهة بورخس!

أحمد عبد اللطيف

في 14 يونيو/حزيران 1986 مات الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس بورخس، وفي يوم 29 من الشهر نفسه فاز منتخب الأرجنتين، بقيادة دييجو مارادونا، بكأس العالم. بينما كان بورخس ينتحب كان المواطنون الأرجنتينيون شاخصين صوب شاشات التليفزيون أو واقفين على سيقانهم في ستادات المكسيك، يتابعون بحماس كبير فريقهم المميَّز ونجمهم المفضَّل بأمل كبير في الفوز بالكأس. مات بورخس في صمت، وكانت جنازته شبه سرية؛ لم يحضرها إلّا الأهل والمقرَّبون، ولم يُسلِّط عليها الإعلام أي اهتمام يذكر يليق بتاريخه الطويل. 86 عاماً كرَّسها بورخس (بداية من سن العاشرة تقريباً) للأدب؛ قراءة وكتابة وترجمة ونقداً، ذهبت سُدى في يوم رحيله، حين ودَّع العالم ولم يودِّعه العالم. مع فورة النصر النهائية، حين فاز المنتخب الأرجنتيني على الألماني بثلاثة أهداف مقابل هدفين وتسلّمه لكأس العالم، كان بورخس قد تبخَّر من الذاكرة الأرجنتينية، ليغدو حديث الشارع ووسائل الإعلام نجم الكرة الفارق في تاريخ اللعبة الجماهيرية دييجو مارادونا. سيمرّ وقت طويل حتى ينتبه الأرجنتينيون إلى المأساة، إلى تراجيديا موت كاتبهم الكبير في صمت. موت يشبه موت شخصيَّاته، في دلالة تتقاطع كذلك مع قصصه الفانتازية الميتافيزيقية، ومع استعاراته حول العالم. المفارقة، بالإضافة إلى ذلك، أن بورخس كان أحد أعداء كرة القدم؛ كثيراً ما تحدَّث عنها بسخرية، وكثيراً ما تصوَّرها محض صفقات بين رجال كبار يقوم فيها اللاعبون بدور عرائس الماريونت.

في قصّة له بعنوان «الوجود أن يشعر بك الآخرون»، وهي قصّة تدور أيام الراديو، يحكي بورخس، أحد أهم كُتَّاب القرن العشرين، عن مباريات كرة قدم لا تُقام، وعن أهداف لا تُحرز من الأساس، وعن لاعبين لا وجود لهم إلّا في صوت مذيع الراديو الذي ينقل للجمهور مباراة وهمية من ملعب لا وجود له. هذا الوهم، الذي يشغل الحيِّز الأكبر في نتاجه السردي هو تلقيح مضادّ لوهم الواقع نفسه، واقع كان يرتاب في الحقيقة في وجوده من الأساس، وفوق هذا الوهم شيَّد بورخس مشروعه الأدبي الطويل، سرداً وشعراً. وفي لحظات وفاته، ربما كان على يقين أن الوهم كان بالفعل حقيقة قاطعة، وأن وجوده في الحياة لم يكن إلّا فكرة في رأس إله.

احتفت الأرجنتين، البلد العالمثالثي الذي عانى من الديكتاتوريات العسكرية طويلاً، وكانت كرة القدم هي سلواه الوحيدة، بالفوز بكأس العالم على ألمانيا، الممثِّلة لأوروبا ودولة العالم الأول، التي عادة ما نظرت إلى دول أميركا اللاتينية بنظرات فوقية. المباراة، في النهاية، وإن بدت كمباراة كرة قدم، إلّا أنها في العمق كانت تحمل التحدي السياسي، كانت مواجهة بين عالمين وفكرين وتاريخين، كانت مباراة ما بين القوي والضعيف، المنتصر والمهزوم، بين عالم الماكينات وعالم الحفاة. لا يمكن، إذن، أن يلوم أحدٌ المواطنَ الأرجنتيني على الانحياز للحظة الانتصار، ولا أن يتوَّج مارادونا كأسطورة في تاريخ القرن العشرين. عطفاً على ذلك، لم يكن مارادونا مجرَّد لاعب كرة قدم «حَرّيف»، ولا مجرَّد قائد فريق يسهم مع آخرين في الفوز، بل كان مارادونا هو الأرجنتين نفسها، هو الفريق نفسه، هو اللاعب القادر على تحقيق الفوز بمفرده، وكان النجم الأوحد، لكنه كان أيضاً، وهو الأهمّ، ابناً للمعارضة الأرجنتينية، لليسار الأرجنتيني الذي تمرَّد على

الديكتاتورية، وكان أحد المنحازين للثورة الكوبية وما مثَّله فيدل كاسترو من تحقيق قيم العدالة الاجتماعية والمساواة في مجتمع كان يعاني معظمه من الفقر الشديد وتتمتَّع قلّة فيه بالثراء الفاحش. لقد مثَّل مارادونا صورة الحلم، أبناء الفقراء الذين بوسعهم أن يبلغوا أحلامهم وينافسوا على ما ينافس فيه الأثرياء، أبناء الفقراء الذين يمكن أن يصيروا نجوماً ويتصدَّروا الصفحات الأولى بالجرائد وتملأ صورهم الشوارع. من هنا تولَّدت الأسطورة التي ترفع شعار «لا تحتقروا الفقراء»، وهي ما أثَّرت بالإيجاب على شباب المجتمع الأرجنتيني وأطفاله في الثمانينيات، وهو الأثر المباشر والسريع الذي يختلف عن أثر الأدب، المتمهل والعميق. ليس غريباً، إذن، أن يظهر كتاب بعنوان «أساطير الأرجنتين» ليضم أربع أساطير أرجنتينية؛ منها دييجو مارادونا، وخورخي لويس بورخس. الثّقافة وكرة القدم، أحدهما بجانب الآخر.

وإذا كان بورخس يزدري كرة القدم من ناحية والسياسة من ناحية أخرى، فكثير من كُتَّاب أميركا اللاتينية انحازوا للاثنين معاً؛ كان ماركيز مشجِّعاً لكرة القدم وكان أحد أكثر الكُتَّاب انشغالاً بالسياسة ومفاهيم السلطة، يلحق به البيروفي، الحائز على نوبل، ماريو بارجس يوسا، الذي لم يكتفِ بالتورط في السياسة، بل إنه ترشَّح للانتخابات الرئاسية ولم يحالفه الحظ، ويلحق بهما الكاتب النيكاراغوي سيرخيو راميريث، الذي كان نائباً لرئيس الجمهورية عقب الثَّورة الساندينية الذي كان أحد مؤجِّجيها. وبنظرة متأمِّلة، يمكن رؤية القنوات المفتوحة بين السياسة وكرة القدم والثّقافة في قارة مثل أميركا اللاتينية؛ إذ تحتم على نجوم هذه



المجتمعات أن يلعبوا دوراً سياسياً كواجب وطني، بعد أن خذلتهم حكومات بلادهم، وحوَّلت بلادهم إلى مجرَّد مصارف خلفية للولايات المتحدة.

باسترجاع هذا التاريخ في قارة بعيدة، يمكن تصوُّر «جورج ويا» رئيساً لليبيريا؛ لقد أكسبته شهرته كلاعب كرة قدم شعبية أحسن استغلالها، وكانت ظروف حياته الصعبة ومعاناة الفقر دافعاً للقرب من السياسة وفهمها، والتطلُّع لشغل منصب يمكنه من خلاله تحقيق ما يريده لبلده. لا تختلف إفريقيا بمآسيها عن دول أميركا اللاتينية، ولن تختلف الصعوبات التي واجهها «ويا» عن التي عانى منها مارادونا، وإن كان «ويا» قد تميَّز بأنه يريد ترجمة هذا الانشغال بمنصب تنفيذي. ربما تكون المرّة الأولى التي يشغل فيها لاعب كرة قدم منصب رئيس جمهورية، لكن ربما لا يحدث ذلك في مجتمعات العالم الأول حيث الحياة أكثر تنظيماً والعمل السياسي أكثر شفافية والمجال العام أكثر انفتاحاً، لكن في مجتمعاتنا، وفي إفريقيا المبتلاة، يحقّ للاعب كرة متميِّز وطموح أن يسعى إلى تأسيس دولة تراعي العدالة، وهو أقصى ما نطمح إليه في دولنا التعيسة، حتى لو كانت العدالة مجرَّد مساواة في توزيع المصائب والظلم بنفس المقدار.

وأخيراً، ربما أثبت الواقع بتجاربه الحلوة والمرة بأنه موجود، على عكس ما تصوَّر بورخس، ولعلّه صدَّق، بعد ارتياب، في وجود لعبة شعبية تستطيع أن يلتف العالم حولها؛ اسمها كرة القدم، وأدرك ذلك في لحظات احتضاره. والآن، بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على رحيله، يلتف شعب حول لاعب كرة قدم ليغدو رئيساً لدولة ليبيريا، وربما يكون ذلك من تجارب الواقع الحلوة.



كثيرون يصرّون على تكرار حُلم «جورج ويا»، وهنالك من يعتقد أن هؤلاء اللاجئين سيكون لهم دور حاسم في تغيير أحوال بلادهم في المستقبل، رغم أن هذا الحلم في كثير من الأحيان يبدو مستحيلاً تقريباً نظراً للتعقيدات الجيوسياسية والاجتماعية في بلدان المنشأ، إلّا أن أحد هؤلاء، 13 عاماً، أثناء جلسة للنظر في وضعه لدى محكمة الأحداث في ميلانو، لم يتوانَ لحظة في الإجابة عن سؤال القاضية: إنه يريد أن يصبح رئيساً للجمهورية.

على خُطى «جورج ويا»

يوسف وقّاص

كان «جورج ويا»، الذي وُلِد ونشأ في إحدى ضواحي مونروفيا الفقيرة التي تكتظ بالبيوت المبنية من الصفيح، قد انضم إلى فريق ميلان في النصف الثاني من التسعينيات، ولعب بعدها في فريق موناكو، باريس سان جرمان، تشيلسي، مانشستر سيتي وأولمبيك مارسيليا. في عام 1999 حاز على لقب لاعب العصر في إفريقيا، وفي عام 2002 انسحب من ميدان اللعب وهو في عامه السادس والثلاثين، وكان مركزه الثالث والأربعين في قائمة أفضل لاعبي كرة القدم في القرن العشرين التي نشرتها صحيفة «World Soccer» الرياضية.

و«مباراة الحياة» التي خاضها «جورج ويا» مؤخَّراً، كما صرَّح

لـوكالات الأنبـاء عشـية انتخابـه، لابد أن تنعكـس على طمـوح وآمال مئات الآلاف من شـبّان العالـم الثالث الذين يحاولون الالتفـاف على الواقع المرير في بلدانهم، وبناء مسـتقبل يعتقدون أنه سـيكون أفضـل حتى ولـو انتهى بهـم الأمـر، كمـا يحـدث الآن فـي معظـم المـدن الإيطاليـة والأوروبية، إلى التسـوُّل أمام الكنائـس والمراكز التجاريـة الكبرى. وكما أن لكلّ قاعدة اسـتثناء، لا تخلو أخبـار الصحف من بعـض القفزات النوعيـة التي يحقِّقها اللاجئـون في هـذا البلـد الأوروبي أو ذاك، مادة دسمة يستثمرها اليساريون جيـداً تأكيـداً لخطّهـم السياسـي في اسـتقبال وإيواء اللاجئين، واسـتهزاء مضـادّاً من قبـل اليمينييـن، لأن ذلك النجـاح، حسـب رأيهـم، ليس سـوى نتيجـة طبيعيـة لمعادلـة الحرّيّـة والديموقراطيـة، أو الليبرالية بشـكلٍ عام.

وبعـد تألّـق ماريـو بالوتيللـي، مـن أصـل غانـي، لأعـوام فـي الأندية الإيطاليـة والأوروبية، بـدأت الصحف تتحـدَّث مؤخَّـراً عـن وجـه جديـد سـيتصدّر خـلال العامين المقبلين عناويـن الصحـف، وحتمـاً سـينضم إلـى المنتخب الإيطالي الذي سـيتابع بطولـة كأس العالـم لكـرة القدم على شاشـات التليفزيون هـذا العام، وتلك مسـألة أخرى لم يهضمهـا الإيطاليون بعد .

قصّـة موسـى جوفـارا لا تختلف في النهايـة عـن قصّـة «جـورج ويـا» وماريـو بالوتيللـي وآلاف القاصريـن الذين يصلون إلى الشـواطئ الإيطالية كلّ عـام، بمفردهـم، ويسـلكون كلّ السـبل لتحقيق أحلامهم، وربما أحلام شـعوب بأسرها؛ أي البحث عن موطئ قدم في عالـم يقدِّس الجهد الذاتي ولا يأبـه إلّا لمن يثبت نفسـه بجدارة على أي صعيـد كان. براعم صغيرة تشـقّ طريقهـا بصعوبة بين مئات العراقيل، ليـس أقلّها لون البشـرة، أو الحصول، بعـد جهـد، علـى اعتـراف المجتمـع المُضيف؛ الحلول يتكفَّل بها محامون ومتطوّعـون وجمعيـات خيرية، حيث غالباً ما يستسـلمون أمام السدّ المنيع للبيروقراطيـة، وأحيانـاً ينجحون في مآلهم، كما حدث بالضبط مع موسـى جوفارا (على الأرجـح جوهرة) القادم مـن غامبيا.



الصـورة الأولـى لموسـى جوفـارا التقطتهـا لـه الشـرطة بعـد وصوله إلى شـاطئ قريب من مدينة مِسّـينا فـي صقلّية علـى متن قـارب صيد، أو ممّا يسـمّونه هنا «عربات البحر»، في مقارنـة تبدو موفّقـة مع عربات الفلاحيـن التي كانـت تجرّها الثيران في وقت مـا، مخلخلـة ومُعرّضة لأن تكـون لقمة سـائغة للأمـواج في أي لحظة خـلال الرحلات شـبه اليومية التـي تنظِّمهـا عصابـات الاتجـار بالبشـر. بقعة كبيرة تمتد من جنوب الصحـراء الكبـرى حتـى السـواحل الليبية، التي تشـهد باستمرار رحلات محفوفة بالمخاطر؛ حيث أودت حتى الآن بحيـاة الآلاف من اللاجئين، وهو ما دفـع الحكومـة الإيطاليـة لاتخاذ قـرار نشـر 400 جندي فـي النيجر فـي محاولة للحدّ منهـا أو على الأقلّ التخفيف مـن وطأتها.

والصـورة الثانيـة سـتكون قريبـاً بلبـاس فريـق الدرجة الثانيـة لنادي كييفـو الرياضـي فـي فيرونـا، أي الفريـق الـذي تـمّ اختياره مـن قبل موسـى وعائلتـه التـي تبنّتـه لكـي يباشـر طريقـه فـي هـذا المضمـار كمـا حـدث مـن قبـل مـع ماريـو بالوتيللـي، مـن أصـل غانـي، وهـو بـدوره كان قـد عانـى كثيـراً قبل أن تتبنّـاه عائلـة إيطالية وترعـاه حتى أصبح واحداً مـن كبار نجوم الدوري الإيطالـي الممتاز. وهـذه النتيجة لم تكن سـهلة المنال إطلاقـاً، لولا قرار قاضـي محكمـة الأحداث فـي مدينة بُوتِنْسـا، قبـل أعياد الميـلاد ببضعة أيام، ضد الاتحـاد الرياضي الإيطالي الذي كان قد رفض طلب موسـى، 16 عاماً، الانتسـاب رسـمياً لأحـد نوادي كـرة القدم لأنـه أجنبي وغيـر مرافق مـن قبـل والديه.

وموسـى جوفارا، الـذي كان قد وصل إلـى إيطاليـا قبل سـنتين، هـو واحد

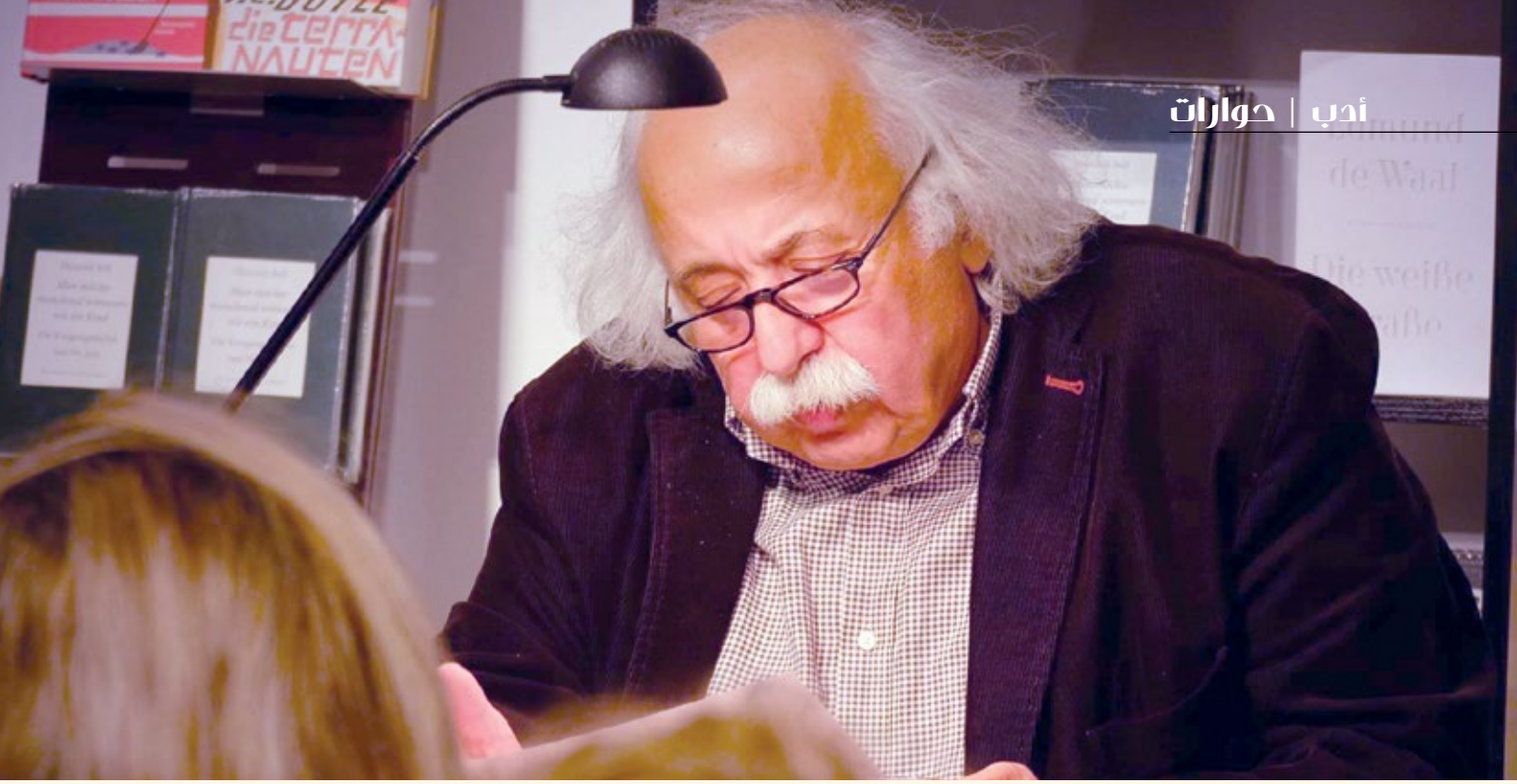


مـن 25000 قاصـر حطّـوا الرحـال علـى الشـواطئ الإيطاليـة فـي العام نفسـه دون مرافقة أحـد من أهلهم أو ذويهـم. منظّمة الصليـب الأحمر التي تتولّـى أمـور القاصريـن فـي جزيرة صقلّية، بعد الإجراءات الأولية، أرسلته إلـى مركز إيواء في مدينـة «رووتي»، حيث سـنحت له الفرصـة لكي يتدرَّب في مدرسـة «فيرتوس أفيليانو» لكرة القـدم، وهنـاك عثـر موسـى أيضـاً علـى عائلته التـي تبنّتـه، فيتانطونيو سـوُمّا ولوريدانـا برونـو؛ هـو مدرِّب كرة قدم للأشـبال وهـي محامية. في هـذه الأثنـاء، بدأ هـذا الشَّـاب يجلب الأنظـار نحوه فـي الملاعـب، لبراعته فـي اللعب وبفضـل الدرع الـذي فاز بـه فريقه في بطولة الـدورة الإقليمية لتلاميـذ الاتحـاد الرياضـي الإيطالي، وسـرعان ما بـدأت الصحـف ومواقع الإنترنـت المُختصة بالرياضة تشـير إلـى مقدرتـه التكتيكية فـي الهجوم، تحكُّمه الجيّد بالكرة وسـرعة انطلاقه مـن الثبـات إلـى الحركـة. وبعـد عـروض كثيـرة مـن أنديـة الدرجـة الأولـى، اختـارت عائلتـه بالتبنّي في النهايـة فريق كييفـو، نظراً للمسـار الرياضـي والدراسـي والتربوي أيضاً الـذي عرضه النادي، لأن موسـى، كما صرَّحت لوريدانـا برونو، أمّه بالتبنّي، يعطي اهتماماً كبيراً للدراسـة تماشياً مـع وصيّـة جـدّه ومرجعـه الأوحـد: «الثّقافـة قبل كلّ شـيء».

ثمّـة كثيرون يصرّون علـى تكرار حُلم «جـورج ويـا»، وهنالـك مـن يعتقد أن هـؤلاء اللاجئيـن، سـيكون لهـم دور حاسـم فـي تغييـر أحـوال بلادهم في المسـتقبل، رغم أن هذا الحلم في كثير من الأحيان يبدو مستحيلاً تقريباً نظراً للتعقيـدات الجيوسياسـية والاجتماعية في بلدان المنشـأ، إلّا أن أحد هؤلاء، 13 عامـاً، أثنـاء جلسـة للنظر فـي وضعه لـدى محكمة الأحـداث فـي ميلانو، لم يتـوان لحظـة فـي الإجابة عن سـؤال القاضيـة إنـه يريـد أن يصبح رئيسـاً للجمهوريـة. وعندمـا سـألته القاضية لمـاذا اختار هذه «المهنـة» التي يمكن أن تسـبب له مشـاكل هو بغنـى عنها، أجاب بـكلّ براءة: رئيسـنا دمّـر البلد، وأنا أريـد أن أعيد إعمارهـا لكي يرجع الجميع إلـى أرضهم!



كريستوفر وود (Tennis Players-1925)



سليمان توفيق الشاعر والروائي والمترجم السوري، من مواليد 1953 في بيروت. انتقل مع أسرته إلى دمشق، ثمّ غادرها بمفرده لمتابعة الدراسة الجامعية في ألمانيا، حيث درس الفلسفة والأدب المقارن، وظهر أوّل ديوان شعري له، بالألمانية، سنة 1978. ومنذ ذلك الحين، وهو يعيش في مدينة «آخن» الألمانية متفرّغاً للكتابة. عطاؤه الأدبي (بالألمانية) مستمرّ منذ أربعين سنة، أصدر أكثر من ثلاثين عملاً أدبياً تتوزع بين الشعر والرواية وقصص الأطفال، وقام –أيضاً– بترجمة العديد من الأعمال الشعرية العربية إلى الألمانية، كما أسهم في إصدار العديد من المختارات العربية عن الشعر الألماني، وحصل على العديد من الجوائز الأدبية والتقديرية، في ألمانيا.

في هذا الحوار الهاتفي، نتعرَّف إلى تجربة سليمان توفيق، وإلى مواقفه تجاه العديد من القضايا الراهنة.

حوار: زهير سوكاح

سليمان توفيق:
تعلّمت النقد الذاتي في ألمانيا

غادرتَ سورية سنة 1971، من أجل دراسة الفلسفة والأدب المقارن في ألمانيا؛ كيف تصف تلك المرحلة، كونك طالباً عربياً مغترباً، آنذاك؟

– عندما سافرت إلى ألمانيا، لم أكن أعرف أيّة كلمة ألمانية؛ في برلين الغربية انتسبت –بدايةً– إلى معهد غوته لتعلم اللّغة، وفي ذلك الوقت، لم يكن هنالك طلّاب أو مهاجرون عرب كثيرون. وصراحةً، كان عندي رغبة كبيرة في السفر إلى أوروبا بحثاً عن الحرِّية الفردية بمعناها الاجتماعي ومعناها الثّقافي؛ فقد تأثَّرت، في مرحلة المدرسة، بالحركات الطلّابية الأوروبية وأفكارها الفلسفية، التي كانت تصل إلى سورية عن طريق المجلّات اللبنانية، وبعد التحاقي بالجامعة في «آخن»، لم يكن عندي إحساس كبير بالاغتراب؛ فقد اندمجت مع الطلبة، وكان عندي هدف محدَّد، آنذاك، وهو التعرُّف إلى الثّقافة الألمانية.

في سنة 1978، صدر أوَّل عمل أدبي لك، وكان ديواناً شعرياً بالألمانية؛ كيف كانت تلك الانطلاقة بالنسبة إليك؟

– في البداية كتبتُ نصوصاً بالعربية والألمانية، لكن التواصل مع الدول العربية، آنذاك، كان صعباً؛ فلم تكن تصلنا، على سبيل المثال، أية مجلات عربية، لذلك كانت الألمانية، بالنسبة إليّ، لغة التواصل مع الجمهور، فبدأت بكتابة قصائد بالألمانية، وكنت أقرؤها على بعض الأصدقاء الألمان، الذين اقترحوا عليَّ نشرها في دار نشر في «آخن»، وهي التي أصدرت لي الديوان.

ما الصعوبات التي واجهتك -بوصفك شاعراً غير ألماني- في نشر نصوصك الأولى، خصوصاً أن الأدباء غير الألمان كانوا قلّة؟

– في معرض فرانكفورت للكتاب، اطّلع الأديب الألماني- الإيطالي «فرانكو بيوندي» على ديواني الشعري هذا، وجمعنا لقاء هناك، اقترحت فيه إنشاء رابطة أدبية تضم كلّ أدباء ألمانيا من أصول غير ألمانية، ثمّ نشرنا بعد ذلك سلسلة أدبية سمّيناها «Südwind» (ريح الجنوب)، وتواصلت أيضاً مع الكاتب السوري رفيق الشامي، والكاتب اللبناني يوسف ناعوم، وكنا نحن الناشرين للسلسة، وبهذا أنشأنا تياراً أدبياً جديداً، وبدأ الاهتمام بنا، لكنني غادرت الرابطة، لأن توجهها لم يعد موافقاً لتصوري لمفهوم الأدب، بصفة عامة.

لماذا اخترت اللّغة الألمانية لتكون لغة لمعظم إنتاجاتك الأدبية؟

– لأنها هي الوحيدة التي كانت متاحة لي كلغة للنشر والتواصل مع جمهوري. أنا -أيضاً- أعيش في محيط ألماني، ودرست في ألمانيا، مما جعلني أغوص في تفاصيل اللّغة الألمانية. أيضاً، أنا أتعامل مع اللّغة الألمانية بدون حواجز تمنعني من التعبير؛ فكتابتي بالألمانية لم يكن مخططاً لها، بل جاءت بشكل عفوي مع مرور الزمن، ورغم هذا فأنا أقرأ أيضاً بالعربية، وترجمت من العربية وإليها.

تعتبر الألمانية لغة الفلسفة، لكنها، في الوقت نفسه، حاملة لأدب عريق ومتجدِّد، كيف تنظر إلى هذه اللّغة؟

– أنا أحب اللّغة الألمانية؛ فهي قوية وغنية. والأدب الألماني له أهمية بارزة عالمياً، وهي لغة فلسفة بسبب طابعها التجردي، هي -أيضاً- في لغة شعر عظيم. صحيح أنها غير منتشرة، مثل الفرنسية والإنجليزية، لكن تأثيرها العالمي كبير، فلا يمكن اليوم دراسة الفلسفة بلغة أخرى، دون معرفة باللّغة الألمانية.

من هم الشعراء الألمان الذين تأثرت بهم؟ وكيف تنظر إلى الشعر الألماني المعاصر؟

– تأثّرت بنوفالس، وريلكه، وباول سيلان، وبيتر رومكورف، وبالشاعرتين: إنجيبورغ باخمان، وسارة كيرش، وغيرهم، وخاصّة أولئك الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، مثل هانس إنتزنسبيرغر؛ فلهم أسلوب جديد في كتابة الشعر، وقد قرأت لهم كثيراً، دون أن ننسى نيتشه؛ فما أجمل ما كتب، رغم أنه فيلسوف، لكننا لا ننسى أن هناك شعراً فلسفياً ألمانياً. حالياً توجد حركة شعرية كبيرة في ألمانيا، وهناك حبّ للشعر، الذي لم تكن له شعبية بُعيد الحرب العالمية الثانية؛ فأدورنو قال: «لا يمكن لنا كتابة الشعر بعد «أوسشفيتس- Auschwitz»، لكننا اليوم نجد أن دور النشر الألمانية تنشر للشعراء الشباب أكثر من أي وقت مضى».

صدر سنة (2017) ديوانك الجديد «أنا أروّض الأمل- Ich zähme die Hoffnung»، والملاحظ أن قصائده تحفل بتيمات ترجع بنا إلى وطنك سورية والحنين إليها، هنالك قصائد عن الأمل، وعن الاغتراب بوصفه تجربة إنسانية.

– كتبت هذا الديوان تأثّراً بالأحداث الجارية في سورية، وفيه قصيدة طويلة عن تشرد الإنسان السوري؛ كانت هذه القصيدة ردة فعلي على وسائل الإعلام، التي ركّزت على مجريات الحرب، بينما لم يهتم أحد بالإنسان السوري، الخاسر الأكبر والوحيد في هذه الأحداث. من جهة أخرى، الاغتراب، بالنسبة إليّ، ليس شيئاً سلبياً، بل العكس؛ هو فرصة جديدة للإنسان لينزع عنه ترسبات نمطية عن ذاته وعن الآخر، واكتساب ثقافة وأفكار أخرى، وهذا لا يعني ضياع الثّقافة الأصلية؛ فالغربة هي إمكانية لإغناء الثّقافة. شخصياً، لا أعتبر نفسي أعاني في الغربة؛ فهذا الوضع يسمح بالمزيد من الإبداع من دون قيود، فأنا أتعامل مع الألمانية في نصوصي كيفما أشاء، ولا أنظر لها بتهيب مثل أهلها. هذا الديوان يضم أيضاً مواضيع أخرى، مثل الحب والسفر، ونقداً لثقافتي الأصلية، وقد تعلّمت النقد الذاتي في ألمانيا، فهو منتشر هنا؛ ليس لكره المواطنين لبلدهم، بل لتحسين أوضاعهم وتصحيحها، فهذا جزء من ثقافتهم.

في سنة (2015) ظهرت روايتك «مقهى دنيا- Café Dunya» التي كانت تيمتها الرئيسية -أيضاً- سورية، لكن ليست (سورية) كما تصلنا أخبارها في خضمّ الحرب، بل سورية بدون حروب كما لو اكتسبت حياتها الاعتيادية من جديد، على الأقل، في روايتك؛ فما قصّة

«مقهى دنيا»، وما الرسائل التي تحملها للقرّاء؟

- الرواية هي -بالدرجة الأولى- إجلال لمدينتي دمشق، التي ترعرعت فيها إلى سن الثامنة عشرة، والتي أحبها كثيراً. تستمد الرواية أحداثها الحقيقية من مسار شاب سوري، درس في ألمانيا، ثم اضطر إلى الرجوع إلى سورية بسبب الوضع الصحي المتردي لأمه التي هجرها الجميع.وهناك، بدأ يخطو خطواته الأولى في غربته الجديدة في وطنه؛ حيث وجد صعوبة في التأقلم، من جديد، مع الحياة الاجتماعية، لدرجة أنه وجد صعوبة في التعرف إلى فتاة، أعجب بها بنيّة الزواج، إلى أن وجد نفسه، يوماً ما، في مقهى في المدينة القديمة، مقهى دنيا، وهو عالم مصغر، وهناك بدأ يتعرف عالمه القديم مجدَّداً، لتنتهي الرواية بدون أن يتعرَّف بطلها إلى الفتاة المجهولة، التي ضربت له موعداً مبهماً في تفاصيل الحياة اليومية. بهذه الرواية، أردت القول لقرائي، إن سورية ليست مجرَّد حرب ودمار ولاجئين، بل هي أكثر من ذلك، هي بلد ذات ثقافة عريقة.

«مقهى دنيا» هي -إذن- ردّة فعلك على الاختزال الإعلامي المستمرّ لوطنك سورية، التي صارت تبدو مرادفة للحرب الأهلية، وبخاصّة بعد سنة 2015، سنة اللجوء نحو أوروبا الغربية، و-تحديداً- نحو ألمانيا؛ كيف تنظر إلى التعاطي الألماني مع هذه الأزمة الإنسانية؟

- في البداية كان هنالك تعاطف كبير من طرف المجتمع الألماني، وكانت هناك موجة كبيرة من المساعدة للاجئين، وجاءتني -شخصياً- اتصالات هاتفية، يعبِّر لي أصحابها عن رغبتهم في استقبال اللاجئين في منازلهم، بينما سألني الكثير عن كيفية المساعدة؛ فهذه الرغبة لم أجدها -صراحةً- في أية منطقة أخرى من العالم؛ لا في أوروبا، ولا في المنطقة العربية. لكن، بعد ذلك بدأت المشاكل في الظهور؛ فاللاجئون هم بشر، وليسوا ملائكة، ولديهم مشاكلهم التي برزت الآن، فبدأت ردة فعل سلبية تجاههم في الظهور، لكن ليس من طرف كلّ الألمان؛ فهناك إحصائية تقول إنه يوجد ثمانية ملايين ألماني أسهموا، إلى اليوم، في مساعدة اللاجئين في ألمانيا، بينما لا نجد الشيء نفسه في باقي الدول الأوروبية، وخاصّة فرنسا، التي لها روابط تاريخية مع سورية التي كانت مستعمَرة لها. أيضاً، استقبلت ألمانيا في الماضي عدداً كبيراً من العراقيين، أما ظاهرة اليمين الأوروبي المتطرف، فليس اللجوء السوري هو سببها.

اللجوء ظاهرة إنسانية عالمية، لكن تمّ استغلالها من طرف التيارات اليمينية لتصوير اللجوء كمشكلة؛ كيف تنظر إلى هذا الاستغلال الأيديولوجي؟

- هذا الاستغلال كان دائماً موجوداً؛ ففي فترة السبعينيات من القرن الماضي، كانت هنالك حملة ضد الأتراك، وبخاصّة من طرف اليمين، لكنها لم تنجح، وبعد نهاية الحرب الباردة تغير الوضع السياسي والثّقافي والاجتماعي في أوروبا، فبدأ اليسار في الانحسار، وهو الذي كان مدافعاً عن حقوق الأقلّيّات، واللاجئين، والطبقة العاملة، وكان -أيضاً- مناوئاً للعنصرية، وبرز اليمين، الذي بدأت رموزه بالتحدُّث في الإعلام الألماني، و-لأول مرّة- بلغة عنصرية علنية، الأمر الذي لم يكن موجوداً من قبل، وهذا هو الشيء الجديد الذي يجب الاحتراس منه، لأنه لم يعد خطراً على الأجانب في ألمانيا، بل حتى على الألمان أنفسهم.

لستَ شاعراً وكاتباً فحسب، بل -أيضاً- مترجماً وناشراً لنصوص أدبية بين الألمانية والعربية.. حدِّثنا عن هذه التجربة الرائدة في الربط بين الثّقافتين: العربية، والألمانية، عبر الترجمة الأدبية!

- في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، اكتشفت أنه لم يكن هناك أي اهتمام، في ألمانيا، بالأدب العربي الحديث؛ فالترجمات المُنجزة في تلك الفترة كانت معدودة على الأصابع، ولم تُصدر من دور نشر كبيرة. كما أنها كانت خاضعة -في الغالب- لدوافع أيديولوجية، وبخاصّة في ألمانيا الشرقية، فبدأت أترجم نصوصاً من الأدب العربي الحديث وأنشرها، بدايةً، في بعض الصحف، وفي أنطولوجيات، إلى أن وجدت دار نشر صغيرة في برلين، هي -Edition Ori ent، التي نشرت لي تلك الترجمات. لكن أول كتاب عربي ترجمته إلى الألمانية، ونشرته لم يكن أدبياً بل فكرياً، وهو كتاب «الوجه العاري للمرأة العربية» لنوال السعداوي، بعد ذلك نشرت مختارات شعرية لأدونيس، وغادة السمان، وأليفة رفعت، وسركون بولص، ومحمد شكري. ثمّ بدأت أترجم أيضاً لكتّاب عرب شباب، فنشرت مثلاً أنطولوجيا شعرية لكاتبات عربيات لدى دار نشر سويسرية. كما نُشر لي في بيروت ترجمة لكتاب «تاريخ الأدب الألماني». وبعد ذلك ترجمت للكاتبة الكويتية ليلى العثمان، كما نشرت لدى أكبر دار نشر ألمانية، هي dtv، أنطولوجيا القصة العربية، وأنطولوجيا القصة النسائية، وأخرى حول الشعر العربي الحديث. هذا، إضافة إلى عملي ناقداً موسيقياً في إذاعة غرب ألمانيا WDR؛ فقد أعددت هناك مواضيع متنوعة عن الموسيقى العربية، وكنت أول من عرّفَ المستمع الألماني بالموسيقى العربية الجادة، وبخاصّة التراثية منها.

هل ثمّة تواصل بينك وبين الأدباء العرب؟ وهل ثمّة اهتمام، من طرف دُور النشر العربية، بترجمة إنتاجاتك إلى العربية؟

– لـديّ تواصـل جيِّد مـع أدباء مـن المغرب، وتونـس، ومصر ولبنان، وسـورية، وتصلني دائمـاً كتب منهم، أو أتواصل معهم فـي أثناء زياراتـي للدول العربية؛ فقـد زرت المغرب، وتونس، ومصـر، ولبنـان، وعمـان واليمـن ودولـة الإمارات، وسـورية، وذلـك في إطار اشـتغالي علـى مواضيع حول موسـيقى هذه الـدول، وآدابهـا. بخصـوص ترجمة كتبـي إلـى العربية؛ فقد كانـت تأتينـي عروض مـن دور النشـر العربيـة، تطلب مني أن أسـهم، مادِّيـاً، في إصـدار ترجمات عربيـة لمؤلَّفاتي، وهو أمـر مجحـف، أرفضه. لكن، إذا أرادت دور نشـر عربية ترجمة أعمالـي، فـلا مانـع عنـدي، شـرط أن تتعامل مع دور النشـر المالكـة لحقـوق نشـر مؤلَّفاتي، كما هـو معمول بـه عالمياً. مـن جانب آخـر، لـم يُكتب كثيـراً باللّغـة العربيـة عني وعن إنتاجاتـي. في سـنة 2004، كان العالم العربي ضيف شـرف فـي معـرض فرانكفورت للكتـاب. في تلك المناسـبة أصدرت ثلاث أنطولوجيات عن الأدب العربي لدى أكبر دار نشر ألمانية، و–رغـم ذلك– لم تكتـب أي جهة عربية إعلامية عن هذا الإنجاز، ولم تقدِّم أي مؤسَّسـة عربية يد المسـاعدة لهذا المشروع الذي كلّفنـي وقتـاً ومجهـوداً كبيرين. أيضـاً، لم تبذل المؤسَّسـات العربيـة الرسـمية، طيلـة كلّ هاتـه العقود أدنـى مجهود في التعريـف بـالأدب العربـي عن طريـق دعم الترجمـات الأدبية إلـى اللّغـات الأوروبيـة؛ ما أثر –بشـكل سـلبي– علـى صورة الأدب العربـي عالميـاً؛ كوريا، على سـبيل المثـال، وهي دولة صغيـرة، قامـت –بمفردها– بترجمـة مئة كتـاب أدبي كوري إلـى الألمانية. أيضاً، لدى تركيا مؤسَّسـة رسـمية لدعم ترجمة الأدب التركي الحديث إلى اللّغات الأوروبية، بينما لاتزال ترجمة الأدب العربـي إلـى الألمانيـة قائمة على جهـود فردية.

كيف تُقيّم المشهد الثّقافي في الوطن العربي، بصفة عامّة؟، وهل هنالـك فروقات بين دوله، في رأيك؟

– فـي رأيـي، هنالك جمود في المشـهد الثّقافـي العربي. لكن، عنـدي أمل في الشـباب؛ هنـاك الآن موجة من الأدباء الشـباب، تتصدّرهـا –أيضاً– المـرأة العربية الشـابّة، التي بـدأت تكتب بشـكل مكثَّف، و–أحياناً– تصلني منهـم إصداراتهم الجديدة. هنـاك –فعلاً– أسـلوب كتابة جديد يحتوي سـمات جديدة في طريقـة الكتابـة والتعاطـي مـع المواضيع، وهـذا أملي فيهم، وخاصّـة فـي بعض البلـدان، مثل مصـر، والمغـرب، ولبنان، وسـورية، فهذا الجيل الأدبي الجديد فاجأني، حتى، في طريقة نقاشـاتهم الفلسـفية والاجتماعية، ومحتواها، وهـم يديرونها بـلا خـوف، إنه جيـل منتهز للفـرص التي أمامـه، لكن تعوقه مشاكل النشر.

كيف تنظر إلى الشعر العربي المعاصر؟

– حالياً، يُنشر الشعر العربي بكثافة، لكن –أحياناً– بدون قيمة أدبية، لكن هذا الجيل الجديد من الشـعراء الشـباب العرب لهم أسـلوب جديد في الكتابـة، وليس عندهم خـوف من محرَّمات الكتابة، مثل الأجيال السـابقة. هنالك أمل في هذا الجيل الأدبي، لكنهـم لا يمتلكون، مع الأسـف، الإمكانـات، ولا توجد –أيضاً– مؤسَّسات ثقافية حقيقية تسـاندهم، فكلّ المبادرات للتعريف بإنتاجاتهـم تظـل فردية، في ظـلّ غياب اهتمام مؤسَّسـاتي، بـل في ظلّ غيـاب داعمين من القطـاع الخاصّ.

ما المشروع الأدبي الذي تعمل عليه حالياً؟

– سـيصدر، قريباً، كتاب لي يضمّ نصوصـاً أدبية قصيرة، كما أصـدرتُ، فـي الدورة الأخيـرة من معرض فرانكفـورت، كتاباً مشـتركاً مع زميلة تركية عن اسـطنبول، يضمّ نصوصاً لكتّاب ألمان، وصوراً، وهذا الكتاب هو الثالث من نوعه ضمن سلسـلة، أصـدرت فيهـا الكتاب الأوَّل عـن حلب، وآخر عـن القاهرة كما أنتجـت –أيضاً– برامج جديدة عن الموسـيقى العربية.

> بخصوص ترجمة كتبي إلى العربية؛ فقد كانت تأتيني عروض من دور النشر العربية، تطلب مني أن أسهم، مادِّياً، في إصدار ترجمات عربية لمؤلَّفاتي، وهو أمر مجحف، أرفضه



وُلِد الكاتب «ماريو فارغاس يوسا»، في البيرو، سنة (1936)، حصل على العديد من الجوائز؛ من بينها جائزة ثيرفانتيس (1994)، وجائزة نوبل، سنة (2010). له روايات ومؤلَّفات مترجمة إلى لغات كثيرة. ليبرالي يدافع عن الحرّيّة، وخاصّة حرّيّة التعبير. جاء في حديث كارلوس غرانيس، متخصِّص في إنتاجه الفكري: «إن معياره لقياس جوّ الحرّيّة، في مجتمع ما، كان دائماً: «الفضاء الذي يعطى للكاتب ليعبرّ –بحرّيّة– عن أفكاره». في محاضرة له، في واشنطن، سنة 2005، أكّد يوسا –بقوّة– على ثقافة الحرّيّة من خلال دعوة الجميع إلى الحلم بـ«عالم مُخَلَّص من المتشدِّدين والإرهابيين والديكتاتوريين، عالم ثقافات وأجناس ومعتقدات وتقاليد متنوِّعة، متعايشة في سلام، بفضل ثقافة الحرّيّة، عالم تتوقَّف فيه الحدود عن الوجود، وتتحوَّل إلى جسور...».

بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية لروايته «الزوايا الخمس» (تحت عنوان «الشوارع الخمسة، ليما»)، أجرت معه مجلّة «لوبوان» الفرنسية الحوار الآتي:

ترجمة: عبدالرحيم نورالدين

ماريو فارغاس يوسا:

نحن لا نعرف من أين تأتي الروايات!

لماذا هذه الرواية «الزوايا الخمس»، في هذه اللحظة من حياتك ومن مسيرتك الأدبية؟

– نحن لا نعرف أبداً من أين تأتي الروايات؛ الأمر ملغز كثيراً. انطلقت هذه المرّة من فكرة الصحافة الفاسدة؛ إنها إحدى سمات مرحلتنا. في جميع أنحاء العالم المتطور أو المتخلف يلعب هذا الصنف من صحافة الإثارة دوراً سياسياً واجتماعياً كبيراً؛ دوراً ضاراً. وكما حدث خلال حكم فوجيموري للبيرو، فإننا نلاحظ استعمال وسائل الاتصال من أجل ترهيب المعارضة وتهديد المنافسين عبر تشويه حياتهم الخاصّة، وفي الغالب انطلاقاً من أكاذيب.

الصحافي الفاسد رجل، بينما الفضولية الشجاعة هي امرأة. هل هذا متعمد؟

– لا، لا أظن أن المستقبل والحقيقة حكر على النساء فقط؛ لدينا جميعاً، رجالاً ونساء، قدرتنا على الإنكار والوضوح، ضعفنا الفكري واستدلالاتنا المبنية، جبننا ولحظات بطولتنا. إن ما يهمني، كروائي، هو الإنساني الذي لا ينقسم إلى أنواع؛ لا يجب الحديث عن النساء بصفة عامة ولا عن الرجال؛ أنت تعرف امرأة أو رجلاً، لا جميع النساء ولا جميع الرجال؛ أكره التجريدات، ما يسمِّيه فلوبير الأفكار النمطية.

هل ترى في ديكتاتورية الاتصال الرقمي جحيماً؟

– لقد بينت في بحثي «حضارة العرض الفرجوي» (غاليمار)، أن الحاضر والمستقبل اللذين تسيطر عليهما الصناعة المدعوّة ثقافية ووسائل الاتصال المدعوة اجتماعية، هما بمثابة نهاية للعالم. إن الديكتاتوريات الناعمة، من دون دبابات في الشوارع لكن بمُثل عليا أوروبية في الأذهان، ليست أقلّ خطراً على الحرّيّة الإنسانية. إن الإنترنت ينمي المعرفة لكنه يقلص التفكير؛ إنه، في معظمه، أداة ثقافة ورقي فكري واجتماعي، لكنه أيضاً شبكة استيلابية حيث كلّ شيء متساو، وحيث الشائعات أثقل من الوقائع التي تنكرها؛ إن هذه الشبكة تجعل الرقابة صعبة التطبيق لكنها تتيح أيضاً التلاعب بالرأي. تستلب الديكتاتوريات كلّ شخص وتجعله لا يفكر سوى في بقائه على قيد الحياة.



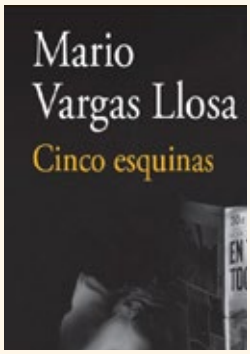
ماريو فارغاس يوسا

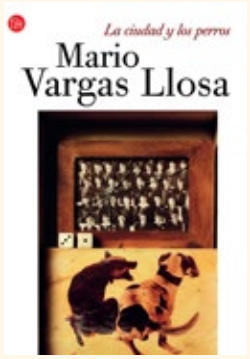
لا نعرف، أبداً، من أين تأتي الروايات؛ الأمر ملغز كثيراً. انطلقت هذه المرّة من فكرة الصحافة الفاسدة؛ إنها إحدى سمات مرحلتنا. في جميع أنحاء العالم المتطور أو المتخلف يلعب هذا الصنف من صحافة الإثارة دوراً سياسياً واجتماعياً كبيراً؛ دوراً ضارّاً.

هل ينبغي النظر إلى هذه الرواية باعتبارها انتقاماً مزدوجاً: للمرشَّح الذي هزمه فوجيموري سنة 1990 وللكاتب الذي شاهد حياته الخاصّة معروضة وملطَّخة في صحافة الفضائح، لكونه تخلَّى عن زوجته بعد 50 سنة من الحياة الزوجية؟

- [...] لا؛ أنا لا أكتب بهدف الانتقام، أنا أؤلِّف روايات لأعرض واقعاً، وكوني عانيت شخصياً من ذلك فالأمر يمنحني فقط رؤية أكثر واقعية عن ظاهرة عامة: نهاية الفصل بين الحياة العامة والحياة الخاصّة، بالمعنيين: وصول أشخاص إلى الحكم يشبعون رغباتهم الخاصّة (جشع، افتراس...)، وتسلل قوى إعلام إلى الحياة الشخصية للمواطنين بهدف تدميرهم علانية، لكن كارديناس، شخصية روايتي، ضحية الابتزاز السياسي- الجنسي، فليس أنا، أما مضطهِده الذي يدير مجلّة المشاهيرStrip-tease فقد تكون له جنسيات أخرى غير جنسية البيرو. إنني أطبق

أطبِّق مع شخصياتي، مبدأ فلوبير: في الرواية، يجب أن يكون الكاتب «حاضراً في كلّ مكان، وغير مرئي في أيّ مكان».
ستجدون فارغاس يوسا في كلّ مكان، ولن تجدوه في أيّ مكان، في هذا المنعطف؛ أنا أختفي في رواياتي.





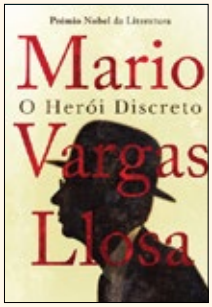
مـع شـخصياتي مبـدأ فلوبير: في الروايـة، يجـب أن يكـون الكاتـب «حاضـراً فـي كلّ مـكان، وغيـر مرئـي في أي مـكان»؛ سـتجدون فارغـاس يوسـا فـي كلّ مـكان، ولـن تجـدوه فـي أي مـكان فـي هـذا المنعطـف؛ أنـا أختفـي فـي رواياتي.

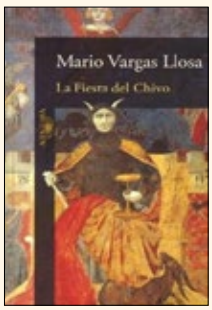
هل كتابتك واقعية؟

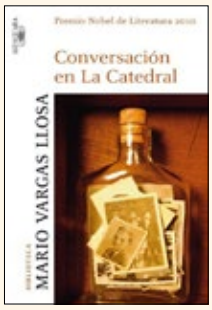
– لا أحـب الكُتَّاب الذين يسـجنون أنفسـهم فـي الأدب ولا يخرجـون إلى الشارع؛ أردت أن أصبح روائياً بقراءتـي لفلوبيـر الأسـتاذ؛ جميع كتاباتـي التخييليـة واقعيـة مثلها مثـل كتابات فلوبيـر، لا أتحدَّث إلّا عـن الواقعـي: علاقـات السياسـة بالجريمـة فـي «من قتـل بالومينو موليـرو؟» (1986)، وضع البيرو الاجتماعـي فـي «محادثـة فـي الكاتدرائيـة» (1989) أو «البطـل المتكتِّـم» (2013)، الديكتاتوريـة بعد ديكتاتورية تروخيو في سـان دومينـغ («حفلة التيس»، 2000)؛ فـي هـذه المرّة أصف بلـدي تحت ديكتاتوريـة رهيبـة بعـد فـوز فوجيمـوري، لكـن الروايـة تبقـى مجـرد رواية، عمـلاً يحاكـي الفنّ فيـه الحياة التـي تحاكـي الفنّ.

ما الفائدة من الكتابة؟

– لا بـد مـن التذكير بـأن لا بلد ولا شـعب في مأمن مـن الديكتاتورية إلـى حـد القطيعة مع وهـم وجود حكـم خَيِّر؛ ثمّة أنظمة حكم أسـوأ مـن أخـرى، وبعضها تجسـيدات مطلقـة للشـر، لكـن لا واحـدة منهـا خيـرة فـي المطلـق. دائمـاً مـا ينتهي الأمـر بـالأدب الحقيقي إلـى أن يُظهـر للقـارئ أن جميـع أنظمـة الحكم، مهما ادعت، ليسـت ولا يجـب أن تكون لا محدودة؛ لكلّ نظام حكـم حدوده ولن يسـتطيع







لا أحب الكُتَّاب الذين يسجنون أنفسهم في الأدب ولا يخرجون إلى الشارع؛ أردت أن أصبح روائياً بقراءتي لفلوبير الأستاذ؛ جميع كتاباتي التخييلية واقعية مثلها مثل كتابات فلوبير، لا أتحدَّث إلّا عن الواقعي

تلبية تطلعات ورغبات من سـاندوه. وهذا أفضل، لا يجـب أن تكون حرّيّة الشـخص مصادرة من طرف الشـعبويين؛ الوضـع فـي فينزويـلا نموذجي، آمن الشـعب بشـافيز كمـا لـو كان المخلـص المنتظر، وبـذكاء عرف شـافيز كيـف يتلاعب بهـذا الصنف مـن الإيمان المسـيحي بمخلص، وتـرك وراءه بلداً، كان فـي الماضي غنيًّـاً، يتحوَّل إلى ملجـأ مَائِتين؛ حيـث النـاس جائعـون، وحيـث يقتـرف جيـش مـادورو مجـزرة في حق الشـعب.

ما موضوع روايتك القادمة؟

– موضوعي الرئيسـي في جميع رواياتي : الطموح السياسي المجنون وانحطاط المجتمعات الأخلاقي الـذي يصاحبه ويشـكِّل في الآن ذاته سـبباً ونتيجة له. المشـاهد المرعبة عن السياسـة موجودة بكثرة. شـافيز- مـادورو، بوتيـن، ترامب، كلّ مـا نراه من جنـون العظمة؛ فأن نرى علـى رأس القوة العالمية الأولـى مهرِّجـاً ديماغوجيـاً وعنصريـاً فهـو ما لم أكن لأعتقـده ممكناً أبداً.

أكتـب حاليـاً دراسـة عـن الصحافـة، بشـكليها: صحافـة الفضائـح، المسـماة صحافـة التحقيـق، والصحافـة البطولية، الفاضحة للأنظمة الفاسـدة؛ أحـب كثيـراً هـذا التناوب: دراسـة- روايـة. يمكن قـول الأشـياء مـن زاويـة أخـرى: الروايـة أكثـر انفتاحـاً؛ هـي منعطـف ممكنات أرفـض أن أعطي فـي مـا بينها وجهـة نظر الكاتـب، بينما الدراسـة برهنـة؛ إنها تمسـك بقوة، حـول أطروحـة معينة، بمـا يظـن كاتبهـا أنهـا حقيقـة تقبـل البرهنة.

هل أنت ليبرالي، ليبرتاري أم تحرُّري؟

– أنـا ليبرالـي لكـن ليـس بالمعنـى الموجـود عند هايـك أو ترامـب؛ بمعنـاه عنـد آدم سـميث الـذي كان يـرى وجـوب أولويـة مصلحـة الجميـع، التي ترعاهـا الدولـة، على مصلحـة الفرد. بيـن الحرّيّة والمسـاواة أنـا أختـار الحرّيّـة؛ ذلك أننا لا نشـعر بكوننـا متسـاوين إذا لـم يكن المرء حـرّاً، ولا أقبل بـأي سـلطة دون أن أنتقد مشـروعيتها.

هل تنتمي، دائماً، إلى اليمين؟

– وسـط اليمين؛ لا ينتمي اليسـار دوماً إلى اليسار، وأحيانـاً فـإن اليميـن الليبرالـي هو مـن يدافع عن قيم اليسار.

ما هي الخصلة الرئيسـية المطلوبة ليكون

المرء رجل سياسة؟
- الشجاعة[...].

هل غيَّرت جائزة نوبل حياتك؟ هل غيَّرت أسلوب كتابتك؟
- لا؛ أكتب الكم نفسه الذي كنت أكتبه من قبل، لا أقلَّ ولا أكثر، ودائماً الشيء نفسه: هواجسي حينما كنت شاباً، ماذا يحدث وراء الأبواب وفي عمق الأنفس؟

من هم كُتَّابك الكبار؟
- فوكنر في طريقة بنائه الدائري للأصوات، فلوبير في ما يخصّ الأسلوب، وكونراد من حيث رمادية اللوحة عنده.

فوز ديلان بجائزة نوبل؟
- أنا معجب بديلان كمغنٍّ؛ أحب أغانيه، لكني لا أظن أنه كاتب كبير. الجائزة لم تشرِّف الأدب، بل التسلية، من المؤكَّد أن الغناء فنّ، لكنه فنّ صغير.


ماريو فارغاس يوسا

ما الدلالة التي أخذها الحبّ في حياتك؟
- مثل الأدب، إنه شيء يثري الحياة بشكل مدهش، وهو على الأرجح العلاقة الأكثر قوة التي يمكن أن يعيشها كائن بشري. كما أنه يتطلَّب في الآن ذاته الحميمية للمحافظة عليه، وحتى لو أمكن أن تكون نهاية الحبّ سيئة، وحتى لو أمكن أن يكون الحبّ جارحاً، فلا أحد يتخلَّى عنه. لأنه تجربة التجارب، القوية أكثر والمطلقة أكثر؛ يمكن أن تتحوَّل غرفة نوم إلى فخ، إلّا أنها ملجأ أيضاً.

وفي سنّك الحالي، ما الحبّ؟
- في اعتقادي، لا علاقة للحبّ بالسن؛ بالتأكيد، حينما يكون المرء شَّاباً فإن الحبّ يكون بريئاً وأكثر مثالية، لكن حينما يكون المرء متوفراً على حكمة أكثر ومعرفة أكبر بالواقع فإن الحبّ يغتني بالتجارب المتراكمة. أعتقد أن هذا الشعور، الآن، بالاصطفاء وبالفرح، وبالتفاؤل في الحياة، هو -بالضبط- شعوري نفسه وأنا مراهق.

إن الأساسي في الحبّ هو ما يسميه الفرنسيون الحبّ المجنون؛ تجميع جميل لكلمتين. حبّ كلّي، يشمل العواطف والأفعال وأيضاً نظرة مشتركة إلى العالم. الحبّ وجهة نظر عن العالم؛ إنه يزحزح الجبال، ويثري الأشخاص بشكل لا يصدق ويعيد إليك أوهامك، إنه مثل جوع إلى الحياة.

جوع قبل النهاية؟! عمرك الآن 81 سنة؛ هل تفكِّر في الموت؟
- تقريباً، لا أفكر فيه أبداً؛ لأنني أريد أن أموت وأنا حيّ أرزق، ولهذا السبب ليس لدي وقت لإضاعته في التساؤل كلّ صباح عن المدّة المتبقية لي على قيد الحياة. تبدو لي الحياة كشيء رائع، وفي جميع الأحوال، ليس لنا سوى حياة واحدة. الكتابة هي طريقتي في أن أكون حياً. لدي، دوماً، مشاريع. أنا لا أميل كثيراً إلى الرجوع نحو الماضي. جميع الناس الذين أعجبت بهم اعتبروا الموت كحادث قد يفاجئك في أثناء العمل؛ هذا ما أريده: أن أموت في أثناء العمل.

أي عمل، الكتابة أم الحبّ؟
- إنه الشيء نفسه إلى حد ما، ألا تظن ذلك؟ أن تكتب، فهذا يعني أن تذهب نحو الآخرين.

المصدر:
مجلّة لوبوان الفرنسية، عدد 2335، 8 يونيو 2017.

تهدف هذه القراءة إلى بيان أهمّية «النّحت»، بصفته آليّة فعّالة في توليد المصطلحات النقدية، وتسمية المفاهيم الأدبية، لدى أحد روّاد النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر؛ إنه الباحث الدكتور محمّد مفتاح الذي أغنى الخزانة الأدبية والنقدية العربية بدراسات ومؤلّفات، سارت بها ركبان البحث والنقد، في العالم العربي، شرقاً وغرباً[1].

رشيد سوسان

منها الشعثرة، والنثعرة...

كيف صنع محمّد مفتاح مصطلحاته؟

جاء في «كتاب العين»: «النحتُ نحتُ النّجّار الخشب، يقال: نَحَتَ يَنْحِتُ، ويَنْحَتُ، لغةً. وجَمَل نَحيتٌ: قد انْتُحِتتْ مَناسِمُه»[2].

أمّا ابن فارس فقال: «النون والحاء والتاء كلمة تدلّ على نجرِ شيءٍ وتسويته بحديدة. ونَحَت النّجار الخشبة، ينْحَتُها نحتاً»[3].

وقال الزمخشري: «ومن المجاز: هو كريم النَّحِيتة أي الطبيعة. وهو مِن مَنْحَتِ صدقٍ. وهم كرام المنابت والمناحِت. ونُحِتَ على الكرم، والكَرمُ من نحْتِه. وتقولُ: هو عجيبُ النّعت كريمُ النّحتِ... ونَحَتَ السَّفرُ الإبِلَ: بَراها. ونَحتَهُ بلسانه: لامَهُ..»[4].

وممّا قاله القدامى عن النحت، اصطلاحاً، قول ابن فارس: «العرب تنحت من كلمتين كلمة واحدة، وهو جنس من الاختصار، وذلك: «رجلٌ عَبْشَمِيّ» منسوب إلى اسمين. وهذا مذهبنا في أن الأشياء الزائدة على ثلاثة أحرف أكثرها منحوت، مثل قول العرب للرجل الشديد «ضَبَطْرٌ» وفي «الصِّلِّدْم» إنه من «الصَّلْد» و«الصَّدْم»[5].

وقد أورد ابن منظور هذا البيت الشعري، عن ابن بري، في مادّة (ح-ع-ل)، فقال: «حَيْعَلَ الرجل إذا قال حيَّ على الصلاة؛ قال الشاعر: (الطّويل)

ألاَ رُبَّ طيفٍ مِنْكِ باتَ مُعانِقي
إلى أَن دَعا داعِي الصّباحِ فَحَيْعَلاَ

قال (ابن بري): وقال آخر:

أَقُولُ لهَا وَدَمْعُ الْعَيْنِ جارٍ أَلَمْ تَحْزُنْكِ حَيْعَلَةُ المُنادِي؟»[6]

وممّا قاله المحدثون عن النحت في اصطلاح اللُّغويين، ما جاء في «المعجم الوسيط» من إشارة إلى أن قولنا: نَحتَ الكلمة يعني: «أخَذَها وركّبها من كلمتيْن أو كلمات. يقال: «بَسْمَلَ»: إذا قال: «بسم الله الرحمن الرحيم»، و«حَوْقَلَ» أو «حَوْلَقَ»: إذا قال: «لا حول ولا قوّة إلّا بالله»[7].

أمّا قرار مجمع اللّغة العربية الخاصّ بالنحت، فيقول: «النحت ظاهرة لغوية احتاجت إليها اللّغة، قديماً وحديثاً. ولم يلتزم فيه الأخذ من كلّ الكلمات، ولا موافقة الحركات والسكنات، وقد وردت من هذا النوع كثرة تجيز قياسيَّته. ومن ثمّ يجوز أن يُنحَت من كلمتين أو أكثر اسمٌ أو فعلٌ، عند الحاجة، على أن يراعى -ما أمكن- استخدام الأصلي من الحروف، دون الزوائد، فإن كان المنحوت اسماً اشترط أن يكون على وزن عربي، والوصف منه بإضافة ياء النسب، وإن كان فعلاً كان على وزن (فَعْلَلَ) أو (تَفَعْلَلَ) إلّا إذا اقتضت غير ذلك الضرورة، وذلك جرياً على ما ورد من الكلمات المنحوتة»[8].

ويذهب بعض اللُّغويين المحدثين إلى جعل النحت نوعاً من الاشتقاق. يقول صبحي الصالح: «ولكن قلّة النحت في «لسان العرب» لا تنفي الشواهد المحفوظة فيه، ولا الصلة الوثيقة التي تربطه بالاشتقاق، فإن مراعاة معنى الاشتقاق تَنْصُر جعل النحت نوعاً منه: ففي كلٍّ منهما توليد شيءٍ من شيءٍ، وفي كلّ منهما فرعٌ وأصل، ولا يتمثّل الفرق بينهما إلّا في اشتقاق كلمة من كلمتيْن أو أكثر، على طريقة النحت، واشتقاق كلمة من كلمة في قياس التصريف»[9].

وقد ذكر عبد الواحد وافي ثلاثة أوجه للنحت، في اللّغة العربية، وهي:

- نحت من جملة للدلالة على التحدُّث بهذه الجملة، نحو:



محمَّد مفتاح

بَسْـمَلَ، وحَمْدَلَ، وحَوْقَلَ، وحَسْـبَلَ، وسَمْعَلَ...

- نحـت مـن عَلَـم مؤلَّف من مضـاف ومضاف إليـه (مركَّب إضافـي)، للنسـبِ إلى هذا العَلـم أو الدلالة علـى الاتِّصال به بسـبب ما، نحو عبشـميّ، وعبْدري، وعبقسـي...

- نحـت كلمة مـن أصلَيْن مسـتقلَّيْن أو من أصول مسـتقلّة، للدلالـة علـى معنـى مركَّب في صـورة ما من معانـي هذَيْن الأصلَيْن أو هـذه الأصول..»[10].

ولعـلّ النـوع الثالـث هـو الأكثر اسـتعمالاً في مجـال توليد المصطلحـات، حديثـاً، غيـر أن الأمثلة التي ذكرهـا الدكتور وافـي غيـر مقنعة[11]؛ وهو ما دفعه إلـى أن يقول عنها: «ولا يخفـى ما فـي هـذا المذهب مـن تحايل وتعسُّـف وتعارض مـع المناهـج العامَّـة التي تسـير عليهـا اللغات الإنسـانية، بصـدد الكلمات الدالّة علـى الحدث وتصريفهـا، بعضها من بعـض»[12]. ممّـا يدعو- بإلحـاح- إلى ضرورة تجـاوز تلك الأمثلـة، وفتح المجال لإبداع مصطلحـات منحوتة من كلمتَيْن أو أصلَيْـن مسـتقلَّيْن، شـرط أن تكـون هـذه المصطلحـات مقبولـة لغويـاً، وتفي بالمعنـى المفهومـي المقصود منها.

وهذا إبراهيم أنيس يقدّم توجيهات مُيسَّـرة خاصّة باستعمال النحـت في وضـع المصطلحات، وذلـك بعد إشـارته إلى أن مجمـع اللّغـة العربيـة قـرَّر جـواز النحت فـي مصطلحات العلـوم. يقـول: «ولـم يبـقَ إلّا أن نيسِّـر الأمـر علـى لجـان المصطلحـات العلميـة، فنضـع لهـم توجيهـات مبسَّـطة يسترشـدون بهـا، وهي:

- أن يجعلـوا الكلمة المنحوتـة، حين تكون فعلاً متعدّياً، على وزن «فَعْلَـلَ»، ويكـون لازمـه «تَفَعْلَلَ»، والمصـدر «الْفَعْلَلَة» للمتعـدّي، و«التّفَعْلُـل» لـلّازم. وقـد جاءت معظـم الكلمات المنحوتـة والمرويّـة عـن العرب، على هـذه الصورة.

- أن يجعلـوا الوصـف على صـورة «فَعْلَلـيّ» أي بإضافة ياء النسـب، مثل عبشـميّ، وحضرميّ، ودرعمـيّ، وأنفميّ... إلخ.

- لا أظـنّ أن النحت في المصطلحات العلمية الحديثة يتطلَّب أن يكـون مـن أكثر مـن كلمتَيْن، ولذلـك أرى قَصْر الأمر على النحـت من كلمتَيْن.

- يُؤخـذ مـن كلّ مـن الكلمتين بعـض الأصوات، مـع مراعاة ترتيبها.

- نجـاح الكلمـة المنحوتـة- في رأيـي- يتوقَّف على حسـن جرسـها، ومقدار إيحائها بالمعنى الأصلـي. والحكم النهائي فـي إقـرار الكلمـة المنحوتة، علـى كلّ حال، يجـب أن يُترك لمجلـس الجمع»[13].

وقبل الانتقال إلـى ذكر نماذج من المصطلحات المنحوتة في كتب مفتاح المدروسـة، أشـير إلى أن لفـظ النحت قد يُطلق، ويُـراد منـه التوليد والخلـق والإيجـاد، بصفة عامّـة. ومثال ذلـك هذا الـكلام لصاحب المتـن المدروس نفسـه: «إن هذه المقاربـة هي من باحـث في تحليل الخطاب والسـيميائيات، لذلـك غامر بنحـت مفاهيم معرفيـة لوصـف المثاقفة، على شـاكلة مفاهيـم التنـاصّ التي وظَّفهـا في تحليـل الخطاب الأدبي الصـرف، ثمّ ضاهـى بينها»[14].

نماذج من مصطلحاته:

نحَـت الناقـد مصطلحات كثيرة للدلالة علـى مفاهيم جديدة، فرضتهـا عليـه طبيعة الدراسـات النقدية والسـيميائية التي يهتـمّ بهـا، وفيما يأتـي نماذج مـن المصطلحـات المنحوتة لديه:

- مصطلحـا (الشـعثرة- النثعرة): فمصطلح الشـعثرة نحت من (شـعر ونثـر)، والنثعـرة نحت من (نثر وشـعر)، وهما- معـاً- مصطلحان من إبداع الناقد. قـال محمَّد مفتاح: «يحتِّم هـذا التداخـل (بين اللّغـة والموسـيقى) أن نـدرس أحدهما بمفاهيم الثاني؛ وإذ علم الموسـيقى أكثر ثـراءً وتجذُّراً، فإنه يجب أن تتَّخذ مصطلحاته قاعدة لإيجاد مصطلحات شـعرية، وخصوصاً لما يمكن أن أدعوه بـ»الشـعثرة» أو «النثعرة»[15]. يقصد الدكتور «بالشـعثرة» أو «النثعـرة» قصيدة النثر، وهو مـا يفهم مـن قوله: «الحديـث، إذاً، عـن القصيـدة العمودية أو قصيـدة التفعيلة، أو «الشـعثرة» أو «النّثعـرة» حديث عن تصـوُّر لرؤيا للعالـم متعدِّدة التجلِّيـات والأبعاد..»[16].

- مصطلـح القاعِمَـة (أو مـن القاعدة إلى القمـة): مصطلح منحـوت من لفظَـي (القاعـدة- القمّة)، وهو مفهوم يسـاعد المحلِّـل علـى تحليل بعـض دلالات النـصّ المحلَّـل. يعرِّف مفتـاح هـذا المصطلح بأنه: «مفهـومٌ يعْنِـي أنّ المُتلقّي، إذا وَجـد مُؤشّـراً لُغوياً مـا، (وليكن كلمـة أو تركيبـاً، أو عُنواناً



هيلين عباس (سورية)▲

أو...) ولـم يَفهـم مَعنـاه، فـإن عليـه أن يَتفهّم المُؤشِّـر، ثمّ البِنية ثـمّ الجُملة»[17].

