ربعي المدهون:
«مصائر» لا تقلب
الاحتمالات الفلسطينية

جمال سليمان:
الطريق إلى
«أفــراح القــبة»

في يومها العالمي:
مِعْمارِيون عَرب
في الصَّدارة

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـدد 105 - يوليو 2016

تحقيق:

سينما المغرب..
الكَمّ والكَيْف والخارطة

ملفّ أدبي

كيف تروي
إيطاليا نفسها؟

مجّانًا مع
العدد كتاب

«التّوت المُرّ»

محمد العروسي المطوي

رمضان الخير

بايـةً.. كلّ عـام والجميـع بخيـر، وتقبّـل الله مِنّـا ومنكـم صالـح الأعمـال. انقضى شـهر الرحمات، ومضت أيامه الروحانية بعدما ملأت الأجواء والقلوب.

لشـهر رمضـان لـذّات وعـادات اسـتثنائية لا تكـون إلّا مـن خلالـه؛ ففضـلاً عـن قيمتـه التعبديـة وفضائلـه الاجتماعيـة كمـا فوائـده الصحيـة... فـإن للثّقافـة فـي الشـهر الفضيـل مـا يغنيهـا ويسـرع وتيرتهـا؛ فتـزداد المجالـس رفعـةً والنـدوات كثـرةً، بمـا فـي ذلـك مـا تتصـف بـه اللقـاءات مـن حميميـة ولطـف، حيـث يكـون الحديـث فـي مثـل هـذه المناسـبات ذا شـجون.

ولَعلّـه يمـرّ سـريعاً نظـراً لطبيعتـه الزمنيـة التـي تمتـاز بمضمونهـا الثّقافـي والاجتماعـي المكثـف والمختلـف عـن باقـي الشـهور؛ يسـتوقفني هنـا تحديـداً فـي تواصلـي مـع بعـض الإخـوة المثقّفيـن العـرب، فمنهـم مَـنْ يقـول بـأن الوقـت يمـرّ بسـرعة فـي هـذا الشـهر الكريـم، وهـو أمـر محـزن بالنسـبة إليهـم، وعنـد السـؤال عـن السـبب يقولـون نحـن لا نسـتطيع القـراءة إلّا فـي شـهر رمضـان؛ بـل إنهـم علـى مـدار العـام يسـعون إلـى شـراء أحـدث الإصـدارات مـن الكتـب العربيـة والأجنبيـة ولا يقـرأون شـيئاً منهـا إلّا فـي شـهر رمضـان.

كمـا يسـتوقفني مـروره السـريع حينمـا أعـود بذاكرتـي للسـنوات الماضيـة، فأجـد أن أهـم مـا نقـوم بـه ونسـتمتع بـه، ونحـن صغـاراً، لا يكـون إلّا فـي شـهر رمضـان، حيـث تُقـام المباريـات والمسـابقات بعـد «التراويـح»، وتُعقَـد الاجتماعـات واللقـاءات- أيضـاً- فـي الشـهر نفسـه مـن كلّ عـام، فنسـتنكرها بـروح الأمـل بـأن يُعيـده الله علينـا ونحـن ننعـم بلبـاس السِـتر والعافيـة حتـى نُجـدّد العهـد باللقـاء وإقامـة النـدوات الثّقافيـة والأمسـيات التـي تختلـف فـي هـذا الوقـت بالتحديـد عـن غيـره مـن الأوقـات الأخـرى.

قـد يتسـاءل سـائل: كيـف يكـون لهـذا الشـهر الفضيـل هـذه الخصوصيـة فـي القـدرة علـى العطـاء والعمـل والإنتـاج رغـم حالـة الصـوم والتـي تتزامـن فـي الفتـرة الأخيـرة مـع فصـل الصيـف؟... والإجابـة تكمـن فـي نفحـات وبـركات رمضـان الـذي تتضاعـف بصفائـه الجهـود وتُكلَّـل بالسـداد، وعليـه يبطـل ادعـاء مَـنْ ينشـر بيـن النـاس الأقاويـل التـي لا تلـزم جميـع النـاس، مـن قبيـل أن شـهر رمضـان هـو شـهر الكسـل والنـوم والأكل فقـط؛ وهـذا قـول مخالـف للواقـع، وليـس أدل علـى ذلـك ممـن يتعبـدون بختـم القـرآن الكريـم أكثـر مـن مـرة فـي رمضـان بينمـا يسـتغرق الوقـت منهـم أطـول مـن ذلـك بكثيـر فـي غيـره مـن الشـهور.

وقـد أثبتـت الدراسـات العلميـة مـا للصيـام مـن فوائـد علـى البـدن وتدريبـه علـى التحمُّـل وإنتـاج الطاقـة تلقائيـاً، كمـا مـن الناحيـة النفسـية فيمـا لـه صلـة بالصبـر، والجلـد. وهـي دراسـات موثّقـة أكـدت بـأن لا تأثيـر للصيـام علـى الأداء البدنـي، ففضائلـه تدخـل ضمـن الإعجـاز، كمـا فـي الحديـث «صومـوا تصحـوا». ولا بـأس بالتنكيـر فـي هـذا السـياق بالنتائـج التـي توصَّـل إليهـا (معهـد الطـب الإسـلامي للتعليـم والبحـوث- بنماسـيتي- فلوريـدا- الولايـات المتحـدة) والـذي أثبـت بـأن الصيـام يزيـد مـن كفـاءة الأداء العضلـي بنسـبة 200 % عنـد 30 % مـن الأفـراد الذيـن خضعـوا للتجربـة، و7 % عنـد 40 % منهـم، كمـا تحسَّـنت سـرعة دقـات القلـب بمقـدار 9 %، ودرجـة الشـعور بإرهـاق السـاقين بمقـدار 11 %.

أما أديب العربية مصطفى صادق الرافعي فيقول في شعره:

فديتك زائراً في كلّ عام ... تحيا بالسلامة والسلامِ

وتُقبِلُ كالغمام يفيض حيناً ... ويبقى بعده أثرُ الغمامِ

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالـح بن حسـين الهاجـري

مدير التحرير

خـالد العـودة الفضـلي

هيئة التحرير

محسـن العتيقي

الإخراج والتنفيذ

عمرو الكفراوي

رشا أبوشوشة

هـند المنصوري

فلوه الهاجري

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر ويفضـل أن ترسـل عبـر البريـد الالكترونـي للمجلـة أو علـى قـرص مدمـج فـي حـدود 1000 كلمـة علـى العنـوان الآتـي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@moc.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

وحيد الطويلة

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

المـواد المنشـورة فـي المجلـة تُعبِّـر عـن آراء كتّابهـا ولا تعبِّـر بالضـرورة عـن رأي الـوزارة أو المجلـة. ولا تلتـزم المجلـة بـردّ أصـول مـا لا تنشـره.

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 105

السنة التاسعة - العدد مئة وخمسة
رمضان 1437 -يوليو 2016

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

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

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	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 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

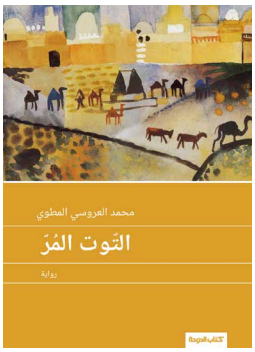
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما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

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
سامية حلبي

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
أوجست ماكي

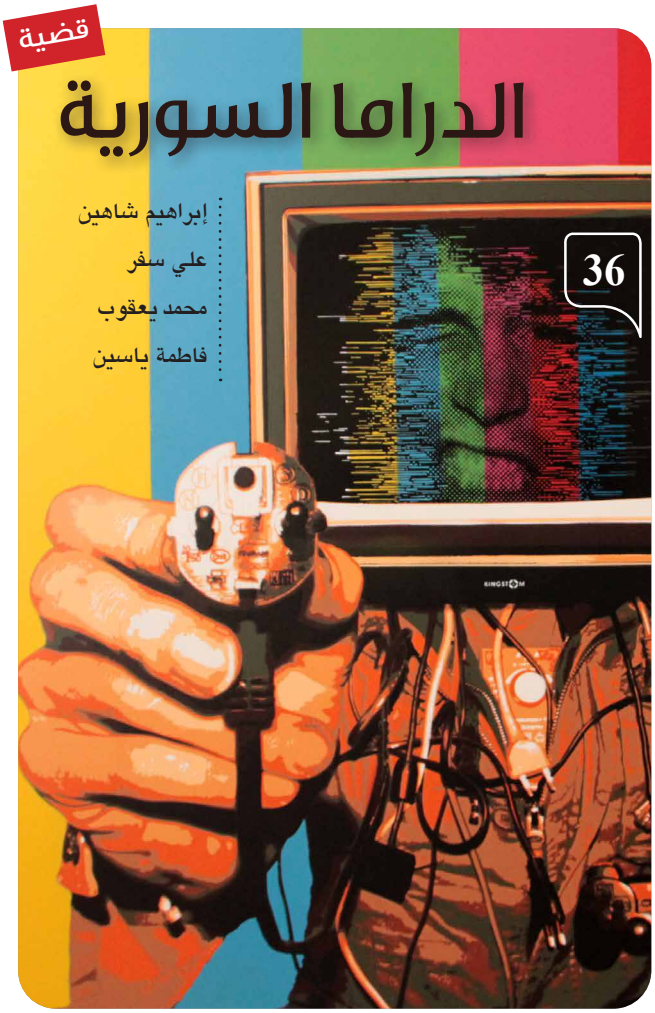
تقارير

4

تكلفة خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي ..... (جمال الموساوي)
فرنسا المُحَيِّرَة ! المِحَن لا تأتي فُرَادَى ..... (محمد المزديوي)
العملة الليبية في الطبعة الروسية! ..... (محمد الأصفر)
«إكس ولد إكس إكرك» جوليان أسانج الموريتاني! ..... (عبد الله ولد محمدو)
في الهند..الكاميرات تنقذ اللّغات ! ..... (مروى بن مسعود)

قضية

الدراما السورية



إبراهيم شاهين
علي سفر
محمد يعقوب
فاطمة ياسين
36



ملف

من دانتي إلى الميديا
كيف يحكي الإيطاليون..

يوسف وقّاص
رفائيل ناديّو
أليسّاندرا رافيللي
ريمو كاتشاتوري

60

استطلاع
16
سؤال لمبدعين من العالم العربي: هل غابت الأيديولوجيا من النصوص؟ (عبد الهادي روضي)

حوار
24
إنريكي دوسل: أوروبا لا تقرأ من أين أتت أفكارها! (ت: د. محمد مصطفى)

مناسبة
28
مِعْماريون عَرب.. في الصّدارة (بنيونس عميروش)
في يومها العالمي ..معنى العمارة المتجدّد (د. خالد السلطاني)

مجتمع
52
خيمياء «العُطْلَة»أو الخروج من العلبة! (د.عبد الرحيم العطري)

أدب
82
ربعي المدهون.. «مصائر» لا تقلب الاحتمالات الفلسطينية (حوار: رنا نجار)
هان كانج..تراجيديا «النباتيّة» (ترجمة: عاصف الخالدي)

كتاب
88
الأدب والمعارضة السياسيّة.. هل يمكن قياسهما بدقة؟! (ترجمة: محمد الإدريسي)

دراسة
90
بين الشعرية الفرنسية - الإسبانية.. «جسر» خوان رامون خيمينيث (د. مها بنسعيد)

إصدارات
94
النقد الأدبي.. أسئلة لم تُطرح أبداً (عاطف محمد عبد المجيد)
الخلاص بالفلسفة في عوالم الانهيار (ممدوح فرّاج النّابي)

بروفايل
98
عبدالله توقاي ..أديب الأمّة التتارية (محمد التاوي)

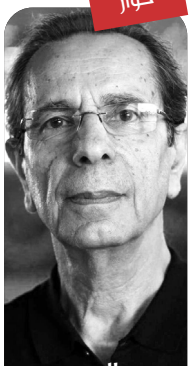
ترجمات
102
حكاية قصيدة! (ترجمة: محمد عيد إبراهيم)
فوق جسر ماري (ترجمة: صفوان الشلبي)

نصوص
108
سـؤال (حسن الربيح)
مُرافـعة الشجرة (د. بشير رفعت)

علوم
150
لماذا تذرف التماسيح الدموع ؟ (عبد الرحمن بن عبو)

صفحات مطوية
156
السجال بين أدباء اللاتينية وأدباء السكسونية (د. عبدالعظيم محمود حنفي)

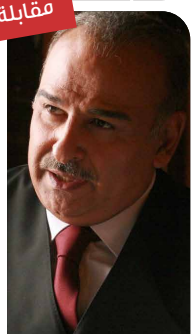
حوار



ربعي المدهون.. «مصائر» لا تقلب الاحتمالات الفلسطينية

82

مقابلة



جمال سليمان: شاشة التليفزيون صوتنا

46

مقالات

المطلوب ثورة ثقافية أيضاً (منى فياض) 21
الثّقافة والفنّ كقوة ناعمة (مرزوق بشير بن مرزوق) 23
عطلة أم عطالة؟ (عبدالسلام بنعبدالعالي) 56
مقام موسيقي لوجودنا غير المرئي! (د. فتحي المسكيني) 58
صناعة العالم (أمير تاج السر) 101
الرّب الشّائك (رانيا مأمون) 112
عولمة قديمة (أمجد ناصر) 147
القاهرة من الدهشة الأولى إلى تلفُّت الوداع (عبد العزيز المقالح) 148
تأمُّلات في العربيّة المُستغرَبة (د. ياسر سليمان) 152
لقاء في لندن (علي بدر) 159

تحقيق



السينما في المغرب
الكَمّ والكَيْف والخارطة..

محمد اشويكة
نزار الفراوي
حميد اتباتو
سعيد منتسب
محمد البوعيادي

114

ملف خاص



مدونة الفَنّ التشكيلي الفلسطيني

مهند عبد الحميد
خالد حوراني
عدنية شبلي

مجد عبدالحميد
أسماء الغول
د. عيسى ديبي

128



تكلفة خروج بريطانيا
«12» مليار يورو تتبخّر من ميزانية الاتّحاد الأوروبي

جمال الموساوي

بعد ما يُقارب عشر سنوات من اندلاع الأزمة المالية ثم الاقتصادية العالمية، لا يبدو أن نتائجهما قد اتضحت بشكل كامل. صحيح أن الأزمات التي تمرّ بها المنظومة الرأسمالية تنتهي في الغالب إلى إيجاد الوسائل والأفكار القادرة على نفخ الروح فيها من جديد، وجعلها أقوى، ولكنها تخلّف آثاراً سلبية على بعض الجوانب الحياتية لسكان العالم، وعلى فئات كثيرة من هؤلاء، وأيضاً على الدول وعلى التكتلات الاقتصادية الإقليمية.

في هذا السياق المأزوم، عرف الاتحاد الأوروبي، كقوة اقتصادية موحدة، في السنوات الأخيرة عدداً من الهزات التي فتحت المجال أمام أسئلة كثيرة بشأن مستقبل هذا التكتل الفريد الذي انطلق في الخمسينيات من القرن الماضي. وتمثّلت أولى الهزات الناتجة عن الأزمة في الصعوبات التي مرت بها أيرلندا الدولة العضو في منطقة اليورو وكادت بسببها تعلن إفلاسها وعدم قدرتها على الوفاء بالتزاماتها، ثم جاءت الهزة الثانية، وهي الأكبر، أي الأزمة اليونانية، وما تلا ذلك من تلويح بإمكانية خروج اليونان من منطقة اليورو وربما من الاتحاد الأوروبي في ظِلّ تدهور الأوضاع الاجتماعية للسكان وبعد صعود اليسار بقيادة ألكسيس تسيبراس إلى الحكم. ومعلوم أنه في كلتا الحالتين تداعت الدول الأعضاء

والمؤسسات المانحة لمناقشاتٍ عسيرة حول عمليات الإنقاذ وشروطه. لقد كانت مخاوف القادة الأوروبيين في أَوْجِها من إفلاس أيرلندا من جهة، ومن خروج اليونان من جهة أخرى، فربما كان يعني ذلك بداية تفتت الاتحاد.
لكن لماذا استحضار حالة أيرلندا واليونان في حديث حول التداعيات المحتملة لخروج بريطانيا من حظيرة الاتحاد الأوروبي؟ لقد ساهمت العلاقات التجارية الوثيقة بين بريطانيا وأيرلندا في المساعدة على استعادة اقتصاد هذه الأخيرة لعافيته ونشاطه، ومن ثَمّ في إبعاد شبح إفلاس أول دولة عضو في الاتحاد. أما في الحالة اليونانية، فقد كانت بريطانيا تراقب الأزمة عن كثب وتضرب الأخماس في الأسداس في انتظار مآل خروج اليونان، والتأثير الذي سيحدثه ذلك في النقاش المحتدم في بريطانيا بين أنصار البقاء وأنصار الخروج من الاتحاد في الاستفتاء الذي كان مقرّراً في العام 2017، قبل أن يتم تعجيله إلى الثالث والعشرين من يونيو/حزيران 2016.

ثقل العاطفة والتاريخ...

ارتباطاً بالموضوع الأساسي المتعلّق بالنتائج المتوقعة لخروج بريطانيا، فإنه لابد من وضعه ضرورةً في السياق التاريخي للاتحاد. ذلك أن العلاقة بينهما ظلّت على الدوام مطبوعة بالكثير من عدم الاستقرار وربما من الالتباس. فهذه العلاقة محكومة من الجانب البريطاني بمستويين على الأقّل، يمكن في ضوئهما الخروج بجملة من الخلاصات التي قد يصلح اعتبارها نتائج ممكنة للخروج من الاتحاد (سواء في استفتاء 23 يونيو أو في سنة لاحقة).
في هذا الإطار، يمكن اعتبار المستوى الأول عاطفياً، وإن كان في جوهره مخلوطاً بنكهة سياسية مؤكدة. إن بريطانيا تبدو جريحة نتيجة الموقف الفرنسي من انضمامها إلى الاتحاد على خلفية الرفض الذي واجه به الجنرال شارل ديغول طلبها بهذا الشأن مرتين في العامين 1963 و1967، بسبب ما اعتبره اختلافاً جوهرياً بين بريطانيا والبلدان الستة المؤسسة للمجموعة الاقتصادية الأوروبية من ناحية بنية اقتصادها، وأيضاً بسبب موالاتها وتبعيتها للولايات المتحدة إلى حَدّ اعتباره انضمامها بمثابة إدخال حصان طروادة (الأميركي) إلى المجموعة. وجدير بالملاحظة أن الرفض كان ذا خلفية مزدوجة اقتصادية وسياسية، وكان لابد من انتظار مغادرة الجنرال للسلطة حتى يتمكن البريطانيون من وضع طلب جديد انتهى بالقبول في العام 1973.
هذا الشنآن الفرنسي البريطاني، إذا جاز القول، لم يبقَ حبيس سنوات التأسيس الأولى للاتحاد، بل ظَلّ يطفو إلى سطح الأحداث بين الفينة والأخرى قبل أن تُظهره أزمة منطقة اليورو بوضوح أكبر من خلال تلك الملاسنة الشهيرة بين الرئيس الفرنسي السابق نيكولا ساركوزي ورئيس الوزراء البريطاني دافيد كاميرون خلال قمة الاتحاد في الفصل الأخير من العام 2011.
لقد وجد كاميرون نفسه معزولاً في مواجهة الأعضاء الستة والعشرين الآخرين الذين لم يستسيغوا الرغبة البريطانية في مراجعة بعض بنود الاتفاقيات التي تنظم عمل الاتحاد، خاصة ما يتعلّق بحركة تنقل الأشخاص مواطني الدول الأعضاء. الرئيس الفرنسي آنذاك ركب على حالة «العزلة» هذه ليوجّه انتقاداً لاذعاً لرئيس الوزراء البريطاني قائلاً: «تقولون إنكم تكرهون اليورو، ولم ترغبوا في الانضمام إليه والآن تريدون التدخّل في اجتماعاتنا»، معبّراً بذلك عن انزعاجه من الانتقادات البريطانية بشأن ميل الدول الأعضاء في العملة الموحدة إلى الانفراد بإعداد القرارات ذات الطابع المالي والاقتصادي والاتفاق بشأنها قبل عرضها على الاجتماع الموسع للمصادقة.
أما المستوى الثاني فهو تاريخي ويمكن تقسيمه إلى محورين كبيرين، يهم الأول الشعور المتأصل بالتفوق اعتباراً لدور بريطانيا في التاريخ بشكل عام كقوة عظمى وكإمبراطورية لا تغيب عنها الشمس، وأنها البلد الذي فتح باب التطوُّر الاقتصادي أمام عموم أوروبا وأنها البلد الذي عرف نشأة الاقتصاد الليبرالي (مع ما عرفته النظريات المؤسّسة من تطوُّر وتحسُّن) الذي يسود العالم الآن، وبلد الثورة الصناعية التي فتحت الآفاق واسعة أمام البشرية لتتقدّم وتصل بشكل ما إلى وصلت إليه في الوقت الراهن. ويتعلّق الثاني ربما بنوع من «الندم»، وإن لم يكن لهذه الكلمة مجالٌ في السياسة والاقتصاد، لأنها أخطأت الموعد لكي تكون أكثر تأثيراً في أوروبا عندما لم تساهم منذ البدء في بناء النواة الأوروبية التي انطلق الاشتغال عليها سنة 1951 تاركة بذلك المجال مفتوحاً أمام فرنسا ذاتها وألمانيا الاتحادية لقيادة هذا البناء الذي أصبح في ما بعد قوة اقتصادية وسياسية كبيرة ومؤثرة بالرغم من النبوءة البريطانية بفشله، ثم أيضاً في العام 1990 عندما تم الحديث لأول مرة عن مقترحات بشأن إنشاء البنك المركزي الأوروبي والاتحاد النقدي والعملة الموحدة حيث أشهرت مارغريت تاتشر لاءاتها الثلاث في وجه رئيس المفوضية الأوروبية آنذاك جاك ديلور (الفرنسي أيضاً) رافضة اقتراحه بتحويل أوروبا إلى ما يشبه دولة واحدة موحدة، تأكيداً منها على أن بريطانيا لن تتخلّى عن سيادتها (العملة، والبرلمان ومجلس الوزراء) لصالح مؤسسات أوروبية مركزية.
لقد كان الاتحاد الأوروبي حلم قارة في عالم الحرب الباردة، بين قطبين أيديولوجيين وقوتين عسكريتين واقتصاديتين، حتى تتمكّن أوروبا من لعب دور ريادي كقوة اقتصادية وسياسية وعسكرية، وتضم بلدين من الأعضاء الدائمين في مجلس الأمن الدولي، بيد أن التوسع الكبير

الذي عرفه الاتحاد، لاستيعاب دول أوروبا الشرقية ما وراء حائط برلين المنهار، لم يكن ليمر دون أن يخلف آثاراً جانبية، ومن ثَمّ يثير قلق بعض الدول من التداعيات على المديَيْن البعيد والمتوسط. وتوجد على رأس الدول القلقة بريطانيا. إلّا أن القلق البريطاني ليس وليد السنوات الأخيرة التي تلت التوسع، وليس من تبعات أزمة 2007، فقد سبق استفتاء 23 يونيو استفتاء أول سنة 1975، ولا شيء يمنع تكراره مرة ثالثة، مع ما ينطوي عليه الأمر من مخاطر وتحدّيات. ويعتقد المراقبون أن خروج بريطانيا الآن من الاتحاد لن يكون له آثار على البلاد أو على الدول الـ 27 الأعضاء فقط، كما سيأتي لاحقاً، بل إن الاقتصاد العالمي سيكون عليه أن يتحمّل النتائج التي ستترتب عن ذلك. ولَعلّ هذا ما يفسر التخوفات المتنامية هنا وهناك من احتمال أن يُشكّل قرار الخروج صدمة قاسية للاقتصاد العالمي، كما جاء في البيان الختامي لقمة مجموعة السبع الكبار التي انعقدت خلال مايو الماضي. وهي نفس التخوفات التي كانت قد عبّرت عنها مجموعة العشرين في اجتماع بواشنطن قبل ذلك خلال شهر إبريل، محذرة من أن الطلاق سيبطئ من وتيرة نمو الاقتصاد العالمي المتعثرة أصلاً في ظِلّ استمرار الأزمة الاقتصادية والتهديدات الناشئة عن أزمة الهجرة واللاجئين وتنامي مخاطر الإرهاب.

تداعيات الطلاق على بريطانيا والاتحاد الأوروبي

هناك انقسام في أوساط الرأي العام البريطاني والأوروبي ومعهما أطراف متفرقة في العالم، بخصوص مغادرة بريطانيا بعد أربعين سنة ونيف من الانضمام «غير الكامل» إلى الاتحاد بين مؤيد ومعارض ومترقب. وهو انقسام أملته القراءات المختلفة للقضية وللثمن الذي يتوجب أداؤه، وأيضاً للمكاسب التي ربما تنطوي عليها هذه الخطوة.

وتستعرض الفقرات القادمة التداعيات المحتملة لانفصال بريطانيا عن الاتحاد الأوروبي على الطرفين معاً، ومدى تأثيره على الآمال التي كانت تراود العالم بشأن التعافي من الأزمة العميقة التي أصابت الاقتصاد العالمي بالركود منذ ما يقارب العقد من الزمن.

لقد ظَلّ انضمام بريطانيا إلى الاتحاد الأوروبي غير كامل، كما سبقت الإشارة، ولكنها استفادت كثيراً من المزايا الاقتصادية التي يتيحها لأعضائه، ومن الممكن أن تتحوّل هذه المزايا إلى خسائر فادحة وأن يكون تأثير ذلك أعمق من تأثير الأزمة العالمية نفسها على البلاد بشكل خاص.

وتتمثل أهم المزايا في أن نصف المعاملات التجارية تتم داخل الاتحاد مع الدول الأعضاء مستفيدة من الأفضلية مقارنة مع صادرات الدول الأخرى من خارج الاتحاد. في هذا السياق تستوعب السوق الأوروبية 47 في المئة من الصادرات البريطانية وتوفر 43 في المئة من الواردات، ومع الأخذ في الاعتبار الحركية الاقتصادية المرتبطة بذلك وانعكاساتها الإيجابية على قطاعات مثل النقل والتشغيل على سبيل المثال، فإن أولى النتائج للخروج، هي توقّف هذا التدفق في انتظار ما ستسفر عنه المفاوضات الضرورية والشروط المحتملة التي قد يتم فرضها على دخول السلع والأشخاص إلى أسواق الدول الأعضاء، ومن ثَمّ إمكانية وقوع الاقتصاد البريطاني في حالة من الركود ستحتاج إلى وقت قد يطول للتعافي منها.

ليس هذا فحسب، بل إن احتمالات هروب الاستثمارات والشركات العالمية التي تحرك الدورة الاقتصادية وتخلق بالإضافة إلى الثروة دينامية في سوق الشغل والاستهلاك معاً، والتي اختارت الاستقرار في بريطانيا كمركز اقتصادي قوي داخل الاتحاد واردة جداً، بالنظر إلى القيود الممكنة التي ستحكم العلاقة بين لندن وبروكسيل.

كما سيكون على المواطنين البريطانيين في دول الاتحاد الخضوع لإجراءات السياسات الأوروبية المطبقة على المهاجرين من غير أبناء الدول الأعضاء، وقد يصبحون ضحايا للترحيل إذا لم يكونوا من أصحاب الكفاءات والمهارات العالية ما دامت التوجّهات المتعلّقة باستقبال المهاجرين تميل أكثر فأكثر نحو الانتقائية. بمعنى آخر، سيجد آلاف البريطانيين أنفسهم فجأة في حالة بطالة، وقد تدخل البلاد في أزمة اجتماعية حادة، ستتغذى بعوامل أخرى مثل تنامي أعداد اللاجئين من مناطق التوتر، كما قد تضاعف من نشاط الجماعات الإرهابية في استقطاب الذين يعيشون على الهامش إلى صفوفها، وهو ما سيفتح الباب أمام قلق دائم من احتمال وقوع أحداث إرهابية على غِرار ما حدث في دول أخرى كفرنسا وبلجيكا مثلاً.

من جانب آخر، لن يؤثر خروج بريطانيا على علاقتها بالاتحاد فقط، بل سيمتد ليضع «تهمة» الموالاة المبالغ فيها للولايات المتحدة على المحك. هذه التهمة التي كانت إحدى دفوعات ديغول لرفض انضمامها إلى المجموعة الناشئة، وأثبت الواقع صحتها في الكثير من المحطات من بينها اصطفاف البلدين معاً في سياسات اقتصادية متشابهة قادها كلّ من مارغريت تاتشر، ورونالد ريغان منذ أوائل ثمانينيات القرن الماضي وساهمت في انهيار الاتحاد السوفياتي، ثم في ما بعد انخراط بريطانيا إلى جانب الولايات المتحدة في حرب العراق سنة 2003 بالرغم من التوجه العام داخل الاتحاد الأوروبي الرافض لأي مشاركة في تلك الحرب، والتي ينظر إليها البعض باعتبارها واحداً من الأسباب الرئيسية لما يجري الآن في المنطقة بما في ذلك ظهور أكثر من جماعة إرهابية متطرّفة.

بيد أن واشنطن التي تبني سياساتها الخارجية على براغماتية شديدة وعلى استعدادها الدائم للتخلّي عن حلفائها من أجل مصالحها، قد تجد نفسها مضطرة لمراجعة علاقتها بحليفها التقليدي،

ربما لصالح فرنسا أو ألمانيا، مادام أن بريطانيا ستفقد تأثيرها في القرار الأوروبي الاقتصادي لكن أيضاً السياسي والعسكري. هذا ليس ضرباً من الخيال، بل أمراً يمكن استنتاجه مما نُقل عن باراك أوباما حين خاطب البريطانيين على بعد أسابيع من الاستفتاء قائلاً: «الاتحاد الأوروبي لا يقلّل من تأثير بريطانيا بل على العكس يعطيه بعداً أكبر»، قبل أن يضيف «الولايات المتحدة والعالم بحاجة إلى استمرار تأثيركم الكبير بما في ذلك داخل أوروبا».

مشكل آخر، قد تجد بريطانيا نفسها مُجبرة على التعامل معه، هو عودة المطالب الاسكتلندية بالانفصال، وإمكانية إجراء استفتاء ثانٍ بهذا الشأن، مما سيؤدي بالضرورة إلى مضاعفة متاعب المملكة المتحدة وربما إلى انهيارها كدولة عظمى بفتح الباب أمام دول أخرى للتخلّي عن التاج البريطاني.

بيد أن التفتُّت لا يهدّد بريطانيا فقط، بل هو جزء من المخاوف الأوروبية أيضاً، ولذلك تحرص بروكسيل على الحيلولة دون خروج أي من الأعضاء كما لاحظنا خلال الأزمة اليونانية. ذلك أن مغادرة بلد في حجم المملكة المتحدة من شأنه أن يضع علامة استفهام عملاقة حول مستقبل الاتحاد الأوروبي، وقد تشهد السنوات القادمة رغبات مماثلة عند أول هزة أو أزمة. ولا يبدو أن دولاً مؤسّسة خاصة فرنسا وألمانيا ستسمح بتحقق النبوءة البريطانية، ومن ثَمّ بفشل التكامل الذي قطع أشواطاً كبيرة بالرغم من لاءات تاتشر وإصرار بلادها على اعتبار الاتحاد هو أولاً وأخيراً تكتل اقتصادي وليس منذوراً للتحوُّل إلى فيدرالية للدول الأعضاء.

أما اقتصادياً فسيفقد الاتحاد أحد الأربعة الكبار المساهمين في ميزانيته بحوالي 12 مليار يورو أي نحو 10 في المئة من مساهمات الدول الأعضاء، خلف ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. ويعوّل الاتحاد الأوروبي على الاقتصاد البريطاني تحديداً لكي يكون رافعة للاقتصادات



الأخرى من أجل الخروج من الأزمة الضاغطة منذ سنة 2007. ففي سنة 2014 طالبت المفوضية الأوروبية بريطانيا برفع مساهمتها بنحو 2 مليار يورو. وتحججت المفوضية لتبرير هذا الطلب بكونها البلد الذي يُحقّق نسب نمو جيدة داخل الاتحاد. وفي هذا الإطار تفيد الأرقام التي نشرتها مديرية المعلوميات والإحصاء لدى المفوضية أن الاقتصاد البريطاني حقّق خلال سنوات 2013 و2014 و2015 نسب نمو بلغت 2.2 % و2.9 % و2.3 % على التوالي مقابل 0.7 % و0.2 % و1.2 % لفرنسا و0.3% و1.6 % و1.7 % لألمانيا.

مكاسب... لكنها أقلّ

بالمقابل لا يبدو الأمر بهذه السوداوية في نظر جزء آخر من الرأي العام. فالخروج ينطوي أيضاً على مكاسب وإن كانت قليلة بالمقارنة مع الخسائر. فبريطانيا ستستعيد كامل سيادتها على حدودها وعلى سياساتها في المجالات المختلفة، وستتخلص من المساهمات التي تدفعها لميزانية الاتحاد، وكذلك ستخفف عن برلمانها ثقل المناقشات التي تهم القضايا الأوروبية لتكريس وقت أكثر للقضايا الداخلية التي تهم الشعب البريطاني والعمل على توفير أسباب رفاهيته.

أما في الجانب الأوروبي، فإن أكبر المكاسب المحتملة، هو المضي أكثر نحو الوحدة الأوروبية الكاملة، النقدية والسياسية والدفاعية، بتعميق النقاش من أجل إقرار هذا التوجّه بعد التخلُّص من اعتراض البريطانيين الذين يصرون على إبقائه محصوراً في سوق اقتصادية مشتركة.

ختاماً، مهما كانت التداعيات السلبية أو الإيجابية لقرار البقاء أو الخروج، فالأكيد أن النقاش حول مستقبل الاتحاد الأوروبي، في ظلّ المتغيرات المتلاحقة سواء من ناحية التطوُّر العام الذي يشهده العالم أو من ناحية الأزمات التي تُلقي بظلالها بين حين وآخر، سيبقى مفتوحاً دائماً، من أجل تجديد القواعد المشتركة المتوافق عليها بين الأعضاء، وأنه من دون هذا التجديد ستكون هناك عند كلّ هزة دولة أو أكثر تشهر ورقة الخروج بالتزامن مع طرح مطالب بإصلاحات وربما بمعاملة مختلفة.



فرنسا المُحَيِّرة !

المِحَن لا تأتي فُرادى

باريس: محمد المزديوي

لم تُشْفَ فرنسا من الاعتداءات الإرهابية التي تعرّضت لها سنة 2015، فالندوب حاضرة في كل جوانب المجتمع الفرنسي، الذي يُغالب كثيرون من الساسة والمثقّفين، يميناً ويساراً، حتى لا يكون مجتمعاً متعدّد الثّقافات، كما هو الشأن في العديد من الدول الغربية، كالولايات المتحدة وكندا وألمانيا وغيرها، لأن الاندماج، على الطرق الفرنسية، يستوجب نوعاً من الذوبان في المجتمع الفرنسي، أي نوعاً من التماهي مع تاريخ فرنسا. ولا يبدو أن هذا الجدال سيتوقّف، خصوصاً مع افتتاح الحملة الانتخابية لرئاسيات 2017، والتي بدأت عنيفة، مع بعض المواقف التي عبّر عنها بعض السياسيين، كنادين مورانو، من حزب الجمهوريين، اليميني، والمعروف عنها مواقفها الحادة، من نوع: «إن فرنسا بيضاءُ ومسيحية»، و«لا أكُنّ كراهية للعرب، والدليل أن أقرب صديقاتي من التشاد»، أو «إن استقبال المهاجرين واللاجئين في مدينتي يتم على حساب الفرنسيين المتشردين»، وأخيراً، وليس آخراً، «من يجد نفسه في محطة (غار دي نورد Gare du Nord) يخال نفسه في إفريقيا»، وهي تصريحات تكشف طبيعة الحملة الانتخابية التي ستكون عنيفة والتي ستنصبّ على الأقليات والتي ستشهد عودة مواضيع لا علاقة بها بالاقتصاد ولا بحصيلة 5 سنوات من الحكم الاشتراكي.

غالباً حين يتم الحديث عن فرنسا يتمّ استحضار «الاستثناء الفرنسي» L'exception franÇaise وهو لا يمكن حصرُهُ في كونها البلد العلماني الوحيد في أوروبا، بكل ما تستلزم العلمانية من التشديد على البلد الواحد وغير المتعدّد، وأن على الجميع أن يخضع لقوانينها الصارمة، رغم أن هذه القوانين لا تعرف القراءة الواحدة. ولَعلّ أكبر دليل، هذه السنة، تمثّل في الجدال الحاد حول تعريف العلمانية بين رئيس الحكومة مانويل فالس وجان- لويس بيانكو، رئيس مرصد العلمانية، والذي شطر الفرنسيين قسمين، قِسم مُتطرّف وصارم في تحديد العلمانية وقِسم يراها متفتحة وجامعة ومتسامحة.

ولا تزال تداعيات الاعتداءات التي ضربت فرنسا سنة 2015، مستمرة، والتي جاء الاعتداء الإرهابي ليوم 13 يونيو/حزيران، والذي تمثّل في إقدام إرهابي فرنسي يعلن عن انتمائه لتنظيم داعش على قتل شرطي فرنسي بسكين وخنق زوجته الشرطية، وتسجيل جريمته في فيديو «فيسبوك»، فحالة الطوارئ التي فرضت بعدها، والتي نددّت بها منظمة العفو الدولية واللجنة الاستشارية لحقوق الإنسان في فرنسا وغيرهما من المنظمات الأوروبية، لا تزال مستمرة، بكل ما تسببه من خروقات وعنف بوليسي وتقييد للحرّيات واعتقالات ووضع مواطنين تحت الإقامة الجبرية، خصوصاً مع الفرنسيين، من أصول إسلامية. وتفرّعت عنها نقاشات طويلة حول مقترح لرئيس الجمهورية، فرانسوا هولاند، حول تجريد الفرنسيين من ذوي الجنسية الثنائية من جنسيتهم

الفرنسية، في حال ضلوعهم في نشاط إرهابي (لم يتمّ تحديد طبيعة هذه الأنشطة!) وكتابته في الدستور الفرنسي، إلّا أن رفض المجتمع المدنيّ الشديد، الذي ذكّر بأشياء شبيهة «كريهة» عرفتها فرنسا من قبل، في أثناء حكم نيكولا ساركوزي، ومن بينها الجدل حول الهويّة الوطنية، التي كرّس لها وزيراً (وزارة الهجرة والاندماج والهويّة الوطنية)، والتي فتحت المجال لنقاشات منفلتة من عقالها، وصلت إلى الذروة مع تصويت البرلمان الفرنسي، اليميني حينئذ، على قانون يمجّد الاحتلال الفرنسي في كثير من المستعمرات، وعدم التنسيق مع اليمين المعارض، أفشله، فتراجَعت الحكومة.

ويحار الزائر لفرنسا أو المراقب لما يدور فيها من جدل سياسي واجتماعي، ففرنسا تعرف منذ ثلاثة أشهر، تقريباً، إضرابات مستمرة احتجاجاً على قانون الشغل الجديد الذي أقرّته الحكومة، والذي ترى فيه بعض النقابات تراجعاً عن كلّ الإنجازات التي حقّقتها الطبقة العمالية الفرنسية، قبل عقود، وضرباً حتّى لروح العمل النقابي في المقاولات. ثلاثة أشهر شلّت كثيراً من القطاعات ودفعت قطاعات عريضة من الفرنسيين للتظاهر، من عمال وطلبة. وهذا الاحتقان الاجتماعي مرشح لأن يستمر ويدوم، خصوصاً مع تأكيد قيادات يمينية، أنها ستفرض، في السنة الأولى من حكمها، في حال نجاحها الانتخابي، وهي بالفعل تملك حظوظاً كبيرة في ذلك، هذا الإصلاح، الذي تعتبره ضرورياً في ظِلّ المتغيّرات الدولية.

وبما أنّ المِحَن لا تأتي فُرَادَى، فقد عرفت فرنسا في شهر مايو/أيار، شهراً حارّاً، محطّماً كثيراً من الأرقام القياسية.

ثم جاءت الفيضانات لتكمل المشهد. وذكّرت بفيضانات قياسية عرفتها باريس، من خلال نهر السين، سنة 1910، والتي دامت أكثر من شهر، ووصل ارتفاع المياه، حينها، إلى ثمانية أمتار و62 سنتيمتراً عند جسر أوستيرليتز. وقد ابتدأت يوم 18 يناير/كانون الثاني 1910 وانقشعت يوم 8 مارس/آذار 1910، ولكنها، لحسن الحظ، لم تتسبّب في موت أحد. والطريف أنها شهدت وصول النواب إلى البرلمان على ظهر قوارب صغيرة. ولكن فيضانات شهر يونيو/حزيران من هذه السنة، رغم كل مظاهر الخوف والقلق التي تسبّبت فيها، لم تكن كسابقاتها، فارتفاع المياه لم يتجاوز 6 أمتار و10 سنتيمترات. وقد سارعت بلدية باريس والعديد من الوزارات إلى إغلاق العديد من الجسور وبعض محطات المترو ومناشدة المواطنين باللجوء إلى طوابق عليا وتجنّب الأقبية، واستخراج كل ما هو ثمين ونو قيمة منها. وكانت الحصيلة النهائية للضحايا على كامل التراب الوطني 4 قتلى و24 جريحاً.

ولأنّ باريس مدينة عريقة وأنيقة، تشهد على ذلك المتاحف الكثيرة، والوزارات الباذخة، التي دفعت شاعراً عربياً للحديث عن «ذهب المستعمرات»، كلما مَرّ بالقرب من وزارة أو بناية رسمية فخمة.

ولأنّ أغلى ما في فرنسا، هو ثقافتها، ثم «الاستثناء الثّقافي»، العزيز على قلب مسؤوليها، وفي القلب من هذه الثّقافة المتاحف، وعلى رأسها متحف اللوفر ومتحف أورساي. ولهذا السبب لم تتأخر إدارة متحف اللوفر، وفي يوم الجمعة 3 يونيو/حزيران في إخلاء كل اللوحات والتحف الفنية المُكدّسة في المخازن والمهدّدة بمياه نهر السين، بشكل وقائي. والطريف، أيضاً، والذي لا يخلو من تساؤلات، هو أن «قسم فنون الإسلام» في نفس المتحف بادر قبله بيوم إلى إغلاق أبوابه أمام الجمهور حتى يضع في مكانٍ آمِن مجموعاتٍ تقع في مناطق مُعرَّضة للفيضان في المتحف، رغم تأكيد الإدارة أن ليست ثمة مخاطر حقيقية. ويعتبر اللجوء لنقل هذه الكنوز مؤقتاً في انتظار نقل مدخرات متحف اللوفر سنة 2019 إلى بلدة ليفين في منطقة لي با-دو-كاليه، غير بعيد عن لوفر مدينة لونس Louvre-Lens.

ونفس الشيء بادر إليه متحف أورساي، على ضفة السين، الذي نقل موظفوه العديدَ من اللوحات إلى طوابق عليا في المبنى، وأيضاً متحف كي برانلي. في حين أن متاحف أخرى كثيرة ومكتبات، كالمكتبة الوطنية، أغلقت أبوابها أثناء صعود مستوى مياه نهر السين.

وبينما كانت مختلف المصالح الفرنسية معبّأة لتجنيب «فنون الإسلام» التي وصلت إلى متحف اللوفر في زمن الإمبراطورية وما بعدها، أيَّ تلفٍ وضياع، كانت أيادي مهاجرين ولاجئين، ينحدر أصحابها، في غالبيتهم، من أقطار عربية وإسلامية، تمتد ولكن لا تجد مَنْ ينقذها مِنْ الغرق في مياه البحر الأبيض المتوسط.

وهذا الموقف الذي قد يبدو متناقضاً، هو في صلب النزوع الإنسانوي الفرنسي. ويكفي أن نذكر، كمثال، أن فرنسا، قياساً بوزنها السياسي والاقتصادي والأخلاقي، كانت أقلّ الدول الأوروبية ترحيباً بالمهاجرين واللاجئين، مقارنة مع الأريحية الألمانية وبعض دول الشمال.

وإذا كان الكثيرون، لا يزالون يمتدحون بعض النقاط الإيجابية في حملة نابليون بونابرت على مصر، 1798، إلّا أن كثيرين، أيضاً، يجهلون أن نفس الإمبراطور أعاد الاسترقاق في 20 مايو/أيار 1802.

أرادت فرنسا، وهي تتجه نحو عطلة الصيف، حيث تتوقّف التظاهرات والاحتقانات، أن تنسى كل الهموم التي عرفتها، وكان العرس الكروي الأوروبي مناسبة، وأيّ مناسبة! لولا أن التاريخ والجغرافيا والسياسة والإرهاب وداعش تعود، لتذكّر هذا البلد، الذي يريد أن يظلّ، رغم بعضَ انحسارٍ، حاضراً في القرارات الدولية الحاسمة، أن لا شيء من دون ثمن.

العملة الليبية
في الطبعة الروسية!

محمد الأصفر

منذ خمسة قرون تقريباً أطلق المتصوّف الليبي المعروف الشيخ عبد السلام الأسمر نبوءة تأملية عبر مقطوعة سردية مسجوعة، استقرأ فيها ما سيحدث في الزمان القادم، كان من ضمنها عبارة تقول: (العملة ورقْ والمعيشة شرقْ).. أي المعيشة مشقة وعناء واختناق، لكن الذي حدث الآن هو أن نبوءة الشيخ لم تعدّ سارية مع تفاقم أزمة السيولة النقدية في القطاع المصرفي الليبي بعد تراجع الإيرادات المالية بسبب تواصل الانقسام السياسي وتفاقم الوضع الأمني.

ومنذ شهور تحاول الدولة الليبية إيجاد حلول لأزمة السيولة النقدية أمام وضع انعكس سلباً على المؤسّسات الحكومية والقطاعات الإنتاجية وعلى الأوضاع المعيشية للمواطنين. في ظِلّ هذه الأزمة قام مصرف ليبيا المركزي في طرابلس والبيضاء، بطبع عملة جديدة قدرها 4 مليارات دينار ليبي في روسيا، عن طريق مصرف ليبيا المركزي في مدينة البيضاء، وما إن وصلت هذه الطبعة إلى مطار الأبرق عبر طائرة روسية، حتى وُوجهت بالاحتجاج والتشكيك في شرعيتها وصحتها ونادت أصوات من الطرف السياسي المعارض بإيقاف صرف هذه الطبعة. عن هذه الأزمة تحدَّث لـ«الدوحة» عدد من المتدخلين الليبيين في الاستطلاع التالي:

الإعلامي عصام العول، مدير الإعلام بمصرف ليبيا المركزي بطرابلس، يُرْجِع أسباب الأزمة إلى: استمرار إغلاق حقول النفط وتدني الإنتاج، مع استمرار الاشتباكات المسلحة في كافة أطراف البلاد. وكلّ ذلك في غياب حكومة موحَّدة حتى الآن. هذه العوامل، يضيف عصام العول، أدت إلى سحب المودعين لأموالهم نتيجة غياب الثقة في المصارف وارتفاع عمليات السحب أكثر من الإيداع. مُذكّراً بأن: المصرف المركزي انتبه إلى هذه الأزمة مُبكّراً وناشد كافة الأطراف إلى ضرورة التوافق السياسي، كما عمل جاهداً للتقليل من آثار هذه الأزمة باتباع عمليات لتوفير السيولة وإيداع الأموال؛ سواء عبر توزيع الشحنات النقدية وفقاً لمنهجية العمل لدى إدارة الإصدار بالمصرف المركزي، أو من خلال فتح الاعتمادات المستندية والتوريد بالمستندات برسم التحصيل، فضلاً عن تفعيل خدمة البطاقات الإلكترونية والحوالات السريعة وكذلك العلاج والدراسة على النفقة الخاصة...

وتحدَّث الكاتب الصحافي عاطف الأطرش عن طبيعة الوضع الاقتصادي الصعب وسبل إصلاحه قائلاً: ليبيا بلد ريعي يعتمد اقتصاده على وارداته من إنتاج النفط، وهذا استمر لعقود طويلة حتى يومنا هذا. وفي الظروف العصيبة الراهنة انخفض إنتاج النفط إلى أقلّ من 500 ألف برميل بعدما كان يتجاوز 2 مليون دولار، بالتزامن مع انخفاض سعر برميل النفط من أساسه (من أكثر من 100 دولار للبرميل إلى أقلّ من 50 دولاراً للبرميل). ومع عوامل انعدام الأمن في ظِلّ التنازع الحاصل والحرب على الإرهاب يخشى أصحاب رؤوس الأموال من إيداع مدخراتهم في المصارف التي توقّف حالها أيضاً نتيجة للتجاوزات الحاصلة في إداراتها وعمليات السطو المسلّح التي تحدث كثيراً هذه الفترة، ففضلوا إما الاحتفاظ بما يملكون في خزائنهم أو تهريبها للخارج، الأمر الذي تعثّرت بسببه جُلّ المصارف في توفير سيولة يستطيع المواطن تداولها. كلّ هذه العوامل جعلت من دخل المواطن الليبي، الذي يجنيه على شكل مرتبات من الدولة، مجرد أرقام في حسابه المصرفي دون أن يستطيع سحب ما يحتاجه في ظِلّ بنية تحتية معدومة في ما يتعلّق باستخدام البطاقات الائتمانية (الفيزا كارد). في المقابل، بعض التجار لم يقفوا مكتوفي الأيدي، فلجأوا للتعامل بالصكوك المُصدَّقة لممارسة تجارتهم مع المواطنين، وعلى ما يبدو أن هنا الحلّ لقي استحساناً لدى الكثيرين في ظِلّ صعوبة توفير مبلغ نقدي يكفي لسداد ما يودون شراءه. ويبقى الحلّ في نظر عاطف الأطرش، في استعادة الدولة وتأمين حقولها حتى يعود إنتاجها إلى السابق، وتقنين آلية التعامل بالعملة الصعبة بما يتناسب واحتياجات التجار والمواطنين، حتى لا تسوء الأمور أكثر من ذلك.

عبدالحميد العمروني، الصحافي الليبي العامل بإحدى وكالات الأنباء الأجنبية، تحدّث لنا عن معاناة الناس وعن مدى قبولهم للعملة المطبوعة في روسيا بعد التشكيك فيها. وقال العمروني: شح السيولة في المصارف ترك آثاراً في القوة الشرائية، الناس استغنت عن العديد من الأشياء واكتفت بالضروريات فقط. كما تضرّرت أنشطة التجار بسبب ضعف الطلب والإقبال على التسوُّق، مما أدّى إلى اختفاء العديد من السلع نظراً لخوف التاجر من تكدّسها في ظِلّ عجز الناس عن الشراء. وعن تداول الطبعة الروسية من العملة الجديدة، أشار العمروني إلى أن الناس أقبلوا

عليها وأنه لم يسمع عن حالة رفض، على الأقلّ في شرق ليبيا، لشراء أو بيع بالعملة الجديدة...

أما الناشط السياسي عيسى عبدالقيوم فتطرّق إلى أزمة السيولة واستخدامها سياسياً، حيث قال: من خلال البيانات التي أصدرها المجلس الرئاسي يتضح جلياً أن الأزمة رغم خطورتها وعمق تدميرها للاقتصاد الليبي كانت مفتعلة.. حيث أصدر «الرئاسي» بياناً يطالب فيه بسحب العملة الجديدة مؤكّداً أنها عملة مُزيّفة، ثم عاد بعد أقلّ من يوم واحد ليؤكّد صحة العملة مطالباً فقط بعدالة اقتسامها...

في هذا السياق يذهب رأي آخر، وهو للمحلل السياسي ناصر الدعيسي إلى أن الطبعة الجديدة أنقذت الدينار الليبي من الانهيار، حيث يرى الدعيسي أن: ما جرى في ليبيا كان مفاجئاً جداً للقطاع المصرفي؛ لكن نتيجة الخصومات السياسية تمّت مهاجمة العملة الجديدة، وكانت محاوله بائسة. وعن طباعتها في روسيا صرح الدعيسي بأن إخراجها تَمّ وفق المعايير الدولية وبمستندات قانونية. مشيراً إلى أن هذه الطبعة تبقى خطة فَنّيّة صرفة لتجنُّب انهيار المصارف الليبية.



مصرف ليبيا المركزي



ماضيها وحاضرها

عن العملة في ليبيا، تحدّث لنا د.المبروك سلطان الأستاذ في جامعة بنغازي قائلاً: بعد ترتيبات الحرب العالمية الثانية، ظلّت عملة الاحتلال الإيطالي هي المُستعمَلة في إقليم طرابلس، بينما كان الفرنك الفرنسي في عموم جنوب ليبيا، وفي برقة كانت العملة المصرية التي استعملها مجندو الفرقة العربية مع قوات الحلفاء هي المستخدمة، مع بعض كوبونات الإدارة الإنجليزية المقوَّمة بالجنيه الإنجليزي. وبعد إعلان استقلال إقليم برقة ومنحه الحكم الذاتي من قِبَل الإنجليز، بدأ التفكير جدّياً في وضع عملة للإقليم، لكن مع تطوُّر حركة محادثات الاستقلال ورغبة زعماء إقليم طرابلس في الالتحاق بالإنجاز في برقة ومبايعة الأمير إدريس والاتفاق على خوض معركة الاستقلال متحدين، كانت الإدارة الإنجليزية قد قطعت شوطاً في وضع عملة موحَّدة للدولة الوليدة، فصدر الجنيه الليبي وقت الاستقلال وكان مقوَّماً بالجنيه الإنجليزي قبل تكوين المصرف المركزي، الأمر الذي تم تلافيه لاحقاً باستبدال اللجنة المالية لمحافظ بنك ليبيا المركزي، وصدور أول عملة للمملكة الليبية وتَمّ تعديلها لاحقاً بالمملكة المتحدة، لتتناسب والتركيبة الاتحادية للدولة.

مع اكتشاف النفط وتراكم الواردات حافظ الجنيه الليبي على سعر صرف مربوط مباشرة بالجنيه الإنجليزي، وكان هذا مصدر استقرار للوضع المالي للدولة. وإبان ذروة ارتفاع أسعار النفط وحدوث طفرة في عائداته حافظ الدينار الليبي بعد أن تغيّرت التسمية من الجنيه وأصبح مقوَّماً بالدولار الأميركي نظراً لارتباط معظم دخل الدولة بالنفط المقوَّمة أسعاره بالدولار الأميركي فكانت قيمة الدينار تعادل تقريباً 3. 3 دولار أميركي.

العملة الليبية الآن في أسوأ حالاتها بسبب سوء إدارة أرصدتها والانقسام السياسي وشبه انعدام للعائدات وتزعزع ثقة المستثمر في السوق والدولة، فالدينار الليبي يساوي 0. 25 دولار. الحاجة ماسة جداً لتوحيد العمليات المصرفية تحت إدارة رشيدة بعيداً عن التجاذبات السياسية والعودة بإنتاج النفط بمستوياته الطبيعية مع خلق ثقة للمواطن والتاجر لاستمرار إيداع مدخراته في المصارف ووضع قيود على عمليات الاعتمادات التي تُهدَر فيها العملة الصعبة دون تحقيق مردود اقتصادي فعلي.

إكس ولد إكس إكرك
جوليان أسانج الموريتاني!

نواكشوط - عبد الله ولد محمدو

في الوقت الذي يستعصي على كثير من الكُتّاب الموريتانيين إصدار أعمالهم لقلّة لشُحّ الدعم وقِلّة دور النشر والتوزيع؛ فضلاً عن تراجع الاهتمام بالكتاب الورقي في ظِلّ ثورة المعلوماتية وتنامي الإقبال على وسائط الإنترنت... يتجه كثير من الكُتّاب والشعراء في موريتانيا نحو وسائط الإنترنت ابتغاء نشر إبداعهم في فضاء فسيح، يتيح لهم التواصل مع قرّاء افتراضيّين كثر، إذ يبدو أن إغراءات عداد «الإعجاب» قد استمالتهم لنشر منتوجهم الثقافي على وتيرة أكثر تجدُّداً وتنوُّعاً.

حول هذا الموضوع سألت «الدوحة» الأستاذ الجامعي د. أحمد لكبيد المهتم بقضايا النشر الإلكتروني، فقال في فاتحة حديثه: إن النشر الإلكتروني يُعدّ الوسيلة الأولى للتواصل في موريتانيا لجملة أسباب منها؛ ضعف الصناعة المطبعية في موريتانيا بعد الانتقال من الصحافة الورقية إلى الصحافة الإلكترونية، نظراً لفعاليتها وقِلّة تكلفتها. وأضاف لكبيد: إن ما زاد من إعراض الموريتانيين عن المنتج الورقي، إضافة إلى شُحّ المصادر، عدم وجود جهة متكفّلة بنشره والتعريف به.

وعن طبيعة المنشور الثقافي الموريتاني على صفحات الإنترنت قال: بأنه رغم وفرة ما ينشر على هذه الصفحات من منتجات ثقافية مهمة إلّا أنه يندر أن تجد مواقع تهتم بنشر دراسات مطولة متخصصة، أو بحوث علمية موثقة في مقابل وفرة الدراسات التاريخية لولع الموريتانيين وشغفهم بتاريخهم.

حالياً، تمثل صفحات الإنترنت بالنسبة للموريتاني سجلات للتدوين ومنتجعاً يسرح فيه فكره حرّاً طليقاً، وهو الذي اعتاد على الانفتاح على كل وافد والاستئناس به في حدود بيئته الفسيحة، لذا عمد الناشط على الشبكة العنكبوتية زيني عباس إلى ترجمة هذه المزايا حين أطلق على صفحته على موقع التواصل الاجتماعي الفيسبوك اسم (فكّر بكلّ حرّية)، حيث كتب يقول: «من أحسن الفوائد التي أراها لشبكة التواصل الاجتماعي «فيسبوك» منهجها في السعي إلى أن تكون ذاكرة نشطة لكلّ منتسبيها، تذكرهم أحياناً بما عساهم يكونون قد نسوه أو تناسوه من أقوال أو من اهتمامات ومواقف من مجريات الأحداث. هذا المنهج يشي إلى حَدٍّ كبير بالطابع شبه الجاسوسي لهذه الشبكة التي باتت دون شك تعلم كلّ شيء عن منتسبيها، وحتى غير المنتسبين، ما لا يعلمونه هم عن أنفسهم».

ولَعلّ من أبرز السمات التي تجعل من النشر الإلكتروني وجهة فضلى لدى الكُتّاب والشعراء الموريتانيين ما يتيحه هذا الفضاء الفسيح من حرّية شبه مطلقة، لا يكاد يكبح جماحها رقيب أو يوقف تدفّقها الهادر سدّ أو حاجز، فالكاتب الموريتاني ينشر على هذه الصفحات ما يعتقد من أفكار مهما كان جنوحها أو خروجها أحياناً على مستوى القبول العام.

ويلاحظ الدكتور أحمد ولد لكبيد غلبة توقيع الموريتانيين على منشوراتهم في المواقع الإلكترونية بأسمائهم الصريحة الصحيحة دون مواربة أو احتجاب خلف الأسماء المستعارة التي يلجأ إليها البعض لحجب وجهه الحقيقي وستر اسمه تقية أو اتّباعاً لتقليد درج عليه منتسبو الشبكة. التقي ولد الشيخ كتب، في دعاء له على صفحته عما يرتبط بالتقنع بمستعار الأسماء من نشر لعوراء الكلام الجالب للعار، يقول: «اللهم إني أعوذ بك من أن أعمد إلى عار أو أكتب تحت اسم مستعار أو أبتذل نفسي في قاعة انتظار فإن ذلك مما يُخمل الذكر ويفسد الفكر».

ويرجع د. لكبيد عزوف الموريتانيين عن التواري خلف أقنعة الأسماء المستعارة إلى طبيعة المجتمع المنفتح ذي المساحة الواسعة من الحرّية، فأصحاب المقالات التي تشتمل على تجاوزات تتعدى حدود الخطوط الحمراء للثوابت لم يكن أغلب أصحابها يتوقعون أن تثير ما أثارت من زوابع أو تجلب لهم ما جلبت من إنكار واستهجان.. لذا يسجل هيمنة منشورات الآراء والمواقف على النشر الإلكتروني الموريتاني في حين يتردّد كثير من الباحثين والدارسين في نشر بحوثهم العلمية والفكرية، حفاظاً وصيانة لملكية منتوجهم الثقافي في عالم رقمي لا يرعى لحقوق صاحبها إلّا ولا ذِمّة.

غير أن النشر الثقافي على الشبكة في موريتانيا لم يخلُ من أسماء تنكرية، شكّل بعضها لغزاً محيراً، ويتعلّق الأمر بظاهرة الاسم المستعار (إكس ولد إكس إكرك) الذي يكتب بأسلوب رفيع في مواضيع ثقافية وسياسية واجتماعية كتابة متخصّصة تنم عن اطلاع واسع، وتشتمل كتاباته على تفاصيل دقيقة حول مواضيع كثيرة ومتنوّعة لا يكاد يتهيأ سردها لغير الطّلعة الخبير. ويشبّه د. لكبيد ظاهرة (إكس) في نشره للتفاصيل الثقافية والاجتماعية والعلمية المستورة بـ (جوليان أسانج) صاحب موقع ويكيليكس الشهير.

معلّقاً على بحث الناس وتباريهم في السعي لكشف وجهه الحقيقي كتب (إكس ولد إكس إكرك) عن هويّته المحيرة متقمصاً شخصية مدير سابق للتلفزة الموريتانية: كان رقم منزله متقارباً مع رقم مطعم بجواره لحدّ الالتباس، وكان



هنا المدير يردّ على طلبات رواد المطعم التائهة قائلاً: «يبدو لي أن الخطوط قد التبست عليكم»، فحال الباحثين عن شخصيته الحقيقية- كما يقول- كحال هؤلاء الضائعين قد التبست عليهم الخطوط .

ولأهمية منشورات هذه الشخصية المقنعة كثيراً ما امتدحه ناشطو الشبكة وأكبروا من قدره، ولقبوه بألقاب تبجيل وتكريم، فهذا على سبيل المثال أَوْفَى عبد الله أَوْفَى يكتب عنه في صفحته قائلاً: «شهادة في حق: «إكس ولد إكس إكرك»، يعجبني كثيراً شيخ الشيوخ الفتى (إكس ولد إكس إكرك)، فكلّ تدويناته تدلّ على أنه رجل من العيار الثّقيل، وقد زان الاسمَ «إكس» أنه تتخفى خلفه شخصية بهذا المستوى، وقد قلتُ فيه قبل قليل بعد قراءة موضوع نشره مؤخراً وأثار إعجابي ككلّ منشوراته:

إن رمت عِلماً نافعاً وثقافة وطرافة
ياخِلّ هاك نصائحي
صاحِبْ فتى في الفيس قَلّ نظيره
يمنحُك نا، فادخل عليه وصافحِ
شيخ الشيوخ الواهبين لعلمهم
(إكسٌ) وما (إكسٌ) سواه بمالح
فاطلب صداقته إذا تظفر بها إذ
ليس ذاك الاسم فيه بقادحِ

فيجيبه (إكس ولد إكس إكرك) شعراً قائلاً:

تحايا من صميم القلب تهدى
إلى من فاق مكرمة وسادا
ومن هو في التواصل لا يسامى
فكم سلَّى الجميع وكم أفادا

فقه الفيسبوك!

وبالرغم من تعدُّد وسائل النشر والتواصل على الإنترنت عبر وسائط عديدة يبقى الفيسبوك والمدونات الأكثر جاذبية للموريتانيين، فقد شغل الفيسبوك، على سبيل المثال، جُلّ اهتمامهم، لذا نجد أهم الكُتّاب الناشطين في ميدان النشر الإلكتروني يتحدث عما يسميه «الفسابكة الموريتانيين (نسبة إلى أصحاب الصفحات التفاعلية على الفيسبوك) قائلاً: إنهم «مجتمع عريض متنوّع منهم «المجاهرُ الظاهرُ» باسمه ووَسْمِه ومنهم «المُخَافِتُ المُسْتَتِرُ» تحت أسماءَ مستعارة ومنهم الدُرَرُ اللوَامِعُ من قادة الفكر والسياسة والمجتمع المدني ومنهم «القَاسِطُونَ» ومنهم «دون ذلك»...!! وهو يبرز تأثيرهم في صناعة وتوجيه الرأي العام يقول: «والفسابكة يمثلون اليوم أحد أهم أقطاب صناع الرأي العام بالبلد فأعدادهم وأعداد زوّارهم وقرّائهم في تزايد مستمر ذلك أنهم يشكلون أحد أهم «خطوط الإمداد السريع» بمستجدات الحياة العامة والخاصة «المُتَفَرِقَة»!.

ولكن الكاتب ينتقد طرح (الفسابكة) ويصفه بالاستعجالي والسطحي قائلاً: إن عادة عدد غير قليل من الفسابكة عموماً والفسابكة العاملين بفضائنا الإعلامي الافتراضي خصوصا هي إنتاج «بَادِي الرَّأي» و«الرأي النَّيئ العاجل» على طريقة «صناعة» «الخبر الأولي العاجل» عندنا الذي يُكتب غالباً بلغة مشحونة بالعواطف مليئة بِبَهَارَات وأَبْزَارِ وتَوَابِلِ «التَّشْوِيق والتسْوِيقِ» بعيدة عن الدقة والتحري والموضوعية».

يتفنّن الموريتانيون في نقد منشورات الفيسبوك والتنظير لها، حيث نجد بعضهم يكتب فيما أطلق عليه (فقه الفيسبوك!)، بلغة تحاكي كتب الفقه. الشيخ خليل واحد من هؤلاء الكُتّاب يستخدم مصطلحات على نحو ما ألف الناشط أحمدو ولد بزيد من مقاطع في التنظير لطرق فتح واستخدام الفيسبوك بأسلوب نقدي ساخر، يتحدّث في بعضها عن بواعث فتحه: «باب: يُفتح الحساب وحكم الدخول، بالمطلق، وهو ما صدق عليه اسم فراغ بلا قيد، وإن جاء من محبة ظهور، أو بحث عن شهرة، أو ابتغاء أخبار، والنادر طلب علم». وفي باب آخر عن الاسم والشعار: «باب: وجب على داخل الفيس اختيار اسم، وإن اُستعير قولان، وكلمة السر كالاسم، وجوب بلا تردّد، ورجّح تغيير كحوالي شهر، أو اثنين، أو ثلاثة، إلّا لنسيان أو طارئ قرصنة. واختيار صورة أظهر، إلّا لِاسم مستعار، فله الخيار من شجر أو حيوان أو جميل منظر، أو عَلَم أو مكان، والأولى بيت الله الحرام والحرم النبوي». وفي التعليق يقول: «باب: التعليق سنة،... والمشاركة لمريد استفادة..».

ولَعلّ ما في هذا الأمر من طرافة يكشف خصوصية تفاعل المستخدم الموريتاني مع الشبكة العنكبوتية وما تتيحه من منصات للتواصل والتعبير، بما يعود بالنفع والتماهي بين الثقافة الموريتانية الأصيلة والمنتج الرقمي الحديث.



في الهند..
الكاميرات تنقذ اللّغات !

مروى بن مسعود

يُشير أحدث مسح لغوي في الهند، بلد اللّغات المتعدّدة، إلى أن البلاد تتضمّن أكثر من 780 لغة بالإضافة إلى 100 لغة أخرى غير مصنّفة. وخلص الاستطلاع، الذي أجري على مدى السنوات الخمس الماضية وشارك فيه أكثر من 3000 متطوّع وموظف من مركز البحوث والنشر «Bhasha»، أن ما لا يقل عن 220 لغة هندية قد اختفت في السنوات الخمسين الماضية، وبأن 150 لغة أخرى يمكن أن تتلاشى في غضون نصف القرن المقبل بموت المتحدثين بها وعزوف أبنائهم عن تعلُّم لغات أجدادهم. وأكد غانيش دافي، الذي أشرف على المشروع، أن هذا المشروع يُعدّ أول مسح شامل للّغات هندية ينجز منذ أن أحصى الباحث اللّغوي الإيرلندي جورج غريرسون 364 لغة بين سنتي 1894 و1928.

ويعود السبب الرئيسي لعدم تطابق الأرقام الرسمية التي قدّمتها الحكومة حول عدد اللّغات، والذي لا يتجاوز 122 لغة فقط مقابل ما خلص إليه الاستطلاع، إلى أن الحكومة لا تدرج اللّغات التي يقلّ متحدثوها عن 10 آلاف شخص. في حين قام غانيش ديفي والمتطوعون معه بتمشيط البلاد للبحث عن لغات نادرة مثل Chaimal في تريبورا، التي يتحدّث بها اليوم أربعة أو خمسة أشخاص فقط. أحد الجوانب الأكثر إثارة للاهتمام في هذا المشروع هو نظرة ديفي للّغة كمؤشر على سلامة المجتمع ووضعه الجيّد. فاللّغات تولد وتموت كجزء من مسار تطوّرها- فاليوم لا يمكننا فهم الإنجليزية القديمة مثلاً، كما تختلف إنجليزية تشوسر عن اللّغة المتداولة في الوقت الحالي- وهو أمر طبيعي. ولكن ديفي يؤكد أن لفت الانتباه إلى اللّغات الهندية التي يتكلّم بها عدد قليل من المتحدّثين، كان وسيلة للفت الانتباه إلى المجتمعات التي تتحدّث بها.

وفي مسعى لتوثيق اللّغات النادرة في مجتمعاتها الأصلية، يسابق عدد من منتجي الأفلام المحلية في الهند الزمن للحفاظ على ما تبقى من لغات البلاد الشاسعة المهدّدة بالتلاشي وتوثيقها في أشرطة سينمائية. ويعمل بعض المتحدّثين بلغة سوراشترا المهدّدة أكثر من غيرها على إعادة إحيائها عبر أفلام منخفضة التكلفة وذاتية التمويل في جزء كبير منها. في مادوراي، يسعى كيه نيلراو البالغ من العمر 70 عاماً جاهداً إلى الحفاظ على لغته الأم سوراشترام، وينفق من أمواله لإنتاج أفلام توثيقية، «تعرض في دور عرض ممتلئة أحياناً وأمام كراسٍ شاغرة أحياناً أخرى». وقد أنتج في وقت سابق فيلماً روائياً طويلاً- من تمثيل عائلته وأصدقائه. ورغم أنه لم يحقّق أي نجاح يذكر، إلّا أنه يرفض أن يستسلم، ويصر على أن تكون للّغته مكانة بين أفلام «التاميل» العالمية (Kollywood) التي تحقّق إيرادات سنوية كبيرة. وعلى الرغم من الإحصاءات تبيّن أن خمس سكان مادوراي يتحدّثون السوراشترام، وهي مزيج من الغوجاراتية والتاميلية، لكن المنتج يؤكّد أن لا أحد يعرف العدد الحقيقي: «المتحدّثون بلغة سورشترام في تراجع والجيل القادم لا يريد أن يتعلّمها، لذلك أشعر أن الوقت قد حان للدفاع عن وجود اللّغة من خلال الأفلام». وينتج كيه نيلروا، الذي سيصدر قريباً

فيلمه الثالث، أعمالاً بلغات المادوراي والبودوكوتاي والتارونلوبلي.
ويُعدّ نيلاروا، نسّاج الحرير المتقاعد ورئيس تحرير إحدى المجلات المحلية، من بين آخر المدافعين عن لغة سوراشترا المهدّدة بالتلاشي، وهي من اللّغات الهندية الآرية المنقولة شفوياً بالأساس. ويؤكّد الأخير أن «اللّغة قد فقدت حوالي 80 ٪ من مخزونها»، مضيفاً «لا أحد من أحفادي يفهمني عندما أتحدّث بلغة سوراشترا. هنا عائلتي والجميع من حولي يتحدّثون لغة التاميل»، في إشارة إلى اللّغة السائدة بمنطقة مادوراي. لكنه لم يخفِ خشيته من أن يُلحق قريباً، وغصباً عنه، بشعب التاميل لغةً وثقافةً.
وفي السنة الماضية أثار عمله التوثيقي الأول بلغة سوراشترا (Hedde Jo-mai)، والذي تم تصويره في العديد من المدن الهندية، ردود فعل متباينة وحظي باعتراف الحكومة المركزية. في الأشهر القليلة القادمة سيتم عرض عمله الأخير في جميع دور السينما بولاية تاميل نادو جنوب البلاد. ويؤكد نيلاروا أن الدافع من وراء هذا الفيلم لا يكمن في السعي لنيل الشهرة، بل لأن السبب واضح: «لغتنا على وشك الانقراض. إنها لغتي الأم. لا أستطيع أن أعطيكم سبب تعلّقي بها». وفي ولاية تاميل نادو، حجبت شعبية الأفلام السينمائية بلغات الرافيديون والتاميل والتيلوجو والماليام الإقليمية والمحلية، أفلام بوليوود باللّغة الهندية الرسمية. ويرى نيلاروا أن أفلامه هي الفرصة الأخيرة أمامهم لإنقاذ لغتهم من الزوال.
ويؤكد اللّغوي غانيش ديفي أن كل محاولة ترمي للحفاظ على لغة حيّة جديرة بالثناء، خاصة بعد المسح اللّغوي بالهند الذي تضمّن اختفاء 220 لغة في السنوات الخمسين الماضية فقط. «في الهند، لا توجد أرقام حول العدد الحقيقي للمتحدّثين بكل لغة. في السنسكريتية، على سبيل المثال، وجدنا من يدّعي أنه يتحدّث بها، لكنه لا يستطيع صياغة جملة واحدة»، ويضيف ديفي أنه على الرغم من أن اللّغة السنسكريتية هي لغة رسمية معترف بها في البلاد، لكن قِلّة من يعتبرها «لغته الأم».
وفي تشيناي يحاول المصوّر موكتا سرينيفاسان إنتاج فيلم سيرة ذاتية بلغة براكريت القديمة، التي يعتبرها علماء اللّغة أم اللّغة الهندية الآرية الحديثة، إلى جانب عدد قليل من المخرجين الذين يقومون بإنتاج أفلام بالسنسكريتية لإنعاش هذه اللّغة القديمة. ولما سُئِلَ عن أهداف فيلمه للرسوم المتحركة بالسنسكريتية والممول بشكل جماعي، يشرح رافيشنكار دوافع قبوله بهذه المهمة الضخمة: «عندما قرّرت تصوير فيلم «Punyakoti» في عام 2014، لم يكن لدي المال الكافي، لذلك طرحت الفكرة للتمويل الجماعي وعرضتها على أكبر منصة تمويل جماعي للأعمال الإبداعية بالهند (Wishberry.in) وتمكنت من جمع أربعمئة ألف روبية. كان ما يقرب من 70 ٪ من المساهمين من الغرباء. لقد أرادوا فقط دعم فيلم بالسنسكريتية، وهو ما شجعني على الاستمرار».
وعلى مدى السنوات الماضية أنتجت أفلامٌ أخرى بالسنسكريتية، لكنها كانت في معظمها أفلام سير ذاتية مثل فيلم المنتج آير عدي «شنكراتشاريا» (1983) و«بريامنازام» للمنتج فينود يوناي الفائز بالجائزة الوطنية في نسختها الأخيرة، والفيلم يتطرق لسيرة الشاعر الهندي القديم يوناي واريار. ورغم أن الخوض في قضية اجتماعية يعدّ مغامرة محفوفة بالمخاطر، إلّا أن المنتج كان مُصمِّماً على إصدار الفيلم: «أعتبر السنسكريتية لغة حيّة وجميلة، وأريد من الآخرين رؤيتها بنفس الطريقة». ومن جهتها تسابق عائلة Muktha، المتكوّنة من الوالد سرينيفاسان والأبناء رافي وسانر، الزمن لإكمال فيلم سيرة ذاتية عن القديس والفيلسوف فيدانتا داسيكا الذي عاش في القرن 13، والانتهاء من تصويره بحلول نهاية عام 2016. يقول رافي: «لقد قرّرنا أن ننتج (فيدانتا داسيكا) بلغتي براكريت ومانبرافلام (مزيج من لغات التاميل والسنسكريتية) باعتبارها كانت لغة ذلك العصر».
وفي جانب آخر، ومع صعود حركة استقلال الهند في بدايات سنوات 1900، برزت في الشمال والمدن الجنوبية من ولاية تاميل نادو وكيرالا محاولات لتوحيد الثقافات الهندية المتنوّعة تحت مظلة لغة هندية وطنية واحدة تقطع مع لغة المستعمر الإنجليزية، باستثناء مدينة أندرا براديش التي رفضت المقترح وفرضت لغاتها الدرافيدية في الإقليم. وأدّت المعركة من أجل الهيمنة اللّغوية، إلى جانب تطوُّر معدلات الزواج المختلط بين الطبقات الاجتماعية المختلفة في الهند المستقلة، إلى إعادة إحياء العديد من العادات القديمة التي فسحت المجال لظهور هوية وطنية جديدة متنوّعة وثريّة.
وإلى حَدّ اليوم لا يزال المتكلمون باللّغة السوراشترية، صامدين يناضلون من أجل هويّتهم، عبر الموسيقى والمجلات إلى جانب الأفلام، في محاولة لدعم لغة أجدادهم وحفظها من التلاشي. وقد ساعدهم في ذلك طبيعة المجتمع هناك الذي ظَلّ معزولاً إلى حَدٍّ كبير عن الثقافات الأخرى، ويتمتع بتقاليد نابضة بالحياة تجمع بين الغناء والشعر، مما ساهم في المحافظة على تراثهم ونقله من جيل لآخر. ويؤكد كريشنامورتي ذلك بالقول: «لقد تعودنا على الحفاظ على أنفسنا بمعزل عن الآخرين». إلى جانب ذلك مثّلت وسائل التواصل الاجتماعية الحديثة عامل دفع ومساعدة، عبر تبادل الأفلام وأشرطة الفيديو والموسيقى ومشاركتها على الإنترنت.
ربما لا يمكن لأي شعب أو مجتمع أن يحافظ على لغته وهويّته عبر القواميس أو قواعد النحو فقط. فاللّغات تحيا بحياة أهلها وتفنى بفنائهم، لذلك يقوم الباحثون دوماً بدراسة وتشخيص حالة المجتمعات المتبقية التي تتحدّث اللّغات المهدّدة. ويشهد العالم قلقاً متزايداً بشأن اختفاء اللّغات، التي تموت طبيعياً وبنسق كبير وفي كل مكان تقريباً لأسباب طبيعية وأخرى بشرية منها الاستعمار والعولمة. لكن في الهند، بلد اللّغات المتنوّعة، لم تتمكّن الإنجليزية من القضاء على اللّغات المحلية بفضل خبرتها التاريخية في التعايش مع لغات كبيرة ومؤثرة في الماضي دون الانصهار فيها.

شـكّلت الأيديولوجيا، إلـى زمن ليس بالبعيد، ملمحاً من ملامح التجـارب الإبداعية العربية، بـل أحد هواجسـها وانشـغالاتها، بصرف النظر عـن الغايات الجمالية المراهـن عليها من قبل المبدعيـن، وذلك تأثراً أو انسـجاماً مـع دعوات الكثير من المرجعيـات النقدية والفكريّة التي أطرت العملية الإبداعية، ووجهتها. غير أن التحوّلات الكبرى، إقليمياً ودولياً، جعلت القناعات والرهانات لـدى المبدعيـن تتغيّر، مما أدّى بالممارسـة الإبداعية ذاتها نحو تغيُّر متسـم بتغييـب للأيديولوجيا، في مقابل المراهنة على الذات المبدعة وتفعيل حضور المضامين المرتبطة بها.

حـول هذا الموضوع اسـتطلعت مجلّة «الدوحة» ثُلّة من المبدعيـن العرب من أجيال مختلفة، عن التحوّل الـذي طـرأ علـى العملية الإبداعيـة في الزمن الراهـن، وذلك على ضوء الأسـئلة التالية: هـل مات زمن الأيديولوجيا؟ ألم تعدّ أولوية؟ وهل الرهان على الذات حَلّ محلّها؟

سؤال لمبدعين من العالم العربي:

هل غابت الأيديولوجيا عن النصوص؟

استطلاع: عبد الهادي روضي



عماد البليك
روائي سوداني

> كائنات مؤدّلجة شئنا أم أبينا

لا يمكن نفي الأيديولوجيا، من وجهة نظر الروائي السوداني عماد البليك (1972)، كحادث وموضوع في علاقتها بالتاريخ، أو التكلُّم عن كونها قد ماتت أبداً، إذ هي مازالت قائمة، وما يحدث أن الاشتغال عليها يضمحل بفعل سياقات معرفية جديدة مرتبطة بالأولويات، هنا من جهة، كما أن الإبداع لا يمكن تجريده تماماً عن الأيديولوجي، عن الإطار ومحاولة وضع محدّدات لماهية العالم ومساراته وابتكاراته المستقبلية من جهة أخرى، وعليه فالرهان على الذات، في نظر عماد البليك، تشوبه درجة من التوهيم، أو الإحساس المغشوش بأن الأنا هي منفلتة عن التاريخ والقيد المكاني وعن المعرفة، بوصفها محاولة.

لتأطير معانٍ محدّدة للعالم وفهمنا له. ويضيف البليك: المبدع الخلّاق هو كائن يؤطّر بقدر ما يفتح مسارات الوجود نحو المطلق وتحرير الأشياء من الأغلفة والصور المسبقة، إنه يمارس فعل أيديولوجي بإحكام حتى لو أن الوعي الخارجي يقول بمنطوق غير ذلك تماماً، إن الإحساس وتبريرات المؤلِّف والفَنّان، تبقى في ظن صاحب رواية «شاورما» لا تعكس الحالة الجوهرية لفهم المغزى والمكنونات، وفي النهاية نجد أن الخلاصات تفيد أننا كائنات مؤدجلة شئنا أم أبينا.



فوزي عبدالغني
شاعر مغربي

الوعي بها ضروري

ويغلب على ظَنّ الشاعر المغربي فوزي عبد الغني، أن التنظيرات التي تقول بالنهايات، بدأت تفتر دعوتها، وتعود بذلك للنسبيات. ويرجع ذلك إلى كون التحوّلات الأيديولوجية، أدت إلى انهيار صروح سياسية وفكرية، وتطوُّر العلوم الإنسانية بما فيها الأدب، الذي لفت النظر لأصوله وجمالياته، فطرح بذلك السؤال من جديد حول شعرية الأدب، وعلاقة المبدعين بالمؤسّسة بتلاوينها المتعدّدة. ويرى فوزي عبدالغني بأن: الزمن الأيديولوجي لم يمت، فقط يبقى وضع مسافة بين الخطاب الأدبي والمؤسّسات دون انغلاق، لخلق تلك الاستقلالية والحرية كشرطين لازمين للإبداع غير التابع ولا المنمط، وإذا حصل، يضيف صاحب ديوان «عالقاً ببال الحافة»، فإن المبدع يكتب ضمن هنا الكل، ويسعى إلى الفعل فيه بكيفية أو أخرى، دون نوبان شعرية الأدب الخاصة في خطابات أخرى، ومن ثمّة فالوعي بالتعدُّد الأيديولوجي والخطابات الأخرى يبقى ضرورياً بالنسبة للمبدع، للتحاور بكيفية نقدية، تعيد بناء الأشياء ضمن كتابة عميقة وجميلة تنتمي للجغرافيات الأدبية، في مقارعة ذات المبدع الإشكالية للعالم، من خلال رصد مستوعب ورؤيوي.



ناصر الريماوي
كاتب وناقد فلسطيني

تكريس للاجترار

ولا يجد الكاتب والناقد الفلسطيني ناصر الريماوي نفسه منحازاً للرأي الذي يصف الأيديولوجيا عموماً بأنها نمط فكري سلبي، ونهج اتباعي سيئ، يكرّس جمود الثوابت التي يُفترض بالعقل أن يعمل على تحريكها في الوصول إلى الحقائق. ويقول الريماوي: لا الوقوف عند تلك الحقائق، لذلك أجد أن حضور الأيديولوجيا في شتى المجالات الإبداعية، علمية كانت أم معرفية، هو تكريس للاجترار بدل التجديد أو الابتكار، فالإبداع يتطلّب تحرُّراً تاماً من كل التبعيات لكي يتسنى للمبدع أن يُثري تلك المجالات بإنجازات. وبموازاة ذلك، يعتقد، عضو في اتحاد كتّاب الإنترنت العرب، أن موت الأيديولوجيا أمر غير ممكن، بل يمكن وصف حقيقة ما يحدث بالتراجع والانحسار وهو نسبي، وقد أثبتت وقائع حدثت فعلياً أن ذلك التراجع سوف يقابله امتداد فكري آخر بنزعة مغايرة، فحين تراجع الفكر الأممي والقومي في حقبة التسعينيات من القرن المنصرم، كان هناك تسيّد لخطاب مضاد، انطلق من مواقف ذات نزعة رأسمالية طبقية وأخرى إقليمية ضيقة، فيما التحوّلات السياسية عربياً أيضاً، لم تكن مبشّرة كثيراً على صعيد إبراز الذات الفردية أو الجمعية مقابل إلغاء الأيديولوجيا، لتتفاعل كذات مستقلة بديلة لها، فالهويّة التاريخية لتلك الذات- أغلبها- أصبحت في أزمة، فهي إما غير قابلة للاحتواء المتبادل أو منحازة تماماً لولاءات ضيقة بغيضة، مثلما حدث في العراق وسورية، فقد برز أمام انهيار الفكر القومي البعثي في الدولتين تعصب طائفي وانتماءات عشائرية كرّست دور المصلحة القُطرية على المصلحة العامة..



صالح لبريني
شاعر مغربي

انتفاؤها رهان خاسر

عند الشاعر المغربي صالح لبريني الحديث عن كون رهان الأيديولوجيا قد انتفى في العملية الإبداعية هو حديث مغلوط على اعتبار أن هنا الرهان داخل في صلب الإبداع، ومن ثَمّ لابد للمبدع من رؤية للعالم حتى يتمكّن من صياغة الواقع صياغة جمالية وفَنّيّة. دفاعاً عن هذه الرؤية يعلل لبريني قائلاً بأنها: لا تكتسب إلّا من خلال خلفية معرفية وفلسفية وأدبية ووجودية؛ وهنا ما نطلق عليه لفظة أيديولوجيا، ومن ثَمّ، فما يروج له الآن من كون العملية الإبداعية رهينة الذات/الذات المبدعة قول أريد به باطل، لأن هذه الذات ما هي إلّا تعبير آخر عن أيديولوجيا الذات في مجابهتها للعالم الذي لم تعد قادرة على مواكبته وصوغ تحوّلاته وإبدالاته. ولا أدلّ على ذلك أن الكثير من المبدعين جعلوا من هذه الأيديولوجية مِلحاً للعملية الإبداعية، على نحو ما نجده عند عبد الله راجع، وأمل دنقل... ومن جهة أخرى يذهب لبريني إلى كون المراهنة على الذات هي مراهنة أبدية عند جميع المبدعين منذ الأزل لكونها مرجل المشاعر والأحاسيس، وهي المبتدأ والمنتهى، فالإبداع الذي تنتفي فيه الذات هو إبداع لا روح فيه أي أنه إبداع ميت، وهذا لا يعني أن الأيديولوجيا تم إلغاؤها، بل هي مبطّنة بين تلابيب الذات منها تتغذى وتحيا. وخلاصة القول التي ينتهي إليها لبريني: إن علاقة الإبداع بالأيديولوجيا علاقة تأثير وتأثُّر، أخذ وعطاء، ترابط وتلاحم، بهما يستمد المبدع سلطة السمو جمالياً وإبداعياً.



عيسى حسن الياسري
شاعر عراقي

البراءة الصافية ما نريده لإبداعنا

يرى الشاعر العراقي عيسى حسن الياسري (1942) المقيم في كندا، أن الأيديولوجيا إذا ما أخضعت للتطبيق، فإنها تتآكل تدريجياً، سيما إذا ما تَصدّر من أسماهم لينين بـ«رعاع المدن» المواقع المتقدّمة في الحكم، ويكون خطرها كبيراً متى ما امتدت إلى الإبداع كما هو شأن «الواقعية الاشتراكية» التي ذهب ضحيتها كبار مبدعي الاتحاد السوفياتي الذين خرجوا عليها من أمثال مايكوفسكي وأنّا أخماتوفا ويسنين وبوريس باسترناك وغيرهم، ويضيف صاحب ديوان «العشبة»: لقد شهد القرن العشرون انهيار أكثر من أيديولوجيا، وفي قرننا الحالي تبرز الأيديولوجيا الدينية، والتي تهدّد العالم كله بعصر من الخراب، هذه الأيديولوجيا التي بدأت صناعة غربية أميركية، ولذلك فالمراجعة المتأملة التي قام بها مبدعونا للمخاطر التي تسببت بها الأيديولوجيات المختلفة من خراب على مستوى الحياة والإبداع، جعلتهم يعودون إلى تأمل الذات، وبما أن ذات المبدع هي ذات شمولية كلية، فإنها ذات جمعية رغم فرديتها كون المبدع هو المرآة العاكسة لكل انكسار أو تقدّم الأمة، علينا أن نؤمن بـ«مملكة الحرّيّة» التي نادى بها ماركس، ونداؤه هنا يعني أنه ضد «أدلجة نظريته العلمية» هذه النظرية التي تريد تغيير الواقع من خلال تغيير السلوك العام للأمة وليس فرضها عن طريق السلطة، ولأن الشاعر الفرنسي بودلير قال (لقد حاولت أن أسجن نفسي في منهب مُعيّن فوجدت في هذا نوعاً من العقاب الأبدي فلجأت إلى البراءة الصافية)، فإن البراءة الصافية هي ما نريده لإبداعنا بعيداً عن أدلجته أو إخضاعه لسلطة الذات المنعزلة.



شروق حمود
شاعرة

موتها يعني موت النبض الإبداعي

وتنفي الشاعرة شروق حمود، وجود نص لا يحتفي بالأيديولوجيا، ولو بطريقة مبطنة ومن وراء الكواليس، فكل قصيدة هي فعل مقاومة من نوع ما وصرخة نحو ليلٍ ما، حربٍ ما، وموتٍ ما، لكنّ هل يحتمل الإبداع بكافة أشكاله فجاجة الخطاب الأيديولوجي السياسي المباشر دون أن تخدش أجنحته الرقيقة أو تغص روحه بالدمع فتنحدر نحو الصمت؟. وتتابع شروق حمود قائلة: أعتقد أن هنا التساؤل يرفع إصبع الإجابة بحَدّ ذاته، لكون الأيديولوجيا يجب ألّا تكون أولوية في النص الإبداعي، مع ضرورة وجودها متخفية برداء العام والإنساني عن طريق التلميح لا التصريح والفجاجة، فالأولوية يجب أن تكون للإبداع وجمالية النص أولاً، وهي الحامل الرئيسي لما تبقى، أما عن موت الأيديولوجيا فهي لم تمت إنما تعيش سباتاً داخل أسرة الإبداع فقط، وهو السبات الرحيم إذ يرمم ما اهترأ من أردية داخلية وخارجية كانت تختبئ وراءها، وأغلب الظن أن ما كان في فترات مرّت بها بلدان العالم العربي سابقاً من الإفراط في تناول الأيديولوجيا من قبل الأدباء والشعراء أصاب القصيدة أو العمل الإبداعي بالسمنة والقارئ بالتخمة، لدرجة منعته لفترة طويلة من أن يتنفس الإبداع وشعرية النص، مما أصاب الكثيرين من شعراء وقرّاء أيضاً بحالة من الغثيان تحتاج لزمن للتعافي منها وإعادة تقبُّل هذا الحشو الفائض عن الحاجة للقضايا والسياسة داخل الجسد الشعري الهش.

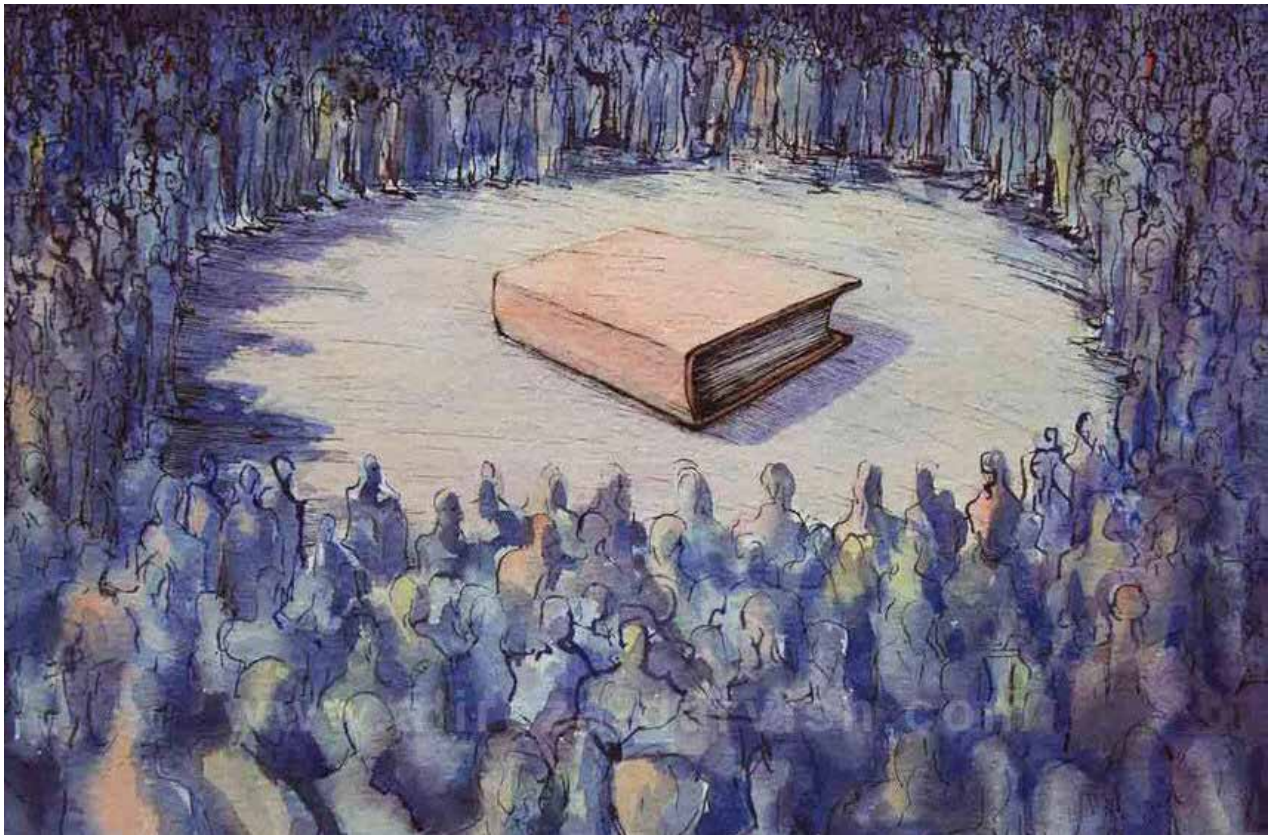
صاحبة ديوان «معلقاً في النص» ترى أن النص الذي تساقطت الشعرية منه بلعاب الخطابات يفيد القضية التي يَوَدّ الشاعر تعزيزها، بل قد ينفّر القارئ ويضر بالفكرة المراد إيصالها، ولَعلّ الخلفيات التي تقع وراء إلغاء الأيديولوجيا هي خلفيات منافقة متعلّقة بالخوف من الغد، وما قد يفرزه من تحوّلات قد تودي بالنص إلى ناصية الموت، إذا انتهى أو تحوّل الحدث أو الظرف المعاش، وقد تتعلّق أيضاً بالخوف من الماضي وإعادة دائرة سقوط الإيمان بالقضايا والعبث المعاش لفترة لا بأس بها، وبقدر ما لا تعتقد أنه من المستطاع إلغاء الأيديولوجيا فإن أمر إخفائها وتقليل حِدّة التعبير عنها فقط ممكن، لكن موت الأيديولوجيا معناه موت النبض في القلب الإبداعي.



