تطوير أساسي مع مطلع كل عام

مع بداية العام الجديد 2010 شرعت الرافد في الترقّي بمرئياتها الثقافية من خلال زيادة ملزمتين إضافيتين مع استمرار ملف الرافد الشهري الذي يفتح تباعاً مواضيع أساسية تتعلق بالهمّ الثقافي العربي الإنساني، وأضافت إلى ذلك إصدار كتاب الرافد الشهري بالترافق مع العدد، وخلال الأشهر الخمسة الماضية منذ بداية العام تنوّع «كتاب الرافد» لنتوقف أمام أدب الرحلات من خلال كتاب «مدار التنين» للأستاذ الشاعر علي كنعان، ثم لنتوقف أمام سؤال جوهري في الفكر العربي من خلال تحليل خطاب ابن رشد حول «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال» للدكتور معجب الزهراني، ثم توقّفنا مع الدكتور سمر روحي الفيصل حول موضوع إشكالي يقض مضاجع العرب ويتعلق باللغة العربية وما يثار حولها من أسئلة مخاتلة غالباً، ورائية نادراً، وفي الكتاب الرابع قدم الأستاذ تحسين عبدالجبار إسماعيل ترجمة فريدة ورشيقة للقاص الاستثناء «أنطون تشيخوف»، وأخيراً وليس آخراً كان لكاتب هذه السطور مساهمة بعنوان «نساء على درب الذاكرة».

خلال الأشهر الخمسة نال كتاب الرافد استحساناً لدى قطاع واسع من القراء والمتابعين، وكانت الإشارة الأساسية تتعلق بتنوع المواضيع، والأسلوب السهل الممتنع الذي ترافق مع الاختيارات، كما أن منهج التأليف الاختزالي ساعد القراء على تقديم وجبة فكرية ثقافية دسمة، بطريقة ناعمة تخلو من التقعير المُمل.

ما كان للرافد أن تُقدم هذا الجديد المتجدد لولا التفاعل البنّاء مع المساهمين الممتدين أصلاً في عمق الثقافة البانورامية العربية، والشاهد أن الرافد هي المجلة العربية المتفردة بكونها لا تعتمد الاستكتاب المُسبق، بل تُبحر مع مساهميها في تضاريس ما يقولون ويحلمون به، وهي المجلة العربية الوحيدة التي لا تحتضن المفيد الجيد فحسب، بل ترد على الجميع في ذات اليوم احتراماً للكاتب والكتابة، فما لا يجوز نشره ليس مدعاة لتجاهل المساهمين، بل العكس تماماً، فالرافد تسعد بقواعد بيانات راسخة، وبتفاعلية لا تقف عند تخوم موقعها الإلكتروني المزدوج، بل مخاطبة من يراسلها يوماً بيوم وساعة بساعة، بالإضافة إلى تأمين العدد عبر البريدين العادي والإلكتروني الشخصي، بالإضافة إلى الخدمة المزدوجة لموقع المجلة.

تلك وعود قطعناها على أنفسنا قبل حين، ونعد القراء بالمزيد من المستجدات السارة خلال الأشهر القادمة، وسنفعل كما فعلنا دوماً.. كل عام جديد في الرافد يعني تطويراً أساسياً فيها.

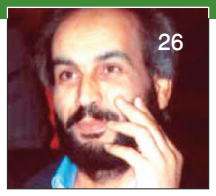
إن ملاحظات واقتراحات القراء الكرام تعتبر أصلاً أصيلاً في مرئيات التطوير، وسنقبض على هذه الاقتراحات بكل قوة، مُتطلعين إليها، ومنتظرين ثمارها الطيبة.

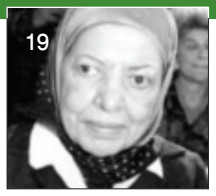
د. عمر عبد العزيز

الرافد

04
متابعات وإصدارات

12
جدلية الكوني والخاص





مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

35
فيديريكو جارسيا لوركا..

فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣٠٠ دينار

ملف العدد

160 - 111

جماليات البوح في شعر رهف المبارك . جسد الصندوق . الدهشة والحيرة وتعدد الذوات . وجه آخر لوجع الأنوثة

الجابري: رحل المسكون بالسؤال . هو من رأى . مهلاً لا نقل وداعاً . غياهب اللا موجود.. النار وأخواتها

متابعـات	08 - 04
إصـدارات	11 - 10
جدلية الكوني والخاص	17 - 12
الإبداع الشبابي	18 - 18
في ذكراها الحادية عشرة: بنت الشاطىء	21 - 19
حـوار مع: المفكر الفرنسي ريجيس دوبريه	25 - 22
حـوار: الروائي الفلسطيني د. حسن حميد	30 - 26
تكنولوجيا الإعلام والإتصال	34 - 31
فيديريكو جارسيا لوركا..	37 - 35
رواية باريو مالقة	41 - 38
الزمن الاجتماعي والزمن الإعلامي	47 - 42
مشـاعر أخرى	48 - 48
«الحكي والقص» في التراث	56 - 49
«رواحـل» لوحات تراثية..	60 - 57
آثـار: المدينة الوردية..	63 - 61
غويا والبلاط الملكي	68 - 64
سينمـا: مطارد الشمس	74 - 69
فيـروز صوت الضمير العربي	79 - 75
صوت الرمل..	80 - 80
مسـرح: نص العرض	83 - 81
نجـا المهداوي	90 - 84
السينمائيّون العرب ومدنهم	98 - 91
شعر: امرأة أمْيْة	100 - 100
قصة: الزّر	101 - 101
شعر: بسمات طفولة	102 - 102
شعر: من مناورات المماس والدائرة	103 - 103
شعر: تهاويم في محراب الطين!	104 - 104
قصة: نوارة.. امرأة الزمن الصعب	105 - 105
قصة: يقظة اللاوعي	107 - 106
ألا تسمع نباح الكلاب؟	109 - 108
قصائد قصيرة	110 - 110

148

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

* المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام * ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية * لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى * أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر * تتولى المجلة إبلاغ كتّاب المواد المرسلة بتسلّمها، وبقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه *

www.arrafid.ae

المراسلات : الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب. ٥١١٩
هاتف : ٥٦٧١١١٦/٩٧١٦+ – براق : ٥٦٦٢١٢٦/٩٧١٦+

وكـلاء التـوزيـع : دولة الإمـارات العربيـة المتحـدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والـنشر والـتـوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١–٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢–٠٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠ ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم : ت: ٥٧٨٢٧٠٠ ، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

صاحب السمو يصافح مستقبليه قبيل آفتتاح المعرض

للمرة الأولى في اليابان

معرض التراث العربي.. من شارقة الإمارات

افتتح صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة «معرض التراث العربي.. من شارقة الإمارات»، الذي يقام للمرة الأولى في اليابان.

ويأتي إطلاق هذه التظاهرة الثقافية هذا العام انطلاقاً من إيمان سموه بدور الثقافة الفاعل في التقارب بين الشعوب ومد جسور الصداقة والتعاون فيما بينها وتقام في ثوب جديد من خلال هذا المعرض الذي تنظمه دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة في اليابان.

حاكم الشارقة وبجواره رئيس الجامعة

وتضم فعاليات المعرض «معرض الشارقة للآثار» الذي يعرض قطعاً آثارية مهمة من مكتشفاتها التي تخرج للعالم للمرة الأولى وتعبر عن تاريخ المنطقة العريق.

تهدف الشارقة من خلال هذا المعرض وعروضه الفنية والثقافية والترفيهية التي تقدم للجمهور بمتحف اشيكاواكن والذي يعتبر أحد أهم القلاع الثقافية والفنية التاريخية في اليابان إلى تعريف الشعب الياباني بثقافتها وإطلاعهم على حياة الإنسان الإماراتي بصورة قريبة وعميقة في ظل المتغيرات الراهنة والتي تعتبر رهاناً يحدد قيمة الإنسان ومدى تواصله واندماجه مع الذات والآخر.

إن الانفتاح على الآخر والتواصل معه بالمعارف والثقافة يعد الركيزة الأساسية التي تنطلق منها الشارقة في الحوار والتبادل الثقافي الأصيل الذي يعبر عن مكانة الفرد

عبد الله العويس يلقي كلمة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة – متحف كنزاوا – معرض التراث العربي من الشارقة

مديرة المتحف تلقي كلمة أثناء استقبال الوفد

رئيس جامعة كنزاوا يلقي كلمة بالمناسبة

والمجتمع الإماراتي وعن كينونته، ويؤكد على أهمية هذا التلاقي لصالح التطور والنماء.

في هذا السياق منحت جامعة كنزاوا اليابانية شهادة الدكتوراه الفخرية لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تقديراً لشخص سموه كأحد أبرز الرموز العربية في دعم التعليم والثقافة والفن في الشارقة والإمارات بصفة خاصة والوطن العربي بصفة عامة، وأيضاً تقديراً لسموه كأحد أبرز الشخصيات العربية اهتماماً بمد جسور التعاون والتآلف بين الثقافة العربية ومختلف الثقافات والحضارات الإنسانية.

شواهد للفعاليات التراثية

الشـــارقة حين تكون في مصـر

فعالية جديدة تدرج على خريطة الأداء لدائرة الثقافة والإعلام «ملتقى الشارقة للشعراء الشباب»، وبناء على توجيه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، يتم بموجب هذا الملتقى تكريم ورعاية الشعراء الشباب في أوطانهم وبين أهليهم رعاية وتحفيزاً. ولقد بدأت هذه الفعالية الجديدة في الشكل والأطر لتضاف إلى حزمة أنشطة الدائرة المتوجهة للنهوض بالأدب والإبداع والثقافة والفنون.

ولقد عقدت الدورة الأولى في جمهورية مصر العربية في الفترة من ٧-٢٠١٠/٥/١٤، اعترافاً بدور مصر الحضاري والثقافي. ولقد تم الاحتفال والتكريم لهؤلاء الشعراء الشباب، تكريماً معنوياً ومادياً في ثلاث مدن مصرية، تمثل مراكز ثقافية، وتشهد حراكاً أدبياً واسعاً، حيث تم تكريم عشر شعراء من الشباب المبدعين في مدينة الإسكندرية، التي احتضنت مكتبتها العريقة وقائع الاحتفال بحضور سعادة عبدالله العويس مدير عام الدائرة، ود. خالد عزب مدير إدارة الإعلام نائباً عن مدير المكتبة.

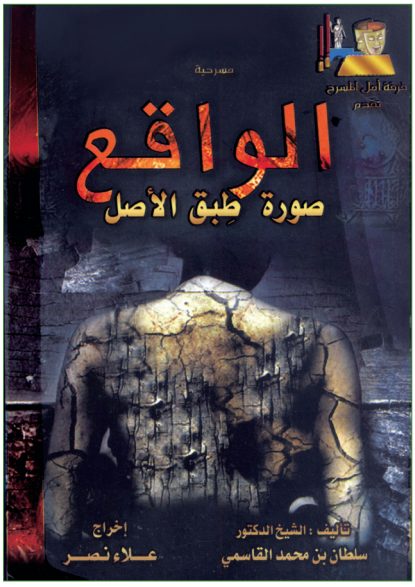
هذا وقد احتضن مقر اتحاد كتّاب مصر الاحتفال والتكريم بعشرة من الشعراء الشباب في مدينة القاهرة، وبحضور محمد سلماوي رئيس اتحاد كتّاب مصر الذي أعرب عن سعادته بهذا التكريم ورأى فيه صورة من التلاحم والتعاون، ورأى أنها مكرمة من حاكم مثقف تستحق الشكر والواجب على هذا الدور العظيم الذي يقوم به حاكم الشارقة.

بينما انعقد التكريم الثالث في مدينة الأقصر بصعيد مصر بحضور د. سمير فرج محافظ الأقصر الذي ثمّن هذه المكرمة وأثنى على صاحب السمو حاكم الشارقة وعلى دوره في رعاية الأدب والأدباء، هذا وقد ثمّن الشعراء الثلاثون هذه المكرمة، وذلك التكريم، ووجدوا فيه أمسية مصداقية مهمة لتحفيزهم ورعايتهم، وعبروا عن سعادتهم الغامرة بهذا التحفيز الذي

يأتيهم من حاكم مثقف يرعى الأدب والأدباء، وأعلنوا أنها ستكون حافزاً مهماً وبداية هامة لمشروعهم الآتي بدفء الرعاية وحسن الاحتضان.

ولقد كان لتكريم ثلاثين من الشعراء الشباب في مدن مصر صدى واسع في أوساط الأدباء والمثقفين الذين عبروا عن دهشتهم الجميلة لهذه الرعاية التي تأتي من خارج وطنهم الأم مما عنى لهم صدق التوجه ونبل التكريم.

لقد كان حضور الشارقة في جمهورية مصر العربية حضوراً باهراً، ولقد كان لها ألقٌ لا يدانيه إلا فعل الشارقة المستمر تجاه الإبداع والأدب.



ولقد تزامن في الوقت ذاته وجود آخر للشارقة، حيث تم عرض مسرحية الواقع صورة طبق الأصل لحضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي على مسرح الفرير بوسط القاهرة، وقام بإخراج العمل المخرج المصري علاء نصر.

وقام بالتمثيل شباب من فرقة أهل المسرح في مصر، حيث حضرها جمهور كبير من المبدعين والمهتمين ومحبي المسرح والمسرحيين ومن الجمهور المتواصل مع المسرح.

إذاً، الشارقة حين تكون في مصر يكون لها بريق الفعل والأثر والتجاوب الحميد من الأدباء والمبدعين والمثقفين.

April 7, June 7, 2010

ملتقى الشارقة لفن الخط العربي

Sharjah Calligraphy Biennial

SHARJAH BIENNIAL FOR THE ART OF ARABIC CALLIGRAPHY

Arabic Calligraphy yard
Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy

حكومة الشارقة .. دائرة الثقافة والإعلام .. إدارة الفنون
Government of Sharjah .. Dept. of Culture & Information .. Directorate of Art
متحف الشارقة لفن الخط العربي .. ساحة الخط العربي
Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy .. Arabic Calligraphy yard

تحولات المعنى في الشعر العربي

كتاب نقدي فائز في جائزة الشارقة للإبداع العربي الدورة الثانية عشرة، وتعنى هذه الدراسة بدراسة المعنى في الشعر العربي الحديث، وتتكئ الدراسة في تفصيلها على بابين الأول يبحث في المدخل النظري من حيث المفهوم والمعنى والقضايا المترتبة المعرفية والتأويلية، منطلقاً إلى درس المعنى في الشعرية العربية من حيث البناء والآليات، بينما في القسم الثاني يتأمل الكاتب في تحولات المعنى في الشعر العربي، حيث الابتداء من سياسات القصيدة وآجروميات المعنى مع التطبيق على بعض نتاجات كبار الشعراء محمود درويش، أدونيس، قاسم الحداد، سيف الرحبي، وآخرين.

فضاءات مغايرة للمعنى الشعري

دراسة فائزة في جائزة الشارقة أيضاً، وتدور حول مفهوم المعنى الشعري وقضايا اللغوية والصوتية، ويدور الفصل الأول حول روغان المعنى الشعري مفصلاً بين النبوءة الشعرية وبين الممكن والممتنع، وبين التناقضات والأضداد.

ويبحث الفصل الثاني في دورة المعنى الشعري لدى القدماء مثل الجاحظ وقدامة بن جعفر والفارابي، ثم عند دريدا، بينما يدور الفصل الثالث حول متاهة اللامعنى في مفاصل أربعة مجن الغموض وجنون المعنى العبثي وانتفاضة المعنى الضال ومغزى المعاني المكررة».
واهتم الفصل الرابع بالناحية التطبيقية في نصوص شعرية بعينها.

رحلة المعنى في الشعر العربي من سلطة الشكل إلى مساءلة السلطة

دراسة أخرى فائزة في نفس الجائزة اهتمت بتشكيل المعنى وآليات القراءة، انطلاقاً من الدور الذي يقوم به الشعر وخطابه الجمالي الفاعل في المجتمع والمتأثر بحركة المجتمع أيضاً.
وفي الفصل الأول يُبرز طبيعة المعنى الشعري وآليات إنتاجه مرتكناً على حزمة من الدراسات المهتمة بمعاني الشعر والسياق وعملية الإبداع الشعري وأشكاله ثم أبرز تياراته المتنوعة في الشعر.
وفي الفصل الثاني ركز على المعنى الشعري وآليات القراءة مطبقاً على تجربة أمل دنقل وجماليات الموت في شعره مبحراً في التراكيب والإيقاع والتراث والبناء.

إبادة مستعارة

عمل مسرحي فائز في الدورة الثانية عشرة والعمل يقدم لبؤس الشعوب الناجم عن حروب مفروضة عليها أحياناً بواسطة من لهم مصلحة أكيدة في إشعال نبراتها لجني مصلحة مادية على حساب البشر والناس.

حالة الموت التي يجسدها النص والناجم عن حالة الموات التي تفرضها أجواء الحرب تقلق حالة الأمل في الآتي.. وتهتم المسرحية في هذه الاتكاءة على الطفل الرمز الذي ينبه للمستقبل الذي لن يأتي.

المسرحية ترفض حالة الحرب والحصار والدمار والقتل ولكنها تؤكد على قتامة المستقبل ودوام الحروب طالما أن الحالة المستدامة حولنا لا تتغير، وبالتالي ربما هي تحفز للتثوير.

٩/١٢
مجموعة قصصية للقاص محمد جاسم كاظم

بحثت في أعماق الإنسان المتشظية والمحاصرة باليومي القاتل، وفي أثر التبدلات الحادة في مجتمعاتنا، ولكن المجموعة اهتمت بالتجريب خاصة على مستوى الشكل في محاولة للخروج من الإطار التقليدي المتعارف عليه.

وفي هذا هي تجرأت إلى خلق بعض المتجاورات في النص لتتضافر مع بعضها مشكّلة قيمة النص النهائية للمتلقي، وأحياناً يخلق في الشكل متناً وهامشاً ربما قاصداً بهذا الشكل إمعاناً في إقناع المتلقي بالمقاصد المضمونية التي هدف إليها النص، وخاصة عندما يستخدم النص بعض الوثائق كمدخل أو ساتر للعمل.

أوراق محظورة

مجموعة قصصية فائزة في مجال القصة تبحث في خبايا النفس البشرية وتلتقط لحظات إنسانية عميقة الأثر في التاريخ اليومي للبطل أو البطلة. ولقد اهتمت المجموعة كذلك بالمكنون الذاتي للأنثى في بحثها أحياناً عن نفسها أو جسدها أو تراتيب وَجْدِها تجاه نفسها وتجاه الآخر، كما اهتمت القصة ببعض الأشكال الرمزية التراثية في السرد العربي.

المجموعة توخت الشكل السردي التقليدي ولكنها ارتكنت على تجديد يتصل بطريقة الروي وتعدد السارد والرؤى مما فتح مكامن للتأمل أكثر جاذبية للمتلقي.

جدلية الكوني والخاص
في سيميـاء المثاقفة

د. نصرالدين بن غنيسة

إن الأحداث المتعاقبة على العالم والتي حولته إلى قرية تستعر أطرافها بنيران الحروب والمواجهات المسلحة دفعت مناصري نظرية «صدام الحضارات» إلى التبجح بمدى صدقية النظرة الاستشرافية لهنتنغتون بعدّها حتمية تاريخية حكمت ماضي البشر وستحكم مستقبلهم. ولم يكن لمناوئي هذه النظرية من بد سوى التصدي لمروجيها داعين إلى «حوار الحضارات»، إلا أن خطاب هؤلاء قد توشح بنزعة خطابية حولته إلى شعارات تزين منابر الملتقيات وصفحات المجلات وبلاتوهات التلفزيون، مما حدا بالبعض ممن توجه توجهاً علمياً إلى محاولة تناول هذا الخطاب من وجهة نظر علمية.

والسؤال الذي انبثق من التراكم المعرفي لهذا التوجه البعيد عن النزعة الخطابية: هل بإمكان العلوم الإنسانية أن تضبط مفاهيم هذا الحوار؟ وهل لها أن تقاربه منهجياً؟ وبما أننا شهود ملتقى يعنى بالسيمياء، فلنا أن نتساءل، نحن بدورنا، عن مدى إسهام هذه الأخيرة في بلورة مفاهيم تثاقفية تيسر من تخلص أطراف الحوار من العقد التي تتحكم في تشكيل العلاقات بين الثقافات؟ وهل احتاجت في لحظة ما من تجربتها التثاقفية للالتفات إلى بقية العلوم الإنسانية لتتجاوز عقبة منهجية أو انسداداً نظرياً؟

للإجابة عن مثل هذه الانشغالات، لا مناص لنا من الحديث ولو بشكل مقتضب عن جهود كل من المدرسة الأمريكية والفرنسية في ما سمي ساعتها بـ «الاتصال التثاقفي»، حيث يمكن ملاحظة افتقار الأولى إلى التنظير حين اقتصر خطابها على الوصف دون التحليل إلا أن حسنتها التي لا يمكن أن نحرمها منها هي أنها استطاعت أن تحرر مفهوم الاتصال التثاقفي من دوائر السلطة لتجعله «تواصلاً بين أناس من ثقافات مختلفة»(١)، بينما أثبت النتاج المعرفي للثانية أنها أكثر إجرائية حيث ركزت جهدها في التنقيب في حقول معرفية شتى عن مفاهيم أنتروبولوجية للثقافة. ولتحقيق ذلك لم تجد حرجاً في الاعتماد تارة على المنهج السيميائي، وأخرى على المنهج السوسيولوجي، وثالثة على المنهج الإثنولوجي. فنشأ ما سمي لاحقاً بـ «الوساطة الثقافية»(٢). وكما هو ملاحظ من تحديد حقل البحث ووسائل التنقيب، فإن ما يستوقفنا في هذا المقام هو أن السيميولوجيا، كغيرها من الاختصاصات، تعومل معها بعدّها منهجاً إجرائياً يراد منه التعاطي بموضوعية مع تجارب خاصة بغرض تحويلها إلى معارف من خلال المقارنة بينها.

وكان كل همها أن تجعل الغريب مألوفاً، والبعيد قريباً، لكن ذلك كان محفوفاً بمخاطر جمة؛ إذ كيف تتسنى قراءة ثقافة أجنبية من خلال مفاهيم ومعايير ثقافة ذاتية، خاصة إذا تعلق الأمر بالثقافة الأوروبية ذات النزعة المركزية التي لم تتردد في لحظات تألقها التنويري على التعامل مع ثقافة الآخر بكثير من التعالي باسم «علموية» حرمت الآخر من ذاتيته لتجعله موضوعاً صرفاً، في سبيل موضوعية ظلت ولا تزال الهم الذي يؤرق مضجع منظّري العلوم الإنسانية الراغبين في إضفاء صفة «العلم»، على غرار العلوم الطبيعية، على النتاج المعرفي الإنساني. وهي ذات الموضوعية التي حرصت المدرسة الفرنسية على توخيها كشرط للانفصال عن الظاهرة المدروسة، لكنها وعلى غرار بقية العلوم الإنسانية، لم تفلح في تجاوز هذه العقبة الكأداء التي تتمثل في كيفية تجنب الذاتية حتى يتسنى للتأويل التثاقفي تجاوز الخاص نحو الكوني، وهي عقبة نكاد نعثر عليها في كل العلوم الإنسانية يوم سعت إلى التحرر من سلطة الفلسفة لتتبع خطى العلوم الطبيعية. دون أن نخوض في تتبع مسار هذا التحرر، لأن ذلك وبكل بساطة خارج موضوعنا، فإننا لن نعدم جهداً في التطرق

لمحاولات علوم إنسانية سبقت حقل «الوساطة الثقافية» في الاهتمام بثقافات الغير وعلى رأسها الأنتروبولوجيا والتي حاولت معالجة كيفية التخلص من ثنائية الكوني والخاص. الأمر الذي يقودنا لا محالة إلى الوقوف على جهود ليفي ستروس الذي أعلن، عبرمشروعه الأنتروبولوجي البنيوي، نقده للتوجه الإنسانوي الذي اتخذته العلوم الإنسانية في عصر النهضة والقرن الثامن عشر حين جعلت من خصوصيتها الثقافية نسقاً كونياً يختزل الحضارة في العطاء الأوروبي باسم وحدة النوع البشري، مع إهمال تام للثقافات غير الأوروبية(٣). فثارت ثائرته ضد هذه الذاتية، وظل يبحث عن مخرج معرفي إلى أن هدته دراسات جاكوبسون إلى البنيوية كنظرية ومنهج تدعوان إلى إلغاء هذه الذاتية المبجلة للإنسان والتي جعلته سيداً على الطبيعة وعلى بقية الشعوب غير الأوروبية(٤).