– مصطلـح القِمْعَـدَة (أو مـن القِمّة إلى القاعِـدة): هو أيضاً من المفاهيم المسـاعدة في عملية التحليل، كسابقه، وواضح مـا فيه مـن نحت جامع بيـن كلمتَي: (القمـة- القاعدة). وقد عرّفـه الناقـد بأنـه مفهـوم يعنـي «أن ينطلـق المُتلقِّـي من القِمّـة إلـى القاعدة فـي عمليّـة تنبُّئِيّة معتمدة علـى البنيات المعرفية المُختزنة فـي الذاكرة»[18].

وظَّـف مفتاح هذَيْن المفهومَيْن في دراسـة قصيدة «القدس» لأحمـد المجاطي، وقـال عنهما: «إن هاتَيْـن العمليَّتَيْن- معاً- يمكـن تطبيقهما على العنوان في القصيدة المذكورة؛ فعملية (القاعِمـة) هي فهم معنى كلمة «القـدس» وإيحائها، وعملية (القِمْعـدة) هـي توقُّعنـا مـا سـيتلو هـذا العنـوان من جمل ومن مضمون»[19].

– مصطلـح الحَقْمَلَـة: هـو منتـزَع مـن لفظَـي: (حقيقـة- احتمـال). اقترح محمَّـد مفتاح هذا المفهـوم لتجاوز النظرة التقليديـة الضّيِّقـة للنـصّ... وقد عرّف مصطلـح «الحَقْملة» بقولـه: «هـي نحت من كلمتَـي (الحقيقة، والاحتمـال)، وهذا يعنـي أن النـصّ لا يعبِّر عـن الحقيقة وحدهـا، إنما يمكن أن يعبِّـر عن الاحتمـال، بل والممكـن والمسـتحيل، إذا أردنا أن نذهـب في الاسـتدلال إلـى أبعد مـداه»[20]. قـال الناقد، بعد هـذا التعريـف مباشـرة: «وبهذه النظـرة التركيبيـة نتجنّب الرؤيـة التقليديـة للنصّ باعتبـار أحادية معناه، وشـفافيَّته، وحقيقتـه، وصدقه، ونبتعد عن اعتبار اللّغة حجاباً والتباسـاً وتغليطـاً، ونأخـذ فـي حسـباننا تراتـب الكـون الإنسـاني، والنباتـي، والجمـادي. وهـذا التراتـب يتطلَّـب كيفيـات من التعامـل، تتحكَّـم فيهـا معاييـر وقيـم وتقاليـد تصـاغ في قوالـب اللّغـة الطبيعية»[21].

– مصطلـح البَصْمَعـة: حين درس الناقد شـعر محمَّد بنيس، ومـا فيه من خصائـص دلالية ومضمونية، انتقل إلى دراسـة مجـال آخـر من شـعره، فقـال: «وأهمّ مـا سـنركِّز عليه هو الإخـراج النّصّـي على شاشـة الصفحة، وتأثيـر الخطاب في أُذن المسـتمع؛ وسـندعو هذه المحاولة البَصْمَعة»[22].

ثـمّ قال؛ توضيحـاً لهذا المصطلح الجديـد: «البصمعة: نحت مـن البصر والسـمع. وقـد تعمّدنـاه لتبيان مقـدار الاندماج بينهما»[23].

– مصطلـح السّـوَاض: قـال الباحـث مفتـاح، فـي سـياق دراسـة خصائـص شـعر بنيس، أيضـاً: «تلـك أمثلـة تُحتّم علـى قارئ مثـل هذا الشـعر أن يراعي «سَـواض» الصفحة: طول الأسـطر، أو قِصرها، وتبعثر الكلمـات، ومقدار البياض بين الأسـطر... السّواض والتحامٌ، واتسـاقٌ، وانسجام..»[24].

وقـال في الهامش: السـواض: نحت من سـواد وبيـاض[25].

– مصطلـح الصَّوْمَتَـة: اقترحـه مفتاح أيضاً لدراسـة شـعر بنيـس، حيث قال عنه: «نقصـد بهذا المفهوم المنحوت ما هو متـداول في علم الموسـيقى مـن مراعاة الصـوت، والصمت، فـي التأليف الموسـيقي؛ لهذا سـنتعرَّض إلى الصـوت، أوَّلاً، ثـمّ إلى الصمت، ثانيـاً»[26]. وقـال في الهامـش: «الصّوْمَتة: نحـت من صوت، وصمـت»[27].

– مصطلح الشِّـعْـ- سـيقى: هكذا رسـمه الناقد فـي عنوان فرعـيّ، وهـو نحـت مـن كلمتَـيْ (شـعر، وموسـيقى). وقد اسـتعمله في سـياق توضيح العلاقة بين الشعر والموسيقى، وقال؛ توضيحـاً للمصطلح: «تلك معلومـات ابتدائية متداولة في الكتب الخاصّة بالموسـيقى التوافقيـة؛ لكن الجديد عنده (يقصـد «ريتشـارد كارتون»، فـي كتابه: «التعبيـر الإيقاعي فـي الشـعر الإنجليـزي») هـو محاولة قيـاس الشـعر على الموسـيقى، بالاعتمـاد علـى أعمـال مَـنْ سَـبَقه، وخصوصاً نظريـة «هاينبرش شـنكر» في الاختـزال التمطيطي، ونظرة «ليونـارد مايير» في التجميـع الإيقاعي، ونظريـة «فريدلير ديهـل»، و«راي جاكنـدوف»، في عملية الإيقـاع..»[28].

– مصطلـح الفَوْصلـة: مصطلـح منحوت من لفظَـيْ (فَصْل، ووَصْـل). قـال فـي «مشـكاة المفاهيـم»: «علـى أننـا، مـع تبنّينـا للتحقيب، ومـع اعتبارنا للوقائع التاريخية، سـيلمس

القـارئ فـي مقاربتنا فصلاً/ وصلاً (فوصلـة)، لأن طبيعتها «المقارنيـة» تحتَّـم البحـث عـن الإنسـانيات والفطريـات والثوابـت والملَكات، من جهة، وعن الخصوصيات والظرفيات والفرديـات، من جهة ثانيـة..»[29].

- مصطلـح الثواريـخ: نحـت مـن (الثوابت، والتاريـخ). قال مفتاح: «توضيحاً لهذه الاتِّجاهات، فإننا سـنقدِّم ثلاثة نماذج مـن الكتابة التأريخيـة المحترفة أو الهاوية التـي لها اتِّصال بالتأريـخ، بكيفية مـن الكيفيات، وبعلاقة الإنسـان بالتأريخ؛ والنمـاذج هـي الكتابـة المتعلِّقـة بالتأريخ لـلأدب المغربي، والخاصّـة بالتأريـخ، بصفـة عامَّـة، والكتابـة ذات الوجهـة المقارنـة الباحثة عن الثوابت والصيـرورات «الثواريخ»»[30].

وقـال موضِّحـاً مصطلـح «الثواريـخ»: «وهـذا مـا توخَّيناه باقتراحنـا مفهومـاً نَحَتْنـاه مـن: الثوابـت، والتاريـخ، هـو «الثواريـخ»، وبنينـا الكتـاب علـى هديـه، حتى نبدأ نسـير نحـو مقاربـة جديـدة لتحليـل النصـوص، ندعوهـا «النقد المعرفـي»، على غرار الدلالـة المعرفية وعلم النفس المعرفي والأنثروبولوجيـا المعرفيـة»[31].

تبـيَّن، انطلاقاً من هذه الدراسـة، أن الناقد محمَّد مفتاح قد اعتمـد آليّة النحت، بشـكلٍ واضـح، في توليـد المصطلحات وتجديدهـا، وتسـمية المفاهيـم التـي وظَّفهـا في دراسـاته الأدبيـة، والنقديـة، والسـيميائية. كمـا اتَّضـح- أيضـاً- أن معظـم تلك المصطلحـات والمفاهيـم المولّدة بآليّـة النحت، لـدى الناقد، هي من ابتـكاره وإبداعه، ولمْ يُسـبق إليها، مثل مصطلحات: «السّـواض» من (السّواد والبياض)، و«الحَقْمَلة» من (الحقيقة والاحتمال)، و«البَصْمَعة» من (البصر والسمع)، و«الصَّوْمَتَـة» من (صوت وصمت)، و«الثواريخ» من (الثوابت والتاريخ)... ولعلّ هذا الاستغلال الذكي، لدى الدكتور مفتاح، لقاعـدة النحـت الأصيلة، سـيفتح المجال أكثر، أمـام النُقَّاد، لإبداع المصطلحـات النقدية، وتجديدها.

هوامش:

(1) الدكتـور محمَّـد مفتـاح: من أشـهر النُقَّاد المغاربة والعـرب، وُلِد عـام 1942م. كتبه غنية عن التعريف، وهي، بحسـب التسلسـل التاريخي: «ديوان لسـان الدين بن الخطيب السـلماني (صنع وتحقيق وتقديم)»، و«الخطاب الصوفي: مقاربة وظيفية»، و«في سـيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية»، و«تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)»، و«دينامية النصّ (تنظير وإنجاز)»، و«مجهول البيان»، و«التلقّي والتأويل: مقاربة نسقية»، و«التشابه والاختلاف: نحـو منهاجية شـمولية»، و«المفاهيم معالـم: نحو تأويل واقعـي»، و«النصّ: من القـراءة إلى التنظير»، و«مشـكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة»، و«الشـعر وتناغم الكون: التخييل – الموسـيقى – المحبة»، و«رؤيا التماثل: مقالة في البنيات العميقة»، و«مفاهيم موسَّـعة لنظرية شـعرية: اللّغة- الموسـيقى- الحركة»، وهو في ثلاثة أجزاء.

(2) «كتـاب العيـن»، الخليل بـن أحمد الفراهيدي، طبعـة جديدة مصحَّحة ومرتّبـة، دار إحياء التراث العربي، بيـروت، لبنان، ط.2: 1426هــ- 2005م، ص: 945.

(3) «معجـم مقاييـس اللّغـة»، ابن فـارس، تحقيق وضبـط: عبد السـلام محمَّد هـارون، دار الجيـل، بيـروت، طبعة: 1420هــ- 1999م، مـج/5، ص: 404.

(4) «أسـاس البلاغـة»، جار الله أبو القاسـم محمود بن عمر الزمخشـري، دار صـادر، بيروت، لبنان، ط1: 1412هـ- 1992م، ص: 622.

(5) «الصاحبـي في فقه اللّغة العربية ومسـائلها وسـنن العرب في كلامهـا»، أحمد بن فارس، علَّـق عليه ووضع حواشـيه: أحمد حسـن بسـج، منشـورات محمَّد علـي بيضـون، دار الكتب العلميـة، بيروت، لبنان، ط.1: 1418هــ- 1997م، ص: 209 - 210.

(6) «لسـان العـرب»، جمـال الديـن محمَّد بن منظـور، دار صـادر للطباعة والنشـر، بيروت، لبنـان، ط1: 1997م، مـادة (ح-ع-ل)، ج.2، ص: 111.

(7) «المعجـم الوسـيط»، إبراهيم أنيس وآخـرون، دار المعارف، القاهـرة، ط.2: 1972م، ج.2، ص: 906.

(8) «كتـاب فـي أصـول اللّغة: مجموعة القـرارات التـي أصدرها المجمع، من الدورة التاسـعة والعشـرين إلـى الـدورة الرابعـة والثلاثين في أقيسـة اللّغـة وأوضاعهـا العامَّة وفـي الألفاظ والأساليب..»، أخرجها وضبطها وعلّق عليها: محمَّد خلف الله، ومحمد شوقي أمين، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامَّة لشـؤون المطابع الأميرية، طبعة: 1388هـ- 1969م، ص: 49.

(9) «دراسـات فـي فقـه اللّغة»، صبحـي الصالح، دار العلـم للملايين، بيروت، لبنـان، الطبعة العاشـرة: يوليـو 1983م، ص: 243 - 244.

(10) «فقه اللّغة»، عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشـر، الفجالة، القاهرة، الطبعة السابعة: 1972م، ص: 186 - 187.

(11) مـن الأمثلـة التي ذكرها مـا ذهب إليه الخليل بخصـوص (لـنْ)، إذ رأى بأنها منتزعة من «لا» و«أن»، ومـا ذكـر عـن (أيـان) من كونها منتزعة مـن «أي- آن»، وعن (لكـن) بأنها منتزعة من «لا» و«كاف الخطاب»... المرجع السـابق نفسـه، ص: 188.

(12) المرجع السابق نفسه، ص: 188 - 189.

(13) «كتـاب فـي أصول اللّغـة: مجموعة القرارات التـي أصدرها المجمع من الدورة التاسـعة والعشـرين إلـى الـدورة الرابعـة والثلاثين في أقيسـة اللّغـة وأوضاعهـا العامَّة وفـي الألفاظ والأساليب..»، أخرجها وضبطها وعلّق عليها: محمَّد خلف الله، ومحمد شوقي أمين، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامَّة لشؤون المطابع الأميرية، طبعة: 1388هـ - 1969م، ص: 51.

(14) «مشـكاة المفاهيـم: النقد المعرفي والمثاقفـة»، المركز الثّقافي العربي، الـدار البيضاء، ط. 1: 2000 م، ص: 8.

(15) «تعقيب على بحث» الشـعر العربي الحديث: الضرورة والاسـتمرار»، محمَّد مفتاح، ضمن كتاب: «الشـعر العربي الحديث» أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثّقافي الثاني عشر»، م.س، الجزء الثاني، ص: 93.

(16) المرجـع السـابق نفسـه. وفـي لقاء علمي مـن لقاءاتي مع محمَّـد مفتاح، أشـار إلى أنه لا يستسـيغ مصطلـح «قصيـدة النثر»؛ لأنه يؤكّـد صفة لا تنطبق علـى هذا النوع مـن الإبداع، والمقصود كلمة (قصيدة)، وهي تسـمية لها دلالتها الاصطلاحية في التراث الأدبي؛ ما يسـتدعي ضرورة تسـمية ذلك الإبداع باسـم آخر. ولعلّ هذا ما دفعه إلى اقتراح هذه التسـمية المنحوتة.

(17) «دينامية النصّ (تنظير وإنجـاز)»، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 2: 1990م، ص:27.

(18) المصدر السابق نفسه، ص:27.

(19) «دينامية النصّ»، ص:60.

(20) «المفاهيـم معالـم: نحـو تأويل واقعـي»، المركز الثّقافي العربـي، الدار البيضـاء، ط. 1: 1999 م، ص: 32.

(21) «دينامية النصّ»، ص: 32 - 33.

(22) «مفاهيم موسَّـعة لنظرية شعرية: اللّغة- الموسـيقى- الحركة»، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولـى: 2010م، ج3، ص: 145.

(23) المصدر السابق نفسه، هامش رقم:26.

(24) «مفاهيم موسَّعة لنظرية شعرية»، ج3، ص: 149.

(25) المصدر السابق نفسه، هامش: 34.

(26) المصدر السابق نفسه، ص: 149.

(27) المصدر السابق نفسه، هامش: 35. يُنظَر- أيضاً- ص: 182 من المصدر السابق نفسه.

(28) «مفاهيم موسَّعة لنظرية شعرية»، م. س، ج. 2، ص: 104.

(29) «مشكاة المفاهيم»، م. س، ص:7.

(30) المصدر السابق نفسه، ص: 248.

(31) «مشكاة المفاهيم»، م. س، ص: 278.



فرانز كافكا و ماكس برود 1937

توفِّي «كافكا»، مُتأثِّراً بمرضه، في الثالث من يونيو/حزيران، سنة 1924، عن عمر ناهز إحدى وأربعين سنة، مخلِّفاً وراءه إرثاً أدبياً، اتَّسعت مساحته، واغتنت دائرته الفكرية، والإبداعية، بعد أن اتَّخذ «ماكس برود» قراراً بمخالفة مشيئة «كافكا»، ونشر كلّ إبداعاته التي أوصى بإعدامها.

هذا هو الموضوع الذي يناقشه النصّ المترجَم أدناه، محاولاً الإحاطة بكلّ جوانب المسألة، ومختبراً، في الآن نفسه، مختلف الفَرْضيّات المتعلِّقة بوصيّة «كافكا» لـ «برود».

د. كلود دافيد[1]

ترجمة: نبيل موميد

وصيّة «كافكا»
وخيانة «ماكس بْرود»[2]

معلوم أن مجمل الأعمال الإبداعية التي خطَّتها أنامل «كافكا- Kafka» لم تكن موجَّهة كي يقرأها عامّة الناس؛ فعلى قصاصتَيْ ورق غير محدَّدَتَي التاريخ، سطَّر «كافكا»، على عجل، وبثقة لا حدود لها، وصيَّته التي نصَّت على إعدام كلّ أعماله الإبداعية. أمّا بالنسبة إلى القُصاصة الأولى، التي كُتِبت بالحِبر، فقد طلب فيها من «ماكس برود[3] -Max Brod» أن يسترجع بعضاً من نصوصه التي كانت بحوزة أشخاص آخرين؛ والتلميح، ههنا، لا يمكنه أن يعني سوى «ميلينا يَسِنْسْكَا- Milena Jesenska»، التي عهد إليها بمخطوط يوميّاته، في بدايات أكتوبر،



وُلِد «كافكا» في الثالث من يوليو/تموز، سنة 1883، في أسرة تشيكية يهودية، ناطقة باللغة الألمانية، اهتمَّ، في أثناء دراسته، في المدرسة الثانوية، في «براغ»، بقراءة الأعمال الفلسفية لـ«اسبينوزا»، و«نيتشه»، وأَوْلى عناية، كذلك، للداروينية والاشتراكية. اهتمَّ، في فترة دراسته الجامعية، بالإضافة إلى الحقوق، التي سيحصل فيها على درجة الدكتوراه، بمتابعة محاضرات في علم الاجتماع والفلسفة؛ وقد كان لها عظيم الأثر في تكوينه الفكري، بحيث ستبرز آثارها جليَّةً في أعماله الإبداعية، لاسيَّما تلك التي تنتقد المجتمع الصّناعي، وتعبّر عن عزلة الإنسان وانسداد أفقه أمام تفاهة الحياة. ولا يمكن للمتتبِّع لسيرة حياة «كافكا» أن يمرّ عليها دون الإشارة إلى وَلَعه بقراءة عظماء الأدب العالمي، لاسيَّما الفنّ الروائي؛ من أمثال: فلوبير الفرنسي، ودوستويفسكي الروسي، وتوماس مان الألماني، وغيرهم كثير.

عانى «كافكا» كثيراً، في حياته، بسبب عدم قدرته على التوفيق بين عمله في شركة للتأمين، وعمله الأدبي. وقد انضافت، إلى هذه المعاناة، أزمة أخرى تمثَّلت في اعتلال صحَّته وإصابته، فيما بعد، بمرض السلّ العُضال، آنذاك، حتى أقعده عن عمله.

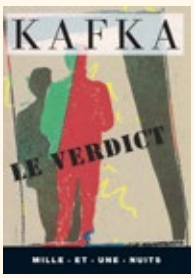
دخل «كافكا» في عدد من المغامرات العاطفية الفاشلة التي أزَّمت نفسيَّته (المتأزمة أصلاً) للأسباب المذكورة أعلاه، ولعلاقته السيِّئة بأبيه، فحاول أن يداوي روحه بالسفر والترحال من مكان إلى آخر: (فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا، والدنمارك، وهنغاريا...).













سنة 1921. وأمّا بخصوص القُصاصة الثانية، التي كُتِبت بقلم الرصاص، فقد أعطت الانطباع لـ«ماكس برود» بأنها أكثر قِدَماً من الأولى؛ بَيْد أنه لم يكن على صواب؛ ذلك أن «كافكا» كان يُلمِّح إلى نصِّه: «فنّان جوع- Un Artiste de Faim» الذي لم يُكتب إلَّا في خريف سنة 1922. في الحقيقة، لا أهمِّية للبحث عن تدقيق لتاريخ كلٍّ من الورقتَيْن؛ وذلك بالنظر إلى محتواهما شبه المتطابق. في الوصية المكتوبة بالريشة (الحِبر)، لا يتطرَّق «كافكا» إلَّا إلى مخطوطاته التي لم تنشر بعد، بينما يتحدَّث، في الثانية، عن كتبه المطبوعة، التي لم ينتقِ من بينها، لكي يترك بدون تعديلات، سوى قصص: الحُكم- Le Verdict، والوقاد (أو الموقد)- Le Soutier، والمسخ (أو التحوُّل)- La Métamorphose، وفي مستعمرة العقاب- La Colonie Pénitentiaire، والمجموعة القصصية «طبيب ريفي (أو طبيب القرية)- Un Médecin De La Compagne»، و«فنّان جوع- Un Artiste de Faim» (والمقصود، هنا، القصّة التي تحمل هذا العنوان، لا المجموعة القصصية التي لم تظهر إلّا بعد وفاة الكاتب). وفيما يتعلَّق بالمجموعة القصصية «نظرة- Regard»، فقد كان مُنفِّذ الوصيّة مدعوّاً

إلى عدم تدمير نُسَخها النادرة، التي بمُكْنَتِها أن تستمرّ في الوجود؛ ذلك أن هذه المجموعة لا تستحقّ أن نزجّ بها في غياهب النسيان[4].

لا يترك الوضوح التامّ، لهاتَيْن الوصيَّتَيْن، أيّ مجال لِلَّبْس. ويعلم الجميع أن «ماكس برود» لم يُلَبِّ طلب صديقه المستعجَل؛ فلم تكد تنقضي سنة على وفاة «كافكا»، حتى نشر «المحاكمة- Le Procès». لن ندخل في تفاصيل مسألة أسالت مِداداً كثيراً، لكننا نسأل: ألا يتعلَّق الأمر بخيانة، أم أن الأمر يرتبط بأمانة؟ هل كان من الواجب، في سبيل احترام رغبة «كافكا»، أن نضرب صفحاً عن أعماله الإبداعية، رغم أنها قطعة منه، ستخلِّد ذكراه على الدوام، أم من الضروري أن نَقْرن بين كُرهه لكتاباته، وعدِّها أعمالاً عظيمة، بحسب رأي «ماكس برود»؟ نُذكِّر هنا، فقط، أن «برود» كان قد وجَّه، في سنة 1918، رسالة ضمَّنَها طلباً مُشابهاً (لما ورد في وصية «كافكا»)؛ حيث رجاه، في حال وفاته، أن يتخلَّص من بعض مخطوطاته، وقد ردَّ عليه «كافكا» قائلاً: «عزيزي «ماكس»، لن أنفِّذ طلبك، لكنني سآخذه بعين الاعتبار. منذ مدّة غير قصيرة، أخذت كذلك مجموعة من مخطوطاتي، وأقبرتها داخل محفظة أوراق، وضعت عليها عنوانك مع مجموعة من التوصيات البسيطة المشابهة لتلك التي راسلتني بشأنها (...) لكننا، مؤقَّتاً، لا نزال على قيد الحياة». قطعاً، لن نفترض أن «كافكا» كان يرجو، في قرارة نفسه ألّا يستجيب «ماكس برود» لطلبه بإعدام كتاباته؛ فهذا النوع من الحِيَل لا يرتبط، إطلاقاً، بطبيعة شخصيَّته، بيْد أنه لا يجهل أن الصداقة، في أسمى تجلِّياتها، قد تتحوَّل، أحياناً، إلى علاقة تحبل بأقصى درجات المكر.

بغضّ النظر عن كلّ هذا، كان «كافكا» يرغب في أن يُخفي عن العموم أعمالاً، اعتبرها بعيدة كلّ البُعد، في الآن نفسه، عن مشروعه وعن ذَوْقه[5]. غير أن المستقبل سيخصّه بطريقة تعامل، لم يحدث- بكلّ تأكيد- أن فُرضت على أيّ كاتب آخر؛ حيث سيتمّ نشر كلّ أعماله، كلّ شيء: المخطَّطات الأوَّلية لأعماله، ومسوَّداته، وحكايات غير راضٍ عنها تمام الرضى، أو يتنكّر لها تماماً. وهكذا، ضُرب، بأحكام الكاتب، عن بكرة أبيها، عرض الحائط. هو -في الحقيقة- فضول، حرّكه حبّ (الكاتب) واحترامه، حتى إنه اخترق جميع الأبواب، وفضح كلّ الأسرار؛ لذلك فقد اتَّسمت أعماله، التي قُدِّمت للجمهور، بنوع من العشوائية والتَّفكُّك؛ وهو ما كان يرغب في تجاوزه، من خلال اختياراته الصارمة (المذكورة أعلاه). زد على هذا أن النصوص التي أعدمها بنفسه، أو تلك التي ضاعت في خضمّ الاضطرابات السياسية اللاحقة[6]، تركت بلبلة وثغرات في أعماله؛ وحدها الصدفة، كانت مسؤولة عنها.

الإحالات والتعليقات:

1 - «كلود دافيد- 1999 -1913) «Claude Davide»)، أستاذ مُبَرَّز في اللّغة الألمانية، يكتب باللغتين: الألمانية، والفرنسية. درَّس خلال الفترة الممتدّة من سنة 1970 إلى سنة 1984، في جامعة باريس الرَّابعة. عُرف- أساساً- بتخصُّصه في دراسة جُماع النِّتاج الإبداعي لـ «كافكا»، بالإضافة إلى إعادة ترجمة مجمل كتاباته ترجمة جديدة، مباشرةً من الألمانية. من أهمّ أعماله المؤلَّفة:

- Franz kafka (سيرة مفصّلة لحياة «كافكا»، في أكثر من 300 صفحة)
- Hitler et le nazisme (هتلر والنازية)

2 - هذه ترجمة جزئية للمقدّمة التي وضعها «كلود دافيد» لترجمته الجديدة لمجمل الأعمال التي نشرها «كافكا» إبَّان حياته:

Kafka Franz, La Métamorphose (et autres récits), Traduction nouvelle préface et notes de Claude Davide, Ed Gallimard, Décembre 1990, pp : (7-9).

ملاحظات:

العنوان من اقتراح المترجِم؛

جميع الهوامش من وضع المترجم؛

الكلمات والعبارات الموضوعة بين معقوفَيْن (...) هي إضافات من المترجم؛ زيادةً في الإبانة والتوضيح.

3 - «ماكس برود- 1964-1884) «Max Brod»)، كاتب يهودي الدِّيانة، ألماني القلم، نشأ في تشيكوسلوفاكيا، قبل أن يهاجر منها، سنة 1939 - فراراً من النازية - إلى تل أبيب في فلسطين المحتلّة، حاملاً معه كلّ مخطوطات صديقه «فرانز كافكا». له العديد من المؤلَّفات، نذكر منها:

- Franz Kafka, souvenirs et documents (فرانز كافكا، ذكريات ووثائق)
- le Château de Nornepygge (قصر نورنبيج)

4 - حتى بالنسبة إلى هذه النصوص التي طلب «كافكا» من صديقه «ماكس برود» أن يحفظها من أيّ تعديل أو تغيير، وأن يتركها للأجيال القادمة، على شكلها الذي أراده لها؛ (حتى بالنسبة إلى هذه النصوص) يشير «كافكا» في وصيَّته، إلى أن الأمر نسبيّ؛ فـ« عندما أقول بضرورة المحافظة على هذه النصوص، فهذا لا يعني أنني أتمنّى أن يُعاد طبعها، من جديد، حتى تُنقل إلى الأجيال، في المستقبل؛ بل الأمر على العكس من ذلك؛ فإن حدث أن غيّبها النسيان، فهذا يتصادى ورغباتي. ولكن، بالنظر إلى أنها لا تزال في دائرة الوجود، إن أراد شخص ما أن يُبقيها لنفسه فلن أقف عائقاً في وجهه». (المصدر نفسه، ص09).

5 - اضطرّ «كافكا»، في بعض مراحل حياته، وخاصّةً بعد أن اضطرّ إلى الدخول إلى بعض المصحّات، بسبب اعتلال صحَّته، إلى نشر بعض النصوص التي لا تدخل في إطار الخطّ الذي وضعه لنفسه؛ وذلك من أجل توفير المال اللازم لتغطية مصاريفه العلاجية. كما أن النصوص التي كتبها، في بداية مشواره الإبداعي، لا يمكن لقارئها أن يظنّ، ولو للحظة، أنها من توقيع «كافكا»؛ نظراً لضعف مستواها، بالمقارنة مع النصوص التي أوصى بتركها.

6 - لا شكّ في أن الفترة التي عاش فيها «كافكا»، وتلك التي تَلَتها، كانتا زاخرتَيْن بالأحداث السياسية، والعسكرية، والاقتصادية... التي ستغيِّر وجه أوروبا، والعالم كلّه، إلى الأبد. فقد عاصر الحرب العالمية الأولى وويلاتها التي يشيب لِهَوْلها الولدان، وعايش نتائجها الكارثية بعد ذلك، ابتداءً من سنة 1918 إلى حدود وفاته، سنة 1924. ومعلوم أن تشيكوسلوفاكيا تأسَّست، مباشرةً، بعد نهاية الحرب، سنة 1918، باتِّحاد مناطق استقلَّت عن الإمبراطورية النمساوية المجريّة، غير أنها ستسقط تحت نَيْر الاحتلال الألماني النَّازي مع بداية الحرب العالمية الثانية، سنة 1939؛ وهذا هو السبب الذي جعل «ماكس برود» (وغيره من اليهود) يحزمون حقائبهم، على عجل، لمغادرة البلاد، التي أصبحت تعيش فوضى عارمة، على جميع المستويات، والأصعدة.



الصَّيْف بعد الحَرب

كازوو إيشيغورو

ترجمة: د.علاء عبد المنعم إبراهيم

نُشِـرت هذه القصّة، للمرّة الأولى،
سنة 1983م، بعنوان:
«The Summer After the War»

العمـل الفني: Claggett Wilson (أميركا)

شيءٌ مثل بطّانية مُمَزَّقة، لم أستطع تَبيُّنه، بجلاء، مِن خلال عَتمة المَساء، تعلّق بأطراف شجرة، وأخذ يتماوج، برِقّة، مع الرياح. شجرةٌ أخرى، سقطتْ وانقلبتْ فوق الشُجيرات، الأوراق والفروع المكسُورة مُتناثِرة في كلّ مكان. فكَّرتُ في الحرب، وفي الدمار والضياع اللذين شهدتُهما طوال سنوات حياتي الأولى.. حدَّقتُ في الحديقة، دون أن أنبس ببنت شفة، بينما كان جدّي يشرح كيف أن إعصاراً قد مرّ عبر «كاجوشيما»، في ذلك الصباح.

في غضون أيّام قليلة، كانتْ الحديقةُ قد رُتّبتْ، والشجرة المكسورة قد كُدِّست قبالة الجدّار، جنباً إلى جنب، مع كلّ الفروع وأوراق الشجر الميِّتة، وحينها، فقط، لاحظتُ- للمرّة الأولى- المَمْشَى الحجريّ الذي يشقُّ مساره عبر الشجيرات، باتّجاه الأشجار في الجزء الخلفي من الحديقة، وقد حملت هذه الشجيرات علامات قليلة على الهجوم الذي تعرضتْ له مؤخّراً؛ كانت في أوج يَنَعانها، أوراقها كثيفة وغريبة اللون (في ظلال من اللون الأحمر، والبرتقالي، والأرجواني، خلافاً لأيّ شيء واجهتُه في طوكيو). في الأحوال كلّها، لم يعد هناك تشابه كبير بين الحديقة وذاك المكان المهزوم الذي شاهدتُه ليلة وصولي.

بين شُرفة المنزل وبداية المَمشى الحجري، كانت ثمّة منطقة مُنبَسِطة من العُشب. هناك، في كلّ صباح، قبل أن تشرق الشمس، سيضع جدّي حصيرتَه القشِّية ليمارسَ تدريباته. ستوقظني الأصوات القادمة من الحديقة، ألبس بسرعة، وأخرج إلى الشرفة، لأرى شكل جدّي، يرتدي (كيمونو) فضفاضاً، يتحرَّك مع بزوغ الفجر، سينثني ويتمدَّد بحيوية، وستكون خطواته خفيفة عندما يركض. على الفور، سأجلس منتظراً، بهدوء، وأنا أتابع هذه الحركات الروتينية. في نهاية المطاف، أشرقت الشمس بما فيه الكفاية، لتُغْمر الجدار والحديقة، وكلّ ما حولي، ستصبح ألواحُ الشرفة المصقولةُ مكسوّةً بفيض من ضوء الشمس. في النهاية، سيصبح وجه جدّي أكثر صرامةً، وسيبدأ متواليات الجودو: التحوّل السريع، الوقوف الجامد، والأفضل من كلّ هذا حركات الرّمي، كلّ رمية ترافقها صيحةٌ قصيرة، كلّما شاهدتُ، أمكنني أن أرى، بوضوح، المُهاجمين غير المرئيِّين الذين يجيئونه من جميع الجوانب، إلّا أنهم يسقطون عاجزين، في مواجهة هذه البراعة.

في نهاية كلّ دورة، سوف يسير جدّي على الممشى الحجري، وصولاً إلى الجزء الخلفي من الحديقة، لمواجهة أكبر الأشجار التي نمتْ بجانب الجدّار. سيقف أمام الشجرة، لعدّة ثوانٍ، في سكون كامل، قبل أن يصيح صيحة مفاجئة، محاولاً الانقضاض عليها، ورَمْيها على فخذه. سيكرِّر الهجوم أربع أو خمس مرّات، بادئاً كلّ مرّة بتلك الثواني القليلة من الصمت التأمُّلي، كما لو أنه، بهذه الطريقة، سيمسك بالشجرة، على حين غرّة. وبمجرَّد أن يدخل جدّي لتغيير ملابسه، سأتوجَّه إلى الحديقة، وأحاول محاكاةَ الحركات التي رأيتُها، للتوّ، وسيفضي بي هذا إلى تشييد سيناريوهات تفصيلية تدور حول هذه الحركات؛ سيناريوهات تدور، دائماً، حول المؤامرة نفسها - تبدأ السيناريوهات، دوماً، بسَيْري أنا وجدّي في طريقنا إلى البيت، ليلاً، في الزقاق خلف محطّة سكّة حديد «كاجوشيما»، حين تخرج من الظلام عصبةٌ من الرجال، وسنكون مُضطرِّين إلى التوقُّف. زعيمهم سوف يتقدَّم إلى الأمام (رجل مخمور يتكلَّم ببذاءة) ليطالبنا بتسليم المال. جدّي سوف يحذِّرهم بهدوء، عليهم أن يَدَعونا نمرّ، وإلّا فإنهم سيتعرَّضون للأذى، وهنا ستتعالى أصوات الضحكات في الأرجاء حولنا؛ ضحكات قذرة وشبقة.. سنتبادل أنا وجدّي النظرةَ غير القلقة، ثم سنتَّخذ مواقعنا، الظَّهْر في الظَّهْر.. سيأتون بعدد غير محدود، من جميع الجوانب، وهناك في الحديقة سيتسنّى لي تدميرهم.. أنا وجدّي فريق مُنسَّق للغاية، سنلقِّنهم درساً، الواحد تلو الآخر. وأخيراً، سنتفحَّص الجثث من حولنا، وحينها سيطأطئ زعيمهم رأسه، وسنمضي في طريقنا، و-بطبيعة الحال- لن نُظهِر أيّ فعل مبالَغ فيه حول هذا الأمر، وسنواصل سيرنا إلى البيت، دون منا قشته .

تخلَّلت هذه المعركة فترات توقُّف، كما حدث عندما دعتني «نوريكو» (خادمة جدّي) لتناول الإفطار، لكني- ماعدا ذلك- سأختتم برنامجي بالطريقة نفسها التي فعلها جدّي؛ سأذهب إلى الشجرة، وأقف أمامها، بصمت، لتلك الثواني المعدودة، قبل أن أطوّقها بمباغتة مذهلة. شيَّدتُ، في بعض الأحيان، سيناريو آخر؛ فقبل أن يُدْهش جدّي سأكون قد اجتثثتُ الشجرة، وألقيتُ بها فوق الشجيرات، لكن الشجرة كانت أكثر صلابةً من تلك التي كسرها الإعصار، وأنا صبيّ في السابعة، لهذا تقبَّلتُ أن هذا السيناريو غير محتمل الحدوث، كما هو الحال مع السيناريو الآخر.

لا أعتقد أن جدّي كان فاحش الثراء، لكن الحياة في بيته بدتْ مريحة جدّاً، خاصّةً بعد الظروف التي خَبرْتُها

في طوكيو. كانت هناك حملات تسوُّق مع «نوريكو» لشراء اللعب والكتب والملابس الجديدة. وكانت هناك أنواع كثيرة من الطعام، على الرغم من وجود ما يكفي اليوم، تذوقتُها للمرّة الأولى في حياتي. بدا المنزل، أيضاً، فسيحاً، على الرغم من أن جانباً كاملاً منه قد لحقتْ به الأضرارُ، بحيث غدا غير صالح للسكن. بعد ظهر أحد الأيّام بُعَيْد وصولي، أخذتني جدّتي في جولة في أرجاء البيت؛ لتُرِيَني اللوحات والحُلي التي تزيِّن الغرف. كلُّما رأيتُ لوحة وأعجبتُ بها، سأشير، وأسأل: «هل جدّي هو مَنْ رَسَمها؟»، لكني، في النهاية، وعلى الرغم من أننا لابدّ أن نكون قد تفقَّدنا العديد من اللوحات المعروضة في جميع أنحاء المنزل، لم يتبيَّن لي أن ثمّة واحدة منها كانت أنموذجاً لعمل جدّي.

«لكني اعتقدتُ أن أوجي كان رسّاماً مشهوراً»، قلتُ: «أين لوحاته؟»

- ربّما، تودّ تناولَ بعض الطعام، إيشيرو سان؟

- لوحات أوجي! أحضريهم فوراً.

نظرتْ إليّ جدَّتي بطريقة غريبة. «أنا أتساءل الآن»، «أفترض أن عمّة إيشيرو هي من أخبرته عن جدِّه»، قالت.

التزمتُ الصمت، بسبب طريقتها.

أتساءل: ماذا قالتْ لك عمَّتُكَ أيضاً؟»، واصلتْ. «حسناً، أنا في انتظار الإجابة».

- لقد قالتْ، فقط، إن أوجي كان رسّاماً شهيراً. لماذا لوحاته ليست هنا؟

- ماذا قالت، أيضاً، يا إيشيرو سان؟

- لماذا لوحاته ليست هنا؟ أريد جواباً!

ابتسمتْ جدّتي. «أتوقَّع أنها في مكان ما. يمكننا أن نبحث عنها في وقت آخر، لكن عمَّتَكَ كانت تحدِّثنا عن مدى مهارتك في الرسم والتلوين، قالتْ إنك الأكثر موهبة. إذا طلبتَ من جدّك، يا إيشيرو سان، فأنا متأكِّدة أنه سيَشْرُف بتعليمك»

- لست بحاجة إلى معلِّم.

- اغفر لي، كان مجرَّد اقتراح. الآن، ربّما، سترغب في تناول الطعام.

وقد كان؛ بدأ جدّي مساعدتي في الرسم دون أن أطلب منه، وفي أحد الأيام الحارّة كنتُ جالساً في الشرفة، أحاول تكوين صورة بألواني المائية. كانت الصورة تسير بشكل سيِّئ، وكنتُ على وشك تمزيقها بغضب، عندما جاء جدّي إلى الشرفة، فوضع وسادة بالقرب مني، وجلس.

«لا تدعني أوقفك عن العمل، إيشيرو»، ثم انحنى لرؤية الصورة، لكني خبّأتُها بذراعي. «حسناً» قال وهو يضحك، «سأراها بمجرّد انتهائها».

جلبتْ نوريكو بعض الشاي، صبَّته وغادرتْ. استمرّ جدّي في الجلوس هناك، في جوّ من الرضا، يحتسي الشاي، ويتأمَّل حديقته. جعلني وجوده مرتبكاً، وتظاهرتُ بالعمل على لوحتي، إلا أن الإحباط عاودني مرّةً ثانية، بعد بضع دقائق، فألقيت فرشاة التلوين عبر الشرفة.

التفتَ جدّي إليَّ: «إيشيرو» قال بهدوء تامّ، «لقد تناثر الطلاءُ في كلّ مكان. إذا رأت نوريكو سان ذلك، فستكون غاضبة جدّاً منك».

- لا يهمّني.

ضحك، ومرّةً أخرى انحنى لرؤية لوحتي. حاولتُ إخفاءها مرَّةً أخرى، لكنه أزاح ذراعي.

- ليستْ بذلك السوء. لماذا أنت غاضب جدّاً منها؟

- أَعِدْها. أريد أن أُمَزِّقَها.

أمسك اللوحةَ بعيداً عن متناول يدي، واستمرّ في تأمُّلها. «ليستْ سيِّئة على الإطلاق»، ثم قال برزانة: «يجب أن لا تستسلم بسهولة. انظر، سوف يساعدك أوجي قليلاً، ثم ستحاول أنتَ الانتهاء منها».

كانت الفرشاة قد انتقلتْ، عبر ألواح الأرضية، إلى نقطة ما على بعد بعض الأمتار منا. نهض جدّي لاستردادها، وعندما التقطها لمسَ نهايتها بأنامله كما لو أنه يداويها، ثم عاد وجلس.. درس اللوحة بعناية، للحظة.. وضع الفرشاة في الماء، ثم مرَّرها على لونين أو ثلاثة. وبعد ذلك، وبحركة واحدة سلسة، مرَّر الفرشاة النازفة على سطح لوحتي، فبزغ، في أعقاب ذلك، دربٌ من أوراق الشجر الصغيرة، والأضواء والظلال، والطيّات والتكتُّلات، وكلّها في حركة واحدة سلسة.

- هناك، الآن.. حاول، أن تنهيها.

بذلتُ قصارى جهدي لأبدو غير مُنبهِر، لكن حماسي أُنْعِش بفضل هذا العمل الفذّ، وما إن عاد جدّي ليحتسي الشاي ويطالِع الحديقة، حتى غططتُ الفرشاة في الطلاء والماء، ثم حاولت محاكاة ما شاهدتُه، للتوّ.

نجحتُ في رسم عدد من الخطوط الرطبة السميكة، على اللوحة. رأى جدّي هذا، وهزَّ رأسه، معتقداً أنني كنتُ أمحو صورتي.

في البداية، افترضتُ أن الأضرار التي لحقتْ بالمنزل كانت بسبب الإعصار، لكني سرعان ما اكتشفتُ أن معظمها مصدره الحرب. كان جدّي في خضمّ عملية

إعـادة بنـاء هـذا الجانـب مـن المنـزل، عندمـا هـدم الإعصـارُ السـقّالات، ودمّـر الكثيـرَ ممّـا حقّقـه خـلال العـام الماضي، ولـم يُبـدِ الكثيـرَ مـن الإحبـاط إزاء مـا حـدث، وخـلال الأسـابيع التـي تلـتْ وصولـي، واصـل العمـلَ فـي المنـزل، بوتيـرة مطّـردة (ربَّما، سـاعتين أو ثـلاث سـاعات كلّ يوم، في بعـض الأحيان). سـوف يأتي العمّـالُ لمسـاعدته، لكنـه- عادةً- كان يعمـل وحده؛ يدقّ وينشـر. ولم يكـن هناك أيّ شـعور بالإلحاح بشـأن هذه المسـألة، فقـد كان هنـاك الكثيـر مـن الغرف، فـي بقية المنـزل. وعلى أيّـة حال، كان التقـدُّمُ يعوقه- بالضرورة- نـدرةُ المـواد، و، فـي بعـض الأحيـان، سـينتظر، أيّامـاً، صندوقـاً مـن المسـامير أو قطعـةً معيَّنـةً من الخشـب.

كانـت الغرفةُ الوحيدة المسـتخدَمة، على الجانب المتضرِّر من المنـزل، هـي الحمّام. كانت خاويـة، والأرض محدَّدة بقنوات، شُـقَّت فيها للسـماح للمياه بالتدفُّق خارج الجدّار الخارجي. وكانـت النوافـذُ تطلّ على الأنقاض والسـقّالات فـي الخـارج، بحيـث كان المـرءُ يشـعر كما لـو أنه يقف فـي ملحـق خـارج المنـزل لا داخلـه. ولكـن، فـي أحـد الأركان، قـام جـدّي ببنـاء صندوق خشـبي عميـق، يمكن أن يسـكب فيـه ثلاثـة أو أربعة أقـدام من الماء السـاخن المبخّـر، كلّ ليلـة، قبـل الذهـاب إلى السـرير. سـأنادي جـدّي من خلال اللـوح المتحرِّك، قبل أن أزلِّقه، لأكتشـف أن الغرفـة مفعمة بالبخار. سـتكون هنـاك رائحة كرائحة الأسـماك المجفَّفـة، التـي اعتقـدتُ أنها مناسـبة لجسـم رجـل ناضج، وسـيكون جدّي، فـي حمّامه، غاطسـاً حتى رقبتـه، في الماء السـاخن. وكلّ ليلة، أقف فـي تلك الغرفة المملـوءة بالبخـار، وأتحـدّث إليه، في أغلـب الأحيان، عن أمـور لـن أذكرهـا فـي أيّ مـكان آخـر. سيسـتمع جدّي، ثـم يجيبنـي، مـن وراء سـحب البخـار، بكلمـات متفرِّقة و مطمئنة.

«هـذا هـو منزلـك الآن، إيشـيرو» قـال، «لا حاجـة إلـى المغـادرة حتـى تكبر. حتـى ذلـك الحيـن، قـد ترغب في البقـاء هنـا. لا داعـي للقلـق، لا حاجـة، علـى الإطلاق»

فـي إحـدى تلك الأمسـيّات في ذلـك الحمّام، قلـتُ لجدّي: «الجنـود اليابانيـون أفضل مقاتلين فـي الحرب».

«كان جنودنـا- بالتأكيد- الأكثر تصميمـاً»، قال. «والأكثر شـجاعةً، ربّما! هم جنود شـجعان جدّاً، لكـن، حتى خيرة الجنـود في بعض الأحيـان، يُهزَمون».

- لأن هنـاك الكثير من الأعداء.

- لأن هنـاك الكثيـر من الأعداء، ولأن الأعـداء لديهم المزيد من الأسلحة.

- يمكـن للجنـود اليابانييـن القتال، حتـى عندما يصابون بجـراح خطيرة، أليـس كذلك؟ لأنهم شـديدو العزم.

- بلـى. فعلاً، جنودنـا قاتلـوا حتـى عندما أصيبـوا بأذًى شديد.

- أوجي، انظر!

هنـاك فـي الحمّام، بـدأت أؤدّي سـيناريو جنـديّ، يحيط بـه الأعداءُ، وينخـرط في القتال وهـو غير مسـلَّح. وكلّما أصابتنـي رصاصـة، سـأتوقَّف لفترة وجيزة، ثـم أواصل القتال. «ياه! يـاه!».

ضحـك جـدّي، وأخرج يديه مـن الماء، وصفَّق. شـجّعني، قاتلـتُ حتى ثماني، أو تسـع، أو عشـر رصاصات. عندما توقَّفـت، للحظـة، لألتقـط أنفاسـي، كان جـدّي لايـزال يصفِّـق، ويضحـك مع نفسـه.

- أوجـي، هل تعرف من أنا؟

أغلـق عينيـه مـرّةً أخـرى، وغـرق أعمـق، فـي الماء. «جنديّ، جنـديّ يابانـيّ شـجاع جـدّاً».

- نعـم، ولكن مَنْ؟ أيّ جندي؟ هيّا، أوجي، خمِّن!

ضغطـتُ بيـدي، بشـكل مؤلم، علـى جروحي، واسـتأنفتُ المعركة. العـدد الكبيـر مـن الرصاصـات التـي تلقَّيتُهـا فـي صـدري ومعدتي أجبرتنـي على التخلّي عن أسـاليبي المتوهِّجة «ياه! ياه! مَـنْ أنـا، أوجي؟ خمّن! خمِّـنْ!»

لاحظـت أن جدّي قـد فتح عينيه، وكان يحـدّق في وجهي، مـن خـلال البخـار. كان يحـدّق فـي وجهي كما لـو كنتُ شـبحاً، وسَـرَتْ قشـعريرةٌ في جسـدي، توقَّفـت وأمعنتُ النظـر فـي وجهه. ابتسـم وجهُه مرة أخرى، لكـن النظرة الغريبـة بقيتْ فـي عينيه.

«يكفـي الآن»، قـال وقـد اسـتلقى مـرّةً ثانيـة فـي الماء. «الكثيـر مـن الأعداء.. الكثيـر جـدّاً».

بقيتُ واقفاً.

«مـا الأمر، إيشيرو؟» سـأل وهـو يضحك. «فجـأة اعتراك الهدوء».

لم أردّ. أغلق جـدّي عينيه مرّةً أخرى، وتنهّد.

«الحرب شـيء مـروّع، إيشـيرو»، قـال بإرهاق. «شـيء مـروِّع.. ولكن، لا تأبه.. أنـت هنا الآن، هذا هـو منزلك، لا داعـي للقلق».

فـي أحد المسـاءات، فـي ذروة الصيف، جئتُ لأجـد مكاناً إضافيـاً قـد أُعِـدّ للعشـاء. قالتْ جدّتي بصـوت منخفض: «جـدّكَ لديه زائر، سـيكونان هنا، خـلال لحظة».

لبعـض الوقـت، جدّتـي، ونوريكـو، وأنـا، جلسـنا ننتظر حـول طاولة العشـاء، عندما أبديـتُ نفاد صبـري، طلبت منـي نوريكـو أن أخفض صوتـي، وقالتْ: «وصل السـيِّد

للتوّ. لا يمكنكَ أن تتوقّع منه أن يكون جاهزاً بهذه السرعة».
أضافت جدَّتي «أتوقَّع أن لديهم الكثير ليقولوه، بعد كلّ هذا الوقت».
أخيراً، ظهر جدّي مع الضيف الذي كان في الأربعين، تقريباً (لم يكن لديّ حدس بأعمار البالغين، بعد).. رجل ممتلئ الجسم، مع حاجبين شديدَي السواد كما لو كانا محبَّرَيْن. في أثناء تناول الطعام سيتحدَّثان كثيراً عن الماضي. سيُذْكر اسم، وسيكرِّره جدّي وهو يومئ برأسه بشدّة، وسرعان ما سيسيطر جوّ مهيب على المائدة.
بدأت جدّتي تهنئة الزائر على وظيفته الجديدة، لكنه أوقفها.
«لا، لا، سيِّدتي. هذا لطف شديد منك إلّا أن هذا سابق لأوانه، فالتعيين ليس مؤكَّداً، بأيّ حال من الأحوال».
«ولكن، كما تقول»، قال جدّي، «ليس لديك منافسون حقيقيون، إلى حَدّ بعيد.. أنت أفضل المؤهَّلين لهذا المنصب».
«هذا لطف بالغ منك، أيُّها المعلم[1]» قال الزائر، «ولكن الأمر ليس مؤكَّداً، على الإطلاق. لا يسعني سوى الأمل والانتظار».
«لو كان هذا قبل بضع سنوات»، قال جدّي، «كان يمكنني أن أضع كلمتي، لكنني لا أتوقَّع أن لرأيي وزناً في هذه الأيّام».
«أيُّها المعلم!» قال الزائر، «أنت بذلك تبخس نفسكَ حقَّها! رجل بإنجازاتك، يجب أن يُحْتَرم دائماً».
وهنا، ضحك جدّي بغرابة.
بعد العشاء، سألتُ جدَّتي: «لماذا يدعو هذا الضيفُ أوجي بـ«المعلِّم»؟
- كان هذا الرجل أحد تلاميذ جدّك، وأكثرهم تفوُّقاً.
- عندما كان أوجي رسّاماً شهيراً؟
- بالضبط، الرجل هو فنّان رائع جدّاً، وأحد تلاميذ جدِّك والأكثر عبقريّةً.
كان حضور الزائر يعني أنني حرمتُ اهتمامَ جدّي، وهذا جعلني في مزاج سيِّئ. في الأيام التالية، تجنبتُ الزائر بقدر ما استطعتُ وتكلَّمت قليلاً معه. بعد ظهر أحد الأيّام، سمعتُ المحادثة التي جرتْ في الشرفة.
في الجزء العلوي من منزل جدّي، كانت هناك غرفةٌ على الطراز الغربي مع كراسي وطاولات عالية. شرفة الغرفة تطلّ على الحديقة، وكانت الشرفة في الأسفل، حيث جدّي والضيف تحتها بطابقين. كنتُ أرفِّه عن نفسي في الغرفة، ولبعض الوقت كنتُ واعياً بالأصوات الصادرة من أسفل، ثم شدَّ انتباهي شيء ما؛ شيء في نبرة عالية.. وذهبتُ إلى الشرفة للاستماع.. بالتأكيد، كان جدّي وضيفه على خلاف، كما فهمتُ ذلك، وكانت المسألة تنطوي على رغبة الضيف في أن يكتب جدّي رسالةً له.
«بالتأكيد، معلِّم» كان الرجل يقول، «إن الأمر غير معقول بالنسبة إليّ. لفترة طويلة، اعتقدتُ أن حياتي المهنية قد شارفتْ على الانتهاء. بالتأكيد، لن يودَّ المعلمُ أن يراني مُثقلاً بأعباء ما حدث في الماضي».
كانت هناك فترة صمت، ثم تحدَّث الزائر: «من فضلك لا تسئ فهمي، معلِّمي، أنا فخور، كما كنتُ في أيّ وقت مضى، بأن يكون اسمي مُرتبطاً بك. إن ذلك، فقط، لغرض إرضاء اللجنة، لا أكثر».
«هذا هو سبب مجيئكَ لرؤيتي!؟». بدا صوت جدّي أكثر إرهاقاً من الغضب. «هذا هو سبب مجيئك بعد كلّ هذا الوقت؟ لكن، لماذا تريد أن تكذب على نفسك؟ فعلتَ ما فعلتَ بكلّ فخر وعبقرية.. هذا خطأ أم لا؟ يجب على الرجل ألّا يكذب بشأن نفسه».
- لكن، يا معلِّم! ربَّما نسيتَ. هل تتذكَّر ذلك المساء في كوبي، بعد مأدبة كينوشيتا سان؟ كنتَ غاضباً مني في تلك الليلة لأني تجرأتُ على الاختلاف معكَ، ألا تتذكَّر، يا معلِّم؟
- مأدبة كينوشيتا؟ أخشى أني لا أتذكَّر! ما الذي اختلفنا حوله؟
- تشاجرنا لأنني تجرأتُ على القول إن المدرسة قد اتخذتْ اتِّجاهاً خاطئاً. ألا تتذكَّر، معلِّم؟ قلتُ إنه ليس من عملنا توظيف مواهبنا بهذه الطريقة. لقد كنتَ حانقاً عليّ، ألا تتذكَّر ذلك، معلِّم؟
ساد الصمت من جديد.
«آه، نعم»، قال جدّي، في نهاية المطاف. «أتذكَّر الآن. كان ذلك وقت حملة الصين. إنه وقتٌ حاسم بالنسبة إلى الأمّة. حينها، سيكون من عدم المسؤولية ألّا نفعل».
- لكنني طالما اختلفتُ معك، يا معلِّم. اختلفتُ، بقوَّة، حيال ذلك. في الواقع، لقد قلتُ لك هذا في وجهكَ. كلّ ما أطلبه الآن هو- ببساطة- أن تعترف بهذه الحقيقة للَّجنة. أذكر كيف كان رأيي من البداية، وأنني وصلت إلى حدّ أنني اختلفتُ معكَ علناً. بالتأكيد، هذا ليس أمراً غير معقول، معلِّم.
كانت هناك وقفة أخرى، قبل أن يستأنف جدّي: «لقد

استفدت كثيراً من اسمي، حين كان موضع احترام وتبجيل. الآن، العالم لديه رأي مختلف عنّي، يجب أن تواجه ذلك».
كان هناك صمت لبعض الوقت، ثم أمكنني سماع صوت حركة فتح الباب، وغلقه.
في العشاء، بحثت عن علامات الصراع بين جدّي والزائر، لكنهما تصرَّفا معاً، بأدب جَمّ، في تلك الليلة.
في الحمّام المملوء بالبخار، سألتُ جدّي: «أوجي، لماذا لا ترسم من جديد؟»
في البداية، كان صامتاً، ثم قال: «في بعض الأحيان، عندما ترسم صورك، ولا تسير الأمور على ما يرام، فإنك تغضب، أليس كذلك؟، وتريد تمزيق الصور، وعلى أوجي أن يمنعك. أليس كذلك؟
«نعم» قلتُ، وانتظرتُ. ظلَّتْ عيناه مغلقتين، وصوته بطيئاً ومتعباً. «حدث مثل ذلك لجدِّك. لم يقم بالأمور على ما يرام؛ لذلك قرَّر أن يضعها جانباً»
- لكنك تقول لي، دائماً: لا تمزّق الصور. كنتَ دائماً تجعلني أنتهي منها.
- هذا صحيح. لكنك صغير جدّاً، إيشيرو. ستحصل على أفضل بكثير.
في صباح اليوم التالي، كانت الشمس مرتفعة، بالفعل، عندما خرجتُ إلى الشرفة لمشاهدة جدّي. وبعد فترة وجيزة من جلستي، كان ثمّة صوت خلفي، وظهر الزائر مرتدياً (كيمونو)داكناً. حيّاني، وعندما لم أقل شيئاً، ضحك ومضى إلى حافّة الشرفة. رآه جدّي، توقَّف عن ممارسة تدريباته.
- آه! في وقت مبكّر جدّاً.
«آمل ألا أكون قد أزعجتك؟» قال جدّي قد توقَّف وأخذ يلفّ حصيرة القشّ.
«مطلقاً، معلّم. لقد نمتُ بشكل رائع. لكن، من فضلك.. لا أريد أن أكون سبباً في توقُّفك، فقد أخبرتُني نوريكو سان أنك مواظب على فعل ذلك كلّ صباح، صيفاً وشتاءً. هذا مثير للإعجاب! لا، رجاءً، كنتُ منبهراً، ووعدتُ نفسي أن أنهض هذا الصباح، وأرى ذلك بنفسي. لن أغفر لنفسي، أبداً، إذا كنت السبب في كسر روتين المعلّم... معلِّمي، من فضلك».
في النهاية، واصل جدّي تدريباته (كان يركض) مع جوّ من التردُّد. توقَّف مرّةً أخرى، على الفور، تقريباً، وقال: «أشكر لك صبرك الشديد، لكن هذا سَيَفي بالغرض لهذا الصباح».
- لكن، يا معلِّم، الرجل الصغير هنا سيصاب بخيبة أمل، سمعتُ كم هو يتمتَّع بتدريبات الجودو الخاصّة بك. أليس كذلك، إيشيرو سان؟
تظاهرتُ بعدم السماع.
وقال جدّي: «تفويت التدريب هذا الصباح لن يسبِّب أيّ ضرر»، «دعونا ندخل وننتظر الإفطار».
- «ولكني أنا- أيضاً- سأصاب بخيبة أمل، يا معلِّم. كنتُ آمل أن تذكِّرني ببراعتك. هل تذكر أنكَ حاولتَ تعليمي الجودو؟
- أفعلتُ، حقّاً؟ نعم، يبدو لي أني أتذكَّر شيئاً من هذا القبيل.
- كان موراساكي، وإشيدا معنا، في تلك القاعة الرياضية، في يوكوهاما. أتذكَّر ذلك، معلِّم؟ ومع ذلك، حاولتُ رميَكَ. سينتهي بي الأمر ملقًى على ظهري، كنت مكتئباً بعدها، هيّا معلِّم، أودّ (أنا وإيشيرو) أن نرى بعض التدريبات.
ضحك جدِّي، وعقد يديه. كان يقف بنوع من الرعونة في وسط الحصيرة. «ولكن، في الحقيقة، تخلَّيتُ عن التدريب الجدّيّ، منذ فترة طويلة».
«أنت تعرف، معلّم.. خلال الحرب أصبحت خبيراً. لقد تدرَّبنا كثيراً على القتال، دون سلاح». تطلّع إليّ الزائر، وهو يقول ذلك.
«أنا متأكِّد من أنكم تدرَّبتم تدريباً جيّداً جدّاً، في الجيش» قال جدّي.
- كما قلتُ.. لقد أصبحتُ خبيراً، ومع ذلك، أنا متأكِّد من أنني إذا تحدَّيت المعلِّم مرّةً أخرى، فلن يكون مصيري مختلفاً عن المرّة السابقة؛ سأكون متمدِّداً على ظهري، في ثوانٍ معدودة.
ضحك الاثنان.
«أنا متأكِّد من أنك حصلتَ على تدريب ممتاز» قال جدّي.
استدار الزائر نحوي، مرّةً أخرى، ورأيتُ عينيه تبتسمان بطريقة غريبة. «ولكن، ضدّ رجل بتجربة معلِّمي، كلّ هذا التدريب سيذهب هباءً. أنا على يقين بأن مصيري سيكون، تماماً، كما كان في تلك القاعة الرياضية».
ظل جدّي واقفاً على حصيره، ثم قال الزائر: «من فضلك، معلم، لا تدعني أزعجك. تدرَّبْ كما لو لم أكن هنا».
«لا، حقّاً هذا يفي بالغرض لهذا الصباح» جثا جدّي على ركبة واحدة، ثم أخذ يجمع حصيره.
أسند الزائر كتفيه على الشرفة، ثم نظر إلى السماء.
«موراساكي، إشيدا ... يبدو هذا منذ وقت طويل،

الآن» بدا كأنه يتحدَّث إلى نفسه، لكنه تكلَّم بصوت عالٍ، بما فيه الكفاية، لكي يسمعه جدّي. تحوَّل ظهر جدّي إلينا، وقد واصل جمع الحصيرة.
«كلّ منهما ذهب، الآن» قال الزائر. «أنت وأنا، معلِّم، يبدو أننا الوحيدان اللذان بقيا من تلك الأيّام»
توقَّف جدّي وقال دون أن يستدير: «نعم، إنها مأساة»»
«تلك الحرب.. يا لها من خسارة! يا لها من خطأ!» كان الزائر يحدّق في ظهر جدّي.
«نعم، إنها مأساة» كرَّر جدّي، بهدوء.
يمكنني رؤيته وهو يحدِّق في بقعة من الأرض، وقد جُمعت نصف حصيرة القشّ أمامه.
غادر الزائر ذلك اليوم، بعد الإفطار، ولم أره مرّةً أخرى، جدّي كان متردِّداً في الحديث عنه، وقال لي، فقط، ما كنتُ أعرف بالفعل، لكنني تعلمتُ شيئاً من نوريكو؛ فكثيراً ما رافقتُها عندما كانت تذهب للتسوُّق من محلّات البقالة. خلال إحدى هذه النزهات، سألتُ: «نوريكو، ما هي حملة الصين؟»
ومن الواضح أنها افترضتْ أنني سألتُ سؤالاً تعليمياً؛ لأنها أجابتْ بالأسلوب السمح والصبور، الذي تعتمده عندما أسألها أسئلة مثل: أين ذهبَت الضفادع في فصل الشتاء؟ فسَّرتْ بأنه قبل اندلاع الحرب، في المحيط الهادئ، قام الجيش الياباني بحملة على الصين، حقَّقتْ بعض النجاح. سألتُها إذا ما كان هناك شيء خاطئ في هذا الأمر، و- لأوَّل مرّة- نظرت إليَّ بطريقة غريبة لتقول: «لا، لم يكن هناك خطأ في ذلك، بل كان هناك الكثير من الجدل في ذلك الوقت. وحتى الآن، كان بعض الناس يقولون ما كانت الحرب لتقوم إذا لم يضغط الجيش على الصين». سألتُ، مرّةً أخرى إذا ما كان الجيش قد أخطأ بغزوه الصين، فقالتْ نوريكو: «لايوجد شيء خاطئ، في حدّ ذاته، ولكن كان هناك الكثير من الجدل حول هذا الموضوع، الحرب لم تكن شيئاً جيِّداً.. الجميع يعرف ذلك، الآن».
ومع مضيّ الصيف، كان جدّي قد قضى المزيد والمزيد من الوقت معي، لدرجة أنه توقَّف، تقريباً، عن العمل على إصلاح الجانب المتضرِّر من المنزل. وبفضل تشجيعه، نما اهتمامي بالرسم والتلوين، فوصل إلى حَدّ الحماسة الصادقة.سيأخذني جدّي في نزهات متعدِّدة، وعند الوصول إلى وجهتنا، سنجلس في أشعة الشمس.. سأرسم بطباشيري الملوَّن. عادةً، كنّا نذهب إلى مكان ما، بعيداً عن الناس.. ربّما، إلى بعض التلال المنحدرة مع العشب الطويل والمنظر رائع، أو سنذهب إلى أحواض بناء السفن، أو موقع بعض المصانع الجديدة، ثم سنعود إلى البيت بالقطار، ونحن نتأمَّل الرسومات التي قمتُ برسمها ذلك اليوم.
ستظلّ أيّامنا تبدأ بخروجي إلى الشرفة لمشاهدة تدريب جدّي. إلّا أننا أضفنا عنصراً جديداً للروتين الصباحي. عندما كان جدّي قد أكمل حزمة تمارينه على الحصيرة، سيستدعيني ليقول: «هيا- إذن- دعنا نرَ إذا ما كنت أكثر قوّةً، اليوم». سأنزل من الشرفة، وأذهب إلى حصيره، أمسكه من (الكيمونو) كما علّمني: (اليد الأولى تقبض على الياقة، والأخرى على الأكمام، بالقرب من الكوع)، ثم أحاول تنفيذ الرمي الذي علَّمني إيّاه، وبعد عدّة محاولات سأنجح في إسقاط جدّي على ظهره. وعلى الرغم من إدراكي أنه كان يسمح لي برميه، فإن ذلك لم يقلِّل من اعتزازي بالتغلُّب عليه، حتى لو ساعدني هو في ذلك. ومع ذلك، فإن جدّي لم يكن يسمح لي بالنجاح في رميه، قبل أن يتأكَّد من أنني أبذل المزيد من الجهد، في كلّ مرّة.
وفي صباح أحد الأيّام، وعلى الرغم من محاولاتي المتكرِّرة، جدّي لم يلتزم بالانهزام أمامي.
- هيّا إيشيرو، لا تستسلم. أنت لا تقبض على (الكيمونو) بشكل صحيح!
عدّلتُ القبضة.
- جيِّد. حاول، الآن، مرّةً أخرى.
التفتُّ، وحاولتُ مرّةً أخرى.
«أوشكتَ.. عليك وضع فخذك كلّه ليتمّ لك الأمر. أوجي رجل كبير، لن تفعلها إذا اعتمدتَ على يدك، فقط.
حاولتُ من جديد. إلا أن جدّي لا يزال يرفض السقوط، فأفلتُّه مُحبطاً.
- الآن، هيّا، إيشيرو.. لا تستسلم بسهولة.. مرّة أخرى، فقط. افعل كلّ شيء بشكل صحيح. الآن، أنا عاجز. الآن... ارم».
هذه المرة لم يُبْدِ جدّي أيّة مقاومة، وهبط فوق كعبي، على ظهره. رقد على الحصيرة بعينين مغلقتين.
«أنت سمحتَ لي أن أفعل ذلك»، قلتُ بهدوء.
لم يفتح جدّي عينيه. ضحكتُ، ظننتُ أنه يتظاهر بالموت، إلا أن جدّي لم يُبْدِ أيّة استجابة.
- أوجي؟
فتح عينيه، ثم تفحَّصني وابتسم. جلس ببطء، وقد ظهرتْ الحيرة على وجهه..فرك بيده الجزء الخلفي من عنقه وقال: «حسناً، حسناً»، «الآن، هذه هي الرمية المناسبة». لمس ذراعي، لكنه أعاد يده، على الفور،

إلى الجزء الخلفي من عنقه، ثم ضحك ووقف على قدميه قائلاً: «الإفطار، الآن»
- ألن تذهب إلى الشجرة؟.
- ليس اليوم. لقد منحتَ أوجي ما يكفي لهذا الصباح.
كان شعور كبير بالانتصار قد اعتراني؛ للمرّة الأولى، أرمي جدّي، دون أن يسمح لي بذلك.
«أنا ذاهب للتدرُّب مع شجرة»، قلتُ.
«لا، لا». أشار إليَّ جدّي كي آتي إليه.. إحدى يديه لا تزال تفرك عنقه: «تعال وكُلِ الآن. على الرجال أن يأكلوا وإلا فقدوا قوَّتهم»
لم أكن قد رأيت نموذجاً لأعمال جدّي، حتى الأشهر الأولى من الخريف، حين كنتُ أساعد نوريكو في تخزين بعض الكتب القديمة في الغرفة الغربية، بالجزء العلوي من المنزل. وقتها، لاحظتُ بروزاً من صندوق في الخزانة، والعديد من ألواح الأوراق الكبيرة الملفوفة.. سحبتُ واحدة منها وبسطتها على الأرض. ما وجدتُه كان يشبه ملصق سينما، حاولتُ أن أفحصها عن كثب، استنفدتْ كثيراً من الوقت في الالتفاف، ولم أستطع أن أبقيها منبسطة، دون أن تتموَّج. طلبت من نوريكو أن تمسك بأحد طرفيها، وأمسكتُ أنا بالطرف الآخر.
نظر كلانا إلى الملصق.. كان هناك ساموراي يحمل سيفاً، وخلفه العلم العسكري الياباني. تمَّ تعيين الصورة على خلفية حمراء داكنة، منحَتْني شعوراً مضطرباً، ذكَّرتني بلون الجروح، عندما سقطتُ وجُرحت ساقي. وعند الحافّة السفلية، كانت هناك كلمات مكتوبة بحروف الكانجي[2] السميكة، لم أفسِّر منها سوى كلمة «اليابان». سألتُ نوريكو عمّا تقوله الصورة،.. كانت تتفحَّص قسماً آخر منها، باهتمام، وتقرأ قبالة العنوان وهي مشتَّتة الذهن: «لا وقت للحديث الجبان. يجب أن تمضي اليابان قدُماً».
- ما هذا؟
- شيء فعله جدُّكَ، منذ وقت طويل.
«أوجي؟» أُصبتُ بخيبة أمل، لأنني لم أحبّ الملصق، وكنت، دائماً، أتخيَّل أن أعماله ستكون لها طبيعة مختلفة، تماماً.
نعم.. منذ فترة طويلة. انظر، ها هو توقيعه في الزاوية.
كان هناك المزيد من الكتابة، في الجزء السفلي من الورقة. استدارت نوريكو برأسها، وبدأتْ تقرأ.
«ماذا تقول؟» سألتُ.
واصلتْ قراءتها وقد كستْ ملامحَها التعابيرُ الجدِّيّة.
- ماذا تقول، نوريكو؟
أفلتتْ نهاية الورقة، و- على الفور- التفّتْ الورقة على يدي.. حاولتُ بسطها مرّةً أخرى، لكن نوريكو لم تعد مهتمّة.
- ماذا تقول، نوريكو؟
«أنا لا أعرف» قالت، ثم عادت إلى الكتب، «إنها قديمة جدّاً. قبل الحرب».
لم أستمرّ في مساءلتها، لكني عقدتُ العزم على معرفة المزيد من جدّي.
في ذلك المساء، ذهبتُ إلى الحمّام، كالعادة، وناديت عليه من خلال الحاجز. لم يكن هناك ردّ، ناديت بصوت أعلى، ثم وضعت أذني على الباب، وأنصتّ. كان كلّ شيء في الداخل ساكناً. راودتني فكرةُ أن جدّي قد اكتشف رؤيتي للملصق، وهو وغاضب منّي. اعتراني الخوف، وتراجعتُ إلى داخل الحاجز.
كان الحمّام مغموراً بالبخار. للحظة، لم أتبيَّن الأشياء بوضوح، ثم نظرت من فوق الجدّار، فرأيت جدّي يحاول الخروج من حمّامه. أستطيع أن أرى، من خلال البخار، مرفقه وكتفه ينقبضان، في محاولة لسحب جسمه خارج الماء. كان وجهه قد تتدلّى حتى لامس- تقريباً- حافّة الحمام. كان لا يحرِّك ساكناً! ركضت إليه.
- «أوجي!»
ظلّ جدّي بلا حراك. وصلتُ، ولمستُه بحذر؛ إذ كنتُ أخشى أن ينزلق كتفه ويسقط- مرَّةً أخرى- في الماء.
- «أوجي! أوجي!»
أسرعتْ نوريكو إلى الغرفة، وتبعتْها جدّتي، إحداهما نحَّتني جانباً، ثم كافحتا لرفع جدّي. كلَّما حاولتُ المساعدةَ كانتا تطلبان مني الابتعاد، رفعتا جدّي من الحمام، بصعوبة كبيرة، ثم أُمِرتُ بمغادرة الغرفة.
ذهبتُ إلى غرفتي الخاصّة، واستمعتُ إلى الضجّة في أرجاء المنزل. كانت هناك أصوات، بإمكاني أن أتعرَّف إليها. كنتُ كلّما فتحتُ بابي وحاولتُ الخروج، ينهرني أحدهم ويطلب مني العودة إلى السرير.. استلقيتُ مستيقظاً، لفترة طويلة.
خلال الأيّام التي أعقبت ذلك، لم يُسْمَح لي برؤية جدّي الذي لم يخرج- بدوره- من غرفته. كانت ممرِّضة تأتي إلى المنزل، كلّ صباح، وتبقى طوال اليوم. كانت أسئلتي تتلقّى الإجابة نفسها، دائماً: جدّك مريض، لكنه سيكون على ما يرام. من الطبيعي أن يمرض من وقت إلى آخر، مثل أيّ شخص آخر.
واصلتُ الاستيقاظ مبكِّراً، كلّ صباح، لأذهب إلى الشرفة،

على أمل أن أجد جدّي قد تعافى، وبدأ يمارس تدريباته، مرّةً أخرى. وعندما لا يظهر، سأبقى في الحديقة، أتشبَّث الأمل، حتى تدعوني نوريكو إلى الإفطار.
وفي إحدى الليالي، أُخْبرتُ أنني أستطيع زيارة غرفة جدّي. حُذِّرْتُ من أن الزيارة ينبغي أن تكون قصيرة. وعندما ذهبت، جلست نوريكو بجانبي استعداداً لإبعادي، إذا ما فعلتُ أيّ شيء في غير محلِّه. جلست الممرِّضة في الزاوية البعيدة، وكانت رائحة الموادّ الكيميائية تعبّق الغرفة.
كان جدّي يستلقي على جانبه. ابتسم لي، وأومأ برأسه، لكنه لم يقل شيئاً. شعرتُ أن الزيارة اتَّخذتْ طابعاً شكلياً؛ وهو ما جعلني أشعر بعدم الراحة. في النهاية، قلت: «أوجي.. ستتحسَّن قريباً».
ابتسم مجدَّداً، دون أن يقول شيئاً.
«لقد رسمتُ شجرة القيقب، أمس»، قلتُ: «أحضرتُها لك، وسأتركها هنا».
«دعني أرَها» قال بهدوء.
ناولته الرسمة. أخذها جدّي، ثم انقلب على ظهره. وحين فعل ذلك، انتفضت نوريكو باضطراب، وكانت إلى جانبي.
«جيِّد أحسنتَ» قال.
وصلت نوريكو إلى الأمام بسرعة، وأخذت الرسمة منه.
«اتركيها، هنا، معي» قال جدّي، «سوف تساعدني على التحسُّن».
وضعتْ نوريكو الرسمة على الحصير، بالقرب منه، ثم قادتني للخروج من الغرفة.
مرَّتْ أسابيع، دون أن يُسْمَح لي برؤيته. لا أزال أستيقظ كلّ صباح، على أمل العثور عليه في الحديقة، لكنه لن يكون هناك، وقد أصبحتْ أيّامي طويلة وفارغة.
وفي صباح أحد الأيّام، عندما كنت في الحديقة، كالمعتاد، ظهر جدّي في الشرفة. كان يجلس وحده. حينها، ركضتُ باتِّجاهه وعانقتُه.
- إذن، ما آخر أخبارك إيشيرو؟
خجلتُ قليلاً من إظهار مشاعري، ثم استجمعتُ شتات نفسي، وجلستُ بجانبه، فيما اعتبرتُه موقفاً رجولياً.
«أكتفي بالمشي حول الحديقة» قلتُ، «أشمّ الهواء قليلاً، قبل الإفطار».
- «حسناً». كانت عين جدّي تتجوَّل في أرجاء الحديقة، كما لو كانت تفحص كلّ شجيرة وكلّ شجرة. تابعتُ نظرته.. كان الخريف جيِّداً، في ذاك الوقت، وكانت السماء فوق الجدّار رمادية، والحديقة مكتظّة بأوراق الأشجار المتساقطة.
قال، وهو لا يزال يتأمَّل الحديقة: «أخبرني، إيشيرو: ماذا ستكون عندما تكبر؟»
فكَّرت للحظة، ثم قلتُ: «سأكون شرطيّاً».
«شرطيّ؟» التفت جدّي إليّ، وابتسم. «الآن، هذه هي وظيفة الرجل الحقيقي».
- سأحتاج أن أتدرّب بقوّة، إذا أردتُ أن أكون ناجحاً.
- تتدرَّب؟ ما الذي تريد أن تتدرّب عليه لتصبح شرطياً؟
- الجودو، أمارسه في الصباح، قبل الإفطار.
عادت عينا جدّي إلى الحديقة، ثم قال بهدوء «، في الواقع، إنها وظيفة الرجل الحقيقي».
شاهدتُ جدّي لفترة، ثم سألتُ: «أوجي.. ماذا أردتَ أن تكون عندما كنتَ في عمري؟»
«عندما كنتَ في عمركَ؟» للحظات، واصل التحديق في الحديقة، ثم قال: «أعتقد أنني أردتُ أن أكون رسّاماً. أنا لا أتذكَّر الوقت الذي كنتُ أتمنّى فيه أن أكون أيّ شيء آخر».
- أريد أن أكون رسّاماً، أيضاً.
«حقّاً؟! أنت- بالفعل- جيِّد جدّاً، إيشيرو. لم أكن جيِّداً وأنا في عمرك»
- أوجي، انظر!
«إلى أين أنت ذاهب؟» صاح، وهو ينظر إليّ.
- أوجي، انظر.. انظر!
ركضتُ إلى الجزء الخلفي من الحديقة، ووقفتُ أمام شجرة جدّي.
«ياه!» سيطرتُ على جذع الشجرة، ثم هبطتُ بفخذيَّ عليه. «ياه! ياه!»
تطلَّعت إلى أعلى. كان جدّي يضحك وقد رفع كلتا يديه، وطفق يصفّق. ضحكتُ -أيضاً- وقد غمرتني السعادةُ، لأن جدّي عاد إليّ، ثم عدتُ إلى الشجرة لأتحدّاها مرّةً أخرى.
«ياه! ياه!»
من الشرفة، جاءت أصواتُ ضحك جدّي، وهو يصفِّق بيديه .