لحسن ملواني
كاتب وقاص مغربي

علاقتها بالأدب لم تمت الموتة النهائية

يذهب الكاتب والقاص المغربي لحسن ملواني إلى أن الأيديولوجيا وعلاقتها بالأدب لم تمت الموتة النهائية، فإذا كانت الأيديولوجية ضئيلة الظلال في المنجز الإبداعي، فإن ذلك يعني انكفاءها وليس انعدامها، لأن المبدع وهو يواجه ذاته مؤطر بشكل أو بآخر بأيديولوجية مُعيّنة، والحال أننا اليوم أمام إبداعية يظهر أنها تؤسّس لوجودها، انطلاقاً من عناصر كينونتها الداخلية التي لا تلامس قضايا اجتماعية تصل من حيث أهميتها بين الكثير من الطبقات الاجتماعية، التي توحّد رؤيتها وهمومها نفس الطموحات. ويرى صاحب المجموعة القصصية «تيتريت» (النجمة بالأمازيغية) أن النقد على قِلّته قد ساهم في تعميق هذا البعد بين الإبداع والأيديولوجية بدعوى الحذر وتجنب السقوط في الضحالة والترهل الذي من شأنه أن يصيب المنتوج الإبداعي، وترتب عنه إسقاط الكثير من الإبداعات في الغموض والتعمية والإبهام، الأمر الذي يبعث على التساؤل حول جدواها، وجدوى نشرها وعرضها أمام جمهور لن يستطيع ولوج عوالمها، فإبعاد الإبداع عن غائيته الظاهرة يبعده عن التداول، بل قد يبعده عن الجمالية أيضاً، ولأن البعض أو الكثيرين يتحدثون أحياناً عن أزمة الإبداع، فلأن هنا الأخير مستغرق في الفردانية شبه المطلقة، مما حنا به إلى معاناة اليتم والهجران، وبمقتضى ذلك، لا نستبعد، أن تعود الأيديولوجية والالتزام إلى أحضان الإبداع، لكن بنكهة أخرى وبوجه يوازن بين الإبداعية المعانقة لهموم الفرد والجماعة في الآن ذاته..



العمل الفني: alireza darvish-إيران

المطلوب ثورة ثقافية أيضاً

منى فياض

قِلّة قليلة استعادت ذكرى الاجتياح في 4 يونيو/حزيران عام 82 أو هزيمة 5 يونيو/حزيران عام 67. بينما كانت هذه الذكرى تُسيِّل الحبر الكثير في السابق. ذلك أن الهزائم صارت أكثر من أن تُحصى؛ لكن الكتابات انصبت في الفترة الأخيرة على مئوية اتفاقية «سايكس- بيكو». هناك من يرى أن مصائب العالم العربي تعود إلى هذه الاتفاقية بالتحديد لأنها جاءت لتعلن موت السلطنة العثمانية وتقسيم العالم العربي.

ليس هدفي معالجة هذه المسألة، فأوروبا بعد أن خرجت من حروبها الطاحنة توصلت إلى إقامة اتحاد أوروبي نجح في لَمّ شملها رغم اختلافاتها الجوهرية المتعدّدة؛ بينما يفشل العالم العربي الذي يمتلك تاريخاً وحضارة ولغة وثقافة مشتركة في ذلك. ما يجعلنا نبحث عن ميدان آخر غير الميدان السياسي لفهم فشلنا وانحدارنا.

هنتنغتون في نظريته عن صراع الحضارات ينطلق من منطلق بنيوي، ينظر إلى الحضارات كبنى ثابتة لا تتغير،

من هنا تصادمها. لكن ماذا لو كانت الحضارات ظواهر تاريخية حسب ما تشير نظرية «نهاية التاريخ» المنطلقة من فلسفة غائية تؤمن باندفاع حركة التاريخ نحو الأمام على الدوام؟ يصبح التغيُّر أو «التقدُّم» أمراً ممكناً وقابلاً للتطبيق. كثر يميلون لرؤية هنتنغتون دون أن يدروا حين يعتبرون أن التخلف حالة ثقافية أو ذهنية ثابتة كما فعل أوباما ضمنياً حين أشار إلى المنطقة وصراعاتها المستمرة منذ 1500 عام. لكن الأمر ليس كذلك، ليس هناك من ثقافة أو ذهنية ثابتة وغير قابلة للتغيُّر.

يعتبر جاستون بوتول أن صدمة ما تلعب دور النابض وتحدث تقدُّماً في ميدان التفكير حول المظاهر السوسيولوجية وأن هذا لا يحصل للشعوب إلّا في أوقات الأزمات الكبرى. خاصة عندما تهتز المؤسّسات التقليدية أو تتغيّر لحصول حوادث تاريخية تساهم في قلبها على الأقَلّ. لكن هذا التقدُّم لا يحصل في شكل أوتوماتيكي، ولا تستدعي كلّ أزمة التقدُّم حقاً، وإلّا ما هو التفسير الذي سوف نعطيه في أن الأزمة الكبرى (وسميت النكبة) التي تعرَّض لها العالم العربي في العام 48، لم تنتج، خلال أكثر من 60 عاماً، سوى الخراب؟ المطلوب أكثر من حصول أزمة أو كارثة. المطلوب بحسب بوتول أن يترافق ذلك مع «فترات صحو» وأن تتوافر «بيئة فكرية» أو على الأقَلّ مجموعة من البشر معتادين- بسبب الميل الخاص أو بسبب المهنة- لأن يكونوا قادرين على تحليل الوقائع والتفكير بحريّة حول المواضيع المجردة. هذا ما حدث لليابان بعد حرب الأفيون في الصين(1848)، حيث وجد اليابانيون أنفسهم مهدّدين بالاحتلال من قوى خارجية، أجبرتهم على التغيير(ثورة الميجي 1868)، فانتقلت اليابان من إقطاعية (الشوجن) إلى سلطة الدولة التي اتخذت شعارها (إحياء وتجديد)... وقد حدث نفس التحوُّل في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، فتحوَّلت من ثقافة مارست العنصرية إلى ثقافة تحتضن الديموقراطية. سنغافورة مثال آخر، يرجح قدرة السياسي على التغيير الثّقافي، فقد قام (لي كواين يو) بنزع فتيل الفساد في بلاده، فكان بمثابة (الصدمة) لمجتمع تعايش مع الفساد لفترة من تاريخه. وتحوَّلت سنغافورة بعد ذلك إلى نمر آسيوي.

تتفاوت الشعوب في المناخ وفي الثروة وعدد السكان، بعضها حقّق تقدُّماً وبعضها الآخر لم يحقّق أي تقدُّم. التأخر ليس بسبب مناخ أو تضاريس أو حتى نظام حكم، وقد تكون هذه أسباباً تساعد في عدم ولوج أبواب التنميّة، ولكن المسكوت عنه هو بعض قيود البيئة الاجتماعية، وهي في الأساس تعود إلى الثّقافة والذهنية أو العقلية. الذهنية بُعْدٌ من أبعاد الثّقافة، وهي- بحسب لوغوف- تعيّن التلوين الجماعي للنفسية، أي الطريقة الخاصة في التفكير والإحساس لشعب أو مجموعة مُعيّنة من الأشخاص. ويجب تمييز الذهنية عن تاريخ الأفكار التي ولدت بجزء منها ضدها، فليست الأفكار المتبلورة وحدها هي التي تقود العقول، لكن أيضاً الغيوم الذهنية الضبابية التي تنوجد فيها أصداء مشوّهة للعقائد (الأصلية) وكلمات تساقطت دون محتوى. ولقد استخدم دوركهايم هذا التعبير وسوف يعيّن عبره الذهنية الجماعية وطريقة التفكير العامة التي تسود في مجتمع مُعيّن.

دراسة الذهنيات إذن، بالمعنى الذي تعطيه لها مدرسة حوليات الفرنسية عبر دوبي ولوغوف، لا تنفصل عن دراسة النظم الثّقافية ونظم المعتقدات والقيم والتجهيز الفكري الذي تبلورت داخله هذه الذهنيات وعاشت. بما في ذلك ارتباطها بالحرمان وأنواع السلوك والمواقف والاتجاهات التي تتمفصل بواسطتها مع النفسيات.

يرى دوبي أن علينا أن نولي الظواهر الذهنية نفس الاهتمام الذي نوليه للظواهر الاقتصادية والسكانية.. وواقعنا العربي هو الأكثر تجسيداً لهذه الفكرة، فالنموذج العربي تقليدياً (أو الصورة عن هذا العربي) هو عربي صدر الإسلام وعصور الازدهار الأولى. وهكذا تتم العودة إلى هذه الصور الأثرية في كلّ مرّة يريد العربي أن يستعيد فيها ثقته الضائعة بنفسه عبر نماذج وصور أثبتت نجاحها في التاريخ القديم.

تعيّن الذهنية إذن التكوين الجماعي للنفسية، الطريقة الخاصة في التفكير والإحساس لشعب أو لجماعة مُعيّنة. لكن ذلك لا يمنع أن ذهنيات متعدّدة قد تتواجد في نفس الحقبة وفي نفس الفكر، كما أنها تخضع للتحوّلات مثلها مثل كلّ الظواهر الأخرى. وقد يكون من الصعب الإمساك بها لرقتها ومن الصعب معرفة متى تظهر واحدة ومتى تختفي أخرى. فتمفصل الذهنيات مع البنى والعلاقات الاجتماعية، كما الحركة التي تساهم في تحوّلها، تتم في اطار نظمة قيم غالباً ما تتحكّم بسلوك الفرد تجاه الأعضاء الآخرين للجماعة المشارك فيها. ترتكز هذه النظمة على الضغوطات التي يقبلها الفرد أو يحاول خرقها، لكن كلّ واحد يعتقد أن على الآخرين احترامها؛ بالإضافة إلى أن الالتفات الخاص يجب أن يكون لما هو مسكوت عنه، فالخطر هنا يكمن في أن «يؤوّل الصمت على أنه غياب».

إذن يمكن لنا بعد أن حدّدنا الإطار العام لمفهومنا الخاص المتعلّق بالذهنية - كقابلة للتغيّر- أن نحاول تلمس جذور ما نعاني منه. فالزمن وحده لا يتكفل بحلّ مشاكلنا لأن المجتمع لا يملك حركة ذاتية مستقلة، بمعنى أنه يتحرّك وفق قوانين مُعيّنة كما يتحرّك الجسم الفيزيقي «ككل» في مسار مُعيّن أو اتجاه مُعيّن. هذا التفكير- بحسب كارل بوبر- صادر عن النزعة الكلانية، «فالمجتمع لا يتطوّر ولا يتحرّك حكماً من تلقاء نفسه في اتجاه الخضوع لقانون تغيير». هذا ما يجعلنا نعي أن الأوضاع لا تتغيّر من تلقاء ذاتها بحكم قوانين طبيعية ذاتية، لكن ذلك رهن بإرادات البشر الذين يتكوّن منهم هذا المجتمع ورهن بقدرة هذه القوى على القيام بالتغيير.

عاملان، فوق سائر العوامل الأخرى، حدّدا مسار التاريخ

الإنساني في القرن العشرين- بحسب شوماشر- أحدهما التطوُّر الذي حصل في مجال العلوم الطبيعية والتكنولوجيا. وثانيهما يتعلّق بالعواصف الأيديولوجية الكبرى التي غيَّرت بالفعل حياة الجنس البشري كله: الداروينية، الفرويدية، الماركسية التي أدت إلى الثورة الروسية ونتائجها، وتفجر النزعات القومية والعنصرية وفي أماكن يسود فيها التعصُّب الديني، دون أن نغفل دور نظرية النسبية ونظرية الكَمّ وما نتج عنهما من وسائل اتصال غيّرت وتغيّر العالم.

هذه التغيّرات بدأت بأفكار تكوّنت في أذهان نفر من الناس: أفكار حول العلاقات بين البشر، وكيف أصبحت وكيف من المحتمل أن تكون أو كيف يجب أن تكون؟.

من هنا الحاجة إلى الدفع بالتغيير

فما هي المميزات التي تطبع الذهنية السائدة في العالم العربي بطابعها؟ وإلى أي حَدّ نملك في بلادنا تقاليد ديموقراطية عريقة تساعد على تكوين نخبة قادرة على التفكير بحريّة وعلى تحليل الوقائع؟

عالمنا العربي البعيد عن الممارسات الديموقراطية، لم يخرج بعد من دائرة العنف والقمع والإرهاب وغياب الديموقراطية في بعض البلدان أو تعثرها في بعضها الآخر. وهنا يعود إلى فشل الدولة في التنمية وفي إرساء الحكم الرشيد والمواطنية وتأمين الحريّات كافة.

يشير نوتوهارا الياباني، كمراقب أجنبي، إلى أن العالم العربي ينشغل بفكرة النمط الواحد، على غِرار الحاكم الواحد. لذلك يحاول الناس أن يوحّدوا أشكال ملابسهم وبيوتهم وآرائهم. وتحت هذه الظروف تنوب استقلالية الفرد وخصوصيته واختلافه عن الآخرين. يغيب مفهوم المواطن الفرد وتحلّ محلّه فكرة الجماعة المتشابهة المطيعة للنظام السائد. وعندما تغيب استقلالية الفرد وقيمته كإنسان يغيب أيضاً الوعي بالمسؤولية عن النفس، فيصبح الشخص تابعاً، وعن الممتلكات العامة مثل الحدائق أو الشوارع أو مناهل المياه ووسائل النقل الحكومية والغابات، لذا تتعرّض للنهب والتحطيم عند كلّ مناسبة.

بدوره يضع فؤاد اسحق خوري اللوم في ما نحن عليه على الذهنية العربية ويجد أنها المسؤولة عن وضعنا الحالي. ذلك أن الممارسات السياسية والاقتصادية في أي مجتمع لا تتم بمعزل عن البنية الاجتماعية والقيم السائدة فيه. فهذه حصيلة تلك: أي أن النظم السياسية والاقتصادية تتخذ أشكالاً مختلفة في مجتمعات مختلفة تبعاً لاختلاف البنية الاجتماعية واختلاف القيم بالذات. بهذا المعنى يصبح وجود أو غياب الممارسات الديموقراطية في المجتمع العربي شأناً اجتماعياً، نحن مسؤولون عنه.

وبرأيه هناك أربع قواعد تتحكّم في تصوُّر العرب الذهني:

1 - التصوُّر اللاهرمي للكون والمجتمع.

2 - فكرة أن الضعف يكمن في الانفراد أو الاستفراد.

3 - فكرة أن القوة تكمن في الجماعة والتجمع، أو في الإجماع والاجتماع.

4 - تعطى الأوّلوية في التعامل والتفاعل بين البشر للتكتيك والقدرة على التحرك والمناورة.

ما العمل تجاه هذه الثّقافة السائدة والذهنية المسيطرة؟ ربما المطلوب ممارسة النقد الذاتي، الذي يرفضه بعض المثقفين تحت شعار «رفض جلد الذات»، ولكنها الطريقة الوحيدة للخروج من مأزقنا. وربما محاولة رؤية أنفسنا بعين «يابانية أو غريبة» تساعدنا على معرفة أهمية النقد الذاتي. يشير نوتوهارا في هذا الإطار إلى التجربة اليابانية التي عرفت أيضاً سيطرة العسكر على الإمبراطور والشعب وقادوا البلاد إلى حروب مجنونة ضد الدول المجاورة انتهت إلى تدمير اليابان. وتعلّم الشعب الياباني أن القمع يؤدي إلى تدمير الثروة الوطنية ويقتل الأبرياء ويؤدي إلى انحراف السلطة. لكن اليابانيين وعوا أخطاءهم وعملوا على تصحيحها وتطلّب ذلك سنوات طويلة وتضحيات كبيرة، وعوا أن عليهم القيام بالنقد الذاتي قبل كلّ شيء وبقوة. الإنسان بحاجة إلى النقد من الخارج ومن الداخل مهما كان موقفه أو وظيفته الاجتماعية أو الهيئة التي ينتمي اليها، إن غياب النقد يؤدي إلى الانحطاط حتى الحضيض.

وحدها التربية تساعدنا على الخروج من هذا المأزق ربما تُشكّل لنا الحالة اليابانية نموذجاً، مرّة أخرى، لتحوّل مجتمع تقليدي جامد إلى مجتمع متطوُّر. يدعم الناقد الأدبي كوجين أن الإصلاح (في فترة الحكم الميجي) لم يحمل فقط التقنية لكن أيضاً حساسيات وطرقاً معرفية جديدة. وهو يعتقد أن فكرة الإصلاح كانت قبل كلّ شيء ثورة فكرية مدفوعة إلى حدّها الأقصى. ومن أهم العناصر المركزية لهذه الأسطورة ما يتعلّق بحِراك المعرفة، بالمعنى العريض، في خدمة الدولة. والأبطال الحقيقيون للدولة الميجية هم «تجار المعرفة»؛ أولئك الباحثون عن المعارف والطلاب الذين ينهبون إلى القارات الأخرى، والمربون مثل F. Yukichi الذي لم يحمل معه من رحلاته إلّا الحماس للعلم وللتقدّم الغربيين فقط، لكن أيضاً المنظور الذي دفع بالفلاحين الشباب إلى العاصمة. فطوال القرن التاسع عشر، عمل العلماء اليابانيون على بناء البنية التحتية المفاهيمية والمادية والاجتماعية، لكي يستطيعوا تأويل المعرفة وإنتاجها. لقد بحث اليابانيون عن «الغزو الثّقافي» بأنفسهم ولم يخافوا من الثّقافة الواردة، بل جعلوها جزءاً من ديناميتهم الداخلية ومحفزاً لها.

فما الذي تقوم به مجتمعاتنا من أجل تخطي أوضاعها الراهنة؟ أين هي حركة الترجمة؟ ما هي وضعية التعليم والتربية في بلادنا؟ وماذا نعلمهم؟ هذا عندما تتوافر المدرسة.



مرزوق بشير بن مرزوق

الثّقافة والفَنّ كقوة ناعمة

لقد سبق استخدام القوة الناعمة خصوصاً من الولايات المتحدة بالتعاون والتنسيق بين البنتاجون (الذراع العسكرية لأميركا) وهوليوود (الذراع الناعمة)، قبل أن يتنبّه الباحثون والمتخصّصون إلى هذه القوة المؤثّرة في عقل ووجدان الشعوب.

ما هي القوة الناعمة؟ ربما أكثر من عَرَّفَها هو الكاتب الأميركي جوزيف س. ناي في كتابه (القوة الناعمة 2004)، حيث يصف هذه القوة بأنها قدرة الحصول على ما تريد عن طريق الجاذبية، بدلاً من الإرغام أو دفع الأموال.

ومن هنا السياق تمكّنت أميركا بعد الحرب العالمية الثانية، على وجه الخصوص، أن توظّف موسيقاها الصاخبة وأفلامها وحتى ملابسها وأطعمتها كقوة ناعمة أثّرت في وجدان شباب العالم الذي أصبح يجسّد في الحلم الأميركي أمله وغايته.

فالقوة الناعمة الأميركية هي البعد الثالث المساوي لقوتها العسكرية، وقوتها الاقتصادية هذه القوة التي تحقّق لأميركا على المدى الطويل انتصارات تفوق انتصاراتها العسكرية الميدانية.

في محيطنا العربي، شكّلت صناعة الأفلام المصرية قوة ناعمة وجاذبة بين الشعوب العربية، وأدركت الثورة المصرية بقيادة جمال عبد الناصر أهمية هذه القوة وتأثيرها ووصولها إلى وجدان الشعوب، وكان قرار تأميم صناعة السينما من أوائل قرارات الثورة، وإنشاء قطاع حكومي يشرف على توجيهها ودعمها وتوظيفها لأهداف الثورة وغاياتها، وكان تأميم صناعة السينما ومن بعده المسرح لا يقلّ أهمية عن تأميم قناة السويس، وتأميم قطاعات الإنتاج الخاص.

وبالفعل تمكّن الفيلم المصري والأغنية المصرية، والصحافة والمسرح من التأثير على وجدان الأمة العربية لتتسيد اللهجة المصرية على كافة اللهجات العربية.

إنها القوة الناعمة التي انتصرت فيها مصر في ميادين الفنون والثّقافة، دون أن تضحي بجندي من جنودها.

قد يحتكر عدد قليل جداً في العالم القوة الصلبة (العسكرية)، لكن اليوم هناك عدد من الدول أصبحت منافسة في امتلاكها للقوة الناعمة، مثل سنغافورة التي تقدّم نموذجاً في تصدير المعرفة التقنية والإدارية، وماليزيا التي تقدّم نموذجاً وسطياً ومتسامحاً ومتوازناً بين العقائد والتطوّرات الحديثة، وكوريا التي تقدّم نموذجاً في تقدّم التعليم وصناعة السيارات وتكنولوجيا الاتصال، وتايلاند التي تتركّز قوتها الناعمة في السياحة والمزارات الطبيّة.

لقد أدركت تلك الدول، بقصد أو من دون قصد، أنها لن تتمكن على المدى القريب أن تتحوّل إلى قوة عسكرية تفرض غاياتها وأهدافها بالقوة على الآخر، لكنها اكتشفت في القوة الناعمة سبيلاً في تعزيز علاقاتها مع الآخرين بطريقة أكثر تأثيراً وجاذبية ونتائجها مستمرة على المدى الطويل.

ربما أدركت الولايات المتحدة الأميركية بأن هناك من ينافسها في مجالات القوى الناعمة، لذلك توجهت إلى استملاك وإطلاق مجالات ومساحات جديدة لتلك القوى من خلال امتلاك منصات التواصل الاجتماعي، كالفيسبوك، وتويتر، وياهو، ومايكروسوفت، وجوجل الذي يحتكر اليوم مواقع البحث التي تتحكم في مخرجات البحو ث.

لقد حان الوقت لمؤسّساتنا الأكاديمية العربية أن تقوم بتصميم مناهج تعليمية في مادة (القوى الناعمة)، وفي هذه البلدان الكثير من القيم ومن تراثها الفكري الذي يمكن الاستفادة منه وتحويله إلى قوة ناعمة تنافس فيها البلدان الأخرى، دون أن تتخلّى في تعزيز وتقوية قوتها الصلبة (العسكرية) والاقتصادية، ليكون لديها خيارات متعدّدة تواجه بها العالم.

التقينا- مؤخَّراً- في العاصمة المكسيكية الفيلسوف إنريكي دوسل، وهو أكثر من ترجمت أعمالهم إلى لغات أخرى، من بين الفلاسفة الذين يكتبون باللّغة الإسبانية. إنه شخصيّة كاريزميّة، كما أنه الصوت الأكثر تميُّزاً من بين دعاة «فلسفة التحرير»، وهي حركة استمدّت إلهامها من كارل ماركس، وبزغ نجمها في سنوات السبعينيات من القرن المنصرم، في أميركا اللاتينية، وهي الفترة ذاتها التي ظهرت فيها حركة «لاهوت التحرير» التي حظيت بشهرة واسعة، فيما بعد.

على الرغم من أن إنريكي دوسل أبصر النور في الأرجنتين عام 1934، إلّا أنه يعيش في المكسيك منذ ما ينيف عن 40 عاماً، عندما اضطرّته قنبلة، زرعت في مسكنه، إلى مغادرة بلاده إلى المنفى. وعلى الرغم من أن دوسل يتجاوز الثمانين عاماً إلّا أنه يتمتّع بطاقة جبارة وبقدرات فكرية تستعصي على الكثيرين. ويجمع دوسل، في منهجه الفلسفي، بين أفكار «بارتولوميو دي لاس كاساس» السياسية والتزام «ليفيناس» الأخلاقي تجاه الآخر، كما أن منهجه يمثّل الجانب «الهامشي» من النظرية النقدية الألمانية، التي انتقدها هو ذاته لأنها لا تصلح سوى للشمال المتقدّم، فضلاً عن أنه انتقد، كذلك، كلاً من «أبل» و«هابرماس» لأنهما تناسيا، بسهولة، «ذلك التطهير العرقي الذي تعرَّضت له الإنسانية المهمَّشة في الجزء الجنوبي من الكرة الأرضية»، كما أنه، يرى أنه في بلاد مثل المكسيك، «يعيش 40 % من السكّان تحت خطّ الفقر الذي وضعه أمارتيا سن»، كما أن النسبة بين الـ 20 % الأكثر ثراءً، والـ 20 % الأكثر فقراً، في العالم، قد تزايدت لتصل، الآن، إلى: من 1 إلى 60»؛ لذا فإن دوسل يسعى «لتصفية الاستعمار» محاولاً تصحيح النزعة المركزية الفلسفية الأوروبية التي لا تلبّي الحاجات الضرورية للشعوب المقهورة.

ترجمة: د. محمد مصطفى

في حوار مثير مع إنريكي دوسل*

أوروبا لا تقرأ من أين أتت أفكارها!

ما أصول توجُّهك الفلسفي؟

- موطني الجنوب، فلقد وُلِدتُ في الأرجنتين، لكني لم أشعر بأني أرجنتينياً، عندما كان عمري 23 عاماً سافرت إلى إسبانيا، في رحلة استمرَّت 24 يوماً، سافرت كذلك إلى مونتفيديو، وريو دي جانيرو، والسنغال، والدار البيضاء، لكني عندما وصلت إلى لشبونة سألت نفسي: «من أنا؟». وعندها، لاحظت أني لست أوروبياً. وفي رحلتي تلك اكتشفت مدى جهلي بأميركا اللاتينية لأني كنت غارقاً في اهتمامي بأوروبا. لقد وددت الرحيل إلى أوروبا، لكني أدركت- آنئذ- أني لا أعرف شيئاً عن أصولي.

لكنك، قبل ذلك، ذهبت إلى إسرائيل «من أجل البحث في الشرق عن أصل أميركا اللاتينية»، بحسب كلماتك.

- وصلت إلى إسبانيا عام 1957. وهناك، كتبت رسالتي عن ماريتان، وبعد ذلك ذهبت إلى باريس، ومن هناك إلى إسرائيل، وكان في جيبي مئة دولار فقط. وفي إسرائيل، وجدت أن عليَّ أن أدرس شيئاً ما، ليس إغريقياً، شيئاً بحث عنه الأوروبيون ذاتهم في اليونان، لكنهم لم يعثروا عليه؛ لأن جانباً كبيراً من الفكر الأوروبي هو فكر سام. ولقد ساعدني ذلك كثيراً في إعادة التفكيرً في قصّة الفلسفة، وفي النظر إلى الفلسفة، على نحو مغاير تماماً، وهو ما اختمر عام 1968.



إنريكي دوسل

أنت ذاتك تقول إن فلسفتك في التحرير هي «ابنة عام 1968».

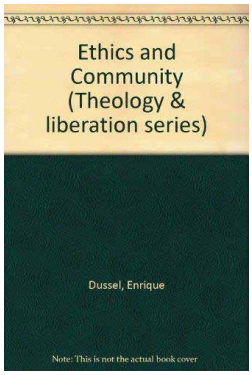
- إن ما نطلق عليه، اليوم، «تصفية الاستعمار الأبستيمولوجي»، وهي الفلسفة التي نشأت ومضة سريعةً في الهامش، هي التي أثارت، في سنوات السبعينيات، ذلك السؤال: «هل بالإمكان التفكير انطلاقاً من الهامش؟» كان ردّ «سالا زار بوندي» على ذلك السؤال بالنفي، على حين رأى «ليوبولدو زيا» أن ذلك أمر ممكن، أمّا موقفي فقد كان وسطاً بين الاثنين؛ بمعنى أن التفكير انطلاقاً من الهامش هو أمر ممكن إن تعاملنا مع السلبي «الاستعمار»؛ أي أن الاستعمار غير ممكن مع المعاصرة، ولعلّ ذلك أمر معاصر تماماً، لأن نفي الكينونة هو وضع المرأة في مجتمع بطريركي، ونفي الكينونة هو، كذلك، وضع غير البيض في ظلّ العنصرية، كما أن ذلك هو وضع عنصر العمل في ظلّ الرأسمالية، وهو، كذلك، وضع البشر في السياسات الليبرالية الجديدة. إن الفصل بين الكينونة وانعدامها يُعَدّ من القضايا الفلسفية الأثيرة، وإن لم يتمّ إثارتها كثيراً. والواقع أنه عندما زرت مدينة إفسوس، ورأيت أنموذجاً معمارياً للمدينة التي يحيط بها سور طوله مئة كيلو متر، أدركت ما الذي قصده هرقليطس بعبارته الشهيرة: «ينبغي الدفاع عن القوانين كما يتمّ الدفاع عن أسوار المدينة». فما وراء تلك الأسوار هم البرابرة؛ أي من لا كينونة لهم. وقد استمرّ ذلك، حتى الآن، بالنسبة للمكسيكيين في الولايات المتحدة، وللسود في أوروبا. إن هنا الموضوع هو جوهر فلسفة التحرير.

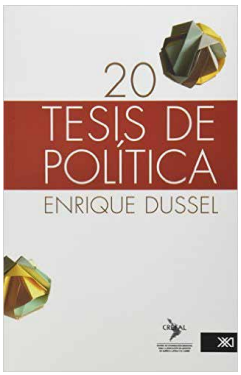
وهل يتطلَّب ذلك تحريراً للفلسفة ؟

- إن على الفلسفة أن تحرّر نفسها من التفكير في ما هو كائن، فقط، للتفكير فيما ليس بكائن؛ وذلك لأن ما ليس بكائن هو أكثر واقعيّةً ممّا هو كائن. إن على الفلسفة أن تحرّر نفسها من النزعة المركزية الأوروبية، أن تحرّر نفسها من أن تكون فلسفة نكورية، رأسمالية وذات توجُّه سياسي ليبرالي. إن على الفلسفة أن تحرّر نفسها من أن تكون فلسفة الجنس الأبيض بما يحيل باقي الفلسفات إلى لا فلسفة. لقد ذكر «لوك»، وهو مؤسّس الليبرالية أن سكّان أميركا الأصليين لم يستزرعوا الأرض وفقاً لمشيئة الربّ، وذلك هو الرأي الذي تَمّ الاستناد إليه للوصول إلى نتيجة، مؤدّاها أن تلك الأرض لم تكن ملكاً لأحد، ومن ثَمَّ فإن الأوروبيين لم يسطوا عليها. إن «لوك» لم يدرك أن الربّ الذي آمن به السكّان الأصليون كان ربّاً للقبائل الرحّل الذين لهم علاقة أخرى بالأرض، تختلف عن علاقة الأوروبيين بها. إن من يدافعون عن «لوك» لا يتناولون مثل هذه الأمور، كما أن «ماركس» ذاته لم يتناولها. وعندما أقرأ ذلك أشعر بالأسى، ولعلّ ذلك ما يدفعني لأن أقول لطلبتي إن كلّاً منا بداخله قدر من «التطيُّر»؛ أي النزعة لإبداء آراء لا تستند إلى الحقائق أو البراهين الملموسة، بل إلى الظن؛ لذا فعلينا جميعاً أن نتخلّى عن مثل تلك الآراء، وأن نقرأ النصوص؛ لنرى الأشياء على حقيقتها!

هل بوسعك أن تعطينا بعض الأمثلة أو النتائج التي تشتمل على نوع من «التطيُّر»؟

- سوف أسرد نصّاً عن توما الإكويني، وهو من رسالته عن الخطيئة الأصلية: «على الرغم من أنها ارتكبت خطيّة، إلا أن تلك الخطيّة الأصلية لا تنتقل إلى خطيّة الأبناء؛ وذلك لأن النكَر هو الذي يمنح الوجود، أمّا المرأة فهي مجرَّد مادّة». ولعل ذلك يشير إلى أن النكر يمارس على المرأة ما يمارسه السيِّد الإقطاعي على العبيد. لاحظ النكورية الشوفينية! إن «تطيُّري» يسمح لي باكتشاف أشياء، لا يمكنني أن أنسبها إلى ذلك العظيم توما الإكويني، وإن كانت مثل تلك الأمور





قد حدثت في عصره، مثل العبودية على عهد أرسطو، وذلك يحدث اليوم كذلك، فمثلاً: بعض الأمور يغفل عنها «رورتي» في ليبراليّته، أو «هابرماس» في ديموقراطيّته الاشتراكية. فعلى سبيل المثال: يدرس «هابرماس»، في كتابه عن نظريّة الفعل الاتّصالي، كلّاً من «دوركهايم»، و«فيبر»، و«بارسونز». لكنه يغفل «آدم سميث»، و«مالثوس»، و«فالراس»، لأنه يعتقد أن الاقتصاد لم يعد علماً نقدياً. تلك هي المثالية الشكلانية! إنه ينسى تحويل رأس المال الذي نتج عن العمل في الهامش إلى المركز، الذي يتمّ منذ أن وطئت قدما كولمبوس أميركا. إن هؤلاء الكتّاب هم مغرقون في المركزية الأوروبية، وليس لديهم أيّ حسّ نقدي بالعولمة.

ترى في كتابك «سياسة التحرير» أن أوائل فلاسفة الحداثة لم يكونا «ديكارت» و«سبينوزا»، بل «دي لاس كاساس» و«سيبولفيدا» و«سوارث».

- عندما أذكر ذلك، يعتقدون، في إسبانيا، أني احتفل بأرض الأجداد، لكني أقول لهم أن ينتظروا قليلاً، فإن ذلك يستدعي بعض الانتقاد. الواقع أن القرن السادس عشر ليس له وجود في الفلسفة، فلقد تجاهل الفلاسفة الفرنسيون والألمان والأميركان فترة نهضة الأربعمئة، ودلفوا، مباشرةً، إلى ديكارت ونيوتن. لكن، ما الذي حدث في القرن ونصف القرن قبل ذلك؟ لقد بدأ كل شيء في إسبانيا. لقد ألقيت محاضرة- مؤخّراً- في مدنية كولون الألمانية؛ حيث قمت بتفكيك الخطاب التقليدي عن الحداثة. لقد ذكرت هناك قصّة ديكارت الذي كان تلميذاً للجزويت، ودرس في مدرسة لافلش. لقد كان له أب روحي هناك، وكان يتعيّن عليه كلّ يوم أن يؤدّي اختبار الإيمان ثلاث مرّات. إن ذلك هو الكوجيتو. وفضلاً عن ذلك فإن أوّل كتاب فلسفة قرأه كان كتاب «سوارث» في «الاختلاف الميتافيزيقي»، وهو كتاب لا يزال حيّاً إلى الآن.

تؤكّد أنك تعلّمت المنطق على يد فيلسوف مكسيكي؟

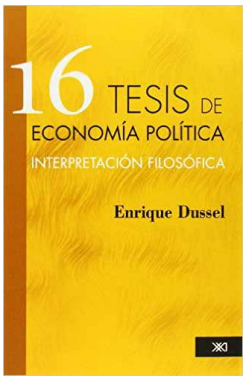
- نعم إن الأمر كذلك. لقد درست منطق أنطونيو روبيو، وهو أستاذ مكسيكي . وعندما ذكرت ذلك في مؤتمر، في تكساس، لم يحظَ ما ذكرت بتقدير كبير، لقد بدا أن ذلك أمر غريب بالنسبة إلى الحضور. والواقع أننا أصدرنا- مؤخّراً- قرص DVD، يشتمل على المئات من الأعمال الفلسفية من أميركا اللاتينية، ومن بينها «منطق روبيو» الذي ألّفه باللاتينية. إن هنا المنطق يُعَدّ تعليقاً متميّزاً على أرسطو، وقد عَدّه الجزويت عملاً تعليمياً بامتياز، فقرّروا تدريسه في جميع مدارسهم، من الهند إلى ستوكهولم. لقد كان «روبيو» إسبانيّاً، وصل إلى المكسيك في سنّ الثامنة عشرة، وقد تعلّم كلّ ما تعلّم، وألّف كلّ ما ألّف من فلسفة ومنطق، هنا، في المكسيك. والواقع أن أفكار «ديكارت» في المالانهاية يصعب فهمها من دون شروح «سوارث». ولا يقتصر الأمر على ذلك، فكافّة أعمال «سبينوزا» (وهو يهودي سفردي، تَمّ طرده من إسبانيا) لا يمكن أن تنجلي دون إيضاحات «سوارث». الواقع أنه قد تكون هناك فلسفة في القرن السادس عشر، لكنها ليست فلسفة أنطولوجية. لقد وضع ديكارت- بالنسبة إليّ- أسس الأنطولوجيا الذاتية. لقد مهّد القرن السادس عشر لأسس الأخلاق والسياسة. لكن، ما الذي كان يتعيّن البرهنة عليه آنذاك؟ لقد كان يتعيّن البرهنة على أن الأوروبيين كانوا على صواب عندما غزوا أميركا.

هل بإمكانكم أن توضّحوا لنا، على نحو أكبر، أهمّيّة «سيبولفيدا» أو «سوارث»؟

- لقد رأى «خينيس دي سيبولفيدا» أن للأوروبيين الحقّ في الغزو؛ وهنا أمر لم يعد يتمّ مناقشته. لكن ذلك لا ينفي أنه فيلسوف حديث عظيم. لقد برّر، من الناحية العملية، حقّ أوروبا في الغزو، وكان ذلك أساس الافتراض السياسي والأخلاقي لدى ديكارت. لقد كان ذلك في الوقت الذي تحرّرت فيه أمستردام من الاحتلال الإسباني، وأصبحت مركز التجارة العالمية. ولم يهتمّ الهولنديون سوى بإدارة أعمالهم، ولم يهتمّوا كثيراً بشؤون الحكم. ومن هنا، نشأ النظام الرأسمالي العالمي. وفي ظلّ ذلك بزغ نجم «ديكارت» و«سبينوزا»، وهما فيلسوفان من الطراز الإسباني، وإن انتمى كلّ منهما إلى البرجوازية الأوروبية. وعندما أقابل أساتذة في هارفارد أو في برلين أقول لهم إن تفكيرهم قد يكون سطحياً؛ لأنهم لا يعرفون ما قد حدث في العالم، وما يزالون يعتقدون أن ديكارت هو أوّل الفلاسفة الحداثيّين. إنه ليس كذلك، لقد كان هناك قرن كامل من الفلسفة سبق ديكارت. إن كتاب «الاختلاف الميتافيزيقي» لـ«سيبولفيدا» كان هو أساس فلسفة القرن السابع عشر بأسره. لقد ذكر «لايبنتز» أنه أهمّ كتاب فلسفي، كما أقرّ «ديكارت»، كذلك، أنه أوّل كتاب فلسفي يطّلع عليه. لقد تَمّ إحراق كتاب «سوارث» «في القوانين» في لندن، على نحو ديموقراطي، لتحقيق مقولة أن سلطة الملك إنما تستَمَدّ من الشعب، لا من الله. إن على إسبانيا أن تعيد استكشاف القرن السادس عشر من خلال رؤية مغايرة.

وكيف ينبغي أن تكون تلك الرؤية ؟

- لقد كانت إسبانيا تمثّل الجنوب





الأوروبي، لكنها كانت، بدورها، تمثل الشمال بالنسبة إلى العالم العربي. لنتذكّر عظمة غرناطة وقرطبة. الواقع أن أوّل إنسان معاصر كان ابن رشد الذي مَيّز بين العقل والنقل، وأكّد على أهمّيّة العلوم التجريبية. لقد كانت قرطبة أكثر المدن العربية ازدهاراً؛ لذا فإني أرى أنه ينبغي أن يتمّ إعادة بناء تصوُّرنا عن إسبانيا، وإعادة بناء تصوُّرنا عن أميركا اللاتينية كذلك. لقد ولدت أميركا اللاتينية من رحم إسبانيا القرن السادس عشر. وعندما يسير المرء في وسط المكسيك، فإنه يدرك- بلا ريب- أنه يسير وسط حضارة كونية؛ ولعلّ ذلك يرجع إلى أن إسبانيا كانت قوّة عالمية عظمى.

تقترح، في كتابك «أخلاق التحرير»، إحداث نوع من «القطيعة مع وجهة النظر الهيلينية المركزية» في الفلسفة، والذهاب إلى ما وراء ذلك؛ أي إلى مصر وآسيا الوسطى. وكما تقول أنت، دائماً، «القرون التي تفصل مصر عن أفلاطون تزيد عن تلك التي تفصلنا نحن عنه».

- يعود التشريع، في مصر، إلى 5000 عام، وإلى أقدم من ذلك في آسيا الوسطى. إن أوّل المدن في جنوب تركيا تعود إلى ما ينيف على 8000 عام، وقد مَرّ التشريع عبر العديد من الثقافات. لقد تحدّثت شرائع حمورابي عن الفئات الرئيسية: (الأرامل، واليتامى، والفقراء، والأغراب) التي تحدّث عنها «ليفيناس» عندما تحدّث عن الآخر. إن أفكار حمورابي تتّفق مع فكر فلسفة التحرير، لكن حمورابي لم يتحدّث عن عالم مستعمَر، لأن كلّ شخص يفكّر في الآخر من خلال الظروف التاريخية المحيطة به.

ثم جاء تراث العالم العربي...

- تمثّل اليونان العالم الهيليني. لكن، مَنْ ورث اليونان ؟ لقد ورثها العالم العربي. إن المساجد العربية كانت كلّها تكافئ قبّة أيا صوفيا. وفي حلب، تمكّن الكندي، بفضل العلماء المسيحيين واليهود، من التعرُّف إلى أعمال أرسطو في القرن الثامن الميلادي؛ أي قبل أن يتعرّف القدّيس توما الإكويني إليها بخمسة قرون!. في هذه الحقبة كان المسيحيّون متأثّرين، أيّما تأثُّر، بأفكار أفلاطون، وكذلك بأفكار آباء الكنيسة، ولم يكونوا على دراية وثيقة بأعمال أرسطو. وفي القرن التاسع، تأسّس بيت الحكمة في بغداد (ومنها انتقل إلى القاهرة ثم إلى قرطبة)، وكان بيت الحكمة هو معهد ماساشوستس للتكنولوجيا في القرن العاشر. وفي طليطلة، تمّت ترجمة النصوص اللاتينية، حيث نشأت، بفضل ذلك المدرسة الإسكولاستية. وفي سمرقند، كان لدى ابن سينا مكتبة تضمّ 400,000 مجلّد، على حين اشتملت مكتبة شارل مارتل على 800 كتاب، على أقصى تقدير. وكلّ ذلك يساعد على إحداث قطيعة مع العالم الهيليني، كما يساعد على التوقّف عن الاعتقاد بأن العالم اللاتيني هو الذي ورث العالم اليوناني. لقد انتقل تراث اليونان عبر العالم العربي، وكانت معرفة العالم العربي ذاتها تجميعاً للمعارف الفارسية، وحتى تكتمل الصورة، لابدّ أن نربط كلّ ذلك بالصين.

ترى أن الأوروبيين قد نسخوا كلّ تراث الصين حتى جاءت الثورة الصناعية؟

- ذلك ما اكتشفناه الآن. ويُعزى الفضل في ذلك إلى كتاب جون هوبسون «الجنور الشرقية للحضارة الغربية» الذي يبرهن على أن أدوات الثورة الزراعية الإنجليزية قد صمّمها تقنيّون صينيّون. ولعلّنا لا ننسى أن الصينيين قد اكتشفوا الحديد في القرن الثاني، والورق في القرن السادس، والطباعة في القرن الثامن، والعملة الورقية في القرن التاسع. ومع ذلك، ينكر «تولمين»، في كتابه «كوسموبوليس» (المدينة الكونية)، أن عصر الحداثة يبدأ مع مطبعة «جوتنبرغ». لقد اكتسب «جوتنبرغ» كلّ هذه الشهرة بتقليده لما فعل الصينيّون. إن ذلك يساعدني على إزالة كافّة الغموض عن عصر النهضة. لكن هؤلاء المبتكرين المهمّين لم يحظوا بأيّ تقدير أكاديمي. لقد وضع «مارتين برنال» ثلاثة مجلّدات للبرهنة على أن الفكر الإغريقي جاء من مصر «أثينا السوداء: الجنور الإفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية»، كما أن جافين منزيس كتب، في عام 1434، ما يلي: «كان وصول إحدى السفن الصينية إلى إيطاليا إيذاناً بميلاد عصر النهضة»، كما ذكر أن كافّة اختراعات «ليوناردو» قد نُسخت من موسوعة صينية (نُسِخ «ليوناردو» فقط!). لقد تبنّت أوروبا العديد من الأفكار وطوّرتها، لكنها لم تقر، أبداً، من أين أتت تلك الأفكار.

هامش:

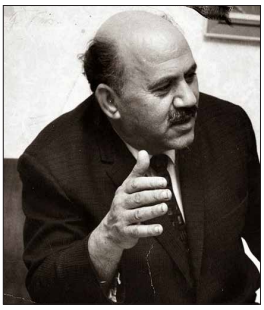
* حوار أجراه جابريل أرنائيث، في مجلّة «Filosofía Hoy» الإسبانية، عدد (مايو، 2016)، تحت عنوان:

Enrique Dussel: EL Giro Descolonizador, pp. 76_ 79 Filosofía Hoy Guía Especial: Qué Piensan Los Filósofos de Hoy.

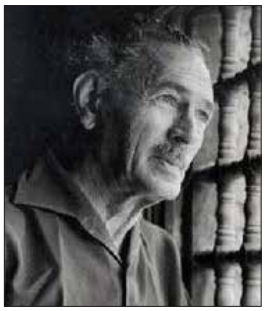
في يومها العالمي

مِعْمارِيون عَرب.. في الصَّدارة

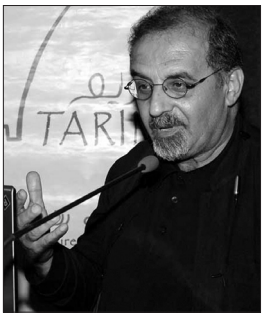
بنيونس عميروش



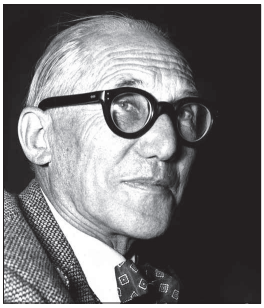
محمد مكيه



حسن فتحي



راسم بدران

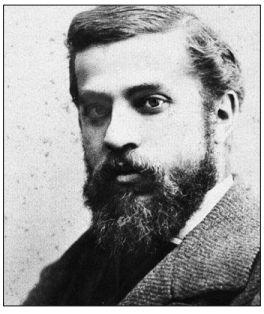


لوكوربيزييه

يظلّ المعمار من أقدم النشاطات التي ارتبطت بالإنسان بدافع ضرورة الاحتماء من الأخطار التي تمس الحياة الآمنة، على اعتبار المأوى فضاء العيش الأول، من الولادة إلى الممات. فيما ظلّت البنايات عبر التاريخ القديم والوسيط موكولة لمعماريين وبَنَّائين ومتعاونين يزاولون حرفتهم باجتهاد ودون التركيز على مسألة التوقيع التي لم تكن واردة في الأصل، غير أن جسامة ما قام به بعض المعماريين القدامى في مجال التشييد العمراني جعل أعمالهم مرجعاً رئيسياً، كما هو الشأن بالنسبة للمعماري الروماني المعروف بـ«فيتروف» Vitruve الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد. وذلك إلى أن بدأ الاهتمام بأسماء المعماريين، مروراً بعصر النهضة وإلى حدود القرن التاسع عشر الميلادي استناداً إلى بروز المهندس المعماري المحترف بالتوازي مع الشروع في التكوين الأكاديمي الرسمي في كلية الفنون الجميلة بباريس سنة 1819، وفي جمعية العمارة بلندن سنة 1847، وبمعهد



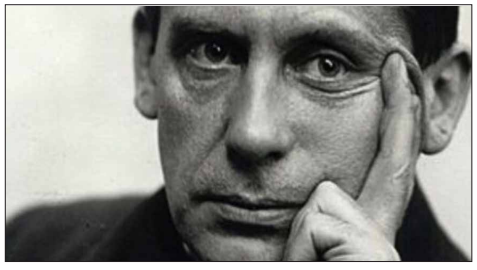
فيتروف



أنطوني غاودي



زها حديد



والتر غروبيوس



رفعة الجادرجي

ماساشوستش للتكنولوجيا بالولايات المتحدة الأميركية عام 1868.

ونظراً لأهمية المعمار، منذ القدم، في تحقيق شروط العيش الإنساني الموصول بالراحة والأمن والجمال، إضافة إلى أبعاده الحضارية والاجتماعية والاقتصادية، تم تحديد فاتح يوليو/تموز يوماً عالمياً للهندسة المعمارية وامتداداتها في ما يخصّ تخطيط المدن والهندسة المدنية Genie civil والمنشآت الفَنّيّة Les ouvrages d’art وغيرها.

وبالمناسبة، إذا كنا في مثل هذا اليوم الاحتفائي نتذكّر مشاهير المهندسين المعماريين العالميين من طينة الإسباني أنطوني غاودي Antoni Gaudi 1852 - 1926 والسويسري الفرنسي لوكوربيزييه Le Corbusier Charles- Edouard Jeanneret- 1887 - 1965 Gris والألماني والتر غروبيوس Walter Gropius 1883 - 1969 -، فإن المقام يدعونا لاستحضار أسماء مهندسين معماريين ومؤلفين معاصرين عرب، من أمثال العراقيّين رفعت الجادرجي ومحمد مكية وزها حديد، والمصريّين حسن فتحي وعبد الواحد الوكيل وعبد الباقي إبراهيم وعبد الحليم إبراهيم ومصطفى لمعي، والفلسطيني جعفر طوقان، والفلسطيني الأردني راسم بدران، والسعودي علي الشعيبي وغيرهم، إذ لم يدخروا جهداً في منح العمارة والمدينة العربيّتيْن ميزتهما وهالتهما ضمن الوعي بضرورة الرقي بالمعمار في بعده الكوني والدفع به ليتوافق مع التغيُّرات المجتمعية والبيئية التي صار يعرفها العالم بشكل متسارع.

تُعدّ العراقية زها حديد الراحلة مؤخراً (1950 - 2016) أحد أبرز الوجوه المعمارية عالمياً، إذ قاربت المشاريع التي نفذتها الألف، وهي التجارب المتفرّقة عبر 44 بلداً. ارتبطت أعمال زها بأسلوبها المبتكر ذي النبرة الانسيابية الموصولة بخيال طري مدفوع بحس حداثي قائم على قواعد التفكيكية، ما دفعها لاعتماد إمكانات الحديد لمضاعفة درجة الكمونية في الطاقة والديناميكية التي طالما دعّمت أصالة أعمالها الفريدة والخاصة للغاية، الشيء الذي جعلها مهندسة ذات توجه معماري يتفاعل بخلفية فلسفية وجمالية مع المدينة المعاصرة باستمرار. إن تصاميمها التي أمست تُصَنَّف ضمن التجريد الديناميكي، والتي أكدت إمكانات تنفيذها من خلال عديد المشاريع الكبيرة والموزّعة عبر كثير البلدان. واستناداً إلى منجزاتها الهائلة، اعتبرت مجلة «التايمز» زها حديد كرابع أقوى امرأة في العالم سنة 2010، كما وُصِفَتْ بأقوى مهندسة في العالم. فيما فازت بجائزة بريتزكر التي تعادل قيمتها جائزة نوبل، ومُنِحت جائزة توماس جيفرسون للهندسة المعمارية، وجوائز وأوسمة أخرى عديدة. على امتداد مسارها الأكاديمي والبحثي، ظلّت تشتغل بروح الفَنّان المسلَّح بالعلم، بحيث أخلصت للإبداع المعماري والتشكيلي، ولذلك تميّزت تصاميمها المعمارية بالخيال والجرأة الواعية، ما دفع الناقد المعماري أندرياس روبي للقول بكون «مشاريع زها حديد تُشبه سفن الفضاء، التي تسبح دون تأثير الجاذبية في فضاء مترامي الأطراف».

وانتقالاً إلى مُواطِنها المهندس المعماري محمد صالح مكية (1914 - 2015)، فقد عَرَفت منجزاته وتصوّراته المعمارية وأعمال شركته «شركاء مكية للاستشارات المعمارية والتخطيط» جدالاً ومناقشات بعديد من الكتب والدراسات والمؤتمرات والمعارض. فيما تجسّدت إبداعاته المنفّذة بخاصة في مسجد الدولة الكبير بالكويت، وتعمير وصيانة وبناء جامع الخلفاء، وجامع السلطان قابوس الكبير. قامت أعماله على الإدماج المبتكر للموتيفات والأشكال التراثية في المعمار الحديث، إيماناً منه بخصوصية الأبعاد الزخرفية في العمارة العربية التي «امتازت بنوع من الفَنّ التشكيلي الذي اندمج عضوياً بالعمارة ولم يكن قابلاً للانفصال عنها، كما هو الأمر في العمارة التي حفلت بالتماثيل في الفَنّ القوطي أو باللوحات الأيقونية في الفَنّ البيزنطي، ثمّ لم تلبث هذه الفنون أن استقلّت وأصبحت فَنّاً لذاته»(1). دون إغفال اجتهادات محمد مكية الفعالة في شتى مجالات الهندسة المعمارية والمدنية، مع تركيزه على الثّقافات والحضارات الإسلامية والمتجسّدة في مشاريعه المختارة ضمن الأرشيف الذي أهداه لمركز الآغا خان للتوثيق في 2012.

مع المهندس المعماري الفلسطيني جعفر طوقان (1938 - 2014)، تمسي قطع الحجر وحدات شعرية لتوريق البناء المَوْصول بأسلوبه المدثر بروح طلائعية، خاصة وقد ترعرع في بيئة مُثْرَعَة بالإبداع والصور المنبعثة من قصائد أبيه الشاعر إبراهيم طوقان كاتب النشيد الفلسطيني «مَوْطني». من ثمّة، سرعان ما شذّب مفاهيمه وكَوّن رؤيته المعمارية التي تخطت الأنماط المسكوكة لتتبنى التجديد القائم على شرط التوافق مع معطيات البيئة، ما جعل منه أحد أشهر معماريي الحداثة في العالم العربي. حقّق عِدّة مشاريع، ونال عِدّة جوائز من بينها جائِزة فلسطين للعمارة وجائزة الآغا خان للعمارة الإسلامية. هذه الأخيرة، نالها أيضاً مُواطِنه المهندس المعماري راسم بدران (مواليد 1945) الذي بدوره استند إلى التراث كإطار مرجعي لطرح سبل الانفتاح والتحديث الذي رافق مشاريعه ضمن مسألة الأصالة والمعاصرة في أفق تطوير العمارة العربية الإسلامية. وليس من الغريب في شيء بخصوص حساسيته الشفيفة تجاه الطبيعة وهو ابن الفَنّان الفلسطيني جمال بدران، بحيث تتخذ تصاميمه الشمس والرياح وحركاتها بعين الاعتبار، في انسجام تام مع أسلوبه الذي يولي أهمية قصوى للسياقات الاجتماعية والثّقافية والبيئية، كما نستشف ذلك في منجزاته. في السياق ذاته المتعلّق بالتراث ونوعية البيئة، يؤكد المهندس المعماري السعودي علي الشعيبي على قيمة الممرات وساحات التجَمُّع بوصفها أساساً لنظام الحركة في القرية والمدينة على حَدٍّ سواء، لقناعته بكون «أهمية الساحة تكمن في وظيفتها الاجتماعية، وترتبط بالذاكرة أكثر من الأماكن الخاصة». من ثمّة عمل بَداءَةً على تطويع العمارة الغربية باحثاً عن مداخل استلهام العمارة العتيقة، ليتوصل إلى إنجاز



قرية القرنة-حسن فتحي



مدرسة من تصميم جعفر طوقان

تصاميم بيئية ديناميكية تمنح الروح للفضاء، وتسمح باستثمار الطوب في بناء الأقبية، فيما تُقَلِّل من استعمال الخرسانة الباهظة التكلفة، تماشياً مع الفكر الحديث الذي يتجه نحو الاقتصاد في استخدام المواد، ما رشحه للفوز بعديد الجوائز، منها جائزة الآغا خان جنيف عن مشروع ساحة الكندي.

لَعلّ هذه التصوّرات المعمارية التي ما فتِئت تنصب حول كيفيات التوليف الممكنة بين أضداد التراث والتجديد، لابد وأن تحفزنا للوقوف عند المهندس المعماري المصري حسن فتحي (1900 - 1989) الذي أثار مسألة المرجعية التراثية وعلاقتها بالهويّة منذ بدايات القرن العشرين، ليكرّس حياته للتنقيب عن الوسائل الكفيلة بحلّ معضلة السكن الخاص بشريحة المعوزين في الدول النامية، وساكنة الريف المصري بخاصة، ليلتجأ إلى استخدام المواد المحلية بالطرق التقليدية في ورش البناء، بأقلّ تكلفة ممكنة، مع مراعاة حاجيات السكان وإيجاد الحلول الكفيلة بالرفع من مستواهم المعيشي بتطوير اقتصادهم وإنعاشه. ويبقى كتابه الشهير «البناء مع الشعب» (1969) أصدق أثر على اجتهاده الإبداعي القائم على نظريته وأسلوبه المعمارِيَّيْن المَنْورَيْن لتخطيط الريف وتهنيبه. من ثمّة، يُعَرِّف المعلم حسن فتحي الثّقافة بكونها تفاعل ذكاء الإنسان مع بيئته التي يعيش فيها عبر عمليات استيفاء حاجاته الروحية والمادية، لتتأسس فلسفته البنائية بارتكاز تصاميمه على نظرة تستوحي روح العمارة العربية الإسلامية من خلال مظاهر المَساكن الريفية النوبية المَبْنِية بالطوب اللبن، ومن منازل وقصور القاهرة العتيقة ذات المرجعية العثمانية والمملوكية بخاصة. وفي تأكيده على صنع الآجر من الطين ومن نفس المنطقة التي يقيم فيها مشروع البناء، إنما يُفَعِّل مقولته المأثورة: «انظروا إلى الأرض تحت أقدامكم ثمّ ابْنوا»، بقدر ما يُعبِّر عن موقفه من الاستيلاب الغربي في المجتمع العربي الذي استعار الثّقافة الغربية دون الأخذ في الحسبان طبيعَتَيْ الجغرافيا والمناخ المحَلِّيَيْن، خاصة أنه يعتبر نمط البناء العربي، المعمار الوحيد الذي نجح في اجتناب السماء للإنسان، حيث «هنا السماء والأرض في عناق مستمر لا مثيل له إلّا في البيت العربي، فأين تجد فكرة الجدران الأربعة، حيث تتوحَّد الحياة مع الموت في عملية الدفن والزرع». بهذه الرؤية الفذة نَفَّذ حسن فتحي الحائز على جائزة الآغا خان لمساهمته الفعالة في خدمة العمارة الإسلامية، عِدّة مشاريع بمصر وعديد البلدان الأجنبية، ما وضعه في مصاف مُنَظِّري فَنّ العمارة في النصف الثاني من القرن العشرين.

في المقابل، يشير عفيف بهنسي إلى أن المهندس العراقي رفعة الجادرجي «نجح بوصفه من أبرز المفكرين المعماريين العرب في تحليل خصائص العمارة التقليدية، محاولاً التمييز بينها وبين واقع العمارة المعاصرة، ويرى في أبحاثه أن بنيوية العمارة التقليدية قائمة على بنيوية فكرية تقليدية، كانت قد تكوّنت على الحدس والتلقائية منسجمة مع الحس الجمالي والمكوِّن الثّقافي والاجتماعي للإنسان التقليدي»(2). من ثمّة، فبالرغم من تأثيره بالحداثة المعمارية، إلّا أنه بات يحتفظ باللمسة العراقية من خلال إصراره على تغليف واجهات مبانيه بالطابوق الطيني العراقي، فيما دفع بالعمارة التقليدية «التحدارية» (كما ينعتها) نحو الشكل التجريدي، إذ يراها كمنحوتة فَنّيّة ذات خصائص مجردة. هذا الحس الواعي بدقائق الأمور المُزاوِجَة بين التقليد والحداثة تتضح من خلال إبداعاته كمبنى الاتحاد العام للصناعات ومبنى نقابة العمال والبدالة الرئيسية في السنك والبرلمان العراقي وغيرها.

في حين يبقى المفكّر والفَنّان رفعة الجادرجي (المولود في 1926 والحاصل على جائزة الرئيس لمؤسسة آغا خان



من أعمال راسم بدران



بناية مصرف الرافدين- رفعة الجادرجي

للعمارة 1986) من أهم المنظرين القلائل الذين تناولوا المسألة المعمارية داخل تشابك أبعادها الثّقافية والاجتماعية والجمالية والفلسفية ضمن صيغة نظرية متكاملة. ما جعله يتعامل مع التراث المعماري انطلاقاً من نظرة موضوعية لا تفصل الشكل المعماري عن سياقه التاريخي كما يقول مسعود ضاهر(3)، مُضيفا أن نظرته هذه، لا تبقيه أسير تصوُّرات دينية أو قومية، أو تنتقي منه بعض المعالم بصورة اعتباطية لتعيد صياغتها وفق مفهوم نظري يتلاءم مع تطوُّر التكوين الشكلي المعاصر، وقد تعاطى مع فَنّ العمارة من موقع تحرير التراث من القيود السابقة وصياغة هذا الفَنّ على أساس نظرة عصرية حُرّة ومنفلتة من الهموم القومية والدينية.



دار الملك عبد الله للثقافة والفنون- زها حديد



جامع السلطان قابوس الأكبر-محمد مكية

هوامش

1 - د.عفيف بهنسي، العمارة العربية- الجمالية والوحدة والتنوُّع، سلسلة إبداع 5، المجلس القومي للثّقافة العربية، الرباط، ص 56 .

2 - د.عفيف بهنسي ود.محمد بن حمودة، من الريشة إلى اللابتوب- الفنّ والفكر الجمالي، دار الفكر، دمشق، ص 106.

3 - رفعة الجادرجي، في سببية وجدلية العمارة، (تقديم: مسعود ضاهر)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، ص 52 .

من مؤلفاته أيضاً: صورة أب 1985، شارع طه وهامر سمث 1985، حوار في بنيوية الفنّ والعمارة 1995، المسؤولية الاجتماعية لدور المعمار 1999، جدار بين ظلمتين 2003.



مصلى «رونشان»، المعمار: لوكوربوزيه، رونشان، فرنسا، 1955



فيلا «روتوندا»، المعمار «بالاديو»، فينيسيا (تاريخ التصميم 1566)



بيت الشلال، المعمار: فرنك لويد رايت، 1935، بينسيلفينيا، أميركا



فيلا «سافوي/ المعمار: لو كوربوزيه، باريس، 1929

معنى العمارة المتجدِّد

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

في عام 1985م، اقترح «الاتحاد العالمي للمعماريين» Union Internationale des Architectes (UIA)، وهو اتحاد دولي، غير حكومي، وغير ربحي، يبلغ عدد منتسبيه حوالي 1.3 مليون معمارة ومعمار منتشرين في ما يقارب من 124 دولة ومقاطعة؛ وقد تأسّس سنة 1948 بباريس، من أجل توحيد جهود معماريي العالم، والاهتمام بالمهنة المعمارية والمساهمة في رفع دور وأهمية العمل المعماري محلّياً وعالمياً، اقترح ذلك الاتحاد في تلك السنة، أن يكون أول إثنين من شهر يوليو (تموز)، من كلّ عام، يوماً خاصاً ومكرساً للعمارة باسم «يوم العمارة العالمي» World Architecture Day، وأحياناً يسمى بـ «اليوم العالمي للعمارة» أيضاً. إلّا أن الاتحاد، عاد في سنة 1996، واقترح تغيير موعد «اليوم» إلى الإثنين الأول من شهر أكتوبر، انسجاماً مع اليوم المحدد من قبل هيئة الأمم المتّحدة باسم «يوم الموئل العالمي» World Habitat Day. ورغم حصول هذا التغيير، فإن كثراً من المنظمات المعمارية العالمية ما



مركز «جورج بومبيدو»، المعمار: «رينزو بيانو» و«ريجارد روجرز» ، باريس 77-1971



متحف اللوفر، المعمار: أي ام. بي، باريس، 1985-1989

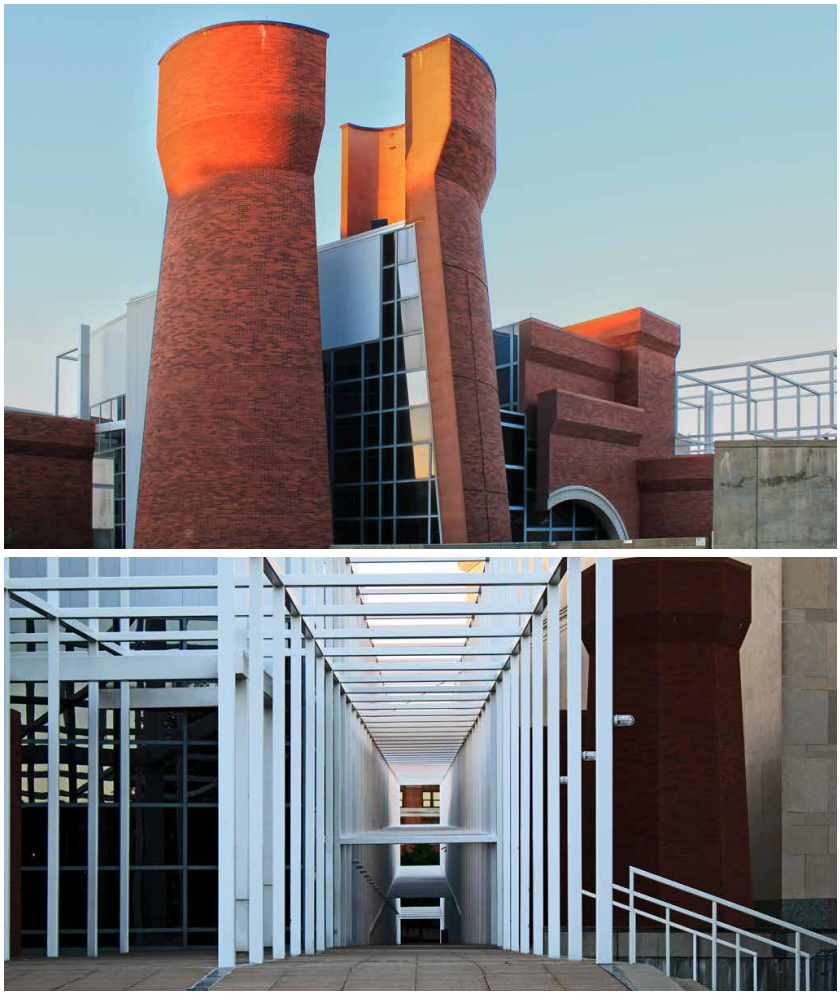


مبنى «سيغرام بيلدينغ»، المعمار: ميس فان دير روّ، نيويورك ، 1958

انفكت تحتفل في يوم العمارة العالمي في بداية شهر يوليو. معلوم أن الاحتفاء والاحتفال بيوم العمارة العالمي، يشهد سلسلة أحداث لفعاليات متنوّعة من مؤتمرات واجتماعات وندوات وتنظيم نقاشات ومعارض تتناول العمارة وهمومها الآنية والمستقبلية. وعادة ما يختار «الاتحاد العالمي للمعماريين» شعاراً، يُنظِّم تلك الفعاليات ويحدّد مواضيعها. فعلى سبيل المثال كان شعار احتفالات يوم العمارة العالمي السابق في أكتوبر 2015، هو «العمارة، البناء: الالتزامات المناخية والحلول»، في حين كان شعار سنة 2014 «المدن الصحية: المدن السعيدة». وستحدّد المنظمة العالمية شعار هذه السنة عشية الاحتفالات في أكتوبر القادم.

وكلمة «عمارة»، وفقاً «للمعجم الوسيط»، هي «البنيان»، وهي «ما يحفظ به المكان»، كما أنها أيضاً «فنّ تشييد المنازل ونحوها وتزيينها وفق قواعد مُعيّنة»، كما يحدّدها «معجم اللّغة العربيّة المعاصر». في حين يُشير «المعجم الرائد» إلى معنى «العمارة» بأنه أيضاً «أجرة العامل في بناء العمارة»! وفي العموم، فإن العمارة هي اختصاص مهني، يهتم بإبداع فراغات، تكون عادة مُخصّصة لوظائف وأنشطة إنسانية مختلفة. وهي تعكس بسماتها وبلغتها التصميمية، الإنجازات التقنية والحضارية للمجتمع، مثلما تعكس التطلعات الجمالية والروحية والقدرات المادّية للمجتمع في مكان ما وفي فترة تاريخية مُحدّدة. في حين ينهب جذر كلمة «عمارة» Ar-chitecture في اللغات الأوروبية إلى مصدرها اللاتيني، المشتق عن أصلها الإغريقي ἀρχιτέκτων arkh-itekton، وهذه الكلمة الأخيرة تتألف من مقطعين: «ارخي»، رئيس، معلم، اسطة، و«تختون»، بمعنى بنّاء، مُشَيِّد، بانٍ، وبهذا يكون معنى الكلمة «رئيس البنّائيين» أو: «معلم البناء»، والكلمة تشمل كلا الجانبين: المُنتج والمشرف على عملية الإنتاج.

كانت خصائص العمارة وتعريفها، لفترة طويلة، تعتمد على تحديدات وتوصيفات أحد أشهر المؤرخين الرومانيين القدماء، وهو «ماركو فيتروفيوس» Marcus Vitruvius Pollio، المعمار والمهندس المدني والحربي الروماني القديم، الذي عاش ما بين (80 - 70 ق. م. – 23 ب. م.). وشهرته اكتسبها من تأليف مجموعة كتب عنونها بـ«عشرة كتب في العمارة»، والتي أمست مصدراً رائداً وموثوقاً لدراسة العمارة القديمة والتعرف إلى إنجازاتها. في تلك المجلدات، يشير «فيتروفيوس» إلى أن الفعالية التصميمية، يتعيّن أن تمتلك خصائص مُحدّدة كي يمكن أن تسمى «عمارة». وهذه الخصائص، بحسب رأيه هي ثلاث، (سميت لاحقاً بـ «ثلاثية



مركز وكسنر في جامعة أوهايو، كولومبوس، أوهايو، أميركا 1989

فيتروفيوس»)، وهي «المتانة» Firmi-tas، و«الوظيفة»، Utilitas، و«الجمال» Venustas. وقد حافظت تلك «الثلاثية» على صدقيتها وصحة منطلقاتها لفترة طويلة جدّاً، ولحين أواخر القرن التاسع عشر، عندما ظهرت «الحداثة» الساعية وراء التشكيك في جميع المفاهيم السابقة، بضمنها، بالطبع، العمارة، التي تأثر معناها، اتساقاً مع المستجدات الحاصلة في المعرفة الإنسانية.

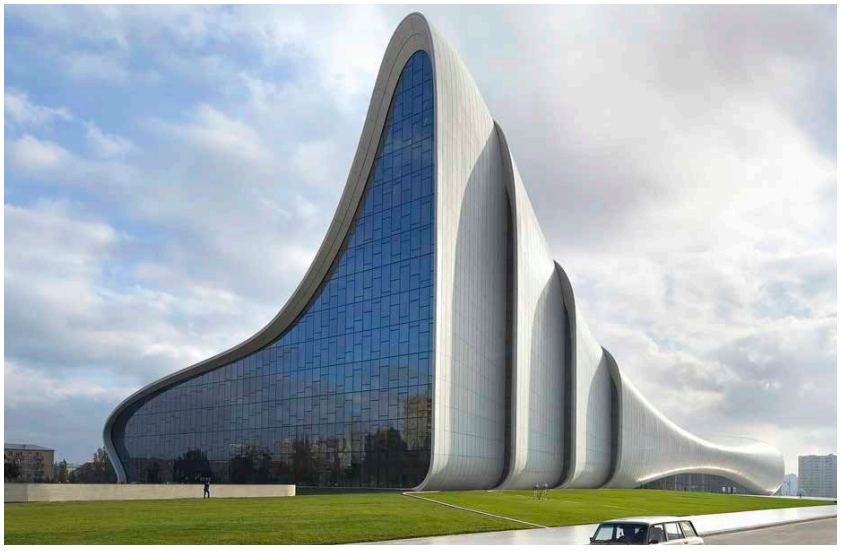
حاولت الحداثة، أن تجد معاني جديدة للفعالية المعمارية، عبر طرحها آراء غير مسبوقة لإدراك الفعل المعماري وتحديد سماته، ما نجم عنه ظهور تنويعات أسلوبية ذات أشكال معمارية، جاهدت لأن تتخطى المفهوم «الفيتروفي»، مبتعدة، قدر الإمكان، عن التطبيقات الشائعة لتلك «الثلاثية» والفهم الأحادي لها. لكنها مع هذا، مع «ابتداع» عمارات ذات مرجعيات أخرى، انطلاقاً من مسعاها في تغيير تراتبية أولوية تلك الخصائص الثلاث، بقيت «الحداثة» عاجزة عن إيجاد منظومة قيم جديدة، قادرة لأن تؤسّس لمنتج معماري مغاير تماماً لأطروحة «فيتروفيوس». وهذه المهمة، مهمة النأي بعيداً عن تأثيرات ثلاثية فيتروفيوس، أنجزتها «عمارة ما بعد الحداثة»، التي بدأت تظهر جلياً، وبقوة في الخطاب ابتداء من السبعينيات من القرن الماضي؛ عندما طرحت نفسها كبديل موضوعي ومكافئ لمفهوم «العمارة» السابق. في هذا الصدد، كتب أحد نقاد الفنّ الأميركيين، حول مسوغات ظهور ما بعد الحداثة معمارياً، مُشبّهاً معنى العمارة، كـ«سيارة» تسير على الأرض. فهي قادرة على السير في الطرقات الوعرة، وفي الصحارى، مثلما هي صالحة للسير في الأراضي الجبلية والوديان. بيد أن سيرها سيتوقف، وسيتعذر اتمامه، عندما يصادفها «نهر». وإذا رغبنا باجتيازه علينا، أن نترك «سيارتنا» جانباً، ونستقل «زورقاً» ينقلنا إلى الجهة الآخرى من النهر! شيء ما مماثل، حدث للعمارة. علينا، الآن، تغيير الوسيلة التي خدمتنا طويلاً بأخرى، تتيح لنا «العبور» نحو الجهة الأخرى من النهر. وهذه الوسيلة الآخرى، «الزورق»، ما هي إلّا «عمارة ما بعد الحداثة» الرافضة لمفهوم ثلاثية فيتروفيوس، والمؤسّسة لمنظومة معمارية جديدة، تحدّث عنها، بصورة مقنعة ومسهبة في الكثير من مؤلّفاته «بيتر ايزنمان» Peter (1932) Eisenman، أحد أشهر المعماريين التفكيكيين، وأحد معماريي ما بعد الحداثة المعروفين تنظيراً وممارسة. يطرح ايزنمان رؤيته لمفهوم عمارة ما بعد الحداثة، ومن ثَمَّ تصوّراته إلى «معنى» العمارة. فهو مهتم بأن يفسر لنا الإشكالية المهنية التي وقعت في «أحابيلها» العمارة، ما يتطلب قفزة نوعية تقود إلى تخوم معرفيّة جديدة. أنه يرى بأن العمارة كانت واقعة تحت تأثير «أوهام» Fictions. وهذه الأوهام هي ثلاثة: وهم «التمثيل»، ووهم «المنطق»، ووهم «التاريخ». وفي سبيل تجاوز تلك الإشكالية، والنأي بعيداً عن تلك الأوهام، فإنه يقترح، وباختصار شديد، مفهوم الإزاحة Displacement، بمفهومها التفكيكي Deconstruction. حيث يمكن للعمارة أن تزيح المفاهيم السابقة، بغية إدراك نفسها، مقترحاً لنا استراتيجيات بما يسمى التكرار، وإعادة التفكير، وحتى «القراءة الخاطئة» Mis-reading، وهذا كله يُعدّ أمراً ضرورياً لإحداث «العمارة المزاحة» التي هي، في الواقع، تجسّد بفعلها الحضور والغياب

في آنٍ معاً. بمعنى آخر، ودائماً وفق «ايزنمان»، أن إزاحة العمارة عما يجب أن تكون عليه، لا تعني أن المبنى يجب ألّا يعمل. ثمّة ضرورة لقطع الصلة التي راجت كثيراً ما بين الشكل والوظيفة، وهذا يتطلب نوعاً خاصاً من «الهندسة» التي تقبل الانحرافات والتشوهات والتشظي.

من جانب آخر، يدعونا «باتريك شوماخر» (1961) Patrick Schumacher؛ أحد المعماريين المهمين في مكتب الراحلة «زها حديد»، إلى تبني مقاربة جديدة، تعتمد في تمظهراتها على ما يسمى «البارامترية» Parametricism. وهو مصطلح جديد في المعجم المعرفي «ما بعد الحداثي»، وهو، أيضاً، متعدّد المعاني، وقد «ولد» بالتساوق مع التطوّر المدهش في برمجيات منظومة التصميم المتقدمة. وفي رأيه فإن هذا المعنى الجديد للعمارة، الذي تبديه «البارامترية»، قادر لأن يملأ الفراغ الحاصل بالفترة الانتقالية الناجمة عن أزمة الحداثة، المتسمة بالتردُّد، والمتمظهرة في ظهور مقاربات قصيرة الأمد؛ ومن ثمّ، تجعل من مقاربة شوماخر، أطروحة قابلة للتفكير العميق حولها، خالقةً مجالاً للتأمل، عما ينتظر العمارة المستقبلية من آفاق جديدة ونادرة وربما حتى ..غير مألوفة.

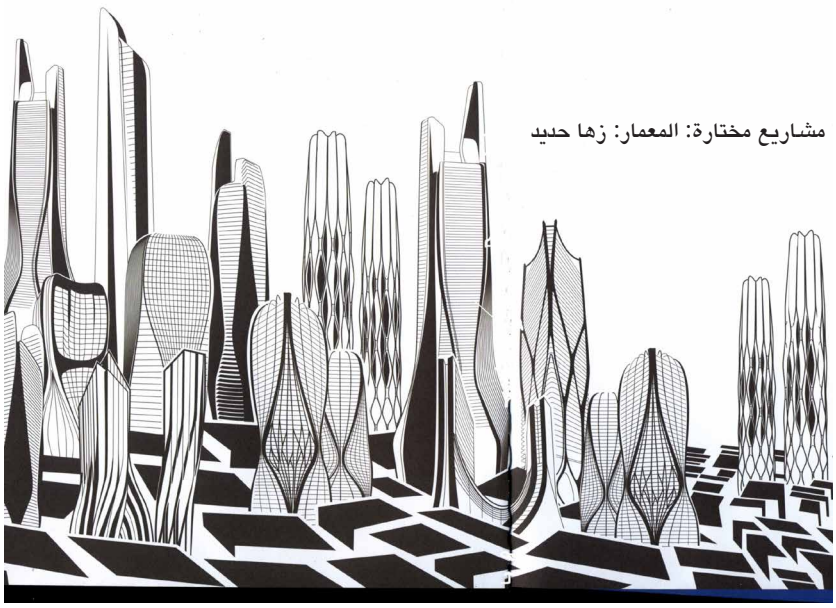
ثمّة مفاهيم، إذاً كثيرة ومتعدّدة، تحضر بقوة في المشهد المعماري الآن، مثرية بمرجعياتها المختلفة الممارسة المعمارية العالمية، مانحة، في الوقت ذاته، تسويغاً لأشكال تصميمية لافتة وغير تقليدية، مُتخمٌ بها المشهد المعماري المعاصر. أنها إرهاصات الجديد، إرهاصات معانٍ جديدة لمفهوم «العمارة». علينا أن نكونَ جاهزين لتقبل تلك المعاني، وفهم تأثيراتها على المنتج المعماري.

ثمّة معانٍ عديدة ومتميّزة لمفهوم «العمارة» تنتظرنا أشكال غير متوقّعة، يتعيّن توقّعها، وإدراكها عن كثب، والأهم، القدرة على تقبلها والاعتراف بها،... والاحتفاء بها، أيضاً!





مركز «حيدر علييف»، المعمار: زها حديد. باكو- أذربيجان، 2013



مشاريع مختارة: المعمار: زها حديد


HITACHI
KINGSTON
SONY

الدراما السورية

بحربٍ أو من دون حرب.. رمضان هو التليفزيون. في مُفتتَح هذه القضية يكتب إبراهيم شاهين: إنه تليفزيون الدراما السورية، ولدى السوريين تليفزيون المسلسلات السورية تحديداً. ويتساءل: في ظِلّ الواقع المتردّي والبائس إلى درجة الموت أو الفناء، ما هو الدليل الذي قدّمته الدراما السورية لتثبت لنا، نحن السوريين، أنها مرتبطة بنا فعلياً، وأنها تبادلنا الودّ بالودّ؟ وجهات نظر في صميم هذا التساؤل تطرحها مواضيع قضية هذا العدد.





مشهد من مسلسل: "العَراب"



بيت بيوت

أو لعبة تخيُّل الحياة

إبراهيم شاهين

(رجعت من الشغل على البيت تعبانة وهلكانة، لقيت ماما ناطرتني لتشين موسم التعزيل قبل رمضان، برمضان مافي وقت لشي، صيام ومسلسلات)، هنا ما نشرته على الفيسبوك صبيّة سورية أغلب الظنّ أنها تُقيم في دمشق.

مع البؤس الذي لم يعد يخجل منه أحد من السوريين، ومع ازدياد سعار الحرب التي تعصف بأيام السوريين وحيواتهم، مع الدم والهجرة والتهجير، مع النزوح، مع القلوب والحدود المغلقة في وجوههم، مع سعر الليرة السوريّة الذي يهبط كأنه على منزلق من الصابون، وارتفاع عدد القتلى/الشهداء على كامل الجغرافيا السوريّة.

مع كلّ ذلك وغيره من المصائب التي قلّما امتحن بها شعب كما يُمتحن بها الآن الشعب السوري، فإن شهر رمضان ما يزال لدى غالبية السوريين فرصة لـ«مسلسل أو مسلسلات درامية سوريّة»، يتابعونها بدرجات اهتمام متفاوتة.. إنه في النهاية رمضان؛ صوم ومسلسلات، كما قالت فتاة الفيسبوك.

بحرب أو بدون حرب رمضان هو التليفزيون، ليس تليفزيون الأخبار العاجلة الساخنة والمزعجة غالباً، وليس تليفزيون مباريات كرة القدم حين يتعالى العالم العربي عن خلافاته السياسيّة بين مُؤيّد لبشار الأسد والسيسي ومعارض لهما، ويكتفي الجمهور العربي بالتخندق في حزبين متقابلين: الأول (برشلوني - ميسّاوي) والثاني (مدريدي - رونالدوي)، حرب تعلو فيها أصوات التحدّي المنافسة لكنها حرب بسيطة تنتهي بذهاب كلا الطرفين إلى أسرّة النوم، بل هو تليفزيون الراما ولدى السوريين تليفزيون المسلسلات السوريّة. لكن حقّ لنا التساؤل: (في ظلّ الواقع المتردّي والبائس إلى درجة الموت أو الفناء، ما هو الدليل الذي قدّمته الدراما السورية لتثبت لنا نحن الجمهور أنها مرتبطة بنا فعلياً، وأنها تبادلنا الود بالود؟).

في فورة الدراما السوريّة من بداية تسعينيات القرن الماضي وحتى قبيل قيام الشعب السوري بثورته. نجح صنّاع الدراما من كتّاب ومخرجين ومعهم منتجون (وهؤلاء على الأغلب لم يكونوا سوريين)، نجحوا في استعارة عناصر المجتمع السوري وتاريخ وبيئة دمشق وفي مرّات أقلّ حلب، وألبسوا هذه البيئة قصصاً وحكايات من القبضاي إلى (عيّ) النسوان إلى مقاومة الاحتلال الفرنسي إلى الفساد المستشري في الدولة والمجتمع في الزمن الحالي.

ومع ظهور بوادر جادّة في عدد من الأعمال، كـ«دائرة النار» لهيثم حقي وهاني السعدي، واقتراب من دوائر كانت ممنوعة، كـ«غزلان في غابة النئاب» لفؤاد حميرة وتوقيع المخرجة رشا شربتجي، التي أخرجت أيضاً مسلسل «الولادة من الخاصرة» من تأليف الكاتب سامر رضوان، وغيرها.. لكن ما عرفه ورآه السوريون بعد ذلك أن هذه الأعمال لم تكنْ تقترب من حقيقة الواقع السوري إلّا قليلاً، بل اكتشفوا أكثر من ذلك، فالأحداث السورية بعد الثورة جعلت كلّ ما قدّمته الدراما بخصوص معاناتهم باهتاً، ناعماً، مموّهاً لأوجاعهم، مشتتاً للانتباه عن السبب الرئيسي في بؤسهم وإفسادهم وفقرهم.

فالمسؤول الفاسد يملك لحظات إنسانية تجعلنا ننسى آثامه، بل يمكن أن نرجع فساده وظلمه لمرض نفسي (كشخصية الضابط رؤوف - عابد فهد) في «الولادة من الخاصرة» أو سامر ابن المسؤول الفاسد في «غزلان في غابة النئاب»، ومن المعيب علينا إن لم نتعاطف معها ونرافقها إلى الطبيب النفسي.

الأمر الذي جعل الوجع اليومي الملحّ للمواطن السوري يظهر كلعبتنا لمّا كنا نلعب لعبة الجيران ونحن صغار، أو ما كنا نسميه لعبة (بيت بيوت)، حيث الافتراض والتقليد السانج لبيوت أهلنا كانا أدوات اللعبة. وتنتهي اللعبة ونعود إلى البيت الحقيقي وليس في بالنا أية فكرة أو اقتراح لتعديل أي شيء في البيت.

فقد درجت الأعمال التليفزيونية إلى استعارة عوالم وأجواء لا تمت للواقع السوري، فكانت عوالم غريبة عن حياة السوريين قُدِّمَتْ لهم بأدوات الدراما المكسيكية المدبلجة، وقد تورّط، بل وشَارك بعض تقدميي الأمس في تقديمها، منها على سبيل المثال مسلسل «الخيط الأبيض» للكاتب نهاد سيريس وإخراج هيثم حقي والبطولة لجمال سليمان، حيث وسائل إعلام مستقلة وتنافس إعلامي وفلل وسيارات فارهة يملكها نجوم إعلام تتجاذبهم المحطات وتغريهم بالعروض المالية وغيرها.. كلّ ذلك باللهجة الشامية.. فمن يصدق؟

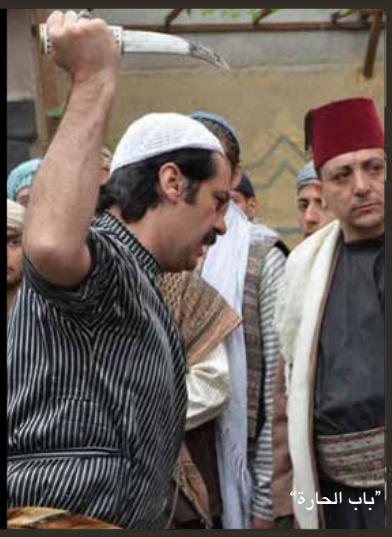
إن هو إذاً إلّا محاكاة للسوق و(بازارية)، إن صح التعبير، حاول صنّاع الدراما السوريّة مجاراتها وفق مزاج محطات وجمهور خارج الحدود السوريّة.

واستمر نزيف الأفكار، من الفانتازيا التاريخية التي مصّت انتباه الجمهور برعاية الثنائي نجدت أنزور وهاني السعدي، والتي انتهت إلى مشهدية قماشية، (شراطيط مربوطة على أغصان الأشجار لسبب لا يعلمه أحد) تقدم قصصاً مستعارة من الأفلام الهندية وروايات عبير، انتقالاً إلى الكنز الثمين الذي جلبته ضربة حظ لا تتكرر كثيراً، وأقصد تسونامي «باب الحارة» الذي اجتاح بمضمونه المتخم باللاشيء، مدعياً الحنين إلى أيام الشهامة والزكرتاوية وبابور الكاز والداية والخطّابة. ولمن يعرف حياة الشام على حقيقتها في الفترة التي يدّعي العمل أنه يعالجها، يدرك أن هذا العمل الضخم هو مشروع تجهيلي، انتهازي يدفع الناس إلى الخلف ويقنع الشباب بالنوم باكراً كي (يفزّ) إلى عمله باكراً تفادياً لزعل معلمه الذي قد يضربه.

فشكّل «باب الحارة» وأخواته بوابة تسلل منها الفنّ الرديء وانتشر بين الناس فصار الفنّ السوري (الفخري والمدلل)، يُستعاض عنه بأصوات الديوك وعمر سليمان وسارية العقول والقلوب.

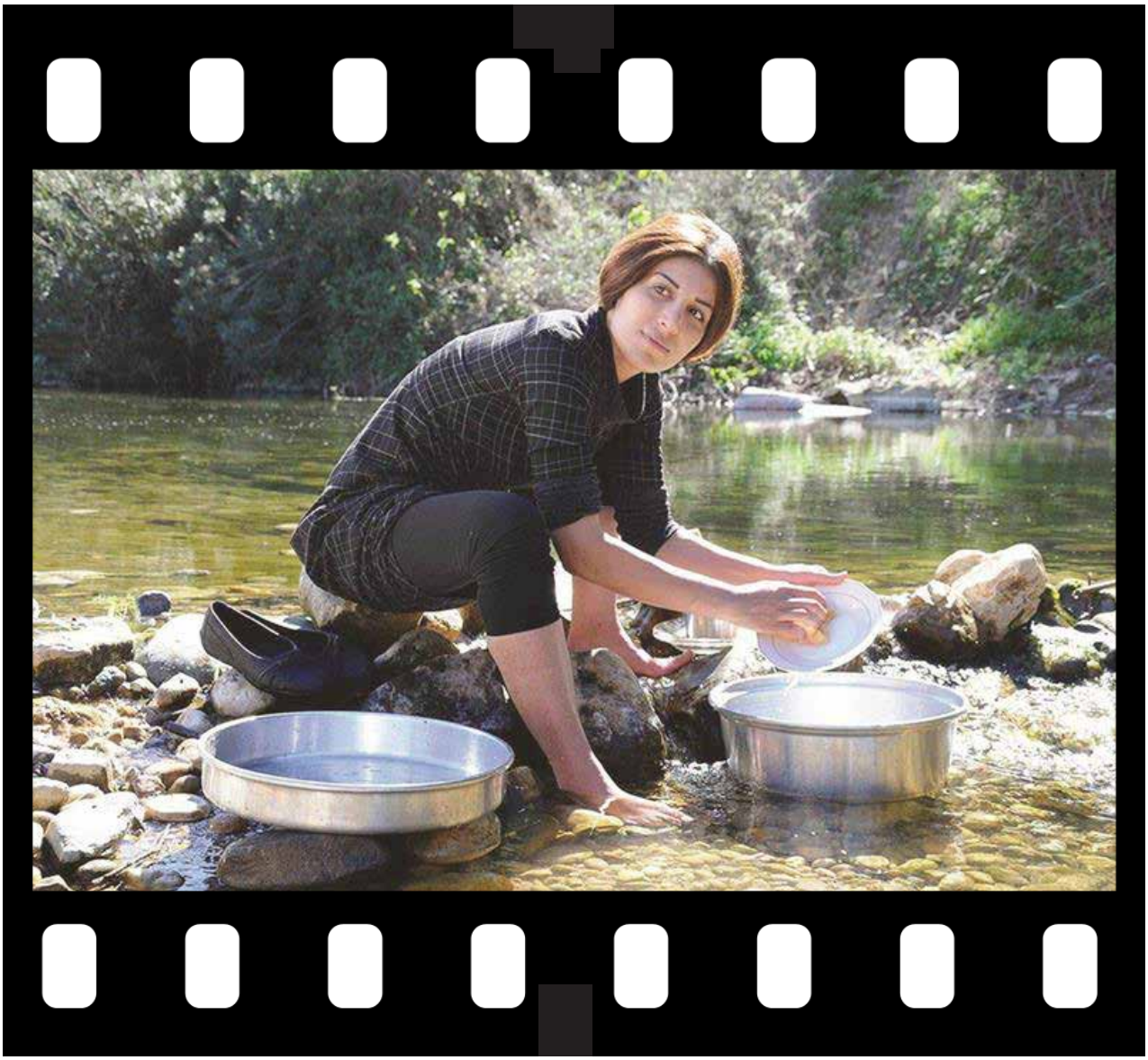
والآن رمضان 2016 عاد للمرة الخامسة والشعب السوري جرّب خلالها كلّ أنواع المدافع إلّا مدفع الإفطار، وخلية


مشهد من مسلسل: "الولادة من الخاصرة"


"باب الحارة"


"العراب"





مشهد من مسلسل: "أيام لا تنسى"

النحل الدرامية وعدت السوريين بأعمال (ككل عام) مميّزة. حسن سامي يوسف، والليث حجو، ربما كانا الوعد الأكثر مصداقية من خلال مسلسل الندم لعلّه حمل بعض المتعة التي خلّفتها أعمال سابقة كالانتظار أو الغفران..، وخالد خليفة طرح مع حاتم علي وجهة نظره في (سورنة) الجزء الثاني من مسلسل العراب (تحت الحزام) فهل نجح العمل في إقناعنا بأن الأحداث الإنسانية الكبيرة تقع في كلّ زمان ومكان بنفس الحرارة؟. يبدو أن الترقّب كان أقلّ حماساً، لكن مختبر المشاهدين ينتظر الإعادة ليقول رأيه حول أعمال مثل مسلسل «أيام لا تُنسى» للمخرج أيمن زيدان، بطولة سوزان نجم الدين، وللجمهور تجربة ليست مشجعة مع أعمال كُتبت لصاحبتها، كمسلسل «الهاربة» لسوزان نجم الدين الذي لم يحفر في الناكرة الدرامية للمشاهدين، فهل نجحت هذه المرّة مع أيمن زيدان؟

أما مسلسلات «البان آرب»، والمشتركة مع الأتراك كمسلسل «البيت الكبير» الذي تؤدي ديمة بياعة دوراً فيه، فالناس ما تزال تتابعها على طريقة من يتلصص على حديقة جاره الغني من بيته المتواضع، فلا الأماكن ولا الأزياء ولا العلاقات الإنسانية فيها تعني السوريين بشيء.

ولأعمال البيئة الشامية معنىً مختلف لدى الجمهور، باب الحارة، عطر الشام وغيرهما.. يطرح المشاهد معها سؤال: أيّ شام وأية بيئة؟

بكل الأحوال يسجل للدراما السوريّة بحثها عن أسباب للاستمرار، وللفنّانين السوريين خلقهم لفرص عمل «من تحت الأرض»، وربما من تحت الأنقاض.

صورة البدو
بيد صُنّاع الدراما العربيّة

علي سفر

«البدو إذا تكلموا كذبوا، وإذا تناقشوا وارَبوا، وإذا تقاضوا ماحكوا، وعندهم من الطمع والجشع وحبّ السلب والنهب وقسوة القلب وحرمان الرحمة. وهم بخلاء إلّا إذا وجدوا مأرباً في البذل، وجبناء إلّا إذا وجدوا خصماً ضعيفاً».

هذه صورة البدو بحسب المستشرق الفرنسي فيكتور مولر، وإذا كنا وفي مدارات البحوث العلمية والأكاديمية نعثر على دراسات أماطت اللثام عن أوهام الاستشراق، ووجهت النقد الشديد لها، من جهة أنها بُنيت ضمن سعي الاستعمار الغربي إلى بناء صورة تناسب توجهه وتخلق أرضيته الفكريّة والثّقافيّة، فإن علينا التوقّف عند تأثيرات هذه الأوهام على العرب الذين يشكّل البدو جزءاً أساسياً من واقعهم الديموغرافي.

وضمن هذا المسار لا يصعب علينا أن نعثر على تبنٍ مضمر لدى بعض المؤلّفين العرب لهذه التّصوّرات الاستشراقية كما هي..! وأن نعثر أيضاً على تصوّرات مضادة، حاولت أن تقدّم تصوّراً معاكساً دون أن يتبين أصحابها الخطأ الذي يقعون فيه، حين يبنون رؤيتهم بناءً على رغبة لاهثة تقوم بتعقيم التصوُّر الذهني السائد، وإنشاء صورة بعيدة عن الواقع لهؤلاء البدو، الذين لم يكونوا في أي يوم من الأيام فئة معزولةً عن تطوّرات المجتمع العربي، بحكم أنهم يعيشون في ذات الحيز الجغرافي، ويتعرضون لتأثيرات التطوّرات السياسيّة والمجتمعية في كلّ الدول التي يتجولون في أراضيها. وإذا كنا نريد أن نبحث في وثائق تساعدنا على القيام بعملية تفكيك ذهنية لصورة البدو بين الواقع وبين التصوّر الاستشراقي، فإننا لن نجد أفضل من المادة الدرامية التليفزيونية، كوثيقة ارتبط وجودها برغبة صُنّاعها في أن يقدّموا مادةً تمتع المشاهد العربي، وترضي الممولين الذين تقف وراء عملية تمويلهم لهذه المسلسلات دوافع يكشف تبيانها وجود أثر ما للتصوّرات الاستشراقية..