إذا كانت البنيوية قد تلاشى بريقها كإيديولوجيا، إلا أنها كنظرية ومنهج مازالت تشكل جوهر كثير من العلوم الإنسانية، ومن ضمنها سيمياء الثقافات. وهو الجوهر ذاته الذي سنصادفه حين تناولنا لسيميولوجيا الاتصال التثاقفي أين ينحصر تحديد لب الثقافة في فكرة البنية، متسائلين عن مدى نجاح هذا التوجه ذي الخلفية البنيوية في عقد صلح بين الثنائي: الكوني والخاص

فأضحت البنيوية، من وجهة نظر ستروس، دراسة للإنسان دون الأخذ بعين الاعتبار ذاتيته(٥). ففي دراسته للأساطير، يحذر ستروس من كل محاولة لإقحام ذاتية الموضوع قيد الدراسة، إذ يجب تأويل الأساطير من خلال بنيتها، لا اعتماداً على الذات التي تتولى نقلها إلى الأجيال اللاحقة(٦). ولم يكتف ستروس بجعل البنيوية منهجاً إجرائياً بل أضحت في رأيه شرطاً معرفياً ليكتسب التراكم المعرفي في مجال العلوم الإنسانية صفة «العلم»(٧). إذ يرى «أن لا مخرج للعلوم الإنسانية – ومن ضمنها الأنتروبولوجيا – إلا باصطناع البنيوية منهجاً»(٨). ولم يكن ليطرح ورود مفاهيم البنية والنسق في شتى حقول المعرفة الإنسانية أي إشكال من وجهة نظر البنيويين إذا ما عنت كل منهما، مع تعميمات متنوعة، مجموعات عناصر مترابطة بعلاقات قائمة بينها. فكل شيء بنية، وكل شيء نسق، وكل علم هو بحث عن بُنى خاصة بالأثر في مجال معين(٩).

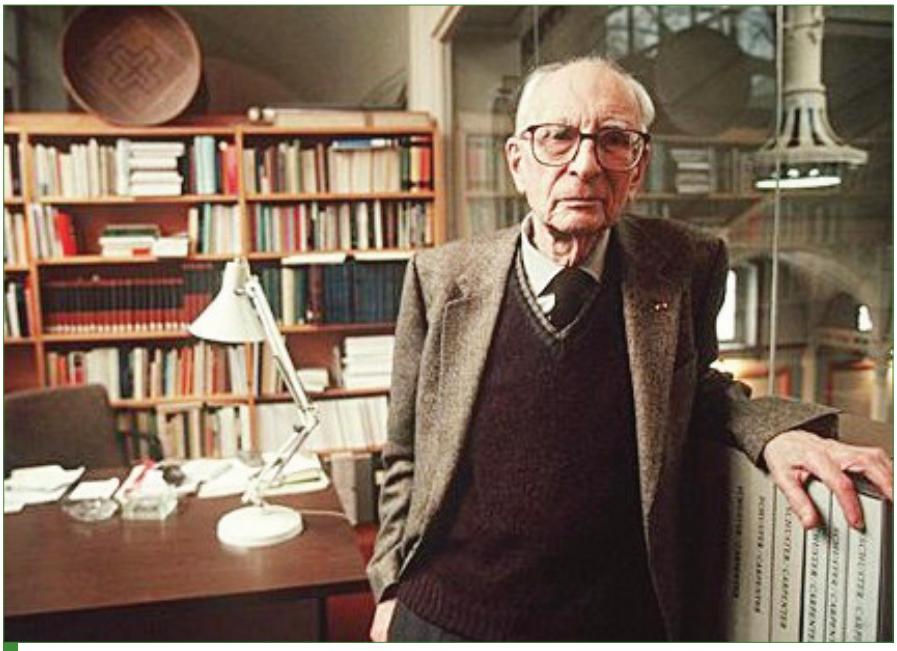
وإذا كانت البنيوية قد تلاشى بريقها كإيديولوجيا، إلا أنها كنظرية ومنهج مازالت تشكل جوهر كثير من العلوم الإنسانية، ومن ضمنها سيمياء الثقافات. وهو الجوهر ذاته الذي سنصادفه حين تناولنا لسيميولوجيا الاتصال التثاقفي أين ينحصر تحديد لب الثقافة في فكرة البنية، متسائلين عن مدى نجاح هذا التوجه ذي الخلفية البنيوية في عقد صلح بين الثنائي: الكوني والخاص.

ولكن لنكتفِ الآن بالتساؤل بشكل عام: هل يمكن سيميائياً استخلاص نسق عام يشمل كل الثقافات، مع المحافظة على خصوصية كل ثقافة؟ إن مقاربة هذا التساؤل أفرزت اتجاهين اثنين؛ أحدهما جعل من الاتصال التثاقفي ديدنه متوسلاً كل مناهج العلوم الإنسانية، بما فيها السيميولوجيا، وهو ما تناولناه آنفاً، بينما حصر الثاني خلفيته المعرفية في علم «السيمياء» نظرية ومنهجاً. وهو ما تمثله خير تمثيل الحلقة الدراسية التي قدمها Peter Stockinger لطلبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية INALCO للسنة الجامعية ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦ والتي سنعود إليها لاحقاً(١٠). هذه الازدواجية في الطرح دفعتنا إلى الخوض في مسألة المنهج الذي تلتزمه السيمياء لتحقيق الجمع بين طرفي هذا النقيض. وهل هو منهج سيميائي صرف أم أنه متباين المشارب العلمية والمعرفية؟ وفي كلتا الحالتين، نحن إزاء إشكال إبستيمولوجي يتعلق بالجوهر «العلمي» للسيمياء، مما يفرض علينا التساؤل التمهيدي التالي: هل السيمياء منهج يمكن استعماله في مختلف العلوم أم هي علم مستقل بين يديه مناهج متعددة؟ قد يكتسي الجواب لأول وهلة شيئاً من البداهة على اعتبار أن عدد المختصين في السيمياء محدود جداً مقارنة بالباحثين من علوم أخرى والذين يهتمون بالسيمياء، فالسيمياء في هذه الحالة تبدو منهجاً يلجأ إليه الباحثون في حقول معرفية شتى. مما يفسح المجال واسعاً أمام كل المغامرات المعرفية حيث يبيح الباحث لنفسه التعامل مع المناهج المتعددة بنظرة تقاطعية مرة بحجة الانحياز للمنهج المتكامل، وأخرى بحجة أن النص يفرض اللجوء إلى مناهج متداخلة تسهل عملية ضبط سيرورته الدلالية. وهكذا إذا حدث وأن اعتمدنا مقاربة سيميائية، في النص الروائي مثلاً، هذا يعني أننا استعرنا وجهة نظر علم السيمياء، مثلما يمكننا أن نلجأ إلى النظريات السوسيولوجية أو النفسية، منفردة أو مجتمعة، وهكذا..

لكن أطروحات السيميائيين ما فتئت تنادي بجعل السيمياء «علماً عاماً يدرس الأنساق

العلامية اللفظية وغير اللفظية المستعملة في الاتصال»(١١) مما أكسبها صفة «العلم» المستقل عن بقية العلوم الإنسانية الأخرى. فهذا التحديد للمفهوم ليس وليد البارحة وإنما هو خلاصة جهود معرفية لسيميائيين حاولوا تخليص السيمياء من محاضنها الأولى التي جعلتها من وجهة نظر سوسير جزءاً من علم النفس الاجتماعي، بينما حصرتها وجهة نظر بيرس في نوع من التجريد الرياضي(١٢). وإذا كانت الاختصاصات الاجتماعية والنفسية والأنتروبولوجية مثلها مثل الرياضيات باتت مطلوبة في الممارسات السيميائية، فإن الخطر المعرفي الذي أصبح يهدد السيمياء كعلم هو الخط الفاصل بين أن تكون هذه المعارف عاملاً مساعداً للسيمياء وبين أن تمثل زحزحة لها أو رغبة في احتوائها. وهو ما دفع بالمهتمين بهذا العلم إلى المسارعة إلى تأسيس نظرية في الدلالة قبل التفكير في بناء الأدوات الإجرائية من أجل دراسة الأنساق السيميائية، وهو ما قام به غريماس في «الدلاليات البنوية» عام ١٩٦٦، حيث أصبح الهدف من التحليل السيميائي هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات التي يتخذها(١٣).

لقد دلف كثير من الباحثين من باب «انشغال السيمياء بالدلالة» لمعالجة إشكالية الخاص والكوني، من خلال تمييز السيمياء عن بقية العلوم الأخرى، حيث سعت إلى التفرد في الجمع بينهما من خلال جوهر تعريفها كعلم يهتم بالمعنى. فالسيمياء هي العلم الذي يتناول القواعد والقوانين التي تنتج الظاهرة الدلالية وتتحكم في سيرورتها، ولكنها أيضاً العلم الذي يولي أهمية للظاهرة في خصوصيتها وتميزها، وهي تفعل ذلك لأنها تهتم بالمعنى المضفى على الظاهرة من طرف من خبرها(١٤). فالسيمياء على غرار العلوم الطبيعية واللسانيات، ترنو إلى إرساء القوانين والقواعد التي تنسحب على سلسلة من الظواهر المتشابهة. ومن جهة أخرى، فالسيمياء، كاللسانيات وعكس العلوم الطبيعية، تهتم أولاً بالخصوصيات لا بالكم، لأن موضوع الدراسة لا يمكنه أن يحقق وجوده إلا إذا كان مبطناً للمعنى(١٥). وعلى الرغم من ذلك، فالممارسة التحليلية لمقاربة المعنى تظهر ضرورة اللجوء إلى معارف تتجاوز وعي المجموعة المستعملة للنسق الدلالي. فنسبية التجربة الإنسانية وخصوصيتها لا يمكنها بأي حال أن تقف حائلاً دون البحث عن جوهرها الكوني. وإذا كان المخرج النظري ممكناً، فإن الخطوات الإجرائية تبقى هي المحك. ويظل التساؤل الميداني مشروعاً؛ إذ كيف للسيمياء أن تسبر أغوار الخصوصية الدلالية للظاهرة، على غرار ما تفعله اللسانيات، لتحذو حذو العلوم الطبيعية في استخلاص القواعد العامة



ليفي ستراوس

المنتجة لمجموعة الظواهر ذات الميزات المتشابهة؟ وللإجابة عن هذا الانشغال في الجمع بين هذين الطرفين، فإن السيمياء تقترح في ما تقترحه من مناهج اعتماد مفهوم النموذج والذي يعني في مثل هذا السياق صورة للظاهرة قيد الدراسة، يختلف عنها بالقدر الذي يتيح تحريكه من استخلاص الخطوط الأكثر أهمية(١٦).

وهو النموذج الذي ينتج معارف بتغييره بنموذج آخر في خضم سيرورة المواجهة مع مجمل الظواهر التي هي قيد الدراسة. لكن لا يمكننا أن نستوعب مفهوم النموذج إلا إذا وضعناه في إطار ما يسمى بالمنهج. وهنا لا يمكننا إلا أن نسجل مدى تأثر السيمياء في تبنيها لمفهوم النموذج بالمنهج البنيوي الذي وضع مبادئه ستروس في الأنتروبولوجيا الاجتماعية.

الثقافة بين البنية والمحايثة:

ولقد تجلى ذلك بشكل حاسم في اعتماد سيمياء الثقافات ذات المنهج البنيوي المؤسس على النموذج الواعي وهو النموذج الذي يبنيه شعب من الشعوب لثقافته(١٧). وقد تبلور هذا الاتجاه عام ١٩٦٢ حينما بدأت جماعة موسكو ـ تارتو عملها المنهجي والمنظم بعقد مؤتمر في موسكو دار حول الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات. مما ورد فيه أن «العلامات التي يستخدمها الإنسان تتميز بغنى وتعقيد، قد يكون منشأ هذا الغنى أن اللغة الطبيعية تحمل في طياتها)نسقاً للعالم(أي أن البشر يودعون في اللغة نظرتهم للعالم»(١٨).

وانطلاقاً من هذا التصور تم الزج بمفهوم النموذج حتى أصبح مثل هذا المفهوم أساساً محورياً في الدراسات السيميائية السوفييتية كلها، إذ «توصف الأنظمة السيميائية بأنها أنظمة منمذجة للعالم، أي أنها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني هو نسق، أو نموذج، يصوغ العالم بشكل متفرد وخاضع لقوانين ثقافية خاصة(١٩). وما على السيمياء الثقافية سوى استخلاص البنية العامة لهذا النموذج. إلا أن خصوصية هذه القوانين أعادتنا، مرة أخرى، إلى جدلية الكوني والخاص، فإذا كانت لكل ثقافة قوانين خاصة تحدد ماهيتها ووظيفتها، فكيف لنا أن نحدد نموذجاً شكلياً عاماً يهدف إلى الكشف عن البنية اللاشعورية للثقافة؟

الحقيقة أن العملية ليست بالأمر الهين، خاصة إذا تعلقت المسألة بثقافات ذات مشارب فلسفية وميتافيزيقية تختلف جذرياً عن الثقافة التي انبثقت منها العلوم الإنسانية، بما فيها السيمياء، في الغرب، ولعل ذلك يذكرنا بإقدام ميشال فوكو على تجريد هاته العلوم من إطلاقية حقيقتها وربطها بسياقاتها التاريخية والجغرافية(٢٠).

الممارسة التحليلية لمقاربة المعنى تظهر ضرورة اللجوء إلى معارف تتجاوز وعي المجموعة المستعملة للنسق الدلالي. فنسبية التجربة الإنسانية وخصوصيتها لا يمكنها بأي حال أن تقف حائلاً دون البحث عن جوهرها الكوني

ونحن بدورنا نبدي بعضاً من التخوف من أن تذوب الخصوصية الثقافية التي تشكل جوهر الحوار ذاته بين الحضارات، في بوتقة بنية علامية تتسم بالتجريد والتعميم والمركزية. وإن من تداعيات مثل هذه النزعة أن يتحول النموذج في المنهج من مجرد وسيلة تقنية إلى غاية إيديولوجية تحصر العلم بكامله في نمذجة التجربة الثقافية(٢١). ففي سعيها للإمساك بالخصوصية الثقافية، لا تتوانى هذه النزعة عن التماهي مع النموذج المصطنع ليتحول إثر ذلك إلى قانون عام يسعى إلى استئصال شأفة كل استثناء ثقافي من شأنه أن يزعج تماسك هذا النموذج وانسجامه العام.

إلا أن هذا الاختزال الإيديولوجي لمفهوم سيمياء الثقافات لم يكن ليصمد أمام ظاهرة التعقيد التي تتسم بها دراسة الثقافة من وجهة نظر سيميائية. مما اضطر هذه الأخيرة إلى الانفتاح على حقول معرفية أخرى.

ولنأخذ على سبيل المثال، الحلقة الدراسية التي خص بها Peter Stockinger طلبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس والتي تناولت سيمياء الثقافات والاتصال التثاقفي.

فقد عمد المحاضر، في مقدمته النظرية، إلى الإفلات من قبضة المحايثة التي سدت أمامه آفاق الانفتاح على بقية المعارف التي لها صلة بالثقافة كنسق كوني تنتظم من خلاله العلامات. فاعتبر أن العلامة النصية، في تنظيمها الداخلي وتطورها واستغلالها التواصلي، لا يمكن استيعابها بمنأى عن أية مرجعية منبثقة من سياقها التاريخي والثقافي. وفي نفس المقام، فإن العلامة النصية بِعدِّها موضوعاً حاملاً للمعلومة والمعرفة، لا تتيح لنا فقط الولوج إلى ثقافة ما أو عصر ما أو مهنة ما، ولكنها تشكل ومجموعة من العلامات الأخرى عالماً ثقافياً بمعارفه وقيمه وفاعليه وتاريخه.

من هذه المقدمة ينجلي أول محور بحث يتعلق بإدراك ما الثقافة وكيفية توصيفها عبر خطاباتها وأنساقها العلامية. إن هذه المقاربة الإجرائية، وإلى جانب استفادتها من إسهامات المقاربات السيميائية الخالصة كما وردت في أعمال كل من Lotman و Geertz والسيميائية السردية كما رسمت خطوطها مدرسة باريس، إلا أنها ستلجأ، وباعتراف المحاضر، إلى مختلف النماذج والمفاهيم المبثوثة في الأنتروبولوجيا وعلم الاجتماع)بالخصوص المدرسة الظاهراتية والبنيوية، ممثلة في كل من Husserl و Weber وStrauss(٢٢).

ويتعلق المحور الثاني للبحث بالتمحيص النسقي لأهم المفاهيم التي تشكل أنواعاً من الثقافات الخاصة (ثقافة المؤسسة، الثقافة الشعبية، الثقافة المهنية..) والغرض من ذلك توصيف النوع السوسيولوجي المشكل لسياقات سوسيو ـ سيميائية لإنتاج ونشر وتبادل واستغلال الخطاب والعلامات النصية ذات الخصوصية الثقافية.

ويهدف المحور الثالث إلى محاولة استيعاب مجموعة من المفاهيم كالتنوع الثقافي، التواصل الثقافي، ولا يتعلق الأمر هنا فقط بالثقافات التي تفصلها عن بعضها بعضاً مسافات جغرافية أو لسانية، وإنما يندرج تحت ذلك المحور أيضاً الأشكال الثقافية المختلفة المنضوية تحت سقف مجتمع واحد. (ثقافة المدينة مقابل ثقافة الريف).

ولقد درجت سيمياء الثقافة والاتصال التثاقفي، في إطار هذه الحلقة الدراسية، على:

١ ــ مقاربة نقدية للمفاهيم الرئيسة المكونة لإشكالية التثاقف، مثل: «الفاعل الاجتماعي»، «الفضاء الاجتماعي»، «الثقافة»، «اللسان»، «الخطاب».

٢ ــ دراسة مقارنة للأشكال الثقافية ذات الخصوصية والوقوف على خطاباتها وأنساقها العلامية المشكلة للحياة اليومية.

٣ ـ التحليل المقارن للمعلومة الواردة على الحامل الإعلامي (الصحافة العالمية مثلاً).

٤ ـ التحليل المقارن للأنواع السمعية ــ البصرية (نشرات الأخبار، الأفلام الوثائقية، التقارير، الأفلام الخيالية أو غيرها المشكلة لباقة البرامج التلفزية).

جاكوبسون

ولقد سعت هذه الحلقة الدراسية، من جهتها، إلى تجاوز ثنائية الكوني والخاص انطلاقاً من تحديد مفهوم بنيوي للثقافة. فمما أورده المحاضر، في معرض حديثه عن البعد الكوني للثقافة، أن هذه الأخيرة هي نسق من المعارف والقيم التي تتيح للإنسان تمثل ذاته وتمثل الآخرين من أجل إعمار العالم المحيط به. لكن كونية الخاصية الثقافية لم تكن لتحول دون اعتبارها نسقاً خاصاً بمجموعة من الناس تشكل كلاً متجانساً. ولذلك كانت التعابير مثل «ثقافة اللباس» لا تمثل الثقافة بما هي عليه وإنما هي تمظهر خاص للثقافة ذات البعد الكوني الإنساني(٢٣).

وكان بودنا أن نضع أيدينا على تطبيقات لمثل هذه المفاهيم على مجالات تقاطع ثقافتين مختلفتين، جغرافياً ولسانياً وحضارياً، إلا أن الأمر اقتصر هنا فقط على إرساء جهاز مفهومي حدد مسار هذه الحلقة الدراسية. ولعل هذا الإغراق في التنظير من أجل فك لغز ثنائية الكوني والخاص، مع تهيب من ملامسة تخوم التجربة التثاقفية من وجهة نظر سيميائية يجعلنا نأخذ بشيء من الجدية إقرار أحمد يوسف بـ «أن المعضلة التي لم تعرف البنيوية لها حلاً ــ ومن ضمنها دراسات غريماس ــ هي أنها كانت تريد استخلاص نسق عام يمكن أن يكون نموذجاً لأكبر عدد من النصوص، وفي الوقت نفسه الإيمان بخصيصة كل نص»(٢٤). هل ستنجح سيمياء الثقافة والاتصال التثاقفي في ما عجزت فيه السيمياء السردية؟ هل ستفلح في استخلاص نسق كوني ينسحب على كل الثقافات مع الإقرار بخصوصية كل ثقافة على حدة؟ ذلك هو الرهان الملقى على عاتق هذا التوجه. إلا أن بعضاً من الانزلاقات المنهجية الناجمة عن تطرف في اعتماد البنيوية نظرية ومنهجاً لدراسة سيمياء الثقافات أبرزت إلى السطح تخوفات من أن تصطبغ هذه الانزلاقات بصبغة علموية غير قابلة للنقض، مع أن مؤسسها ليفي ستروس كان قد تخفف، في فترات متأخرة، من هذه الغلواء ليضفي شيئاً من النسبية على تحاليله، حتى إنه اعتبر ما يكتب عن الأسطورة لا يعدو أن يكون أسطورة في حد ذاتها(٢٥).

حقيقة البنيوية كصرعة إيديولوجية قد انتهى عصرها، لكنها كنظرية علمية، وعلى الرغم مما قيل، لم ينفد مخزونها المعرفي بعد، فهي لا زالت قادرة على العطاء المتجدد. أملنا أن تسهم الأبحاث والدراسات غير الغربية في إثراء هذا التوجه بالنقد والمراجعة والتنظير والتجريب. ولا مجال أخصب لمثل هذا التطلع من سيمياء الاتصال التثاقفي، على ألا تستغرقنا النزعة العلموية حتى لا يتحول الموضوع قيد الدراسة إلى موضوع صرف. مما قد يوقعنا فيما وقع فيه دعاة العقلية

الموسوعية في عصر التنوير حين دفعوا بحلمهم العلموي إلى أقصاه(٢٦) حيث تم إدراج علوم الإنسان على العموم، المتعلقة بالآخر الغريب على الخصوص ضمن العلوم الطبيعية، مما أدى إلى اختزال الإنسان ـ الآخر إلى موضوع، والأنا إلى ذات، ولا علاقة بينهما سوى التعالي من جهة والرغبة في إثبات الذات من جهة أخرى.

الهـــوامش:

Nowicki، Joanna، De la relation à lAutre vers la relation avec – 1 l'Autre،. p.1 ، Site: www. contrepointphilosophique

Idem – 2

Todorov، Tzvetan، Nous et les autres، Points، Paris، 1989، – 3 P.101

Ibid، p.112 – 4

Ibid،p.113 – 5

Ibid،p114 – 6

Ibid،p.115 – 7

8 – يوسف، أحمد، القراءة النسقية 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص. 62

Mounin، Georges، Introduction à la sémiologie، Les Editions de – 9 Minuit، Paris، 1970، p.13

Stockinger، Peters، Sémiotique de la Culture et Communication –10 segroeG ،ninuoM 10 – Stockinger، Peters، Sémiotique de la Culture et Communication interculturelle، Site: Semionet.com

11 – Mounin، Georges، Dictionnaire de la linguistique، PUF، Paris، 2004، p. 295

12 – Peirce، Charles Sanders، Ecrits sur le signe، Seuil، Paris، 1978، p.212–213

13 – يوسف أحمد، السيميائيات الواصفة، الدار العربية للعلوم ـ منشورات الاختلاف ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص. 53

Sonesson، Göran، Comment le sens vient à limage، in Carani، ed. De lhistoire de lart à la sémiotique visuelle. Les Nouveaux (14 Cahiers du CELAT/Les éditions du Serpentrion، Québéc، 1992، p.30 ، site: www.arthist.lu.se

Ibid، p.33 ـ Idem 16 – 15

17– بغورة، زواوي، المنهج البنيوي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2001، ص. 119

18 ـ إبراهيم، عبد الله ـ الغانمي، سعيد ـ علي، عواد، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص. 106 ـ 107

19 ـ مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص. 88

Foucault، Michel، Les mots et ـ 20 les choses، Tel/Gallimard، Paris، 1966، p.359

21 ـ المنهج البنيوي، مصدر سابق، ص.120

Stockinger، Peters، Semiotique de la Culture et Communication interculturelle، 22 ـ Site: Semionet.com، op.cit

Idem – 23

24 – القراءة النسقية1، مصدر سابق، ص.135

25 – جاكبسون، ليوناردو، البنيوية في طورها الفرنسي، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ص١٤٠.

Nous et les Autres، Ibid، p41 – 26

الإبداع الشبابي

٣ مايو ٢٠١٠ كرّمت الشارقة الفائزين بجائزة الشارقة للإبداع العربي ـ الإصدار الأول بدورتها الثالثة عشرة.