هوامش:

1 - Sensei - باليابانية:生先- تعني (المعلِّم)، وهي مصطلح ياباني قديم، يدعى به من له معرفة وخبرة.

2 - (باليابانية: 漢字)، حروف من أصل صيني تمثِّل الجزء الأصعب من اللّغة اليابانية، وخاصّة بالنسبة إلى غير أبنائها، وتستخدم مع الهيراغانا، والكاتاكانا، في كتابة اللّغة اليابانية.



وُلِدَت ليلى العلمي في مدينة الرباط، بالمغرب، عام 1968. أتمَّت تعليمها في بريطانيا والولايات المتّحدة، وتُعدّ أوَّل كاتبة مغربيَّة تكتب باللّغة الإنجليزيَّة. وصلت أولى روايتها «الأمل ورجاءات خطيرة أخرى» (2005)، إلى القائمة القصيرة لجائزة الأوريجون للكتاب، وتُرجِمت إلى ستّ لغات. وكانت روايتها التالية «الابن السرّي» (2009)، على القائمة الطويلة لجائزة الأورانج. أمّا روايتها الأخيرة «خَبَر المغربي» (2014)، فقد فازت بجائزة الكتاب الأميركيَّة، وجائزة الكتاب العربي الأميركي، وجائزة إرث هرستون ورايت. كما رُشِّحت لجائزة مان بوكر، ووصلت إلى نهائي جائزة البوليتزر، فرع الرواية. تكتب في كلٍّ من: لوس أنجلوس تايمز، وواشنطن بوست، وذا ناشون، وجارديان، ونيويورك تايمز.

المدّ المتقلّب

ليلى العلمي

ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

«عليك ألا تتأخّر. انهض. سأعدّ قهوة» لبست سميرة بيجامة، وغادرت الغرفة.

تلكّأ رحال في السرير على أمل أن ترجع، لكنّه زهد الانتظار، حين شمّ رائحة القهوة. كان الباب إلى خزانة الثياب حين يكون مفتوحاً، كما هو الآن، يلاصق ناحيته من السرير. قبضه ونهض.

وَجَدَ رحال سميرة قاعدة إلى الطاولة الفورْمايْكا، تقرأ الجريدة، وتدخّن سيجارة. «ألْقِ نظرة»، واستطردت: «هذه تبدو مُبشِّرة». حطّت الجريدة المطويَّة أمامه، وصبّت له القهوة. كان الإعلان لسيارة رياضيَّة متعدِّدة الأغراض، مستعمَلة لكن بموديل حديث، أعرب صاحبها عن رغبته في التخلّص من أقساطها.

«باهظة الثّمن» قال رحال، وبَزَقَ الجريدة فوق الطاولة. صفقته قابضةً على الجريدة. «دائماً، تأبى ما أجده. أتساءل، أحياناً، إن كنت جادّاً، في الحقيقة، بشأن شراء سيارة».

«أنا جادّ، بالطبع». أجاب. يحسّ بالبدايات المُخاتِلة لصداع بجانبَيْ رأسه. لم يشأ خوض شجار آخر في يوم عظيم الشأن كهذا اليوم. «كلّ أصدقائنا لديهم سيّارات» احتدّ صوتها. «لِم العجز عن أن نكون كالآخرين؟». رمت الجريدة فوق الطاولة عائدةً إلى غرفة النّوم، مبوّزَة.

دلف إلى الحمّام كي يتهيَّأ، عازماً على تركها تهدأ وحدها.

أبْصر، بالمرآة المصدوعة. الصّلعة في مقدِّمة رأسه، تزداد وضوحاً. ما لبث أنّ اعتراه القلق.. قَدْ يصيبه الصّلع التّامّ. وفي وجود هذه الجيوب الغائرة أسفل عينيه، ربّما، لاح مثل كهل، ولم يزل، بعد، في الثلاثين. تُرى ماذا حقَّق خلال تلك السنوات ليتباهى به؟ لَقَدْ عاش داخل شقّة من حجرتين، على تخوم المدينة، في أفقر حَيّ في طنجة. لديه درّاجة ناريّة، لكن سميرة كانت ترغب في سيّارة. على الأقلّ، استطاع أن يعيل أسرته: زوجته، وأمّه، وشقيقتَيْن صغيرتَيْن، لا زلن يعشن في (أمّ زورين)، في أعلى جبال الرّيف. منذُ أن غادر القرية، قبل خمس سنوات خَلَت، يتردَّد عليهنّ بشكل متقطِّع، «لكنهن يرغبن، الآن، في المجيء إلى طنجة، للعيش برفقته. النساء يرغبن، دائماً، في المزيد». قال في نفسه.

لَبِسَ قميصاً نظيفاً بنصف كُمّ، وبنطلون جينز. لم يكن واثقاً برغبته في العمل لدى بيلون؛ كان يُحبِّذ أن يدير صفقاته الخاصّة بدلاً من العمل لصالح آخرين، وإن كان هذا الآخر واسع النّفوذ مثل بيلون. ولِمَ دَرِجَ الناس على مناداته (بيلون)، على أيّ حال؟ اسمه الحقيقي علي. ربَّما جاء في باله أنّ اسماً مستعاراً قد يُضفي عليه خشونة ما. مهما يكن من أمر، فإنّ العمل مع بيلون كان ينطوي على مخاطر جمّة، في حين أحَبَّ رحال ألّا يلفت الانتباه إليه، والعمل بالشحنات الصغيرة. هكذا، إن اضطرّ إلى التخلّي

عن السّلعة المهرَّبة بسبب الدرَك، لا يُفلس بسَفْرَة واحدة. دسّ مفاتيحه ومحفظة النقود داخل جيبه، وسكّين الجيش السويسريَّة داخل جوربه. تهيّأ للخروج. حان الوقت للكلام العاقل مع سميرة.

دخل غرفة النّوم، مرّة أخرى، فوجدها قاعدة فوق السرير تلبس ثوباً أبيض محبوكاً، بلا أكمام. كانت قد فرغت، للتوّ، من دهان أظافرها بلون أحمر ساخن، مباعدة بين أصابعها كي تجفّ. التقطت، بأناة، السيجارة من حيث حطّتها في المرمدة.

«ستغادر؟» سألت.

«لست مضطرّاً، حتى الآن».

تفرّست فيه.. كأن رحيله أو بقاءه لا يشكِّلان فارقاً في حياتها. كان يمقت لامبالاتها حياله، هكذا. تُرى، ماذا اقترف من ذنب يستوجب حنقها؟ هل لأنّه قال إنّ السيارة باهظة الثّمن؟ هذه حقيقة. كان لا يألو جهداً في اكتساب معاشه، ومع ذلك لم تقنع، أبداً.

«سأقضي باقي اليوم عند نجوى». مشت إلى النافذة تحرِّك كفّها الخالية في الهواء، تنشِّف أظافرها، وباليد الأخرى التقطت السيجارة.

«كنتِ عندها الأسبوع الخالي» أجاب.

«هل تريد أن أبقى محبوسة في البيت، دائماً» بادرت بالهجوم. «لست زوجتك». لكم أحبّت تذكيره بذلك؛ تذكيره بأنّها تعيش معه، لكنه لا يمتلكها. ومع ذلك، كان عدم اكتراثها لِما قد يظنّه النّاس فيها هو خطّ دفاعها الأوَّل. كان هذا- بالنسبة إليه- مُغرياً جدّاً.

«أقول لك: لِنرَ كيف تسير الأمور». استطرد.

التفتت إليه: «هل تفكِّر في التراجع؟»

كانت رأسه تخضع لقصف عنيف.

«نحنُ لا نتكلّم على نقل هواتف نقّالة أو أجهزة راديو. هذا الرّجل يُهرِّب مخدِّرات».

«وماذا في ذلك؟ ليس الوحيد».

دسّ رحال كفّيه في جيبَيْ بنطلونه الجينز، شاخصاً ببصره. منذ ثلاث سنوات، قبض عليه رجال الدَّرَك المغربي بشحنة ساعات مخبّأة داخل صندوق درّاجته النّارية، واضطرّ لقضاء ثمانية أشهر عقوبة في السّجن. ليس راغباً في رؤية حيطان سجن المارشاني، مرّةً أخرى. أمسكت كيس نقودها، ومشت قُدّامه، ناحية الباب.

- «انتظري».

لكنها لم تنتظر.

* * *

كان الزبائن على مقهى ليبرتي، حيثُ انتظر رحال بيلون، يثرثرون عن أخر مجموعة من الغرقى المغربيين، في أثناء محاولتهم عبور المتوسِّط في اتّجاه إسبانيا. قلع رجل يعاني طول النّظر، نظّارته الطبّيَّة كي يتفحّص، من قريب، صور الضحايا الملوّنة المنشورة في الجريدة. وسعى فتى يافع بين الطاولات، يروِّج لأجهزة راديو محمولة مُهرّبة حديثاً من سبتة. «أنصت إلى الـ«بي بي سي»، وفرنسا الدّوليَّة، ومدي 1». كان يُحصي المحطّات التي تلتقطها الهوائيات القويَّة، وفي عرض الشّارع كان السائحون يتجوَّلون بحثاً عن طَعم الحشيش أو عن مُتعة محلِّيَّة. في طنجة (فكّر رحال)، الحياة والموت حبلان رفيعان مفتولان إلى حبل ضخم مشدود إلى رحى أوروبا. في الثانية، بالضبط، دخل بيلون المقهى، وقعد قبالة رحال. قلع نظارته الشّمسيَّة وتركها تتدلّى مِن حبلها. أصابعه الرفيعة الطويلة، وأظافره المقصوصة بعناية جعلا رحال يفكِّر فيما لو كان بيلون قد عَمِلَ يوماً عملاً حقيقيّاً. بدا كطالب تخرُّج، في طريقه إلى قاعة الدّرس، فأحسّ رحال بغيرة شريرة. هو، بصعوبة، أنهى مدرسته الابتدائيَّة، مُحترفاً العمل اليدوي في الريف. اشتغل إسكافيّاً وعاملاً في مزرعة طيور، قبل ارتحاله إلى طنجة. كان واضحاً لرحال أنّ الدّنيا منحت نفسها لبيلون، دون عناء.

قَدَّم رحال له سيجارة، لكنه رفضها. أشعل رحال سيجارته، دون اكتراث، وراح يُصغي إلى بيلون، وهو يتكلّم عن الوظيفة، مفصحاً عن حاجته لموزِّع، على نطاق ضيّق، في الغالب، بين السيّاح المغامرين الرّاغبين في العودة إلى أوروبا ببعض الحشيش المُخبَّأ داخل خزّانات وقود سيّاراتهم.

- «فقط؟»

أومَأ بيلون.

- «ومتى أبدأ؟»

«ليس قبل أسبوع أو أسبوعين. رجال الدَّرَك يضعوننا، الآن، تحت المراقبة».

رفّت عينا رحال. «ربّما، يجب علينا التريُّث».

هزّ كتفيه، بلا مبالاة. «يسعون إلى الفلوس. لكن، من حين إلى آخر، يلزمهم القبض على البعض من أجل حُسن الصّورة. علينا التريُّث حتّى انحسار الهجمة».

- «لا أدري».

- «لا تقلق. أعي ما أفعل».

انصرف انتباهه نحو امرأة خلف طاولتهما، فالتفت رحال كي يرى مَن هي. سميرة! كانت تمشي في الشّارع، تشبك ذراعها بذراع نجوى، وتضحك على شيء قالته الأخيرة. بعدها رأته، وحَيَّته، تساءل رحال: تُرى لِمَ من بين كلّ الأماكن التي يمكن أن تقصدها مع صاحبتها، جاءت إلى هنا، في سوكوشيكو؟، لم تثق به عندما قال إنّه سيقابل

بيلـون. والآن، كانت تترصّـد خطواته. لو كانت امرأته لوثقت بـه. فكّر، تعتصره المرارة. ابتعدت سـميرة، وشـعرها يطير فـي الهـواء، يتخضخـض وركاها مـع كلّ خطـوة تخطوها، تتبعهمـا عينا بيلـون. أراد رحال أن يقـول لبيلون أن يغضّ بصـره، لكـن- بـدلاً مـن ذلـك- أصابه خـرس، أبـاح لهذا الرّجـل الّـذي يمقتـه، بالفعل، أن يسـدِّد نظراته الشّـهوانيَّة صوب صديقته.

«لِمَ يسمّونك بيلون؟» وَقِحَ رحال.

«لمّـا بـدأت الاشـتغال بالتجـارة، كنـت لا أزال فـي الكلِّية. حينهـا، كنـت أُهرِّب قطع غيـار الثلّاجات عـن طريق البحر، وأحزم السـلعة إلى ظهري. ادّعـى الغوّاصون أنّني لن أنجح؛ ذلـك أنّني أجهـل ما ورّطت نفسـي فيه. كنت أحلـق ذراعيَّ وسـاقيَّ كي أغوص أسـرع. هكذا أطلقوا عليّ لقب (الأجعد) بيلون». ابتسـم، قبل توجيه ضربته القاضية المعتادة. «الآن، كلُّهـم يعملون عندي».

أطفأ رحال سـيجارته. الآن، أخذ راحته، ويسـتطيع الارتخاء في مقعده، وأن يبتسـم.

- «كم يبلغ نصيبي؟»

- «هذه المرّة عشرة آلاف. وبحسب مهارتك، أزيدك».

«كان هـذا زائـداً، بالفعـل». قـال رحـال في نفسـه، ويكاد لايتصـوّر نصيبـاً أكبر.

- «هل أستطيع الاعتماد عليك؟» سأله بيلون.

أومأ رحال.

- «سـأتَّصل بـك في غضـون أيّـام قليلـة. عليّ السـفر إلى ملقـة، غداً».

«شـحنة جديـدة؟» حاول رحـال أن يبدو غير رسـميّ، كأنّه حضـر إلى المقهى كـي ينهي صفقة معتادة، لكنه سـرعان مـا ندم، وقـد أدرك أنّـه أعطـى غريمـه انطباعـاً بالتطفُّل، و-ربّمـا- بالحماقة.

لم يبح بيلون بالكثير. «كلّا. قضاء بعض الأشغال، فحسب».

***

قالـت سـميرة، فور أنّ أبصرت الشّـاحنة الإيسـوزو الحمراء التـي اشـتراها رحـال مـن طبيب محلّـي في حاجـة عاجلة للفلوس، إنّها ليسـت السـيّارة الرياضيَّة التي كانت تشتهيها. مـع ذلـك، قعدت إلـى جانبه، وطلبـت منه أن يقومـا بنزهة. انطلقـا عبر الشّـارع العريض، ومرّا بمقهـى باريس الكبير، ثمّ عرجا على الطريق السّـاحلي بطول شـاطئ الرّيسـتنجا. في طريق العودة، سـألته سـميرة عن موعـد العمل الآتي مع بيلـون. كانـا ينتظـران عامل محطّـة البنزين ليعبِّـئ خزّان الوقـود. مع العمـل الجديد، ظهرت لسـميرة مطالب جديدة، أعربـت عن حاجتهـا لأثاث جديد، وصحـون جديدة، وخزانة ملابـس جديدة. بـل أنْشـأت تتكلّم عـن الاتِّصال بأسـرتها. كانـت أمّهـا، وكذلك أبوها، قد قاطعاها، منذ اكتشـافهما أنّها ترافـق ابن الجيران، فاضطرَّت، من أجل اكتسـاب معاشـها، بعـد أن طرداهـا مـن البيـت، إلـى الرقـص فـي الأوتيـلات والملاهـي الليليَّـة، و، أحياناً، في حفلات الزفـاف. الآن، وقَدْ توافـرت الفلـوس، كانـت تبتغي المباهـاة أمامهمـا بالمرأة التـي آلـت إليها. لكـن، أوَّلاً، لابدّ من تسـريحة شـعر جديدة أو فسـتان جديد.. هكـذا، تبدو محترمة حيـن تقابلهما.

كان رحال وسـميرة قد جلسـا ليأكلا ضأناً مشـويّاً، مكبوساً بالزنجبيـل والكمّون، عندما دقّ سـاعي البريـد جرس الباب يحمل خطاباً مسـجّلاً مـن زوجة رحال. كانـت تكتب طالبة فلـوس الشّـهر، وترجـوه اللحاق بـه في طنجـة. ألحفت في مسـألة تأسـيس أسـرة، وقالـت إنّهـا المـرأة الوحيـدة، في القريـة، التـي ليس لديها أطفال، وأنّ النّـاس بدأوا يتكلَّمون. طوى الرسـالة، ودسَّها في جيبه. وأنشـأت رأسه بالخفقان.

- «ماذا تريد؟»

- «ككلّ مرّة».

هزّت سميرة رأسها بلا مبالاة. «مزيداً من الضأن؟»

قضـم رحـال من اللحـم (المشـوي، بإفـراط، حتّى قسـا)، وطفـق يمضغه مفكِّراً في زوجته. بـات إبعادها عن تفكيره، فـي الآونـة الأخيـرة، أكثـر صعوبـة. إنـه يجني مزيـداً من الفلـوس الآن، ومع ذلك، كان لا يزال يرسـل لهـا المبلغ ذاته، الكافـي لدفـع الإيجـار وثمن الطعـام، لَكِنها لم تشـتكِ أبداً. يتصوّرهـا فـي بيتهمـا فـي أمّ زوريـن، تقعـد مُتَرَبِعة فوق الحصيرة، تغـزل صوف الأغنام بين أصابعهـا، بصبر كبير. الشـيء الوحيـد الّـذي طالما ألحفـت في طلبه هـو أن تأتي لتعيـش فـي كنفـه، في طنجـة. ماذا لو جـاء بها إلـى هُنا؟ هـل يفلح الوضع؟ ليسـت إلا امـرأة ريفيَّـة، بصعوبة تكتب اسـمها، ومـا من إنجاز لهـا إلا تذكيره بواجبه تجاه أسـرته، ومـن ثَـمّ لينبغـي عليـه جلـب أمّـه وشـقيقتَيْه، لاسـيّما أنّ لديهـن الرّغبـة في المجـيء، أيضاً. قد يتحتّـم عليه تطليقها والتخلّـص مـن إثم تركهـا وراءه. لكـن، كيـف يُطلّقها وقد أخلصـت له كلّ تلـك الفترة؟

نظّفـت سـميرة الطاولـة، ورصّـت الصحون فـي الحوض. «ينبغـي أن ننتقـل. هذه الشّـقة ضيِّقة جِـدّاً».

بعـد بضعـة أسـابيع، عاد رحـال إلى البيـت مبكِّـراً، فوجد ورقـة، تخبـره فيها سـميرة أنّها خرجـت. كرمـش الورقة، ورماهـا. ما نفـع أن يجني كلّ هـذه الفلـوس إذا كان كلّ ما تفعلـه هو إنفاقهـا؟ رنّ هاتفه النقّال. زعق: «التسـوّق، مرّة أخرى؟» كان بيلون يطلب منه أن يشـيل حشيشـاً إلى كثامة، ويقابله عند أحواض السّـفن، منتصـف الليل. «لا بأس»، وقد ضايقـه أنْ يشـمّ صاحب عملـه رائحة متاعبه مع سـميرة.

أخـذ مفاتيحـه وسـاق الشّـاحنة ليقابـل حميـدا، الممـوِّن،



▲ Henri Matisse (فرنسا)

وهـو نجّـار عجوز باشَـر تجـارة الحشـيش بالجملـة، بعد إفـلاس دكّان العائلـة. كانـت تنتظـره حمولـة من عشـرات الكراتيـن. فتـح رحـال كرتونـة مسـترقاً النظـر إلـى ألواح الحشـيش التي تشـبه أكياس الكوكاييـن، مرصوصة بعناية فـي الدّاخل. ذكّرتـه الرائحة بجدّته التّـي أحبّت خلط بعض مـن الكيف فـي عجينـة الفطائر التـي تقدّمهـا لصديقاتها الزّائرات. «هكذا، يسـتطعن الاسـترخاء». كانت تلك الكراتين تضـمّ ما يكفـي لاسـترخاء قرية بأكملهـا. أغلـق الكرتونة، وبـدأ ينقـل الكراتين إلى الشّـاحنة.

اسـتغرق سـاعتين فـي طريـق العودة إلـى طنجـة، اتّصل خلالهما بسـميرة، مـن هاتفه النقّال. «أين أنـت؟» قالت إنّها فـي بيت نجـوى، وإنّها قَدْ تبيت عندها. لا شـيء تبدّل، حتّى فـي وجود العمل الجديد. ربّما، ينبغي أن يفسـخ علاقته بها، ويجـيء بزوجتـه إلى هُنا. كان يشـيخ، وحان وقت تأسـيس عائلـة. على الأقلّ، سـتكون زوجته إلى جـواره، كلّ يوم.

وصـل إلى الميناء، في الموعد. تُريق الأضـواءُ على الجانبَيْن: المغربي، والإسـباني، وهجاً فوق الميـاه الزيتيَّة. كان يجهل أيّ قـارب ينقل إليه حمولته، فأشـعل سـيجارة وانتظر الأمر مـن بيلـون. مضت نصف سـاعة بعـد منتصـف الليل، دون إشـارة علـى مجـيء الرئيـس. حـاول رحـال الاتِّصـال به، لكـن مـا من مجيب. تسـاءل عن وجهـة هذه الشّـحنة، وعمّا سـيفعله، إنْ لـم يحضـر بيلون. فكّر أن يسـوق بحثـاً عنه، لكنـه لـم يشـأ المجازفة، فيضـلّا ولا يلتقيـا. إلّا أنّـه يعجز عـن الاكتفاء بالقعود داخل شـاحنة ملؤها حشـيش، مطمئنَّ البال؛ ذلك أنّ دورية الشـرطة لابدّ أن تكشف مكانه، فتقبض عليـه. تذكّـر ما قاله بيلـون عن الـدّرَك «يحتاجون، من حين إلـى آخـر إلى مَـنْ يقدِّمونه كبـش فداء». أحـسّ قطرة عرق تنزلق فـوق ظهره.

أثْلَـعَ عنقـه يتحقَّق مـن الطريق. تُـرى، ماذا عوَّقَـه؟ أخيراً، أبصـر بيلـون يصعد إلـى حوض السـفن متَّجهاً إليـه. «أين كنت؟» سـأله رحال، وهـو ينزل.

– «الدّرَك في كلّ مكان. أين البضاعة؟»

– «في الخلف»، مشيراً إلى قعر الشّاحنة.

أخـذ بيلون المفاتيح، ووثب رحال إلـى جواره، ثم اتَّجها إلى زورق بخاري سـريع جديد. كان الخـلاص مربوطاً بالجانب الشـمالي من الرّصيف. نزل رحال من الشّـاحنة، وبدأ يفرغ الكراتيـن، فيما قفـز بيلون إلى القارب مترصّـداً أمام الدفّة.

– «ألن تساعدني؟»

– «ومَنْ يراقب رجال الدّرَك؟»

انتقل رحـال إلى الكرتونة التالية، وتعهّد، بينه وبين نفسـه، أن يبحـث، فـي المـرّة القادمـة، عـن صاحب عمـل آخر. لم يقبـل العمـل إلا لأجـل الفلـوس، ولولا سـميرة مـا احتاجه. لديـه مـا يكفـي لإعالـة زوجتـه وأسـرته، وليس من سـبب معقـول يدفعه إلـى مثل هـذه المخاطرة.

كان ينقـل الكرتونـة الأخيـرة مـن الشّـاحنة، عندمـا سـمع صفّـارات إنـذار سـيّارات الشـرطة، وفي الآن ذاتـه، صوت محـرِّك القـارب. ألقـى الكرتونـة، وركـض صـوب القارب. «انتظـر!» هتف، لكـن بيلون انطلـق مبتعـداً. التفت رحال، فاصطدم بالأضواء الأماميَّة لسـيارة الدّوريَّة تكتسح الطريق، وتعميـه. مـع ذلك، لأوَّل مـرّة، منذُ شـهور، أبصـر- أخيراً- غاية الأشـياء.

المصدر:
مجلّة «ELLE»



تنتمي نصوص الكاتب الإيراني- الأميركي «سالار عبده»* إلى شرق العالم، وغربه؛ نصوص تخلّفها مغامراته الحقيقية، فتجده- على سبيل المثال- يقضي أيّاماً طويلة في العراق، لاكتشاف ما يجري، ومعايشة الحدود القصوى للخطر، ثمّ تدوين ذلك في نصوص، لا يمكن كتابتها بطريقة بديلة.
في هذا المقال، يستعيد «سالار» سنواته الأولى في «لوس أنجلوس»، و«نيويورك»، بدايةً من وفاة الأب وهُم في أميركا، إلى ما تلا هذا الفقدان- فجأةً- من تحوُّل الأسرة من حياة دافئة إلى معاناة مع البرد والجوع والتشرُّد..

الجوع

سالار عبده

ترجمة: مريم حيدري

المدينة، طعام.
كنت في الخامسة عشرة من عمري، آنذاك، وكنت جائعاً طوال الوقت. ذات مرّة، كنت أقضي الوقت في «أسترو برجر»[1]، في «لوس أنجلوس»[2]، هوليوود الغربية[3]، جالساً أنظر، إلى الأميركيين يخنقون أنفسهم بالبرجر والبطاطا المقليّة.
لم أنم منذ بضعة أيّام. في بداية الشهر، كان مجموعة من الـ«بانك روكرز»، وكنت أعرفهم، قد وجدوا فندقاً مهجوراً في «سونسيت بولفار»[4]، وقالوا لي إنه يمكنني الحصول على «غرفة»، أيضاً. كانت العمارة متدهورة وعملاقة، يبدو أنها عاشت أجمل أيّامها، قبل نصف قرن، في عصر «هوليوود» الذهبي. لكنها، اليوم، تشبه شبحاً لعروسة أكثر ممّا تشبه نفسها؛ عروسة، نسي خطيبها أن يحضر حفل عقد قرانه عليها. كان المكان معتماً وكئيباً، وإن حدثتْ أيّة جريمة هناك، من الممكن أن تبقى غير مكتشَفة حتى أشهُر عدّة. قبل أن يكتشفنا، أخيراً، أصحاب العقار، ويطردونا خارجاً، عشت هناك أسبوعين جيّدين من النوم نصف اللائق، في غرفة، مع كمّية وفيرة من الحطام، بالقرب من بئر المصعد الكهربائي. إنجازي الأخير، في الفندق، كان أن رميت، ذات مرّة، قنّينة من فوق السطح، نحو حركة مرور «سونسيت بولفار»، في الليل. حين أفكّر، اليوم، في الأمر، أرى أنه كان من الممكن أن أقتل أحداً بتلك القنّينة. ولم تكن تلك المرّة الأولى أو الأخيرة التي كنت أتودَّد فيها إلى العنف، من أجل جلب الانتباه.
مع بدايات الثمانينيات، اشتعلت نيران الحرب في إيران. أبي كان قد توفِّي قبل ستّة أشهر، إثر جلطة دماغية، وقد وجدنا (أنا وإخوتي) أنفسنا- فجأةً- وحيدين في شوارع أميركا، وكنت قد تركت المدرسة.
المدينة ملجأ، أيضاً، وحين لا تملك ملجأً أو أكلاً، تكون، عندئذٍ، في المدينة، ولا تكون. أنت في فضاء حدودي؛ في اللامكان. وفي اللامكان، أنت مرئيّ وغير مرئيّ. تكون متشرِّداً، والأمر بادٍ. يحدث، أحياناً، أن تمرّ عدّة أسابيع، دون أن تغيِّر ملابسك، وتكون رائحتك ليست جيِّدة. إلّا أنك لم تتجاوز الخامسة عشرة، ولا تعير هذه الأشياء اهتماماً كبيراً؛ ففي الخامسة عشرة، أنت منيع لا تُقهر، وهذا ما كنت أشعر به ذلك اليوم، في «أسترو برجر». جائع ونعسان، منذ أن طردونا من الفندق، غير أني كنت أنتظر أن يتغيَّر حظّي. وقد أطلّ الحظّ الملحوظ، على هيئة رجل ضخم في منتصف الخمسينات، وحين اقترب

منـي، كانـت ابتسـامة تعلـو ملامحـه، فخاطبنـي: «يبدو أنـك تحـبّ إحدى تلـك البرجـرات. هل تريد أن أسـتضيفك للغـداء؟» حدَّثـت نفسـي: «طبعاً، ولمَ لا؟». فـي تلك الأيّام، كان يمكن لأيّ أحد أن يشـتري لي الغداء. بعد سـاعة، كان الرجـل الذي يضع صـورة لزوجته وابنته علـى رفّ الموقد في شـقّته، فـي «فالـيْ»[5]، يطاردنـي حـول الطاولة، في غرفة الطعام، وأنا أشـتمُ نفسـي: «أيّها الغبـي، لماذا قبلتَ عرضَـه للغداء؟ إلـى أيّ جحيم سـتذهب الآن، بعد أن قبلت أن تأتـي إلـى شـقَّته، ليُريـك مجموعـة صنّاراتـه الخاصّة بصيـد السـمك؟». كنت خائفـاً، لكننـي كنت مضطـرّاً إلى الصمـود. قلـت لـه: «لا يمكنـك الحصـول عليّ. أنا أسـرع منـك. مـن الأفضل أن تفتح الباب، وتسـمح لـي أن أذهب». وقـد فعـل، أخيـراً. كان يلهـث مهزومـاً، ليس لأننـي كنت شـجاعاً مقابلـه، بـل كان هو منهـاراً، أصـلاً. ضحكتُ في وجهـه قبل أن أغلـق الباب خلفـي. كانت ضحكـة عصبية، فقـد نجوت مـن رصاصة أخطأتْ رأسـي.

ومثـل تلـك التملُّصـات، كانـت تحـدث لـي كثيراً فـي تلك الأيّـام. كانـت المدينـة خطـراً؛ وكانت عبـارة عمّا يسـمَّى «غابـة»، يتحـدَّث الناس فـي معظم الأوقات عنهـا دون أن يعيشـوا تجربتهـا، أبداً.

ذات مـرّة، أُلقـيَ القبـض علـيَّ مـن قِبَـل إحـدى دوريات الشـرطة الليليـة المعتادة علـى اكتسـاح الـ«بانك روكرز» فـي موقف مـن مواقـف الطعام، يدعـى «أوكـي دوجز»[6] مقابـل «أسـترو برجـر». فـي مركـز الشـرطة، كان يمكن لـكلّ واحد مـن الصبيـان أن يهاتف والديـه ليأتيا لإخراجه مـن هناك.ومـن كان يمكـن أن أتَّصـل به؟ أهـوَ أخي رضا الـذي كان- تقريبـاً- يكبرنـي بسـنتين؟ في اليـوم التالي، سـاقوني إلى سـجن فـي مركـز المدينـة، خـاصّ بصغار السـنّ. وسـريعاً ما تقدَّمتْ نحوي عصابة مكسيكية مكوّنة مـن عشـرة أعضـاء. تقدّمـوا نحـوي مهدِّديـن، وقـال لي أحدهـم: «ليـس لـديَّ حزام لسـروالي. أنت لديـك.. أعطني حزامـك». كنّـا فـي الباحـة، برفقـة قرابة خمسـمئة صبيّ أشـدّاء، ينتظـرون النظـر فـي قضاياهم. لا غرفـة ولا ركن أسـتطيع الولـوج فيه. كنـت سأخسـر الحرب أمـام أولئك الصبيان الصعاليك العشـرة اللاتينيِّين. منحتُ حزامي، وإذ كنـتُ أفعـل، عرفـتُ أن أمـري قد قُضـي في ذلك السـجن، وقـد يجبروننـي، فيما بعـد، على الزحف، أو لحس أحذيتهم. ولكـن- كما قلت- كان السـجن مزدحمـاً، و- في الحقيقة- لـم أفعـل شـيئاً سـوى الوقوع فـي قبضة إحـدى دوريات الشـرطة المعتـادة. إذن، أطلقـوا سـراحي. عندئـذ، وقفتُ خارج السـجن، في قلـب مدينة «لوس أنجلـوس»، وحدَّثت نفسـي: «هذه لـم تكن رصاصـة أخطأتك، يا «سـالار»، بل كانت سـكِّيناً؛ سـكِّيناً حقيقيّة».

كانـت «لـوس أنجولـس» قاسـية وسـاخنة. لم تكـن- في الحقيقة- غابة، بل أرضَ يَباب مفعمة بالسـيارات، وبأحلام لا طائـل منهـا. كنـت أرى إيرانييـن آخريـن، أيضـاً، كلّهم هاجـروا، مؤخّـراً، ويحاولـون أن يجدوا طريقهـم في البلد الجديـد، كانـوا يركضـون من أجـل الاسـتقرار، والحصول علـى الثـروة. أمّا أنا فلا شـان لـي بأولئك؛ لم أكـن أتحدَّث الفارسـية، أبـداً، آنـذاك. وفـي المقابـل، ومن أجـل توطيد علاقاتـي مـع «البانكيِّيـن»، قلّـدت اللهجـة البريطانيـة، وتظاهـرت بأننـي قادم مـن جنوب غـرب بريطانيا، وكانت لـي قصّـة كاملـة وجاهـزة حول ذلـك، لأن القصّـة (وكنت أشـعر بذلـك، بصـورة غريزيـة، آنـذاك) تمنحـك شـعوراً بالاكتمـال، لاسـيَّما حيـن لا يكـون أيّ شـيء فـي حياتـك مكتملاً. خلال الأشـهر اللاحقة، وقعت في السـجن، لبضع مـرّات أخـرى؛ بسـبب قتال في الشـارع، من هنـا، وبعض التُهـم الصغيـرة بحمـل السـلاح، من هنـاك. ولـم تكن أيّ منهـا جدِّيّة بمـا يكفي لتزجني في السـجن أكثر من بضعة أيّـام. فـي السـجن، علـى الأقـلّ، كانـوا يطعمونـك. إلّا أنه لـم يكـن سـبباً جيِّداً للبقـاء هنـاك. رغـم أن الحيـاة في الخـارج، كانـت- غالبـاً- عبـارة عـن مشـاهدة العالم، من خلـف زاويـة بائسـة، لشـبّاك متلألئ. وفـي نهايـة الأمر، كانـت أميـركا واجهـة زجاجية، لـم يمكنني بلـوغ ما كان فـي جانبهـا الآخـر. كنتُ متـروكاً لوحـدي في البـرد، ولم أمتلـك، بعـد، لغةً تسـمح لـي بالتفـاوض مـع طريق، من أجـل الدخول، فحاولـت أن اعتدل، وأصبح شـخصاً أفضل، إن جـاز التعبيـر. إحـدى الطـرق التـي فكَّـرت بهـا كانت مغـادرة «لـوس أنجلوس»؛ المكان الذي تسـبَّب لـي بكثير مـن الأضرار.

وهكذا، في السادسـة عشـرة، وجدتُ نفسـي في «نيويورك سـيتي». وقـد جاء معـي أخي الآخـر «سَـردار»، الذي كان يصغرني بسـنة واحـدة، وغالباً مـا كنت أناديه «سِـيد»[7]. كان كلانـا يسـاند الآخـر، وقـد تحوَّلنـا إلى فتية شَـوارع، مـن الطـراز الصعـب، وكان «سِـيد» أكثـر صرامـةً منـي؛ يمكـن أن يضع نفسـه مقابـل أيّ أحد، ولا يتخلَّـى، أبداً عن حزامـه، في «قاعـة لوس أنجلـوس للأحـداث واليافعين».

لحسـن الحـظّ، لـم تكـن نيويـورك أرض يبـاب كمـا هي «لـوس أنجلوس»، بل كانت بـاردة لعينة، ذلك الشـتاء. كنّا (أنـا و«سِـيد») وجدنا طريقنا بعض الشـيء، فـي أميركا، وحصلنـا على أعمـال، من العيـار الخفيف (فـي المطاعم، عـادةً)، لتـدرّ بعـض المـال إلـى جيوبنا. فـي الليـل، كنّا ننـام فـي ملاجـئ المتشـرِّدين مـن الفتيـة، ممَّـن هم في أعمارنـا. كانـت الملاجئ عبارة عـن أماكن، ما بيـن الثكنة

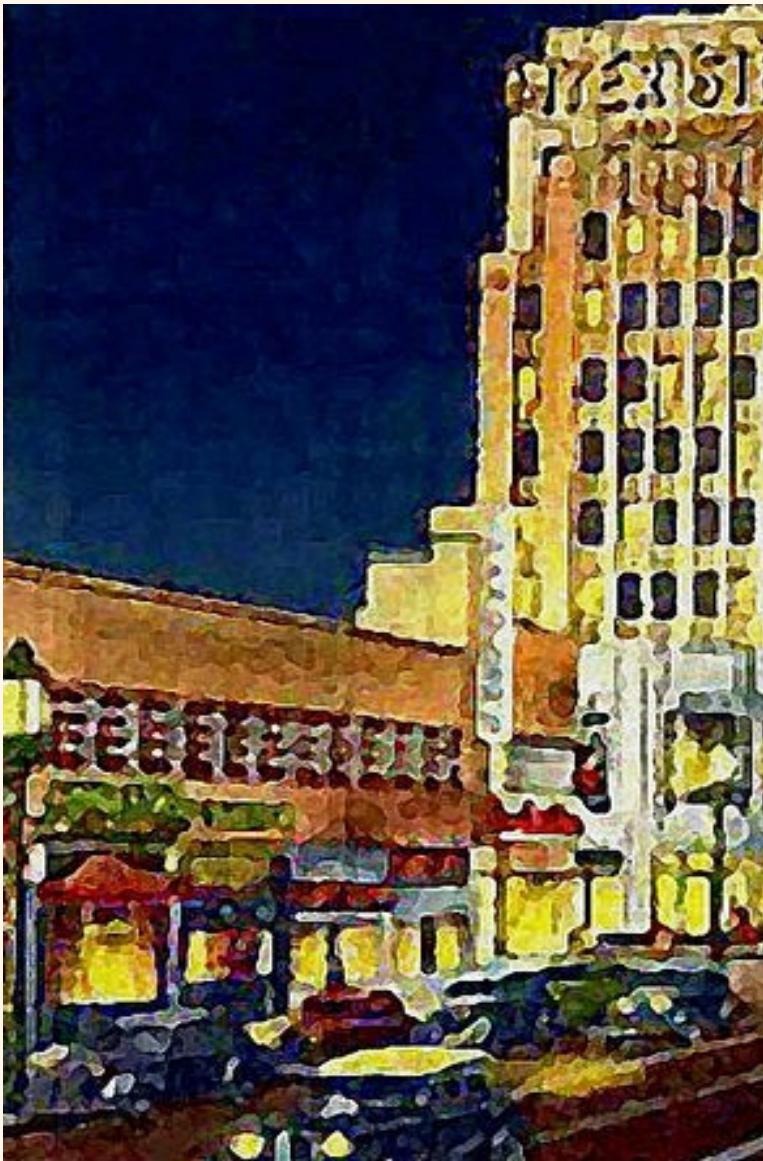
العسكرية والسكن المدرسي والسجن، لكنها لم تكن أيّاً منها. كانت أماكن (بينَ بين)، لأناس (بينَ بين)، مثلنا نحن. في أحد تلك الملاجئ الواقع في «إيست فيليج»[8]، والذي كنت أنام فيه لفترة ما، كان الحارس يقتحم منامنا في السادسة صباحاً، ويصيح: «اخرجوا من بيوتكم.. اخرجوا من بيوتكم». و«بيوتنا» كانت- ببساطة- عبارة عن صفَّيْن من الأَسِرّة النقّالة، لعشرين صبيّاً، وممتلكاتنا لم تكن إلّا بضعة ثياب موضوعة في حقائبنا الظهرية. لم نكن نملك شيئاً، وكنّا نريد كلّ شيء. كنّا جوعى. كانوا يطعموننا الفطور الصباحي، ثمّ نُترَك خارجاً، في يوم «نيويورك»، وبقايا الشهوات في أعيننا.

لقد مرّ وقت طويل على ذلك. لفترة من الزمن، كان يراودني شعور بالامتعاض إزاء العالم الذي كنت أعتقد أنه رمانا، أنا وإخوتي، للكلاب. ولاحقاً، انتهى بي الأمر إلى الذهاب إلى مدرسة ليلية، ثمّ التحقت بالمعهد، ثُمَّ سافرت حول العالم، وأقمتُ، لبضع سنوات، في طهران، حيث وقعت في حبّ مدينة، لم تحاول، أبداً، أن تغويني. وأخيراً، وفي مرحلة ما، عدت؛ ليس إلى «لوس أنجلوس»، بل إلى «نيويورك»، إلى «مانهاتن»، الجزيرة التي لم أعد أشعر بالرهبة تجاهها، أو لم تعد حتى تبهرني بطرائقها ضيِّقة الأفق. وعاماً تلو عام، كنت أرى كُتَّاباً وفنَّانين وممثِّلين ومخرجين وشعراء ورجالاً ونساءً من كلّ طائفة، يدخلون من بواباتها، بحماس متوهِّج وأحلام بالنجاح والشهرة، يشتغلون- لعقد من الزمن- في أعمال خائبة ومبتورة الهدف، وبعد عقدين يعودون إلى مدنهم الأصلية، على أعقابهم. لا شيء يمكن أن يظهر «الحدّ الأقصى» للواقع القاسي لمدينة مثل «نيويورك»، كالنكسات الفردية. المرّة الأولى التي تركت فيها «نيويورك» (لم أكمل السابعة عشرة بعد)، شعرتُ أنني- أيضاً- خسرت. كانت المدينة قد استنفدتني،



وطرحتني أرضاً. لم أكن أعرف، آنذاك، أن هناك كَمّاً وفيراً من الفشل ينتظرني في الحياة، وفي الحبّ، وفي الفنّ، و- أكثر من ذلك- في الشعور بالرضى. أتذكّر ذينك اليومين الأخيرين في «نيويورك»، مع بطاقتين لحافلة نحو «كاليفورنيا»، في جيبي، ولا شيء آخر. لم أشأ حتى أن أعود، مرّةً أخرى، إلى ملاجئ المتشرِّدين تلك. ولكي آخذ بثأري من المدينة الصعبة، قرَّرت أن نذهب، أنا و«سِيد»، إلى المطاعم (أماكن لا تختلف عن التي كنت أشتغل فيها، في العام الماضي)، نطلب الأطباق التي نشتهيها، نأكل، ثمّ نهرب، ببساطة، دون أن ندفع. في المرّة الأولى التي فعلنا فيها ذلك، راودنا شعور بالغبطة. في المرّة الثانية تردَّدتُ، والتلاطم الجنوني، بعد كلّ الأكل الذي تناولناه، أصابني ببعض التشنُّجات، وبعد المرّة الثالثة، عرفت أنني لن أفعل ذلك ثانيةً. كان عليّ أن أهدِّئ جوعي، وأهدّئ غضبي من جوعي، بطريقة أخرى. كان ينبغي أن أتعلَّم أن توازن العالم، أو توازنَ عالمي الشخصيِّ، على الأقلّ، لا يحصل بأنصاف الجرعات، كما كان عليّ أن أعرف أنني سأكون جائعاً في الغد، مرّةً أخرى. ورغم ذلك، ساقني كلّ هذا نحو الاكتشاف (وإلى يومنا هذا، مازلت أحاول أن أكتشف الأشياء). وأفكر أنني- ربَّما، ربَّما، فقط- قد اتَّخذت خطوتي التجريبية الأولى لأصبح كاتباً (شخصاً يميل إلى البصيرة إزاء ظلم العالم، بدل ردّ الفعل الغاضب والأعمى)، حين كنت أرى الزوال الشهير لأفق «نيويورك»، على متن الحافلة المتَّجهة نحو كاليفورنيا، والتي كانت ستبلغ وجهتها بعد أربعة أيام. رحلة قارّية، كنت أملك فيها كثيراً من الوقت، ودولارين من المال، لا أكثر.

يروقني أن أقول إن الجوع، خلال تلك الأيّام الأربعة، لم يعنِ لي شيئاً، غير أنه لم يكن كذلك؛ كان حادّاً في البداية، ثمّ- ببطء- بدأ يتلاشى، كما لو أنني كنت صائماً، وأنتظر. كانت هناك ميزة مقدَّسة في جوب تلك المسافات الشاسعة والفارغة التي تتضاعف بوجود بطن فارغ. كان- في الحقيقة- ضرباً خاصّاً من الموت. وإن حدث أن تمكَّنتَ من الخروج من طرفه الآخر، فثمّة حظّ أن تكون مدينة ما تنتظرك في مكان ما – ربَّما ليست مدينة جميلة بشكل مميَّز، أو مدينة مرحِّبة بشكل خاصّ، أو حتى مكاناً يُخمد كثيراً من الجوع المؤلم وخيبات الأمل التي عشتَها طيلة حياتك... ومع ذلك، ورغم كلّ ما قيل، وتمّ، مدينة تكون ملامحها، فظاظتها، و- أحياناً- ابتذالها، هي- بالتحديد- ما عهدته في حبيبة، طالما انتظرتَ لقاءها.



▲ (أميركا) dwight goss

هوامش:

1- Astro Burger.
2- Los Angeles.
3- West Hollywood.
4- Sunset Boulevard.
5 - Valley، أو وادي سان فيرناندو: تجمّعات سكنية تقع معظمها في لوس أنجلوس، وتحدّها الجبال الشامخة المرتفعة.
6- Oki Dogs.
7- Sid.
8- East Village.

* وُلد الكاتب الإيراني- الأميركي «سالار عبده»، سنة 1965، في طهران. وحين كان في الرابعة عشرة من عمره، اندلعت الثورة الإسلامية، فاضطرَّت عائلته مغادرة إيران باتِّجاه أميركا. كان أبوه رجلاً ذائع الصيت؛ فهو مؤسِّس نادي «برسبوليس» الرياضي، كما كان بطلاً في الملاكمة، ثمّ مديراً لاتِّحاد الملاكمة الإيراني، وحين انتقل إلى أميركا اشتغل مديراً لاتِّحاد كرة اليد في واشنطن. ومن إخوة «سالار عبده» المسرحي الطليعي المعروف «رضا عبده».
يكتب «سالار» الرواية والمقالات، باللّغة الإنجليزية، وقد صدرت له، حتى الآن، الروايات الآتية: «Tehran At Twilight» (2014)- «Opium» (2004)- «Poet Game» (2000). كما حرَّر، وترجم أنطولوجيا بعنوان: «Tehran Noir» (2014)، وتضمّ قصصاً من الأدب البوليسي، لمجموعة من الكُتَّاب، في إيران.

أنتَ، أيُّها المهاجر

ميغل انخل استورياس روزاليس*

ترجمة:إبراهيم درغوثي

ستكون من المارّة، دائماً من المارّة،
وستكون الأرض نُزُلك،
ستنظر إلى سماوات ليست لنا،
ستعيش بين أناس ليسوا منّا،
ستترنّم بألحان ليست لنا،
ستضحك، ولكن ليس ضحكنا،
ستضمّ أياديَ، لكن ليست أيادينا،
ستبكي بدموع ليست دموعنا،
ستعشق عشقاً ليس عشقنا،
ستتذوّق أطعمةً ليست لنا،
ستصلّي لآلهة، آلهة لا نعرفها،
ستسمع أسماءنا دون أن تكون هي،
ستفكّر في هذا وذاك، فيما ليست أفكارنا،
ستدفع نقوداً ليست نقودنا،
وستمضي في طرقات ليست طرقاتنا.

أنت، أيُّها المهاجر،
ستكون من المارّة، دائماً من المارّة،
لن تمتلك إلّا أشياء تستلفها،
ستقبّل أطفالاً ليسوا من أطفالنا،
ستتدفّأ بنار ليست لنا،
ستستمع إلى نواقيس ليست نواقيس كنائسنا،



▲ (المكسيك) Juan J. Hernandez

ستستمتع بأجواء ليست أجواءنا،
ستبكي أمواتاً ليسوا منّا،
ستعيش حياة ليست حياتنا،
ستعرف ألعاباً ليست من ألعابنا،
ستنام في سرير ليس لنا،
ستتسلّق أبراجاً ليست من أبراجنا،
ستقرأ أخباراً كثيرة، إلّا أخبارنا،
ستتألّم لجميع الناس سوى أهلنا،
ستستمع إلى مطر ليس مطرنا،
وستشرب من ماء ليس ماءنا...

أنت، أيّها المهاجر،
ستكون من المارّة، دائماً من المارّة،
لن يكون لك ظلّ، ولكن ستكون لك حقائب،
ستشرب نخب أفراح ليست لنا
ستنام في سرير ليس لنا،
ستحكي قصصاً ليست من قصصنا،
ستقيم ثم ستغادر منازل ليست لنا،
ستمتهن مهَناً ليست من مهننا،
ستجوب مدناً ليست مدننا،
ومستشفيات ليست لنا،
ستعالج أمراضاً ليست من أمراضنا،
أو ستخفّف آلاماً ليست من آلامنا،
لن تبرأ منها إلّا بالعودة...

أنت، أيّها المهاجر،
ستكون من المارّة، دائماً من المارّة،
على أن تكون العودة غداً، غداً أو أبداً...

أوقات السّاعات زمن وهميّ،
عوض أن يقيس الوقت يقيس الغياب،
لتشيخ مع احتفالات أعياد الميلاد،
التي هي- بالنسبة إلينا- سنوات للنّسيان،
على يوميّة ليست لنا،
حيث نموت في أرض ليست أرضنا،
ليبكينا أناس ليسوا منّا،
تحت راية عَلَم ليس عَلَمنا،
يغطّي قطعة نعش ليس لنا،
ووروداً وصلباناً ليست لنا،
وستنام في قبر ليس لنا،
لتختلط عظامك مع عظام ليست منّا،
لتكون، في النهاية، إنساناً بدون وطن،
إنساناً بلا اسم، إنساناً ليس إنساناً...

أنت، أيُّها المهاجر،
ستكون من المارّة، دائماً من المارّة،
وستكون الأرض نُزُلك،
لن تمتلك إلّا أشياء تستلفها،
لن يكون لك ظلّ، ولكن ستكون لك حقائب،
على أن تكون العودة غداً، غداً أو أبداً...

روما، شتاء 1966

---

*ميغل أنخل أستورياس: أديب وشاعر وصحافي ودبلوماسي غواتيمالي، وُلِد في 19 أكتوبر، 1899، في مدينة غواتيمالا. حصل على جائزة نوبل للأدب، عام 1967. قضى معظم حياته في المنفى، (في أميركا الجنوبية، وفي أوروبا).
بعد عقود من النفي والتهميش، حصل أستورياس على شهرة واسعة النطاق، في عقد الستينيات من القرن العشرين.
توفّي في 9 يونيو، 1974، في مدريد.

أربع أنيات وشاعر

سعيد عبيد (المغرب)

1 - الفيلسوف

مُتعبةٌ حولَ الوُجودِ الأسئلَهْ
ولذّةُ اليقينِ
كأسُها يشوبُها القَذَى
وبِضعُ غُصَّةٍ من المرارةِ المُحيِّرَهْ.
إلّاهُ، ليسَ يتَّقي
نارَ احتراقِه المُجرجِرَهْ
اَلشاعرُ المَوهوبُ يصلَى الاغترابَ جَمرةً
حتى يذوبَ في صُهارة الوجودِ المُطلَقِ
لكيْ يكونْ.

2 - الصحافي

مللتُ تصفيفَ العناوينِ المُثيرَهْ
لدَى استراحة المحاربِ
الذي كأنما خاضَ الملاحمَ العِظامْ.
وما أكادُ أسحبُ اليديْن من غلائلِ الملحمةِ
الأخيرَهْ
حتى أعود القهقرَى
تَلبسُني يراعتِي والعدَسَهْ
ألاحقُ اشتعالَ أعوادِ الثقابْ.
لو كنتُ شاعرًا لقلتُ جَوهرا
قصيدةً وحيدةً لا تنتهي
وخلفَ ظهري
أترُكُ الهوامشَ الصغيرَهْ
وكلُّ ما سِوى الخلودِ هامشْ
وما تبقَّى من تفاصيلِ السَّرابْ.

3 - ماسح الأحذية

تألفُني الأرصفةُ المتَّسِخَهْ
وغُبرةُ الأحذيةِ
التي تَخيط ذاتَ بينِ شِقوةِ الشوارعْ
والقُرفصاءُ، مُفردًا
على طَوَى الملاهِي
وأسفلَ الوَرى، على الثَّرَى
وبين أرجُل الذينَ يَحكمونَ دولةَ المقاهِي
وزوجتي بينَ النساءْ
يَصكُّ وجهَها، مِن انحنائيَ، الحياءْ.
يا ليتَ أني كنتُ شاعِرًا يُطوِّع الكلامْ
تَهوِي إليه في المَحافلِ الأنامْ!.

4 - النادلة

تقولُ لي وقد رأتْ يراعتِي الأنيقَهْ:
- أشاعرٌ؟
- أجلْ.
- فهذه إليكَ قهوةٌ موزونةٌ تُجنّح الخيالَ للمُحالْ؟



الأعمال الفنية : Simon Prades (ألمانيا)

يـا ليـت للأسـى قليـلَ مَرهـمٍ مـن جنَّـةِ الوهْـم الـذي
تعيـشُ فيـهِ والخيـالْ!
فأخفِضُ العينيْنِ ثمَّ أبتسـمْ
وما تُعتِّمُ ابتسامتي تَسيلُ دمعتيْـنْ
وتحفِرانِ في جَوى الخدَّيْنِ كيَّتيْـنْ
وقدْ رأيتُ صُورةَ البُؤس القميءِ في مَداسِ أرملَـهْ
جرَّعها الفقرُ المُمضُّ حنظلَـهْ.

الشاعـر

لحرفة الآدابِ حُرقـةٌ،
تضِيقُ باحتمالها رَحابةُ الجُنـونْ.
يا ليت أني في السؤال مُتعَـبٌ
يا ليت أني في التفاصيل الصَّغيـرهْ
أدسُّ رأسـي
ومن الشقاءِ بالوعْيِ الشقيِّ أختبِـئْ!
يا ليت أني في الزوايا النَّكِـراتِ
لا تُلاحظُ العيونُ شَبَحـي
أو ليتني مَداسُـهـا!
احتملتُها سنينَ راضيًـا
وحُقَّ لي أن أهتـرئْ!
يا ليتَ أني ناسكٌ أعْمَـى
وعَى الوجودَ في تسبيحةٍ... ولم يَـرَهْ
وفي حبيبِهِ حبيبيَ احتـرَقْ
لِكي يَـراهْ!

عودة طيف

بشرى نعمان (الجزائر)

الوطـن، المنفى والموت. وجدتني للمرّة الألف، تائهاً وسـط هذا الثالوث الذي تدور حوله أسـئلتي..

أوَّل الثالـوث وجـع، ثانيـه اغتـراب، وثالثه لغز. عندمـا تعثَّرت بـ«الوجع».. بعد «اغتراب» دام عشـرين سنة تساءلت: هل تنسى الأوطان أبناءها؟

ثـمّ.. مـا هو الوطـن! هل هـو ذاك الذي نولـد فيـه، أم ذاك الذي يحمي حاضرنا، ويضمن مسـتقبلنا.

كلّ خوفـي أن يكون ثانـي الاحتمالين أصحّ؛ لأنني بهـذا.. أكون يتيم الوطن.

تكفَّـل سـائق مجهـول بحمـل أغراضي إلـى الحيّ الـذي كان يسـكنني.. بينما قرَّرت أن أتمشّـى، لأمتحن ذاكرة الشوارع؛ هل تذكـر الغائبيـن؟! رحت أمشِّـط الطرقات، دون وجهـة محدَّدة، تذكَّرت تلك الأيّام التي تمشَّـيت فيها، لسـاعات، دون أن أتساءل: إلى أين؟! تقذفني المقاهي لتحتضنني الجدران.. جدران لُطِّخت بحلـم واحد لملايين الشـباب «المنفى». كنّا نصـبّ جلّ غضبنا على تلك المسـاحة التـي توفِّرها حيطان الأحيـاء.. كلّ يكتب ما يعتريه؛ فذاك الذي يشتم الحكومة، وآخر يتَّهم المسؤولين بنهب أمـوال الدولة.. مشـاكل كثيرة والمطلـب واحد «الهجـرة»! بعد عشـرين سـنة، لا تـزال جدراننا محمَّلـة بخيباتنا، بـل زاد على حملها، خيبـات جيل بعدنا.

لا شـيء تغيَّـر، لا جديـد يحدث هنـا؛ فنحن شـعب يخاف من المسـتقبل، ومـن كلّ مـا هـو جديد. لذلـك، اعتدنـا العيش في قصص الماضي التي أعيدت على مسـامعنا حتى فقدت معناها، رغـم هذا، فإننا لا نعرف قيمة للحياة دونهـا؛ ذلك أن فيها نكهة الأمـل التي لا نجدها فـي حاضرنا.

لا شـيء تغيَّـر.. وحدها سـنوات الغياب العشـرين تضاءلت مع كلّ خطـوة، وبدت ذاكرتي خاشـعة.

خاشـعة في صوت المآذن حين تستفزّ خطايا العمر، في روائح الطبـخ وهي تفـرّ من النوافذ، لتتنزَّه فـي الأزقّة الضيِّقة كصبيّة تغـري المارّيـن للّحاق بهـا، في ضجيج الأطفـال حين يثورون ضـدّ الملل، في أجسـاد النسـاء، في الحـارات العتيقـة وأبواب البيوت المفتوحـة على الدوام.

كامرأة تتسـلَّح بعطرها لتجـذب من تحبّ، وجـدت هذه الأرض اللعينة تتعطَّر بالذاكرة لتمتصَّني، لتغرقني فيها.. حتى وجدتني أتسـاءل كمن ضلّ دربه: لماذا اختـرت الهروب؟.. لماذا رحلت؟!.

رحـت أجلد نفسـي باحثاً عن الجواب، حتى تذكَّـرت، فجأةً، ذاك الشـيخ الذي أتانـي ليحذِّرني من عـذاب المنفى، وجدتنـي أردّ سـاخراً مـن سـذاجته: «لا يخـاف المنفى من يعيـش الاغتراب فـي وطنه!».

اغتراب..؟ هل كنت حقّاً، غريباً، في وطني؟!

هـا أنا أصطدم بالحقيقة التي فررت منها طويلاً.. تأتيني كنكبة شـعب، كصرخة ثائر: وطني.. هو المنفى الأكبر!

عدت إلى الشـارع الذي كنت أسـكن فيه.. قـرَّرت حمل حقائبي والفـرار مجدَّداً، اخترت الفرار مرّة أخرى، كما سـأختاره في كلّ مـرّة!.. عنـد اقترابي من البيـت، لاحظت أن السـائق الذي حمل أغراضـي قد وصل لتوِّه، وركن السـيارة أمـام باب المنزل. التفّ حولـه مجموعة من الناس، اسـتطعت تمييز بعضهـم؛ إخوتي، ومعظم أقاربي الذين تناسـيت وجودهم، والجيران.. كلّهم راحوا يحدِّقون في سـيارة السـائق كمن يشهد كابوساً.

مـع اقترابي، تعالـت أصوات البكاء، تزاحمـت الأنظار في نقطة واحـدة. لـم يلحظ أحد قدومي، رحت أسـأل بعض الواقفين عمّا يحـدث، لا أحـد يجيب. الكلّ مشـغول إمّا بالبـكاء أو بالتحديق لإشـباع فضولهم. اخترقتهم حتى توسَّطت الحشد.

حقائبـي ملقاة علـى عتبة البـاب، أمّي تفتـرش الأرض.. تبكي! أُسـرع لأحتضنها، لأسـألها عن السبب..

حتى أراها تحتضنه..

جسدي الملفوف بقطعة قماش أبيض.





الزائر

رجاء عبد الحكيم الفولى(مصر)

عنـدَ ضريـح الإمام الواصل، كان الشـذى الطيب يتخلَّـل الزوايا . تـدور المباخـر فـى المـكان المعبـأ بضجيـج المتحلقيـن , والمستنجدين. تشير أياديهم إلى الضريح وتعود تمسح الصدور , والوجوه .. وقف شـابٌ لم يتجاوز الخامسـةَ والثلاثين يحتضن الضريحَ وعينُه تمزق الأسـياخ الحديدية لتسـكن على الشاهد .. يدعـو بلهفـة وتضـرُّع وإلحاح , عندمـا لم يجد مَن يقـول له " شـبيك .. لبيك " عربد اليـأس بقلبه فبكى

اختفت فجأة الأقدام الطوافة , وخلا المكان تماماً .. تراقص ضوء هادئ وثمة سـكينة تسـربت فى المكان .. تحـور الضوء الهادئ إلى شـيخ مهيـب الطلعة .. يحتضـن فى يده اليمنى مسـبحتَه الطويلة .. اسـتباح الرعبُ قلبَ الشاب .. خدَّرَ العطرُ المنبعث من الشـيخ كل حواسه .. كاد يسـلمه للدوار قال متلعثماً مَن أنت ؟

أجاب الشيخ بصوت هامس : أنا الشيخ الذي تستنجد به .

شـعر بتعطـل كل ذرة فى جسـده .. أشـار بإصبعـه المرتعدة غيـر مصدق : حقاً ؟ فى ود سـأله الشـيخ ما الـذي يبكيك أمام ضريحـي هكـذا ؟ غابت نظراته فـى النور الذي يشـع من وجه الشـيخ كمـا لو كان قنديلاً يتدلى من السـماء , ولم يـرد .. أعاد إليه السـؤال .. تقلبت الحروف على شـفتيه لتشكل جُملة بطيئة ومرتبكـة : " لقـد ضاع عمري ولم أحقـق أية أمنية من أمنياتي .

نظر الشـيخ إليه نظـرة غاضبة , ثم تلاها بنظـرة متفحصة ثم قـال : فيما يبـدو أن حالك أفضل من حالي يوم اشـتهيت الدنيا، احتلـه الحرج .. سـبح فى نهر من العرق .. بينما واصل الشـيخ تفحصـه : إنك ترتدي ثياباً فخمة .. بينمـا كان ردائي الوحيد به ألـف رقعة، قلب الشـاب لسـانه مقاومـا جفاف حلقـه .. حاول أن يهـزم خوفـه فقـال : إن كنت لا تنوى أن تتوسـط لي عند الله لتحقيق أمنياتي .. فلماذا كلَّفتَ نفسـك مشـقة الظهور إذن ؟ !

نبتت فى وجه الشـيخ مسحة من الغضب : لقد غاظتني أمنياتك حقا .. كيف أقول لربي أعطِه سـيارةً فارهة، وفيللا على النيل و .. أضـاف بلهجة مسـتنكرة : عجبا لأمـرك كيف تطلب مثل هذه الطلبـات فـى حضرة رجُـل لم يملأ بطنـه من الخبز الناشـف حتـى مات ؟ ! !

وشَـى صوت الشـاب بالانفعـال وهو يـردد : أتريـد أن تعلمني الأدب ؟! مـاذا كنـت تظننـي أطلب وأنا فـي مثل هـذا الزمن ؟ . كنت أتوقع أن تطلب السـكينةَ والأمان .. هذه الأشـياء أعتقد أنكم تفتقدونهـا حقا . مط الشـاب شـفتيه بغيـر اقتنـاع : الكل هنا يملـك، ويملـك .. وإن كان يفتقد لمِثل مـا تتحدث عنه .