يسجل تاريخ الدراما العربيّة ظهور أول مسلسل بدوي في العام 1973م، تحت اسم (فارس ونجود) وهو من كتابة نزار مؤيد العظم، وإخراج إيلي سعادة، والذي خلق عالماً بدوياً افتراضياً كان يفسح المجال لسرديات الحكاية وشخصياتها، دون أن يتيح المجال للمشاهد لمقاربة حياة البدو الواقعية، وإذا كان من سبب يدفع صُنّاع العمل لتوجيه المشاهد إلى هذه الزاوية من الرؤية، فإنه بالتأكيد لن يتعدى سعي هؤلاء إلى تقديم عمل يمتع المشاهد وحسب، دون أن يوقعوه في بؤرة تقوده للتفكير في الواقع الاجتماعي، فقد اعتبر العمل البدوي ومنذ صناعة هذا النموذج عملاً إمتاعياً لا خطاب اجتماعياً له، على عكس الدراما الاجتماعية الموازية، والتي كانت تحاول مقاربة الواقع والنظر فيه. ولم يطل الوقت كثيراً حتى ظهرت للمشاهد العربي تجربة مشابهة هي مسلسل (وضحى وابن عجلان) الذي تولّى إنتاجه التليفزيون الأردني في العام 1974م، من تأليف وإعداد: خالد حمدي، وإخراج السوري غسان جبري. ليتكرّس في عالم الإنتاج الدرامي هذا النمط من المسلسلات.

وإذا تمعّنا في صورة المجتمع البدوي



رشيد عساف في دور "سعدون العواجي"

التي قام وفقها هذا النمط الإنتاجي، فإن السؤال الذي لابد من طرحه يقول: هل كانت الحكايات البدوية هي مجرد حكايات بريئة، مبنية ككل الحكايات على ثنائية الخير والشر، أم أنها جاءت بهذا الشكل كي ترضي ذهن المشاهد المزدحم بسرديات غير منطقية عن البدو، ربما جاء بعضها من المخيال الغربي ذاته..؟

التدقيق في الأعمال البدوية التالية، والتي لم تخرج عن الصيغة التي


مشهد من مسلسل: أبواب الغيم


"صراع على الرمال"


"راس غليص"


"أخر الفرسان"

وردت في النموذج الأول، يجعلنا نحيل الموضوع نحو تبرئة المنتجين من وجود أجندة خفية وراء تسويق المجتمع البدوي على هذا الشكل، طالما أن هؤلاء كانوا يعملون وفق مسار يهدف إلى الربح من وراء صناعة هذه الأعمال، التي فرضت على المشاهد أن يتعاطى مع هذا النمط، على أنه نمط درامي تسلوي، لا يشاكس الواقع..! وإن كانت صورة البدوي «الشرير» في الجانب الآخر من كلّ الحكايات تتشابه في الحقيقة مع التصورات الاستشراقية، وهنا نتذكر جميعاً مسلسلاً كان له حظ كبير من الجماهيرية هو «رأس غليص» وهو من تأليف خالد حمدي وإخراج علاء الدين كوكش وإنتاج 1976م، والذي أفسح المجال للشخصية الشريرة، بحيث أن اسمها قد دخل في التراث الشفوي المنطوق لرجل الشارع العادي.

ربما من المفيد ها هنا أن يعرف القارئ أن هذا النمط من الأعمال البدوية قد ظلّ خطاً إنتاجياً إلى أيامنا هذه، ولكنه ومع دخول رأس المال الخليجي إلى صناعة الدراما السورية، فإن المجال قد أمسى مفتوحاً أمام أجنات واضحة وغير مخفية ليتم تحميلها ضمن الأعمال البدوية التي بدأت في الظهور في فترة تسعينيات القرن العشرين، وهنا نذكر أعمال نجدت أنزور البدوية، كمسلسل «جواهر» إنتاج 1997م، الذي صُنِعَ بأكمله ليكون صورة تليفزيونية لأشعار الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وأيضاً مسلسل «آخر الفرسان»، تأليف هاني السعدي وإخراج نجدت أنزور وإنتاج 2002م، ليقدّم فيه صورة خيالية إضافية عن عالم بدوي لا وجود لمثيله على أرض الواقع، وكأن هذه المسلسلات وما يشبهها قد نحت باتجاه خلق صورة مضادة للتصوُّر الاستشراقي، فمقابل عالم البدو «البشع» في النص الاستشراقي، تولد في هذه المسلسلات صورة جميلة لهذا العالم تحفل بالفرسان ممتشقي القوام، والبدويات الحسناوات البيضاوات، اللواتي يصعب على أي مشاهد أن يصدق صورتهم هذه، في عالم يقوم أصلاً على قسوة العيش وشظف الترحال..

محاولات أنزور في هذه المسلسلات، والتي ذهبت إلى صناعة الصورة الدرامية التليفزيونية الجميلة على حساب الواقعية في العمل، كانت تطمح لأن تخلق هيبة مترفة للماضي تتوازى مع صورة الحاضر المشرق اقتصادياً وسياحياً، وبما يُشكّل أجندة تسويقية، لا يرى أصحابها ضرورة في أن يتم تقديم التاريخ كما كان، بل كما يريدون له أن يظهر، وقد تكررت هذه الرؤية في عمل حديث نسبياً هو مسلسل «صراع على الرمال» الذي كتبه هاني السعدي أيضاً من خيال وأشعار الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وقام بإخراجه المخرج السوري حاتم علي، وذلك في العام 2008م، ليقدّم فيه صورةً أنقى من تلك الصورة التي قدّمها نجدت أنزور، فهنا في عالم «صراع على الرمال» يظهر البدو بحلة تتطرّف في خيالها، لتصبح أقرب إلى صورة نعثر على أشباهها في تلك الأفلام التي يصوّرها الغرب عن حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث تغيب عن مفردات الصورة عملية البحث التاريخي، الذي يوثق لكل تفاصيل الأقوام التي يتم تصوير الدراما من روح تاريخها، فلا الثياب هي ثياب بدوية، ولا حتى أمكنة معيشتهم، هي تلك التي يعرفها الجميع..

ورغم أن الحكاية التي قدّمت في هذا المسلسل قد بنيت وفق ثنائية النموذج الدرامي البدوي الأول: الخير في مواجهة الشر، إلّا أن المنحى الاستشراقي قد بدا واضحاً عبر منح الشخصية الشريرة صفات فيزيولوجية غير منطقية، حيث أمست شخصية (رقيط) التي أداها عبد المنعم عمايري أنموذج شر يتم الاستدلال عليه عبر تلك المساحة الرقطاء التي غطت نصف وجهه..!

المسلسل الذي موله المكتب الإعلامي لحاكم إمارة دبي، كان من الناحية الإنتاجية يسير بالتوازي مع مسلسل آخر هو مسلسل «سعدون العواجي» تأليف

فهاد الشمري ومحمد اليساري، وإخراج نثير عواد وإنتاج 2008م، مبني على قصة واقعية من تاريخ البدو في المنطقة، ولكنه وبعد عرض ثماني حلقات منه تَمّ إيقاف بثه بسبب اعتراضات من عدد شيوخ القبائل البدوية في منطقة الجزيرة العربيّة..! وهذه الواقعة لم تكن هي الأولى فقد أوقف مسلسل «فنجان الدم» تأليف عدنان العودة وإخراج الليث حجو وإنتاج 2008م، والذي سبق «سعدون العواجي» من الناحية الإنتاجية بسبب من الاعتراضات ناتها.. فلم يتم عرضه في عام 2008م، بل عُرِضَ في العام 2009م، بعد أن تَمَّ حلّ المشكلة مع الجهات المعترضة.

ولَعلّ التدقيق في حال هنين المسلسلين يوضح أنهما لم يكونا من قدح خيال كاتبيهما بالمطلق، فهما يقاربان الواقع الحقيقي للمجتمع البدوي ولكن عبر حكايات افتراضية تتشابه شخصياتهما مع الواقع ولكنها لا تكوّنه..

وقد أثار إيقاف هنين العملين مجموعة من الأسئلة المهمّة حول طبيعة المادة والخطاب الذي يجب على الدراما البدوية أن تقاربه، هل هو تلك الصورة المكتوبة في مدونات المستشرقين، أم تلك الصورة المضادة لها التي تزيف الواقع وترسم عالماً بدوياً مثالياً لا وجود له إلّا في الخيال..؟ أم أن الواقع الراهن وعبر أصوات العقل التي تواجه أصوات التجهيل، يطلب أن يتم تصوير واقع البدو كما هو على حقيقته..؟

مسلسل «أبواب الغيم» الذي كتبه عدنان العودة بالاستناد إلى أشعار الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وأخرجه حاتم علي وعُرِضَ في موسم 2010م، هو واحد من المسلسلات النادرة التي حاولت إماطة اللثام عن العلاقة الملتبسة بين الغربيين وبين عالم البدو، وبغض النظر عن رأينا في المنحى المرسوم لهذه العلاقة في المسلسل دون صدام ودون مواجهة، إلّا أن التشكيك بالصورة السائدة حاضر هنا، حيث نرى في المسلسل كيف تتراصف الحكايات لتسرد الواقع الخيالي ذا الأصول الواقعية، دون أن تتم قولبة الشخصيات باتجاه أحادي الجانب.

المسلسل ورغم بنائيته الخيالية وواقعيته السحرية، لم يبتعد عن التاريخ الحقيقي، إذ إن الإطار التاريخي للحدث هو في فترة تحوّلات كبرى حكمت تاريخ الشرق الأوسط، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي ذات الفترة التي قدّمت في عمل درامي سوري آخر استند إلى قصة حقيقية هو مسلسل «سحر الشرق» الذي تم إنتاجه في العام 2001م، وقد قدّم حكاية الليدي جين دغبي التي عاشت في دمشق قبل أن تتزوج شيخاً بدوياً ولتعيش معه حتى مماتها ودفنها في مقبرة دمشقية، المسلسل الذي كتبه ريم حنا وعمار ألكسان وأخرجه أنور القوادري، نقل وبشكل حرفي الواقع البدوي في علاقته مع المدينة دون أن يقدّم أي تأويل أو أجندة خاصّة مستنداً إلى سحر الحياة البدوية، وهو العنصر الأكثر تأثيراً في نصوص الرحالة الرومانسيين الذين سجلوا تفاصيل تجوالهم في الشرق..

هنان المسلسلان، حاولا أن يصنعا صورةً مختلفةً لعالم البدو، بدت للكثيرين أقرب للواقع، خاصّةً أن الحمولة الفكريّة لكليهما كانت تذهب إلى مناقشة علاقة الشرق بالغرب، دون أن تتبنّى موقفاً أخلاقياً أو سياسياً من الصدام الحضاري، بل إنها كانت تترك للحكايات وللمصائر أن تنطق عما هو حقيقي في هنا الواقع.

وربما يقول قائل: إن ترك صورة البدو بيد صناع الدراما، يجعلها عرضةً للتأويلات الكيفية، كما حدث في الأعمال التي أشرنا إليها، وهنا تبدو الملاحظة مهمة، طالما أن صُنّاع الدراما يعملون وفق مبدأ المقاولة الفنّيّة، ولكن عدم خضوع هؤلاء لأجندات المنتجين، قد يجعلهم يعملون وفقاً لقواعد فنّيّة حقيقية، يصبح فيها موضوع النجاح، والدقة، والوصول إلى المشاهدين، أساسياً من أجل ديمومة العجلة الإنتاجية، وهنا علينا ألّا ننسى أن الإخلاص للتاريخ هو عنصر لا يمكن تجاهله في عملية صناعة الدراما، ذات الجذور التاريخية، وهنا ما ينطبق بشكلٍ كاملٍ على الدراما البدوية.

مشهد من مسلسل: "فارس ونجود"



" صراع على الرمال"



"أخر الفرسان"





حاتم علي.. دون جدل!

محمد يعقوب

عثرت الدراما السورية على حاتم علي (1962)، المخرج السوري الذي نضج على نار هادئة، ولم يحاول زحزحة المألوف، لكنه بأسلوب المسنن بطيء الحركة دار ملاحقاً العجلة الدرامية السورية.

مارس الدراما من خلف الكاميرا وكان وفياً ومسايراً لطاقتها الميكانيكية ومحدوداً أحياناً بفتحة عدستها. لم يتفرّغ منذ البداية لعملية الإخراج فكان يتناوب بين التمثيل والكتابة والإنتاج أحياناً، ليختار أخيراً مكانه المفضّل خلف الكاميرا.

ترك حاتم علي أثراً درامياً عميقاً في «التغريبة الفسطينية»، وسجّل سبقاً ساعده فيه شيوخ الإفتاء بإخراج شخصية الصحابة من الكتب التاريخية إلى شاشات رمضان، وكان قد شارك ياسر العظمة في (مراياه) رغم أنها تجربة تطبع مَنْ يعمل فيها بطابع ياسر العظمة، وآخر ما قدّمه، رمضانياً أحدث لغطاً سياسياً واجتماعياً، وهو مسلسل «نادي الشرق» أو «العراب».

كان التطفر الدرامي السوري قد شرع بالظهور عندما بدأ حاتم علي بإخراج السهرات التلفزيونية والمسلسلات قليلة الحلقات. ورغم أنها لم تلفت النظر إليها كثيراً فإنها كانت بنت لحظتها، كما ساهمت في رفد الطفور الذي بدأ بالبرعمة والتشكُّل. ولم يستفد حاتم علي من تجربته في التعاون مرتين مع ياسر العظمة في «مرايا» ومع دريد لحام في «عائلتي وأنا»، ولم يضف أي جديد لياسر العظمة الذي كان هو الآخر يراوح حول نقطة لم يغادرها، ولم تكن للرسومات غير المتقنة التي تخللت اللوحات أي أثر فنّي أو كوميدي، ومسلسل المكان الواحد في «عائلتي وأنا» ساعد في ضغط التكاليف وحبس الممثل في دائرة ذات نصف قُطر ضيق، وربما اضطر المخرج أن يحشر الكاميرات في زوايا غير لائقة لإخراج المشهد، إخلاصاً للمكان الموحد، وفي كلّ الأحوال لم يكن المخرج ليلفت النظر إليه في مثل هذه الأعمال التي تقدّم ممثلاً ونوعية مُحدّدة من الدراما. وقد كان حاتم مطيعاً فلم يبذل جهداً إخراجياً ربما لقناعته أن اسمي ياسر العظمة ودريد لحام كافيان ليغطيا على أي جهد منقوص، لكن حاتم علي لم يغادر فترة التسعينيات قبل أن يخرج مسلسل «الفصول الأربعة» وهو نقطة انعطاف حملت سمات مرحلتين، ظهر فيها دور أكبر للمخرج مع تفوق في النص، وبدت لمسة المخرج في إدارة الممثل وغلب عليها الأسلوب المسرحي بحشد عدد كبير من الممثلين في المشهد الواحد، ودوران الحوار الذي لا يشوشه اكتظاظ الممثلين فقد كانت الكاميرا الوحيدة توزّع نفسها

بعلٍ مثيرٍ للإعجاب بين الوجوه المتعدّدة الكثيرة لنّجوم المسلسل، وقد حلّق عدد كبير منهم في سماء النجومية في ما بعد، كان «الفصول الأربعة» مسلسل لحظة القرن العشرين الأخيرة، اللحظة التي أصبحت فيها الدراما السورية مولوداً كاملاً «بخلقة تامة»، وأصبح حاتم علي مخرجاً يمكن أن يتصدّى لعمل تاريخي وملحمي من وزن «الزير سالم».

كتب ممدوح عدوان في «الزير سالم» نصاً قريباً جدّاً من السيرة الشعبية وقريباً أكثر من نص الفريد فرج وهو اقتراح نصي مبرر يمكن قراءته تاريخياً وملحمياً وفولكلورياً أيضاً، وكان النص بحاجة إلى حل بصري ينقل قصة الثأر الكبرى إلى الشاشات. انتقى حاتم علي لوناً قرميدياً غطى كلّ مشاهد المسلسل وجعل من تغلب وبكر قبيلتين حضريتين تسكنان البيوت الطينية المزخرفة بعشوائية وبعضها مؤلّف من طابقين، أما البيئة الوعرة التي عاشت فيها القبيلتان فكانت تنقلب إلى أرض منبسطة تصلح للمعارك الكبرى، قصة الزير سالم كانت جديرة أن تلاقي النجاح، قطف ذلك حاتم علي برؤية إخراجية استوعبت معظم الشخصيات ووظفتها ضمن شبكة درامية ذات زخم حكائي وتاريخي، باستثناء شخصية الزير ذاتها التي هربت أحياناً عن السياق بأزيائها وسلوكها المختلف قليلاً عن روح العمل كله، ربما لخصوصية النجم الذي لعب الدور، ولكن المسلسل كله كان أيقونياً في مسيرة حاتم علي، وتميّزاً دراماياً سورياً فتح صنبور التاريخ الذي لم يكن من السهولة السيطرة عليه.

خاض حاتم علي مجدداً في التاريخ بطريقة مبالغ فيها حتى أصبحت المسلسلات التاريخية التي تنقل سيرة الأشخاص مجرد مراجعات تاريخية وإعادة بصرية لمّا دونه الطبري والمسعودي وأبو الفرج الأصفهاني، ورغم ذلك فقد سندت تلك المسلسلات الدراما السورية وأعطتها حجماً يفوق حضورها الواقعي، وفتحت أقنية للبحث في التاريخ وكانت قادرة على إعادة طرحه فنّيّاً كاستثمار، كما أتاحت للكاميرات مجالات واسعة كميادين المعارك وأفنية القصور، ولا يمكن اعتبار مسلسل «عمر» الذي أُنتج عام 2012 فتحاً فنّيّا تاريخياً بقدر ما هو إنجاز «شرعي» بإظهار صور بعض مَنْ كان محظوراً ظهورهم على الشاشة من الصحابة ، كرّس المسلسل ما هو مشهور عن الشخصية التاريخية وأعاد ما هو معروف عن سيرتها واختار قالباً لشخصية عمر مطابقة لأوصافه في كتب التاريخ، وربما كانت إنجازات «صقر قريش»، و«صلاح الدين الأيوبي»، و«ربيع قرطبة» مقدمة للدخول في دراما التوثيق ليخرج بعدها «التغريبة الفلسطينية».

في التغريبة كان مطلوباً من حاتم علي أن ينقل المشاهد إلى الثلث الثاني من القرن الماضي وأن يدخله في تفصيلات الرحلة التي تحاكي اقتلاع النبات الفتي من الترب القاسية، كان حاتم علي في التغريبة الفلسطينية بعيداً عن الشعار ونأى بنفسه عن الخطاب الوطني اللزج، وغرق أكثر في التفصيل اليومي دون تكلّف أو افتعال، كانت التغريبة التي سجلها أقرب إلى الرواية الموثقة مصدقة بصورة واقعية، وضع نقطة درامية إضافية من خلالها. ويمكن اعتبار مسلسل «الملك فاروق» ضمن الدراما التوثيقية، حيث لعبت الكاميرا بطولة مميّزة في ميدان مختلف خاضه حاتم علي وأحضر معه نجماً وضعه بمكان الملك فارق هو تيم حسن.

النصف الثاني من العقد الأول للقرن الجديد، وهي سنوات ما قبل الثورة، عاشت سورية ركوداً هادئاً ترافق مع دراما اجتماعية بحث فيها كُتّاب السيناريو عن البطولات الجماعية ومسلسل القصص الكثيرة المتشعبة القريبة من هموم الطبقات الوسطى وما دونها، فأخرج حاتم علي في هذا السياق «على طول الأيام» و«عصي الدمع»، ويمكن احتساب مسلسل «الغفران» ضمن هذه المجموعة، قبل أن تبدأ سنوات الثورة وتبدأ الدراما بالبحث في ملفات الفساد كسبب مباشر للتمرُّد، أخرج حاتم علي «قلم حمرا» وهو محاولة تبسيط استفادت من العيش على صفحات الميديا الاجتماعية، تقربت فيها الكاميرا من مجموعة شخصيات تدور في أدوار منفصلة بعطالة ضئيلة وتأثير درامي طفيف، وصولاً إلى مسلسل «نادي الشرق» وهو مسلسل النجوم الكثيرة التي تتطلب مخرجاً حذراً وسيناريو لبقاً، أمران توفرا في هذا المسلسل على نحو مثير للإعجاب.

حاتم علي ابن من أبناء الدراما السورية وليس أحد آبائها، كان مخلصاً لها، سايرها وسار في ركابها، أخرج التاريخ بمنطق تاريخي محض وأخرج الاجتماعي المعاصر بأسلوب المحاكاة الواقعية دون إضافات أو هوامش حرّيّة وعالج قضايا سياسيّة قليلة العمق من باب الولوج إلى شخصيات مهمة أو هامشية دون الخوض في تركيبة النظام السياسي، محافظاً على سيناريو ليس لديه النية بإثارة الزوابع. لم يقترب من مسلسلات البيئة الشامية التي كانت دعامة رافعة للدراما السورية، ولَعلّه قدر أن ميزانه الدرامي سيكون خاسراً لو عمل فيها، لديه قدرة على إدارة المجاميع الكبيرة وإن بدت معاركه الحربية استعراضية في مسلسل عمر، درس بعناية كلّ العناصر التي تتواجد أمام الكاميرا فكان تقليدياً في إدارة اللقطة وتحريك العدسة دون إبهار أو محاولة الالتفاف على ما هو مألوف. حرص على تمثيل دور متوسط الطول في معظم مسلسلاته وهي فكرة موفقة من مخرج لديه إمكانات تمثيلية جيدة، ليطلّ على المشهد من داخله ويعيش تجربة الممثل الذي يقع تحت إدارته. شَكَّلَ في بعض الأوقات ثنائياً مع الكاتب وليد سيف دون أن تبدو مسلسلات هنا الثاني فائقة التميُّز، واعتمد بشكل كبير على جمال سليمان دون أن يُخْرِجَ من جمال سليمان شيئاً مختلفاً عما قدّمه في مسلسلات أخرى. يَظهر تفوقه في المسلسلات المكتوبة بشكل جيد ويبدو مرتاحاً أكثر مع مسلسلات البطولات الجماعية، وهذه ميزة في الدراما السورية التي مازالت تفضل وجود أكثر من بطل في المسلسل الواحد. حاتم علي مخرج سوري لا يُثير أي جدل وهي موهبة قد تؤهله لإخراج المزيد من النصوص المتميّزة.



مشهد من مسلسل: "أفراح القبة"

جمال سليمان: شاشة التليفزيون صوتنا

منذ وطئت قدماه أرض القاهرة، نجح النجم السوري جمال سليمان، في حجز مساحة متميّزة، على الرقعة الفنّية المصريّة.. نافس بقوة وسط صراع درامي تليفزيوني، يحتدم في رمضان من كلّ عام، كما أنه من الفَنّانين القلائل ذوي الخلفية الثّقافيّة والسياسيّة التي جعلته في القلب ممّا يدور على الساحتين السياسيّة، والثّقافيّة. يُعدّسليمان أيضًامن الذين قدّموا الدراما بمختلف أنواعها سواء كانت رومانسية أم تاريخية أم اجتماعية.. عن أبرز محطاته في الدراما السورية، وانتقاله إلى الدراما المصريّة، وجوانب من حياته الشخصية، كان لـ«الدوحة» معه هنا الحوار:

حوار: (الدوحة)

بداية كيف حدثت النقلة إلى الدراما المصريّة، بعد تاريخ طويل مع السورية؟

- بدايتي مع الجمهور المصري بدأت من خلال مسلسل «حدائق الشيطان»، عام 2006م، حيث فوجئت بالكاتب الكبير الراحل محمد صفاء عامر يحدّثني وأنا في سورية عن رغبته في رؤيتي في مسلسل صعيدي، وقال لي: «لم أَرَ غيرك في شخصية منور أبو الدهب»، فرحبت بشدة، وأخبرته أنني سأتواجد في مصر بعد أيام قليلة، وبالفعل اجتمعت به هو والمخرج الكبير الراحل إسماعيل عبد الحافظ وحكيا لي قصة العمل. تسلّمت الحلقات، وسعدت بهذا العمل للغاية، لعِدّة أسباب أولها أنني وجدت نفسي أمام عمل تليفزيوني مختلف، وثانياً كانت الفرصة المناسبة لي كي أتواجد

بالدراما المصريّة، والتي كنت أرغب في التواجد فيها منذ فترة.

بعد هنا المسلسل، هل كنت تتوقع استمرار تواجدك في الدراما التليفزيونية، وهل أثّر ذلك على تواجدك بالسورية؟

- نجاحي في شخصية «منذور أبو الدهب»، وارتباط الجمهور المصري بهذه الشخصية عند عرض المسلسل، لم أكن أتوقعه بهذا الشكل، فالنجاح فاق توقعاتي بكثير. بعدها تواجدت في أعمال أخرى، منها «أفراح إبليس»، مع نفس الكاتب الكبير الرائع محمد صفاء عامر، والذي أفتقده كثيراً، كما قدّمت «قصة حب»، و«نقطة ضعف»، و«سيدنا السيد»، و«الشوارع الخلفية»، وغيرها من الأعمال التي سعدت بالتواجد من خلالها في الدراما المصريّة، وجعلتني مرتبطاً بالجمهور المصري.

لنعد إلى بداياتك مع الدراما السورية، خاصّة أنك كنت من أبرز فنّاني جيلك الذين قدّموا الدراما التاريخية، وما هي أبرز الشخصيات التي قدّمتها؟

- الحمد لله، كنت من الممثّلين المحظوظين، بأن تكون لي أعمال كثيرة مميّزة وقريبة من قلبي، قدّمت من خلالها شخصيات تاريخية مهمة حملت أسماء هذه الأعمال مثل «صلاح الدين الأيوبي»، و«ربيع قرطبة»، و«فارس بني مروان»، و«صقر قريش»، و«ابن زيدون» الشاعر الأندلسي، و«الكايد أبو صالح»، و«خان الحرير»، و«الشوارع الخلفية»، وغيرها من الأعمال التي أعتز بها.

أما في ما يتعلّق ببداياتي، فقد كنت منذ الصغر أعشق التمثيل، وكنت أعمل وأنا طالب في الجامعة مثل كلّ الشباب، عملت «جرسون» بأحد المطاعم، وأنا طالب بمعهد الفنون المسرحية، كي أتمكّن من توفير ملابسي ذات المظهر الجيد والمناسب الذي أتمكّن من خلاله من مقابلة المخرجين، وبعد أن أنهيت دراستي تَمَّ تعييني كمعيد بالمعهد. لكني بعد دراسة التمثيل، وجدت أن التدريس سيعطلني كثيراً عن عشقي للتمثيل، فبدأت رحلة التفرُّغ.

هل كانت الشخصيات التاريخية التي قدّمتها محل اهتمامك، وتحلم بتجسيدها، أم أن ترشيحك لتقديمها كان يأتي على سبيل العمل فقط؟

- لا أستطيع أن أُرشح أحدها على الآخر، ولكن للسببين، فأنا قارئ جيد للتاريخ، وأعشق تجسيد الشخصيات التاريخية، وهنا لم يحدث فقط في الدراما التليفزيونية، فقد قدّمت للسينما السورية شخصيات عديدة مثل شخصية الدكتور «سعيد عوده» في فيلم «المتبقي»، وهو من إخراج سيف الله داد، وشخصية «أبي فهد»، في فيلم «الترحال»، مع المخرج ريمون بطرس، وقد حصلت من خلال الفيلمين على شهادات تقدير وجوائز عديدة، ولا أُنكر أنني محظوظ في الدراما التليفزيونية أكثر من الدراما السينمائية.

كيف ترى استمرار تواجد الدراما السورية رغم الأحداث بسورية، وكيف ترى مدى تأثرها بما يحدث؟

- 60 % من سورية دُمِرَ، ولا يوجد هناك شيء لم يتأثر من الأحداث السورية، حتى الشجر حرق والعصافير تأثرت، لكن ما زال الفنّانون السوريون يقاتلون من أجل أن تكون هناك دراما سورية، وكل عام يتواجد عملان أو ثلاثة يتم تصويرها بالبلدان السورية رغم ما تشهده الدولة بالكامل من أعمال عنف وقتل وتخريب، وهنا شيء مثير للإعجاب والاحترام، وهنا العام زاد إعجابي بصُنّاع الدراما السورية التي أعتز بها، حيث يتواجد العشرات من نجوم سورية في أعمال مهمة لا أريد أن أذكر أحداً حتى أنسى آخر، لكن في النهاية هنا سبّب لي سعادة بالغة، لأنهم ينيرون بهذه الأعمال طريق الثّقافة السورية، رغم التخريب والقتل اللذين تشهدهما سورية.

بعيداً عن الدراما السورية، ومدى تأثرها بالحرب، كيف تُقيّم حجم الخسارة التي لاحقتك نظير آرائك وتقييمك للأوضاع في سورية؟

- خسرت كثيراً وكثيراً، عامين ونصف العام مرت عليا بعدما فقدت والدتي في نوفمبر 2013م، وبعدها بـ6 أيام والدي، ولم أتمكّن من حضور جنازتهما ودفنهما، بسبب مواقفي السياسيّة تجاه الرئيس السوري بشار الأسد، والنظام السوري، فمهما أتحدّث، لن أصف مدى حزني على هذا الأمر.. لم أتمكّن سوى من أخذ عزائهما بالقاهرة، وما زال قلبي ينتفض ألماً عليهما، لأنهما كانا بالنسبة لي كلّ شيء في الحياة، وأدعو الله أن يتغمدهما برحمته، لأنهما عانيا كثيراً من المرض.

ماذا يمثل لك ابنك محمد، وهل توافق على دخوله عالم التمثيل؟

- محمد هو كل حياتي هو ووالدته «رنا»، وأدعو الله دائماً أن يحفظهما لي، وفي ما يتعلّق بدخول محمد التمثيل من عدمه، أعتقد أن هذا الأمر يتبقى عليه سنوات فهو «يدوبك تخطى العقد الأول من عمره بسنوات قليلة»، لكن في النهاية سأترك له الأمر، إذا أراد، فسأتركه يعمل بالمهنة التي يجد نفسه فيها، والتي يستطيع من خلالها أن يفيد مجتمعه وبلده والتي يستطيع أن يتميّز فيها.

نعود لمشاركتك بالدراما المصريّة هذا العام من خلال «أفراح القبة»، ما سر قبولك المفاجئ للمسلسل، خاصّة أن تعاقدك على العمل لم يستغرق وقتاً طويلاً؟

- العمل عن رواية العملاق نجيب محفوظ، وهذا أبرز إغراء وراء قبولي للمسلسل، أما الإغراء الثاني فهو وجود المخرج محمد ياسين، والذي أعتبره من أهم المخرجين الحاليين، فالعمل معه ضمان لأي ممثل، لأنه يعي مفردات كل

عمل يُقبل عليه جيداً، ويكون حريصاً على ظهور الممثل الذي أمامه في أفضل شكل، كما يكون حريصاً على اختلافه معه، هذا بالإضافة إلى وجود كوكبة متميّزة من الممثلين بالمسلسل مثل منى زكي، وإياد نصار، ورانيا يوسف، وسوسن بدر، أيضاً وجود ديكورات متميّزة، ومدير تصوير محترف، وإنتاج سخي للغاية، سخّر ميزانية كبيرة كي يخرج العمل في أفضل شكل.

كيف تنظر للأعمال الدرامية التي تقدّم عن روايات مقارنة بباقي المسلسلات؟

- أعتقد أن الرواية العربيّة بشكل عام، سَتُكَوّن رصيداً عظيماً جدّاً، للتنوُّع التليفزيوني، وبالتحديد في الفترة الأخيرة، بعدما اتجه عدد كبير من الكُتّاب كي يسلكوا هذا النهج، وهناك عشرات الروايات تصلح لمسلسلات سواء من الناحية الدرامية أو الفنّيّة، وأنا، الحمد لله، سعيد جدّاً، لتقديمي هذا العام عملاً عن رواية لأعظم روائي وأديب عربي وهو نجيب محفوظ.


مشهد من مسلسل: "حدائق الشيطان"

تعود من خلال هذا العمل للبطولة الجماعية، فهل تعتبر هنا تنازلاً بسبب ظروف السوق الدرامي، والتي تغيّرت خلال السنوات الأخيرة؟

- ليس تنازلاً على الإطلاق، والبطولة الجماعية لا تسبّب لي أي إزعاج، كما أني طيلة حياتي أقدّم البطولة الفردية وأيضاً الجماعية، وأحياناً تكون هناك أعمال كثيرة أكون أنا بطلها، لكن يكون معي كوكبة مهمة ومتميّزة من الممثلين، وتكون أدوارهم متشعبة مثل دوري، وهنا حدث في مسلسلات مثل «حدائق الشيطان»، و«أفراح إبليس»، و«صديق العمر»، وغيرها؛ فمسلسل «سيدنا السيد» مثلا كان معي أحمد الفيشاوي، وله خط درامي مختلف في العمل، وأيضاً حورية فرغلي. لا أضع مثل هذه الاعتبارات في ذهني على الإطلاق ولا تشغلني، فالمهمّ بالنسبة لي هو الموضوع ومدى أهميته، وقيمة الدور الذي أقدّمه، وهنا العام أنا سعيد بتواجدي مع كوكبة متميّزة من الفَنّانين بمسلسل «أفراح القبة».

ما سر اعتذارك عن الجزء الثاني للمسلسل السوري «العراب»، مع المخرج حاتم علي، والذي قدّمت الجزء الأوّل منه رمضان الماضي؟

- لم أعتذر على الإطلاق، فشخصية «نوح»، التي قدّمتها من المفترض أنها تنتهي مع الحلقة الأخيرة للجزء الأول بالاغتيال، إذن ظهوري بالجزء الثاني ليس له معنى، وعدم ظهوري يرجع لمقتضيات موضوع الجزء الثاني، فمن المفترض أنه تَمَّ اغتيالي في الجزء الأول!

من وجهة نظرك هل هناك قِلّة في الأعمال الدرامية هذا العام أم الكَمّ المتواجد كان مناسباً للمنافسة الرمضانية؟

- بالطبع هناك تراجع في الكَمّ، لكن أتمنى أن يقابله تقدّم في الكيف ونوعية الأعمال التي تقدّم، وأن تتواجد أعمال درامية ذات معنى وهدف ومضمون، وعلى حَدّ علمي أن التراجع الشديد في الأعمال الدرامية هذا العام، يعود للوضع الاقتصادي، ووضع الفضائيات، وعدم توافر السيولة المادّيّة.

البعض يعتقد ويردّد أن السياسة أخذت جمال سليمان من الحياة الفَنّيّة خلال الفترة الماضية، فما تعليقك؟

- انشغلت بالفعل في السياسة بعض الشيء، لكن لم أبتعد عن الحياة الفَنّيّة، فالطبيعي أنني أقدّم مسلسلاً واحداً كلّ عام، والعام قبل الماضي قدّمت مسلسل «صديق العمر»، مع باسم سمرة ودرة ونهال عنبر، والعام الماضي بالفعل لم أتواجد في الدراما المصريّة، لكن قدّمت مسلسلين سوريين هما «العراب»، و«وجوه وأماكن»، إذن لم أبتعد خلال العامين الماضيين كما ردّد البعض، فشغلتي التي لا أمتهن غيرها هي «التمثيل»، وشغلي له أولوية، لأن

علاقتي بالناس ومعرفتهم بي جاءت من هذه المهنة، وأنا أوصل أفكاري للمجتمع من خلالها، كما أنه ليست لي موارد غيرها، فهي مصدر رزقي الوحيد أنا وأسرتي، ومستقبلي ومستقبلهم قائم على شغلتي هذه. لكن في الفترة الأخيرة كان هناك شيء اسمه تلبية نداء الواجب، أي تدخلي في الحياة السياسيّة كان مجرد واجب وطني ليس أكثر، وسأظلّ في تقديم هذا الواجب، فأنا مازلت ألتقي بسفراء ووزراء من دول مختلفة، وأحدّثهم عن القضيّة السورية، وأتحدّث معهم عن حقوق الشعب السوري، وأحقيته في العيش حياة كريمة، أرى بالفعل أن المشوار طويل وصعب، لكن أهم شيء ألّا يخفت صوتنا، وأن نقف ضد الاستبداد بكل أشكاله، فيجب ألّا ينذثر صوتنا، ويتضح بالفعل من خلال شاشة التليفزيون، ما يقوم به النظام من ممارسات القتل والاغتيال وما شابه ذلك، وهذا لا يعبّر حقيقة عن المشهد السوري، فغالبية السوريين يرغبون في الحلّ السياسي العادل.

في هذا السياق إلى أين وصلت اجتماعاتك أنت وباقي المعارضة السورية مع وزير الخارجية المصري سامح شكري؟

- كان هناك اجتماع منذ أسبوع بالفعل مع الوزير سامح شكري، تحدّثنا خلاله عن مفاوضات «جنيف» بشأن القضيّة السورية، وأوضح معالي الوزير، الموقف الرسمي المصري، تجاه القضيّة السورية، خاصّة أنه كان أُحيط بكثير من التشويش، وأكد أن مصر تؤيد تماماً الموقف السوري وحقوق الشعب السوري في العيش حياة كريمة خالية من القتل والعنف، وشدّد على ضرورة أن يكون هناك حَلٌ عادل في القريب العاجل وهذا مارحّبت به المعارضة السورية.


مشهد من مسلسل: "الشوارع الخلفية"

"صلاح الدين الأيوبي"



شخصيات درامية حسمت أمرها

فاطمة ياسين

في البلاد التي يتحكّم فيها الأمن يمتهن كثير من القائمين على عمل المؤسّسات وظيفة تخدم نظام الحكم أو تغطّي عيوبه أو تبرّر ما يقول. وفي العقد الأخير لم يعد الأمر فجاً وسانجاً ومباشراً، كأسلوب الإعلان البسيط الذي يسلّط على السلعة بريقاً خاصاً ليجعلها محطاً للأنظار، بل اعتُمدت طريقة أكثر دهاء فصار لدينا فنّ متكامل يوجّه بؤرة الكاميرا على مكان ويوحي للمشاهد بالتفكير بشيء آخر.

أسلوب سهل في الخداع ابتكره في الأصل خبراء ألعاب الخفة وبناه في ما بعد مخرجو الإعلانات الغربيون وعمل به مسؤولو الدراما الذين يرغبون في توجيه رسائل مبطنة، على اعتبار الدراما من فعاليات المجتمع المؤثرة، وهي وسيلة تسلية ذات تأثير ثقافي مرتفع وسريع، استثمرت فيها السلطة بطرق متنوّعة مباشرة أو موارية، وأفسحت المجال لشاشاتها الاحتكارية لعروض ذات مواصفات متناغمة مع ما تريد، ووَجهت أحياناً لإنتاج دراما خاصّة ذات مضمون سلطوي صرف.

ساهمت السلطة، من دون أن تدري، في رفع مستوى الدراما عندما بذل المبدع جهداً ليرضي الشاشة التي يتحكّم بها رجل الأمن ويقدّم مادة مقبولة تحقّق الفرجة ولا تضايق المراقب، بخاصّة في موسم الاستهلاك الرئيسي خلال شهر رمضان، حيث شاهدنا دراما تبدو ذات هوامش واسعة وتتحدّث عن السلطة بنغمة مختلفة، بدون أن يتعدى النقد الطبقة الرقيقة الخارجية التي تغلف النظام، ولا تتيح المجال للمشاهد أن يتجاوز الصورة الملوّنة المعروضة أمامه، بالمقابل تغرقه في دوامة الحبك الدرامي المتشابك ليبقى الحدث أسير لحظة تليفزيونية لا يفلت منها ولا يتمكّن من الرؤية خارج إطارها المعدني.

تنتج الدراما، بالإضافة إلى مادتها الحكائية، مُمَثِلاً. قد تمتزج صورة الممثل بالدور المرسوم على الورق، أو قد تنتج نمطاً (كاركتر) يمكن تشغيله في خطوط درامية متعدّدة، يحافظُ على نواته الداخلية ويكمل البناء من حولها، دون أن تفقد هذه الشخصية جاذبيتها الجماهيرية، ويعتمد ذلك غالباً على النص أو على الممثل ذاته. قد تكون شخصية «غوار» نموذجاً مثالياً للنمط الذي تَمَّ تشغيله عدداً كبيراً من المرّات، وما زالت شكلاً ملهماً يمكن البناء عليه.

استطاعت الدراما السانجة في أواخر الستينيات أن تعطي لغوار بنيته الاجتماعية، وتمكّنت، رغم اقتصارها على لونين وحيدين (الأسود والأبيض)، أن تسلم «غوار» إلى مسرح ذي نضوج معقول كُتب اسم المبدع محمد الماغوط على مقدمته كمؤلّف لمسرحية كانت بمثابة «نقطة علام» هي مسرحية «ضيعة تشرين»، عنوان المسرحية المميّز يعطي راحة رقابية مضاعفة، رغم أن مشاهدتها توحي أنها من كتابة الرقيب نفسه بدون أن يكون في ذلك أي اتهام لمحمد الماغوط.

يتشكّل النمط (الشخصية) من مكوّن ميال إلى عدم المبالاة والولوع بالمتع الحسية مع حس دعابة عال قد يطغى على المشهد، ويخلف أثراً يمكن أن يدوم. يتم تسمين هذه الصفات طوال الوقت المخصّص للدراما، وتترك لحظة انفجار واحدة، تنقلب فيها هذه الشخصية لتصرخ بمقولة ذات مضمون أخلاقي واجتماعي ووطني. حجم القيمة المقدّمة يفوق الشكل الاستعراضي لهذه اللحظة، وكأن كلّ التمهيد العبثي الذي جسدته هذه الشخصية كان مبرراً لتظهر بهذا الشكل المتفوّق في لحظة انتهاء العرض الدرامي أو في أواخره.

يتعلّق الجمهور بمثل هذه الأنماط دون أي عبء أخلاقي نتيجة ما تمارسه من اختراق للقانون أو الأنظمة، فلحظتها



شخصيات مسلسل "غوار"

«الوطنيّة» قادمة وقادرة على جرف كلّ المخلفات ورائها. مثل هذا النمط الذي تَمَّ اعتماده بشكل لا يزعج السلطة غالباً بل يساندها، دون أن يعبّر عن ذلك بوضوح. وهي الطريقة الأجدى لدعم نظام معروف أنه غير كفؤ على نطاق واسع.

هذا النمط الذي اعتمده دريد لحام لم يتوقّف عن التكرار بصورة فردية أو حتى جماعية، رغم أن الفنّان اقتصر على الشكل الكوميدي فظهر في «الدغري» كرجل فرد فاسد ومفسد للتربة الصالحة التي تحتويه، أما لحظته الوطنيّة فطويت وتَمَّ تمريرها على شكل كبت لشخصية أخرى (المدرس) ظهرت بشكل موازٍ دون أن توحي الدراما بانتصار لهذا الفاسد رغم تسيُّده المشهد الأخير.

تكررت مهمة اللعب على أوتار الوطنيّة عن طريق السخرية أو الخطابة المفرطة في شخصيات دريد التي جسدها لاحقاً في مسلسلات: «أبو الهنا» و«الخربة» وحتى «سنعود بعد قليل»، قدّم لحام معظم أدواره بأسلوب احترافي تغلغل شعبياً وتَمَّ استنساخ «غوار» بأشكال متعدّدة، وأحياناً تَمَّ استيراده في أعمال فَنّيّه أخرى، دون أن تهتز هذه الشخصية التي صمدت بفضل قاعدة قوية وصحيحة درامياً وذات تأثير جماهيري أصبحت من خلاله جديرة بدرس أكاديمي لتفكيك بساطتها الواضحة وتعقيد ظاهرتها الجماهيرية.

الشخصية النمط التي قدّمها دريد لحام كانت، رغم رداءة وضعها الاجتماعي، تقف إلى جوار السلطة الحاكمة، دون أن تبدي ذلك، فركزت على مسائل معاشية ضيقة أو وقائع فساد فردية، وحرصت بذلك على تبرئة السلطة من تبعات اللوم.

لم يتردّد دريد لحام وعلى طريقة شخصيته الأثيرة، في التعبير عن الجانب البعيد عن الجماهير الذي يقف فيه، عندما حان دور كلّ سوري أن يقول كلمته في النظام، فارتدى لحام ذات النظرة المحايدة واللكنة المنكسرة منخفضة النبرة، وقال أنا أقف هنا فبدا واضحاً وقاطعاً ونهائياً.

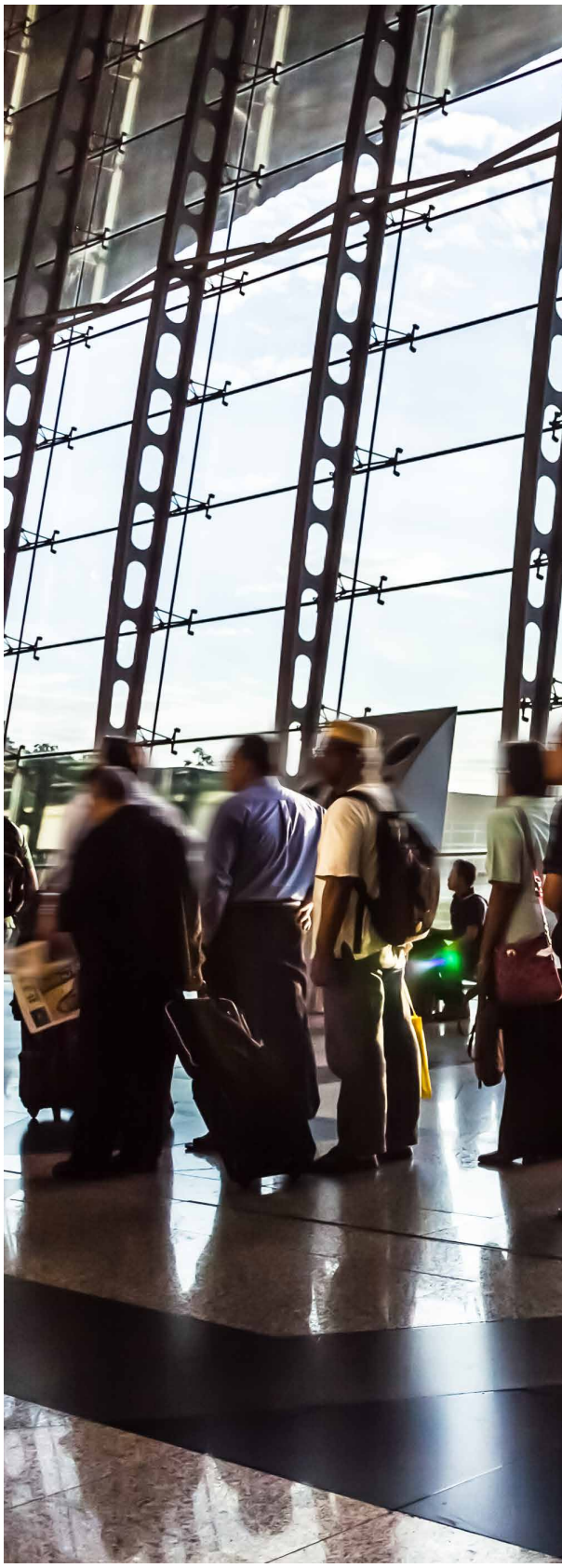
لا يمكن لهذا الموقف أن يمحي التاريخ الدرامي ذا العلامات المميّزة والمفصلية، وبنات الوقت لا يمكننا أن نَفصل شخصية «غوار» وكل ملحقاتها عن شخص دريد لحام، ونحن أمام إشكالية فض اشتباك معقدّ، حيث الناكرة الشعبية والفنّيّة مثقلة بإنجازات «غوار» ومتعبة بمواقف دريد لحام ووصلة تخوين أو لوم أو حتى سباب غير كافية لتوضح أو تفصل في هذا الاشتباك.

التقى دريد لحام وفارس الحلو في عمل فَنّي هو مسلسل «أبو الهنا»، حينها كان نمط غوار المؤثر في النواكر الشعبية قابلاً للتمدُّد حتى يمكن إلباسه شخص «أبو الهنا» فيحقّق نجاحاً دون عناء كبير، وحاول فارس الحلو أن يعمل بكد لإخراج نموذجه الخاص، وربما أتت شخصية «إسماعيل» إنتاجاً مميّزاً لفارس الحلو ودون قصد درامي من كاتب أو مخرج، حيث استنبط بعض صفات من شخصية «فرحان» المعبأة بالحماس والعفوية والصدق والسطحية أيضاً في مسلسل «عيلة خمس نجوم». لم يحمّل الحلو شخصيته أية ومضات وطنيّة أو اجتماعية فظلّ يجول أمام الكاميرا بحرّيّة دون أن يضايق زملاء المشهد، خرج «فرحان» من مسلسل عائلة النجوم الخمسة نمطاً مكتملاً، توقّف عنده، ثم أعاد رسمه بأشكال مختلفة لكن بنات المقومات، لم يؤثر ترهل جسده وامتلاء خديه غير العادي على الصفة النوعية للشخصية فأداها أمام دريد لحام في «أبو الهنا» بشكل لم يظهر أي صراع أو تنافر.

كانت الشخصيتان تتحركان بسهولة درامية وتأثير فَنّي منفصل، ورغم التجربة القصيرة نسبيا لـ«فرحان» إذا ما قُورنت بشخصية «غوار»، لكنها أيضاً استطاعت الانسجام بشخصية فارس الحلو وعرف بها وعرفت به. تحرّكت الشخصيتان بمدى درامي واسع وتكاملتا دون أي وجه تنافسي، ظهر أبو الهنا مبالغاً في أدائه، ولكن مشاهدة ثانية للمسلسل قد تبرر هذه المبالغة لصالح الكوميديا، وبدا إسماعيل مستوعباً لآليات خلق الكوميديا، فوظّف يديه ورأسه وبدانته دون أن يحتاج لنص مكتوب، وركض في أرجاء الكادر مبرزاً جاذبية النموذج الذي اختاره، فشكّل نمطاً ثرياً بالحركات وناضجاً وأصيلاً.

فارس الحلو قال موقفه المعروف والمناقض لموقف زميله دريد بعد أن تأبط هو الآخر شخصية فرحان. تتشكل معضلة فنّيّة، ذات شكل سياسي واجتماعي، هنا، بين الشخصيتين، ويقف الحدث السوري حائراً بينهما، ومن المؤكّد أن المؤتمرات الدولية المخصّصة لحل النزاع السوري لن تكون بحال قادرة على فَكّ المشكلة الأخلاقية الناشئة بين هاتين الشخصيتين.





> العُطْلَـة كموضـوع مُفكـر فيـه، تقع في بـرزخ المعنى، مـا بين زمنـي العمل واللا عمل، ما بين سـجلي الانتماء واللاانتماء، ما يوجب التعاطي معها بإعادة بناء الفهم، والانتصار لـ«براديغم العودة إلى الصفر»، أملاً في اكتشاف «خيمياء التحريرة».

خيمياء «العُطْلَة»

أو الخروج من العلبة!

د.عبد الرحيم العطري

لم نكن نطلق عليها تسمية العُطْلَة، بل نوثر توصيفها بـ«التحريرة»، فكلما هبَّت رياح حزيران الساخنة، إلّا وبدأت سيناريوهات «التحريرة» تلوح في الأفق، وتصير محور نقاش وانهمام. ففيها نتحرّر، كما يدل التوصيف، من صرامة الزمن المدرسي وقوة الرقابة الأسرية. فالعُطْلَة في الأصل حرّيّة وتحرُّر من ثقل اليومي وإلزاماته التي تنمّط وتُقَعِّدُ الممارسة وفق ما تقتضيه السياقات التي ننتمي إليها، أو بالأحرى نخضع لها.

تحلّ العُطْلَة وينفتح متن آخر، نكتب فيه سيرة حيوات أخرى، بعيداً عن الزمنين المدرسي أو العملي، حيث لا حاجة إلى تسجيل الحضور أو تبرير الغياب، ولا خوف من التأخر في الالتحاق أو الإنجاز، هنا بالضبط نتحرّر من سلطة المؤسَّسة، ونمارس الحق في الكسل دون أن نصاب بالخجل.

ينبغي أن نشير في البدء إلى أن زمن العُطْلَة يندرج بالضبط ضمن مسار حقوقي، استهدف بالأساس تجويد نمط عيش الإنسان، وتمكينه من فرص لالتقاط الأنفاس، لكي يواصل المسير ويرفع من الإنتاجية، فاقتصاد السوق استلزم منح العمال ساعات للراحة، تطوّرت إلى عُطْلَة نهاية الأسبوع، ثم إلى عُطْلَة سنوية تمتد لشهر كامل.

فالمبعث الحقوقي لإقرار العُطْلَة لا يُلغي البعد الاقتصادي الكامن وراءها، فالمردودية الاقتصاديّة تقتضي تغيير دورة الزمن، وإعادة تحيينها من جديد، بإخراج الفاعل من الزمن المهني إلى الزمن اللا مهني، ودون فصله عن زمنه الأول، إذ تصير العُطْلَة مؤدى عنها، ومرتبطة كلياً بالعمل، فهي تتويج لسنة من الأداء، ومناسبة للتفريغ من أجل العودة بنفس إيجابي إلى دورة

الإنتاج، لهذا تأتي العُطْلَة كدينامية مغايرة لإعادة كتابة تاريخ النسق، وتغيير المواقف والتمثلات.

تحيين الفُهُوم

تتكوّن الحياة اليومية الآلية والتكرارية بشكل رئيسي من زمنين مختلفين، «الأول هو زمن العمل والثاني هو زمن الترفيه، فالأول يخضع بالضرورة لمنطق الإنتاج، فيما الثاني يبدو متحرّراً بعض الشيء من سلطة نمط الإنتاج السائد». كما أن التفاعل الاجتماعي ينبني عموماً في ظلّ شرط زماني ومكاني حركي بالدرجة الأولى، الشيء الذي يبرر «انقسام الحياة اليومية إلى أطوار مترابطة، تجري فيها الأنشطة في فترات تتضمّن التحرُّك والانتقال من مكانٍ إلى آخر».

فأشكال التفاعل الاجتماعي بهذا المعنى تخضع لشرطي المكان والزمان، بمعنى أنها تتم في إطار مكان وزمان خاصين، فلا تفاعل خارج هذين السجلين الدالين والمؤثرين في إنتاج وإعادة إنتاج الحياة اليومية، وبذلك تأتي العُطْلَة لاختبار هذه الخطاطة وتأكيد فعاليتها أو محدوديتها. ذلك أن العُطْلَة في معناها ومبناها تعيد (مَفْهَمَةَ) الزمن، في مستوى اليومي تحديداً، إذ يتم الخروج من العلبة، ويتحقّق الانعتاق من سلطتها، لفائدة حرّيّة مغايرة، تُجيز إمكانية الكسل.

إن العمل في تحديداته القانونية والنفسية والاجتماعية يلوح كخطاب وممارسة تعتمل في ظلّ سجل ثقافي أو حقل مجتمعي، بشرط وجود أفراد وجماعات تلتئم من أجل مخطط إنجازي يروم إحداث تغييرات ما في سُلَّم القيم والمواقف والاتجاهات والممارسات والسياسات. ويستهدف بالأساس إضفاء معنى الفاعلية على الأفراد، فالأمر يتعلّق بنشاط واعٍ يؤديه الإنسان في إطار تفاوضه معَ الواقع. وإذا كان العمل يحيل على كلّ

> العطلة هي نتاج تمثلات خاصّة للزمن والمكان، وترجمة واقعية للانتماء الاجتماعي ومطامح الحِراك في سُلَّم التراتب الاجتماعي

هذه الاحتمالات، فهل تصير العُطْلَة، كنقيض للعمل، نَفْيَاً لكل هذه المعاني الممكنة؟

تواصل العُطْلَة عملية الإرباك لرتابة الزمن، بتدشين سياق جديد، يمكن فيه للأجساد أن تنتصر على منبه الساعات والهواتف، وأن تعلن العصيان، ولا تبرح الأسرة، وإن صارت الشمس في كبد السماء، وذلكم توكيد فعلي للحقّ في الكسل، كانقلاب طوعي ضد العمل، وضد كلّ الالتزامات القهرية التي تخضع الأجساد للدوام الوظيفي، في سبيل خلق «امتثالية اجتماعية» لا تقبل بغير الانقياد السلس.

ففي العُطْلَة نعمل بوعي أو لا وعي على تَأْوِينِ كثير من الفُهُوم التي تؤطّر حياتنا، لنكتشف أننا بتنا مجرد آلات صغرى ترتبط عضوياً بأخرى كبرى، تعمل بالمضمر والمعلن على تَدْرِيرِ المجتمع وإفراغه من محتواه الإنساني الرمزي.

التمايز الاجتماعي

إن التمايز الاجتماعي والاقتصادي بين آل «قشدة المجتمع» وغيرهم من «محدودي أو فاقدي الرساميل»، يمتد أيضاً إلى مستويات ثقافية وذوقية، إذ ينتقل التمايز إلى سبل الترويح عن النفس وتزجية أوقات الفراغ، فلكلٍ طريقته في تدبير أمور الترفيه، وذلك أخذاً بعين الاعتبار الممتلكات الرمزية والمادية التي يحوزها كلّ فرد.

ولهذا يبدو طبيعياً أن تكون الاهتمامات (العطلوية الهواياتية، الرياضية منها على وجه التحديد)، تختلف باختلاف الانتماء المراتبي، فإذا كانت الفئات الغنية في المجتمع تهوى ممارسة رياضات الجولف والتنس والسباحة، خلال العُطْلَة، فإن الفئات الفقيرة تجد ضالتها في الملاكمة وكرة السلة وكرة القدم، ولهذا يقول بيير بورديو: «إذ يتجه الأغنياء إلى الرياضات الفردية التي تكون فيها المواجهة بين شخصين أو أكثر بقليل، ودونما إمكان لحدوث اصطدام جسدي، فيما يتجه الفقراء إلى رياضات عنيفة يحضر فيها العِراك والالتصاق الجسدي».

ففي مختلف حالات وسجلات اليومي العطلوي إلّا وتبرز هذه الدينامية الرامية إلى تقوية الرأسمال ومجابهة المنافسين وإظهار التفوُّق عليهم، فالتحية واللباس وطريقة المشي وباقي السلوكات الأخرى التي تتم في أنساق زمنية ومكانية مختلفة، إنما هي لأجل البناء والتحصين. فالموقع الاجتماعي للأفراد هو الذي يحدّد يومياتهم الحياتية، وهو الذي يبرّر تصرفاتهم وأجنداتهم، «فالأدوار والمعايير والتوقعات المشتركة هي التي تحدّد الجوانب الرئيسية في السلوك الاجتماعي»،

فالعُطْلَة في سياقات التمايز الاجتماعي، أبعد ما تكون عن ممارسة اعتيادية اعتباطية، إنها نتاج تمثلات خاصّة للزمن والمكان، وترجمة واقعية للانتماء الاجتماعي ومطامح الحِراك في سُلَّم التراتب الاجتماعي. إنها بهذا المعنى، تصير إعلان هويّة وموقع، نقرأ من خلالها الصراع على الوجاهة، والرغبة في الاستعراء الاجتماعي. فالعُطْلَة لا تخلو من أبعاد ورهانات التمايز الاجتماعي.

مسارات عُطْلَوية

تختلف العُطْلَة من حيث الممارسة من فئة اجتماعية إلى أخرى، تبعاً لاختلاف مستوى الدخل وطبيعة الانحدارات الاجتماعية. بل إن هنا التفاوت أو (التراتب العُطْلَوي) ينسحب أيضاً على جميع مراحل عملية الاصطياف والاستجمام بدءاً من الاستعداد القبلي، مروراً بالمواصلات واختيار الوجهة، فضلاً عن النفقات والطقوس المصاحبة لهذا الفعل.

فلكلٍ صيفه واصطيافه، ولكلٍ عطلته التي يُعبِّر من خلال فعالياتها عن التشكيلة الاجتماعية، عن صراعاتها وانكساراتها، عن حالها ومآلها أيضاً. ومنه يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات على الأقَلّ للعُطْلَة مغربياً، فهناك الاصطياف العالي الكعب الذي يظلّ حكراً على الذين هم فوق، والذين يتوجهون بالأساس نحو «فيلاتهم» و«شاليهاتهم» البحرية والجبلية أو مباشرة نحو الفنادق الفاخرة. وهناك ممارسة عطلوية في حدود المقبول تمارسه الأسر المتوسطة الدخل والتي تتشكل في الغالبية العظمى من الموظفين، وهم الذين يتوجهون في غالب الأحايين نحو مخيمات أو شقق للاصطياف بأسعار لا بأس بها. أما الصنف الثالث فيمكن توصيفه بأنه اصطياف بشقّ الأنفس، ويمتهنه أناس قادمون من دنيا الفاقة والتهميش، يختارون أقلّ الأسباب تكلفة من أجل تمضية الصيف سواء بالحلول ضيوفاً على الأهل والأحباب أو الالتحاق بالحامات الشعبية والمزارات والمواسم.

فلكل مجتمع خصوصياته في تدبير العُطْلَة، بل إنه داخل المجتمع الواحد، نجد أن لكل صيفه واصطيافه، هناك اصطياف عالي الكعب يرفل في أبهاء الفنادق والشاليهات والفيلات، وهناك اصطياف في حدود المتوسط بثقافته وطقوسه الخاصة، وهناك اصطياف شعبي بشق الأنفس يبصم مسارات كثير من المغاربة هنا والآن، لكن السؤال المطروح آنا هو : متى تصير العُطْلَة حقاً وليس امتيازاً؟

خيمياء أم كيمياء؟

إن الحديث عن العُطْلَة لا ينفصل بالمرة عن مشروع التحديث والإصلاح، فالعُطْلَة جاءت أساساً لتمكين الإنسان من حقه في الراحة، كما أنها تندرج ضمن مسار عقلاني ينتصر للفرد، ضداً على تسلُّط قوى الإنتاج، لكن هل يمكن القول بأن العُطْلَة تؤسّس فعلاً لمسارات التحديث والعقلنة؟ أم أن طرائق التدبير والاستعمال، تُعيد إنتاج نفس الأوضاع، وتؤجِّل ممكنات التغيير؟

لقد انتهى بحث المندوبية السامية للتخطيط بصدد العمل في القطاع العمومي، إلى الإقرار بحالة من الهدر اليومي تصل إلى أزيد من ساعة، هنا فضلاً عن حالات الإضراب التي تتحوّل إلى سلوك عطلوي، وحالات التغيُّب عن العمل والتأخر في الالتحاق به، ودون أن نتحدّث عن طبيعة الإنتاجية ومستواها في حال الحضور. في ظلّ هنا الكل المركّب، نصادف انخراط الكثيرين في «عمالة/عطالة/عُطْلَة دائمة» تتوّج نهاية بالعُطْلَة السنوية، لنتساءل بعداً عن جدوائية الحق في الكسل، الذي ينبغي أن يكون جزاءً على حُسْنِ الخدمة لا على بُؤْسِها.

> هل العُطْلَة، في سياقنا المأزوم، تصلح لأن تكون مناسبة للاحتفال بإنجازات السنة ومدخلاً للرفع من الرضا الوظيفي، ومن ثَمّ استعداداً لتحقيق فتوحات عملية مقبلة؟

وإذا كان الانخراط في تقنين العُطْلَة وتكريس الحق فيها، يدل على انخراط مسبق في خيار التحديث، فإن ما يحكم وما يؤطّر أدوات الفعل لدينا يؤكد بأن هناك ارتكانا دائماً لخلفية تقليدية، قد تقطع أحياناً حتى مع أبسط مظاهر «التحديث» و«الدمقرطة»، فما زالت العُطْلَة تخضع لمنطق التراتب الاجتماعي، وتنضبط في الآن ذاته للتدبير الأزموي. وهو ما أفرز نهاية واقعاً (ترميقياً)، يستجمع التقليدي والحديث في آنٍ واحد.

إن التحوّلات الاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي تسير في اتجاه توكيد فرضية انمحاء وإعادة تشكيل كثير من العلاقات الإنتاجية الجماعية، وكذا تراجع مفاعيل المؤسّسات التقليدية لصالح خيارات فردية وعصرية لا تسلم من تأثير التقليد وتوجيهه. فالحصر le blocage الذي حدث في أمر الانتقال من القبيلة إلى الدولة، ومن الدولة التيوقراطية إلى الدولة المدنية، أفضى إلى إعادة إنتاج نمط علائقي جديد، تتعايش فيه سجلات متعدّدة وتُسير فيه مؤسّسات عصرية بممارسات وتمثلات تقليدية.

فهل العُطْلَة في سياقنا المأزوم تصلح لأن تكون مناسبة للاحتفال بإنجازات السنة ومدخلاً للرفع من الرضا الوظيفي، ومن ثَمّ استعداداً لتحقيق فتوحات عملية مقبلة؟ أم أنها «حق» في الكسل لا غير، وعُطْلَة مؤدى عنها لن تغيّر فينا تأرجحنا الدائم بين الخيمياء والكيمياء، بين عطالة العقل وسعة الفهم؟

عموماً، لا بأس أن نتنكر أن العُطْلَة هي «التحريرة»، وأنها حرّيّة في البدء والختام، فلنكن جديرين بهذا التحرُّر، وهذي الحرّيّة.



عبدالسلام بنعبدالعالي

عطلة أم عطالة؟

«إن أكبر متعة حسيّة لا يشوبها أيّ ملل، تَمثُل، عندما نكون في صحة جيدة، في أن نأخذ قسطاً من الراحة بعد العمل. أما الميل إلى أخذ الراحة من غير أن نكون قد عملنا ونحن في صحة جيدة، فهو يُدعى كسلاً».

إ.كانط

مفهوم العطالة مفهوم محوري، عليه يقوم المبدأ الأساسي للديناميكا، الذي يمكن أن يُعدّ منطلق الفيزياء الحديثة عندما انفصلت عن الفيزياء الأرسطية التي كانت تحدّد الطبيعة على أنها «مبدأ حركة الأشياء». تنظر الفيزياء الحديثة إلى الطبيعة باعتبارها قاصرة، عاجزة عن أن تكون عِلّة تغيّراتها، وهي ترى أن الكائن لا «ينطوي على مبدأ حركته». فلكي يغيّر من سرعته و(سكونه) اتجاهاً أو شدةً أو منحى، لا بد من تدخّل قوة خارجية. يميل بعض أساتذة الفيزياء إلى نقل لفظ الـ Inertie إلى اللّغة العربية بـ«القصور الذاتي». إلّا أن لفظ العطالة يبدو لنا مناسباً، وهو اللفظ الذي يستعمله القاموس للحديث عن معنى قريب عندما يقول: «ومتى تُركت الإبل بلا راعٍ فقد عَطلت». جديد الفيزياء الحديثة إذاً هو أنه من غير تدخّل قوة خارجية «ترعى» الأجسام، فإنها تظلّ عاطلة، عاجزة عن كلّ تغيُّر وحركة.

لا تهمنا هنا الحمولة الإبيستمولوجية لمفهوم العطالة بطبيعة الحال. ما يعنينا هو كونه ينزع عن الكائن الطبيعي جوهريته واكتفاءه الذاتي، ليرمي به في شبكة من العلائق، وليجعل كلّ تحوّلاته متوقفة على ما يربطه من أفعال وردود أفعال مع الكائنات الأخرى، البشرية منها وغير البشرية. فحتى الكائن الطبيعي إذاً لا يمكنه أن يستغني في تحوّلاته عن الكائنات الأخرى، وهو لا يتحدّد ولا يتحوّل إلّا من حيث هو تفاعل، وإلّا ظَلّ جامداً هامداً «لا حياة فيه».

وعلى رغم ذلك، فلا يبدو، للوهلة الأولى، أن لمفهوم العطالة هنا رباطاً بمفهوم العطلة. فلفظ العطلة، على ما يظهر، بعيد أشدّ البعد عن هذا السّياق، ولا علاقة له بالطبيعة وفيزيائها. إذ إنه لا يعني إلّا توفير وقت يُبعد المرءَ عن إكراهات الحياة المهنية وضغوطها المادية والمعنوية. غير أن ما نهدف إليه بالضبط من العنوان أعلاه، هو الإشارة إلى أن العطلة غالباً ما تُفهم وتُعاش عندنا على أنها عطالة وهجر للعمل و«ارتخاء». فكأننا نحاول أن نتبنى المفهوم الحديث: «عطلة»، مع احتفاظنا بالمفهوم التقليدي عن العمل، فلا ننظر إلى العطلة في ارتباطها بالعمل، وإنما في ابتعادها عنه و«تحرّرها» منه. والحال أن العطلة، كما سنحاول أن نبيّن، لم تتخذ معناها، ولا يمكن أن تتخذه إلّا في مجتمع يمجّد العمل.

من المعروف أن هذا التمجيد تمجيد حديث العهد. فقد ظَلّ العمل لمدة غير قصيرة يُعدّ استرقاقاً، أو، على الأقَلّ، نوعاً من العناء الذي لا يتولد فحسب عن بذل الجهد الجسدي والفكري، وإنما ينتج حتى عن التكرار والرتابة. ونستطيع أن نؤكد أن المعنى الفلسفي للعمل لم يعرف تحوّلاً عميقاً إلّا في القرن الثامن عشر

الأوروبي. بل إن العمل لم يُنظر إليه على أنه مبدع للقيم، ووسيلة الإنسان لتحقيق ذاته، إلّا مع ظهور الفلسفات الجدلية على امتداد القرن التاسع عشر.
تقوم هذه الفلسفات على الإعلاء من مفهوم السّلب معتبرة أن الكائن هو بما ليس هو. ها هنا سيظهر مفهوم أساس لن يُعيد للمفهوم الأرسطي مجده بالقول «إن الكائن ينطوي على مبدأ حركته»، وإنما سينظر إليه على أنه مجموعة ممكنات Potentialités. الكائن نفي وسلب، وهو ما ليس هو. هذه العبارة سيطبقها جول لوكيي J. Lequier في القرن العشرين حتى على الكائن البشري، وهي عبارة كان يحلو لسارتر أن يردّدها، وهي تقول «إن الإنسان ليس ما هو عليه، وهو ما ليس هو»: L'homme n'est pas ce qu'il est, et il est ce qu'il n'est pas.
لن يعمل مفهوم الجهد La potentialité هذا على استرجاع المفهوم الأرسطي عن الطبيعة، ولن يلغي مطلقاً المفهوم الفيزيائي للعطالة، إلّا أنه سيحدّد الكائن على أنه نفي، وسيفتحه على ممكنات، إلّا أنها ليست ممكنات تعتمد على نفسها للخروج إلى الفعل، إذ لا يتوقف تحقّقها على «مبدأ ذاتي»، وإنما على قوى خارجية، هي ما سيُدعى «قوى التغيير». من هنا سيتخذ العمل جدواه وفعاليته من حيث هو أداة هذا التغيير، وسعي دائب نحو تحقيق الممكن. ولن يظلّ نيراً Tripalium وعناء ومشقة، وإنما أداة لتحويل الكائن، ومبدأً للحركة التاريخية.
هذا التأسيس الأنطلوجي للعمل، سيحول دون فصل «ماهية» الإنسان عما يبذله من جهد فكري وعضلي قصد تحويل الطبيعة والفعل في حركة التاريخ. العمل هو ما به يحقّق الإنسان ذاته، إنه الكوجيطو المعاصر: «أنا أعمل، إذاً أنا موجود».
بهذا المعنى لن يكون من الممكن الحديث عن الوضع البشري إلّا في علاقته بالعمل، وحتى مفهوم العطلة ذاته لا يمكن أن يحدّد إلّا نسبة إلى العمل وبدلالته، وليس مطلقاً بمعزل عنه. وإلّا غدت عطلة «غير مستحقة»، إذ لا معنى للعطلة في مجتمع لا يمجّد العمل. ذلك أن العطلة ليست عطالة وقصوراً عن تبديل الأحوال الروحية والجسدية، وهي ليست غياباً لكلّ نشاط وفعالية. يتضح لنا هذا أشدّ الوضوح إذا انتبهنا إلى ما آلت إليه اليوم العلاقة التي تربط العطلة بالعمل، حيث أصبحنا نلاحظ أن إنسان المجتمعات المعاصرة لم يعد يأخذ قسطاً من الراحة كي يواصل العمل، وإنما غدا يعمل ويكدّ من أجل توفير قسط من الراحة. فكأنه لا «يأخذ عطلة» كي يعمل، وإنما يعمل من أجل «العطلة». نتفهم ذلك إن أخذنا بعين الاعتبار الكلفة التي تتطلّبها العطلة اليوم، والإغراءات التي يوفّرها مجتمع الاستهلاك، وتقدّمها وكالات الأسفار، وكلّ «المصانع» التي تسهر على إنتاج العطل وتنظيم السياحة الجماعية.
لن تغدو العطلة والحالة هذه «تحرّرا» من العمل، ولن يعود بالإمكان الربط بين مفهوم مستحدث عن الوقت الثالث، وبين تصوُّر تقليدي ينزّل العمل منزلة التعنيب والاسترقاق Labeur، ويجعل من العطلة، لا إعادة خلق وإبداع Re-création ، بل «ارتخاء» وكسلاً وعطالة.



د. فتحي المسكيني

مقام موسيقي لوجودنا غير المرئي!

«ما لا يُقال ينبغي إسكاته (!). هكذا ختم المنطقي النمساوي، فتغنشتاين، الفيلسوف الوحيد الذي يُزاحم هيدغر على إكبار المعاصرين، أحد كتبه. كان يعني أنّ ما لا يمكن قوله بشكل منطقيّ، أي بشكل تتماهى فيه أفكارنا مع لوحات الأشياء في العالم، هو أمر يخرج من فلك العبارة ويدخل مساحة الإشارة. وما يُشار إليه فحسب لا يُقال. نعني يخرج عن بنية الحقيقة كما يرضى عنها العلماء. ولكن هل السكوت هو الشكل الوحيد من الصمت في أفق البشر؟ بعض الأشياء نسكت عنها لأنّها تؤلمنا أو تؤلم من نحبّ. أو نعاقَب على التصريح بها للجمهور. وفتح باب التأويل للجمهور كان جريمة فقهيّة لدى أسلافنا. لكنّ ما نسكت عنه يوجد أو لا يزال يوجد بفضل اللّغة وفي نطاقها. إنّ المسكوت عنه- وهو آلة كلاميّة خطيرة جدّا في نظام الخطاب داخل دولة الملّة إلى نهاية القرون الوسطى- كان جزءاً لا يتجزّأ من مساحة المنطوق به، ولا معنى له إلّا بالنسبة إليه.

تغيّر المجتمعات مساحة المسكوت عنه بقدر ما تغيّر من نفسها. وكلّما كانت هويّة مجتمع أو شعب ما مهتزّة أو مضطربة أو قلقة أو ملعونة أو مكبوتة أو محاصرة.. تكون مساحة السكوت واسعة ومقنّنة وتحت المراقبة. نحن لا نسكت إلّا بالقدر الذي يفرضه نظام الكلام في مجتمعنا، ولذلك ينبّهنا هيدغر إلى أنّ السكوت لا يعني أن يكون المرء أخرس: الأخرس، حسب هيدغر، لا يملك أيّة إمكانيّة كي يثبت أنّه يمكنه أن يسكت، كذلك فإنّ من لا يقول شيئاً لا يستطيع أن يسكت. إنّ القدرة على السكوت هي حسب هيدغر جزء من ماهيتنا لأنّنا نوجد بما نقول. ربّما ما دمّرته الحياة الحديثة هو قدرة الناس على الصمت. وعوّضتها بمجرّد مهارات مؤقّتة على السكوت. ولا نجازف إن قلنا إنّ عديد المجادلات اليوم، وخاصة المرئيّة منها، هي أشكال رديئة من السكوت عمّا ينبغي قوله. يتمّ تنظيم فن السكوت عن أجزاء حميمة من أنفسنا أو من علاقتنا بالغير أو عن مساحات خطيرة من آلة السلطة التي نخضع لها، وغالباً ما يتم ذلك دون علم منّا أو عن طواعية كجزء من ميثاق الحياة الحديثة،- وهو تنظيم جيّد غالباً؛ له قدر من النجاعة ينجح مجتمع ما في إرسائها كشرط عميق لاستقرار هويّته.

نحن نميل عادةً إلى حصر السلطة في الممنوع والمقدّس والمحرّم. نعني في الدولة والدين والجنس. لكنّ المسكوت عنه لا ينحصر في دوائر القانوني أو الشرعي أو الأخلاقي. ثمّة مساحات من الصمت تمّ ابتلاعها في تقنيات السكوت التي يفرضها شكل الحياة الذي نعتنقه. ما اخترعته الحداثة هو «أقلمة» الدولة: تحويلها إلى إقليم مغلق على نفسه. ومن ثَمّ فإنّ أيّ كلام في السياسة هو جزء من خارطة المسكوت عنه حتى تحتفظ تلك الدولة بمستندات كافية عن منطق وجودها وأسرار سلطتها؛ وما اخترعته الحداثة أيضا هو «علمنة» المقدّسات وتحويلها إلى دوائر للإيمان المنظّم أو المراقَب أو المستعمل بشكل عمومي. ومن ثَمّ فإنّ أيّ كلام في الدين هو جزء من خطّة السكوت المناسبة حتى تحتفظ المؤسسة الدينية برطانة مميّزة لخطابها ومنهاجها الدعويّ؛ وأخيرا فإنّ الحداثة قد اخترعت «خلقنة» الجنس وتحويله إلى نظام أخلاقي للرغبة الحميمة في دخيلة مجتمع ما. ومن ثَمّ فإنّ أيّ كلام في الجنس هو جزء من سياسة المسكوت عنه حتى تبقى مؤسسة الزواج قادرة على الاستمرار في تأدية وظيفتها التناسليّة التي هي مختلفة تماما عن الاستعمال الشبقي للأجساد.

قال باولو كويلو: «إنّ الهدف الأكبر في الحياة هو أن نحبّ. والباقي هو محض سكوت». هل يعني ذلك أنّ كلّ ما يقع خارج دائرة الحب لا يستحق اسم الكلام؟ أو لا معنى لأن نتكلّم عنه؟ ولكن كيف نفهم

التقابل بين الحب والسكوت؟ قد يعني ذلك أنّ محبّة أنفسنا أو غيرها أو العالم من حولنا أو في داخلنا هي الشكل الوحيد من اللغة. ذلك الذي يحقّق الهدف الأكبر من الحياة. ما نسكت عنه إذن هو فقط ما لا يمكن أن يكون موضوعاً للحب. ما لا يُحبّ ينبغي إسكاته. أو هكذا كان ليقول فتغنشتاين. ولكن كيف يمكننا أن نبلغ إلى ذلك النوع من الحب؟

يبدو لنا أنّ الحبّ الذي يكون قادراً على تحقيق الهدف الأكبر من الحياة هو ما سمّاه هيدغر القدرة على السكوت، وهو لا يعني شيئاً آخر سوى الصمت. الصمت هو الاستغناء عن المسكوت عنه في اللقاء بمن أو بما نحبّ. الشعور بأنّنا نحبّ أنفسنا أو نحبّ غيرنا دونما حاجة إلى أيّ نوع من الجدال حول ذلك. أن نحبّ وظننا مثلاً دونما حاجة إلى إثبات ذلك أمام أيّ محكمة مهما كانت مبجّلة. بل أن نشعر أنّ مجرّد الجدال في ذلك هو تورّط في سياسة السكوت التي ضبطها المجتمع وأسّس عليها ركائز سلطته. السكوت قرار منهجي أو أخلاقي إزاء المسكوت عنه. وهو نوع من الحماية من الخطر المحدق بإمكانية الكلام. الخطر المحدق بالكلام ليس السكوت، بل الوقوع تحت سلطة المسكوت عنه. وسلطة المسكوت عنه سلطة ناطقة بشكل فظيع. قال باسكال: «إنّ السكوت هو أكبر أنواع الاضطهاد ولهذا السبب فإنّ القدّيسين لم يسكتوا قطّ».

وبهذا المعنى فإنّ السكوت مختلف تماماً عن الصمت. الصمت ليس قراراً. إنّه مقام موسيقي لوجودنا غير المرئيّ، والذي لا تقوى أيّة حداثة على طمسه، بما في ذلك حداثة السكوت: كما تعبّر عن نفسها في الممنوع والمقدّس والمحرّم.

كلّ احترام لحدود الممنوع (القانوني) والمقدّس (الديني) والمحرّم (الأخلاقي) هو انخراط طوعي في سياسة المسكوت عنه. وهو شرط إجرائي للحياة اليومية. ولا يمكن لأيّ مجتمع أن يستغني عن خدمات المسكوت عنه.وليس ثمّة مؤسسة تمتلك نجاعة المسكوت عنه في تنظيم مساحة العمومي ومراقبتها. لكنّ ما يجمع بين النفوس البشرية ليس فقط ما هو عمومي، أي ما هو ذاكرة رسميّة، منظّمة بخطاب قانوني أو ديني أو أخلاقي- بل ما يجمع بينها كما بخيط لامرئيّ هو حسب نيتشه النسيان أو القدرة على النسيان. إنّ النسيان هو شكل الصمت الوحيد الذي يجعل الحياة قابلة لأن تُحبّ.

ما يحتاجه الوعي البشري حتى يظلّ حيّا من الداخل هو حسب نيتشه «قليل من الصمت» وهو السند الأكبر لما يسمّيه «النسيان النشط»: لا نصمت، أي لا نُشفى من وقع المسكوت عنه، إلاّ بقدر ما ننسى. وحسب تعبير نيتشه «ليس بالإمكان أن تكون ثمّة سعادة ولا صفاء ولا رجاء ولا فخار ولا حاضر من دون نسيان... [لكنّ] هذا الحيوان النَسَّاءُ ضرورة، الذي يمثّل النسيان عنده قوّة، وشكلاً من الصحّة المنيعة، ما لبث أن استنبت لنفسه ملكة مضادّة، ذاكرةً، بعونها يتمّ، في حالات معيّنة، تعليق النسيان،- نعني في الحالات التي يجب فيها أن توعَد الوعود».

وحده الصمت يساعدنا على النسيان النشط، أي على النسيان الذي ينتج الحب. فبعض المجتمعات تحوّلت إلى آلات عملاقة للضغينة، أي لحراسة الذاكرة بدون أيّ قدرة على الصمت. وهي تراقب عن كثب وبمبضع فظيع كلّ أجهزة المسكوت عنه وتعمل على صيانتها بهوس إبليسي. لكنّ الحياة لا تتوقّف عند مَنْ لا يؤمن بها أو ينتحر. الحياة هي إمكانية المحبّة المتاحة للبشر في أفق مجتمع ما. لكنّ الحبّ مهدّد دوماً بذاكرة لا تثق به. وهكذا فإنّه ليس ثمّة من أساس عميق للمسكوت عنه في ثقافة ما مثل صناعة الذاكرة باعتبارها الجهاز الأخلاقي الوحيد لتحقيق الوعود. ربما، لا يظهر المبدعون إلاّ بسبب ثقوب ما في ذاكرة المسكوت عنه من حولهم.





من دانتي إلى الميديا

كيف يحكي الإيطاليون..

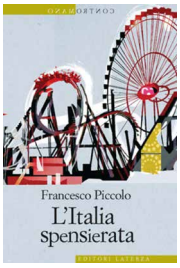
أدب ديناميكي وجريء، يخوض في مواضيع ومسائل شائكة، يستمدّ قوّته من ماضٍ عريق، ومن حاضر تشوبه العواصف الاجتماعية والأزمات السياسيّة، وينظر إلى المستقبل عبر شاشات الموبايل والتابلت.
لكن، ما هو واقع أدب الشباب في إيطاليا؟ الناقد سيرجيو بينت حاول أن يجيب عن هذا السؤال، فوصفه، بدايةً، من عنوان مقاله «أدب بلا رهان». فهل هو كذلك؟
لتقريب الصورة إلى القارئ العربي، استكتبت (الدوحة) في هذا الملفّ كُتّاباً ينتمون إلى هذا الأدب.

أعدَّ الملفّ وترجم مقالاته:
يوسف وقّاص
(ميلانو)

جـــــذور الأدب الإيطالي

تعـود جـنور تاريخ الأدب الإيطالي إلى القرن الثالث عشـر، عندمـا بدأت تظهر نصوص أدبيّة مكتوبة باللّغة الإيطالية، في عدّة مقاطعات من شبه الجزيرة الإيطالية. فحتى ذلك التاريخ، كانت اللّغة السـائدة هي اللاتينية. بينمـا كانت الإيطالية، أو اللهجات المحلّيّة السـوقية، منتشـرة على نطاق محدود جدّاً، من بينها اللهجة التوسكانية التي فرضت نفسها، لاحقاً، لغـةً رسـميّة للبلاد بعد صدور ملحمة دانتـي أليجييري «الكوميديا الإلهية» التـي كتبها بهذه اللهجة، لتتطـوّر فيما بعد، وتأخذ شـكلها الحالي، المسـتمَدّ، على كلّ حال، مـن اللاتينية، لغة الإمبراطورية الرومانية. وظلّ الأدب الإيطالي، دائماً، مرتبطاً بالهويّة الوطنيّة. والنقاش التاريخي حول هذا الأدب كان يتشـابك، منـذ البدايات، مع منظـور نهضة المجتمع، حيث تحوّل - تدريجيـاً - من مجتمع أدبي، إلـى مجتمع وطني. وكان هدف الأدب الإيطالي، دائماً، هو الحصول على خاصّية وطنيّة، ابتداءً من جوفانّي «ماريو كريشـيمبيني» و«جاجينتو جيمّا»، وانتهاء بـ«جيرولامو تيرابوسكي» و«فرنشيسكو دي سـانكتيس». وبقي هذا الأدب، باستمرار، الوسيلة الأساس لتوحيد الإيطاليين، إلى درجة يمكن الحديث فيها عن إيطاليا أدبيّة مقابل إيطاليا بُنِيَت على قاعدة سياسيّة، وإثنية، واقتصاديّة.







دانتـي، فـي كتابـه «اللهجـات السـوقية»[1]، كان يقتـرح إيجـاد لغـة وأدب قـــــادرَيْن على تجـاوز حـدود عشـرات الممالـك والإمـــــارات والدوقيّات المتنافرة فيما بينها، لتوسـيع الرؤيا نحـو مجتمـع يملـك قواسـم وجدانيـة واهتمامـات مشـتركة، تسـتند، فـوق كلّ شـيء، علـى النقـاش البنّـاء والتبـادل الثقافي. فيما بعد، و - ربّما - نتيجة جُهْد الأدبـاء في الدرجـة الأولى، ظهرت نصـوص تدعـو إلـى هذا النهج وتمجّده، مثل قصيدة «إيطاليا موطنـي» لـ«فرنشيسكو بترارك»، وقصيـدة «إلـى إيطاليـا» لـ«جاكومـو ليوبـاردي»، وكانـت الغايـة منها مواجهة مشكلة العلاقة ما بين الأدب الإيطالي والهويّـة الجمعيـة التـي كانـت قد بـدأت تطفو علـى السـطح. بينمـا، فـي القـرن التاسـع عشـر، كل الكتّـاب المعروفيـن: من غابرييـل ده أنّونسيو، وفيليبّو مارينيتّـــــي، مـروراً بجوزيبّـي أونغاريتّـي وإيليـو فـــيتّاريني، حتـى بييـــر باولـــو بازوليني، وليوناردو شاشا، وإيطالو كالفينـو، وأومبرتـو إيكو، كانـوا قد قدّمـوا أنفسهم بوصفهم مترجمين للوجدان الوطني. وحتى عندما عقد البعض العزم على تخطّي هذا التقليد، فإنه فعـل ذلـك ضمـن المنظـور الوطنـي، كمـا حـدث في بدايـة موجـة الطليعـة الجديـدة مـع روايتَيْـن، صدرتـا فـي عـام 1963: «الأخـوّة الإيطاليـة» لـ«ألبرتـو أربازينـو»، و«نـزوة إيطالية» لـ«إدواردو سـانغوينيتي». وفـي وقتنا الحالي، يستمرّ الكتّاب في قياس أنفسهم مـع إيطاليا الأدبيّـة، كما يُلاحظ من عناوين بعض الروايات، مثل «إيطاليا الهانئة»

> كان هدف الأدب الإيطالي، دائماً، هو الحصول على خاصّية وطنيّة، و«فرنشيسكو دي سانكتيس». وبقي باستمرار، الوسيلة الأساس لتوحيد الإيطاليين



لـ«فرنشيسكو بيكّولـــــو» (2007)، و«إيطاليا في الأعماق» لـ«جوزيبّي جينّا» (2008).

لكن، ما هو واقع الأدب الإيطالي في وقتنا الحالي؟ أو- بالأحرى- ما هو واقع أدب الشباب؟ حاول الناقد سيرجيو بينت أن يجيب على هذا السؤال، بمقال عنوانه «أدب بلا رهان»، نشر في المجلّة الشهرية «ستيلوس». في تحليله الكامل والواضح، يحاول «بينت» أن يقدّم لنا مشهداً عامّاً لبانوراما الأدب الإيطالي المنوّع: «إيطاليا التي تروي نفسها دون أن تقع في شرك الترويج، خلال أعياد الميلاد. مع ذلك، في كلّ مرّة أضع فيها قدميّ في مكتبة ما، أشعر بإحساس من يدخل إلى سوبر ماركت مُبَهْرج، جذّاب ظاهرياً، مثل كتالوجات كارفور (سلسلة مخازن كبيرة تبيع كلّ شيء) التي تطفح بها صناديق البريد».

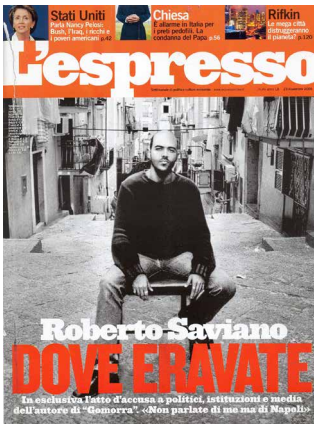
فبحسب رأي «بينت»، المشكلة ليست في تقييم مستوى طبقات معيَّنة، بقدر ما هي الوقوف عاجزين أمام استفحال سياسة نشر، تقضي على الآخرين باسم السوق، وتجبر الكتّاب الحقيقيّين على اللّجوء إلى أماكن مخفيّة، وتروّج لشيء كانت تروّجه، دائماً، لوحدها»؛ أيّ «بينت» -باختصار- لا يرى أيّة بارقة أمل في كتابات هذا الجيل من الشبّان، إنّما- بحسب رأيه- دور النشر تُعتّم، بشكل مقصود، على أعمال الكتّاب الحقيقيين متذرّعة بأحكام ومتطلّبات السوق، دون أن ينكر البديل، أو من هم هؤلاء الكتّاب، بالضبط. بينما بالنسبة إلى «بربارة غوتسي» (ناقدة شابّة) فإن الواقع الإيطالي الحالي يبدو وكأنه متعطّش للمبتدئين، لكتّاب، يمكن تعريفهم أو تحديد هويّاتهم بوصفهم شباباً، رغم ما يثيره هذا المصطلح الأخير من نقاش وتشكّك في الدوائر الأدبيّة. وتتساءل ما إذا كان هذا الصدام الأزلي بين الكتابة المتأصّلة، المتمرّسة، وبزوغ محاولات وتصوّرات جديدة، أحياناً (حتى تجارب لغوية)، والذي بدأ يتّخذ في إيطاليا- بكثافة مثيرة، في السنوات الأخيرة- ملامح واضحة تقريباً، ليس سوى محاولة من الجديد لكي يطغى على القديم. ولا أعتقد أن هذا بالأمر المستجدّ لأيّ أدب، في أيّة حقبة؛ فالجديد». يحاول، دائماً، أن يتخطّى القديم. مع ذلك، يبدو أن فكرة (الجديد يطغى على القديم) ليس بمقدورها أن تأتي «بنسخ جديد»، وبهذا الصدد، لا تنقص الأصوات والوجوه التي تتناوب في الفالس الصاخب لدور النشر، ولا توجد هنالك، بعد، إمكانية لتقييم هذا الجديد بطريقة عمليّة؛ أي ما إذا كان يخطو إلى الأمام أم إلى الوراء. إذن، من الصعب العثور، في هذه الكتابات المبدئية لهؤلاء المؤلّفين «الشباب»، على بنية تتجاوز، روائيّاً، ما كان سائداً.

بالعكس: إنه، في بعض السياقات، لا يميل «الجديد» إلى تخطّي «القديم» بحدّ ذاته فحسب، إنما يحاول أن يتجاوز بانوراما الأدب المعاصر كلّيّاً، وأن يفرض نفسه، بحكم قوّة تأثير دور النشر على السوق، وهذا ما يزيد من ضبابيّة الأفق.

> الواقع الإيطالي الحالي يبدو وكأنه متعطّش للمبتدئين، لكتّاب، يمكن تعريفهم أو تحديد هويّاتهم بوصفهم شباباً

هوامش:

(1) «اللهجات السوقية- Il De vulgari eloquentia»: بحث يتناول اللهجات المحكيّة في شبه الجزيرة الإيطالية، كتبه دانتي أليجييري باللّغة اللاتينية، ما بين عامَيْ 1303 و 1305، داعياً فيه أدباء عصره ومفكّريه إلى دراسة إمكانيّة تحويل اللغات المحكية إلى لغة أدبيّة واحدة ضمن المشهد اللغوي الإيطالي المتعدّد اللهجات، وهو ما تحقّق بعد ستّة قرون تقريباً؛ أي مع إعلان المملكة الإيطالية الموحّدة، عام 1860.



من آكلي لحوم البشر إلى هجمات المافيا وفضيحة الفساد

في هذه الدراسة المختصرة، أردت أن أقدّم لمحة بسيطة للقرّاء عن أهمّ مكوّنات هنا الأدب، وكتّابه، وشئت أن أبدأ مع (1966) رغم أنه لا يُعَدّ شابّاً، حتى في بلد مثل إيطاليا، حيث نادراً ما يشعر المرء أنه أصبح مسنّاً! ومع أن كثيرين من النقّاد وعشّاق الأدب الإيطالي لا يريدون الخروج من نطاق من تركوا أثراً عميقاً في نفوس القرّاء في القرن المنصرم، مثل ألبرتو مورافيا، ولويجي بيرانديللو، وليوناردو شاشا، وأومبرتو سابا، وكارلو إميليو غادّا، وإيطالو كالفينو، وغيرهم، إلّا أن الجيل الجديد- بغضّ النظر عن آراء بعض النقاد- يستحقّ أكثر من وقفة تأمُّل، لأن المواضيع التي يتناولونها في كتاباتهم تلامس، عن قرب، مشاكل المجتمع الإيطالي والأزمات التي تعاني منها القارّة الأوربية... بشكل عامّ، كما فعل- بالضبط- أمّانيتي في كتابه الأخير، أو روايته القصيرة «أنا وأنت» (دار نشر إيناودي، 2010)، وهي تتحدَّث عن قصّة صبيّ يوهم نويه أنه ذاهب في عطلة لمدّة أسبوع إلى الجبل، بصحبة أقرانه في المدرسة، لكنه يبقى مختبئاً في قبو المنزل.

وهذه ليست المرّة الأولى التي يروي فيها أمّانيتي قصّة صبيّ ذي شخصية مشاكسة، فوجئ متلبِّساً في «خط الظَلّ» حيال غموض الحياة ومسؤوليتها بعد النضوج: «المراهق يعيش الحاضر لفترة طويلة، ثم- فجأةً- يتساءل: أيّ شخص سأكون؟، وماذا ينتظرني، وماذا سأواجه في المستقبل؟»، كما صرّح في مقابلة صحافية لجريدة «لا ريبوبليكا».