٩ مايو ٢٠١٠ انطلق بمكتبة الإسكندرية «ملتقى الشارقة للشعراء الشباب» الذي سيواصل فعالياته في القاهرة بالتعاون مع اتحاد كتاب مصر وفي مكتبة مبارك بالأقصر حيث سيشارك في كل أمسية عشرة من الشباب والشابات الواعدين إبداعياً في «الشعر»، ويتم ذلك بتوجيه من حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة الذي يعتبر أن الإنسان أثمن رأسمال وهو صلب العملية التنموية طفلاً وشاباً حتى يتمكن من العطاء لوطنه لتستمر مسيرة التقدم والازدهار في كافة الميادين، ولم يقتصر اهتمام سموه على أبناء الدولة فقط، بل امتد ليشمل الساحة العربية قاطبة، ذلك أن جائزة الشارقة للإبداع العربي وفّرت حتى الآن الفرصة لما يزيد على ٢٥٠ شاباً وشابة فازوا بهذه الجائزة من طباعة إصداراتهم على نفقة الدائرة، إضافة إلى تطوير مهاراتهم من خلال الورش العلمية التي تصاحب فعاليات التكريم سنوياً، وهؤلاء شكلوا رافداً إضافياً للساحة الإبداعية في مجال الرواية، القصة القصيرة، الشعر، النقد، أدب الأطفال، والمسرح، إضافة إلى ما ستوفره الدورة الجديدة من حقل إضافي يتعلق بكتابة «السيناريو السينمائي».

يأتي إذاً ملتقى الشارقة للشعراء الشباب في مصر ليوفر فرصة ذهبية لإطلالة هذه الأصوات الشعرية على ساحة ثقافية هامة في الوطن العربي ممثلة بالإمارات العربية المتحدة وقلبها النابض ثقافياً «الشارقة»، هذه الإطلالة ستشكل رافداً معنوياً للشباب كافة حيث ستتواصل دورات الملتقى بإذن الله انطلاقاً من رسالة المودة والإخاء التي يكنها صاحب السمو حاكم الشارقة لكل مبدع عربي..

إن ملتقى الشارقة للشعراء الشباب حلقة متصلة من سلسلة حلقات تعنى بالإبداع الشبابي في كافة أماكن تواجده، وقد آلت الشارقة على نفسها بفضل حاكمها وبتوجيه من سموه أن تتبنى كافة الطاقات الإبداعية لأن في ذلك استمرارية للثقافة العربية

أسامة طالب مرة

في ذكراها الحادية عشرة:
بنت الشاطئ.. امرأة من ذهب

د. عبدالمرضي زكريا خالد

يحارُ المرء إبّان حديثه عن الدكتورة عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، ولا يدري من أي الجوانب يلجُ إلى عالمها الزاخر، فهي الأديبة الفذة، والأستاذة الجامعية القديرة، صاحبة الإسهامات العلمية الجادة، سواء في الدراسات الأدبية أو النقدية أو الإسلامية، فضلاً عن كونها صاحبة مدرسة علمية نهل منها طلاب كثيرون، وانتفعوا بتوجيهاتها في رسائلهم العلمية للماجستير والدكتوراه.

وحيال هذه الجوانب الجمّة الخصبة يروق لي الوقوف على جانب منها، أعني بذلك حديث بنت الشاطئ عن نفسها من خلال سيرتها الذاتية التي خصّها كاتب هذه السطور ببحث علمي منشور عنوانه: «سيرة بنت الشاطئ: على الجسر بين الحياة والموت.. رؤية نقدية»، إذ في تصوري أنه ليس أول مما يدل عليه النص نفسه.

وليس بخافٍ أن فن السيرة الذاتية يمثل استقطاباً لذات المبدع يستدعي بالضرورة معاناة وجدانية، وتجربة شعورية ليست سهلة ولا ميسورة، لكون هذه السيرة تصدر من الداخل متجهة صوت الخارج.

ولا تنحصر أهمية هذه السيرة في كونها تصويراً صادقاً للتعبير عن شخصية بنت

الشاطئ فحسب، بل لأنها تمثل جزءاً من التاريخ الإنساني الذي يصور المجتمع، وما يموجُ فيه من أحداث وقضايا وتيارات سياسية واجتماعية وفكرية.. وسوى ذلك.

وعنوان السيرة لافت للنظر؛ لأنه لا يتقيد بنمط العنونة التقليدي للسير الذاتية مثل: أنا وحياة قلم للعقاد، أو حياتي لأحمد أمين، أو الأيام لطه حسين، وسوى ذلك، وربما حار المتلقي في العنوان أهو مقالة أو مجموعة قصصية.. لولا تذييله بسيرة ذاتية، وهو عنوان مركب، وبتأمله ندرك دلالة حرف الجر «على» الدالة على العلو، ثم كلمة الجسر المعرفة بـ «أل»، والمشحونة بالدلالة المكانية، والتي تربط بين شيئين طالت المسافة بينهما أو قصُرت، ثم بقية العنوان «بين الحياة والموت» التي تحل دلالة بالزمن النفسي؛ لأن صاحبة السيرة ترصد وتشاهد وتحكم على فترة زمنية تجمع فيها بين الأمل/الحياة وما بقي منها، والألم/الموت على فِراق مَنْ أحبت، الأمر الذي يمكننا من القول بأن العنوان مطابق للمحتوى، إذ قد ركزت بنت الشاطئ على فترة زمنية من علاقتها الشخصية بأستاذها وزوجها الشيخ أمين الخولي.

وبعد تصدير مشرق تأتي مقدمة بيانية جذّابة تقول فيها: «على الجسر ما بين الحياة والموت، أقفُ حائرة ضائعة في إثر الذي رحل. أطلُ من ناحية فأجده ملء الحياة، وألمحُ طيفه الماثل في كل مَنْ حولي، وما حولي من معالم وجودنا المشترك، وأتتبع آثار خطاه على دربنا الواحد، وأميزُ أنفاسه الطيبة الذكية في كل ذرة من هواه أتنفسه» «السيرة، ص٨.

وبمقدور قارئ سيرتها ملاحظة أنها لا تسرد الوقائع حيثما اتفق، بل نجد سيرتها ذات بناء واضح مرسوم لا يختلط فيه الزمان والمكان، ولا تبدو فيه الأحداث أوصالاً ممزقة أو ذكريات مبعثرة متناثرة.

ففي السيرة حديث عن الطفولة والنشأة في تلك المدينة العريقة دمياط على شاطئ النيل، وشأنها كبقية الأطفال، حيث تتسلل إلى النهر؛ لتلهو مع بنات الجيرة، بيد أنها تفترق في تقديري منذ البداية ــ عند بنات جنسها، وآية ذلك هذه النزعة التأملية الباكرة؛ إذ تقول: «كنتُ أتسلل إلى النهر كلما وجدتُ سبيلاً إلى الإفلات من الرقابة المفروضة عليّ، فأمضي الساعات الطوال صامتة على الشط، أنسقُ ما جمعتُ من خيوط، وأحاول أن أنسج منها ما غاب من مشاهد في تأمل مستغرق، وشجو مريح» السيرة، ص١٥.

ومن خلال سيرتها نتعرف على تاريخ مولدها؛ إذ تشير إلى أن دراستها الجادة لم تبدأ إلا صيف ١٩٨١م، وهي في الخامسة من عمرها آنذاك، مما يدل على أن ولادتها سنة ١٩١٣م وأنّ والدها سمّاها عائشة تيمناً بأم المؤمنين (رضي الله عنها)، وأنها الثانية في ترتيب الأبناء، وقد وهبها والدها للعلم مُذ كانت في المهد.

وتستثير السيرة عطف القارئ؛ إذ تبرز صاحبتها ما عانته من أمل واضطراب تحول إلى حالة مرضية نفسية جرّاء خشيتها ألا تلتحق بالمدرسة، ثم ما كان من تيسير أمر الله لها في مساندة أمها التي توسطت لها عند جدها، ثم ما كان من أمر التحاقها بمدرسة اللوزي الأميرية، ثم المدرسة الراقية، ثم ما كان بعد ذلك من ذهاب أمها إلى مَنْ لا يعصي الوالد له أمراً.. الشيخ منصور هيكل الشرقاوي الذي أذن لها في التعلم على مسمع من والدها، ثم ما كان من ذهابها إلى القاهرة والتحاقها بالجامعة صيف ١٩٣٤م مع قلة من الناجحين من منازلهم، ثم ما كان من قصة حبها العبقري لشيخها أمين الخولي.. المثل والقدوة، ويبدو ذلك جلياً من خلال عنوانات في السيرة ندعو القارئ الكريم لمتابعتها: في الطريق إليه ـ في منطقة الضباب ـ ظلال وأضواء ــ موعدي معه ــ اللقاء ــ معاً على دربنا الواحد ــ ثم مضى وبقيت ــ دنيانا بعده.

وقبل أن نختم هذه المقالة يطيب لي أن أسجل سمات شخصية بنت الشاطئ من منطوق سيرتها:

١ ــ التمتع بذاكرة حافظة قوية، فقط استرجعت تفاصيل مهمة من حياتها بيقظة واعية، وكانت حريصة على ألا تتداخل المشاهد، وتختلط الذكريات، وبدا ذلك جلياً واضحاً في سرد الحوادث، وذكر التواريخ بدقة، ووصف الأماكن باقتدار.

٢ ــ الصلابة وقوة العزيمة والإصرار، ولا نبالغ إذا قلنا إنها نموذج فريد للمرأة التي تفترق كثيراً عن بنات جنسها، بل فاقت كثيراً من رجال جيلها، فلم تخضع لضغوط عصرها، ولم تستسلم لوصاية التشدد الديني آنذاك الذي كان يحرم من حق دخول الجامعة، ولعل قوة عزيمتها وإصرارها بعد مشيئة الله تعالى من الأمور المهمة التي مكنتها من اجتياز مفاوز ضيقة، وسدود صعبة، ومنحنيات خطرة.

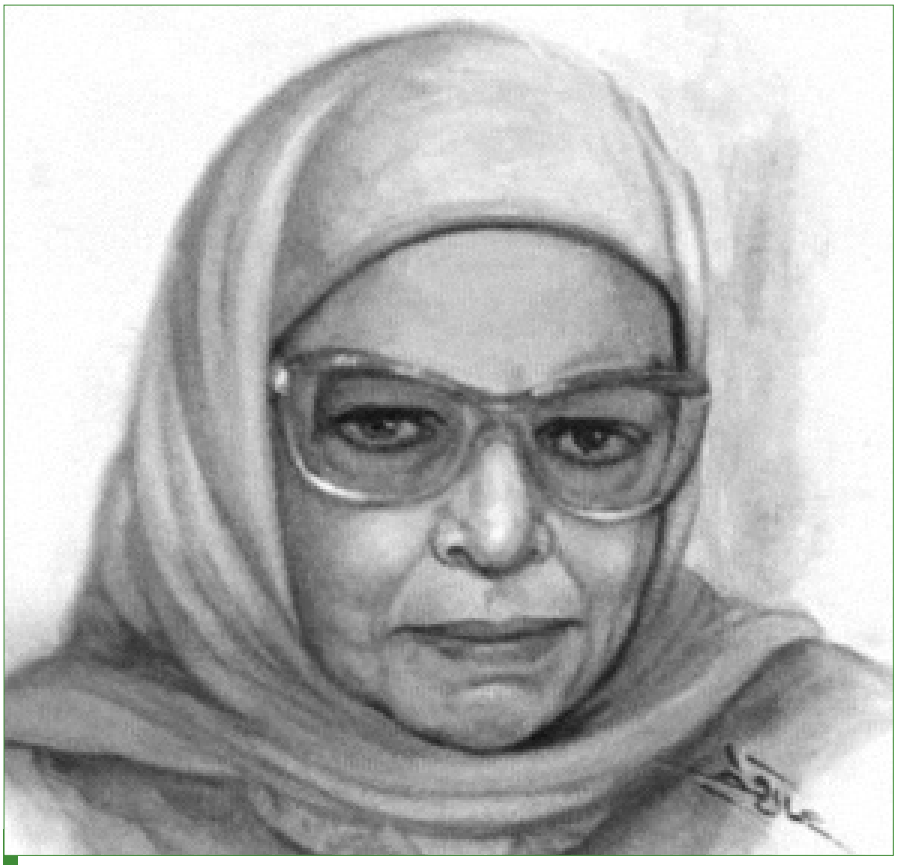
٣ ــ الصدق والصراحة من مقومات شخصية بنت الشاطئ، فبمقدور المتلقي أن يدرك مدى التزامها بالصدق والصراحة في سيرتها، سواء في حديثها عن نفسها وأحوالها، أو في حديثها عن الآخرين الذين تناولتهم في سيرتها، ولذا تجد سرداً للأحداث كما وقعت لها بالفعل، لا كما أرادت لها أن تقع أو تكون.

والأمثلة على ذلك كثيرة تتردد في ثنايا السيرة منذ البداية، نسوق منها تمثيلاً لا حصراً: أنه على الرغم من فخرها وزهوها بأبيها ومكانته لم تجد حرجاً من نقده ونعته بالعنيد المتزمت المتشبث برأيه، كما لم تجد حرجاً من ذكر أنها لم تكن تعرف حرفاً من اللغة الإنجليزية، وعندما التحقت بدار المعلمات بحلوان كان عليها أن تكتب الاسم بهذه اللغة، واستعانت بمن كتب لها اسمها ثم نقلته حرفياً بعد ذلك، ومن صراحتها ما ذكرته، ولم تجد فيه غضاضة، من الاعتراف بأنها لم تشاهد أي جهاز من الأجهزة المعملية التي يجري عليها التلاميذ العصريون دروسهم العملية في الطبيعة والكيمياء، كما لم تجد حرجاً في الإشارة إلى تعثرها في الإجابة عن سؤال في الطبيعة عن «طرق نقل الحرارة، مع ذكر خاصية الترمس»، فتذكر أنها أجابت عن الشق الأول، ولم تفهم الشق الثاني، وحسبته الترمس (بكسر التاء)، ذلك البقل المعروف، وتساءلت في دهشة: ما

علاقة هذا البقل بالحرارة، وسألت مراقب اللجنة عما إذا كان ثمة خطأ مطبعي في الكلمة، ثم ما كان من أمر زميلتها القاهرية التي أهدتها هذه الأسطوانة المعدنية، ولم تنم بنت الشاطئ ليلتها وأخذت تجرب هذه الأسطوانة العجيبة بوضع ماء ساخن ثم شراب ليمون مثلج، ولم تكن شاهدت هذه الأسطوانة من قبل أو سمعت بها، وكانت هذه الواقعة قصة للتندر والفكاهة طوال الامتحانات، وفي لجان التصحيح.

وأخيراً لم تجد حرجاً إبّان عملها سكرتيرة بكلية البنات بالجيزة حين دعتها سكرتيرة الكلية لتناول وجبة غداء في مطعم الكلية الأنيق الفاخر، حيث بهرها البريق الساطع من أدوات المائدة الفضية والبلّورية، مما دعاها إلى الاعتذار عن تناول الطعام «متعللة بوعكة صحية مخافة حرج الارتباك في استعمال هذه الأدوات التي لم يكن لها بها سابق عهد» السيرة، ص٨٠ وما بعدها.

لا غرو إذن بعد هذا كله أن تتجاوز بنت الشاطئ ــ بشخصيتها الفريدة، وبحوثها العلمية الرصينة الأصيلة ــ شهرتها أقطار



بورتريه/ عائشة عبدالرحمن

الوطن العربي والعالم الإسلامي إلى الغرب، فكانت ــ تغمدها الله بواسع رحمته ــ تتلقى دعوات حضور بصفتها الشخصية إلى كثير من المحافل الإسلامية ، والمؤتمرات الدولية، وأن يترجم لها مع الشخصيات العالمية المعاصرة، وأن تغدو مؤلفاتها مصادر ومراجع مهمة يرجع إليها، ويفيد منها طلاب الدراسات العربية والشرقية بجامعات عريقة، بل لا غرابة في أن تصبح شخصيتها موضع رسالة للدكتوراه للمستشرقة الأوزبكية «مريم باباخانوف» وموضوعها «بنت الشاطئ الأديبة العربية والمفكرة الإسلامية»، وكذا المستشرق الهولندي «كوجي» الذي جعل بنت الشاطئ عنواناً لدراسته في الدكتوراه وسمّاها «بنت الشاطئ: ترجمة حياتها وشخصيتها وآثارها في العربية والإسلام».

بنت الشاطئ امرأة من ذهب حقاً، ولا تزال بنا خصاصة إلى مزيد من البحوث والدراسات حيال نتاجها الثر؛ لأنها لم تأخذ بالقشور، ولم توفق ولم تلفق، لكنها تبتلت في محراب العلم، وكانت وما زالت قامة سامقة غاصت في أعماق ينابيع التراث فأفادت منه، وأضافت بأعمالها الخالدة إليه، تغمدها الله بواسع رحمته، وجزاها الجزاء الأوفى عمّا قدمته لأمتها العربية والإسلامية من أعمال دينية وأدبية قيمة.

حوار مع المفكر الفرنسي ريجيس دوبريه

مع الطائرة التي تجهل الحدود تصبح عولمياً

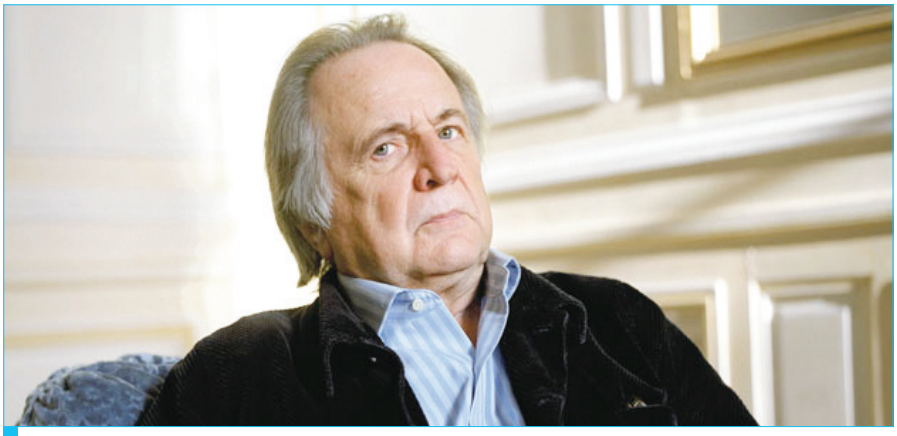
ترجمة: أحمد عثمان

بعد أن شرع في كتابة دراسته الأخيرة: «إي. اف، تتمة ونهاية» (جاليمار)، وكذا لقاء زملائه المثقفين، الذين اتهمهم بأنهم «لا يعضّون ألبتة على الحقيقة»، أصدر: «دروس الميديولوجيا العامة» ونشر: «كراسات الميديولوجيا».

ولد المفكر الفرنسي البارز ريجيس دوبريه في الثاني من سبتمبر عام ١٩٤٠. طالب دار المعلمين، رفيق قديم لطريق الثوري شي جيفارا، ثم سلفادور الليندي، الرئيس الشيلي الذي اغتالته قوات الانقلاب العسكري بقيادة بينوشيه، مستشار سياسي للرئيس فرانسوا ميتران (١٩٨١ ـ ١٩٨٨).

ومنذ ربع قرن تقريباً، أسس مشروعه البحثي الغزير. في ١٩٧٧، حصل على جائزة فيمينا عن كتابه: «الثلج يحترق» (جراسيه)، وفي ١٩٧٩، أصدر بحثاً مدوياً: «السلطة الثقافية في فرنسا» (رامزاي). وفي ١٩٨٧، أسقط: «الأقنعة» (جاليمار)، الجزء الأول من رواية تربوية تقع في ثلاثة أجزاء، ومؤخراً أصدر: «مقدمة في الميديولوجيا» و«النفوذ».

• في موضوعاتك المفضلة (المثقفون، الهوية الفرنسية، أوروبا، وسائط الإعلام)، اخترت وضعاً عنيفاً. لماذا أنت متشائم؟



ريجيس دوبريه

ـ لأجل الاستفاقة. غير أن الموضوعات التي ذكرتها جمل معترضة، نزهات. عملي الطويل ـ الذي لا تتكلم عنه الصحف ـ يتعلق بالتقنية والدين. اقرأ: «كراسات الميديولوجيا». لا يعد سؤال الثقافات، ولا سؤال وسائط الإعلام، ولا سؤال السياسة.

• تتأمل السياسة كحقل أطلال...

ـ من الضروري إعادة بنائها مع مطلع كل صباح. السياسة، تعريفياً، مكان الآمال الخائبة. هذا يسقط، ذاك يرحل، هذا يسقط، ونبدأ من جديد. حاولت أن أفهم هذه القدرية في كتابي: «نقد العقل السياسي أو اللاوعي الديني»، في ١٩٨١، لقد تأكدت التجربة.

• في اعتقادك، الثقافة لا تسلك سلوكاً طيباً.

ـ لأن الإنسانيات في أزمة. الخط الذي يمضي من العالم العبراني إلى العالم المعاصر انقطع منذ تقوضت الدراسات الأدبية، تحديداً الدراسات اليونانية والدراسات اللاتينية. بم؟، لقد أصبحنا عقولاً ضيقة، بدون رجعة، موسوسة بالحالية.

• أخيراً، أنت مقتنع بأن الثقافة الفرنسية دخلت طور الانحطاط.

ـ النزعة الريفية هي التي تثير ذهني. نشعر بالذنب لغياب الكوزموبوليتانية و ـ من

وجهة النظر تلك ـ تؤسس أوروبا حجة: ما نأخذه لأجل التعريض ليس سوى الانكماش العقلي اللاواعي. كبرت في عالم تحمله الجريدة إلى البحر الأحمر، الهند الصينية، إفريقيا وأمريكا اللاتينية. عم نتكلم اليوم؟ عن ورقة عُمدية باريس. أوروبا شكل للعودة إلى الأرض البتانية Petainiste، منقوع الإنسان الحديث، انطواء على المنطقة الخلفية، نسيان الساحل، ما وراء البحار، الجغرافيا. انكمشت فرنسا على نفسها، وقد أصبحت مزهوة بنفسها.

أصبحت عاجزة ومنغلقة على اكتفائها الذاتي. قديماً، تأسس الفكر الحديث في فيينا، مع فرويد وآخرين، ثم أصبحت عالمية بواسطة باريس. اليوم، حلت نيويورك محل باريس، وأصبحنا فيينا ما قبل الحرب.

• اليوم، أين يتموضع الحلم في فرنسا لمن يريد تغيير العالم؟

ـ لأجل أطفال التنوير، المغامرة الجوهرية، إنها السياسة. اليوم، يتبدى لي أنها التقنية. انظروا، إنها تحطم حياتنا وثقافتنا. لكي نفهم العالم، يجب أن ننذر أنفسنا للتقنية. مع ذلك، المثقف المتصنع ملزم بفعلها. لا يتجاوز الواقع. جميع المصطلحات المنتهية بـ (lsme) اشتراكية، ليبرالية.. إلخ. أبواب عتيقة نغلقها بسرعة حتى نرحل إلى اكتشاف أبواب جديدة حقيقة. هذا ما نود إنجازه، في مجال الميديولوجيا.

• كيف تُعرف الميديولوجيا؟

ـ إنها دراسة الوسائط التقنية للثقافة، بفهم ـ عبر الثقافة ـ ظواهر النقل في المدى الطويل. حينما نقول تقنية، لا يتعلق الأمر ألبتة بالآلات المادية فقط، وإنما أيضاً بالأجهزة والعدد إذ ننسى أنها لا تمتلك شيئاً من الموهبة، مثل الكتابة. لا تكف الابتكارات التقنية عن قلب أوضاع ممارستنا في الفضاء والزمن، والتفاعلات بين الثقافة والتقنية تؤسس حقلنا. من غير الفائدة القول إن الأنتلجنسيا تسخر من نفسها.

• ألا تحبها؟

ـ أخاف فقط من المتحذلقين، الذين يبدعون نفس أثر الرسامين المدعين، لا فكاهة، شيء من الفضول، ولكنْ كثير من العجرفة. لكيْ نطمح إلى عقل متماسك، يصبح اختصاصي الألفاظ الكبيرة عديمي الفائدة. لقد حقق كتاب القرن التاسع عشر أعمالهم بأنفسهم. نجد كثيراً من المهارة لدى ذوي الخبرة، في المصنع ومركز الأبحاث. لماذا نتعذب مع رجال الألفاظ؟ من المبكر النزول إلى صالة الآلات، بدلاً من تقسيم النقاط الطبية والسيئة.

• كما قلت سلفاً، ظل المثقف واقفاً في الشرفة، يكتفي بالتفسير والشرح، بدون المخاطرة، ويحيا على السياسة..

ـ هناك طريقتان للمعالجة. أو بالحري أن نختار مجالاً علمياً، بعيداً عن الميدان، مثل ليفي ـ ستروس أو دوميزل. أو بالحري تناول نقاشات اليوم، ولكن يجب دراسة الملفات.

• في كتابه: «أصوات الحرية»، أوضح ميشال فينوك أن مثقفي القرن التاسع عشر لم يكتفوا بشرح السياسة، بل مارسوها أيضاً، تحديداً بالاشتراك في الانتخابات. أمثال: هوجو، بلزاك، توكفيل، شاتوبريان، ميشليه، جيزو، بروزون، فاليز، لامارتين..