اقتربَ منه الشـيخ متلطفا .. أتتـه الأيام معطرةً برحيق الماضي فقـال : لقـد كنتُ مثلك فـى يوم مـن الأيام كنت أرغـب وأرغب .. تتعلق عيناي بالسـماء مـن الصباح حتى حلول المسـاء، وأنا أقـول لنفسـي : لن أقوم مـن مقامي حتى أعطى مـا أطلب . هز الشـاب رأسَه فى أسـى مسـتغربا وهو يعاود التحديقَ فى وجه الشـيخ الذي تتجاهله نظراته ومضى يقـول : لقد مر الكثير من عمـري دون أن يعطيني ربي شـيئا مما كنت اطلب .

غمرت الشـابَ الحسرةُ والأسى على الشـيخ النحيف الذي يقف أمامـه : لقـد عانيت كثيـرا . تجاهل الشـيخ كلماتِـه .. أحس أنه يطير فى الفضاء بجناحيْن، وقلبه ملئ بالسـحر والفرح الخفي أخذته اللحظةُ فسـبح فى نهر العشـق القديم المجهول ثم قال : لقـد كان يعُدُّني ربي لِما هو أفضل من هـذه المطالب الدنيوية، ليعطيني العطاءَ الأكبر.

طافت على وجه الشاب سخريةٌ خفيفة قال في خجل .

– ماذا أعطاك إذن ؟ !!

– قـال الشـيخ وقد رقص الفـرح فى عينه ذات البريـق الجذاب: قرَّبَنـي وأزال الحُجُـبَ بيني وبينـه .. بعدها قال لي :

– اطلبْ تجد .. تَمَنَّ علينا نحققْ أمنياتك

غمرت الشـابَ فرحةٌ مفاجئة حقاً , وماذا طلبتَ ؟ . رقص القلب من فيض العطايا قال وكأنه يعزف على قيثارة تُسـكِر الكائنات : طلبتُ رِضاه . اشـتعلتْ روح الشـاب بنار الأمنيـات .. انهمرت الدمـوع مـن عينيه .. غمرت الحسـرة قلبَه فقال عاجـزاً " ولكن الدنيـا تأسـر قلبـي . قبل أن يتـم كلماتِـه .. نظر حولـه فلم يرَ الشـيخ .. ذابَ كقطعـة السُّـكّر .. وعاد المكان كما كان يشـغي بالناس .. لملم الشـاب نفسَـه الممزقـة .. أعطى ظهره للضريح وتلاشـى فى الزحام .

عندما تعرَّفت إلى الفوشيا

السمّاح عبد الله

في بداية الأمر، كنت أظن أن الفوشيا اسم لأكلة ما، مثل الإستاكوزا أو الكافيار، خاصّة أن الشاعر الصديق حلمي سالم كان له قصيدة اسمها «الفوشيا»، تنتهي بـ:

«هو همس المرأة للرجل: تعال.

وهمس الرجل إلى المرأة: آت».

كنت معجباً بهذه القصيدة، وهو كان هو يحبّ أن يسمعها بصوتي معلِّقاً:

«المنشدون في هذا العصر ثلاثة: أحمد عبد المعطي حجازي، وحلمي سالم، والسمّاح عبد الله»، ثم يعقِّب قائلاً: «وقد قرأت أنا شعري، وقرأته أنت، وأتمنَّى أن أسمعه بصوت أحمد عبد المعطي حجازي».

ربَّما، لم يسمع حلمي سالم، أحمد عبد المعطي حجازي يقرأ له شعراً، لكنني سمعته في بيت الشعر، عندما أقمنا أمسيّة لتأبينه.

مرّة، قلت لحلمي سالم: وما هو الفوشيا؟

ضحك، ونظر حوله بعض الشيء، ثمّ أشار إلى إحدى الصديقات، وقال لي:

هل ترى الفستان الذي ترتديه؟ هذا هو الفوشيا.

ذهبت إليها لأسلِّم عليها، وأتعرَّف- عن قرب- إلى الفوشيا، وفي أثناء السلام كنت أنا أتأمَّل فستانها، فوجدته مقوَّراً من ناحية الظهر، بلا أكمام. ذلك هذا الوقت وأنا أتعامل مع الفوشيا على اعتبار أنه «قصّة فستان»، وكنت كلّما رأيت امرأة ترتدي فستاناً مقوَّراً من الظهر، وبلا أكمام أقول: إنه الفوشيا، وأردِّد نهاية قصيدة حلمي سالم التي أصبح لها مدلول معرفي جديد يتناسب مع التقوير الخلفي الذي يتيح لشَعْر الفتاة أن يغطّي ما عرَّاه الفستان، ويمنح لذراعيها كليهما حرّيّة أن يتحرَّكا بعفوية ودلال، ساعتها إذا ما همست لأيّ رجل بكلمة: تعال، فلا بدّ- وحتماً - أن يترك كلّ ما في يديه، ويكون ردّه الفوري:

آت.

حتى حدث أن قابلت إحدى زميلاتي في العمل، وكانت محجَّبة وشديدة الالتزام، فقلت لها:

إن نسوة الهيئة المصرية العامَّة للكتاب كنّ، في النصف الأوَّل من الثمانينيات، مختلفات- تماماً- عنهن هذه الأيّام؛ كنَّ يضعن البارفانات التي تضوع في المكان كلّه، من مدخل الهيئة حتى كراسي الموظَّفين في الممرّات المختلفة للمبنى، وكنّ يلبسن الأحذية ذات الكعب العالي ويخطرن على بلاط الردهات، فيُسمعُ وقع أقدامهنّ من بداية الطرقة إلى حين دخول المكتب، أمّا الآن فيرتدين (الكوتشات) التي لاصوت لها، على الإطلاق، ويفاجأ الواحد منا بدخولهنّ عليه كالقضاء المستعجل، دون تمهيد سمعيّ لطرقات الكعوب، أو أنفيّ لهجمة الروائح العطرة، كما أنهنّ كنّ يرتدين الفساتين الفوشيا التي تجعل الموظَّفين يوظِّفون كلّ طاقاتهم للإنتاج والعمل، ويظلّون ملتصقين بكراسي المكاتب، حتى بعد مواعيد العمل الرسمية.

ردَّت عليّ بكلّ هدوء:

أنا أرتدي الفوشيا كثيراً، وسعاد ومنى وليلى، بالإضافة إلى زينب وهياتم وعدلية، ناهيك عن حسنية ونرمين وسامية، كلّهن يفعلن ذلك، وليس الأمر مقصوراً على النصف الأوَّل من الثمانينيات.

هذا الردّ الواثق الهادئ (لَخْبَط) لي الأمور كلّها، وأعادني إلى نقطة الصفر فيما يتعلَّق بعلاقتي بالفوشيا، كما أن الفضاء الإبداعي للمدلول الجمالي لنهاية قصيدة حلمي سالم، صار مرتبكاً لأقصى درجات الارتباك، وعاد الفوشيا يمثِّل لي لغزاً مستعصياً، بعد أن اطمأننت إلى معرفتي به، وبنيت تكويناتي، للمعطيات المعيشة حولي، عليه.

مرّة، وأنا في مكتبي بمجلّة «القاهرة»، وكنت منهمكاً في إلقاء نظرة على بروفات العدد الجديد من مجلّة «القاهرة» التي خصصنا ملفّها الرئيسي لـ«حرِّيّة الكاتب». وبينما كنت أكتب بعض الملاحظات على هامش المقالات، وأناقش الصديق فتحي عبد الله، زميلي في المجلّة، في أهمِّيّة توحيد (بنط) المقال، دخلت عليّ صديقتي، الشاعرة الجديدة التي تهتمّ كثيراً بأخذ رأيي فيما تكتب، وتأتي من آخر الدنيا لتسمعني ما كتبته، ولا تهتمّ- على الإطلاق- بتنفيذ ما أنصحها به من أهمِّيّة القراءة. كانت ترتدي بلوزة فاقع لونها، وإن كان مريحاً للعين، فلاحظت أنني أبحلق كثيراً في البلوزة، فقالت:

هل أعجبتك؟

قلت لها:

بصرف النظر عن فكرة الإعجاب من عدمه، فإنني- لأوَّل مرّة- أكتشف أن الأحمر يمشي مع البمبة.

ضحكت ضحكة عالية، وأمسكت بكمّ بلوزتها، وقالت:

هذه ليست حمراء.. إنها فوشيا، ثمّ خبطت على ركبتها بظهر أصابع يدها، وهي تواصل كلامها:



نادية سري (مصر) ◄

كما أن الجيبة ليست بمبة، إنها سيمون.
الـذي أعرفـه، ويعرفـه كلّ أبنـاء جيلي، أن سـيمون هو اسـم امـرأة، والذيـن كانوا يدرِّسـوننا في مدرسـة فاطمـة الزهراء الابتدائيـة، في سـوهاج، كانـوا يؤكّدون لنا- بكلّ مـا أوتوا من يقيـن معرفيّ وتربويّ- أن الألوان سـبعة، وهـي ألوان الطيف التي يعكسـها قوس قزح، وكانوا يفرِّقون- تماماً- بين أسـماء الألوان وأسـماء السـيِّدات اللواتـي كنّ، في ذلـك الحين، يقلن عـن الأحمر أحمر، وعن البرتقالي برتقاليـاً، وعن الأزرق أزرق، وإذا ما شـطح بإحداهن الخيال بعض الشـيء، وقليلاً ما كان يشـطح، كنّ يقلن عن الأزرق، الذي ليس هو بالأزرق الصريح، نيلياً أو سـماوياً. قلبت صفحات بروفـات المجلّة، وكتبت على أعلى الصفحة الأولى التأشيرة المحفوظة: «يُطبَع بعد تصويب الأخطـاء»، وأضفت ملحوظة شـديدة الأهمِّيّـة: «يرجى عرض ملزمـة الألـوان علينا، فور الانتهـاء من طباعتها»، ثـم وقّعت، وأغلقـت القلم، وأسـندت ظهري إلى مسـند المقعـد، ونظرت إلى صديقتي الشـاعرة الجديدة التـي تخطئ كثيراً في النحو، وتستعجل النشـر والاشـتراك في الندوات، وقلت لها:
أقتـرح عليـك أن تهتمّـي بشـياكتك، واختيار ألوان ملابسـك، وتغيِّـري البارفـان الـذي تضعينه، سـاعتها سـيقع في هواك أحد مـا، ويتقدَّم للـزواج منك، بعدها سـتنخرطين في الحياة الزوجيـة والحمل والـولادة وتربية الأطفال، وتنسـين- تماماً- الشِّـعْر والنحـو، وترتاحيـن من هذا الهـمّ كلّه.
بعد انصرافها غضبانة مني، دخلت إلى الدكتور غالي شـكري، وفـي أثناء كلامـه معي عن خطّة العدد القـادم، قلت له بجدِّيّة تامّة:
- قـل لي، يـا دكتور، مـا هو الفـارق الجوهري بين الفوشـيا والسيمون؟
الدكتور غالي شـكري، بطبيعته، شـديد العقلانيـة، ويحبّ أن يكـون كلامـه واضحاً ومباشـراً، فلخَّـص لي الأمـر في جملة صغيرة:
- شف يا السمّاح، الفوشيا فوشيا، أمّا السيمون فسيمون.
شـكرته علـى إفادتـه العميقـة، وعقَّبت، وأنـا أغـادر الغرفة متوجِّهـاً إلـى مكتب الحـاجّ صبـري عبـد الواحد:
- أفادكم الله.
قلـت للحاجّ صبـري عبد الواحد، المشـرف الفنّي على الإخراج الطباعي للمجلّة:
- مـن المهـمّ جدّاً، يـا حاجّ صبـري، تجديد الإيقـاع البصري للمجلّة، فلماذا – مثلاً – لا نستفيد من ألوان الفوشيا والسيمون في أرضيـة ملزمة الألوان؟
هـو، مـن ناحيته، لـم يكذِّب خبـراً، وأخـرج مـن درج مكتبه دفتـراً، فيـه مئات القصاصـات، كلّ قصاصة لها لـون مغاير، وفَرَدها أمامـي قائلاً:
- اختر اللون الذي ترتضيه.
هالني كَمّ الألوان المبالغ فيه، فسألته صادقاً:
- كلّ هذه ألوان؟!
قال:
- وهنـاك دفاتـر أخـرى، فيهـا ألـوان مختلفـة. أنـا أتيت لك، فقـط، بالألوان القريبة من الفوشـيا والسـيمون لتختار منها.
قلت له:
- ومدرِّسـو مدرسـة فاطمـة الزهـراء الابتدائية في سـوهاج، مـاذا أفعـل معهم؟
قال:
- هل أشاروا عليك بألوان غير موجودة معي؟
أجبته، وأنا أغادر:
- نعم، أشاروا عليّ بأشياء غرائبية! منهم للّه.
فـي الليـل، عدت إلى قصيدة حلمي سـالم، وقرأتهـا، من أَلِفِها إلى يائها. كانت كلّ الحقول الدلالية ذات إيحاءات (فوشـيويّة) عميقة، بينما كان الفضاء الإبداعي كلّه (سـيمونيّاً) خالصاً.

يجد القارئ صعوبة عندما يستحضر، في الوقت نفسه، كاتبَيْن كبيرَيْن، هما: فيودور دوستويفسكي، وليون تولستوي، عاشا في المكان نفسه (روسيا) وفي الزمان ذاته (القرن التاسع عشر)، لكن العديد من النُقَّاد يعتبرانهما متعارضَيْن، لا ينسجمان؛ فماذا لو جمعنا بين هذَيْن الكبيرَيْن تحت اسم واحد؟ ماذا لو افترضنا أن أعمالهما معاً تشكِّل كلّاً واحداً صادراً عن مؤلِّفٍ واحد اسمه تولستويفسكي؟ ألا تدور أعمالهما معاً حول تلك الروح السلافية؟ ألا نجد عندهما الثيمات نفسها: الحبّ والحرب، الجريمة والحكمة، الكراهية والتضحية بالذات؟

حسن المودن

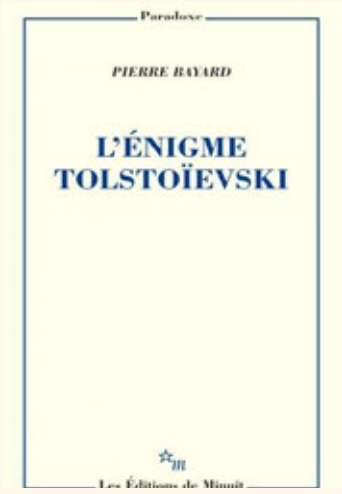
كاتبٌ ابتكره بيير بيار

لغز تولستويفسكي!

أصدر المحلِّل النفسي والناقد الأدبي الفرنسي «بيير بيار- Pierre Bayard» كتاباً نقدياً جديداً، بداية نوفمبر، 2017، تحت عنوان مثير «لغز تولستويفسكي» «L'Énigme Tostoievski, ed. Minuit». والسؤال الأوَّل الذي يفرضه عنوانُ هذا الكتاب هو: مَنْ هو تولستويفسكي؟ ولأن الأمر يتعلَّق بناقدٍ أدبيٍّ اسمه «بيير بيار»، وبكتابٍ في النقد الأدبي، فالسؤال هو: هل هناك من كاتبٍ، في الآداب الإنسانية، بهذا الاسم: تولستويفسكي، أم أننا- عندما نأخذ بالحسبان أن «بيير بيار» من أكبر ممارسي ما يسمّى «التخييلات النظرية»- قد نفترض أن تولستويفسكي كاتبٌ من ابتكار هذا الناقد الأدبي المعروف عنه بأنه يكسر الحدود، في كتاباته، بين التخييل والتنظير؟

مَنْ هو بيير بيار؟

ألَّف «بيير بيار»، أستاذ الأدب في



جامعة باريس (من مواليد 1954)، العديد من الدراسات التي تسائل الروابط بين الأدب والتحليل النفسي، فمن 1978 إلى 2017، أصدر أكثر من عشرين كتاباً. واللافت للنظر، في مجمل أعماله، أنها توظِّف السخرية والمفارقة لصالح تحليل أدبي متجدِّد؛ ففي كلّ عمل، يأتي المؤلِّف بشيء مثير وغير منتظر، فيفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته وتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته ومساءلاته للأحكام والمسلَّمات.

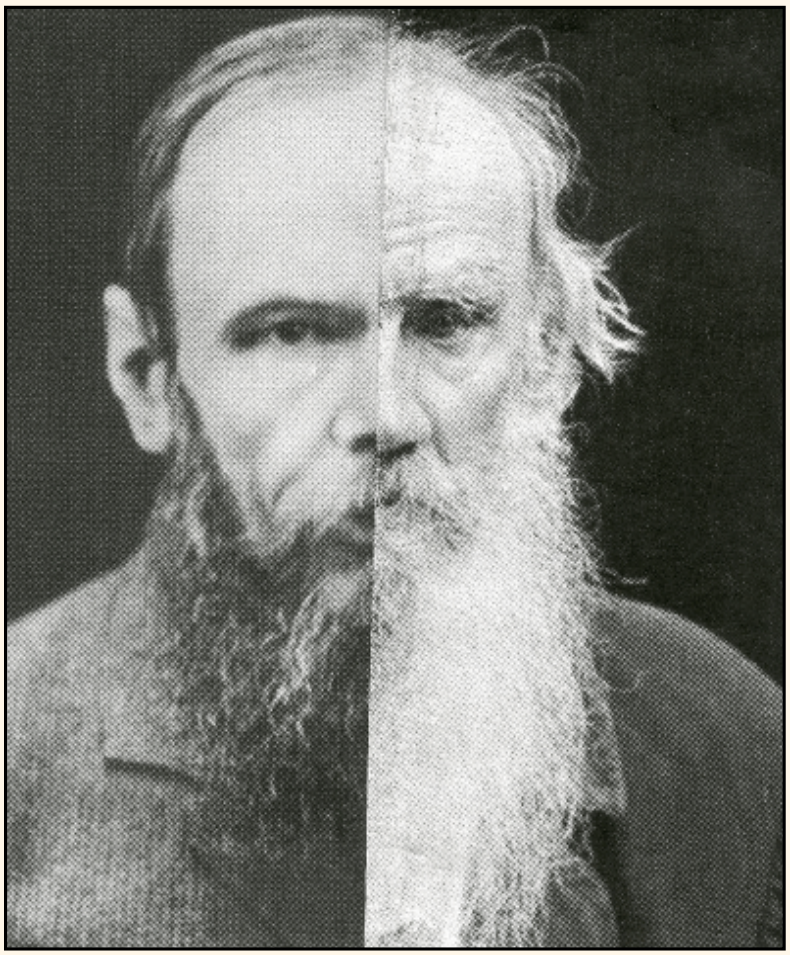
وإذا كان «بيير بيار» مختصّاً في التحليل النفسي والأدب، تحديداً، فإن هذا هو ما يفسِّر لماذا يجمع أسلوبه بين الجدّ واللعب، وكيف يقلب العبارات، لا من أجل بناء منهج جديد يدَّعي الكمال، ويطمح إلى الهيمنة، بل من أجل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب، بسخرية لاذعة لا تؤمن كثيراً بالأسس الصلبة التي يقوم عليها النقد أو النظرية. وفي إطار هذا الأسلوب الجديد في التحليل والتفكير، يندرج كتابه الذي أصدره سنة 2004، تحت عنوان «هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟»، ويقترح فيه، وبغير قليلٍ من السخرية، نظرية جديدة: تطبيق الأدب على التحليل النفسي. فإذا كان المألوف هو تطبيق التحليل النفسي على الأدب، فإن «بيير بيار» يدعونا إلى قلب الأدوار، وذلك بأن نجرّب تطبيق الأدب على التحليل النفسي.

وهناك العديد من الأسباب التي تدعوه إلى مراجعة العلاقة بين الاثنين، من أهمّها أن النقد الأدبي الذي يطبّق التحليل النفسي على الأدب، قد أصابه الإفلاس؛ ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكّد النظرية التي تمّ الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي، و- بالعكس- إذا تمّ الاعتماد على منهج يقلب الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

وفي الاتّجاه نفسه، فسَّر «بيير بيار» كيف أن مسار المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم يكن مساراً بطيئاً، وقد عرف انطلاقته القويّة في القرن التاسع عشر، وخاصّةً في أواخره، مع «فرويد»، كما يعتقد البعض، وقد حان الوقت- في رأيه- لإعادة قراءة ما قبل التحليل النفسي. وفي هذا الإطار، أصدر كتاباً مهمَّاً، سنة 1994، عنوانه «موباسان، بالضبط، قبل فرويد»، يقرأ فيه المؤلِّف «فرويد» بمساعدة كاتب سابق، هو «موباسان»، كما نجده يعمل على فحص بعض المعاصرين لـ«فرويد»، وهم (لافرويديون)، من مثل «بيسوا»، و«بروست»، وينتقل إلى كُتَّاب (ما بعد) «فرويد»، من مثل: أندري بروتون، وبول فاليري، وسارتر، وأجاتا كريستي ... إلخ. واللافت هنا أن الناقد النفسي، بهذا الأسلوب الجديد، يقوم باكتشاف الإمكانات النظرية التي يمكن أن توجد في فعل الكتابة نفسه، ويعلِّمنا كيف نعيد- بلذّة جديدة- اكتشاف «هوميروس»، و«سوفوكل»، و«شكسبير»، و«موباسان»، و«هنري جيمس»... وغايته من كلّ ذلك أن يوضِّح أن الأدب- بمنطقه الخاصّ- لايكفّ عن الابتكار والإبداع، ويقدِّم «نظريات أخرى» قابلة للاكتشاف، ويمكنها أن تكون أكثر تقدُّماً ممّا يقدِّمه التحليل النفسي.

ونشير، بسرعة، إلى كتب أصدرها في السنوات الأخيرة، ونجحت في مفاجأة القرّاء والنقّاد، على السواء، ومنها كتاب أصدره سنة 2007، تحت عنوان «كيف نتحدَّث عن كتب لم نقرأها؟»، وبهذا الكتاب كسّر «بيير بيار» ما يشبه الطابو؛ لأنه- أوَّلاً- ليس عيباً، في رأيه، أن لا أكون قد قرأت رواية «جيرمينال» لـ«إميل زولا» أو «البحث» لـ«مارسيل بروست»، و- ثانياً- ليس هناك طريقة واحدة في تناول الكتاب، بل هناك طرق متعدِّدة للقراءة؛ ذلك لأن الأدب -كتاريخه- فضاء لا محدود من الحرّيّة. وليست غاية هذا الكتاب الدعوة إلى اللاقراءة، بل هو سخرية من تصوُّراتنا للقراءة، ودعوة إلى بيداغوجيا مغايرة، للقراءة.

وقبل ذلك، في سنة 2000، أصدر الناقد كتاباً تحت عنوان «كيف نُصلح الأعمال الأدبية التي أخطأتْ هدفَها؟»، وفيه يدعو إلى فتح أوراش لإعادة كتابة الأدب، فحتى الكُتَّاب الكبار- في رأيه- قد تصيبهم لحظاتُ ضعفٍ، وعلى الناقد أن يقوم مقامهم في تصحيح أعمالهم، وتنقيحها، والارتقاء بها. وفي كتابه «الغد مكتوب»، الصادر سنة 2005، يتساءل «بيير بيار»: هل يستمدّ الأدب إلهامه من الماضي، فقط، أم من المستقبل، أيضاً؟



تولستويفسكي! ◄

هـل كان ممكنـاً أن تسـبح أعمـال «فرجينيـا وولف» في متخيّـل الماء والمـوت، لـو أنهـا لـم تسـتمدّ ذلـك ممّـا سـيعلّمه إيّاهـا انتحارهـا، فـي المسـتقبل؟ أكان ممكنـاً أن يصـف «موباسـان» الحمـق والجنـون، فـي بعـض أعمالـه، لـو لـم يَـقُـمْ هـو نفسه، في المسـتقبل، بتجربة أليمة؟ وتكمـن أهمّيـة هـذه الأسـئلة فـي أنهـا- أوّلاً- إعادة نظر فـي مفاهيمنا التقليديـة التـي تبقـى سـجينة مسـلّمةٍ، مفادها أن الأسـباب تسبق- بالضـرورة- النتائـج، فـي حين نجد الأدب يقـول العكـس، كما تعلّـمنا- ثانيـاً- أن دراسـة بيوغرافيـة الكتّاب تفتـرض أن الحياة ليسـت وحدها مَنْ يحـدّد العمـل الأدبـي، بـل إن العمل الأدبـي قـد يحـدّد الحيـاة، أيضاً.

مَـنْ هو تـولستويفسكي؟!

تولستويفسـكي، كاتبٌ، ابتكره «بيير بيـار» من خـلال الجمع بيـن كاتبَيْن روسـيَّيْن كبيرَيْـن، همـا تولسـتوي، ودوستويفسـكي: إذا كان نقّـاد الأدب ينطلقـون مـن وجـود تعارض بيـن هذيـن الوجهَيْـن الكبيرَيْـن في الآداب الروائيـة الروسـية (ميخائيـل باختيـن- علـى سـبيل التمثيل- يرى أن البوليفونيـة خاصّيـة جوهريـة فـي روايـات «دوستويفسـكي»، فـي حيـن أن نقيضهـا، أي المونولوجيـة، هـي الخاصّيـة المركزية فـي روايات «تولسـتوي»..)، فـإن الناقد النفسـي «بيير بيار» يتسـاءل: مـاذا لو جمعنا بين هذين الاثنين في شـخصية أدبية روائية واحدة، وسـمّيناها بهذا الاسـم «تولستويفسـكي»؟ مـاذا لو درسـنا أعمالهمـا الروائيـة كلّهـا علـى أنهـا صـادرة عـن كاتـبٍ واحـدٍ، اسـمه «تولستويفسـكي»؟

يسـتمدّ هـذا السـؤال مشـروعيّته من أن القـارئ يجـد صعوبـة عندمـا



«بيير بيار» ناقد يجمع بين التخييل والتنظير، بطريقةٍ مدهشة. وتولستويفسكي، كاتبٌ، ابتكره من خلال الجمع بين كاتبَيْن روسيَّيْن كبيرَيْن، هما تولستوي، ودوستويفسكي

يسـتحضر- في الوقت نفسه- كاتبَيْن كبيرَيْـن، هما فيودور دوستويفسـكي (1821 - 1881)، وليون تولسـتوي (1828 - 1910)، عاشـا في المكان نفسـه (روسـيا)، وفـي الزمـان ذاته (القرن التاسـع عشـر)، لكـن العديد مـن النُّقّـاد يعتبرانهمـا متعارضَيْـن لا ينسـجمان؛ فمـاذا لـو جمعنـا بين هذيـن الكبيريـن تحـت اسـم واحد؟ مـاذا لـو افترضنـا أن أعمالهمـا معاً تشـكّل كلّاً واحداً صادراً عن مؤلِّـف واحـد، اسـمه «تولستويفسـكي»؟ ألا تـدور أعمالهما معاً حـول تلك الروح السـلافية؟ ألا نجـد عندهمـا الثيمات نفسـها: الحـبّ والحـرب، الجريمـة والحكمـة، الكراهيـة والتضحيـة بالذات؟

لكن الناقد النفسـي «بيير بيار»، الذي يشـتغل في إطار فكـرة، وضّحها في كتاب سـابق هـو «هـل يمكن تطبيق الأدب علـى التحليـل النفسـي؟» (2004)، يهمّـه هـذا السـؤال: مـاذا لـو ربطنـا بيـن وجهَيْـن مركزيَّيْـن، فـي الأدب الروائي الروسـي الحديث: «تولسـتوي»، و«دوستويفسكي»، في وجـه واحد، هـو «تولستويفسـكي»؟ ألا يمكـن لذلـك أن يسـمح بفكـرةٍ جديـدة عـن الشـخصية الإنسـانية، غيـر التـي كرَّسـها التحليل النفسـي عنـد «سـيغموند فرويد»؟

يفتـرض «بييـر بيـار» أن هـذه الشـخصية المتعدِّدة: تولستويفسكي التـي أنتجـت أعمالاً من مثـل: الحرب والسـلام - الجريمـة والعقـاب - آنـا كارنينـا - الإخـوة كارامـازوف.. هي التي يمكن أن تجيب عن هذا السـؤال: لمـاذا أنـا متعـدِّد؟ وبتصوُّرٍ نفسـيٍّ مختلـفٍ عـن التصـوُّر الـذي وضعه «سـيغموند فرويد» للكائن الإنساني.. فهـذه الشـخصية الأدبيـة الجديـدة «تولستويفسـكي»، غنيـة بالنمـاذج المفتوحـة التـي تقترحهـا علينا: كلّ واحـدٍ منـا هـو أشـخاصٌ عديـدون، وأخـذٌ هـذه التعدُّدية بالحسـبان هو مـا يمكن أن يَـفتحَ نافذةً على أعماق الكائن.

يبقـى «بييـر بيـار» هـو هـذا الناقد الـذي يجمع بيـن التخييـل والتنظير، بطريقةٍ مدهشـة، ويزاوج بين الشـكّ والإصغـاء الحكيم، ويدعونـا، في كلّ مـرّة، إلـى عـدم التسـليم بسـهولة، وعـدم الاقتنـاع بالحقائـق التـي تُـقَـدَّم إلينـا، وأن نتعلَّـم البحث عن الحقيقـة بـأدواتٍ مغايـرة، وأن نتَّخذَ مـن اللعب أو السـخرية أسلوبـاً في التحليـل والتفكير.

«تذكرتان إلى صفّورية»

حكايةُ من الشتات الفلسطيني

عماد الدين موسى

في عملهِ الروائيّ الأوّل «تذكرتان إلى صفّورية»، الصادر عن «دار الساقي»، بيروت، (2017)، يترحّل بنا الكاتب الفلسطيني سليم البيك صوب ربوع بلده الحُلم/«فلسطين»، وذلك عبر سردٍ شفيفٍ مَحبوكٍ بإتقانٍ، ومُفعمٍ بالحنينِ والذكرى ونار الاشتياقِ إلى الأرض الفلسطينية التي تشكل المحرِّك الأساسي للعملية السردية، منذ البدء حتى المنتهى. فالسارد حين يستحضر المكان بحميمية، وحنين، إنما يفعل ذلك لرغبته في منح روحٍ للرواية، وقدرة على الذوبان الجوّاني في تمثُّلاتها وتجلِّياتها، بحماسةٍ عنيفة للعيش؛ فمن وصفٍ، لنُسَمِّه (ليِّناً)، إلى وصفٍ قاسٍ للحيوات البائسة، إلى مكانٍ وتصميمٍ قويٍّ للعيش فيه، فنرى الحياة الشعبية، ومدى الكلفة، ومدى الجهد الذي تبذله شخوص الرواية لتذوُّق طعم الحياة، كي تبعث فينا الدفء الإنساني، وتثير انفعالنا في هذا العالم الناقص، الذي يبدو لئيماً في تعامله مع المكان؛ مع فلسطين. بمزيدٍ من الرغبة والإصرار والتصميم، تبدأ الرحلة العكسيّة ليوسف، إلى فلسطين، حيثُ منزل أهله في قرية «صفّورية» التي غادرها جَدّه قبل سبعين عاماً؛ وهو ما مثّل الحلم الذي طالما راوده. لكن، هيهات، فالعودة إليها ستكون بجواز سفر فرنسي، وعبر مطار إسرائيلي «مطار بن غوريون»، وكأنّنا- هنا، وجهاً إلى وجه- أمام أسئلة قلقةٍ وملحّةٍ تخصُّ الهويّة الفلسطينية ومحاولات طمسها. رغم كلّ ذلك، نجد أنّ الحبّ هو المنتصر الوحيد في هذه المعادلة الصعبة، إذ تشتري «ليّا»، حبيبة يوسف، تذكرتَيْ عودة من فرنسا إلى فلسطين؛ تفعل ذلك دفاعاً عن الذات (الأنا- المكان) ضدَّ عالمٍ أصمَّ، أعمى، وأخرس، رغم تحضُّره، عالَم بَدَا في الرواية أخرقَ، وحشيّاً وعنيفاً، غير أنّ «ليّا» ظلّت تثقب عين هذا العالَم المتوحِّش، وقلبه، فالتذكرتان تُشكِّلان نقطة انطلاق في عودة إلى الأصالة الإنسانية ضدّ الشقاء والتغرُّب الاجتماعي، والسياسي، والثّقافي، وهو ما يجدِّد ويؤكِّد حربَها ضدّ وحشية العالم في افتراسه الذاكرة والمكان الفلسطينيَّيْن.



تتقاطع سيرةُ يوسف مع السيرة الذاتية للمؤلِّف، كما أشرنا سالفاً؛ فهل نحن أمام سيرة روائية أم رواية سيرية؟، وما الفرق بينهما؟ الأمر سيّان، فهذا العمل يحفل بتقاطعات مهمّة، سواء على المستوى الأجناسي، أو على مستوى التقابلات التي يُنتجها المتن كتأتٍّ نصّيّ، والإشكال يتجلّى، ههنا، في كيفية تسريد هذه الفوارق فنِّيّاً. مع هذا، الروائي سليم البيك لم يكتب حكاية مسلِّية، بل كتب مأساة ضمير؛ مأساة (فلسطينِه)، دون أن يدفع بحقده وغضبه كحاملٍ للرواية، فلا نقرأ اعترافات أو شهادات، بل نقرأ أثراً أدبياً وضَعَنا أمام التزامات واختباراتٍ إنسانية.

رواية «تذكرتان إلى صفّورية»، الفائزة بمنحة «آفاق لكتابة الرواية»، في دورتها الثانية، والتي جاءتْ في مئتين وأربعين صفحةً من القطع المتوسِّط؛ تحكي تفاصيل معاناة الفلسطيني، ورحلة حنينه إلى جنَّته المفقودة؛ رحلة أشبه بالمعراج في ليلة غير صافيةٍ، بل مليئة بالألغام، يصعد فيها الروح، قبل الجسد، إلى سماء الرغبة «صفّورية/فلسطين»، حيثُ منزل العائلة الأوّل، ومهد الطفولة والذكريات.



أمير تاج السر

العاديّ والغريب

وأنا أتتبَّع شخصية جريجوري، أو فاروني، ذلك البطل المهووس في رواية «ألعاب العمر المتقدِّم» للإسباني «لويس باندير ا»، كنت أتساءل:

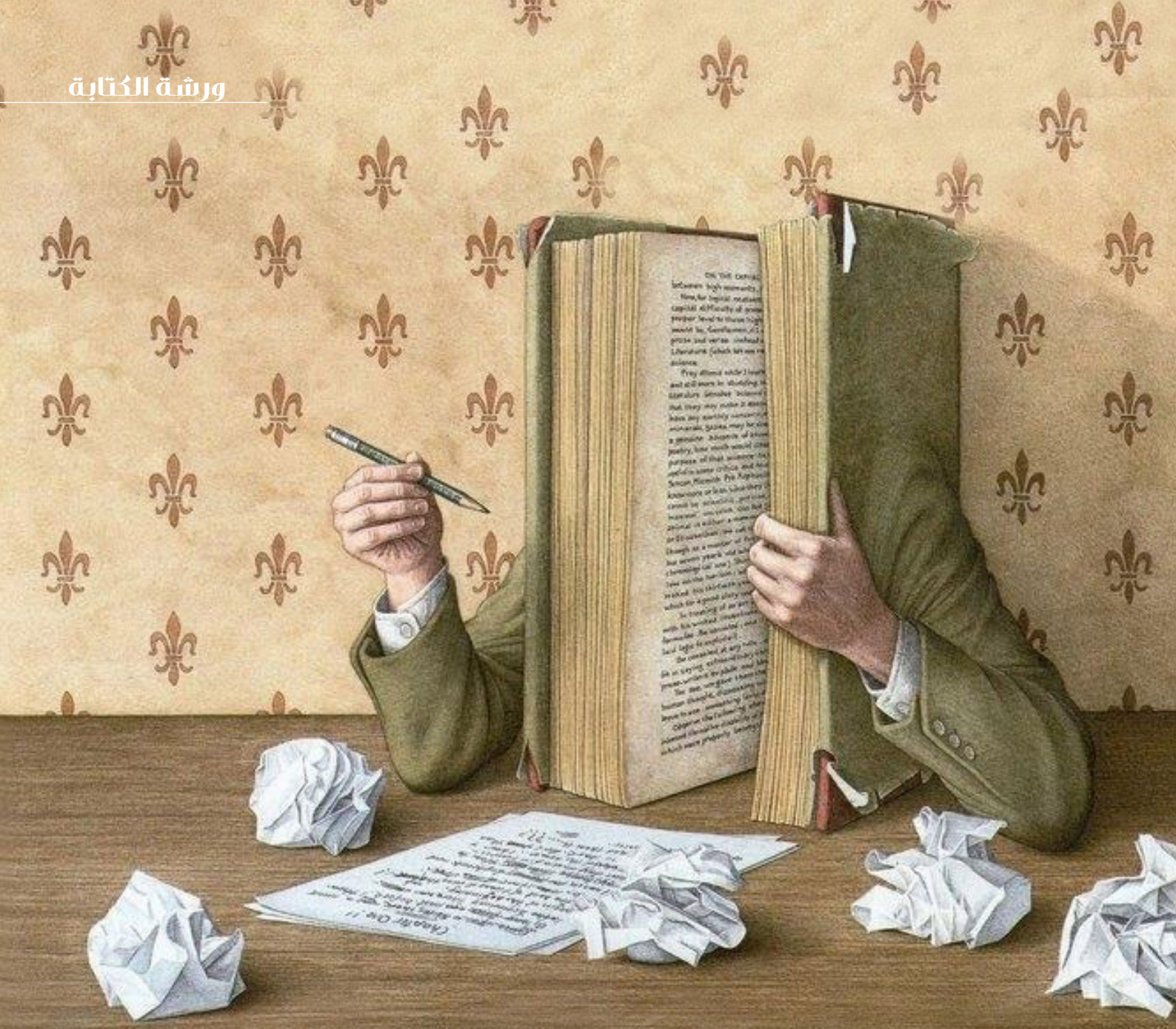
هل من العدل حشو بطل ضئيل مثله بكلّ تلك الأشياء السيِّئة والغريبة الأطوار، وتركه يحملها على ظهره، في رواية؟

أيضاً، في قراءتي لسلوك الرجل العجوز في «الجميلات النائمات» لـ«ياسوناري كواباتها»، لطالما تساءلت إن كان من المنطق جعل رجل، في أواخر الستّين، ضائعاً ومبتذلاً؛ ينام في بيت غير آمن، ويراقب نوم الصغيرات، ويوشك أن يرتكب حماقات كثيرة، خاصّة أن الرواية تعرض جانباً من أبوّته واهتمامه بشؤون الأسرة، وكذا في أعمال كثيرة، صادفتها، سواء أكانت عربية أم كانت عالمية. أهتمّ، دائماً، بوجود المقدِّمات أو الدوافع للجنون أو الضياع أو الابتذال، قبل أن ينغمس الأبطال فيه، وقد نبَّهني الدكتور صبري حافظ، مرّةً، إلى أنني لم أشحن أحد أبطالي بمقدِّمات الشيزوفرينيا جيِّداً، قبل أن أصيبه بها، وكان أن نظرت إلى البطل، وحلّلت دوافعه، وعثرت على كثير من الأشياء المحبطة في الحبّ والحياة العامّة، فاعتبرتها كافية للجنون.

نحن نرسم الشخصيات، وهذا صحيح، كما نصنع حيواتها، ونتمنَّى رؤيتها، أو نطمح إلى أن تكون حيوات تُحاكي الواقع، وأظن أن هناك كثيرين استطاعوا، ببراعة ما، أن يضعوا لتلك الشخصيات وجوهاً وخطوات كانت ستكون نفسها التي قد تحيا وتعيش بها، لو كانت حقيقية، وتعجبني الشخصيات التي فيها مسحة غرابة، بحيث تحاكي شخصيات موجودة، أيضاً. وهذه- على غرابتها- متوفِّرة في كلّ البيئات، وأنا- شخصياً- عرفت بعضها، وكانوا أشخاصاً يعتبرهم المحيطون بهم أسوياء، في حين توجد بعض السلوكيات الخارجة عن المألوف، وهي- فقط- قد لا تلفت النظر بسبب التآلف. وقد ذكرت في سيرة مدينة بورتسودان التي استقيتها من أيّام الصغر، وكتبتها نهاية التسعينيات، عدداً كبيراً من تلك الشخصيات التي كانت عاديّة في المجتمع، لكنها تحمل غرابتها، بالفعل، ولا تبدو غريبة إلّا لمن يراها لأوَّل مرّة، وتبدو شخصية أدم كذب، مثلاً، أنموذجاً أخّاذاً لرجل لم يضعه أحد مخبولاً في رواية، فهو من وَضَع نفسه بتلك المواصفات في رواية «مجتمع بورتسودان»، في ذلك الوقت. هذا الرجل، ظلّ أربعين عاماً يلتقي الناس في الشوارع، ويقول إنه أضاع تذكرة قطار الذهاب إلى العاصمة، ويريد ثمن التذكرة. لقد كانت الحيلة قديمة وواحدة لم تتغيَّر، قطّ، إلى أن اختفى الرجل، و- بالرغم من ذلك- ظلّ الناس يعطونه بلا تردُّد. إنه جوّ التآلف الذي ذكرته، بحيث تبدو الأشياء عاديّة للغاية، ولا ينبغي أن تلفت النظر. ولو تأمَّلنا شخصية سليمان الذي كان يخدم في بيوت الموظَّفين بلا أجر، تقريباً، ويلقَّب بـ«ولد الحكومة»، لعثرنا على تآلف إنساني أخّاذ مع رجل يبدو باهتاً ونحيلاً وصامتاً معظم الوقت، ولا يعرف أحد من أين جاء، وإلى أين ذهب، بعد أن كبر وتهدَّم، ولم يعد يستطيع خدمة أحد.

مع التقدُّم الكبير في التكنولوجيا، وازدياد حِيَلها، بتنا نرى الغرابة في كلّ أشكالها! نرى أشياء لا يمكن لخيال أن يتصوَّرها، بالفعل، ومع ذلك، لا تلفت النظر، حتى «الإنترنت» نفسها، ليست أمراً عاديّاً، والهواء الذي ينقل الدهشة من مكان إلى مكان ليس أمراً عادياً، لكن ذلك عاديّ جدّاً.

إذن، التآلف هو ما يدمغ كلّ غريب بدمغته، ويصيِّره صاحباً للمألوف، وسيأتي، قريباً، يوم، تصبح فيه كتابتنا التي نحاول تطعيمها بالسحر وغير المألوف، مثل الكتابة الأبجدية، بلا أيّ بريق يلفت النظر.



حلم وكلمات.. ورشة الكتابة

الأعمال الفنية: Jonathan Wolsten (إنجلترا)

حلم اليقظة، السرد الخطّي، تقمُّص عواطف الشخصيات، نشوة الكتابة، هي مجموعة من الكفايات والتقنيات المكتسبة في أثناء التمرُّن على حرفة الكاتب.
نعرض، في ما يأتي، استجواباً، أجريناه مع ثلاثة روائيِّين متخصِّصين.

ريجي ميران

ترجمة: رضوان كعية

من الحلم إلى الرواية

حرفة الكاتب

غالباً ما نتصوَّر الكاتبَ، وفق نظرة نمطية موروثة حول الرواية، أسيرَ معاناة كثيرة، مؤيَّداً بنعمة إلهية، مستسلماً إلى الحاجيات القصوى التي يتطلَّبها العمل الإبداعي... لكن، يجب ألا ننخدع، فأن تصير روائياً لا يمكن أن يحدث بالصدفة، لأن الكتابة حرفة حقيقية، تستلزم مهاراتٍ وطقوساً، وإلماماً بمجالات دقيقة.
لقد حاورنا، في هذا الموضوع، ثلاثة روائيِّين متخصِّصين؛ وذلك بغية تتبُّع سلوك تفكيرهم الداخلي، بدءاً من الفكرة الأوَّلية، وصولاً إلى نشر عملهم الروائي، وهم: «ديان دوكري – Diane Ducret»، المبدعة المتمكِّنة من فنّ الشذرة الرمزية، العارفة بكيفية إثارة المشاعر بواسطة كلمات قليلة، و«بول فاكا – Paul Vacca» المبدع الذي يرسم شخصيات أعماله بحيوية مفرطة، بشكل بعيد عن السذاجة، وباعث على السرور، و«جاكوتا أليكافازوفيش– Jakuta Alikavazovic» المؤلِّفة التي تجذب القارئ إلى عالم سحري، ذي طابع تحليلي وشعري، في الآن نفسه.
نقدّم، فيما يأتي استقصاءً وتصريحات حول خفايا الإبداع.

كيف تولد فكرة الرواية؟

تبتدئ كلّ رواية مع فكرة، لكن كيف تولد هذه الفكرة؟ أجمع المبدعون الذين حاورناهم على الأهمِّيّة المطلقة التي يحتلّها وقت الفراغ؛ ففيه ينبسط الخيال والحدس وحلم اليقظة. لقد اعتبرت «د.دوكري»، صاحبة كتاب[1]«Les In–désirables» حلمَ اليقظة «ضرورياً في سيرورة الكتابة، لكنه يكون متغيِّر الأشكال، حيث ينطلق موضوع الرواية من كلمة أو حدث تاريخي يكون محور التخطيط لانبساط الخيال؛ إنه حلم يقظة الحدس».
هذه العبارة البسيطة: «حملة النساء غير المرغوب فيهنّ – La rafle des femmes indésirables» والتي تشير إلى نساء غريبات، لا أطفال لهنّ، تم اعتقالهنّ غداة مايو (1940)، في مخيَّم «جيرز – Gurs» في جبال البيريني، في ظلّ الجمهورية الثالثة.. تثير، في نفسي، مجموعةً من الصور التي تدفعني إلى تخيُّل فرحِ سجينتَيْن، توحِّد بينهما الصداقة، وحزنِهما، في الآن نفسه». طرحنا السؤال نفسه على «ب. فاكا» صاحب[2]«Au jour le jour»، الرواية التي تحكي– بشكل متسلسل– محناً عظيمة على طريقة «أوجين سو – Eugène Sue»، سنة 1840، في دروب الحيّ بالمدينة، بحثاً عن حبكات لأجل كتابة أسرار باريس الخفيّة. يقول: «إن ما يحبِّب مشروع كتابة رواية، هو رغبة تشبه شيئاً ما كتمثال منقوش على صخرة قبل أن يبدأ النحّات عمله. توجد الرواية– سلفاً– في الفكرة التي تكون عندنا. ويبقى– إذن– أن نمدّها بشكل مخصوص. بعد هذه الفكرة، يبدأ حلم اليقظة في التشكُّل، عن طريق السماح للخيال بالتجوُّل».
أمّا «ج. أليكافازوفيش»، صاحبة[3]«La Blonde et le Bun–ker»، وهو كتاب مهمّ يحكي علاقةً غريبة لمصوِّرة مشهورة لم تعد تحبّ زوجها، واستبدلت به فقيراً يعيش في باريس، تبيِّن لنا فيه أنها تنطلق من وضعية بدئية، في شكل لوحة «تَظهر بشكل عائم» تشبه ما يقع في حلم اليقظة، فتقول: «أحتاج وقت فراغ لكي أطلق العنان لأفكاري. تصيبني حبسة لساعات، قبل أن أنقضّ على كتابة نصّ يأخذ– تقريباً– شكله النهائي». ويبقى منبع الإلهام عند «ج. أليكافازوفيش» متَّسماً بالخفاء، غالباً، وقد تستريح، أحياناً، بواسطة محفِّزات بصرية تبحث فيها عن إعادة بناء المقاصد الخفيّة، كأن تشاهد شخصاً ما، في الشارع، يقوم بشيء غريب إلى حَدّ ما، ثم يلتفت، فجأةً، ليعود إلى الوراء.



كيف تُبنى الرواية؟

لا يساوي حلم اليقظة شيئاً دون عمل واعٍ ومقصود، في أثناء ترتيب عناصر الحبكة. تنمو هذه المرحلة عند الكتّاب الذين حاورناهم وفق سلسلة من الطقوس، إذ تؤكّد «ج. أليكافازوفيش» أهمّيّة التحرُّك، فتقول: «أمشي كثيراً في باريس، وأسبح، أيضاً»، وكأنَّ سير الجسم يسمح بتحرير الخيال.

أمّا «د. دوكري» فترى ضرورة السير وفق مسارات يومية في أندرليخت التي تنحدر منها أمام البحر. تقول: «لكي نتخلَّص من الطوارئ، ولكي نحلم مع موضوعاتنا... وهذا يشبه شيئاً ما مبدأ نيوتن مع تفّاحته الشهيرة: تتدفَّق الفكرة، تماماً، حينما نقوم بشيء آخر». علماً أن هناك- أيضاً- ساعات إكراه. تُستأنف الكتابة كلّ صباح، عند اليقظة، بعد شرب كأس قهوة، تقريباً، ثم يشتغل الكتّاب المذكورون، بلا انقطاع، خارج العالم، وذلك حسب جَدْوَلة زمنية محدَّدة ومنتظمة. يتمّ التحضير للكتابة، عمليّاً، بواسطة مدوّنات في مذكِّرة، ثم عن طريق تحرير تصميم، بخطّ اليد، يسمح بـ «حصر الأفكار». تصرّ «د. دوكري»- انطلاقاً من تجربتها- على ضرورة إظهار هيكل مؤلَّفها القادم: تقوم بتمزيق الورقة التي كتبتها بالأمس، بشكل يومي، وفي دفتر خاصّ، ثم تعيد كتابة تصميم جديد. تقول: «هذا يمنح عملي قواماً مادّيّاً». أما «ب. فاكا» فيستعمل التقنية نفسها، على المستوى المكتوب، وذلك لإعطاء نظرة عامّة عن مجموع الأحداث التي تدفع بالشخصيات للانتقال من نقطة بدئية (أ) إلى نقطة نهائية (ب). ويعدّ السرد الخطّي أحد الأدوات الأساسية للكاتب. ومن خلال هذا التصميم المكتوب، وانطلاقاً من أربعة مقاطع أو خمسة حرَّرها الكاتب سلفاً، وبناءً على معرفته المسبقة بالنهاية التي سيصل إليها، يشرع الكاتب في ملء الفراغات بشكل نمطي، وفق ما ألزم به نفسه.

لكن، كيف نستطيع ابتكار الشخصيات، وكذا العالم الذي تتحرَّك فيه؟ يبدو أن تقمُّص عواطف الشخصيات هو كفاية مهمّة بالنسبة إلى الكاتب، وذلك حتى يتسنّى له الدخول إلى أعماقها، فضلاً عن استحضاره للقارئ المفترض، وهو ما لا يكون متوقَّعاً، في البداية.

ليست الشخصية التي لا تتميَّز بخصائص ماديّة إلّا موجِّهات للحكي عند «ب. فاكا». و- بالجملة- الكاتب ليس سوى «وسيط»، مادام يتوجَّه، بأفكاره، إلى قارئ مفترض. وغير بعيد عن هذا التوجُّه، تبقى الشخصيات عند «ج.أليكافازوفيش» خطوطاً عريضة مجهَّزة ببعض السمات المميّزة (هيئة عامّة، حركة الجسم...)، وهي لا تحمل، في طيّاتها، درجة تعقيد الشخصية الحقيقية. أما «د.دوكري» فتشير إلى ضرورة الإحساس بعواطف الشخصيات، عن طريق إظهار مكان سَيْر الأحداث، بواسطة كاميرا الذات. تقول: «أتجوَّل فكرياً داخل الديكور، وأرى كلّ التفاصيل. يمكنني الدوران حول نفسي بزاوية 360 درجة... أشعر بالألوان والأصوات والروائح». وتبقى ترجمة هذا الإحساس إلى كلمات، بحسب «ب.فاكا»، سؤالاً (تقنية) تقديرياً؛ وهي المفارقة نفسها التي يعيشها الممثِّل. يقول: «لا ينبغي أن نتماهى مع الإحساس تماماً، و-في

الوقت نفسه- يجب نقله إلى المتفرِّج».
والسؤال المطروح: إلى أي حَدّ يكون الكاتب «مسكوناً» بشخصيّا ته ؟
بالنسبة إلى «د. دوكري»، يجب الحذر من أعراض «بيراندیلو Pirandello» إشارةً منها إلى مسرحية «ستّ شخصيات تبحث عن مؤلّف - Six personnages en quête d'auteur» التي تقتحم فيها شخصيات العمل المتخيَّلة أرضَ الواقع، من أجل مساءلة الممثّلين المفترَضين حول تشخيصهم للأدوار... أمّا «ب.فاكا» فيؤكِّد أن الكاتب لا تلاحقه شخصيّاته، أبداً. يقول: «إن فكرة العبقرية الخلّاقة المستمَدّة من الآلهة، والتي تورِّث، مع ذلك، خصائص الشخصيات الهاربة من المبدع، ليست سوى ضرب من الأسطورة العاطفية». ويبقى العيش في العالم الخيالي الذي ابتكره الكاتب، يمكن أن يكون مربكاً؛ ولهذا السبب يبدو أن الانتقال من لحظة الإبداع الفنّي إلى الحياة العادية هو انتقال صعب.
وحتى يتمكَّن الكاتب، مساءً، من إسكات الشخصيات التي تسكنه، قد يحتاج، أحياناً، إلى ساعات لتوقيف تأثيرها عليه، وذلك بحسب الوقت الذي قضاه في الكتابة. وفي هذا السياق، ترى «د. دوكري» أن ما يحصل للكاتب هو شبيه بهبوط طائرة شراعية، «إذ يحتاج الطيار، في أثناء الهبوط، إلى وقت معيَّن، بعد إسكات المحرِّكات. وهو لا يعلم- بالتحديد- أين سيتمّ الهبوط، ولا زمنه».

كيف تتمّ مرحلة التدوين؟

والآن، بعد أن أصبح كلّ شيء مهيَّئاً، تأتي اللحظة التي طال انتظارها؛ إنها مرحلة التدوين، بالمعنى الدقيق. ندخل، في هذا الصدد، إلى الجانب الأكثر غموضاً في عمل الكاتب. يصف «ب. فاكا» هذه اللحظة بتعبير مجازي، قائلاً: «عندما أكتب، أكون شبيهاً، نوعاً ما، بالذاكرة المشرقة للحاسوب، مستلهماً أفكاري من (سحابة) اللاوعي». لكن أقلّ شيء يمكن أن نصف به خصوصية هذا الحدث الأدبي- ربّما- هو ما يحلّ بالكاتب فجأةً، وهو «نشوة الكتابة»، المصطلح الذي ذكرته «ج. أليكافازوفيش»، وهي تشرحه قائلة: «عندما أكون في اللحظة التي أكتب فيها جيِّداً، لا أفكّر ولا أميِّز، إذ أكون في صلب العمل. إنه شعور جيّد، وهو من اللحظات التي لا أدرك فيها ما أقوم به. إنها علاقة مباشرة مع الكتابة، وهي حالة مرهقة ومريحة، في الآن نفسه، تزوِّد الكاتب بهدوء عميق، وبفقدان الإحساس بالزمن الذي يمرّ، كما أنها ليست تنويماً، بل يجدر بنا أن نصفها بكونها وعياً متَّسعاً، وهي ليست تأمُّلاً». يذكّرنا هذا الوصف بممارسة الرياضة، أو بالموسيقى أو بالفنون العسكرية، وهي مجالات تتطلَّب منا التركيز، وكأننا نكون معزولين داخل «فقاعة»، خارج العالم، وخارج الإحساس الواعي بذواتنا، وفق علاقة آنيّة بين الفكر، والجسم، والحدث.
في القرن العشرين الميلادي، استعمل الإثنولوجيون كلمة «النشوة» لوصف الحالة الذهنية للعرّافين أو المشعوذين... وهي مفهوم يحفّه- بالتأكيد- نوع من الغموض الدلالي، لكنه- نظراً لعدم توافر الأفضل- يصف كلّ شيء عن الكاتب وهو يدوِّن- بخاصّة- الحالة التي يعيشها في هذه اللحظة.

كيف ننهي رواية؟

عند نهاية الكتابة، هل يتعلَّق الأمر بفترة حزن على العمل، أم انفصال عنه؟
تصف «ج.أليكافازوفيش» هذه اللحظة التي يكون الكاتب فيها مازال «داخل» الكتاب، «مع ذلك لا يملك فعل أيّ شيء». إنها حالة وسطية تتميَّز بكون «الحدود بين الواقع والخيال تميل إلى التشويش»، بشكل تعود معه ارتدادات الكتاب إلى الذهن. كما ترى- أيضاً- أن علاقة الكاتب بالحزن على مؤلَّفه هي شيء طبيعي؛ إذ «غالباً ما يتخيَّل الحزين رؤية إحدى الشخصيات التي افتقدها في الأحلام أو في منعطف أحد الطرق، وهو الأمر الذي يصدق على الكاتب، أيضاً، حيث تستمرّ الأمكنة أو الجُمل المكتوبة في التردُّد عليه». أمّا بالنسبة إلى «د. دوكري»، فالروائي «لا يبقى، أبداً، داخل المؤلَّف»، وذلك بمجرَّد إنهائه ونشره. ومع ذلك، يحتاج، أحياناً، إلى تجريب إعادة بعث حياة جديدة أمام القرّاء أو الصحافيين، وهو ما يكون، دائماً، بمثابة تمرين مخيِّب للأمل، إذ يصعب عليه التخلّي عن العالم الذي أنشأه. وكم هو مؤلم ألّا يستطيع مشاركته، إلا نادراً.. تقول في هذا الصدد: «إن هذا ليس حزناً، فهو يشبه نهاية علاقة عاطفية؛ ذلك أن الكتاب لا يموت، بل يستمرّ وجوده بدوننا، لكن مع أناس آخرين». أمّا «ب. فاكا» فيرى أن نهاية الكتاب هي خَلاص وحزن، في الآن ذاته؛ خلاص لأن المشروع قد تحقَّق بشكل جيِّد، وحزن لأننا لم ننجح في إنتاج الكتاب المثالي الذي كنّا نحلم به، في البداية. ويبقى القارئ هو الأهمّ في عيون الكتَّاب الثلاثة؛ موضوع هذه الدراسة، إذ «يكفي - بحسب «ب.فاكا»- أن يفهم قارئ واحد ما نريد فعله، حتى لا يشعر الكاتب بأن جهوده غير مجدية».

المصدر:

Sciences Humaines, Juillet 2017, N 294, P 45 -46 – 47.

هوامش:

1 – Diane Ducret, Les indésirables, Flammarion, 2017.

2 – Paul Vacca, Au jour le jour, Belfond, 2017.

3 – Jakuta Alikavazovic, La blonde et le Bunker, l'Olivier, 2012.

مُراسِلو الصُّحفِ والكُتّابُ التِّقنيِّون، تدرَّبوا على ألّا يبوحوا بشيءٍ عن أنفسِهم بخصوص الكتابة. إنَّ ذلك ليجعلهم غريبي الأطوار في عالم الكُتّاب، في حين أنَّ جميع التُّعساء الآخرين، الملطَّخةِ أيديهم بالحبر، في هذا العالَم، قد كشفوا الكثير عن أنفسهم للقُرَّاء. نحن نُطلِق على هذه الاعترافات: العناصر العَرضيَّة والقَصديّة في الأسلوب.

إنّ هذه الاعترافات تخبرنا- كما تخبر القرّاء- عن صِنف الشخص الذي نقضي معه وقتنا في القراءة؛ هل يبدو أنَّ هذا الكاتب جاهل أم متعلِّم، حاذقٌ أم أحمق، أمين أم نصّاب، لعوبٌ أم يفتقر إلى حسّ الفكاهة؟.. وهكذا، وهكذا.

فلماذا يجبُ عليكَ أن تتفحّص أسلوب الكتابة خاصّتك، انطلاقاً من أنّه يجب عليك تحسينه؟ قيامكُ بهذا لهُوَ دلالةٌ على أنّكَ تحترمُ قُرَّاءَك، مهما كان ما تكتبه. إن كنتَ تخربشُ أفكارَكَ على عجلٍ، بأيّة طريقةٍ عشوائيّة، فإنّ قرَّاءَكَ سيشعرون- حتماً- بأنكَ لا تعبأ بأمرهم. سيُخفِّضون من قيمتك، ويعتبرونك مفرطَ الأنانية، أو مغفَّلاً، أو- لربّما- سيحصل الأسوأ؛ أن يتوقُّفوا عن القراءة لك.

كورت ڤونيغوت*

الكتابة والأسلوب



أكثر اعترافٍ ملعون، بإمكانك أن تقوم به، هو أن تقول إنك لستَ على علم بما يستثير القارئ، وما لا يستثيره. ألستَ أنتَ نفسك، قَد يروقكَ كُتّابٌ، أو لا يروقون لك، جوهرياً، وفقاً لما يختاره هؤلاء، كي يعرضوه عليك أو يجعلوك تفكِّر به؟ هل حدثَ أن أُعجبتَ.. بكاتبٍ فارغ الرأس؛ لأجل إتقانه (أو إتقانها) استخدام اللّغة؟ لا، لم يحدث. لهذا السبب، أسلوبك الكتابي الرّابح، لا بدّ أن يبدأ بالأفكار التي تحملها داخل رأسك.

1. لِتعثرْ على موضوع، أنتَ تهتمّ لأمره

اعثر على موضوعٍ، أنتَ تهتمّ لأمره؛ موضوع تشعر بقلبك أنَّ الأخرين -لا شكّ- يهتمّون بشأنه. إنّه ذلك الاهتمام الأصيل، وليس ألعابك مع اللّغة، وهو الذي سيكون أكثر العناصر إقناعاً وإغواءً، في أسلوبك. بالمناسبة، أنا لا أستحثُّكَ كي تكتب رواية، على الرُّغم من أنّي لن آسَفَ إن كتبتَ واحدة، شرط أن تكون كتابتها انطلاقاً من شيءٍ حقيقيّ، أنت تهتمّ لأمره؛ كالتماسٍ من عمدة المدينة كي يحلَّ مشكلة الحفرة التي أمام منزلك، أو خطاب حُبّ إلى الفتاة التي تسكن في البيت المجاور.



2.اجعل الأمر بسيطاً

بالنسبة إلى استخدامك للُّغة: تذكّر أنَّ اثنَيْن من (معلِّمي) اللّغة العظام؛ هما و«يليام شكسبير»، و«جيمس جويس»، قد كتبا جُملاً كانت- تقريباً- صريحةً وبسيطة، بينما كانت الموضوعات التي يتناولانها هي الأكثر عمقاً. «أكون أو لا أكون؟» هكذا، تساءَل «هاملت» الذي صنعه «شكسبير». وأطول جملةٍ كانت بطول ثلاث كلمات؛ فـ«جويس»، عندما تصرَّف على نحوٍ مرِح، تمكّن من سَبْكِ جملةٍ معقدة وتافهة كحُلِيٍّ رخيصة، كأنّها قلادةٌ لـ«كليوباترا»، لكن جملتي المفضَّلة، في قصّته القصيرة «إيفيلين»، هي هذه: «هي كانت تعبانة». عند هذه المرحلة من القصّة، لا توجد أيّة كلماتٍ أخرى بإمكانها أن تكسر قلب القارئ أكثر ممّا يمكن أن تفعله هذه الكلمات الثلاث. بساطةُ اللّغة ليست شيئاً حسنَ السُّمعةِ فحَسْب؛ بل- ربُّما- هي شيءٌ مُقدَّس. فالإنجيل يُستَفتح بسهولةٍ وبمهارةٍ كتابيّة، شبيهةٍ بأسلوب إنسانٍ مفعم بالحياة، في الرابعة عشرة من عمره: «في البَدء، خلق ألله السماوات والأرض».

3.أَخْرِج ما في رأسِك، ثمّ انتقِ

لربُّما أنتَ- أيضاً- قادرٌ على أن تصنع قلاداتٍ لـ«كليوباترا»، تماماً، كما بإمكانكَ الحديث، لكنّ بلاغتكَ لا بدَّ أن تخدِم الأفكار التي في رأسك. ربّما، سيجري دورك على هذا النحو: لو أنّ هناك جملة (لا يهمّ كم هي رائعة)، وكانت لا تستجلي موضوعك، بطريقةٍ جديدةٍ ومفيدة، فتخلَّص منها.

4.كُن أنتَ ذاتك

أسلوب الكتابة الذي يبدو أكثر طبيعيّةٍ، بالنسبة إليك، هو وثيق الصِّلة بترديدكَ الحديثَ الذي كنت تسمعه وأنت طفل. فالإنجليزيةُ كانت اللّغة الثالثة للرّوائي «جوزيف كونراد». لكن، يتبدّى كثيراً كم هو فاتنٌ أسلوبه في استخدامه للإنجليزية. إنه- بلا شكّ- كان يُطعِّمه بأسلوب لغته الأولى، والتي كانت هي البولنديّة. وكم هو محظوظٌ- بالفعل- ذلك الكاتب الذي نشأ في «آيرلاندا»! وكم سيكون نُطقه للإنجليزية مُوسيقيّاً ومُضحكاً! أنا نفسي قد نشأتُ في «إنديانابولز»، حيث يبدو أسلوب الكلام المتداول فيها يشبه صوت منشارٍ يقطّع علبةَ صفيحٍ، مُجلْفَنَة؛ فهم يستعملون اللّغة، تماماً، مثل مفتاح ربط البراغي.

في بعضٍ من الوديان البعيدة في «أبالاتشيا»، ما زال الأطفال يترعرعون وهم يسمعون أغانيَ وعباراتٍ من العصور الإليزابيثّيّة. نعم، والعديد من الأميركان يكبرون وهم يسمعون لغةً أخرى غير الإنجليزيّة، أو يسمعون لهجةً إنجليزيّة، ليس باستطاعة الأميركان أن يفهموها. تلك التشكيلات المختلفة، من طرائق الحديث، هي شيءٌ جميل، تماماً، كما هي جميلةٌ التشكُّلات المختلفة للفرشاة. أيّاً كانت لغتك الأولى، فعليك أن تقدِّرها وتفتديها بحياتك. لو أنك لم تكن متحدّثاً أصليّاً بالإنجليزية، وتجلَّى لكَ الأمر حين تكتب بإنجليزيّةٍ نموذجيّة؛ فالنّتيجة- في العادة- شيءٌ مُبهج؛ الأمر يشبه فتاةً بارعة الجمال، تملكُ عيناً خضراء، وعيناً زرقاء.

عن نفسي، أجد أنّني أثق في معظم ما أكتب، ويبدو أنّ الآخرين يثقون به، أيضاً؛ وذلك حينما أبدو- في الغالب- مثل شخصٍ من «إنديانابولز»، والذي هو أنا، بالفعل. ماذا لديّ من خياراتٍ أخرى؟ البديل الموصى به، بقوّة، يأتي من قِبل المُعلِّمين في المدرسة، الذين -بلا ريب- قد مارسوا ضغوطاً عليك، بجعلكَ تكتب مثل إنجليزيٍّ مُثقَّف آتٍ من قرن مضى، و- ربّما- أكثر.

5. قُل ما تقصد أن تقوله

اعتدتُ أن أكون ساخِطاً على هؤلاء المدرِّسين، لكني، لم أعُد كذلك، الآن. أتذكّرُ، تلك المقالات والقَصص العتيقة،



التـي كنتُ أقارن مسـتوى عملـي بها؛ إنّها لم تكـن فاتنةً؛ لقِدَمهـا وغرابتهـا، لكنـي، سـأقولُ- لأكـون دقيقـاً- إنّها كانـت كذلـك؛ لأنّ مؤلِّفيهـا كانـوا يُعنَوْن بهـا، ويقصدون مـا يقولونه. المدرّسـون كانوا يأملون فـي أن أكتبَ بدقّة، وأن أختـار أكثر الكلمات تأثيـراً، وأكثرها ارتباطاً، الواحدة بالأخـرى، وتكـون واضحـةً وصارمة، مثل أجـزاء آلة. ولم يكونـوا يرغبـون في أن أتحـوّل فأصيـر رجـلاً إنجليزيّاً، بعـد كلّ هـذا. كانـوا يأملـون فـي أن أصبح قابـلاً للفَهم؛ أي مفهومـاً. وقتهـا، انخرطـتُ فـي حُلمـي بـأن أصنـع- بالكلمـات- مـا كان يصنعـه «بابلـو بيكاسـو» بالرّسـم، أو مـا كان يصنعـه أربـابُ الجـاز بالموسـيقى. لـو أنّـي أخـرق كلّ قواعـد الإمـلاء، وتصبـح الكلمات تـدلّ على ما شـئت لهـا أن تعنيَه، وأخيطها معاً بشـكلٍ فوضـويّ؛ فلن يتسـنّى لي- ببسـاطةٍ- أن أُفهَم، وكذلك أنـت- أيضاً- من الأفضـل أن تتجنّب نهج «بيكاسـو»، والجاز، فـي معالجة الكتابـة- هذا إن كان لديك شـيءٌ يسـتحقُّ القَـول، وتريد لـه أن يُفهَم.

إنّ القُـرَّاءَ يرغبون لصفحاتنا أن تشـبه صفحاتٍ، قد رأوها مـن قَبـل. لماذا؟ هـذا لأنّهم، هـم أنفسـهم، لديهـم مهمّةٌ قاسـية ليقومـوا بهـا، وهـم بحاجة إلـى كلّ العـون الذي بإمكانهـم أن يتحصّلـوا عليه منّا.

6. الشَّفَقة والقُرَّاء

يتعيّـنُ علـى القـرّاء أن يتعرّفـوا إلى الآلاف مـن تنويعات الرّمـوز القليلـة علـى الـورق، وأن يُمنطِقوهـا بالفَهم، في الحـال. ينبغـي أن يقـرؤوا فنّـاً، مـن الصعـب جـدّاً على أغلـب النّـاس أن يتقنوه، حتـى بعد أن يكونوا قد درسـوه طوال فترات الدراسـة: الابتدائية، والمتوسّـطة، والثانوية، والتـي هي اثنتا عشـرة سـنة.

لـذا، لا بـدّ- بنقاشـنا هـذا، فـي نهايـة الحـال- أن نأتي علـى الاعتراف بـأنّ خياراتِنـا الأسـلوبيّة، بوصفنـا كُتّاباً، ليسـت فاتنـةً ووفيـرة؛ نظـراً لأنّ قُرّاءَنا محصـورون في كَونهـم فنّانيين غيـر مثاليِّين. إنّ جمهورنـا يتطلّب منّا أن نكـون مُعلِّمين صبورين ورُحماء، وأن نكون مسـتعدّين أن نُبسِّـط، ونوضِّح، فـي حين إنّنـا- خِلافاً لهـذا- نرغب في أن نحلِّـقَ في الأعالي، فوق الحشـود، ونغـرِّدَ كما العنادِل.

هـذا هو الخبر السـيِّئ. أمّـا الخبـر الطيّب فهـو أنّنا نحن -الأميركيّيـن- يحكمنـا دسـتورٌ فريد، يكفل لنـا أن نكتبَ مـا يرضينـا، دون أن نخشـى عقاباً؛ لذا، إن أكثر ما يسِـمُ أسـاليبنا، عندمـا نختـار ما نرغـب في أن نكتـب عنه، هو أنّ تلـك الخياراتِ (حَرفيّـاً)، غيرُ محدودة.