فنحن- إذن- أمام أفق جديد يحدّد مسار الكاتب نفسه، الذي كان يشكّل، في التسعينيات، طرفاً من تلك الظاهرة الأدبيّة، أو ذاك الشهاب المحموم الذي اتَّخذ اسم «آكلي لحوم البشر»، من قِبَل مجموعة من الكتّاب الشباب، من بينهم- أيضاً- ألدو نوفهْ، وتيتسيانا سكاربا، اللذين كانوا يلجون المشهد الأدبي، ويروون قصصاً مرعبة، واقعية؛ أي «بولب»[1] تماماً. وقد صدر لهذه المجموعة، في عام 1996، أنطولوجيا بعنوان «شباب من آكلي لحوم البشر»، حيث صنّفهم النقّاد، لاحقاً، بهذا الاسم، وثّمة مفكّرون، مثل ماوري، وغوليلمي، انتقدوها بشدّة، لأنها تحتوي على قصص بعيدة جدّاً عن الواقع الإيطالي، ولكن ظهور قضيّة «وحش فلورنسا»، بعد عدّة أشهر، و«القاتل الممنهج» في جنوة، و«عبّاد الشيطان» في مقاطعة لومبارديا، والجريمة الشنيعة التي ارتكبها إريكا وعمر بحقّ نوي الفتاة، أثبتت أن الأدباء يستبقون الواقع، في كثير من الأحيان.

والحقيقة أن هذه الموجة اكتشفتها- بالدرجة الأولى- دور النشر الكبرى، وروَّجت لها، وحقّقت من ورائها أرباحاً طائلة، إلّا أنها سرعان ما اضمحلّت، وكلّ واحد منهم سلك، بعد ذلك، طريقاً خاصّاً



نيكّولو أمّانيتي

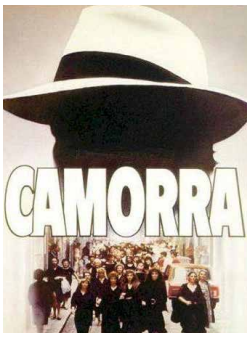
به، وبالنسبة إلى أمّانيتي كانت فرصة - أيضاً - لكي يمنح صوتاً لرغبته في سرد قصص تحكي عن الواقع الإيطالي المعاصر، من خلال زجّ براءة الأولاد في المشهد السردي، كما حدث - على سبيل المثال - في رواية «مثلما يأمر الربّ» (مونيادوري، 2006).

أمّانيتي استخدم في هذه الرواية لغة شفّافة، دقيقة وسلسة، ضمن آلية سردية مركّزة وواضحة، وأبطالها: أب حليق الرأس ينتمي إلى عصابات النازيين الجُدَدْ، وابن مراهق، يتحرّكان في مشهد قاتم (أسوأ ممّا يمكن أن يتخيّله المرء في إيطاليا) بين بيت، هما مَنْ بَنَياه، بجدران عارية غير مُلبّسة بالإسمنت، وسهل، تنفر من منابعه الأنهار، وتتسلّل بين الطرق الدائرية المحيطة بالمدينة والطرق الزراعية ومستودعات ومراكز التسوُّق الضخمة. بيئة مختلفة، تماماً، عن حقول القمح المشمسة، كما في الرواية السابقة، تلك التي منحته الشهرة «أنا لا أخاف» (إيناودي 2001). من جهة أخرى، ورغم أنها صدرت عام 2006، إلّا أنه يمكننا القول إن رواية «عمّورة» (دار نشر مونيادوري) لروبرتو سافيانو (وكان - حينذاك - في الثلاثينيات من العمر تقريباً) تملك بعض القواسم المشتركة مع رواية أمّانيتي المذكورة، لأن كلتيهما تندّدان، بقوّة، بالعالم السفلي وبالفساد، إلّا أن رواية سافيانو الجريئة (الذي يعيش حالياً تحت حماية مشدّدة خوفاً من انتقام عصابات الكامورّا التي تسيطر على نابولي وكافة مقاطعة كامبانيا)، والتي هي أقرب ما تكون إلى ريبورتاج صحافي، استطاعت أن تصل إلى قلب القرّاء. وفي الوقت نفسه، عرّفت الطبقة المتوسّطة من المفكّرين بمدى تعقيد حبكة الإجرام في إيطاليا، إجرام عصابات المافيا (صقلية)، الدرانغيتا (كالابريا) «لا كامورّا» (نابولي)، و«لا ساكرا كورونا أونيتا» (مقاطعة بوليا)؛ وهو أمر - على كلّ حال - لم يكن خافياً على أحد؛ فهذه الروايات تسرد المشهد الإيطالي، وتفضح العلاقة غير العادلة بين الرخاء والإجرام والحياة الاعتيادية المطمئنة وحياة الرعب، وهي مواضيع تحوم، اليوم، حول فلكها، روايات جيدة وكتّاب جدد، مثل نيكولا جويا، أيضاً، الذي يقيس نفسه، مع الاضطراب الأنثروبولوجي الذي هزّ المجتمع الإيطالي في عام 1992، برواية «جالباً كلّ شيء إلى البيت» (إيناودي، 2009)، دون أن يتمكّن أحد من تحديد مصدره أو أصوله (ظاهرياً، طبعاً) لرغبة في نفس يعقوب!

وفيما لو أردنا أن نردّد مع لا جويا: بالنسبة إلى أبناء جيلي، الأمر يتعلّق بامتلاك صدمة بلا حدث. نحن لم نمتلك تاريخاً حاسماً لكي نشتقّ منه البقيّة، ولكن هنا لا يعني أنه، في لحظة ما من الثمانينيات، لم يكن هنالك حدث كارثي مَسَّ الجميع. «جالباً كلّ شيء إلى البيت»، يراد الإشارة به إلى إعادة امتلاك شيء مشوَّه عاطفياً وتطبيقه على بنية الرواية التي يمكن، في النهاية، سردها: العبور من الفقر إلى الغنى ووصول التلفزيون التجاري الذي ألغى كلّ الحواجز، وحوّل الطموحات إلى كتلة من جليد، يمكن أن تنوب في كلّ لحظة.

في الرواية، لا يتمّ ذكر اسم سيلفيو

> روايات تسرد المشهد الإيطالي، وتفضح العلاقة غير العادلة بين الرخاء والإجرام والحياة الاعتيادية المطمئنة وحياة الرعب



برلوسكوني أبداً: (رئيس الوزراء السابق، ملياردير، صاحب أقنية تليفزيونية، ودور نشر، وجرائد، وصحف، ومؤسّسات مالية)؛ فالكاتب لا يرى ذلك ضرورياً؛ إذ يكفي وصف الممثّلين الكوميديّين في البرنامج النائع الصيت «درايف إن»، الذي وضع تحت تصرّف العائلات المُحافظة نساءً صارخات في الجمال، كنّ، قبل ذلك، حكراً على النبلاء والوجهاء، وكوميديا تعود جذورها إلى الخمسينيات وإلى السنوات التي كانت الرقابة تمنعها من الإطلالة على الشاشة، لكي ندرك مدى التغيير الحادّ والمفاجئ الذي أصاب المجتمع الإيطالي في تلك الأعوام.

الكوميديّون- كما يكتب لا جويا في روايته- «كانوا يشكلون تيّاراً منتصراً، عكس السائد، بوجوه مستعارة من مسرح الطليعة، وراقصات لم يكنّ راقصات بالمعنى الحرفي للكلمة، بل فتيات جميلات، مع ميل يائس للبقاء في الظلّ؛ ولهذا السبب كنّ يتنكّرن تحت ألبسة عاملات في مطاعم الوجبات السريعة. والاستعراض الذي كنّ يقدّمنه، كان يغيّر حتى من طريقة الضحك: أولئك الكوميديون كنت تراهم لا يضحكون، ومع ذلك، كان ينتابك الضحك!».

رواية معقدّة، بكتابة غنيّة، قاسية وغرائبية، في بعض أجزائها، لكن دون أن تسيطر على السياق العامّ. «جالباً كلّ شيء إلى البيت»، تؤطّر، وتأخذ مساراً، تُظهر قلب إيطاليا القديم الذي ولج العصر الحديث دون أن يُغيّر من نفسه، محافظاً، تماماً، على طقوس الماضي، وأساطيره، ليس في الناكرة فقط، بل في بنية الخيال وفي الحياة الواقعية، على حدّ سواء. في الوقت نفسه، من المهمّ تقييم ذاك الذي يُفكّر به نيكولا لا جويا أيضاً، ففي مداخلة له، على إثر جدال حادّ، على الصفحة الثقافيّة لجريدة «إلسولِهْ 24»، وفيما بعد، عبر وسائل الإعلام الأخرى، حول الكتّاب الذين أقلّ من40 عاماً، يقول:

«أعتقد بأنني أجد أكثر إثارة فهم لماذا يملك الكتّاب الإيطاليون الحاليون واقعية تتطلّب جهداً أقلّ، وفي الوقت نفسه، إدراك الدرس القاسي- أيضاً- الذي تمّ استيعابه في أثناء العبور من سنّ المراهقة إلى سنّ البلوغ. أنا أستطيع أن أصفها كمسألة تطبُّع: من الصعب التفكير في أنك لا تعيش في واحدة من تلك البلاد الأكثر فساداً في الغرب، إذا كنت قد أنهيت دراستك الثانوية قبل فضيحة تانجنتوبولي(2)، كما أنه- في الوقت نفسه- يبدو صعباً الاعتقاد بدولة ذات سيادة عندما تُجري امتحانك الجامعي الأوّل في أثناء انفجار سيارة مفخّخة على أوتوستراد كاباتشي- باليرمو (3)، فإذا كانت رأفة الشكّ قد عاشت، بجهد كبير، على موت فالكوني، فشاهدة قبره كُتِبت في شارع دي أميليو بعد 57 يوماً».



بالحاصل، هذه الوقائع التي لا تزال تشكّل لغزاً في التاريخ الإيطالي المعاصر، هي التي كوّنت الكتّاب الجدد، صحيح أنهم يملكون فجاجة في الكتابة وفي البنية السردية، لكن- ربّما- يتعلّق الأمر بطريقة أخرى لبلوغ النجاح».

ولكن، مَنْ ينهب إلى العمق هم كتّاب آخرون وكتب أخرى، في بحث مضنٍ عن مواضيع وقصص تتغذّى منها السينما الإيطالية التي بدأت تنهض من سباتها، كما حدث مع روايات أمّانيتي، وفاليريا باريلا، وميكيلا مورجا.

فاليريا باريلا (من مواليد عام 1984)، تمارس كتابة لا علاقة لها مع الحبكات والبنيات السردية الكبرى، كما في قصص «نبابة زائد حوت» (مينيمو فاكس، 2003)، وفوق كلّ شيء في رواية «المساحة البيضاء» (إيناودي، 2008) التي تتميّز بكتابة سريعة، دقيقة، صاعقة، حيث تحوّل الرؤى الإنسانية والمدينة الكبيرة التي تعيش فيها «نابولي» إلى أشلاء، بما في ذلك المناظر الداخلية، بعكس أسلوب ميكيلا مورجا المتمكّن من نفسه، كما في روايتها الأخيرة «أكّابادورا» (إيناودي، 2009)، حيث فازت، في ذلك العام، بواحدة من أهمّ الجوائز الإيطالية «إلكامبييللو».

يجدر بالنكر أن أكّابادورا هي شخصية أسطورية في سردينيا، الجزيرة التي وُلِدت فيها مورجا عام 1972، وهي مشتقّة من الإسبانية (أكّابار)، بمعنى (انتهى). وأكّابادورا كانت امرأة، يعهد لها سكان القرية بمرافقة موت الأشخاص الذين بدأوا ينازعون، أو وصلوا إلى طريق مسدود في حياتهم، أو بتسهيل موتهم.

شخصية كانت مسار أحاديث، دائماً، لكنّ ما كان ينقصها هو التوثيق الإثنوجرافي والتوثيق التاريخي. مورجا تدعوها، في روايتها، بوناريا أورّاي، وتعمل منها بطلة لقصّة حبّ استثنائية، اختيار ابنة الروح، نوع من التبنّي وُلِد من اختيار القلب، قرار اجتماعي فرضته التقاليد، وقَبِله سكّان القرية.

> الوقائع التي لا تزال تشكّل لغزاً في التاريخ الإيطالي المعاصر، هي التي كوّنت الكتّاب الجدد. صحيح أنهم يملكون فجاجة في الكتابة وفي البنية السردية، لكن- ربّما- يتعلّق الأمر بطريقة أخرى لبلوغ النجاح



فاليريا باريللا



كيارا غامبيرالي



نيكولا لا جويا



ميكيلا مورجا

سرد ميكيلا مورجا يسلّط الضوء على جنور قيمة، لم تتمكّن الحداثة من أن تلغيها، بأيّة طريقة، متسلّحة بلغة غنيّة وجميلة، بارعة، حيث تزهر منها خلاصة «لغة- لهجة»، مثل تلك الشائعة في سردينيا، لكن بانتباه شديد لاستعمال الأفعال، حيث لم تُستَعمل، تقريباً، كأفعال بحتة أبداً، باستثناء بعض الكلمات، من بينها أكّابادورا. ما يدهش- أيضاً- هو الحبّ بين أمّ وبين ابنتها، حيث تبدوان كأنهما تعيشان في حقبتين مختلفتين، وفي عالمين منفصلين.

يندهش المرء- أيضاً- فيما لو أراد مقارنة هذه الرواية بروايتها الأولى «العالم يجب أن يعرف» (إ.إس.بي.إن، 2006): تدوين شامل ودقيق لشهر كامل من العمل في مركز استعلامات هاتفي تابع لإحدى الشركات الأمريكية متعدّدة الرساميل، موادّ تحوّلت من مدوّنة إلى كتاب، واحد من التسجيلات (بلغة واثقة من نفسها إلى درجة الوقاحة)، الأكثر سخرية وحِدّةً، في عالم قاسٍ وغرائبي، قائم على المنافسة حتى الرمق الأخير وانتظار التضحية ممّن يعمل- بالأخصّ- إذا كان عقده مؤقّتاً، وليس ممّن يكنّس الأرباح.

وفيما لو تساءلنا: ما الشكل الحقيقي والسامي للحقد والشراسة العاطفية: أن تعيش أم أن تكتب؟ نجد الجواب في رواية «الآن» لكيارا غامبيرالي. كيارا تصف بطل رواياتها بكلمات قليلة، ولكنها كافية لكي نستطيع أن نتخيّلها وهي تجابه الحياة اليومية بهذه الشخصية- الحرباء: «ليليا جنّابة، بعينيها المتحرّكتين، الهاربتين، لكنها تستطيع أن تستنبط ما في داخلك دون أن تُحدّق فيك مباشرة. أنانية، ثرثارة، تملك ملامح من يمكن أن ينفجر في كلّ لحظة بالبكاء، أو- ربّما- بالضحك. على حال، يمكن أن تنفجر».

صفحة بعد صفحة، تكشف غامبيرالي لنا عوالم جديدة، أو طريقاً يمكن أن نكتشف من خلاله، دائماً، أشياء جديدة، وهي لا تنأى عن ذاك العالم وتلك الحياة، وتضع على المحكّ، كلّ شيء: الشكوك والآمال، وحتى الرواية نفسها، التي لا تنتهي بطريقة اعتيادية، بل بإشارة استفهام.

ومن بين الأسماء اللامعة- أيضاً- فرنشيسكو كاروفيليو، وهو معروف من قِبَل القرّاء بسبب نجاحاته الأدبيّة الكثيرة، من بينها «بيت في الغابة» (2014)، وروايته المشهورة «أريد أن أعيش

> تكشف غامبيرالي عوالم جديدة، أو طريقاً يمكن أن نكتشف من خلاله، دائماً، أشياء جديدة، وهي لا تنأى عن ذاك العالم وتلك الحياة، وتضع على المحكّ، كلّ شيء: الشكوك والآمال، وحتى الرواية نفسها

مرّة واحدة فقط»، التي تتميّز بحوار واقعي جدّاً، وليس كما يحدث- عادةً- في الروايات الأخرى؛ فمن خلال الوصف المرسوم بكلمات بسيطة ومنتقاة بعناية، ينجح في إدخال جوليو إلى قلب حياة القارئ؛ هذا الرجل الذي قهرته الحياة، يتابع عمله كطبيب نفسي، لكن دون الاندفاع السابق. جوليو كان يحلم بممارسة مهنة التعليم في أثناء طفولته، و- ربّما- كانت تلك رغبته الحقيقية، التي أرضت اختياره. يعيش منطوياً على نفسه، ويخبّئ في ماضيه أحداثاً، لم يتمكّن، أبداً، من مواجهتها. والآن، بعد أن مات أبوه؛ ذاك الأب الذي كان قد وجد طريقه إلى السعادة، يقف عاجزاً أمام مفترق الطرق، ولا يعرف من أين يبدأ.

«أن نكون أحياء»، لكريستينا كومينشيني، رواية لا يمكن استيعابها حتى النهاية؛ نظراً لصعوبة المسار الذي خطّته لنفسها بطلة الرواية. فالأمر- كما تقول المؤلّفة- يتطلّب حساسية وشجاعة كبيرتين للقيام بهذه الرحلة المؤلمة. لكن، حتى دانييل يبدو هو الآخر بحاجة- أيضاً- إلى فضاء جديد، يسمح له بتأمُّل ذاته، والبحث عن كنه وجوده، أن يلتقط كثيراً من التفاصيل التي أهملها من ماضيه. إنه بحاجة إلى إعادة بناء قصّة تكون ملكه، لكن من غير أن يشعر بأنه بطلها. بشخصيّتهما المختلفتين: كريستينا، ودانييل، يساند كلٌّ منهما الآخر، وينفتحان على العالم، جاهزَيْن لحياة جديدة. ماضي كاترينا ومستقبلها هما، حتماً، الجانبان الأكثر أهمّيّة في هذه الرواية، لأنها تجعلنا نرى كيف أن كلّ شيء يمكن أن تتمّ مواجهته وتجاوزه لكي نصل، فيما بعد، إلى تطوّر يمنحنا الاستقرار وتلك السعادة المفقودة.

بينما أنطونيو موريسكو لا يتمكّن من حبس الأنفاس فحسب، بل يزرع، بشكل متواصل، الشكّ في القارئ الذي يحصل، في النهاية، على إجابة لبعض الأسئلة التي تشغل فكره، أو- على الأقلّ- هنا ما يتبدّى له. في أثناء هذه الرحلة في أغوار الجحيم، ليكمل تحقيقاته ويفكّ لغز الجريمة، يرافقه دليل فريد من نوعه، شيء من قبيل فيرجيليو في الكوميديا الإلهية: طفل أبكم، يُعبّر بالإشارات على الجدار، في الوحل، وفي أي مكان يصادفه؛ لكي ينقل له ما يعرف، وما يمكن أن يكون مفيداً له. هذه الرواية، رواية «وداعاً»، لأنطونيو موريسكو، ليست سهلة القراءة؛ بسبب كلّ تلك الرموز والمراجع التي أدخلها المؤلّف فيها. ولكنّ كلّ هذا، معاً، هو ما يجعل الرواية مثيرة للاهتمام، لدرجة أنها وصلت إلى نهائيات جائزة «ستريغا»، 2016.

ولابدّ من وقفة قصيرة مع الكاتب أندريا فيتالي، فبحسب أكثر من ناقد، يُعَدّ فيتالي، حالياً، من أفضل الروائيين الإيطاليين، وهو من مواليد 1956، وكان قد دخل المشهد الأدبي منذ التسعينيات، حيث نشر روايته الأولى بعنوان «النائب العام» عام 1990، وأتبعها برواية «نافذة مع إطلالة على البحيرة» عام 2003. وكتابه الأخير الذي صدر في شهر أيار/ مايو المنصرم، بعنوان «تُفّاح كافكا»، والذي يتحدّث عن رحلة مضحكة إلى سويسرا الألمانية في الخمسينيات، بعد ظهور مفاجئ لكافكا، لاقى نجاحاً كبيراً. شخصيات فيتالي المرحة تقدّم مشاهد كوميدية، حيث تجعل من القراءة متعة.

«الرحلة الغريبة لغرض ضائع»، لسلفاتور بازيلي، رواية صدرت في شهر أيار/ مايو المنصرم، تتحدّث عن الشاب ميكيل الذي نسي ماذا يعني الحبّ. ميكيل مدير محطّة قطار، ويعيش في منزل صغير داخل محطّة مينييرا دي ماره، وقد ورث المهنة عن والده، يجلب وراءه الألم لتخلّي أمّه عنه قبل عشرين عاماً. ميكيل تحوّل إلى شاب حزين جدّاً، حيث يمارس حياة منعزلة، برفقة الأغراض الضائعة التي يعثر عليها في القطار الوحيد الذي يمرّ من محطته. عندما غادرت أمّه البيت، أخذت معها كرّاس يوميّاته، ووعدته بأن تعيده إليه. وفي أحد الأيام، يعثر ميكيل- بالصدفة- على الكراس نفسه بعد تلك السنوات الطويلة، ولا يعرف كيف يفسّر الأمر. عندئذ، يطلب مساعدة إلينا التي تدفعه إلى ركوب القطار والبحث عن حقيقة أمّه.

> «وداعاً»، لأنطونيو موريسكو، ليست سهلة القراءة؛ بسبب كلّ تلك الرموز والمراجع التي أدخلها المؤلّف فيها. لكنّ كلّ هذا، معاً، هو ما يجعل الرواية مثيرة للاهتمام، لدرجة أنها وصلت إلى نهائيات جائزة «ستريغا»، 2016

هوامش:

(1) بولب: موجة أدبيّة وسينمائية تتّصف بواقعية كبيرة، وتسخر من العنف ومن انحطاط المجتمع الحديث. وهو أدب للاستهلاك ويعالج مواضيع في متناول اليد (جنس، ودم، وجرائم، وعنف)، حسب وصف معجم تريكّاني، و- بالأخصّ- إعادة تناول هذه المواضيع تحت منظور أدبي وساخر، كظاهرة أدبيّة وسينمائية برزت في أواخر القرن العشرين.

(2) تانجنتوبولي، تعني، حرفياً، مدينة الفساد وهو اسم أُطلِق على أكبر حملة عرفتها إيطاليا، منذ تأسيسها، ضدّ فساد السياسيين والمسؤولين الحكوميين.

(3) كارثة كاباتشي نفّذتها عصابات المافيا في جزيرة صقلية، بتاريخ 23 أيار/ مايو، عام 1992، على الأوتوستراد رقم (29أ)، بالقرب من مَخْرج مدينة كاباتشي، في الطريق المؤدّي إلى مطار باليرمو. وقُتل في أثناء الانفجار القاضي المحقّق جوفانّي فالكوني، وزوجته فرنشيسكا مورفيللو، وثلاثة عناصر من المرافقة.



أندريا فيتالي

أندريا فيتالي.. القادم من بحيرة كومو

رفائيل تاديّو

أندريا فيتالي، واحد من أهمّ الروائيين الإيطاليين في وقتنا الحالي، وكتاباته لاقت، دائماً، استحساناً كبيراً من جمهور القرّاء، وهو كاتب معطاء، وينشر، بشكل اعتيادي، أكثر من رواية، سنويّاً، وُلِد في، بيللانو، ولا يزال يعيش فيها، وهي بلدة صغيرة تقع في الجانب الأوسط من بحيرة كومو، تهتمّ بالصناعة أكثر ممّا تروّج للسياحة، وما يلفت النظر هو الفضاء أو الحيّز الذي ركّز عليه فيتالي، في كلّ رواياته تقريباً.

ليس فضاء البلدة، أو المدينة الكبيرة، حيث تطغى سمة المجهول، ويُخيّم عالم الفردية، وحيث لا أحد يعرف الآخر، وعندما يلتقي به لا يحيّيه، لأنه أسير عزلته وفرديّته. وهو ليس فضاء السكن الجمعي أيضاً، الذي يعكس محاولة الإنسان العيش ضمن جوّ اجتماعي، والإحساس بالوجود الملموس للآخر، وإمكانية إنجاز مشروع مشترك سويّةً، مع أنه، بذلك، يرسم- أيضاً- نهج البحث عن عزلته، عن فضاء خاصّ به، لكي يُحسّ بوحدته من الداخل. والحال أن المبنى يتحوّل، في الوقت نفسه، إلى وسيلة للبحث عن الحياة الاجتماعية والابتعاد عنها، على حدّ سواء، بل الفضاء الذي يضعه فيتالي في المشهد هو الذي يمكن قطعه مشياً على الأقدام، بكلّ سهولة، لأن كلّ شخص يعرف حياة الكلّ، وبالعكس، ولأن كلّ زواياه ومكوناته معروفة من قِبَلِ الجميع.

ففي تلك البلدة، لا توجد أبنية سكنية يديرها مسؤول أو بوّاب، كما هو شائع في المدن الكبرى؛ لذا فالكلّ على معرفة بذاك الذي

> أندريا فيتالي، واحد من أهمّ الروائيين الإيطاليين في وقتنا الحالي، وكتاباته لاقت، دائماً، استحساناً كبيراً من جمهور القرّاء

يجري في بيوت الآخرين، لأن المسافات ضيّقة جدّاً، نظراً لكون البلدة قديمة، وبُنِيت في فترة كان نظام التدفئة فيها يعتمد على المواقد، ومن ثَمَّ كانت الأزقة ضيّقة لكي يتفادوا البرد والحَرّ. في بيئة مكوّنة بهذه الطريقة لا يخفى شيء على أحد هي فضاء، حيث كلّ واحد يتماهى مع سلوك الآخر، يُشكّل شخصيّته ويصوغها بحسب متطلّبات المجتمع ومنظوره. كلّ شيء يمكن رؤيته وتخمينه مسبقاً. وفيما إذا تمّ إبعاد أحد ما من الدائرة الضيّقة، لسبب معيَّن، فإن هذه الخطوة تُحدث ضجّة كبيرة، والشخص المعنيّ يصبح محطّ الأنظار: بالقيل والقال، طبعاً، وبالبذاءة أحياناً. ومن اللحظة التي يتمّ فيها تبنّي فضاء مثل هذا كعنصر سرديّ، يمكن تحديد الخواص الأدبيّة- أيضاً- من خلاله. فلنلقِ نظرة على بعض الجوانب التي هي- بالنتيجة- أسلوب فيتالي الخاصّ في الترتيب السردي:

أ) الشخصيات هي أنماط، أنماط شكليّة أكثر ممّا هي ماديّة ونفسيّة. غالباً، ما يُعرَف هؤلاء الأشخاص بألقابهم لا بأسمائهم وكنياتهم، واللقب، هنا، يُعَدّ عنصراً يحدّد ماهية الشخصية؛ أي يحوّلها إلى نمط، بالضبط.

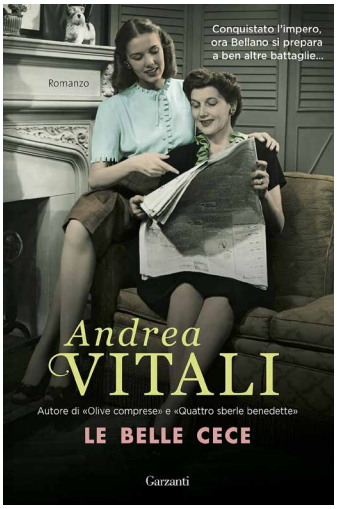
ب) الشخصيات لا تتأثّر بتغييرات خاصّة، هي خامدة تقريباً؛ بمعنى أن الأحداث لا تغيّر من كينونتهم. وهي- بالنتيجة- تبقى مخلصة لذلك الجانب، أي إلى تلك الخاصيّة التي مُنحت لهم من قِبَل أهل البلدة، لأنهم- بالنتيجة- انعكاس للمجتمع، ويعيشون بقدر ما يعكسون المجتمع.

ت) القيم المقبولة أو المسموح بها، هي تلك التقليدية والمعروفة من قِبَل المجتمع.

ج) القيم الحاضرة تعود إلى ما قبل الحداثة، وحتى لو أن العالم الموصوف ليس بالعالم القروي، إلا أنه- حتماً- ليس العالم الذي قَبِل بالقيم الحديثة.

ح) الجوقة، هنا، لها أهمّيّة كبيرة، فالجوقة، عند فيرغا، كانت النتيجة المباشرة للترتيب البنيوي للكتابة، اضمحلال الشخصية، بينما، في روايات فيتالي، البيئة هي التي تحدّد بنية الجوقة.

كلّ مجتمع يملك نقاطاً يستند إليها، ويتحرّك في إطارها، وهكذا، نرى القسّ يحاول أن يفهم كلّ موقف، ويحاول أن يحلّ مشاكل أهل البلدة، بغضّ النظر عن مواظبتهم على الكنيسة أو تمسّكهم بالدين. ورئيس المخفر- أيضاً- ليس سوى شخص متفهّم، فهو، بدلاً من أن يُعاقِب، يحاول أن يستدرك الأمور، ويعمل بطريقة تجعل الناس يحترمون القانون، ولا يُقابِل التجاوزات بقسوة؛ إدراكاً منه أن الناس بحاجة إلى القدوة الحسنة أكثر ممّا هم بحاجة إلى العقاب.



وفيتالي يختار بيئته، في معظم الأحيان، من الحقبة الفاشيّة، وهذا الاختيار يمنحه الفرصة، من جهة، للوقوف على مسافة معيَّنة من القصص المرويّة، دون أن يحسّ بأنه متورّط عاطفياً، ودون أن يُشعِر مَنْ بَقِي على قيد الحياة، من تلك الحقبة، أنه يستخدمهم وسيلةً للسرد الروائي، ومن جهة أخرى. وهو يمنحهم- أيضاً- الفرصة لأن يستخدموا السخرية تجاه السلطة السياسيّة. في كثير من الأحيان، رئيس المخفر هو المنافس لأمين فرع الحزب الفاشي؛ لأنه يرغب في فرض القانون والتعايش السلمي بين السكّان، بينما السلطة السياسيّة، غالباً ما تريد أن تحدّد الخصم، وأن تنكّل به، قدر المستطاع.

أندريا فيتالي يسبر الإنسان في حالته الطبيعية، وفي أحلامه المحبطة، وفي بؤسه، وفي مروءته، وفي إنسانيّته أيضاً.

التقنية التي يستخدمها هنا الكاتب فريدة، ويجدر التنويه، في هذه الأثناء، إلى أن الفصول هي قصيرة جدّاً؛ غالباً ما تكون مؤلّفة من صفحة واحدة، و- أحياناً- الفصل اللاحق يبدأ من الكلمة الأخيرة التي أنهى بها الفصل السابق. وما يثير الانتباه- أيضاً- هو اللّغة المستخدمة؛ فهي بسيطة وشعبية.

بعض الروايات تملك بنية موسيقية، كما في رواية «أربع صفعات مباركة»، التي هي قريبة جدّاً من الأوبريت. هنالك فصل في هذه الرواية، تصل فيه البنية إلى نوع من التماهي مع بنية الأوبريت. وفي بعض الفصول، من الفصل 88 إلى الفصل 100، هذا التماهي يتحوّل إلى إجراء موازٍ على الصعيد الزمني في توالي الفصول. الأمر يبدو وكأننا موجودون، تقريباً، أمام إحدى تلك الرباعيات، مثل «ريغوليتّو»(1) التي لحّنها جوزيبّي فيردي، حيث يظهر، في مشاهد مختلفة، أزواج من المغنّين، تتقاطع

> فيتالي يختار بيئته، في معظم الأحيان، من الحقبة الفاشيّة، وهذا الاختيار يمنحه الفرصة، للوقوف على مسافة معيَّنة من القصص المرويّة، دون أن يحسّ بأنه متورِّط عاطفياً



خلالها أصواتهم، وتمتزج فيما بينها، أو يطغى الواحد على الآخر. كان من المستحيل أن يحدث تزامن مرئيّ من هذا القبيل، في الكتابة، كما يحدث في الأوبرا. مع ذلك يستطيع القارئ أن يشكّل في عقله توافقاً زمنياً لهذه الحوارات المكتوبة على الورق.

جانب مهمّ، يمكن، من خلاله، اكتشاف جوانب عديدة من البنية السردية لأندريا فيتالي، هو الزمن. فكما نعرف، الزمن- عادةً- ما يغيّر الأشخاص، ويبدّل علاقاتهم؛ إنه العمق الذي يحدّد كلّ تحوّل، بينما يبدو، في روايات فيتالي، وكأن الزمن قد توقّف. لا يوجد أيّ فارق يُنكَر في طريقة العيش وطريقة العمل بين تلك الروايات التي تجري أحداثها في الحقبة الفاشية وتلك التي تجري أحداثها في وقتنا الحاضر. فزمن فيتالي يبدو وكأنه زمن طويل؛ ما يجعل القيم تبقى ثابتة، فلا يدعها تتغيَّر. إنه وقت القروي الذي يقيس الزمن بدقّات أجراس الكنيسة في عمله، وليس وقت البورجوازي الذي يملك ساعة في معصمه أو جيبه، ويستشيرها وقتما يشاء.

البعد الفضائي والبعد الزمني اللذان يشكّلان الهيكل السردي لأعمال أندريا فيتالي، يجريان بتواتر متماسك جدّاً؛ فاستفحال وصف الملامح النفسية للشخصيات، مثلاً، يمكن أن يؤدّي إلى تحريف مغزى ثبات الزمن الطويل، حيث التعديلات تُقاس بالقرون، وتُحَرَّف- أيضاً- العلاقة المتبادلة بين الشخصيات والمكان. مغزى السرديات، غالباً ما يكون مدسوساً من قِبَل الرواة أنفسهم، أيّاً كانوا، وبأيّ ملمح مُركّز يقومون بهذا السرد.

مركزية الشاعرية الموجودة في أعمال أندريا فيتالي هي نتيجة الطريقة التي ينظر بها إلى الأشخاص الذين يشكلّون مجتمعاً ما. هو يفعل ذلك بعيون مليئة بالتفهّم وبالتبرير لضعفهم وخسَّتهم؛ لأن كلّ واحد منهم يملك، في داخله، ميلاً إنسانياً، لا يمكن أن ندينه أبداً، حتى النهاية، كلّ واحد يجمع، في داخله، تناقضات تجعله مؤهَّلاً- لهذا السبب، بالضبط- كي يشترك، بكامل وجوده، في المجتمع الإنساني. لا يوجد، أبداً، في أعمال فيتالي، حكمٌ مطلق ضدّ الشرّ أو مدح تامّ للخير، لأن الخير نفسه غالباً ما يحمل بعضاً من مكوّنات الشرّ، كما يمكن العثور في الشر، دائماً، على شيء إيجابي إنساني. وسلطات المجتمع، أيضاً: (القاضي، القسّ، سكرتير الحزب، الطبيب، رئيس المخفر) رموز تدور حولها الشخصيات، وهم ليسوا قساةً ولا صارمين، هم متفهّمون دائماً؛ وبهذه الطريقة، يجد كلّ واحد منهم نفسه مندمجاً في المجتمع.

نجاح أندريا فيتالي يأتي- بالضبط- من أن كلّ واحد يريد أن يرى نفسه ثابتاً في عاداته، التي يعدّها الأفضل ممّا عند الجميع، وكلّ واحد يعكس نفسه في احتمال ثبات هذه القيم، حيث روايات هذا الكاتب تقدّمها له، بكلّ طيبة خاطر.

***

(1) ريغوليتّو: أوبرا غنائية من ثلاثة فصول، من تلحين جوزيبّي فيردي، مقتبسة من مسرحية لفيكتور هوغو، بعنوان «الملك يلهو»، هذه الأوبرا، مع «الشاعر» (1853) و«المنحرفة» (1853) يشكّلون، معاً، ما يعرف بـ «ثلاثية فيردي الشعبية». والرباعية هي فرقة موسيقية مؤلّفة من أربعة عازفين.

> زمن فيتالي يبدو كأنه زمن طويل؛ ما يجعل القيم تبقى ثابتة، فلا يدعها تتغيَّر. إنه وقت القروي الذي يقيس الزمن بدقّات أجراس الكنيسة في عمله، وليس وقت البورجوازي الذي يملك ساعة في معصمه أو جيبه، ويستشيرها وقتما يشاء

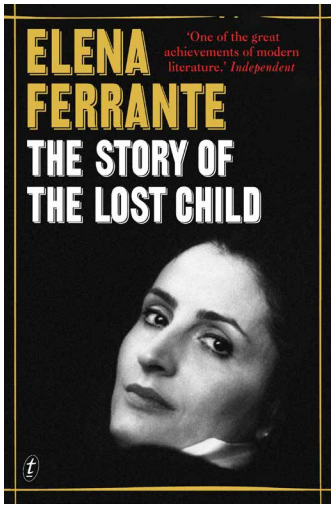
إيلينا فيرّانتي.. قصّة بلا مؤلِّف

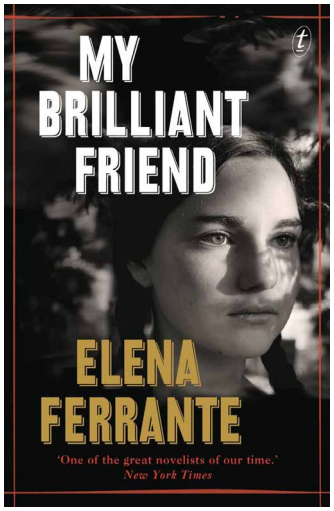
أليسّاندرا رافيللي

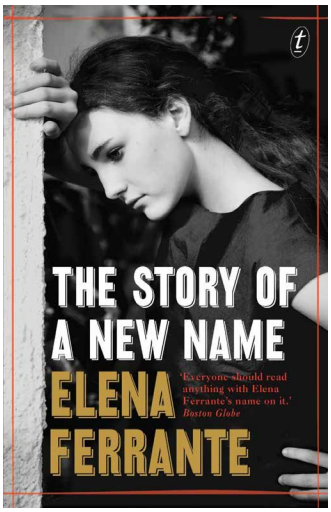
«أخيل»، بطل الإلياذة، عندما سألته أمّه، الإلهة «تيتي»، إن كان يُفضّل أن يعيش حياة طويلة ويبقى في طيّ النسيان، أم يعيش حياة قصيرة لكنها، في النهاية، تبقى راسخة إلى الأبد، في ذاكرة الجميع، اختار الشقّ الثاني. إنها الرغبة التي لا ينأى عنها أحد في أن يعيش في ذاكرة الآخرين؛ وهو ما كان السبب الذي دفع الكثيرين، غالباً، لأن يكتبوا نصوصاً أدبية تُخلّد صورهم الحقيقية، ولكنها زائلة- لا محال- بتلك المكرّسة للبقاء عبر شخصيات، ابتدعتها خيالاتهم. الأمر يختلف مع إيلينا فيرّانتي؛ واحدة من أهمّ الروائيات الإيطاليات، وقد فاقت شهرتها الآفاق؛ إذ يكفي أن ننكر أنها الأديبة الإيطالية الوحيدة التي وُضع اسمها على قائمة الجائزة العريقة «مان بوكر برايز، Man Poker Prize، 2016 وكتبت عنها صحيفتا نيويورك تايمز، ونيويوركر، مقالات تطفح بالمديح، دون أن يعرف أحد شيئاً عن هويّتها أو اسمها الحقيقي، حتى الآن؛ ولهذا السبب، تحوّلت قصّتها إلى حدث أدبي حقيقي، تصدّرَ، بشكل دوري، الصفحات الثقافية للجرائد، مع افتراضات استرعت حتى اهتمام الباحثين المختصّين بدراسة أدب دانتي أليجييري. ما تصرّح به إيلينا فيرّانتي، أو الشخص الذي يختبئ وراء هذا الاسم، في اللقاءات الصحافية المكتوبة، هي إرادتها في أن تعيد للكتاب، أو للعمل الأدبي، بحدّ ذاته، قيمته بغضّ النظر عن مؤلِّفه، متأكّدة من أن القصّة إذا كانت جيّدة، فستجد، حتماً، من يقرؤها، كائناً من كان كاتبها.

> إيلينا فيرّانتي؛ واحدة من أهمّ الروائيات الإيطاليات، وقد فاقت شهرتها الآفاق؛ إذ يكفي أن نذكر أنها الأديبة الإيطالية الوحيدة التي وُضع اسمها على قائمة الجائزة العريقة «مان بوكر برايز» 2016

إيلينا فيرّانتي تكتب عن النساء، وتفعل ذلك كما لو أنها امرأة. رواياتها الأخيرة، الثلاثية المشهورة التي ابتدأت برواية «الصديقة العبقرية»، تروي قصّة صديقتين: لينوو، وليلا، وُلِدتا في حيّ من ضواحي مدينة نابولي، في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. عبر هذه الملحمة، يتابع القارئ مساريهما، يراهما تكبران، وتتبدّلان بتواتر التغييرات التي تطرأ على المجتمع نفسها، ويعيش معهما المراحل المختلفة من حياتيهما، من سنّ المراهقة إلى الكهولة، مروراً بمرحلة الأمومة. الرجال الموجودون في







الرواية هم ملامح خاسرة، مُحبَطة، مُتسلّطة، في منتهى الأنانية: تجاه نفسهم، وتجاه حياتهم الجنسية، عاجزون عن فهم النساء الحاضرات أمامهنّ، والاستسلام لتفوقهنّ. لينوو- ربّما- أقلّ ذكاءً من ليلا، ولكنها، حتماً، أكثر استقراراً وحصافة، هي قادرة على أن تبتعد عن الحَيّ، وأن تكون جزءاً من الطبقة الإيطالية المثقّفة في تلك الحقبة، متحوّلة، في النهاية، إلى كاتبة. والأمر يبدو، هنا، وكأنه عرض للسيرة الذاتية للمؤلّفة المجهولة. في الحقيقة، فيرّانتي تنكر هذا الافتراض، مؤكّدة، على كلّ حال، أن تجاربها الحياتية- بالضبط- هي التي تغذّي الإبداع الأدبي الأصيل بقيمة، لا غنى عنها للكاتبة. وبالفعل، الواقعية التي تتحوّل، تباعاً، إلى قساوة، تقريباً، هي خاصّية أساسية للروايات الأربع التي صدرت حتى الآن. إيلينا فيرّانتي لا تعفي أحداً، حتى مسقط رأسها، مدينة نابولي، التي تظهر بكل حلّتها، وجمالها التراجيدي. في ذلك الحيّ، توجد الحدود الفاصلة التي تجد الصديقتان، وهما لازالتا طفلتين، صعوبةً في الخروج منه، وتبقيان حبيستَيْن فيه طوال الحياة. الحيّ هو الحياة نفسها، المكان الذي تُستهلك فيه العلاقات، مع مَنْطِقِهِ الذي لا يفهمه أحد، إذا لم يعش فيه. لينوو تنكره، تبتعد عنه، تلُغي لُكْنَتها المحلّيّة في أثناء ارتيادها جامعة «النورمالي» في بيزا. مع ذلك، روحها تبقى معلّقة هناك، متشابكة، بألم وبروعة، مع روح صديقتها. العقلانية لا تسمح بالابتعاد عن الحَيّ إلا لفترة بسيطة، والشيء الوحيد الذي يمنح الفرصة لتجنُّب تلك الحياة، وذاك الذي تصفه الروائية بـ«التهميش المعاكس»، هي اللحظات التي تفقد فيها ليلا التّماس مع الواقع، وتلجأ إلى عالم موازٍ قادر على إخفاء قساوة الواقع.

و- ربّما- هذا العالم، المتوحّش والجذّاب، في آنٍ معاً، هو واحد من الجوانب الأساسية التي أثارت إعجاباً كبيراً لدى الجمهور الأجنبي. إيطاليا الحقيقية، بلا رتوش، الراسية على قصص من الاقتتال الداخلي بين عائلات الحَيّ، وتحاول- بصعوبة- التحرّر من أعبائها.

ويجدر الذكر أن روايات إيلينا فيرّانتي لاقت نجاحاً كبيراً على مواقع التواصل الاجتماعي: فعلى تطبيق إنستغرام، تتكاثر صور قرّاء شغوفين، يحملون صور كتبها ضمن مشاهد من الحياة اليومية، بينما، على تطبيق تامبلر، نُشِرت سلسلة من المقولات التي تندّد بنينو سارّاتوري، إحدى الشخصيّات السلبية في الثلاثية.

السرّ- ربّما- يكمن، ببساطة، في قدرة المؤلّفة على حبك قصّة مثيرة ومقنعة. رواية بكل معاني الكلمة، بصياغة كورالية حيث تذكّرنا كيف أن حياتنا هي- في الواقع- مرتبطة، بشكل وثيق، بجنورنا وبمن نلتقيه، صدفةً، في الشارع. قصّة تضعنا أمام تناقضات الواقع، حيث لا تنكر العذاب، لكنها، في النهاية، تقول إن شيئاً ما يمكن أن يتغيّر، وأن قصّتها تملك القدرة الخارقة على أن تكون حيّة، وتجعلنا نقرؤها، و- ربّما- هذا هو الهدف الأساسي والوحيد للأدب.

> هذا العالم، المتوحّش والجذّاب، في آنٍ معاً، هو واحد من الجوانب الأساسية أثارت إعجاباً كبيراً لدى الجمهور الأجنبي. إيطاليا الحقيقية، بلا رتوش



«Gamorra»[1] رواية روبرتو سافيانو الشهيرة، كانت قد نُشرت قبل عشر سنوات. لكن، يبدو كما لو أنه يوم أمس. وبالفعل، هذه الرواية التي صدرت في عام 2006، لا تزال تثير الاهتمام، كما يشهد على ذلك ترجمتها في اثنين وخمسين بلداً، وحجم مبيعاتها في إيطاليا، الذي وصل إلى 2,250,000 نسخة، يضاف إلى هذا الرقم المذهل 3.5 مليون نسخة بيعت في الخارج.

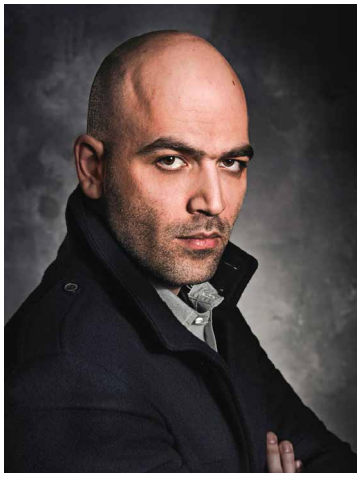
روبرتو سافيانو

التقاط مشاعر سائدة في وقتها

ريمو كاتشاتوري

السرّ في هذا النجاح الباهر، بالإضافة إلى عوامل أخرى، سنعالجها في هذا المقال، يكمن في تلقّف الكاتب لمشاعر سائدة في التوقيت المناسب، والتي كانت تشغل، منذ عدّة أعوام، المحافل: الاجتماعية، والسياسية لعدد كبير من الدول الغربية، و- بشكل خاصّ- إيطاليا، أعني السخط، المزاج الذي فجّر، ولا زال يفجّر، حقد نصف القارة الأوروبية، وتأهُّبها، بالإضافة إلى تحريكه مختلف ثورات الربيع العربي، ومن ثمّ مواقفه المتناقضة تجاهها. والسخط، في إيطاليا، أصبح حالة عاطفية غير متناسقة، من اللحظة التي فقد فيها المجتمع القدرة على التنمُّر، متخّذاً موقفاً سلبياً من الفضائح الكثيرة، ومن ثَمَّ بدأ يضع في المشهد سخط الآخرين، ويلقي بسخطه الخاصّ على عاتق السياسيين، والصحافيين، النشطاء، والمفكّرين، الذين يترجمون المزاج الشعبي السيِّئ كلّ مساء، عبر مشاحنات تليفزيونية عامّة ومعارك طاحنة على وسائل التواصل الاجتماعي.

في عالم الصحافة، هنالك- على الأقلّ- ثلاث طرق للتعبير عن السخط: الكُتَيّب، والقصّة، أو الرواية البوليسية، و- في الفترة الأخيرة- الرواية الوثائقية. الكُتَيّب هو كرّاس غير مجلد، مرفق بوثائق دامغة، غالباً ما يعالج قضية مهمّة، يبني نقاشاً مثيراً للجدل (شجباً أو شكوى)، ويحاول صاحبه من خلاله، إقناع مخاطبه، ودفعه إلى القيام بردّ فعل. بينما الرواية البوليسية، تتحرّك على أرضيّة الخيال: فشل المؤسّسات الرسمية، وظواهر الفساد، والمظالم الاجتماعية فيها تتحوّل إلى مادّة قصصية، وسخط القارئ يُقاد، ببراعة فائقة، نحو شخصيات سافلة وشرّيرة، ومن ثَمَّ يتمّ امتصاص غضبه من قِبَل أبطال ينتقمون له. وأخيراً، الرواية الوثائقية التي يمكن القول إنها مزيج من البحث والخيال، خليط ما بين توثيق المؤرّخ وتحقيق التحرّي، وهنا ما يفعله روبرتو سافيانو في كتبه، مستخدماً بيانات الواقع، لكن بعد انتقائها، مُنظّماً إيّاها وباعثاً الروح فيها عبر التقنيات السردية والوسائل البلاغية للرواية


روبرتو سافيانو

> مزيج من البحث والخيال، خليط ما بين توثيق المؤرّخ وتحقيق التحرّي.. هذا ما يفعله روبرتو سافيانو في كتبه

المبتكرة. وبالفعل، في العالم الحقيقي تكون أخبار الحوادث، في أغلب الأحيان، حتى ولو كانت خارجة عن المألوف و«مأساوية»، مكرّرة ومملّة. ومن جهة أخرى، إن سردها الروائي يمكن أن يبدو خيالياً جدّاً، ولا يُرجّحها من يريد أن يعرف الطبيعة الحقيقية لتلك الأحداث. «لماذا يكتب الصحافيون الأشياء المهمّة بطريقة سيّئة، بينما الكتّاب يسردون بطريقة جيِّدة الأشياء التافهة؟»، يتساءل سافيانو، حيث في «Gamorra» يجيب على السؤال، آخذاً بالحسبان حاجة القارئ إلى الحقيقة، و- في الوقت نفسه- إلى الرغبة في التسلية.

«الأسرار» الإيطالية لا حصر لها: (مجازر بلا جُناة، وفساد سياسي بلا عقاب، واستخبارات مُنحرفة، ومحاكمات لم تكتمل أبداً، ومافيات في تجدّد دائم ...). المادّة التي تمنح الحياة للقصص «الحقيقية» لمؤلّفنا، مأخوذةٌ من حلقات العنف اللانهائية المرتبطة بالكامورّا(2)؛ العصابة الإجرامية التي تتّخذ من نابولي مسرحاً لها، لكنّ مؤلّفنا، حتى هنا، يُسلّط الضوء على الملامح الجديدة و، في جزء منها، على الطابع الغامض الذي اتّخذته هذه الظاهرة في السنوات الأخيرة، مُبدّداً الفكرة الشائعة من أن الكامورّا هو ظاهرة محلّية (بانتشار محدود في بعض أحياء نابولي)، وهي متخلّفة ومتحجّرة وبربرية؛ بحكم ارتباطها- بشكل أساسي- بالابتزاز، وبطقوس عفا عليها الدهر، واحتكارها لنوع معيَّن من البضائع: (السلاح، والمخدرات، والتبغ المهرّب...). في كتابه، يظهر سافيانو حقيقة الكامورّا عبر حيوية متقلّبة ومثيرة للقلق. وهنا، يمكننا الاتّكال على ثلاثة عوامل مترابطة فيما بينها: العامل الأوّل هو شبكته العالمية التي تسمح له بأن يتأقلم، تماماً، مع الاقتصاد العالمي، فنراه مُهتمّاً بالصين وبالهند وبدول أوروبا الشرقية، وفي أوروبا، بالذات (فصل من الرواية تجري أحداثه في أبردين، سكوتلاندا).

انطلاقاً من هذه النقطة، بالذات، تبعث الصفحات الأولى على الرعب؛ حيث يصف فيها مبنى نابولي ومحطّاتها اللامتناهية، وآلاف الأطنان من البضائع التي تصلها، كلّ عام، على متن الحاويات، لتختفي، بسرعة، في المناطق الداخلية. الجانب الآخر يتعلّق بكفاءة هذه الظاهرة، في انسجام تامّ مع وسائل الرأسمالية وسبُلها الأكثر تقدُّماً. وبالفعل، التجارة التي يقوم بها هؤلاء المجرمين، تتمّ بمساعدة محامين، وخبراء اقتصاد، ومدراء من خرّيجي أفضل الجامعات. وبفضل اختصاصاتهم، وبالكميّات الهائلة من السيولة النقدية التي تمتلكها هذه العصابات، يتمكّنون من توجيه التعهّدات لمصلحتهم، واحتكار الاستثمارات، وتسهيل الإجراءات البيروقراطية، وتسريع الحوالات المالية، ووضع اليد على تمويلات الاتّحاد الأوروبي ... إلخ. وفي هذا الصدد، لا ينبغي إهمال الفصل الأخير المخصّص لعمليات التخلّص من النفايات السامّة في «أرض النار»(3)، في ريف نابولي وكازرتا. هنا، عبر السنين، الأراضي الزراعية وكلّ مساحة أرضية أو غير مشغولة مُلِئت، بطريقة غير شرعية، بنفايات ملوّثة من كلّ صنف ونوع، قادمة، بنسبة كبيرة، من المقاطعات الغنيّة في شمال إيطاليا.

مثل هذا الانتهاك الممنهج للبيئة ما كان ممكناً لولا حرفية وسطاء الكامورّا، وكفاءتهم؛ هم الذين يتمكّنون، دائماً، من تقديم عروض مغرية جدّاً إلى شركات بلا وازع للتخلُّص من نفاياتهم السامّة. وبهذه الطريقة، يمكن القول إن الكامورّا تمكّنت، خلال هذه السنوات، من الانسجام، تماماً، في آليّات الإنتاج ووسائله، على كافّة المستويات.

أخيراً، ونتيجة منطقية لما سبق، يُظهر الكتاب الانتشارَ الواسع النطاق لظاهرة الكامورّا في توزيعها وحضورها. وبالفعل، في كلّ صفحة من الكتاب، تبرز الآليات التي يتمّ عبرها نشر عدوى الكامورّا، إلى درجة أنه في نهاية القراءة يتساءل المرء، تلقائياً: كيف تمّت زراعة المحاصيل التي نتناولها، وأين زُرعت؟ وأين ينتهي كيس النفايات الذي نرميه؟ من الذي أخاط الثياب التي نرتديها؟ من قام بتجميع الحواسيب التي نستخدمها؟ من وقّع عقود البناء للبيوت التي نسكنها؟ والشكّ ينتابنا- أيضاً- عندما نلج أحد المخازن الكبيرة أو عيادة طبّيّة أو قرية سياحية، أو حتى عندما نشترك في حدث أو مهرجان ما.

رواية سافيانو عمل كورالي، ليس رتيباً، مواضيعه مُنظّمة بحسب كلّ مادّة، التي تتجسّد، في النهاية، في أحد عشر فصلاً. الأبطال هم العمال الذين يتمّ تشغيلهم واستغلالهم بلا عقود، النساء اللواتي لهنّ صلة قرابة مع زعماء الإجرام (غالباً ما ينتهين بالسجن بسبب إرغامهن على القيام بأعمال غير قانونية لحساب المنظّمة)، وكذلك من الزعماء وحاشيتهم من الشباب المتطلّعين إلى مهنة ما، ثم هنالك الضحايا من أبرياء ومُذنبين، وأولئك الذين يُعارضونهم، مثل القسّ دون بيبّينو ديانا، الذي قُتِل في كازال دي برينتشيبي. من يشهد، يوميّاً، هنا الظلم المتفشّي، هم السكّان الآمنون الذين يعيشون في أحياء سكونيليانو، وسكامبيا، في ضواحي نابولي، وهم، غالباً، يختبئون خلف صمت مُطبق. وسافيانو يتوجّه، فوق كلّ هذا، إلى خوفهم وإلى عدم مبالاة القارئ في نصّه هنا، الملتزم مدنيّاً، والذي لم يُؤْخَذ

يتساءل سافيانو: «لماذا يكتب الصحافيون الأشياء المهمّة بطريقة سيّئة، بينما الكتّاب يسردون، بطريقة جيِّدة، الأشياء التافهة؟» يتساءل سافيانو

بالحسبان قبل عشرة أعوام (لنتذكّر أن النصّ، قبل أن يصدر عن دار نشر مونـدادوري، تـمّ رفضه من قِبَل دور نشر أخرى) بينما تمكّن بعد صدوره من هزّ ضمائر كثيرة.

وإذا ما استثنينا الجانب التجاري، فإن نجاح هذا العمل يكمن- أيضاً- في ردود أفعال الأبطال الحقيقيّين للرواية الوثائقية؛ أي زعماء الكامورّا، الذين وجدوا أنفسهم أمام هجوم غير مسبوق من قِبَل وسائل الإعلام، بعد هذا التنديد القوي من قِبَل الكاتب، فقد هدّدوه بالموت أكثر من مرّة، ومن ثَمَّ أصبح سافيانو يعيش تحت حماية رجال الأمن، منذ عشر سنوات. هذا الأمر (كما كان متوقّعاً) زاد من شهرة الكاتب وشهرة روايته، وتمّ تصنيفه الكتاب من قِبَل الـ «نيويورك تايمز» و«الإيكونومست» واحداً من أفضل مئة كتاب أساسي من الأدب العالمي. لكن، ليس للجميع الرأي نفسه: بغضّ النظر عن هجمات الإيديولوجيين من مفكّري اليمين، وحتى من مفكّري اليسار، هنالك من يدّعي أن عمل سافيانو، الذي يستخدم- بوضوح- نرائع الخيال القصصي لمنح طابع روائي للأحداث اليومية، يركّز كثيراً على التأثير المباشر، على حساب صرامة التوثيق، مثلما حدث في الوصف الرمزي لنقل وقائع جنازة أنّاليزا دورانتي (واقعة حقيقية)، وهي فتاة في الرابعة عشرة من العمر وقعت- بالصدفة- ضحيةً لتبادل إطلاق نار بين أعضاء من عصابات الكامورّا، في حي فورتشيللا، في نابولي.

في الرواية، نجد هاتفها الجوّال فوق التابوت (تفصيل مختلق)، وفي أثناء عملية التأبين يرنّ وسط دهشة الحاضرين، وانفعالهم، و- بالطبع- دهشة القارئ، أيضاً. الكاتب يقلب، رأساً على عقب، الكتابات النقدية التي تلومه على مبالغته في الاستعراض لنقاط قوّته؛ فهو- بالفعل- لا يكتفي بإيصال المعلومات إلى القارئ، ولكنه يحاول زرع الشغف في نفسه و«غزوه» عاطفياً، أيضاً. صفحته يجب أن تكون- كما يقول هو- «لدغة أفعى» لمن يقرأ، حاقناً إيّاه بطاقة، تجعله «يفرّ خارجاً منها»، وفي هذه النقطة يشعر أنه مدين لبازوليني، الأديب المُفضّل لديه، وغالباً ما يستشهد به.

انطلاقاً من هذه الافتراضات، لا يتوانى الكاتب عن طرح قصصه على أقنية إعلامية أخرى، والتي تسمح له بأن يصل إلى وسائل أكثر انتشاراً. وهكذا، نجد أنفسنا أمام نصّ مسرحي مقتبس من الرواية، عام 2007، حيث اشترك الكاتب في الأداء شخصياً، ثم أمام فيلم سينمائي من إخراج ماتيّو غارّوني عام 2008، وأخيراً، مسلسل تليفزيوني مكوّن من اثنتي عشرة حلقة، في عام 2014، وحلقات أخرى ستُعرَض خلال الأشهر القليلة القادمة.

في عام 2013، صدرت الرواية الوثائقية الثانية لسافيانو، «صفر صفر صفر». ومرّةً أخرى، وجدنا أنفسنا أمام عمل يتأرجح ما بين الواقع والخيال، وهو، هذه المرة، مُكرّس لتجارة الكوكائين. ورغم أن الرواية حقّقت نتائج طيّبة، إلّا أنها لم تصل إلى مستوى النجاح الأوّل، و- ربّما- ينتظر القرّاء تحويلها إلى مسلسل تليفزيوني، وهم مُحقّون في ذلك، لأن حشداً من الممثّلين والمخرجين قد بدأوا العمل منذ فترة، و-ربّما- انتهوا من إنجازه.

لمجرد الفضول: بعد النجاح الكبير للمسلسل التليفزيوني المقتبس من رواية «Gamorra»، طبعت منظمة الكامورّا آلاف النسخ على أقراص دي.في.دي مزوّرة، وأنزلتها إلى الأسواق، ومن ثَمَّ حقّقت هي الأخرى أرباحها من الكتاب الذي يُندّد بأعمالها!

هوامش:

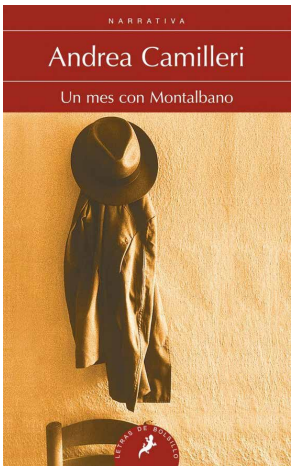
(1) «Gomorra»: واحدة من القرى التي خسفها الله بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد بحسب ما جاء في النصوص الدينية. والقصّة منكورة، بشكل مباشر وشكل غير مباشر، في الديانات السماوية الثلاث. ويعتقد كثير من الباحثين وعلماء الدين أن القرى التي خسفها الله تقع في منطقة البحر الميت. وأراد الكاتب، هنا العنوان، المقارنة بين الحالتين مجازياً، ولكونه قريباً من اسم المنظّمة.

(2) «La Camorra»: منظّمة إجرامية إيطالية ذات مفاهيم مافياوية متأصّلة في مدينة نابولي. أحد الافتراضات التاريخية يتحدّث عن «مجتمع سرّي» كان قد شَكّل الأساس لها، وهو «مجتمع الإصلاح الراقي» الذي نشأ في كاليابري (سردينيا)، في القرن الثالث عشر، تحت مسمّى «غامورّا» (وهذا الاسم- ربّما- مشتقّ من سترة بحرية معروفة في العصور الوسطى وفي عصر النهضة، أو من «قِمار» في اللّغة العربية، وهو محرّم في القرآن الكريم)، وبعد ذلك انتشر في نابولي في القرن الرابع عشر. بحسب افتراضات أكثر دقّة، المصطلح تمّ ابتداعه، مباشرةً، في نابولي، ما بين القرنَيْن: السادس عشر، والسابع عشر، بعد أن عُثر على جذوره النحوية في اللهجة النابوليتانية نفسها، كا-مورّا: أي لعبة المورّا، وهي لعبة شعبية قيمة جدّاً، يقوم خلالها شخصان بعرض راحة الكفّ اليمنى بسرعة نحو الأسفل فارداً أصابعه وصائحاً، بصوت عالٍ، على رقم ما، حيث يجب أن يكون موافقاً لعدد الأصابع المفرودة لكلا الشخصين. يربح اللعبة من يصل إلى الرقم المتّفق عليه سلفاً. أعضاء الكامورّا يصفون أنفسهم- أيضاً- بمجتمع السكوت أو مجتمع الشرف، في إشارة للدفاع عن شرفهم الذي يكمن في «الصمت»؛ أي القانون الذي يلتزم به الأعضاء في أن لا يبوحوا للسلطات بأسرارهم وارتباطاتهم.

(3) في الأماكن التي لا تستطيع فيه الكامورّا ردم النفايات، تقوم بإحراقها، ومن هنا تسمية «أرض النار»، لأن المنطقة تبقى متوهّجة طوال الليل.

> أصبح سافيانو يعيش تحت حماية رجال الأمن، منذ عشر سنوات. هذا الأمر (كما كان متوقّعاً) زاد من شهرة الكاتب وشهرة روايته

كاميلليري.. الرواية المئة



ريمو كاتشاتوري

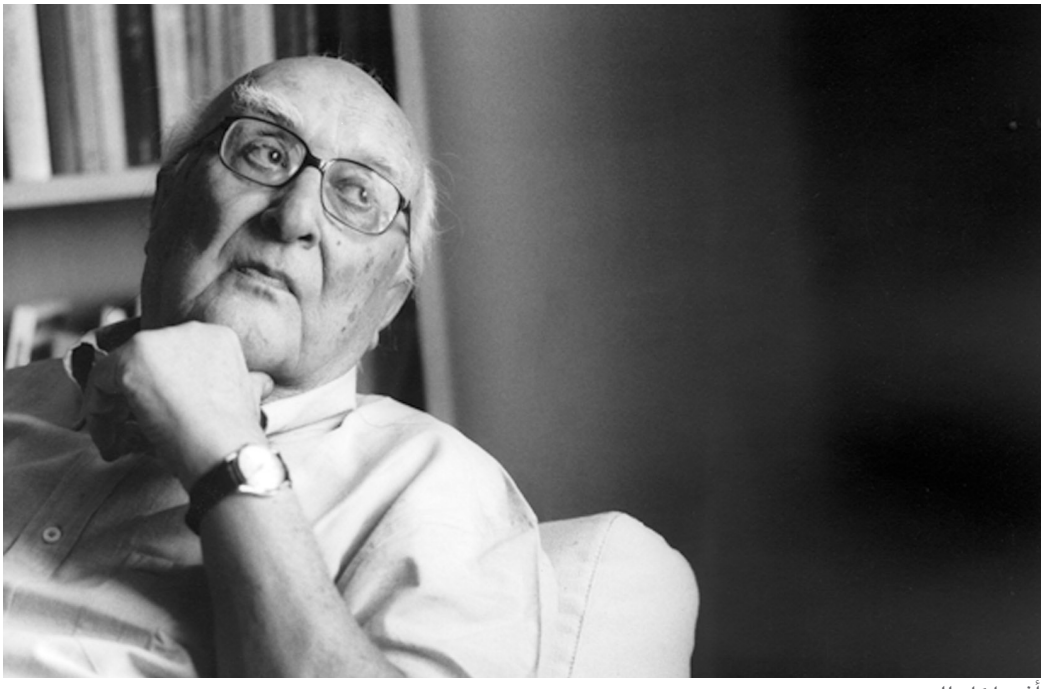
حزيران، 2016: في هذا الشهر، يحتفل أندريا كاميلليري بصدور روايته المئة. ومثل الروايات الأخرى التي سبقتها، تتصدّر قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في التصنيف العامّ. صقليّ، وُلِد في بورتو إمبيدوكلي (أغريجنتو) قبل تسعين عاماً. منذ منتصف أعوام الخمسينيات، أخرج آلافاً من البرامج الإذاعية، ومئاتٍ من الأعمال المسرحية، والأعمال التليفزيونية، البعض منها ذو شعبية كبيرة، وكان أستاذاً محاضراً، لمدّة خمسة عشر عاماً، لمادّة الإخراج السينمائي في أكاديمية الفنون الدرامية في روما.

النشاط الأدبي الذي ابتدأ، بصمت، في نهاية الستينيّات، لاقى نجاحاً مع ابتداع شخصية المفتّش مونت ألبانو، الذي تحتلّ تحقيقاته، منذ عام 1994، رأس قائمة المبيعات، مشكّلاً ظاهرة أدبية ومنبعاً لعادات جديدة مستوحاة من شخصيّة هذا المفتّش.

بطل هذه السلسلة اللامتناهية من القصص هو مونت ألبانو، شخص طلق المحَيّا ونَكِد في الوقت نفسه. متشبّث بعاداته، يبغض البيروقراطية وكلّ أشكال العنجهية، بل- بالعكس- يحبّ الأشخاص المتّزنين والشرفاء، بغضّ النظر عن انتماءاتهم السياسية. يقرأ كثيراً، فوق كلّ شيء الروايات، ويحبّ العزلة، فهو يعيش في منزل منعزل، ويمارس السباحة لمسافات طويلة، ويقوم بنزهات على شاطئ البحر، ويربطه إحساس عميق بأرضه. من هنا الارتباط، يبزغ- أيضاً- اهتمامه بالمأكولات التي يحبّها أصيلةً وتقليديّة، ولكنه يبالغ- أيضاً- في التهامها، كوسيلة لإرضاء نفسه. وبالفعل، لا تنقصه النزوات أو العادات السيّئة: علاقته بالنساء غير مستقرّة ومتذبذبة، ومزاجه يتعرّض لتغييرات حادّة، بسبب الطقس، إنه خجول، و- أحياناً- حقود، كما إنه يحترم الضعفاء والمتواضعين، ويتّصف بالسخرية والعدائية مع غير الشرفاء والمحتالين. حتماً، هذا المزيج المدروس من الضعف والشدّة، ومن الفطريّة والحكمة، يثير الحماسة لدى القارئات، وآليّة التماهي لدى القرّاء الذكور.

كلّ قصص مونت ألبانو، تجري في فيغاتا؛ منطقة قريبة من أغريجنتو، مسقط رأس الكاتب، ولكن فيغاتا الحقيقية هو عالم خيالي، مثل ماكوندو عند غابرييل غارسيا ماركيز، أو منطقة يوكناباتاوافا عند ويليام فولكنر. وإذا أردنا أن نقولها مع كاميلليري، فهي مدينة «ذات هندسة نزوية»، تتمدّد مساحاتها أو تتقلّص، بحسب كلّ رواية، نوع من البلاستيك الليّن الخيالي، الذي يستمدّ حياته من أصوات الشخصيات. فيغاتا هي- بالفعل- حاوية من القصص، مثل تلك التي عاشها مونت ألبانو، ولكنها، قبل كلّ شيء، ألبوم للذاكرة. ففي إحدى الصفحات، نراه يتجوّل حول قلعتها المحصّنة خلال الحراك الثوري، عام 1848، في «المجزرة المنسيّة». وفي صفحة أخرى، نشهد معه تدشين مسرحها، عام 1874، في «عامل الحانة القادم من بريستون». وفي صفحات أخرى، نصغي، سويّةً، إلى ثرثرات سكّانها في نادي النبلاء،

> كلّ قصص مونت ألبانو، تجري في فيغاتا؛ منطقة قريبة من أغريجنتو، مسقط رأس الكاتب، لكن فيغاتا الحقيقية هو عالم خيالي



أندريا كاميلليري

عام 1880، في «موسم الصيد»، ثم نجد أنفسنا في مخازن الكبريت، عام 1890، في «خيط من الدخان»، أو نتأمّل أوّل سيارة تعبر شوارعها عام 1892، مترافقةً مع أعمدة هاتف قبيحة، في «رخصة الهاتف»، ثم نعود إلى أعوام الفاشيّة، في «سقوط ماكالليه»، التي تروي حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وهكذا، رواية بعد رواية، منذ مطلع القرن الثامن عشر كما في «ملك جيرجنتي».

التأثير القويّ للبيئة الصقلّية، في قصص المفتّش مونت ألبانو، لا يعود، فقط، إلى الوجود الدائم لمناظر الجزيرة، مع بحرها وقراها المنتشرة على التلال القاحلة في الداخل، إنّما إلى السياق التاريخي أيضاً، تتخلّله- أحياناً- شرور المافيا؛ هذا الكيان الذي يولّد الظلم الاجتماعي، ويلوّث كلّ جوانب الحياة، وإلى اللغة؛ اللهجة الصقلّية القديمة، التي تتسلّل إلى كلّ جملة في النصّ، مع كلماتها وألفاظها وبنيتها النحوية. ولكن هذه الجوانب، التي لو استعملها أيّ مؤلف آخر، لكانت ألقت بالسرد في نطاق محدود ومغلق، تُستخدم عند كاميلليري كعناصر تجعل قضاياه متفاعلة ومُميّزة، تستأثر بالفضول في نفوس الجمهور، وتخلقه، ليس في إيطاليا فحسب، بل في كلّ أنحاء العالم (رواياته تُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة). كيف يحدث كلّ هذا؟

في هذه الأثناء، الأوضاع المافياوية، غالباً ما تبقى في عمق القصص، وتفقد- على أيّ حال- طابعها الفولكلوري المبهرج، كما كانت عليه أيّام زمان. الإجرام، الآن، يُنظّم من قِبَل شخصيات متعلّمة، تتقن استعمال التكنولوجيا الحديثة، وتتغلغل في المؤسّسات المالية. وفي مواجهة هذا الأخطبوط، نجد، في غالب الأحيان، سلطة سياسية فاسدة ومتغطرسة وجهاز شرطة بطيء وعاجز، يصطدم معه المفتّش مونت ألبانو، باستمرار. ما يهمّ قلم كاميلليري هو الأسلوب الجديد الذي تتّبعه هذه العصابات الإجرامية في التسلّل إلى قضايا الأحداث اليومية. لكن، غالباً ما تتّخذ الجرائم طابع هَوَس فردي. على أيّ حال، «القضايا» التي يواجهها مفتّش الشرطة هنا، مرتبطة دائماً بطريقة ما بالواقع الحالي. وفي هذا الصدد، يظهر كاميلليري حساسية كبيرة جدّاً تجاهها. على سبيل المثال: في روايته الأخيرة، «الرأس الآخر للخيط»، مونت ألبانو ومساعدوه يواجهون الحالة الدراماتيكية الطارئة للمهاجرين القادمين عبر البحر، وهي أزمة تحتلّ، كلّ مساء، مقدّمة نشرات الأخبار الوطنية.

والثّقافة العربية- أيضاً- تستأثر بمخيّلة كاميلليري المتّقدة التي يحسّها قريبة من ذاكرة الناس التاريخية: مسيحيين، ومسلمين، حيث يتركون أنفسهم، بتماثل فريد، فريسة لعدوى «الفطرة السليمة» والذكاء المشترك لكلا الشعبين. وبشكل خاصّ، رواية «كلب

> في روايته الأخيرة، «الرأس الآخر للخيط»، مونت ألبانو ومساعدوه يواجهون الحالة الدراماتيكية الطارئة للمهاجرين القادمين عبر البحر، وهي أزمة تحتلّ، كلّ مساء، مقدّمة نشرات الأخبار الوطنية

من الصلصال» المستوحاة من مسرحية «أهل الكهف» للكاتب المسرحي توفيق الحكيم، وأوّل عمل درامي في تاريخ المسرح المصري (1925)، المقتبسة، بدورها، من قصص القرآن الكريم. وقد وصل شغفه بهذه المسرحية إلى حدّ أنه حاول أن يقدّمها في القاهرة، ولكنه تخلّى عن المشروع بسبب تكاليفه الباهظة.

ولكنّ الجانب الأكثر أصالة وإمتاعاً في الروايات المئة التي كتبها كاميلليري - ربَّما- هو اللغة؛ حيث إنه، دون أن يمسّ اللغة الإيطالية، «يُبَهّرُها» بمصطلحات وتعابير باللهجة المحلّيّة. وفي الحقيقة، لا يريد المؤلّف أن يقلّد لغة جزيرته (هذه العملية قام بها، في نهاية القرن التاسع عشر، كاتب إيطالي كبير، هو جوفاني فيرغا)، ويدرك، تماماً، أنه لو فعل ذلك، لَما تقبّله الجمهور كما هو عليه الأمر الآن. بالعكس، هو يستخدم، بنسبة كبيرة، اللغة الإيطالية الفصحى، إلّا أنه يُخصّصها، ويُرصّعها ببعض الجمل باللهجة المحكيّة. بهذه الطريقة، تبدو التعابير المحلّيّة، أحياناً، بنيئة، وكأنها تحمل نبرة موسيقية وتأثيراً خاصّاً، كما لو أنها بهارات في «تتبيلة»، تُشكّل بتأثير لغة جديدة، بطعم جليّ، يخلق نوعاً من «الإدمان» لدى القرّاء. هنالك عدّة أسباب تكمن في أصل هذا الاختيار: من جهة، تجربة كاميلليري الطويلة كمخرج مسرحي، وإذاعي، وتليفزيوني، ومقدرته العالية في سرد قصص عبر الحوارات، ورسمه لشخصيات بأصوات وملامح متميزة.. كلّ هذه الأمور، قلّلت من خياراته، بشكل حادّ؛ لذا ليس صدفةً أن نجد كثيراً من فصول رواياته كأنها تُعرض أو تُمثّل على خشبة المسرح. من جهة أخرى، يجب الأخذ بالحسبان الطبيعة (المتقلّبة)(1) لهذا الكاتب، لشغفه بالسرد، وفي اقتناء المشهد لنفسه، كما يعترف هو، أمام الجمهور، سواء أكان حقيقياً أم كان خيالياً، في محاولة منه لإدهاشه وإشراكه، بعفوية، في اللغة المحكيّة. في الختام، لا ينبغي إهمال أمانة كاميلليري الأدبية؛ بحثه عن الأصالة والتماثلية، وبالفعل، في بعض الحالات، كلمات محلّيّة بعينها، تبدو، لوحدها، قادرة على التعبير عن أعمق الأحاسيس والمشاعر.

الروايات المئة التي سردها «الساميُّ» أو «السامق» (هكذا يدعوه معجبوه) تمثّل قضية فريدة، رفيعة في مستواها واتّساقها، صمدت أمام أيّة ظاهرة أخرى في تاريخ دور النشر الإيطالية. لكن، كما لو أنه لا تكفي ملايين النسخ التي بيعت في إيطاليا، فقط، والتي يطبع منها على الدوام، أصبح اسم كاميلليري علامة مسجّلة، وكما يتطلّب قانون سوق الأدب العالمي، أصبحت كتبه محطّ اهتمام شبكة عملاقة من منتجات «الميديا - الدعائية»، تُتَناقَل عبر مختلف الوسائط الإعلامية، والرقمية، والندوات الأدبية والترفيهية، تحت مراقبة دائمة وصارمة، من قِبَل أصحاب المبادرات الإعلانية. هذا، دون أن ننسى الكتب الإلكترونية والأقراص المدمجة، حيث يمكن الاستماع إلى الروايات بصوت الكاتب، أو المقابلات التي أُجريت معه، أو الموسيقى التصويرية للمسلسلات المقتبَسة من رواياته وقصصه، بما في ذلك أفلام كارتون تفاعلية ومسلسلات إذاعية. وابتداءً من عام 1999، عرضت القناة الحكومية الأولى أكثر من ثلاثين مسلسلاً تليفزيونياً للمفتّش مونت ألبانو، دون توقُّف، الذي يقوم بدوره ممثّل محبوب جداً من الجمهور، هو لوكا زينكاريتّي، طالب سابق لكاميلليري، عندما كان يدرس في أكاديمية الفنّ الدرامي.

وانضمّت- أخيراً- إلى هذا المسلسل، الذي لا يزال يَمْضي قُدُماً: إنتاجاً، وتصويراً، شخصية مونت ألبانو الشابّ، وقد وصل إلى موسمه السادس. وفي الحقيقة، كان لا يوجد مفرّ من هذا الاختيار، لأن المفتّش مونت ألبانو يكبر في السنّ، مع كتبه، وكان لابدّ من العودة إلى شبابه. و- طبعاً- هنالك العشرات من مواقع إنترنت مخصّصة لكاميلليري ولقصصه، وأشهرها يديره نادي أصدقاء كاميلليري. لكن، يمكن تصفّح مواقع أخرى مكرّسة للأماكن التي تمّ فيها تصوير حلقات المسلسل، أو تلك المخصّصة لوصفات الأطباق المُفضّلة لدى المفتّش مونت ألبانو، بالإضافة إلى المواقع الخاصّة به.

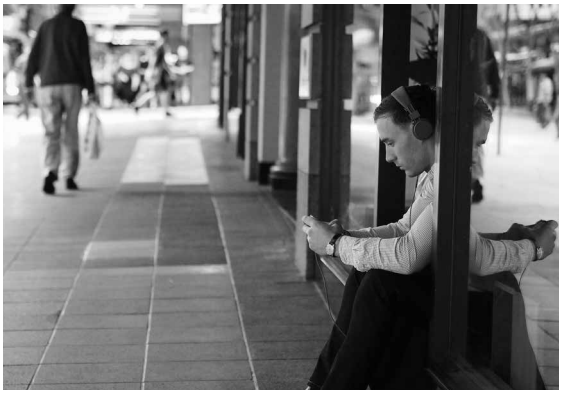
مونت ألبانو- يقول كاميلليري- وُلِد في عام 1950، والآن، من المفروض أن يكون قد بلغ 66 عاماً، ولا يبدو عليه أنه متقدّم في السنّ!

الجانب الأكثر أصالة وإمتاعاً في الروايات المئة التي كتبها كاميلليري- ربَّما- هو اللغة؛ حيث إنه، دون أن يمسّ اللغة الإيطالية، «يُبَهّرُها» بمصطلحات وتعابير باللهجة المحلّيّة

هوامش:

(1) «Istrionico»- في الأصل- تعني: فَنّ الممثّل والكوميدي. وتعني- طبّيّاً- مَنْ يعاني من اضطرابات شخصية، تتميّز- بشكل أساسي - بانفعالية شديدة، بطريقة مسرحية أو بشكل مسرحي، وبمحاولات مستمرّة للفت الأنظار والحصول على استحسان الآخرين، بإيحاءات مغرية مخفيّة، أو جليّة.

جيل الموبايل والتابلت



يوسف وقاص

كثيرون منهم لا يزالون على مقاعد الدراسة، يبدؤون بكتابة مدوّنات في أثناء فترات الاستراحة بين حصة وأخرى، على الموبايل أو على التابلت، وسرعان ما تتلقّفهم دور النشر التي شكّلت فرقاً خاصّة لمتابعة هذه المواهب، وملاحقتها.

أسوةً بالولايات المتّحدة، ولأن إيطاليا، كمثيلاتها من الدول الأوربية والغربية، بشكل عام، تتبع الميول الأدبيّة أو الصرعات الجديدة القادمة من القارة الأميركية، لم تتوانَ، لحظةً، عن الدخول إلى نادي ما يسمّونه هنا «الكتّاب الأطفال» أو الكتّاب الذين انتهوا، لتوّهم من سنّ المراهقة، أو لا زالوا في ذلك الطور، مثل الأميركيّة كايلا كلوفر التي بدأت تكتب روايات فانتازيا، بخلفيّة رومانسية، وهي في الرابعة عشرة من العمر، وقد صدرت لها، حتى الآن، ثلاث روايات من دار نشر، أسّستها أمّها، وتديرها.

تقول كلوفر في موقعها الخاصّ على الإنترنت: «أحبّ تلك الأمّ المهووسة بعض الشيء، لأنها زرعت فيَّ هنا الشغف منذ أن كنت في القماط». وكذلك الأمر مع كاترين ويب: إنكليزية تعيش في لندن، وصدر لها، حتى الآن، (11) رواية. هؤلاء الكتّاب، و فبحسب كارلو كارابّا، أحد كبار المحرّرين والمنسّقين في دار نشر مونادوري النائعة الصيت: «القراء يفضّلون الكتّاب الشباب لأنهم بارعون في مزج الثّقافة التقليدية بثقافة الـ«بوب»، يقرؤون كافكا، ويشاهدون- في الوقت نفسه- أفلام الكارتون». وبالرأي نفسه- أيضاً- أنطونيو فرانكيني، مدير القسم الروائي للدار نفسها الذي يرى في هذه الموجة الجديدة القدرة على رؤية الواقع من منظور مختلف، مستندين إلى خلفيّات أدبيّة وأخرى سياسيّة، متباينة عن تلك التي يتّصف بها الكبار. والآن، نجد أن قصص هؤلاء المراهقين أصبحت تتزايد أكثر فأكثر، روايات محشوّة بقصص الحبّ، وبكرة القدم، وبالهروب والمطاردات بالدراجات النارية، دون انفاع مهووس، لكن مع بعض التجاوزات، مثل رواية «التماثل الكيميائي» لغايا كولتورتي ذات السبعة عشر ربيعاً. ثم هنالك- أيضاً- جورجيو غيوتّي، (ثمانية عشر عاماً)، الحائز على جائزة «كامبييللو» للشباب. ولا يوجد ما يدعو إلى الاستغراب؛ إذ إن الأرقام تتحدّث، وحدها، عن مدى انتشار هذه الظاهرة وأهمّيّتها بالنسبة إلى دور النشر، فأعلى نسبة تتركّز بين القرّاء الذين تتراوح أعمارهم ما بين 11 و17 عاماً وهي (59%)، وهذه النسبة تصل إلى أوجها بين القرّاء الذين تتراوح أعمارهم ما بين 11 و14 عاماً هي أكثر من (65%).

يقول سافيرينو تشيزاري، مدير مسؤول في دار نشر إيناودي: «إن ظاهرة الكتّاب الصغار موجودة منذ أعوام، وازدياد روايات الفانتازيا كان رَدّ فعل على نجاح شخصية هاري بوتّر. الصعوبة، اليوم، تنحصر في العثور، بين هنا الزحام على شاب يمتلك الشاعرية المطلوبة، كما حدث في زمن موجة «آكلو لحوم البشر»، التي كانت قوّتها تكمن في تقديم شكل من التنافس الأدبي». في هذا الجو، بين أبحاث دقيقة واستقراءات يشرف عليها محترفون ومختصّون، حلم كلّ دار نشر، الآن، هو العثور على كريستوفر باوليني إيطالي: ملحمة «إراغون»، الكتاب الأوّل من سلسلة «الميراث» (دار نشر ريتزولي، 2005)، الذي طبع في البداية على نفقة المؤلّف الخاصّة، كتبها مراهق من المونتانا، عمره خمسة عشر عاماً،

> القراء يفضّلون الكتّاب الشباب لأنهم بارعون في مزج الثّقافة التقليدية بثقافة الـ«بوب»

وتمّ بيع مليونَيْ نسخة منها في إيطاليا، فقط!

هؤلاء يكتبون روايات، على مراحل: في المدرسة، في الباص، في القطار، أو على مقعد في الحديقة، وينشرون ما يكتبونه مباشرةً على الشبكة العنكبوتية، دون أن يقفوا كثيراً حول ما كتبوه: قراءة سريعة، وبعدها يضغطون على زرّ «انشر» على «وات باد»، قاعدة أون لاين هي مصنع للكتّاب المبتدئين الذي تحوّل إلى نجاح عالمي بعد أن أطلق ظاهرة كتاب «أفتر» أو «بعد» لأنّا تود. هنا التطبيق هو شبكة اجتماعية مع نشر ذاتي، يبلغ عدد أعضائه 40 مليوناً حول العالم. وفي إيطاليا، يرتفع عددهم يوماً بعد يوم، وحالياً، يعدّون حوالي مليون مشترك و600 ألف قصّة منشورة. إنه أدب ينمو من الأسفل، ويعيش في علاقة وثيقة جدّاً بين من يقرأ ومن يكتب «أحياناً يصف أن أغيّر من صفات شخصية ما بناءً على رأي القرّاء الذين يُعقّبُون على كتاباتي في أسفل الفصل»، تقول كريستينا غيبيري، (17 عاماً) طالبة في الثانوية، قد نشرت، منذ فترة قريبة، رواية «مأساتي هو أنت» التي بيع منها، خلال أسبوعين، أكثر من 30 ألف نسخة، متسلّقة تصنيف الرواية الإيطالية الأكثر مبيعاً. اليوم، نجد اسمها في المرتبة السابعة، قبل أسماء كتّاب، كانوا قد أثبتوا وجودهم منذ فترة طويلة.

الأدب المعاصر مقدّر له أن يكون رهينة لنهج الأنواع، أو- بالأحرى- من الأنواع التي تفرض ميولاً معاصرة في إطار مغلق ينتهي في نقطة البداية. ولكنّ هنالك أنواعاً «تصمد» منذ عشرات السنين، مع التعديلات المناسبة قياساً إلى الوقائع الاجتماعية، تحوُّلات الأجيال والتعديل، في الكتابة نفسها وفي ميول القراء.

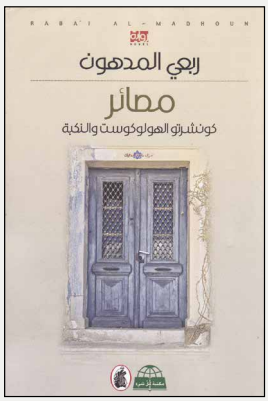
في المقدّمة، ربّما فوق كلّ الأنواع، يأتي النوع البوليسي (ممزوجاً، أحياناً، بالجاسوسية أو بالغموض التاريخي). كتبه كثيرة ومتعدّدة، حتى يمكن القول إنها تفوق- عادةً- الكتب التي تنشر كلّ عام، وكثيرون هم المؤلّفون الإيطاليون الذين، بطريقة مستمرّة، تقريباً، يكتبون ضمن هذه القوالب التي يشكّلونها بحسب الغاية، مثل المسائل الاجتماعية المعاصرة، وآليّات التحقيق، وحبس الأنفاس لتعقُّب الجوّ الذي كان قد شكّله مشهد الحدث عبر وسائل الإعلام، و- أيضاً- مواضيع وحبكات عاطفية ضدّ التيار أو غير شائعة، وشخصيات غير نمطية فرضت نفسها منذ زمن، مثل: «تحريون»، «رجال شرطة»، «أطباء شرعيون»، «قضاة»، «دَرَك»، و«صحافيون» يشتركون في التحقيقات.. وهكذا. من بين الكثيرين، الكثيرين، بحقّ (و- ربّما- كانوا قد تطرّقوا إلى مواضيع أخرى في كتاباتهم)، أذكر: كارلو لوكاريللي، وساندروني داتسييري، وفاليريو فاريزي، ولويجي برناردي، وجان بييرو ريغوزي، ونيكوليتّا فاللوراني، ولوريانو مكيافيللي، وأندريا كاميلليري، وجان باولوسيمي.. وغيرهم.

نوع أدبي آخر، كان قد لاقى ازدياداً كبيراً في الأعوام الأربعة الأخيرة: نشراً وتفرُّعاً، هو السرد التاريخي المعدّل بطرق عديدة: (تحقيق تاريخي، رومانسية تاريخية، تاريخ مشبع بالفانتازيا...). والرواية التاريخية ليست بدعة جديدة في الأدب الإيطالي المعاصر؛ فمنذ الثمانينيات، بدأت تنتشر روايات تحمل طابعاً تاريخياً (باهتمام خاصّ نحو عصر الإمبراطورية الرومانية، عصر النهضة، والقرن الثامن عشر) في حبكات سردية، تمنح أجساماً ووجوهاً وأحاسيس لشخصيات تاريخية، حقيقية أو مبتدعة، مثلما فعل فاليريو ماسّيمو مانفريدي، الذي استغلّ اختصاصه (عالم آثار) لينشر أكثر من عشرين كتاباً، من بينها: «أليكساندروس»، و«العرّاف» و«الجيش المفقود».

إذن، خاصّيّة هذا النهج لا تنحصر في النوع الأدبي بحدّ ذاته، بل- بالأحرى- في العناية أو الدقّة، وفي التطابق الذي خلق، من خلاله، كتّاب مختلفون بيئات، وأجواء، ونظماً اجتماعية، وآليّة علاقات تعود إلى قرون خَلت. في معظم الحالات، الأمر يتعلّق بروايات تتطلّب دراسات وأبحاثاً حقيقية، والحبكات يمكن أن تكون سرداً لأحداث حقيقية، بقدر ما يمتلك المؤلّف ترجمتها بطريقته الخاصّة، قياساً للتداولات التاريخية. لكن الحبكة يمكن أن تكون- أيضاً- مزيجاً بين التاريخ والخيال، كما في روايات ألفريدو كولييّو الذي أنشأ بيئة لثلاثيّته، تعود إلى القرن الثالث عشر، بين مقاطعة إميليا رومانيا: «قلب من حديد»، 2009، و«رسل النار»، 2010، و«مقاطعة البنفسجية» (كتاب الملاك)، 2011، مشكّلاً مواضيع معقّدة، موثّقة ومدروسة، بدقّة، تاريخياً، مع حبكات تهدف إلى حلّ أحداث غامضة، لا تزال تنال اهتماماً حتى وقتنا الحالي، واستخلاص دروس للقرون القادمة، في الصراع الأزلي بين الخير والشرّ.

يبقى أن نقول، في النهاية، إن الدخول المفاجئ والمتعالي لذلك العالم البدائي والقروي الذي جسّده، بشكل رائع، المخرج إرمانّو إلمي، في أفلام عديدة، بانفتاح من تفاؤل ما بعد الحرب الكونية، و- لاحقاً- من الرخاء الذي حقّقه الانفجار الاقتصادي، جعل الإيطاليون يفكّرون أنهم تركوا ذلك العالم خلفهم دفعةً واحدة، وإلى الأبد. واحد، فقط، كان قد رأى تهديد ذلك التغيير الطارئ، هو الكاتب، الشاعر والمخرج السينمائي الكبير بيير باولو بازوليني.

> ظاهرة الكتّاب الصغار موجودة منذ أعوام، وازدياد روايات الفانتازيا كان رَدّ فعل على نجاح شخصية هاري بوتّر



ربعي المدهون..

«مصائر» لا تقلب الاحتمالات الفلسطينية

كتب الكاتب الفلسطيني ربعي المدهون (1945) ثلاث روايات، في 70 سنة. روايته الأحدث «مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة» (المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 2015) فازت بجائزة «بوكر» للرواية العربية، في دورتها التاسعة، 2016. نقّاد، كفيصل دراج ومحمد برّادة، إضافةً إلى لجنة جائزة البوكر، ذهبوا إلى القول بأن «مصائر» تؤسّس لرواية فلسطينية جديدة، سواء في قضية حالة الانفصام الفلسطيني وفي الشكل والتقنيات المعتمدة.

في هذا الحوار، وضّح المدهون أن مشروعه الروائي، حدّدته، حتى الآن، «ثلاثة أعمال: «طعم الفراق» (سيرة روائية)، التي رصدت حياة ثلاثة أجيال فلسطينية، منذ النصف الأوّل من أربعينيات القرن العشرين، حتى نهاية السبعينيات. و«السيّدة من تلّ أبيب» التي رسمت صورة بانورامية لقطاع غزّة في مرحلة زمنية معيَّنة، كان القطاع فيها لم يزل تحت الاحتلال. و«مصائر» التي تتصدّى لمشكلات فلسطينيّي الـ48، وتعيد الاعتبار إليهم، بعد تجاهل عربي، وتنكُّر طويل لهم؛ «.. وبذلك أكون قطعت شوطاً كبيراً في تقديم رؤية فنّيّة للصراع، وقراءة أدبية للوضع الفلسطيني، من مختلف جوانبه، آملاً أن أكمل رواية ثالثة تستكشف، في النهاية، ملامح المستقبل».

بين الواقعي والذاتي والمتخيّل، تحيلنا «مصائر» إلى واقع أليم عارٍ، لم نشهده في روايات فلسطينية اعتمدت على بثّ الأمل أو التحريض أو الحلم أو الحكايات السعيدة واستعادة الذكريات الجميلة. «مصائر» تروي التغريبة الفلسطينية والشتات والحياة المعلّقة بين الـ(هنا) والـ(هناك)، والاستقرار واللااستقرار، منذ ما قبل النكبة مروراً بمَنافٍ موزّعة بين لبنان والكويت وكندا وأماكن أخرى في العالم. هي رواية في رواية، فلسطين بعدَسَة مكبّرة، سيرة ذاتية في المتخيَّل، وحكايا زمن، بتفاصيله وعمارته وتراثه...

عن «مصائر» وتجربة الكتابة وقضاياها وفلسطين، كان لـ«الدوحة» هنا الحوار مع ربعي المدهون، من منفاه في لندن.