ـ نعم، هناك الشعب، الأمة، الجمعيات، هذا تم رده (حقيراً)، وعلى الأقل (أنا). اليوم، مع السخرية من التفوق، كل فرد يتعارك لأجل مصلحته، ومع حقوق الإنسان بدفع الغيبة أيضاً. أين هي أساطير الدعوة؟ في وسطنا الثقافي، نحيا تحت قانون التعبئة التنموية، جماعات المصالح والمنافسات الحمقاء. أمر مرهق، أليس كذلك؟

• مَنْ المخطئ؟ فيم الخطأ؟

ـ لا أبحث عن المخطئ، وإنما أحاول أن أفهم. الجسور القائمة بين الأفكار والناس تنهار. أزمة مدرسة، فلسفة وتاريخ في المدرسة. أزمة أحزاب. لا يتبقى سوى أزمة: حزب الإعلام. أدار الفكر والسياسة ظهريهما. انظر إلى أمريكا: لا يتحدثون السياسة في جامعتي يال أو هارفرد، وهي لا تعد موضوعاً جاداً، يتركونه للمتخلفين في الفصول الدراسية، أي لأبناء الملياديرات... أو الرؤساء.

قليلاً ما تطريه؟

ـ لا، أكون حاضراً لكيْ يدخلوا إلى المادة. أحاول. حينما اهتممت بالثورية، تعلمت الإمساك والتعامل مع البندقية (أ. ك. ٤٧). حينما اهتممت بالدولية Etatique، دخلت إلى جهاز الدولة. حينما اهتممت بالتقنية، توجهت إلى المهندسين.. ننظم في جامعة ليون ٣ مؤتمرات عن السيارات. أو ندرس، كما في العدد الأخير من مجلة «كراسات

الميديولوجيا»، الآثار الثقافية والاجتماعية للضوء الكهربائي.

• تعد أب الميديولوجيا.

ـ ليس للميديولوجيا أب، إنها عائلة كبيرة. ديدرو، فالتر بنجامين، داجونيه... إذا أردنا مؤسسات، لنأخذ فيكتور هوجو.

• فيكتور هوجو! هكذا؟

ـ بسبب: «هذا قتل ذاك»، فصل في: «نوتردام دوباري». إنه تحليل فارق، ميديولوجي نموذجياً، يتأسس على التفكير ليس في جوتنبرج من ناحية والكاثوليكية من ناحية أخرى، ولكن في آثار أحدهما على الآخر. أو أيضاً، يذكر هوجو أن المعماري كف، بعد ابتكار المطبعة، عن ابتكار أشياء عادية، مثلما الحال مع الفن القوطي. لأن قدرتنا على الابتكار اتجهت إلى نُصب الورق، وليس الحجر.

• ما هي العلاقة مع جوتنبرج؟

ـ لأن، بالنسبة لفيكتور هوجو، الذي كان هيجلياً دون أن يعرف، روح العصر حاصرت الأشكال التكنولوجية الجديدة. هنا، الشعر والدراما والمسرح. لبلزاك نواح ميديولوجية. حينما دون في: «الأوهام الضائعة» أن قصاصات الورق أغلى من الورق المقوى، سمح بوصول ديمقراطية الرأي، مع الكتب المدرسية الوجيزة والصحف اليومية. هذه الدائرة القصيرة تقبع بين التحليل المادي والأثر النمطي للعلوم، إنها الروح الميديولوجية.

• لذا أنت منجذب إلى أنماط النقل.

ـ نعم، البعد المكاني للوجود، السيارة ـ كنصر للفردية ـ لحظة جوهرية في تدمير المخيلة العاملة والمدنية. مع فقدان السرعة، هناك رجوع إلى الأنا («سيارتي قلعتي») منسجن في كرتها الدوارة، ولا نرى وجه الآخر. حينما تكون على الطريق بسرعة (١٧٠) كيلومتراً في الساعة، تصاب بالتعب لما تحب. باختصار، كل نمط من أنماط النقل يحمل رؤية للعالم. مع السيارة، أنت حر، مع السكك الحديدية، ضبطها وتوقيتها اشتراكية ـ ديمقراطية. مع الطائرة التي تجهل الحدود، تصبح عولمياً.

• ومع الدراجة؟

ـ من الأجدر، تلميذ أو فوضوي. شيء غير معقول، لقد اخترعت الدراجة بعد القطار. القطار آلة ديناميكية حرارية معقدة للغاية. الدراجة آلة ميكانيكية بسيطة. لماذا اخترع المعقد قبل البسيط؟ لأننا لم نكن في حاجة إلى حركية فردية في اللحظة التي تركز الإنتاج الجماعي فيها في المصانع والمناجم. خضعت السكك الحديدية لطلبية مركزية، بينما ظهرت الدراجة حينما احتاجت الرأسمالية إلى (الفردنة)، حينما انتقلت من الإنتاج الثقيل إلى الاستهلاك الخفيف.

• ألم تؤد دوراً في تحرير المرأة؟

ـ منذ ذاك، استطاعت الفتاة أن تقابل خطيبها في القرية، لقد حررتها الدراجة من وصاية الأب. دفعتها إلى ارتداء البنطال. بقدر أن النزعة النسوية تكرم الدراجة. أذكر أن ألبرتين، لدى بروست، الفتاة المتحررة في زمنها، معايشة للدراجة. ابتكار نمط النقل، أي البرمجة الاجتماعية، أي يهدم ويبني ثانيةً. اليوم الدراجة، بعد أن كانت أداة العامل، أصبحت علامة الالتقاء لدى البرجوازية. مريحة بل بوهيمية. أنا معها.

• أنت سعيد «بالتنظير الميديولوجي». لماذا هذه الحاجة إلى توبيخ زملائك المثقفين بدون انقطاع، مثلما فعلت في كتابيك الأخيرين: «النفوذ» و«إي. إف. تتمة ونهاية»؟

ـ هذا لكيْ يبغضوني (ضحك). لكنني لا أوبخ، أود أن أشرح، أكره رسائل الهجاء. لنقل إنه في اللحظة التي أنسحب فيها من الخدمة النشطة، أقول لهم: «اخرجوا من أحقادكم والانحطاط المشترك، زورو المعامل، محطات القطار، المطارات، اكتشفوا العالم، تعالوا إلى الأرض، بئساً!».

• المثقفون ليسوا في حل من القول إنك تتمسك بخطابك لأنك أخطأت كثيراً؟

ـ ليقولوا لي أين ومتى. حينما فضحت التعذيب في الجزائر عام ١٩٦٠ (وليس في

٢٠٠٠)(١)؟ حينما ناضلت ضد الفاشية في أمريكا اللاتينية؟ حينما دافعت عن الليندي في شيلي؟ هذه الأسباب صحيحة. قادني ما سبق لكيْ أتمسك برغباتي لأجل الحقيقة، وجعل النضال المسلح هناك مثالاً، من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٠. لكن منذ عودتي إلى فرنسا، لا أعتقد أنني أخطأت في تكهناتي. أتحدى! هيا إلى النصوص! ثلاثون عاماً من الرجوع إلى الخلف!

• إذا كانت هناك أخطاء أخرى: نزعتك الجيفارية أوائل السبعينيات، نزعتك الميتارينية خلال الثمانينيات.

ــ لا أندم على جيفاريتي. بمعنى ما، ما زلت جيفارياً. الجيفارية أخلاق الفعل وليست عقيدة عمومية.

• مثالية شريكة لنظام توتاليتاري، مثل نظام فيدل كاسترو..

ــ تسعى الجيفارية إلى قلب السلطات القائمة، وليس إقامة المجتمع المثالي. إذا أسميت هذا شريكاً للجولاج عن رغبة إسقاط جلادي البرازيل وبوليفيا والأرجنتين أو بيرو، يجب أن تقول لي. آه لا! أعرف أنهم يشعرون بالذنب تجاه الذين ناضلوا لأجل الحرية تحت ذريعة أنهم لا يفضحون النظام السوفييتي. لا أعرف أن مناضلي فرنسا، خلال ١٩٤٠ و١٩٤٤، فضحوا الجولاج، بينما كان موجوداً. هل كانوا طليعة الستالينية لأنهم ناضلوا ضد الاحتلال النازي، بمساعدة الجيش الأحمر؟

• أحد أخطائك الأخرى، قربك من فرانسوا ميتران، إذ كنت أحد مستشاريه المقربين.

ــ عند عودتي إلى فرنسا عام ١٩٧٣ رأيت في اتحاد اليسار، بعد السقطة الشيلية، الفرصة الأخيرة للاشتراكية الديمقراطية. آنذاك، واجهت مع اليسار لأنني تخيلت أن يكون ميتران أداة هذا المشروع. هو أيضاً اعتقد به وقتذاك. وهذا يتبدى في خطاباته. أخيراً كنا في المنتصف. أهي خطيئة أن أصاحب آخر محاولة لإنقاذ أجمل يوتوبيا في القرن التاسع عشر؟ حينما أدركت أنه لا يتعلق بهذا المشروع، رحلت. ورحت أتابع الحكم السبعي الثاني على شاشة التلفاز.

• بعد كل هذا، ماذا يثيرك أيضاً؟

ــ أنا بعيد عن السياسة، لكن الفكرة الجمهورية تشدني. أمة بلا إثنيات، لا شعب كورسيكي ولا إلزاسي ولا بروتوني، وإنما هناك مواطنون يحميهم القانون، الذي يعد واحداً لأجل الجميع، فكرة محافظة، كما يتبدى لي.

• أنت محافظ...

ــ حينما كنت أقرأ، في طفولتي، الرسوم المصورة، خلال الخمسينيات، كانت تصور ناس العام ٢٠٠٠ يركبون أطباقاً صغيرة في شوارع كبيرة. يركبون دراجات صغيرة. بالنسبة لذوي النزعة الأوروبية، يعلنون إلغاء الحدود وهم يغنون فيما تقام أقاليم. إنها ليست أوروبا القرن الواحد والعشرين، وإنما أوروبا القرن الرابع عشر. هذه الثورية البلهاء تطمح إلى أن تجعلنا نعتقد أن التاريخ سهم يدور في الفضاء. اليوم، نحيا، تحت مظلة أوروبا، عودة إلى الخلف، وهي تزعجني. لا ندمر إلا ما نود تغييره، كما قال دانتون. تحطيم الأمة سهل، ولكن ماذا سنحل محلها؟

• أوروبا، لنرى! أليست مشروعاً كبيراً وجميلاً؟

ــ كله يتعلق بدرجة الاستقلال. أوروبا، التي أفضلها، هي أوروبا البحث، التسليح، التعاون الصناعي.

• في الخمسينيات، حاصرت الحربان العالميتان مناضلي المشروع الأوروبي، من جون مونيه إلى روبير شومان، هاتان الحربان اللتان دمرتا القارة. لقد قالا: «لن يتم هذا أبداً!».

ــ غياب الحرب لها أسباب أخرى غير لجنة التكنوقراط الليبراليين.

• ألا تشعر بأوروبيتك؟

ــ أريد أن أكون فرنسي اللغة عالمي الفكر.

*** عن مجلة: «لوبوان»، بدون ذكر اسم المحاور**

(١) إشارة إلى تبعات شهادة الجلاد سواريس، أحد قادة المنظمة المسلحة السرية (R.A.S) التي حققت الكثير من أعمال التعذيب والاغتيال ضد المناضلين الجزائريين، مما سمح، على المستوى الإعلامي، بفتح ملفات جديدة. (المترجم)

الروائي الفلسطيني الدكتور حسن حميد:

الروائيون الفلسطينيون يحلقون إبداعياً عندما يكتبون عن الأرض

سمير درويش

حسن حميد ولد في كراد البقارة (صفد – فلسطين) عام ١٩٥٥، هاجر إلى سوريا مع أسرته، تلقى تعليمه في القنيطرة ودمشق، وتخرج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة في الفلسفة وعلم الاجتماع، ودبلوم الدراسات العليا ودبلوم التأهيل التربوي، ثم نال الإجازة في اللغة العربية من جامعة بيروت العربية.. عمل معلماً في دمشق، ثم امتهن الصحافة، وقد حصل مؤخراً على درجة الدكتوراه في الأدب العربي.. بالإضافة إلى أنه عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب السوريين.

أصدر عدة مجموعات قصصية، من بينها: اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة، زعفران والمداسات المعتمة، ممارسات زيد الغاثي المحروم، طار الحمام، دويّ الموتى، هنالك.. قرب شجر الصفصاف، مطر وأحزان وفراش ملوّن، أحزان شاغال السَّاخنة، قرنفل أحمر.. لأجلها، حمّى الكلام، وكائنات الوحشة.. ومجموعة من الروايات، منها: الوناس عطية، أنين القصب، السواد أو الخروج من البقارة، جسر بنات يعقوب، تعالي نطيّر أوراق الخريف.. وله مجموعة من الدراسات، منها: ألف ليلة وليلة.. شهوة الكلام.. شهوة الجسد، البقع الأرجوانية، المصطلحات – المرجعيات – دراسة الأدب العبري، والبقع الأرجوانية في الرواية الغربية.

التقيته وكان هذا الحوار:

• في ظني أن حسن حميد لا يعتمد الحبكة التقليدية لأن لديه تنوعاً في أساليب السرد.. هنا أود أن أسألك: كيف تنظر إلى رواياتك في إطار التنوع والاختلاف في بنية الرواية العربية؟!

– نادراً ما أعود إلى رواياتي بعد طباعتها لكي أقرأها. قد أعود إليها إذا ما نبهت إلى أمر ما فيها. أقول هذا لأن الرواية تستلزم من الكاتب أن يغير دمه لأنها تستنزفه جسدياً، وعصبياً، وروحياً، ومعرفياً. ذلك لأن الرواية الناجحة هي رواية معرفة، رواية جدة واختلاف، رواية دهشة محمولة على كف الرؤية التي يتوخاها الكاتب.

د. حسن حميد

نعم.. أنا ميال إلى التنوع، والاختلاف، والمغايرة.. لأن هذا الميل طبيعة موجودة داخل كيمياء الفرد البشري، فهو ليس عاطفياً أو يحب التملك فقط وإنما هو نزوع إلى التفرد والمفارقة في كل ما يفعله.

أظن أن الرواية العربية بلغت سن الرشد مع نجيب محفوظ، فرواياته كانت جديرة بالمناددة مع الروايات العالمية التي استوردناها من الغرب (الأوروبي والأمريكي) بعد أن كانت القطيعة مطبقة مع آسيا، وأمريكا اللاتينية، وإفريقيا.. وقد جربت الرواية العربية، عبر تجارب روائية مهمة جداً، أساليب عدة في الكتابة جعلت سمتها الرئيسة التنوع والاختلاف.. فالآن لا يكتب واسيني الأعرج مثلما كتب نجيب محفوظ كما لا يكتب إبراهيم نصر الله مثلما يكتب آلان روب غرييه، إنه يكتب روحه والأمكنة التي عرفها، والأزمنة التي غصَّ بها، والشخوص

التي ابتدعها أو عايشها أو أحبها. حسن حميد لا يكتب أيضاً مثلما يكتب واسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله، ولا يكتب مثلما كتب أرسكين كالدويل.. إنه يكتب ما يسميه الخصوصية التي ستميزه بين هذا وذاك. بلى، كتابتي الروائية، وحتى القصصية، مختلفة عن كتابات الآخرين لأنني حاولت أن أضع فيها كل ذخيرتي ومعرفتي وموهبتي ورؤاي وتشوفاتي.

أنا تلميذ لمعلمين هائلين: الأسطورة والتراث.. ذلك لأنني أنتسب لحضارة الأنهار التي أوجدت الزراعة وأدواتها، والمهن وأدواتها، والحروب وأدواتها، والجمال وأدواته!

تداخل الأسطوري والتراثي

• هناك من يقول إن الروائي العربي ينشر رواية واحدة على الأغلب، ثم يكتب روايات عدة تدور حولها أو تحاكيها، ما رأيك؟!

– أظن أن الأقرب إلى الصواب هو أن نجاح الروائي قد يكون وقفاً على عمل روائي واحد، وباقي رواياته تصبح وصيفات لا أكثر. هذا ربما حدث مع فلوبير في (مدام بوفاري)، ومع ديستويفسكي في (الجريمة والعقاب)، ومع أرسكين كالدويل في (طريق التبغ)، ومع فوكنر في (الصخب والعنف)، ومع نجيب محفوظ في (الثلاثية).. إلخ، ولكن المقولة التي طرحتها ليست خاطئة أو مغلوطة لأن تجارب روائية عدة تمثلها رواية واحدة إلى حد أن الروايات الأخرى تصير كما لو أنها إعادة إنتاج للرواية الأولى.

• يبدو أن الحوار كان فاعلاً ومهماً في عدد من رواياتك: الوناس عطية وجسر بنات يعقوب، تُرى ألا يمكن اعتبار شخصيات رواياتك قد تحررت من كبتها حين تفاعلت مع الحوار؟ أقول هذا لأنني أجد بأن الحوار يكاد يكون مفقوداً في غالبية الروايات العربية.

– في وهمي أن الحوار وحده لا يدلل على تحرر شخصيات العمل الروائي، أو فعاليتها، وإن كان كما قلت مؤشراً. حرية الشخصيات وفعاليتها تتبديان في الهيكلية العامة لها، كدت أقول من (الكاركتر) العام كما يقول نقاد المسرح.

الحوار في الرواية مهم جداً وضروري لكي تخلق التأويلات، والتناقضات، ولكي تبدو الثنائيات التي يحتشد بها المجتمع العربي تماماً مثلما تحتشد بها الذوات العربية.

• اعتمدت في رواياتك على الموروث الشعبي والأسطورة.. ألا تعتقد أن توظيف الموروث والأسطورة، بشكل عام، جرى كموقف إيديولوجي؟!

– أظن أن أهم كتابين لا يرتوي منهما الروائي هما: كتاب الأسطورة، وكتاب التراث الشعبي. والروائي الذي يحيّد هذين الكتابين هو روائي شديد الضحالة، ومصاب بالعطش المعرفي، ومصاب بمرض اسمه (عطالة الحواس).

أنا تلميذ لمعلمين هائلين هما: الأسطورة والتراث.. ذلك لأنني وعيت مبكراً أنني أنتسب جغرافياً وتاريخياً لحضارة الأنهار التي أوجدت الزراعة وأدواتها، والمهن وأدواتها، والحروب وأدواتها، والجمال وأدواته. أنا ابن حضارة نهر الأردن الذي له ضفتان باذختان من المعرفة والحضارة، عنيتُ بالضفة الأولى: وادي النيل، وعنيتُ بالضفة الثانية: بلاد ما بين النهرين. ومن يقرأ التاريخ سيجد بأن حضارة باذخة عمرتها تلك الأنهار بأيدي أهلها العارفين، لهذا لا عجب حين تتداخل الحدود ما بين الأسطوري والتراثي في مدونات ومرويات تلك الحضارة. واستنادي إلى الأسطورة والتراث ليس استناد معرفة وحسب وإنما هو محاولة لتشرب جمالية الفنون التي كانت آنذاك كالرسم، والتلوين، والنقش، والروي.. وتفاصيل كيمياء النصوص من حيث الاستهلال، والإبطاء، والالتواء، والمداورة، والتكرار، والمراوحة، والطي، والقفز، والمجاراة، والتشويق، والخواتيم والنهايات.. إلخ.

واستغراقي في الأسطورة والتراث ليس استغراقاً ولّدته نزعة الإعجاب والأنانية.. حتى ليصير موقفي موقفاً إيديولوجياً! إطلاقاً.. ما أردته من الاستغراق في ذينيك الكتابين هو التخفيف من وطأة الاستهلاكية، وسطوة المعرفة الجاهلة التي محت التاريخ أو غطته بالراهن. ومحاولة أيضاً لإنقاذ الأرواح من خلالها، ومتاهاتها، وضعفها بعدما بُهرت بالجديد ضوءاً، وقوةً، وحضوراً.

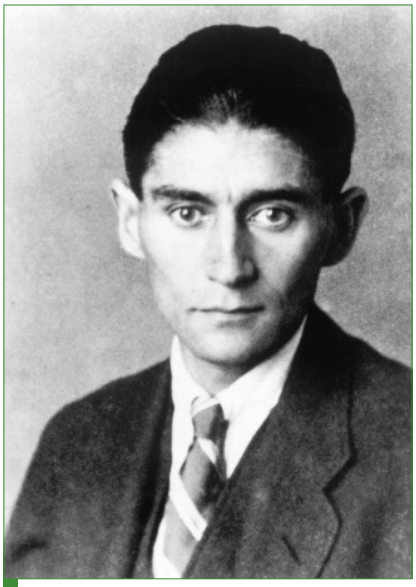
ها نحن نرى أمريكا اللاتينية من خلال أدبها، نرى تاريخها القديم والحديث.. وقد جهلناهما سابقاً. وأوروبا اليوم تقرأ أمريكا اللاتينية من روايات كتّابها بعد أن حيدتها قروناً.. وهذا ما سيحدث في أزمنة آتية بالنسبة لآسيا، وإفريقيا. روايات أمريكا الجنوبية قدمت لنا أساطير أهلها وتراث ناسها عبر مواقف ومرئيات يومية.. فهل نقول إن ذلك موقف إيديولوجي؟! إن قلنا نعم، فهذه الإيديولوجية أحبها، وآخذها طيّ صدري.

الروايات العبرية تسم العربي بالجهل والقذارة والغدر، في حين تسم الرواية العربية اليهود بالباطنية والخداع والمكر ونقض العهود والمسكنة الكاذبة والعدوانية!

• إلى أي حدّ تعتبر أن الإيديولوجيا أضرّت بالأدب؟! وإلى أيّ حد حجمته؟! بقولة أخرى ألا ترى أن الشعر العربي قد تخلص من المقولات الكبرى والشعارات الفضفاضة واتجه عبر قصيدة النثر إلى الإنسان بوصفه إنساناً.. بينما لا يزال الروائيون يستقون رواياتهم من الإيديولوجيا؟!

– بداية أوافقك على أن الإيديولوجية الشعاراتية الإعلانية أضرت بالأدب كثيراً، ولكن ما كتبته الإيديولوجيا ليس أدباً، إنه مقالات إعلانية حول أحزاب، أو تيارات، أو بلاد، أو قضايا. ولكن الإيديولوجيا باعتبارها رؤية، أو مجموعة مواقف وأفكار لا يمكن لأي نص روائي أن يتحيدها. العيب هو في طريقة الكتابة، وفي ضعف المواهب، والاكتفاء بالسهل، والموافقة على إرضاء الآخرين بأية طريقة. روايات كثيرة مجّدت الثورة البلشفية لا أحد يذكرها اليوم لأنها مملوءة بالشعارات، روايات كثيرة تحدثت عن القضية الفلسطينية لا أحد يذكرها أو يعود إليها لأنها مملوءة بالشعارات؛ ولكن هذه وتلك كان لابد منها في وقت من الأوقات، وأصحابها أعدّهم ضحايا للزمن والظروف والإملاءات. عادة ما يطغى الشعاري والقولي على الفني والإبداعي في أوقات الأزمات، أو النشوة التي بولغ في التعبير عنها.

وأنا غير ميال للموافقة على أن الشعر تخلص من المقولات الكبرى.. ما زالت الأحداث تتردد أصداؤها كمقولات كبرى في القصائد. وقصيدة النثر العربي جيدة في بعض نماذجها وليس في كلها!، والروايات اليوم لا تأخذ مادتها من الإيديولوجيا، وذلك لأن أغلاط الإيديولوجيا في الأدب عموماً والرواية خصوصاً باتت فاقعة.



كافكا

إعادة الاعتبار لأدب المقاومة

• حسن حميد، كيف ترى خصوصية الرواية الفلسطينية؟! ما هي ميزاتها؟! لا سيما وأن الشعر الفلسطيني أوجد هويته، بينما الرواية الفلسطينية تأثرت كثيراً بالجغرافية داخل الوطن الفلسطيني وخارجه؟!

– نشأة الرواية الفلسطينية شبيهة بنشأة الرواية في مصر، وبلاد الشام عموماً. أي أنها لم تكن وليدة الكفاح المسلح الفلسطيني في أواسط الستينيات من القرن العشرين. صحيح أن عدد الروايات الفلسطينية اليوم أصبح كبيراً، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه الصفة تنطبق على واقع الرواية في غالبية البلدان العربية.

للرواية الفلسطينية أحقابها وأزمنتها، ولها تياراتها، وموضوعاتها أيضاً. ليست كل الروايات الفلسطينية تحدثت عن الكفاح المسلح، أو جرح نكبة ١٩٤٨، ولكن كان من الطبيعي أن تتحدث الرواية الفلسطينية عن هذه المأساة الكبرى التي تعرض لها أبناء الوطن الفلسطيني العزيز، مأساة لم يعرفها شعب في العصر الحديث إطلاقاً.