7.لأجل نصيحة أكثرَ تفصيلاً.

لأجـل نقاشٍ عن الأسـلوب الأدبيّ، على نحـوٍ مُصغَّر، وعلى نحـوٍ تقنـيٍّ أكثر، ألفـتُ انتباهَ القارئ إلـى كتاب «عناصر الأسـلوب - Elements of Style»، الـذي ألَّفَـه «وليـام سْترانك - William Strunk»، و«إ.ب وايت E.B.White» عام (1979). السّـيد «وايت» هو- بالطّبع- واحدٌ من أكثر القامـاتِ الأدبيّـة، التي أنجبهـا هذا البلد، إثـارةً للإعجاب، والتـي لديها أسـلوب مميَّز.

ينبغـي أن تـدركَ- أيضـاً- أنـه لم يكـن لأحـدٍ أن يأبه كم هو سـيّئٌ أو حسـنٌ، الأسـلوب الذي أبان به السيّد «وايت» عـن نفسـه، إذا لـم يكـن لديـه أشـياء مثاليّـة، ليسـردها بشـكلٍ فاتن.

8.لا تُثرثِر

بالرَّغم ممّـا أقوله، فأنا لن أثرثر بخصوص ذلك!!!.

---

*كـورت ڤـونيغوت - Kurt Vonnegut: كاتـب أميركيّ، تُوفِّـي في أبريل، 2007. كتـب العديـد مـن الروايـات والقصـص القصيـرة. تُرجـم له، إلـى العربيّـة: «مهد القطّـة»، و«المذبـح رقـم خمسـة»، نقلهمـا المترجم الجزائـري يونس بـن عمارة، وصـدرا عـن «دار كلمـات»، الكويت، 2016.

المصدر:
International Paper
ترجمة: باسم محمود

يتبادر إلى أذهاننا، بين الفينة والأخرى، سؤال محيِّر يثير هاجساً في النفس، لا نكترث له، أحياناً، ونأخذه على محمل الجدّ، أحياناً أخرى، هو: «لماذا نكتب؟»، ويلاحقنا، أيّاً كان مقدار تفاعلنا معه، باحثاً عن إجابة مقنعة.

إنريكا سارتوري

تقديم وترجمة: د. عبد الكريم الصوّاف

إنشاء كلمات(1)

هل تُعَدّ الكتابة واجباً من الواجبات الإنسانية التي تفرض نفسها علينا، كممارسة، نظير عدد من الممارسات التي نقوم بها كلّ يوم أو كلّ شهر، أم هي مهمّة اجتماعية، تفرضها علينا قيم وأعراف ليس فيها للذات الكاتبة سوى تنفيذ فعل الكتابة؟ هل بممارستنا لفعل الكتابة، وما تستدعيه من إعمال للمخيِّلة والفكر والصور، نكون قد استطعنا، حيالها، الإفلات من «سجن الجسد»، كما يقال (بلغة أنطولوجية)؟ هل يخيَّل إلينا، عند ممارسة الكتابة، أن كلماتنا سيف يبارز في معركة، أو رمح يسابق الريح، أو سهم يودِّع كبد القوس مشتاقاً إلى هدفه؟.

أسئلة، تبدو في شكلها بسيطة، بيد أن الإجابة عندها تستغرق منك الكثير من الوقت لتعرف لماذا تكتب.

عرف هذا السؤال أذناً صاغية من طرف ثلّة ممَّن هم ذوو شهرة عالمية في مجال الكتابة، في القرنين التاسع عشر، والعشرين، أمثال «جورج أورويل- George Orwell» الذي خصَّص لهذا السؤال، مقالاً، نشره سنة 1946، تحت عنوان «لماذا نكتب»؟. في هذا المقال، أجاب «جورج» عن السؤال محدِّداً أهدافه الكبرى من فعل الكتابة، ويصبّ جلُّها في ما هو ذاتي صرف. بعد ثلاثين سنة، قامت «جوان ديديون- Joan Didion» بإعادة طرح السؤال في «the now York times book review»، وقدَّمت عللاً عدّة تبرِّر، من خلالها، دافع الكتابة، وهي لم تذهب بعيداً عمّا حدَّد «أورويل» في نطاق الذاتية، بوصفها هدفاً لهذا الفعل(2).

وفي المقابل، يصادفك إشكال ليس أكثر صعوبة من سؤال ماهيّة الكتابة؛ هو الكتابة في شكلها الإبداعي، بوصفها أداةً للتعبير؛ فحينما تودّ كتابة قصّة أو رواية أو مسرحية، أو حتى ترغب في التحدُّث إلى صديق عزيز عليك، لتحكي له ألماً ألمّ بك، فإنك لا تطلق العنان للكلمات لتخرج على عواهنها، بل تعمل على انتقاء الكلمات التي تعمل على إيصال المعنى أو الرسالة المراد إيصالها، بدقَّة، وتأثير يستجيب لأثر الوقع الذي تريده أن يستقرّ في ذهن المتلقِّي.

لأجل ذلك – من دون شكّ- لن يكون ذلك يسيراً لأيٍّ كان؛ أي توفِّره على مقدرة لغوية في أغراض مختلفة تكون رهن الإشارة لرسم أيّة فكرة أو مغزى معيَّن أراد الخروج إلى العلن، متوجِّهاً إلى ذهن الباثّ، مشافهةً أو كتابةً. هذه التقنيات لا تولد مع الإنسان، بل تُكتَسَب، لكن اكتسابها يكون عن رغبة فردية، من جهة، ثمّ يدلّ على مدى اهتمام النظام التعليمي للبلد بهذا الجانب المهمّ، في المراحل الأولى للعملية التعليمية التعلمية، من جهة ثانية. في هذا النطاق، أوردت الكاتبة «إنريكا سارتوري- Enrica Sartori» نهج دول، أولت الأمر أهمِّيةً قصوى، في حين لم تكترث دول أخرى لذلك، كما تحدَّثت عن مجموعة من التقنيات المهمَّة في المجال.

تتعلَّم العزف على البيانو، والرقص، والرسم، والغناء... فلماذا لا تكتب؟ فكرة أن الكتابة تمرُّن – مثل أي ممارسة فنّيّة أخرى – نبتت في فرنسا، على مدى السنوات الخمس الماضية.

يجب أن نعترف أنه، في فرنسا، كثيراً ما يقال إن الكتابة لا يمكن تدريسها. وأخيراً، مع قليل من الثِّقة، وبالمشاركة، وبالممارسة، تمكَّنّا من القضاء على هذا



التحيُّـز. فـي يناير/كانـون الثاني، فتحت مدرسـة جديدة أبوابهـا، فـي «دانتـي» بباريس، هـي «مدرسـة الكلمات»، تقـع في متجـر قديم، بتصميـم واضحٍ وبسـيط، هو مكان رائـع للعمـل، وقـد صُمِّمت من قِبَـل كلٍّ من «إليـز نيبوت- Elise Nebout»، العضـو السـابق في الشـركات المبتدئة «نوما- start-up Numa»، و«أليكساندر لاكرواكس- Alexandre Lacroix»، مديـر تحرير مجلّة «الفلسـفة»، التي تقـوم بوَرْشـات عمـل الكتابة، لمـدّة ثلاثة عشـر عاماً، في العلـوم السياسـية. «أليكسـاندر لاكرواكـس»، ينمِّي فكرة تطوير مدرسـة للكتابة، لفتـرة طويلة: «رأيـت أهمّ النقاط لـكلّ واحـد، عندما يكتـب». في بعض الأحيـان، يعزل لعدّة سـنوات مع مخطوطته التي تتمّ كتابتهـا، فالكاتب المبتدئ لا يشـاركه أحـد، أبـداً، في إنشـاء كتابـه. تقدِّم المدرسـة إمكانيـة المشـاركة بخصـوص النصـوص، مـع مشـروع «العـودة إلـى أيّـام، التقـى فيهـا الكُتَّـاب فـي المقاهي»، لإعـادة فتـح مواقعً نقـل من الأدب. الجلسـات هـي فرصة للحديـث عن مشـاكل الكتابـة، وقضاياها «مـن الصعب أن يشـارك فـي الحيـاة، يوميـاً»، كمـا يقـول الكاتـب «أليس زينيتر- Alice Zeniter».

مدرسة الممارسة

تـرى «إليز نيبوت» أن المبدع أنموذج مسـتوحًى من دورات الكتابـة الأنجلوسكسـونية؛ فمعظـم الكُتَّـاب الأميركييـن المميَّزيـن، اليوم، يتبادلون كلماتهـم من خلال ورش عمل، حيـث يتـمّ تمريـر الكتابـة مـن جيل إلـى جيـل. وتوضّح «إليـز نيبـوت»: «إننـا لا نريـد أن يتـمّ إرهاب المشـاركين بالأخطـاء الإملائيـة، فالخطأ يوفِّـر لهم منهجيـة، ويحتوي علـى ميثـاق توجيهي لـدى الميسّـرين ... لن تكـون هناك دروس نظريـة، فالهدف هو ممارسـة الكتابة، على أسـاس التغذيـة الراجعـة، للكاتـب وللمجموعـة. ولنذهـب لتحدّي وإننـا نتحـدى صفحـة بيضـاء، داخـل مدرسـة تطبيقية، حيـث يختار المؤلِّفـون مواضيع لهم، وتكـون الفكرة -في نهايـة المطـاف- إنتاج كائـن أدبي».

اتِّخاذ سلاسل

حتـى هـذه الممارسـة «هـي حلقـة عمـل، والجميـع، في مكاتبهـم؛ يكتبـون ويعلِّقـون على عالـم النفـس والكاتب «توبـي ناثـان- Tobie Nathan». عليـك أن تأخـذ مـا هو جيّـد، فـي تقنيـة، علـى أنٍ لا تطغـى عليهـا التكنولوجيا. الكتابـة فـنّ، وهـي- أيضـاً- تقنية، يجـب علينـا أن نتَّخذ لها سلاسـل».

انعقاد جلسـات تسـاوي 10 حصص جادّة، لسـاعتين، من قِبَـل الكُتَّـاب، تكلِّـف 300 يـورو، وانخفاض الأسـعار في القطاع لبعض ورشـات العمل، مثل تلك المشـاريع الناشئة كجبهـة الخلاص الوطنـي (NRF) أو «فيجارو- Figaro»، تكلِّـف 1500 يـورو، على الأقلّ.

الثمن- أيضاً- دلالة على روح المدرسـة. «أعجبتني الفكرة، مـادام الأمـر في متنـاول الجميـع»، يقول «أليـس زينيتر- Alice Zeniter»، فهـي بعيـدة عن ورشـة العمـل الأنيقة، للقادميـن مـن عائـلات راقيـة، كمـا أن المشـاركين لديهم تعريـف مختلف، للغايـة. «أردنا أن يسـتطيع الناس تحمُّل تكاليفـه»، هذا مـا يؤكِّده «أليكسـاندر لاكرواكس- Alexandre Lacroix».



فضاء الحرّيّة

بـمَ يفكِّـر المشـاركون؟ هم مـن جميع الأعمـار، جاؤوا من جميـع المناطـق، وبالنسـبة إلـى البعـض، هـو احتكاك- للمـرّة الأولـى- بمجـال الإبـداع الأدبـي. البعـض الآخـر، علـى العكـس من ذلـك، هـم كُتّـاب محترفون، مـن أمثال «كليـر- Claire»، التي «فقدت قليلاً مـن طعم الكتابة» في ممارساتها. المشاركون متحمِّسون لـ«كلوديا- Claudia»: «المشـاركون موهوبون، والجوّ حارّ، وثمّة استرخاء. يسمح لـي «توبـي ناثـان- Tobie Nathan»، من غيـر أن يكون متعمِّـداً، باستكشـاف بعـض المواضيع التـي تُتَناول- من دون شـكّ- في سـياق آخـر. أعتقـد أن هذه الحالـة، كانت تنطبق حتى على المشـاركين الآخرين. مقام المنشّـط بالغ الأهمِّيـة. ورشـة الكتابـة هـي فضـاء للحرّيّة، والاسـتماع، واكتشـاف الذات والعالـم، ومغامرة خياليـة داخلية. أعتقد أنهـا يمكـن أن تنسـج إلـى مـا لا نهايـة، وتتيـح للبعض، رعايـة المشـاريع الصعبـة، وقيادتها، في الوقت نفسـه.

إتاحة إمكانية المناقشة بين الحِرفيِّيْن

تعدّ الممارسـة، والاهتمام، والمشاركة، سرّ نجاح هذه الأوراش. تقدِّم «أداة الكتابـة الإبداعيـة- Draftquest» جهازاً متطابقاً، وهـذه المرّة، هنا، على شـبكة الإنترنت.

وقد تـمّ تصميـم «Draftquest» في سـنة 2012، في مختبر النشـر، مـن قِبَل «ديفيـد موليمانس»، الذي يشـتغل في صهر المعادن البركانية (Vulcain)، بمساعدة «مارتن فينكلر- Martin Winckler»، فيتيح فيديوهات، ونصائح، وتمارين. الهدف: انطلاق المشروع، وكتابة خمسين صفحة في غضون شهرين. جميع المسـاهمات نُشِـرت، ويمكن لكلّ مشـارك التعليق على النصـوص المعروضـة. قـدّم «دافيس موليمانـس» الملاحظة نفسـها لكلّ كاتب، فـي أثناء عزلـه: «العزل يـؤدِّي بالمؤلِّفين إلـى أن يرتكبـوا الأخطاء نفسـها»، وردود الأفعـال، من خلال النصّ المنشـور، تساعد في تحسـين العمل المنجز. تفسيرات «ديفيـد موليمانس»، الـذي يتوفَّر على أطروحة في الفلسـفة، بتخصّـص علم الإبداع نفسـه، تقـول: «إن الهـدف من ذلك هو كتابـة روايـة، وأنا لا أفهـم أوراش العمل التـي تكتب مواضيع خارج المشروع. نقدِّم بعض النصائح، ويجب أن نتيح إمكانية المناقشة بين الحِرْفيِّيْن. ونحن بحاجة إلى تشجيع الممارسات، بالرعاية والحِرْفية».

تثمين الكتابة الأوَّلية

ورشـة العمل علـى الإنترنـت تشـاركية ومجّانيـة، لـ«مارتن فينكلـر- Martin Winckler»، الـذي يعيـش فـي مونتريال، وهـذا الجانـب مهمّ جدّاً. فرنسـا، فـي عينيه، لا تزال «شـركة بنظام سـابق، هرمـي ونخبوي، وهـي- أيضاً- مـأوى مكلف جـدّاً، بقي مجموعـة عن طريق المال». ويُبـرز الكاتب- أيضاً- العلاقـة المعقَّدة بين الفرنسـيين والأدب، ومقارنتها مع الدول الأنجلوسكسونية. «الناطقون بالإنجليزية هم أقلّ تعقيداً، بكثير، من الفرنسـيين، لأن المدارس الابتدائية تشـجِّعهم على الكتابة، ونحـن نثمِّـن ذلك، بينما داخل فرنسـا، تشـوّه سـمعة الناس الذيـن يكتبون. في فرنسـا، يقول المعلِّمون: «أنتـم لن تكونوا «بروست- Proust» أو «فلوبير- Flaubert»، فلماذا تكتبون؟». إنها ليسـت من الأشـياء التي تُسـمَع في الأنجلوسكسونية».

هامش:

1 - نُشر هذا المقال، في الأصل: http://www.magazine-litteraire.com/atelier-décriture/établi-des-mots.

2 - ميرديـث مـاران، «لماذا نكتب»، دار النشـر: الدار العربية للعلوم- ناشـرون ش.م.ل، الطبعة الثالثة، 2015، ص: 17.

3 - أداة الكتابة الإبداعية عند (David Meulemans).

تُطرح، دائماً، في الكتابة، مُشكلة «الذَّاتية والموضوعيَّة». فاختيار الكاتب لمواضيعه ليس اختياراً عشوائياً، بل هناك حُضورٌ لسطوة الموضوع وتأثيراته، وهذا أمر مؤكَّد؛ إذ نجد تطابقاً تامّاً أو علاقة ما تتكوَّنُ، على المُستوى النَّفسي، والعاطفي، بين الكاتب ومواضيعه، وبين الشَّخصية، موضوع الدِّراسة، وميولات الكاتب وتوجُّهاته، سواء أكانت علاقة تجاذب أم كانت علاقة تنافر.

يتساءل صاحب «التَّاريخ المجزَّأ» «فرانسوا دوس – François Dosse»: لماذا نكتب– على سبيل المثال– البيوغرافيّات، وهي أحد أهمّ ميادين الكتابة التَّاريخية المُعاصرة؟، ويجيب قائلاً: «بدون شكّ، لا أحد كتب سيرة حياة شخص بهدف علمي صرف ينحصر في المعرفة، بل تختفي أسباب أخرى وراء هذا القناع، وهو ما نلمسه– مثلاً– في البيوغرافِيَّات التي يُنجزها رجال السِّياسة عن أنفسهم أو تُنجَز عنهم».

خالد طحطح

نهج الكتابة الأنَوِيَّة

إن المسافة بين الكاتب وموضوعه قد تنتفي، لتنتقل إلى علاقة شبه خاصَّة؛ لذلك كثيراً ما نجد تطابقاً بين الشَّخصية واختيارات الكاتب، فالعمل التَّاريخي –على سبيل المثال– هو عملٌ على الذَّات، بقدر ما هو عمل على الآخر، فعلاقة الذَّات بالآخر تُؤثِّرُ في العلاقة بالموضوع. وفي هذا السِّياق، تدخُل سلسلة «هذا وذاك – l'un et l'autre»، التي أشرف عليها عالم النَّفس الشَّهير الفرنسيّ «جان برنارد بونتاليس – (Jean-Bernard Pontalis 2013 –1924)»، إذ اقترح على عَدَدٍ من مؤلِّفي السِّير التَّاريخية تدوين ارتساماتهم الشَّخصيَّة حول طبيعة العلاقة التي ربطتهم بالشُّخوص الذين كتبوا عنهم، وذلك بهدف الكشف عن مدى حدود تأثُّر الكاتب، في مساره، بسيرة الآخر الذي أنجز عنه دراسة سابقة. إنها طريقة مُستوحاة من أسلوب التَّحليل النَّفسي. كانت هذه التَّجربة مُغامرة واعدة استهدفت الكشف عن مدى حضور الذَّات، عمليّاً، لدى الحديث عن الآخر، والعكس. ترك «برنارد بونتاليس» كامل الصَّلاحية، للكُتَّاب المُعجبين بأعمالهم، لاختيار مواضيعهم، وكان من بين أشهر ما أُنْجزَ، في إطار هذه السِّلسلة، كتاب «الأسفل جِدّاً (1992) «Le Très-Bas» لـ«كريستيان بوبان – Christian Bobin» الذي اختار لصياغة ارتساماته ضمن هذه السِّلسلة، شخصِيَّة القدِّيس «فرانسوا داسيز –François d'Assise»، وهو راهب إيطالي المنشأ (1182م– 1226م)، اشتُهر بتأسيسه لرابطة الإخوان الفرنسيسكان الصِّغار، وقد لَقي هذا الإصدار إقبالاً كبيراً من لدن الجمهور القارئ، إذ بيعت منه أكثر من 160 ألف نسخة. سلسلة «هذا وذاك»، اعتبرها المؤلِّف «سِيَر ضدّ السِّيرة» أو «بيوغرافيَّات ضدّ البيوغرافيا»، فهناك خلط واضح بين الكاتب والموضوع، وبين الخيال والحدث. ذلك أن العمل على الذات هو جزء من المنهجية السيكولوجية التاريخية، لأنها تسمح بأن يكون «الحدس» للآليّات النفسية في العمل، جزء أساسي منه، ويذكِّرنا ذلك بمفهوم «اعرف نفسك» السقراطي.

يُجمع المؤرِّخون الأكاديميُّون، ويُقِرُّون بكون الذَّاتية تتمظهر، بشكل كبير، في السِّيَر، بل في كلّ الأعمال التَّاريخية، فالذَّاتية رافقت، الباحث، على الدوام، في مساره، حيث المؤرِّخ يكشف عن ذاته من خلال أعماله، فلا تاريخ بدون ذاتية المؤرِّخ التي تُصبح جزءاً من العمل التَّاريخي، وفي العمق، التَّاريخ هو تاريخ المؤرِّخين الذين يكتبونه، والمؤرِّخ الذي عايش الأحداث وشارك فيها كذات فاعلة، وكَتَبَ عنها، تختلف نظرتُه عن الذي يكتب عن الحدث اليوم، إنه يكتب تاريخاً مختلفاً بمنظور وقراءة جديدَيْن. ومع ذلك، على المؤرِّخ أن يترك مسافة بينه وبين الموضوع الذي يشتغل عليه، ليس على المستوى الفكري، فقط، بل على المُستوى النَّفسي، أيضاً.

في أواخر الثَّمانينيات، سيَبْرُزُ نوعٌ جديدٌ من الكتابة، ويتأطَّر هذا الجنس الجديد الذي أطلق عليه المؤرِّخ الفرنسي الشهير «بيير نورا» اسم «ego-histoire – التَّاريخ الأَنَويّ» ضمن مساعي تجديد الكتابة التَّاريخية، للخروج من نفق أزمة الشَّك التي عرفها حقل التَّاريخ خلال تلك الفترة. وينطلق هذا المُؤرِّخ من مُسلَّمة مفادُها أنَّ المؤرِّخ يُنيرُ التَّاريخ الذي يكتبه، عبر تسليط الضَّوء على تاريخه الخاصّ، في الوقت نفسه؛ وعليه هو يُطبِّق على نفسه المنهج الذي مَرَّنَهُ على غيره.

تقوم تجربة التَّاريخ الأَنَويّ، باعتبارها شكلاً من أشكال النَّهج التأريخي، على أن يقوم المؤرِّخ الكاتب بتحليل مساره وطرقه وكتابة قِصَّته الخاصَّة به، لكن، أيّة قصّة؟ وأيّة رواية؟ وما طبيعة كلٍّ منهما؟ وفي اي مجال تتأطَّر؟ هذه التَّجربة، في الكتابة، روَّج لها، منذ نهاية ثمانينيَّات القرن الماضي، المؤرِّخ «بيير نورا»، فقد أطلق، في عام 1987م، مُبادرة فريدة من نوعها، حين طلب من شخصيَّات، بعينها، هي الأكثر شهرةً في ذلك الوقت، والتي تنتمي غالبيَّتها إلى الجيلَيْن: الثَّاني، والثَّالث من مدرسة الحوليَّات، المُشاركة عبر نهج «التَّاريخ الأَنَويّ» وتطبيق منهجيَّة مُعيَّنة لإبراز ارتباطهم بمهنتهم. ومن المؤرِّخين الذين انخرطوا في هذه التَّجربة، دون تردُّدٍ أو قيد، نجد: موريس أغولهون – Maurice Agulhon، وبيير شونو – Pierre Chaunu، وجورج دوبي – Georges Duby، وراؤول جيراردیت – Raoul Girardet، وجاك لوغوف – Jacques Le Goff، وميشيل بيروت – Michelle Perrot، ورينيه ريموند – René Rémond. هؤلاء المؤرِّخون السَّبعة، قاموا بتطبيق منهجيَّة مُعيَّنة اعتمدت تقنيَّة الحكي، وتبيان مسارهم الفكري في علاقته بالحياة الخاصَّة لكلّ منهم.

بعد إطلاق مفهوم «التَّاريخ الأَنَويّ»، من طرف «بيير نورا»، ونجاحه في التَّرويج له، بشكل كبير، في الكتاب الجماعي الذي قامت بنشره مؤسَّسة النَّشر الشَّهيرة «غاليمار»، في كتاب مستقلّ اختارت له عنوان: «Essais dego-histoire»، ظهرت أعمال أخرى لمؤرِّخين التحقوا بهذا النَّهج من السِّيرة الذَّاتية الحَمِيميَّة التي تجمع المؤلِّفين بأعمالهم، مثل المُؤرِّخة «فرانسواز ثيوبود – Françoise Thébaud» والمؤرِّخ «بول فاين – Paul Veyne». كما حدثت مُحاكاة لهذا النَّوع- أيضاً- خارج فرنسا، خاصّة في الولايات المُتَّحدة الأميركيَّة.

لم يَسْلَمْ هذا النَّهج، في تمرين السِّيرة الذَّاتية، من جدل مرافق، ومن ردود أفعال منتقدة، فقد كتب المؤرِّخ «أرليت فارج – Arlette Farge» نقداً لهذه المُمارسة «الهجينة» في مقاله «التَّاريخ المضطرب»، الذي نشره بعد سنة واحدة من ظهور هذا المفهوم (1988)، في مجلّة «نقاش-le débat»، حيث وجَّه سِهامه إلى التَّاريخ الأَنَويّ، و-بدوره- ناقش «فرانسوا دوس»، في تحليل نقديٍّ مُماثل، هذا النَّوع الجديد من الكتابة، دون أن يرفضه بشكل تامّ. وإلى اليوم، لا يزال يُلقي الكثير من اللوم على التاريخ- الأَنَويّ، فالعلوم الإنسانية- بما في ذلك التاريخ- تريد أن تكون موضوعية، لكن من غير الممكن للمرء أن يتجاهل الذاتية، إذا كان اهتمامه ينصبّ على الإنسان، وعلى مساره.

عن عارضية الذاتية، كما أشار «كريستيان تيليغا» في كتابه «علم النفس السياسي»، الزمن البيوغرافي لايتطابق- تماماً- مع الحقيقة البيوغرافية، لكنه يتطابق مع إعادة الإنشاء، على نحو تعدُّدي، للماضي/للزمن الذي يتكشَّف الناس، وإن ما أشار الروائي البريطاني «بارنز جوليان» إليه، في كتابه «دلالة النهاية»، هو أن ما ندعوه الذاكرة الفردية المتَّصلة بحياة المرء تبدو-



ظاهرياً، فحسب- «ملكية» تخصّ الذات. وبدلاً من ذلك، نحن نجدها موزَّعة على نحو يتجاوز شخص الواحد منّا، و- ربما- يتجاوز رأس المرء، وتتوسَّط فيها العلاقات الشخصية، والعلاقات الاجتماعية، والبيئة المادّية. وعلاقتنا بالماضي وبالآخرين هي أمر غير مكتمل، وذكرياتنا وهويّاتنا ليست الجوهر الكامن داخلنا، بل هي أقرب إلى أن تكون نتيجة تخليقات وزملات للذات، بالنسبة إلى شبكات من أنشطة موزَّعة ومتوسّطة. ذكرياتنا تتموقع داخل فضاءات عقلية، ومادِّية، وثقافية. وتاريخنا (الشخصي، والجماعي)، وتعريفنا لذواتنا وللآخرين، والمشغولات والموضوعات التي نقابلها أو ننتجها، والنسق الثقافي الذي نأتلف داخله، وما إلى ذلك، هي كلُّها أمور تشير إلى الذاكرة باعتبارها عملية علائقية، عند التقاطع بين الأُطر الفردية والأُطر الاجتماعية للمعنى؛ لذا حتى لا تتضاءل إمكانية الإسناد، بسبب تضاؤل عدد الشهود على حياة المرء، مع مرور الزمن، وحتى لا يتضاءل اليقين بالنسبة إلى ما أنت عليه أو ما كنت عليه، تأتي



أهمِّيّة نهج «التاريخ الأَنَويّ».

هل من الممكن الحديث، اليوم، عن «التَّاريخ الأَنَويّ»؟ إنه سُؤالٌ سبق أنْ أعاد طرحه «بيير نورا» سنة 2001م، حيث تحدَّث- بإسهاب- عن الدَّور الرَّائد لذكريات المؤرِّخين الذين سبق لهم أن خاضوا هذه التَّجربة في الكتابة. وإذا كان مشروع «أماكن الذَّاكرة» الذي قدَّمه «بيير نورا»، بين سنتَيْ 1984 و1992م، قد عرف نجاحاً فورِيّاً وتثميناً جماعيّاً، فإن مشروع «التَّاريخ الأَنَويّ» كان على وشك الفشل،غير أنَّه حقَّق نجاحاً كبيراً في النِّهاية. ربّما نذهب بعيداً مع الكاتب والمُحلِّل النَّفسي «بيير بيار - Pierre Bayard»، الذي تساءل، في كتابه «الغد مكتوب» الصادر سنة 2005م: هل يستمدّ الأدب (والتَّاريخ، أيضاً) إلهامهما من الماضي، فقط، أم من المُستقبل، أيضاً؟ هل كان مُمكناً أن تسبح أعمال «فرجينيا وولف- Virginia Woolf» في متخيَّلِ الماء والموت، لو لم تستمدّ ذلك مِمَّا سيعلِّمها إيّاه انتحارها في المستقبل؟ أكان ممكناً أن يصف غو دي «موباسان - Guy de Mau-passant» الحُمق والجنون، في بعض أعماله، لو لم يقم هو نفسه، في المستقبل، بتجربة مريرة؟ وتكمن أهمِّية هذه الأسئلة التي طرحها هذا المُحلِّل النَّفساني في أنَّها تُعيد النَّظر في مفاهيمنا التَّقليدية التي ظلَّت سجينةَ مُسلَّمة، مفادها أنَّ الأسباب تسبق- بالضَّرورة- النَّتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس، وتُعَلِّمنا، ثانياً، أن دراسةَ بيوغرافيَّةِ الكُتَّاب تفترض أنْ ليست الحياة وحدها هي التي تحدِّد العمل الأدبيّ أو التَّاريخيّ، بل إن العمل قد يُحدِّد الحياة، أيضاً.

إنَّ دراسة المسارات الفردية، اليوم، تُعتبر طريقة مُتميِّزة للاقتراب من الحقائق الاجتماعيَّة، للحاضر وللماضي. ولعل النَّص الذي تركه «جورج دوبي» المتخصِّص في تاريخ العصور الوسطى (نُشر بعد وفاته) يتضمَّن إضافات غير موجودة في النَّص الأوَّل الذي سبق نَشْرهُ في العمل الجماعي الذي أشرف عليه «بيير نورا»، وهو يفتح- بدون شَكٍّ، أمامنا- سيرة مؤرِّخين تحدَّثوا عن أنفسهم وعن تجربتهم، بطريقة فريدة ومُميَّزة. فهل يمتلك كُتَّابُنَا ومؤرِّخونا القُدرة للتَّعبير عن تجربتهم مع الكتابة، وتسليط الضَّوء على مسارَيْهم: الفكريّ، والشخصيّ؟ لا شكَّ في أنَّ ذلك سيُقرِّبنا أكثر من حقيقة «قبيلة الكُتَّاب»، ومن «التآليف التي كتبوها»، بل إن ذلك سيُمكِّنُنَا من ردم الفجوة وتبيان الانفصام الحادّ، والتَّناقض الموجود بين حقيقة الحياة الشَّخصِيَّة والواقِعيَّة للمؤرِّخ أو مُمتهن الكتابة، والخيال الواهي الذي ترسمه أعماله وأفكاره عنه.

جو رايت مُخرج «الساعات الأسوأ»:

يجب أن نتعلَّم من ماضينا ونقدِّم صانعي تاريخنا في أبهى صورة



بعد فشل فيلم «بان- 2015) «PAN)، الذي تعرَّض لنقدٍ لاذع من قِبَل النُقَّاد- فيما يخصّ مُؤثِّراته البصريّة وجرأته الشكليّة - وظَلّ بعيداً عن انتظارات الجمهور، يعود المُخرج البريطاني «جو رايت Joe Wright» بسينما أكثر توافقاً وانسجاماً مع العصر وقائمة على إعادة التَّشكيل والرومانسيّة؛ على نفس شاكلة أعمال مثل «الكبرياء والتحامل»، «تكفير» و«أنا كارنينا» التي صنعت نجوميته وقادته نحو التَّتويج بالأوسكار.

فيلم «الساعات الأسوأ - les heures sombres»، سيرة ذاتية لرئيس الوزراء البريطاني «ونستون تشرشل Winston Churchill» يتَّسم بالحكمة والعقلنة وقدر كبير من الحداثة، إنه عمل لا يشفي جميع الجروح، لكنه أعاد لنا الرجل بعد تَيْهان طويل!

حوار: إيمانويل سباداسنتا

ترجمة: خديجة حلفاوي

بعد الـ«تشرشل -Le CHURCH ILL» لـ«جونشاثان تيبليتسكي Jonathan Teplitzky»، سلسلة «التاج- The Crown»، و«دنكيرك- Dunkerque»؛ كلّ بطريقته، يأتي اليوم فيلمك الجديد.. لماذا تعتقد أن «ونستون تشرشل» يحظى اليوم بهذا القدر من الأهمية؟ هل تعتقد أننا نفتقد إلى القادة (الحقيقيين)؟

- قد يكون الأمر صحيحاً. حينما بدأت العمل على «الساعات الأسوأ» في يناير/كانون الثاني من سنة 2016، لم أكنْ على دراية بالعناوين التي قدَّمتها سابقاً. من المُثير للسخرية أن نرى هذا المَدّ من الأفلام يتزايد مع الزمن وإنْ بطريقة ساحرة. أعتقد أن الكلّ ينصحنا بالعودة إلى تاريخنا الخاص والتعلُّم من تجاربنا في الأوقات العصيبة – وحدهم الأغبياء مَنْ لا يتعلَّمون من تاريخهم. ربما هناك رغبة قويّة اليوم في التفكير في ماضينا وقادتنا السابقين لمعرفة ما إذا كانت هناك دروس يجب تعلُّمها والاستفادة منها، لكن، في هذه النقطة يكمن خطر الحنين والرغبة في التخفيف من حِدَّة هذا الماضي؛ علماً بأن الأمر قد يؤدِّي إلى نتائج عكسيّة وغير مرغوب فيها. إن التقدُّم جارٍ على قدم وساق، سواء أحببنا ذلك أم لم نحبْ. مع ذلك، يكمن دوماً- هناك- إغراء العودة إلى الخلف. يجب التعلُّم من الماضي بحكمة وعقلانية أكثر؛ من أجل عدم تكرار الأخطاء نفسها.

في رأيي؛ قد يبدو فيلمك تبريراً واضحاً لـ «البركسيت»، مثل فيلم «دنكيرك» أيضاً، كيف حدث هذا الأمر؟

- صدمني خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي مثل الكثير من الناس، وخاصّة في لندن. يبدو لي أن جزءاً كبيراً من الشعب الإنجليزي قد حُرِمَ من حقوقه بفعل النيوليبرالية وقوى السوق الاقتصاديّة العالميّة. كان خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي استجابة ورد فعل عاطفي لم يأخذ بعين الاعتبار العواقب (في مختلف المجالات). إذا كان الفيلم يتحدَّث عن البركسيت، فيجب على الجمهور أن يُقرِّر ذلك. عندما بدأت العمل على الفيلم، لم يكنْ قد تمّ التصويت على خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي بعد، الانتخابات الأميركية لم تُجرَ، في فرنسا لم يصلْ اليمين المُتطرِّف الفرنسي بعد إلى الجولة الثانية، الشيء نفسه في هولندا... قمنا بتصوير الفيلم دون ربطه بأي من الأحداث السياسية الجارية. يقولُ المثل «احرص على ما تريد»: هذا هو الدرس الذي يمكن تعلُّمه! (ضحك) حدث بعد حدث، يتمّ حقن الفيلم بطريقة تعليمية إلى حَدٍّ ما بوجهة نظر سياسيّة ومعاصرة. أدركت بعدها بسرعة أنني كلّما حاولت الدفع بالفيلم نحو هذا البعد أصبح غير صادق، وتمظهرت القصديّة بشكلٍ واضح، وهذا أمر خطير بالنسبة لي.



يمين الصورة المخرج جو رايت في حديث مع بطل «الساعات الأسوأ»غاري أولدمان ▲

يكمن دور الراوي في طرح الأسئلة، السيناريوهات الحالية، وحثّ الجمهور على التفكير، الشعور وإبداء الرأي. خلافاً لذلك، فسيكون العمل واعظاً لا غير. حينما أشعر بأن الفيلم ينحو منحى التبشير، فإنني أنسحب. في حين أنه حينما يساءلني أشعر بأنني مشترك ومندمج فيه. أعتقد أن مناقشة النصّ الفرعي لمسألة خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي شيء عظيم بالفعل. بذلك، أكون قد قمت بعملي على أحسن وجه.

لكن، ألا يزعجك أن يظن الناس أنك تُؤيِّد البركسيت؟

- يدور الفيلم في رأس الجمهور. أحبّ أن تكون للناس دوماً قراءات مختلفة للغاية عن العمل نفسه. لا يمكن أن نُنكر أن تشرشل شخصيّة صعبة. بمجرَّد وصوله إلى سُدَّة الحكم سرعان ما تحوَّل إلى «رمز». تمّ استخدام هذا الرمز من قِبَل مختلف الفصائل السياسيّة التي لم تكنْ مُتّفقة مع توجُّهاته. لقد نسينا أنه واحد من مؤسِّسي الضمان الاجتماعي



مشاهد من فيلم «الساعات الأسوأ» ◄◄◄

الإنجليزي، وأنه كان ضدّ حقّ المرأة في التصويت، عارض استقلال الهند ومن قادة حملة غاليبولي... لقد قام بالكثير من الأشياء الخاطئة. بالنسبة لي، من الخطير أن نُميِّز بين القادة السياسيين-مثل نجوم السينما. ما يهم أن نجتمع كبشر، أن نتفاعل كبشر، بكلّ أخطائنا، بكلّ سحرنا، بكلّ سماتنا، وأن نرى أنفسنا كما نحن عليه، وأن نتحدَّث ونتواصل مع بعضنا البعض؛ هذا ما قمت به مع تشرشل: انظر إلى الرجل وتواصل معه. إذا رغبت في إخراج فيلم عن «كليمنت أتلي Clement Atlee»- مؤسِّس الضمان الاجتماعي الوطني، وزعيم حزب العمال، ومَنْ الشخصيّة القويّة في فترة ما بعد الحرب- سيأتي أعضاء حزب العمل لرؤية الفيلم وتمجيده، لكن لن يأتي أي شخص من اليمين أو اليمين الوسطي، لأنهم لا يُحبّون كليمنت أتلي. مع تشرشل، ما يُثير الاهتمام هو أن الجمهور المُستهدَف واسع جدّاً. من السهل لعب دور شخص واعظ بشكلٍ مقنع للغاية، لكن سيكون هناك نقاشٌ واسع من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. إذا نجحت مجدَّداً في ذلك فإن ذلك سيكون رائعاً للغاية، إنه طموح بقدر ما هو تخوُّف كذلك.

ما نلاحظه حول شخصيّة تشرشل بفيلمك هو نظرته؛ نظرة لطيفة وساخرة.. كمُخرج، عمدت إلى إظهار تشرشل في منحى إيجابي إلى حَدٍّ ما.. كيف لم تسقط في الثّناء الخالص؟

- في كلّ أفلامي، كنت دوماً أحاول الكشف عن البعد الإنساني في الشخصيَّات، وأتجنَّب- إلى حَدٍّ كبير- السقوط في ثنائية «الأخيار» و«الأشرار»، لأن ذلك لا يساعدني كثيراً على فهم العالم، أبحث عن الإنسانية والخيط الناظم بين الناس. حكى لي معلِّمي الروحي «رافي شانكار Ravi Shankar» (الموسيقار الهندي الشهير) ذات يوم هذه القصة: «كان هناك مُعلِّم يُعتقد أنه قديس، ويُجسِّد إرادة الله في الأرض، لكن في يوم من الأيام، اُكتشف أنه يمارس الرذيلةً مع تلامذته- الذين لم يمانعوا هذا الفعل بطبيعة الحال. بعد ذلك، تمّ «إلقاء هذا المُعلِّم في مزراب» مُثير للاشمئزاز، لكن، أدرك هذا الأخير (بعيداً عن التسليم أو الاشمئزاز) أنه لا وجود لفكرة الكمال. كان من الضرورة العثور على «وسط» للناس وقبولهم بما هم عليه، وهذا ما حاولت القيام به مع تشرشل- كما حاولت القيام به سابقاً مع «فيكونت هاليفاكس Viscount Halifax»، (الذي لعب دوره «ستيفن ديلان Stephen Dillane»). بهذا ينتقل النقاش نحو الجمهور فتجدهم أحياناً يُفضِّلون أحد الشخصيَّات، وأحياناً يميلون إلى آخر.

غالباً ما تُسلِّط الضوء على مشاهدك من أعلى.. هل هذا بسبب العمارة الإنجليزية لتلك الفترة أم





لسبب آخر؟

- تحدَّثْت كثيراً مع «برونو ديلبونل»، المُصوِّر السينمائي الفرنسي العظيم- برونو بلا منازع أحد نجوم الفيلم- حول كيفية خلق جو دافئ للفيلم. أردت أن أكون دقيقاً جدّاً؛ لأنه عندما نكون دقيقين جدّاً نكون أكثر حرّيّة ولدينا المزيد من الأفكار. بشكلٍ أكثر دقة، نصبح أكثر عالميّة وكونيّة. تدور أحداث الفيلم في مايو/أيار من سنة 1940؛ إنه شهر مايو الأكثر حرّاً (سياسيّاً ومناخيّاً). قمنا بالتصوير خلال شهر ديسمبر/كانون الأول، وكنّا مجبرين على التعبير عن حرارة تلك الفترة. أردنا أيضاً إظهار نوع من الظلام والظلال الداكنة والعميقة التي تتقدَّم من خلال الفيلم... يمكن التعبير عن الحرارة من خلال أشعة الضوء التي تعرض الصورة وتُعبِّر عنها بشكلٍ رائع.

هل هناك رسَّامون مرجعيون؟

- لا... شاهدت العديد من الصور، وبحثْت في العديد من المراجع الفوتوغرافية التي قمنا بمناقشتها بشكلٍ مستفيض. لم تكنْ في نيتي نسخ هذه الصور المُجمَّدة في صور سينمائية. حاولت تدبير طبيعة وقصديّة كلّ مشهد، بدلاً من فرض صورة مسبقة. صراحةً، بدون «إهانة»... لا أحبّ أن يقول أحد عن فيلمي بأنه أشبه بلوحة. يزعجني هذا الأمر كثيراً، لأنني أحاول أن أجعل أفلامي سينمائية قدر الإمكان: إنها كيانات سمعيّة بصريّة في حَدِّ ذاتها. لا أحبّ الفصل بين صورة العمل، الصوت أو الحركة.

لماذا تتعاون مع برونو ديلبونل؟ ما هو الفيلم الذي اشتغل عليه وأعجبك؟

- إنه واحد من أفضل المشتغلين بالمجال في العالم، وأحبّ آراءه السياسيّة. أعجني عمله حول «داخل لوين ديفيس- Inside Llewyn Davis» مع الأخوين «كوين»، الذي وجدته جميلاً للغاية. أعجبني أيضاً «Un long dimanche de fiançailles». أردت البحث عن مدير تصوير يُحفِّزني، يُزعجني ويجعل مني في نهاية المطاف مُخرِجاً أفضل. وهذا هو الحال مع برونو. يتعلَّق الأمر بتعاون ذي طابع شخصي. في بعض الأحيان، يطرح العديد من الأسئلة حول الحقيقة العاطفية للمشهد. لذلك، كنا مهتمين معاً بالعمل على أسلوب بسيط. يدَّعي أنه لا يحبّ المُثقَّفين الفرنسيين كثيراً، لكنه مثقَّف... (ضحك).

لماذا اخترت نمط «اللقطات من فوق» خاصّة في هذا الفيلم؟

- صحيح، لكنني لم أعمد إلى فعل ذلك. ما كان يهمّني كثيراً في السينما هو مسألة الحجم، تجلّى الأمر في «التكفير» بشكلٍ جلي. في زمن الحرب، أردت إظهار قادتنا كنوع من العمالقة الذين ينظرون إلينا منً فوق. عملنا بشكلٍ دقيق على الخرائط؛ لأنها تُمثِّل الواقع من دون أن تعطي أي معنى للواقع المادي البشري: هناك مسافة، وفي الآن نفسه قرب واضح. لذلك، فكَّرت في اللعب مع تشرشل- ومرّة مع إليزابيث (لايتون، لعبت دورها «ليلي جيمس Lily James»)- وأجعل نظرته الكلِّيَّة نظرة مُسلَّطة على أرض المعركة.



■ فـي فيلـم «التكفير»، أشـرت إلى عمليـة دينامو، التي تدور في رحاها في عمق «السـاعات الأسوأ»...

– لطالمـا جذبتنـي الحـرب العالميـة الثانيـة. أظـن أن أحد الأسـباب في ذلك هو كـون والدي، الذي وُلِدَ سـنة 1906 (كان يبلـغ مـن العمـر 65 سـنة حينما وُلِـدت) قد عايـش الحربيـن العالميتين الأولـى والثانية. لم أسـأله أبداً حول هذا الموضـوع. ربمـا يُمثِّـل الأمر بالنسـبة لـي وسـيلة لفهـم الطبيعـة التـي خبر بهـا العالم بشـكلٍ أعمـق– كيفما كانت حياتـه. للأسـف، لا أسـتطيع التحـدُّث معـه اليوم.

■ بعد فشـل «بان»، ألم تشـعر بأنه يجـدر بك إنجـاز فيلم أكثـر وضوحاً فنّيّـاً؟ ربمـا التخفيـض مـن حِـدَّة التجربة؟

– مازح هو القول بأن «السـاعات الأسوأ» أَقـلّ انفتاحـاً على التجربـة، لأنني أعتقد أنـك على صـواب. كانـت تجربـة «بان» مكلفـة للغايـة (ضحـك). أردت العـودة إلى الأساسـيّات: الدراما الخالصة. رغبت فـي معالجة «بسـاطة/تعقيد التفاعلات الإنسـانيّة مـرّة أخرى. كان فشـل «بان» مُؤلمـاً للغايـة وقادنـي نحو «التشـكُّك» ومسـاءلة نفسي. شـعرت بأنني لا أعرف ما الذي يتوجَّـب فعله... كان لدي انطباع بـأن «السـاعات الأسـوأ» ستسـمح لـي بالحديث عن أسـباب الشـكّ فـي البحث عـن الحكمة. أعتقد أنها ستُشـكِّل فرصة لرسـم شيء إيجابي ومشـرق من تجربة سلبيّة بشـكلٍ خاص.

■ هل تعتقد أن الناس «يتسامحون» معـك فـي أفـلام مثـل «السـاعات الأسـوأ»، وليـس فـي أفـلام أكثـر معاصرة؟ هل يتعلَّق الأمر بمحاولة البحث عن أسـلوب خاص (بك) في السينما؟

– ربما. «التسـامح» كلمة صعبة للغاية. لا أعتبـر الأمـر سـيئاً أو مُقلقـاً، لكنني أحاول اسـتفهامه... علاقتي ضعيفة إلى حَـدٍّ كبير مـع الثّقافة المعاصـرة: أحبّ كثيـراً حلقـات «BLACK MIRROR» التـي تجـري أحداثهـا فـي المسـتقبل «Nosedive» مـع «برايـس دالاس هـوارد Bryce Dallas Howard». كما أن علاقتـي ليسـت جيِّدة مـع الماضي، لكونـي أُجيـد التعامـل مع المسـتقبل، وأجـد صعوبـة كبيـرة فـي التعامل مع الحاضـر والآنـي (ضحـك). أودّ إخراج فيلـم معاصر، مع «كريسـتين سـكوت تومـاس Kristin Scott Thomas»؛ تجـري أحداثـه، علـى سـبيل المثـال، فـي باريس. لا أعـرف... أُحـبّ صناعة الأفـلام لكونها أفضل شـيء في حياتي. أودّ القيـام بذلـك في كلّ زمـان ومكان ومتـى اسـتطعت؛ هكذا أُحقِّـق الامتلاء. تهمّنـي سـيرورة صناعـة الأفـلام أكثر مـن النتائـج. أعتقـد أننـي لا أرعـى حياتي المهنيـة، ولا أُعطي ما يكفي من الاهتمـام للطريقة التـي يحكم بموجبها النـاس (علـى الأعمـال السـينمائيّة). الشـيء الوحيـد الـذي أنتبـه إليـه هـو الكيفيـة التي يمكن لحكـم ما أن يعرقل



مسيرتي المهنية. حينما (تنجح) أحد أفلامي أو (لا تنجح)فإن الأمر يزعجني في الآن نفسه (ابتسامة). أجد أنه من الصعب أن يتم تقييم نجاحها من قِبَل أشخاص آخرين. لديّ قليل من التقدير لنفسي، فحينما يمنحني الناس الكثير من الثناء أنزعج. وإذا كانت الانتقادات كبيرة فإن ذلك يزعجني كذلك. معذرة، ليست لدي إجابة عن سؤالك.

لكن هل توقَّعت كلّ ذلك النقد السلبي الذي حدث مع فيلم «بان»؟

– لا.. على الإطلاق. أنظر إلى أي درجة أنا ساذج! لقد وجدت الفيلم عظيماً. في العرض ما قبل الأول بمدينة نيويورك، رأيت مجموعة صغيرة من المدراء التنفيذيين يتحدَّثون مع بعضهم البعض والقلق يعتري وجوههم... حينما اقتربت منهم ابتسموا في وجهي قائلين: «مرحباً، مرحباً! ما يحدث ليس بالأمر الجليل! في كلّ مرّة نلامس العمق، يمكننا تحويله إلى شيء إيجابي، في حين أن هذه العوارض يمكن أن تكون أفضل الدروس والتجارب في حياتك.

حول «بان»، تمت الاستعانة بالملحن «جون باول John Powell» على حساب «داريو ماريانيللي Dario Marianelli». نجد أنه يعود اليوم في «الساعات الأسوأ». ألا يزعجك أن تتكرَّر التجربة نفسها؟

– في الحقيقة، ربما صَمَّمت «بان» بشكلٍ مُتسرِّع لجمهور قديم. ما اكتشفته مع «بان»، هو أنني لست مُسلِّي أطفال؛ هذا يناسبني. اتَّسمت سيرورة العمل في فيلم «بان» بالصعوبة، لكنني فخور بها حفاظاً على ماء وجه علاقاتي. يُعَدّ حفاظي على علاقات طيبة بعد كلّ ما مررت به إنجازاً في حَدّ ذاته.

ربما الفيلم مُجاوز ومُفرط بشكلٍ كبير لجمهور 7 سنوات، أليس كذلك؟

– هل تريد أن تعرف ما الذي حدث حينما رأيت المونتاج الأول (ضحك). سأخبرك. قيل لي إن «بان» سوف يكون مُوجَّهاً لأطفال 12 سنة، واعتبرتها فرصة مُواتية للتعرُّف إلى هذه الشريحة من الجمهور. عرضنا الفيلم في نسخته الأولى، بحضور جمهور لا بأس به داخل الأستوديو، بحثاً عن التجاوب. أثناء العرض، رأيت أن غالبية الجمهور تتكوَّن من الفئة العمرية 5و 6 و7 سنوات. قلت مع نفسي: «سيكون الأمر كارثياً». صدمت، شعرت بالفزع أكثر من أي وقتٍ مضى. من الواضح أنهم لم يحبّوا الفيلم. كانت الأمهات مدعوات إلى ملء استمارة والتعبير عن ردود فعلهن. سألتني إحداهن: كيف تجرأت؟ وما الذي جنيته؟ آه، نعم: «يجب أن تخجل من نفسك» (ضحك). لذلك، كان علينا أن نُعيد تجميع الفيلم، وأدركنا أخيراً أن الأطفال البالغين من العمر 12 سنة لا يودون الذهاب إلى السينما من أجل مشاهدة فيلم عن بيتر بان. أدرك القائمون أن جمهور فيلمي لن يذهب إلى دور العرض، وكان الجمهور الوحيد الذي يعتقدون أن بإمكانهم جلبه إلى المسارح هم الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين 5 و 8 سنوات. لهذا، كان عليّ أن أضع الفيلم لجمهور لم يكنْ مُوجَّهاً له في الأصل.. هذه ليست المشكلة الوحيدة من «بان»، لكنها كانت الأساس.

يعود «غاري أولدمان Gary Oldman»، الفتى الشقي للسينما، ليُجسِّد اليوم شخصيّة أكثر حكمة. من «سيد فيسيوس Sid Vicious» في «SID AND NANCY» إلى «تشرشل، مروراً بالمُحقِّق «جيم غوردن Jim Gordon» مع «كريستوفر نولان Christopher Nolan» نلحظ ذاك الخيال والسِّحر الذي يدور حول المُمثِّل. تتوازى كاريزميَّته مع لطفه، تواضعه مع عاطفته الجيَّاشة... نقدِّم لكم حواراً شيِّقاً مع ممثِّل عملاق.

غاري أولدمان:

لعبت شخصيّة تشرشل الغارق في الشَّكّ

حوار: إيمانويل سباداسنتا - ترجمة: خديجة حلفاوي



هل هناك تناقض بين تشرشل كشخص وبين ذاك الذي كنَّا نصادفه نادراً في المجال العام؟

- كان لتشرشل ذاك «الإحساس باللحظة»، فهو بارع في التحفيز الذاتي لنفسه. كان على بيِّنة كذلك بـ «الرمز» الذي يمثِّله والصورة التي يظهر عليها. أصبح تشرشل مرادفاً للسيجار، القبعة؛ إنه ذلك الرجل الصغير في زي فيكتوري غريب الذي يعي تمام الوعي طبيعة شخصيته العامّة. أجاد بحرفية التلاعب بالكلمات. في حياته، كتب ملايين الكلمات تفوق ما كتبه كلّ من شكسبير وديكنز مجتمعين. كان لديه حسٌّ مسرحي، رغم مشكلة التلعثم في الكلام الذي سعى جاهداً إلى التخلُّص منه. لم يتمكَّن من التغلُّب على هذا المشكل، لكنه تقبَّله في نهاية المطاف. قمت بما في وسعي للعب الشخصيّة على أكمل وجه في الفيلم – شاهدت العديد من أشرطته المُصوَّرة مراراً وتكراراً، رغم أن الكثير منها لم يكنْ واضحاً. اعتماداً على الظروف – على الأقلّ في فيلمنا- تمّ خفض الأمر إلى تَتَمتم ذي طبيعة سيِّئة. هذا ما لعبته بالضبط: «شخص يعرف في دواخله أياً من الوحوش هيتلر. كان يعاني كثيراً من الضغوط من أجل الدفع به نحو عدم المشاركة في الحرب. ظَلّ يعاني من التلعثم وصعوبة في الكلام. لا يمكنه أن يقول «يجب أن نستسلم»؛ هذا أمر مستحيل. لكن، الجميع ممن حوله حثّه على ذلك. لقد لعبت شخصيّة تشرشل الغارق في الشَّكّ.

لو كنت مُمثِّلاً على المسرح.. ما طبيعة شعورك بأداء هذا الدور؟

- يُبيِّن الفيلم إلى أي حَدّ كان تشرشل كاتباً. من النادر اليوم أن تجد قائداً يكتب خطاباته بنفسه. هناك نصٌّ فرعي جرى عرضه بشكلٍ شفهي عن أهمِّية الصورة الشخصيّة للرجل، إضافة إلى تأويل للشخصيّة التي لعبها تشرشل في الأماكن العامّة في مقارنة بالشخصيّة الحقيقيّة. جرى تسجيل العديد من اللقطات في الفضاء العام، تُظهِر تشرشل في مواجهة أناس آخرين؛ ولو أنها لم تحوِ أصواتاً إلّا أنني أورد المقطع التالي: يُلقي تشرشل خطاباً، وقبل التصفيق، نراه ونسمعه يتحدَّث إلى المُخرج. يبدو تشرشل كشخصٍ مختلف تماماً.. هل تعلم سمعت مؤخَّراً تسجيلاً لهتلر يتكلَّم بصوته الطبيعي؟.. غريب، كان لديه صوتٌ جميل نوعاً ما، إنه لمن الغريب جداً أن تسمعه يتحدَّث إلى شخصٍ ما في غرفة، بشكلٍ غير رسمي. في حين أن لديك فقط صورة (متمثِّلة) هذا الرجل الذي يحكي كلماته.. لم نكنْ معتادين أن نسمع صوته الحقيقي. إنه أشبه بأن تسمع ونستون في هذا المقطع الجميل: كان يتحدَّث ببساطة. بالنسبة لي، كان منيراً جدّاً.

ينفتح المشهد الافتتاحي للفيلم علـى نظرة جميلة لتشرشـل، إن لم نقـلْ مضحكة.. هـل كان هدفك أن تُقـدِّم للجمهور صـورة طيِّبة حول الرجل؟

- أعتقـد أن معظم النـاس لديهم فكرة مسـبقة عنه. ربما أطفالـي لا يملكون أي تصـوُّر حولـه، لكـن النـاس مـن جيلـي لديهـم فكـرة عنـه مـن خلال صـور لـه، على الشـاطئ.. إلـخ. أظن أن الصـورة التـي كوَّنتهـا عـن الرجل ربمـا تأثَّـرت بشـكلٍ كبير بشـخصيّة تشرشـل في «THE GATHERING STORM» الـذي لعب دورهـا «ألبرت فيني Albert Finney » سـنة 2002، أو تلـك التي جسَّـدها «روبرت هاردي Robert Hardy» خاصّة في السلسلة القصيرة «WINSTON CHURCH-ILL» سـنة 1981، ولعبـت عِدّة مرّات بعـد ذلـك. (هـل لديـك صـورة له؟) (يقولهـا بنبـرة غضـب). عندما عدت إلى الأرشـيف اكتشـفت رجلاً في سن 65 سـنة مليئاً بالطاقة، والتوهُّج يشع مـن عيونه، وكأنه في الـ 20 من عمره. مفعم بالحياة، ويتمتَّع بلحظاته، سـواء كان بالشـارع أم بالجبهـة، وهو يزور الجنـود. رأيت دائماً رجلاً سـاحراً، في حيـن أنه غالبـاً ما يتمّ لعـب دوره في السينما بشـكلٍ معاكس لذلك. اعتقدت أنـه من الضـروري تغيير ذلـك. إذا لم تتـمْ تلبية توقُّعاته من قِبَل مسـاعديه، تجـده مسـتاءً للغايـة. اشـتغلت على شـخصيات تظهر كرماً ولطفـاً كبيراً، وفـي الوقـت نفسـه، يمكـن أن تكون وحوشـاً حقيقية. كان تشرشـل وجهاً صعبـاً جدّاً، حيث يمكـن أن يتغيَّر بين ثانيـة وأخرى. لهـذا، كنـت ملزماً بأن أتحـدَّث بالنيابـة عـن تشرشـل الذي اكتشـفت أنـه ودود أكثر مـن الصورة التـي سـوَّقتها لنا الشاشـة حوله.

من سـيد فيشيوس إلى تشرشل، ألا تعتقـد بـأن الشـخصيات التـي تلعبهـا اليـوم قـد تغيَّـرت أم أنـك كممثِّـل لا تجـد عيبـاً فـي الانتقال مـن شـخصيّة إلـى أخرى؟

- كان «سـيد فيشـيوس» مدمـن هيروييـن!... أمـا وينسـتون فكتب 50 كتابـاً، ورسـم أكثـر مـن 500 لوحة. وقد شـغل مختلف المناصب السياسيّة المُتوفِّـرة. لقـد تغيَّـر مـن جهتيـن: عايش نكسـة الحرب العالميّـة الثانية مـن جهـة، ومـن جهـةٍ أخـرى وقـف ضـدّ هيتلر. شـارك في أربـع حروب. يتعلَّـق الأمر بشـخصيّة غير عادية. مع ذلك، أعتقد أن مسـار المُمثِّل قائم على الحـظ والمُصادفـة... ربمـا (ضحك). انظر! لقد انتهـيت مؤخَّـراً من تصوير فيلـم رعـب بميزانيـة صغـيرة جـدّاً «MARY» لـــ«Michael Goï».

هـل يُؤثِّر الطموح العام للمخرج على قراراتك؟

- (يُفكِّر) اشـتغلت مع كبار المخرجين العالميين. سـوف أعطيك مثالاً: لم أكنْ أطمـح مطلقـاً للعب دور دراكـولا. إذا لـم أكـنْ قـد فعلـت ذلـك، لـن أكـون ميتـاً، ولكـن المخرج كان فرانسـيس كوبـولا! وبالنسـبة لـي أردت الوقوف عند التحيُّـز الذي يمكـن تكوينه حول هـذه القصّـة التـي يعرفهـا الجميـع، لشـخصيّة مشـهورة للغاية.



الممثل: جاري أولدمان

هـل أنت اسـتباقي؟ هـل تذهب إلـى المخرجين؟

- فـي بعـض الأحيـان.. (أوه) نعـم. سـوف أخبـرك إلـى مَـنْ أذهـب! إلى «آرون سـوركين Aaron Sorkin»! ذهبـت لمشـاهدة العـرض التمهيـدي لجُـلّ أعمالـه. فعلـت الشـيء نفسـه مع «À LA MAISON BLANCHE» و«THE NEWSROOM» و«STUDIO 60». رأيـت فيلمـه حـول البيسـبول أيضاً! سـأكتب له رسـالة مرحـة أُعبِّر لـه فيها عـن تقديـري لجمـال وروعة أعمالـه. منـذ أن كنـت فـي لنـدن، لم يكـنْ لـديّ أي يـوم للراحـة – لا أقوم بشـيء آخـر غيـر العمل- لكـن أردت رؤيـة «BLADE RUNNER 2049» علـى شاشـة كبيـرة. أحـبّ «دينيـس فيلنـوف Denis Villeneuve». قِيـل لـي إنّ الفيلم لـم يجد حقّـاً جمهوره، ولكـن الانتقـادات كانـت جيدة جـدّاً ! أُحـبّ ما يفعـل.. أُحـبّ «PREMIER CONTACT»، إنـه فيلـم رائـع.



لم يغبْ الشأن العام أبداً عن تاريخ حفلات توزيع الجوائز السينمائيّة داخل هوليوود، صفحات التاريخ مليئة بحوادث خرج فيها صُنَّاع السينما والنجوم عن النصّ الفَنّي من أجل ترويج أجنداتهم الاجتماعيّة والسياسيّة؛ استغلالاً لتمتُّع تلك المناسبات بشعبيّة جارفة ونسب مشاهدة تتفوَّق على أغلب المناسبات الأخرى (الإحصائية الأخيرة تقول إن حفل الأوسكار وحده يشاهده مليار شخص حول العالم في التوقيت نفسه).

جوائز «غولدن غلوب»

قليلٌ من الفَنّ كثيرٌ من القضايا!

أمجد جمال

متابعة أحداث الاحتقان الأخيرة داخل هوليوود قد تكون أكثر إثارة من الإنتاجات السينمائيّة التي قدَّمتها، مع بعض الاستثناءات التي تستحقّ التوقُّف. منها الأداء التمثيلي الذي قدَّمه البريطاني «غاري أولدمان»، وهو يُجسِّد شخصية الزعيم «وينستون تشيرشل» بفيلم «Dark-est Hour» ليفوز عنه بجائزة غولدن غلوب لأفضل مُمثِّل عن فيلم دراما متفوقاً على أسماء كبيرة مثل «دانييل داي لويس»، و«توم هانكس» و«دانزل واشنطن». «Darkest Hour» فيلم يحكي فترة حرجة في تاريخ بريطانيا، بداية من تقلُّد تشيرشل

لمنصب رئيس الوزراء، ووصولاً لأحلك لحظات الحرب ضد النازيين.
شخصيّة الأم كانت من الأدوار البارزة في أفلام هذا العام المُرشَّحة؛ حيث تميَّزت «لوري ميتكالف» في دور الأم بفيلم «Lady Bird»، وترشَّحت عنه لجائزة أفضل ممثِّلة مساعدة، كما تألَّقت الممثِّلة «أليسون جاني» بدور الأم المُتسلِّطة في فيلم «I,Tonya»، لتفوز عنه بجائزة أفضل ممثِّلة مساعدة. أما الأداء الذي خطف الأنفاس فكان للممثِّلة «فرانسيس ماكدورماند» بطلة فيلم «Three Billboards Outside Ebbing, Missouri»، حيث لعبت دور الأم القويّة التي تبحث عن العدالة بطريقتها بعد شهور من حادثة اختطاف ابنتها وتعرُّضها للاعتداء الجنسي والقتل. حصدت ماكدورماند عن ذلك الدور جائزة أفضل ممثِّلة عن فيلم دراما. كما فاز الفيلم بثلاث جوائز أخرى عن السيناريو الذي كتبه مُخرج الفيلم «مارتن ماكدونا»، وجائزة أفضل ممثِّل مساعد لنجم السينما المستقلّة «سام راكويل»، وجائزة الغولدن غلوب الكبرى عن أفضل فيلم درامي. وتأتي التتويجات الأربعة المستحقّة من أصل ستة ترشيحات، ليكون بذلك هو الفيلم صاحب الغلبة في ليلة توزيع الجوائز.
ويليه فيلم «The Shape of Water» الذي حصد جائزتين، عن الموسيقى والإخراج، من أصل سبعة ترشيحات. الفيلم تدور أحداثه في إطار من الخيال العلمي، ويحكي قصّة فتاة بكماء، تدخل في تجربة عاطفية مع مخلوق برمائي عجيب تحتجزه السلطات الأميركيّة في مقرّ سري لتجري عليه تجارب علميّة. أما جائزة أفضل فيلم أجنبي (غير ناطق بالإنجليزيّة) فذهبت للفيلم الألماني «In The Fade» للمُخرج «فاتح أكين»، وهو الذي سبق أن فاز بجائزة أفضل ممثِّلة من مهرجان «كان» في شهر مايو/أيار الماضي، ويحكي عن سيدة ألمانية تفقد زوجها وولدها في حادث إرهابي وقع بإحدى المدن الأوروبية، لكنها لا تستسلم للحزن وغياب العدالة، وتستعدّ للردّ بما هو غير متوقَّع.
وعلى غير المُتوقَّع خرج فيلم «The Post»، للمُخرج الكبير «ستيفن سبيلبرج» ومن بطولة النجوم «توم هانكس» و«ميريل ستريب»، خالي الوفاض من الجوائز رغم ترشُّحه لبعضها. حيث توقَّع كثيرون أن ينال الفيلم نصيباً من جوائز رابطة الصحافيين، خاصّة وهو يتخذ من قضية حرّيّة الصحافة تيمة لأحداثه، وهو ما لم يحدث، الفيلم تدور قصّته الحقيقيّة في مطلع سبعينيات القرن الماضي حول فضيحة تسريبات وزارة الدفاع الأميركية، تلك التسريبات الصحافية التي كشفت عن تورُّط السلطة المتمثِّلة في الحزب الجمهوري بتدخلات عسكريّة موسَّعة في «فييتنام» على مدار ثلاثة عقود.



حملة #Me Too تفرض نفسها

ليلة اكتست باللون الأسود؛ استجابة لمبادرة نسويّة انتشرت قبل أسابيع من الحفل، فقد دُعي النجوم والنجمات لارتداء الملابس السوداء؛ تعبيراً عن الحزن ومن أجل التضامن مع ضحايا قضايا التحرُّش والاعتداءات ضد النساء داخل هوليوود، تلك القضايا التي طُرحت إعلامياً في الفترة الأخيرة وكانت الحديث الأول بين الجميع. هاشتاغ بموقع التدوينات القصيرة «تويتر» تحوَّل إلى حملة كبرى وصلت سريعاً لمجتمع المشاهير بداخل معقل صناعة السينما. أحداث تورَّط بها مجموعة من رموز الصناعة من الرجال ذوي النفوذ والشهرة، لم يُبَتْ فيها قضائياً حتى الآن، ولا تزال غير مطروحة سوى للتداول الإعلامي الأكثر بطشاً من المحاكمات الطبيعية.
وكما المُتوقَّع، ألقى الكوميديان «سيث مايرز»، مقدِّم حفل الغولدن غلوب، بخطاب افتتاحي غارق في التهكُّم من الرموز السينمائيّة المُتورِّطة في تلك القضايا، ونجح من خلاله في انتزاع الضحكات والتصفيق من قِبَل الحضور.
أبرز من استهدفهم الخطاب كان المنتج «هارفي واينستين» الذي أُتهم بالاعتداء على أكثر من 70

ممثِّلة، حيث قال عنه مقدِّم الحفل «إن (واينستين) هو الوحيد الذي سيتفاعل الجمهور مع ذكرى موته بصيحات الاستهجان. «ونال الممثِّل «كيفن سبيسي» نصيبه من السخرية، وهو الذي اعترف قبل أسابيع بانتهاكاته وقدَّم عنها اعتذاراً قُوبِل بمزيد من الإدانة، حيث قرَّرت منصة «netflix» إيقاف مسلسل «House of Cards» الذي يقوم سبيسي ببطولته، ثمّ قام المُخرج «ريدلي سكوت» بحذف دور سبيسي من فيلمه الأخير «All the Money in the World»، وقام بإعادة تصوير مشاهده مستعيناً بممثِّل آخر لأداء الدور هو «كريستوفر بلامر»، وقد ترشَّح عنه بلامر لجائزة غولدن غلوب بالفعل، رأى البعض أن الترشيح جاء من باب الترحيب بعقاب سبيسي، ولكن الغالبية رأت أن أداء بلامر استحقّ الترشُّح بالفعل. لم يتوقَّف الخروج عن النصّ الفَنّي عند هذا الحَدّ، فقد غلبت الشعارات النسويّة على خطابات استلام الجوائز وتسليمها. وعلى رأس تلك الخطابات جاء الخطاب الذي ألقته النجمة الإعلامية «أوبرا وينفري» وقت صعودها لاستلام جائزة «سيسيل ب. ديميل» الاستثنائية عن مُجمل إسهاماتها في مجالات الفَنّ والإعلام والأنشطة الخيرية. وينفري ألقت خطبة حماسية عن الظلم الذي تعرَّضت له المرأة في المجتمع الأميركي عبر العصور، مؤكِّدة أن ذلك «الزمن قد ولَّى»، أو «Time is Up»، كما يقول شعار الحملة الجديد. ونجحت أوبرا في انتزاع دموع بعض الحضور أثناء كلمتها التي قُوبِلت بعاصفة من التحيّة، وتسبَّب ذلك الخطاب في أن طرحها بعض الإعلاميين كمرشَّح رئاسي مقبل يستطيع إقصاء ترامب في الانتخابات القادمة، ليتحوَّل الأمر كالعادة إلى هاشتاج # Oprahfor Presidency.

واستمرَّت النبرة النسويّة بطابعها الحماسي أحياناً، والساخر في أحيانٍ أخرى. أثناء تسليمها جائزة أفضلِ ممثِّلة قالت النجمة «جيسيكا تشاستين» : «يسرني أن أخبركم بأن الفائزة في تلك الفئة ستتحصل أيضاً على الـ 23 % من مرتبها الذي خسرته بسبب فجوة الأجور (بين الرجال والنساء)»، لكن أكثر ما أثار الجدل فكان الكلمة الي ألقتها النجمة «ناتالي بورتمان» أثناء تقديمها لمُرشَّحي جائزة أفضل مُخرج، حيث قالت «الآن .. أُقدِّم إليكم كلّ الذكور المُرشَّحين»، وتقصد انتقاد اختيار لجنة التصويت لخلو الترشيحات من امرأة. في اللحظة نفسها بدا الاستياء على وجه المُخرج المكسيكي «جييرمو ديل تورو»، والذي فاز على أي حال بالجائزة عن فيلمه «The Shape of Water».