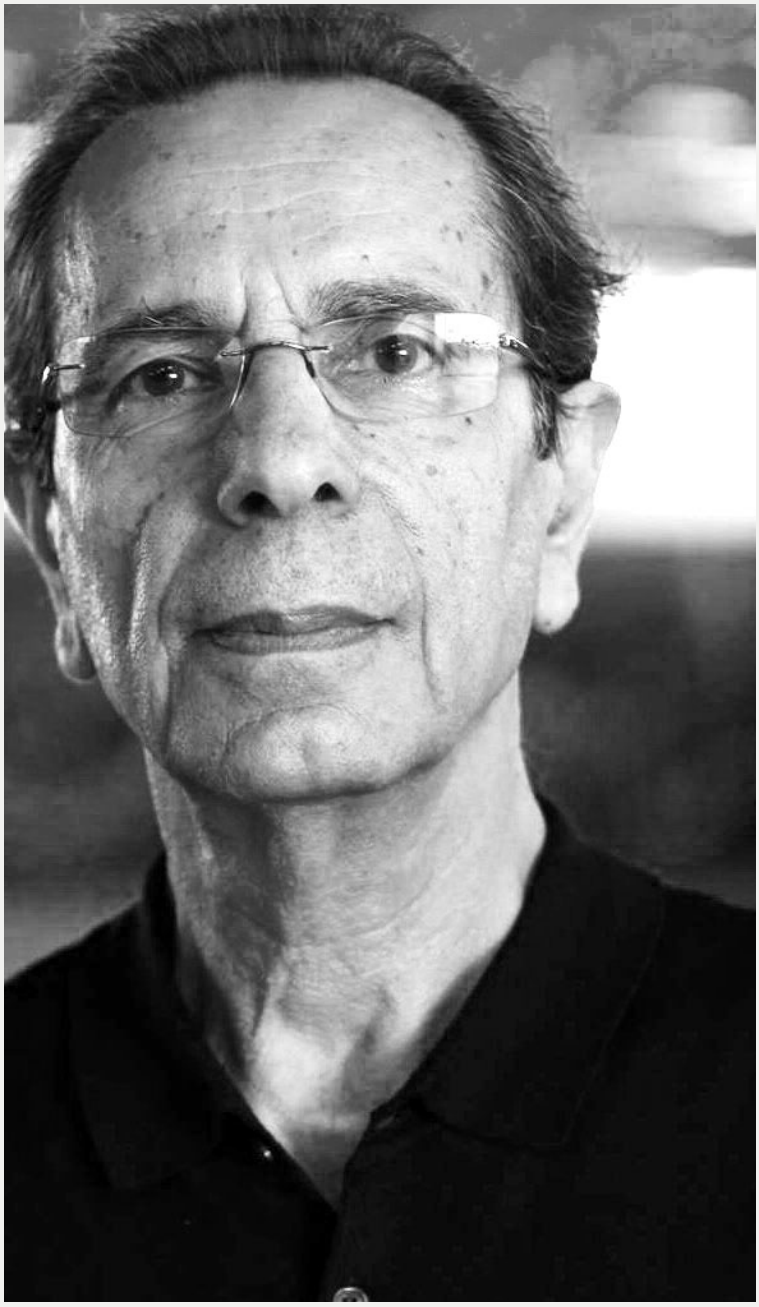
حوار: رنا نجار

تسلك، في روايتك «مصائر»، مسلك التجريب الروائي، سواء من حيث اعتمادك السرد داخل السرد، و من حيث تقطيع الحدث الروائي، زماناً ومكاناً. ماذا يعني أن تتحوّل قضيّة فلسطين إلى مادّة للتجريب الروائي؟

- القضية لم تتحوّل إلى مادّة للتجريب، وليست مطروحة لذلك؛ فأنا لا أتعامل مع المسألة الفلسطينية من موقع السياسيّ الذي يقلب الاحتمالات، ويجرّب دهاليز السياسة، ويختبر أشكالها، ويختار ما يوافق مصالحه، كما لا أنطلق من موقع الثوري الذي يجرّب، بدوره، أشكالاً مختلفة من النضال في طريقه إلى التحرّر. في مصائر، يتعلّق الأمر بنصّ أدبي يتناول القضية الفلسطينية موضوعاً للسرد. النص- إذن- هو ما يخضع للتجريب، في سياق عملية بحث فَنّي عن سرد جديد مختلف. فالتجريب هو إحدى الوسائل والأساليب التي تقود إلى اكتشاف الجديد، على الرغم ممّا ينطوي عليه من مغامرة. ويظلّ- بالنسبة إليّ- أداة مهمّة في تجاوز التقليدي والمكرَّر والمتعارف عليه، باتّجاه إحداث نقلة جديدة، على مستوى الرواية، وعلى مستوى أسلوب تناول قضية، لم تتوقّف الرواية- أصلاً- عن تناولها، ويتيح اختبار زوايا جديدة لمعالجة الموضوع.

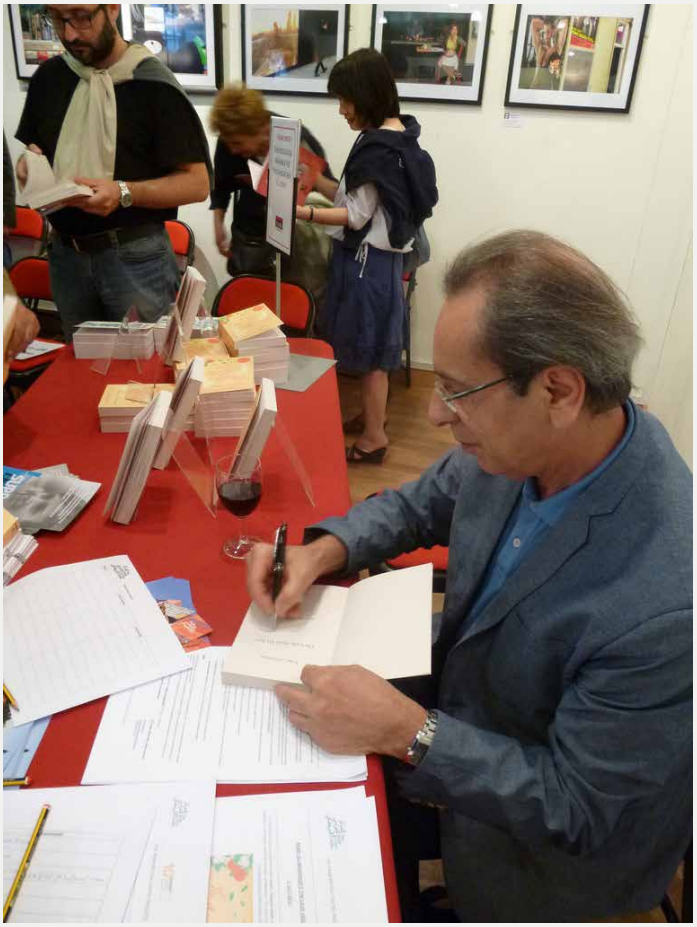
تصف روايتَك، على ظهر الغلاف، بأنها «كونشرتو الهولوكوست والنكبة»، وقد اعتمدت- أيضاً- تقنية البناء الموسيقي المرتكز إلى قالب الكونشرتو من ثلاث حركات- كما هو معروف- مع إضافة حركة رابعة في حالة «مصائر». ما الذي دفعك إلى اختيار هذه التقنية للبناء الروائي؟ وما الهدف الذي سعيت إليه من وراء هذا الاختيار؟

- حين بدأت العمل على الرواية، وجدتني أمام ثنائيات: جنين وباسم، محمود دهمان وباقي هناك، جولي ووليد، وغيرهم. ثنائيات يشبه ما بينها من علاقة وتفاعلات علاقةَ آلتَيْن موسيقيّتَيْن، تتجادلان في كونشرتو، وتستعرضان طاقاتهما الإبداعية. لم أتردّد في دفع الأمور في هذا الاتّجاه؛ أي القالب الموسيقي؛ إذ قمت بضبط نصّ سرديّ على إيقاع هذا الجدل الثنائي في سياقه الهارموني. بمعنى آخر: لجأت إلى تكييف السرد نفسه، وتوليفه ليتوافق مع قالب الكونشرتو شكلاً (التقسيم إلى حركات بدلاً من فصول)، وضبط تفاعلات النصّ الداخلية في توليف «نصّيّ»، تروي



ربعي المدهون

فيه كلّ شخصية حكايتها، من خلال تفاعلها مع الشخصية، أو الشخصيات الأخرى (مقابل الآلة)، أو في علاقتها ببقية مكوّنات المشهد: من وقائع وأحداث، ومكان، وتفاصيل أخرى (في ما يمكن أن يمثّل دور الأوركسترا). وقد حقّق لي هذا أمرين: التقدُّم بجديد، على مستوى الشكل الروائي وبنية النصّ، بوضعه داخل هذا القالب الهارموني، وكذلك، تحقيق قدر أعلى من متعة القراءة، ببثّ روح موسيقية في سرد روائي.



المدهون يوقع «مصائر»

شخصيّاتك موزَّعة بين الشتات الفلسطيني والداخل؛ أي بين أنموذج الفلسطيني المنفيّ أو المقتلَع، وأنموذج الفلسطيني الذي يعيش تحت الاحتلال أو في ما يسمّى (فلسطيني 1948). كيف توصّلت إلى إحياء هذا اللقاء المستحيل بين الشتات والداخل؟ وكيف تنظر إلى مستقبل هذه المعادلة الفلسطينية: وجودياً، وجغرافياً؟

- وليد دهمان، شخصية حاضرة في روايتي «السيّدة من تل أبيب»، وتمثّل هذا اللقاء الذي تتحدّثين عنه بين الشتات والوطن. كان المنفيّ العائد إلى غزّة، الذي يعود من غربته، ولا يقوى على البقاء فيها. بينما يتمكّن المغترب الآخر، عادل البشيتي، من العودة واستعادة هويّته والبقاء في غزّة. وفي «مصائر»، يعود وليد دهمان إلى فلسطين، التي صارت إسرائيل، محاولاً تفحُّص سؤال العودة نفسه. وليد دهمان مثلي أنا- ربعي المدهون- حلقة وصل بين المنفى والشتات، وسؤال الهويّة الممتدّة داخل الفضاءين. هذه التجربة الفَنّيّة الدرامية الإبداعية، لم تطرح سؤال العودة وحده، بل طرحت معه أسئلة عن شكل العودة، وإلى أين، وكيف تكون. وتطرح مفهوم العودة من وجهة نظر أكثر من بطل في الرواية. وهذا كلّه يأخذنا إلى الشقّ الثاني من السؤال، الذي تتنافس عليه إجابات حائرة، لم يتحقّق أيّ منها بعد، وقد لا يتحقّق في المدى المباشر، أو المنظور: دولة فلسطينية لم تعد شروط قيامها متوفّرة، ولا تتوفّر معطيات كافية لأن يتحقّق قيامها فعلاً، ومحاولات إسرائيلية محمومة لضمّ أكبر مساحة ممكنة من الأرض الفلسطينية، وأفق حالم بدولة واحدة، وتعايش، لم تظهر أيّ من سماته، حتى اللحظة. أنا أقرب إلى التطلّع إلى الأنموذج الثالث في تصوُّري للمستقبل، لكني لا أعتقد أن هذا الأنموذج سيتحقّق في جيلي، على الأقلّ.

هل توافقني الرأي بأن رواياتك الثلاث، هي ثلاثية في مشروع سردي واحد؟

- بالمعنى العامّ: بوصفه مشروعاً سردياً يغطّي المسألة الفلسطينية من كلّ جوانبها، أقول: نعم. لكن، بوصفه مشروعاً روائياً، ينبغي إخراج رواية «طعم الفراق»، التي تُشكّل- كونها سيرة روائيّة- مساراً متكاملاً لحياة ثلاثة أجيال، تلعب فيه السيرة الحقيقية (لا المتخيَّل) الدور الرئيس. بينما تؤسِّس «السيّدة من تل أبيب» لما بعدها، بأسئلة، تتركها معلّقة. وكذلك تفعل «مصائر» التي تترك أسئلة لعملٍ، إذا قُدّر لي أن أنجزه أكون قد حقّقت مشروعي الثلاثي.

هذه المرّة الأولى التي تحضر فيها المأساة الأرمينية في رواية عن المأساة الفلسطينية، من خلال شخصيّة إيفانا أردكيان، وابنتها جولي. ماذا قصدت هنا؟ وهل تعمّدت الدمج بين هاتين المأساتين؟

- على أرض فلسطين، تحضر ثلاث مآسٍ، وفقاً لديموغرافيا المكان، أي لسكّان البلاد: منبحة الأرمن التي ارتكبتها الدولة العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها. والهولوكوست، أو محرقة اليهود التي ارتكبتها ألمانيا النازية بعيداً من فلسطين، لكنها بعثت ببعض نتائجها إليها، ونكبة فلسطين التي كانت نتيجة مباشرة لقيام إسرائيل، بعد مرحلة من الغزو الاستعماري الصهيوني الطويل. وقد سعيت إلى معالجة النماذج الاجتماعية الثلاثة، وما تعرَّض له كلٌّ منها، من زوايا مختلفة. وقد بدأت بالأرمن، وأنموذجهم إيفانا، التي استشهد عمّها في مخفر شرطة عكّا، في المعركة الأخيرة، دفاعاً عن المدينة. والأرمن جزء من النسيج المجتمعي الفلسطيني، الذي لم يجرِ تناوله في أعمال روائية، جاؤوا الى فلسطين هرباً من نكبتهم، ليعيشوا معنا نكبتنا أيضاً. ألقيت ضوءاً قويّاً على هذه الشريحة الرائعة من الشعب الفلسطيني لتبيان عمق انتمائها؛ فهي شريكة الوطن والمأساة والشتات أيضاً. ألم تُقتَل أليس أردكيان، والدة إيفانا، في 29 يونيو/حزيران،

1976، خلال اجتياح قوات «الكتائب اللبنانية» مخيَّم جسر الباشا الذي هاجرت إليه وزوجها مانويل، بعد النكبة، وصارا لاجئَيْن مثل فلسطينيين آخرين؟

كيف تقرأ علاقتك بالإرث الروائي الفلسطيني الذي تجلّى مع جيل الروّاد، مثل غسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي؟ وكيف تمكّنت من التحرّر من أسر هذا الإرث؟

- أنا لم أكن أسير إرث أحد كي أتحرَّر، وان كنت مديناً لجبرا، وكنفاني، وحبيبي بما قرأت لهم، وبتعرّفي إلى ثلاثة أنماط مختلفة من الرواية الفلسطينية. لكن هذا لا يختلف كثيراً- من الناحية الفنّية- عمّا قدمّته لي عوالم كافكا، أو ديستويفسكي، أو نيكوس كازانتزاكيس، وآخرون، إلّا في خصوصيّته، أي فلسطينيّة موضوعه. فأنا حصيلة قراءات وتجارب، تمتدّ من الكتابة الصحافية إلى البحث الأكاديمي، إلى العمل التلفزيوني، إلى القصة القصيرة، وصولاً إلى الرواية، التي مرّ الوصول إليها بكل هذه التجارب: الحياتية، والكتابية، التي تعدَّدت أنماطها، وجاء محصّلتها سرد يستوعب المؤثّرات المختلفة، بما فيها تجارب الروّاد الفلسطينيين الكبار الثلاثة: جبرا، وكنفاني، وحبيبي. ومن ثَمّ، لم يكن هناك انفصال أو انسلاخ، أو تخلُّص من إرث، بقدر ما كان الأمر استيعاباً لميراث، وتوظيف له. فأنا جئت إلى الرواية متأخّراً، لكن بحصيلة خبرات العمر، وبثقة عالية بأن الزمن والأدب والرواية لا ينبغي أن يتوقّف جميعه حيث وصل هذا الثلاثي العظيم، وبأن علينا أن نكمل المشوار ونقدّم إضافات، هي ابنة زمنها. وهذا ما فعلته. خذي، مثلاً، أبطال غسان كنفاني في «رجال في الشمس»، الذين ذهبوا في اتّجاه خاطئ، تدفعهم النكبة ومأساة البحث عن لقمة العيش، وماتوا مختنقين في صهريج (خزان)، من دون أن يجرؤوا على دقّ جدرانه. أبطالي ينهبون في الاتّجاه الآخر، يغادرون المنافي، ويحاولون العودة بطرق مختلفة: إيفانا تصرّ على العودة، ولو في رماد جثّة، وجنين وباسم يعودان في محاولة للعيش في يافا، ومحمود دهمان الذي رحل إلى غزة خلال النكبة، عاد، بعد شهرين، إلى مسقط رأسه في المجدل عسقلان، رافضاً المنفى واللجوء، ووليد وجولي يطرحان سؤال العودة، ويقلبان تفاصيل الهويّة. ولنأخذ- أيضاً- سعيد أبي النحس، متشائل إميل حبيبي، الذي عاش في مرحلة الحكم العسكري، في السنوات التي أعقبت النكبة. أخذتُ بعض سمات هذه الشخصية، ومنحتها لـ «باقي هناك»، الذي يقدّم صورة أخرى ساخرة مريرة لحياة فلسطينيّي الـ48، المغتربين في وطنهم، في مرحلة أخرى مختلفة. لقد قرأت الثلاثة العظام في زمنهم الذي عشت بعضه، لكني مضيت لأقرأ زمني أنا، وأكتب عنه بطريقتي.

نلاحظ وجود صعود لجيل روائي فلسطيني شاب، يكتب رواية لا تشبه رواية الجيل المؤسِّس، ولا رواية الجيل المخضرم، والذي أنت منه. كيف تنظر إلى الحركة الروائية الفلسطينية الراهنة، والشابّة؟

- عانى كثيرون من خيبات متلاحقة، و- ربّما- هنا طبيعي، ويندرج ضمن «تسونامي» الرواية الذي يجتاح المنطقة العربية، منذ سنوات، وهو ليس استثناءً على الإطلاق؛ إذ تترافق هذه الفورة الثقافية مع طموحات جيل من الشباب، عانى من خيبات سياسية متلاحقة، و- ربّما- وجد، في الرواية، العالمَ الآخر الذي يبحث عنه، أو يريده، ويسعى إليه؛ عالم هو أقدر على رسمه ورؤيته بطريقته. وقد يكون الدافع هو البحث عن أشكال للتعبير غير السياسة المباشرة، بالإضافة إلى المنافسة التي فتحتها الجوائز العربية، والطموح في الوصول إليها. لكن هذا الدفق الروائي قد يحتاج إلى الكثير من الوقت لغربلته والعثور على الجيّد منه. لكن بعضه قد يفاجئنا أيضاً، ويتفوّق علينا.

هل تسعى، في روايتك، إلى كسر رمزية صنميّة الهولوكوست، مصوّراً القضية الفلسطينية بكونها (هولوكوست) آخر، ارتكبه جزّارون يعنّون أنفسهم ضحايا؟

- دعيني أصوّب الأمر، بعيداً عن الشعارات وسطوة الأيديولوجيا في حياتنا. هم (الإسرائيليون) استعماريون، صهاينة، محتلّون، لا جدال في هذا، وهو أمر مفروغ منه. لكنَّ نَفْيَ أن يكون اليهود ضحايا لغيرهم، في مراحل تاريخية معيَّنة من حياتهم، لا يخدم قضايانا أبداً. لقد عانوا كثيراً عبر العصور، ومن المحارق النازية قبيل الحرب العالمية الثانية، وخلالها. لكن، هذه قصّة أخرى، لا تخصّنا، هنا، إلّا بمقدار ما هي مأساة إنسانية. ما يهمّنا- بالضبط- هو أنها مأساة، تسبَّبَ فيها آخرون غيرنا؛ ليسوا العرب، و-قطعاً- ليسوا الفلسطينيين، الذين لم يكونوا طرفاً فيها، ولم يكن لهم فيها لا ناقة ولا جمل. بل أوقع التاريخ عليهم ظلماً بشعاً بسببها. هنا مهمّ في وضع أساس موضوعي للجدل حول المسألة المطروحة. فهناك محرقة ارتكبتها ألمانيا النازية بحقّ اليهود، تبقى ذنباً ألمانياً بحتاً، وشأناً أوروبياً، وينبغي التصدّي لعمليّات الاتّجار بها (اي المحرقة) من جانب الصهاينة وإسرائيل؛ للتغطية على احتلال الأرض الفلسطينية، ولإسكات الأصوات الدولية المعارضة لسياسة إسرائيل، واتّهامهما بـ«العداء للساميّة». في روايتي «مصائر»، أحاول وضع الفواصل الضرورية بين هذه السياقات، انطلاقاً من الموقف الإنساني الذي يعري، في النهاية، الضحية اليهودية التي صارت جلّاداً، وأعادت إنتاج مأساة أخرى، حين مارست بحقّ الفلسطينيين، منذ ما قبل النكبة عام 1948، وبعدها، ما لا يقلّ عمّا فعلته النازيّة باليهود. وهنا ما ذهبت إليه الرواية في قول السارد: «يشعل الإسرائيليون، باسم ضحاياها، (محرقة اليهود)، محارق كثيرة في بلادنا، قد تصبح ، في النهاية، محرقة». (ص:240)

هان كانج..

تراجيديا «النباتيّة»

أجرت الحوار: الروائيّة الكوريّة «كريس لي»

ترجمة: عاصف الخالدي



«هان كانج»، الروائية، ابنة كوريا الجنوبية، المولودة فيها عام 1970، واحدة من أهمّ الروائيات الآسيويات، وهي لم تبلغ الخمسين بعد. بعد بدايتها مع الشعر والقصص القصيرة، كتبت «هان» خمس روايات، كانت آخرها رواية: «النباتيّة».

عندما ترجمت ديبورا سميث رواية «النباتية، the vegetarian» إلى الإنجليزية، في العام 2015، بعد صدورها بالكورية عام 2007، لم يخطر في بالها أن الرواية سوف تحصل هذا العام على جائزة الـ«مان بوكر» العالمية في بريطانيا، والتي تُمنَح للكتّاب غير المشتغلين باللّغة الإنجليزية. تكمن أهمّيّة العمل القادم من مكان وبيئة وثقافة بعيدةً عن أوروبا، في الكَمّ المميَّز من الأدبيات والمفردات الثّقافية المختلفة التي طرحها لتكون منظورة ومقروءة، في أوروبا وفي العالم. وتوضّح الرواية أن أسئلة الإنسان الأزليّة، وخاصّة تلك المطروحة فيما بعد الحداثة، ليست أسئلة تقتصر على مركزيّات ثقافية ومجتمعية ما، على وجه التعيين. ولا يمكن حصرها ضمن أطرٍ محدّدة تخضع لمفاهيم تلك المركزيات، مثل حقوق المرأة، وحركات النباتيّين، والمؤسّسات النسوية، وغيرها. هذه الرواية «النباتية»، تخرج عن المفاهيم المسبقة، وتركّز على الإنسان من الداخل، من خلال شخصية امرأة، تستفيق ذات يوم، وتلقي بكلّ أنواع اللحوم خارج بيتها، تقوم بذلك بدافع من كوابيس تنتابها، عن جرائم وأعمال عنف، طارحةً على نفسها سؤالاً أساسياً: العنف جزء من الإنسان؛ كيف أكون إنسانة إذاً؟. من هنا، تبدأ علاقتها مع من هم حولها بالاختلاف والتفسُّخ، بدايةً من والدها وزوجها، وانتهاء بالأصدقاء والمجتمع. يُظهر السرد، في القسم الأوّل من الرواية التي تتوزّع على ثلاثة أقسام، كيف يتصرّف مجتمع روتيني، توقّف عن طرح الأسئلة تجاه حالة الاختلاف التي تمثّلها «هونج» بطلة الرواية، حيث يتمّ اعتبار رفضها لتناول اللحوم، بحجّة أنها تشير إلى عنف ما، نوعاً من المرض، ويتمّ قبول هنا الحكم، حتى على مستوى فئات أكثر تعلُّماً ودراية، مثل الطبيب الذي تزوره «هونج» ليبدي لها قلقه على صحّتها، وحاجة جسمها النحيل إلى اللحم.

في القسم الثاني، تتعمّق الرواية أكثر، لتظهر بطلتها وهي تتحوّل، جسدياً وعقلياً، محاولةً البحث عن هويّتها البشرية. يبدأ جسدها بالنحول والتعب، فيما يبدأ عقلها بطرح الأسئلة، تسأل نفسها عمّا يجعلها إنسانة، وعن أصل العنف في حياة البشر، بدءاً بعنف الإنسان تجاه نفسه وتجاه الآخر، وانتهاءً بالقمع، والحروب، والتسلّط بكلّ أنواعه. وتكشف، من خلال السرد، عن شكوكها في أن العادات اليومية البسيطة التي تراكمت لقرون، لها دور في تشكيل وعي إنساني، قادنا إلى ما نحن عليه اليوم. تشير البطلة، بمواربة، إلى الإنسان الذي بدأ حياته جامعاً للغناء (صيّاداً) ومقنّساً للجنس، بوصفه أداة خلق وولادة، ثم تتساءل: بعد أن صار الإنسان صانعاً للغناء، لماذا تستمرّ إراقة الدم؟

في القسم الثالث والأخير من العمل، يتّخذ السرد تناصّاً كافكويّاً واضحاً، وتتّضح علاقة البطلة بالعنف الذي رأت أنه مجرّد تركة عتيقة ورثتها بوصفها بشريةً، في داخلها، لكنها، وبانزياح فنّي مميّز عن مسخ كافكا الذي استسلم وتحوّل إلى صرصور ضخم في النهاية، تحاول البطلة معرفة ما إذا كان قرارها تركَ تناول اللحوم يمثّل عنفاً اتّبعته ضدّ نفسها وضدّ طبيعتها الإنسانية، وهي تلاحظ كيف أن جسدها بدأ بالنحول، وأن رغباتها في الجنس أو غيره أخذت تقلّ، ولم تعد تأخذ منحى الرغبات الملحّة العنيفة.

تتمثّل قيمة هذه الرواية في أنها ليست خاضعة إلا لإنسان، ينظر إلى العنف والقمع من خلاله هو نفسه، ويبحث عن جذورهما التاريخية في داخله هو، دون أن ينتظر تفسيراً أو تبريراً لهما من أيّة قوّة جمعية أخرى (كالمجتمع، مثلاً)، تتّخذ بطلتها- في النهاية- هويّة نباتية، وتقرّر أن تصير شجرة في مواجهة وحشيّة هنا العالم.

سأقتبس عن ماركيز أشارته، في إحدى المرّات، إلى أن العزلة لطالما كانت محوراً روائياً في أعماله، لكنها، كلّ مرّة، تعود بشكل مختلف، من عمل إلى آخر. ما الذي يشكّل، بالنسبة إلى أعمال «هان كانج»، محوراً روائياً؟.

أعتقد أنك سألت عن موضوع دقيق، أظنّ أني، في روايتي الأولى، لم أفكّر بمحور روائيّ ما، كنت، فقط، أكتب؛ لأنني لا أستطيع إلا أن أكتب، ولأن الأشياء كانت تلحّ عليّ حتى تخرج إلى سطح الورق. لكني، بعد حين، بدأت أركّز على المواضيع التي تثير اهتمامي أكثر، وتبقى عالقة بذهني لوقت طويل. لا أظنّ أني عدت إلى موضوع محدّد ليكون متكرّراً في رواياتي، لكنني ركّزت على سؤال العنف، في رواية «النباتيّة»، مثلاً، من خلال شخصية امرأة ترفض الوجود الكلّي للعنف وتداعياته، مهما كلّفها الأمر، رغم أن العنف جزء من تكوين الإنسان. في

رواية أخرى، المرأة بطلة الرواية، تتحرّى العنف لتجده في اللغة، من خلال المصطلحات العنيفة التي تطرحها أفكار ما، بين الأنا والآخر. لم أختبر العنف مباشرةً، لكنني تأثّرت بنسبة كبيرة منه، خلال مراهقتي.

ربّما تقصدين رواية «تصرُّفات البشر»؛ أقصد ما نكرتِه فيها عن منبحة غوانجو التي وقعت في العام 1980، عندما قامت القوات الحكومية بقتل عدد من طلّاب جامعة غوينام، لمطالبتهم بالحرّية ضدّ الأحكام العرفية التي فرضها شون هوان؟

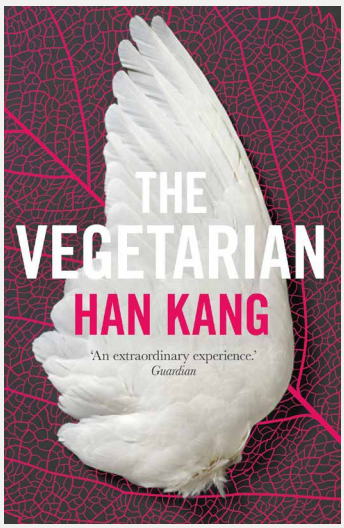
العنف جزء من كوننا كائنات بشرية. كيف لي أن أكون واحدة من هؤلاء البشر إذاً؟ تسبّب لي هنا بمعاناة مزمنة، إضافة إلى العنف المباشر كالذي ذكرته، أنشغل في رواياتي بتمثيل العنف الذي يتجسّد في الحياة اليومية، عن أصوله: من طهي اللحم وتناوله، مثلاً، إلى تمثيل جميع النشاطات اليومية البسيطة، التي جعلت العنف يتراكم، ليصير شيئاً طبيعياً!

حتى أنه يمكننا أن نعدّ اجتثاث الأعشاب لتمهيد الأرض موتاً، فيما تشير الأعشاب نفسها إلى الحياة؟

أجل، بكلّ عمق. بالرغم من أن البشر، ضمن حاضرنا هنا، يجسّدون العنف من خلال تعاملهم مع الآخرين أو مع أنفسهم، ويملكون غريزة المواجهة والتحرُّك في أيّ اتّجاه، إلا أنني أريد أن أتجاوز هنا الحاضر، وأن أتقدّم إلى مستقبل، يكون فيه الإنسان أكثر عمقاً وأكثر جنوحاً للسلام، أظنّ أني صوّرت هنا في رواية «تصرُّفات البشر»، ومن خلال سردي عن منبحة غوانجو.

من خلال أعمالك، لمست أسلوباً خاصّاً في تعاملك مع الكلمات، تتعاملين معها على أنها مشاهد مرئية، لنأخذ، مثلاً، روايتك «أوراق يونانية»: تتعاملين فيها بحساسية وإتقان في اختيار الكلمات، أشعر بفضول تجاه علاقتك مع اللّغة في أعمالك؟

لقد كتبت القصائد قبلاً، لمدّة اثني عشر عاماً، دأبت فيها على انتقاء الصور والكلمات، بعمق، من خلال الشعر، شخصياً، أعتقد أن اللغة هي الأداة الأصعب التي نستخدمها في الكتابة أشعر، أحياناً، باستحالة التعبير من خلالها، وفي أحيان أخرى، تنجح في تمثيل ما أصبو إلى قوله. لكن، لا أظنّ أن كلمة النجاح، هنا، دقيقة؛ لأنني أستمرّ في الكتابة حتى لو شعرت أن ما أكتبه سوف يكون فاشلاً، ذلك أن اللغة هي الأداة الوحيدة التي أمتلكها، رغم قسوتها وعنادها، وبرغم خبرتي التي اكتسبتها من الشعر، إلا أنه وفي رواية «أوراق يونانية»، مثلاً، يصعب على الشخصية الأساسية أن تسرد وتتحدّث بسلاسة، مثل الشعر؛ وذلك عائد إلى أن كلّ كلمة، في الجملة الروائية، تملك: جمالها وقبحها، نقاءها وقذارتها، وصدقها أو كذبها، وفقاً لعلاقتها بالسرد. إن التفوُّق على الصمت، ونحت جمل روائية عميقة لا يمكن استبدالها بجمل أنسب، هو التحدّي



في صنع العمل الروائي. أحياناً، حين أفقد قدرتي على الاستمرار، أتوقّف لآخذ استراحة، أكتب منذ اثني عشر عاماً، لا مشكلة في عام أو اثنين من الراحة.

تحدّثنا مرّةً عن الأسئلة الروائية، قال تشيخوف: مهمّة الروائي هي أن يستخلص الأسئلة، هل تركّزين على طرح سؤال محدّد في رواياتك، أم أن السؤال يتمثّل، بشكل طبيعي، في الرواية؟

من الصعب- بالنسبة إليّ- الاستمرار في الكتابة، بشكل متواصل، لعام أو اثنين، أقصر وقت أخذته كتابة رواية، كان لرواية «اليد الباردة» التي أنجزتها عام 2002، أمّا المدّة الأطول لكتابة رواية فكانت أربعة أعوام. أحتاج زمناً كافياً لتكوين الأسئلة، وتعميقها. إنني، غالباً ما أترك أسئلتي لتنوب في داخلي، تاركة الفرصة للمهمّ والعميق منها أن يتسرّب، بتلقائية، إلى الرواية. غالباً، تتولّد روايتي الجديدة من خلال تلك الأسئلة التي أضاءتها لي روايتي السابقة، الأسئلة والروايات شيئانِ يتقاطعان باستمرار. مثلاً: في روايتي «النباتية»، طرحت سؤال العنف الإنساني، وسعي الإنسان نحو الكمال، كأن يكون مسالماً مثل الأشجار. لكن، في الواقع، لن نصير نباتات حتى نتطوّر؛ يتوجّب على الإنسان أن يعيش حياته بوصفه إنساناً. إذاً، فالسؤال الذي أضاءته الرواية، يكمن في أنه كيف يمكن للإنسان أن يعيش في عالم عنيف وقمعي، وهذا هو السؤال الذي انتقل إلى روايتي «أوراق يونانية»، حيث عمّقته من خلالها، وطرحت سؤالاً آخر يتمثّل في: ما الجذر الذي يجب أن تُبنى عليه طبيعة الإنسان؟ في هذه الرواية، وعندما تقوم البطلة بالحفر على جذع شجرة بأظافرها، وتتمكّن، بشكل بسيط، من ترك أثر صغير. أو في مشهد آخر، عندما تضمّ يدٌ يداً أخرى، لتتّحدا مثل غصنين. بعبارة أخرى: حاولت أن أركّز على أن التفاصيل الصغيرة والبسيطة، الخالية من العنف والتعقيد، هي ما يجب أن يشكّل الجذر لطبيعة الكائن البشري.

أنا قلقة من أنك- ربّما- كنت نباتية ذات مرّة، وأثّر هذا على نصّ روايتك التي ربحت البوكر!

- كنت كذلك في منتصف العشرينيات من عمري ومازلت حتى اليوم. لقد حاول الجميع من حولي حينها تولي مهمّة إقناعي بتناول اللحم، وهكذا هو المجتمع الكوري، حتى أنني عندما زرت الطبيب، أبدى قلقه بشأن صحّتي. أظنّ أن لهذا أثراً روائياً: أن نعتاد العنف والقمع، أن نقتات عليه بشكل طبيعي، ولو من خلال رمز صغير، يتمثّل في تناول اللحم.

المصدر:

.http://www. worldliteraturetoday. org/2016/may

الأدب والمعارضة السياسيّة

هل يمكن قياسهما بدقة؟!

نيكولا دي ميو

ترجمة: محمد الإدريسي

هل يمكننا أن نكشف، من خلال أدب شمال إفريقيا المنتَج، خلال نهاية التسعينيات وبداية الألفيّة الجديدة، عن علامات تحذير أو إنذار من الحركات الاحتجاجية التي أدّت إلى «الربيع العربي» سنة 2011 ؟ هذا هو السؤال الذي حاول سمير باتريس المعروف، أستاذ الأدب المعاصر في جامعة روان « l'université de Rouen»، الإجابة عنه، عن طريق فحص أشكال الاحتجاج السياسي والاحتجاج اللغوي الحاضرَيْن في ثنايا خمسة عشر عملاً، لكتّاب مغاربيّين ومصريّين معاصرين. بتبنّيه منطقَ الالتزام، والعالمية، والجمهورية «Républicain»، يرسم الكاتب، الذي يلجأ، في كثير من الأحيان، إلى القيام بمقارنات مع تجربته الخاصّة، صورة قاتمة عن مجتمعات شمال إفريقيا ما قبل الثورة: العنف، والفساد والبؤس السائد في عهد دكتاتورية بن علي وحسني مبارك، لكن أيضاً بالمغرب والجزائر (البلدين الذين نجا نظاميهما من الثورات، بالرغم من حدّة التوترات الاجتماعيّة).

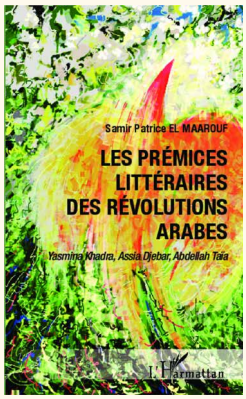
تُظهر رواية «عمارة يعقوبيان» (2004) للروائي المصري علاء الأسواني، مجتمعاً مصرياً يتآكل من الداخل، ولا يقدّم أيّ حَلّ لأولئك الذين لا ينتمون إلى دوائر السلطة، في حين أن خالد الخميسي في «سفينة نوح» (2009)، يؤكّد على جانبيّة الهجرة مع كلّ المخاطر التي تنطوي عليها وجميع خيبات الأمل التي تصاحبها، في نهاية المطاف، في نظر جزء كبير من الساكنة العربيّة.

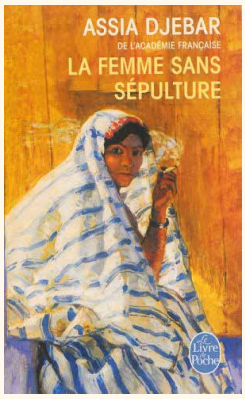
في الجزء الأوّل من الكتاب، يذكّر سمير باتريس المعروف بخطرَيْن اثنَيْن يواجهان دول شمال إفريقيا، واللذين كبحا، لوقت طويل، التطوّر الديموقراطي: العسكرية القومية، من جهة، والتعصُّب الإسلاموي، من جهة أخرى. إذا كان الأوّل لم يحافظ على وعود المستعمر، وعَمِل على تقييد الدول المستعمرة، سابقاً، ضمن خطاب مانوي، ورفض تحمُّل أدنى مسؤولية حول أوجاع إفريقيا، الناتجة عن الغرب، وعَمِل على إخفاء الهيمنة التي تمارَس من قِبَل الحزب الواحد عند مختلف الطغاة الذين نجحوا في بسط سيطرتهم، منذ ستينيّات القرن الماضي، فإن الثاني يمثّل تهديداً أكثر حدّةً؛ بحكم كونه قد اجتذب تعاطف الكثير من السكّان، بسبب معاناتهم من سوء المعاملة، بوصفهم شهوداً أو ضحايا. لكن الأدب لم يفشل في ترديد صدى هذا الوضع: سليم باشي في «كلب أوليس» (2001)، ندّد بالقبضة الخانقة التي فرضتها «دولة حزب جبهة التحرير الوطني» على الجزائر، في حين أن ياسمينة خضرا (محمد مولسهول) في «خراف المولى» (1998) أظهر رعب الأصولية الدينية المتعصّبة.

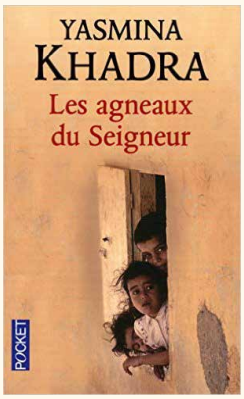
في الجزء الثاني، يتناول «البداءات الأدبيّة للثورات العربيّة»، بشكل أكثر جرأة، مسألة الاضطهاد باسم الهيمنة النكورية، والغيرية الجنسية. انطلاقاً من مجموعة من النصوص، من قَبيل «امرأة بدون قبر» (2002) لآسيا جبار، أو «تلك الفتاة» (2010) لميساء باي، حيث يسلّط الضوء على الكيفية التي بموجبها يتصوّر مختلف الكتّاب شروط تبعيّة المرأة من أجل نقدها. تسمح أعمال عبد الله الطايع، مثل «يوم الملك» (2010)، و«الخداع» (2012)، في المقابل، بالكشف عن واقع المثلية الجنسية ودحض حجج كونها غير موجودة في إفريقيا، أو في العالم العربي، وأنها مستوردة من الغرب.

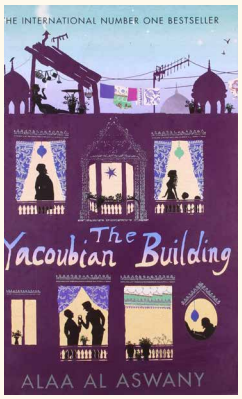
يحاول الجزء الثالث والأخير من الكتاب إظهار التوتُّرات التي رافقت، في السياق الحالي، الاختيارات اللسانية للكاتب، لمواجهة وضع ثنائي اللّغة. تطرح الكتابة بالفرنسية- على وجه الخصوص- مشكلة استخدام لغة المستعمِر، التي يمكن أن يكون لها تأثير كبير فيما يتعلّق بتوسيع الهيمنة الأوروبية، لكنها تخلق- أيضاً- في مواجهة القومية والإسلاموية، فضاءً خصباً للحريّة والاحتجاج. تتجلّى هذه الازدواجية وهذا التناقض لدى العديد من الكتّاب: «لا تزال اللّغة الفرنسية تشكّل لغة اغتراب بالنسبة إلى مجموعة من كتّاب ما قبل الثورة، المحكوم عليهم بالمنفى الداخلي، ومعاناة الوحدة البعيدة والأصوات المنصهرة في يوميّ العربي، لكنها تحوّلت- أيضاً- إلى لغة تخريبية، حيث حوّلت الصوت العربي إلى إملاء فرنسي، وجعلت من الأدب، بشكل أبدي، تذكاراً جماعياً عن الثورة الصمّاء للشعوب».

في ظلّ هذه الظروف، أضحى التحدّي مقترناً بكيفية إيجاد شكل لغوي هجين يمكّن من التعبير، بشكل كامل، عن الانتماء- أو الانتماء المتعدّد- للكتّاب المنحدرين من عدّة ثقافات. من خلال قراءة هذه الأفكار، لا يمكننا أن نُعرِض عن هذا الأنموذج الذي يهيكل عمل الكاتب الأفواري «أحمدو كوروما»، الذي لا يخلو من إشارة إلى ذلك: «إذا أمعنّا النظر سنجد أن هناك غنىً كبيراً واحتمالية وجود لغة ممزوجة، على سبيل المثال، مع «البين»









(اللغة التي مارسها أحمدو كوروما في «شموس الاستقلال»): حيث يتمّ تأويل الفرنسية وإعادة تصميمها بواسطة لغة «مالينكي - Malinké»؛ ما أعطى الانطلاقة للغة أدبيّةٌ غير مسبوقة...».

هدفت دراسة سمير باتريس المعروف إلى قراءة مجموعة من النصوص الأدبيّة كنوع من «التصوير الإشعاعي» لمجتمعات شمال إفريقيا، قبل الربيع العربي. بناءً على أعمال «ألبير ميمي - Albert Memmi»، ينهب الباحث أبعد من ذلك، ويقترح النظر إلى الأعمال المدروسة، بوصفها دلائل أساسية على وجود تغيير حقيقي في هذه الحقبة، ويقترح، بذلك، مفهوم «أدب الانتقال - littérature de transition»: «في الواقع، دخلت مجتمعات شمال إفريقيا في العصر الثالث من تاريخها المعاصر، وهو عصر يتجاوز - بالفعل - الإشكاليات الكولونيالية، ويتغلّب عليها. أضحت النضالات اليوم داخلية، بشكل كبير».

في هذا الصدد، يحتوي أدب شمال إفريقيا المنتَج خلال مطلع الألفيّة الجديدة، على أدب انتقال حقيقي: انتقال سلس وخفيّ ومستمرّ بين مرحلة ما بعد الكولونيالية والمرحلة الثورية، ومع ذلك، من المحتمل، أنه ذهب أسرع من ذلك قليلاً. دعا المؤلّف (وهي واحدة من الخصائص الأصيلة للمؤلّف، لكنها في الوقت نفسه من أبرز حدوده) إلى الترحيب بهذا التغيير بما هو به وما هو عليه. في الواقع، إنه غير متأكّد من كون «قضايا ما بعد الكولونيالية» قد تمّ تجاوزها هي الأخرى في مجتمعات شمال إفريقيا، وذلك بسبب كون مسألة العلاقة مع الماضي الكولونيالي لازالت تحتلّ مكانة مهمّة في العديد من الدول. قد نتّفق على كون سمير باتريس المعروف على صواب في تذكيره بكون الاستعمار، في كثير من الأحيان، ذريعة أو فزاعة، أي أداة دعائية توفّر للأنظمة الوطنية فرصة سانحة لإخفاء قصورها، من أجل التهرّب من مسؤوليّاتها، لكنه - في الوقت نفسه - مفرط، إلى حدّ بعيد، في اعتبار أن الثورة والإرادة السياسيّة يمكن أن تكونا كافيتين لمسح مختلف عواقب هيمنة الغرب: الاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والجيوسياسيّة. إننا نطمح لأن يكون الأمر كذلك، لكن من الصعب الإقناع بذلك.

بصفة عامّة، يمكننا - أيضاً - أن نعيب على الكتاب افتقاده إلى التفرّد. إن التأكيدات القطعية والتعميمات الكاسحة حاضرة بقوّة، سواء تلك المتعلّقة بدلالة الثورات العربيّة: «الثورات العربيّة ليست تكراراً للثورات الأوروبية؛ إنها - على العكس من ذلك - تصحيح وتبديل» أو الهويّة المتوسطية: «بفعل وجود إثيكا رمزية، يتقوّى بها الفكر الجريء للإنسان المتوسّطي المستنير المرتبط بموطنه وروحه العقلانية، ويتمتّع بسلطات روحية وأخرى كونية تسعفه لتخصيب أفقنا. ما من شكّ في أن الفلسفة قد رأت النور على شمس المتوسّط، وما من شكّ في أن شمس المتوسّط ستسلّط أضواءً جديدة على الفلسفة. لكن هذا التفكير في المتوسّط هو تفكير الجماعة، و - بخاصّة - تفكير الثورة الإنسانية». مثل هذه التأكيدات، الغامضة والرنّانة، لا تقدّم شيئاً للكتاب.

إن التصوُّر الذي اختاره المؤلّف لنفسه مثير للاستغراب. نجد أن إدراج جزء كبير من سيرته الذاتية، ضمن ثنايا المؤلّف مملّ جدّاً؛ نظراً لكونه يسمح بإظهار وجهة نظره الخاصّة. ما يثير الدهشة أكثر - على الرغم من طموحات الدراسة - أن هذا الكمّ هو، في نهاية المطاف، ضعف إلى حَدّ كبير (حوالي 15 قصّة على الأكثر، ومعايير الاختيار تكاد تكون صريحة). ربّما، هذا الأمر يفسّر المنهج الآتي: في الواقع، تهدف هذه المؤلّفات، في المقام الأوّل، إلى توضيح الخطاب السياسي. يعطي سمير باتريس المعروف انطباعاً حول باحث، لديه العديد من الأمثلة لتدعيم أطروحته القائمة، ويظهر درجة الفساد والاستبداد اللذين وصلت إليهما النظم السياسيّة في دول شمال إفريقيا، خلال الألفية الجديدة. لا يمكن أن نقول إن هذا النهج غير مشروع، ببساطة، لعدم وجود بانوراما عامّة؛ حيث لا يمكننا أن نقيس، بدقّة، مكان النقد السياسي والمعارضة داخل الحقل الأدبي للبلدان المعنيّة، خاصّة أن معظم مؤلّفات الكتّاب الذين يكتبون بالفرنسية، لم تُنشَر في الجزائر، أو في تونس، أو في الرباط، بل في باريس. مع ذلك - وبالرغم من كل هذه التحفُّظات - ينبغي التأكيد على أهمّيّة المقاربة الملتزمة في النظر إلى الأدب، بوصفه جزءاً لا يتجزّأ من الصراعات السياسيّة المعاصرة، ورفع أصوات المعارضة، وجعلها كفيلة بالاستماع إليها.

.....

المصدر:

http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine

بين الشعرية الفرنسية - الإسبانية

«جسر» خوان رامون خيمينيث

د. مها بنسعيد

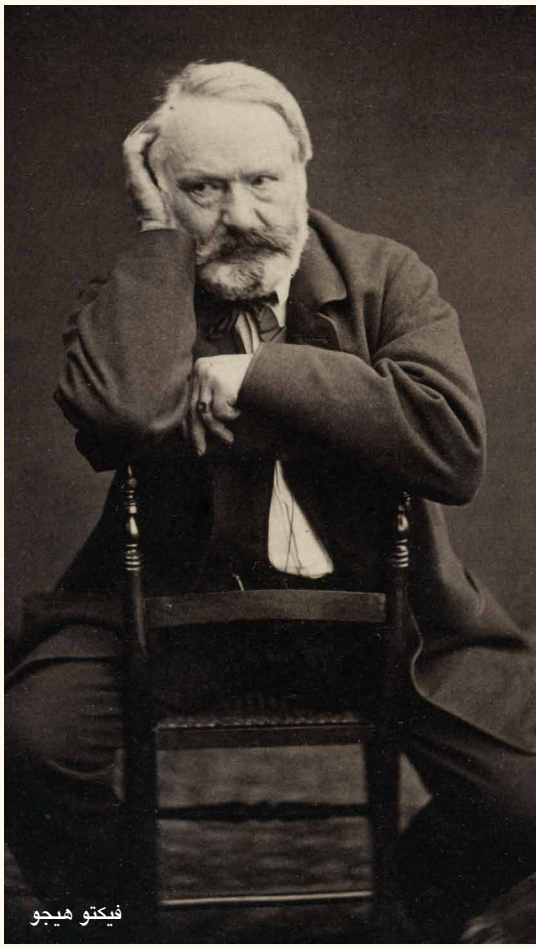
قاد تفاعل الذات الإسبانية مع الآخر الفرنسي، إلى إنعاش المناخ الثقافي؛ حيث عثر الأدب الإسباني على خطواته المفتقدة، إذ بدأت صلة الشعراء الإسبان بالشعر الفرنسي منذ تأثُّرهم بالحركة الرمزية، فتعرَّفوا بشعراء فرنسيين مثل: بول فرلين، وألفونس لامارتين، وشاتو بريان، وفيكتور هيجو، وشارل بودلير، وغيرهم.

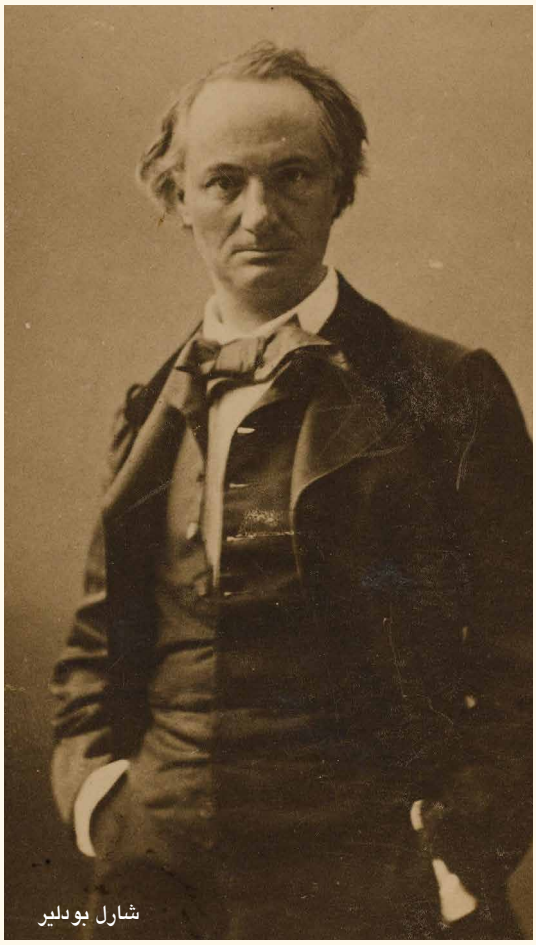
يُعَدّ تأثُّر الشعر الإسباني بالشعر الفرنسي، من خلال مصادره المختلفة، مساءلةً نظرية بامتياز، وهي عودة ضرورية للتعرُّف بالممارسة الشعرية الفرنسية - الإسبانية. ويُعَدّ خوان رامون خيمينيث مثالاً جوهرياً، يوضّح مدى تأثُّر الشعراء الإسبان بالشعر الفرنسي، و- بالخصوص- الحركة الرمزية.

تمتاز إسبانيا بالموقع الجغرافي، والتاريخي، والحضاري؛ ممّا أتاح لها فرصة اللقاء والانفتاح على الآخر؛ فأصبحت، بذلك، صلة وصل بين الشرق والغرب، اللذين تفاعلا مع أدباء وشعراء إسبانيا، لينجبوا لنا أدباً وتراثاً شعرياً غنيّاً ومتنوّعاً متأثِّراً بما هو أميركي لاتيني، وأوروبي، وعربي (أندلسي).

بدأت ثورة التجديد في الشعر الإسباني، في أواخر القرن التاسع عشر، على يد الشاعر النيكاراغُويّ روبين داريو[1]. فكانت الحداثة الأميركية اللاتينية هي القوة التي سيتأثَّر بها شعراء إسبانيا؛ فقد صار حدث وصول روبين داريو، عام 1898، إلى إسبانيا، بمثابة نقطة انطلاق حركة الحداثة في شبه الجزيرة الأيبيرية[2]. بذلك، أصبحت أعمال روبن داريو بمثابة حلقة اتّصال، استطاع الشعر الإسباني، من خلالها، أن يقترب من الشعر الأوروبي الذي عاش فترة ازدهار هائلة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ بهذا نجد أن موضوعات روبن داريو قد تميَّزت بكثرة العناصر الأوروبية، منها: الأساطير القديمة، وحكايات من العصر الوسيط، وذكريات من العصر الذهبي، والرومانتيكية الفرنسية. كما أن الفنون الأخرى، مثل الرسم، والنحت، والموسيقى، لعبت دوراً مهمّاً في أعمال روبن داريو. وهذا لا يعني أنه هو الشاعر الوحيد الذي حمل راية الحركة الحديثة (الموديرنزم)، لكنه كان أكثر إحاطةً بها[3].

ويُعَدّ خوان رامون خيمينيث من أبرز شعراء العصر الحديث، لما له من دور بارز في تطوُّر الشعر الغنائي، وكانت أشعاره متّصلة بكلّ الحركات الكبرى في العصر الحديث؛ لذا نجده من أكثر الشعراء تأثُّراً بحركة الموديرنزم، و-بالأخصّ- رائدها روبن داريو، الذي أعجب بأشعاره. وقد أصدر الشاعر، في مدريد، كتابين هما: «الحوريات- Nenfeas»، و«أرواح البنفسج، Almas De Violeta»، وهما أوّل


فيكتو هيجو


شارل بودلير


ألفونس لامارتين

مجموعتين، كتبهما الشاعر بتأثير من حركة المودرنزم[4].

فالاتّجاه الحديث كان- بوجه عامّ- أكثر غلبةً من قِبَل أدباء العصر وأكثر استئثاراً بإعجابهم؛ إذ كان اتّجاهاً عالمياً، التقت فيه رغبات التجديد عند أدباء إسبانيا وأميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية، وإن لم يمنع هذا كثيراً منهم من الانفراد بطابع خاصّ، داخل هذا الاتّجاه[5].

سافر خوان رامون خيمينيث «Juan Ramon Jiménez» إلى الولايات المتّحدة الأميركية عام 1916، فكتب قصائد ديوانه «يوميّات شاعر حديث الزواج - Diario de un poeta recién casado»، الذي أَرَّخَ بداية «الشعر الصافي» في إسبانيا. وفي عام 1939م، قام برحلة ثانية إلى فلورويدا حتى عام 1942، ثم انتقل إلى واشنطن عام 1951م، تم قام برحلة قصيرة إلى الأرجنتين عام 1948، وقد تحوّلت هذه المرحلة عنده إلى تجربة حياتية، وشعرية، كما حدث في تجربته الأولى إلى أميركا [6].

بدأ أوّل اتّصال مباشر مع الأدب الفرنسي في ربيع عام 1901، عندما دخل خوان رامون خيمينيث إلى مصحّة فرنسية بالقرب من مدينة بوردو، التي عثر فيها في مكتبة د. لالان، على كتبه المفضّلة. ومن ثَمَّ قرأ الرمزيين، مثل: شارل بودلير، وبول فرلين، وجولي لافورج، وستيفان مالارميه، وقرأ- أيضاً، للمرة الأولى- شعراء البرناسية، مثل ليكونت دي ليل. وعندما عاد إلى مدريد، في نهاية العام نفسه، أحضر معه كثيراً من كتب كلٍّ من بول فرلين، آثر رامبو، وستيفان مالارميه، وشارل بودلير...[7].

بدأت صلة خوان رامون خيمينيث بالحركة الرمزية في وقت مبكّر، فقبل ذهابه إلى بوردو، في فرنسا، عام 1901، قرأ لبعض الشعراء الفرنسيين، و- على الأخصّ- الشاعر الرمزي بول فرلين. وقد أشار خوان رامون خيمينيث إلى هذا الموضوع قائلاً: «قبل ذهابي إلى فرنسا، بوقت طويل، كنت بدأت أنغمس في الأدب الفرنسي. لقد تربَّيت في ساحة بول فرلين، وهو الشاعر الذي كان له تأثير كبير فيّ، في الفترة الأولى، بالإضافة إلى تأثير الشاعر الإشبيلي كوستافو أدلفو بيكر. وبعد ذلك، جاء شارل بودلير، لكن فهم هذا الأخير هو الأكثر صعوبة، ومن ثمَّ يأتي متأخّراً. لقد كنت أحفظ كتاب بول فرلين «قصائد مختارة- le choix de poèmes»، وكان يحفظه- أيضاً- أنطونيو ماتشادو»[8].

تُعَدّ سنة 1885 من أهمّ السنوات بالنسبة إلى هذه الحركة؛ لكونها بدأت تنتشر في إنتاج غالبية الشعراء الشبّان، وإليهم يرجع الفضل في تحويل الحركة، من اتّجاهات شبه فردية، ممثّلة- بالأخصّ- في شاعريين هما: شارل بودلير،


بول فرلين

وآرثر، رامبو إلى حركة ذات قيم جمالية محدَّدة. ويرجع الفضل في انتشار مصطلح الرمزية إلى هؤلاء الشبّان، من مثل: جورج رودنباخ، وجان موريـاس، وجولي لافورج، وريمي جورمو، وموريس ماترلينك. وفي العدد الثامن عشر من صحيفة «لوفيجارو» (الصادر في 18 سبتمبر، عام 1886)، تبنّى[9] جان موريـاس مصطلح الرمزية، ليصف الروح السائدة في كتاب شارل بودلير «أزهار الشرّ- Les Fleurs du mal». استطاع كلّ من أنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خيمينيث أن يحتفظا بطابعهما القومي، بالرغم من تأثُّرهما بالحركة الرمزية، التي من خصائصها أن الشاعر يجب أن يوحي بالأشياء بدلاً من أن يعيها؛ ومن ثمَّ فإن الرمز عندهم يعني معارضة التمثيل. كما اهتمّت هذه الحركة بالذات وبالفنّ لأنهما طريق الخلاص. أمّا الشاعر فله مكانة خاصّة لأنه شديد التميُّز، ومن أهمّ الخصائص الرمزية، التي كان لها تأثير كبير، كذلك، على الشعراء الرمزيين، خاصّية «الذهنية- Inteligencia»؛ ففي الرمزية نجد أن الذهن يمثّل مفتاح القصيدة، أمّا الحواس فتملؤها بإبداعاتها المنسجمة[10].

كتب خوان رامون خيمينيث، في بوردو، القصائد التي نشرها عام 1902، تحت عنوان «قوافٍ، Rimas»، وفيها نجد أشعاراً لها نغمة إيجابية، تعكس تأثُّره الأوَّلي بالشعراء الرمزيين. اقتبس خوان رامون خيمينيث بعض أبيات بول فرلين، ونشرها في بعض كتبه، مثل مجموعة «قصائد ليلية». أمّا الترجمات التي قام بها خوان رامون خيمينيث، لبعض قصائد بول فرلين، ونشرها في مجلّة «هيليوس- Helios»، خلال عام 1904، فهي: ساعة الراعي، ووضوح القمر، وماندولين. هذه القصائد المترجمة إلى الإسبانية، نشرت بعد ذلك في «مختارات من الشعر الفرنسي» الحديث، التي أصدرها كلٌّ من إزيكي ديت كانيدو، وفرناندو فورتون، في مدريد، عام 1913.

وطبقاً لما ذكره الناقد رفائيل فيريريس، فإن التأثير الذي مارسته أعمال بول فرلين على خوان رامون خيمينيث، بدأ يظهر مع كتابه الثالث «قوافٍ- Rimas»، حيث نجد هذا التأثير يأتي بشكل غير واضح، لكنه أخذ يتبلور في أعمال خوان رامون خيمينيث: أغانٍ حزينة- Arias tristes، وحدائق بعيدة-[11] Jardines lejanos، ورعويات- Pastorales، وأغاني الربيع- Baladas de primavera، وقصائد روحية- Sonetos espirituales، وقصائد سحرية ومؤلمة وحزن Poemas mgicos y dolientes....

أُعجب خوان رامون خيمينيث باللّغة الفرنسية، و- بالأخصّ- كتاب «قطع مختارة من الأدب الفرنسي (منذ القرن السادس عشر حتى أيامنا، 1840)». وكان هذا الكتاب يتضمّن مختارات من نثر كلٍّ من: ألفونس لامارتين، وشاتو بريان، وتيوفيل غوتييه، وجان جاك روسو، وفرانسوا ماري أرويه (فولتير)، وبليز باسكال، وشارل لوي دي سيكوندا (مونتسكيو)، ومدام دي ستال، وألكسندر دوما، وأونوريه دي بلزاك، وفيكتور هوجو، وجورج ساند، كما يتضمّن أشعاراً غنائية لكلٍّ من جان دو لافونتين، وألفرد دي موسيه..

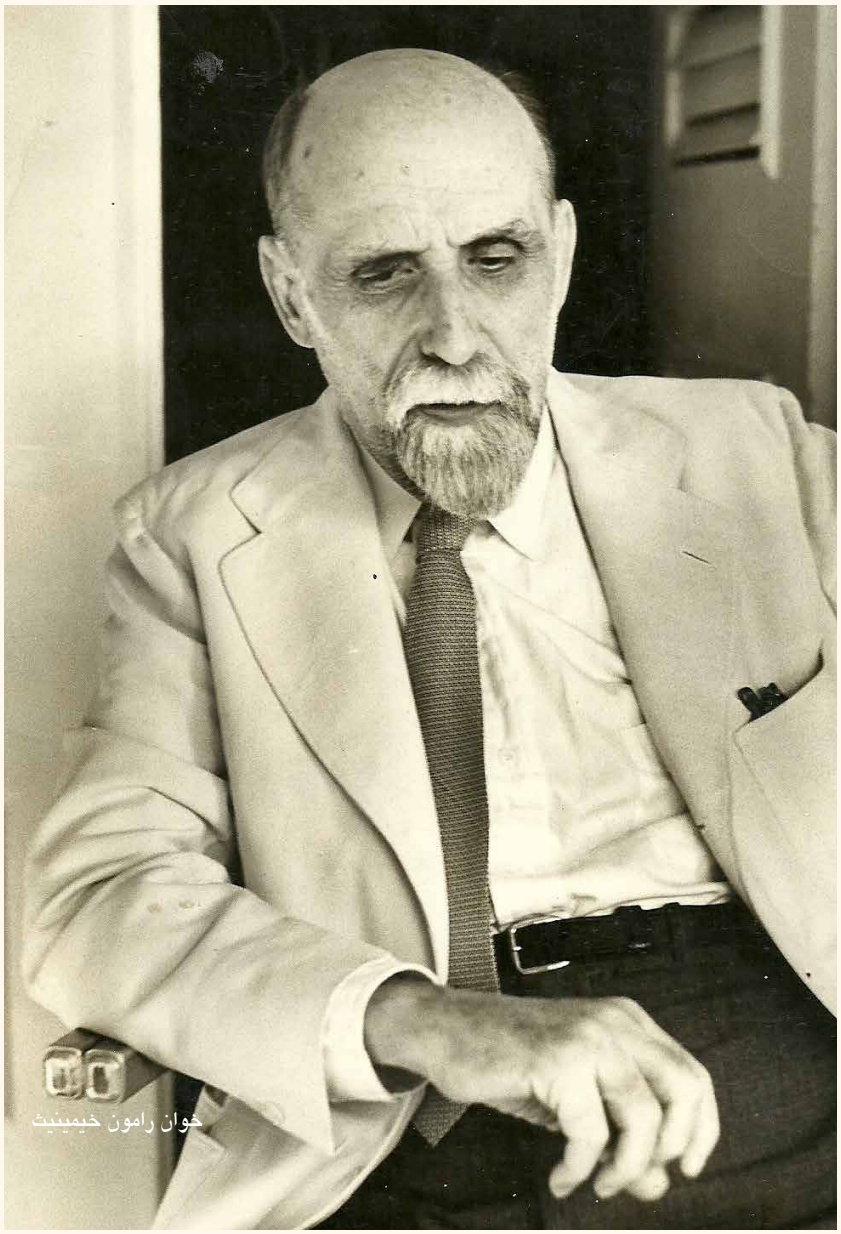
وسواهما. فضلاً عن أشعار حماسية لفيكتورهوجو، وألفونس لامارتين، وجان راسين، ومقطعات درامية لكلٍّ من جون باتيست بوكلان (موليير)، وبيار كورني. كان يحفظ من الأشعار الشرقية لفكتور هوجو، كما كان لأشعار كلٍّ من ألفونس لامارتين، وألفريد موسيه، أثر كبير في تكوينه الثقافي، في ذلك الحين[13].

هذه المرحلة من الشعر الإسباني، هي أكثر المراحل حداثةً في الشعر المعاصر، وذلك بالمعنى المعروف عن الحداثة في الشعر الأوروبي، منذ أواخر القرن التاسع عشر، وخلال العقود الأولى من القرن الماضي. والفرق بين الحداثة الإسبانية، في الشعر، والحداثة الأوروبية، هو أنها تبلورت في إسبانيا بصورة متأخّرة، نسبياً. فإذا كانت قد ازدهرت، في أوروبا، في أواخر القرن التاسع عشر فإنها لم تزدهر في إسبانيا إلا في العشرينيات من القرن الماضي. وقد تميَّزت هذه الفترة، في إسبانيا، بالاندفاع الشديد وتتابع الأساليب المتنوّعة. ثم جاء جيل 1927، الذي قام بتأصيل اتّجاه «الصافي» في الفترة: من 1920 حتى عام 1930. وهؤلاء الشعراء استطاعوا أن يقفوا في مصافّ أكبر شعراء أوروبا على الإطلاق. ويكفي أن نذكر أسماء كلٍّ من فديريكو جارثيا لوركا، وخورخي جيان، ورفائيل ألبرتي، وخيراردو دييغو. مع ذلك، فإن هذا الاتّجاه كان مثل كلّ الحركات الإبداعية الكبرى في أوروبا[14].

لم يتأثّر خوان رامون خيمينيث بـ «بول فرلين» فقط، بل تأثّر بالحركة الرمزية، بصفتها حركة عالمية، أثّرت في تطوُّر الشعر العالمي في نهايات القرن التاسع عشر، وإن كان تأثُّره ببول فرلين أقوى من تأثُّره بالشعراء الرمزيّين الآخرين[15]. من هنا، يتّضح تأثُّر خوان رامون خيمينيث بالشعر الفرنسي، وبالشعراء الرمزيّين، وبالحركة الرمزية التي أثّرت في تطوُّر الشعر العالمي.

هوامش

1 - روبن داريو: شاعر ينتمي إلى أميركا الوسطى (جمهورية نيكاراغوا)، وهو أوّل أديب أميركي، احتلّ في عالم إسبانيا الأدبي مكانة الأستاذيّة.


خوان رامون خيمينيث

2 - محمود علي مكي، الشعر الإسباني المعاصر، مجلّة «عالم الفكر»، ع2، مج4، 1973، ص، 164.

3 - حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشعر الإسباني الحديث،خوان رامون خيمينيث، كلّيّة اللّغات والترجمة،جامعة الأزهر، دار الفكر العربي، القاهرة،1986، المرجع السابق نفسه، ص، 27.

4 - المرجع السابق، ص: 3 - 6.

5 - محمود علي مكي، الشعر الإسباني المعاصر في إسبانيا وأميركا اللاتينية، المرجع السابق نفسه، ص، 176.

6 - حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشعر الإسباني الحديث،خوان رامون خيمينيث، المرجع السابق نفسه، ص: 10 - 11.

7 - المرجع السابق، ص، 71.

8 - المرجع السابق، ص، 79.

9 - المرجع السابق، ص، 79.

10 - المرجع السابق، ص، 108.

11 - المرجع السابق، ص، 77.

12 - المرجع السابق، ص، 109.

13 - المرجع السابق، ص،70.

14 - حامد أبو أحمد، دراسات نقدية في الأدبَيْن: العربي، والإسباني، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987، ص: 13 - 14.

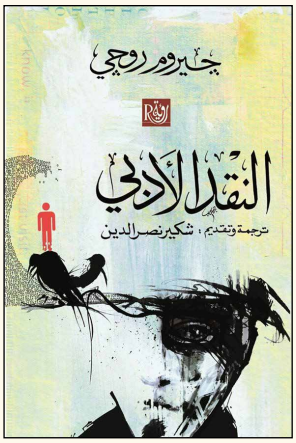
15 - حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشعر الإسباني الحديث، خوان رامون خيمينيث، المراجع السابقة، ص، 78.

النقد الأدبي..

وأسئلة لم تُطرح أبداً

عاطف محمد عبد المجيد

في مقدّمته لكتاب «النقد الأدبي»، للباحث الفرنسي جيروم روجي، الصادر مطلع هذا العام، عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، يقول المترجم شكير نصر الدين إن هذا الكتاب يُعَدّ بمثابة تفكير مُعمَّق في رهانات النقد، كما أنه يُعيد رسم تاريخه، ويقترح تحاليل مفصّلة لأبرز تيّاراته النظرية الأكثر تمثيليةً، ووسائل تحوّلاته الراهنة. هذا الكتاب، وفق رأي مترجمه، يمكن أن يُدرَج ضمن الكتب التي تمدّ القارئ بالأدوات الميسّرة لاكتساب المعارف وتسهيل الوصول إلى مضامين دراسية بعينها، تنتمي، في هذا السياق، إلى حقل النقد الأدبي الشاسع، حيث يمهّد السبيل من أجل استيعاب سهلٍ للتيّارات النقدية، ومعرفة المؤلّفين، من نقّاد ومنظّرين (بارت، وإيكو، وجنيت، وباختين، وغولدمان، ولانسون، ومورون، وريشار.. وغيرهم)، والمفاهيم التي ينبغي التزوُّد بها في أثناء قراءة النصوص وتحليلها. نصر الدين يرى أن العادة جرت، منذ أمد طويل، على النظر إلى النقد بوصفه نشاطاً مصاحباً للإبداع الأدبي فحسب، غير أن الازدهار غير المسبوق الذي عرفته أعمال نقدية كثيرة، خلال القرن الماضي، يُظهر، بوضوح، أن النقد ليس مجرَّد تمرين على مَلَكة الحُكم، أو



حتى ممارسةً للشرح، بل هو بناء، إن لم يكن إنشاء للمعرفة؛ إذ يُبيِّن، في حقيقة الأمر، أن الأدب شكل من أشكال المعرفة التي تضع تصوُّراتنا وممارساتنا اللغوية على المحَكّ. وفي هذا الإطار لا يمكن فصل النقد الأدبي عن تاريخ الفكر. روجي يستهلّ كتابه هذا بمقولة لميشل بينور، يقول فيها إن النشاط النقدي يتمثّل في النظر إلى الأعمال بصفتها غير مكتملة، أما النشاط الشعري (الإلهام) فإنه يجلّي الواقع كونه غير مكتمل. كذلك، يؤكّد على أن الصورة المسكوكة التي تقابل النقّاد بالمبدعين تكشف عن عنف مكتوم، يُمارس ضدّ ما يقوم به النقد الأدبي، الذي من دونه- كما يقول ميلان كونديرا- يكون كلّ عمل عرضة للأحكام الاعتباطية، وتطويه يد النسيان سريعاً، بل يتمّ، مراراً، الخلط بينه وبين معلومة بسيطة عن أخبار الأدب، وهنا خلط، مثلما في حالة الآيات الشيطانية لسلمان رشدي، أدّى إلى الحكم على المؤلّف بالقتل.

تمهيد للقراءة الشخصية

روجي يثبت، كذلك، أن هدف كتابه هنا ليس أن يكون جرداً للمناهج، ولا نظرة شاملة على تيّارات النقد الأدبي، بل إنه يقدّم نفسه على أنه تمهيد للقراءة الشخصية للمتون النقدية، وتأهيل لمواجهة الأسئلة التي يطرحها النصّ الأدبي على النقد. في الفصل الأوّل من الكتاب، يقترح روجي فحصاً للإرث، من خلال التقليدَيْن الكبيرَيْن المتلازمَيْن والمتناقضَيْن: الفيلولوجيا، والهرمنطيقا. وينظر الفصل الثاني إلى النقد المعياري، الذي نشأ في العصر الكلاسيكي، بصفته وعياً بالإكراهات الشكلية والأيديولوجية التي تختبر الأعمال الأدبية. فيما يضع روجي النقد في مرآة العلم، في الفصل الثالث، بينما ينصبّ الفصل الرابع على خطوات التأويل الكبرى التي يتّبعها النقد المعاصر. أمّا في الفصل الخامس فيشدّد

روجي على الإسهام الرئيس لنظرية اللغة في قراءة النصوص. وختاماً، يأتي الفصل السادس الذي يفسح المجال للتفكير في الدور الأساسي الذي لعبه النقد المقالي الذي مارسه الكُتّاب في القرن العشرين. روجي الذي يرى أن ضرورة مهمّة النقد تتمثّل في فهْم مكمن اختلاف العمل الأدبي إلى ما لا نهاية له، عن أي نصّ جاهز للاستعمال، يتتبَّع ويرسم الخطوط الكبرى للاستمرارية التي تميّز الإرث الإبستيمولوجي، الذي من دونه لا وجود للنقد الأدبي الحديث؛ ومن ثَمَّ يفحص- على التوالي- العلاقات بين الأدب والشعرية التي أنشأها أرسطو، مسألة الفيلولوجيا، أو ما يعرف بـ(فقه اللغة)، والنقد الأدبي، ومشكل تأويل الأعمال الأدبية من خلال التقاليد الهرمنطيقية، أو ما يعرف بـ(التأويلية). روجي يورد، في الفصل الأوّل، مقالة أرسطو المأخوذة من كتابه «الشعرية» والتي نصّها: «بالفعل، ما إن يطرق أحد موضوعاً في الطبّ أو في التاريخ الطبيعي، متوسّلاً النَّظْم والوزن، فإن الناس يعتادون تسميته بالشاعر. ومع ذلك، ليس هناك ما يجمع بين هوميروس وأمبدوقلس، إلا النظم والوزن. وهكذا، فإنه من الصواب نَعْت الأوّل بالشاعر، والثاني بـ(عالم الطبيعة) لا بـ(الشاعر)». بعدها، يقول روجي إن الطلاق الذي تَمَّ، على هذا النحو، منذ العصر القديم اللاتيني، بين النقد والشعرية، قد فَصَل، لأمد طويل، التفكير في لغة الحكم عن التفكير في الأعمال، و- من ثَمَّ- جعل النشاط النقدي يحصر تخصُّصه في جرد العيوب والمزايا، بالمعنى الكلاسيكي لكلمة نقد، التي لا تزال رائجة حتى يومنا هذا.

المتفرِّج والقارئ

يرى روجي- أيضاً- أن النقد الأدبي في القرنين: السابع عشر، والثامن عشر، يبيِّن للجمهور المثقَّف أنه يجب قراءة المؤلّفين الذين تُعَدّ أعمالهم بمثابة مثال يُحتذى؛ إذ إن هذا المنعطف المعياري الذي شكَّلَ قطيعة مع حرّيّة القارئ، مثلما كان مونتين يتصوَّرها، هو- بلا ريب- مقدِّمة لتدريس الأدب، بصفته نقْلاً وتوارثاً لروائع الأعمال، يرى، كذلك، ضرورة أن النقد الأدبي لن يتأسَّس- قطعاً- على تصوُّر جامد للجميل، لا على تمثُّل معياري للغة وللمجتمع، حصراً، بل على المشاعر التي يحسّها المتفرّج أو القارئ، والتي سوف تشكّلّ مصدراً للنقد الجمالي الذي نشأ في منتصف القرن الثامن عشر، خاصّة في اتّصاله بنقد الفن. وفي السياق نفسه، يسرد روجي ما قاله القسّ دي بوس في كتابه «تأمُّلات في الشعر وفن الرسم» من أنه قد يتفهَّم تفسير أصل المتعة التي توفّرها لنا الأبيات الشعرية واللوحات. قد تبدو محاولات تقلّ عن ذلك جرأةً بأنها متهوِّرة، ما دام ذلك يعني جعل كلّ واحد يعي باستحسانه أو نفوره، وبذلك لا يسعه انتظار الحصول على الاستحسان، إن عَجِز عن جعل القارئ يتعرّف، في كتابه، إلى ما يحدث داخله هو، وبكلمة واحدة: حركات قلبه الأشدّ حميمية».

روجي الذي يُنهي الفصل الثاني بقوله إن النقد الأدبي في القرن التاسع عشر يُعَدّ- لاعتبارات كثيرة- بمثابة تكرار عامّ لما شهدته العقود الأخيرة من القرن العشرين، إذ كان القرن التاسع عشر قرنَ الدراسات التاريخية، منظوراً إليها بوصفها علوماً حَقّة، يبدأ الفصل الثالث ذاكراً ما أكّده ألبير يثبودي، في كتابه «فيزيولوجيا النقد»، من أن النقد- مثلما نعرفه، ونمارسه- هو نتاج للقرن التاسع عشر، وأنه، قبل هذا القرن، كان هناك نقّاد، مثل فولتير، وشابلان، ودونيس داليكارناس، لكن، لم يكن هناك نقد. كذلك، يُورد ما قاله سانت بوف من أن النقد الحقيقي يتجلّى، أكثر من أيّ وقت مضى، في دراسة كلّ كائن، وكلّ موهبة، وفق ظروف طبيعتهما، وفي أن نقدّم وصفاً حياديّاً وأميناً لهما، وأن يكون موضوعه، مع ذلك، تصنيفهما ووضعهما في مكانهما ضمن نظام الفنّ. هنا، ويستعين روجي بما قاله فلوبير في رسالته إلى جورج صاند متسائلاً: هل عرفتم نقداً ينشغل بالعمل في ذاته، يتمّ إجراء تحليل دقيق للوسط الذي أنتجه والأسباب التي خلّفته؟: ماذا عن الشعرية المُغيَّبة المعرفة؟ ما مأتاها؟ ما تأليفها؟ وما أسلوبها؟ ما وجهة نظر المؤلّف؟ هذه هي الأسئلة التي لم يتمّ طرحها أبداً. وبعد سرده لعدّة نظريّات نقدية، يرى روجي أن النقد التوليدي يوسّع أفق القراءة ما دام يعيد النظر في الحكم القَبْلي الذي- بحسْبه- يُعدّ النص موضوعاً منتهياً، في حين أنه ليس سوى (حالة)، حتى عندما يكون مكتملاً، وليس سوى صيغة للمقروئية. كما يرى روجي أن مكانة المقالة تتجاوز المجال التقليدي للنقد الأدبي، وينبغي الإقرار بأن الطريق الملتوية التي مهَّدها مونتين قد اتَّسعت إلى حَدّ أن المقالة صارت الفلسفة العملية الوحيدة للغة عصرنا. كما يرى أنه ينبغي فهم أن المقالة تشكّل منعطفاً كبيراً في النقد، إلى درجة أنه تَمَّ السعي لحصرها في اسم (النزعة المقالية).

وبعد هذه الجولة في عالم النظريّات النقدية، يلاحظ روجي أن النقد قد صار أقلّ شغفاً مع بداية القرن الواحد والعشرين، كما يرى أن تجديد طرق النقد يتعلّق بتطوُّر مواضيع النقد، وبإلغاء صفة (المحرَّم) عن أسلوب النقد، خاصّةً عند كُتّاب مقاليّين مثل كريستيان بريجون. وفي الأخير، يقول روجي إنه في ظلّ شروط انعدام اليقين والاستقرار التي تغنّى منها أدب القرن العشرين، فإن النقد يبدو، على نحو مفارق، بكلّ حداثته وبكلّ حقيقته أيضاً؛ لأنه مرهون باهتمام القراء؛ أي بقدرتهم على التفكير في الأدب بصفته طريقة للتفكير ضدّ كلّ أشكال الأرثوذوكسية التي كان هنري ميشو يسمّيها- ببساطة- أفكاراً تنتقل عبر الفضاء، هاتفيّاً، في كلّ مكان.

الخلاص بالفلسفة في عوالم الانهيار

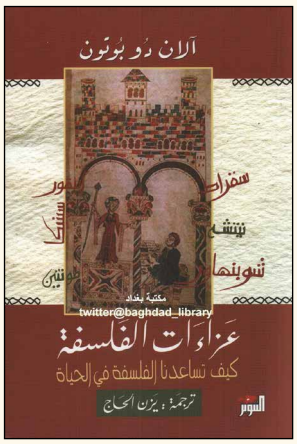
ممدوح فرّاج النّابي

يرى كثيرون أن الفلسفة علم جافّ، يهدف إلى التنظير وإعمال العقل، أمّا أصحابها فهم غريبو الأطوار، فأُهيلت عليهم التُّهم الكثيرة، من قبيل الهرطقة، والسفسطة، وإفساد عقول الأبناء،... وغيرها، ووصل الأمر إلى اقتياد روّادها إلى محاكم التفتيش، لكن: هل نظر أحد إلى المسعى الحقيقي لهؤلاء الفلاسفة، الذي جعلهم يتحملون كافة الاتّهامات، بل يُقْدِمون على تجرع السُّموم، وهو تخليص الناس من الشّقاء، ودفعهم إلى السّعادة؟

يقدّم لنا الفيلسوف آلان دو بوتون، المولود في زيوريخ عام 1969، في كتابه الصادر- مؤخّراً - عن دار التنوير بعنوان «عزاءات الفلسفة: كيف تساعدنا الفلسفة في الحياة» ترجمة يزن الحاج، الخلطة السّرية للسّعادة في الحياة، لكن، بمواصفات فلسفيّة؛ فالفلاسفة هم وحدهم مَن يَنْتَشلونك من العذاب، وهم القادرون على مواساتك والأخذ بيدك إلى جادّة الطريق؛ لأن الفلسفة تعني- في الأساس- حبّ الحكمة والتدرُّب عليها.

الأفكار السائدة

في المبحث الأوّل «العزاء بشأن مخالفة الآراء السّائدة»، يقدّم الكاتب فصلاً عن الدور الإيجابي الذي فعله سقراط في كسر نمطية الأفكار السّائدة وكيفية التمرّد عليها، حتى لو أن مصيره انتهى بالقتل، فبامتثاله لقانون أثينا كان يعطي الدرس، ويفعّل القيم الإيجابية للفلسفة التي تساعد الناس على تجاوز الخنوع. ويركّز، في جزء



مهمّ، على أزمة سقراط وموقف الناس المتباين من أطروحاته. ثم ينتهي المؤلّف إلى أن الفليسوف لا يساعدنا على الاقتناع بأن الآخرين على خطأ فحسب، بل يقدّم لنا، كذلك، طريقة، نميّز بها ما هو صحيح، بأنفسنا. ومع حالة الزخم التي أشاعها سقراط دافعاً الناس إلى التفكير وعدم اليقين للأفكار السّائدة إلّا أن المتربّصين به ومن كانوا يرونه غريباً وشريراً، ادّعوا أنّه رفض عبادة آلهة المدينة، وأفسد النسيج الاجتماعي لأثينا فضلاً عن تأليب الأبناء على آبائهم، ومن ثَمَّ انتهوا إلى ضرورة إسكاته، و- ربّما- قتله، وبينما المحلّفون حاضرون، لإدانته على ما وُصف بأنه هرطقات، كانت المفاجأة إقراره بأنه قد عاش حياة غريبة بإهمال حياته الشخصية وإيثاره للفقر بدلاً من أن يركض وراء الرزق وتجميع الأموال، بل تجاهل الأشياء التي تهمّ معظم الناس، وكرّس حياته للفلسفة سعياً لتحسين حيوات الأثينيّين وإسعاد الآخرين، والبحث عن الحقيقة، وعندما طلبت منه هيئة المحلّفين الخمسمئة الإقلاع عن هذا، رفض الامتثال لدعوتهم، لأن هدفه هو مساعدة البشرية. وبالفعل، لم يتراجع عن قراره، وقبل الحكم الذي هو بمثابة نصيحة لنا بالتمسّك بالموقف الفكري في مواجهة المعارضين. وهكذا، احتسى سقراط كأس السّم بكلّ شجاعة ورباطة جأش وبمزاج رائق، أمّا تلامذته فكان هو من يعزّيهم، ويناشدهم الصّبر، فصار شهيد الحقيقة المبكّرة. لكن، يكفيه أنّ الأمور قد تغيّرت بعد هذه الحادثة، وبدأتْ أثينا - كما تنبّأ- ترى الأمور وِفْقَ تقديراته.

العزاء بشأن الافتقار إلى المال

في القسم الثاني، يتحدّث عن الفيلسوف أبيقور، الزّاهد في متع الحياة، ورغم تلمذته على أيدي آخرين، مثل بامفيلوس والفيلسوف الذري نوسيفانيس، أدرك عدم قدرته على الموافقة على كثير ممّا علّموه، فقرّر تأسيس فلسفته الخاصّة للحياة، وألّف 300 كتاب- كما قيل- في جميع المجالات، منها ما هو في الحياة البشرية. تميّزت فلسفته بتأكيد اللّذة الحسيّة، بوصفها منطق الحياة السّعيدة وغايتها.

في الفلسفة الأبيقورية ثمّة فكرة جوهرية مفادها: ما الذي يجعلني سعيداً؟ وهو أشبه بسؤال: ما الذي يجعلني بصحّة جيّدة؟ ومثلما نلجأ

إلى الطبيب لمعالجة عِلَلنا الجسدية، علينا اللجوء إلى الفيلسوف لمعالجة أرواحنا العليلة؛ فواجب الفلسفة- كما يقول أبيقور- هو مساعدتنا على تأويل النوبات الغامضة لليأس والرغبة اللذين يعترياننا. ويفنّد الكاتب كلّ ما قيل عن المتع والشبق الجنسي اللذين كان ينعم بهما أبيقور، ويقرُّ بأنّ ذلك ليس من الحقيقة في شيء؛ فالرجل كان يولي اهتماماً كبيراً بالصّداقة التي يراها تساعد الإنسان على حياة كاملة، حتى أنه كان يدعو، دائماً، إلى التفكير فيمن ستأكل معه، وتشرب معه، لا أن تفكّر فيما تأكل وفيما تشرب أنت، كما دعا الرّجل كي يحرّر نفسه وأصدقاءه من عبودية العمل، بالتقليل من النفقات، داعياً إيّاهم إلى التمسُّك بمظاهر الحياة البسيطة، وعدم تقييم الأصدقاء على أساس ماديّ، وهو لبّ فلسفة أبيقور، قوله: «إننا لو امتلكنا ثروة من دون أصدقاء فلن نكون سعداء فعلاً».

الفيلسوف والإحباط

يدعونا الكاتب، عندما تشتدّ الأزمات، إلى أن نلجأ إلى الفيلسوف سينيكا، الذي فاقت أزمته الجميع، عندما أعلن نيرون قتل الجميع بعد فشل المؤامرة عليه، في حين أن لا علاقة لسينيكا بالأمر. ومع تعدّد محاولات القتل، كالانتحار، ثمّ تجرُّع السّمّ، إلى وضعه في حمّام بخاري، كان رابط الجأش. مواجهة سينيكا للقدر، بثبات، مرجعها الفلسفة التي تعلّمها، ومنهجها مساعدة البشر على تجاوز التباينات بين أمنياتهم والواقع، فعلى مدار حياته، واجَه كوارثَ محبطة على المستوى العامّ، علاوةً على المآسي الشخصية؛ وهو ما آل به إلى انتحار اكتئابي. ومع توالي المحن عليه، أدرك أن سبب صموده أمام المحن يعود إلى الفلسفة. ولتفادي كافّة نتائج الغضب، علينا- كما يرى سينيكا- تطويع أنفسنا مع اللا اكتمالية المتلازمة مع الوجود، فنحن سنقلع عن الغضب حالماً نقلع عن كوننا مفعمين بآمال كبيرة، كما يرى أنه سيكون ثمّة إنجازات بشرية عظيمة لو تقبّلنا الإحباطات.

كما يتحدّث المؤلّف عن تجربة الفيلسوف مونتين، وكيف هيّأ نفسه كي يعيش مثل الحيوانات التي تخدم نفسها، وكذلك تفهّم الحيوانات للأفكار، غريزياً، دون الدخول في أبحاث معقّدة، فيتساءل: ما فائدة المعرفة إذا كانت تعذّبنا؟ والعقل، الذي هو أسمى شيء نعلو به على سائر الكائنات، وجِد ليعذّبنا.

انكسارات القلب

أدرك شوبنهاور أن إرادة العيش هي الوسيلة الناجعة الكامنة داخل البشر لإبقائهم أحياء وقادرين على التناسل، وهي ما قد تسبّبت، حتى للاكتئابيّين الانتحاريين، بالقتال من أجل حياتهم، حين تهدّد بفعل تحطُّم سفينة أو مرض خطير!.

امتدّ تأثير شبنهاور إلى تلميذه نيتشه، الذي كان يعلّق صورته خلف مكتبه، وينادي: النجدة يا شبنهاور. وتأثير شبهاور كان واضحاً في رؤية نيتشه بأن أعظم نعمة يمكن أن تحظى بها هي أن تنهال المصائب على رأسك من كلّ حدب وصوب. وكلّما كانت مصيبتك كبيرة كان ذلك أفضل، وذلك لأن الفلسفة لا تزدهر إلّا في بحر من الصعوبات. والرجال العظام هم أولئك الذين خاضوا الأهوال، واحترقوا في أتون المعاناة. وبناءً على هذا، رأى أن معظم الأعمال أقلّ من «الأحمر والأسود» لستاندل، ليس لأن مؤلّفيها يفتقرون إلى العبقرية، بل لأن لديهم فكرة مغلوطة عن مدى الألم المطلوب، وبهدف جعلنا معتادين على مشروعيّة الألم. لكن، ذات مرّة، يحدث التغيير في حياة نيتشه، حين التقى سيدة أرستقراطية «مالفيدا فون هيزينبوغ»، وعندما دعته، مع آخرين، لقضاء بعض الوقت في فيلّتها الفاخرة المطلّة على خليج مدينة نابولي بإيطاليا، وكان المنظر ساحراً. عندئذٍ، ذاق نيتشه طعم الحياة لأول مرّة، وعاش أجمل لحظات حياته، واكتشف، فجأةً، أنّ هناك شيئاً اسمه الحياة والحبّ والجمال، وغيّر فلسفته عن الألم واللذّة. وفي تأكيد رسمي لهذا التحوّل، أرسل رسالة إلى «كوزيما فاغنر»، زوجة الموسيقار الشهير، يقول فيها: «هل ستصيبك الدهشة لو اعترفت بشيء.... أنا لا أوافقه (أي شوبنهاور) في جميع الطروحات العامّة». وكان لهذا التحوّل أثره، حيث دعا الإنسان إلى الانخراط في الحياة إلى أقصى حدّ ممكن، فالاكتمال أو النضج لا يمكن أن يتمّ إلّا بعد دفع الثمن، وبعدها طرح نيتشه مصطلح «السوبرمان»؛ أي الإنسان المتفوّق الذي تغلّب على كلّ العقد وعلى نقاط الضعف التي يعاني منها الإنسان العاديّ التافه.

عبدالله توقاي

أديب الأمّة التتارية

تتارستان- محمد التداوي

«إنني أرنو إلى العلا، إلى اللامحدود واللا منتهي، إلى الأبدي، وإلى جمال الخلود الوضّاح البهي. أصبو أن أكون يافعاً أبداً، وأن ينبت الفرح من حولي عشباً، ولتغرب بعدها الشمس في السماء؛ سأكون شمساً جديدة في العلا».

كلمات خطَّها الكاتب والأديب خالد النكر، عبدالله طوقاي أو (توقاي)، ليتحدَّث شعراً عن أمنيته في أن يصبح ذا قيمة عند شعبه، بالرغم من أيّامه القصار في الحياة؛ فهو مولود في السادس والعشرين من شهر إبريل، عام 1886 ميلادية، في قرية تسمّى كوشلاش (قوشلاش) لأب تتاري، اسمه محمد عارف، الذي مات وابنه عبدالله لم يكمل شهره الخامس في هذه الحياة، لتعود أمّه إلى بيت أهلها، فتتزوَّج- مجبرةً- زواجاً لم يطل كثيراً، حيث أكملت يُتمَ ابنها وهو لم يزل، بعد، في عامه الخامس، ليتنقَّل بين بيوت ثلاثة، تولّت تربيته ورعايته في هذه السنّ الصغيرة، ذاق خلالها حتى التبنّي عن بعد؛ ولذلك كان الترحال، من قرية إلى أخرى، مصيره، فانتقل إلى آتشيل حيث تعيش عمّته، ومنها إلى القرية



الأهمّ في حياته، والتي فيها متحفه الشخصي، قرية قيرلاي، التي تكرَّرت كثيراً في كتاباته؛ بسبب أثرها الكبير في حياته، حيث قضى فيها أكثر أعوام حياته، القصيرة جدّاً.

قصيدته المسمّاة «شورلي»، تعني «الوحش» في ثقافته، ويوازي (البعبع) أو العفريت في ثقافتنا العربية. والحكاية الشعرية بدأها بالحديث حول قيرلاي قريته التي تربّى فيها، فكتب يقول:

«توجد قرية قرب قازان، تحمل اسم «قِيرلاي»، الآن، نسمع فيها ديوك القرية تصيح بلحن كالأغنية، عشت بها أيّاماً لا أنساها، مع أنّي لم أولد فيها، وقد حرثتُ، كذلك، حقولها، وزرعتُ أرضها، وحصدت غِلالها. أتنكَّر- أيضاً- غابات سمراء بأشجار كثيفات، تشبه سوراً حول القرية. أتذكر مَرْج الأعشاب الخضرا، يستقبل، بنعومته، الفجر. ليست «قيرلاي» كبيرة، بل هي- يا عزيزي- صغيرة! يعبر فيها ماء غدير، ينبع من عين بسرور، تكثر فيها قِرَبُ الماء وثمار التوت الحمراء، وبجانبها حبّات الفراولة التي تكون أكثر حمرةً في قاع السَلّة. ما أجمل أرضاً قد تسحر، تحرسها أشجار صنوبر.. ومراراً، أستلقي أدناها، فأحسّ بقوّة مرآها!».

لم أكن- شخصياً- أعرف الكثير عن التتار وأدبهم، ولا حتى عن أدبائهم. وكانت محض صدفة، أني عرفت عن هذا الأدب القريب جدّاً من لغتنا العربية، حتى أن لغته التتارية كانت، حتى أقلّ من قرن مضى، تُكتَب بالحروف العربية،

قبل أن تتحوّل إلى الحروف اللاتينية، وبعدها إلى الحروف السلافية، وكاتبنا- شخصياً- لم يخطّ بيده كلمة تتارية بغير الحرف العربي، وشاهدي على ذلك وثائق من متحفه الذي حالفني الحظّ بزيارته، والتعرُّف أكثر إلى اسم كبير ومهمّ في الأدب التتاري والأدب العالمي. ربّما، ستكون مقالتي هذه تعريفية أكثر منها أدبية؛ للتعريف- أولاً- بهذا الاسم المتفرّد في تاريخ الأدب التتاري، وتفرُّده يأتي لسببين رئيسين: أوّلهما قصر عمره الحياتي؛ حيث توفّي قبل أيّام من عيد ميلاده السابع والعشرين، وكذلك الأدبي؛ حيث لم يزد عن ستّ سنوات، وثانيهما أثره المهمّ في الكتابة والنشر وإحياء الأدب التتاري الذي كان قد لاقى الكثير من التهميش، منذ أن احتلّ ايفان الرهيب خانية قازان، وأخضع شعب التتار لكلّ عمليات الانصهار: من تنصير، وتشتيت، وقتل، وغير ذلك. لم يكن شاعرنا الأوّل، والأخير، من الأسماء الخالدة التي تركت ذكراً، بالرغم من قصر عمر أصحابها، وشاعرنا التونسي الكبير مقاماً والصغير سنّاً، أبو القاسم الشابي، خير مثال على ذلك. في سنّ الثامنة اختار توقاي- بإرادته- طريق العلم، كما حدّثتني مديرة المتحف، إذ أرسلته عمّته إلى مدينة بابيك، حيث توجد مدرسة دينية، تسمّى «المدرسة المتقية»، نسبةً إلى الشيخ تقي الدين. وهناك، كانت بدايته، حيث تعلّم اللغتين: العربية، والروسية، إضافةً إلى لغته الأمّ التتارية، وفيها كانت بدايته الشعرية حيث خَطَّ أوّل قصائده، والتي كانت- أيضاً- أوّل ما نُشِر له فيما بعد. حاول- أيضاً- والده بالتبنّي، بعد ذلك، إشراكه في عمله التجاري، لكن الثقافة والحلم الكامن في داخله كانا أقوى، واستمرّ في التعليم والتعلُّم. كما أن فترة شبابه التي استثمرها في جمع التراث التتاري من ألسنة الشيوخ والعجائز الحافظين للأغاني والموروثات المنطوقة، جعلته يتساءل: أين ذهب هذا الشعب الذي ترك هذا التراث؟ وذلك في قصيدته الشهيرة (للأمّة)، التي يسأل فيها: هل ماتت أمّتنا، أم أنها، فقط، نائمة؟ وكان هو أحد أهمّ الموقظين لهذه الأمّة، عن



نصبه التذكاري في موسكو

طريق النشر الذي أصبح متاحاً أكثر بعد بيان 17 أكتوبر، 1905 ميلادية، الذي سمح بحرّيّة العبادة والرأي، وأعطى- أيضاً- الفرصة لمجال النشر بالتوسُّع، خاصّة، فيما يخصّ لغات الأقلّيّات، ومنها التتارية.