توجد الكثير من الأغلاط الفنية في العديد من الروايات والتجارب الفلسطينية، ولكن هذا لا يمنع من القول إنه توجد روايات وتجارب فلسطينية لا تقل شأناً وأهمية عن أحسن النماذج الروائية العربية. صحيح أن مصطلح الأدب المقاوم، اشتمل على الكثير من النماذج الروائية الرديئة فنياً ولكن يحق للكتاب الفلسطينيين أن يفخروا بأنهم أوجدوا أدباً روائياً رائقاً داخل مدونة الأدب المقاوم.. وقد باتت تجارب روائية فلسطينية لكتّاب مثل: غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي، رشاد أبو شاور، إبراهيم نصر الله، يحيى يخلف، وليد أبو بكر، أحمد عمر شاهين، من أساسيات المدونة الروائية العربية.

أما إن الشعر أوجد هويته، والرواية لا تزال متأثرة بالجغرافية، وإذا كنا لا نملك المكان فماذا نكتب غير المكان؟! وما الذي تقصّه علينا الجدات والأمهات غير المكان! كتابات غالب طعمة فرمان العراقي الذي عاش في

المنفى (في موسكو) والذي لم يكتب سوى المكان العراقي. إن الشعب الفلسطيني مصاب بعلة فقد (المعيل) والمعيل عندهم هو الأرض، المكان.. لذلك فإن الروائيين الفلسطينيين يحلقون إبداعياً عندما يكتبون عن الأرض، عن المكان.

اليهودي لا يزال عدواً وسيبقى كذلك ما دام يستولي على الأرض، والحقوق، والتاريخ، والحلم.. وما دام قاتلاً وسجّاناً!

واحدة، يا سيدي، من أهم مزايا الرواية الفلسطينية أنها كتبت المكان كما لم تكتبه رواية من قبل، إنه من الطبيعي أن ينتفض الإنسان حين يلدغ بالنار؟

• **كيف تنظر إلى التشابه والاختلاف في رسم صورة الآخر في الثقافتين العربية والعبرية؟! هل تعتقد أن القضية الفلسطينية قد أخّرت في فهم صورة اليهودي؟!**

– لا أظن أن اليهودي يحتاج إلى اكتشاف جديد.. بين أيدي أبناء البشرية جمعاء (وحسب الاهتمام) مدونات تاريخية تخبر عن السلوك اليهودي، وعن الطبيعة اليهودية، وعن التعامل اليهودي مع الآخرين. اليهودي كيهودي شخصية مدركة الأبعاد، لها صفاتها ومميزاتها الواضحة جداً، لكن هذه الشخصية اليهودية باتت شخصية مركبة وذات حمولة دينية وسياسية وثقافية وعاطفية، وقد تناهبتها التأويلات اليهودية، والإسرائيلية، والصهيونية، والعبرية معاً.

معايشةً، نعرف اليهودي منذ أكثر من خمسة عشر قرناً، وتاريخياً نعرفهم من مئات القرون، وقد تبلورت (عبر هذا التاريخ الطويل) معطيات باتت أساسية وارتكازية في الشخصية اليهودية.. هذا من جهة، ومن جهة ثانية باتت للشخصية العربية مرتكزاتها ومميزاتها أيضاً، وقد تبدت هذه الصفات والمميزات وتجلت في الأدب، كانت تلح الروايات العبرية على وسم العربي بالجهل، والقذارة، والغدر، في حين تلح الرواية العربية على وسم الشخصية اليهودية بالباطنية، والخداع، والمكر، ونقض العهود والمواثيق، والمسكنة الكاذبة، والقتل والعدوانية (بعدما امتلك الكيان الصهيوني القوة).

إن نجاح الروائي قد يكون وقفاً على عمل روائي واحد، وباقي رواياته تصبح وصيفات لا أكثر. هذا ربما حدث مع فلوبير في (مدام بوفاري)، ومع ديستويفسكي في (الجريمة والعقاب)، ومع أرسكين كالدويل في (طريق التبغ)، ومع فوكنر في (الصخب والعنف)، ومع نجيب محفوظ في (الثلاثية)..

وهنا لعبت القضية الفلسطينية دوراً أشبه بدور المرآة فمن خلالها راحت الرواية العربية تشخص الشخصية اليهودية، وفي الطرف المقابل النقيض للفلسطينيين، راح الأدب العبري يشخص الشخصية العربية.

المشكلة هي أننا أمام تعريف لهذا المصطلح (الآخر)! فهل اليهودي هو (آخر) أم هو

مارسيل بروست

(عدو)؟! أعتقد أنه من السابق لأوانه أن نسمي اليهودي الغاصب للأرض، والتاريخ، والأحلام بـ(الآخر) الذي عليَّ أن أحاوره، أو أن أراه في صورة ليس فيها قتل، أو تدمير، أو أسر، أو سجن، أو اغتصاب. اليهودي لا يزال عدواً وسيبقى كذلك ما دام يستولي على الأرض، والحقوق، والتاريخ، والحلم.. وما دام قاتلاً وسجّاناً!

• **هناك قراءة مختلفة للآداب العالمية في كتابك (البقع الأرجوانية).. هل كان المثقف العربي مستلباً من قبل الثقافة الغربية؟!**

– ولا يزال!

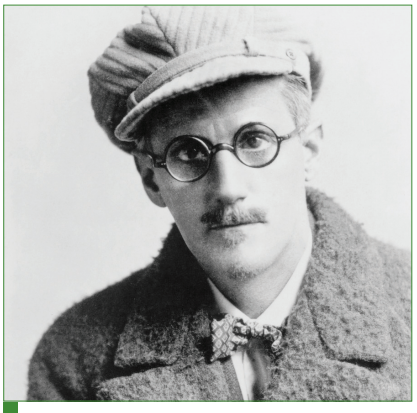
هذا أمر طبيعي جداً لأنهم، أعني الغربيين، كانوا في القرون الثلاثة الأخيرة كل شيء في الدنيا: شعراً، ورواية، وقصة، ومسرحاً، وتصنيعاً، وعمراناً، وتسليحاً، وغزواً...إلخ..

أنا ميال إلى التنوع، والاختلاف، والمغايرة.. لأن هذا الميل طبيعة موجودة داخل كيمياء الفرد البشري، فهو ليس عاطفياً أو يحب التملك فقط وإنما هو نزوع إلى التفرد والمفارقة في كل ما يفعله

ولكن بعد هذا الهدوء الذي تعيشه البشرية؛ آن الأوان لمراجعة الكثير من الآراء النقدية حول تيارات الأدب (ما دمنا نتحدث عن الأدب) والثقافة، والإبداع، والفنون.. على أن تكون هذه المراجعة بأيدينا وعقولنا وبعد معرفة أهلها معرفة موضوعية لنقول أو لنعرف أين أصاب نقاد الغرب وأين أخطأوا، كي لا نظلّ أسرى لما قالوه. بقولة أخرى أن نكف عن النقل، وننتقل إلى العقل، أي الانتقال من التقليد إلى العمل. أردت أن أورث شكوكي ووقفاتي النقدية لبعض العاملين في الجامعات العربية الذين يدرِّسون آداب الغرب من مقالات نقدية كتبها نقاد الغرب أنفسهم دون أن ينظروا فيها، دون أن يراجعوها.. وذلك لأنهم مشغولون بأمور أهم من التدريس والمراجعة (وقد غدوا دكاترة) كي يصبحوا وزراء أو قادة، أو مصلحين اجتماعيين، أو فلاسفة.. ترى كم من النقاد العرب يعرفون ما احتوته رواية (عوليس)؟! لجيمس جويس هل قرأ أحد منهم أسماء المدن الفلسطينية التي تتردد داخل الرواية فتساءَل لماذا هذا الحضور المكاني الفلسطيني في رواية مكتوبة سنة ١٩٠٤؟! وهل أدرك أحد من نقاد العرب أن هرتزل مات عام ١٩٠٥ أي في أثناء كتابة الرواية، وأن كتابه (الدولة اليهودية) كان يقرأ في بلاد الغرب بقداسة ومهابة؟! وأن

استغراقي في الأسطورة والتراث ليس استغراقاً ولّدته نزعة الإعجاب والأنانية.. حتى ليصير موقفي موقفاً إيديولوجياً! إطلاقاً.. ما أردته من الاستغراق في ذينيك الكتابين هو التخفيف من وطأة الاستهلاكية، وسطوة المعرفة الجاهلة التي محت التاريخ أو غطته بالراهن. ومحاولة أيضاً لإنقاذ الأرواح من خلالها، ومتاهاتها، وضعفها بعدما بُهرت بالجديد ضوءاً، وقوةً، وحضوراً

السيرة الذاتية لـ(جيمس جويس) تخبرنا بأنه تعرف إلى ابنة طبيب يهودي تكفلت بـ(قبر) فقره في مدينة النور باريس؟! وأنها هي من سعى إلى تزويجه بـ(نورا باركنيل)؟!



جيمس جويس

والأسئلة ذاتُها أوجهها أيضاً حين يدار الحديث عن مارسيل بروست، وفرانز كافكا.. بعيداً عن الغلو، والتشنج، والمذهبيات المسبقة. من حق المثقف العربي أن يقرأ تلك التجارب الأدبية الكبيرة قراءة معمقة وكلية ليس من أجل المحاججة وإنما من أجل المعرفة الحقة كي لا يظلّ الغلط الابتدائي غلطاً أبدياً!

تكنولوجيا الإعلام والاتصال

محرّك دينامي للتنمية

د. عبد الله الزين الحيدري

ممّا لا شك فيه أنّ كلّ مجتمع، مهما كان عصره، لا يمكن أن يتدبّر شؤون وجوده وتحقيق ذاته من عمل وتواصل وتحوّل واستقرار إلا في حضور حدّ أدنى من المعلومات ورصيد من المعارف ينبغي توفيرهما بشكل منتظم، فحركة التغيّر الاجتماعي قائمة في كلّ طور من أطوارها على توفّر المعلومات والمعارف الأساسيّة. ولمّا كانت المعلومات والمعارف تشمل البيانات بمختلف مستوياتها، الإحصائيّة والخدماتيّة، وتشمل العلوم بكل أصنافها، والتاريخ والثقافة بمعناها الأنثروبولوجي...فإنّ تطوّر المجتمعات ونموّها يبقى رهن إنتاجها للمعرفة ككلّ.

إنّ إنتاج المعرفة لا يكون ممكناً بعيداً عن التقنية، في أبسط مظاهرها. فالمعرفة ليست ذهنيّة مطلقاً، إنّما هيّ مرتبطة بأدوات العصر الذي تتشكّل فيه، لذلك تقتضي دراسة آثار المجتمعات فحص طبيعة الوسائل والأدوات السّائدة خلال فترة من الفترات. وهذا ما يعرف عند ماكلوهان بالحتميّة التكنولوجيّة. فالتقنية مهما اختلفت أوجهها ، كانت على امتداد العصور، رافداً رئيساً من روافد التنمية الاجتماعية إذ تمثل البنية المادية للمعرفة.

تعيش مجتمعات اليوم هاجس التقنية بدرجات متفاوتة. ولاح الخطاب المغالي للدور الهام الذي تؤديه تقنيات الإعلام والاتصال على أكثر من صعيد، لاح مهيمناً في الأوساط الاقتصادية والسياسية بالخصوص، ومبشراً بمجتمع كوني متصل، يمتلك حلول المشكلات الرّاهنة، الثقافية والاقتصادية. ومن العوامل الكبرى الكامنة وراء هذه المغالاة، نرصد سلسلة التطورات السريعة المتلاحقة والمستمرّة في مجال الإعلام والاتصال ، وأبرز ما في هذه السلسلة ما يعرف اليوم بثورة الاندماج حسب تعبير الخبراء والفاعلين في الاتصالات. وواقع الأمر هوّ أنه لا وجود لثورة تعرف بهذا الاسم، فالاندماج حقيقة أفرزتها الثورة الرقميّة.

إنّ حجر الزاوية لكلّ ما يحدث اليوم من تبدّل مستمرّ في جغرافيّة الإعلام والاتصال، يعود إلى درجة النضج الفائقة التي بلغتها الرّقمنة إذ أتاحت دمج تكنولوجيات لم تكن عناصرها قابلة للوصل بعضها مع بعض. فالمعلوماتيّة و المجال السّمعي المرئي والاتصالات توفّرت لعناصرها، ووظائفها القاعدة التكنولوجيّة المشتركة بما يجعلها تسكن هي الأخرى في حدود بنية متسقة من التطبيقات الجديدة وتستقرّ فيها. ومن الواضح أنّ اندماج هذه القطاعات قد أحدث تراكماً كبيراً في مستوى إنتاج المعرفة ومرونة فائقة في نقل صناعات المضمون. كما أنّه بدأ يغيّر من علاقة الفرد بالوسائط التقنيّة على نحو يقود إلى تبني ثقافة جديدة في التفكير والسّلوك.

فالتلفزيون، على سبيل المثال، لم يعد مصدر الصّورة الوحيد الذي ينقل لنا أخبار العالم في صيغها النشطة، إذ بإمكان المتلقين للمواد الإخباريّة متابعة ذلك عبر شبكة الإنترنت باعتبار دخول التلفزيون (في) مدار جديد هو «الواب»، وباعتبار كذلك دخول «الواب» (في) مدار قديم هو التلفزيون. فما كان محضوراً في التلفزيون أو في بعض القنوات التلفزيونيّة، من حقائق اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة، وعنف وإثارة، ظلّ متاحاً في حضور هذا الاندماج. وما كان تصويره مستعصياً بالكاميرا العاديّة أصبح تجسيمه

إنّ كلّ تقنية جديدة تطفو على السّطح لا تشكّل مجرّد إضافة (نوعيّة) إلى تقنية سابقة كالطّباعة بالنّسبة إلى المخطوط، والسّينما بالنّسبة إلى الفوتوغرافيا، والإذاعة بالنّسبة إلى الصّحيفة، بل تحدث دمجاً تستحكم بمقتضاه في التقنية السابقة وتسكنها لتظلّ في آخر الأمر مهيّأة بذاتها للتآلف مع تقنية أخرى لاحقة. وهكذا يستمرّ التطور التقني، على مستوى الإعلام والاتصال، في اتساع حلقة الاندماج التي تشكّل العصب المركزي لمجتمع المعلومات، والمحرّك الدينامي للتنمية

ممكناً باستخدام النظام الافتراضي. والاتصالات الهاتفيّة تجاوزت إلى حدّ ما أسلوب استخدام الهاتف الثابت والمنقول وأصبح من الممكن تحقيقها عبر بعض الأنظمة المتاحة في شبكة الإنترنت انطلاقاً من الحاسب الشّخصي وبتكلفة أقلّ بكثير من تكلفة المكالمات التقليديّة، ذلك أنّ الاتصالات

دخلت، هيّ الأخرى (في) أنظمة الحاسب وظلّت وظيفة من وظائفه المركّبة.

...إنّ التطوّر الذي يحدث اليوم، سواء تعلّق الأمر بظهور وسائط جديدة للإنتاج والتخزين والبثّ، أو بابتكار أساليب حديثة للتواصل والتفاعل، إنّما يسير في اتجاه مضاعفة الدّمج و«الفتل» لما هو مندمج من الدّاخل، معنى ذلك أنّ كلّ تقنية جديدة تطفو على السّطح لا تشكّل مجرّد إضافة (نوعيّة) إلى تقنية سابقة كالطّباعة بالنّسبة إلى المخطوط، والسّينما بالنّسبة إلى الفوتوغرافيا، والإذاعة بالنّسبة إلى الصّحيفة، بل تحدث

إنّ حجر الزاوية لكلّ ما يحدث اليوم من تبدّل مستمرّ في جغرافيّة الإعلام والاتصال، يعود إلى درجة النضج الفائقة التي بلغتها الرّقمنة إذ أتاحت دمج تكنولوجيات لم تكن عناصرها قابلة للوصل بعضها مع بعض

دمجاً تستحكم بمقتضاه في التقنية السابقة وتسكنها لتظلّ في آخر الأمر مهيّأة بذاتها للتآلف مع تقنية أخرى لاحقة. وهكذا يستمرّ التطور التقني، على مستوى الإعلام والاتصال، في اتساع حلقة الاندماج التي تشكّل العصب المركزي لمجتمع المعلومات، والمحرّك الدينامي للتنمية. لأنّ تقنية الاندماج، بوصفها تقنية وصل بين تكنولوجيا الاتصالات وتكنولوجيا البرمجيّات، وعتاد الحواسب، وهندسة النّظم والتحكّم...فتحت آفاقاً جديدة لإنتاج المعلومات ومعالجتها وتخزينها وتبادلها بأسلوب سريع، مرن، لا مثيل له في تاريخ الاتصالات إلى حدّ اعتبار المعلومة اليوم الطاقة الحقيقيّة التي تحكم قوانين التطوّر الصّناعي والاجتماعي.

ولكن الاندماج لم يتحقّق في مستوى تقاني فقط، لقد شمل كذلك الطرفيات وقطاع الخدمات، وأصبح بالإمكان طلب حزم من الخدمات المختلفة واستقبالها على قاعدة تكنولوجية واحدة، مثل البريد الإلكتروني والخدمات التفاعليّة التجارية والترفيهيّة، والخدمات المتصلة بالآليات المنزليّة، وخدمات التسييل والتحميل والخدمات المتصلة ببرامج التلفزيون والإذاعة. هذا وتبقى ملامح اندماج الخدمات غير واضحة وغير مستقرّة لأنّ تطوّرها لا تحكمه التقنية بقدر ما توجّهه طلبات المستخدمين لتكنولوجيا الإعلام والاتصال والمستهلكين للصناعات الثقافية والصناعات الماديّة الأخرى.

ومن اللاّفت للانتباه في خضمّ هذه التغيّرات، ظهور خطاب جديد يشير إلى نشأة الإنسان المندمج، الإنسان المندمج ثقافيّاً، بمعنى تفاعله مع أكثر من فضاء ثقافي، والإنسان المندمج، الذي يستخدم أكثر من وسيط اتصالي في الوقت ذاته. ويعدّ هذا تحوّلاً عميقاً في مستوى التلقي، وارتقاءً جديداً إلى أسلوب في التعرّض إلى وسائل الإعلام.

من إفرازات هذا النظام الرّقمي الجديد، حدوث تغيّرات عميقة، في العلاقات البشريّة وأساليب المعاملات المؤسّسية والاقتصادية، تغيّرات كذلك في طبيعة العلاقة بين الإنسان والمعرفة. وثمّة مؤشرات تفيد بأنّ كسب رهان المستقبل، السياسي والاقتصادي والثقافي، يمر عبر التحكّم في تكنولوجيا الإعلام والاتصال وذلك بتطوير أنظمتها، واستثمار وظائفها، وتعميم امتلاكها و ثقافة استخدامها. وقد خطّطت أوروبا منذ سنة ٢٠٠٠ إلى أن تكون قارة إلكترونيّة بلا منازع، ومنحت خطّتها اسم خطة العمل لأوروبا الإلكترونيّة لتصبح بذلك المنافس الأوّل في هذا المجال للولايات المتحدة الأمريكيّة. ويقتضي بلوغ هذا الهدف الانصراف الكلّي إلى الاعتناء بالمعرفة الإلكترونيّة واعتمادها قاعدة عمل شاملة ومستمرّة. في فرنسا هنالك ٦٢٪ من الأسر

يملكون حاسباً في البيت(١) وآخر محمولاً، ممّا يفيد اندماج تكنولوجيا الإعلام والاتصال في الحياة اليوميّة للناس وتحوّلها إلى أدوات ذكيّة لتنمية المهارات الفرديّة والجماعيّة. وتمثّل اليوم السّوق الأوروبيّة لتكنولوجيات الإعلام والاتصال ٦٪ من الدخل القومي الخام، أمّا في الولايات المتحدة الأمريكيّة فإنها تمثّل ٨٪(٢).

من اللاّفت للانتباه في خضمّ هذه التغيّرات، ظهور خطاب جديد يشير إلى نشأة الإنسان المندمج، الإنسان المندمج ثقافيّاً، بمعنى تفاعله مع أكثر من فضاء ثقافي، والإنسان المندمج، الذي يستخدم أكثر من وسيط اتصالي في الوقت ذاته. ويعدّ هذا تحوّلاً عميقاً في مستوى التلقي، وارتقاءً جديداً إلى أسلوب في التعرّض إلى وسائل الإعلام

لقد غيّرت تكنولوجيا الإعلام والاتصال ملامح النشاط الفردي والمؤسّسي، كما غيّرت من أساليب التنشئة الاجتماعيّة التي اتجهت نحو ما يسمّى اليوم في العديد من الأوساط بالتنشئة الرّقميّة، (digital socialization). ونلاحظ اليوم تنامي عدد المواقع الإلكترونية المتخصّصة في مجال التنشئة الرّقميّة، التي جلبت إلى دائرتها نسباً عالية من المستخدمين للإنترنت، وصلت في أوروبا إلى حدود ٤١,٧ مليون مستخدم خلال ٢٠٠٩، ويتوقّع الخبراء أن تتضاعف هذه النسبة لتصل إلى ١٠٧,٤ مليون مستخدم خلال العام ٢٠١٢(٣). ويبقى الاقتصاد العالمي من أبرز المجالات التي أثّرت في تضاريسها تكنولوجيا الإعلام

والاتصال. (تكنولوجيا الإعلام والاتصال هي، بلا منازع المحرّك الدينامي للتنمية في مفهومها الشامل. ولا يعني مجرّد امتلاك التقنية، تحقيق نسب نموّ عالية. فعديدة هي البلدان التي تمتلك تقنية عالية ولكنّها، على الرّغم من ذلك لم تصل إلى مستوى ما حققته الولايات المتحدة الأمريكية أو بعض الدول الأوروبيّة مثل ألمانيا وفرنسا وإنجلترا، من ازدهار في الاقتصاد وفي مجال الصّناعات الإعلاميّة، ذلك أنّ التقنية تحتاج إلى إدارة ذكيّة وقدرة استغلال فائقة، ولا تشكّل بذاتها آليّة جاهزة لإنتاج نسب النموّ والتطور المرغوب فيهما.

المـــراجع:

١) http://www.blog.nrc-gauthey.fr/?p=280

٢) مرجع سابق.