لكن صدى ما قالته بورتمان أشعل تعليقات المتابعين للحفل عبر مواقع التواصل الاجتماعي، حيث لاقى انتقادات كثيرة مِمَنْ يؤمنون بالجوائز كمنحة مقابل الإنجاز الفَنّي وليس الجيندر. لكن البعض الآخر بارك ما قالته بورتمان متعلِّلين بوجود مُخرجة مثل «غريتا غيرويج»، فهي في نظر الكثيرين كانت تستحقّ ترشيحاً في فئة الإخراج عن فيلمها «Lady Bird»، وهو الفيلم نفسه الذي حصد جائزة أفضل فيلم كوميدي أو استعراضي، وجائزة أفضل ممثِّلة بفيلم كوميدي أو استعراضي لبطلة الفيلم «سيرشا رونان». ويبدو أن الترويج الإعلامي لغريتا، والجدل الذي أُثير قد أتى بثماره بعد أيام قليلة من ترشيحات الغلوب، حيث تَمّ الإعلان عن ترشيحات جوائز الإخراج التي تمنحها نقابة المُخرجين الأميركيين، واستطاعت غريتا هذه المرّة أن تنال ترشيحاً، وقد يُؤهلها للتواجد بترشيحات الأوسكار التي عادةً ما تتوافق مع ترشيحات النقابة.

هجمة ارتداديّة ضدّ الموجة النسويّة

قبل حضورهم وافق كلّ النجوم الرجال على ارتداء ملصق على أكتافهم مدوَّن عليه شعار الحملة «Time is up»، معتقدين بأنهم ضمن الفئة الناجية، كما أشار مايرز في افتتاحية الحفل، بجملته الساخرة الأولى: «سيداتي... وما تبقى من السادة المحترمين»، لكن من الطريف والحزين معاً، أن اللعنة طالت بعض «السادة المحترمين»!

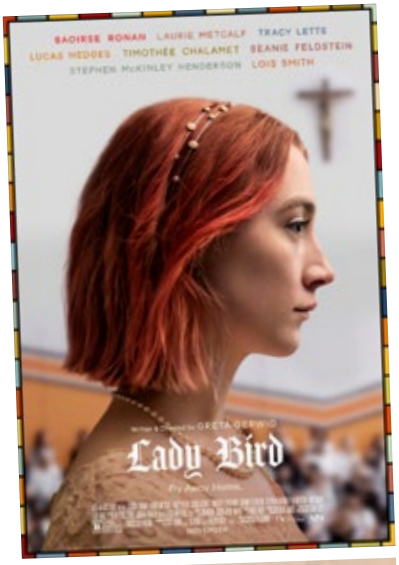
فبعد انتهاء الحفل ظهرت ادعاءات جديدة استهدفت بعض النجوم الرجال، خاصّة الذين تُوِّجوا بجوائز خلال الحفل، وبينهم النجم «جايمس فرانكو» الذي فاز بجائزة أفضل ممثِّل عن فيلم كوميدي أو استعراضي «The Disaster Artist»، ليفاجأ في اليوم الثاني باتهامات تحرُّش وُجِّهت إليه من بعض السيدات على موقع تويتر. ورغم إنكار «فرانكو» لتلك الاتهامات إلّا أنه ترك بعض علامات الاستفهام بغيابه عن حفل توزيع جوائز اختيار النُقَّاد الذي عُقد بعد أيام من الاتهامات، حيث فضَّل العُزلة. الاتهامات نفسها طالت الممثِّل «عزيز أنصاري» بعد أن فاز ليلتها بجائزة أفضل ممثِّل عن مسلسل كوميدي، وقام هو الآخر بنفي التهم، لكن «الزمن قد ولَّى»، فالموجة صارت أعلى من أن يُجابهها أي رجل في هوليوود، مهما بلغ من نفوذ وموهبة. فالمبدأ «بريء حتى تثبت إدانته»، هو رفاهية لن تتحقَّق في هذه الأجواء المُلبَّدة بالغضب والمُزايدة.

وكان مُحتَّماً على ردّة الفعل أن تأتي من داخل معسكر النساء، لذا فبعد

مـرور يومين على الحفل، وَقَّعَتْ 100 سـيدة فرنسـيّة علـى بيـان مُضَـاد لحملـة «Me Too»، تمّ نشـره في صحيفة «لوموند». المُوقِّعات على البيان الفرنسـي من الفَنَّانـات والكاتبـات والصحافيات وأشـهرهن الممثِّلة الأسـطورة «كاتريـن دينيـف». أدان البيـان التطوُّرات التـي انحرفـت إليهـا الحملـة النسـويّة، ووصـف ما تقترفه بالممارسـات الشـموليّة، وقـال إن ذلك الطراز مـن النسـويّة لا يُعبِّـر عنهـن، واحتـوى البيـان على أربعـة اعتراضات أساسـيّة. أولاً: اتهام رجـال لم تتحْ لهـم الفرصة للـردّ أو الدفاع عن أنفسـهم، وإقصاؤهم مـن وظائفهـم، ووضعهـم علـى المسـتوى ذاتـه مع مرتكبي الاعتداءات الفعليّـة. ثانياً: خدمة أعداء الحرّيّة والمُتطرِّفيـن الدينيين وأسـوأ الرجعييـن بتهيئة مناخ كاره للرجـال ويعـود بالحضـارة الغربيّـة إلـى عصر العفـة الفيكتوريّة. ثالثاً: التمـادي في النزعة التطهريّة بممارسـة رقابـة أخلاقيّة علـى الفَنّ بعضهـا يتم بأثر رجعـي، وإفسـاد الفعاليّـات التي يتواجد بهـا فنَّانون وُجِّهـت لهم تهم بالتحـرُّش. رابعاً: حصر النسـاء في دور الضحيّة والمساهمة في تعميق جروحهن النفسيّة باعتبـار كرامتهن مرهونة باعتداءٍ جسـدي.

في السـياق نفسـه خرج بعـض الفَنَّانيـن والمُثقَّفين الأميركييـن بتصريحات مشـابهة، فبعـد أيام من حفل توزيـع جوائـز الغولـدن غلـوب صـرَّح النجـم «ليام نيسـون» بأنـه يعتقـد أن الحملـة قد ضلَّـت طريقها، وأصبحت مثل «مطاردة السَّـاحرات» «Witch Hunt»: مصطلح يُشـير إلى ممارسات العصور الوسطى، حيث التنكيـل بمَـنْ تُوجَّه لهم تهمـة السِّـحر دون محاكمة أو فرصـة للدفاع عـن النفس.

الجدير بالذكر أن حلقات مسلسلي «The Handmaid's Tale» و«Big Little Lies» قـد سـيطرت على جوائز الإنتاجـات التليفزيونية، حيث حصد الأول جوائز أفضل مسلسـل دراما وأفضل ممثِّلـة دراما للنجمـة إليزابيث موس، بينما حصد الثاني جوائز أفضل مسلسـل قصير، وأفضل ممثِّلة لمسلسـل قصير وراحت للنجمة «نيكول كيدمان»، وجائزة أفضل ممثِّلة مسـاعدة وراحت للممثِّلة لـورا ديـرن، وأفضـل ممثِّل مسـاعد للنجم «ألكسـندر سكارسـجارد». وما يجمع المسلسـلين هـو تعرُّضهما لقضايـا المـرأة بجرأة غير مسـبوقة، فهما مسلسـلان نسـويّان بامتيـاز، لكن ذلـك لم يكنْ سـبب تتويجاتهم بالغولـدن غلوب؛ والدليـل أنهما اسـتطاعا أيضاً الفوز بتتويجات جوائـز «Emmy's» التليفزيونية التي عُقِدَت فـي بدايـات شـهر سـبتمبر/أيلول الماضـي، أي قبل ◀













من أصل «22»
فيلم واحد تخرجه امرأة

عبدالله بن محمد

بيَّن المسح السنوي حول موضوع التنوُّع أن صناعة السينما الأميركية ليست أكثر تنوُّعاً مما كانت عليه قبل عقدٍ من الزمن، وقد مسح التقرير، الذي نشرته في بداية هذا العام كلّيّة أننبرغ للإعلام والصحافة بجامعة كاليفورنيا الجنوبية، 1100 فيلم تمّ إنتاجها على امتداد السنوات الـ11 الماضية، ووجد أن 4 ٪ منها- فقط- كانت لمخرجة أميركية، أي بمعدل فيلم واحد عن كلّ 22 إنتاجاً سينمائياً. وخلصت الدراسة أيضاً إلى أن المخرجات عادةً ما يكتفين بمسيرات مهنيّة أقصر من الرجال. في المتوسط يبدأن في وقتٍ متأخِّر نسبياً، وينتهين قبل الرجال، وبأن 83.7 ٪ من المخرجات لم يكملنْ فيلمهن الثاني، مقابل 55.3 ٪ من الرجال. وكانت فئة النساء عرضة أكثر لمخاطر «الأزمات المالية»، ويجدن صعوبة في التدرُّج من الأفلام المُستقلّة وذات الميزانيات المنخفضة والمُوجَّهة للتليفزيون إلى إنتاج أفلام أكبر. وعلاوة على ذلك، كان 5.2 ٪ فقط من جميع المخرجين- ذكوراً وإناثاً- من السود أو الأميركيين من أصلٍ إفريقي، و3.2 ٪ من الآسيويين. ومن بين المخرجات الـ 43 الناشطات بين عامي 2007 و2017، كان أربع منهن من السود، واثنتان من آسيا، وواحدة من أصلٍ إسباني (المكسيكية باتريشيا ريغين، مخرجة فيلم «The 33» حول مأساة عمال المناجم في تشيلي).

ولكن نتائج التقرير ستُمثِّل خيبة أمل للطامحين في التغيير في وضع صناعة السينما، بعد سنة 2017 واكتشافاتها المثيرة عن الفضائح الجنسية والمضايقات التي عانت منها المرأة في هوليوود، وما رافق ذلك من حملات على الوسائط الاجتماعيّة لوضع حَدٍّ لتلك التجاوزات. ويبدو أن تلك التطوُّرات لم تحدث بعد أثراً ملموساً على تركيبة السلطة داخل مؤسَّسات هذه الصناعة. ويضيف التقرير «إن بعض أكبر شركات الإعلام في العالم لا تزال ضعيفة الأداء عندما يتعلّق الأمر بتوظيف مخرجين بخلفيَّات مختلفة، وبأن عدم المساواة هي السِّمة الأبرز». ووجدت الدراسة الاستقصائيّة أن أكثر من 82 ٪ من كبار المديرين التنفيذيين في الشركات الإعلاميّة السبع الكبرى هم من الذكور، وأنه من بين النساء، لم يكنْ هناك سوى أربع من المجموعات العرقية/ الإثنية المُمثَّلة تمثيلاً ضعيفاً. وفي مجالس الإدارة، لا تشغل النساء سوى أقلّ من 20 ٪ من المناصب، وأربع شركات من بين سبع شركات، هي: شركة «سينتوري فوكس 21»، و«سوني»، و«كومكاست» (شركة أم يونيفرسال)، وشركة «ليونسغات»- لم يكنْ لديها سوى امرأة واحدة في مجالس إدارتها.

ونبَّه التقرير إلى القطيعة المُحتمَلة بين تطوير التنوُّع في الصناعة السينمائية والمشاعر العامّة لجمهور السينما...



ظهور حملة «Me Too» وما تبعها من زخم، فبعيداً عن القضايا، يتمتَّع المسلسلان بمستوى فَنّي راق.

المفارقة أن مؤلِّفة الرواية المبني عليها «The Handmaid's Tale» المسلسل المُناصر للمرأة والمُتوَّج بالغولدن غلوب، وهي الكاتبة الكندية الكبيرة «مارجريت آتوود»، قد نشرت مقالاً (بعد مرور أسبوع من حفل الغلوب)، بعنوان «هل أنا نسويّة سيئة؟»، يتصدَّى هذا المقال بنبرة قويّة لحملة «Me Too»، التي اعتبرتها آتوود مؤشِّراً على وجود عطب في منظومة العدالة المُؤسَّسيّة، جعلت النساء يلجأن لسلاح الإنترنت للتنكيل بالرجال، وإسكات النساء اللواتي لديهن رأيٌ مختلف في القضيّة. «في



أزمنة التطرُّف ينتصر المُتطرِّفون، تتحوَّل أيديولوجيتهم إلى دين، من لا يوافقهم في الرأي يصبح، إما مرتداً، أو مهرطقاً، أو خائناً». وتُبدي آتوود تعجبها من غياب مبدأ «بريء حتى تثبت إدانته».. وتقول إن هذا المناخ يذكِّرها بممارسات التطهير الفاشية التي تلت الثورة الفرنسيّة، وتنكيل جوزيف ستالين بخصومه، وفترة الحرس الأحمر في الصين، وحكم الجنرالات في الأرجنتين، والأيّام الأولى من الثورة الإيرانيّة.

الأوسكار ضدّ غولدن غلوب

تأتي جوائز «غولدن غلوب» بالمرتبة الثانية في الأهمِّيّة الإعلاميّة بعد الأوسكار. فهي واحدة من الجوائز الأعرق في الولايات المتحدة، حيث بدأ توزيعها في عام 1944 تحت إشراف وتنظيم من رابطة الصحافيين الأجانب في هوليوود، ولا ينصب اهتمامها على الأعمال السينمائيّة- فقط-، بل والإنتاجات التليفزيونية أيضاً. وقد عُرفت بتتويجاتها الأكثر تعبيراً عن التيار الجماهيري العام والأقلّ تقيُّداً بالانحياز السياسي أو النزعة النخبويّة، خاصّة وهي تُمنَح عبر لجان تصويت تتكوَّن من أعضاء متعدِّدي الجنسيّات والثّقافات والخبرات الفَنّيّة.

سبق أن فاز الممثِّل المصري عمر الشريف بثلاث جوائز غولدن غلوب عبر تاريخه، بينها جائزة أفضل ممثِّل عن دوره في «دكتور جيفاغو» عام 1966، وأثناء خطابه الاحتفالي قال مازحاً: «لم أظن أن هنالك صحافيين عرباً داخل الرابطة»، الغريب لم يكنْ عدم فوز الشريف بجائزة الأوسكار عن الدور نفسه وحسب، بل عدم ترشُّحه بالأساس! وفي عام 2006 فاز الفيلم الفلسطيني «الجنة الآن» للمُخرج هاني أبو أسعد بجائزة «غولدن غلوب» لأفضل فيلم أجنبي، بينما خسر الجائزة نفسها في الأوسكار لصالح الفيلم الجنوب إفريقي «تسوتسي».

وهناك مفارقات لا ينساها عُشَّاق السينما في العالم، منها ذهاب جائزة غلودن غلوب الكبرى «أفضل فيلم دراما» عام 2011 إلى فيلم «Avatar» للمُخرج «جايمس كاميرون»، وهو الفيلم الذي مثَّل ظاهرة فنّيّة فريدة وقت عرضه ومازال يحتفظ بمكان في ذاكرة جمهور السينما، رغم أنه، في العام نفسه، خسر جائزة الأوسكار لصالح فيلم حربي متوسط التكلفة بعنوان «The Hurt Locker» للمُخرجة «كاترين بيجلو»، وهو فيلم لم يكنْ على الخارطة الجماهيرية ولم يستطع الصمود طويلاً في الذاكرة الفَنّيّة، فقد بدا التتويج لأسبابٍ ليست مُتعلِّقة بالفَنّ، الأمر نفسه تكرَّر في العام التالي 2011 حين منحت الغولدن غلوب جائزتها لفيلم «The Social Network»، الذي يحكي قصّة قيام موقع «فيسبوك»، بينما منحت الأوسكار جائزتها الكبرى للفيلم المنسي «The King's Speech».

ونستطيع القول إن تتويجات «غولدن غلوب» مازالت محتفظة بتوجُّهاتها الفَنّيّة المُحايدة لدرجةٍ ما، وهي تظلّ الأقرب لنبض جمهور السينما إلى الآن، حتى لو سيطرت القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة على أمسية توزيع جوائزها، كما حدث في الحفل الأخير الذي أقيم ليل 7 يناير/كانون الثاني الماضي.



الزمن والفراغ.. ثورة الفنّ التشكيلي الروسي

ظلّت الممارسة التصويرية – كما هي جلّ الأجناس التعبيرية الأخرى – مرتبطة بالدين، في روسيا، إلى حدود ما بعد أواسط القرن السابع عشر؛ ما جعل هذه الفترة، بدايةً من انتشار الديانة المسيحية، وتوطيدها في أواخر القرن الأول الميلادي، مدموغةً بنوع التصاوير الموصولة باعتبارات لاهوتية، إذ تقوم على طقوس العبادة وأجوائها، واستلهام ما تمليه تعاليم الكنيسة.

محطّات الفنّ الروسي

من الأيقونة إلى راهِنِيَّة المَرْئِي

بنيونس عميروش

من ثمّة، تشكّلت فنون الأيقونة ذات البعد الروحي، استناداً إلى الرسم والتلوين بأسلوب تمثيلي يميل إلى التسطيح، بحيث ظلّ نفي البعد الثالث واستبعاد التجسيم سائِدَيْن في تشخيص الملائكة والقدّيسين وأعلام الكتاب المقدَّس والموضوعات الدينية، بعامّة، بتأثير من الفنَّيْن: البيزنطي، والمغولي، ما أضفى على السيرورة المديدة لأسلوب الأيقونات الروسية سمات الريادة والتميُّز، بقامات شخوصها الطويلة وأصابع اليد الطويلة، إلى أن أمست تحتلّ مركز الصدارة، على الصعيد العالمي. في هذا المصنَّف الإبداعي، يعتبر أندريه روبليف – Andrei Roublev، الذي وُلِد في القرن الرابع عشر (توفِّي في 1450)، من أبرز رسّامي الأيقونات[1]، وقد أنجز، مع فريقه من الرسّامين، عديد الأيقونات والجُدْرانِيّات – Fresques، لصالح كاتدرائية «البشارة» بلاغوفيشينسكي سابور، في كريملين– موسكو، سنة 1405، فيما اشتهر بعمله «الثالوث الأقدس» الذي أنجزه في عشرينيات القرن الخامس عشر، وهو محفوظ في متحف تريتياكوفسكي، إلى جانب أعماله المعروفة، مثل «المُخْلِص»، و«ميخائيل رئيس الملائكة». في نهاية القرن السابع عشر، ستعرف روسيا مرحلة نهضوية جديدة، بالانفتاح على العالم الأوروبي، مع الإمبراطور «بطرس الأكبر – Pierre Le grand» الذي حكم روسيا من (1682) إلى (1725) تاريخ وفاته، وقد عرف عهده سياسة التحديث والتوسُّع اللَّذَيْن الذي خدما تحويل روسيا القيصرية إلى الإمبراطورية الروسية التي أضحت من أهمّ القوى، على الصعيد الأوروبي، بعد أن عمل على تأسيس الجيش، وبناء أسطول بحري هائل، وإنشاء أوَّل أكاديمية للعلوم، وإصدار أوَّل صحيفة، كما حقَّق عدّة إصلاحات مسَّت المجالات: المجتمعية، والإدارية، والمالية، والصناعية، مع إصراره على تغيير ذوق الروسيين من خلال إرساء سياسة ثقافية تقوم على تقريب الشعب من الموروث الثّقافي الأوروبي، وإرسال بعثات طلابية للدراسة في الجامعات الأوروبية، كما عمل على تطوير الفنون، عبر بناء مدينة سان بطرسبرغ على ضفاف نهر النيفا، في 1703، بتصاميم معمارية «أوروبية» جديدة ومدروسة بالشكل الذي تتحوَّل فيه هندسة البنايات الباذخة إلى متاحف مزدانة بالزخارف والتزاويق والأعمال الفنِّيّة، كذلك شأن القصور التي أمست مزيَّنة بعدد هائل من لوحات الزوّار من الفنّانين القادمين من كلّ أرجاء أوروبا.

كان لهذا الإقبال على المدينة الجديدة الأثرُ الإيجابي على الفنّانين المحلِّيّين الذين احتكّوا بتجارب زملائهم الأوروبيين ذوي الخبرة الكلاسيكية في التصوير – La peinture، والنحت، وكذا الروسيين المتخرِّجين في أكاديمية الفنون التي أُنشِأت في سان بطرسبرغ، عام 1746، في أفق السعي قدُماً نحو تجاوز الاقتصار على الرسوم النصفية وشخوص القدّيسين، والانتقال من الصيغ التصويرية البسيطة إلى المرَّكبة، بالتدرُّج اللوني والضوء والعمق، على قُماشات بمقاسات كبيرة. ولعلّ ذلك التَّماس القائم على الجمع بين صفاء الأيقونة واستعارة الحِرَفِية الأكاديمية الأوروبية، هو ما منح طابع التميُّز لعدد من الأعمال التصويرية، حينها.

بعد انطلاق هذا المسار الواعد، برزت الملامح الخاصّة لمدرسة الفنّ الروسي الحديث مع حلول منتصف القرن الثامن عشر، ضمن معايير نظيرتها الأوروبية، على صعيد التقنية والمعالجة الأكاديمية، كما على مستوى الموضوعات المتداولة، بخاصّة، في الفنّ الفرنسي الذي بات الأنموذج الأساس في روسيا القيصرية؛ من ثمّة توزَّعت الموضوعات بين بورتريهات النبلاء وفئة البلاط والسلطة، في مقابل تصوير مشاهد الأحداث المفصلية في تاريخ روسيا، من اعتقالات وإعدامات ومعارك وانتفاضات وحركات جماهيرية ضدّ الاستبداد القيصري، كما هو الأمر في لوحة «اعتقال مروج الدعاية» لإيليا ريبين (Ilia Répine/1844–1930)، على سبيل المثال لا الحصر. هذا، في الوقت الذي بلغت فيه الثّقافة الفرنسية مكانة اعتبارية لدى الطبقة الأرستوقراطية الروسية، على وجه الخصوص، إلى الدرجة التي مَسَّت فيها التأثيرات الفرنسية الفنّ الطليعي الروسي، أو ما يُنعَت بـ(المدرسة الشكلانية الروسية)، التي بلغت أوجها في مطلع القرن العشرين الذي شكّلت فيه جماعة علم الفنّ في بطرسبرغ صلة الوصل بين روسيا وفرنسا، ونظّمت معرض الخريف المشترك بين أعمال الروسيين والفرنسيين في 1906، بينما تشير زينات بيطار إلى أن التأثيرات كانت متبادلة، إذ بدت الطليعة الروسية مستقلّة في 1913، وشرعت في فرض نفسها في الوسط الفرنسي[2]، خاصّة أن الطليعة تضمّ التكعيبيين والشكلانيين والرمزيين من جماعة «الوردة الزرقاء»، والواقعيين والتجريديين الذين بصموا تاريخ الفنّ الحديث، من أمثال فاسيلي كاندانسكي (1866 – 1944) صاحب كتاب «الروحاني في الفنّ»، وكازيمير ماليفيتش (1878 – 1935) صانع السوبريماتيزم – Suprimatisme، وصاحب بيان «من التكعيبية إلى السبريماتيزم في الفنّ»، والنحّات فلاديمير تاتلين (1885 – 1953) رائد البنائية الروسية – Le constructivisme Russe.

في فجر القرن العشرين، عرف الفنّ الروسي حالة إعادة تجديد أهدافه الإبداعية، وتحوُّلاً راديكالياً، في أشكاله وشروط وجوده، كما صرَّح ألكساندر كامينسكي – Alexandre Kamenski، موضِّحاً أن سنوات العقد التاسع من القرن التاسع عشر تُكَوِّن المحيط الذي بدأت، من خلاله، فترة جديدة في تاريخ الفنون التشخيصية – Les arts figuratifs الروسية. فقد ظهر جيل الفنّانين الجديد، إذن، في المشهد التاريخي خاضعاً لإعادة امتحان بشكل عملي مَسَّ كلّ التقاليد المُبَرْهَنَة في التصوير – La peinture، والنحت، والفنون الغرافيكية والزخرفية. فيما السلطات التي تبدو، إلى ذلك الحين، مستقرّة كانت مُرْتَجَّة. بينما توسَّعت دائرة البحوث، كما تكوَّنت جمالية جديدة، وانبثقت تيارات فنِّيّة، في تعارض عنيد تجاه فنّ القرن التاسع عشر المُنْتَهي، الفنّ الذي كان قد تقرَّر، وتطوَّر. إن هذه المراجعة للقيم آلت إلى تغيُّرات أساسية في مفهوم الأهداف نفسها، كما في مناهج الفعل الإبداعي»[3]. هي -إذن- نظرة مركَّزة لدارس متخصِّص من الداخل، تحيل على المرحلة الانتقالية التي وسمت الفنّ الروسي بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كحقبة تنتصر لمختلف أساليب الفنّ التشخيصي، الذي نجد من بين رواده، وقتئذ: كوستوديف – B.Koustodiev، وسيروف – V.Serov، وباكست – L.Bakst، وبينوا – A.Benois، وسوموف – K.Somov، وغولوفين – A.Golovine، ودوبوجينسكي – M.Douboujinsky، وكوستوديف – B.Koustodiev، وسيريبرياكوفا – Z.Serebriakova، وسابونوف – N.Sapounov، ورويريش – N.Roerich.

في هذا الصدد، وجبت الإشارة إلى أن التشخيصية ظلَّت وفيّة، في مجملها، للواقعية التي تجلَّت بمختلف الأساليب التعبيرية، وظلَّت تتفاعل مع صور الراهن، وتناول أجواء الطبيعة والريف وحياة الفلّاحين والبسطاء، لتمتدّ إلى العهد الستاليني، عبر التعبير عن الطبقة الكادحة ومعالجة القضايا الاجتماعية، والقضايا الوطنيّة العظمى، في سياق مقاومة الاجتياح النازي.

لم يبدأ الفنّ الروسي مع كانداسكي وكبار الفنّ التجريدي من الروسيين الذين شكَّلوا منعطفات بالغة في الفنّ الحديث فحسب، بل تكاثرت الأعمال التشكيلية، وتنوَّعت خلال القرنين: الثامن عشر، والتاسع عشر، وكانت مُسايرة للرومانسية والواقعية والانطباعية، غير أنها لم تسجِّل التباين الأسلوبي من حيث المعالجة التشكيلية عموماً، بحيث يتمّ الإقرار بوجود فنّ روسي دون بروز فنّانين



فاسيللي كاندانسكي (1866 – 1944)



فلاديمير تاتلين (1885 – 1953)



بوريس كوستوديف (1878 – 1927)

مرموقيـن بتأكيد أسـالب مُفارقة، بالرغم مـن حِرفية الإتقان وكفايـات المهـارة، في حين ظـلّ الفنّ الروسـي- كما حال الغـرب الأوروبـي- فـي معزل عن تاريـخ الفنّ والدراسـات الجماليـة والنقديـة الغربيـة، باعتبارهـا المصـادر التـي يعتمدهـا القـارئ والدارس العربي، بعامّـة، إضافةً إلى كون الإيديولوجيـا التـي سـادت على امتـداد الحقبة السـوفياتية فـي تاريخ روسـيا، سـعت إلى إهمـال ما أُنجـز قبلها. حتى أن الاتِّجـاه الفنّـي الموسـوم بـ«الواقعية الاشـتراكية» التي فرضتهـا الإيديولوجيـا، خلال أكثر من سـتّة عقـود، جعلت مـن مفاهيـم الاشـتراكية وأفكارهـا وأهدافها الغايـة المثلى فـي أيّ إنتـاج إبداعـي، بالطريقة التـي يتحوَّل فيهـا العمل الفنّـي إلـى سـند وظيفـي للدعايـة؛ مـا يضع سـؤال حرِّية الفـنّ وحرِّيـة الفنّان في صلب الوضع الذي عاشـته روسـيا فـي ظلّ هيمنـة السـتالينية، على امتـداد تلاثينيـات القرن العشـرين وأربعينياتـه التي غطّت سـنوات الحـرب الباردة المقرونة بالحرب العالمية الثانية، وهي المرحلة المشـروطة بضـرورة الاهتمـام بقضايـا البروليتاريا، كإلزامية رسـمية مُؤَطَّـرَة مـن قِبَل الدولة التـي دفعت -في المقابـل- بتطوُّر فـنّ الملصقـات السياسـية، وتصميـم الميداليـات، والنحت الجـداري، والنصُب التذكاريـة الهائلة.

فـي كتابه عن التحـوُّلات الفنِّيّـة المعاصرة في بطرسـبرغ، يؤكِّـد نـزار ضاهر أن منتصـف ثمانينيات القـرن المنصرم هـو التاريـخ الذي تَمَّ فيه تجـاوز «الواقعية الاشـتراكية»، إذ يتمثَّـل أحد مظاهره فـي إقامة معرض «فنون العشـرينيات والثلاثينيـات» فـي متحـف الفـنّ الروسـي، فـي مدينـة بطرسـبرغ، عـام 1989، ضـمَّ أعمـالاً بقيـت مخبَّـأة لفترة طويلة لِتُقَدَّم- لأوَّل مرّة- بتوقيع فنّانين طليعيين يعكسـون إرهاصـات الفنّ الروسـي خلال بداية القرن العشـرين. فيما يشـير إلى أن الفنّ الروسـي يتوزَّع عبـر تيّارَيْـن متباينَيْن: تيّـار الفـنّ البصَـري المألـوف فـي أوروبـا، اليـوم، مع ما يحملـه هذا التوجُّه من بعد كوسـموبوليتي، والتيّار الروسـي المعاصـر الـذي مـا زال محافظـاً، بدرجات متفاوتـة، على تقاليد القرنَيْن: التاسـع عشـر، والعشـرين، ضمـن الالتزام بقواعـد معروفة، وهو الأكثر انتشـاراً، بالنظـر إلى ما يتمتَّع به الفنّان الروسـي من مهارة أكاديمية، وبالنظر إلى المتلقّي الروسـي المتشـبِّع بالـذوق الكلاسـيكي. بينمـا يتكاثر عدد النقّـاد المتعاطفيـن مـع مظاهـر مـا «بعـد الحداثـة»، في مقابـل آخريـن يظلّـون منحازين إلـى الفنّ التقليـدي. كما يَدُلُّنـا نـزار ضاهـر على أكبـر المعارض، تحت عنـوان «بلا حـدود»، الملتقـى الفنّـي الذي اسـتطاع أن يغطّي النشـاط الفنـي فـي الفتـرة ما بيـن 1985 و2000، مع مـا تضمَّنته هـذه الفترة من متغيِّرات وهزّات ومحاولات للهدم، تعكسـها عبارة الأديب تشـادايف المؤثِّرة، في القرن التاسـع عشـر: «إن تاريـخ روسـيا لا يتشـكَّل عـن طريـق الثـورة، بـل عن طريق الهـدم والهزّات والكـوارث»[4].

هوامش:

1 – حول غناه البيوغرافي، أنجز السـينمائي الروسـي «أندريه تاركوفسكي» ثاني أفلامه الطويلة «Andrei Roublev»(مدته 3 سـاعات و25دقيقة)، وهو فيلم تاريخي ودرامي سـوفياتي بالأبيض والأسود، والألوان، تمَّ تصويره في 1966، وعُرِض في 1969.

2 – فنون روسيا وسحر الواقعية:

http://amouda.com/art-russian.htm

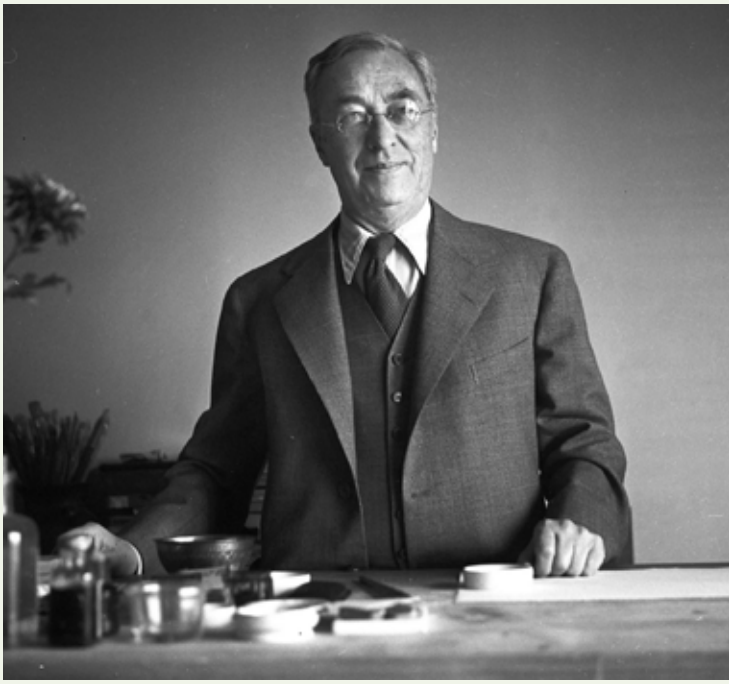
3 –Le Monde de l’Art, Association Artistique Russe du début du 20iéme siècle, Edition d’art aurora, Léningrad, 1991, P 18

4 – محمـد شـرف، التحـوُّلات الفنِّيّـة المعاصـرة في بطرسـبرغ – نـزار ضاهر يلقي الضـوء الباهـر على الفـنّ الروسـي الزاهر.

يُعَدّ تأسيس «كاندنسكي» للمثلّث الرمزي أمراً غير طارئ في الفكر الأوروبي عامّة، والغنوصي منه، بالخصوص، فقد نتلمّس في رمزيّة الترقّي ماذهب إليه التصّوّف في رحلة التدرّج إلى عالم الرّوح؛ وهو ما يعني وجود بذرات للفكر الغنوصي في رؤية «كاندنسكي»؛ سواء فيما تعلّق برؤيته للضّرورة الداخليّة أو للمثلّث الرمزي، وهو مبحث مخصوص، يمكن الوقوف، من خلاله، على الأصول المعرفيّة للاتّجاه التجريدي نفسه، في علاقته بالفلسفة الإشراقيّة وبالغنوص، في الفكر التصوّفي الغربي، أيضاً.

فازيلي كاندنسكي:
الفنّ لغة الرّوح

د.نزار شقرون



شكّل القرن التّاسع عشر الرّحم الأمومي للمتغيّرات الجماليّة في الفنّ الغربي، حيث حقّقت البحوث الفنّيّة صداماً مع القواعد الأكاديميّة التي حافظت على قوانين التّصوير الكلاسيكي. كما شهد هذا القرن اجتياحاً للحملات الاستعماريّة في إفريقيا وآسيا؛ ما ولّدَ اتّساعاً لرقعة المعرفة، ودفع إلى تغلغل الاستشراق الفنّي، وهو ما ساعد -أيضاً- على استفادة الفنّانين الأوروبّيين من الإرث الفنّي لهذه المستعمرات.

في هذا السّياق، تحقّق -أيضاً- تواري الأنموذج المحاكاتي للرّسم، بفضل المنعطف الانطباعي، لينفتح الخطّ التّجريدي، الذي رده بعض المؤرّخين والمنظّرين إلى الأزمة التي بلغها الرّسم الكلاسيكي، حين كفّ عن بَلْوَرة الوظائف التّصويريّة للإبداع الفنّي، وعجز عن الاستمرار في أن يكون مرآة للعالم. ولا يخفى أنّ لهذه الأزمة أسبابها العميقة، والسّياقيّة، أيضاً.

ولئن شكّل المنعطف الانطباعي الصّفعة الأوّلى لفنّ الرسم، فإنّ التجريديّة رسمت منعطفاً ثانياً وقُصويّاً، لأنّها غيّرت المقاربة الفنّيّة، من محاكاة الطبيعة إلى تبديد حضورها في عالم اللّوحة.

وقد ظهر المنعطف التّجريدي مع الرّائد «فازيلي كاندنسكي»(1866 - 1944) الذي وُلِد في موسكو، في أسرة مرفّهة ومثقّفة، ودرس الحقوق قبل أن يلتحق، وهو في الثلاثين، بأكاديميّة الفنون الجميلة، في ميونيخ. وقد كان تأثُّره بالتيّار الانطباعي السبب الأساسي في انعطافته نحو الرسم، خاصّة بعد اطّلاعه على أعمال الفنّان «مونيه» التي عُرضت في موسكو، عام 1895، لذلك بدأت حياته الفنّيّة متأثّراً بالفنّ الانطباعي، إلى حين عام 1910، حيث بزغ المنحى التّجريدي لديه.

اعتبر «كاندنسكي» أنّ الفنّ قادر على أن يبلغ مستواه الرفيع في صورة تخلّصه من وضعيّة تمسّكه بالطبيعة؛ أي حين يستطيع أن يتحوّل إلى إبداع خالص، لا إلى محاكاة لأشكال الأنموذج الطّبيعي.

فتنظيم الخطوط على اللّوحة والأشكال والألوان، دون الإحالة على العالم الخارجي، تبدّى واضحاً في سنة 1910، في مائيّة من مائيّاته، وظهرت -حينذاك- الرّغبة في التّعبير عن الموسيقى. نجمل المراحل


كاندنسكي (1911)

الثّلاث لتنامي التّجريديّة لديه، في:
- الانطلاق من الانطباعات المباشرة للطّبيعة، ومدى ولوجها إلى النّفس، إلى درجة اختزال الأشكال، فتكاد تختفي .
- سيَلان الدّفق الارتجالي الذي ينطلق من التّجربة الدّاخليّة.
- تمثيل هذه الانطباعات بواسطة مسار ارتجالي يقطع مع المرجع الواقعي.
لكنّ هذه الملامح العامّة لفنّ «كاندنسكي» لم تتأسَّس إلّا على رؤية نظريّة أيضاً، فإلى جانب أعماله الفنّيّة طرح «كاندنسكي»، في كتاباته النّظريّة، تصوّره للتّجريد، خاصّة، في كتابه «الرّوحي في الفنّ» الذي نشره عام 1911. ويذكر «فيليب سار»، في مقدّمة الطّبعة الفرنسيّة للكتاب، عام 1988: «ليست غاية العمل الفنّي أن يكون جميلاً، ومقبولاً، وممتعاً، فهو لايوجد بهدف الظّهور كشكل يمتّع حواسّنا، لأنّ قيمته ليست جماليّة، فالعمل الفنّي الجيّد هو من يقدر على إيقاظ رعشات الرّوح، مادام الفنّ لغة الروح الوحيدة».
وبيّنَ «كاندنسكي» أنّ ظهور العمل الفنّي لا يتحدّد بالعوامل الخارجيّة (الأنموذج الطّبيعي) إنّما التّجربة الدّاخليّة هي المحدّدة، فسلطة الرّوحي هي نفوذ ومرجع، في الآن نفسه. ويحتوي الكتاب على قسمين أساسيّين، يتضمّن الأوّل تأمّلات فلسفيّة عن الفنّ، والثّاني مبحثاً نقديّاً حول اللّون.
يفتتح «كاندنسكي» كتابه بالإشارة إلى أنّ محاكاة قواعد الفنّ، في الحقب السّابقة، يقود إلى إنجاز أعمال خالية من الرّوح وتفتقر إلى المعنى الباطني، رغم ما يمكن أن يثار من احتواء الفنّ البدائي على ضرورات داخليّة، فعلى الفنّ أن يستبطن، في داخله، قوّة المستقبل، وهو طفل الحقبة ذاتها؛ إنّها قوّة نبوئيّة. ويتحوّل الفنّان، عندها، إلى راءٍ.
وقد يعتبر البعض أنّ كتاب «الروحيّ في الفنّ» هو كتاب الطريقة أو المنهج، فـ«كاندنسكي» يناهض الاتّجاه المادّي الذي سارت فيه الحضارة، معلناً خسارة الرّوح: «إنّ أيّ عمل فنّي يُغلّب الطابع الخارجي بواسطة هارمونيا الأشكال والألوان، فيُجهز -للأسف- على الطاقة الداخليّة. ذلك أنّنا ننظر إلى العمل بعين باردة وغير مبالية، فنستلذُّ بعجينة الرسّام مثلما نستلذّ بقطعة مُربّى، فهذا الإنتاج المشطّ للأعمال الفنّيّة، وهذا الفنّ المادّي ينحرف، بالفنّ، عن غايته الأصليّة».
واعتقد «كاندنسكي» أنّ الفنّ البديل هو الذي يستقي من ينبوع روح الفنّان، فيكستب قوّة يقظة استشرافية، لكنّ الحديث عن الرّوحي شاسعٌ، فهو يطرح سؤال ماهيّة الفنّ، وهل بإمكاننا تحديده، فنحن إزاء عالم ملموس هو عالم «مادّة الفنّ»، فكيف يمكن لهذه الأشكال والألوان المادّية أن تعبّر عمّا هو روحي، دون أن تستأثر بعالم اللّوحة؟

الضّرورة الدّاخليّة:

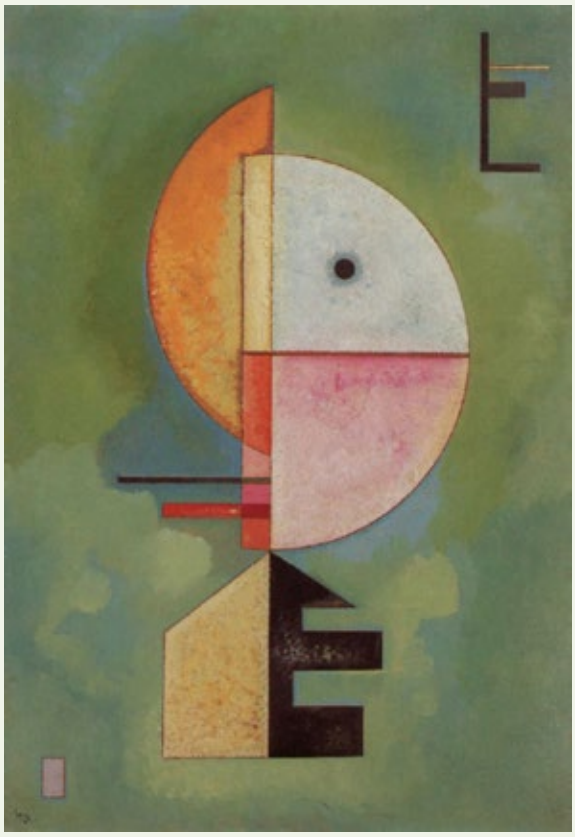
تتأسّس الضّرورة الداخليّة على ثلاث مسائل؛ تختصّ الأولى بتعبير الفنّان عن شخصيّته في العمل الفنّي، والثانية بتعبيره عن حالة مجتمعه وعصره، والثالثة بتعبيره عمّا يتّصل بالفنّ ذاته. وتتمظهر هذه التعبيرات في اختيار الغرض واللون والشّكل، ويحقّق اجتماع هذه العناصر ما هو مطلوب في بلوغ النفس البشريّة، وإذا ماكانت الضّرورة الداخليّة غائبة فلن ينفع حضور هذه العناصر الثّلاثة. بل يذهب «كاندنسكي» حدّ السّخرية من وجود هذه العناصر دون ضرورة داخليّة، مشبّهاً اللوحة التي تعتمدها، دون ضرورة داخليّة، بسجّاد أو مجرّد ياقة، لكنّ الضّرورة الداخليّة تحتاج إلى شرطَيْن أساسيَّيْن لتوفّرها، بالإضافة إلى انسجام وتناغم العناصر المادّية، فهي تحتاج إلى فنّان يعبّر -بحقّ- عن الضّرورة الداخليّة، احتياجَها إلى مشاهد يمتلك إحساساً يتجاوب مع

العمل الفنّي، وغالباً ما يسمّي «كاندنسكي» هذا الإحساس بـ«رعشة الرّوح». وفي صورة الافتقار لهذا المشاهد، تفتقد الضّرورة الداخليّة ركيزة من ركيزتَيْها، فالمشاهد يبحث -عادةً، في اللّوحة- عن مدى صلتها بالوجود الواقعي، وبطريقة رسم الفنّان، ومدى التزامه بالمنظور وبقوانين الشّكل، دون أن يعير اهتماماً بالحياة الداخليّة للصّورة. وهذا يتطلّب نوعاً من الإذعان للّوحة وعالمها، فهي لا تتطلّب من المشاهد أن يتحرّك باتّجاهها بقدر ما تطلب منه أن يسمح لها بالتّحرّك نحوه؛ تلك هي الصيغة الجديدة التي اقترحها «كاندنسكي» لتقبّل الأعمال الفنّيّة.


كاندنسكي (1932)

رفض «كاندنسكي» المنطق المحاكاتي، فرغم خروج الانطباعيّة عن الرسم الأكاديمي، أدرك أنّها لم تستجب لشروط أخرى من تكوينيّة العمل الفنّي، ذلك أنّ اللوحة تحتاج إلى استقراء للجوهر الروحي واستخدامه في أشكال جماليّة. ويعتقد كاندنسكي أنّ الضّرورة الداخليّة تمكّن من إدراك القانون العامّ للكون، وتخلق نوعاً من التّجاذب بين قطبَي الفنّ والطبيعة، في شكل توليفي داخلي، وخارجي، ويتيح هذا التوليف ربط الصّلة بين الفنّ وأشكال الفنّ البدائيّة التي سبقت عصر النهضة، حيثُ لم يكن المنظور وغيره من قوانين الرسم الأكاديمي سائدة، فالفنّانون الأصفياء حاولوا ألاّ يمثّلوا في فنّهم غير الجوهر الدّاخلي بواسطة استبعاد الأغراض الخارجيّة، ورغم أنّ هؤلاء الفنّانين دشّنوا إدراكاً نوعيّاً بالوجود فهم في نظر «كاندنسكي» ليسوا غير نقطة ضوء بسيطة في خضمّ السّواد العميم.

انتبه «كاندنسكي» إلى أنّ الضّرورة الداخليّة، تُعلي من قيمة العمل الفنّي، وهي -بذلك- تقطع مع ما هو مادّي، وتحوّل اللّوحة إلى التماهي مع البعد


كاندنسكي (1929)

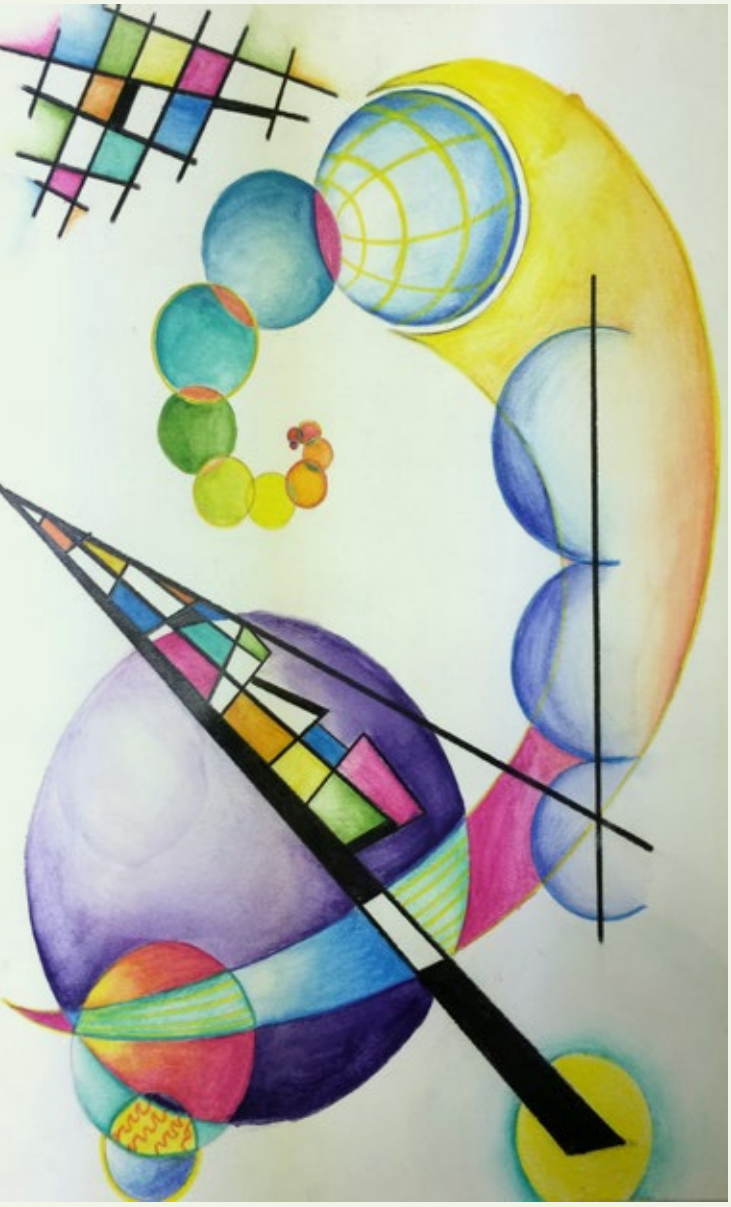
الزّمني الذي تلبّيه الموسيقى؛ باعتبارها الفنّ الذي له قدرة على تمثيل العالم الداخلي بمعزل عن البعد المادّي، فقد اعتقد بأنّ الموسيقى مستقلّة، تماماً، ولذلك نصح بالاستلهام منها في الممارسة الفنّيّة؛ ما يعني بلوغ فنّ الرسم طور التخلّي عن الأشكال الطبيعيّة.

المثلّث الرّمزي:

يوضّح «كاندنسكي» هذه الرّؤية في المثلّث الرّمزي الذي يضعه في فصل «الحركة» من كتابه، لبيان ماهيّة الحياة الرّوحيّة، ويتّجه مجموع المثلّث إلى الأعلى. وفي الفصل الثّالث المُعَنْوَن بـ«المنعطف الرّوحي»، يتعرّض -رمزيّاً- إلى من يبقى في الأجزاء الدّنيا للمثلّث، وهم الغالبيّة من الجهلة العاجزين عن فكّ مشاكلهم الخاصّة، فالقاعدة مشكّلة من عامّة الناس، بينما الفنّانون موزَّعون على كامل مساحة المثلّث، ولا يرتقي الهرم غير الفنّانين الذين تُحقِّق لهم ذلك معارفهم «فتحات الرّوح»، ويسمح هذا المسار بتطوّر الذّهنيات والتفكير.

ويسري في الناس، وهم قاعدة المثلّث، اعتقاد ساذج بأنّ بلوغ هرم المثلّث أمر لا يتطلّب طرح الأسئلة أو التفكير، وهو أمر خاطئ، إذ يعتبر «كاندنسكي» أنّ انخفاض مستوى «الروحي»، لدى هذه الفئة العريضة، مأتاه إحجامها عن التفكير، وهو ما يجعلها خارج «الأمان الرّوحي»، فكلّ إنسان يرتقي مسار الصّعود في الهرم، يخرج من القاعدة التي تهيمن عليها؛ إمّا أفكار متشبّثة بالجانب المادّي، والرافضة للأسئلة، أو تلك المكتفية بالقول إن «الفنّ للفنّ» مقصده هو الفنّ ذاته، وهو ما عبّر عنه أنصار «الفنّ للفنّ»، بينما يترقّى كلّ فنّان وكلّ إنسان، في سلّم الهرم، حين يشرع في مساءلة المسلَّمات، ويبحث عن الفرادة، فيتحوّل -بذلك- إلى باحث حقيقي عن الروح، وفاعل في التحوُّل، وهذا لا ينسحب إلّا على فئة قليلة، تتولّد فيها العبقريّة، وتُوصف بالريادة، وتكون إرادتها أقوى من الخوف.







فاسيللي كاندانسكي (1966 - 1966)

عقب اندلاع الثورة السوفياتية، ظهرت، سنة 1919، حركة فنّيّة طلائعية، أُطلق عليها اسم «البنائية[1]– Constructivisme»، وذلك بغرض المساهمة في بناء تصوُّر مجتمعي جديد تسوده المساواة والعدالة الاجتماعية. هكذا، وعقب «الاتِّجاه الصفائي– Purisme»، برزت البنائية الروسية داعيةً إلى إبراز وظيفة الفنّ، ودوره في تفعيل المجتمعات عبر فنّ معاصر قائم على حقائق مرئية مستقلّة عن العالم الموضوعي، وعلى إيقاعات دينامية مفعمة بالحركة، ويُعَدّ هذا التوجُّه امتداداً لحركة السوبرماتيزم الروسية.

أبطال البنائية الروسية

إبراهيم الحَيْسن

وتمتدّ أصول البنائية، في الفنّ الروسي، إلى النزعتين: التكعيبية، والمستقبلية، وقد شملت مجال كلٍّ من التصوير، والنحت، والمعمار، والسينما، والإعلان، وغير ذلك من التعبيرات الفنّيّة التي قامت على فكرة المشاركة في بناء نظام اشتراكي نموذجي. نشط، داخل هذه الحركة، عدد من الفنَّانين والمهندسين الميكانيكيين الروس الطلائعيين، في مقدِّمتهم فلاديمير تاتلين، وكازيمير ماليفيتش، وفاسيللي كاندانسكي، وألكسندر رودشنكو، والأخَوان: أنطوان بيفزنير، ونعوم غابو.. وغيرهم كثير.

روحانية الفنّ

من أقطاب البنائية الروسية في الفنّ، يبرز الفنَّان الروسي فاسيللي كاندانسكي (1966 – 1966) الذي انتظر حتى سنة 1896 ليشرع في ممارسة الرسم والتصوير، بعد أن درس القانون والاقتصاد، حيث قرَّر الاستقرار في ألمانيا، التي قضى بها بضعة أعوام من الممارسة الإبداعية،



كازيمير ماليفتش (1878 – 1935)

أهَّلَتـه ليعمـل أسـتاذاً في أحـد المعاهـد الفنّيّة هنـاك، كما أسَّـس، بعد ذلـك، جماعـة «الفـارس الأزرق Le Cavalier bleu» التـي ركَّـزت علـى تفسـير علـم الجمـال، من خلال التجـارب والدراسـات التـي قام بها رفقـة الفنَّانيـن: فرانز مـارك، وروفـكا، وديلـو. وقد أثبـت كاندانسـكي، من خلال أنشـطة هـذه الجماعـة، قدرته علـى التمثيـل «اللاصوري- Non figuratif» القائـم علـى توظيـف اللـون والخطّ، وفق إيقاعـات، تُحَرِّكها سُـلطة الموسـيقى (موسـيقى الألوان)، بحسـب تعبيره.

وخلال سـنة 1912، كتب كاندانسـكي مؤلَّفه الشهير «حول الرُّوحانيـة في الفـنّ»[2] الذي يعتبـر مبـادرة ريادية، يقوم بهـا فنّـان لإيجـاد صياغـة نظريـة لفـنّ لاتشـخيصي. في هـذا الكتاب، اسـتعرض كاندانسـكي مجموعة مـن القضايا الإبداعيـة التعبيرية، أبرزها دلالات الألـوان، ورمزيَّتها؛ حيث حدَّد بعـض خصائصهـا وسـماتها: الجماليـة، والتعبيرية، وأشـار إلى ما تعكسـه من قِيَم روحانية، ونفسـانية. فاللون - بالنسـبة إليـه - يتضمَّـن قوَّة لم تعرف، بعـد، جيّداً، لكنها حقيقيـة، جليّـة، تؤثِّـر في الجسـم الإنسـاني كلّـه؛ لذلك قد يكـون أقـلّ صعوبـة، فـي تصويـر الطبيعـة، مـن الوقوف ضدّهـا، ومـن التعبيـر، بواسـطة الألـوان، عن إحساسـات داخلية غيـر مائية[3].

بعد ذلك، نظَّم كاندانسـكي العديد من المعارض التشـكيلية (أبرزهـا تلك التـي نظَّمتها مجلّة «العاصفـة»[4]، التي تعتبر اللسـان الناطـق باسـم الطليعـة الفنّيّـة)، بوصفها سـبيلاً للتعريف بأسـلوبه الجديد «التجريد اللاتشخيصي» متجاوزاً التكعيبيين والمسـتقبليين الذين كانت لهم الأهداف نفسـها، والطموح نفسـه. وقـد ورد في دليل أحد هـذه المعارض ما يأتـي: «إننـا لا نريـد أن نتقيَّد بأيّ شـكل معيَّـن، وهدفنا أن ندلِّـل، من خـلال تنـوُّع الأشـكال الممثّلة، على مـدى تعدُّد الإمكانـات في التعبير عن الإحسـاس الداخلـي للفنَّان»[5].

وعندمـا اندلعـت نيـران الحـرب العالميـة الأولـى، عـاد كاندانسـكي إلى موسـكو، حيـث انتعش نشـاطه الإبداعي، واتَّسـعت إسـهاماته الفنّيّـة داخل بلاده، لاسـيَّما ما كان من تنظيم المتاحف، وإدارة متحف ثقافة التصوير في موسـكو. امتـداداً لذلـك، وفي سـنة 1921، أسَّـس أكاديميـة المعرفة الفنّيّـة، وانتُخِـب عميـداً لها، قبـل أن يعود (مجدّداً)، بسـنة واحـدة إلـى ألمانيا، ليلتقـي مع المعمـاري الألمانـي والتر غروبيوس مؤسِّـس مدرسـة الباوهـاوس، إذ ستنشـأ بينهما علاقـة إبداع حميمية سـاهمت- بنسـبة كبيرة- فـي تطوير هـذه المدرسـة، مـن ذلـك تمكُّنه، سـنة 1926، مـن وضع مؤلَّـف تعليمي لها باسـم «النقطة والخطّ على المسـتوى»، فضـلاً عن تصميمـه العديد من ديكوراتهـا الداخلية، قبل أن يكتب، سـنة 1931، دراسـته «تأمُّلات في الفـنّ التجريدي» لفائـدة مجلّة «دفاتـر الفنّ- Cahiers d’art» الفرنسـية.[6]

تمرُّد على الواقعية الاشتراكية

قطب آخر من أقطاب البنائية الروسـية فـي الفنّ، هو الفنَّان «كازيمير ماليفيتش- 1878 – 1935) «C. Malevitch) الذي ذاع صيته بوصفه فنَّاناً طلائعياً، منذ مشـاركته في معارض الطليعـة، بـدءاً مـن سـنة 1907: أبرزهـا المعـرض الرابع عشـر لجمعية فنَّاني موسـكو. عقب ذلك، بسـنتين، سيظهر مـن جديـد، ضمن المعـرض الثاني «الصـوف الذهبي»، إلى جانـب روّاد المدرسـة التكعيبيـة: بابلـو بيكاسـو، وجورج بـراك، وأندريه ديـران... وغيرهم. كما عـرض بعض أعماله الفنّيّـة ضمـن المعرض المسـتقبلي الأوَّل «ترامفـاي» الذي نُظِّم خلال سـنة 1912، في مدينة سـان بطرسـبرغ، فضلاً عـن عرض بعـض لوحاتـه اللاموضوعية في البلدة نفسـها، تحـت عنـوان «الواقعيـة التصويرية الجديدة» التي سـمّاها، لاحقـاً، «التفوُّقية- Suprématisme»، دعا- من خلال بيانها الأوَّل- الفنَّانيـن إلى الابتعاد عـن العالم الخارجي.

وامتـداداً لهـذه المعـارض الفنّيّة التأسيسـية، وخلال سـنة 1919، سـيتمكَّن الفنَّـان ماليفيتـش مـن تأسـيس جمعية

«UNOVIS» للفـنّ الحديث، وهي اختزال للعبارة الروسـية (Utverditeli Novoga Iskusstva) التـي تعنـي «أبطال الفـنّ الجديد». وقـد تمثّلت أهـداف هذه الجمعيـة المكوَّنة من طلبة الفنون، تحت إشـراف ماليفيتـش، في تبنّي أفكار التفوُّقيـة في الفـنّ، ورؤاها، والمفاهيـم الجديدة التي قامت عليها .

تحـوَّل ماليفيتش عن أسـلوبه التكعيبي، سـنة 1913، إلى التجريدية الهندسـية، مؤكِّـداً أهمّيَّتها وأبعادهـا التجريدية النقيـة والصافيـة، تأكيداً كلّيّـاً، إلى الحدِّ الذي خشـي معه حتـى مـن اسـتخدام الألـوان؛ مخافـةَ أن تعكّـر صفاءها، وتنـال مـن وحدتها الحسِّـية الأصليـة، وقد انحصـرت جلّ أعمالـه الأولـى فـي بقع هندسـية علـى أرضية بيضـاء، أو تداخـل مربَّعين معـاً، على مسـتويَيْن من اللـون الواحد.[7] وقـد شـهد ثلاث حقب مضطربـة، خلال الحكـم القيصري، والحـرب العالمية الأولى، وثورة أكتوبر/تشـرين الأوَّل، في بـلاده، سـنة 1917 التـي أزال خلالهـا البلاشـفة الحكومة المؤقَّتة واسـتبدلوا بها بحكومة اشـتراكية، كما أنه اشـتهر برفضـه لتيّـار الواقعيـة الاشـتراكية، التـي كان يـروِّج لها النظام السـوفياتي، وتسـبَّب هـذا الرفض في الـزجِّ به في السـجن، لمـدّة غير قصيـرة، إلى جانب مصـادرة عديد من لوحاته التجريدية الخالصة، أبرزها «التكوين السـوبْرماتي» التي نفَّذها سـنة 1916، والملأى بأشـكال هندسية سابحة ومتراكبـة داخـل فضاء اللوحـة، وذات ألوان تقشُّـفية.. إلى جانـب لوحـة «المربَّع الأحمـر» (1915) ولوحته الشـهيرة «مربـع أسـود على خلفيـة بيضـاء» (1915) التي تجسِّـد تصويـراً روحيّـاً وصوفيّـاً لشـكل المربـع، إلـى غيـر ذلك مـن اللوحـات التجريدية التـي أكَّدت فضـل ماليفيتش في اكتشـاف الفنّ التجريدي خلال القرن العشـرين، الذي دعا، مـن خلاله، إلى التخلُّص من الماضي وتجسـيد التطلُّع نحو المسـتقبل، عبـر الرَّغبة في الوصـول إلى الرسـم المطلق.

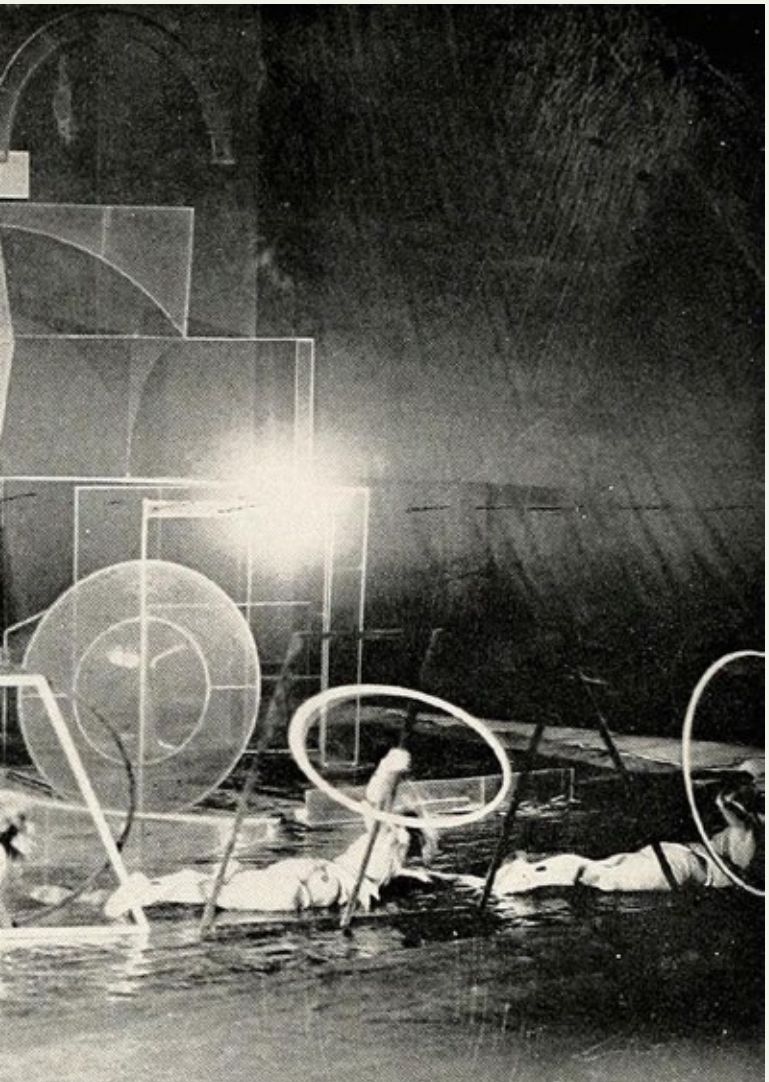
يموت الفنّ.. يحيا فنّ الآلة

إلى جانـب كاندانسـكي وماليفيتش، يبرز الفنَّان والرسّـام والمعمـاري والنحّـات «فلاديميـر تاتليـن- V. Tatline» (1885- 1953)) الذي اشـتهر بتشـييد بـرج معدني لولبي كبيـر، أنجـزه سـنة 1919، عقب الثـورة البلشـفية، حيث ظهـر هـذا الصـرح المعماري الكبير في سـان بطرسـبرغ بمناسـبة ذكرى المؤتمر الاشـتراكي العالمي الثالث؛ يتعلَّق الأمـر بنصب تذكاري يرمز للشـيوعية العالمية Comintern (بالإنجليزيـة)، باعتبارهـا منظَّمـة دولية شـيوعية، ظهرت فـي موسـكو خـلال مـارس، 1919، علـى خلفية إسـقاط البورجوازيـة الدوليـة وقيام الجمهورية السـوفياتية.

تأثَّـر تاتليـن بكولاجـات بيكاسـو ومنحوتاته، وقـد التقاه، لأوَّل مـرّة، فـي باريـس، سـنة 1913، حيث اسـتلهم منها أشـكاله وبنيات أعماله الفنّيّة «النافـرة- Reliefs»؛ من ثمَّ، شـرع في تنفيذ قطع إنشـائية مكوَّنة من الخشب وصفائح المعـدن والورق المقـوّى، مع تطعيمهـا بالجبس والزجاج، بـرزت كثيـراً ضمن سلسـلة أعمال تشـكيلية، أطلـق عليها تعبيـر «بـروز وبروز مضـادّ». كما أنشـأ المعهـد الوطني للثقافة الفنّيّة في سـان بطرسـبرغ، وقد سـعى- من خلال برامجـه ومقـرَّره التعليمي- إلـى توجيه الطلبـة نحو إبداع أعمال تركيبية فراغية، وكان يشـتغل معه كلٌّ من ماليفيتش، وليسـيتزكي، في التدريس ورئاسـة أقسـام المعهد.

وفي مجال النحت، اشـتهر الفنَّانان الروسـيان الشـقيقان: نعـوم غابو- Gabo، وأنطـوان بيفزنيـر- Pevsner، وبرزا من خـلال منحوتاتهما المسـتقبلية (الحداثية) القائمة على الحركـة والديناميـة البصرية والبناءات الهندسـية الدقيقة.

وفـي سـنة 1920، صـدر، في موسـكو، بيان تحت اسـم: «البيـان الواقعـي» لهذين الفنَّانين اللذيـن أعلنا، في بيانهما المشـترك، ولادة فـنّ جديد معاصر، وبفضلهمـا أصبح هذا

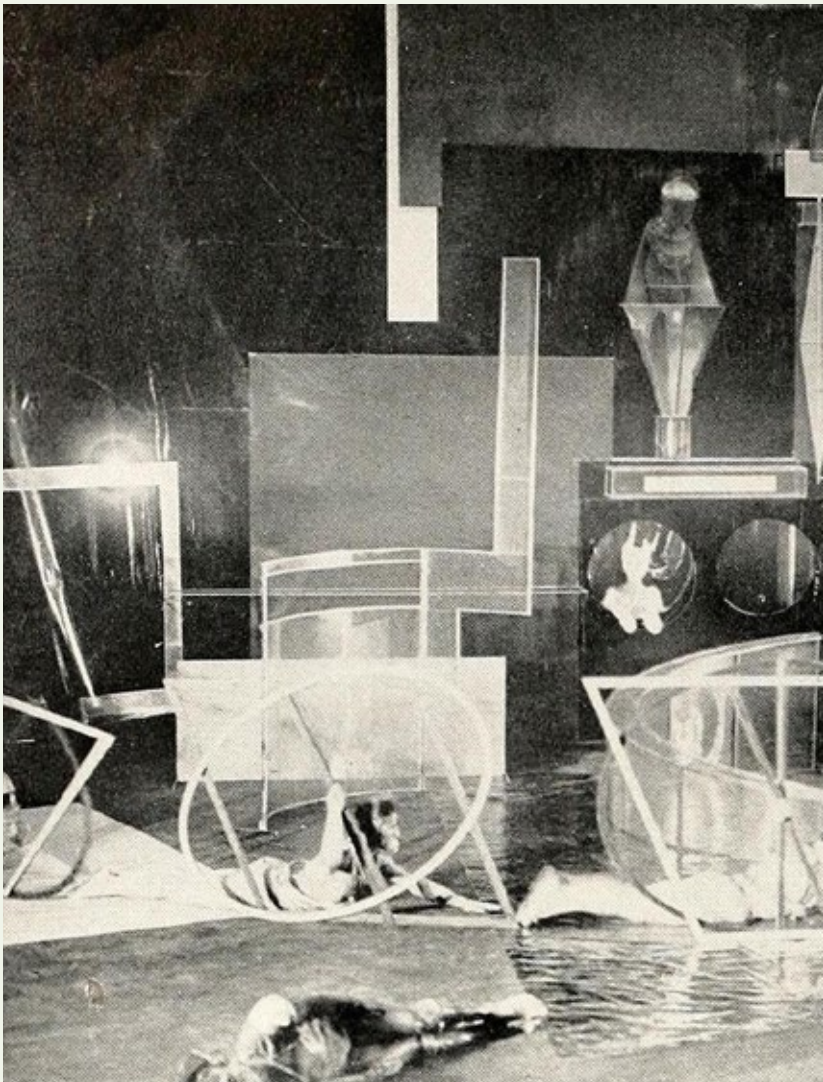


أنطوان بيفزنير (1962 - 1884)

البيـان يدعـى «البنائـي». مما جـاء فيـه أن البنائيـة تعني ثلاثة أمـور، هي[8]:

- الفنّ يتضمَّن عنصرَيْن هامَّيْن، هما: الزمن، والفراغ.
- الحركة والدينامية شـيئان أساسـيان، يجب أن يعبِّر عنهما الفنَّان.
- الحجـم ليـس ظاهـرة فراغيـة لأنـه مصمّـت، والمطلوب التعبيـر عـن الفـراغ لا الكتلـة المصمّتة.