انتقل، بعد ذلك، إلى المدينة الأهمّ في تتارستان؛ مدينة قازان العاصمة، وفيها اشتغل في مطبعة مراجعاً للنشر، وكاتباً بواسطة الآلة؛ ومصحّحاً، وكاتباً، ومترجماً. ولستّ سنوات، هي ما تبقّى له في الحياة، ساهمَ في إحياء التراث القديم وصياغته في قصائد شعرية، وقصص أطفال، مليئة بالشخصيات الأسطورية، التي حُفِرت في ذاكرته من فترتَي الطفولة، والصبا، متنقّلاً بين القرى التتارية. في العام 1907، ترك المدرسة، وانتقل- نهائياً- إلى قازان، وفيها- أيضاً- خرجت إلى النور مجلّات، شارك في إنشائها مثل: النور، والفكر، وبيان الحقّ. كما نشر من لغات مختلفة، وترجم منها، خاصّة العربية، والتركية، والفارسية، وهي الثقافات التي أثّرت فيه، إضافةً إلى الروسية؛ بسبب إعجابه الشديد بالشاعر الروسي إليكسندر بوشكين، المولود في موسكو 1799م، وقد كتب قصيدته الشهيرة «شورلي» تأثُّراً بأسلوبه: «البهجة... قل لي: ما البهجة؟ أقدارنا أن نعيش، لنري ما في الحياة من خير، لكن، في التضحية من أجل شعبي، تكمن سعادتي»، وفيها أبصر أكثر أشكال الحياة بهجةً وإمتاعاً. والبهجة كانت قليلة حيث هاجمه السلّ، وهو في أوج صعوده، ومع ذلك، لم يتوقّف عن الكتابة ولا عن التنقّل وزيارة المدن الروسية، للتواصل مع أعلام الفكر والسياسة والفنّ، فزار مدينة أوفا، حيث قابل مجيد غفوري، الكاتب الشهير، كما زار سان بطرس بورغ، حيث قابل الثائر التتاري نورالله، وشيخ إسلام روسيا، وقتها، موسى جارالله، وقابل شعراءَ روساً وأتراكاً. وبعد مئة عام، قابل تمثاله- أيضاً- تمثال كاتبنا الكبير

العقّاد، في عرس ثقافي حول الكاتبين الكبيرين، أقيم في روسيا.
في عامه الأخير، كتب كتابه الأخير، وإن لم يُسعَد بنشره في حياته، لكنه شارك صديقه أميرخان في مجلّة وجريدة «الشمس»، واستمرّ في الكتابة، حتى خلال فترة إقامته النهائية في المستشفى، في قازان، ليأتي يوم 15 إبريل، 1913م، لتنتهي رحلته مع الحياة، ويبدأ التاريخ في الكتابة عنه وعن فضله في الأدب التتاري والأدب العالمي. و- لربّما- حالفني الحظّ في أن أكمل حديثي عن عبدالله توقاي، في مقال قادم، لكن من ناحية أدبية ونقدية. لكن، دعنا، هنا، نأخذ جزءاً آخر من «شورلي»، التي ترجمها إلى اللغة العربية الباحثُ والمترجم أشرف أبو اليزيد: «ألوان زرقاء وصفراء وحمراء، و اللَّيْلَكُ باقاتٌ ورديّة و بيضاء! وفراشات زاهية الألوان، تتقافز تحت الأغصان، تبتعد فتسلك كلّ طريق، وتعود فتشرب كلّ رحيق. وطيور الجنّة، أرسلها الله، تملأ غابتناً بنشيد، ما أحلاه!.. لحن يطرب وتر القلب، فتحلّق روحك في حبّ بمكان واحد، يجتمع الشمل بلا نقص؛ والمسرح: شدوٌ، موسيقى، مع الرقص! هي ساحة سيركٍ، وفنون، تسكنها أشجار وغصون، مثل محيط من غير بداية، تمتدّ الغابة دون نهاية». ثم ينكر مصدره الذي نهل منه حكاياته، حين يقول: أتنكّر قصصاً وأساطير وروايات قديمة، يحكيها جدٌ حكيمٌ، ترويها جدّة عليمة عن أسماء منسيّة، في القصص المنسوبة، صنعتْ أمجاداً، أو تركت آثار محبوبة. وعلى المسرح، نعيد رفع الستار، لنشاهد قصصاً رائعة الأفكار! نتساءل: لماذا لم نعد كما كنّا، ثم ندعو الله أن يرحمنا!؟».
في وسط إعصار من التواصل الثقافي بين الشعوب: بعيدها، وقريبها، وجدت شعباً ينتمي إلى ثقافتنا، تاريخياً ودينياً، والتتار كانوا حلفاء، على عكس ما هو معروف عنهم لدينا، خاصّةً فيما يتعلّق بأبناء القبيلة النهبية والذين اتّخذوا من قازان وما جاورها أرضاً وسكَناً، منذ أن دخلها باتو خان، على رأس جيشه الذي ضمّ تحت إمرته، فيما بين العام 1236


في سانت بطرسبرغ

والعام 1237م، كلّ الشمال الأوروبي الشرقي، وأخضع روسيا كلّها قرابة ثلاثة قرون، لكنّ أحفاده من التتار لم يحافظوا عليها، وسقطت، بورها، خانية قازان وما جاورها، في قبضة إيفان الرهيب، في العام 1552م، والذي أذاق أحفاد التتار الاحتلال والتشريد، لكنه لم يستطع أن ينتزعهم من ثقافتهم التترية، ولا من دينهم الإسلامي، ليتوارثوه في الدماء، إلى أن حانت فرصتهم لإحياء هذه الثقافة من جديد، وربطها بأولاد عمومتهم: من ترك، وطاجيك، وأوزبك، لكنهم تخلّوا عن الحروف العربية التي كانت تُخَطّ بها لغتهم، واستبدلوا بها الحروف السلافية، كما هي اللّغة الروسية، لغة الدولة الفيدرالية التابعين لها، حالياً، وإن كانت تتارستان دولة تتمتّع بسيادة جزئية.

في زيارتي إلى متحف عبدالله توقاي، في قرية قيرلاي أو كيرلاي (وكلاهما صحيح)، وجدت اهتماماً غير عاديّ بتراث هذا الكاتب العظيم قدراً ومكانة في قلب كلّ تتاري، وعرفت كيف أن نصوصه لازالت تُدَرَّس في المدارس التترية، بوصفها باعثاً على إحياء قوميّتهم التترية المسلمة، والتي تلحظها، بوضوح منقطع النظير، في إقبال التتاريين على تعليم أولادهم اللغة التترية إلى جانب الروسية، وتعليمهم مبادئ الدين الإسلامي، الذي انتقلوا إليه مع إسلام القائد بركه خان، منذ العام 1236، ولا يخفى على المتنقّل بين القرى والمدن التترية كلّ هذه المآذن التي تشقّ الفضاء، لتعلن أن هذه أرض لشعب له ثقافته، وهذا متحف لابنٍ من أبنائه، كرّس سنواته القصار، فقط، من أجل إحياء تلك القومية، وكانت كتاباته والتي يمتلئ بها متحفه خير محفّز على هذا الإيقاظ.
أتنقّل بين جنبات المتحف لأضع يدي على ماكينة الطباعة التي استخدمها في نشر ما كتب من مقالات وقصائد وحكايات قديمة، كانت غير مكتوبة قبل ذلك، فكتبها ونسّقها وطبعها، وتوسّع في نشرها، عن طريق مجلّات عدّة، ساعد في إصدارها، بالرغم من حالته الماديّة الفقيرة، ومن حالته الصحّيّة المتأخّرة والتي لم تمهله غير ستّ سنوات، مثلما ذكرت، كان فيها في مهمّة إلهيّة لإيقاظ أمّته.. وهو ما كان.
وإذا زرت مدينة قازان، أو أيّ مكان آخر في تتارستان، سوف تقابلك صورة له أو تمثال، مثلما هو الحال في ميدانه الشهير، وسط قازان، والذي يتوسّطه تمثاله واقفاً، على عكس تمثاله الذي في الحديقة الأمامية لمتحفه، حيث يتّخذ فيه وضع الجلوس، كأنما أراد النحّات أن يريحه بعد عناء رحلته القصيرة والمليئة بأكثر من 800 مخطوط، كتبها بيده، وبحروف عربية. وهنا، نكتب عنه احتفاءً بالحرف نفسه الذي كتب به، بلغتنا العربية التي كان يتقنها جيّداً.
فسلام على روح كاتب عظيم، لم يدّخر جهداً في إحياء ثقافة شعبه التتاري، وتراثه.



أمير تاج السر

صناعة العالم

انشغلت، في الأيام الماضية، ولساعات عدّة، بقراءة المجموعة القصصية «فنّ التخلّي»، الصادرة حديثاً. وهي أوّل إنتاج إبداعي للكاتب السعودي عبد الله ناصر، بعد سنوات من القراءة الدؤوبة الجادّة، والتعليق على الكتب في المنتديات، ومواقع الإنترنت، والسياحة، بآراء جيّدة وواعية، في كلّ ما يخصّ الأدب، و-أيضاً- المشاركة في مجموعات القراءة التي باتت، الآن، نشاطاً مرموقاً بالنسبة إلى الشباب، حيث يتمّ اختيار كتاب ما، وتتمّ مناقشته.

أهمّ ما يميّز مجموعة «فنّ التخلّي»، أنها جاءت بعالم جديد في الكتابة، عالم مصنوع بدقّة ومهارة، تبدو المفردة فيه شديدة الالتصاق بمكانها، ولا يمكن تحريكها أو استبدال أخرى بها، بأيّ حال من الأحوال. وإن كانت القصّة القصيرة قد استُهلكت، وتلاشى صيتها منذ زمن، ثم جاءت القصّة القصيرة جدّاً، وأصبحت أداة تعبّر عن حالات سرور أو سخط أو انفعال سريع، ثم تمضي، فإن المجموعة، أعني «فنّ التخلي»، كان من الممكن أن تصنَّف بوصفها مجموعة للقصص القصيرة جدّاً، لولا أن عالمها كان غنيّاً ومختلفاً، حتى وهي تُكتَب بتلك الطريقة القصيرة جدّاً.

لقد عَنَيْتُ بـ(صناعة العالم)، أن الكاتب الذي يولد حديثاً، يولد وحده، بلا أيّ تأثُّر كبير، بمَنْ سبَقَه، ولطالما ناديت بضرورة وجود بصمة تميّز مبدعاً عن آخر، تماماً، مثل بصمات الأصابع أو بصمات العيون التي أدخلت إلى نظام التعرُّف إلى الناس والتفرقة بينهم، مؤخَّراً. لا يكفي أن يجلس أحدهم ساعاتٍ وأيّاماً وأشهراً ليكتب رواية، فيها أبطال ومواقف ومجتمع وشخوص ودلالات معيَّنة، ثم ينشرها بوصفها رواية مهمّة، وتكون- مع الأسف- رواية فيها كلّ الأركان المطلوبة لكتابة الرواية، لكنها بلا وجه مختلف، ينظر إليه القارئ، ويميّز قسماته عن سواه، أو بلا روح مختلفة يتذوّقها القارئ المتعمِّق، ويحسّ بالطعم الغريب، الجديد، الذي يقود خلفه كاتباً جيّداً. وأظنّ أن غابرييل ماركيز، لم يبهر العالم بهذه الطريقة، إلّا بسبب بصمته التي وُلِد بها، وكذلك يوسا سارامانغو، ووليام فوكنر وغيرهم، أيضاً لهم بصمات، ويوجد لدينا عربيّاً، عدد من الكُتّاب الذين يمكن أن تتعرّف إلى أسلوبهم وعوالمهم بسهولة، بينما معظم من يكتبون تجدهم في الحدود العادية؛ أي كتابة تُقرَأ، لكنها لا ترسخ في الذاكرة، بملامح معيَّنة.

لقد كنت، دائماً، (وما زلت)، من المتذوّقين لما أسمّيه أدب الدهشة؛ أي الأدب الذي لا يسمّي الشارع العامّ باسْمه الذي خطّته السلطات البلدية، بل باسْم ظِلّ رقراق يتمدَّد فوقه، أو كومة من الرمل تعيق المرور فيه، أو متسوِّل رثّ الثياب، اعتاد الجلوس على أحد نواصيه. إنه- مثلاً- الأدب الذي لا يخبرني بوفاة شخصية مهمّة داخل النصّ، بل يقودني عبر دروب متعرّجة يسلكها الموت، ويجعلني أسلك أحدها، والأدب الذي كلّما قرأت صفحات منه، ازددت تعلّقاً بها، وبالصفحات التي تليها، و- باختصار-: هو ذلك الذي يجعلني أفكر، ولا أحصل على جرع الحكاية سهلة، لأهضمها أو لا أهضمها. وهنا، داخل هذه المجموعة، كلّ القصص تحمل دهشتها، وحكاياتها الغامضة، وبعض النصوص تبدو طلاسم لأوّل وهلة، لكنها تتفكّك بقليل من التأمُّل.

لقد ذكرت، مرّةً، أن ثمة بقعاً معتمة، دائماً، في الحكايات المرويّة، وفي لغة الشارع العامّ، وفي المواقف التي يصادفها الكاتب في بيته، أو مجتمعه، أو في حياته العامّة، وأن الكاتب الموهوب والمهتم لا بدّ يستفيد من هذه البقع المعتمة، في اللحظة نفسها، ويملؤها بأضواء، هي من صنع حروفه. وحين تبرق تلك الأضواء، وسط أضواء كتابية أخرى، تبرق مختلفة، ومبهجة.

أعتقد أن «فنّ التخلّي» قدّمت نفسها بصياغتها لتلك العوالم المختلفة، وفي الوقت نفسه، قدَّمت بصمة إصبع الكتابة لعبد الله ناصر، وبصمة عينيه التي سنتابعها دائماً.

الكاتبة الهندية «شاندريكا بي» (مواليد 1954) من ولاية كيرلا، تكتب باللغتين الإنجليزية، والماليبارية. تخرّجت في قسم الآداب الإنجليزية، في جامعة كيرلا، عام 1976، كما نالت درجة الدكتوراه عام 1988، وتعمل، الآن، في الجامعة. أصدرت أربعة كتب بالإنجليزية، وعشرين بالماليبارية. لها اثنتا عشرة مجموعة في القصّة القصيرة، غير رواية قصيرة، ومختارات من الشعر الهنديّ في العصور الوسطى. كما نالت عدداً من الجوائز المحلّيّة، على نشاطها الجامعيّ ونشاطها الأدبيّ في الولاية. وفي قصّتها «حكاية قصيدة»، معاناة امرأة وهي تُبدع، بينما يعشّش في قلبها الرعب من الرجل، ومن الكتابة، ومن معرفة أن يعرف أنها تكتب. (المترجم)

حكاية قصيدة!

قصة: شاندريكا بي (الهند)
ترجمة: محمد عيد إبراهيم

تكتبُ سوشاما قصيدة. يتشكّل أوّل بيتين فيها من تلقاء نفسَيهما، بسهولة تامّة، على فرْخ ورق:

من جفنَيّ، تترنّحُ قطرةُ دمعٍ،
وأنا أفكّر فيكَ، حتى الآنْ.

بيتان عاديّان، يكتبهما أيّ شاعر رومانسيّ أو حتى ما بعد حداثيّ. يسترعيان الانتباه، فقط، لأن مَنْ كتبتهما امرأة. كما تعرف، فمجتمعنا الذي يضمّ كذلك- بالمصادفة- ريغورامان، زوج سوشاما، يحيد دائماً عن الطريق، ليكتشف تشابهات كامنة، تتعلّق بالسيرة في كتابات النساء. لو قرأ ريغورامان هذين البيتين فلن يُعاين سوشاما بأيّة ريبة، لأنه- على نحو خاصّ- يرى زوجته، كزوجة القيصر، فوق الشبهات.
تتولّد قصائد سوشاما في عالم عدائيّ مرتاب؛ فانظر إليها، وهي تكتب القصيدة على طاولة المطبخ وسطَ أشياء مبعثرة: أَفْرُخ ورق بيضاء، قلم رصاص مكسور، سكّين، شرائح خضار مقطّعة وغير مقطّعة، وصحون، وبامية طويلة للقلي، أو أرزّ بالعدس، وموز نيِّئ، وأفخاذ دجاج، وطماطم.. إلخ، تتكهّن بإمكان طبخ «آفيال». انظر إلى سوشاما. تترك الخضار نصف المقطّعة شرائح على الطاولة، لتكتب البيتَين الأوّلَين من القصيدة، ثم تترك القصيدة لتعود إلى الخضار. لقد قطّعت البامية الطويلة، الآن، حلقاتٍ جميلة. تدندن شفتاها بشيء غير مسموع، فتُنحّي البامية جانباً، وتستدير إلى الموز النيِّئ. نراها تقشّره، في يُسر، برأس سكّينها. تتوقّف، فجأةً، لالتقاط القلم الرصاص، فنرى أربعة أبيات من القصيدة قد وُلِدت، من دون جهد:

أتذكّر كيفَ سِرنا منضَمّين تحتَ مِظلّةٍ؟
كيف نقَعَ المطرُ الغزيرُ الشارعَ الموحِشَ؟



العمل الفني: داي هوين-فيتنام

كيف وضعتَ يدكَ على كِتفيَ الأيسرِ؟
كيفَ ارتجفَ جسمي كلّهُ عند لمستكَ؟

لمعت عينا سوشاما في رويّةٍ. تتراخى حركة يديها كمن سيغطّ في النوم، تنصرف إلى عالم آخر حيث المطرُ، إيقاعُ المطر وقُطبان مكهربان. فلنخلّها، ولنذهب للقاء ريغورامان.

يقف ريغورامان في محطّة، ينتظر الباص ليقلّه إلى المكتب. يذهب على درّاجته عادةً، لكن، اليوم، أبت الدرّاجة أن تتحرّك، فأنزل الأولاد عند المدرسة بعربة الركشو الآليّة، وينتظر، الآن، في المحطّة. سيأتي الباص لاحقاً، حيث يتوجّب على ريغورامان الوصول إلى مكتبه قبل ظهور علامة استفهام حمراء على اسمه في سجلّ الحضور.

مقعد ريغورامان في المكتب، لِصقَ مقعد شريرانجيني. ريغورامان يحبّ شريرانجيني. يتخيّل أجزاء جسمها على غير شكل أجزاء جسم سوشاما، لكنه- ويا للغرابة!- لم يتمنّ أن يتّخذ شريرانجيني زوجة. يفضّل من النساء أن تكون الزوجة الهادئة، مثل سوشاما؛ فهي لا تتكلّم كثيراً، وتؤدّي الأعمال المنزلية، إجمالاً، من دون نأمة شكوى، وهي ممتازة في فنون الطهي. شريرانجيني طيّبة، لكنها لا تصلح إلا صديقة: صديقة جيّدة للكلام معها، حين تحسّ أن عقلك قد جفّ. جيّدة لدرجة تكفي أن تأخذها إلى بيت القهوة الهنديّ لتناقشها، مع كوب شاي وقطعة سمبوسة، حول بورخيس، أو المخرج آرافندان، أو عن التفكيكية. إن لم تعارض، فقد يعزم أن يستكشف أكثر قليلاً، حتى النقطة التي منها يستدير ليمشي عائداً. لا، لا يتمنّى أن يتّخذ شريرانجيني زوجة؛ فلنخلّ المتحرّرات يكنّ زوجاتِ الآخرين.

وبينما كان ريغورامان يتذكّر شريرانجيني، وقف أمامه باص. صعد الأولاد بزيٍّ مدارسهم، ثم غادر الباص الذي كان فارغاً تقريباً. يجلس ريغورامان مرتاحاً قرب نافذة، ويواصل التفكير في شريرانجيني، يتمنّى أن تأتي إلى المكتب اليوم في حرير أحمر. وبينما كان يتسلّى بهذه الأفكار البسيطة، تسقّطَ حواراً بين ناقدَيْن واثقَيْن بنفسَيْهما، كانا وراءه:

أ: قرأتَ قصة «إي» الأخيرة في المجلّة؟

ب: آه. أظنّ أن الزوجة الساخطة، في القصّة، هي المؤلّفة نفسها.

أ: أنا أظنّ هنا أيضاً، لكن كيف تتأكّد؟

ب: انظر، يعيش زميل لي قرب منزلها. بلّغني أن... هيه... تعاني من متاعب مع زوجها. ألم تلحظ بطلاتها ينخرطن في علاقات خارج نطاق الزواج، وأنهنّ يبغضن الزواج؟

أ: أنتَ على حقّ؛ فعلاقة الفتاة في القصّة...

ب:... آه، طبعاً، هي علاقة المؤلّفة.

أ: ريغورامان يعرف «إي»، المؤلّفة، وحياتها السعيدة، لكنه ينصت، بفضول، إلى رواية الحكايات عنها. يحسّ براحة لأن سوشاما ليست كاتبة، وإلا تلصّص المجتمع الفظّ على غرفة



العمل الفني: داي هوين-فيتنام

نومه. يقول الناس: ريغورامان رجل سعيد بزواجه، وهو يشكر نجوم سعده على إنقاذه من أن يكون زوج كاتبة.
شريرانجيني تكتب قصائد بالإنجليزية، والناس يتكلّمون عليها أيضاً. لماذا تتحفّز هؤلاء النسوة للكتابة؟ لقد قرأ قصيدة شريرانجيني التي فازت بجائزة من المجلس البريطانيّ، وتبدأ هكذا:

جرّدني، لترى مني تلك الحقيقيّة رؤية العيان،
عاريةً، ترعبكَ، تصدمكَ، تضعفكَ أخلاقياً.

ومَن غيرُ شريرانجيني يكتب مثل هذه الأبيات البديعة؟
جرّدني... إلامَ سيقود هذا التفكيك الشائق؟ مرّر ريغورامان لسانه على شفتَيْه.
وُلِدت، الآن، ثلاثة أبيات أخرى من قصيدة سوشاما، هي:

كيف تستحيلُ كلّ قطرة مطر إلى زهرة؟
كيف تشتعلُ النار من تيجانها؟
كيف تنشرُ الدفء والحُمرة عبر البدَن؟

ترتاح القصيدة الناقصة على طاولة العَشاء. تأخذ سوشاما حمّامها، بعدما انتهت من الأعمال المنزلية. تدفُقُ المياهَ على جسمها، لكن عقلها لم يزل مصاباً بدوار القصيدة، نصف الوليدة. تسطع الظهيرة بالحرارة حول المنزل، فتُسقِط النباتات أرؤسها عاجزةً عن تحمُّل الحرارة، لكن الدنيا تمطر حيثُ سوشاما، تمطر في عقل سوشاما؛ فيتولّد، فجأة، بيت جديد:

كيف اختبأت عيناك في خُصلاتي المبعثرة؟

ونرى سوشاما، تركض إلى طاولة العشاء، لتضيف هذا البيت آخر القصيدة، تلحق به في عجلة، قبل أن يتلاشى. كتبَتْه (خربشة)، دون أن تُزعج نفسها بملاحظة ما إن كانت الستائر منسدلة، أم كانت عينا الجار الصيّادتان العاطلتان تفتّشان عن فريسة. تكتب، فتتشكّل بركة صغيرة من الماء حول قدميها، فتركض عائدة إلى الدشّ لهزّ شعرها المنقّط. وبينما كانت تهزّه، تلمح نفسها في مرآة غرفة النوم.
تحت الدشّ، تقف من جديد، تنكُر، الآن، ملاحظات ريغورامان الوقحة عن جسمها، عندما علّق أمام زملائه، مرّةً، حين جاؤوا إلى بيته لاحتساء الشاي: هناك فارق وحيد بين زوجتي وملكة الجمال: منعطفات ملكة الجمال في الوضعية الصحيحة، ومنعطفات زوجتي في الوضعية الخاطئة. ويضحك مستمتعاً بمزاحه، بينما ينزعج زملاؤه، بوضوح، وهم يغصبون

ابتسامة. سيّدة واحدة هي شريرانجيني، تعبّر، بشدّة، عن كراهيّتها. تأتي إلى المطبخ، بعدها، لتهدّئ من ثائرة سوشاما: تساهلي، يا سوشاما. ريغورامان يفتخر بكِ حقّاً؛ فهو يتكلّم عنكِ في المكتب- على الأقلّ- مئة مرّة، يومياً.
سوشاما على معرفة جيّدة بأنه لو تكلّم عنها، فللمقارنة مع النساء الأخريات، فهي، لذلك، تسأل عن التفاصيل. لم يعجبها، حقّاً، أن تتطفّل ذكرى تلك الظهيرة على عقلها، وهو ناهل من الشّعر. ابعدي (قالت للنكرى)، لا تقفي في سبيل قصيدتي. ضيعي!
يأتي ريغورامان من المِقصَف، يداه وأنفاسه برائحة الدجاج المشويّ، فيسأل شريرانجيني: ألم تتناولي طعاماً؟ هل تصومين اليوم أيضاً؟
تخبره: نعم، فاليوم خميس. أُقيم الشعائر للأمّ القدّيسة «جوبالا فراتا» من أجل أولادي.
يا لَاتّحاد المتناقضات فيكِ!، يعلّق ريغورامان. تتمسّكين بآراء متحرّرة وجريئة، لكنك تتصرّفين، أحياناً، بسلوك تقليديّ.
وحين ترفض شريرانجيني الردّ، يضيف: لكن، عليّ أن أخبركِ أن طبيعتكِ المتناقضة تضيف المزيد إلى سحركِ.
تسأله شريرانجيني، لتغريه كي يبتعد عن الموضوع: لمَ لا تُحضر غداءكَ من البيت؟ ستُحضّره لكَ سوشاما، بكلّ سرور.
يقول: لا أحبّ الطعام البارد. أستمتع، فقط، بالطعام الساخن أو الدافئ؛ لذلك تزوّجتُ- على نحو خاصّ- فتاةً غير عاملة، غير طموحة. هل تعرفين أنه لا توجد عندي ثلاّجة في منزلي؟ بذلت سوشاما أقصى جهدها لأبتاعَ واحدة، لكني كنتُ حازماً في الرفض. فهل تفهمين، يا شريرانجيني، الآن، سرّ جسمي العفيّ؟
تسترق عينا شريرانجيني النظر إلى يديه المتينتين وصدره العريض، ثم تسحب عينَيها بحسّ من الذنب، تنهض لتبتعد، وهي تدمدم بعذر ما.
ترتاح القصيدة، الآن، في حِجر سوشاما، فقد أضافت أبياتاً إليها:

كيف تشعَّبَ دربنا نحو طريقين مختلفين؟،
تلطّخت ذكرياتُنا بيدين لا مرئيَّتَيْن؟
أذكُر هذا، مرّةً تلوَ مرّات.

تقرأ سوشاما القصيدة مرّةً ومرّتين، ثم تُجري بضعة تغييرات. بدأ ضوء الشمس خارج المنزل يفقد حرارته. سوشاما سعيدة الآن؛ لا أثر للتعب، مع أنها نهضت مع الشمس، ثم تحرّكت مع الشمس. ثمّة جَذَل سماويّ على وجهها كأن الربّة «أبسارا» وصلت إلى الغابة الخضراء لولادة طفلها سرّاً. ترفع عينَيها عن القصيدة، ثم تهيم حول الغرفة، لا ترى قطع الدجاج، والشاي على الطاولة، أو التوقيت في الساعة.
ريغورامان يبلّغ شريرانجيني: سأرحل مبكّراً، لن أعود- كالعادة- بعد توصيل الأولاد إلى البيت. عليّ أن أذهب إلى الورشة كي أرى ما صارت إليه درّاجتي.
رفعت شريرانجيني بصرها عن ملفّ، ومنحته ابتسامة.
أراكِ غداً. يتوقّف عند طاولتها ليهمس بنبرة واطئة: هل سترتدين الساري الأحمر غداً؟ أرجوكِ، هذا طلب.
يمشي بسرعة، من غير أن ينتظر ردّاً. تتطلّع شريرانجيني خلفه بعينَين حائرتَين وعقلٍ مرتبك. يبدو أن خطواته تدوسُ على قلبها.
تضرب يدا سوشاما المرتجفتان، الآن، رقمَ هاتف، تضع القصيدة في حِجرها كوليدٍ، هي لم تضف أيّ بيتٍ عليها؛ فلنستنتج، بأمانٍ، أنها اكتملت. بعد ضرب الرقم، تعود سوشاما لتجلس منفعلة.
نسمع الرنين الخافت لهاتف، من مكان بعيد، يتوقّف. أحد ما التقط السمّاعةَ، نسمع صوتاً ذكورياً يقول: أهلاً! ينشدّ وجه سوشاما كقلبٍ على وشك أن يتحطّم. بعد وقفة طفيفة، يسأل الصوت الذكوريّ ثانيةً: أهلاً! أخبريني- أرجوكِ- من تكونين؟ كيف أعرف إن لم تخبريني؟
وتغلق سوشاما السمّاعة فجأة، يهبط معدّل نبضها بطيئاً كالمعتاد، والوجه يستريح، فتضيف، الآن، أبياتاً على القصيدة:

لم تعد تحتضنّي في بالي،
لكن قطرة الدمع لا تزال بجفنَيّ.
وكلّ قطرة مطر تهلّ من السماء
تملأ أفكاري كموج البحر.

وصل ريغورامان والأولاد بعربة الركشو الآليّة. تسمع سوشاما الصوتَ، فتقفز من مِقعدها، وتمزّق القصيدة نُتفاً صغيرة. تلقي بها من النافذة، ثم تندفع نحو الباب لتفتحه قبل رنّ الجرس؛ لأنها الزوجة المثالية، والأمّ المثالية!
ولأن سوشاما دمّرت القصيدة، فعلى القرّاء الراغبين في قراءتها كاملةً أن يلتقطوا الأبيات المبعثرة بين ثنايا الحكاية، ثم يلحموها معاً، لتصحّ القراءة.

فوق جسر ماري

قصة: نجاتي توسونر- تركيا

ترجمة: صفوان الشلبي

كان الوقت مساءً.
تقدَّمت خطوتين، أصبحت في منتصف الجسر، أسندت ذراعي على الدرابزين الحجري. مدينة أجنبية، مضت ثلاثة أيّام على رحيلي إليها. ما قرأته في الكتب المترجمة عن هذه المدينة، يحكي عن جمالها، وعن مقاهي أرصفتها، وعن نسائها المتحرّرات، وعن نهرها...
مياه نهرها الهادئة أمام ناظريَّ. شارد بأفكار ضبابية، أكاد أبكي. مراكب بلا مداخن، تكاد تصطدم بالجسر. يبدو أن ربابينها يغالبهم النوم، أو- ربّما- هم في شوق إلى صديقاتهم أو زوجاتهم. هدوء حولي، وجَلَبة هروب تحت قدَمَيّ. ضباب يهبط رويداً رويداً، وخداع بصر طفولي. أضواء المدينة على أعمدة ذات نقوش، و- ربّما- آخر ضياء مخادع للشمس.
فراغ في داخلي...
أجراس الكنائس، وحفيف جناح طير فوق المياه. سلام ربّاني من صديق مجهول. غشاوة دموع في عينيّ تزحف رويداً رويداً، ونور وهّاج مفاجئ في المدينة. دفء على وجنتيّ، ومذاق مالح في شفتي.
لِمَ أبكي؟
أَلَمْ أقُلْ إنه مضى من الأيام ثلاثية على وصولي إلى هذه المدينة؟ تجوَّلت على جسورها، وفي شوارعها، بين أناس يتحدّثون لغة لا أفهمها. تنقّلت بين مقاهيها. نزلت إلى ضفّة نهرها، شاهدت السعادة اليومية: أزواجاً متعانقين، ورجالاً مسنّين، برفقة قصبات صيد السمك، مترقّبين... وأكثر ما استهواني مسنّون يلعبون بالجُلّة عند البرج الكبير. ضحكوا فضحكت معهم.. استغربوا فاستغربت معهم. فكّرت بمن كتب عشرات الكتب أمام بسطة لبيع الكتب المستعمَلة. خطر كتابي ببالي، فحزنت لحالي. الفصل كان شتاءً، لكنّ الأمسيات لطيفة. جلست على مقعد، إلى جوار تمثال لرجل، على رأسه قبّعة مدبَّبة، وسيف بيده. نظرت إلى الرجل بشرود، من بعيد، وقف أمامي كقطعة من حجر أو حديد. لم يلتفت، ولم ينظر إلي. ربَّما، قرأت له شِعراً، لكنه يبدو بلا مشاعر؛ كيف كتب قصائد عشق لمرأة يعشقها؟
عيناي تحدِّقان في عيون الناس، بلا انقطاع. ماذا أنتظر منهم؟ أنا رجل نكرة، وحيد أينما ذهبت. قد يكون حبّ الآخرين وسيلة للخلاص من الوحدة، لكنني سعيت إلى الوحدة. «الوحدة جميلة»، قلت في قرارة نفسي، لكنني لم أصدِّق نفسي.
وحيد في هذه المدينة الأجنبية، بين ناسها: شبابها، ومسنّيها، ونسائها، ورجالها، وفتياتها... لا أفهم لغتهم، وليس ثمّة وجه واحد من بين وجوههم مألوف لديّ. واسيت نفسي بأن غربتي سبب وحدتي، لكن خداع النفس بارد وموحش، وتمنّيت أن أنهي هذا المساء، وهذا الضياع في مدينة أناس لا أعرفهم، وعلى منتصف هذا الجسر.
ما جدوى البكاء؟ ربّما، تفريغ مخادع، إثر غضبي من عجزي، غضب من المدّعين بصواب أفكارهم، ومن أفكاري التي تؤرّقني، ثم الأمل... التفاؤل الذي لا



عمل الفنان: كاي سافلسبيرغز-المانيا

يفارقني، ثم كيل من الشتائم لكلّ ذلك.. لكلّ شيء، ثم الاندفاع نحو حبّ الحياة، وحبّ الإنسان، وحبّ الطبيعة، وحبّ الخالق. الأخطاء خطّ أحمر، والإقرار بالعيش صواب. الاعتداد بالذات وحبّ الذات... أليس كلّ ذلك رهبة من الموت؟ لماذا يبدو الموت رهيباً رغم أنّ الواقع قد يبدو مخيفاً؟ مهما أحبّ الرجلُ النكرةَ الحياة، فلابدّ أن يقتل نفسه للخلاص من الألم والوجع. قد لا يبدو ذلك سهلاً، لكنّ العيش بلاء أسود. أترك نفسي للماء. ما سينتهي معروف. لكن: ما الذي سيبدأ؟ ربّما الموت أفضل من الحياة، لكن: هل فقدان الأمل في الحياة أمر سهل؟ كلّ هذه الدموع، وهنا الفوران، ومواساة النفس، ماهي إلا محاولة لإبعاد فكرة الموت من أساسها: إمّا الدخول في حرب، أو رفع الراية البيضاء. لكن البعض لا يمكنهم التصالح مع الهزيمة؛ يحملون أحزانهم في دواخلهم، ويأبّون عن طلب المساعدة. يقال «إن الحياة جميلة». هل يشعر الحَيّ بطعم الحياة؟ وكيف هو مذاقها اليومي، بالنسبة إلى المهزوم؟ ماذا أنتظر من الناس؟ وماذا سيقدّمون لي؟ دعك من هنا الأمل العقيم، وأنْهِ مقاومة لا جدوى منها. لا كلمات تحمل أمنيات طيّبة لأصدقاء بعيدين، إلى محبوبة قد تحبّ (أو لا تحبّ) هذا الرجل النكرة، إلى من سيبكي عليه، أو من لا يأبه به... وماذا بعد؟ أشدّ على قبضتي، وأصكّ أسناني.. لكن، تجاه ماذا؟ وتجاه من؟ ودموعي وارتخاء أصابعي... «رغم كلّ ذلك، الحياة جميلة»، قالت شفتاي. هل قراري بما عزمت عليه قطعيّ، أم أواصل لعبة الحياة؟

لا خيار، إمّا الحياة أو الموت. لكن الموت مصير حتميّ للإنسان، لا ريب. لِمَ العجلة إذاً؟

غضبت من نفسي لعجزي عن القيام بهذا العمل. مسحت عيني أوّلاً، ثم تلفّتُّ حولي. خفّ زحام البشر؛ إذاً، فالليل قد قطع شوطاً غير قصير. لم أرغب بالنظر إلى ساعتي، ليس عجزاً، بل خشيةً من معرفة الوقت. لا أحبّ التواصل مع الزمن. أحد طرفَي الجسر يؤدّي إلى الفندق، حيث أقيم، وطرفه الآخر يؤدّي إلى محطّة لقطار الأنفاق، يوصل إلى حَيّ، تجوب شوارعه، وتقف أمام فنادقه، نساءٌ يطرقن الأرض بكعابهنّ، حين أمرّ إلى جانبهنّ.

اعتبرت الذهاب إلى هناك ضعفاً. أحنيت رأسي، ودسست يدي في جيبي، وأخذت طريق الفندق.

عند نهاية الجسر، بدأ امتداد الأرصفة.

* وُلِد في أنقرا، عام 1944، أكمل دراسته في إسطنبول، عمل في الدعاية والإعلان، وأسّس داراً للنشر. بدأ نشاطه الأدبي بكتابة القصّة، ونشرها في المجلّات الأدبية المختلفة. تميّز بأسلوبه القصصي الخاصّ بمفهوم واقعي. يكتب القصّة والرواية والمسرح وكتب الأطفال. نال جوائز أدبية، أهمّها: جائزة المجمع اللّغوي التركي، عن روايته «أوجاع وآلام»، وجائزة خلدون تانر عن قصّته «الجائزة»، وجائزة مؤسّسة الإذاعة والتليفزيون عن قصّته «يومان».

سؤال

شعر: حسن الربيح - السعودية

يَنتَهِي الشُّعَراءْ
والقَصِيدَةُ لا تَنتَهِي
مِن مُلاحَقَةِ الأَسئِلَهْ.

يَرحَلُ العاشِقُونَ،
وتَبقَى عَلَى الأَرضِ رِيحُ الوَلَهْ،

يَرحَلُ الفَرَحُ المُتعجِّلُ
لكنَّ في الوَقتِ عَدوَى ابتسامتِهِ
تَتَنَزَّهُ ما بَينَ ثَغْرٍ، وثَغْرٍ
عَلَى شَكلِ ذِكرَى
مُحَمَّلَةٍ أَخيلَهْ.

يَرحَلُ الوَقتُ..
لا يَرحَلُ الوَقتُ،
فَهوَ المُقِيمُ المُسافِرُ في نَفسِهِ
والعُجُوزُ، الفَتِيُّ
الَّذي يَمنحُ الزَّهرَ رِقَّتَهُ،

ويردُّ إِلى العُشبِ
لَحظتَهُ الذَّابِلَهْ.

تَنتَهي المُدُنُ المُفعَماتُ
بلَهوِ العَصافِيرِ وَسطَ الحَدائِقِ،
بالضَّوءِ في أَوَّلِ اللَّيلِ،
بالمَوعِدِ البِكرِ بَينَ مُحِبَّيْنِ،
في السِّينما، آخِرَ الرُّكنِ،
باللَّغوِ بينَ الرِّفاقِ عَلَى (شِيشَةٍ)
في المَقاهي..
تَنتَهي كُلُّها بمزاجيَّةِ القَصْفِ
للقَصْفِ،
والطِّفلةُ المُستَفِيقَةُ فوقَ الخَرابِ
تَقُومُ،
فتُهزَمُ في وَجهِها القُنبُلَهْ.

تَنتَهي كُلُّها،
والحياةُ الفَتِيَّةُ لا تَنتَهي؛

فلماذا، إِذا انتَهَتِ الحَربُ،
لا تَنبُتُ السُّنبُلَهْ؟!

النَّرجسُ الغِرُّ



مُصابٌ بذاتِكَ يا أيُّها النَّرجِسُ الغِرُّ،
كُن كالبَنفسَجِ زَهرًا حَزينًا،
ولَكِنَّهُ يُبهِجُ النَّفسَ.
كُن غَيمَةً تَتعالَى،
ولكنْ، لها (جِسمُ عُروَةَ)
جرِّبْ لتُشفَى بغَيرِكَ،
فالفَقدُ جُزْءٌ من الخُلْدِ،
إن كُنتَ تَهفُو لمَعنَى الأُلُوهَةِ
في لَهَبِ المِحبَرَهْ.

يَراكَ الصَّنَوبرُ شكلًا لحَيرتِهِ،
ويَراك القَتادُ غِناءً لرِقَّتِهِ المُضمَرَهْ،
فلا حَسَدٌ في الطَّبيعَةِ يُفضِي إلى
لَذَّةٍ مُقفِرَهْ.

تَنرجَسَ هذا التُّرابُ، فأينَ
ستَمضِي؟
وهذا النَّسِيمُ تَغطرَسَ حتَّى غَدا
زَوبَعَهْ،
فماذا ستَصنَعُ لو صَدَقَ الاحتمالُ،
وصار الجميعُ مُصابًا بتلكَ الأَنا
المُترَعَهْ؟!

فيا أيُّها النَّرجِسُ الغِرُّ،
راجعْ كتابَ الزُّهورِ
وما دوَّنتْه الجَداولُ فِيهِ؛
لتَقرأَ وجهَك ثانيةً في الوُجُوهِ،
فتَنجو تَمامًا مِن المَقبَرَهْ.
تخفَّفْ مِن الجِهةِ الواحِدَهْ،
وقلِّب عيونَكَ كي تَجِدَ الجِهةَ
الواحِدَهْ.

خَبِّئْ قَطاتَك

أَيُّها المُستريحُ،
عَلَى دَكَّةِ الذَّاكرَهْ :
أَيُّ نَجْمٍ يَشُدُّكَ في لَيلِها،
كي تَبُوحَ لَه
بالَّذي لا تَبُوحُ إلى أَحد؟
أَيَّ مُتَّكأٍ تَتَوسَّدُهُ الآنَ،
حَتَّى تَعُودَ إلى أَوَّل الحُلمِ؟
تُفضِي له بالحَنينِ،
الَّذي كبَّلتْهُ السّنونْ.

وتُعِيدُ لِذاكَ الصَّبيّ
اختِلاجاتِهِ الثَّائِرَهْ.

أَيُّ هَمٍّ تُؤَمِّلُ فِيهِ اللَّيالي؛
ليُنزَعَ مِنكَ؟
التَفِتْ لِلصَّباحِ،
الَّذي يملأُ الآنَ بابَكَ..

خَبِّئْ قَطاتَكَ
عَن زَمَنٍ يَتَوحَّشُ،
واسكُبْ عَلَى الوَقتِ،
نَغْمَتَكَ الحائِرَهْ.

كَسِّرِ النَّايَ،
إنْ لم يطاوعْكَ،
واخْلُقْ، مِنَ الرُّوحِ نايًا
يَليقُ بِحَيْرتِكَ الفائِرَهْ.



العمل الفني :دان كاسادو - جنوب إفريقيا

مُرافَـعة الشجرة

شعر: د. بشير رفعت (مصر)

تحت قدميك،
بئرٌ لم تُكشَفْ لأحد..
كلُّ ما عليك أن تُصَدِّق،
أو تتحرَّكَ عنها
لأنَّ قدمكَ تكتم أنفاسَها،
فيختنقُ الماء.

السَّعَفُ المُلْقَى فارغاً
كان يَعْرف
أنَّ الوَحْيَ قادم
فغادَرَ العِذقَ
ليكونَ مصحفاً.

لا تَقْطَعْ غصناً لتعبث
فيَنْذَبِحَ ظِلٌّ،
ولا يجدُ العصفورُ موطئاً،
وأنت تضحك.

عندما تنتصر على الغُصْن
تنهزم الحياة.

حقدُكَ يقول:
الشجرةُ غير ظليلة

الشجرةُ تقول:
أنت قطعتَ أغصاني.

أنا أُصَدِّقُ الشجرة
لا شجرة تكذب.

أنتَ تكذب
منذ تَهْدِمُ جداراً
فتنهشُك حيَّة.

ضدّ المَلاك

لا تَقُلْ إنَّك مَلاَك،
فأنتَ لم تُخْلَقْ لهذا.

لو كنتَ وردةً لَمَا تَعَطَّرتَ،
ولو كنتَ مَلاَكاً
لَمَا أوقدتَ المصباح؛
لأنَّ المَلاَكَ نُور.

ولو كنتَ مَلاَكاً
لَمَا تحمَّمْتَ
لأنَّ النورَ مَوْجَهْ

ولو كنتَ مَلاَكاً
لَمَا قتلتَ الإنسان
الذي في داخلك
لأنَّ الملاكَ لا يَقْتُل.

هل تَعْلَمُ
ما أجملُ ما في الملاك ؟
أنَّهُ لا يدري أنَّهُ مَلاَك.

المتطوِّع

تَحْملُ الأحجارَ على كتفك
لتبني منازلهم،
وعندما يكتمل المبْنَى
يحدِّثونك من الشرفات
لأنك جعلتَ من نفسك
عاملَ بِنَاء،
يداه متَّسختان
وثيابُه بالية
وكتفه اليمنى تَهَرَّأتْ.

كُلَّما غرستَ لهم ظِلاً
فلن يَروا إلّا انحناءك،
وعندما تَرْعَى حقلك
يرونك ملتصقاً بالأرض،
ويَرَوْن حقلك يابساً
عندئذٍ، سيقولون لك:
« إن كنتَ زارعاً،
فأين ثمارُك ؟

مُنْذُ تُصَفِّقُ لهم
انشغلتْ يداك،
ولم تُجَفِّفْ عَرَقَك
فكرهوا رائحتك.

لا تَمْنَحْ معطفَك لأحد؛
سيراكَ عارياً، فحسب.

الهُبوبُ الوديع

الهُبوبُ ليس دائماً متربِّاً،
هناك هبوبٌ وديع
تَحْمِلُه رياحٌ صامتة،
وأنتَ تَعْبُر
إلى جوارِ حديقة،
في أَوَّلِ الربيع

لا تُصَدِّق الصَّخَب،
ولا تَخَفْ من العاصفة؛
العاصفةُ الحقيقية
تَكونُ ثماراً، لا تراباً.

الحقْل، حين يُكَلِّلُه الْحَبُّ
ذو العَصْفِ والرَّيْحان،
لا يُزْعِجُ أحداً..
فقط، يَزْفِرُ ثماراً
هنا، ينبغي أن تتوقَّف
لتتأمَّلَ صَمْتَ الأشجار
التي أَذكى

من القَشِّ الفارغ
الذي تعلو به الرِّيح،
فلا يعي موقِعَه
وينخدع.



العمل الفني :دان كاسادو - جنوب إفريقيا

الدَّرب الشَّائك

رانيا مأمون - السودان

فـي عمـر العاشـرة، ضبطني أخي أقـرأ، وبّخني بشـدّة وعنف، كاد يضربنـي لـولا تدخُّل أمّي. تفاجأتُ من ردّة فعله التي أطاحت بالكُتيِّب من بين يديّ. هدَّدني: (تاني.. ما أشوفك بتقري في حاجة غير كتب المدرسـة). أخي، الذي يكبرني باثنتي عشـرة سنة، لم يردني أن أقرأ!

سـألتني أمّـي التي- ربَّما- شـكَّتْ فـي نوعيّة الكتـاب، وتدافعت المحاذير في رأسها: (دا كتاب شنو)؟ رفعتُه، وأجبتها، بكل براءة: : (ألغاز)، كنتُ أقرأ في كتاب ألغاز «المغامرون الخمسة» من كتب الجيب التي تناسب سنّي، تماماً، آنذاك.

حاولـت أمّـي أن تبرِّر ثـورة أخي قائلة: (هو عـاوزك تركّزي في دروسـك). أجبتها بسـؤال غاضب وماكر: (فعلاً عاوزني أركّز في دروسي؟) سـكتتْ، وقد اندهشتْ لسؤالي غير المتوقّع، واحتارت في الإجابة عنه.

تلـك الحادثة لم تمنعنـي من قراءة الألغاز، بـل أذكت نار القراءة باخلي، وقراءة كلّ ما تقع عليه عيناي.

لاحقـاً، على أعتـاب الثانية عشـرة، تعدَّدت القـراءات وتنوَّعت، وصرتُ أقرأ، سـرّاً، كتباً لِمَن هم أكبـر من عمري، وأجد صعوبةً في قراءتها، وبعضها لا أفهمه، ويبدو لي كمتاهة، لا أعرف من أين دخلتها، أو كيف أخرج منها!.

أخرجني أخي من ذاك العالم؛ عالم الصِّغار، ولفتني إلى أن هناك كتبـاً غير كتب الأطفال والألغاز، علـيَّ ألّا أقترب منها، قصَّر عليَّ طريق المعرفة والأدب، حينما كنتُ أحبو وسـط الأسطر، وأغرق بيـن صفحـات الكتب الصغيـرة. هل أشـكره لأنه أوعـز إليَّ بأن القراءة شيء ينطوي على خطورة، ويستجلب الخوف؟

في الثانية عشـرة مـن عمري، كتبتُ أوّل قصةٍ لي، بالطباشـير، علـى حائط عريشـة بيتنا، وهي مـكان المقيل والطبـخ وتناول الوجبات. أخي سافر، حينها، للعمل في مدينة أخرى. أكان سيدع هنا الفعل يمرّ بسلام؟ لا أدري. كانت قصّة للأطفال، على كلّ حال، بعنـوان «الأصدقـاء الثلاثة»؛ وبنا فـإن ذاك الحائـط أوّل منصَّة نشـر بالنسبة إليّ. كان خطّي متوتِّراً، كتبتُ بسرعة كي لا تضيع منـي الأفكار، انكبَّتْ حـارّة، طازجة وبكراً علـى الحائط الرمادي الصَّلـد. بعـض أفـراد أسـرتي رأوا أن هـنا تلطيخ لـه، وبعضهم قرؤوهـا ولـم يهتَمّـوا، وبمـا أننـا نعيش فـي وسـط اجتماعي، الحياة فيه مفتوحة، كنا الأبواب، فإن كثيراً من الجيران وأبنائهم وأصدقاء أخوتي وصديقات أخواتي قرأوا القصّة، واختلفت ردود أفعالهم، لكنني لا أذكر، الآن، تحفيزاً صريحاً أو موافقة واضحة أو تشـجيعاً، أذكر بعض التعليقات، من قبيل: «.. ولكن الأسـطر مائلة» أو «كويسة»، وهنا هو أفضل تعليق حصلتُ عليه، إضافةً إلى ضحكات أمّي وابتسـاماتها على ما فعلتُه، وعليَّ ذكر أنها لم توبِّخني، وكانت ابتسـاماتها بمثابة التربيـت على كتفيّ، وأظنّه تشجيعاً مبطَّناً وبعض رضا.

بقيت القصّة على الحائط الإسمنتي فترةً من الزمن. ربَّما اعتادوا في البيت على رؤيتها، فصارت كأنها ديكوراً لا يلفت إلّا نظر الغريب، لـم يمحُهـا أحد، إلى أن أزالتها مياه المطر التي كانت تتسـرَّب من سقفِ العريشـة المكوَّن من القشّ والحصير وجوالات الخيش. لم تكن التجربة محمّسة جدّاً. تركتُ تلك المحاولة اليتيمة المفضوحة في مكانها، وقد تشوَّهت الكلمات: مُسح بعضها، وبعضها صارت باكية بسبب مياه المطر التي سالتْ على جزء من حروف الكلمات، وعلِق جزءٌ من الطباشـير على الحائـط تحت الكلمات كبقايا دمع متحجِّر، بدت للرائي كأنها تبكي. والحقيقة أني أنا من كنتُ أبكي، لا بدمع ظاهر، بل بدمع منسكب من القلب.

لاحقـاً، فـي بواكيـر مراهقتي، خصّصـتُ أحد دفاتري المدرسـية للكتابة فيه سـرّاً. كتبـتُ الخاطرة والقصّة وبعـض القصائد، كنا نسختُ فيه قصائد أعجبتني، وألصقتُ فيه ما اقتطعته من مجلّات



العمل الفني :بيلينا برايكيسنكوفا-روسيا

وصحف وصور الممثّلين والمشاهير. صار عملي، على هنا الدفتر، من أهمّ النشاطات اليومية، بل أهمّ من أنشطتي وواجباتي المدرسية. شيء واحد كان يعكّر صفائي واحتفائي به؛ هو مكان تخبئته. كنت أغيّر مخبأه كلّ يوم: مرةً تحت فراشي، وأخرى أحشره بين أواني المطبخ، وثالثة وسط ملابسي في دولابي، وتارةً تحت وسادتي، خاصّة عندما أعمل فيه حتى وقت متأخّر من الليل، وأحمله معي في شنطتي المدرسية صباحاً، وأظلّ مرعوبة، دوماً، من فكرة مزعجة: أن يقع بين يديّ أخي؛ كارثة، ولا شكّ.

نسيته ذات يوم على سريري، كنتُ في عجلة صباحية مستمرّة طيلة سنيّ دراستي؛ دوماً، أتأخّر في النوم. نسيت إدخاله مع كتب اليوم، وعندما اكتشفتُ الأمر في الحصّة الثانية لم أفهم أيّ درس طيلة اليوم الدراسي.. وقعت في توتّر وقلق عظيمين. أنكر أنني لم أتناول إفطاري، وداهمني مغص متقطّع. عندما وصلت البيت، كاد قلبي يخرج من فمي عندما لم أجد الدفتر في مكانه! حتماً، سأُذبح اليوم. وجدتْني أمّي أقف في منتصف الغرفة، عندما مدّته إليّ، ابتسمتْ ولم تعلّق. أمّي، أمّي كانت النّاعم الحنون الصّامت، ملاكي الذي بَارَك خطواتي الأولى في درب الأدب والكتابة.

كَثُرت الدفاتر مع الزمن، وأصبحت تغازلني فكرة أن أنشر كتاباً باسمي، اسمي؟! ولكني كنتُ أكتب باسم مستعار هو (الفَارِعَة)، سمّاني به أحد أصدقاء أخي، وأذيّل كتاباتي، في دفاتري الخاصّة جدّاً. كيف لي أن أكتب باسمي؟ ماذا سيفعل أخي؟

أذكر حادثاً أثّر فيّ، وهزّني هزّة نفسيّة عميقة. وقتها، صرتُ أرتعُ في سنتي الخامسة عشرة: قبل يوم، استعارت صديقتي التي تدرس معي في المدرسة، وتسكن قربنا، أحد دفاتري لتقرأه في البيت. أخذه منها خالها، واطّلع عليه، لكنه ثار، وضربها ضرباً شديداً، وبدأ في تمزيق الدفتر. ذهبتُ إليهم في التوقيت الخطأ، حيث أصابتني سكاكين كلامه، واتّهمني بأنني أريد تعليمها (قلّة الأدب)، وأنني غير متربية، وإلّا ما كتبتُ مثل هذا الكلام! منعها من رفقتي، ورمى دفتري شبه الممزّق على الأرض، ثم طردني، ومنعني، بتاتاً، من دخول بيتهم.

في الصّف الأوّل الثانوي، كانت مادّة الجغرافيا صعبة بالنسبة إليّ وغير جاذبة، استغللتُ وقتها في قراءة كتب أستلفها. ذات يوم تمّ عقابي لأنني، بدلاً عن التركيز مع المعلّمة، كتبتُ قصّةً على كرّاسة الجغرافيا، وعندما انتبهتْ لي، جاءت قربي، أوقفتني وسألتني عمّا كانت تقوله. بالطبع، لم أعرف. سألتني ما الذي تفعلينه؟ أجبتها: أكتب قصّة.. ضجّ الفصل بالضحك. أخذتْ المعلّمة الكرّاسة من بين يديّ غاضبة، وعاقبتني، فوريّاً، بالضرب، وطُردت من الفصل. لمدّة أسبوعين، وحُظِر عليّ حضور حصّة الجغرافيا، لكن ذلك لم يكن كارثياً، فقد لفت إليّ انتباه معلّمة اللّغة العربيّة، وطلبت أن تقرأ كتاباتي، وشجّعتني. وليس ذلك هو التشجيع الوحيد، بل كان- أيضاً- من صديقاتي في المدرسة، وبنت الجيران، والأستاذ فيصل المكي، الذي اعتبره بمثابة أبي الروحي في الكتابة.

في الكليّة، كنتُ ما زلتُ أكتب باسم الفارعة، وسأكتب به حتى قبل نشر قصّتي الأولى، في الصحف، بقليل. أكتب كلّ يوم على ورق من القطع الكبير، وألصقه في لوح إعلانات الكلّيّة. في البدء، كان الجميع يمرّون، و- شيئاً فشيئاً- صار البعض يقف ليقرأ، وكَبُر التجمُّع، وزاد مع مرور الأيام، وزادت التساؤلات: من هي الفارعة؟ كنتُ أتوارى خلف ذاك الاسم؛ لا كي أستمع إلى ردود موضوعية عن كتاباتي، فهذا التحايل بعيداً عن ذهني، حينها، تماماً، بل كان تواريً متّسقاً مع الإرث الثقيل والظالم، للمرأة في بلادي، الذي ينظر إليها ككائن يجب ستره أو إخفاؤه. التخفيّ في الكلّيّة لم يدم سوى بضعة أشهر، ومع معرفة هويّتي استمررت في الكتابة بالاسم نفسه (الفارعة).

عند نشر أوّل قصّة لي، أو- بالأحرى- قصّتين، في الملفّ الثقافي لصحيفة «الصحافة»، في أكتوبر، 2001، ابتهجتُ، وابتهج أهلي، الذين تعايشوا مع واقع أنني أكتب. وقبلها، نشرتُ على الإنترنت العديد من القصص. مع ذلك، لم أجرؤ علي وضع صورتي، ككلّ الكتّاب، مع عمودي الأسبوعي، في الملف الثقافي، في صحيفة «الأضواء»، الذي شرعتُ في كتابته عام 2003. كنتُ متهيّبة من نشر صورتي على الملأ، في البدء، وصار التهيّب، بمرور الوقت، تردُّداً، إلى أن حسمتُ أمري في النهاية، ونشرتُ صورتي: هذه هي أنا، ولستُ مجرّد اسم أحمله، امرأة سودانيّة كاتبة، تبرز هويّتها وصورتها، ولا تبالي.

ولأن الكتابة ارتبطت عندي بأنها نشاطٌ سرّيّ، فإنني- حتى الآن- لا أستطيع أن أكتب، وهناك عينٌ تراقبني، أو حتى من المحتمل أن تقع عليّ في أثناء كتابتي: أكتبُ في عزلة، أختبئ، وأمارسُ طقسي الحميم جدّاً، المحرَّم سابقاً، متعتي الكبرى. سيكون ترفاً ومنحةً باذخة، لن أتخيّلها أن أكتب في مقهى، أو في الهواء الطّلق، مُطلّةً على النيل الأزرق، في شارع النيل، في مدينتي ودمدني، أو حتى أن أكتب في صالة مطار، حيث الكلّ غرباء، حيث الكلّ عابرون. لن أستطيع هنا؛ لأن الكتابة ارتبطت لديّ بالخفاء والعزلة والتكتُّم، أو- ربّما- لأنها جنوني بالغ الخصوصيّة، والأكيد أنها لعبتي السرّيّة.



السينما في المغرب

الكَمّ والكَيْف والخارطة..

مشهد من فيلم «الراقد»

دخلت السينما للمغرب منذ البدايات الأولى لاختراع الأخوين لوميير لآلتهما العجيبة، واللذين يُنسب إليهما إنجاز عِدّة «مشاهد متحرّكة» عام 1896، أما أول عرض سينمائي فقد كان بالقصر الملكي بفاس إبان فترة السلطان عبد العزيز الذي صَوَّرَهُ في ما بعد «غابرييل فير» رفقة أسرته سنة 1897.. هكذا انطلق الشغف، وبدأت المحاولات الأولى التي دشّنها المخرج العصامي محمد عصفور بفيلمه «ابن الغابة» (1941) الذي يُحاكي قصص «روبين هود» و«ابن طفيل» لتتوالى المحاولات بشكل مستقلّ، وتطالعنا أفلام وأسماء سرعان ما رسمت المعالم الفَنّيّة والفكريّة للسينما المغربية التي كانت ملامحها واضحة من خلال الأفلام الأولى من قبيل «وشمة» (1970) لحميد بناني، و«أحداث بدون دلالة» (1974) لمصطفى الدرقاوي، و«الشركي أو الصمت العنيف» (1975) لمومن السميحي، و«رماد الزريبة» لمحمد الركاب (1976)، و«السراب» (1980) لأحمد البوعناني.. وهي تجارب مهمومة بقضايا الذات والوطن، وبإحداث قطيعة مع الصورة النمطية التي أعطتها السينما الاستعمارية للفرد والمجتمع المغربي، والمزاوجة بين الوعي الفَنّي والحسّ النقدي مما جعلها تكون مُؤَسِّسَة بالفعل لما سيأتي وما سيكون.

حالياً بدأت السينما تصنع الحدث في المغرب، فقد أسهمت بعض الأفلام في خلق جدل واسع حول المواضيع الرَّاكدة في المجتمع المغربي. وعلى مستوى آخر، وبفضل جهود المهنيين في القطاع السينمائي المغربي، تحقّقت مجموعة من المكتسبات على أرض الواقع؛ حيث كانت استجابة الدولة على عِدّة مستويات منها خلق لجنة لدعم الإنتاج والقاعات السينمائية وكذا المهرجانات والتظاهرات السينمائية، فصار للسينما بالمغرب يوم وطني، ومناظرة وطنية، كما تبلور سنة 2013 كتاب أبيض سعى واضعوه إلى تحديد استراتيجية توجّهات السينما بالمغرب.

وسنة 2015 وصل عدد الأفلام المُنتَجَة والتي في طور الإنجاز ما مجموعه 28 فيلماً طويلاً، و123 فيلماً قصيراً، وتجاوز عدد التظاهرات والمهرجانات، المدعومة وغير المدعومة، ما يزيد على السبعين، وتراجع عدد القاعات إلى 31، وهي أرقام تحمل في طياتها نجاحات وإخفاقات ومفارقات؛ ففي الوقت الذي يرتفع فيه حجم الإنتاج من حيث الكَمّ والجودة التقنية تتراجع الإبداعية وينحبس الخيال ثم تنسد قاعات العرض أو يهجرها الجمهور مما يستدعي التفكير في حَلّ الأزمة، بما يجعل للدعم قيمة ومردودية.

في هذا الملف نظرة على واقع السينما في المغرب من خلال ما يقترحه المخرجون السينمائيون المغاربة والعاملون في القطاع للصعود بالفيلم المغربي إلى مستويات أرقى.

تقديم وإعداد: محمد اشويكة

عاماً ونصف العام بعد تعيينه على رأس المركز السينمائي المغربي، المؤسسة التي تُنفِّذ السياسة العامة للدولة في صناعة الفَنّ السابع، يؤكد مديره العام، صارم الفاسي الفهري في هذا الحوار مع «الدوحة»، أن أولوياته تصب في اتجاه تشجيع تطوُّر صناعة سينمائية مستقلّة وقوية على مختلف المستويات ومواكبة الاستثمار في القطاع. وهي أولويات جسدها مخطط ثلاثي يتضمن تصوّراً مستقبلياً لمختلف حلقات سينما تتزامن فيها طفرات كمية في الإنتاج مع تفاوت واضح في الجودة الفَنّيّة ومشاكل على مستوى التوزيع والاستغلال.

وبالرغم من الانتقادات الموجَّهة إلى بعض جوانب سياسة الدعم التي رفعت بشكل ملحوظ من وتيرة الإنتاج السينمائي المغربي، فإن المسؤول، القادم من مهنة الإنتاج، يتمسّك بمسار يعتبره ذا الفضل في النقلة السينمائية التي يعرفها المغرب منذ سنوات، بإنتاج أكثر من عشرين فيلماً سنوياً. لكنه يقرّ بضرورة العمل على الرفع من مستوى الجودة بالتوازي مع النتائج الكميّة المحقّقة. ويشدّد على أن الدعم العمومي سيظلّ السند الأساسي لحركية إنتاج الأفلام، لأن السينما ليست مجرّد صناعة عادية يترك أمرها للخواص.

يضع صارم الفاسي الفهري نصب عينيه مَدّ الإشعاع السينمائي المغربي في محيطه العربي متطلّعاً إلى توطيد الشراكات مع آليات وبرامج دعم السينما في الدول العربية، وخصوصاً الخليجية.

كما لا يغفل الحديث عن رهان أساسي في صناعة السينما بالمغرب، يتمثل في الحفاظ على جاذبية الفضاءات الطبيعية لكبريات شركات الإنتاج لتصوير مشاريعها الضخمة، من خلال تدابير تشجيعية متعدّدة.

صارم الفاسي الفهري، مدير المركز السينمائي المغربي:

دعم الدولة سيظلّ المحفِّز الأساسي لصناعتنا السينمائية

حاوره: نزار الفراوي

ينخرط المغرب منذ سنوات في سياسة عمومية للنهوض بالقطاع السينمائي، متعدِّدة الحلقات. اليوم، ما هي أولويات هذه السياسة، خصوصاً بعد عام وأكثر من توليكم مهمة إدارة المركز السينمائي المغربي؟

- منذ تعييني على رأس إدارة المركز السينمائي المغربي في 02 أكتوبر/تشرين الأول 2014، فتحنا عِدّة ورش للنهوض بالقطاع السينمائي، وذلك بتعاون مع وزارة الاتصال وبتشاور مع كافة المهنيين. وبمناسبة اليوم الوطني للسينما في أكتوبر/تشرين الأول 2014، أكدت أن من أولويات المركز تشجيع تطوُّر صناعة سينمائية مستقلّة وقوية تدفع بحركية القطاع السينمائي إلى الأمام، على مستوى مختلف الواجهات. كما التزمت بالعمل على مواكبة المستثمرين والجماعات المحلية في مجال تأهيل القاعات السينمائية.

وتجدر الإشارة إلى أن الاجتماع الأخير للمجلس الإداري لهذه المؤسسة قد وضع مخطّطاً ثلاثياً برسم سنوات (2016 - 2018) يرمي إلى وضع تصوُّر مستقبلي لقطاع السينما ببلادنا ويهتم بإعادة تنظيم المركز السينمائي المغربي ووضع ميثاق للسينما المغربية قصد تحيين النصوص القانونية والتشريعية في مجال التوزيع والاستغلال والإنتاج السينمائي وكنا الترويج للسينما المغربية باعتبار المغرب



وجهة لجلب الاستثمارات الأجنبية في ميدان تصوير الأفلام الأجنبية وتعزيز وصيانة التراث السينمائي الوطني من خلال رقمنة الأرشيف السينمائي وتنمية البنيات التحتية لمختبر المركز السينمائي المغربي من أجل مواكبة التكنولوجيا الرقمية الحديثة والتطبيق الأمثل للمنظومة القانونية للدعم المُخصَّص لكلّ من الإنتاج والرقمنة وتحديث القاعات السينمائية وتنظيم المهرجانات السينمائية.

ثمّة وتيرة إنتاج سينمائي منتظمة تفوق عشرين فيلماً مطوّلاً سنوياً على مدى العقد الأخير. في المقابل، تتعالى أصوات ناقدة بقوة، تجاه إشكالية الجودة التي يعتبر النقاد أنها تغيب عن غالبية هذا الإنتاج. أين يكمن الخلل في هذا الصدد؟

- لقد دافعنا منذ سنوات عن الإنتاج السينمائي المغربي، وكان هدفنا أن يتجاوز عدد الأفلام السينمائية التي يتم إنتاجها سنوياً حاجز الخمسة أفلام، واليوم أصبح الحديث عن إنتاج 20 و25 في السنة، يستفيد 15 فيلماً ضمنها من الدعم، هنا في ما يخصّ الكَمّ، أما في ما يخصّ الكيف، فلا يمكن أن نطلب بأن تقدّم لنا كلّ هاته الأفلام نتيجة مبهرة من حيث الجودة السينمائية، لكننا واثقون من أننا سنصل تدريجياً إلى المستوى المطلوب.

ولَعلّ لجوء اللجنة المنظمة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، منذ دورة 2015، إلى تقليص عدد الأفلام المغربية إلى 15 فيلماً على الأكثر، للمشاركة في مسابقة المهرجان خير رسالة يمكن توجيهها إلى صُنّاع الأعمال السينمائية التي لم يتم انتقاؤها لحثهم على الاشتغال وبذل المزيد من الجهد على مستوى الموضوع والسيناريو وغيرها من العوامل التي من شأنها ضمان نجاح الفيلم.

يجب أن يدرك صُنّاع هاته الأعمال بأن عليهم احترام المتفرّج المغربي، وليس من حقهم تقديم ما يحلو لهم لمجرد أنهم استفادوا من الدعم.

مناسبة الدورة المنصرمة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، كان من الملفت خطابكم المباشر حول مشكل السيناريو في المنتوج السينمائي المغربي، أيّة حلول تقترحونها لتجاوز هذا المشكل؟

- غالباً ما يؤخذ على الفيلم المغربي ضعف السيناريو. لمعالجة هذه الإشكالية وبدعم من مؤسّسة المهرجان الدولي للفيلم بمراكش، تقرّر تنظيم ورشة لكتابة السيناريو بمدينة إفران موجّهة بالأساس إلى المخرجين المغاربة المستفيدين من التسبيق على المداخيل بغية الرفع من جودة السيناريو.

ولهذه الغاية، التأم 12 مخرجاً سينمائياً بجامعة الأخوين بإفران وذلك من 07 إلى 13 يونيو/حزيران 2015، وخلال هذه الفترة عمل ثمانية من المخرجين وكُتّاب السيناريو، من بينهم سبعة أجانب، على تأطير المخرجين المغاربة قصد مساعدتهم على تحسين كتابة مشاريعهم.

ونظراً للنجاح الذي حقّقته هذه العملية، تقرّر بمعيّة مؤسسة المهرجان الدولي للفيلم بمراكش تنظيم هذه الإقامة سنوياً.

مع الاعتراف بدور سياسة الدعم العمومي في تطوير الإنتاج السينمائي، يعتبر البعض أن الوقت حان من أجل ترشيد آليات الدعم وتوجيهها نحو التحسين النوعي للمنتوج السينمائي. إلى أي حَدّ تتفقون مع هذا الرأي؟ ثم متى يمكن للسينما المغربية أن تستغني عن دعم الدولة وتعتمد على حركية القطاع الخاص؟

- السياسة المتبعة في الدعم أثمرت نتائج مرضية، جعلت السينما المغربية تحقّق قفزة في الكَمّ، وأصبح المغرب يتجاوز عتبة عشرين فيلماً في السنة، وبذلك أضحى المغرب في صدارة الدول المنتجة للأفلام على الصعيدين العربي والإفريقي، وسيتواصل هذا التقدّم في السنوات المقبلة، وبالأرقام يترقب أن نصل إلى إنتاج 23 فيلماً سنة 2016 بغلاف مالي يقدر بـ 60 مليون درهم، ثم 26 فيلماً سنة 2017 بميزانية 70 مليون درهم، إلى 30 فيلماً سنة 2018 بغلاف مالي سيصل إلى 100 مليون درهم.

وتجدر الإشارة إلى أنه في سنة 2015 امتد الدعم ليشمل دعم إنتاج الأفلام الوثائقية حول كلّ من الثّقافة والتاريخ والمجال الصحراوي الحساني بغلاف مالي يقدر بـ 15 مليوناً.

سيظلّ دعم الدولة المُحفّز الأساسي للإنتاج السينمائي الوطني، علماً بأن المغرب بفضل هذا الدعم استطاع إنتاج 117 فيلماً ما بين سنتي 2009 و2014 وهو رقم مشرف وواعد.

وأؤكّد لكم أنه في أغلب الدول، فإن الصناعات الثّقافية ليست كباقي الصناعات. فباستثناء الولايات المتحدة والهند وبعض الدول التي تعتمد على القطاع الخاص، فإن جُلّ الصناعات السينمائية في العالم لا يمكنها أن توجد بدون الدعم العمومي.

يعرف العالم العربي تزايداً في آليات تمويل ودعم الإنتاجات السينمائية، خصوصاً على صعيد بعض الدول الخليجية. هل من رؤية مغربية لربط شراكات مع هذه الآليات، لضخ موارد جديدة في صناعة الأفلام بالمغرب؟

يجب أن يدرك صُنّاع هذه الأعمال بأن عليهم احترام المتفرِّج المغربي، وليس من حقهم تقديم ما يحلو لهم لمجرد أنهم استفادوا من الدعم

- من المعلوم أن المملكة المغربية ترتبط بعلاقات وطيدة مع دول مجلس التعاون الخليجي في جميع المجالات ومن بينها المجال السينمائي الذي يقتصر على حضور الفيلم المغربي في المهرجانات التي تنظم في دول مجلس التعاون الخليجي، خاصة مهرجاني دبي وأبو ظبي في الإمارات العربية المتحدة ومهرجان الدوحة في قطر ومهرجان مسقط بسلطنة عمان. كما أن هناك صناديق خليجية تساهم في دعم أعمال سينمائية مغربية خاصة مؤسّسة الدوحة للأفلام بقطر وصندوق «سند» بالإمارات العربية المتحدة.

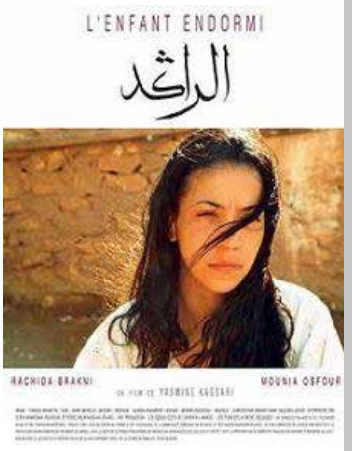
وفي هذا الصدد، نقترح دراسة إمكانية إبرام اتفاقيات للإنتاج المشترك والتبادل السينمائي بين المغرب ودول مجلس التعاون الخليجي تؤطّر أعمال الإنتاج السينمائي المشترك بين الطرفين، وتنظيم أيام سينمائية بالمغرب وبدول المجلس، إضافة إلى تعزيز حضور الفيلم المغربي في المهرجانات السينمائية بدول المجلس، وحضور الفيلم الخليجي في المهرجانات المنظمة بالمغرب، وأخيراً دعم توزيع الفيلم المغربي في القاعات السينمائية التجارية بدول مجلس التعاون الخليجي وكذا توزيع الفيلم الخليجي في القاعات السينمائية المغربية.

يُعدّ المغرب، وفضاءاته الصحراوية في ورزازات، أساساً، وجهة لتصوير الأفلام العالمية. هل استغلّت المملكة على نحو أمثل الاضطرابات التي عرفها عدد من البلدان المنافسة في المنطقة من أجل الرفع من جاذبيتها لدى شركات الإنتاج الكبرى، علماً بأن بعض وسائل الإعلام تحدّثت عن تراجع في وتيرة الاستثمارات الأجنبية مؤخراً؟

- بمناسبة تقديم الحصيلة السنوية لسنة 2015، أبرزت بالأرقام عدد الإنتاجات الأجنبية التي صوّرت بالمغرب في مختلف الأصناف، إذ سجلت سنة 2015 ارتفاعاً مقارنة مع السنوات السابقة. وهكذا انتقل العدد الإجمالي للمشاريع المصوّرة من 62 سنة 2010 إلى 52 سنة 2011 و63 سنة 2012 و61 سنة 2013 و75 سنة 2014 وصولاً إلى 78 مشروعاً برسم سنة 2015.

هذا يؤكّد خلافاً لما راج في بعض وسائل الإعلام، أن بلادنا مازالت تلقى كامل العناية والاهتمام من كبريات الشركات العالمية، إذ تكفي الإشارة إلى أنه في سنة 2015 تم تصوير 20 شريطاً طويلاً من 9 دول، ويتعلّق الأمر بستة أفلام من فرنسا، و5 من أميركا، و3 من بريطانيا، وفيلم واحد لكلّ من هولندا، والهند، والسويد، وإيطاليا، وألمانيا، وبلجيكا.

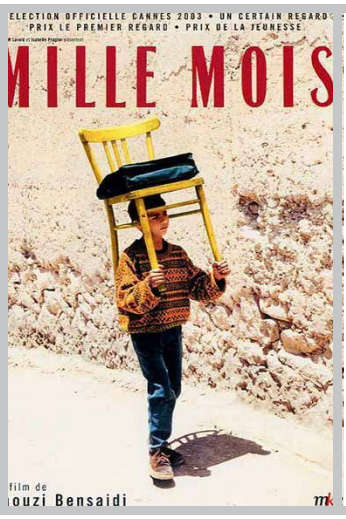
لقد اختارت اليومية البريطانية «دو غارديان» في إبريل/نيسان 2015 المغرب كأفضل ثاني وجهة عالمية لتصوير الأفلام. ومن أجل ازدهار هذا القطاع الحيوي، قام العديد من المستثمرين المغاربة والأجانب بإنشاء استوديوهات مُجهّزة بشكل تام للتصوير في كلّ من الدار البيضاء وورزازات، وقام جلالة الملك محمد السادس بتدشين استوديو سينيسيتا سنة 2005 بمدينة ورزازات.

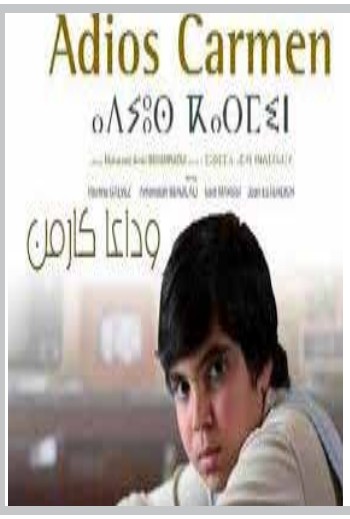












فيلموغرافيا نوعية، لم تأخذ حقها !

حميد اتباتو

عرفت السينما المغربية طيلة مساراتها تجارب ذات انشغالات فكرية وجمالية وتسويقية مختلفة باختلاف المرجعيات الموجّهة للإبداع لدى كلّ مخرج، وباختلاف خصوصية السياق التاريخي التي اندرجت فيه هذه التجربة أو تلك، وهو ما يسمح بحصر خصائص عامة لأنواع من التجارب يعنينا أن ندرجها في ما يمكن تسميته بـ«السينما الطليعية» التي نعتبر أنها انطلقت بقلق خاص في مراحل سابقة، وتعمل على استدعائه باستمرار لتأصيل ما تم اقتراحه، أو تحيينه، أو تجديد ملامحه.. إنه ما نقف عنده في هذه المقالة من خلال العناصر التالية:

1 – ثوابت السينما الطليعية بالمغرب

يبدو الحديث عن السينما الطليعية متسرعاً أو بمثابة مجازفة نقدية وفكرية لكون هذا المفهوم كما السينما المقصودة به لا يمكن تحقيقهما إلّا من داخل سياق

إبداعي قوي يسمح من مكوناته وجود صناعة سينمائية حقيقية، وتنوُّع كبير في التجارب والأعمال، وثراء كمّي ونوعي حقيقي.. إلخ. إنه ما يعنينا كشف عدم صحته بقراءة فاحصة لمسارات الاقتراحات الفكرية والجمالية في مجموعة من النماذج الفيلمية، بل وتجارب متكاملة فيها ما يؤكد أن الطليعة اختيار قائم في السينما المغربية منذ التجارب التأصيلية الأولى في هذه السينما، إلى الأعمال المخلخلة لثوابت التأصيل بصيغ عديدة منها الاقتراح التقني والتجريب الأسلوبي، والإبدال الجمالي والتأسيس الفكري كما في نماذج نعتمدها لاحقاً للتمثيل لما نقوله.

تبلور مفهوم الطليعة في السينما المغربية بشكل تجريبي مع مجموعة من المخرجين انشغلوا أواخر ستينيات القرن الماضي بترجمة آثار معارفهم السينمائية والجمالية في ما يبدعونه من أعمال، والقطع التدريجي مع الأنماط السائدة في السينما المغربية وفي ما يتم عرضه في القاعات آنذاك، ومن هؤلاء نذكر مومن السميحي وأحمد البوعناني، وعبد المجيد الرشيش وحميد بناني، ومصطفى الدرقاوي، ومحمد الركاب وسهيل بن بركة وغيرهم.

ما اقترح في أعمال هؤلاء باعتباره من الثوابت الأولى للسينما الطليعية هو التأسيس الفكري، والتجريب الخلّاق، والاشتغال على أنواع السلط الاجتماعية، والعمل الجماعي، والانفتاح الفاعل على أساليب وأجناس لم تكن معهودة في السينما المغربية من قبيل وثائقي المونتاج والوثائقي الإثنوغرافي والأسلوب الشاعري، وجماليات الفقير، واختيارات سينما المخرج المؤلِّف. إنه ما عكسته أفلام طويلة وقصيرة، روائية وثائقية كما في «الغابة» و«السي موح لا حظ لك» و«وشمة» و«أحداث بدون دلالة» و«أموك» و«ألف يد ويد» و«رماد الزريبة» و«آليام آليام» و«الشركي» و«السراب» و«الناكرة 14» و«طرفاية» أو «مسيرة شاعر»، و«12/6».. إلخ.

لقد استجابت أعمال رواد السينما الطليعية للثوابت المعروفة في هذا النمط الإبداعي فجاءت مفاجئة في اقتراحاتها الفكرية والجمالية. الأهم أنها استجابت في الغالب



لقطة من فيلم «أشلاء»



المخرج أحمد المعنوني برفقة الممثلين هشام بهلول ومحمد الدرهم أثناء تصوير «قلوب محترقة»

لحاجة كانت من صميم وعي المرحلة، وهي الإسهام في خدمة الثّقافة الوطنية وتجديد ملامحها من داخل بناء المشروع السينمائي الوطني. كانت الطليعة في السينما ترجمة لوعي ثقافي وجمالي وفكري وسياسي كان يعنيه إدراج الممارسة الإبداعية عامة في صيرورة الصراع الاجتماعي التي كان من معانيها اقتراح ما يعمل على نقض وخلخلة ما يعتبر سائداً، بل ما يرتبط بالنسق الثّقافي المهيمن، وهو المجهود الذي وفّر فيلموغرافيا نوعية لم تتوافر لها الشروط الطبيعية للإنتاج والتوزيع والعرض، كما عاشت قهر المنافسة مع الأفلام المصرية والهندية والغربية، لكنها بقيت خالدة في ذاكرة جمهور السينما والنقاد والمرتبطين بالفَنّ السابع بالمغرب، بل شكّلت مرتكزاً لقياس مدى تطوُّر إبداعية السينما المغربية في كلّ امتدادها إلى الآن.

2 – امتدادات السينما الطليعية بالمغرب

راهنت التجارب الطليعية في السينما المغربية على إعادة إنتاج ثوابت التأسيس

من خلال محافظة الروّاد على ملامح ما اقترحوه في أعمالهم الأولى، والعمل على تجديدها في مشاريع جديدة حملت بوادر تنوُّع على مستوى الأجناس الفيلمية، وعمّقت حضور مرتكز التجريب، وصار الاشتغال على القلق الاجتماعي ثابتاً يترجم القلق السياسي الذي لم يسمح الوضع العام آنذاك ببروزه وانتظرت السينما المغربية ما حصل لاحقاً من تحوّلات لاقتراحه أساساً للتخييل، وبهذا تشكّلت سينما المؤلّف حاملاً أصيلاً لمعاني الطليعة عكسته الأسماء السابقة وما انضاف إليها من مبدعين اعتبروا أمر تحيين مشروع السينما الوطنية، وتجديد ملامحه من مهامهم التاريخية، كما كان الحال مع الراحل محمد الركاب وأحمد المعنوني وعبد القادر لقطع وسعد الشرايبي وجيلالي فرحاتي وغيرهم.

انطبعت التجارب الطليعية بالمزج بين المواضيع ذات القيمة الاجتماعية وبين نوعية الاختيارات الفَنّيّة مع السعي إلى التحكّم في الجوانب التقنية ودائماً بالاعتماد على الإنتاج الفقير الذي لم يسمح للكثيرين بالذهاب بعيداً بتجاربهم التي غالباً ما واجهت صعوبات مادية كبيرة، وأكره أصحابها على الانتظار طويلاً قبل إبداع عمل إضافي. الأهم أن هذه الاقتراحات ستؤسّس لظهور حساسية سينمائية جديدة تراكمت من داخلها أعمال بقيمة كبرى حقّقت نجاحاً مهما كما كان الأمر مع «حلاق درب الفقراء» و«الحال» و«شاطئ الأطفال الضائعين» و«حب في الدار البيضاء» و«نساء ونساء» و«بادس»...

لقد برزت قضايا المرأة، إفلاس العلاقات الاجتماعية، السلطة النكورية، والتراث الخاص كموضوعات بارزة في هذه الأفلام مما عمّق علاقة السينما المغربية أكثر مع جمهورها، إلّا أن بروز توجّه سوقي استفاد من الدعم الرسمي وقبول مؤسّسات التوزيع والاستغلال بتسويقه وترويجه غطّى على قوة حضور السينما الطليعية التي بدا توهجها يختفي في انتظار بروز مجهودات فاعلة سمحت بتحيين الحاجة إلى هذه السينما واقترحت ما يجدّدها سواء بصيغة أعمال متفرّقة، أو بصيغة تجارب متكاملة وفّرتها أسماء محدّدة، كما الأمر لدى داود أولاد السيد، وحكيم بلعباس، ومحمد مفتكر، وهشام العسري، وأسماء أخرى قليلة.

3 – إبدالات السينما الطليعية بالمغرب

شكّلت أواخر التسعينيات وما بعدها مرحلة أزهرت فيها اقتراحات عديدة ما أغنى البعد الطليعي في السينما المغربية، وهو ما يمكن التمثيل له بفيلموغرافيا مهمة ننكر منها «في بيت أبي» و«باي باي السويرتي» و«عود الريح» و«ألف شهر» و«خيط الروح» و«أشلاء» و«الراكد» و«الرحلة الكبرى» و«عطش» و«قلوب محترقة» و«فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق» و«براق» و«وداعا كارمن» و«هم الكلاب»...

ما يمكن اعتباره من صميم هذه الاقتراحات المجدّدة لمعاني الطليعة في امتداد السينما المغربية ننكر ما يأتي:

أ- التحكم في الجوانب التقنية: تحوّل الاشتغال التقني في الكثير من الأعمال من بعده الحرفي إلى أبعاده الخلّاقة ومعانيها الوظيفية والجمالية والإبداعية. إنه المعنى الذي أصبح للإضاءة والملابس والمونتاج والحوار والكتابة والإضاءة والمكان والرؤية الإخراجية وإدارة الممثل، كما الأمر عند داود أولاد السيد وأحمد المعنوني وفوزي بنسعيدي، وحكيم بلعباس، وياسمين قصاري وغيرهم...

ب- الانفتاح على المكبوت: شكّل الانفتاح على المكبوت أحد الأوجه المميّزة للسينما المغربية عامة منذ أواخر التسعينيات إلّا أن التجارب الطليعية جعلت من ذلك مدخلاً لتحيين السينما الفاعلة ومشروع السينما الوطنية، وللانتقام من قهر طويل غيّب موضوعات السياسة والدين وقهر السبعينيات والجسد والانتساب اليهودي والأمازيغي بالمغرب من مجال الاشتغال السينمائي، كما في «ألف شهر» و«وجهاً لوجه» و«جوهرة بنت الحبس» و«عيون جافة» و«الراكد» و«موشومة» و«جنور» و«وداعا كارمن» و«هم الكلاب»...

ج- تنويع الأجناس والأساليب الفيلمية: برز البعد الطليعي من داخل ما يعتبر ميزة السينما الحقيقية، وهو التنويع في الأجناس والأساليب الفَنّيّة، وهو ما تُرْجِمَ في الفيلموغرافيا المغربية الجديدة من خلال ترسيخ الاهتمام بجنس الوثائقي وتعديد أساليبه وأنواعه التي منها الوثائقي الأنثروبولوجي والإثنوغرافي والإثنوموسيقي، والبورتريه، والتخييلي والوثائقي الأطروحة والوثائقي التأملي؛ وهو ما نجده لدى علي الصافي وإزة جنيني وحكيم بلعباس ورشيد قاسمي. بالمقابل اغتنى حضور الجنس الروائي بحضور أنواع تغنيه من قبيل سينما الطريق والكوميديا والفيلم التاريخي والدراما والفيلم الغنائي، ومن نماذج ذلك «دموع الشيخات» و«الرما» و«خيط الروح» و«الجامع» و«اهتزازات أطلسية» و«الرحلة الكبرى».. إلخ.

د- تعميق المتخيّل والاختيارات الجمالية: أصبح المتخيّل والمكوّن الجمالي من صميم الاختيارات المشكّلة للبعد الطليعي في تجارب عديدة صارت تُعنى أكثر باللامرئي والممتع وغير المألوف والسير الذاتية والجماعية والمتخيّل الأدبي، كما أصبحت تعتمد على الصيغ غير المألوفة في السرد وما له علاقة بالأبعاد التشكيلية والرمزية في اللقطة وكلّ مكونات العملية الإبداعية في الفيلم، واعتماد بلاغة البساطة والجماليات الفقيرة المعتمدة على المهمل والمنسي، وبراعة الرؤية الإخراجية، وهو ما سمح بالحضور الواسع لهذه الأفلام والتجارب في المهرجانات الوطنية والدولية وفي المتابعات النقدية والإعلامية.

ما يمكن الختم به هو الإشارة إلى أن البعد الطليعي ليس توجّهاً واضحاً ومكتملاً في السينما المغربية، بل هو استنتاج لقراءة مسار هذه السينما ولأهم تجاربها المندرجة في سينما الاختلاف التي انشغلت بقلق تجاه ما اختلف باختلاف السياق التاريخي، حيث أخذ ملمح قلق السينما الوطنية في أواخر ستينيات القرن الماضي وما بعدها، وتجلّى بصيغة حساسية سينمائية جديدة انطلاقاً من أواخر تسعينيات القرن الماضي، وترجم بتوجّهات تجريبية منشغلة بالمكبوت واللامرئي والإبدال الجمالي والتقني انطلاقاً من أواخر العشرية الأولى من القرن الحالي إلى الآن.

دعم المخرجين
سلاح ذو حدّين

سعيد منتسب

هل تحوّل الدعم السينمائي إلى ورطة؟ وهل السينما المغربية ستكون مهيضة الجناح بدونه؟ هذا هو السؤال الذي يرخي دائماً بظلاله الكثيفة على المشتغلين بقطاع السينما كلما اقترب موعد المهرجان الوطني للفيلم، وكلما تبيّن أن هذا الفيلم أو ذاك لا يحمل معه سوى التخريب السينمائي. ذلك أن السؤال الذي يؤجّج غابة من الأسئلة يظلّ هو: هل صندوق الدعم يدعم السينما أم يساهم في «الإغناء غير المشروع» لسينمائيين يهتبلون الفرصة لإنتاج أفلام متعبة وتعاني من داء المفاصل الحاد والمزمن؟ هل الصندوق يقف مع الجودة أم يتمترس ضدها؟

لقد تم إحداث صندوق دعم الإنتاج السينمائي الوطني سنة 1980، وكانت الغاية هي تشجيع إنتاج الأفلام الوطنية، غير أن التجربة أبانت سريعاً أن النتائج المحقّقة لم ترقَ إلى مستوى الأهداف المتوخاة، وأن أزمة الإنتاج التي كان من المفترض أن تخفّف من حدّتها مبالغ الدعم تحوّلت إلى أزمة إبداع، بل أزمة رؤية وضعف على مستوى اللّغة السينمائية.

ولتمكين الصندوق من القيام بدور أفضل في تنمية الإنتاج السينمائي الوطني، وجعله يواكب التطوُّر الذي تعرفه السينما على الصعيد الدولي، تمت إعادة النظر مِراراً في النصوص القانونية المنظمة لهذا الصندوق بهدف جعل هياكله وموارده المالية في مستوى طموحات المهنة، وفي مستوى طموحات السينمائيين، حيث تمت مراجعة الصندوق سنة 1987، ثم وقع تعديل في السياسة عام 2004، ثم جاء تعديل سنة 2012 الذي حدّد أهدافه في ما يلي:

- دعم الإنتاج السينمائي الوطني ورفع جودته وترويجه وتنمية الإنتاج المشترك الدولي.
- تطوير بنيات الصناعة السينمائية واستعمال التقنيات الحديثة الرقمية.
- تشجيع حرّيّة الإبداع والانفتاح على العالم والتجارب الإنسانية وصيانة تعدّدية تيارات الفكر والرأي.
- تثمين مكونات ومقومات الهويّة المغربية وتعزيز إشعاع حضارة وثقافة وتاريخ المغرب.
- تمكين وتقوية التعبير الثّقافية الجهوية والمحلية على مستوى الإبداع السينمائي وإبراز التنوُّع الجهوي والمجالي الجغرافي وتقوية الاشتغال على قضايا المجتمع.
- تشجيع الإبداع السينمائي للشباب وتوفير شروط ترويجه ودعمه.

ولهذا الغرض تقرّر إحداث ثلاث لجان تجتمع بالمركز السينمائي المغربي، تتولى دراسة وانتقاء الأعمال والملفات والمشاريع المرشحة للدعم، وتحدّد مستويات الإعانات المالية وقائمة الأشغال والتوريدات والمعايير التقنية للتقديرات المالية، وفق دفاتر تحملات. وتتكوّن هذه اللجان الثلاث من شخصيات تنتمي إلى عالم الفَنّ والثّقافة والتربية والسينما والقطاع السمعي البصري، بالإضافة إلى ممثلين عن وزارات الاتصال، والمالية والثّقافة والمركز السينمائي، على ألّا يتجاوز عدد كلّ لجنة 12 عضواً، يعينهم وزير الاتصال بناءً على اقتراح المركز السينمائي واستشارة الغرف المهنية في ميدان السينما، وذلك لمدة عامين قابلة للتمديد سنة إضافية واحدة. تمنح تعويضات جزافية عن الأتعاب لأعضاء هذه اللجان، كما تخصّص مصاريف لتسيير أعمالها.

وإذا كان المهتمون بالسينما يتفقون على أن سياسة دعم الدولة للإنتاج السينمائي خلال الثمانينيات والتسعينيات، خلقت دينامية داخل الحقل السينمائي، مما نتج عنه إنعاش القطاع السينمائي ورفع مستوى إنتاج الأفلام، فضلاً عن تصالح الجمهور مع سينماه على نحو غير مسبوق، فإن نور الدين الصايل المدير السابق للمركز السينمائي المغربي يرى أن «تصوير الأفلام المدعومة هو الفرصة الوحيدة التي تُفتح أمام الشباب لتعلُّم هذا الفَنّ والتمكّن من أدواته الصناعية والإلكترونية، وأن الانتظام في الإنتاج يساعد المخرجين على التمرُّس المستمر، مما يخلق تراكماً كميّاً ينتج عنه لا محالة تراكم نوعي يشبع أذواق الجمهور ويؤسّس لسينما متعدّدة».