٣) http://educinfos.solidairesdumonde.org/archive/2009

جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول

2010 . 2011

مجـــالات :

القصة القصيرة
(مجموعة قصصية لا تقل عن ١٢قصة)

الشعر الفصيح (لا يقل عن ١٥ قصيدة)

الرواية

المسرحية

أدب الأطفال
وتخصص هذه الدورة (لشعر الأطفال)
"كما يتم تغير التخصص كل عام "

النقد
ويخصص هذا العام لدراسة "نقد الشعر"
(مدرسة الإحياء الشعري نموذجاً)

الجوائـــز :

٦ آلاف دولار للفائز الأول

٤ آلاف دولار للفائز الثاني

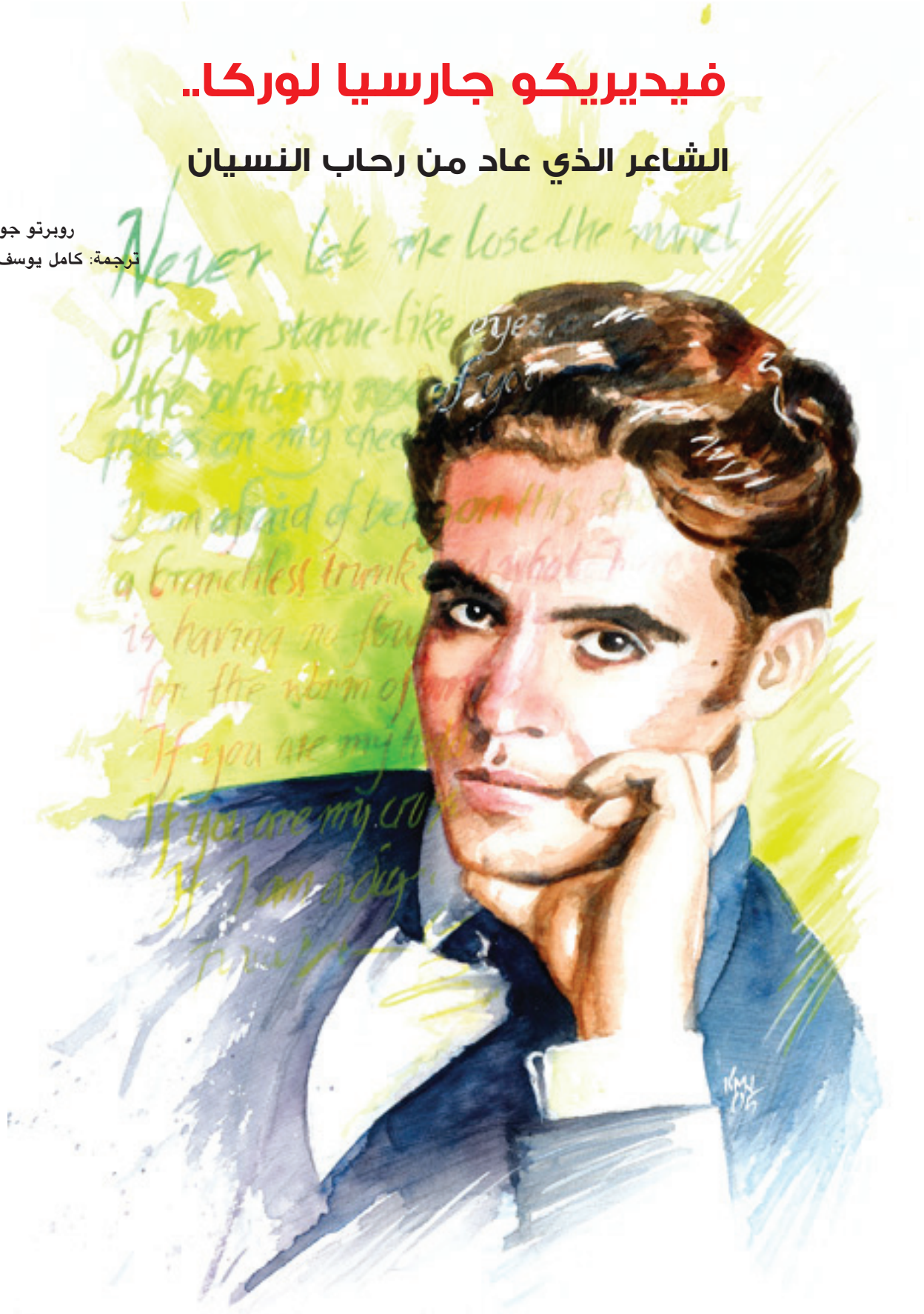
٣ آلاف دولار للفائز الثالث

ترسل المشاركات إلى :
أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي
ص. ب ٥١١٩ الشـــارقة
دولة الإمـــارات العربيـــة المتحدة
للاستفســـار :
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
٠٠٩٧١٦ - ٥٠١٠١٣٠
براق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦
shjibdaa@sdci.gov.ae

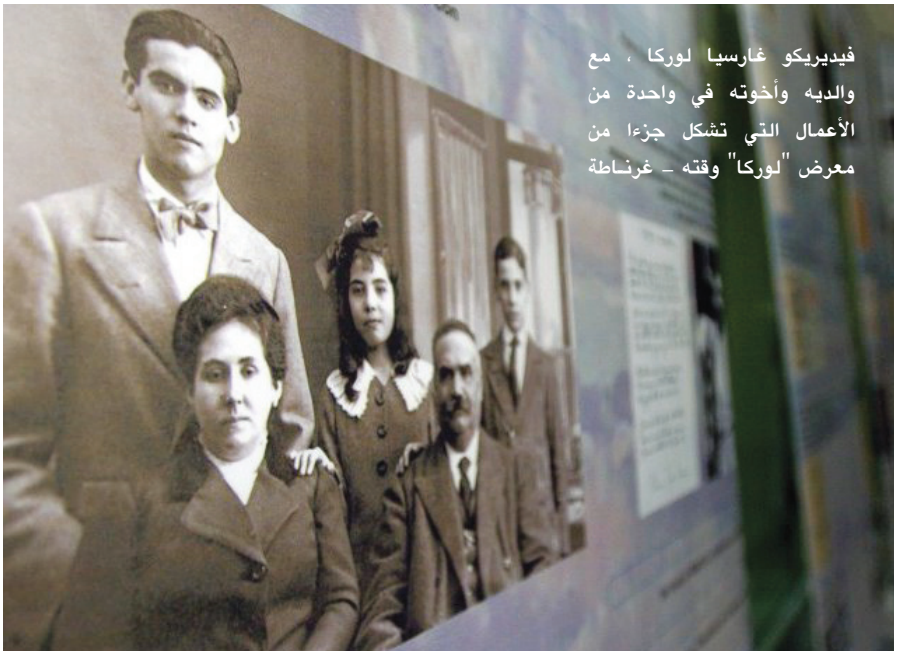
فيديريكو جارسيا لوركا..

الشاعر الذي عاد من رحاب النسيان

روبرتو جونزاليس
ترجمة: كامل يوسف حسين



تعد حياة فيديريكو جارسيا لوركا أكثر إبداعاته الفنية قيمة، ومن هنا فقد جاء توافق مأساوي مع موته المبكر على نحو ما وقع. وقد بلغ افتتانه بالموت، وعلى نحو أكثر استحواذاً افتتانه بالتضحية، الحد الذي كان يمكن معه أن يحب رحيله المأساوي الحافل بالمعاني. وهو واحد من أكثر الفنانين شهرة الذين راحوا ضحية لسياسات القرن العشرين، الشاعر الفتى الذي رفض الإيغال في العمر وسحقه تاريخ لا يرحم. وتبلغ القصة من القوة الحد الذي تعد معه نموذجاً أصلياً وإعادة سردها طقساً بالنسبة لأي كاتب وقارئ يعرف، على نحو مؤلم، خاتمتها.



فيديريكو غارسيا لوركا ، مع والديه وأخوته في واحدة من الأعمال التي تشكل جزءا من معرض "لوركا" وقته – غرناطة

هناك لمحة من المفارقة، بل والنزوع إلى الحزن والانقباض، في قصة مغامرات جارسيا لوركا، ابتهاجه بالحياة، مسرات وجوده المحاط بالرعاية باعتباره ابناً لمالك أراض من الأندلس حرص على تلبية ما يحلق إليه خيال وريثه. وتتصاعد نجاحاته المذهلة وشهرته المفاجئة، مثلما دين سيسدده على نحو محتوم. والموت هو القماشة التي رسم عليها خط رحلته، من فوينتي فاكيروز، قرب غرناطة، إلى مدريد، نيويورك، هافانا، مدريد، مونتفيديو، بوينس أيريس، عودة إلى مدريد، ثم كأنما اجتذبته قوة لا تقاوم عودة إلى غرناطة، حيث قبع الموت في انتظاره. مع استيلاء فاشيي فرانكو المتمردين على غرناطة، لجأ جارسيا لوركا إلى ملاذ عائلة الشاعر لويس روساليس، التي كانت من أعضاء «الكتائب»، لكن لا هم ولا المال الذي عرض جارسيا لوركا الذي استبد به اليأس التبرع به لحركتهم كان بمقدورهم إنقاذه. فأطلق عليه الرصاص في بقعة غامضة قرب المدينة، ولم يعثر على جسده (الذي استشعر القلق بشأنه كثيراً جداً) بعد أن غدا جثماناً قط، وهي لمسة نهائية للشخصية الأسطورية التي تحول إليها، الشخصية التي نمت بعد موته فغدت الحياة الشعرية المثالية للقرن العشرين.

اتسمت حياته العملية الأقرب إلى الشهاب بالنجاح والشهرة، ويعد مقياساً للنوعية التي لا نزاع بشأنها لعمله أنه تم إنجازه في محيط متطلب وملح على نحو فائق، فقد انطلق إلى عالم الأضواء في أوائل العشرينيات من القرن العشرين، عندما كانت إسبانيا تتمتع بعصر نهضة في الفنون يمكن مقارنتها بالعصر الذهبي للقرنين السادس عشر والسابع عشر، وهو العصر الذي شهد ظهور شعراء مثل جارسيلا سو دي لافيجا، سانت جون الصليبي، فراي لويس دي ليون، لويس دي كونجورا وفرانشيسكو دي كويفيدو، وشهد ظهور روائيين من قبيل ماتيو اليمان وسرفانتس، ومسرحيين من نوعية لوبي دي فيجا، تيرسو دي مولينا وكالديرون. وعندما وصل جارسيا لوركا إلى مدريد انضم إلى مجرة من الشعراء الذين قدر لهم أن يعرفوا بـ «جيل ٢٧»، وهي مجموعة ضمت شعراء من أمثال جورجي جيلين، فايسنتي الكسندر، رفاييل البرتي، جيراردو دييجو وداماسو الونسو. وكان على اتصال كذلك، عن كثب في بعض الأحيان، مع مصورين مثل بيكاسو وسلفادور دالي، المخرج السينمائي لويس بونويل، والموسيقار مانويل دي فالا.

كانت مدريد قد سلبت باريس دور عاصمة الطليعة الثقافية والفنية الهسبانية، وأصبح جارسيا لوركا مركز تلك العاصمة ــ مركز المركز ــ بشعره، مسرحياته وأعاجيبه في التجمعات في قاعات الاستقبال والمقاهي.

قام منجز جارسيا لوركا على أساس أسلبة الأعراف الشعبية ـ وعلى وجه التحديد الفولكلور الأندلسي وشخصية الغجري الرومانسية. ولم يكن الاهتمام بالغجري وبـ «كانتي جوندو» أو «الأنشودة العميقة» جديداً، لكنه قام بتجديده.

كان معنى هذا هو العودة إلى «الرومانس» أو القصة الشعرية المنتمية إلى القرون الوسطى، إلى قالب الأغنية الشعبية التي كرسها منينديز بيدال، والتي كانت بالفعل موضوعاً لعملية أسلبة مماثلة في كونجورا، قبل ثلاثة قرون. وقد أظهرت «القصص الشعرية الفنية» المنتمية إلى كونجورا، وبصفة خاصة ذات الموضوعات العربية منها كيف يمكن لشاعر متمرس أن يستخدم هذا القالب، ليس بمحوره وقوافيه فقط، وإنما شخوصه وأزمانه وتركيبه العجيب كذلك. وقد استخدم جارسيا لوركا تكرار الكلمة ليحدث تأثيراً هائلاً. في عمله الموسوم «رومانس دي لالونا لونا» (قصيدة القمر المنير) هل «لونا» الثانية صفة أم هي مجرد نوع من التكرار التلاعبي الأقرب إلى الهدهدة؟ وفي الافتتاحية التي اقتطفت كثيراً لعمله الموسوم «رومانس سونامبولو»، «فيردي كي تي كويرو فيردي» فإن التكرار الساحر لكلمة «أخضر» يتلاعب بإمكانية أن تكون «فيردي» الثانية صفة أو فعلاً («أريدك خضراء» أو «أريدك على نحو أخضر»). والقوالب الشعبية المجتزأة من الميلودراما والأساليب الخفيفة يمكن أن تكون حديثة وجريئة كأي قوالب يبدعها أكثر الشعراء طليعية. وقد أصبح ديوان «قصائد غجرية» الصادر في ١٩٢٧ الديوان الأكثر رواجاً وشعبية في اللغة الإسبانية، حيث غداً على الفور في صدارة الكتب الأكثر مبيعاً والأعمال الأكثر تلقياً للمديح.

كان جارسيا لوركا متردداً في المسرح في البداية، ولكن أعماله «عرس الدم»، «إيرما» و«بيت برناردا ألبا» ـ التي شكلت ثلاثية تراجيدية ـ تقف على قدم المساواة مع أفضل أعمال بيكيت، أونسكو وأونيل. وقد قام جارسيا لوركا في المسرح، كما في شعره، باقتطاع الجوهر العادي للتراجيديا من صميم الحياة الريفية الإسبانية.

لوركا

انطلق مندفعاً، مثلما مذنب، عبر أفق الأدب الهسباني، شاعراً شهيراً في إهاب سلفه النيكاراجوي روبن داريو (١٨٦٧ ـ ١٩١٦) الذي كان أول من ارتحل ظافراً من بلد إلى آخر متقبلاً الأوسمة والنياشين من متقلدي السلطة، ومثيراً حنق الشعراء المحليين. وسيصبح بعض من هاجموه مشهورين بدورهم. وعلى سبيل المثال فإن جورجي لويس بورخيس، الذي ربما أثارت ضيقه الطريقة التي فتن بها جارسيا لوركا بوينس أيريس إلى حد التركيع، وصفه في ضيق بأنه «أندلسي محترف» وبأنه «كاتب صغير». ولكن معاصريه الإسبان جيلين، ساليناس، الونسو، بل وحتى أولئك من أمثال البرتي الذين كانت له خلافات سياسية معهم أقروا بعبقريته، على نحو ما فعل نيرودا، الذي ارتبط معه بأواصر الإعجاب المتبادل المخلص. وقد كان مصرع جارسيا لوركا أحد العناصر التي دفعت بالشاعر التشيلي إلى حلبة النشاط السياسي. ويعد هذا المصرع تقاطع طرق في التاريخ الحديث لتداخل الشعر والسياسة في العالم الهسباني وما وراءه.

منذ مصرع جارسيا لوركا حتى الستينيات من القرن العشرين كان بالنسبة للعالم مثالاً للشاعر الإسباني، وقد حمل هو وسرفانتس الاسمين الأكثر بروزاً بين الكتاب الإسبان، ولكنه عانى من خسوف في السنوات العشرين الأخيرة أو نحو ذلك، وحل مكانه مبدعون أمريكيون لاتينيون مثل بورخيس، أوكتافيو باز وجابرييل جارسيا ماركيز. ونُظر إليه في أمريكا اللاتينية على أنه إسباني أكثر مما ينبغي، وفي إسبانيا نُحي جانباً بعد موت فرانكو وتقدم مسيرة الديمقراطية، عندما لم يعد الضحية الأكثر شهرة للنظام الذي يمسك بالسلطة. ولكن هناك الآن إحياء له، تلقى دفعة إضافية من خلال الاحتفال مؤخراً بالذكرى المئوية لميلاده. وهو يعود مجدداً مستنداً بصورة حصرية إلى مزاياه الأدبية، وليس كأسطورة. وهذا إنصاف له، فإذا نحيت الأسطورة جانباً فإن جارسيا لوركا يظل واحداً من أعظم مبدعي القرن العشرين.

رواية باريو مالقة

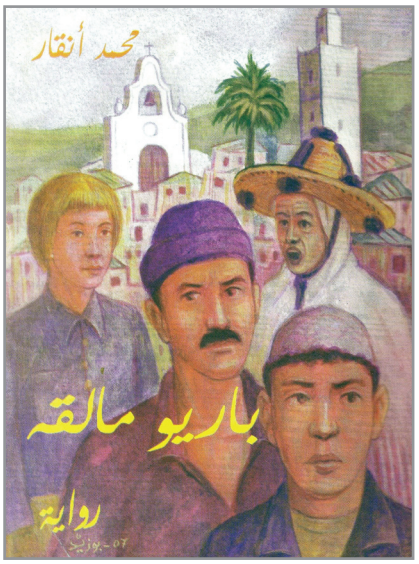
والنظرة الجديدة للمكان المألوف

د. زهور كرام

ما الفرق بين أن نعيش المكان المألوف في واقعه؟ وبين أن نعيش نفس المكان في الخيال وعبر التخييل؟ ما هو السر الذي يجعل الأشياء مختلفة في الممارسة الإبداعية؟ ومن الذي نعتمده في امتلاك الوعي، هل المكان في واقعه أم في حالته التشخيصية؟

تثير رواية «باريو مالقة»(١) للكاتب المغربي محمد أنقار سؤالاً مهماً من حيث علاقتها بالنفس التاريخي والتوثيقي، نظراً لكونها اعتمدت في تشييد عالم حكايتها على تاريخ تشكّل حي شعبي بمدينة تطوان (شمال المغرب) ابتداء من الحماية الإسبانية إلى حدود بدايات الاستقلال، وهو حكي اعتمد على مؤشرات تبدو واقعية منها السنوات وأسماء الأمكنة والشخصيات والأعلام والأحداث التاريخية. ويشكل العنصر الجغرافي أهمّ مظهر واقعي/ مادي في الرواية.

هل يتعلق الأمر برواية تاريخية المكان؟ أم أن التاريخ مجرد لعبة فنية توهم بواقعية ما يحكي، غير أن التخييل يشتغل بقوة، ليخلق عالماً مغايراً لعالم المكان؟ هل يتعلق الأمر بما يصطلح عليه في بعض التصنيفات الروائية بالرواية التاريخية، أم أن «باريو مالقة» تؤسس توصيفاً مختلفاً لنظام منطقها؟



لن نجيب عن هذه الأسئلة ولن نفترض مقاربات وتفسيرات، لكننا سنعتمد قراءة بناء النص لعلنا نقف عند حدود هذه الأجوبة.

عندما قرأت هذه الرواية تذكرت شيئاً حدث لي عندما قرأت أول مرة نجيب محفوظ، خان الخليلي، زقاق المدق، الثلاثية، تملكني آنذاك شعور بدهشة الأمكنة والأزقة والحارات، كانت أمكنة مدهشة، لا تشبه غيرها. كانت تحمل البطولة، كما كانت في أفق الكون، تتسع لكل التناقضات. وتمنيت ساعتها أن أمشي في هذه الأمكنة، وألمس دهشتها عن قرب. وعندما زرت أول مرة القاهرة، اندهشت لذبول دهشتي بأمكنة نجيب محفوظ.

حينها طرحت سؤالاً على نفسي:

ما الفرق بين أن نعيش المكان المألوف في واقعه؟ وبين أن نعيش نفس المكان في الخيال وعبر التخييل؟ ما هو السر الذي يجعل الأشياء مختلفة في الممارسة الإبداعية؟ ومن الذي نعتمده في امتلاك الوعي، هل المكان في واقعه أم في حالته التشخيصية؟

ماذا تحكي «باريو مالقة» للروائي المغربي الدكتور محمد أنقار؟

إنها قصة تشكّل حي شعبي بالضاحية الغربية بتطوان. قصة تجمّع سكاني تشكل من مهاجرين مغاربة من مناطق متعددة من الريف إلى جنوب المغرب. مهاجرون هاجروا بسبب إما الجوع (عام الجوع)، أو السّيبا (غياب القانون)، أو مع الحرب الأهلية الإسبانية، أو هرباً من نزاع عائلي أو اجتماعي، ومن جهة أخرى من مهجّرين إسبان تم تهجيرهم في إطار سياسة الحماية الإسبانية خاصة سكان الأندلس ومن مالقة بالذات. حارة تؤسس من بيوت القصدير المتلاصقة ببعضها، والتي احتوت أسراً عديدة قدمت ومعها تقاليدها، ونمط حياتها وأغانيها ووضعياتها الاجتماعية. وفي القصة نتابع حياة أهل «باريو مالقة» من الحماية إلى البدايات الأولى لاستقلال المغرب.

قد تبدو القصة للكثيرين عادية، نظراً لكوننا نشهد في الزمن الحالي ما بعد الاستقلال بعقود عديدة حارات قصديرية هاجر إليها أناسها من القرى والأرياف هروباً من وضعيات اجتماعية واقتصادية قاسية. ما الذي إذن يميز هذه القصة في «باريو مالقة»؟

١ – نظام بناء النص

تشكّلت الرواية سردياً من خلال عدد كبير من المحكيات. تضمن كل محكي عنواناً اختزل محور الحديث المحكي. وهي محكيات تأخذ أحياناً طابع السيرة، سيرة مكان، (باريو مالقة، سيدي طلحة، مدرسة الزواق)، وسيرة أفراد من أهل الباريو (الحي). غير أن رابطاً ينظم العلاقة بينها، يؤشر إلى المنطق الذي يتدبّر اشتغال المحكيات. وهو منطق تشخّص عبر ثلاثة مظاهر:

١ــ١ حدث الاغتصاب:

افتتح السرد العام للنص بمحكي الاختطاف. وهو محكي اغتصاب صبي من أهل الباريو من طرف الفتوات الثلاث (جلول، بو حاجة، قويدر المسعور). سيلازم حدث الاغتصاب محكيات الرواية، ويطبع أفرادها وأولادها ولغتها بالرعب والخوف والتوجس. وبذلك، يصبح الرعب إحساساً يعلنه السرد من البداية باعتباره حالة نفسية تعيّن طبيعة شخصيات الفتيان في «باريو مالقة».

كما سيشتغل محكي الاغتصاب من جهة لازمة تحدث إيقاعاً في سير السرد، كلما شهد السرد رتابة، وتسرّب الملل إلى أفق القراءة. خاصة وأن أحداث أهل الباريو تتشابه، ومن جهة ثانية يذكّر حضوره المستمر الفتيان بهاجس الفتوات، وهو الأمر الذي جعل حدث الصبي يتوزع في النص بين خمسة محكيات (اختطاف، اغتصاب، مرض، نقاهة، ثم جنازة). مع الإشارة إلى أن محكي الجنازة سيتزامن مع الاستقلال الشيء الذي يعني أن الرعب بقي يلازم الفتيان طيلة سنوات الحماية، ليأخذ شكلاً آخر مع الاستقلال. يقول السارد في المحكي الأخير للنص «دفتر البلاغة» كانت الساعة تقترب من منتصف الليل. المارة قليلون، ومع ذلك وقع سلاّم في تأثير نمط آخر من الخوف، لم يكن أبداً خوفاً من الفتوات، ولا من وحشة الليل الباردة بل من الزمن الآتي المبهم»(ص:٣٦٩).

جاء باقي المحكيات عبارة عن سرد سيرة المكان، أو سيرة الشخصيات. وكل محكي عبارة عن قصة مكتملة البناء والأحداث ومنطق الأفعال وحسن التخلص من عقدة حدث المحكي. وهو البناء الذي يجعلنا عندما ننتهي من قراءة الرواية ككل، نتذكرها ــ أي الرواية ــ باعتبارها قصصاً، وباستطاعتنا أن نختار بعض هذه القصص ونعود إلى قراءتها بدون عقدة البداية والنهاية.
غير أن اللافت للنظر أن لغة السرد وطريقة الحكي هي نفسها في مختلف المحكيات، وهنا تبدو إبداعية الروائي محمد أنقار لكونه تمكن من إيجاد لغة إبداعية قادرة على احتواء مواقف مختلفة ومتناقضة بدون أن نشعر بنوع من التباين.

١ــ٢ شخصية الفقية الصنهاجي:

تعد هذه الشخصية ذات حضور بليغ سردياً وحكائياً. وهي شخصية استحوذت على السرد في المحكيات الأولى من الرواية، إلى حد الانطباع بأنها شخصية رئيسة في النص وحاملة لبذور البطولة. حضور الفقيه هو حضور لتوثيق المكان والحكي عنه بطريقة تأريخية، ولكنها طريقة تأخذ من الخيال بعض مقوماته. ولهذا يقول الفتيان المعجبون بالفقيه بأنهم يظلون صامتين أمام معلوماته حول «باريو مالقة»، ولكنهم لا يستطيعون التدخل لكونه يملأ رؤوسهم بالخيال. عبر عين هذه الشخصية ومنظورها تعرفنا على تاريخ باريو مالقة الذي كان في الأصل هو الضاحية الغربية في تطوان، وكان يسمى بحي سيدي طلحة تيمّناً بالوالي الصالح «سيدي طلحة» وذلك قبل الثلاثينيات. تميزت الضاحية بموقعها الخلاب المفتوح على الشمس والهواء والرياح. وهو الأمر الذي حدا بأحد المعمّرين الإسبان أن يبني فيه كنيسة سماها كنيسة «سان أنطونيو» حتى يفرض قداسة مسيحية تنافس القداسة الإسلامية. وهذا ما جعل المنطقة تنتقل من اسمها سيدي طلحة إلى باريو/ حي سان أنطونيو وذلك بين ١٩٣٠ و١٩٣١، غير أن اسم الحارة تغيّر من الأربعينيات إلى «باريو مالقة» ربما بسبب نسبة المهجرين إليه من الإسبان وعلى الخصوص من أندلس مالقة.

استطاع هذا الحي أن يوحّد بين الأسر المهاجرة من مختلف المناطق المغربية زمن الحماية، وأن يوحّد مصائرها وأقدارها. كما أنه تميز بالعلاقة بين المغاربة والإسبان، وهي علاقة حافظت على الانسجام الاجتماعي، وربما يعود ذلك لكون إسباني الباريو كانوا بعيدين عن الحكي السياسي، ولا يعبرون عن مواقفهم بل لا يتحدثون عن استعمار المغرب ونفي محمد الخامس. وهو الوضع الذي جعل العلاقة طبيعية إلى حد ما، نتيجة عامل المصلحة.

تبدأ شخصية الفقيه الصنهاجي في التلاشي ـ تدريجياً ـ سردياً، وهذا يدل على أن حضورها كان من أجل حكي تاريخ «الباريو» تاريخياً، بعد ذلك يبدأ تاريخ باريو الاجتماعي والذي يتحقق سردياً عبر ثلة الأصدقاء.

١ ـ ٣ ثلة الأصدقاء

شكلت هذه الثلة التي تتكون من أولاد أهل أسر الباريو مثل سلاّم ومحمود المديني والكبير والشريف ومحمد العربي، عنصر حيوية الرواية. فهم يتميزون بالحركة المستمرة والتي من خلالها نتعرف على جغرافية الباريو، بتموّجاته وأزقته ودكاكينه ومقاهيه وحدائقه. تنقلات الثلة كانت مأخوذة باللقاءات واللعب والذهاب إلى السينما والبحث عن أخبار الباريو. ولأن الوصف يلازم تنقلاتها، فإن جغرافية الحي/ الباريو تتحقق أمامنا وبشكل دقيق جداً إلى حد أننا أصبحنا كقراء على دراية بجغرافية المكان من خلال انتقالات الأصدقاء.