وبمـا أن البنائيـة كانـت تهدف إلـى إظهار الـدور الوظيفي للفنّ، فقد ارتبطت بالتصوُّر الإنتاجي المتتالي و«التسلسلي- Sérial»، حيـث اتَّخذت شـعاراً لها: «يموت الفـنّ.. يحيا فنّ الآلـة» تطبيقاً للأفكار الاشـتراكية التي كانت سـائدة، آنذاك. يُذكـر أنـه، بعد مضي قـرن على الثورة الروسـية، احتضنت الأكاديميـة الملكيـة للفنـون، فـي لنـدن، معرضـاً تاريخيّاً كبيـراً، بعنوان «ثـورة: الفنّ الروسـي 1917 - 1932» ضمَّ عديـد اللوحات الفنّيّـة لفنَّانين روس وسـوفيات ينتمون إلى اتِّجاهـات ومدارس فنّيّـة متنوِّعة، كالتجريبية والسـيريالية، إلى جانب تيّارات الواقعية الاشـتراكية، وفنّ الشـعب، والفنّ البروليتاري. وقد جسَّـدت الأعمال المعروضة مفاهيم الثورة والتمرُّد ضمن معانٍ كثيرة، امتزجت فيها الأبعاد السياسـية، والجمالية، والفلسفية.



هوامش وإحالات:

1 - للقراءة:

Mikhail Allenov, Nina Dmitrieva et Olga Medvedkova: L'Art russe. Ed. Citadelles - 1991.

2 - Vassily Kandinsky: Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier- 1912.

توجـد ترجمـة لهذا الكتـاب بعنـوان «الرُّوحانيـة في الفـنّ» (134 صفحـة) أنجزها فهمـي بـدوي، منشـورات الهيئة المصريـة العامّة للكتـاب- الجمعيـة المصرية لنقّاد الفـنّ التشـكيلي، القاهرة، 1994.

3 - محمود أمهز: الفنّ التشكيلي المعاصر/ التصوير - 1970/1870، لبنان، 1981.

4 - مجلّـة فنّيّة نصف سـنوية تُعرف باسـم «De Strum»، بالألمانيـة، صادرة- لأوَّل مرّة في برلين، سـنة 1910، لمؤسِّسـها هيـرواث والـدن- Herwarth Walden، وقد اسـتمر نشـرها حتى سـنة 1932، بعد أن سـاهمت في التعريف بـروّاد الفنّ الحديث فـي أوروبـا. مـن كُتّابهـا: بيتـر ألتنبـرغ، ماكس بـرود، وريتشـارد ديهمـل، وكنوت هامسـون، وأرنو هولـز، وكارل كروس..وغيرهم.

5 - آفاق عربية. العدد 12، السنة الثانية، 1977.

6 - مجلّـة فنّيّـة وأدبيـة، أسَّسـها كريسـتيان زيرفـوس- Christian Zervos، سـنة 1926، طبـع منهـا عـدّة أعداد حتى متـمّ سـنة 1960، لتظهر، في حلّة جديـدة، بدءاً مـن أكتوبـر سـنة 2012، وقـد سـاهمت المجلّة فـي طبع عديـد مـن المونوغرافيات الفنّيّـة، ونشـرها، لمصوِّرين فرنسـيين مرموقين.

7 - بلنـد الحيـدري: زمـن لـكلّ الأزمنة/ نظـرات وآراء في الفـنّ، المؤسَّسـة العربية للدراسـات والنشـر، الطبعة الأولـى، 1981 (ص. 71).

8 - المـدارس الفنّيّـة (5): البنائيـة، مجلّـة الحياة التشـكيلية، عدد السـنتين: 1989 و 1990، ص: 215.



الفنان نعوم غابو (1977 - 1890)

كان كاندانسكي مطّلعاً على الفلسفة الألمانيّة المثاليّة الحديثة، وذلك من خلال إقامته في ميونخ (الحديث عن مسألة الشّكل، وكذلك عن البعد الرّوحي للفنّ هو محلّ اهتمام العديد من مفكّري القرن التّاسع عشر من الألمان، إذ منذ «هيجل» والاعتقاد قائم أنّ الفنّ والفلسفة يمكنهما أنْ يعبّرا عن المحتوى نفسه...). كما تميّز كاندانسكي بثقافة شموليّة، وبتجربة حياتيّة واسعة، وبفكر نقديّ جعله قادراً على التّفكير فيما يقوم به

كاندانسكي..
من التأمّل في الخارج إلى التأمّل في الدّاخل

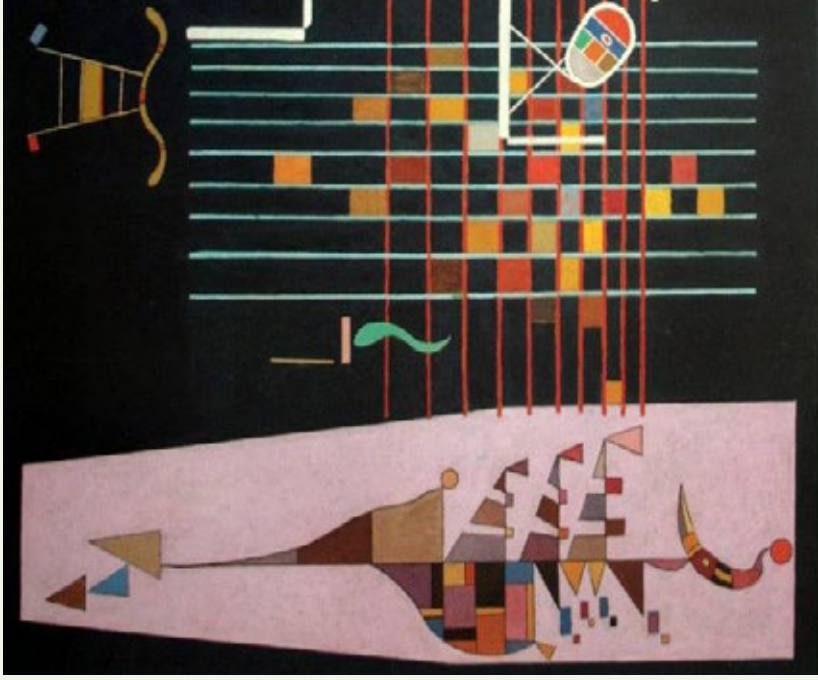
د. فاتح بن عامر

يتطلّب البحث في منجز الفنّان العالمي الرّوسي الأصل «فاسّيلي كاندانسكي» الرّبط بين ما توصّل إليه هذا الفنّان من نتائج تشكيليّة، عقب مسيرة طويلة قوامها التّرحّل من مجال إلى مجال، ومن مجموعة إلى مجموعة، ومن بلاد إلى أخرى. والجدير بالذّكر هو قيمة المدوّنة المكتوبة لهذا الفنّان، بالإضافة إلى الكمّ الهائل من الأعمال الّتي أنجزها في فترة مهمّة من تحوّلات الفنّ الحديث، مع بداية القرن العشرين. وتكمن قيمة الحدث التّجريدي مع كاندانسكي، في ربط الممارسة التشكيلية بالتفكير، ثَمَّ قلب المعادلة، كلّيّاً، لتصبح (من التأمّل في الخارج إلى التأمّل في الدّاخل). وقد كان لفعلَي التّبرير والبرهنة، الأمر الجليل في توجيه الفنّ التّصويري، من التّشبيهي المتلبّس بالواقعيّة البصريّة إلى اللاّتشبيهي المرتبط بالضّرورة الدّاخليّة، وكذلك في الإفصاح عن رغبة ملحّة في ذلك. إنّ التّجريد، في حدّ ذاته، لم يكن الحدث الأهمّ، لذلك فإنّ تجربة «فاسيلي كاندانسكي» تجمع بين المنجز التّشكيلي والكتابات والأفكار الّتي تدافع عن الاختيار التّجريدي لهذا المنجز.

يعدّ «الأكواريل» المؤرَّخ سنة 1910، انطلاقة كاندانسكي الفعليّة في التّجريد، إذ إن لهذه التّقنية مميّزات، ووضعاً استثنائياً، خصوصاً في الأداء، الّذي تظهر فيه السّرعة والعفويّة. ولم يكن من السّهل المرور إلى الحصول على درجة الحريّةّ والعفويّة نفسها، مع تقنية الزّيت، إلّا في موفّى سنة كاملة، إبّان ظهور مجموعة الأعمال الزّيتيّة الحاملة لعنوان «Improvisation»، وتعني- بالعربيّة- «الارتجال».

يؤلّف كاندانسكي، موازاةً لهذه التّجربة التّقنيّة والبحثيّة، كتاباً تحت عنوان «الرّوحي في الفنّ». ويعدّ هذا الكتاب محاولة جريئة في التّعبير عن الوعي بالبعد الاستثنائي للمغامرة الّتي استقبلها الوضع الطّلائعّي في الفنون التّشكيليّة، في بدايات القرن العشرين، باستنفاد الطّبعة الأولى، فالثّانية، فالثّالثة، ولم يكن هذا المؤلّف حكائيّاً أو قصصيّاً أو مجرّد يوميّات فنّان على شاكلة السّابقين من الفنّانين، وبالأخصّ «أوجين دولاكروا»، بل هو كتاب يطرح قضايا التأمُّل الجمالي بنوع من التّدليل والبرهنة المرتبطَيْن، عضويّاً، بالأفكار الذّاتيّة حول الممارسة التّشكيليّة المرتبطة بالتّجريد.

أردف كاندانسكي نشر كتابه هذا بكتاب ثانٍ يتضمّن أفكاره وأحاسيسه الخاصّة، من خلال تاريخه الشّخصي، تحت عنوان «نظرة على الماضي»، يذهب فيه إلى تقصّي الوقائع المؤثّرة في مجرى حياته وقناعاته، متدرّجاً إلى التّعبير التّجريدي. والمهمّ في هذا المؤلَّف هو مستوى الاسترجاع المكثَّف للزّمن الدّاخلي، وتمثُّله، ذلك الزّمن الّذي يملك مفاتيح فهم مسيرة الفنّان وعمله؛ وهذا ما يشير إلى أنّ الكتابة، عند كاندانسكي، لا توازي نظام المذكّرات أو اليوميّات، كما أسلفنا[1].



فاسيللي كاندانسكي (1944 - 1866)





كان كاندانسكي مطّلعاً على الفلسفة الألمانيّة المثاليّة الحديثة، وذلك من خلال إقامته في ميونخ (الحديث عن مسألة الشّكل، وكذلك عن البعد الرّوحي للفنّ هو محلّ اهتمام العديد من مفكّري القرن التّاسع عشر من الألمان، إذ منذ «هيجل» والاعتقاد قائم أنّ الفنّ والفلسفة يمكنهما أنّ يعبّرا عن المحتوى نفسه...). كما تميّز كاندانسكي بثقافة شموليّة، وبتجربة حياتيّة واسعة، وبفكر نقديّ جعله قادراً على التّفكير فيما يقوم به؛ ويتجلّى ذلك في ما قدر عليه من تلقّي الأحاسيس ومن تحليلها، وفي ترجمته لمبادئ العمل التّشكيلي بناءً على التّصوّر والإحساس معاً[2]. لقد قادته الأحاسيس والعقل والسّعي إلى طرح الأسئلة، عبر الملاحظة، إلى صياغة مشروعه التّشكيلي، خاصّة إزاء خوفه من تسرُّب الزّخرف إلى الرّسم، وتفطّنه إلى ضرورة استبدال الأغراض بالعناصر التّشكيليّة على مساحة اللّوحة.

يكشف كتاب «الرّوحانية في الفنّ»، الذي بدأ كاندنسكي في تأليفه سنة 1910، ثمّ أتمّه بعد سنة، عن اهتماماته؛ حيث يجيب عن بعض الأسئلة التي يطرحها توجّهه نحو التّجريد، كمحاولة إدماج الفنّ التّجريدي في ثقافة العصر، والسعي إلى شرح موقف الرّسّام من وسائل التّعبير التّشكيلي المتاحة للفنّ التجريدي. ونلاحظ، عبر الأفكار العامّة التي يطرحها في بداية مؤلّفه، أنّه يوجّه القارئ إلى ما شهده القرن الجديد (العشرين) من انحسار في المثُل الماديّة، التي جعلت من حياة العالم أضحوكة سخيفة، و-من ثَمَّ- ينبّه «كاندانسكي» إلى عودة « الرّوح» إلى «ذاتها»، وعندئذ، يسلك الفنّ -بحسب كاندانسكي- الطريقة التي ستوصله إلى ما كان قد افتقده. ولن يكون موضوع بحثه الغرض الماديّ المحسوس، الذي وقع التعلُّق به في تاريخ الفنون السّابقة، بل سيكون موضوعه محتوى الفنّ نفسه، أي جوهره وروحه. وسعى كاندانسكي، من خلال أفكاره، إلى إبراز قيمة المنزع الفطري في الإبداع التشكيلي؛ وذلك قصد تثمين الفنّ باطنيّاً، و-من ثَمَّ- القيام بتحرير هذا المنزع من أيّة معانٍ أو قِيَم تحدُّ من عنفوانه. إنّ قوّة الانفعال هي التّي تعطي شرعيّةً لخطاب الفنّان؛ إذ إن نواة الفنّ وجوهره يكمنان فيما يسمّيه كاندانسكي «الضّرورة الدّاخلية»[3] التي تجعل من الأشكال والألوان وسائلها الأكثر صفاءً ونقاءً ومُلاءَمةً للتّعبير التّصويري عن هذا الانفعال.



فاسيلي كاندانسكي (1866 - 1944)

دفـع الرّبـط بيـن صفاء الأشـكال والألـوان فـي التعبير عـن الضّـرورة الدّاخلية، إلى إجـراء مقارنة بين الرّسـم والموسـيقى. وبما أنّ كاندانسكي كان يرى أن الموسيقى هـي الفـنّ الأمثل الذي يعبِّـر عن الحياة الروحيّـة للفنّان، فمـن واجب الفنّـان المبـدع أن يعبّر عن عالمـه الدّاخلي «L'Univer intérieur»، وألّا يجعـل مـن المحـاكاة للمرئيـات الدقيقـة، حتـى وإن كانـت دقيقـة، هدفـاً في حـدّ ذاتهـا. وبمـا أنّ الموسـيقى هـي الفنّ الأمثـل الذي يترجـم عـن هـذا العالـم الدّاخلـي، وعـن هـذه الحيـاة الرّوحيـة للفنّـان، فقـد حـاول كاندانسـكي البحـث، في الفنّ التّشـكيلي، عـن مثل هذه الرّوحانية، وعن اكتشـاف الوسـائل والأدوات المعبّـرة عنهـا الّتي هي، في الرّسـم، مـن قبيل الإيقـاع، والبناء التّجريـدي الرّياضي، والتّرتيب الحيـوي للألـوان[4]. وعلى هذا الأسـاس، يبقى اكتشـاف هـذه المحـدّدات الخطوة الأساسـية التي تدفع بالرسّـام إلـى الوعـي بالخصائـص المميِّـزة لِلّون وللشّـكل؛ وهذا المعنـى هـو المـادّة الأساسـية «للروحانيـة فـي الفنّ». وقـد تنـاول كاندانسـكي فـي كتابـه « الروحانيّـة فـي الفنّ» العناصر التشـكيلية الأساسـية، وبنـى خصائصها المميِّـزة، التـي تجعلهـا أداة ووسـيلة للتعبيـر عـن «الضّـرورة الدّاخليـة» في سـياق ترجمانها عـن الرّوح. ظهـرت موهبـة كاندانسـكي وذكاؤه، فـي بحوثـه الّتـي



أراد، من خلالها، إيجاد التزامن المناسب بين كلٍّ من سرعة الإنجاز في الألوان المائية (هذه السّرعة المعبِّرة عن الانفلات الفطري للإحساس) وبطء الرّسم الزيتي، وآليّاته. والتّجريد، عند كاندانسكي، قائم في هذه الموازنة بين الزّمن الدّاخلي للانفعال، والزمن الخارجي (زمن الإنجاز).

بعد كتابَيْه: «نظرة على الماضي»، و«الروحانيّة في الفنّ»، صدر لكاندانسكي كتاب ثالث بعنوان: «Point-sur-ligne-face - النقطة - الخطّ - المساحة»، في فترة شهدت ميلاد بعض التّكتلات المتبنّية للفن التّجريدي، مثل تجمُّع بعض الفنّانين في هولندا، سنة 1917، حول الفنّان «بيات موندريان»، حيث تمّ إصدار مجلّة «دي ستيجل - De StigiL»، كما تبنّى «كزمير ماليفيتش» الطّرح التّجريدي، من خلال ما سمّاه «السوبرماتية في الفنّ» منذ سنة 1916. أمّا أعمال «تاتلين»، وبحوث بعض الفنّانين البنّائين، فقد أعادت صياغة البحث وفق تصوُّر تجريدي جديد. وقد كان صدور هذا الكتاب، في فترة حاسمة من تاريخ الفنّ التّجريدي في أوروبا، بمثابة النظريّة الفنّيّة المتكاملة والمؤسَّسة على قواعد علمية.

تطرَّق كاندانسكي، في كتابه «النقطة - الخطّ - المساحة»، إلى مسألة ضعف المصطلحات المتعلّقة بتقنية الرسم الزيتي، باعتبارها فضفاضة، ولا تترجم المعنى الدقيق، ممّا يؤدي إلى صعوبة بناء نظريّ متكامل؛ وهذا ما دعاه إلى الاعتقاد بأن «الإستطيقا» لا بدّ أن تقوم بدور أساسي في صقل بعض المصطلحات والمفاهيم، وتهذيبها، عبر المراجعة التحليلية لتاريخ الفنّ. واعتمد «كاندانسكي»، في هذا الكتاب، على مرجعيات متفتّحة على العلوم الصّحيحة، والعلوم الطبيعية والبيولوجية، مبتعداً عن الرومانسيّة، مستعملاً الأمثلة والنّماذج التخطيطية التّوضيحيّة، ما يجعله في نهج قريب من الصّرامة العلميّة، متّخذاً من التّحليل أحد الأدوات المنهجيّة الأساسية، في دراسة العناصر الأساسية للتّعبير الفنّي، من النّقطة إلى الخطّ، ومن الخطّ إلى المساحة. ويتناول «كاندانسكي» -أيضاً- تعريفات دقيقة لهذه العناصر الثلاثة، مبرزاً فاعليّتها التشكيليّة، في إطار تجريدي صرف مستقلّ عن مؤثِّرات الواقع وعن محاكاته. وكان موقف «كاندانسكي» يتلخَّص بأن يهيمن الفنّ على ما هو حقيقي لا أن يتوازى معه، وأنّ كلّ استعمال لعنصر واقعي في الفنّ التّجريدي هو إضعاف له.

أدّت هذه الصّرامة العلميّة في تحديد مجالات البحوث الفنّيّة، ضمن الظّاهرة التّشكيليّة البحتيّة للنّقطة وللخطّ وللمساحة، إلى الحدّ من عفويّة الفعل الإبداعي وفطريَّته. وقد ترجمت أعمال كاندانسكي هذه الصّرامة العلمية، وأصبح الأثر الفنّي التّجريدي يتطلَّب جهداً متأنيّاً، كأن يتطلَّب، أحياناً، أدوات هندسيّة دقيقة لرسم الخطوط، وتنويعاً محكماً في الدّرجات اللّونية، على النّحو الّذي باشره «كاندانسكي» في أعماله، إلى حين إغلاق مدرسة «الباهاوس» سنة 1933، ووصوله إلى الإقامة في باريس، إلى سنة وفاته عام 1944.



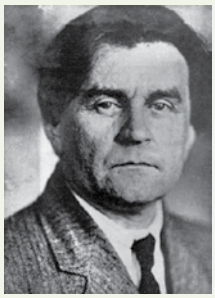
هوامش

1 - يكتب « كاندانسكي » بنظام سرديّ هو أقرب إلى السيّرة الذّاتيّة منه إلى المذكّرات، فنَّ السّيرة الذاتيّة، الّذي أصبح من المكتشفات السّرديّة في التّقنيات القصصيّة والرّوائيّة للقرن العشرين؛ وهذا ما يعكس نوعاً من النّضج لدى الفنّان الّذي أصدر مجموعة شعريّة سنة 1913، فالكتابة الّتي تستدعي استحضار «مارسال بروست» في تطرّقه الأدبي السّردي، تبعث على تقصّي البعد الوجوديّ الّذي اتّخذه «كاندانسكي» نتيجة للإقامة في الزّمن ما بين ماضٍ وحاضر، وطرح المستقبل موازاة مع نظريّة برغسون. ذلك أنّ « كاندانسكي» يفسّر، من خلال كتابه «نظرة على الماضي» أبعاد التّرسّب والتّطوّر للعديد من الأحاسيس ومن الشّعور، من خلال المواقف والوقائع المتفرّقة (غير المنظّمة كرونولوجيّاً في تاريخه الشّخصي) الّتي دفعته إلى الوصول إلى اعتبار التّجريد منطلَقاً ومنهجاً للعمل التّشكيلي، لا هدفاً كامناً فيه.

2 – : « Kandinsky, on le voit, est de ces artistes chez lesquels l'intelligence critique est aussi aiguë que la puissance d'émotion. Extraordinairement sensible, il est capable de réfléchir avec une égale intensité sur ce qu'il éprouve. Et cette particularité de son tempérament, cette capacité de son esprit d'accueillir n'importe quelle impression et de l'analyser en l'élargissant, c'est elle précisément qui le conduira à l'art abstrait ». Dorra Vallier, L'art abstrait. Editions, Fayard/Pluriel, 2012. P. 66.

3 – كتب «نيتشه» في مقال له « الفنّ، إرادة القوّة» عن الحالات الفيزولوجيّة عند الفنّانين، وينتمي إلى تلك الحالات شعور متعالٍ بالقوّة: الحاجة الدّاخليّة لصنع انعكاس للامتلاء الخاصّ، وللتّكامل، انطلاقاً من الشّيء (الموضوع الفنّي)، الّتي على المرء أن يعتبرها حالة اضطرار وضغط من أجل التّخلّص من التّوتّر الدّاخلي، إلى أن تصبح، بُعَيْد المجهود البدني، نوعاً من التّنظيم المتشابه.

4 – Voilà pourquoi la première tâche du peintre, selon Kandinsky, est de prendre conscience des propriétés spécifiques de la couleur et de la forme. Cette prise de conscience, c'est la matière même du spirituel dans l'art, sa raison d'être. ». Dorra Vallier, L'art abstrait. Editions, Fayard/Pluriel, 2012. P. 73.



ما الذي يجعل كازيمير ماليفيتش فنّاناً استثنائياً مؤثِّراً، وشخصية رئيسة في الفنّ؟، ولماذا حظيت أعماله بكلّ هذا الزخم النقدي الذي أطّرها بصفات المغايرة والتجاوز؟، ثم كيف استطاع منجزه الفنّي والفكري أن يلهم عدداً مهماً من الفنّانين والمبدعين، في مجالات متعدِّدة ومختلفة؟

كازيمير ماليفيتش..
مُفجر الفراغ

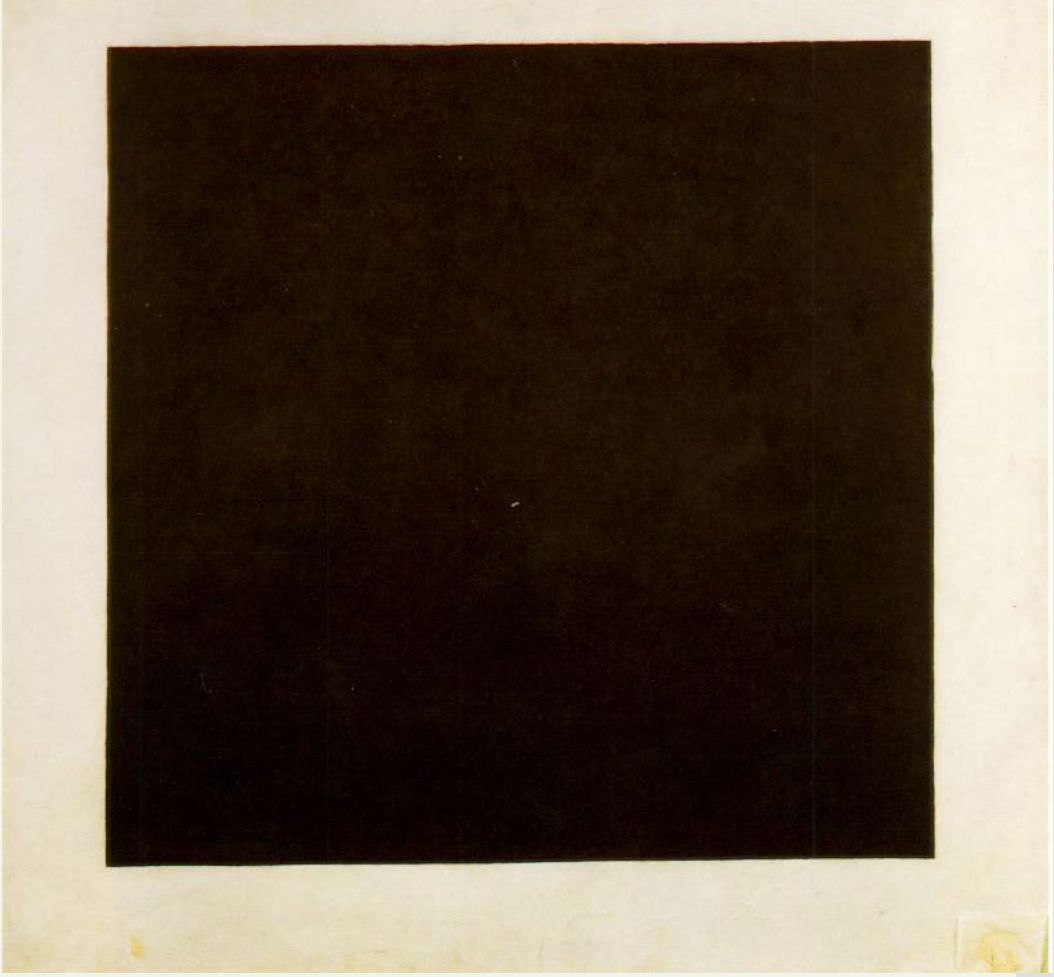
فؤاد شردودي

عرفت حياة ماليفيتش عدّة تحوُّلات ومنعطفات، صنعت من تجربته مشغلاً كونياً يسائل أنماط التعبير الفنّي، وصيغه المنجزة والمتداوَلة، فقد ولد الفنّان الروسي من أصل بولندي، في كييف، عام 1889، والتحق بمدرسة الرسم فيها، سنة 1894، ليطَّلع بعدها على مجموعة من أعمال الفنّانين الجوّالين، أمثال شيشكين، وريبين، كما كانت علاقته مع خريجي أكاديمية الفنون، في بطرسبرغ، مؤثِّرة في تكوين الملامح الأولى لانشغال سيبدو- فيما بعد- ثورياً ومسائلاً لكلّ تلك الأساليب والسياقات.

انتقل كازيمير ماليفيتش إلى موسكو، عام 1905، لدراسة الفنّ. وهناك، عرف معهد التصوير والنحت والعمارة، وكانت بداياته تشخيصية بامتياز، ثم تحوَّل، بعد ذلك، إلى مدارس وتيّارات فنيّة أخرى، كالانطباعية الجديدة، والرمزية، والتكعيبية، والمستقبلية. في موسكو، تابع دراسته في مراسم خاصّة لفنّانين آخرين، منها مرسم الفنّان فيودور ريربيرغ، حيث شارك- فيما بعد- في عدّة معارض، منها المعرض الرابع عشر لجمعية فنّاني موسكو، وبدا، في المرحلة ذاتها، متأثِّراً بالفنّ الفرنسي وأعلامه، قبل أن يبدي اهتماماً بالفنّ الأيقوني والفولكلور الشعبي الروسي، ثم بالفنّ البدائي. وبعد كلّ هذا المخاض الذي واكبه انشغال نظري ونقاش حول قضايا الفنّ وأسئلته، استطاع ماليفيتش أن يجد صيغته التجريدية المبنيّة- أساساً- على تجميع أشكال هندسية واختبار وجودها على سطح اللوحة، بشكل ديناميكي وبرؤية تنزع نحو تفخيخ الشكل ودفعه إلى تجاوز صيغته الأولى الغنائية والمجّانية، مقدِّماً اقتراحه الجمالي الذي خلق منعطفاً مهمّاً في مسار التشكيل، في العالم، والذي تمحور حول تصوُّره السوبرماتي. كان لماليفيتش موقف خاصّ، على المستوى السياسي، حيث كان رافضاً لتيّار الواقعية الاشتراكية، كما قدَّمها ونافح عنها النظام السوفييتي، آنذاك، وقد أدّى ضريبة هذا الموقف، على عدّة مستويات، إذ تَمَّ سجنه بغية سحبه إلى تغيير مواقفه، كما أن النظام الستاليني وجَّهَ إلى أعماله تهمة البورجوازية التي تتعالى عن التعبير عن انشغالات الواقع وأسئلته الاجتماعية، و-من ثَمَّ- قوبلت أعماله، وتصوُّره السوبرماتي، بالرفض والمصادرة والهجوم الشرس، من طرف النقّاد.

السوبرماتية

استطاع ماليفيتش أن يأتي بتصوُّر فنّي فريد للعالم، بأشكاله الهندسية، التي خرجت عن المألوف، مستفيداً من تراكمات النظريات العلمية والبحث الفكري، والفلسفي، ليخلص إلى أن الرسم، لابد له أن يتخلَّص من الماضي، وأن ينفتح على حقائق المستقبل، وهي الأرضية المعرفية والوجودية التي بنى عليها تجربته المفارقة في فصل الرسم عن حاجته لنقل الواقع وتصويره، والإقامة في رؤية تجريدية خالصة، معتبراً أن كلّ القواعد الأكاديمية مجرَّد طوق للأفق، لا ينبغي للرسّام أن ينحبس في













كازيمير ماليفتش (1935 - 1878)

1915، والـذي كان بعيـداً عـن التمثُّل والتشـخيص، وبدون مرجعيـات تثقـل كاهل العمـل الفنّـي. كما تجدر الإشـارة، هنـا، إلى بيانـه المؤطّر، الـذي عنونه بـ«مـن التكعيبية إلى السـوبرماتيزم في الفـنّ»، وفيه قدَّم لمنظوره السـوبرماتي اللاتمثُّلـي، بمنطلقـات فكريـة وإنجازيـة حدَّدت مشـروعه المتجـاوز للواقع التصويري، باعتبار هذا الأخير يسـعى إلى نقـل الموجودات بصيغها المحسوسـة، وصيغها الملموسـة، ولا يبتكـر أفقـاً لعالم مجـرَّد غيـر متوقَّع، ومنفتـح على ما يتيحـه الشـكل من سـياقات التأويل.

قـدَّم ماليفيتـش رؤيتـه السـوبرماتية عبر مرحلتين، شـكَّل الانزيـاح عـن الواقع، في الأولـى، عمودَها الفقـري، وغايتها أيضـاً، سـعى فيها إلـى التخلُّص مـن أعبـاء المواضيع ومن التشـبيه الخائن لفعـل الإبداع، لذلك أسَّـس معجمه البصري التجريـدي الخالـص، مـن خـلال الخـطّ والمربَّـع والدائرة والمسـتطيل، وغير ذلك، كبديل عن مواضيع واقعية، متداولة ومبتذلـة. أمّـا فـي المرحلـة الثانيـة فقـد اتَّخـذ ماليفيتش قـرار القطيعـة النهائية مـع العالم الواقعي، بالاسـتغناء عن آخـر صيـغ تمثّله، والتـي تتلخَّص فـي اللون. ولعـلّ لوحته الشـهيرة «مربَّـع أبيض فـوق خلفية بيضاء» كانـت العنوان البـارز الـذي قدَّمـه ماليفيتـش في هـذه المرحلة، فالرسـم السـوبرماتي، هنـا، لا يقبـل الإسـقاط، كيفما كانت نسـبته أو تمثُّلـه، وهـو تجريد هندسـي خالـص لالونـيّ، وتفجير متعمَّد لطاقـات الفراغ.

دوّامتهـا، بـل عليه أن يخرج من دائرة الأشـياء إلـى التعبير الرحـب، والبعيـد عن الأصـول الطبيعية. فكلّ رسـم الأمس، واليوم، وما قبل السـوبرماتية كان مرتهناً لأشـكال الطبيعة، و-مـن ثَـمَّ- كان لزامـاً عليـه أن يتحـرَّر ليعبّـر عـن ذاته، بلغـة ملائمـة. إنـه التصـوُّر المؤسّـس الـذي عبـر عنه من خـلال كتابه «العالـم اللاموضوعي» والذي جسـده كذلك في معرضـه المتكوِّن مـن مجموعة تضمّ 39 عملاً جديداً، سـنة

الشكل الهندسي أفقاً للمغايرة

يمكن اعتبار لوحة «المربَّع الأسود» (1915) بياناً فنياً مستقلاً بذاته، فقد قدَّمها ماليفيتش بوصفها تجسيداً إبداعياً للُّغة البصرية التي وضع تصوُّرها ضمن مفهوم السوبرماتية، هي لغة بصرية مدهشة لا تبتغي من متلقّيها الفهم السطحي الأحادي، بل ترافقه إلى جغرافيات التأمُّل والتأويل وصنع الدلالة، على اعتبار أن هذا الشكل الهندسي الذي نصطلح على تسميته مربَّعاً، هو مركز للكون وبؤرة للشعور المتنامي بكتلة الشكل، في مقابل سطحية الفراغ. هذا العمل، الذي اعتبر طليعياً، ظلَّ إلى اليوم مصدر إلهام واهتمام في عالم الفنّ. بعد ذلك سيعالج الفنّان الروسي مجموعة من المفردات الهندسية في تداخلها مع الفضاء، كأشكال ترتبط- أساساً- بعلاقات جدلية مع الحيِّز الفراغي. وتجدر الإشارة، هنا، إلى أن لوحة «المربَّع الأسود» كانت قد تعرَّضت للتلف قبل أن يكرِّرها ماليفيتش في نسَخ لاحقة.

لقد نالت لوحة ماليفيتش «التكوين السوبرماتي» (1916)



كازيمير ماليفتش (1878 - 1935)

اهتماماً كبيراً في المشهد الفنّي الروسي، فهي - على اعتبارها مستطيلاً أزرق فوق شعاع أحمر (كما تَمَّ وصفها)- تشكِّل اختزالاً لنظرية كازيمير ماليفيتش السوبرماتية، فالأشكال الهندسية تستدعي العالم للوقوف أمام حقيقة الوصول إلى عتبات التجريد القصوى والخالصة، التي تقطع مع ما كان سائداً من التعبيرات الفنِّيّة التي استمدَّت روحها ومشروعها من الواقع والطبيعة؛ فمهما كان الرسام مجتهداً ومتقناً لمخبره، فإن رسم الشكل المرئي للأشياء لايعطي، في النهاية، شيئاً ذا قيمة، و- من هنا- نجد أنفسنا أمام محدودية التمثُّل الواقعي للأشكال، الذي يظلّ عاجزاً عن الإدراك الحقيقي الذي يفضي إلى تطوُّر الوعي بالأشياء.

إن رؤية ماليفيتش الفنِّيّة هاته شكَّلت تمرُّداً وثورة في طريق الوصول إلى الرسم المطلق الذي بلغ مداه في لوحته «مربَّع أبيض على أرضية بيضاء» (1918)، اللوحة التي لا تقلّ أهمِّيّةً عن المربَّع الأسود، ونقف، من خلالها، أمام قدرة ماليفيتش الاستثنائية على تواطؤ الفنّان مع المحو والسكون اللونيّ، واصطحاب الشكل الهندسي إلى أبعاده اللانهائية. ولم تلاقِ هذه اللوحة احتفاءً كبيراً من طرف النقّاد؛ على اعتبارها موغلة في اللامعنى، لذلك، كان لابدّ من مسافة زمنية كي تأخذ مكانتها في سياق الفنّ الطليعي الحديث.

بلغت السوبرماتية، مع أعمال ماليفيتش، صيغتها القصوى في تحييد الفنّ عن الواقع، وبلوغ الدرجة الصفر من تمثُّل الطبيعة، وانضمَّ إلى هذه الرؤية، بعد ذلك، فنّانون آخرون، منهم رودشنكو، ورزاندوف، وليسلكي. كما أن فلسفة ماليفيتش هاته، فتحت الأفق الشاسع أمام التجريب والبحث المتكرِّر الذي اعتُبر- في كثير من الأحيان- فجّاً وصدامياً.

توفِّي كازيمير ماليفيتش سنة 1935، ودُفن في ضاحية بموسكو، كما تَمَّ نصبُ مربَّع أسود كشاهد على قبره؛ لما لهذا الشكل من قيمة وحضور في مختلف أعماله. هكذا، من خلال حياة مليئة بالتجارب، وبغير قليل من التحدّي، صنع كازيمير ماليفيتش لنفسه مكانةً بالغة الأهمِّيّة، بوصفه أحد أعلام الفنّ والإبداع في القرن العشرين، إذ استطاع أن يستشرف آفاقاً رحبة وغير مسبوقة في المحصّلة الفنيّة الكونية، وقد كان لاتِّجاهه «السوبرماتيزم» امتداد زمني مهمّ في المشهد الفنّي، إن بشكل مباشر أو عبر اتِّجاه فنّي آخر، استلهم روح رؤية ماليفيتش، ونسَقها الفلسفي، خاصّة في ما يُصطَلَح عليه بـ«المينيماليزم».

كما نشعر بالدفء، ونحن نقرأ عبارة الشاعر الإنجليزي الكبير توماس سندرس إليوت، من مقدّمة قصيدته الرائعة «الأرض اليباب»، وبترجمة عبد الواحد لؤلؤة: «برد الشتاء دفَّأنا»، فإن الفنّ، في روسيا، من أجمل ما يُشعِر الزائر بالدفء، خاصّة في فصل بارد. وكما أن لا قيمة للدفء إلّا عندما يكون الصقيع، فكذلك لا قيمة لمتعة الاكتشاف الجمالي إلّا عندما يستمتع الزائر بحرارة الفنّ داخل متاحف روسيا التي تربو على المئتي متحف، فيمثِّل ذلك لديه إحساساً بذروة النشوة، في سفره.

حرارة الفنّ في متاحف سان بطرسبرغ

أحمد لطف الله

لقد عرفت روسيا المتاحف في عهد مبكِّر جدّاً؛ فمنذ ما يزيد على ثلاثة قرون، تَمَّ إنشاء متحف كونستكاميرا، الذي قرَّر أحد قياصرة روسيا، في ذلك العهد، وهو بطرس العظيم، أن يجلب إليه التحف من مختلف بِقاع الأرض. ومعلوم أن المتاحف في روسيا، خصوصاً ما اشتهر منها في سان بطرسبرغ، وهو قصر «الأرميتاج» تراوح في احتلال المراتب الأولى عالمياً: المرتبة الثالثة سنة 2016، والمرتبة الخامسة، سنة 2017، بحسب ترتيب المنظَّمة العالمية المختصّة في تصنيف المتاحف «TripAdvisor».

ولعلَّ أهمّ ما يميِّز متاحف سان بطرسبرغ، هو عظمة البنايات الجبّارة، وفخامة الأداء المعماري. ويعدّ السلَّم الكبير في متحف «الأرميتاج»، والمشهور باسم «سلَّم جوردان – L'escalier de Jourdain»، من بين أفضل المقاطع المعمارية التي تمثِّل تلك الفخامة؛ فهو يتميّز بطابع جمالي راقٍ، يجعل الزائر- وهو يصعد الدرج- يحسّ بأن هذا المتحف يمتلك شخصيّته الفريدة، وهي شخصية أرستقراطية مزهوّة بألقها وأناقتها وعظمتها. ولا يمكن فهم هذا البذخ الجمالي إلّا عندما ينبئنا تاريخ الفنّ الروسي بأن زيارة المتحف، الذي أصبح يُعرف بـ«الأرميتاج القديم»، كانت، خلال فترة معيَّنة، حكراً على القياصرة والأباطرة وعظماء الملوك.

من ناحية أخرى، لا تخرج فخامة متاحف روسيا (خصوصاً، تلك المجتمعة في ضواحي سان بطرسبرغ) عن فخامة الحسّ الإبداعي لدى الروسيين. فروايات لوي تولستوي، ودوستويفسكي، وسمفونيات تشايكوفسكي، ومسرحيات غوغول، وأشعار بوشكين، تُعَدّ كلّها ملاحم عظيمة تندرج ضمن الأعمال الأدبيّة، والفنيّة العالمية الكبرى. لذلك فقد استمدّ الوعي الجمالي، لدى المصمِّمين والمعماريين، قوَّته من هذا الحسّ بعظمة العبقرية الروسية. لقد آمن المعماري بأنه يجب أن يقدِّم مثالاً للتفوُّق والإقناع. ومن أشهر منجزي هذه العبقرية المعمارية، في تلك المتاحف، خلال القرن الثامن عشر، الفنّان المعماري الإيطالي فرانسيسكو راستريلي – Francesco Bartolomeo Rastrelli، الذي استطاع تطوير أسلوب معماري جديد عُرف بـ«الأسلوب الباروكي الإيليزابيثي – Baroque Elisabethain»، وهو الأسلوب الذي اشتهر، في روسيا، باسم «الأسلوب الإمبراطوري Style Empire»، والذي أحدث قطيعة مع أسلوب الكلاسيكية الجديدة في المعمار، وقد طبّق هذا الأسلوب في تصميم القصر الشتوي، الذي أصبح نواة متحف «الأرميتاج». ووجد راستريلي، الذي استفاد من خبرة والده المعمارية، وقضى معظم فصول حياته في ضواحي سان بطرسبرغ، في هذا الأسلوب الجديد، نمطاً معمارياً ملائماً لفلسفة المتاحف الروسية. ومع نهاية القرن الثامن عشر، صمّم جياكومو كوارنجي،



قصر كاترين، في 2اغسطس، 1717



المحبسة،قصر الشتاء في مدينة سان بطرسبرغ، روسيا



نظرة على قصر الشتاء، أحد أهم بنايات متحف سان بطرسبرغ

وهو -أيضاً- مهندس معماري إيطالي، مسرح الأرميتاج بالمنحى المعماري نفسه، حيث خُصِّصت العديد من قاعاته لعرض منحوتات أشهر النحّاتين العالميين، وعلى رأسها منحوتات الفنّان الإيطالي مايكل أنجلو.

لقد راكم قياصرة روسيا وإمبراطوراتها، (خاصّة الإمبراطورة كاترينا الثانية)، كنوز المتاحف والقصور التي أصبحت -بدورها- متاحف في عهد الشيوعيين، خاصّة بعد ثورة 1917، حيث اهتمَّ زعماء الاتِّحاد السوفياتي بضمّ القصور والمتاحف المبثوثة في ضواحي بطرسبرغ، إلى متحف «الأرميتاج»، فكوّنوا، بذلك، لفيفاً متحفياً ضخماً يضمّ القصر الشتوي والأرميتاج القديم، والأرميتاج الجديد، ومسرح الأرميتاج، والأرميتاج الصغير، فخلقوا، بذلك، مدينة متحفية.

ومن خلال نظرة بانورامية إلى هذه المباني الخمسة، تتجلّى لنا المسارات المتعدِّدة وزوايا النظر المختلفة، واعتماد المعمار على التجميع التشخيصي للأشكال المتكرِّرة، الذي يسمح بخلق معزوفة جمالية قِوامها الإيقاع المنبني على التناظر والتوازي والتكرار. تلك الجمالية الكلاسيكية التي تشهد على تاريخ عظمة الفنّ، والتي نراها، اليوم، بعين تُؤسطِر هذا المرئيّ، وتقدِّسه، لأن تاريخنا المعاصر مشحونٍ بالأساليب المعمارية الحديثة التي تختلف -تماماً- عن هذا المنحى الكلاسيكي، مثل تصاميم معمار المتاحف المعاصرة المستندة إلى أساليب المجاز والاستعارة، والتي نجدها في بعض المدارس المعمارية الحديثة، مثل مدرسة الانفصالية والتفكيك، التي يصمِّم روّادها البناية المتحفية اعتماداً على الكتل التجريدية التي تبدو منفصلة، بعضها عن بعض، ويعتبر المعماري فرانك جيري، مُصمِّم متحف «فيترا» في ألمانيا،



جانب من قصر الأرميتاج



السلَّم الكبير بقصر الأرميتاج، والذي يدعى، كذلك، سلَّم جوردان

أواخر القرن العشرين (1990)، أحد أبرز رموز هذه المدرسة، أو كما هو الشأن بالنسبة إلى مدرسة العمارة الخضراء، التي تعتمد تكويناً معمارياً يجعل بناية المتحف كأنها تنبُت من الأرض، وتندمج في الطبيعة، ويمكن التمثيل لهذه المدرسة، بالفنّانة المعمارية زها حديد.

تكتسي الفضاءات الداخلية للمتاحف قيمتها الجمالية من خلال المعروضات الفنِّيّة، ومن خلال معمارها الداخلي، وهكذا يجمع المتحف بين أركان الفنّ التشكيلي الثلاثة: التصوير- Peinture، والنحت- Sculpture، والمعمار- Architecture. ويحتوي متحف الأرميتاج، ببناياته الخمس، وفروعه المنتشرة في بقاع العالم (لندن - أمستردام - الولايات المتحدة الأميركية...) ملايين التحف الفنيّة، والمقتنيات النفيسة، والمطبوعات، والأسلحة والأيقونات وغيرها، والتي راكمتها عهود من التجميع القائم على شراء المجموعات الفنيّة للفنّانين الكبار، أمثال: رافائيل، ودافنتشي، ورمبرانت وماتيس، وبيكاسو، وغيرهم، وجلب مختلف القطع الأثرية الفنيّة المنتمية إلى مختلف الحضارات: الفرعونية، واليونانية، والرومانية، والإسلامية، وغيرها. وكلّ هذه التحف الفنيّة معروضة وفق خبرة عالية ينجزها خبراء فنِّيّون ذوو مستوى عالٍ في دراسة الفنون والآثار القديمة، ويستعملون تقنيات عالية في الإضاءة الداخلية للمتحف، تتراوح بين الخفوت، والسطوع، والتنويع بين الإضاءة الطبيعية والاصطناعية لإعطاء قوّة وتحديد للكتلة المتعلِّقة بالمعروضات.

إن دور هذه المتاحف لا ينحصر، فقط، في حفظ الممتلكات الثّقافيّة للأجيال المتعاقبة، بل يقوم بعقد لقاءات علمية لتبادل المعارف والخبرات المهنية، إضافةً إلى إقامة المعارض المؤقَّتة المتنقِّلة التي تعتبر تبادلاً حضارياً. وعندما نزور هذه المعالم الفنِّيّة الضخمة، نُصبح- أوَّلاً- خاضعين لسلطة المقياس الذي يُعطي الإنسان إحساساً بالصغر والتضاؤل، كما نشعر بأهمِّيّة التفاوت الزمني بين العنصر الإنساني (الزوّار) الذين يُعتبر زمنهم مؤقتاً ينتهي بنهاية الزيارة، والعنصر الفنّي (المعروضات) والتي تمتلك زمناً دائماً يؤكِّد خلود الفنّ وسرمدية الجمال. أمّا عندما تشدّنا المنحوتات واللوحات الضخمة، فإن معادلة الحركة والثبات تنقلب تماماً، فيغدو الزائر ثابتاً أمام لوحات تتميَّز رسوماتها وشخوصها بالحركة، أو منحوتات تغرق في حركة دائبة.

إن الرغبة في معرفة البدايات الحضارية ومراحل تطوُّرها، والتعريف بها تعدّ من أهمّ المنازع التي تجعل الإنسان يفكِّر في بناء المتحف، لكنها- أيضاً- الرغبة في السفر عبر الزمن لممارسة الشغف والحنين إلى الماضي الذي تقدِّمه لنا المعروضات الفنيّة، بشكل أكثر نبلاً وصفاءً. ولم يَغْفَل رجال الدولة الروس، حتى في أزمنة الحروب والأزمات، عن مكانة المتاحف في المحافظة على إحساس الشعب الروسي بالكيان الحضاري، والكيان العلمي، وبقيمة تخليد العظماء الذين قدّموا عُصارات فكرهم وأرواحهم في مختلف مجالات الفنون والآداب، والصناعات الثّقافيّة، والحضارية.

يتحدَّث الباحث السوري بشير زهدي، في كتابه «المتاحف»، عن مجمل هذه الوظائف المنوطة بالمتحف، في هذه العبارة المختزلة والبليغة: «إذا كانت المؤسّسات التربوية والتعليمية تجعل من المدرِّس هو المتكلِّم، فإن المتاحف تترك مجموعاتها تتكلَّم مع الزائر، بصوت الصمت ولغة الفنّ والإبداع الإنساني، بشكل يثير انتباهه، وينشِّط فكره، ويوحي إليه بعمل متميِّز بالإبداع».

أثارت لوحة «مخلِّص العالم – سلفاتور موندي» الجدل، مؤخَّراً؛ لا لذاتها، بل للحالة التي خلصت إليها، أي لحجم المبلغ الذي دُفِع لشرائها، ولم يكن يتناسب – بأيّ حال – مع ما دُفِع فيها سابقاً، ولكونها صارت لأمير عربي مسلم، تمثِّل بلاده مركز العالم الإسلامي، فيما موضوعها يتعارض مع شعار التوحيد الذي ترفعه، عدا جوانب أخرى، تطعن في كونها لوحة أصلية، أو لسوء عمليات الترميم التي أُجريت عليها.

مزاج دافنشي

نورة محمد فرج

لكن هذه اللوحة لم تُرسَم- في الأساس- لغايات التقوى والصلاح، فهي- وإن كانت ذات موضوع ديني تقليدي- تخفي وراءها، فيما يبدو، مزاجاً للعبث عُرِف عن دافنشي، ورغبةً في التحايل على العالم، والسخرية منه.

لقد رُسِمت هذه اللوحة- في الأساس- من أجل لويس الثاني عشر وزوجته «آن أوف بريتاني»، وطالما تنقَّلت (جغرافياً) بين الملوك، عبر تاريخها، فاللوحة لم توضع في كنيسة، ولا في أيّ مكان ذي اعتبار ديني، بل إنها- بوضعيَّتها هذه- تحوَّلت إلى رمز من رموز السلطة، ومادّةً من مقتنيات هذه السلطة.

إن اليد اليمنى للمسيح (عليه السلام)، في اللوحة، ترفع إشارة المباركة، من خلال الأصابع الثلاث الواقفة، علامةً للتثليث، غير أن من السخرية أن يعتبر مفسِّرو هذه العلامة أنها متحوّلة عن مرجعية وثنية، فالأصابع مسمّاة بأسماء الكواكب: الإبهام = فينوس، والسبّابة= جوبيتر، والأوسط ساتورن، والبنصر = الشمس، والخنصر = المشتري. وبالعودة إلى الميثولوجيا اليونانية، ومقارنتها بشبيهتها الرومانية، سنجد أن كرونوس (ساتورن) وغايا، قد أنجبا زيوس (جوبيتر). أمّا أفروديت (فينوس) فهي ترمز إلى المؤنَّث الإلهي، لذا تمّ تمثيلها بالإصبع المنفرد وهو الإبهام، أي الإصبع الأدنى، فهي، بهذا، تمثِّل الأرض/ الأم، فيما الإصبع الأوسط الأطول يشير إلى السماء/ الأب، وبينهما تقع السبّابة/ الابن.

كذلك، إن المعتقد المسيحي يعتبر الإبهام السيِّدة مريم، والإصبع الأطْوَل هو الآب، وبينما السبّابة المسيح الابن.

أين كان «دافنشي»، إذن؟

يمكن القول إن «دافنشي» قد مارس سخريته عبر اتِّجاهين: الأول هو تصويره ذاته على أنه المسيح، كما تقول بعض النظريات، والثاني هو أنه دمج بين الطبيعتين: الأنثوية، والذكرية، في اللوحة.

يذكِّرنا هذا بالنظريات الأخرى التي تقول إن «الموناليزا» لم تكن سوى وجه «دافنشي»، مثلما «سلفاتور موندي» هي النسخة الذكورية من «الموناليزا».

أمّا دمج الطبيعتين: الأنثوية، والذكورية، فيبدو في أنه جعل ملامح الوجه أنثوية، وهذه مارسها في عدّة لوحات، منها لوحة القدِّيس «جون بابتيست»، المحفوظة، حالياً، في متحف اللوفر بباريس، كذلك «فيليب» في لوحة «العشاء الأخير»، الذي رُسم بملامح أنثوية، على الرغم من أنفه الكبير.

إشارة أخرى إلى الخلط بين الطبيعتَيْن، هي في لون الثوب، فقد رسم «ليوناردو دافنشي» المسيح، هنا، يرتدي ثوباً أزرق، وهو اللون الذي كان- عادةً- يعطى للسيِّدة مريم، فيما يلبس المسيح اللون الأحمر.

وهناك الكرة الكريستالية التي يحملها المسيح في يده اليسرى، والتي ترمز إلى الدمج بين العالمَيْن، بينما قيل إن النقاط الثلاث المضيئة ترمز إلى كلٍّ من الله، والسيِّدة مريم، والمسيح.

ولعلّ المزاج العابث يتجلَّى- أيضاً- في الحزام الذي يلفّ



جسد المسيح، فثمّة تحليلات تشير إلى أنه ذو نقوش إسلامية، تحديداً؛ الأمر الذي سيعتبر تجديفاً مسيحياً، إن كان صحيحاً.

في الجهة اليمنى من صدر المسيح، سيرى المدقِّق في اللوحة ثنيةً من الثوب، لكنها مثنيّة إلى داخل جسد المسيح، أي الموضع الذي تلقّى فيه طعنة من رمح الجندي الروماني، ومع ذلك فهو حيّ، أي هو في حالة (القيامة). لطالما أثار «دافنشي» الجدل؛ كونه ماسونياً، أو غير متديِّن، والواقع أنه كان رجل علم. ومن يزور فلورنسا، التي يرجع إليها «دافنشي»، يمكنه زيارة متحف يعرض نماذج للمخطَّطات العلمية المتنوِّعة التي وضعها الفنَّان، منها اختراعاته، وعلم التشريح الذي اهتمَّ به، وظهر في تفاصيل لوحاته، لكن هذا الاهتمام العلمي تجلَّى على نحو عابث، امتدّ قروناً، من خلال «كَفَن تورينو».

لقد ظهر «كَفَن تورينو» في فترة، كانت فيها تجارة المقتنيات الدينية، مثل قطع خشب الصليب وجماجم القدّيسين، أمراً رائجاً ومرغوباً، وهذا الكَفَن هو قطعة قماش كتّانية عليها تفاصيل جسد رجل مصلوب، قيل إنه المسيح، وأنه قد دُفِن في هذا الكَفَن، قبل قيامته، حيث تبدو آثار مسامير الصلب في كَفَّيْه وقدمَيْه، ظاهرة على النسيج، وكذلك آثار إكليل الشوك، غير أن هذه الآثار لا ترى بالعين المجرَّدة، بل تَمَّ اكتشافها في أواخر القرن التاسع عشر، عندما قام مصوِّر إيطالي بتصوير الكَفَن، فظهرت صورة الوجه والجسد واضحة، تماماً.

لقد تفاوت اهتمام الفاتيكان بهذا الكَفَن، عبر الزمن؛ من الاحتفاء به إلى التركيز في معانيه أكثر من الاهتمام بوثوقيته والبحث فيها. وما زال، حتى اليوم، يُعرَض في كنيسة «تورينو» في إيطاليا، حيث يحجّ إليه الناس. وحتى وقت قريب، اعتقد العلماء- على الرغم من التحاليل المخبرية- أن هذا الدم دم حقيقي حتى بضع سنوات، إلى أن تبيَّن أنه كان طلاءً، ما زال من الصعب تفكيك مكوِّناته.

لقد رسم «دافنشي» لوحة «سلفاتور موندي» لنفسه، وهو في عمر الشباب، أي المرحلة العمرية نفسها التي تَمَّ فيها إنتاج «كَفَن تورينو»، بحسب ما يرى المختصّون، فالدراسات المخبرية التي أُجريت في السنوات الأخيرة خلصت إلى أن هذا الجسد لِذَكَر في الخامسة والثلاثين من عمره، وقد تمّ اختبار لوحة «سلفاتور موندي» على وجه الكفَن؛ باعتبار اللوحة مجسِّدة لوجه «دافنشي».

من جهة أخرى، على مدى القرون الماضية، أُنتج العديد من نسَخ «سلفتور موندي»، لكننا، في زمن مبكِّر، سنجد نسخة أنثوية منها، أنجزها «جيان جياكومو كابروتي دا أورينو- Gian Giacomo Caprotti da Oreno»، الذي كان مساعداً لـ«ليوناردو دافنشي»، وأحد طلّابه. لقد أُحضر هذا المساعد إلى منزل دافنشي، بتاريخ 22 يوليو، سنة 1490، وهو في العاشرة من عمره، وقد وصفه «دافنشي» في مذكِّراته بأنه كذَّاب وسارق ومخرِّب، لكنه سيردِّد اسمه في هذه المذكِّرات أكثر من أيّ اسم آخر. بعدها، اكتسب الفتى لقب «salai»، الذي سيصبح اسمه الفنّي، ويعني (الشيطان الصغير). لقد وُصف «سالاي» بأنه كان جميلاً ذا شعر أجعد، وسيكون- لاحقاً- العارض/ الموديل الذي اعتمد عليه «دافنشي» في رسم لوحتَيْه: «جون بابتيست»، و«باخوس»، عدا أن بعض الباحثين أشاروا إلى أنه قد يكون هو «الموناليزا». لقد بقي «سالاي» في منزل «دافنشي» لمدّة تتراوح بين 25 و30 عاماً، ويبدو أن العلاقة صارت أكثر من مجرَّد علاقة معلِّم بطالب، لتكون سبباً آخر لإثارة الجدل حول طبيعة «دافنشي»، على مرّ الزمن.

ديرة العزّ

د. حسن رشيد

سواء أتَّفَقَ الجميع أم اختلف البعض من عشاق المسرح، فإن هذا العمل قد نجح -بامتياز- في استقطاب الجماهير، وبخاصّة في قطاع الشباب؛هذا أولاً، أما ثانياً فهو العنوان الأبرز لهذا العمل «كامل العدد»، طوال أيام العرض، وهذا يحسب في صالح العرض المسرحي والشركة التي أنتجت العمل مقارنة بالعروض الأخرى. أما النقطة الأخرى فتتمثل في أن نجوم اللعبة هم من أبناء هذا الوطن ومن المقيمين على ثراها دون الاستعانة بنجوم اللعبة من خارج قطر، ومع أن الموضوع يلامس واقعنا المعايش على أرض قطر فقد ذهب المؤلف/المنتج/ النجم الكبير إلى واقع يتمثل في الصراع حول ظهور الغاز عند المواطن القطري، وصراع الأشقاء حول أحقيتهم في هذا الأمر؛ أليسوا جيراناً؟ إذاً، كما يقول أحدهم: «لابد أن يكون لنا نصيب في الكعكة!!». ومع أن المتلقي يعيش هذا الواقع، ومع أن الروافد المختلفة تعالج هذا المضمون وبشكل يومي، عبر الوسائط المختلفة من صحافة وإذاعة والجهاز الأكثر تأثيراً، أعني التليفزيون، هذا بجانب ما يقدمه نجوم قطر من إعلاميين وفنّانين، وإسهامات العديد من المواطنين، إلّا أن المسرح له سحره من خلال المباشرة مع الطرح، من هنا كان هذا الاستحضار عبر طرح كوميدي يلامس واقعنا المعايش، وهذا ما أوجد علاقة حميمية بين المرسل والمتلقي، وحمل شعار «كامل العدد» والذي غاب منذ سنوات عن خشبات المسرح القطري؛ هل هذا عائد مثلاً إلى أن الموضوع مرتبط بمصير هذا الوطن.. وطن الشمس والحريّة؟ هل لأن هذا الموضوع يلامس المواطن والمقيم، على حد سواء؟ من ثَمّ يخلق واقعاً مغايراً للمألوف؟... أسئلة عدة تطرح، تشكل هوة لا يعرف أبعادها أحد.

من هنا؛ فإن النماذج التي تجسّد المضمون لا تخرج بعيداً عن استحضار ما هو جزء من الواقع، وهي مواضيع في المجمل العام مضامين قد تكون مكررة، ولكن كما مثل: «الأفكار مرمى على قارعة الطريق..»، ولكن المبدع بمقدوره أن يقدم رؤيته الخاصة وطريقة المعالجة، وهذا هو الأهم، وهنا بمقدورنا أن نقول إن هذا العمل قد نجح عبر تكاملية عناصر العرض؛ هذا لا يعني أن العمل قد خلا من بعض الهفوات، ولكن جمالية العمل في روح العمل بقيادة نجم في حجم عبد العزيز جاسم وتحت قيادة فنّان يقدم ذاته منذ سنوات كمخرج يضاف إلى رصيد مخرجينا من أبناء الوطن ألا وهو سعد بورشيد، كما أن فريق العمل قد أسهم من خلال وشائج الحب في الالتزام بتوجيهات المايسترو الذي قام بضبط الإيقاع العام للمسرحية، وأعني به «بوسعود». نعم النماذج طرحت القضيّة، وهذا الطرح الذي حمله المؤدي عبر الإطار الكوميدي- وعبر كركترات- تحمل رموزاً عبر كوميديا اللفظ والإشارة قد وصل إلى المتلقي.. نعم شخصيات كاريكاتورية، ولكن خلقت وجسدت في ذاكرة المتلقي نموذجها المعروف سلفاً؛ نعم كان «بو مانع - القطري» يحمل روح التحدي.. لمواجهة كلّ الأعاصير. النص: العمل المسرحي متى ما ارتبط بالواقع المعيش، حتى وإن قام المؤلف برصد الواقع، إلّا أن العمل الفني في مسيس الحاجة إلى فترة اختمار حتى يخلق أبعاداً مختلفة في ذاكرة أبناء هذا الوطن؛ فقد شمَّر الجميع عن ساعد الجد، كان البادئ الكاتب الفنّان طالب الدوس، وانطلق الجميع للإسهام في هذا الإطار؛ إن المسرح فنّ آخر، لا يعيش بالآنية المفرطة ولا بالشعارات، ولكن لأن الواقع قد خلق إطاره الفني أسهم الجميع، وأنا أتحدث عن المسرح دون الوسائط الأخرى، وجنى العرض المسرحي «ديرة العز» ثمرة أطروحات المؤلف



مشهد من مسرحية «ديرة العزّ»

عبد العزيز جاسم، وفي الطريق نماذج أخرى للفنّان غانم السليطي وصالح المناعي؛ إذاً الحصار حقاً قد حرك المياه الركدة، ودفع بكل الفنّانين إلى الإسهام في هذا الإطار.

هنا أزمة، استحضرها المؤلف، الواقع المعايش؛ قد يقول قائل: لماذا ظهور الغاز عند الجار القطري، لأن هذا صورة للواقع المعايش. قد يكون جزءاً من الخيط، لأن خيوط اللعبة متعددة، وما خفي كان أعظم، وكيف شمر الآخر عن ساعده لمحاربة الواقع. إذاً عبد العزيز جاسم من الواقع المعايش، ومن أطروحات الإنسان- المواطن والمقيم- استمد خيوط ديرة العز؛ كان المكان- البيت- رمزاً للدولة- قطر- وكان الصراع عبر النماذج التي تمثل الدلالات والرموز مزعل، شمة، شلبي، خلفان، زاهد، فاتح، وهكذا حمل كلّ اسم رمزاً محدداً، والمتلقي تعرف على النماذج من خلال اللهجات. ومنذ اللحظات الأولى يضع الحدث المتلقي في صلب الموضوع عبر المشهد المسرحي الذي يتجسد فوق خشبة المسرح بعد الاستعراض من قبل فرقة جلنار السورية وأغنية «كلنا لك يا قطر سمع وطاعة»، وحضور الشخصيات بدلالاتها المكانية كدول خلقت الواقع الجديد لقطر.

جل الأحداث تجري في منزل «بومانع- عبد العزيز جاسم»، ولقد وفق الفنّان محمد الخليفي، كمهندس للديكور، في خلق المشهدية الدالة على ثراء صاحب المنزل. كما أن مصمم الإضاءة قد خلق الأجواء المناسبة، وهذا الأمر من مميزات العمل، وأسهم الديكور والإضاءة في إيصال مضمون العمل إلى المتلقي.

في المشهد الأول- والذي يجسد الفصل الأول- عدد من المشاهد ذات الارتباط بكوميديا الموقف والحركة واللفظ؛ مثل دخول «شمة التي تمثل سلطنة عمان، لأن المضمون حول هذا الصراع، مع طرح مواضيع حول العلاج في الخارج تأكيداً على اهتمام قطر بأبنائها، وأيضاً شراء قطر لنادي سان جيرمان ونيمار . ولكن لم أعجب ببعض المفردات، ولابد أن نترفع عن مثل هذه الأمور. كذلك ما يتم صرفه على المكياج في قطر يوازي راتب الآخر!! بقية الأحداث يعيشه المواطن، التفكك في العلاقات الأسرية بين العائلات المرتبطة بوشائج القربى والمصاهرة؛«دعوة أخت بومانع- وطلاقها»، وهذا يدل دلالة واضحة على أن التعامل القطري كان حضارياً مقابل ما قام به الآخر.

في الفصل الثاني؛ يحضر «ترامب» عبر دخوله فرقة العرضة، مشهد «سعد بخيت مع النموذج» مشهد مبالغ فيه؛ نعم، الكوميديا مبنية على المبالغة، والممثل الكوميدي ينجرف خلف الإضحاك، وسعد واحد من أبرز نجوم اللعبة ويملك سنوات من الخبرة، ولكن الإطالة قد خلقت فجوة في تجسيد المشهدية، خاصة في ترجمة المفردات؛ نعم كانت جزءاً من كوميديا اللفظ ولكن كنت أتمنى الاختصار، وأن يكون المؤتمر الصحفي الأعمق في طرح ما يدور في ذهن الإنسان وكيف ولماذا، وما فعل الآخر بنا على المستوى الخليجي، العربي، والإسلامي، في إطار التناقضات حول مصير الأمّة ومصير القدس.

الإخراج: في إطار الكوميديا؛ نجح المخرج عبر تعدد المشاهد أن يقدم لوحات بصرية، وفنّاً فرجويًّا لامس الواقع المعايش، ومع صعوبة استحضار الواقع المعايش وتقديمه إلّا أنه عبر تكاملية عناصر العرض نجح في توصيل الرسالة؛ الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والاستعراضات.

شكراً للفنّان محمد الخليفي، فرقة جلنار، مصمم الإضاءة، اختيار الأغاني، والتمثيل،مع معاناة الفنّان القدير عبد العزيز

بواقع الحال، يعيش الجمهور الأحداث الجارية، كما يسهم في مجراها اليومي مؤثرا ومتأثرا. وليس أفضل من وسائل الإعلام ووسائطه المستحدثة نقلا وتسجيلا لأحوال الأرض والعباد.. ما دامت تقوم بذلك على نحو مهني وموضوعي لا تزييف فيه ولا تحريف للحقائق الواضحة وضوح الشمس. وإذا كان من الإعلام ما هو شعوذة فإن للمسرح سحره الأخاذ، وقوته الناعمة، خاصة إذا تعلق الموضوع بمصير جماعي ومشترك بين المواطن والمقيم.

مناسبة هذا الكلام، المسرحية القطرية «ديرة العزّ» لفرقة مسرح قطر (إنتاج شركة منار للإنتاج الفني) والتي عرضت في الآونة الأخيرة على خشبة مسرح قطر الوطني. وهي عمل كوميدي من تأليف وبطولة الفنان عبد العزيز جاسم، وإخراج سعد بورشيد، ومشاركة كوكبة من الممثلين القطريين والعرب وهم: الفنان القدير سعد بخيت (في دور «مزعل» الذي تحدث بينه وبين أبناء عمومته خلافات، وأحمد العقلان، وفيصل رشيد، ودوره في المسرحية التخطيط واختراع الافتراءات، وحسن عاطف، وعبد الله العسم، وخلود أحمد، وسوار، ويلدز، وثلة من الوجوه القطرية الصاعدة وطلبة وطالبات المدارس: محمد السني، عبد الرحمن العتيبي، فاضل راشد، موري، عبد الله الهاجري، نور، مريم فهد، وأحمد راوني، وخلف الكواليس الطاقم التقني المكون من: علي المحمدي، وخالد خميس، وعلي الشرشني، وعبد العزيز اليهري، وأحمد خالد ومحمد الخليفي..

تتقاطع مشاهد «ديرة العز» مع اللحظات المفصلية لزمن الحصار، وفي خط أفقي تتوالى الأحداث لتشكل لوحات كاريكاتورية مباشرة لا تخلو من كوميديا سوداء. يبدأ زمن المسرحية باستعراض غنائي، يسافر بنا إلى زمن اكتشاف الغاز في قطر، وهو سفر لاستعادة زمن مشابه للزمن الحالي؛ حيث تتماهى الصورتان بين منازعة الأمس وحصار اليوم. هكذا تلخص حكاية بومانع (عبد العزير جاسم) القصة بداية من قدوم أولاد عمه من بلدان الجوار طامعين في اقتسام الغاز المكتشف، ورغم محاولة بومانع لتهدئة الوضع والتفاهم إلا أنهم يرفضون الحوار، ويحاصرونه بل ويقومون بطرد ابنه (عبد الله الهاجري) من العمرة، وابنته (الفنانة الشابة يلدز) من إحدى الجامعات... وفي مواجهة هذا النفق المسدود، يجد بومانع مدافعين عن الحق (الفنانة العمانية مريم في دور جارة بومانع)، وشخصية سرور: (أداء الفنّان السوداني محمد السني) الذي يعكس وفاء المقيمين في زمن الأزمة، كما يجد بومانع أبوابا وسماوات أخرى لاستمرار الحياة في مجراها المعتاد.



مشهد من المسرحية

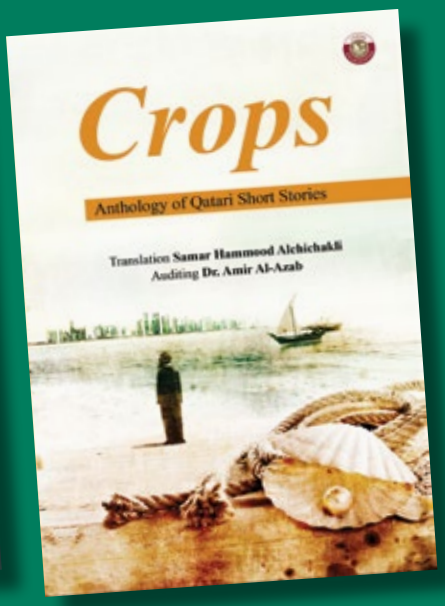
جاسم؛ فقد تحامل على نفسه لأن نداء الخشبة أقوى من كلّ شيء؛ تحدى المعاناة، وكان ينسى كلّ شيء إلّا هذا الحضور الجماهيري وتصفيقهم، كما أن النجم سعد بخيت بحضوره كالعادة سجل رصيداً آخر في ذاكرة الجماهير.. شكراً الفنّان القدير محمد السني دفع الله.. الجندي المحارب، الذي لا يتوانى في الإسهام في حراكنا المسرحي. شكراً مريم فهد التألق في كلّ عمل.. شكراً لعشاق المسرح من الجيل الجديد؛ بدءاً بالفنّان عبد الله العسم، عبد الله الهاجري.. أما فيصل رشيد فقد أصبحت، بعد هذا العمل، مطالباً بالتفكير بشكل جدي في الأعمال القادمة؛ فقد قطعت ألف ألف ميل ويكفي شهادات الآخرين من أمثال الدكتورة إلهام بدر، الكاتب عبد الله العذبة وغيرهم. أما نجمات المسرح فقد حملن الأمانة.. المبدعة خلود، الفراشة.. فراشة المسرح سوار.. ونجمة الأيام القادمة يلدز ومايا.. ولكل من وقف خلف الكواليس كالفنّان خالد خميس، عبد العزيز اليهري، وأقول للفنّان فضل راشد: تمسك بمثل هذه الفرصة، وأكرر القول لمن أدى دور فاتح التركي.