هذا هو الطموح المُعَبَّر عنه، فهل حققنا الارتفاع المأمول لهذه السينما؟ وهل تمكننا من تحقيق سينما منافسة على المستوى



مقر المركز السينمائي المغربي

الدولي، وذات خصوصية ثقافية وجمالية؟ وما فائدة الدعم نفسه إذا لم يكن الكثير من الأفلام المدعومة يصمد في القاعات السينمائية لأكثر من أسبوع؟ وما فائدة الدعم إذا لم تجد تلك الأفلام قاعات للعرض لتحقيق اللقاء مع الجمهور العريض؟

يعتبر العديد من المهتمين بالقطاع أن الدعم السينمائي سلاح ذو حدّين، فهو بمثابة أنبوبة أوكسجين لإبقاء السينما المغربية على قيد الهواء، وهو كيس الدم الذي يضمن استمرارها، لكن مع ذلك يتعامل معه بعض السينمائيين كخبز الإعاشة، فيجاهدون من أجل الاقتطاع منه لشراء الشقة والسيارة وتأمين العيش. وهنا هو الخطير في الأمر. ذلك أن ملايين الدعم هي في العمق ليست على ما تبدو عليه، والسبب يعود إلى أن تمويل عمل سينمائي يحتاج إلى مبالغ كبيرة. ومع ذلك فإن سينمائيين معروفين، وسبق لهم أن حققوا سمعة طيبة في الإخراج السينمائي، ثبت في حقهم «الإثراء غير المشروع»، ولذلك فالمطلوب هو محاربة الريع السينمائي الذي يتيح إغناء البعض وتفقير البعض الآخر، كما ينبغي اللجوء إلى القضاء عندما يثبت عدم احترام معايير الشفافية، وعندما يرفض المستفيدون من الدعم إرجاع المبالغ المستولى عليها.

صحيح أن ليس بوسع الدعم الذي يقدّمه المركز السينمائي أن يغطي تكاليف فيلم متوسط الكلفة على غِرار تلك الأفلام التي تنتجها فرنسا أو إسبانيا، على سبيل المثال. لكن مع ذلك، يمثل الدعم، في الحالة المغربية، طوق النجاة الذي يتشبّث به أغلب المخرجين الذين لا يراهنون على القاعات السينمائية الكاسدة التي تعتبر، عادة، هي المصير الوحيد تقريباً لاستعادة ما صُرِفَ من أموال، باستثناء بعض المداخيل المالية المتواضعة، التي تدفعها جمعيات وجماعات سينمائية أجنبية لمنتجين ومخرجين مغاربة، لأجل تشجيع السينما المغربية للوقوف على رجليها، وسط مدّ لا يُقاوم من الأفلام القادمة من الخارج، وخاصة أفلام هوليوود وبوليوود.

إن الأساس من الدعم ليس هو تشجيع «صانعي المكافآت»، بل أساساً فسح المجال أمام المبدعين المستحقين للدعم من أجل تحقيق مشاريعهم، أو على الأقلّ المساهمة في ذلك. فبعد 36 سنة على إنشاء صندوق الدعم، ما زلنا لم نؤسّس لسينما مغربية ذات خصوصية، وما زال «التجريب» المتردّد هو سيد الموقف، وما زال بعض الدخلاء يقتحمون عن عمد وسبق إصرار هذا القطاع، فيستبسلون من أجل الحصول على البطاقة التي تخوّل لهم الحصول على الدعم، ويستبسلون من أجل استمالة بعض أعضاء اللجنة المشرفة على منح الدعم، ولا يتوانون في زرع الفخاخ تحت أقدام الجميع في سبيل الظفر بالملايين من أجل إنتاج عمل لا يستحق المشاهدة. ولَعلّ هذا ما دفع كاتباً مثل فيصل عبد الحسن إلى الدعوة إلى إشراك ممثلين عن المجتمع، من خلال ترشيحهم من قبل الأحزاب الفاعلة، أو من طرف جمعيات المجتمع المدني، وذلك لمساعدة اللجنة في اتخاذ قرار دعم هذا الفيلم أو استثناء ذاك، حتى يتم تجنب تكرار إعادة المشهد في كلّ مرّة، حين يقدّم الدعم لبعض الأفلام، ويهمل غيرها يستحق الدعم، فيثير ذلك زوبعة من ردود أفعال الكثيرين ويوجد الحزازات والمشاكل في الوسط السينمائي المغربي.

لقد اعتبرت ماجدة واصف، المنسوبة العامة لمهرجان السينما العربية بباريس ومرسيليا، نظام الدعم السينمائي الذي اعتمده المغرب لدعم الإنتاج السينمائي «نموذجاً يحتذى به في العالم العربي». وقالت إنه أصبح حالياً الأكبر بالعالم العربي. وهنا يوضح أن الدعم مكسب للمخرجين المغاربة، وينبغي أن يعضوا عليه بالنواجذ، وأن يساهموا في أن ينتصر هنا الاختيار للجمال والجودة، مما قد يساهم في تصالح الجمهور الواسع مع السينما، ومما قد يدفع المنتجين الخواص إلى ركوب تجربة الاستثمار في القطاع، وأيضاً تشجيع إنشاء قاعات سينمائية أخرى بمواصفات عالمية، بل الأكثر من ذلك البحث عن أسواق أخرى للترويج للفيلم المغربي، بدل الاكتفاء بفيلم يشارك في المهرجانات الدولية، ويعجز عن اقتحام قاعات الآخرين العمومية.

خارج الدعم!

محمد البوعيادي

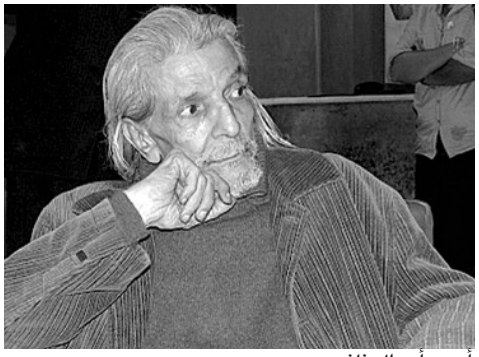
كان الظهور الأولي للسينما في المغرب من خلال تجربة سينمائية لها كلّ المقومات المميّزة للسينما المستقلّة، ويتعلّق الأمر بتجربة الرائد محمد عصفور الذي يُعدّ بحق أول مخرج سينمائي مغربي يلج مجال الإبداع السينمائي. ويعود الفضل لمحمد عصفور في التأسيس للبدايات الأولى للسينما المغربية، كما يمكن اعتبار تجربته مؤسّسة لنموذج السينما المستقلّة بالمغرب. فما يميّز هذه التجربة وجودها خارج رعاية الدولة وخارج المدار التجاري الذي لطالما سيطر عليه القطاع الخاص. منذ أول أفلامه «ابن الغابة» (1941)، وهو لازال طفلاً لم يتجاوز عمره 14 سنة، فقد واظب عصفور على إنتاج وإبداع وترويج أفلامه في استقلال تام عن المؤسّسة، حيث اعتمد كلياً على إمكانياته المادية المحدودة، واستعان بأصدقائه وأفراد عائلته، بل وأسّس بنية ترويجية؛ إذ حوّل محمد عصفور مرائب السيارات إلى قاعات سينمائية يعرض فيها أفلامه لجمهور مشكّل في غالبه من الأطفال، حيث امتلك بمدينة الدار البيضاء ثلاث «قاعات» سينمائية خاصة لتوزيع أفلامه. إن اللافت في تجربة عصفور السينمائية تأسيسها على مبدأي الاستقلالية والعشق، فالأول يتأكد من خلال الحرّيّة المطلقة التي تمتع بها الراحل محمد عصفور سواء على المستوى الإنتاجي أو الإبداعي أو الترويجي، وهو ما سمح له أن يصير سيد فعله الإبداعي وألّا يظلّ تحت رحمة سلطة المال والمؤسّسات الراعية، والثاني يتمثل في كون أن هاجس الفعل الإبداعي في تجربة عصفور كان هو العشق، حيث استطاع أن ينجز أفلاماً تعبّر عن وجهة نظره وتعكس هواجسه الإبداعية. لقد ظلّت «عيسى الأطلس» (1951) و«جحا» (1951) و«أموك الذي لا يقهر» (1954) و«الابن العاق» (1958) و«بوخو النجار» و«اليتيم» (1957) و«الهاربون» (1963) و«طريق الأمل» (1964) و«الكنز المرصود» (1970) نماذج مؤسّسة لتجربة سينمائية تتضمن كلّ ملامح ومقومات السينما المستقلّة.

إذا كانت السينما المستقلّة بالمغرب عرفت بدايتها الأولى في الأربعينيات مع تجربة الراحل محمد عصفور الذي يمكن اعتباره رائداً لهذا النموذج من السينما، فإن فترة السبعينيات، بما تشكّله من أهمية في تاريخ المغرب المعاصر سواء على المستوى الثّقافي أو السياسي أو الفَنّي، ستعرف انطلاقة حقيقية لهذا «التيار» الذي سيتعزز بتجارب سينمائية لمخرجين مغاربة اختاروا التعبير عن وجهات نظر وعن رؤى ثقافية وفكرية وجمالية تعكس خصوصيات السينما المستقلّة. هنا النموذج الإبداعي الذي ينحو نحو الاستقلالية سيتواصل بداية السبعينيات مع فيلم «وشمة» (1970) لشركة «سيكما 3» ومخرجه حميد بناني، حيث شكّل الاتحاد الفكري والمالي الأرضية التي انخرط فيها كلٌ من حميد بناني وأحمد البوعناني وعبد المجيد الرشيش ومحمد السقاط لإنتاج فيلم سينمائي يحقّق بعض صفات الفيلم المستقلّ. هنا البعد الجماعي المؤسّس على الأرضية الفكرية والمالية سيتأكد أيضاً من خلال تجربة سينمائية أطلق عليها مجموعة الدار البيضاء الأولى، وهي المجموعة التي ضمت كلاً من محمد الركاب، وعبد القادر لقطع، ومصطفى الدرقاوي، وسعد الشرايبي، ونور الدين كونجار، والعربي بلعكاف، وعبد الكريم الدرقاوي الذين أنتجوا فيلماً مهماً بعنوان «رماد الزريبة» (1977). هنا البعد الجماعي سيستمر مع ما عُرِفَ بمجموعة «الدار البيضاء الثانية»، والتي سعى أعضاؤها إلى الاتحاد مالياً وتقنيّاً من أجل إنتاج فيلم لكلّ مخرج في الفترة ما بين 1990 و1992، حيث ضمت هذه المجموعة كلاً من حكيم النوري، وحسن بن جلون، وسعد الشرايبي، وعبد القادر لقطع، ومصطفى الدرقاوي وأخرجوا على التوالي: «المطرقة والسندان» (1990) و«عرس الآخرين» (1990) و«أيام من حياة عادية» (1991) و«حب في الدار البيضاء» (1991) و«قصة أولى» (1992). ولَعلّ الملاحظة التي يمكن تسجيلها بصدد هذه المجموعات الثلاث هو ما يلي:

1) إن تجربتي «سيكما3» و«مجموعة الدار البيضاء الأولى» تحققان الملامح الكبرى لمفهوم السينما المستقلّة، وهي الملامح التي يتقاطع فيها بشكل جلي البعدان الفكري والمالي، حيث استطاعتا أن تنتجا عملين سينمائيين يحضر فيهما ذلك الهوس التجريبي والطليعي الذي يحدّد هويّة الفيلم المستقلّ.

2) إن معنى الاستقلالية في هذه التجربة يحضر بشكل جلي من خلال الاتحاد المالي والتقني الذي اختاره هؤلاء المخرجون لمواجهة المشاكل الإنتاجية التي

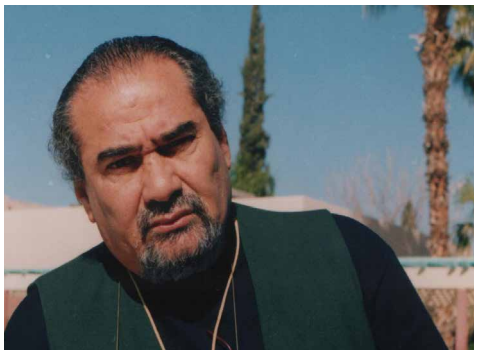

محمد عصفور

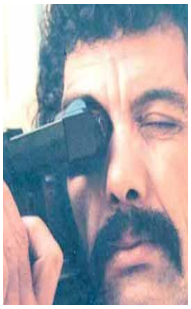

أحمد أبو العناني


حميد بناني


عبد الكريم الدرقاوي


سعد الشرايبي


مصطفى الدرقاوي


محمد الركاب



ملصق فيلم رماد الزريبة



ملصق فيلم البحر من ورائكم


هشام العسري



ملصق فيلم جوع كلبك

كانت تعترض المخرج المغربي وإن كانت المستويات الإبداعية تتفاوت من فيلم لآخر ومن مخرج لآخر.

لقد اغتنت الخزانة السينمائية المغربية بنماذج من الأفلام المستقلّة عبر فترات وسياقات لاحقة، حيث يبرز كلّ مرّة مخرج أو فيلم يحقّق الصفات الإبداعية للسينما المستقلّة. وفي هذا السياق ستعرف بداية الألفية ظهور بعض التجارب والأسماء التي شكّلت أفلامها امتداداً للملامح الكبرى للفيلم المستقلّ سواء في بعديها الفكري والجمالي أو المالي، وسيبدو مسعى تقويض آليات التمثل التقليدية المرتبطة بمؤسّسات الصناعة السينمائية واضحاً من خلال عنصر التجريب. ومن بين الأسماء التي يتوضّح عندها هذا المسعى يمكن الإشارة إلى تجربة المخرج محمد زين الدين، خاصة في فيلمه «يقظة» (2003) والمخرج حميد فريدي في فيلمه «الدراجة» (2007) كما يتوضّح أيضاً في أفلام المخرج هشام العسري «هم الكلاب» (2013)، و«البحر من ورائكم» (2014)، و«جوع كلبك» (2015)، ففي أفلام هذا الأخير تتحقّق بعض ملامح السينما المستقلّة، خاصة منها ما يتعلّق بالبحث عن تجريب جماليات بديلة، فما يميّز تجربة هشام العسري هو ذلك «الذكاء الجمالي» الذي يجد ترجمته من خلال مجموعة من التقنيات التي يوظفها المخرج والتي تسم أسلوبه الإبداعي وتؤسّس لخصوصيته.

تظلّ السينما المستقلة مساحة إبداعية للتجريب والطليعية وتقويض النظم الكلاسيكية في التمثل، كما أنها سياق فكري لإنتاج المعرفة التي تؤمن بفعل المقاومة باعتباره خياراً للتحرّر ولتجسيد الاختلاف. وبما أنها تتبنى المقاومة كآلية لتأكيد وجودها الرمزي، فإن السينما المستقلّة تسعى لتأكيد هذا الوجود خارج مؤسّسات الصناعة السينمائية الكبرى بأنظمتها وأحلامها وأوهامها التي ما فتئت تثبتها عبر مجموعة من الصيغ لَعلّ أبرزها نظام النجوم «star system».



آراء، انتقادات، مُتَمَنِّيات

استطلاع: محمد اشويكة

باتت السينما المغربية تثير الاهتمام بشكل كبير من لدن الجمهور والمتتبعين والنقّاد والباحثين والطلبة والمنشغلين بالبحث والتدريس، فالبرغم من تراجع مشاهدتها في قاعات العرض التي تختفي بالتدريج سنة بعد أخرى، إلّا أن متابعتها تتم بطرق أخرى، وخاصة عبر التحميل الإلكتروني والقرصنة والتليفزيون والمهرجانات والملتقيات والتظاهرات السينمائية المقامة في شتى بقاع المغرب، وهي مؤشرات دالة على قيمتها رغم سلبيات القرصنة وإضرارها بالمؤلِّفين والمنتجين والموزعين والمستغلين. لقد حقّقت السينما المغربية طفرة كميّة مهمة، وكرّست أسلوباً نوعياً يُحْسَبُ لمخرجين مجتهدين قلائل، وفي المقابل قد طفت على السطح ظواهر سلبية تتعلّق باختراق القطاع من قِبَلِ الباحثين عن المال على حساب الإبداع بدعوى حرّيّة التعبير والاستثمار وما إلى ذلك من مقولات سيثبت الزمن بأنها ستتهاوى لأن تحويل القطاع إلى مجال للتجارة سيلحق الكارثة بالتربية والنوق والخيال وأسلوب العيش والقيم... في هذا الاستطلاع نستجلي آراء عيّنة مختلفة من المهتمين والمتتبعين:

محمد حافظي

(مكون في المعهد المتخصّص في مهن السينما بورزازات):

الحديث عن السينما المغربية ذو شجون، إنها سينما وطنية من المفروض فيها أن تتحدّث عنا ونجد في شخوصها والقضايا التي تعالجها نواتنا ومشاكلنا

مصوغة بفَنّيّة تبعدها عن المباشر والتافه. لكن ما نجده هو سينما تعبّر عن هموم أصحابها وعن أهوائهم السياسية مستعملين في غالب الأحيان قوالب تعوزها الفَنّيّة بالرغم من إخراجها الجيد وتقنياتها العالية. كما أن عِدّة سيناريوهات تفتقر لحرفية البناء الدرامي السينمائي، ومنها ما يعتمد كليشيهات وكوميديا مبتذلة يتهافت عليها الجمهور العريض وينفر منها الواعي والمثقف.

أضف إلى ذلك أن الأجيال الصاعدة لا تعرف إلّا أفلام العشرية الأخيرة دونما أفلام الأبيض والأسود أو الغنائية. وهنا ليس تقصيراً منهم، بل المسؤولية تتحمّلها الجهة الوصية على القطاع والقنوات المليئة بالبرامج الفاشلة وعدم وجود قاعات سينمائية حتى في المدن التي تُدرَّس بها السينما كورزازات.

سعيد شملال
(باحث وناقد سينمائي):

لا يمكن لأي أحد اليوم أن ينكر الطفرة السينمائية التي يشهدها المغرب، سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيع... بيد أن السينما المغربية، في رأيي المتواضع، لم تبصم بعد على مسار محدّد وواضح المعالم، حيث إن التجريب، كما ورد في خلاصات ساندرا كارتر في كتابها حول السينما بالمغرب، لازال الأمر الطاغي على التجربة المغربية. بالرغم من مرور ما يناهز ستين سنة على بداية السينما المغربية في شِق الفيلم الطويل، إلّا أنه لا يمكن الحديث عن مدرسة (أو مدارس) سينمائية مغربية لها مميزاتها الجمالية الخاصة ليبقى السؤال مطروحاً: هل يمكن الحديث عن سينما مغربية أم السينما بالمغرب؟

محمد تنفو
(قاص- ناقد أدبي):

لا يمكن إنكار أن السينما في المغرب عرفت في العقود الأخيرة تطوُّراً ملحوظاً من حيث الكَمّ والنوع. لكن هنا التطوُّر لم يصل إلى المستوى المطلوب. فالسينما في المغرب حديثة الولادة مقارنة بالسينما الغربية العريقة. لذلك تحتاج إلى بذل مجهودات جبارة والعمل وفق استراتيجيات محدّدة. يجب أن يواكب التحسن التقني تطوُّراً على مستوى المضمون الذي يبدو، في أغلب الأفلام، هشاً وسطحياً، ومفتقراً للرؤية العميقة. يلزم أيضاً استثمار ما هو محلي ووطني، ومنحه بعداً إنسانياً وكونياً. وهذا لن يتحقّق سوى بالانفتاح على الأدب. كما يلزم على الجهات المسؤولة أن تضرب صفحاً عن عمل الهواة والمتطفلين، وتقدّم الدعم اللازم للمحترفين والمتخصصين. فلا يمكن للمخرج إنْ كان مخرجاً أن يقوم بدور السيناريست أو مهمة المتخصّص في الموسيقى التصويرية. فالتخصُّص يُعدّ شرطاً أساسياً للجودة. آنذاك، يمكن الحديث عن صناعة سينمائية مغربية.

محمد ملال
(أستاذ الفَنّ التشكيلي):

رغم المجهودات والمحاولات المبذولة لجعل السينما المغربية تبدو على أحسن وجه وفي أحسن صورة، فإنها لا زالت تعيش وضعاً خاصاً يجعلها عاجزة عن تحقيق المنافسة في السوق، والسمو إلى عالم الرقي الذي يطبع الفَنّ السابع الذي يطمح إليه المشاهد المغربي وغيره.

فهل الخلل يكمن في النصّ أو طريقة التعامل معه من قِبَل المخرجين والمشرفين على العملية الإبداعية؟ أم أن المسؤولية يتحمّلها المركز السينمائي المغربي من جانب المراقبة والتسيير الصحيح وما يدور في الكواليس، وإسناد المسؤوليات الكبرى لغير المؤهلين وتهميش ذوي الاختصاصات والجوانب الأخرى من الثّقافة الوطنية؟ أم أن اللمسة الساذجة جزءاً لا يتجزأ من أسلوبنا في إنتاج أي فيلم، وأننا لا نتقن سوى تقديم الرداءة إلى الجمهور الذي استقال من القاعات أصلاً كلما تعلّق الأمر بفيلم مغربي؟

صفاء لمهوس
(طالبة سينما):

بين من يؤيد دعم السينما المغربية وبين من يجزم أن مشكل هذه الأخيرة هو أزمة سيناريو بالأساس تظلّ التجربة المغربية محترمة، خصوصاً أن أول فيلم مغربي «الابن العاق» لمخرجه محمد عصفور لم يَرَ النور إلّا بعد خروج الحماية الفرنسية على المغرب بسنوات. الآن، هناك نوع من الحِراك على مستوى الصورة والمؤثرات، لكن النمطية التي يسلكها بعض المخرجين باشتغالهم على نفس التيمة يؤثر في الناشئة السينمائية إلى درجة أن إبداعهم أو مفهومهم للسينما يجد في أن السوق تطلب هذه النوعية لا غيرها (فيلمي «الزيرو» و«كازانيجرا» مثلاً).

أكيد أن السينما المغربية فتية، لكنني أود أن أرى أفلاماً سريالية، فليس بالضرورة أن نعتمد على الرواية والحبكة والخط الصاعد والنازل في الأحداث، كما أتمنى أن أرى فيلماً يتوّج في مراكش لا أن يحضر فنانونا ومخرجونا فقط من أجل «التمهرج»، ولِمَ لا يفوز فيلم مغربي بمهرجان «كان» ويتوّج فنانونا بالأوسكار والسيزار؟ وهذه متمنيات شابة تدرس السينما وتحاول أن تفهم الحِراك أو بالأحرى أن ترى سينما أفضل.

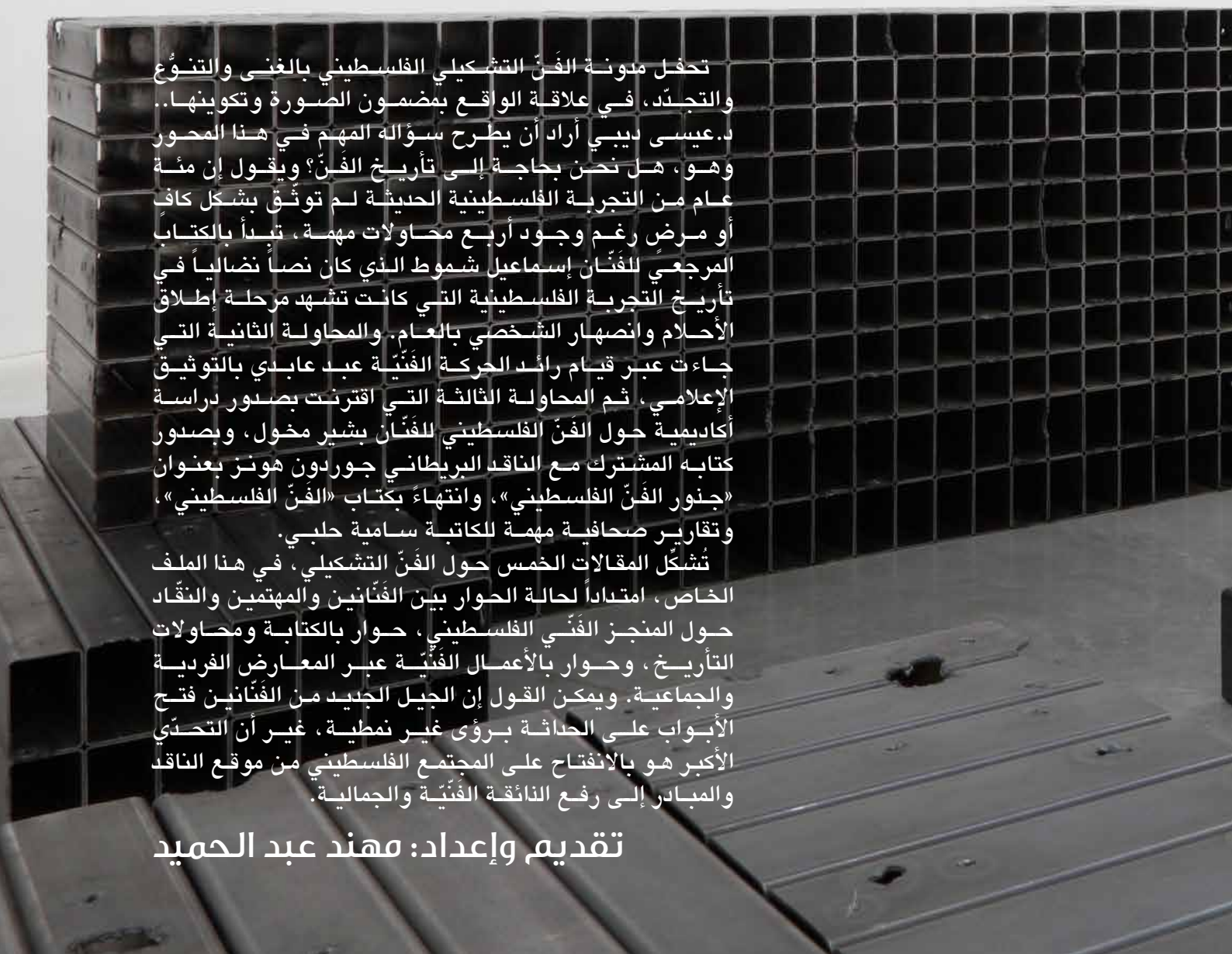
ريم جوهري
(تلميذة):

الفَنّ مرآة المجتمع، وهنا بدوره ينطبق على السينما المغربية فهي تعكس المرآة الحقيقية للمجتمع. وقد بلغت مكانة مهمة خاصة في ظِلّ مشاركتها الواسعة وحضورها القوي في التظاهرات العالمية وتتويجها بعِدّة جوائز في كبريات الفعاليات الدولية. لكنه، ورغم التراكم النسبي على المستوى الفيلموغرافي، إلّا أن هناك بعض الأفلام هي التي حقّقت نجاحاً جماهيرياً، لأنها تعالج مواضيع أقرب إلى الوجدان العام كالأفلام المرحة ذات الحس الفكاهي. إلّا أنني، ورغم كلّ هذا النجاح الذي حقّقته السينما المغربية، أعتقد أنه لا زالت هناك بعض الإنتاجات التي لا صلة لها بالمجتمع المغربي وثقافته، ولا تلبي إلّا طلبات أصحاب الاهتمامات الخاصة، بل إنها ترضي طبقة معيّنة من المجتمع فقط.



العمل الفني للفنانة الفلسطينية منى حاطوم

مدونة الفَنّ التشكيلي الفلسطيني



تحفل مدونة الفَنّ التشكيلي الفلسطيني بالغنى والتنوُّع والتجدّد، في علاقة الواقع بمضمون الصورة وتكوينها.. د.عيسى ديبي أراد أن يطرح سؤاله المهم في هذا المحور وهو، هل نحن بحاجة إلى تأريخ الفَنّ؟ ويقول إن مئة عام من التجربة الفلسطينية الحديثة لم توثّق بشكل كافٍ أو مرضٍ رغم وجود أربع محاولات مهمة، تبدأ بالكتاب المرجعي للفَنّان إسماعيل شموط الذي كان نصاً نضالياً في تأريخ التجربة الفلسطينية التي كانت تشهد مرحلة إطلاق الأحلام وانصهار الشخصي بالعام. والمحاولة الثانية التي جاءت عبر قيام رائد الحركة الفَنّيّة عبد عابدي بالتوثيق الإعلامي، ثم المحاولة الثالثة التي اقترنت بصدور دراسة أكاديمية حول الفَنّ الفلسطيني للفَنّان بشير مخول، وبصدور كتابه المشترك مع الناقد البريطاني جوردون هونز بعنوان «جنور الفَنّ الفلسطيني»، وانتهاءً بكتاب «الفَنّ الفلسطيني»، وتقارير صحافية مهمة للكاتبة سامية حلبي.

تُشكّل المقالات الخمس حول الفَنّ التشكيلي، في هذا الملف الخاص، امتداداً لحالة الحوار بين الفَنّانين والمهتمين والنقّاد حول المنجز الفَنّي الفلسطيني، حوار بالكتابة ومحاولات التأريخ، وحوار بالأعمال الفَنّيّة عبر المعارض الفردية والجماعية. ويمكن القول إن الجيل الجديد من الفَنّانين فتح الأبواب على الحداثة برؤى غير نمطية، غير أن التحدّي الأكبر هو بالانفتاح على المجتمع الفلسطيني من موقع الناقد والمبادر إلى رفع النائقة الفَنّيّة والجمالية.

تقديم وإعداد: مهند عبد الحميد

علامات على الطريق

نصف قرن من الفَنّ في فلسطين

يتميز الفَنّ التشكيلي في فلسطين بالغنى والتنوّع والعديد من المزايا والسمات التي يصعب على أي ناقد رصدها بعجالة، وهي إلى ذلك مدونة متجدِّدة ودائمة التطوُّر والحيوية. سيلاحظ الدارس امتداد هذه الممارسات الفَنّيّة على فترات زمنية مختلفة ومنتشرة وممتدة على جغرافيا واسعة غير مقتصرة على حدود فلسطين التاريخية، حيث أماكن الوجود الفلسطيني المتعدِّدة في بلادهم والمهجر.



خالد حوراني

خالد حوراني (رام الله)

وإذا كانت النكبة في العام 1948 قد شكّلت منعطفاً في التاريخ الفلسطيني، فكم حري بالفَنّ أن يتأثر بذلك. فقد حال تشريد الشعب الفلسطيني دون استمرار الحياة الطبيعية وانقطعت حبال التطوُّر والإنتاج الفَنّي المتأصل، لتقوم بعدها أشلاء حياة مبعثرة في ما تبقّى من وطن وفي شتى بقاع الأرض إلى جانب من بقي منهم في مناطق الـ 48. واقع ما بعد النكبة أثّر على طريقة عمرانهم وملابسهم وصناعاتهم وعاداتهم وحرفهم التقليدية وفَنّهم.

لقد فجّرت المأساة الفلسطينية المشاعر الوطنية وأبرزت المعنى السياسي لممارسة الفَنّ ووسائل التعبير المختلفة المنادية بالتحرّر الوطني والاستقلال، وبهذا دخل الفَنّ على خط المواجهة.

إن الصدى السياسي للممارسات الفَنّيّة في فلسطين أصبح طاغياً ولطالما عرف الفَنّ كفعل مقاومة محملاً بمعاني الصمود وتأكيد الهويّة في مواجهة محاولات نفيها. هكذا، يعرف الفَنّ في السياق الفلسطيني كفَنّ مجند وفي حالة مواجهة، وغالباً ما يقرأ في إطار الصراع حتى لو تعمّد الفَنّان تجاهل الواقع السياسي المباشر والتفت لقضايا اجتماعية داخلية أو جمالية بحتة.

رسم الفلسطيني ونحت ونقش وكتب قبل الاحتلال وبعده وزيّن حياته بالتطريز والحلي والعمارة والخطوط والزخارف كأي شعب حي له فنونه الممتدة من حواكير البيت إلى المزرعة وإلى المباني في المدن وأماكنه المقدسة وطوّر صناعاته الحرفية وخزفه وأيقوناته والرسومات التي تزيّن جدران البيوت ورسم الطبيعة والإنسان والحيوانات والشجر. واتسمت الفنون في فلسطين بمزايا خاصة لها علاقة بالجغرافيا والتجربة الإنسانية والاحتكاك بالجوار القريب والعالم الواسع وخصوصية المكان الدينية والروحية. إلى جانب الفنون الشعبية برزت هناك العديد من الأسماء كفَنّانين في مطلع القرن العشرين وبعده. توزّعت بين المواهب الفطرية والدراسة الأكاديمية التي بدأت مع ابتعاث البعض للدراسة في مدن أوروبية وفي الداخل على أيدي مدربين أجانب ومحليين.

ومن الأسماء التي دونتها المراجع في تلك الفترة، نقولا الصايغ، توفيق جوهرية،



العمل الفني: منى حاطوم

داود زلاطيمو الذي تتلمذ على يديه الفَنّان إسماعيل شموط لاحقاً. هؤلاء يعتبرون من الطلائع الريادية الأولى لولادة الفَنّ التشكيلي في فلسطين بالمعنى الحديث. ذلك الفَنّ المتصل بالحياة ونو البعد الجمالي والوظيفي، كالاهتمام بجنب السياح والحجاج إلى الأماكن المقدسة، فضلاً عن استجابته لرغبات الجمهور وحاجاته. ومن الفَنّانين الذين التحقوا بمدارس أوروبية في حينه الفَنّان «حنا مسمار» المولود في مدينة الناصرة عام 1898 والذي التحق بالمدرسة الألمانية التي تعلّم فيها فَنّ الخزف، ليفتتح بعد تخرجه فيها عام 1925 محترفاً لإنتاج القطع الخزفية الوظيفية والتراثية. وبعد النكبة اتجهت أعماله النحتية لتصوير واقع المعاناة الفلسطينية.

والفَنّان «فضّول عودة» المولود في مدينة الناصرة عام 1906، الذي أتيحت له الفرصة لمتابعة الدراسة في إيطاليا وحصوله على الإجازة الجامعية في مجال الرسم والتصوير، وليعود بعدها إلى فلسطين لمزاولة مهنة تدريس التربية الفَنّيّة، واستقرّ به المطاف بعد النكبة في لبنان، حيث تابع عمله هناك كرسام ومدرس.

وتحفظ المدونة أيضاً اسم الخطاط والفَنّان جمال بدران، المولود في مدينة حيفا عام 1909، الذي درس في «مدرسة الفنون والزخارف» بمدينة القاهرة، ليتخرج عام 1927 ويعمل مدرساً في الكلية العربية والمدرسة الرشيدية بمدينة القدس، وكان له محترف شهير في مدينة رام الله، لكنه غادر في أثناء النكبة إلى سورية وعاش في دمشق واستمر في مزاولة عمله كمدرس للفنون في دار المعلمين، وقد كان له أكبر الأثر في اكتشاف المواهب الفَنّيّة ودعمها، ومن الذين تتلمذوا على يديه في فلسطين، أخوه عبد الرزاق بدران.

وقائمة الأسماء تطول لتضمّ أسماء الفَنّانين محمد وفا الدجاني، جبرا إبراهيم جبرا الذي ناع صيته في الرسم والترجمة والأدب. وفي أربعينيات القرن العشرين برزت أسماء مثل فيصل الطاهر، وخليل بدوية من يافا، ونجاتي الإمام الحسيني، وداود الجاعوني المولود في القدس والذي درس في الأزهر لمدة عام ثم تعلّم الرسم والخط والزخرفة بمدرسة الفنون التطبيقية بالقاهرة عام 1938، وعمل مدرساً للرسم والخط والزخرفة في





العمل الفني: اسماعيل شموط

مدارس القدس والمجدل حتى عام 1948، حيث انتقل لمدينة غَزّة فالكويت، وهو فَنّان لوحاته مسكونة بجماليات الخط العربي. وشريف الخضرا المُتخرج في مدرسة الصناعات الزخرفية عام 1938 ثم درس فَنّ التصوير الملوّن في معهد «ليوناردو دافينشي» في القاهرة. وقد لمعت أيضاً أسماء مثل فاطمة المحب، صوفيا حلبي، أديب الزعيم، حربي حب رمان، زلفى السعدي، عبدالبديع صبح، بشير شمّا، ممدوح الخياط، منير ساق الله، عبدالقادر وفائي، جورج فاخوري، محمد الشاعر، عبدالله عجينة، عبدالرزاق اليحيى، روبير مكي، جوزيف مارون. وليس أوضح للدلالة على الحيوية التي كانت تتسم بها ممارسة الفَنّ في فلسطين إلّا تلك الصفحات من دفتر الزوار لمعرض الفَنّانة زلفى السعدي، والذي أقيم في القدس في العام 1933 في إطار المعرض العالمي في فلسطين والحفاوة التي اُستقبل بها هنا المعرض.

مع الوقت وعلى هذه الشجرات وافرة الأغصان نمت بذور فَنّيّة كثيرة، فرغم الانعطافة والهزيمة والظلم، إلّا أنه تشكّلت مع الوقت رغبة جامحة في إنتاج الفَنّ المعبّر عن قضايا الإنسان وهمومه، وراحت المعارض والإنتاجات الفَنّيّة ترافق الأحداث وترفع من معنويات الناس وتؤرشف قصصهم وتؤرّخ لحالهم، وقد شكّل المعرض التاريخي الذي أقامه الفَنّان إسماعيل شموط في القاهرة وغَزّة والذي افتتحه الراحل جمال عبدالناصر عام 1954 نقطة دفع باتجاه بلورة مدونة جديدة أو صفحات أخرى في تاريخ هذا الفَنّ المرتبط بالقضية. فمن ناحية سجلت أعمال شموط جردة حساب مع التاريخ والذاكرة وعبّرت عن النكبة والتشرُّد والصمود، ولاحقاً المقاومة. شموط الذي يُعدّ بحق واحداً من الآباء المؤسّسين لما بات يُعرف بالحركة التشكيلية الحديثة في فلسطين وهو المولود في مدينة (اللد) عام 1930، كان لا يزال في الثامنة عشرة من عمره عندما نزح مع عائلته في العام 1948 من مدينة اللد إلى مخيم خانيونس للاجئين في قطاع غَزّة وقد كانت المنطقة التي انتقل إليها اللاجئون عبارة عن رمال خالية ممتدة ونقيض الخضرة والبيارات والجبال والسهول التي عاشها شموط منذ طفولته.

وربما ينطبق عليه كفَنّان أكثر من أي فنان آخر شرط قراءته في السياق الاجتماعي والسياسي نظراً لطول تجربته وفرادتها، فالرجل عاش وعمره أكبر من الدولة التي تسببت في مأساته ومأساة شعبه وأعماله تكاد تكون وثائق وسجلات لهذه المعركة الممتدة منذ النكبة



العمل الفني: القدس ، داود زلاطيمو



العمل الفني: هاني زعرب

وحتى يومنا هنا.. كونها تشكل سلسلة متصلة تفضي إلى سيرته كفَنّان وإلى سيرة الشعب الذي ينتمي إليه.

وتبقى لوحات شموط التي تحوّل بعضها إلى أيقونات وملاحم مثل «إلى أين؟» (1953) والتي تصوّر عجوزاً وثلاثة أطفال في فضاء قاحل وفي الخلفية البعيدة آثار قرية، و«سنعود» (1954) و«نكريات ونار» (1956) و«عروسان على الحدود» (1962) وغيرها من بواكير أعماله الواقعية التي نافست الكاميرا في تصوير النكبة والنزوح. هذه اللوحات تبقى في الذاكرة والوجدان كوثائق وليست مجرد لوحات تعبيرية، الأمر الذي أكسبها أهمية تاريخية إلى جانب إمكانياتها التعبيرية. وقد وقفت أعمال شموط بجدارة إلى جانب الصور المتوافرة للنكبة بالأبيض والأسود آنذاك والتي في الغالب كانت لمصورين أجانب ولبعض المصورين الفلسطينيين. إن تراجيديا النكبة التي عاشها الفَنّان بوعي الشاب ونقلها بريشته وبألوان الزيت على التوالي أسوة بلوحات الفَنّانين الكبار في حينه توثيقاً وتعبيراً عن المرارة والظلم التاريخي الذي لحق به وبمجموع اللاجئين وهم ينتزعون من أرضهم عنوة ويشردون كانت بمثابة الدليل ورواية الشاهد التي تركت بصماتها على مسيرة الفَنّ في فلسطين بعد ذلك، وكذلك الصمود والمقاومة في أعماله اللاحقة والتي نلحظ بها استمرار رصده لحالة الفلسطينيين ولملاحم وصور البطولة التي ظهرت في أعماله. شموط نقل الضحية من حالة الضياع والألم كما في لوحة «إلى أين؟»، إلى حالة التأمل في «نكريات ونار» ثم إلى حالة الصمود والأمل، كما في «عروسان على الحدود»، ولاحقاً المقاومة والثورة في كلّ تجلياتها بدءاً من الثورة المسلحة وحتى ثورة الحجارة والفدائيين.

مثلما تعلّم شموط على يد معلمه الأول داود زلاطيمو، تعلّم وتأثر آخرون بفَنّ شموط ومجايليه لاحقاً وقد أصبح للفَنّ مؤسّساته أيضاً التي ترافقت مع تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية في العام 1964.

إلى جانب إسماعيل شموط وزوجته الفَنّانة تمام الأكحل برزت هناك أسماء كثيرة، ففي أواسط الخمسينيات تبع هؤلاء الفَنّانين مجموعةٌ أخرى كانت تُعدّ من الوجوه والمواهب الجديدة في هذا المجال؛ مثل الفَنّان توفيق عبد العال، ولاحقاً عبد الحي مسلم وجمال غربية ونصر عبد العزيز وبشير السنوار وشفيق رضوان وسمير سلامة وإبراهيم هزيمة وكمال بلاطة وبول جرجسيان وسامية حلبي وعبد الرحمن المزين وآخرين كثر يصعب حصرهم. غير أن هذه المدونة تحمل الكثير من الإنجازات والتنوّع حتى الستينيات والسبعينيات تخرجت هذه المجموعات في الأكاديميات والكليات الفَنّيّة التي درسوا بها، وأصبحت هذه المجموعات نشيطة في الأوساط الفَنّيّة، سواء الفلسطينية أم العربية؛ فقد أقيمت المعارض الجماعية والندوات، واستقطبت حالة الحِراك فنانين جداً من أمثال سامية طقطق الزور ومحمد بوشناق ومصطفى الحلاج وحسني رضوان، ونشّطت فنانين سابقين كعفاف عرفات، وغيرهم كثر امتد تأثيرهم على المشهد الفَنّي في فلسطين حتى يومنا هذا.

كانت تصلنا تلك اللوحات مطبوعة وتعلّق على جدران البيوت والمحلات، وكانت لوحات شموط ولاحقاً سليمان منصور وفتحي غبن ونبيل عناني وتيسير بركات وكامل المغني هي الأبرز، منجزات تربينا عليها، وكنت كفَنّان من جيل مختلف أبحث بين ثناياها عن لغتي. وأنا أسأل هل أقطع معها؟ كنت أرى بعضها مغرقة في الرومانسية والشعارات وبعضها يشبه الرسوم التوضيحية وكثيراً من الحرف والبكائيات. رغم ذلك أدركت أهميتها وأحببت بعضها. ووجدت ضالتي مع فنانين آخرين معاصرين أمثال منى حاطوم وخليل رباح، وأملي جاسر وشريف واكد وتيسير بطنيجي وغيرهم، وقد ازدادت مدونة الفَنّ في ما بعد غنى وتنوّعاً، غير أنني في هنا المقال سأقف عند ذلك وأقفز إلى العام 2009 لنتأمل تجربة الفنان المعاصر هاني زعرب، وكأننا بها نصغي إلى رجع الصدى للوحة شموط «نكريات ونار».



عدنية شبلي

عن الواقع الذي يقف خلف التجريدية

كثيرة هي الأحيان التي نتعامل فيها مع الصور الفوتوغرافية على أنها تعرض الواقع بدقة لا مثيل لها، مثلما هو الأمر مع لوحات فَنّيّة تمّ رسمها بالاعتماد على الهندسة المنظورية، التي شهد استخدامها انتشاراً واسعاً في عصر النهضة في أوروبا بين أهم الفَنّانين كساندرو بوتيشيللي (1455 - 1510)، وميكال– أنجلو كرافاجو (1571– 1610)، ويان فرمير (1632 - 1675). ثم بعد غيابها في العصر الحديث مع الفَنّانين التكعيبيين والتجريديين والتعبيريين، عادت تقنية الهندسة المنظورية للظهور مجدّداً مع فنانين معاصرين وإن كانت بشكل مغاير. دافيد هوكني (1937) مثلاً يعتمد في رسوماته على الهندسة المنظورية كمرجع، ولكن عبر النظر من نقاط متباينة، وليس واحدة فقط كما هو الأمر في العادة. ويعود شعورنا حول واقعية صورة أو لوحة ما، في هذه الحالات، كما يُشير بعض منظّري الثّقافة البصرية، وعلى رأسهم مارتن جاي ونورمان بريسون، إلى العلاقات الهندسية بين الأجسام المصوّرة، أو المرسومة والنِسَب بين أحجامها، دون تدخُّل من طرفنا، وهو ما يضفي عليها كذلك طابع «الموضوعية».

عدنية شبلي

إلّا إن كلّ هنا الحديث، يدور حول انعكاس الواقع في مضمون الصورة، وما يظهر فيها من أشكال. ماذا عن انعكاس الواقع في تكوينها؟ فلا يمكن تجاهل حقيقة أن اتباع الهندسية المنظورية في تكوين رسومات عصر النهضة، وحتى التصوير الفوتوغرافي، هو نتاج لحدث تاريخي مُعيّن رافق ظهور حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر، والتي شهدت ترجمة كتاب «المناظر» لحسن بن الهيثم، ومن ثَمّ تعريف الرسامين (والعلماء والمفكّرين أيضاً) في أوروبا بالهندسة المنظورية. إنما يمكن القول إن الواقع دائماً ما ينعكس في تكوين الرسومات، على نقيض مضمونها الذي قد لا يفعل ذلك في جميع الأحيان. أقول ذلك وفي ذهني أعمال الرسام هاني زعرب (1976، مخيم رفح/غزّة). بدءاً بمجموعته الفَنّيّة «حصار» (2004 - 2006)، مروراً بـ«مخرج» (2006)، ثم «تعليق» (2008)، وحتى مجموعته الأخيرة «حب بجودة منخفضة» (2015)، أعمال زعرب نادراً ما تتّبع الهندسية المنظورية في مضمونها، باستثناء بعض الرسومات في مجموعتي «درس طيران» و«انتظار» (2009) بشكل عام، الأشكال التي يرسمها زعرب تتقوقع في أكثر الوضعيات الجسدية استحالة، أو مشوّهة، إن لم تكنّ مجرّدة من أي تفصيل، كما أن ألوانها محدودة وفي الغالب قاتمة. مع ذلك، هي ليست إلّا انعكاساً دقيقاً للواقع في تكوينها. مجموعة «تعليق»، هي مثال رئيسي على ذلك.

أبدأ بوضعية الفَنّان، وكيف يحدّدها الواقع المحيط بالفَنّان.

لوحة وصيفات الشرف (1656) للفَنّان دييجو فيلاثكيث (1599 - 1660)، تعرض وضعية الفَنّان وهو في خضم عملية إنتاج اللوحة، واقفاً أمام القماش، بيده ريشة وطبق الألوان. واقعية مضمون اللوحة تؤكد اعتمادها على مبدأ الهندسة المنظورية، كما تفعلن وضعية الرسام، التي تؤكد أنه كي يتمكّن المرء من ذلك على أحسن وجه، عليه أن يكون واقفاً أمام اللوحة.

في زيارة لمرسم هاني زعرب، ألمح مقعداً واطئاً جداً، يكاد يشبه في صغره درجة واطئة كتلك التي يعتمدها المرء للوصول إلى رف عالٍ. وإذ يستوقفني المقعد، ألتفت إلى هاني مستفهمة، فيرد، إنه حين يرسم، يفعل ذلك وهو جالس على هذا المقعد الواطئ، بحيث يمكنه أن يطل فوق القماش الممدود على الأرض. باختصار هو يرسم منحنى الجسم واللوحة أسفله. واكتشاف المرء لهذه الوضعية الشخصية لزعرب في أثناء عملية الرسم، يجعله يدرك دون أن يحتاج إلى رؤية ما في اللوحة، إلى



العمل الفني: هاني زعرب

تخلي الفَنّان عن الرسم وفق تقنية الهندسة المنظورية. لكن كيف توّصل زعرب إلى هذه الوضعية من أساسه؟ يتحدّث زعرب عن مولده في مخيم رفح للاجئين، حيث عاش سنوات طفولته خلال فترة انتفاضة العام 1987، والتي خضعت لظروف قاسية، منها فرض قوات الاحتلال لمنع التجول على أهل المخيم لأسابيع طويلة. وخلال تلك الأيام الطويلة التي كان من غير الممكن لأحد مغادرة مكان سكنه، وجد زعرب ملاذاً في أبعد زوايا بيت العائلة؛ زاوية شغلتها كُتب ومجلات والده، التي احتوى بعضها على رسومات عِدّة. وقد حثّت هذه الرسومات زعرب الطفل على نسخها مستخدماً الورق الشفاف. كان يضع الكتاب على الأرض ثم ينحني فوقه لإنجاز عملية النسخ هذه، في وضعية ستلازمه طيلة مسيرته الفَنّيّة، كما وستحدّد أسلوبه في الرسم. منحنياً في تلك الوضعية، أرى زعرب يدفق ألوانه فوق القماش، دافعاً إياها في أنحائه بعفوية تشوّه الأجسام.

وأية ألوان هذه؟

تغلب اللوحات في مجموعة «تعليق» ألوان قاتمة، مصدرها مادة الزفت بالأساس التي يعتمدها زعرب في بعض إنتاجاته. «اختيار مادة الزفت كمادة أساسية لمشروعي الفَنّي «تعليق» هو ثمار تجربة جسدية ونفسية، مرّرت بها خلال فترة مُعيّنة من حياتي. العتمة والألوان الرمادية دائماً سيطرت على المحيط الذي كَبُرْت فيه»، يقول زعرب. ويخص بالنكر حدثاً بعينه، ساهم بشكل رئيسي في احتلال مادة الزفت دوراً مركزياً في إنتاجه الفَنّي، ويتمحور حول شجرة. كما هو معروف، قلّما توفّرت مساحات خضراء في مخيمات اللاجئين عامة، لاكتظاظها. وهكذا إن حدث ذلك وتمكّن أحدهم من زرع شجرة، يكون لها حضور كبير في بحر الرمادية الذي عادة ما يكتنف المخيمات. زعرب ينكر شجرة نخيل، كانت مزروعة قريباً من بيتهم، في ساحة المخيم. بالنسبة له، كانت هذه النخلة نقطة الخضرة الوحيدة في حياته، تؤنسه رؤياها يومياً. ثم ذات يوم، بعد رفع حظر التجول الذي كان قد دام لمدة أربعين يوماً ذلك خلال انتفاضة العام 1987، وجد سكان المخيم بأن شجرة نخيلهم قد تحوّلت إلى سوداء، بعد أن رشتها قوات الاحتلال بمادة الزفت، خلال فترة مكوثهم داخل بيوتهم. ثم تعود مادة الزفت للظهور مجدّداً في حياة زعرب كمادة مركزية، لكن هذه المرة في مدينة رام الله، خلال فترة انتفاضة العام 2000. في فترة إعادة الاجتياحات لبعض المدن الرئيسية في ربيع العام 2002، يصف زعرب، كيف تحوّلت رام الله «إلى أكوام من الزفت المنتشرة في كلّ مكان، بعد تدمير الشوارع فيها لتصبح أكواماً من المواد الخام المكوّنة من الإسمنت والرمل والزفت».

لكن ليس هنا فقط. في تلك الفترة جرى اعتقال زعرب أيضاً، مع بقية أفواج سكان المدينة من الذكور المتراوحة أعمارهم ما بين السادسة عشر والأربعين، بعد أن اقتيدوا إلى سجن عوفر قرب بلدة بيتونيا. وكان قد تم بناء هنا السجن وقتها على عجلة لاحتواء الأعداد الكبيرة من المعتقلين، حيث تم جرف مساحات واسعة قرب معسكر جيش كان قائماً في المنطقة من قبل، ومن ثم تم سكب مادة الزفت على هذه المساحات ونصب خيم فوقها. وكان على المعتقلين النوم داخل هذه الخيم فوق الزفت المسكوب حديثاً مباشرة، والذي راحت رائحته تتنافع إلى أنف النائمين فوقها مباشرة طيلة الليل. بحسب زعرب، بعد تلك التجربة، عادت مادة الزفت لتعشش ليس فقط في ذاكرته وإنما في وعيه الفَنّي، بحيث كانت الطريقة الوحيدة لمواجهتها هي عبر سكبها بنفسه فوق قماش اللوحة، كما حدث في مجموعته «تعليق».

أما ما يتشكّل فوق القماش إثر هذه المواجهة، فهو مسخ وجوه وأجزاء أجساد مشوّهة، تشكّلها خطوط مادة





العمل الفني: هاني زعرب

الزفت وألوان الزيت الغليظة الداكنة، وتتجمّع في مركز اللوحة، تاركة هوامشها خالية، معيدة تمثيل الركام الذي كان قد صادفه الفَنّان في واقعه الحياتي. إنها انعكاس لواقع ناجم عن رغبة الاحتلال الممنهجة في هدم كلّ ما يجري بناؤه من قِبَل الفلسطيني، في إطار عيشه اليومي. الألوان والأشكال والأسلوب الفَنّي التي تشهدها مجموعة «تعليق» تظهر، وإن بدرجات متفاوتة، في أعمال الفَنّان كافة، وآخرها «حب بجودة منخفضة» (2015). لكن في هذه المجموعة، يمكن للمرء أن يلاحظ قدراً قليلاً من الألوان الفاتحة والخطوط الحادة الواضحة وقد تسلّلت إلى القماش أيضاً؛ استخدام يصل ذروته في مجموعة «درس طيران» و«انتظار» (2009) يختلف أسلوب زعرب في هذه المجموعة إلى درجة كبيرة عن أسلوبه في الأعمال السابقة، التي تغلبها الخطوط الغليظة العشوائية، كما في مضمونها، الذي يعتمد هنا، إلى حَدٍّ ما، على الهندسة المنظورية التي كان زعرب قد نبذها في السابق. يمكن القول بأن ما قام زعرب بإنتاجه منذ العام 2009، يشي بانقطاع حاد مع الماضي كانقطاع يمكننا تعقّب آثاره ثانية في الواقع الحياتي للفَنّان. منذ العام 2006، وإثر إقامة فنّيّة في مدينة الفنون الدولية في باريس، دُفِع زعرب إلى المنفى جراء منع السلطات الإسرائيلية له بالعودة إلى رام الله، وهو تحوّل مكاني ترك أثره العميق على إنتاجه الفَنّي، كما تشهد له أعماله الحديثة، وهو أمر يعيه زعرب تماماً. في اقتباس من كتاب الفَنّ «حِراك» (2012، مؤسّسة القطان) يأتي على لسانه التالي، «كلّ تغيير في الواقع، يؤثر في عملية الخلق وعليها، حتى التغيير الزمني، فالزمن له مفعوله الطبيعي في كلّ النواحي على الإنسان. لكنني أعتقد أن الزمن وحده لا يصنع تغييراً عميقاً في الفَنّ، إذ يبقى في حالة تطوُّر زمنية لا أكثر ولا أقلّ. أما تغيير المكان، فهو قادر على إضافة عناصر جديدة تُغني عملية الإبداع وتُكسبها بعداً أعمق.

«مثلاً، كان لمكان ولادتي في مخيم رفح للاجئين في غَزّة وإنهاء دراستي الثانوية هناك، تأثير كبير... فقد... كانت وسائل التعبير المتاحة أمامي مختلفة جداً عن تلك المتوافرة لأي طفل يهوى الرسم وولد في مكان آخر غير غَزّة. وقتها كانت لوحتي هي الحائط ومجلات الحائط في المدارس والمساجد خلال المناسبات الوطنية وأيام التصعيد والمواجهات، وأدواتي لم تكن سوى قلم رصاص، وألوان الشمع الرديئة التي كانوا يوزعونها علينا في مدارس وكالة الغوث للاجئين، وألوان الرش التي تستخدم في الكتابة على الجدران. ولم أكن أفكّر لحظة في أنه يمكنني أن أرسم على قماش أو ورق مقوّى، وباستخدام الألوان الزيتية ... إلخ، إلّا عندما ذهبت إلى مدينة نابلس للدراسة في كلية الفنون الجميلة، حيث جرى لقائي الأول مع مواد الرسم «الطبيعية»، كقماش اللوحة المشدود، وألوان الزيت والأكريليك، وورق الكانسون والفيبريانو وغيرها من الأدوات الخاصة بالرسم. لكنني اصطدمت هناك أيضاً بصعوبة العمل على لوحات كبيرة الحجم والمشاركة بها في معارض داخل فلسطين وخارجها، وذلك بسبب صعوبة حركة التنقل داخل فلسطين والشحن خارجها، التي اختفت بسفري إلى باريس في العام 2006، وهو ما كان المفصل الكبير التالي في حياتي كفَنّان. أذكر أنه في المرة الأولى التي دخلت فيها محلاً لبيع الأدوات الفَنّية في باريس، لم أشترِ أي شيء، وذلك لكثرة الخيارات والأشياء التي لم أعرف ما هي وكيف تستخدم». ومن ثمّ، لا تغفل أعمال زعرب الواقع الذي خارجها ولو للحظة في تجريديتها.

مجد عبدالحميد

في مساءلة الرموز تشكيلياً



منذ انطلاقتها أُسندت حركة التحرّر الفلسطيني بخطاب ثقافي مُتقدّم، وبإنتاج فَنّي أسّس لخطاب بصري فلسطيني يُعبّر عن حالة الصدمة من فقدان كلّ شيء، والتحوُّل إلى لاجئين إلى أجل غير مُسمّى. في هذا السياق قام فَنّانون وفَنّانات فلسطينيون في كافة أماكن تواجدهم بالتعبير عن مأساة الشعب الفلسطيني عبر أعمالهم. إن الاغتراب عن فلسطين بالتهجير أدى بالذاكرة الجمعية إلى تحويل المكان إلى جنة مفقودة. وفي أَوْجِ العمل الوطني في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين تمّت استعارة رموز التمرُّد العالمي على الظلم ويمكن رؤية ذلك في أرشيف بوسترات منظمة التحرير. فقد كَوَّن انفتاح التحرّر الفلسطيني على قوى التقدّم والثّقافة الإنسانية في العالم، مناعة نسبية ضد احتكار الفلسطيني لصورة الضحية وضد استخدامها كمحور أساسي في تعريفه باعتباره أولاً وآخراً الضحية الكبرى، وربما الوحيدة في العالم.

مجد عبدالحميد

ومع الاصطدام الفلسطيني مع الواقع، ومع فقدان الرموز لفعاليتها، تبيّن أن شماعة الاحتلال لا تكفي لتأجيل أسئلة أساسية حول من نحن وما نسعى لبنائه على ما تبقى لنا من أرض. كان ذلك يفترض الانتقال من رَدّ الفعل إلى الفعل، ومن اليوتوبيا إلى الواقع الواعي وإلى البدء ببناء المستقبل الواقعي، والذي يستدعي إعادة تعريف أنفسنا وعلاقتنا بأرضنا وماضينا ومستقبلنا بلا مبرّرات أو مجاملات، ويستدعي التعلّم من تجربة سابقة والبناء فوق جانبها المضيء. التحرُّر يبدأ برفض تعريف الفلسطيني كضحية في الخطاب الثّقافي ومن ضمنه الفَنّ، وتحصيل حاصل في الخطاب السياسي. يقول باولو فريري في كتابه «تعليم المقهورين»: الاضطهاد يعمل على تدجين ضحيته وأخطر عقبة أمام تحقيق التحرُّر تكمن في واقعية الاضطهاد اليومية التي تمتص مَنْ بداخلها وتعمل على كي الوعي البشري للمضطهدين».

البحث عن الطبيعي في اللا طبيعي

الثّقافة والفَنّ مدعوان للسجال مع كافة أشكال السلطة القامعة (الاحتلال/ الأبوية/ العشائرية/ الذكورية/ الاحتكار/ الجشع/ الفساد/ القمع)، انطلاقاً من أن الحرّيّة لا تتجزأ ولا تتأجل عناصرها، أما عندما يسعى المنتج الفَنّي إلى مجاملة الضحية فينا وإعادة إنتاج صورها التي لها سوق لا بأس به لدى متعاطي ومقتني الفَنّ الأثرياء، أو لها قبول واسع في أوروبا المصابة بعقدة الذنب المزدوج تجاه ضحيتهم اليهودية وضحية ضحيتهم الفلسطينية. عندما يكون المنتج الفَنّي بدون أي نوع من النقاش أو السجال مع الفلسطيني صاحب الشأن، بل يتم تحويله إلى موضوع والتكلّم نيابة عنه، في هذه الحالة يهبط الفَنّ وينحدر إلى الأسفل. في حين أن المطلوب- وكما قال الشاعر محمود درويش- «البحث عن الطبيعي في اللا طبيعي» لكن الضحية فينا وقد ضاقت ذرعا بمكانتها وبحاجتها إلى البطولة، تدرك أنها لن تنتقل إلى سجالها مع نفسها، ومع الآخر، لإنجاز مكانة العادي، إلّا بفضل التاريخ، على الرغم من أنها ضحية التاريخ! وتدرك أن حاجتها الملحة إلى البحث في هويّتها تأذن للإبداع الحُرّ بجماليات الصراع مع الهويّة أن يكون فاعلاً. بمقدور الثّقافة أن تحاكم ذاتها



العمل الفني: ساعة الرمل للفنان مجد عبدالحميد

وتنشط أسئلتها المؤجّلة التي تمس بعض محرمات مجتمعها، حتى لو انطوت المحاكمة على سخرية، يحدث ذلك عندما تتحرّر الثّقافة والسخرية معاً من حالة الطوارئ».

إن تماهي الحالة الثّقافية والفَنّيّة الفلسطينية مع المجتمع وتجنّب أي مواجهة مع أي تيار داخله، فلا يوجد أي حوار داخلي بخصوص المواضيع ذات الأهمية. كيف نعيش وكيف نقاوم؟.

الخطاب من الداخل

تحت عنوان «الخطاب من الداخل» قدّمت مجموعة من الأعمال واللوحات التي نقدت واقع طغيان الرمزية في المجتمع الفلسطيني، المنبعث من تقديس الرموز التي اخترعناها بأنفسنا، والذي أدى إلى مصادرة أية محاولة لنقاش مشاكلنا. أردت القول عبر العديد من الأعمال أن دور الفَنّ بالأساس هو خلق نقاش وحوار مجتمعي داخلي، وليس تمثيل المجتمع ونقله برموزه إلى الخارج، ولا حصر الفَنّ في التعبير فقط عن المعاناة. أردت وضع المجتمع أمام تساؤلات باستخدام فَنّ معاصر ملىء بالهزل وبالنقد وبالاستجواب الذي لا يستثني الرموز، ويطرح قضايا خلافية قد تؤسّس لتعبيرات جديدة. كالتعريف بالذات وبالقضية ليس من خلال الاحتلال الإسرائيلي أو من خلال أحداث تاريخية تؤطرنا في صورة الضحية، بل التعبير عن أنفسنا كشعب قبل أي شيء آخر، فالشعب الفلسطيني يسبق الاحتلال والرموز المرتبطة بالمآسي، وقراءة جديدة للذاكرة من خلال الأعمال الفَنّيّة الصادمة. كانت رسالتي كفلسطيني «أنا إنسان قبل أن أكون ضحية، وعليّ تخطي هذا الوصف لا تكريسه».

«لهاية»

العمل التركيبي الملون «لهاية» قدّمته بصورة «مفتاح العودة» الذي هو أيقونة القضية الفلسطينية، ورمز أساسي من رموز الذاكرة الجمعية. عرضت عدداً من المفاتيح الملوّنة بألوان زاهية من مادة السكر الملون الهشّ بنفس شكل مفتاح العودة المصنوع من مادة الحديد الصلبة. أجريت التحويل من يوتوبيا إلى حلوى ملوّنة تفرح الأطفال، أوجدت للمفتاح وظيفة بصيغة فكاهة تنطوي على اعتراض عميق. والاعتراض كان على استخدام الرموز كبديل للعمل، والاكتفاء بمفتاح البيت بمعزل عن البيت الفعلي والمكان الفعلي اللذين لا يوجد توضيح في الخطاب السياسي والفَنّي التقليدي يبيّن كيفية استعادتهما، وبهذا وضعت الناس وجهاً لوجه أمام هذا التناقض.

خط جرافيتي وتجريد

وفي لوحات (خط جرافيتي وتجريد)، المعروفة بـ «إعلان الاستقلال» الذي يعلّق في كلّ مكان في فلسطين، حوّلت الإعلان إلى حروف مبعثرة بعضها متلاش بنسق فَنّي جمالي يتحوّل إلى ست لوحات هندسية كلّ واحدة بلون. ولا أحد يستطيع قراءة الإعلان عبرها، في إشارة إلى أنه لم يبقَ شيء من الإعلان ومن مضمونه (الحرّيّة والاستقلال والعدالة والمساواة) أردت أن أكشف الفراغ السياسي أو الانهيار الداخلي للخطاب الذي أفرغ من مضمونه بفعل عوامل داخلية «العجز والنمطية ومجتمع الاستعراض»، وخارجية «خداع السلام»، المسكوت عنها. هكذا ومن وجهة نظري يدخل الفَنّ في الفراغ السياسي، ويعوّض النقص؛ يصبح الفَنّ- دون أن يعي- مقاومة، وفي كلّ الأحوال يستعيد حيويته.



العمل الفني: مفاتيح العودة للفنان مجد عبدالحميد

ساعة رملية

العمل الفَنّي «ساعة رملية»، وهي مجموعة صناعية لعدد من ساعات الرمل بأحجام متباينة، حيث يتم الربط بين الفَنّ والحرف اليدوية. لقد استبدلت في هذا العمل مادة الرمل الأصلية بإسمنت مطحون من جدار الفصل العنصري. والمعروف أن الإسمنت لا يتدفّق عبر الساعة الرملية، فتتوقّف الساعة ويتوقّف معها الزمن، وبما أن الزمن لا يتوقّف، تحدث صدمة تشويه الزمن؛ في إشارة إلى وقف تطوُّر الشعب الفلسطيني «اللا معقول» كما في لا معقول توقف الزمن. وإذا كان النقد الساخر الكوميدي لاستخدامات «مفتاح العودة» و«وثيقة الاستقلال» و«قبة الصخرة» المغطاة بمسكنات يستهدف المؤسّسة ومجتمع الاستعراض، فإن النقد التراجيدي الساخر لـ«ساعة الرمل» موجه ضد الكولونيالية الإسرائيلية التي عملت على «وقف الزمن». إنه ذلك النوع من التدخُّل الفَنّي الداخلي وفي مواجهة الآخر ضمن معادلة أسبقية نقد الذات. هذا هو ما يعنيه الفَنّ في حالة الفراغ السياسي، يعوّض الفَنّ النقص؛ يصبح الفَنّ- دون أن يعي- مقاومة، وفي كلّ الأحوال يستعيد حيويته. هذا المفهوم الذي أتبناه وأجسده كواحد من الجيل الجديد من الفَنّانين الفلسطينيين في الأرض المحتلة الذين يطرحون أسئلة مهمة من داخل المجتمع ويتوقفون عند تحوُّل الرموز إلى «كليشيهات» وفقدان اللغة دلالتها وعبثية السياسة. محاولين إدخال المشاهد إلى مناطق غير مألوفة والتأمل في ما هو أبعد من التعبير الفَنّي. كاستجواب الرموز ومساءلتها ومحاولة الخروج من صنميتها دون التقليل من أهميتها. والأهم أنسنة الفلسطيني بعيداً عن صورته النمطية كضحية.

بورتريه بوعزيزي

أنجزت هذا العمل بالتعاون مع ثماني نساء من قرية (فرخة/سلفيت) قمنا بتطريز تسع صور لمحمد بوعزيزي، وهو الشاب التونسي الذي أشعل النار في نفسه ليحدث عمله نقطة تحوُّل فارقة في العالم العربي. طلبت من كلّ واحدة من النساء أن تطرز بورتريها لوجه الشاب مثل الذي قمت أنا بتطريزه باستخدام الحرير واللون الذي يحببنه. أصبح العمل إنتاجاً جماعياً. البورتريه يسترجع أعمال بورتريه آندي وأرهول «لمارلين مونرو». أردت تقديم رمز بوعزيزي الذي صنع المفارقة من خلال التطريز الفردي والجماعي. بوعزيزي خلق جدلاً سياسياً واجتماعياً وثقافياً وفلسفياً ودينياً. فلا يمكن أن يعود العالم العربي كما كان عليه قبل إشعال بوعزيزي النار في نفسه. أردت المشاركة في الجدل فَنّياً باستخدام لغة وتصوير البوب آرت مقروناً مع الطقس التراثي الفلسطيني (التطريز).

«دوّار الملح»

أقمت «تلة من الملح» وسط دوّار قلنديا بجانب أضخم حاجز أمني إسرائيلي يفصل مدينة القدس عن رام الله، قمت بتشكيل وإقامة التلة بالتعاون مع نادي شباب مخيم قلنديا، تضامناً مع الأسرى المضربين عن الطعام في السجون الإسرائيلية والذي دخل إضرابهم شهره الثالث آنذاك. الأسرى لا يتعاطون خلال إضرابهم إلّا الماء لمنع الجفاف والملح الذي يحول دون تعفن الأمعاء. البعض أطلق على الدوّار اسم «دوّار الملح». حاولت في هذا العمل أن أطرح قضية الأسرى والتضامن معهم ودعمهم من زاوية أخرى، فالملح هنا يساهم في بقائهم على قيد الحياة، وكانت سلطات الاحتلال قد هدّدت بمنع الملح، وما كان مني إلّا أن قدّمت الملح بأسلوب فَنّي أثار جدالاً في وسائل الإعلام ووسط



إعلان الاستقلال على الجدار

الناس. أردت إطلاق رسالة ضمانات عبر الفَنّ للأسرى عبر تلة الملح، والقول إنه كما ينوب الملح ويتطاير مع الرياح، سينوب الاعتقال الإداري.

«بيادق» أو بلا عنوان

يبحث هذا العمل المجسم برقعة شطرنج تتساوى فوقها كلّ القطع وتتحوّل إلى لون واحد تم تصميمها من الخشب على لوحة كبيرة، وقمت بتحريكها والانتقال من جهة لأخرى، وتم تقديمها عبر فيديو يكرّر المشهد. أردت طرح موضوع برمجة الإنسان وسلب صفاته وإرادته الإنسانية في محاولة لجعله أكثر فاعلية وأقلّ إزعاجاً. عسكرة الإنسان والعسكريتاريا هي من أوضح الأمثلة على ذلك فالمجند يتحوّل إلى آلة ميكانيكية لتنفيذ الأوامر بعد أن يُسلب منه حقه في التساؤل، وحرّيّة الاختيار والتفكير. عمل يصور إنتاج الكائنات الميكانيكية في لعبة استخدام الجنود في مواقع محدّدة لمواجهة عدو يُعرَّف ويُعاد تعريفه دائماً من قِبَلِ القائد وحده.

ملح الأرض

شاركت في عمل فَنّي تركيبي في معرض الشارقة بعنوان «ملح الأرض» ضمن 7 مشاريع بصرية عربية وعالمية قدّمت نماذج لعمل تركيبي حوّل الجمالية من مستواها التشكيلي إلى تأمل ذهني قائم على الفكرة. «ملح الأرض» يتناول واحدة من القضايا الإنسانية العالقة في الراهن العربي، والمتمثلة في هجرة الشعوب من بلدانها، وبحثها عن العيش الآمن. وضعت مجموعة من القدور المملوءة بماء البحر، يتدلى من سقف الغرفة حبال من الصوف إلى داخل القدور، ومع بداية التبخر تصعد ذرات الملح مع البخار على الحبال وتتسلق الحبل مُشكِّلة بلورات، ذرات الملح التي تخرج من القدر وتتسلق الحبال إلى الأعلى ترمز إلى المهاجرين. والتعلُّق بالحبال هو المكان غير الآمن. ولأن قضية اللاجئين هي من أكثر الأزمات مأساوية حاولت تقديمها من خلال هذا العمل الذي يُحفِّز على التأمل في مصير جموع بشرية تتخبّط في خضم معاناة لا نهاية لها.

الفَنّ التشكيلي الفلسطيني

مأزق عدم مفارقة الواقع!



أسماء الغول

لا توجد حركة تشكيلية فَنّيّة، كانت دائماً أسيرة سؤال الهويّة، وتحت ضغط تشكيل مدرستها الفَنّيّة الخاصة، كما كان الأمر مع الفَنّ التشكيلي في فلسطين، فهو الفَنّ البصري الوحيد الذي اكتسب جنسية بلده، وأُصبغ بالوطنية، ولم يكن أبداً مستقلاً عن واقعه السياسي، بل إن هذا الواقع لطالما تحكّم بموضوع العمل الفَنّي، وجعل للفَنّ وظيفة اجتماعية وسياسية، وبدلاً عن ارتهانه لإرادة الفَنّان، أصبح رهن إرادة الحدث، وغاب معيار الفَنّ البِدئي؛ الجمال.

* أسماء الغول (غَزّة)

ومن هنا يظهر مأزق الفَنّ في فلسطين والتصاقه بالواقع وديمومة التعبير عنه، سواء في أولى سنوات شهرته، حين كان الفَنّان يرسم اللوحات بيده وينحت كلّ خط ويظلّل كلّ لون، فيحتفظ بمكانية وزمانية العمل الفَنّي؛ وجوده الأول، والتي يسميها الفيلسوف والتر بنيامين الـ Aura.[1]، أو عبر الفَنّ الحديث الذي يعتمد على إنتاج الفَنّ بالتقنيات الحديثة وفقدانه لهالة «الأورا»، فيصبح تناول ونسخ هنا العمل الفَنّي، أكثر شيوعاً من تأمله.

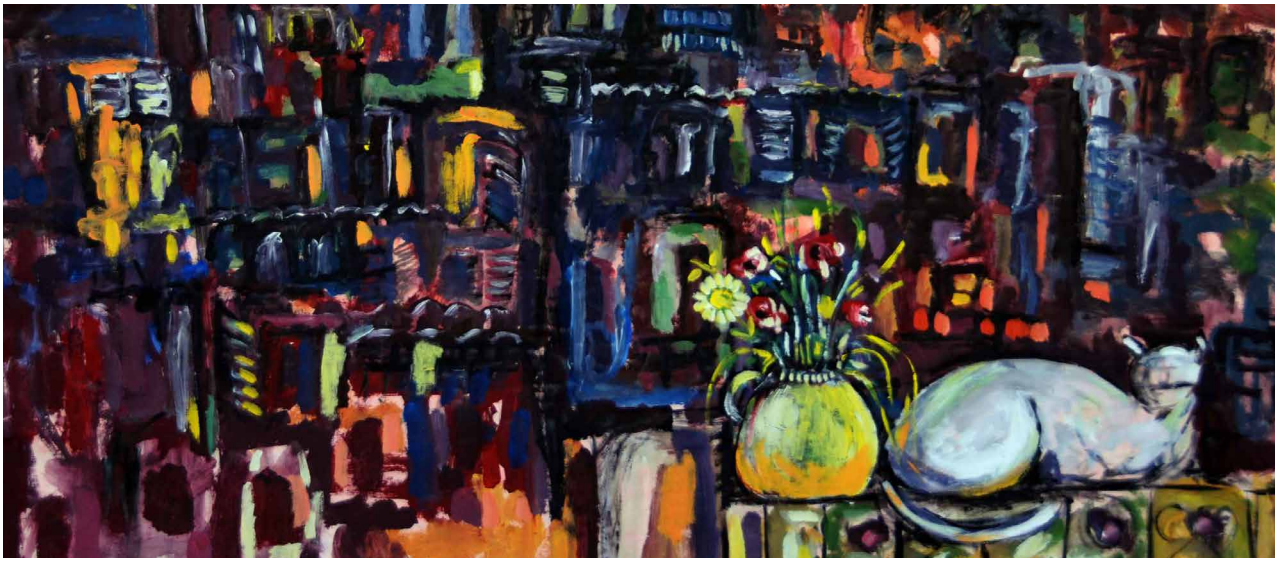
إن الفَنّ أصبح متلازمة السياسة الفلسطينية، فتتحكم الأخيرة به وتتلبسه منذ عام 1948، عام النكبة، حينها طفقت الحركة الفَنّيّة تأخذ أهميتها من القضايا السياسية، كما استندت الأخيرة إلى هذه الحركة الفَنّيّة في التعبير عن هويّتها ومقاومة الاحتلال، فقد أصبح الفَنّ رد فعل على السياسة، والسياسة تعتبره إحدى وسائلها.

ولم يكن من الممكن للرواد الأوائل أن يشكّلوا حركة فَنّيّة جماهيرية قبل عام 1948، إلّا أن النكبة، وتحويل معظم أبناء فلسطين إلى مشردين تكتظ بهم مخيمات اللاجئين في ظروف معيشية وصحية وتعليمية بالغة القسوة، ساعدا على أن تتمثل قوة المأساة بشكل جلي في الفنون البصرية عموماً، والفَنّ التشكيلي خصوصاً[2].

وكان شموط يمثل في لوحاته المأساة الحقيقية لتهجير الشعب الفلسطيني بألوان الزيت والألوان المائية، وكانت أعماله بسيطة ومباشرة، تحاكي الواقع في الحركة واللون ولا تكاد تخرج عنه، وهي تضج بجهارة صوت الخطاب والشعار السياسي، وهكذا؛ فإن هذه المرحلة، دفعت بالعديد من الشبان الموهوبين لدراسة الفَنّ ورفد الحركة التشكيلية[3].

وإذا كانت هذه الحركة التشكيلية ساعدت القضية الفلسطينية، لكنها ظلمت الفَنّ التشكيلي نفسه كأسلوب تعبيري عالمي وإنساني، فالجميع استخدم الفَنّ كوظيفة ورسالة، ولم يكن أحد يفكّر بالفَنّ من أجل الفَنّ أو الجمال الاستطيقا Aesthetics . الفَنّانة تمام الأكحل تجاوزت كلّ هذه الصيغ التسجيلية وأخذت مبادرة التجريب الفَنّي على الرغم من أنها لم تخرج عن واقعها في مواضيعها، وكان تَخَرُّجها من المعهد العالي للفنون الجميلة في القاهرة قد ساعدها على تلك المبادرة، فابتعدت عن تسجيلية الرواد، وتحرّرت نسبياً من مظاهر الواقع الفيزيائي، وتطوّرت باتجاه واقعي جديد عبر التجارب الرمزية، ما حرّرها من المفاهيم الكلاسيكية والأطر الجاهزة، فاعتمدت البنية الهندسية المعمارية للتكوين الفَنّي، لتخرج عن الواقعية التعبيرية إلى التعبيرية التأثيرية في شكل أقرب إلى الانطباعية عبر الاهتمام باللون كأساس للتعبير من حيث الرؤية[4]. إلّا أنها بقيت تتراوح بين مواضيع المخيم واللجوء والفدائي، والأرض، كرموز عبّرت عنها أجيال الحركة الفَنّيّة التشكيلية ما بعد 1948، وإذا جاز أن نطلق عليها «الأجيال الكلاسيكية مقارنة مع جيل الفَنّانين الفلسطينيين الحالي».

استعان الكلاسيكيون بمشاهد من الحدث السياسي كمشاهد النكبة في لوحات شموط، وبالرموز كما السلاسل في لوحات الفَنّان كامل المغني، وبالخط العربي كما فعل الفَنّان سمير سلامة، والمعمار في لوحات نبيل عناني. أما عناصر التراث الشعبي والمقاومة فقد حازت على أهمية خاصة في الفَنّ الفلسطيني كرد فعل على محاولات الاحتلال الإسرائيلي سرقة الهويّة الفلسطينية، فظهرت رموز متنوّعة مثل شجرة الزيتون في أعمال الفَنّان خليل ريان، ونبتة الصبر عند فتحي غبن، وألوان العلم عند الفَنّان أحمد أبو الكاس، والتطريز الفلسطيني عن الفَنّان عبد الرحمن المزين[5].



العمل الفني: قط الجيران لباسل المقوسي

واستمرت هذه الرموز بكثافة في الأعمال الفَنّيّة، ضمن صيرورة العمل السياسي، والتعبير عن الهويّة الفلسطينية، نزولاً عند طلب الجماهير لمناصرة القضية بالفَنّ، إلى درجة أن هذه الرموز السياسية التي جاءت كمعادل موضوعي للوطن والمقاومة في العمل الفَنّي أصبحت كطابع بريد سياحي يمثل فلسطين في العالم العربي والغربي دون إثارة نقاش عن الفَنّ وتكنيكه ومآله، بل لا تزال الأولوية للسياسة.

وما زاد التصاق الفَنّ بواقعه أن الاحتلال ذاته اعتبره وسيلة مقاومة يعاقب عليها، بعد أن انتشر الفَنّ التشكيلي وحظي بشعبية، وكان وقتها يتميّز بكونه عملاً حياً أصيلاً وفردانياً أي يؤديه فَنّان تشكيلي واحد، فيرسم الشهداء والأسرى، فلكلّ مخيم فنانه؛ من ثَمّ يتم تعليق هذه اللوحات مباشرة على الجدران، فمثلاً في مخيم رفح جنوب قطاع غَزّة كانت العائلات تتوجه إلى شاب موهوب في الرسم اسمه «عوض الغول» لرسم الشهداء، وانتشرت هذه الظاهرة بشكل واسع في أنحاء القطاع حتى شيوع عمل المطابع.

وأثار هذا الانتشار قلق السلطات الإسرائيلية التي صادرت لوحات فَنّيّة تضمّنت مادة سياسية، وأغلقت معارض، ومنعتها، كما كان هناك أمر عسكري رقم101 المادة[6] يمنع طباعة أو نشر أي مطبوع أو إعلان أو بيان أو صورة أو أية وثيقة تتضمّن مادة لها مغزى سياسي إلّا بعد الحصول على ترخيص القائد العسكري، وكانت الطباعة تشمل الحفر على الحجر أو الآلة الطابعة أو الاستنساخ أو التصوير الفوتوغرافي أو أي من أشكال التعبير التواصلي(6).

وهنا الأمر العسكري لم يُثر خوف الأهالي، فنادراً ما خلا منزل في مخيم أو قرية من ملصق أو بوستر، كعلامة مباشرة على تأييد مقاومة الاحتلال. وانتشر وقتها وبسعر بسيط[7] بيع البوسترات وملصقات اللوحات الفَنّيّة الشهيرة؛ كلوحة «جمل المحامل» للفَنّان سليمان منصور، والتي كانت عنوان مرحلة الانتفاضة الأولى، وتسبّبت هذه الملصقات واللوحات في اعتقال عدد من الفَنّانين منهم الفَنّان فتحي غبن.

كما ظهرت رموز وطنية جديدة في اللوحات الفَنّيّة؛ كالكوفية الفلسطينية، وإشارة النصر وشجرة الزيتون كرمز للأرض، وقبة الصخرة كرمز للإيمان، والقدس وتلاحمها مع كلّ الأرض المحتلة(8).

وكانت الحركة التشكيلية في مرحلتي السبعينيات والثمانينيات اغتنت برفد من الشبان والشابات من خريجي معاهد وكليات الفنون العربية والغربية وبلدان الكتلة الاشتراكية، وآخرين تدربوا على الرسم داخل السجون الإسرائيلية، وعمل الجميع وقتها تحت رعاية الأجهزة الرسمية التي ترعى وتطوّر الحركة التشكيلية الفلسطينية سواء قسم الثّقافة الفَنّيّة بمنظمة التحرير بإدارة إسماعيل شموط، أو قسم الفنون التشكيلية في الإعلام الموحّد لمنظمة التحرير بإدارة منى السعودي، أو الاتحاد العام للفَنّانين الفلسطينيين وفروعه، أو رابطة التشكيليين الفلسطينيين[9].

وكما نلاحظ لم ينفك الفَنّ التشكيلي لحظة من تلابيب السياسة، كما أنه لم يتحرّر من جنسية الفَنّان، ما يؤكد مأزق الفَنّ التشكيلي الفلسطيني كونه لصيق الواقع، بل كان هنا الواقع يهاجم الفَنّ إذا ما دافع عن أهمية بقاء ذاته مفارقة له، فلا يريد أحد تحرّر الفَنّ واستقلاله.

ونستعرض هنا مقولة هيجل «إذا جرى الادّعاء بأن المحاكاة تشكّل هدف الفَنّ، وأن الفَنّ يُشكّل بالتالي محاكاة أمينة لما هو موجود أساساً، فإننا نجعل إجمالاً من التنكّر قاعدة للإنتاج الفَنّي، عندها سيفقد الفَنّ حرّيته، وقدرته في التعبير عن الجميل».

الفَنّ هنا ليس إرضاءً للناكرة، بل إرضاء الروح، فليس مهمته نقل الواقع، بل هو مُخلص منه، ومفارق له ويتجاوزه، ويعلو عنه عبر إنتاجه. ومن هنا يأتي السؤال الأكبر؛ أين موقع الفَنّ التشكيلي الفلسطيني ما بين الجمال الحَرفي المتبع وبين الجمال الفَنّي؟![10].

وفي وصف مكثّف لواقع الفَنّ التشكيلي في آخر عشرين عاماً تابعتهم كاتبة هذا المقال عن قرب، بحكم تغطيتها للصحافة



العمل الفني: جبل المحامل لسليمان منصور

الثّقافية، فقد كان هناك على الدوام تطوّر على مستوى التجريب والتكنيك في مختلف الأساليب الحديثة كـ «التركيب الإنشائي، والرسم التجريدي، والنحت، والتصوير الفوتغرافي، والفيديو آرت والطباعة»، وكلّ ما يحاول الفَنّان تجريبه أو تقليده، لكن هنا التجريب يلتصق بمواضيع شديدة الواقعية، ونادراً ما يقترب من الفَنّ والجمال لذاتهما، أو يقدّم القضية الإنسانية للفلسطيني بتجريد، بعيداً عن الرموز المكرّرة الحديثة؛ كالبسطار، و«زجاجة الحليب للطفل»، والطائرات، وورق الجرائد.

حين نتحدّث عن هذه الفترة الحديثة نسبياً، فهذا يعني أننا نتحدّث عن الفَنّانين من قطاع غَزّة؛ تيسير البطنيجي، وإبراهيم المزين، وفايز السرساوي، وباسل المقوسي وماجد شلا، وشريف سرحان، ورائد عيسى ومحمد الحواجري، وريم المزين وعبد الناصر عامر، وشحدة درغام وغيرهم.

وبحكم دراسة بعضهم أو تلقيهم دورات في الخارج وأثر الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)؛ نجد أن التجريب استمر معهم بمختلف الأساليب في النحت والتصوير والفيديو آرت والرسم والتركيب الإنشائي، والتصميم على الكمبيوتر، لكن نادراً ما كانت تخرج مواضيعهم عن الهَمّ الوطني والسياسي.

وفي بعض المرّات مَسّ التجريب الثيمة؛ وتم التعبير عن مواضيع عادية؛ كالطبيعة والبحر كما فعل كلٌ من شريف سرحان وشحدة درغام، أو فكرة «تعليق صور الآباء» كما فعل تيسير البطنيجي، وهناك المرأة كعنصر جمالي اهتمت به الفَنّانة ريم المزين، وثيمة الكرسي أيضاً عَبّرَ عنها الفَنّان محمد حرب بمساعدة المخرج خليل المزين في مقطع «فيديو آرت» عن ماهية الكرسي.

وهناك من الفَنّانين كمحمد جحا، وحازم حرب، وشادي الزقزوق، مَنْ امتزجت تجربتهم مباشرة بالتجربة الفَنّيّة العالمية إلى حَدٍّ كبير على مستوى التكنيك والأفكار، وأصبح استخدامهم لأي رمز سياسي كجزء من العملية الفَنّيّة وليس العكس. وبالفعل تحرّروا إلى حَدٍّ كبير من ثقل القضية الفلسطينية، فقد أضحت لا تتعدّى رمزاً اختيارياً في لوحة فَنّيّة تمشي على خط العصر كجزء من مشهد الفَنّ العالمي؛ وفي الوقت ذاته ابتعدوا عن التقنيات، وأخلصوا لاستخدام اليد، وأهمية تأمل المتلقّي للعمل الفَنّي، وهنا يؤكد أنه غالباً ما تعود الحداثة بالمبدع للأسباب الأولى للأشياء وأصالتها، في حين أن السياسة يكون هدفها بالأساس التحكّم بالعمل الفَنّي، وأن يخرج في نتاجه وفقاً لما يناسب المتلقّي والمرحلة، وهنا يخالف المعيار الأصيل لأي عمل فَنّي حقيقي.

وكي تكون هذه المقالة ابنة زمانها يجب الإشارة بوضوح إلى إشكاليات الفترة الحالية من جيل الفَنّانين التشكيليين، فالمشكلة الأولى فلسفية تتعلّق بكينونة ووجودية العمل الفَنّي، فقد تخلّى الفَنّان عن اليد للمرّة الأولى؛ عن وظيفتها الفَنّيّة الأهم في عملية إعادة الإنتاج صورياً، وركّز كثيراً على التصوير الفوتوغرافي والفيديو، «الأمر الذي سيلقي بالمسؤولية من الآن فصاعداً على العين وحدها. ولأن إدراك العين أكثر سرعة من دلالة اليد، فإن عملية إعادة الإنتاج الصورية أصبحت من السرعة الهائلة بحيث يمكن أن تتماشى مع عملية التحدّث. يشير إليها بول فاليري بقوله: مثل ماء، مثل غاز، مثل تيار كهربائي منسرب إلى مسكننا من كلّ صوب، على قبضة يد، تكاد تكون لا مرئية، هكذا نتشبع بالصور أو بالأنغام، التي نكاد نلمسها بكفّ صغيرة، لتغادرنا بعدها بالطريقة نفسها»[11].

والمشكلة الأخرى تتعلّق بأن الحراك التشكيلي في قطاع غَزّة والضفة الغربية حالياً، لم يأتِ نتاج حال تشكيلية طبيعية، بل حال متقطعة تشرف عليها مؤسّسات المجتمع المدني، ليس لأن لديها اهتماماً بالفَنّ التشكيلي بحدّ ذاته، بل لإنها توظفه في نشر مبادئها المتعلّقة بحقوق الإنسان والفئات المهمشة، ما يجعل الفَنّ الحديث قائماً على صراع بين القيمة، ومحاكاة المناسبات التي غالباً ما يقع في فخها الفَنّان.

وكما بدأنا معه نختم مع والتر بنيامين بقوله «لا المادة ولا المكان ولا الزمان منذ عشرين سنة هي نفسها المادة والمكان والزمان منذ القدم. وعليه يجب الإقرار بأن مثل هذه الابتكارات الكبيرة هي التي تقوم بتغيير مجمل تقنية الفنون، وبهذا تكون قد طغت على الحالة الإبداعية نفسها، لتصل ربما في نهاية المطاف إلى تغيير مفهوم الفَنّ نفسه واستبداله بنوع أكثر سحراً»[12].

هوامش:

1 - مجلّة نزوى، العدد 86، موقع أون لاين، 1 - يناير- 2012،
http://www.nizwa.com/

2 - المركز الفلسطيني للمعلومات (وفا)، 2011، مقال، الفَنّ التشكيلي في فلسطين عبر العصور،
http://www.wafainfo.ps/atemplate.aspx?id=2451

3 - مؤسّسة القدس للثّقافة والتراث، 2012، الفنون التشكيلية الفلسطينية قبل عام 1948،
http://www.alqudslana.com/index.php?action=article&id=3752

4 - عايش، ميرفت، 2009، وقائع مؤتمر الفَنّ والتراث الشعبي الفلسطيني –واقع وتحدّيات- الملامح التراثية في أعمال الفَنّانة تمام الأكحل، جامعة النجاح الوطنية، ص103.

5 - منصور، سليم، 2012، التراث الشعبي والفَنّ التشكيلي الفلسطيني، مؤسّسة القدس للثّقافة والتراث،
http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=203

6 - الدويك، طالب، الفَنّ التشكيلي في القدس،
http://alqudsgateway.ps/wp/wp-content/uploads/2014/02/13-.

7- الدويك، طالب، المرجع السابق.

8- المركز الفلسطيني للمعلومات (وفا)، 2011، مقال، الفَنّ التشكيلي في فلسطين عبر العصور،
http://www.wafainfo.ps/atemplate.aspx?id=2451

9 - المركز الفلسطيني للمعلومات (وفا)، 2011، مقال، الفَنّ التشكيلي في فلسطين عبر العصور،
http://www.wafainfo.ps/atemplate.aspx?id=2451

10 - مقابلة مع الدكتور إسماعيل أبو شميس المحاضر في مجال الفكر والفلسفة، بتاريخ 21-5-2016.

11 - مجلّة نزوى، العدد 86، موقع أون لاين، 1 - يناير- 2012،
http://www.nizwa.com/

12 - مجلّة نزوى، العدد 86، موقع أون لاين، 1 - يناير- 2012،
http://www.nizwa.com/

توثيق الفَنّ الفلسطيني من أين يبدأ؟!



عيسى ديبي

منذ سنوات عديدة وأنا مشغول، كأكاديمي وفنان بهاجس التأريخ للثّقافة، كان دائماً السؤال أو الجدل، أخلاقياً، أكاديمياً وثقافياً. عندما انتقلت إلى القاهرة قبل خمس سنوات للعمل في الجامعة الأميركية كانت مهمتي القيادية آنذاك أن أقوم بإعادة تنظيم وحدة الفنون البصرية، آنذاك أسميت الفنون الجميلة. كانت البداية ذات تحدّيات جمّة. أولاً: طرحنا السؤال على الزملاء وكان سؤالاً أثار صاعقة ثقافية وخاصة في صلب الأكاديمية المستشرقة، من الأجانب الذين أتوا إلى القاهرة من العالم الغربي، وأيضاً بعض الزملاء العرب.

د. عيسى ديبي *

وهنا كان السؤال الأساسي، هل نحن بحاجة إلى تأريخ الفَنّ؟ ومن أين نبدأ، وما هي الأولوية، في مسافة لا تزيد عشر كيلو مترات على أهرامات الجيزة؟ هل يكفي أن نذهب إلى هناك؟ ونختصر على الطالب المعاناة في قراءة أحد الكتب الصادرة في الولايات المتحدة، بموضوع الفَنّ المصري القديم. لم نستطع الإجابة بشكل واضح ومدروس آنذاك، كانت هنالك أهمية كبيرة للقيام بدراسة الموضوع عن كثب تاريخياً ومرحلياً، وأستطيع القول بكلّ صدق إن هذا السؤال لم ينتهِ إلى اليوم.

فعندما انتقلت إلى الولايات المتحدة لأكون رئيساً لقسم الفنون، عاد هذا السؤال مرّة أخرى إلى طاولة المباحثات الأكاديمية. هل ندرس تأريخ الفَنّ لمن ولماذا؟ ومن أين نبدأ؟ كان هناك في الحالتين نفس ردة الفعل، فمن يعتقد أن الأكاديمية الفَنّيّة العربية محافظة أدعوه إلى أميركا، وهنا أقول مجازياً إنه ليست صدفة تاريخية أن الهجرة العربية إلى أميركا تاريخياً كانت مشروعاً اقتصادياً لا ثقافياً، وهذا ما ناقشته في دراسة الدكتوراه قبل أكثر من أربع سنوات.

بداية يجب التأكيد هنا أن التجربة الفلسطينية هي تجربة جديدة وما هو متوافر الآن من تجارب التأرخة أو التوثيق يُعدّ قليلاً، وقليلاً هنا ليس في مجال الكمّية، بل معرفياً، وهنا أودّ أن أؤكّد أن مئة عام من التجربة الفلسطينية الحديثة (بعد سايكس-بيكو) لم يتم توثيقها بشكل كافٍ أو مُرضٍ، وهنا أيضاً يجب تقسيم المنجز فلسطينياً لثلاث مراحل أو ثلاثة أجزاء.

أولاً: ما كتبه الفلسطينيون. ثانياً: ما كتبه غيرهم، وهنا أخصّ العالم العربي. ثالثاً: ما كتبه اليسار الإسرائيلي عن التجربة الفلسطينية، وهذا بحدّ ذاته موضوع شائك وبحاجة إلى دراسة أطول.