تميزت هذه الجماعة بصفات متناقضة تجمع في ذات الوقت بين الحيوية والطموح والحركية، وحب التعرف على الأخبار، أخبار حارتهم وتاريخها، غير أنها كانت تعيش باستمرار رعب تسلط الفتوات الذين كانوا يبحثون عن الضحية الجديدة لاغتصابها.

شكلت هذه الثلة الترابط الجوهري لمحكيات النص. وتميزت بعلاقة التضامن تمثلت في إنقاذ خديجة أخت صديقهم الصردي من تحرش الجندي الإسباني، وتضامنهم في متابعة أخبار الفتوات حتى لا يصاب أحد منهم، وفي موقفهم التضامني في جنازة صبي حدث الاغتصاب.

تعرفنا عبر هذه الجماعة على مختلف مظاهر الحياة الجديدة في «باريو مالقة» خاصة قبل الاستقلال، بداية التعليم باعتباره عالماً جديداً، ودخول السينما إلى الحارة ومشاهدة شريط لص من بغداد وأخرى.

وقراءة الأفلام المصورة والمجلات التي كانت تباع في دكاكين الإسبانيين، وهي التي ساهمت في جعل البعض منهم ينجح ويتفوق في دراسته، ويتعلم جيداً اللغة الإسبانية.

شخّصت الرواية مستوى من مستويات العلاقة بين السكان المغاربة والإسبان عبر علاقات حب وعشق تمت بين سلاّم وماري كارمن ثم بين محمود المديني وبيلار، غير أن استقلال المغرب ورجوع الإسبان إلى بلدهم ومعهم العشيقتان ستنتهي العلاقة العاطفية بين المغربيين والإسبانيتين.

تشكل هذه الجماعة عنصراً فاعلاً في مستوى مجرى الأحداث، فإذا كان عنصر الرعب من الفتوات قد أعلن منذ البداية على أساس أنه هو صفة الحارة، وجعل الفتيان يعيشون الرعب خاصة وأن آباءهم لا يفعلون شيئاً من أجل الحد منه، والمخزن غائب لأنه لم يعد للصبي حقه، سنلاحظ أن هذه الجماعة ستواجه تسلط «بوحاجة» عندما تبين أنه يحمل في جيبه صورة صديقهم «الكبير» باعتباره الضحية القادمة للاغتصاب، وذلك عبر تدخل الشريف بخنجره.

لكن الجماعة التي اتصفت بالتضامن ووحدة المصائر ولغة واحدة ستتلاشى أيضاً مع الاستقلال، وتختلف مصائرها. وتغيب لقاءاتها ويسافر بعضها إلى إسبانيا. ولا يبقى في المشهد إلا سلاّم الذي ينتهي به السرد مع زمن الاستقلال، غير أن شخصية سلاّم لا تملك قدراً من الوعي يسمح لهم بفهم ما يحدث زمن الاستقلال، ولهذا تعذر عليهم فهم أسباب أحداث الإضرابات في الثانوية. غير أن جملة نطق بها تعلن عن وعي ضمني

يعيشه سلاّم وهو إحساسه بالرعب مع الاستقلال وخوفه من الآتي لأنه غير واضح «الزمن الآتي المبهم».
تميّزت شخصية سلاّم بالخوف طيلة الرواية، إلى جانب الخوف المشترك مع أصدقائه من احتمال الاغتصاب، فهو كان يخشى كل شيء، كان يخاف الامتحانات وعصا الفقيه، ويخاف التصريح بحبه لماري كارمن. وعندما يقرر كتابة رسالة لها يخاف من لغته الإسبانية، إنه شخصية تعكس حالة عالم الرواية، عالم الرعب زمن الحماية وزمن الاستقلال.

٢ – اللغة:

اتسمت اللغة بالتوازن التام من حيث فعل التشخيص الحدثي. فعلى الرغم من أن الرواية تحكى من خلال ٦٧ محكياً، ومع تنوع أحداثها وشخصياتها ومواقفها، ومستويات شخصياتها غير أن إيقاعاً واحداً ينسج لغة الحكي، وفي هذا تظهر إبداعية الروائي محمد أنقار الذي تمكن من حكي حدث غير معاصر بلغته وإيقاعه.

لغة الرواية لغة سردية بسيطة غير أنها عميقة الدلالة لأنها مكثفة الإيحاء، ولها قدرة على احتواء تقاليد وطقوس تلك المرحلة. الجملة تأخذ إيقاع الخطوات في حارة الباريو، تنزل وتصعد وتعيش المنعرجات والتواءات الباريو. وهي بذلك صورة مشخّصة لجغرافية المكان «ومر الموكب أمام صيدلية كريسير، ومعمل الصابون، والكوميساريا الصغيرة، ثم سينما فكتوريا، ثم المسجد، ثم بداية المنحدر المحجر المغبر» (ص:٤). يدعم الوصف الدقيق اللغة في روائية المكان. لقد ساهم في التقاط الجزئيات من حياة أهل الباريو وعاداتهم وطفولتهم ولباسهم وكان سلاّم حين باغتته أمه يجري حافي القدمين، يرتدي قميصاً سميكاً مغلق العنق وسروالاً عربياً فضفاضاً ، ويغطي شعره الفاحم بطاقية رمادية مبللة بالعرق (ص:٥٥) كما أن الوصف الجغرافي الدقيق أصبح لازمة تحدث إيقاعاً حيوياً في حياة النص.

وعلى الرغم من أن الفترة المحكي عنها تعود إلى زمن الحماية، فنحن لا نشعر بالغربة في لغة الحكي. وهنا يمكن الإشارة إلى قدرة المبدع أنقار على تجاوز إكراهات تحويل المواد التاريخية إلى ممارسة إبداعية، وهي الإكراهات التي يسقط فيها الكثيرون، حين يتحدثون بلغة العصر عن مراحل مضت.
تميزت الجمل بالقصر والاقتصاد، غير أنها مكثفة دلالياً، وتنحو أحياناً نحو إحداث إيقاعات موسيقية بواسطة السجع مما يخفف من هدوء الحكي العام.

٣ ــ «باريو مالقة» ملاحظات تركيبية

ـ «باريو مالقة» نص بليغ من حيث تخييل المكان المألوف. نص وفيّ لمشروع المبدع محمد أنقار المهتم بالمكان المغربي وعلى الخصوص بالمكان التطواني، بعدما بدأه عامّاً في رواية «المصري»(٢)، يخصّصه في «باريو مالقة» لحي واحد له طابع تاريخي يفصل بين فترتين من تاريخ المغرب (الحماية/ الاستقلال).
ـ نص يعيد الاعتبار إلى الرواية المغربية التي يتم انتقادها لكونها تشتغل على الكتابة وصنعتها من خلال ما يصطلح عليه بالتجريب، عوض الحدث المحلي المغربي.
ـ نص يعيد الحكاية إلى إيقاعها المنظم، من خلال تمكين القارئ من التقاط حكاية منسجمة بزمنها وفضائها وأحداثها، مما يخلق تنوعاً في المشهد المغربي الروائي الذي يعرف تنويعاً في بناء الحكاية، وتجلياتها مما ينعكس إيجاباً على مفهوم تطور الجنس الروائي بالمشهد المغربي.
ـ نص يطرح وبقوة النقاش السائد حالياً خاصة في النقد الأوروبي، وفي الممارسة النصية المغربية والذي يتعلق بشكل حضور المؤلف (Auteur) في التخييل، بعدما كان العمل الروائي ينبني أو تنبني شرعيته على طمسه وإلغائه، بدأنا نجد نصوصاً يحضر فيها المؤلف إما صراحة أو عبر مؤشرات، مما جعل مفهوم التخييل يعود من جديد إلى التساؤل النقدي. وهناك كتب نقدية غربية ظهرت في السنوات الأخيرة تبحث في مفهوم «التخييل» بعدما أصبح المؤلف حاضراً وبقوة، كما نلاحظ في النص المغربي حضوراً صريحاً للمؤلف ليس عبر ما يسمى بالسيرة الذاتية/ Autobiographie ولكن عبر ما بدأنا نصطلح عليه بالتخييل الذاتي/ Autofiction أو المحكي الذاتي/ Auto-recit في رواية أنقار هناك حضور مهم للمؤلف يبدأ من علاقة التعاطف مع أهل الحارة والتي ظهرت عبر مؤشرات عديدة، كما أن بحثه التاريخي في ذاكرة الحي حاضرة في بناء السرد. ولعل طريقة بحث وتوثيق وجمع الشخصية الروائية «الفقيه الصنهاجي» للمعلومات توضح طريقة بحث المؤلف ـ الروائي «محمد أنقار» لمادة حكايته.

الهـوامش

(١) أنقار (محمد): باريو مالقة، مطبعة إمبريما مادري، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧.
(٢) أنقار (محمد): المصري، دار الهلال، ٢٠٠٣.

الزمن الاجتماعي والزمن الإعلامي

قراءة معرفية في الرواسب الثقافية

عرض: نورة شاهين

الزمن هو المقسم به في قوله تعالى: (والعصر إن الإنسان لفي خسر)، وفي آيات أخرى كثيرة، وأوضح أهميته الرسول صلى الله عليه وسلم في أحاديث عديدة، إنه العصا السحرية التي إذا أحسنت الأمم استخدامه وجعلت من تقديره واستغلاله فلسفة حياة سادت وقويت، والعكس صحيح، والذي أسماه أينشتاين البعد الرابع، وكشف عن حقائق مثيرة بشأنه، تهتم هذه المادة بالحديث عنه، كاشفة واقعه اليوم، ومحاولة الإجابة عن عدة تساؤلات منها، كيف كان وإلى أي حد وصل الإنسان العربي في التعامل معه و الإحساس به أو نسيانه تماماً، وذلك عرض لما جاء في كتاب بعنوان (الإعلام، وتفكك البنيات القيمية في المنطقة العربية قراءة معرفية في الرواسب الثقافية)، للدكتور عبدالرحمن عزي.

يبدأ المؤلف بتقديم، ويعرض من خلاله مفهوم الزمن القيمي، ويكمن معناه في ارتباط الزمن بالقيمة، وتأثير ذلك في الزمن الاجتماعي والإعلامي، ويرى أنه من الأزمنة الفرعية، ويعرّف الزمن في جانبه الواقعي (أنه وتيرة العقل أو الحركة في اتجاه قضية مقصودة أياً كان نوعها ثقافية، اجتماعية، اقتصادية، سياسية، إعلامية ..إلخ.)، وأن الزمن أهم دعامة في أي حضارة، والزمن القيمي يقاس بالتجارب والعبر ولا يقاس بعدد السنين والأيام.

ثم يستشهد بالعالم (ابن خلدون) ومعالجته لهذا الموضوع، وتقسيمه الجغرافي للعالم وإرجاعه لطبيعة حركة الأمم البطيئة أو السريعة، إلى طبيعة الحرارة والبرودة، حيث تنتج عنهما أنماط مختلفة من الحياة ورتمها البطيء أو السريع، وأوضح اهتمام ابن خلدون بمفهوم الزمن وتأثيره في الحضارة والقيم من خلال المفردات التي استخدمها مثل (الوتيرة)، و(الحال)، و(الآفاق)، ولم ينظر ابن خلدون إلى الزمن بمفهومه التصاعدي، بل نظر إليه بأنه عبارة عن دورات وحقب، فكل أمة تولد وتقوى ثم تضعف وتتلاشى وتحل مكانها أخرى وهكذا. أما (ماكس فيبر) فيربط الحداثة بوتيرة التطور.

لم ينظر ابن خلدون إلى الزمن بمفهومه التصاعدي، بل نظر إليه بأنه عبارة عن دورات وحقب، فكل أمة تولد وتقوى ثم تضعف وتتلاشى وتحل مكانها أخرى وهكذا. أما (ماكس فيبر) فيربط الحداثة بوتيرة التطور

ومن ناحية أخرى ينتقل المؤلف إلى الزمن الغربي، ويبين بأن الزمن في الغرب تأثر بعملية (الفصل) بين الأزمنة كالفصل بين زمن الديانة وزمن العلم وذلك بدءاً من عصر النهضة، وقد عبر وليم جيمس عن هذه التعددية بقوله بتعددية الذات لدى الإنسان الغربي إلى أربع ذوات: الذات المادية، والذات الاجتماعية، والذات الروحية، والذات المحصنة، ولكل ذات عالمها الخاص المنفصل عن الآخر بتجاربه ومعانيه، وهذا يفسر التفكك في الذات والزمن العشوائي الذي يعيشه الغربيون، ولا يحظى الزمن الماضي في الفلسفة الأمريكية المعاصرة بأي اهتمام وإنما يتم ربط الزمن بالحاضر والمستقبل، ويصبح الزمن بعيداً عن التاريخ والثقافة السابقة، وتأثر الزمن كذلك بمفهوم الاستمرارية فالفرد دائماً يفكر في الوقت الحالي (الآن)، وبشكل عام نظر الفكر الغربي إلى الزمن ومنذ عصر النهضة نظرة تصاعدية تطورية على عكس نظرة ابن خلدون والفلاسفة العرب، وتأثر أيضاً بمفهوم التقدم الذي تلاشى بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى.

مالك

ويعرض المؤلف رأي مالك بن نبي في موقف المجتمع الإسلامي الحالي من الزمن حيث يرى بأن هذا (المجتمع ذو وعي محدود بالزمن، فزمنه مشتت ويضيع في شتى السلوكيات عديمة المعنى)، ويعتبر ابن مالك أن الوقت (أحد العناصر الثلاثة في بناء الحضارة (الزمن، الإنسان، المكان) وصنف

الحضارات إلى نوعين تبعاً للعلاقات التي تغرسها حضارة ما في الأفكار والأشياء، النوع الأول حضارة حركية (رائدة)، والثانية حضارة ساكنة تعيش على أطراف التاريخ.

وبعد أن عانى الزمن الاجتماعي في المنطقة العربية والإسلامية من آثار الاستعمار السلبية والتوجيه الإيديولوجي بعد الاستقلال، ثم عانى في الوقت الحالي من التفكك في علاقته مع الواقع والمرجعية الثقافية القيمية، ظهر في الساحة الزمن الإعلامي وازدادت أهميته وتأثيره، وفي السطور التالية يتوسع المؤلف في حديثه عن الخلل البنيوي والوظيفي في كل من الزمن الاجتماعي والإعلامي، وتعليل تأخر العرب والمسلمين عن الدول الأخرى وبطء نموها بسبب هذا الخلل.

الزمن والقيمة والزمن الديني:

يوضح المؤلف أن الزمن حين يرتبط بالقيمة يكون مرتبطاً بالله سبحانه وتعالى وبالإنسان والبيئة المحيطة، وهذا الزمن المرتبط بالقيمة هو الزمن الأصلي الذي ارتبط بمراحل النبوة الأولى، وأتت بعد ذلك أبعاد أخرى من الزمن لاعتبارات اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية أو سياسية محلية، ومصداق ذلك أن كل العبادات في الإسلام مرتبطة ومحددة في إطار الزمن، ولعظمته أقسم الله به في القرآن الكريم كمثل قوله تعالى: (والعصر إن الإنسان لفي خسر)، كما حرص الرسول (صلى الله عليه وسلم) على توضيح أهميته في سنته الشريفة.

وفي الحاضر فقد الزمن بأنواعه وفروعه صلته بالزمن القيمي، ومن الأدلة على ذلك أن الزمن القيمي يعتبر كل دقيقة تمر على الإنسان إذا قرنها بعمل يقصد فيه رضا الله فهو مأجور عليه وله فائدة أخروية، بينما الزمن الاجتماعي الحاضر اختفت منه القيمة وأصبح الهدف منه المردود المادي فقط، وانحسر الزمن القيمي في الزمن الديني، الذي يوجد بشكل بسيط في حياة الإنسان، ويمكن أن يتجلى في المناسبات الدينية كشهر رمضان والأعياد، ولم يعد يشمل كل نواحي الحياة كما كان في السابق، وهذا ما يفسر حنين الإنسان الحالي إلى الماضي ويظهر ذلك في بعض العبارات المعتاد سماعها عن جمال الماضي وأنه أفضل من الحاضر والشعور السلبي اتجاه الوقت الذي يعيش فيه الآن، والنتيجة التي انتهى إليها الإنسان الذي يعيش في هذا العصر أنه يملك زمنين: زمن ديني مصغر من الزمن القيمي، وزمن آخر اجتماعي منفصل عن الزمن الديني.

الزمن الاجتماعي المعايش والزمن الإعلامي:

يلاحظ مؤخراً في المنطقة العربية وبتأثيرالتطور في شتى مناحي الحياة وأيضاً بتأثير فترة الاستعمار التي مرت بها دول المنطقة، يلاحظ أن هذه العوامل أحدثت فصلاً مصطنعاً بين الزمن الثقافي للفرد والزمن المعاصر الذي يعيش فيه، والذي لابد للفرد أن ينغمس فيه ليدير شؤون حياته، وكذلك جميع الأزمنة الفرعية الأخرى التي يحياها الإنسان تأثرت بزمن محلي (مشوّه)، وزمن آخر إعلامي مستورد يهيمن ويسيطر وهو ما يسمى بالعولمة، وتغير تبعاً لذلك موقف الإنسان تجاه الزمن.

وقد سعت مؤخراً جل المنطقة العربية إلى التنمية باستيراد التكنولوجيا المتاحة بشكل سريع، وأُغفل فيه عنصر الزمن، فنتج عن ذلك عيوب اجتماعية كثيرة مثل الوساطة، التبذير، الاختلاس، ....إلخ.

ماكس فيبر

إن الزمن حين يرتبط بالقيمة يكون مرتبطاً بالله سبحانه وتعالى وبالإنسان والبيئة المحيطة، وهذا الزمن المرتبط بالقيمة هو الزمن الأصلي الذي ارتبط بمراحل النبوة الأولى، وأتت بعد ذلك أبعاد أخرى من الزمن لاعتبارات اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية أو سياسية محلية، ومصداق ذلك أن كل العبادات في الإسلام مرتبطة ومحددة في إطار الزمن، ولعظمته أقسم الله به في القرآن الكريم كمثل قوله تعالى: (والعصر إن الإنسان لفي خسر)، كما حرص الرسول (صلى الله عليه وسلم) على توضيح أهميته في سنته الشريفة

على عكس ما حدث في الغرب لأن الثورة الصناعية في الغرب تطورت تطوراً طبيعياً متدرجاً جعل الإنسان ينظر إلى الوقت بنظرة تقدير، أي تقدير الزمن الخاص بهذا النوع من أنواع الحضارة القائمة على الصناعة، فأصبح الوقت مساوياً للمال في النظام الصناعي الرأسمالي، وربما هذا ما يفسر احترام الغرب للزمن والوقت وإتقانهم لعملهم وتفانيهم، وبالمقابل لم تتح نظرة التقدير هذه في العالم العربي والإسلامي لأن استيراد زمن التصنيع في المنطقة العربية والإسلامية لم يواكبه تطور ثقافي يعيد تشكيل النظرة إلى الزمن، وهذا أيضاً ما يفسر حالة التوتر والقلق و(كره) العمل ذاته واللجوء إلى الكسل واللامبالاة والكثير من المظاهر السلبية، مما أدى إلى ضعف علاقة الإنسان بالأرض وهي رمز الانتماء والتاريخ.

وتدخّل بعد ذلك الزمن الإعلامي بما فيه من سلبيات وضعف، والذي يبدو ظاهرياً أنه في علاقة جدلية مع الزمن الاجتماعي، ولكنه في الحقيقة لامتداده ونفوذه وشدة تأثيره أصبح هو المتحكم في الزمن الاجتماعي.

وفي المحصلة النهائية فإن الزمنين الإعلامي والاجتماعي بعيدان عن الزمن القيمي، وهذا ما جعل الأمة العربية والإسلامية المعروفة بريادتها، أصبحت ذات مكانة هامشية في الحضارة والتأثير.

الزمن الإعلامي وإعادة تشكيل الزمن الاجتماعي المعاصر:

إن العلاقة بين الزمن الإعلامي والزمن الاجتماعي المعاصر غير متكافئة بنيوياً، وذلك لسيطرة الزمن الإعلامي البنيوية على الإنسان، ويتضح ذلك في حجم الساعات التي يمضيها الناس على اختلاف أعمارهم مع هذه الوسائل الإعلامية، وهذه الساعات تأخذ بالازدياد كلما ظهرت وسيلة إعلامية جديدة بدءاً من الصحافة ووصولاً إلى ظهور الإنترنت في السنوات الأخيرة والذي قضى على ما تبقى من ساعات الزمن الاجتماعي.

وهناك عناصر أثرت أيضاً وساعدت في هذا الاختلال مثل:

– التناقض بين الزمنين الإعلامي و الاجتماعي، فالزمن الإعلامي مستورد بنفس صورته الغربية مع بعض التعديلات ويتطور بسرعة ويسيطر، أما الزمن الاجتماعي فيتطور تطوراً تدريجياً محلياً رغم ابتعاده عن القيمة وتشوهه تاريخياً وإيديولوجياً.

– الاختلاف في سرعة تأثير الزمنين الإعلامي والاجتماعي، حيث أخذ الزمن الإعلامي الصدارة، وأصاب الارتباك الزمن الاجتماعي وعدم قدرته في التأثير الفعال في التنشئة الاجتماعية والأخلاق وغيرهما من المظاهر التي لابد أن يكون الزمن الاجتماعي فاعلاً فيها.

– تعلق أفراد المجتمع بنسب متفاوتة بالزمن الإعلامي كنوع من الهروب والإحساس المؤقت بالسعادة، لضعف الزمن الاجتماعي وقصوره.

– تأثير الزمن الإعلامي قوي وبارز، مع وجود عناصر أخرى مؤثرة في الأفراد مثل التنشئة والأصدقاء وغيرهما، ولكن لا يمكن إغفال تأثيره خاصة في فئة الشباب وانعكاس ذلك على عاداتهم اليومية من شرب ومأكل وملبس..) إلخ.

– إن تأثير الزمن الاجتماعي بطيء ومتدرج ويستغرق وقتاً، بينما لا يحتاج الزمن الإعلامي للتأثير وقتاً مماثلاً بل يختصر ذلك في دقائق يستغرقها إعلان أو أغنية، وذلك يجعل فئة الشباب خاصة تتساهل في أمور كان يستنكرها المجتمع ولا يتساهل فيها، كاستخدام بعض العبارات التي يتحرج من استخدامها المجتمع في العادة.

– العلاقة بين الزمنين الإعلامي والاجتماعي عكسية، فكلما زادت ساعات ارتباط الإنسان بالوسائل الإعلامية قل نشاطه الاجتماعي والعكس صحيح.

– إن فئة الشباب (الأكثر حركية في المجتمع)، هي الأكثر إقبالاً على الوسائل الإعلامية خاصة الأحدث منها كالإنترنت، ويلاحظ إقبالهم الشديد على الإنترنت بالذات لأنه يناسب ميولهم ورغباتهم في هذه الفترة الحرجة من حياتهم، وذلك له انعكاسات اجتماعية سلبية كثيرة، مثل العزلة عن المجتمع وضعف القيم وغيرهما.

– يلجأ الشباب (الأكثر حركية)، في سن المراهقة إلى إثبات ذاته أحياناً بأساليب غير متوازنة، كمعاداة الزمن الاجتماعي لأنه يرمز للتقاليد والعادات التي يريد أن يبتعد عنها ويخالفها في هذه الفترة من عمره، فيلجأ للزمن الإعلامي وسيلة لذلك فيقلد رموز الزمن الإعلامي من النجوم المشهورين وغيرهم، وربما الميل إلى التطرف وغيره من المظاهر.

– أيضاً فئة الشباب (الأكثر حركية)، اكتسبت بفضل وجود الزمن الإعلامي، مساحة أكبر من الحرية والعزلة، فأصبح لها نوع من الاستقلالية عن الأولياء والتوجيه من المجتمع، ومراقبة الزمن الاجتماعي أخذ يتراجع ويضعف تبعاً لذلك، وينتج عن ذلك طول الفترة اللازمة لنضج هذه الفئة وعودتها

للجو العام للمجتمع، وربما تعود بعد فوات الأوان.

– الزمن الإعلامي في معظم محتوياته مستورد بما فيه من أفكار ومضامين غربية، ويختلف عن الزمن الاجتماعي، وقوة الأول تجعل الثاني منحصراً ومضمحلاً.