ملاحظة: كنت أتمنى من أخي سعد بورشيد أن يلفت نظر الفنّانات في ارتداء مثل هذه الأزياء في المنزل؛ كان أمراً مبالغاً فيه، هذه الملابس خاصّة بالأعراس، ولكن هذا لا يقلل من الجهد.. شكراً لمن أسهم في إثراء الخشبة بجهده وعرقه.

من إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية













دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



تقاليد الزواج التركي..

امتحان القهوة المالحة!

لكلّ بلد عاداته وتقاليده العريقة، وخصوصيّاته الثّقافية المُميّزة له. وتُعَدّ «طقوس» الزواج من أهمّ المناسبات التي تعكس الكثير من هذه العادات والتقاليد المجتمعية. وتتميَّز تركيا باتّساع جغرافيَّتها، وتنوُّع عرقيّاتها؛ لذا فتقاليد الزفاف فيها ثريّة، وتختلف من شمالها إلى جنوبها، ومن شرقها إلى غربها، ومن شطرها الآسيوي إلى شطرها الأوروبي.

ناصر أحمد سنَّه

الطّلْبة:

هي تقليد من تقاليد المدن التركية؛ فبعد الاتِّفاق على الارتباط، يذهب الشَّاب مع أهله (عادةً، يوم الأحد أو الخميس، لاعتقادهم بأنها أيَّام حسنة الطالع) إلى بيت الفتاة ليطلبها من أبيها، ويقوم كبير عائلة العريس (الجدّ، أو الأب، أو العمّ، أو الأخ الأكبر) بطلب يد الفتاة قائلاً: «نريد بنتكم فلانة لابننا فلان، بشرع الله، وسنّة نبيّه»:
«Allah'ın emri peygamberin kavli ile kızınız Ayşe'yi oğlumuz Emre'ye istiyoruz».

ولأن ثمّة موافقة مسبقة من العروسين والعائلتين، يتمّ قبول الطلب فوراً، ويتمّ قراءة الفاتحة. أمَّا إذا لم يكن هناك معرفة سابقة/ موافقة بين العائلتين، فإن أهل العروس يطلبون مدّةً للتفكير، والسؤال عن العريس، قبل إعطاء الردّ بعد أسبوع. وفي كثير من القرى والأرياف، قد يقوم أقارب أو أصدقاء أو جيران بحجز/ ربط شاب بفتاة منذ صغرهما، بدون علمهما أو موافقتهما، كما يكثر زواج الأقارب (زيجة من كلّ ثلاثة زيجات) أو زواج الأخ من أرملة أخيه. وذلك لأسباب عديدة، منها الحفاظ على الإرث وعدم تقاسمه مع شخص غريب، وللحفاظ على التفاهم والعلاقات بين العائلات.

الخِطبة، والقهوة المالحة

قبل الخطبة، ومن أجل الاتِّفاق على تفاصيلها، يزور أهل العريس بيت عروسه، ويحضرون معهم باقة ورد، وحلوى. وقد يتمّ الاتِّفاق على إحضار العريس طقماً من



الذهب لعروسه. أمّا مستلزمات الزواج فتكون مُقسَّمة بين الطرفين؛ فيوفِّر العريس عُشّ الزوجية، ويقوم أهل العروس بتجهيزه. وفي كثير من مناطق الأناضول، يتضمَّن المهر ـ بالإضافة إلى النقود ـ الذهب، والمنزل، وحديقة أو قطعة أرض أو أحد الحيوانات ذوات القيمة العالية (حصان، أو خروف، أو عجل... إلخ). في منطقة شرق الأناضول تتعدَّد مسمَّياته، فمنهم من يطلق عليه «البدل» أو «العبء» أو «الحقّ الأساس»، وعند الاتِّفاق على مقداره ونوعه، فإن هذا يقال له «قطع المهر».

ومن العادات التركية أن تُحضر العروس القهوة للضيوف الذين يتَّفقون على تفاصيل الخطوبة، وتكون جميع فناجين القهوة عادية، عدا فنجان العريس (المُغلَّف بشريط أحمر) الذي يوضع فيه الملح بدلاً من السكَّر، وعليه ـ تعبيراً عن قبوله/ حبّه لها ـ أن يشربه، دون إظهار أيّة علامات امتعاض أو انزعاج. أمّا إذا أظهر العريس انزعاجاً، فيكون ذلك فألاً سيِّئاً، ومن الممكن ألّا تقبل به الفتاة. ويشار إلى أنه، عند وفاة العقيد المتقاعد «عثمان فوزي بك»، ترك رسالة إلى زوجته: «زوجتي الحبيبة، هل تذكرين أوَّل يوم تقدَّمت فيه لخطبتك؟ لقد جئت أنا ووالدتي إلى بيتكم، وكنت محرجاً جدّاً، و- كعاداتنا- ذهبت لتصنعي القهوة، وتقدِّميها لي، لكنك وضعت ـ خطأً ـ الملح بدلاً من السكر. هل تذكرين؟ أمّا أنا فمن شدّة إحراجي، شربت الفنجان، وكأنني أشرب السمّ. وبعد معرفتك أن القهوة مالحة اعتذرتِ لي، وقلتِ: كيف شربتها؟، فقلت: ما أحسن الصدف!؛ أنا- أصلاً- لا أشربها إلّا مالحة. ظننتك تعرفين ذلك!، فبدت عليك الدهشة. ما أريد أن أقوله لك- حبيبتي- هو أنني، أبداً، ما أحببت القهوة المالحة، وطوال زواجنا وحياتنا سويّاً، طيلة خمسين عاماً، وأنت تقدِّمينها لي مالحة. كنت أتجرَّعها كما أتجرَّع السمّ. أردت إخبارك بالحقيقة، بعد هذه الحادثة، لكني خفت أن أطلعك عليها، فقرَّرت ألا أكذب عليك، أبداً. الآن، أنا أموت، لذلك لست خائفاً من إطلاعك على الحقيقة: «أنا لا أحبّ القهوة المالحة، ياله من طعم غريب!. لكني شربتها طوال حياتي معك، ولم أشعر بأسف على شربها، لأن حلاوة وجودك معي تطغى على أيّ شيء آخر. لو أن لي حياة أخرى أعيشها لعشتها معك، حتى لو اضطررت لشرب القهوة المالحة». وانتشرت القصّة بين الناس، وأصبح شرب القهوة مالحة عادة لمن يريد الزواج. كما يرى الأتراك أن خبرة الفتاة في الطبخ تُعرَف من قهوتها، فرغوتها تدلّ على مهارتها وكفاءتها. وبعد شرب القهوة مالحة، تُقرَأ الفاتحة، ويتمّ الاتِّفاق على تفاصيل إتمام حفل الخطوبة؛ إمّا في بيت العروس، أو في صالة أفراح، وتتمّ دعوة الأقارب والأصدقاء إلى الحفل،

حيث يقف العروسان، جنباً إلى جنب، وإلى جانب كلٍّ منهما أمّه، ويأتي أحد الأقرباء من جهة العريس أو العروس (عادةً، يكون عمّ العريس) ليلقي كلمة صغيرة: «الضيوف الكرام، لقد اجتمعنا في هذا اليوم لنبارك لهذين الشابَّيْن يومهما البهيج، وها أنتم تشهدون أوَّل يوم يخطّانه سوياً، وأتمنَّى لهما حياة سعيدة طوال العمر، وألف مبروك»، ثمّ يقوم المتحدِّث بإلباس خاتمَي الخطوبة، حيث يتمّ وضعهما (من التصميم نفسه، مع اختلاف في المعدن: الذهب، والفضة) إلى جانب مقصّ على صينية مزخرفة تسمَّى «صينية الخطبة»، ويُربط الخاتمان معاً بشريط ساتان أحمر، ثم يقوم المتحدِّث بقطع الشريط وإلباس الخواتم. ثمّ يقوم والدا العريس بإلباس العروس «الشبكة»، ويبدأ الاحتفال بعدها؛ رقصاً وغناءً.

ليلة الحنّاء

تسبق ليلةُ الحنّاء ليلةَ الزفاف، وهي مخصَّصة للنساء (القريبات، والصديقات)، فقط. حيث يجتمعن في بيت العروس، ويحتفين بها؛ غناءً، ورقصاً، وتوديعاً. وغالباً ما تقترن الحناء باللون الأحمر، وترتدي العروس فستاناً أحمر يسمَّى «bindallı»، أو «yöresel kıyafet»، كما ترتدي وشاحاً أحمر اللون مزخرفاً ومزيَّناً، فوق ملابسها، لتغطية وجهها. وتجلس على الكرسي وحولها النسوة، على شكل دائرة، ويغنّين أغنية خاصّة بالحنّاء. وفي صينية خاصّة.. يتمّ إحضار الحنّاء التي تمّ بلّها بالماء، وعليها شمع، ويدار بها حول العروس، ثَمَّ تُوَزَّع الحنّاء على الحاضرين. وعندما يحين الوقت لوضع الحنّاء، تغلق العروس يدها، فتأتي أم العروس، وتضع قطعة ذهب فيها، ثم تفتح العروس يدها للحنّاء. بعد ذلك، يتمّ نقش الحناء بشكل دائرة، في كفّ اليد، وعلى العقدة الأخيرة من كلّ إصبع، وبهذا الشكل، تنتهي ليلة الحنّاء.

يوم الزفاف

يكون يوم الزواج تالياً لليلة الحنّاء. وفيه يحلق العريس شعره، صباح يوم العُرس، ويأخذ حمّامه التركي الشهير، ويتمّ تحضير العروس، كذلك. وفي بعض المناطق، يخرج أهل العريس وأصدقاؤه من المسجد، بعد صلاة الظهر، ويرفعون «علم العُرس» إعلاناً عن بدء العُرس. وقد يذهب العروسان برفقة إلى السوق لشراء مستلزمات العرس (من ثياب)، لكليهما. حيث يكون هذا العبء مقسَّماً على الطرفين. فيقوم العريس بشراء ما يلزم العروس من مستلزمات، ويكون العروسان قد جهَّزا، خلال فترة خطوبتهما، البيت ومستلزماته، بالتساوي. ثمّ يجتمع أهل



العريس للذهاب إلى بيت العروس لأخذها، ويقوم عمّ أو أخ العروس بربط الرباط الأحمر حول خصرها. تودِّع العروس عائلتها، وقبل أن تخرج من البيت تسلِّم على الحاضرين، ثم تصافح صديقاتها اللواتي لم يتزوَّجن بعد، من باب طرح البركة في أيديهنّ، على أمل الزواج القريب. وفي بعض القرى، والأحياء الشعبية، يتراقص شباب القرية في تجمُّعات، بالقرب من منزل العروسين، ويتمّ تجهيز الطعام يوم العرس، بواسطة أهل العروس، وهذا في القرى، فقط. ومن التقاليد التركية أن يقوم أهل العروس بحمل مرآة لها، عند خروجها من بيت والدها، من أجل أن تنوِّر عليها طريقها، كما يرمي أهل العريس نقوداً معدنية، أو حلوى، أو مكسَّرات لجلب البركة إلى البيت.

يقام حفل الزفاف إمّا في صالات الأفراح، كما هو مُتعارف عليه في المدن، أو في البيوت، كما هو العُرف في القرى.وتفاؤلاً بمن ستلحق بالعروس من صديقاتها، تكتب العروس التركية، داخل حذائها، أسماء صديقاتها،



والاسم الذي يمحى، عند نهاية الحفلة، يُرجى أن تتزوَّج صاحبته، أوّلاً. وفي ختام الاحتفال بمراسم الزفاف، يُوضع على العروسين شريط أحمر طويل، للسماح للمدعوّين بإلصاق أوراق مالية عليه، أو ليرة ذهبية مرفقة بدبّوس مُلصَق على الشريط، إمّا للعريس أو للعروس.

وتُقام مراسم الزواج بحضور المأذون ليعقد القران، ويكون هذا العقد إمّا في مقرّ البلدية، أو في صالة زفاف راقية، أو في قاعة أفراح مُجهَّزة لاستيعاب ضيوفهم. بالإضافة إلى موائد طعام كبيرة وفخمة مُعدّة بأيدي كبار الطهاة. كما أن التقاط صور الزفاف، شيء مهمّ بالنسبة إلى الأتراك. فهم يلتقطون صوراً تذكارية جميلة، أمام عربات قطار قديمة أو في أماكن أثرية وسياحية تحمل ذكرى طيِّبة في نفوسهم. ويقال إن العُرس ـ قديماً ـ كان يتمّ خلال أربعين يوم وليلة، لكنه، في منطقة الأناضول، يتمّ خلال ثلاثة أيّام. وفي الآونة الأخيرة، أصبح على مدار يومين، فقط، نهاية الأسبوع (السبت، والأحد)، ويكون بحسب الوضع الاجتماعي، والوضع الاقتصادي لكلّ عائلة.

ضرب العريس لحماية العروس

ومن العادات «ضرب العريس»؛ فبعد انتهاء مراسم الزفاف، وذهاب العروسين إلى عُشّ الزوجية، يقف أصدقاء العريس الذكور خارجه، ويقرعون الأواني، مع ترنُّم ببعض الألحان، مطالبين خروج العريس إليهم، ثم يلبسونه ملابس نسائية، ويعدّون له الاختبارات (المكائد) الواجب عليه اجتيازها، فينشرون كمّيّات من القمامة، في أماكن مختلفة في الشارع، ويطالبونه بجمعها ووضعها في الصندوق المخصَّص، ودون تردُّد أو اعتراض، ينفِّذ العريس المطلوب، وسط أصوات الضحكات والصرخات، ثمّ يفرشون له سجّادة على الأرض، فيشرع في طهي طبق من البيض، بعد كسر البيض برأسه.

وبعد طهي البيض، تحلّ فقرة «الرقص بالملابس النسائية»، حيث يشرع العريس في الرقص على أنغام الدفوف الشعبية، يلي ذلك هجوم الأصدقاء ليطعموه حلوى (بقلاوة) محشوّة بالفلفل الحارّ. وفي نهاية الاحتفال، يجتمع الأصدقاء في حلقات، ويطلبون من العريس تجنّب مثل هذه التصرُّفات مع زوجته، طوال حياتهما، ثمّ يتلون بعض الأدعية متمنِّين لهما دوام السعادة والهناء. هذه الممازحات تُنَفَّذ كافّة الأصدقاء عقب حفلات زفافهم، دون رفض أو امتعاض من أحد، لكن كثافة هذه الاختبارات/ المكائد، وصعوبتها، تختلف من شخص لآخر، بحسب سلوكه وشخصيَّته.

الحمل والولادة

من «التقاليد الشعبية» المتعلِّقة بالمرأة الحامل، ألّا تنظر إلى القرد، أو الجمل حتى يكون الطفل جميلاً، كذلك لا تذهب إلى مأتم، ولا تنظر إلى جنازة كي لا يولد طفلها بوجه شاحب، وعليها أن تأكل كلّ ما تشتهيه، وإن لم تفعل فسيظهر أثر ذلك على جسد الوليد، كما عليها ألّا تمضغ العلكة، فإن مضغتها فسيتبوَّل الطفل على نفسه، أو يسيل لعابه من فمه. ولا تأخذ المرأة الحامل شيئاً ملك أحد، دون علمه، فتأكله، وإن فعلت فيصبح طفلها سارقاً، وإن أكلت طعاماً حامضاً ولدت بنتاً، وإن أكلت الحلو ولدت ذكراً. كذلك، على السيِّدة الحامل وزوجها عدم قتل الثعبان، فإن قتلوه فسيسقط الجنين، وإذا ما ذهبت للولادة يجب فتح كلّ الأقفال في المنزل، حتى تكون ولادتها سهلة، وليست متعسِّرة. ويلجأ الأتراك- لحماية المرأة ووليدها الجديد من الشيطان والحسد- إلى عادة «الشريطة الحمراء»، وهي ربط شريطة حمراء على رأس المرأة (النفساء)؛ بغرض الحماية والسلامة.



حَشِيشَةُ القَلْبِ

نبتة القِدِّيس سانت جونز

«نبتة سانت جونز– herbe de Saint–Jean» وتُعرَف أيضاً باسم نبتة القِدِّيس يوحنا المعمداني (النَّبي يحيى عليه السَّلام)، لأن فترة إزهارها ارتبطت بالشَّهر الذي تُوفِّي فيه (شهر يونيو/حزيران تحديداً)، وتُسمَّى في العالم العربي باسم «العُرْنِ المَثْقُوب» أو «حَشِيشَةُ القَلْبِ» أو «عُشْبَةُ سِيدي يحيى»، واسمُهَا العلميّ المُتعارَفُ عليه دولياً: هايبريكوم بيرفوراتوم Hypericum perforatum ، وهي عُشبةٌ طِبِّيَّةٌ لها فعاليَّة وفوائد ممتازة في مُعالجة مَنْ يُعاني من موجات الكآبة المُعتدلة والكرب المُتردِّد، فقد غدت تُنافس العقاقير الطِّبِّيَّة الموصوفة لعلاج الانهيار العصبيّ وحالات الحزن الشَّديد والتوتُّر والقلق والوسواس القهري والاكتئاب الموسمي ومشاكل الأرق. كما أنَّها تُعَدّ من أهم المُضادَّات المُقاوِمة لبعض أنواع الالتهابات لاحتوائها على مادة الهيبريسين (hypericin). وتنتشر هذه النَّبتة منذ القِدَم في العديد من الدُّول الأوروبيّة، وبالخصوص تلك التي يسود فيها المناخ القارِّي.

خالد طحطح

يعـود الاسـتخدام الطبِّـي لنبتـة سـانت جونـز إلـى الفترة القديمـة، فقد أشـار إليهـا الطبيب اليوناني ديسـقوريدوس فيدانيـوس فـي كتابه عن الأعشـاب الطبِّيَّة المعروف باسـم كتـاب الحشـائش. وظلَّـت النبتـة بعدهـا معروفة وشـائعة الاسـتخدام خـلال الفتـرة الرُّومانيـة. أمـا خـلال العصور الوسـطى فكانت تُسـتخدَم العشـبة لطرد الأرواح الشِّـرِّيرة، حسـب معتقدات العَامَّة آنذاك، واُعتُبِرَتْ نباتاً سـحريّاً أيضاً، ولذا اُسـتُعملت في ممارسـات الشـعوذة وطقـوس تحضير الأرواح الشِّـرِّيرة، وعُرِفَتْ بسـبب ذلك بنبتة الشَّيطان هانت. وكان استنشـاقها يُـؤدِّي إلـى الاسـترخاء وتعديـل المِـزاج السَّـيِّئ، والحصـول علـى نوم هـادئ بدون أحـلام مُزعِجة، وذلك لاحتوائهـا على هرمون المِيلاتونيـن (Mélatonine)، الـذي يُنظِّـم دورات النوم. غير أن اسـتخدامها ضِدَّ الأمراض النَّفسـيَّة والعصبِيَّة بـدأ في العصر الحديث، حيث اكتشـف طبيب سويسـري فـي القرن السَّـادس عشـر فعاليَّتها ضد الإحبـاط والحـزن الشَّـديد والكآبـة. قبـل أن تسـقط النبتة



فـي غياهب النِّسـيان في نهاية القرن التاسـع عشـر، ويُعاد اكتشـاف خصائصهـا العلاجية مُجدَّداً في القرن العشـرين، فقـد انضمَّـت النَّبتـة إلـى الصَّيدليـات ومحـلَّات العلاجات التَّكميليـة في غالبيـة دول أوروبا.

تَنْبُت عشـبة سـانت جونـز في البـراري عمومـاً وبالمناطق المعتدلة والقاريَّة خصوصـا. تميل ألوان زهورها للاصفرار، وتتواجـد عِدَّة نقاط سـوداء على حافة شـتيلاتها، وجذورها تتشـعَّب بشـكلٍ جذموري، وتمتدُّ لمسـافات طويلة قد يصل طولها أحياناً إلى المتر الواحد. وقد تمَّ اسـتعمالها كأعشـاب طبِّيَّـة بعد تنشـيفها وتجفيفها، وتُقَدَّمُ إما مخلوطة بالشَّـاي أو كمشـروب سـاخن بمفردهـا، واُسْـتُخدمت كعـلاج ضـد فيروس نقـص المناعة المكتسـب (الإيدز). وأيضـاً كمراهم لعـلاج الجـروح والحـروق مـن الدَّرجـة الأولـى. ويقتصر اسـتخدامها في الوقت الحالـي مُضادّاً للاكتئـاب غير الحاد لاحتوائها على مُرَكَّب الهيبروسـين السَّـابق الذِّكر، بالإضافة إلـى احتوائهـا على مُضادَّات الأكسـدة، ومضادات التَّشـنُّج. وقـد تَـمَّ إدراج هـذه النَّبتـة في عدد مـن البلـدان باعتبارها عُشـبة ضـارَّة للحيوانات العاشـبة، لكونها تُـؤدِّي إلى موت الماشـية فـي حالـة اسـتهلاكها لكمِّيـات وافـرة منهـا في المراعي.

استخدامات طبِّيَّة

أكَّـدت العديـد مـن الدِّراسـات الحديثـة التـي أُجريـت في مختبـرات جامعيَّـة أنَّ نبتـة سـانت جونـز آمنـة ويمكـن اسـتخدامها كخيار لعلاج الاكتئاب وحالاتـه المُتعدِّدة، وأنَّها تُعـادل في فعاليتهـا مُضادَّات الاكتئاب المشـهورة من قبيل «فلوكسـتين fluoxétine» و«سـيتاب scitap» و«ليديوميل Ludiomil»، وهـي أقـلّ ضرراً منها علـى العموم، حيث تَقِلُّ بشـكلٍ كبير الأعراض الجانبيَّة الشَّـائعة في حالة اسـتخدام مُسـتخلَص نبتـة العُـرْنِ المَثْقُـوب (سـانت جونـز)، وهذه الأعـراض تختلـف من شـخص لآخـر. كمـا تُوصـف النَّبتة مـن طرف بعـضِ الأطبَّـاء للتَّخفيف من أعراض الانسـحاب عنـد التوقُّفِ عن اسـتعمال أدوية الاكتئاب الكيماوية لسـبب من الأسـباب.

قد يُسـبِّبُ تناول عشـبة سـانت جونز في بداية اسـتعمالها الشُّعور بالغثيان وفقدان الشَّـهية والإسهال والتَّعب وجفاف الفـم والضُّعـف الجنسـيّ، كما أنَّها تُسـبِّبُ حساسـيَّة عاليَّة تجاه ضوء الشـمس، لـذا يُنصَح بتناولها قبـل النَّوم، غير أنَّ غالبيـة التَّأثيـرات الجانبيَّة سـرعان ما تختفـي في غضون أيَّـام. وتظهـر فعَّالية هـذه العُشـبة الطبِّيَّة بعد اسـتعمالها بانتظـام لأزيـد مـن أسـبوعين، مثلها فـي ذلك مثـل أدوية الاكتئـاب الكيماويَّة. وهـذا أمر قد يبدو غيـر منطقيّ للوهلة



يخضع استعمال نبتة سانت جونز كمضادٌ للاكتئاب، في العديد من الدُّول الأوروبِيَّة، لتحذيرات عديدة ولاحتياطات صارمة، فلا يجب تعاطيها في حالات مُعيَّنة كالرَّضاعة، أو الرَّغبة في الحمل

الأولى، فنحن نتوقَّعُ دائماً مفعولاً سريعاً ضِدَّ الاكتئاب، باعتبار أنَّ العشبة تعمل على تثبيط إعادة امتصاص السيروتونين على سطح الخليَّة العصبيَّة، وبذلك يرتفع تركيزه، وهي عملية تحدث خلال فترة قصيرة من تعاطي العلاج، فلماذا لا يشعر المريض بالتحسُّن خلال فترة وجيزة إذن؟ يعود السَّبب إلى كون المستقبِلات تعمل بنظام مُعقَّد، وهي مُفرطة الحساسيَّة تجاه مُضادات الاكتئاب أياً كان مصدرها، وتحتاج لفترة زمنِيَّة للتأقلُم معها.

يخضع استعمال نبتة سانت جونز كمضادٍّ للاكتئاب، في العديد من الدُّول الأوروبِيَّة، لتحذيرات عديدة ولاحتياطات صارمة، فلا يجب تعاطيها في حالات مُعيَّنة كالرَّضاعة، أو الرَّغبة في الحمل مثلاً، لأنها تُدَمِّرُ البويضات المسؤولة عن الإنجاب، ويُمنع أيضاً استعمالها بالتَّزامن مع بعض الأدوية التي تتفاعل مع مُكوِّناتها مثل حبوب منع الحمل بالنِّسبة للنِّساء وأدوية مرض السُّكَّري. كما أنَّ تعاطيها بجانب الأدوية الكيماوية الموصوفة لعلاج الاكتئاب قد يُؤدِّي إلى تهديد حياة المريض وإصابته بمتلازمة السيروتونين (Serotonin syndrome) التي تُسبِّبُ التَّسمم وارتفاع درجة حرارة الجسم إلى مستويات قياسية وغير آمنة، ذلك أنَّها تعمل على الرَّفع من نسبة النَّاقل العصبي المسؤول عن تحسُّن المزاج، والسيروتونين- كما هو معروف- مادَّة كيماوية يُفرزها الدِّماغ للحفاظ على المزاج العام وتعديل الحالة النفسيَّة للأفراد، وفي حالة انخفاضه أو امتصاص الجسم له بسرعة تظهر أعراض الاكتئاب، وفي حالة ارتفاعه بنسبة كبيرة يُؤدِّي ذلك إلى الهوس والذُّهان (Schizophrénie).

الخيار الألماني

اعتمد عدد كبير من المُختصِّين والأطباء النَّفسانيين في ألمانيا على نبتة سانت جونز لعلاج الاكتئاب كخيار علاجي بديل لمضادات الاكتئاب بالنسبة للأشخاص الذين يفوق سنهم الثالثة عشرة سنة. ففي سنة 2009م قام كلاوس ليندي الخبير في الكيميائيَّات الطبِّيَّة بجامعة ميونيخ الألمانية بدراسة شملت عيِّنات من عقاقير مُستخلَصة من عشبة سانت جونز تُؤخَذ في الأغلب كحبوب لعلاج الكرب والقلق المرضي، وأكَّدت الدِّراسة فعاليَّة النَّبتة، فهي في نظرهم تعادل في نتائجها أهم مُضادٍّ للاكتئاب في العالم والأكثر شهرة، والمعروف باسم عقار البروزاك



(Prozac)، والذي يشتهر بأسماء مختلفة في العالم، منها ديروكسات (Deroxat). وقد اعتمدت الجمعية الألمانية للطب النفسي وعلم الأعصاب هذه النَّبتة في علاج الاكتئاب الأحادي القطب. كما أنَّ التَّحليل التَّجميعي الجديد لعام 2016، والذي يتضمَّن نتائج بعض الدِّراسات الحديثة حول النَّبتة، أثبت أنَّها الخيار الأفضل في معالجة الاكتئاب الخفيف والمعتدل، ومع ذلك فإن الجدل بشأن فعاليَّتها المُطلَقة، واعتبارها بديلاً مُمكنا للعقارات الصِّناعية، لازال مستمِرًّا إلى اليوم، ففي الولايات المتحدة الأميركية شكَّكت بعض الدِّراسات في كفاءة العلاج بمستخلصات عشبة سانت جونز في حالات الاكتئاب الشَّديد الذي لا ينفع معه سوى المُضادَّات الكيماوية.

يُطلَق اسم هيرغوتسبولت (Herrgottsblut) على نبتة القِدِّيس يوحنا في ألمانيا، وهي التَّسمية الشَّعبية المُتداوَلة لديهم، ويتم وصف العُشبة في هذا البلد الأوروبي منذ سنوات عديدة، وبالخصوص في حالة الاكتئاب العادي والمعتدل. إذ إنَّها ليست فعَّالة بشكلٍ كبير ضد الاكتئاب الحاد، كما سبقت الإشارة لذلك. ويُنصَح أن تُؤخَذ على هيئة كبسولة أو أقراص مُستخلَصة من النَّبتة لضمان الحصول على الجُرعة المُناسبة والمُحدَّدة من قِبَلِ المشرف على العلاج. وتتوفَّر المُنتجات الطبِّيَّة المُستخلَصة من هذه النَّبتة حالياً في جُلِّ دول العالم، حيث يَتِمُّ تسويق منتجاتها بشكلٍ كبير في محلاَّت الأغذية الصِّحِيَّة أو في الصَّيدليات بأشكالٍ مختلفة، على شكل أقراص وزيوت وكبسولات وحقن. وبالرَّغم من فعاليَّتها يجب توخِّي الحيطة والحذر في طريقة الاستعمال، والتقيُّد بالكمِّيَّة الموصوفة من طرف المُختصِّ المُشرف على العلاج. ومن الأفضل استشارة طبيب أو خبير في الأعشاب الطبِّيَّة قبل بدء العلاج بها. ولا يُنصح بتاتاً بتناول العُشبة على شكل مشروب ساخن مُجفَّف لعلاج الاكتئاب ومشاكل الأرق، لأنَّ هذه الطَّريقة لا تُمَكِّن المريض من معرفة كمِّيَّة العُشبة التي تناولها، وقد تسبِّبُ له اضطرابات على مستوى عمل الدِّماغ.

تعمل عشبة سانت جونز بفضل مكوِّناتها الكيماويَّة على منع امتصاص بعض الهرمونات العصبيَّة المسؤولة عن السَّعادة من الجسم، وبالخصوص مادة السيروتونين (Sérotonine)، والمعروف اختصاراً برمز (5 -HT). ولا يُنصح بتاتاً باستخدام العُشبة بالنِّسبة للمصابين بالاكتئاب الثُّنائي القطب والمشهور باسم الهوس الاكتئابي ذي الاتجاهين (Trouble Bipolaire)، لأنَّه يؤدِّي إلى احتمالية ازدياد تركيز مستويات السيروتونين في الجسم، ومن ثَمَّ إصابة المريض بالهوس وفرط النَّشاط وقِلة النوم.

وإذا لم تكنْ نبتة سانت جونز خياراً طبيعياً مُلائماً للعلاج لدى جميع المرضى المصابين، فعليهم اللُّجوء إلى العلاجات والأدوية الكيماوية الأكثر فعالية بالرَّغم من أعراضها الجانبية الخطيرة. وكلّ الشَّائعات المنتشرة حول هذه العلاجات، والتي يتِمُّ تداولها بشكلٍ كبير، عن مضادات الاكتئاب باعتبارها مواد كيماوية خطيرة تُؤدي للإدمان هي إشاعات خاطئة، فهي لا تُسبِّب ذلك، ولا تُغيِّر البتَّة من تركيب الهرمونات داخل الجسم، وإنَّما تقوم فقط بمعادلة الخلل الكيميائي الذي يُصيب إفرازات الدِّماغ لأجل تجنُّب العودة إلى حالة الاكتئاب ثانيةً. ومن المعلوم أن إهمال العلاج قد يُؤدِّي إلى عواقب لا تُحمَد عُقباها بالنسبة لهذه الأمراض، التي غَدَتْ تنتشر بنسبٍ مرتفعة ومقلقة في العالم.



يُشكِّل كتاب «المنظومات التربويّة العربيّة والتَّحدِّي المعرفي: مداخل للنقد والاستشراف»، للباحث المغربي في علم الاجتماع رشيد جرموني، (دار «نـور بابليشـن» الألمانية، ديسمبر/ كانون الأول 2017)، قيمة مُضافة للأبحاث والدراسات السوسيولوجية عموماً وسيولوجيا التربية على وجه الخصوص، ذلك لأنه يُعالج فيه بعمق ودقّة مجموعة من الإشكالات الجوهرية التي تتعلَّق بواقع وضعية المنظومات التربويّة في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، والتي يلحظ كيف أنها ظلَّت باستمرار تعاني من مجموعة من المفارقات التي تصيب بالحيرة والدهشة، إذ يرى أنه في الوقت الذي ارتفعت فيه ميزانيات التعليم في السنوات الأخيرة في العديد من البلدان العربيّة، مقارنةً مع بلدان آسيوية سريعة النمو، ما زال الواقع ينذر باستفحال واقع هذه المنظومات.

المنظومات التربويّة العربيّة

إنتاج الأزمة وإعادة إنتاجها!

محمد المستاري

ترتكز الفكرة الأساسية لهذا الكتاب، على أن فشل منظومات التربية والتكوين في المنطقة العربيّة لا يعود إلى ضعف الإمكانات المالية واللوجيستيكية والموارد البشريّة اللازمة، بقدر ما يعود إلى غياب رؤية تنمويّة واضحة المعالم والآفاق، مع تأكيد أن الأزمة في العمق هي تخلُّف المُؤسَّسات التربويّة عن أداء مهامها الريادية والحضارية الكبرى.

وينبِّه المُؤلِّف، إلى أن فرضيته هاته، تستبعد تماماً ذلك التشخيص الاختزالي لواقع المنظومات التربويّة، والذي يقف عند حدود المُؤشِّرات الرقميّة والعدديّة من دون الانتباه إلى جوهر المأزق التنموي الذي ما زالت تتخبَّط فيه أغلب الدول العربيّة.

ويقوم الكاتب بمعالجة هذا الموضوع من خلال عمليتين مزدوجتين: ترتكز الأولى على منهج نقدي، لا يقف عند لحظة التشخيص لحال المنظومات التعليمية، بقدر ما يسعى إلى تجاوزها إلى لحظة التفكير في اجتراح الحلول أو المداخل الممكنة لتجاوز «مشهد التدهور». أما العملية الثانية، فترتكز على اعتماد مقاربة مقارنة بهدف استجلاء عناصر القوة والضعف في بعض الأنظمة التربويّة، وذلك في أفق توجيه النقاش التربوي داخل المنطقة.

ويعتقد جرموني، أن من شأن هذه المقاربة المعتمدة، الإسهام في استنهاض همم الباحثين والفاعلين الجدد، والمُؤسَّسات البحثية التي ستحدث أو المحدثة، لكي يتم استدعاء هذا النقاش العلمي والأكاديمي في دائرة التفكير المستقبلي لحال المنظومات التربوية العربيّة ومآلها.

وقد عمل المُؤلِّف جاهداً، من أجل الدفاع عن هذا الطرح وتبينه، على تحليل أربعة عناصر اعتبرها محورية وأساسيّة، هي: التشخيص، التداعيات، الأسباب ومداخل الإصلاح، هذا مع حرصه الشديد على تأكيد الطابع المُركَّب لأزمة المنظومات التربويّة في المنطقة الشرق أوسطية، والتي قد حدَّدها في ثلاثة عناصر: أزمة انطلاق، وأزمة اشتغال، وأزمة مآل وسيرورة.

وعن الإشكالات الجوهرية التي يعالجها هذا الكتاب، فقد صاغها المُؤلِّف بتركيز تام على الشكل الآتي: لماذا تستمر منظوماتنا التعليمية العربيّة في إنتاج وإعادة إنتاج الأزمة بكلّ تجلِّياتها ومظاهرها؟ هل هي أزمة منظومة تعليمية، أم هي أزمة مجتمعات عربيّة في أبعادها التنموية الكلّيّة والشمولية، كيف يمكن أن نفهم سرّ هذه المفارقة التي



تسم الوضع التعليمي العربي، حيث يرتفع فيه حجم الميزانيات، وفي الوقت نفسه تتراجع النواتج المنتظرة؟ وهل منظوماتنا التعليمية تحتاج فقط إلى إصلاح أم إنها تحتاج أيضاً إلى تغيير في رؤيتها ومبادئها ومنطلقاتها وآليات اشتغالها؟ وأخيراً ما هي الآفاق المستقبلية التي يمكن التفكير فيها لربح التحدِّيَات المعرفية والعلمية؟

بالعودة إلى الكتاب، فقد جاء مُتضمِّناً أربعة فصول، بالإضافة إلى مدخل عام وخاتمة، حيث في المدخل العام لهذا الكتاب، ينطلق المُؤلِّف من إبراز الدواعي والسياقات وكذا المقاربة التي تؤكِّد أهمّية دراسته، إذ يرى أن هناك سياقاً عالمياً يتعلّق بالصراع المحتوم الذي دخله العالم أجمع، على إثر التطوُّرات المدهشة التي يعرفها وسيعرفها مجال المعرفة، هذا الصراع بات «يفرض علينا أن نتوقَّف عند أهمّ عامل حاسم في النهوض بمجتمع المعرفة في المنطقة العربيّة، وقفة تأمُّل ونقد واستشراف للمستقبل. ويتجلَّى هذا العامل -في نظر المُؤلِّف-، انطلاقاً من التمعن في تجارب الأمم المُتقدِّمة، التي حقَّقت نواتج في رصيدها العلمي والمعرفي، في التركيز على المنظومة التربويّة، باعتبارها تُشكِّل أولى الأولويات التي يمكن من خلالها بناء النموذج التنموي المنشود». (ص.9).

وقد عنون الفصل الأول بـ «في تشخيص أزمة المنظومات التربويّة العربيّة، بين النزعة الاختزالية والرؤية النقديّة»، وفي مستهله حاول المُؤلِّف إبراز الطابع المُركَّب لأزمة المنظومات التربويّة في المنطقة الشرق أوسطية، قبل أن ينتقل إلى الوقوف عند أهم المظاهر التشخيصية لواقع المنظومات التربويّة في المنطقة العربيّة، والتي حدَّدها انطلاقاً من فشل هذه المنظومات في تحقيق تعميم للتمدرس في كافة المستويات، وكذا في لا تكافؤ الفرص بين المُتعلِّمين، مما يؤدِّي – في نظره- إلى نوع من الهدر التنموي الكبير، بالإضافة إلى ضعف المعارف الأساسية المُقدَّمة في مؤسَّسات التربية والتكوين، للمتعلِّمين حسب التقويمات الدولية العالمية في هذا الصدد، علاوة على هشاشة الحكامة التربويّة في أغلب النماذج التربويّة المدروسة، ما يؤدِّي إلى مفارقتين أساسيتين وهما: الهدر المالي، وما يقابله من هدرٍ بشري وعدم اقتدار تنموي. ويربط المُؤلِّف، بين هذه المظاهر وما يؤثِّر في سيرورة اشتغال مختلف المنظومات التربويّة، من استمرارية أزمة المناهج التربويّة، وعدم قدرة العقل الشرق أوسطي على



بلـورة رؤية واضحـة في هذا المُكوِّن الرئيسـي.
أمـا بخصوص الفصـل الثانـي والمحوري في هـذا الكتاب، والذي يحمل عنوان «في تجلِّيَّات ومسـتتبعات الأزمة التربوية علـى النسـيج المجتمعـي والمعرفي والقيمـي»، فمن خلاله عمـل المُؤلِّـف على إبـراز تجلِّيَّـات الأزمة ومسـتتبعاتها في المنظومـات التربويّـة العربيّة، وذلك من خـلال الوقوف عند عنصريـن اعتبرهما أساسـيين، أولهما: وجـود «أزمة» قيمية كبيـرة بـدأت تنخر، ليس فقـط مختلف حوامل المُؤسَّسـات التربويّـة، بـل العنصر البشـري، وهم المُدرِّسـون والمُربّون والباحثون العاملون في هذه المُؤسَّسـات، وثانيهما: التصحُّر المعرفـي الـذي ضـرب المنطقـة، ممـا ينذر بوجـود نزيف حقيقـي لواقع، ليس فقط للمؤسَّسـات التربويـة، بل يتعدَّاه ليشـمل واقع ومسـتقبل التحدِّي المعرفي بالمنطقة برمَّتها.
وجـاء الفصـل الثالث تحت عنوان «في رصـد بعض العوامل والمسـبِّبات المغذّيـة لاسـتمرار «تأزم المنظومـات التربويّة العربيّـة»، وفيه حـاول المُؤلِّـف أن يقدم رصـداً مهمّاً لأبرز العوامل والمسـبِّبات التي تفسِّـر أزمة المنظومـات التربويّة العربيّـة، والتـي ارتـأى أنهـا تتلخَّـص فـي عناصـر ثلاثة، هـي: العوامـل السوسيوسياسـية، العوامل السوسـيوثقافية ثمّ العوامل السوسـيوتنموية.
أما الفصل الرابع والأخير، والموسـوم بعنوان «بعض مداخل الإصلاح التربـوي رهانات وتحدِّيَّات»، فقد قـدَّم فيه المُؤلِّف جملـة مـن المقترحـات والتوصيـات التي يعتقد أنهـا مهمّة وأساسـية لإصلاح المنظومات التربويّة بالمنطقة. حيث يركِّز علـى المدخل النظري/ الفلسـفي، أي الرّؤيـة التربويّة التي وجـب أن تكـون واضحـة لـدى الجميـع، وبالأخـص صُنَّاع القـرار التربـوي بالبلاد الشـرق أوسـطية وشـمال إفريقيا، لأنهـا هـي المعتمـد في فـكّ سـرّ هـذه المفارقـة التربويّة التـي مـا زالـت تعتمل فـي هـذه المنطقـة. هـذا بالإضافة إلـى المداخل الأخـرى، كالمدخـل البيداغوجي، علـى اعتبار أن السـؤال البيداغوجـي يبقـى أهـم سـؤال يجـب التفكير فيـه وإيلائـه الأهمِّيـة اللازمـة التي يسـتحقّ، كونه يُشـكِّل سـؤال الأسـئلة، والمدخل التنظيمـي الإداري، الـذي ينطلق مـن صياغـة قوانين أكثـر مرونة لتنظيم هـذا الحقل والعمل علـى تجديدهـا باسـتمرار كلَّما ظهـر أن الحاجة تسـتدعي ذلـك، والمدخـل السوسـيو-ثقافي، والذي ينطلـق من رؤية الاسـتقلال الثّقافـي، باعتبار اللّغة تُشـكِّل أهـمّ عنصر فيه، إذ يـرى أنه لا نهضة ولا تقـدُّم للمنظومـة التربويّة وللتنمية بصفـة عامة، سـوى باعتمـاد اللّغة العربيّـة، كمنطلق ومبدأ ومُبتغـى. في انفتاح ذكي ومـرن على اللّغات الحيّة العالمية. بالإضافـة إلـى المدخـل السوسـيو-اجتماعي، والمُتمثِّل في إقرار سياسـة تربويّـة عادلة وفيها تكافـؤ للفرص حقيقي، والمدخـل الإعلامي، الـذي يُعَدّ اليوم أمضى سـلاح في إقامة جسـور التواصـل والثِّقـة بيـن المجتمـع والمعرفـة، عبـر إعـادة توجيـه الـذوق والـرأي العام، نحـو القيـم الإيجابية والأساسـية التـي تتميَّـز بها مؤسَّسـات المعرفـة، وعوائدها التنمويـة الكبيرة.
هـذا كمـا حـاول المُؤلِّف ضمـن هـذا الكتاب، الوقـوف عند بعـض التحدِّيَّات المسـتقبلية التي يمكنها أن تُشـكِّل مجالاً للنقاش المفتـوح مع نخبة صُنَّاع القـرار التربوي بالمنطقة العربيّة.
عمومـاً، تكشـف القـراءة المُتمعِّنـة والفاحصة لهـذا العمل المُتميِّـز والجـاد، عـن مجموعـة مـن الملاحظـات، والتـي سـنعرض لبعضهـا كالآتي:
اجتهـاد المُؤلِّـف فـي الرجـوع إلـى العديـد مـن التقاريـر والإحصائيـات الوطنيـة والدوليـة التـي تهـم المنظومـات التربويّـة العربيّـة، بالإضافـة إلـى مصـادر وكتـب مُتنوِّعة وبلغـات مختلفـة عربيّـة وأجنبيّـة، وهـو ما يُعبِّـر عن مدى تتبُّـع واهتمـام المُؤلِّـف الكبيـر بموضوع دراسـته.
ربط المُؤلِّـف ضعف مخرجات منظومـات التربية والتكوين فـي الوطن العربـي بتراجع الدور الريادي للمدرِّسـين، ربما يتعلَّـق بحكـم قيمـة، ذلـك أنـه عندما يلقـي المُؤلِّـف اللوم على المدرِّسـين، بكونهـم «يكرهون الجديد في المسـلكيات والمنهجيات وتغيير المُقرَّرات وإيقاعات الدراسـة، أو تكثيف الزيـارات التربويّـة، أو الحضـور للتكوينات التـي تُقام بين الفينـة والأخـرى... »، نجد الكثير من المدرِّسـين يشـتكون مـن تقليدانيـة وثقـل البرامج الدراسـية التي تركِّـز على ما هـو كمّـي بقدر مـا لا تركِّز على مـا هو كيفـي ونوعي، كما يشـتكون من غيـاب التكوينـات الموازية والنقـص المهول



تُحدِّد العلوم الإنسانيّة ستة عوامل لتفسير النجاح أو الفشل الدِّراسي. وكما هو معروف، يهتمّ علماء الاجتماع بالعوامل الاجتماعيّة ويركِّز علماء النفس على الأبعاد النفسيّة (مثل: الذكاء، والحافزية، ونظرة الآخر أو التقدير الذاتي)، بينما يُشدِّد المُختصّون في البيداغوجيا على النموذج التعليمي (أو نموذج المُدرِّس).

ستة أسبَاب
للنجاح أو الفشل في الدِّراسة

جون فرانسوا دورتيي[1]

ترجمة: د. فيصل أبو الطُّفَيْل

1) أهمِّية البيئة الاجتماعيّة

يهتمّ علماء الاجتماع في المقام الأول بالأسبَّاب الاجتماعيّة، وفي مقدِّمتها البيئة العائليّة التي ينحدر منها الأطفال، وذلك لتفسير النجاح أو الفشل. وقد اعتاد علماء الاجتماع خلال السنوات الممتدة بين 1950 - 1960 أن يعزوا الفشل المدرسي في الأوساط الشعبيّة إلى «عائق اجتماعي- ثقافي» يرتبط بفقر المُحفِّزات (لغة محدودة- مشاكل عائليّة- غياب الاستثمار في الدِّراسة). وقد شدَّد «بيير بورديو Pierre Bourdieu»، منذ سبعينيات القرن الماضي، على الدور الذي يضطلع به كلٌّ من «المظهر الخارجي» (وهو شكل من أشكال التنشئة الاجتماعيّة اللاشعوريّة)، و«رأس المال الثّقافي» (كُتُب، أسفار، دراية بالمُؤسَّسة التعليمية)، وذلك باعتبارهما مفتاحاً للنجاح. فالأطفال الذين ينحدرون من بيئات مثقَّفة يتعلَّمون في بيئة ثقافيّة تتطابق وبيئةَ الثّقافة المدرسيّة. ومن ثَمَّ، تُمَارِسُ المدرسةُ تصنيفاً خَفِيًّا تضطلع به الثّقافة المدرسيّة. ولتسليط الضوء على هذه المسألة الشائكة، أي النجاح المدرسي عند التلاميذ المنحدرين من أوساط شعبيّة، أكَّد بعض علماء الاجتماع، ومن بينهم «برنار لاهير Bernard Lahire» و«شانتال جاكي Chantal Jac-quet»، على الدَّوْرَ المُمَيَّز لمشاركة الوالدَيْن أو للتنشئات الاجتماعيّة المُتعدِّدة (وغير المتجانسة)؛ حيث يقوم بعض

الأطفـال باسـتيعاب قوانين وقيم بيئات متعدِّدة، مثل الأسـرة، ووسـائل الإعلام، والأقران أو المدرسـة.

2) استراتيجيّات التلاميذ

لا تُولي سوسـيولوجيّات العنصر الفاعـل اهتماماً كبيراً بأصول التلاميـذ الاجتماعيّـة، بقـدْر مـا تُركِّـز علـى اسـتراتيجياتهم. فبالرغـم مـن أن التلميـذ يكـون خاضعـاً لبيئتـه الأصليّـة، إلّا أنـه يتطـوَّر داخـل عالم مُلـزِم، فيَعْـرِف كيف يُقيِّـم الأوضاع، وكيـف يقـوم باختيارات تقوده إلـى الالتزام بأنـواع مُعيَّنة من التوجيهـات أو تجنُّبهـا. هكذا تنـاول «رايموند بـودون Ray-mond Boudon» عـدم تكافـؤ الفرص المدرسـيّة، آخذاً بعين الاعتبار اسـتراتيجيات التوجيه المدرسـي (العائليّة والفرديّة). أمـا «فرانسـوا دوبـي François Dubet» فقد عالـج انخراط التلاميذ في الدِّراسـة من منظور التجارب المدرسيّة: إذ ينخرط التلاميـذ فـي مـادة أو تخصُّص وفق ثلاثـة معاييـر: الغرض النفعي (التَّحصُّل على شـهادة)، والالتزام غير المرتبط بمنفعة (الميـل الذاتـي لمـادة معيَّنـة)، وتجربـة التنشـئة الاجتماعيّة (الانجـذاب إلـى/ أو النفـور من البيئـة المدرسـيّة، الأصدقاء، المُؤسَّسـة). ويبـرز هذا الانخـراط بصفة خاصّة فـي الثانوية، حيـث نلاحظ منطـق الالتـزام المفرط أو الهدر المدرسـي.

3) للذكاء أهمِّية كُبرى

لطالمـا اعتبـر علمـاءُ النفس الـذكاءَ عاملاً من عوامـل النجاح المدرسـي. وبهـذا الصـدد وُضعتْ اختبـارات الـذكاء لاختيار الأطفـال تبعـاً لقابليتهـم لتلقّـي تعليـم مُعيَّـن. وقـد حقّقَتْ الدِّراسـات حـول اختبـار نسـبة الـذكاء[2] (IQ) فـي القـرن العشـرين نجاحـاً باهراً. هذا الأخير سـيصبح أيضـاً موضوع نقاشـات مسـتفيضة وتقنيـة أفـرزت أسـئلة مـن قبيـل: كم تبلـغ نسـبة الـذكاء الفطـري أو المكتسـب؟ هل يوجـد نوع واحـد أم أنـواع متعدِّدة من الـذكاء؟ جواباً عن السـؤال الأول، تُجمِعُ الدِّراسـات علـى الإقرار بوجود نسـبة 50 % من الذكاء الفطـري. وفيمـا يخـصّ السـؤال الثانـي، فإن علمـاء النفس يفضِّلـون اليوم فكرة الـذكاءات المُتعـدِّدة (منطقيّة، رياضيّة، لُغويّة، موسـيقيّة، عاطفيّة، اجتماعيّـة...). وقد صار موضوع



الـذكاء مـن المواضيع المسـكوت عنها مذ أُثيـر النقاش حول كتاب «The Bell Curve» (لمؤلِّفيْه: «Richard Herrnstein» و«Charles Murray»)، وهـو الكتاب الذي أثار غضب أميركا خلال تسـعينيات القرن الماضي. وفـي الواقع، أُهمِلَ موضوع الـذكاء ليتـمّ التركيز على قُـدُرات معرفيّة جديـدة مثل الانتباه الـذي تعتبـره بيداغوجيـا الأعصاب العامل الحاسـم في نجاح التعلُّمات.

4) التحفيز، مفتاح النجاح

يسـتند علـم النفـس المُتَّصـل بالتحفيز المدرسـي إلى بعض النظريّـات العامّة، مثـل: الرغبة الطبيعيّة فـي التعلُّم (مقاربة ذات نزعـة طبيعيّـة)، أنظمـة المكافـأة والعقـاب (مقاربـة سلوكيّة)، دوّامة النجاح والفشـل (مقاربة براغماتيّة)، الحاجة إلى الإنجـاز (مقاربة إنسـانيّة)، والانخراط فـي نموذج محدّد للهويّـة (مقاربة نفسـيّة- تحليليّـة). ومنذ الفتـرة المُمتدَّة ما بيـن 1960 - 1970، اهتمـت المقاربـة المعرفيّـة الخاصّـة بالتحفيزات بالمعنى الذي يعطيه التلميذ أو الطالب لأنشـطته: إذ طغى تحليل الأهـداف والأهداف الفرعية على تحليل الغرائز أو التأثُّـر بالبيئة المحيطة. ومع مطلـع الألفية الثالثة، فرضت نظريّـة تقريـر المصيـر (TAD)، لـكلّ مـن «إدوارد ديسـي Edward Deci» و«ريشـارد ريان Richard Ryan»، نفسَـها كنموذج سـائد. وتنطلق هـذه النظريّة من التمييـز بين نوعين مـن التحفيز: «داخلـي» و«خارجي»؛ فالأول هـو ما نفعله من تلقـاء أنفسـنا، أمـا الثاني فهو مـا نفعله في سـبيل الحصول على مكافـأة أو تجنُّبـاً لخيبة أمل.

5) من تأثير بجماليون إلى التقدير الذاتي

يهتـمّ علـم النفـس الاجتماعي بسـياق الفَصْـل، المُكَـوَّن من تفاعـلات متعـدِّدة. وخلال السـتينيات مـن القـرن الماضي، اشـتهر عالم النفـس «روبير روزنتـال Robert Rosenthal» بمجموعـة تجـارب تبيِّـن أن الصـورة التي يكوِّنهـا المدرِّس عـن تلاميذه تؤثِّر فـي نجاحهم، وذلك بتفضيلـه ضمنياً أولئك الذيـن يعتقـد أنهم يمتلِّـون عناصر جيـدة. وقد سُـمِّيَتْ هذه الظاهرة التي تأتي على شـكل نبوءة ذاتيّـة التحقُّق بـ: «تأثير بجماليـون- Effet Pygmalion». إذ يكفـي الوثـوق بقُدُرات التلميـذ لكي يحقِّـق النجاح. بيـد أن محاولات إعـادة التجربة باءت بالفشـل.. ولذلك، صرنا نتحدَّث عـن «تأثير روزنتال[3]- Effet Rosenthal». وحاليـاً، يأخـذ علـم النفـس الاجتماعي بعيـن الاعتبار الصـورة التي يكوِّنها التلميذ عن نفسـه كعامل مـن عوامـل النجاح أو الفشـل. ويـرى عالم النفـس الأميركي «ألبيـر بانـدورا Albert Bandura»، صاحـب نظريّة «تقرير المصيـر»، أن إيمان التلميذ بقدراتـه الخاصّة على التعلُّم يأتي مـن أربعة مصادر هي: المهارات السـابقة، مقارنتها بمهارات الآخرين، رسـائل المحيط، والحالـة العاطفيّة.

6) نموذج التربيّة (ونموذج المُدرِّس)

تركِّـز البيداغوجيـا تحليلها بدرجة أكبر علـى الأنظمة والنماذج التعليميّـة التي تشـجِّع علـى النجاح. وقـد أظهرت الدِّراسـات المقارنـة لأنظمـة التعليم الوطنيّة (مثـل PISA[4]) فروقاً كبيرة بيـن النتائـج التي تختلـف باختلاف البلـدان (وفرنسـا بعيدة كلّ البعـد عـن أن تكون فـي صـدارة الترتيب). فالبلـدان التي لديهـا أفضل النتائـج هي بلدان تطبِّـق تأطيـراً انضباطيّاً قويّاً (بلـدان آسـيا)، أو بخلاف ذلك بلدانٌ تعتمد علـى قدرات التلميذ في تنمية شـخصيته (بلدان شـمال أوروبـا). وتضطلع صفات المُـدرِّس بـدور رئيس فـي تحقيق النجـاح. فهناك مدرِّسـون يعرفـون كيف يُحبِّبون تلاميذهم فـي تعلُّم عدد من المواد (مثل التاريخ والفلسـفة والفرنسـيّة)، فيما يُنفِّر بعضهم - إلى الأبد- تلاميذهـم مـن هذه المـواد: وهذا ما نسـمِّيه: «تأثيـر المُدرِّس» بوصفـه عنصـراً محـدّداً. ويظلّ النقاش واسـعاً حـول طرائق التدريـس التـي يواجـه فيهـا التعليـم «التقليـدي» (محاضرة ودروس تطبيقيّـة) البيداغوجيـات الفعَّالـة، التـي تركِّـز علـى الاكتشاف، العمل في مجموعات، البيداغوجيا المعكوسة، التقييم التكوينـي بدل التقييم العِقابي، إلخ. وفي مجال التدريس، يجب ألّا ننسـى أن الفصل ليس الفضاء الوحيـد للتعلُّم. فالتعلُّم يكون أحيانـاً عبارة عن علاقة بين أسـتاذ ومتعلِّم (نمـوذج تربوي ذو منطـق خـاص)، أو تعلُّم فـردي عصامـي عبر تطويـر قدرات تعلُّـم كيفيـة التعلُّم، و(هو ما نسـمِّيه أيضـاً: «وصفـاً للعمليّة الإدراكيّـة أو إدراكاً للقـدرة على التفكير»).

هوامش:

1 - (Jean-François Dortier): عالـم اجتمـاع فرنسـي ومدير مجلّة «علوم إنسـانيّة»، نشـر العديد مـن المقالات في مجالات مُتنوِّعـة (علم الاجتماع، العلوم المعرفيّة، الفلسـفة، تاريـخ الأفـكار..)، كمـا ألَّـف مجموعـة من الكتـب منهـا: العمل، دليـل البقـاء على قيد الحيـاة (2017)، عن أي شـيء تبحث؟ دراسـة عن الطبيعـة البشـريّة (2016)، «اللّغة» (2010)، «قامـوس العلوم الإنسـانيّة» (2004)، و«فلسـفات عصرنا» (2000).

2 - (IQ) أو نسبة الذكاء، بالإنجليزيّة: Intelligence Quotient، وهو عبارة عن مجموعة مـن الاختبـارات التـي تقيس نسـبياً درجـة الذكاء عنـد الفرد. وحسـب هـذه الاختبارات يصل متوسِّـط معدَّل الـذكاء إلى 100.

3 - يقـوم تأثيـر روزنتال، كما هو الشـأن بالنسـبة لتأثيـر بجماليون على فكـرة مفادُها: أن تصوُّراتنا الإيجابيّة عن الأشـياء تسـاعدنا على تحقُّقها بشـكلٍ أفضـل. وبعبارة أخرى: نحـن أقرب إلى الحصـول على ما نتوقَّعه مسـبقاً.

4 - (PISA): البرنامـج الدولـي لتقييـم مكتسـبات التلاميـذ، مـن بيـن البرامـج التابعة لمنظَّمـة التعـاون والتنميـة الاقتصاديّـة «OCDE»، وهـو دراسـة دوليّـة تُقـام كلّ ثلاث سـنوات منـذ سـنة 2000 ، وتهـدف إلى تقييـم نظم التعليم فـي جميع أنحـاء العالم عن طريـق اختبـار مهـارات ومعـارف التلاميـذ البالغيـن مـن العمـر 15 سـنة. وتركِّز هذه الاختبـارات علـى ثلاثـة مجالات هـي: القـراءة والرياضيّـات والعلوم.

العنوان الأصلي والمصدر:

Jean-François Dortier, Six raisons de réussir (ou de rater) ses études, Magazine Sciences Humaines, n° 296, octobre 2017, pp. 40-41.



عبد العزيز المقالح

البصرة..
مدينة النَّحو العربيّ

في الجامعات العربيّة، وفي أقسام اللّغة العربيّة خاصة، لا يتوقَّف الحديث عن البصرة بوصفها أول مدرسة للنَّحو العربي والعناية باللّغة العربيّة، وفي هذه المدينة تبلورت قواعد النَّحو ومنطلقاته العلمية. وإذا كانت «الكوفة» قد حاولت منافسة البصرة وصار لها مدرستها النَّحويّة الكوفيّة إلّا أنّ البصرة كانت الأشهر والأقدر على احتضان الفقهاء وعلماء اللّغة وروَّاد الفتوحات الإسلامية، وكانت في وقت من الأوقات، وبعد أن تصاعد نشاطها الفكري والعلمي تنافس المدينة المُنوَّرة ودمشق، ومنها -لا من غيرها من المدن العربية- انطلقت مواكب الفتوحات، وفيها أضاءت البدايات الأولى والمُهمّة للثّقافة العربيّة في الفكر والشعر والنثر. ومنها جاء حسن البصري وسيبويه والجاحظ وأبو نواس والمتنبي وإخوان الصفا، وآخرون من أعلام الأمة، الذين كانوا وما يزالون حتى اليوم موضع احتفاء ومناهل سُقيا .

ولا يُخامرني شكّ في أن كلّ مَنْ يدخل البصرة، وهو على صِلة بالأدب، ستكون ذاكرته آهلة ومحتشدة بذلك الخزين التاريخي عن البصرة ودورها، وما يُوحي به تاريخها من حضور لُغوي وفكري وسياسي. وحين دخلتها ذات ظهيرة صيفية شديدة الحرارة وجدت نفسي مشغولاً بماضيها أكثر من انشغالي بحاضرها، وبالحرارة التي لا يُخفِّف من حِدَّتها ما يُحيط بها من أشجار واخضرار، فهي واقعة في شطّ العرب، وعندها تلتقي مياه الرافدين (دجلة والفرات). وهي ثاني مدينة بعد بغداد، وكانوا يومها يقولون إن سكانها أكثر من سكان بغداد، ولا مدينة عراقية تنافسها في هذه الزيادة لكونها مدينة تجمع بين الأعمال الفلاحية والوظائف المدنيّة الحديثة. وأي بصراوي تلتقيه لا يُحدِّثك إلّا عن ماضيها قبل تراجُع أهمِّيتها قديماً بإنشاء بغداد، وإن ظلّ الشريان المائي المُتدفِّق يربط بين المدينتين برباط الولاء لفكرة الدولة العربيّة المركزيّة.

وللبصرة تاريخ قديم تختلط رواياته بين الحقيقة والأسطورة، وهي عند بعض الباحثين من أقدم مدن العالم القديم ويعود وجودها إلى حقب ما قبل العصور التاريخية، وتأخذ الأسطورة دورها فيُقال إنها «جنة عدن» التي هبط عليها آدم أبو البشر، أو على مقدمة منها. ومن أشهر حكامها الأقدمين «نبوخذ نصر» القائد العظيم المعروف بفتوحاته وانتصاراته التي تعدَّت المنطقة العربيّة إلى مواطن أخرى. ولابد أن البصرة بموقعها الجغرافي الذي يجمع من الشمال والجنوب، وبغزارة مياهها، وخصوبة أرضها قد جعلها -عبر التاريخ- آهلة بالسكان وحاضرة يتعاقب عليها الحكام وتتنافس الدول في الاستيلاء عليها والفوز بخيراتها منذ أقدم العصور، لكنها لم تشهد ازدهاراً ثقافيّاً وفكريّاً كما شهدته في عصرها الإسلامي، وما رافقه من استقرار وتدوين وتوثيق.

أعترف في هذه الإشارات بأن زياراتي للبصرة كانت قصيرة، أقصر مما يتصوَّره مسافر على عجل، لقد عشت نهارها ولم أعشْ ليلها، ومررت بأسواقها وشوارعها مرور العابر الذي تنتظره حافلة العودة قبل أن يختفي ضوء الشمس. لقد توقَّفت عند أبواب جامعتها ولم يكنْ لدى وقت للدخول إلى واحدة من كُلّيّاتها، ولم ألمح سوى عدد من الطلاب والطالبات وهم خارجون من القاعات في طريقهم إلى الحديقة الواسعة الخضراء، أو هم في طريقهم إلى منازلهم. وقد



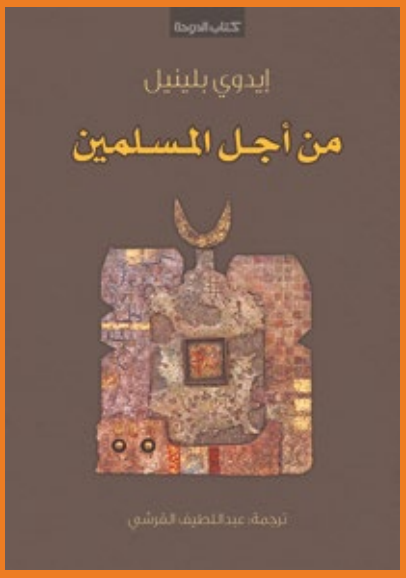
سألت مرافقي ونحن نمرّ بالقرب من إحدى المكتبات فذكَّرتني بالشعر والشعراء، وبشاعر العراق الكبير بدر شاكر السّيّاب، سألته: كمْ تبعد قرية «جيكور»، مسقط رأس هذا الشاعر وملعب طفولته؟ فقال لي: إن الذهاب إلى هناك والعودة يحتاجان إلى نصف نهار. ولم يكن قد تبقَّى من الوقت المُخصَّص لزيارة المدينة سوى القليل، فقلت له إلى زيارة أخرى وانطلقنا نحو الأحياء القديمة للمدينة ببساطتها ووداعة سكانها الذين يرتدي أغلبهم الزّي العربي: العباءة والدشداشة والعقال.

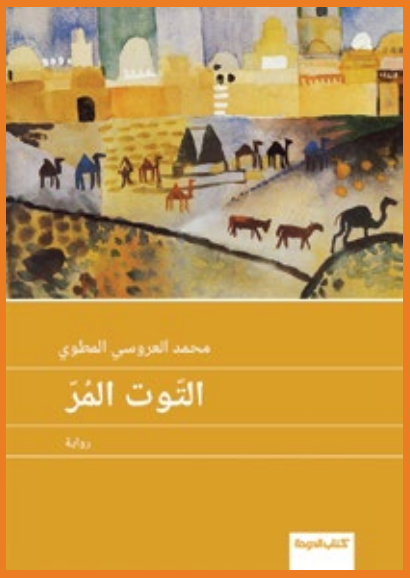
كان الأطفال الصغار يجلسون على التراب أمام أبواب البيوت وبالقرب منهم كان أشقاؤهم الصبيان يلعبون لعبة الحرب، وقد حملوا على أكتافهم أعواداً من القصب الجاف الذي تشتهر به المدينة، وقد انقسموا إلى فريقين متحاربين، وعندما اقتربا منهم توقَّفوا بأدب شديد، وأدَّوا لنا التحية العسكرية. والآن وبعد سنوات طوال، وأنا أكتب هذه الخواطر من الذاكرة أتساءل : تُرى مَنْ مِنْ أولئك الصبيان وقع في قبضة الحرب الحقيقية؟ ومَنْ مِنْهم نجا من أهوالها؟ ولماذا كان حظّ هذا الشعب العظيم أن يعيش- وفي الآونة الأخيرة خاصة- في هذا الأتون الملتهب بالموت والحروب والتقلُّبات السياسية؟ هل آن لهذا الشعب ولبقية أقطارنا العربيّة أن ينعموا بالعدل والأمان وتعود المدن العربيّة إلى صناعة الأمل والانخراط في الأجواء الأدبيّة والفَنّيّة واقتحام عوالم الصناعة والبناء؟!

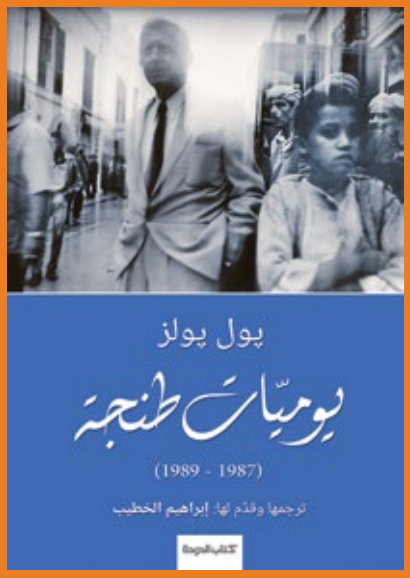
ما الذي يتبقَّى من المدن من الذاكرة بعد أن تغيب عن العين؟ سؤال يلاحقني كلّما ودَّعت مدينة من المدن التي أتاحت لي الأيام زيارتها، وتختلف الإجابة باختلاف المدن ذاتها، فهنالك مدينة سيبقى منها الكثير والكثير جدّاً، ومدينة لا يبقى منها سوى بعض الملامح الباهتة، وبالنسبة للبصرة فقد كان الناس_ وهم الأصل الذي نبحث عنه في كلّ مدينة- أكثر ما تبقَّى في ذاكرتي لما يتَّصفون به من طيبة وحسن الاستقبال، حتى وهم يسيرون تحت حرارة الشمس اللاهبة ترى وجوههم مغمورة بالابتسامة النابعة من القلب، ولست مجاملاً إذا قلت إن الساعات القليلة التي أمضيتها في البصرة جعلتني أتمنَّى أن تتحوَّل إلى أيام أو شهور في صحبة مَنْ قرأت عنهم وتابعت إنجازاتهم الخالدة. وقد قِيل لي إن مساء البصرة ساحر، وفيه تهب نسمات شط العرب ناعمةً هادئةً تنتعش معها الصدور والأرواح.

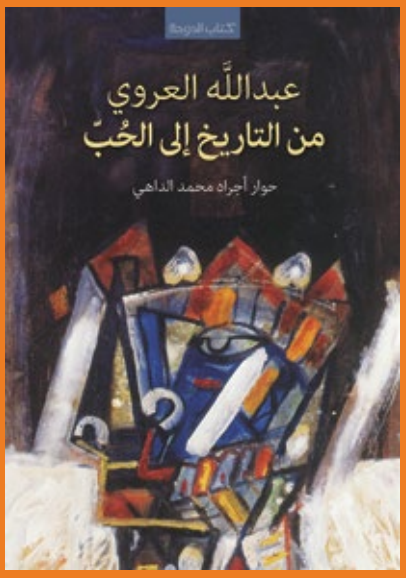
كان مرافقي، وهو بصراويّ من مواليد هذه المدينة التاريخية، يتكلَّم العربيّة الفُصحى بطلاقة ودون تكلُّف، وعندما سألته عن الكلّيّة التي تخرج فيها، قال لي إنه درس في كلّيّة التجارة، وأن أبناء البصرة العاديين يتكلَّمون الفُصحى بمَنْ فيهم الناس العاديون وكأنهم يحملون الإرث اللُّغوي لهذه المدينة ويحفظون الكثير من الشعر ويَطربون لقراءته. وإذا كانت تلك حالة عراقية شاملة فإن أبناء البصرة أكثر احتفاءً بهذا الفَنّ وانتشاءً بإنشاده. البصرة إذن مدينة للشعر كما هي مدينة للنَّحو واللّغة، مدينة للأضواء والظلال والمياه وللشمس التي لا تعرف الاحتجاب على مدار أيام العام كلّها. وأخيراً من الصعب على زائر البصرة للمرّة الأولى، لا سيما إذا كان زائراً عابراً مثلي، أن يتمثَّلها جغرافياً، فقد بدت لي منذ الوهلة الأولى –بامتدادها الواسع– أكبر ما تلم به العين في نظرة واحدة.

صدر في سلسلة كتاب الدوحة المجاني













دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة



كازيمير ماليفيتش (1879–1935) روسيا