من المنتصف الثاني للقرن العشرين وحتى اليوم قام العديد من الروّاد في الحركة الفَنّيّة الفلسطينية بتوثيق تجاربهم. وكانت البداية الأولى للفَنّان الراحل إسماعيل شموط. فقد أنجز كتاباً مرجعياً كان آنذاك المصدر الوحيد الذي يقدّم توثيقاً قد يكون شاملاً إلى حَدّ ما. وإذا أردنا اليوم العودة إلى كتابة شموط نرى أن تجربته ما هي إلّا محاولة لتأرخة التجربة الفلسطينية. كانت تجربة نضالية كاملة وهذا تعريف أكاديمي للتأرخة، تجربة نضالية شاملة. أعني هنا الشخصي والعام. فمنجز شموط كان باعتقادي تلخيصاً لتجربة شخصية مهمة تؤرّخ الشخصي والعام. ولكن العمل المنجز كان نصاً نضالياً، وهذا أولاً يعود إلى خصوصية المرحلة الفلسطينية آنذاك.

في أواخر السبعينيات وأوائل



سامية حلبي



كمال بلاّطة

الثمانينيات، هذه مرحلة تتميّز بأنها مرحلة الكفاح المسلح، كان آنذاك المنفى الفلسطيني يؤسّس لمشروع العودة وبناء الدولة. وهنا أعتقد أن من الأهمية التاريخية أن نعتبر ما أنجزه شموط عملاً معنوياً مهماً. في هذا السياق التاريخي من المرحلة الفلسطينية أنا أذكر جيداً عندما وصلت النسخة الوحيدة لمكاتب جريدة الاتحاد في حيفا، وكنت آنذاك أعمل كفنّان غرافي في صحيفة الحزب الشيوعي ذي الأكثرية الفلسطينية.

كنا نتنافس على مَنْ يستعير الكتاب، كان يومها كتاب شموط في الداخل الفلسطيني يُعدّ مادة متفجّرة أمنياً، وكان مصدراً للاعتزاز لنا نحن من يعيش النكبة يومياً. هنا أيضاً أنا قمت بشكل واعٍ بخلط الشخصي والعام، وهنا أودّ التأكيد، أن هذه المرحلة كانت مرحلة انصهار الشخصي والعام، مرحلة الأيديولوجيات الجميلة والأحلام الكبرى، وهذا ما ميّز إنجاز شموط معنوياً.

وفي المرحلة ذاتها كان الداخل الفلسطيني مشغولاً بما ينجزه، كالمحاولات القيمة لرائد الحركة الفنّيّة في الداخل الفلسطيني الأستاذ عبد عابدي، حين قام بتوثيق التجربة الفلسطينية عبر وسائل الإعلام المطبوعة التقدمية، وهنا أخص صحيفة الاتحاد، ومجلة الجديد ومجلة الغد ودار نشر الاتحاد التي كان لها دور مهم في توثيق التجربة الفلسطينية والتعريف بها من خلال الصحافة. كان عملاً توثيقياً صحافياً ولم ينجز أي كتاب حول التجربة إلى سنة 1990 عندما عاد الطالب الفلسطيني بشير مخول لينجز أول دراسة دكتوراه حول الفنّ الفلسطيني عام 1995، كانت حينها أول دراسة شاملة أكاديمية منجزة ولم يتم نشرها حتى اليوم إلى أن أنجز د. مخول مع الناقد البريطاني «جوردون هونز» كتاب «جنور الفنّ الفلسطيني» عام 2014 صدر الكتاب باللّغة الإنجليزية في دار نشر ليفربول برس. وهنالك العديد من المنشورات والكتالوجات الخاصة بالمعارض الفلسطينية، وفي الوقت الذي كان يعمل فيه مخول كأول متخصص أكاديمي في الفنّ الفلسطيني، كان الفنّان كمال بلاّطة والفنّانة سامية حلبي مشغولين أيضاً بمشروع تأرخة التجربة الفلسطينية. بلاّطة من باريس يكتب وينشر حول الفنّ الفلسطيني وله كتاب صدر عن دار الساقي في لندن بعنوان «الفنّ

الفلسطيني من 1850 إلى 2009». في هذا الكتاب يلخص أيضاً بلاّطة التجربة الفلسطينية شخصياً وشمولياً، وقام أيضاً بنشر عدّة دراسات عن بعض الفَنّانين الفلسطينيين والعرب. ما يميّز بلاّطة هنا أنه يكتب باللّغتين العربية والإنجليزية، وهذا أمر في غاية الأهمية لأنني أعتقد أن الكتابة الإنجليزية ضرورية، لكن الكتابة باللّغة العربية هي الأهم بنظري فلسطينياً، وهذا ما جعل كتابات بلاّطة تصل إلى الجمهور الفلسطيني. وما يميّز كتابة بلاّطة أنها قريبة جداً إلى الأسلوب الشعري السردي التي تحاول توثيق التجربة. قد يكون العمل روائياً أكثر من كونه دراسة أكاديمية، وهنا كان عاملاً مساعداً في التعامل مع منجز بلاّطة شعبياً، لذا فإن بلاّطة هو من الروّاد في توثيق الرواية الفلسطينية ثقافياً.
أما الفنّانة سامية حلبي، التي قامت وبشكل مثابر ونشيط بتوثيق التجربة الفلسطينية منذ سنوات طويلة، فلم تجد طريقها في كتاب منجز حتى الآن، لكنها نشيطة جداً بكتابة التقارير الصحافية السردية، آخرها كتبت مقالاً عن عبد عابدي. وسامية تتبنّى الفكر اليساري الثوري، ولها تحليلاتها للفنّ المثيرة للفضول والمستندة إلى ذلك الفكر.
بعد المرور سريعاً على أربع تجارب فريدة لتوثيق التجربة الفلسطينية حديثاً، أودّ الإشارة هنا إلى عِدّة عناصر مهمة.
أولاً: جميع المؤلفين هنا يقدّمون أنفسهم كمبدعين فلسطينيين. ثانياً: جميع المؤلفين هنا باستثناء عبد العابدي «وأنا كاتب المادة» يعيشون أو عاشوا خارج فلسطين، إما منفى أو مهجراً. ثالثاً: بشير مخول هو أكاديمي وسامية حلبي هي أكاديمية سابقة، وكمال بلاّطة شاعر وفنان وكاتب ومؤرّخ. رابعاً: فقط كمال بلاّطة يكتب باللّغة العربية.
سأنتقل الآن للحديث عن ما أنجزه الآخر وبعدها نذهب إلى (النقاش البيزنطي!) مع ما أنجزه المستعمر. إن التجارب العالمية لتوثيق الفَنّ الفلسطيني قليلة جداً، وعادة تعود إلى اهتمام أكاديمي بحثي لأفراد أكاديميين أجانب يهتمون بالثّقافة الفلسطينية أو متضامنين مثقفين أجانب معنيين بما ينجزه الفلسطينيون ثقافياً من منظور سياسي فقط. وهنالك تجارب كثيرة لباحثين أجانب قاموا بتجميع البوسترات الفلسطينية وأنجزوا كتباً أو أقاموا معارض حول الموضوع، وهنا أذكر المتخصص الإيرلندي «دونال أوكيلي»، وهناك العديد من الكتالوجات باللّغات العديدة حول الفَنّ الفلسطيني، وعادة ما تكون توثيقاً وحدثاً ثقافياً معيّناً، ولكنني لم أستطع بعد بحث مطوّل في المكتبة الحصول على مصدر شامل يؤرّخ أو يوثّق الفَنّ الفلسطيني باللّغة الإنجليزية غير ما أنجزه الفلسطينيون، ما عدا كتاب الباحثة الإسرائيلية المثير للجدل «جانيت الكوري» بعنوان (الفَنّ الفلسطيني)، وهنا وبشكل اضطراري سأذهب للحديث عن التوثيق الإسرائيلي للثّقافة الفلسطينية بالعودة إلى المربع الأول.
نحن ندرك إدراكاً لا شك فيه أن «المشروع الصهيوني» في فلسطين أتى إلى المشرق العربي برواية كولونيالية استعمارية مستفيداً من التجارب الاستعمارية الأخرى في المنطقة العربية، لكي يؤسّس لنفسه رواية موازية لمشروع ثقافي متنوّر- على أرض بلا شعب لشعب بلا أرض- وهنا من منطلق رفضي القاطع لمناقشة ما أنجزه (مؤرخون إسرائيليون) في هذا السياق برغم أن ما أنجز قد يكون مهماً في سياقين. أولاً: مشكلة الاعتراف المتبادل بالمستوى الثّقافي. وهنا أودّ أن أشاكس وأدّعي أن الاعتراف المتبادل الثّقافي لم يجدِ الفلسطيني بشيء، سوى استعمال الفَنّانين الفلسطينيين كورقة توت للمشروع الاستعماري وهذه تجربة فَنّيّة طويلة من العمل المشترك التي بحاجة ضرورية إلى دراسة ونقد وإعادة تفكير. ومن هنا، أعتقد أن ما أنجزته الكوري وأيضاً «بن كيسفي» كان متاحاً فقط بعد تجربة أوسلو التي حصرت المشروع الفلسطيني في حدود 1967، حينها أصبح من السهل على ما يُسمى بالمسار الإسرائيلي بأن يوثّق للآخر ليؤكّد روايته التاريخية.
إن لهذه الأرض روايتين، واحدة هنا والأخرى هناك، ومن هنا المنطلق تعامل الإسرائيليون مع الفَنّ الفلسطيني. ويمكن أن نعود عشرات السنين إلى الماضي للاطلاع على ما أُنجز كعمل مشترك، وأن نبحث عن الأسباب والنتيجة وهذا أيضاً سؤال آخر حول التاريخ. إن تجربة التأريخ الفلسطيني تأتي اليوم بعد عقود من المحاولات الفلسطينية لمراجعة التاريخ المكتوب عالمياً، وخاصة تاريخية الثّقافة، ومشكلة الاستعمار، والرواية ومن أين نبدأ بالكتابة، ولمن نكتب؟. وهذه أسئلة قد تكون قصيرة المدة، ولكنها مهمة جداً لمشروعنا الثّقافي الفلسطيني المركّب. فسؤال التأرخة أو التوثيق لم يطرح بعد، أو لم يطرح بشكل كاف. إن التجارب الموجودة حتى الآن لها أهمية سياسية بالغة، وذلك لأن ما أُنجز حتى الآن لا يحاول بشكل وبآخر أن يؤسّس لرواية فلسطينية، ولكن لاعتقادي أن جميع المحاولات كانت محاولات فردية جريئة ومهمة. هل هناك حاجة فلسطينية لنؤرّخ، كما كان يقول لي أستاذي الأول عبد عابدي؟. نحن نعمل للتاريخ يا رفيق، والسؤال الأخير التأريخ لمن وخاصة اليوم وكمشاهد وفاعل على الساحة العربية ثقافياً لا يوجد حضور عربي لتوثيق الثّقافة الفلسطينية خارجاً عن التضامن العاطفي وبعض النماذج الضعيفة. هنا ليس انتقاداً للعرب، فالمنطقة العربية في أزمة موت وحياة، هنا سؤال إضافي لنا نحن أبناء فلسطين في كلّ أنحاء المعمورة المعنيين بالثّقافة.

---

*د. عيسى ديبي
باحث وفنان متعدّد الوسائط، المؤسّس لبرنامج الثّقافات البصرية في الجامعة الأميركية والرئيس السابق لقسم الفنون في جامعة مونتكليد في نيوجيرسي / الولايات المتحدة. عمل محاضراً في جامعة مانشستر للفنون في بريطانيا وكلية الفنون في المكسيك. حائز على درجة الدكتوراه في الفنون البصرية بموضوع المهجر العربي في الفنّ من جامعة ساو ث هاستون ودرجة الماجستير في جامعة ليفربول ومؤسّس الأكاديمية العربية للفنون، ويقيم حالياً بين جنيف والقاهرة وحيفا.



أمجد ناصر

عولمة قديمة

مَنْ يظن أن العالم القديم كان مغلقاً على نفسه، أو ينظر إلى «الآخر» باعتباره عدواً حقيقياً، أو محتملاً، تقدّم له نقراطيس، كانوب، هيراكليون، هذه المدن المصرية - اليونانية جواباً معاكساً. عندما نفكّر، الآن، في الهجرات القسرية، أو الطوعية، خصوصاً التي لها علاقة بالاقتصاد (كما هي عليه اليوم دول الخليج) باعتبارها علامة دالة على عولمة تنظم العالم في علاقات يلعب فيها الاقتصاد الدور الأبرز، نعثر في المستوطنات/ المدن اليونانية في مصر على نموذج لعولمة متوسطية (كونية في زمنها) تلعب فيها المصالح الاقتصادية والمعرفة وعلاقات القوة دوراً تكوينيّاً.

***

سبقت مدينة نقراطيس، هونغ كونغ زمانها، كانوب وهيراكليون في الكشف عن موقعها من تحت الردم والأنقاض. عادت نقراطيس (قرية كوم أبو جعيف المصرية حالياً) إلى الوجود، مرة ثانية، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، بينما كان على مدينتي كانوب وهيراكليون أن تنتظرا حتى عام 1996 ليقوم الآثاري البحري الفرنسي فرانك غوديو بـ «اكتشافهما» عندما كان يبحث عن حطام لإحدى سفن نابليون في خليج أبي قير.

فجأة وجد الآثاري، المختص بالمواقع الغاطسة تحت سطح البحر، نفسه أمام آثار لها أول وليس لها آخر.. حتى هذه اللحظة. عرف، لاحقاً، أن التمثال، البالغ طوله خمسة أمتار ويزن ستة أطنان من الغرانيت الأحمر، الذي كان يحدّق فيه بهدوء هو إله النيل حابي. وأن ذاك التمثال المنحوت على نحو مثير هو لابنة بسماتيك الأول، أرسينوي، الموصوفة بأنها كليوباترا زمانها. فضلاً عن مئات القطع مختلفة الحجم والوظائف التي تمت استعادتها من تحت مياه المتوسط.. وها هي تُعرض، اليوم، في المتحف البريطاني بعد عرضٍ مُبهرٍ في معهد العالم العربي في باريس.

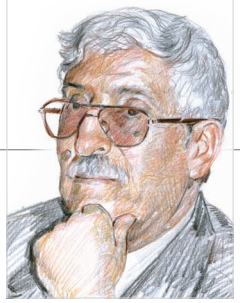
نحو 300 قطعة تحطُّ الآن رحالها في المتحف البريطاني، لستة أشهر قادمة، تحكي لنا قصّة العلاقات المصرية- اليونانية التي يبدو أنها كانت أعمق، وأبلغ تأثيراً في الاتجاهين مما كنا نعتقد حتى اليوم. ما كشفه الآثاري الفرنسي من آثار هاتين المدينتين لا يتجاوز، حسب قوله، 2 بالمئة من حجم الموقع الذي غمرته مياه المتوسط، عند تلاقيها بمياه النيل، لنحو ألف عام وأكثر.

***

تعطينا الآثار المكتشفة، وما سيظهر من أعماق الماء، فكرة أفضل عما كان سائداً في الفترة التي سبقت الإسكندر المقدوني، وخلفاءه البطالمة، من معتقدات دينية جمعت بين أثينا ومصر، وعن الدور الذي لعبه العسكر اليونانيون في الحرب ضد الأشوريين والليبيين والنوبيين الذين كانوا يتقاسمون السيطرة على مصر. سيكون هناك وقت أمام الباحثين لمعرفة «التأثيرات المتبادلة» بين الحضارتين، وربما يتمُّ إنصاف الباحث البريطاني مارتن بيرنال صاحب كتاب «أثينا السوداء» الذي تناول فيه ما يسميه «الجنور» المصرية والسورية للحضارة اليونانية، وتعرّض بسببه إلى تهكُّم وازدراء من نوي النزعة المركزية الأوروبية.. أولئك الذين أرادوا أن ينزعوا أثينا من محيطها «الإفريقي والآسيوي» ويجعلوها آريةً خالصةً، لكي يكونوا، بالتالي، آريين خالصين.

***

لم يكتفِ هيرودس الذي قدّم لنا وصفاً حماسياً لمدينتي كانوب وهيراكليون بمدائحه للحضارة المصرية، بل أورد في كتابه «تاريخ هيرودس»، حكاية ذات دلالة منسوبة إلى بسامتيك الأول، الذي رعى العلاقات اليونانية- المصرية. تقول الحكاية إن الملك المصري أراد أن يعرف اللّغة الأولى للبشرية. فعهد بطفلين إلى راعٍ ليهتم بهما شريطة ألّا يتكلّم إليهما إطلاقاً، وأن يعود إلى الملكِ عندما ينطق أحدهما كلمته الأولى. ذات يوم صاح أحد الطفلين قائلاً «بِكوس». فهرع الراعي إلى الملك وأخبره بما سمع. عرف الملك لحظتها أنَّ لغة بلاده ليست اللّغة البشرية الأولى، بل اللّغة الفريجية، الأناضولية القريبة من اليونانية، لأنَّ كلمة «بِكوس» تعني بتلك اللّغة: خبز! هكذا يعود هيرودس ليعطف أصل العالم، لغته الأولى في الأقّل، على بلاده اليونان!



عبد العزيز المقالح

القاهرة..
من الدهشة الأولى إلى تلفُّت الوداع

«مصر» هو الاسم المفضّل للقاهرة لدى المواطن المصري، سيما أولئك المواطنون الذين يقطنون خارج رحابها، وهم عندما ينطلقون إليها من مدنهم أو قُراهم، يقولون لمَنْ يسألهم عن وجهتهم، إنهم في طريقهم إلى «مصر»، وهي تسمية ذات دلالة اجتماعية وروحية، تجعل العاصمة رمزاً للقُطر كلّه. وبقدر ما يكون في هذه التسمية من التبجيل فهي لا تخلو من قدرٍ كبيرٍ من الحقيقة، فقد كان نهارها إلى وقت قريب، يجعلها تتّسعُ لأغلبية شعب مصر. وفي تسمية القاهرة باسم الوطن ما يميّزها عن بقية العواصم العربية، وغيرها من عواصم العالم. وأنت لن تستغرب إذا كنت خارج القاهرة، واقتربت من أية محطة للسيارات، أو الحافلات أن تسمع أصواتاً عالية تُردّد بلا انقطاع «مصر، مصر، مصر»، وتلك أصوات المنادين على السيارات أو الحافلات التي هي في طريقها إلى القاهرة، هكذا لا تسمع اسم القاهرة، بل الاسم المفضّل لها لدى المواطنين، وهو «مصر».

كثيرة هي العواصم العربية وغير العربية التي زرتها، وتكرّرت زيارتي لها أكثر من مرّة، لكنها لم تمنحني سوى الدهشة الأولى، تلك التي تشكّل انطباعاً ذهنياً وجمالياً بما في ذلك «باريس» مدينة النور، كما كانت تُسمى. إلّا أن القاهرة التي دخلتها لأول مرّة في شتاء 1958م وتكرّرت زياراتي لها بعد ذلك، ثم أقمت فيها لسنوات طويلة، لم تفقدني دهشتي التي كانت تتكرّر مع كلّ زيارة جديدة، ولا حتى عندما أصبحت مقيماً فيها، وصارت سكناً لي منذ خريف 1966م إلى شتاء 1977م. فقد ظلّت بكنوزها التاريخية والأثرية مثيرة للدهشة والانبهار. وبما استوعبته عبر العصور من نماذج حاضرة في واقعها، لا تتخطاها عين الرجل العادي؛ فضلاً عن المثقّف والدارس.

كنت في التاسعة عشرة من عمري عندما دخلت القاهرة لأول مرّة قادماً إليها من صنعاء العريقة، والتي لم تكن يومها قد عرفت خيطاً واحداً من أضواء الكهرباء، كما لم تشهد متراً واحداً مبلطاً بالإسفلت. وكان عدد السيارات التي تجوب شوارعها -يومئذ- لا يزيد على أصابع اليدين. فأي دهشة كانت في انتظار فتى قادم من عاصمة بهذه المواصفات البدائية، وأي استغراق سيأخذه في تأمل جمال عاصمة مدينة مضاءة الطرقات والمنازل والميادين والأسواق. كلّ شيء تقع عليه العين فاتن، وباعث على الدهشة من الأشجار الخضراء التي تقع على جانبي الطريق، إلى الحشد الهائل من وسائل المواصلات. وكان الترام الذي يقطع بعض الشوارع الرئيسية ما يزال قائماً، يُقلّ العشرات من الركاب المحافظين على الطرابيش الحمراء، كانوا يتمايلون نحو اليمين تارة ونحو اليسار تارة، والترام يمضي على القضبان وما يصدر عن ذلك الاحتكاك من صوت لافت أجش.

لم تكن زيارتي الأولى للقاهرة عابرة، بل استثنائية، وكانت محاطة باحتفاء غير عادي، فقد كنت ثالث ثلاثة يمنيين شبان، نجحنا في مسابقة للقراءة الصيفية الحرّة تحت إشراف وزارة التربية والتعليم في مصر، واقتصرت على ثلاثة أقطار عربية فقط هي مصر، وسورية في عام وحدتهما الأول، واليمن الذي أراد حاكمه أن يلتحق بغطاء الوحدة.

ومن حق القارئ أن أعتذر له عن هذا الاستطراد، والخروج المقصود عن الحديث عن القاهرة موضوع هذه الزاوية، وما شكّلته زيارتي الأولى لها من انطباع بديع، ظلّ يتجدّد ويتكرّر مع كلّ زيارة لعاصمة عربية، ليست مدينة واحدة، بل مجموعة من المدن المتماهية في بعضها مع احتفاظ كلّ مدينة بطابعها الخاص، وما تعكسه من تلاقي العصور، حيث يحتفظ كلّ حي من أحياء القاهرة، بخصوصية عصره ومعماره. ولَعلّ أقدم أحيائها يعود تاريخه إلى العصر الفرعوني، كما هو حال المنطقة التي ما تزال تحتفظ بآثار ضاربة في القدم مثل حصن «بابليون»، وله جدار من الأحجار الملساء، تغطيه نقوش بالمسند اليماني، يدل على التعاون الذي كان قائماً -يومئذ- بين مصر وجنوب الجزيرة العربية. لقد امتلأ برنامج الزيارة الأولى للقاهرة في ذلك المناخ



العمل الفني: محمد عبلة (القاهرة)

الاحتفائي، بما لا تسمح مساحة هذه الزاوية بالإفاضة فيه، فقد ابتدأت الجولة الأولى بزيارة قلعة محمد علي، وما يجتمع في رحابها الواسع من متاحف مدنية وعسكرية، وما تختزنه ممراتها ومبانيها المختلفة من حكايات وأساطير.

من القلعة، وهي من أبرز معالم القاهرة انتقلنا إلى المتحف المصري، في قلب القاهرة، وهو على جانب من أشهر ميادينها «ميدان التحرير»، الذي أخذ في الأيام الأخيرة شهرة واسعة، جعلت اسمه يتكرّر في أكثر من عاصمة عربية وأجنبية؛ في هذا المتحف- وهو على قدر كبير من التنظيم والترتيب- يقرأ الزائر تاريخ مصر القديم من خلال تماثيل ملوكها وملكاتها، ومن خلال «المومياوات» التي احتفظ بها الزمن لبعض من أولئك الملوك والملكات. ومن هذا المتحف الذي يحتاج استقصاء محتوياته وما يكتنزه من تحف ولقى تاريخية إلى شهور عدّة. انتقلنا إلى الأهرام إحدى عجائب الدنيا السبع، بل أهمها وأقدمها، وفي ساحتها وبالقرب من «أبو الهول» تتقاطر مواكب السواح الأجانب بأزيائهم وسحناتهم التي تتعدّد بتعدّد الأقطار التي جاءوا منها. وحتى لا يظن القارئ أن تلك هي معالم القاهرة الجديدة التي توقفنا عندها، نقول إن تلك هي العناوين الأولى، فما أكثر معالم القاهرة، وما أغزر حدائقها ومتاحفها ومكتباتها وسينماتها. ولعلّ في تأمُّل أهرامها الشاهقة ما يُوحي بأكثر مما يقوله تاريخها الضارب في القدم، إذ يعكس حلم الأقدمين حينما جعلوا الماضي حياً نابضاً في واقع كلّ العصور التي ستأتي.. مشاهد تترى وتتوالى نصب أعيننا، وكلّ مشهد منها يحتاج استيعابه واستقصاء تفاصيله إلى زمن أطول بكثير من تلك اللحظات العابرة التي ترى الظاهر المرسوم للعيان ولا تتمثل الجوهر الكامن في ما وراء ذلك البناء الضخم الشاهق. واللافت أن كلّ هذه المراثي التاريخية الأثرية منها على وجه الخصوص لم تشغل الشعب الذي صنعها بيديه عن الحلم بمستقبله، وفي الوقت الذي تتابع فيه الأجيال المتعاقبة اجترار حلم الماضي فإنها لا تنسى تبعات الحاضر ومسؤولية المستقبل، وكذلك هي الشعوب الحية لا تفرط بمستقبلها على حساب ماضيها، والعكس صحيح.

وإذا كانت الأهرام، وهي أثر خالد من آثار القاهرة فإن «أبا الهول» وهو أثر خالد من آثارها أيضاً جدير بالحديث والاقتراب منه بمهابة وهو يتابع النظر إلى النيل ذلك النهر العظيم الذي يواصل رحلته من مجراه البعيد إلى مصبه القريب من القاهرة حاملاً بين يديه الحياة ليوزّعها بإنصاف وسرور على ضفتيه المغمورتين بالضوء والخضرة والظلال. وتبقى تلك الابتسامة الغامضة على شفتي «أبو الهول» باعثة على التساؤل: أهي ابتسامة طمأنينة وشعور بالأمل في أن يواصل الخير مجراه؟ أم أنها ابتسامة ساخرة من الزمن الذي يمر ولم تتمكن عصوره المتعاقبة من أن تنال من هذا الأثر الأسطوري الرابض في قلب الصحراء في جسم أسد ثابت على الأرض، وبرأس إنسان لا يكف عن التأمل والتفكير في مصائر الأرض والبشر.

كانت الزيارة الأولى للقاهرة، أو بالأحرى لمصر منتصف شهر 12/1958م وودعتها في 12/7/1977م بعد أن أمضيت فيها سنوات طويلة مقيماً خلال دراستي الجامعية، ثم ما بعد الدراسة الجامعية، ماجستير ودكتوراه، وكانت بمثابة الأم الرؤوم التي لا تبخل على أبنائها بتزويدهم كلّ يوم بجديد ومفيد. وكنت أشعر -يومئذ- وأنا أغادرها أنه الوداع الأخير، لذلك فقد ظللت أتلفت نحو كلّ حي تجتازه السيارة التي أقلتنا إلى المطار، من ميدان الدقي، إلى ميدان التحرير، وشارع رمسيس، والعباسية، وروكسي، ومصر الجديدة، وشارع المطار، كان القلب يتلفت إلى كلّ هذه الأماكن وغيرها، مصحوباً بشجن عميق، لم يخفّف من وطأته متابعة النظر إلى مئات المغادرين ومئات القادمين، ولا الحنين إلى الأهل وإلى صنعاء المدينة التي سكنت الروح منذ الطفولة ومثّلت وما تزال أسطورة المدينة السوريالية بامتياز.

لماذا تذرف التماسيح الدموع ؟

عبد الرحمن بن عبدو

يعيش اليوم، على الأرض، نحو 6100 نوع من الزواحف «reptiles»، منها نحو 300 نوع من العظاء «liz-ard»، و250 نوعاً من السلاحف، و25 نوعاً من التماسيح، يعيش نوعان منها في المناطق القطبية وأرض النار.

الزواحف حيوانات من ذوات الدم البارد، تتوافق حرارة أجسامها مع حرارة البيئة المحيطة، ويزداد نشاطها في الجوّ الحارّ، ويلائمها- تماماً- المناخ المداري، فهي لا تستطيع الاحتفاظ بدرجة حرارة ثابتة مثل الثديّات.

أكثرها بَيوض، والقليل من أنواعها وَلود، تحيا حياة اجتماعية، والأنواع الناشطة منها، نهاراً، يكون بصرها حاداً، تميّز الألوان، سمعها ضعيف، تقتات بالحشرات والفقاريات الصغيرة.

ظهرت على الأرض، في آخر عصور حقب الحياة القديمة «Paleo-zoic»، منذ نحو 300 مليون عام، تتشابه بأشكالها، من الديناصورات إلى الوزغة.

«أبو بريص»: معظمه صغير الحجم، والقليل من أنواعه كبيرة الحجم، مثل التماسيح والسلاحف والأفاعي، تعيش في بيئات منوّعة كالغابات، والمناطق الصخرية، والصحارى، والمياه، لكنها جميعها تضع بيوضها على اليابسة.

يحتاج الإنسان البالغ، يومياً، إلى 3 ليترات سوائل، بما فيها الماء الموجود في الأغنية، وإذا ما كانت هذه الليترات الثلاثة مياه بحر، فإنه سيدخل إلى جسمه 100 غرام أملاح salts وإذا ما وصلت هذه النسبة الكبيرة من الأملاح دفعة واحدة إلى الدم، فسيهلك الإنسان ويموت.

وعادةً، يتخلّص الجسم من الأملاح الزائدة بواسطة الكلى «kid-neys» التي تطرحها مع البول، والذي هو- عادةً- بمعدل 1 - 5 ليتر يومياً، وأملاح الصوديوم وأملاح البوتاسيوم هي الأشدّ ضرراً على أجهزة جسم الإنسان، وإن نسبة وجود هذه الأملاح السامّة في مياه البحر عالية، ولم يحصل- قَطّ- أن شاهد أحدنا غزالاً أو أيّ حيوان آخر يسلك درباً ضيّقاً ليشرب من مياه البحر (هنا، بغضّ النظر عن الإنسان).

إن ماء البحر لا يصلح أن يشربه أيّ كائن حَيّ (عدا بعض الاستثناءات)، لأنه يحوي على مقادير وافرة من الأملاح الضارّة، تصل نسبتها إلى 35 غرام في كلّ ليتر، منها 27 غراماً من ملح الطعام (كلور الصوديوم، NACL)، علماً بأن نسبة وجود هذه الأملاح الضارّة، في ماء البحر، أعلى حتى من نسبتها في البول المطروح، وعلى الإنسان الذي يشرب مياه البحر ذات النسَب العالية من الأملاح أن يشرب مقادير وافرة من الماء، ليخفّف من ضررها.

لكن.. كيف تعيش الأسماك وكائنات البحر الأخرى في خضمّ هذه المياه المالحة؟ وكيف تحصل هذه الكائنات على نصيبها من الماء العذب؟

جهاز التحلية

لقد خصّ الخالق- سبحانه وتعالى- هذه الكائنات البحرية بجهاز لتحلية الماء المالح متخصّص، وذي تقانة عالية، لأن الكلى، هنا، ليس لها دور في عملية طرح الأملاح من الجسم، (كما تعمل في الإنسان)، وهي، هنا، صغيرة وبلا فاعلية.

يكون موقع «جهاز التحلية» الرائع هنا في خياشيم «gills» الأسماك، فهو يحوي خلايا متخصّصة عالية التطوُّر، مهمّتها التقاط الأملاح الضارّة المارّة مع الدم، وامتصاصها، ثم طرحها إلى خارج الجسم مع الدموع النازلة كقطرات من العيون، ولذا تكون دموع الأسماك وحيوانات البحر الأخرى ذات نسب تركيز للأملاح عالية جداً.

الغدّة الملحيّة

أجهزة تحلية الماء المالح توجد- أيضاً- في بعض أنواع طيور البحر والزواحف، وموقعها يكون، في هذه الحيوانات، في الغدّة الأنفية، التي تسمّى الغدّة الملحيّة «salt gland»، حيث موقع هذه الغدّة العجيبة، في الطيور، هو القسم العلوي من حجاب العين «eye brow»، ويصبّ



مجراها الإفرازي في تجويف الأنف من الداخل، والسائل الذي تستخلص منه «الغدّة الملحية» الأملاح يفوق، بتركيزه الملحي، 5 مرّات، تركيزَه في دم الطير، ومن 2 إلى 3 مرّات، تركيزه في ماء البحر.

يسيل بعدها هذا السائل، شديد تركيز الأملاح، من فتحات أنف الطير، ليكوّر ويعلَق بشكل قطيرات كبيرة نوعاً ما وشفّافة، بفتحات الأنف الخارجية، إلى أن تقع على الأرض بفعل ثقلها النوعي، وبفعل الثقالة (الجاذبية الأرضية) من منقار الطائر، وإذا حدث أن أطعمنا طائراً من طيور البحر هذه التي تمتلك هذه الغدّة الملحيّة العجيبة، غذاءً شديد الملوحة، فإننا سنشاهد منقاره ينقط القطرات الشفافة، بعد مرور 10 دقائق فقط، وسنظنّ، لو أننا شاهدناه وهو بهذا الحال، أنه مصاب بالزكام.

السلاحف البحرية

أما السلاحف البحرية «turtles»، فإن المجرى الإفرازي للغدّة الملحيّة، عندها وعند الأفاعي والعظاء، يصبّ فيها السائل الملحيّ المُستخلَص بوساطة هذه الغدّة العجيبة في مآقٍ (زوايا العين)، وتسيل إفرازاتها المائية الشفّافة على وجنات الوجه، ثم تسيل إلى خارج الوجه، لتسقط على البَرّ أو في مياه البحر.

تعيش السلاحف البحرية، في أعماق مياه البحار والمحيطات الدافئة طوال العام، ولا تتوجّه إناثها إلى اليابسة إلّا مرّة واحدة في العام، وذلك عندما تتسلّل خلسةً، في ليلة معتمة ذات ظلام دامس، ولمرّة واحدة فقط، لتدفن بيوضها تحت الرمال الشاطئ، ثم تعود بعد أن تؤدّي هذه المهمّة النبيلة التي تحفظ تناسل أجيالها إلى مسكنها ومأواها في طيّات المياه العميقة. وأحياناً (بالصدفة)، قد يشاهد أحدنا هذه السلاحف، بعد أن تغادر موقع دفن البيوض، تبكي بحرقة، وتذرف الدموع الغزيرة، وكان يُظَنّ، قديماً، أنها كأمّ حنون، تبكي على هجرها لبيوضها، وتركها تفقس لوحدها دون حام.

وقد استمرّ تفقيس البيوض وتكاثر الأجيال ردحاً طويلاً من الزمان، وظلّت صورة الأمّ الحنون التي تبكي فراق صغارها ماثلةً في أذهان العلماء وعامّة الناس، إلى أن كشف العلم، حديثاً، أن هذا البكاء وهذه الدموع الغزيرة، ما هي إلّا إفرازات الغدّة الملحيّة للسلحفاة.

رياء ونفاق

نعود إلى عنوان بحثنا المهم: التمساح «crocodiles»، والذي هو بيت القصيد، فالفعل للسلاحف، والسمعة السيِّئة والمَثَل للتماسيح.

حين كان الناس يشاهدون هذا الحيوان الغادر والوحش المفترس اللئيم، يبكي ويذرف الدموع غزاراً، بعد تقطيعه لفريسته، والتهامها (مهما كانت)، بدون رحمة أو شفقة، كان يُظَنّ بأنه يبكي حزناً وأسفاً على ما جنت يداه، إذ ليس باليد حيلة: فإمّا أن أقتل وآكل، أو سأموت جوعاً. ظلّ هذا الظنّ الزائف ردحاً من الزمان مُصَدَّقاً، إلى أن كشف العلم الحديث أمر الغدّة الملحيّة، فعادت صفات القسوة والوحشية لتلازم هذا الحيوان الغادر إلى يومنا هذا، والغدّة الملحيّة التي تمتصّ فائض الأملاح من المياه المالحة الداخلة إلى معدته مع القطع المهشَّمة لفريسته، تعود لتُفْرَز كدموع مالحة غزيرة من عيونه، ولتُطرَح إلى خارج الجسم. والقول المأثور «دموع التماسيح» كان يطلق كناية عن الرياء والنفاق، ما دام هناك تماسيح تقطِّع وتهشِّم وتغدر، وما دام هناك بشر، على الأرض، يُراؤون، وينافقون، ويداهنون. وكأن الله- سبحانه وتعالى- جعل الرياء والنفاق في البشر كغدر التماسيح، وافتراسها.

مراجع :

National Wildlife® Magazine
National Wildlife® Magazine
Animal Behavior - Oxford University Press
Scientific encyclopedia van mustards Reinhold
Book of Life - Encyclopedia of the Human Mind and Body
The Marshall Cavendish scientific encyclopedia v an nostred، s Reinhold
الممتع والطريف في علم وظائف الأعضاء، د. بوريس سيرغييف، دار مير للطباعة والنشر.

تأمُّلات في العربيّة المُستغرَبة

د. ياسر سليمان*



العمل الفني: علي حسن- قطر

ما العربيّة؟ سؤال يطرحه دارسو اللسانيات الحديثة، غيرَ عـرب كانوا أم عرباً، وما تقديم غير العـرب على العرب، تركيبياً، إلّا أضاءة لاتّجاه التأثير في الدراسـات اللسـانية فيمـا يخـصّ هـذه اللّغـة. أمّـا إجاباتهـم على هذا السـؤال فمحكومـة، إلـى حَدّ كبيـر، بفروع الـدرس اللسـاني الذي ينتمون إليه. إلّا أنهم في قاعة الدرس يقولون بوجود لغات عربيّـة مختلفـة، كالمصريّـة، والعراقيـة، والمغربيـة،.. وغيرهـا، تختلـف عن العربيّة الفصحـى أو الفصيحة، في تركيبهـا، بالرغم من تقاطع بعضها ببعض، وبالفصيحة، أيضـاً. يتركّز هـذا الاتّجاه، أكثر ما يتركّز، عند اللسـانيين الوصفيّين الذين يميلون إلى دراسـة اللّغة العربيّة دراسة بحتة، من أجل فهم اللّغة لذاتها.

يدعـم أصحاب هـذا التوجُّه رأيهم بالإشـارة إلـى اختلاف مسارات اكتسـاب هذه اللغات (كما يسـمّونها) عن اكتساب الفصيحـة. فالمصريّـة، والتونسـية، واللبنانيـة، ومـا شـاكَلها، هـي لغـات أُمّ، فـي نظرهـم، يكتسـبها الفـرد، مباشرةً، من بيئته اللغوية، بلا عناء وبدون تعليم رسمي، يقضي فيه سـنوات؛ ممّا يلغي فكرة الوقوع في الخطأ في السـلوكيات اللغويـة لـدى المتحدّثيـن بهذه اللغـات. ومن ناحية أخرى، تتوافر لهذه اللغات صفة الشفاهة العفويّة، التي يرى دارسـو اللسانيات أنها سمة أساسية من سمات اللغـات الحيّة التـي يعكفون على دراسـتها والتنظير لها؛ فاللّغة، في رأيهـم، حديث/نطق أوّلاً، وكتابة ثانياً، على اعتبـار أن الكتابـة فعل لاحـق للمنطوق يتـمّ، من خلاله، تسجيل ما يُنطَق به.

إذا انطلقنا من جملة هذه المواقف التي تميّز اللغات العربيّة المحكيّة، في عُرف الدرس اللساني الحديث، فقد نقترب من حدود التشـكيك بكون اللّغة الفصيحة لغة حيّة على صنو اللغـات الأخرى، كالإنجليزية أو الفرنسـية اللتين تجمعان مـا بين مظهـر لغوي مكتـوب، وآخر عفـوي منطوق، في الحيـاة اليومية للفرد وللجماعـة، ممّا لا ينطبق على اللّغة العربيّـة الفصيحة، بوصفها لغـة كتابة، بالدرجة الأولى، علـى الرغم من حضورها في بعض الفضاءات والسـياقات

اللغويــة نطقاً. لا شـكّ في أن هـذه النتيجة مصـدر قلق للذين يعتقـدون أن الفصيحـة لغـة كباقـي اللغات، غيـر منقوصة، على الإطلاق، في استحقاقها أن تكون لغة، لا تشوب لغويّتها شائبة.

إن مثل هذه التصنيفات التي تتعارض مع فهم العرب لوضعهم اللغـوي تَظهـر بحُلل أخرى في الـدرس اللغـوي العربي، عند الباحثيـن الأجانـب، ومـن يـردّدون مقولاتهـم من الألسـنيّين العرب. وما أكثرهم في قاعة الدرس وعلى منصات المؤتمرات! ففـي دراسـة ذاع صيتهـا لــ «كيـس فرسـتيخ»، نشـرتها دار جامعـة أدنبرة في أسـكتلندا، في تسـعينيات القـرن الماضي (The Arabic Language)، حَقّـب هـذا اللغـوي الهولنـدي للغـة العربيّة على غـرار اللغات الأجنبية، مصنّفاً إيّاها ما بين لغة قديمة، ووسـيطة، وحديثـة، وكأن تصانيف هذه اللغات تقـدّم معاييـر، لا تفلت منهـا لغة من لغـات الأرض، متجاوزة مـآلات التحقيب التـي قدّمها الدرس النحـوي العربي. نعم، إن هـذا التصنيف الأخير لا يضبط مراحل تطوُّر العربيّة بالصرامة المطلوبـة، لكن الأمر نفسـه ينطبق على تصنيف «فرسـتيخ» نفسـه، كما ينطبـق على تصنيفات اللغـات الأخرى التي تتبع هذا النوع من التحقيب.

وقد زاد «فرسـتيخ» على البعد التحقيبي الزمني، في دراسـته لتطـوّر اللّغة العربيّة، تصنيفاً إثنياً، لـم تعهده اللّغة العربيّة من قبـل. فهناك (على ما يقول) لغة عربيّة إسـلامية، وأخرى مسـيحية، وأخـرى يهودية، مع أنه لم يـرِد مثل هذا التصنيف فـي أدبيات النحو العربي، ولا نـراه يظهر في تصنيفات اللّغة الإنجليزيـة بين لغة إنجليزية كاثوليكية أو بروتسـتنتية، في بريطانيا، مثلاً. لقد بُني هذا التصنيف الإثني للغة العربيّة على اختلافات لغوية غير مستوغِلة بين الجماعات الإثنية المختلفة فـي حيّـز جغرافي واحد كبغداد، مثـلاً، دون اعتبار لحقيقة أن أبنـاء الطائفة الواحدة لا يشـتركون بلغـة متماثلة أينما حلّوا. فالاختـلاف بين عربيّة يهـود بغداد، وعربيّة كلٍّ من مسـلميها ومسـيحيّيها أقـلّ بكثير من الاختـلاف بين عربيّـة يهود بغداد ويهود دمشـق قبل رحيلهم إلى إسرائيل، لكن «فرستيخ» يقدّم الإثنيـة، هنا، على الاختلافـات البنيوية كعامل في التصنيف، مـع أن تحقيبـه الزمني اعتمـد اعتماداً تأسيسـياً على الصفات البنيوية للّغة، من حيث الأصوات والصرف والتركيب.

هـذا التصنيـف الإثني للغة العربيّة يسـقط مركّبـات الحاضر، بصراعاتـه المختلفة، على منمنمات الماضي، جاعلاً من اللّغة العربيّة لغات إثنية متباينة في عصور خَلَت. إن مفهوم العربيّة اليهودية (Judaeo-Arabic)، الذي ينساب من الأقلام، دون محاكمـة نقديـة، في الـدرس اللسـاني الحديث، مفهـوم حديث ارتبط بنشأة الحركة الصهيونية كما أوضحتُ في كتاب نَشرْتُه عن دار جامعة أكسفورد، في 2011، هو «Arabic, Self and Identity: A Study in Conflict and Displacement». لا ينكر أحد أثر الثّقافة الدينية في تشكيل صبغة لغوية خاصّة تشـمل أهـل المعتقـد الواحد، قديمـاً وحـــديثاً، لكـن أدبيّات الماضـي- على ما أعرف- لم تجعـل من هذه الإفرازات اللغوية أرضيَّـة للتفريـق، والفرقـة، بيـن عربيّـة إسـلامية، وأخرى مسـيحية، وثالثة يهودية، في الـدرس النحوي العربي؛ الأمر الـذي قد يعكـس نظـرة المجتمع على مسـار التاريـخ اللغوي العربـي، الـذي لـم يجعل من هـذه المسـارات لغـات مختلفة. ومن قبيل المقاربة، فنحن، في لبنان أو سـوريا أو فلسـطين، فـي العصر الحاضر، لم نسـمع، حتى أيّـام الحرب الأهلية في لبنان في الربع الأخير من القرن الماضي- على سـبيل المثال- مـن يعرّف نفسـه بأنه يتحـدّث العربيّة المسـيحية أو العربيّة المسـلمة، بالرغـم من اختـلاف النكهـة بينهمـا، معجمياً، في حقـل الديـن أو اللاهوت. ومن اللافت للنظر، في هذا السـياق، محـاولات بعـض اليهود العرب في إسـرائيل، مثل «سـاسـون سـوميخ» العراقـي المنبـت والنشـأة، وأسـتاذ الأدب العربي السابق في جامعة تل أبيب، تخيُّل عربيّتهم على أساس إثني، بعد اسـتيطانهم في إسـرائيل، خلافاً لما كانت عليه هذه اللّغة قبـل رحيلهم إليهـا، عندما كانت، في حينهـا، عربيّة خالصة، يكتبـون فيهـا الشّـعر والنثر، كمـا كانوا يكتبـون مقالاتهم في الصحف والمجلّات، بعيداً عن التوصيفات الإثنية.

ويمتـدّ تأثيـر الدراسـات اللسـانية الحديثـة إلى إنشـاء تعبير حديـث هو «اللّغة العربيّـة المعاصرة» الذي يُترجِم «Modern Standard Arabic» مـن اللّغـة الإنجليزيـة، والـذي أصبح متـداولاً عند اللسـانيّين العرب. هذا التعبيـر يختلف عن «اللّغة العربيّة في العصر الحديث». التعبير الثاني توصيف يعبّر عن إطـار من أُطـر تطوّر اللّغة العربيّة، دون فصـل بينها وبين ما سبقها. أما التعبير الأوّل فيجعل هذه العربيّة المعاصرة مقابلاً للغـة عربيّة أخـرى غير معاصرة، يسـمّيها بعض اللسـانيين الأجانـب والعـرب «العربيّـة الكلاسـيكية». وتعبيـر «العربيّة الكلاسيكية» ينكّرنا باللغات الكلاسيكية الأخرى، وعلى رأسها السنسـكريتية، واليونانية، واللاتينية، التي تُعَدّ لغات ميّتة؛ مما يؤدّي- قياسـاً- إلـى اعتبار اللّغة العربيّـة غير المعاصرة لغة ميّتة، أيضاً. هذه المقولة قديمة، خاصّة عند المستشرقين الذين كانت لهم السيادة في مجال الدراسات العربيّة، في القرن التاسع عشر إلى بداية الحرب العالمية الثانية.

لقـد تجلّى هذا الموقف، بكلّ وضوح، في دراسـة نشـرتها دار «بالجريـف ماكميـلان» فـي عـام 2002، لـ «نوليفـار حائري» مـن جامعة «جون هوبكنز»، فـي أميركا، في كتابها «Sacred Language, Ordinary People: Dilemmas of Culture and Politics in Egypt»، تنهـب إلـى اعتبـار ما لا ينتمـي إلى جنـس اللغات العربيّـة المحكيّة (كما تسـمّيها)، بمـا في ذلك ما يسـمّيه اللسـانيون المحدثون «اللّغـة العربيّة المعاصـرة»، لغات ميّتـة. وذهبت «حائري» إلـى أبعد من هذا حيـن جزمت بأن سـيادة اللّغـة العربيّة الفصيحة – ما سَـمَّتْه «اللّغـة العربيّة الكلاسـيكية»- في فضاءاتهـا المختصّة بها في المجتمعات العربيّة الحديثة تُعَدّ شـكلاً من أشـكال «الاستعمار الداخلـي» الذي تنوء تحت سـلطته التعسُّـفية اللغـات العربيّة

المحكيـة، التـي يتوجب أن تحصل على اسـتقلالها، بالإطاحة بالفصيحة وبإدخال اللغات العربيّة المحكيّة وسـيلة للتعليم ولتسـيير أمور المجتمع، أدائيّاً. بالنسبة إلى «حائري»- إذن- لا يمكـن للتحديث أن يتمّ- كما تقـول، صراحةً، في كتابها- إلّا إذا تخلّـص العرب من العربيّـة الفصيحة، الجامدة والمتقعّرة، واستبدلو بها لغاتهم المحكيّة في كلّ مجالات الحياة، باستثناء المجـال الدينـي الـذي اعترفت «حائـري» بخصوصيّتـه؛ نظراً لارتباطه بالنصّ القرآني.

لـم تكن «حائـري» الأولى التي تطرح هذه المقولة، بل سـبقها إليهـا «ويليـام ولكوكـس» البريطاني الأصـل (1852-1932) الـذي عزا تأخُّر المصريين، في القرن التاسـع عشـر، إلى عدم اسـتعمال اللّغـة المحكيّة لغـةَ تعليم في مصر. لقـد حاول هذا الموظَّف، من موقعه المتقدّم في جهاز الإمبراطورية البريطانية فـي مصـر، تحقيق هـذه الرؤيـة، بترجمة بعـض إصحاحات الكتـاب المقدّس إلـى اللّغة المصريّة، كمـا وصفها، إلّا أن هذه الترجمـة لـم تلـقَ رواجاً بيـن مسـيحيّي مصر؛ مما يـدلّ على ارتباطهم بنائقة دينية – لغوية، تنأى عما دعا إليه.

وعـوداً إلى تعبيـر «اللّغة العربيّـة المعاصـرة»، أرى أنه ممّا يجلـب الانتباه عدم إطلاق مثل هذه التسـميات على ما أُسمّيه اللغات المعيارية في الدرس النحوي، كالإنجليزية والفرنسية، التي لم تفرز لنا تعابير مشـابهة؛ فأنا لم أسـمع بتعبير «اللّغة الإنجليزيـة، المعاصرة» كتعبير مصطلحيّ متداوَل في الحديث عن الإنجليزية، مثلما نجد في الدرس اللساني العربي، وحتى في الإعلام. السـؤال يطرح نفسـه هنا- إذن-: «لماذا الفرق بين العربيّة والإنجليزية»؟ لا أحد ينكر أن عربيّة عصرنا هذا تتباين عـن عربيّة العهـود القديمة: نحـواً، ومعجماً، كمـا تتباين عن عربيّة القرن التاسع عشر، عصر النهضة الذي وُلِدت من رحمه اللّغـة العربيّة الفصيحـة تحت تأثيرات متعـدّدة. لكن مثل هذا التباين سُـنّة من سنن التطوّر في كلّ اللغات، ولا ينطبق على العربيّة وحدها.

إذا كان الأمـر على ما قلت، فلماذا «اللّغـة العربيّة المعاصرة»؟ أعتقـد أن الإجابـة لا تنفصـل، في بعض جوانبهـا، عن احتدام الصراع علـى هذه القضية فـي الجامعات الأنجلوسكسـونية، على وجه الخصوص، التي كانت ترى، إلى ما قبل خمسينيات القرن الماضي، وسـتّينيّاته، أن وظيفتها تعليم اللّغة العربيّة المكتوبـة، لكنها بدأت تتراجع، منذ ثلاثـة عقود، تقريباً، عن تعليـم هـذه اللّغة فـي سـياقاتها القديمـة. فليس مـن الغريب هـذه الأيّـام، بـل لعلّـه الحـال الأعـمّ، أن تجـد طـلّاب جامعة أنجلوساكسـونية مرموقة يتخرّجون في دوائـر اللّغة العربيّة فيها من غير أن يدرسوا، ولَوْ سورة، تُراوح في طولها عشرين آية من سور القرآن الكريم، ناهيك عن إهمال دراسة مقتطفات مـن عيون الأدب العربي: شـعراً، ونثـراً، كالمتنبي والجاحظ وغيرهمـا، اللذيْـن قـلّ من يعرفهما مـن خرّيجي هـذه الدوائر. طالمـا اسـتغربت هـذا الأمـر، وطالمـا تسـاءلت: كيف يُسـمح لطلاب هذه الجامعات أن يتخرّجوا دون تأسـيس يشمل بعض أبجديات الثّقافة العربيّة؟

هنا، تأتي «اللّغة العربيّة المعاصرة» كسـفينة نجاة، لتدريس الفصيحـة فـي حلّتها الحديثة، كلغة كتابـة إعلامية، في أغلب الأحـوال، بعيـداً عن الصعوبـات والصـور النمطيـة المتعلّقة بالعربيّة في حلّتها العتيقة. إذا أخذنا بهذا التفسير، أو ببعض جوانبـه، يمكننـا أن ننظر إلى «اللّغـة العربيّة الفصيحة» على أنهـا محاولة، مـن لدن البعـض، للوقوف في وجه اسـتحواذ اللغـات المحكيّـة علـى تدريـس اللّغـة العربيّة فـي الجامعات الأنجلوسكسـونية؛ الأمـر الذي ينعكس على سـيل الكتب التي تتخصّـص، هـذه الأيّـام فـي تدريـس عربيّـة مصـر أو لبنان أو فلسـطين أو المغـرب وغيرهـا، لطـلّاب جامعـات أميـركا وبريطانيا.

إن طغيـان اللغـات المحكيّـة، معرفيـاً، فـي الدرس اللسـاني الحديـث برّر لمن يبحث عن تبريـر، تحييد دور اللّغة الفصيحة فـي قاعـة الـدرس، فـي الجامعـات الأنجلوسكسـونية، بـل الدعوة إلى تقليص دورها لإفسـاح المجال في جدول الدراسـة الأسـبوعي لتطويـر كفايات الطلاب الشـفاهية فـي المحكيّات العربيّـة. لقـد خبِرت ذلـك مباشـرةً، وقاومتـه، وأوقفته عن دخول حيّز التطبيق في جامعة بريطانية، عملت بها. أما حجّة مـن يطالبـون بتدريـس اللغـات المحكيّة في هـذه الجامعات، علـى حسـاب الفصيحة، فتقـوم على أنّ العرب لا يسـتعملون الفصيحـة فـي الحديـث إلّا ما نـدر، فليس من العـدل- إذن- أن نطالـب طلّابنا الأجانب أن يصنعوا ما لا يصنع العرب؟ بمعنى آخـر: هل يصحّ أن نطالب متعلِّـم العربيّة الأجنبي أن يفعل ما يُحجـم عنه العربي في سـلوكه اللغوي؟ لنُعلِّم الفصيحة (هكذا تكون الحجّة عند هؤلاء) بالقدر الذي تخدم به أغراض الكتابة، ولنركِّـز على اللغات المحكيّة خدمةً لمصلحة الطالب الذي يريد أن يتعامل مع العرب، في السـوق والشارع والمطعم والمقهى وغيرهـا من الفضـاءات العامّة. ومن الجديـر بالذكر، هنا، هو أن بعض أشدّ دعاة هذه الفكرة هم عرب يدرّسون في جامعات أنجلوسكسـونية، ويؤلّفون كتباً فيها، ممّا يدعو إلى الحذر في القول إن المسـتعربين، من طلّاب الدرس اللساني الحديث، هم وحدهم المسؤولون عن هذا التوجُّه في تدريس العربيّة.

لقد سـمعت مثل هذه المقولات، وخبرت ممارسـتها على أرض الواقع، في الجامعة التي أعمل فيها، حالياً، في بريطانيا. قلت، فـي الردّ على هـذه المقولات، إن العربي الذي يتقن ما يسـمّيه الدرس النحوي لغتَه المحكيّة، ولا يعرف الفصيحة، يظلّ أمّيّاً فـي العرفَيْن: المجتمعـي، والتربـوي العربيَّيْـن. وإذا ارتأينا تخريج طـلّاب يتّجهون نحو اللغات المحكيّة أكثر من اتّجاههم نحو الفصيحة؛ فهل يعني ذلك أننا نتوجّه إلى ترسـيخ الأمّيّة اللغوية في تدريس العربيّة وتعلُّمها أكثر ممّا نسـعى إلى محو الأمّيّـة عنها في العـرف المجتمعي العربي؟ هـل يعقل أن يقبل برنامج جامعي، في جامعة من أرقى جامعات العالم، مثل هذا التناقض؟ كيف لو جعلنا برامج اللّغة الإنجليزية، في الجامعات العربيّة، توجّه الطلّاب إلى لغة الأسـواق والشوارع والمطاعم

والمقاهي وموسيقى الـ«هِب هوب» فوق لغة الكتابة؛ أسوةً بما تصنع الجامعات الأنجلوسكسونية في مجال الدراسات العربيّة؟ كيف سيُنظر إلى هذه الجامعات، بوصفها مؤسّسات أكاديمية، لو فعلت ذلك؟ الإجابات معروفة؛ لذا لن أضيّع وقت القارىء في إثباتها. لماذا- إذن- نقبل لأنفسنا، في الجامعات الأنجلوسكسونية، ما لا نقبله لغيرنا؟ ولماذا يقبل الكثير من العرب الذين يعملون في هذه الجامعات ما لن تقبله جامعاتهم لو تَصرَّف مدرّسو اللّغة الإنجليزية، في الجامعات العربيّة، كما يتصرَّف هؤلاء في الجامعات الأنجلوسكسونية، نحو العربيّة؟

كنت قد كتبت بحثاً مطوّلاً، باللّغة الإنجليزية، في كتاب نَشَرته دار أكسفورد، عام 2013، هو «The Oxford Handbook of Arabic Linguistics»، أثرْتُ فيه معضلاً مهمّاً في الدرس اللساني الحديث، في تمحوره حول العربيّة؛ ألا وهو ابتعاد هذا الدرس عن الاهتداء بتصوُّرات العرب إلى وضعهم اللغوي، سمّيته (Arabic folk-linguistics). انطلق هذا البحث من مقولة أساسية، مفادها أن الدرس اللساني الحديث يجب أن يهتمّ بالمخيال اللغوي العربي اهتمامه ببنية اللّغة. إذا كانت اللّغة منتجاً لغوياً وظاهرة اجتماعية، في آن واحد، أفلا يتوجّب على اللساني الحديث أن ينتج درساً لغوياً يقتنص أبعاد هذا المخيال، حتى لو اختلف مع مُنتَجِه البنيوي؟ لماذا يقبل اللساني الحديث أن اللّغة العربيّة لغات، ولا يقبل أنها لغة واحدة، لا كلاسيكية ولا معاصرة، بحسب المخيال اللغوي العربي؟ لماذا يقبل اللساني الحديث أن اللهجات المحكيّة لغات، ولا يقبل أنها لهجات أو دارجات، لا لغات، بحسب المخيال اللغوي العربي؟ لماذا لا يصرّ اللساني الحديث على أن ما يسمّيه اللّغة المصريّة- مثلاً- ينبغي أن تكون مجموعة من اللغات، بحسب مفهومه للّغة، لاختلافها فيما بينها، لا لغة واحدة؟ إلى أيّ حَدّ أصبح تعريف اللغات العربيّة المحكيّة مرتبطاً بمفهوم الدولة بوصفها منظومة سياسيّة، تختزل التباين اللساني في داخل الدولة الواحدة؟ إلى أيّ حَدّ يتمّ إنكار حضور أصحاب اللّغة، بمخيالهم اللغوي، في دراسة اللّغة؟ وإلى متى يحصل ذلك؟

هذه الأسئلة على غاية من الأهمّيّة. لكن، يبقى التساؤل معلّقاً: لماذا هذا الإهمال لمخيال أصحاب اللّغة؟ طرف من الإجابة، في رأيي، يتعلّق بالمعايير التي وضعها الدرس اللساني الحديث لنفسه، و- بالذات- اتّباع محكّات في التقييم لا تقبل ما هو ذاتي غير موضوعي. يقول اللساني الحديث: بُنية اللّغة موضوعية، أما المخيال اللغوي فذاتيّ قادر على جَرّ الباحث إلى أزقّة مظلمة، قد تطيح بموقعه بين أقرانه، الذين سرعان ما يسحبون منه صفة الرصانة العلمية. إذا قبلنا بهذه النتيجة فلا مناص من قبول نتيجة أخرى، هي أن ما هو لغة، في الدرس اللساني الحديث، مرهون- إلى حَدّ كبير- بمعايير تقويم الدرس اللساني، وما يمكن تطبيق هذه المعايير عليه جزءٌ من

> تأتي «اللّغة العربيّة المعاصرة» كسفينة نجاة، لتدريس الفصيحة في حلّتها الحديثة، كلغة كتابة إعلامية، في أغلب الأحوال، بعيداً عن الصعوبات والصور النمطية المتعلّقة بالعربيّة في حلّتها العتيقة

اللّغة، وما يتعسّر تطبيق هذه المعايير عليه يقع خارج اللّغة، كما يعرّفها الدرس اللساني.

لقد قدّم البحث اللساني الحديث الكثير ممّا أغنى فهمَنا للغة، ولا يزال يغنيه، لكنه، بعدم إيلائه الأهمّيّة اللازمة لمخيال الجماعة في توصيف لغتها، يضع اللّغة خارج الجماعة، أو- بالعكس- يُخرِج الجماعة من لغتها من غير حَقّ. لقد عانت اللّغة العربيّة: فصيحةً ولهجاتٍ دارجة، من هذا الاختزال المعرفي، على أيدي اللسانيّين الأجانب، كما عانت على أيدي اللسانيّين من أبنائها. ليس الموضوع، في هذه المعاناة، موضوع مؤامرة تجمع بين أجانب وطابور خامس، كما قد يحلو للبعض أن يتصوَّر ما وصَفْت، بل حالة من التسلُّط المنهجي الذي يحدّد آفاق اللّغة ليستطيع احتواءها وتوصيفها على شاكلته، الأمر الذي يوضّح استخدامي عبارة «العربيّة المُستَغرَبَة» (العربيّة الآتية من الغرب، منهجياً ومعرفياً) في عنوان هذا المقال، عطفاً على الدرس اللساني الغربي، ملمّحاً- في الوقت نفسه- إلى غرابة مقولات الدرس اللساني الحديث، من وجهة نظر المخيال اللغوي العربي.

كثيراً ما نقرأ أن اللّغة لهجة من بين لهجات متقاربة، لها جيش وعَلَم. هنا توصيف لا يقبله الدرس اللساني الحديث لأسباب وجيهة، لكن أهمّيّته تكمن في توجيه أنظارنا إلى أن هذا الدرس لا يستطيع أن يقدّم لنا تعريفاً للّغة يشمل كلّ مظاهرها. تعريف اللّغة- إذن- تعريف انتقائي، مرهون بحيثيّات البحث اللساني، بأصنافه المتعدّدة. للّسانيّ الحديث تعريفه للّغة، ولعالم الاجتماع تعريفه، ولعالِم السياسة تعريفه، ولعالِم الأنثروبولوجيا تعريفه، ولعالِم اللاهوت تعريفه، ولأصحاب اللّغة تعريفهم. أمّا أنا فأقول: إن أيّ تعريف لا يعكس المخيال اللغوي لأصحاب اللّغة يبقى ناقصاً، ولا يقوى على تفسيرها كظاهرة اجتماعية، بكلّ ما فيها من التناقضات، ممّا يجعل المنتج البنيوي في وادٍ، والمنتج اللغوي الاجتماعي في وادٍ آخر.

---

*جامعة كامبردج ومعهد الدوحة للدراسات العليا

السجال بين
أدباء اللاتينية وأدباء السكسونية

د. عبدالعظيم محمود حنفي

إن مدرسة الشعر العربي الفرنسي شبَّت، في الأرض العربية، منذ القرن التاسع عشر، وامتدّت فروعها إلى مصر ولبنان، وتأصّلت في تونس والجزائر ومراكش، وتوافر نتاجها في النصف الأوّل من القرن العشرين، حيث نستطيع أن نحصي، من ثمار الشعر وحده، في تلك الفترة، نحو مئة ديوان، لنحو خمسين شاعراً عربياً من تلاميذ هذه المدرسة، إلى جانب مصنّفاتهم النثرية المنوّعة الأخرى. وكلّها كُتِبت بأسلوب فرنسي رشيق، لا يقلّ، في بلاغته، عن أسلوب النابهين من أدباء فرنسا، وقد عُرِف عن الشرق حنقه وبراعته في إجادة اللّغات الأجنبية: كلاماً، وكتابةً. ولم يُدرَج في هذا الإحصاء ما كتبه الأدباء العرب، في الشرق والمهجر، بالإنجليزية وبلغات أخرى غير الفرنسية.

ومع أن هذه المدرسة أخذت بالانكماش مع حرارة اليقظة القومية الحديثة، إلّا أنها تحوّلت إلى أثر تاريخي، لا يمكن تجاهله.. ولم يزل من هذه المدرسة أفراد قلائل، ينتجون باللّغة الفرنسية، بالرغم من إجادتهم العربية. والنقّاد من حولهم فريقان: فريق يراهم سفراء للروح الشرقي لدى الغربيين، وفي هذا دعابة وتمجيد للشرق، وفريق يعدّهم غرباء في أوطانهم، وغرباء عن لغتهم.

ولعلّ هذا الاعتراض على الكتابة بغير اللّغة القومية يتخفّف من حدّته، حينما يترجم إلى العربية ما يستحقّ الترجمة، لا سيّما بعض المؤلّفات القيّمة باللّغة الإنجليزية، التي وضعها المهجريّون، من أمثال جبران، وفيليب حتى، وأمين الريحاني، وغيرهم.

ولتصوير الوفرة في هذا النتاج (بلغة الأرقام أيضاً)، نذكر- على سبيل المثال- أن الشاعر الناقد الإيطالي جان موسكاتيلي (1905 - 1965) نشر في الإسكندرية، عام 1955، كتاباً سمّاه «شعراء بمصر»، جمع فيه مختارات شعرية فرنسية لخمسة وخمسين شاعراً من معاصريه ومواطنيه في مصر ممّن كتبوا في النصف الأوّل من القرن العشرين (وفي مصر فقط)، وقدّمَ كلّاً منهم بسطور من مصنّفاته.. وقد ذكر في مقدّمة كتابه هذا أن هناك غيرهم، لم يستطع الحصول على بيانات عنهم، وكان بعضهم لامعاً مشهوراً، فهو لم ينكر- مثلاً- مي زيادة التي أصدرت، عام 1911، ديواناً فرنسياً باسم «أزهار الحلم»، وجورج شحادة، السكندريّ المولِد والنشأة، وواصف غالي، وجوزيه صقلي، وغيرهم. وبين هؤلاء الخمسة والخمسين شاعراً (الذين جاؤوا في الكتاب)، نجد خمسة وثلاثين اسماً عربيّة اللقب، والجنسية، والأصل، ممّن نظموا الفرنسية. أمّا العشرون شاعراً الآخرون، من غير العرب ومن المقيمين في مصر، فمنهم يونانيون، وإيطاليون، وسويسريون، ومالطيون، وأرمن، وأربعة من الفرنسيين، وهم- جميعاً- من هذه المدرسة الفرنسية. وهناك صورة أخرى مكمّلة، نراها في كتاب وضعه الشاعر الصحافي القاهري «روبرت بلوم»، بعنوان «كُتّاب مصر المعبّرين بالفرنسية»، عام 1937، وكتاب آخر ظهر للشاعر يوسف عسكر نحّاس، بعنوان «مصر والثّقافة الفرنسية»، عام 1935، والكتابان بالفرنسية. فنحن، هنا، أمام ظاهرة أدبية تستلفت النظر.

وهناك- بلا شكّ- أسباب دعت إلى ظهور هذه المدرسة في الشرق، وأسباب أخرى دفعت الأدباء العرب إلى الإقبال عليها؛ فكان هناك فيض من القصائد الشعرية والموضوعات التاريخية والقصص والروايات منشورة في الصحف والمجلّات الصادرة في الشرق العربي، بلغات أجنبية، كما شهدت المكتبات عشرات الدواوين الشعرية والمصنّفات الأخرى مكتوب معظمها بالفرنسية، وعليها أسماء عربية لأدباء وأدباء، نشأوا في البلاد العربية، من أسر عربية قديمة. وبدت هذه الحركة في عنفوانها بين الحربَيْن العالميّتَيْن: الأولى، والثانية (على وجه التقريب)، حين سادت العالمَ سلامٌ نسبيّ، كانت تستجمّ فيه الشعوب من أهوال الحرب العالمية الأولى، لتستقبل، بعدها، حرباً



جديدة ثانية. كانت هدنة، استطاع فيها الأدباء أن يجتازوا البحار ويتزاوروا، ويتعارفوا، ويتبادلوا الاطّلاع على ما لدى غيرهم من آداب وفنون وعلوم. وكان من الميسور للأديب العربي الملمّ بلغة أجنبية أن يقرأ ما شاء من الكتب القديمة والكتب الحديثة المطبوعة بهذه اللّغة.

وهناك، في الشرق العربي، كانت تنتشر المعاهد الأجنبية منذ القرن التاسع عشر، وأيّام الحكم العثماني، وبخاصّة المعاهد الفرنسية. كما كان لفرنسا صلات ودّيّة مع الولاة، وكانت هذه المعاهد تجتنب الكثيرين من أبناء العرب، يتخرّجون فيها مجيدين هذه اللّغة. والواقع أن جذور هذه الثّقافة الفرنسية بدأت تتعمّق في مصر منذ قدوم ذلك الوفد الكبير من العلماء، الذين صحبوا حملة نابليون على مصر عام 1798، حاملين معهم أجهزتهم ومراجعهم ومطبعتهم، وداروا يدرسون وينقّبون ويصوّرون ما اجتمع في موسوعتهم المسمّاة و«صف مصر»، وينشئون المجمع العلمي. وقد بهرت حركتهم العلمية الكثير من الأدباء، وجاء الوالي محمد علي فأخذ يستحضر الخبراء من فرنسا ليشرفوا على مدارسه ومصانعه المعدّة لجيشه، ويرسل إلى فرنسا البعثة تلو الأخرى من الطلاب، لينتفع بخدماتهم بعد التخرُّج. ولم تستطع اللّغة الإنجليزية أن تنافس اللّغة الفرنسية في الانتشار، سواء في المجتمعات أو في المتاجر أو بين رجال القانون، ويضاف إلى ذلك أن الكثيرين من أهل البعثات المصرية كانوا يفضّلون، في عهد الاحتلال البريطاني، الالتحاق بكلّيّات فرنسا على الالتحاق بكلّيّات بريطانيا خاصّةً؛ نظراً لما كانت تبديه فرنسا، يومذاك، من عطف على القضية الوطنية المصرية المطالبة بالاستقلال. واستطاعت باريس أن تحتلّ في قلوب الأدباء العرب مكانة وطيدة، فتعلّقوا بلغتها وأدبها وحرّيّتها، وتغنّوا بنكرياتها في شعر ومقالات ومؤلّفات وكتب ورحلات.

المناظرة بين الأدب اللاتيني والأدب السكسوني

واللافت في ذلك العهد أن الأدباء من قرّاء الأدب الأوروبي في مصر كانوا فريقَيْن: الأوّل يجيد الإنجليزية، ويقبل على مؤلّفاتها ويتأثّر بأدبها، والثاني يتقن الفرنسية، ويتثقّف بثقافتها. وقد تشيّع الأوّل للأدب السكسوني، وتشيّع الثاني للأدب اللاتيني (أو الفرنسي). وخرج الاثنان، بالمناظرة، إلى ميادين الصحف العربية وإلى المنتديات.. وكان من أنصار الأدب السكسوني عبّاس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، وعبدالرحمن شكري، وأحمد زكي أبوشادي، وسلامة موسى، ومحمّد السباعي وشفيق غبريال، وغيرهم. وكان من أنصار الأدب اللاتيني أحمد شوقي، وخليل مطران، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، وخليل شيبوب، ومحمد مندور، وإبراهيم المصري، وغيرهم.

ونلاحظ أن أمير الشعراء أحمد شوقي، وهو في سبيله إلى التجديد، تراءى له أن يطرق باب الترجمة. وقد أقدم - بالفعل - على ترجمة قصيدة «البحيرة» للشاعر الفرنسي (لامرتين)، لكن القصيدة فُقِدت بعد إرسالها إلى مصر، ولم يُكتَب لها النشر، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم، على طريقة لافونتين، حكايات تُروى على لسان الحيوان والطير، وتخاطب أطفال المصريين؛ عساهم يألفون فنون الحكمة والأدب، وحتى ينشأ في العربية ما يسمّى (شعر الأطفال)، لكنّ شوقياً لم يقطع في هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية، توقّف بعدها. وممّا لا شكّ فيه أن شوقي كان يفقه فقهاً حسناً مدارسَ الشعر التمثيلي الغربي، وقد تأثّر - بدايةً - بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية التي كانت تستمدّ موضوعات مآسيها من التاريخ اليوناني أو الروماني، سواء أكان حقيقياً أم كان أسطورياً. وعلى هديها، استمدّ شوقي موضوعات مآسيه من التاريخين: المصري، والعربي، وبدا تأثير هذه المدرسة - أيضاً -

في الصراع الذي يولّد الحركة المسرحية، وبنائه على انتصار الواجب على العاطفة؛ فكليوباترا تضحّي بحبها وعاشقها أنطونيو في سبيل واجبها الوطني، وتضحّي ليلى بحبّها لقيس في سبيل الحفاظ على قداسة العرف القبَلي وتقاليده.

ومن بين أسباب المساجلات بين الأدباء كان موضوع الانتماء إلى أيٍّ من المدرستين؛ لأنها تفرض منظوراً ومقاربة للأدب، مختلفَيْن. ففي موضوع الشعر ووظيفته، كتب الدكتور طه حسين نقداً على رؤية مدرسة أبولو للشعر، فردّت عليه المجلّة، في عددها الصادر في مارس/آذار 1933، بالقول:

«تباهي هذه المجلّة بأنها لسان الحقّ والإنصاف، فمن الطبيعي- إذاً- أن ننتظر منها إفساح صدرها للنقد البريء، ولو وُجّه إلى فريق من أصدقائها، أمثال طه حسين والشيخ أحمد السكندري..... فالدكتور طه حسين لا يرى أن مجهود الشعراء العصريين قد أدّى إلى أكثر من ردّ الشعر العربي إلى بعض شبابه في الدولة العباسية، وإلى حَدٍّ محدود، في حين أن كلّ منصف يدرس الممتاز من الشعر العصري في العالم العربي، ويقارنه بالآداب العالمية، يحكم- حتماً- بنهضة رائعة للشعر الحديث، لم يكن يحكم بها أحد من قبل، وهي نهضة وليدة الثّقافة الواسعة والتفاعل مع الحضارة الراهنة، ثم إنه يؤاخذ الشعر المصري الحديث بأنه لا يمثّل النفس المصرية، ولا يحقّق أطماع الروح العربية، ولا يهتف بما للشرق من آمال وأحلام، ولا يمثّل للشباب المثل العليا.. إلخ. وأرى، ويرى كثيرون غيري، أن صديقنا الدكتور غير موفّق في هذه الملاحظة أيضاً؛ فإن الشعر المصري الحديث يمثّل أصدق تمثيل كلّ ما يدعو إليه، اللهمّ إلّا إذا تنبّه إلى ذلك ففسد شعره حتماً، وانحطّ إلى مستوى المقالات الصحافية المألوفة. ثم يزعم الدكتور أن الشعر، في حياتنا الحاضرة، ممّا لا ضرورة له! وهنا تصريح عجيب من رجل ممتاز مثله، تثقّف في فرنسا، وتفهّم معنى الفنون الجميلة (وما الشعر إلّا مثال لها) وقيمتها في تهذيب الشعوب. وما شأن الشعر الصافي الحقيقي- يا سيّدي الدكتور- بالمنظوم الرنّان الذي كان يتّخذه العرب وسيلةً للتفاهم والتعامل الاجتماعي والسياسي؟ ومن المضحكات المؤلمة أن يرى الكتور الفاضل شعرنا العصري عاجزاً؛ لعزوفه عن وصف تحليل حادثة البداري ومثيلاتها من الحوادث. فهل هو يجهل أن الشعر غير مطالب بشيء من ذلك؟ هل ينسى أن كلّ ما يُرتقَب من الشاعر هو أن يتفاعل مع عصره وحوادثه بأيّة صورة من الصور الفَنّيّة لا بصورة معيَّنة بالذات؟؛ فليس معنى أن الشاعر مرآة عصره هو وجوب التصوير الواقعي المجرّد من كلّ فَنّ.

ومن العجيب أن يقول الدكتور إننا لسنا في عصر العاطفة بل في عصر العقل، وإن النثر صنو العقل، وإنه أخذ يحلّ محلّه، وأن النثر الفَنّي يستطيع التغلُّب على الشعر، وأرجو ألّا يؤاخنني الدكتور طه إذا قلت- مع احترامي لمواهبه- إن هنا خلط، فنحن من أحوج الناس إلى الفنون الجميلة في شتّى العصور. إن وظيفة الشعر العربي لم تتغيَّر بتاتاً، على اعتبار أنه فنّ جميل، بل إن كلّ ما حدث هو التسامي بالشعر في موضوعاته الفَنّيّة، واستثناء القول المنظوم الذي كان يُنسَب زوراً، إلى الشعر، وينتقص الدكتور طه ثقافة الشعراء المعاصرين، في حين أن غير واحد منهم لا يقلّون عنه ثقافة، إن لم يبزّوه! وحسبي أن أنكر- على سبيل المثال- الدكتور إبراهيم ناجي، الشاعر الوجداني المتفنّن. وإن إنكار إبداع هؤلاء الشعراء الممتازين في شتّى المناحي الشعرية لَجُحود عجيب لا معنى له، فيما أرى، سوى حرص الدكتور طه وشيعته على الإشادة بكتاباتهم والتفرُّد بالزعامة الأدبية على حساب الشعراء المبرّزين الذين فاقوا الكتّاب، بمراحل، في تفنُّنهم وإنجابهم.

ونقتصر، بعد ذلك، على ذكر أنموذجين من هذه المناظرة القديمة الطريفة التي تبارى فيها قَلَما طه حسين والعقّاد، وهما من مدرستين مختلفتين.

في عام 1921، كتب خليل شيبوب، في مقدّمة ديوانه «الفجر الأول»، وهو من الشعر العربي، هذه العبارة؛ دفاعاً عن الأدب اللاتيني:

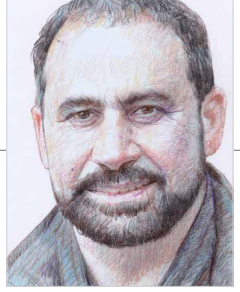
«إن من يمعن في الشعر الحديث نظرة استقصاء لابدَّ له من التنبُّه إلى أمر جلل- وهو إن النشء الحاضر عامل على مجاراة المدنية السكسونية في الترامي وراء العويص الشاذّ من خيالها ومعانيها. بينما كان النشء السابق يستوحي المدنيّة اللاتينية، ويتقرَّب إلى طرائق رجالها والشعراء منها. ولا شكّ في أن الشرقيّين، بطبائعهم وغرائزهم ونزعة نفوسهم إلى شرود الحيال الذي تزنه الحكمة بمعيار الحياة حتى تَنْني أقصى ما قصي منه، هم أقرب إلى محاكاة المدنية اللاتينية بما يحوّلونه منها إلى لحمهم ودمهم لتستقلّ، بذلك، نفسيّتهم وتبرز شخصيّتهم. ولا يجهل المعنيّون بهذه الإشارة أن المدنية السكسونية بنت المدنيّة اللاتينية، وأن منهبها في الخيال (الرومانتزم) قد نشأ في فرنسا، ثم عبر نهر الراين إلى ألمانيا، ومنها ركب البحر إلى إنجلترا؛ لأن مبتدعيه هم: برنردان دي سان بيير، وجان جاك روسو، وشاتوبريان وما في هؤلاء مَنْ نَظَم قافيتَيْن، وقد استوهبهم إيّاه غوته العظيم، وعنه أخذ بيرون، وشبي، وغيرهما. ولكن الآخنين تفرّدوا به لقوّة طبيعة التحويل في نفوسهم كأنهم مبتدعوه. ومن مدهشات التطوُّر أن هنا المنهب بقي متابعاً سيره حتى عاد إلى مهده، فرنسا، مصطبغاً بصيغة جديدة، فتناوله لامرتين وموسيه، وهوجو، ومَنْ نحا نحوهم.

«نعم، لا وطن للفنّ، لكنّ لكلّ أمّة ميزة عمّا سواها؛ لذلك نرى أن استقاء ذلك المنهب من منبعه أوفى بالحاجة منه، وأتمّ انطباقاً على طبائعنا وحياتنا الشرقية بما يلائمها ويتّفق معها حتى يجيء الرقيّ حثيثاً، ويصقل الوضوح شعراً. إنّما عيبه اضطراب معانيه وبعده عن المألوف في عيشتنا، وإنّما يَنظم الشاعر لأهل لغته من الأجيال: الحاضرة، والمقبلة».

وقد قدّم طه حسين كتابه عن المتنبّي إلى الشاعر أحمد راسم، الذي برع في قرض الشعر بالفرنسية، بهذه الكلمة: هنا الكتاب أقدّمه ذكرى لشعركم الفرنسي الممتاز.

ومن أمثلة الدفاع عن الأدب السكسوني هذه النبذة التي وردت في مقالة للأستاذ عباس محمود العقّاد عام 1927، بعنوان «الشعر في مصر»، جاء فيها:

«أمّا الجهل الذي يعاب على المتعلّمين عندنا، حين ينقدون الشعر، ويخطئون في الاختيار، ويضلّون عن أحسن المحاسن وأقبح العيوب، فسببه- فيما أرى- أننا تعلّمنا الفرنسية، وقرأنا آدابها قبل أن نتعلّم الإنجليزية واللّغات الأخرى، فشاعت بيننا مقاييس الأدب الفرنسي الدارجة، وهي الطلاوة السطحية واللباقة العابثة. ومشينا معه في عيوبه ومحاسنه، وهي شبيهة بعيوبنا ومحاسننا. فلم نفطن إلى فارقٍ بين الصحيح والزيف. وبين الصدق والتمويه، ولم نخرج ممّا نحن فيه إلى منهب غيره، وخفيَتْ علينا مقاييس الجدّ والاستقامة والبساطة التي امتاز بها الشعر الإنجليزي والشعر الألماني، فما برحنا أطفالاً لاعبين في آدابنا، وما فهمنا من الشعر إلّا أنه أناقة كلامية وفقاقيع خيالية وتزجية فراغ، يخالطها بعض الشعور الذي لا فرق فيه بين كاذب وصحيح. وأنت لو نقّبتَ في دواوين شعراء الإنجليز قاطبةً عن تزويق كتزويق فيكتور هوجو، وجلجلة كتلك الجلجلة التي اشتهر بها هنا الإمام الفرنسي العظيم، لما وجدت شيئاً من ذلك في أوساط شعراء القوم، فضلاً عن أفذاذهم المبرّزين، فلن يعظم شاعر، في أدب الإنجليز، بمثل تلك الخلابة التي عَظُم بها هوغو في أدب الفرنسيين. ولن ينفعنا الأدب الذي تتمثّل أعظم عيوبه وأعظم محاسنه في هذا المثل الأعلى المضلّل الحنّاع. وأيّ مثل؟ هو المثل الذي لا يختلف عن صغار شعرائنا في المعدن والقيمة، وإنما ينحصر اختلافه عنهم في الجرم والمساخة!».



علي بدر

لقاء في لندن

أواخر التسعينيات، في بغداد، كنت أشاهد على الدوام رواية «إله الأشياء الصغيرة». وفي أماكن مختلفة تقريباً. بين الكتب في رفوف المكتبات، بين أيدي قرّاء، في بسطيات سوق السراي. لكن لم يخطر في بالي أبداً أن أقرأها. بل ولا أعرف حتى ما هو محتواها. أما اسم الكاتبة، أروناتي روي، فهو اسم لامع ضمن لائحة طويلة من الكُتّاب الهنود الذين أطلوا علينا في أعوام الثمانينيات كجزء من ثقافة عالمثالثية، تُعنى بالاهتمام بالآداب غير الأوروبية. وهي سياسة في الغالب، ذات بعد قومي، مؤسّسة على معاداة الغرب والحداثة الغربية، إلّا أنها لم تنجح في زعزعة مكانة الأدب الأوروبي لدى جيلي على الأقَلّ، ولدي أنا شخصياً، فقد كان اهتمامي منصباً على الأدب الأوروبي، ولا سيما الأدبين الفرنسي والإنجليزي، وبدرجة ما الأدب الألماني، وبدرجة قليلة جداً الأدبان الإيطالي والإسباني.

لكن بعد أعوام قليلة، ومع اكتشافنا لتيارات جديدة في النقد، مثل منهج الدراسات الثّقافية، ومناهج الدراسات المابعدية، مثل ما بعد البنيوية، وما بعد الكولنيالية، وما بعد الحداثة، صار من الضروري الانتباه إلى الآداب غير الأوروبية، وربما عزّز من هذه النزعة، الدراسات التي نشرها الناقد الماركسي الأميركي فريدريك جيمسون عن الثّقافات العالمثالثية أواخر التسعينيات، وقد عُدَّ الآداب فيها، ولا سيما الرواية، جزءاً لا يتجزأ من المراجعة القصوى للحداثة الغربية، أو أنها تصب في النهاية، في تيارات ما بعد الحداثة، وهو اعتراف، أو إسهام في تقويم الحداثة الغربية ومراجعتها من قِبَلِ الثّقافات اللاغربية.

عند ذاك ومن بين روايات عديدة لفتت انتباهي رواية «إله الأشياء الصغيرة» لأروناتي روي، والتي حصلت في العام 1998 على جائزة البوكر، وكانت بالنسبة لي هي المدخل الذي أدخلني إلى منهج الدراسات ما بعد الكولونيالية في الرواية، فكانت تتصدر بحق، على الأقَلّ ذلك الوقت، أكثر الدراسات التي تنحو هذا النحو، وكان من الضروري أيضاً الدخول إلى عالم الهند من زاوية مختلفة كلّياً عن زاوية سلمان رشدي.

وقد بهرتني الرواية، في واقع الأمر لاهتمامها المتطرّف بالتفاصيل الصغيرة، فـ«صوفي مول» الفتاة الصغيرة ذات الثمانية أعوام التي تدخل دخولاً مفاجئاً إلى قرية (ايمنم) مسقط رأس والدها بولاية كيرالا الهندية المعروفة قبل سنة 1950 بولاية ملبار، تقدّم إلى القارئ صورة فسيفسائية عن تحوّلات المجتمع الهندي عبر أدقّ الأشياء وأصغرها، وهكذا تلتحم الطبيعة، من نباتات صغيرة، وحيوانات صغيرة مع حياة الناس ومنتاجاتهم وأحداث حياتهم. كما أن تاريخ الهند يتداخل بشكل عجائبي من أحداث تاريخية قديمة، إلى صور متلاحقة من التاريخ القريب، سيطرة الماركسيين، الاحتلال البريطاني للهند، وصول فاسكو دي جاما، انتشار المسيحية، انهيار الطبقات الاجتماعية، فتروي الأحداث من دون تعاقب كرونولوجي، إنما على شكل تناعيات له علاقة وثيقة بما عاشته الهند أواخر التسعينيات.

**

في العام 2009 كنت دعيت إلى مهرجان الأدب العالمي في برلين، وهو مهرجان كبير ضم نخبة مهمة من أدباء العالم، وكانت أروناتي روي مدعوة أيضا. رأيتها للمرّة الأولى في خيمة المهرجان، وهي امرأة جميلة جداً، قد حلقت شعرها بصورة غريبة، وكانت ترتدي زيّاً حديثاً ولكنه يستند إلى التراث التقليدي في الهند. وللمرّة الأولى أشاهد هذه الكاريزما لكاتبة من العالم الثالث، فقد تحلّق حولها أكثر الكُتّاب الأوروبيين شهرة، حتى غونتر غراس الكاتب الألماني الشهير، حين رآها وضع كأسه على الطاولة وخف لتحيتها.

ذلك اليوم كانت لي رغبة شديدة بالحديث معها، ولكن لم يكن ممكناً وسط هذا الحشد الذي يتحلّق حولها، وكنت تعرّفت صدفة إلى مديرة أعمالها، في مناسبة منفصلة، وطلبت مني حضور ندوتها، ولكني تخلّفت لأن ندوتي كانت

في الوقت ذاته، ولم أكن أعرف ذلك الوقت موضوعها، تصوّرته عن الهند أو عن الأدب الهندي المكتوب بالإنجليزية. بعد يومين، طلب مني مدير المهرجان المشاركة في ندوة تحت عنوان «صراع الشرق والغرب، علاقات أدبية وسياسية»، وفي الواقع لم تكن هذه ندوتي، إنما من أجل تعويض الكاتبة السعودية المقيمة في بريطانيا رجاء عالم، والتي اعتذرت عن عدم الحضور في اللحظة الأخيرة، ولم يكن ممكناً أن تُقام الندوة عن الشرق من دون حضور كاتب عربي، فوقع الاختيار عليّ، وبالفعل وافقت على المشاركة وهيأت موضوعي قبل ساعتين من صعود المنصة، والمفاجأة كانت أروناتي روي من المشاركين أيضاً.

كان النقاش ممتعاً بحضورها، والندوة كانت ناجحة جداً، وقد تطابقت آراؤنا هي وأنا في ما يخصّ نبذ الاستعمار، والبحث عن صيغ العالة والتساوي البشري.

وحين عدت إلى الفندق ليلاً وجدت على طاولتي مظروفاً كبيراً، إذ أرسلت لي أروناتي روي، محاضرتها السابقة، والتي لم أحضرها، وفوجئت فعلاً إذ كانت محاضرتها السابقة عن العراق، فأروناتي روي كانت ملتزمة بخط الدفاع ليس عن الأشياء الصغيرة في الطبيعة فقط إنما عن كلّ الأشياء الصغيرة في التاريخ أيضاً، فهي ملتزمة بخط الدفاع عن الأمم الصغيرة، عن البشر الضعاف، عن النساء، عن المرضى، عن الأقليات الصغيرة، وقد دافعت دفاعاً مستميتاً ضد التعلّق الهوبزووي للقوة في الغرب، فقد وقفت كناشطة مع مطالب التاميل، وأيّدت انفصال كشمير، ودافعت عن العراق، وطالبت بتحرير السود، والعمال والمهاجرين. وكلّ الكائنات التي لا تقوى في الدفاع عن نفسها.

**

بعدها تعرّفت إليها عن قرب، في أثناء زيارة لي إلى لندن، وبمحض المصادفة كنت التقيت الكاتب الهندي طارق علي الذي زودني بعنوانها، واتصلت بها، ومن ثَمّ رتبنا لقاء جميلاً في مساء صيفي في لندن ولا أروع منه في مقهى يقع أمام المتحف، وعلى مقربة منه مكتبة تبيع الكتب المستعملة الخاصة بالعالم الإسلامي والشرق الأوسط. وفي هنا اليوم عرفت أن اسمها الحقيقي سوزانا، أو هكذا يدعوها المقربون منها، من مواليد العام 1961، ولدت في شيلونج، في الهند، من أم مسيحية سورية، وهي ماري روي الناشطة في مجال حقوق المرأة، وأب بنغالي، من عائلة ثرية تمتهن زراعة الشاي.

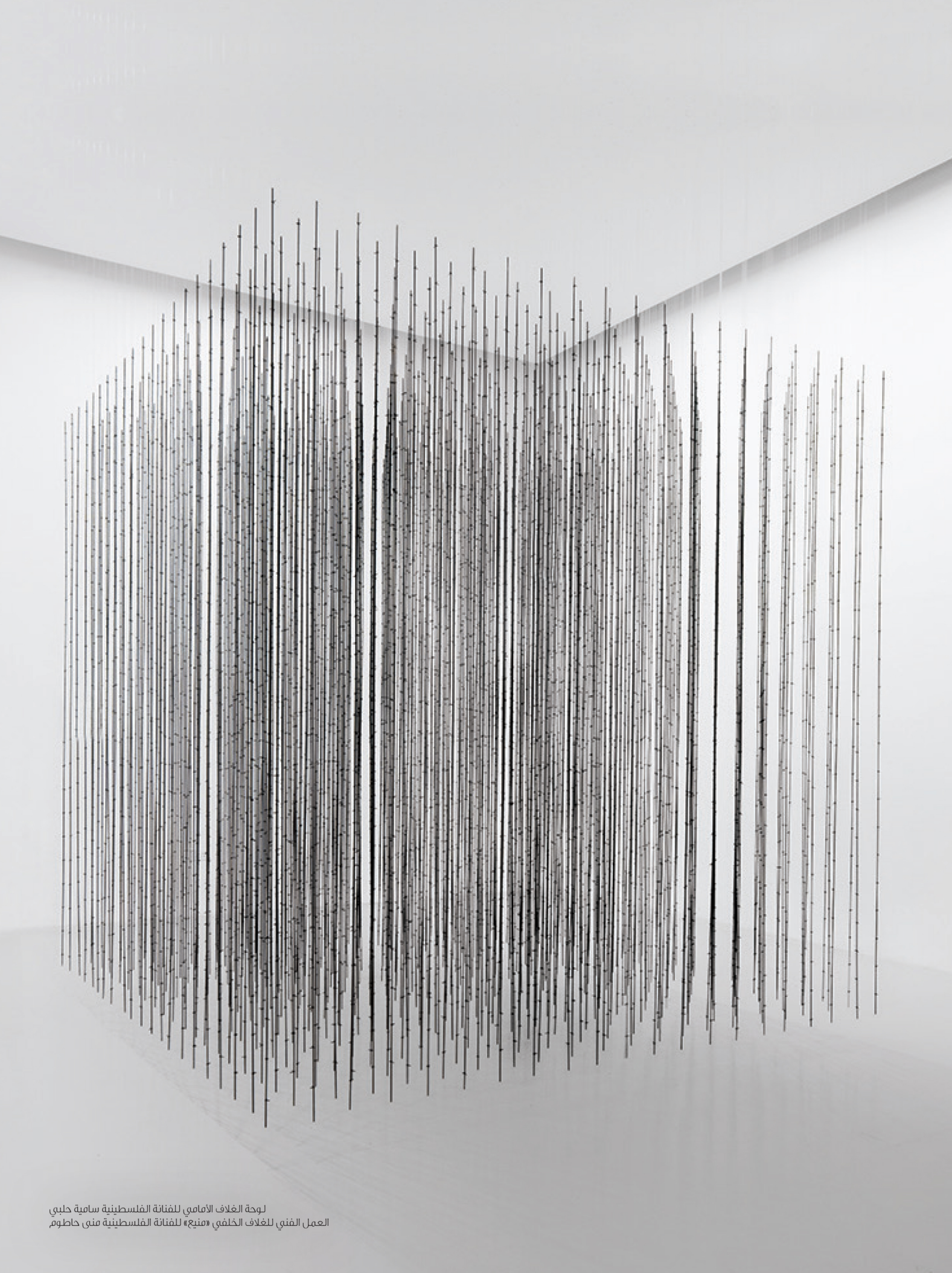
- أمك سورية؟ هكذا قلت لها بنبرة حاسمة.

- نعم... سورية.

كنت سعيداً جداً أن أرى هذه المرأة التي قضت طفولتها في ولاية كيرالا، حيث تدور أحداث روايتها «إله الأشياء الصغيرة»، يجري في شراييها دم عربي. المرأة المناضلة بدأت حياتها بدراسة الهندسة المعمارية في كلية التخطيط والهندسة المعمارية في نيودلهي، حيث التقت زوجها الأول، المهندس جيرار داكونها. ثمّ تطلّقت منه وتزوّجت المخرج السينمائي براديب كريشن، ولعبت دور الفتاة القروية في فيلمه صاحب ماسي. كتبت بعد ذلك العديد من الكتب السياسية وسيناريوهات الأفلام وأصدرت عدداً لا حصر له من البيانات، وشاركت في آلاف المسيرات وعقدت عدداً كبيراً من المؤتمرات. غير أن تواضعها ورقتها الإنسانية وتعاطفها مع القضايا الحيّة والعادلة وصدقها في النضال السياسي والاجتماعي هي أكثر ما شدّني لها.


أروناتي روي

كان لقاؤنا قد انتهى في الليل، وعدت في الشارع المؤدي إلى فندقي في حي سوهو، في المكان الذي خرجت فيه مظاهرات العام 1968 مطالبةً بتحقيق العالة الاجتماعية والتساوي البشري، كانت السماء قد نثت قليلاً من المطر، وشوارع لندن قد اغتسلت بالماء، وارتفع شذا الأشجار في الهواء العنب، اشتريت صحيفة المساء، ودلفت إلى الفندق.



لوحة الغلاف الأمامي للفنانة الفلسطينية سامية حلبي
العمل الفني للغلاف الخلفي «منيع» للفنانة الفلسطينية منى حاطوم