الزمن الإعلامي وتفكك البنية الثقافية والقيمية:

يوضح المؤلف أن هدفه هو إلقاء الضوء على مضمون الزمن الإعلامي واستخدامه ووتيرته وهل تتوافق مع القيمة أم لا؟ فالمرجعية التي يعتمد عليها هنا هي المرجعية القيمية، وربط محتويات الزمن الإعلامي بالقيم، والمنظور الذي يستخدمه في التحليل هو المنظور القيمي، وهل هذه المحتويات أو المضمون منسجمة مع القيم أم لا أو مع (الزمن القيمي)؟

وهناك الكثير من التأثيرات السالبة البنيوية التي اهتم المؤلف بعرضها وتفصيلها مثل:

– أدى الانغماس في الزمن الإعلامي إلى عدم التوازن في التعامل مع الأزمنة الأخرى، ناهيك عن الزمن القيمي، وعادة ما يخلو الزمن الإعلامي من القيمة، فتكون النتيجة الطبيعية للانغماس والانشغال به ضعف الزمن القيمي.

– عندما يبالغ الفرد في استخدام الزمن الإعلامي والانشغال به، يساعد ذلك على غرس النزعة الفردية لديه بسلبياتها، والابتعاد أو الانعزال عن المجتمع.

– أيضاً من تبعات احتلال الزمن الإعلامي لمعظم وقت فرد ما، أن الحس الاجتماعي يضعف لديه، فيفقد شيئاً فشيئاً فنون التعامل (الإتيكيت) مع الآخرين وتضعف خبرته في هذا الجانب أو درايته به، مما يؤثر سلباً في الحراك الاجتماعي.

– تقلّص الوقت الذي يخصصه الفرد لعائلته وأصدقائه، لانشغاله بالزمن الإعلامي والأنشطة الاجتماعية الأخرى، وتؤكد على ذلك نظرية (الثقافة ذات السياق الواسع والضيق)، والتي تذهب إلى أن هناك دوراً سلبياً للزمن الإعلامي على الحياة الاجتماعية والثقافية بين الأفراد في المجتمع.

– إن كثرة استخدام الزمن الإعلامي في حد ذاته يؤثر سلباً في الصحة النفسية والجسدية كالقلق وضعف البصر.

– إن كثرة استخدام الزمن الإعلامي يؤدي إلى التركيز على حاسة البصر على حساب الحواس الأخرى.

– وهناك تأثيرات بنيوية سالبة متعلقة بسوء استخدام الزمن الإعلامي (المضمون)، مثل إضعاف القيم وتحييدها في المجتمع، لتلاشي الحواجز بين الجنسين وسهولة العلاقات بينهما واتسامها بالسرية، وذلك على شبكة الإنترنت مثلاً، وتقليل الحساسية والاستحياء تجاه الممنوعات الثقافية مثل التلفظ ببعض العبارات التي كان المجتمع يحافظ على استنكارها لعقود، فيأتي الزمن الإعلامي بكل بساطة ويجعلها سهلة التداول في وقت قصير، ومن سلبيات سوء استخدام المضمون أيضاً إضعاف دور قادة الرأي والفكر وإلقاء معظم دوائر الاهتمام بنجوم الزمن الإعلامي، ومن السلبيات أيضاً انشغال الفرد بالزمن الإعلامي عن حل مشاكل حياته أو تطويرها أو تعديل مسارها، لأن انشغاله ذاك يقلل إدراكه بواقعه، وبالطبع هذا الانشغال يجعله أيضاً غير ملم بقضايا وطنه ومشاكل بيئته وفي الوقت نفسه يكون مدركاً لمشاكل العالم الغربي أكثر لأن الزمن الإعلامي الذي ينغمس فيه مستورد بمضمونه وشكله من الغرب.

– تأثر الزمن الإعلامي أيضاً بالتوجيه الإيديولوجي الذي برز في مرحلة ما بعد الاستقلال وأدى هذا الارتباط إلى الضغط على الزمن الاجتماعي وتوجيهه بما يخدم هذا الخطاب وليس بما يفيد الزمن الاجتماعي.

– إن سوء استخدام الزمن الإعلامي (المضمون) يؤدي إلى تنمية النزعة الاستهلاكية وتعزيزها.

– إن سوء استخدام الزمن الإعلامي (المضمون) قد يؤدي إلى المزج بين الحقيقي والرمزي، كأن يظن الإنسان أن ما يحدث في العالم الخارجي حقيقة، ويبني تصوراته وآراءه على ذلك.

– إن سوء استخدام الزمن الإعلامي (المضمون)، يؤثر سلباً في تحصيل الفرد الدراسي، وحصته الزمنية التي يخصصها للقراءة والمطالعة والثقافة.

نحو إعادة تشكيل الزمن الاجتماعي والإعلامي:

ما سبق من الدراسة كان تمهيداً لفهم الواقع ومعرفة الدوافع والأسباب والتي أدت إلى تشكيل الواقع بهذه الصورة، والوصول إلى النتيجة التي تقول إن مجتمعنا يعاني من انعدام عنصر الزمن، ولقد اعتبره مالك بن نبي عنصراً من عناصر الحضارة الثلاثة، ويتضح من كل ما سبق أن الإنسان في المنطقة العربية والإسلامية يعيش زمناً مختلاً بفعل الزمن الإعلامي المستورد المفروض فهو غير ناشئ من تطور داخلي ثقافي واجتماعي، وأيضاً نشأ ذلك الاختلال بفعل عوامل تاريخية وأخرى إيديولوجية حاضرة، وأدى ذلك إلى ابتعاد الإنسان عن

الزمن القيمي، وانحصار الأخير في الزمن الديني الذي يقوى في بعض المناسبات، وتلك العوامل أنتجت زمناً مختلاً يعيشه الإنسان فإما أن يتحرك دون هدف، أو أن يركن إلى السكون السلبي.

وبين هاتين الحالتين يظهر عامل يسمى (المخيال الإعلامي) وهو عبارة عن خليط من المشاعر النفسية والاجتماعية التي تنبع من مصدرين أحدهما الذاكرة التاريخية المشوهة بفعل عصور الانحطاط والظاهرة الاستعمارية، والمصدر الثاني وسائل الاتصال وقيمه المصنعة والمستوردة من الخارج.

والحل في ترتيب هذا التشابك، هو فك ارتباط الفرد بالمخيال الإعلامي، وهو ليس أمراً هيناً، ولكن يمكن شرحه نظرياً، فيمكن ذلك من خلال جعل السلوك انعكاساً للقيمة وليس حركة تتم خارجها، وإعادة التوازن بين الجسد والروح، إذ إن ذلك التوازن هو مصدر السعادة الحقيقية في كل نواحي الحياة، ويتأتى ذلك من خلال الانسجام بين زمن العبادة والمعاملات والعمل.

ويمكن تحقيق ذلك أيضاً من خلال تكوين ما يسمى (بالزمن الإعلامي الدال)، وهو يعتمد على الحد والتقليل من الارتباط بالزمن الإعلامي وتحويله إلى زمن فرعي، غير حاسم ومتحكم في تكوين الفرد ذهنياً وثقافياً وسلوكياً واجتماعياً، فهو في النهاية لا يتعدى أن يكون زمناً رمزياً وليس حقيقياً، وإذا تم ذلك ستتوسع دائرة الزمن الاجتماعي والذي لابد أن يتحرك بدوره في فلك القيمة وليس خارجها.

فإذا نشأ هذا الزمن الإعلامي الدال يمكنه القيام بوظائف دالة مثل:

– يمكن للزمن الإعلامي الدال أن يوسع دائرة الاستفادة من الثقافة والعلوم، وذلك يجعل المراجع والكتب في شتى المجالات متوفرة لاطلاع الشاب المثقف والمراكز التعليمية.

– ومن وظائف الزمن الإعلامي الدال أن يجعل الفرد ذا وعي عالمي، دون أن يؤثر ذلك في انتمائه لثقافته ومجتمعه.

– تحقيق الإشباع والترفيه والتحويل عندما يلجأ الفرد إلى الزمن الإعلامي الدال للتنفيس عن قلق نفسي أو نزعات عدوانية .

– الإعلام والتفسير والتحليل للأحداث في شتى المجالات ومنافسة الفضائيات من خلال الزمن الإعلامي الدال مما يشبع الرغبة المعرفية لدى الفرد.

– تعزيز القيم، بأن يكثف الزمن الإعلامي الدال الاهتمام بالمضامين الثقافية والعلمية والدينية والفنية ذات الطابع المحلي.

– تقوية الصلات الاجتماعية على مستوى العائلة والأصدقاء وزملاء الدراسة، وذلك بالتواصل عبر الزمن الإعلامي الدال، فتنمو لدى الفرد الألفة الاجتماعية ومهارات الاتصال الرمزي (كالإنترنت) مع الآخرين.

– النظر إلى الذات والمجتمع من زاوية خارجية نقدية، فعندما يعرّض الزمن الإعلامي الدال الفرد لأفكار وممارسات ومهارات لا تتوافر في محيطه، فإن هذه النظرة النقدية تؤثر فيه إيجابياً لأن مصدرها إيجابي بفضل الزمن الإعلامي الدال.

كانت الفكرة الأساسية فيما سبق ذكره أهمية الزمن القيمي وأنه من أسس الحضارة، ومع مرور الوقت تراجع هذا الزمن وانحسر في نطاق زمن ديني محدود، وزمن اجتماعي ضعيف بفعل التراكمات التاريخية السابقة والإيديولوجية الحاضرة، ثم ظهر الزمن الإعلامي الرمزي الخالي من القيمة.

تدرج المؤلف في شرح مفهومه للتغيرات التي حدثت للزمن القيمي، وانحساره، وقوة الزمن الإعلامي، وهيمنته على الزمن الاجتماعي الضعيف قيمياً.

وأوضح المؤلف الفرق في الزمن بين المجتمع الغربي، سابقاً وحالياً، وكيف يتعامل الغربيون مع الزمن، وكيف اختفى الزمن من حسابات العرب والمسلمين والعوامل التي صنعت هذا الجانب، وسلبيات ذلك وانعكاساته على شتى مناحي الحياة، لأن الزمن مسألة حيوية ومتداخلة مع نسيج الحياة.

والمصطلحات التي استخدمها المؤلف محددة وواضحة، مع تعددها واشتراكها في كلمة (زمن)، مثل الزمن القيمي، والزمن الاجتماعي والزمن الإعلامي الرمزي، وهناك مصطلحات جديدة احتاجت لها الدراسة مثل الزمن الإعلامي الدال، والمخيال الإعلامي، وجميعها مصطلحات واضحة ودقيقة في تناولها في أجزاء الدراسة المختلفة.

وساق المؤلف أدلة واضحة على أفكاره، كتلك الأدلة التي برهن بها على حالة الاختلال بين الزمنين الإعلامي والاجتماعي، وأيضاً عندما برهن على تفكك البنية الثقافية والقيمية للزمن الإعلامي، وأوضح الكثير من سلبيات الزمن الاجتماعي الرمزي وتأثيره في البُنى الثقافية في المجتمع.

والدراسة عبارة عن خيوط ونقاط أمسك بها المؤلف بإحكام، وحين تأمُّلها تبدو شدة تداخلها وتباعدها أحياناً، ولكن جاءت على شكل بناء محكم، مقنع ومتدرج في الإقناع، فهناك أشياء تمر بنا ولا نهتم بها أو نتكلم عنها بشكل سطحي وهي محورية وهامة في حياة المجتمع ككل مثل بعض العبارات السلبية عن العمل والعلم.

النظرة للمجتمع وما يحدث فيه كانت شاملة، ودقيقة وفاحصة في نفس الوقت، ولم يغفل المؤلف التفكير في إمكانية إنقاذ الزمن القيمي، بتوليد ما أسماه بالزمن الإعلامي الدال، والقضاء على المخيال الإعلامي عبر حلول سبعة اختتم بها الدراسة.

مشاعر أخرى

أسعدني الحظ أن أكون شاهد عيان.. واكبت ملتقى الشارقة للشعراء الشباب في دورته الأولى التي عقدت في جمهورية مصر العربية، في ثلاث مدن كبرى: الإسكندرية، القاهرة، الأقصر.

في مناسبات وملتقيات وفعاليات يمكن أن يكون للكلام طعم النفاق أو المجاملة أو تزجية التنميق المفترض في مثل هذه المناسبات، ولكن طعم الحروف، هذه المرة كان مختلفاً، ودموع الفرح كانت حقيقية، والمشاعر التي فاصت من هؤلاء الشعراء الشباب المكرمين، كانت صادقة تجاه من كرّمهم ومن تذكّرهم.. الشباب المبدع في الوطن دوماً بحاجة إلى من يمد لهم خيوط الدعم ويساندهم نحو توثيق خطوتهم الأولى الحذرة والمترددة.

وحين يكون الدعم من بلد آخر، ويكون من حاكم مثقف، وأن يكون الدعم من الشارقة التي تحظى باحترام وحب الناس في مصر، لأنها شارقة الإبداع والثقافة والفنون، يكون للدعم طعم بلون الفرح.. والمساندة المادية والمعنوية بحجم العالم، لقد انتابتني مشاعر أدفقت الدمع في المآقي حين كانت تتناهى إلى مسامعي أفراح الشباب وحروف الامتنان المعبرة عن بهاء الألق الذي بات يغمرهم لهذا الاهتمام وتلك الرعاية التي تأتيهم عابرة من بعيد، تتقصدهم، هم، بالتحديد، فيكون الباعث على التمسك بالإبداع أكثر أثراً، ويكون الحافز مهماً وبالغاً في الأهمية. إن هذا التحفيز يفتح أبواباً أخرى لهؤلاء، لأنه فقط يعني الصدق في التوجه والبحث عن الأداء الأفضل والأجمل والأكمل نحو الأدب والإبداع والثقافة، كما يعني أن مشروع الشارقة النهضوي بالفعل يهتم بالإنسان.. الإنسان العربي أينما وجد، وهذا في حد ذاته نبل الفعل المجرد من الهوى.

ويحمل معنى الاهتمام بأدباء المستقبل وشعراء الوطن القادمين، كما أنه يعني رد الاعتبار للشباب المبدع حيث إن الكبار ينالون كل شيء، والأولى بالرعاية هم هؤلاء الشباب الباحثين عن خطوتهم ومكانتهم في المشهد الشعري الكبير.

ولقد حمل التكريم معاني مهمة إذ بدا أن التكريم يذهب إلى الشعراء الشباب، وهذه مكرمة في حد ذاتها تمنع عنهم سوء البحث عن موقعهم بين الكبار.

مشاعر غامرة داهمتني حين رأيت فرحة الشباب يكرمون بين أهلهم.

عبدالفتاح صبري

«الحكي والقص» في التراث الإنساني والعربي

د.السيد نجم

كانت الدهشة عند الإنسان الأول هي السمة ورد الفعل الطبيعي أمام كل الظواهر الطبيعية القاسية والحيوانات المفترسة التي تحيطه.. فيسرع كي يقدم القرابين بذبح الذبائح. إذا ما عاد الهدوء، تأمل حاله وأعاد ترتيب أفكاره ووصف ما كان بطريقة يتقبلها عقله. فكانت الخطوة الأولى للحكاية الخرافية والأساطير. ما تلبث أن يتناقلها الأفراد بل والأجيال جيلاً بعد جيل، وغالباً ما يضيف كل منهم من خياله إضافة جديدة. والملاحظ أن كل شعوب العالم لها هذان الضربان من القص.. المروي والمكتوب. فمن الشعر للهند «المهابهاراتا» وقصص الحيوانات، وللفرس «الشاهناما» وبعض من «كليلة ودمنة»، ولليونان «الإلياذة» وحكايات «إيسوب»، و«دون كيشوت» بإسبانيا و«الأيام العشرة» لإيطاليا وغيرها.. ومن النثر للعرب أيامهم والخرافات العربية (الحكايات الخرافية). إجمال القول إنه مع الاختلاف بين الشعوب في موضوع القص، اهتمت أغلب الشعوب بأسلوب الحكي وجماله.. كما كان للحيوان نصيب كبير في هذا التراث الإنساني.

وقد عُني القرآن الكريم بالقصص، فكانت قصص الأولين والأمم الماضية، وتحدث عن الأنبياء. وهو ما أفرز فيما بعد القصص الديني. كما اعتاد الخلفاء الاستماع إلى القصاص في مجالسهم، فكانت قصص أخرى غير التي يعرفها ويقرؤها العامة.

وقد هاجم بعض المستشرقين فن القصص للعرب، لأنه كتب من أجل الوصول إلى نتيجة محددة، أو خاتمة معروفة سلفاً، التي هي غالباً أخلاقية وتسعى للموعظة الحسنة. كما قال بعض العرب بمثل ما قال به الغرب. فقال د. محمد غنيمي هلال: «لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر»، وقال توفيق الحكيم: «كل تفكير العرب وكل فن العرب في لذة الحس والمادة، لذة سريعة، مفهومة، مختطفة اختطافاً». وهذا القول (بعدم وجود فن القص عند العرب) من شأنه أننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة. وقد تغلب الافتراض الأخير معتمدين في ذلك على فكرة القياس على المنتج الحكائي القديم بنفس أدوات القياس الحديثة.. وهو في النهاية قول مجافٍ للحقيقة (د.مصطفى عبدالشافي الشوري).

إن التراث الشفاهي، وهو جملة الموروث الثقافي من الحكم والأمثال والحكايات والنوادر والأحاجي والألغاز والأساطير والملاحم.. التي يتوارثها الأبناء عن الأجداد والآباء والأمهات، وتنتقل من جيل إلى جيل شفهياً. وهو التراث المعبأ بخبرات الأجداد وحكمة الحكماء، المتجددة برؤية الأبناء والقابلة للإضافة على يد الأحفاد. يعد هذا التراث الشفاه العربي من الثراء والحنكة ما يجعلنا لا نغض الطرف عنه أبداً (فضلاً عن التراث المدون).

وهو يتميز بعدد من الخصائص: يعبر التراث الشفاه بوجهة نظر عامة ومقبولة من الجماعة على تنوع واختلاف اتجاهاتها واهتماماتها وربما مستواها الاقتصادي والتعليمي أو المعرفي.. غالباً ما يتضمن ذلك التراث قضايا عامة، وأفكاراً متنوعة حول الزمان والمكان.. وقد يناقش فكرة الخلق وأحوال الكون، وبالجملة يتضمن من القضايا الميتافيزيقية ما يجعله محيطاً بالفكر الفلسفي وإن استخدم أداة غير الأداة المباشرة للتحليل والرؤية العقلية. يعتمد التراث الشفاه على قدر وافر من الترميز المكشوف أو البسيط، بحيث يسهل على الجميع فهمه بل والإضافة إليه.. مع سلاسة الأسلوب، ووضوح الفكرة، والشمولية في المعنى، وتوظيف البيئة بكل عناصرها، وخصوصاً «الحيوان» من أهم ملامح التراث الشفاه. كما يتميز بتضمين جملة ما يحمل التراث الشفاه خصائص وميزات القوم المخاطب، من خلال التأكيد على العادات والتقاليد، ومن خلال الإشادة بالأجداد.. وغيرها.

لعل الحكاية هي أبسط وأكثر صور نقل التراث الشفاه من الأجداد إلى الأحفاد. ذلك

لخصوصية «الحكاية» كقالب فني غير مقعر الخصائص، بسيط التناول، سهل التحميل بكل أغراض الفكر الإنساني.. البسيط منه، والمعقد. فهي تتميز بعدد من الميزات: مخاطبة الغريزة الحكائية عند المتلقي وصاحب الحكاية معاً، فالإنسان حكائي بالفطرة. الانتقال الزماني والمكاني بلا تمهيد منطقي وباستخدام أية وسيلة، ذهنية كانت أو خيالية. كما أن الحكاية في انتقالاتها من الفرد إلى الجماعة، لا تسمح بالإضافة الخاصة إلا بالقدر المحدود الذي قد يبدو غير محسوس، وإن بدا جلياً مع تراكم الانتقالات والإضافات.

تحمل كل الشعوب في تراثها الشفاه قدراً غير قليل من الحكايات، والتي يحرص عليها الجميع، جيلاً بعد جيل. فقد عرفت الحكايات المعبأة بالقيم العربية والمفاهيم الخاصة بالعرب، والهند، وأهل الصين، كما عرفها سكان أوروبا من إيطاليا جنوباً حتى الدول الاسكندينافية شمالاً. وهو ما يشير إلى كونها من الأشكال المتوافقة مع المخيلة البشرية. إلا أنه تلاحظ أن تلك الموروثات الشفهية معرضة للضياع وربما للانقراض، خصوصاً مع زحف التقدم التكنولوجي، وتأثير وسائل الاتصال والإعلام الحديثة، فقد الجد وربما الأب دورهما مع الأجيال الجديدة.. كما فقد الحكي متعته مع الإيقاع المسرع من موقع إلى آخر، ومن بلدة إلى أخرى.

لقد كان للعرب تراثهم القصصي كما لكل الأمم الحضارية، وإن قال بعض المستشرقين بخلاف ذلك، فالحقيقة الموضوعية تؤكد العكس تماماً وإن كنا –كعرب– نؤمن بأن الكيفية التي كتبت بها القصة العربية مخالفة عما هو متعارف عليه حديثاً وأن الأساس هو «الحكي» و«السرد» في هذا الجنس الأدبي. نظرة واحدة لتاريخ العرب القديم توضح بجلاء أن العرب منذ جاهليتهم الأولى الموغلة في القدم إلى جاهليتهم الثانية التي سبقت الإسلام كان لهم أساطيرهم وقصصهم وأخبارهم التي تتحدث عن معاركهم.. فهم كانوا مفطورين على القص، ميالين إلى استخدامه في أوقات فراغهم وسمرهما.

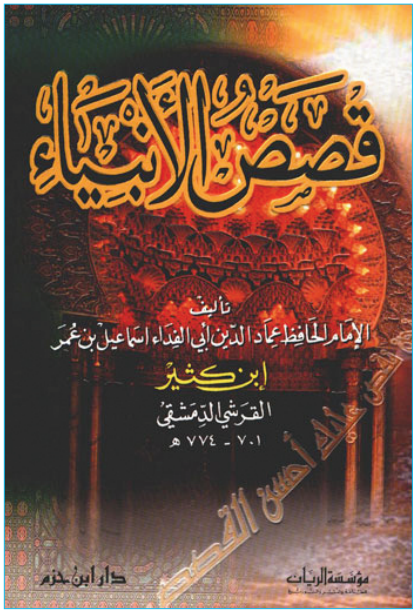
كان للقصص وظيفة المسامرة، بالإضافة إلى محاولة تفسير الظواهر الكونية. وليس لدلالة وجود أحسن القصص في القرآن الكريم من يخطئ المعنى.. فتحدث العرب عن قصة نوح وعاد وثمود وقصة يوسف وعيسى وأهل الكهف وغيرها. عموماً يقال إن أول قاص في الإسلام هو «تميم الداري»، فقد أذن له عمر بن الخطاب في آخر ولايته، وكذلك في عهد عثمان بن عفان.

في العصر الأموي أصبح القص عملاً رسمياً وعُني الخلفاء بتعيين من يملكون موهبة القص لوعظ الناس وسرد الحكايات الدينية في الخطب ومجالس الوعظ. وقد عرف عن معاوية أنه عين «سليم بن عتر» قاضياً وقاصاً بمصر. عموماً هناك القصص الديني وقصص التسلية الذي يشكل الخيال والحيوان فيه جانباً لا يغفل.
لقد لعب المؤرخون والمحدثون وشراح آيات الذكر الحكيم، من أمثال الطبري والزمخشري وغيرهما لعبوا دوراً في تطور القصص الديني. وربما يعد كتاب «قصص الأنبياء» من أكثر الكتب وألصقها إلى فن القص وهو للكسائي، كذلك كتاب«عرائس المجالس» للثعالبي. كما قام البعض من القدماء بتقديم تعريف لغوى للقصة، فقال «الزبيدي»: «القص البيان، والقاص من يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها». والحقيقة تؤكد أن القصة لدى العرب لم تكن جوهر الأدب كالشعر والخطابة والرسائل.

لقد ارتبطت القصة القصيرة العربية منذ نشأتها بالأساطير القديمة التي روت أحلام الإنسان البدائي وعلاقته بالمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة. منها قصة «فتنة الزهرة للملكين هاروت وماروت»، ومنها ما كانوا يتحدثون به عن القمر حين أراد أن يتزوج البدران من الثريا. ومنها ما تحدثوا به عن أصنامهم: هبل رب الأرباب، واللات والعزى وثالثهما مناة. ومنها حديثهم عن الكعبة

كان للقصص وظيفة المسامرة، بالإضافة إلى محاولة تفسير الظواهر الكونية. وليس لدلالة وجود أحسن القصص في القرآن الكريم من يخطئ المعنى.. فتحدث العرب عن قصة نوح وعاد وثمود وقصة يوسف وعيسى وأهل الكهف وغيرها. عموماً يقال إن أول قاص في الإسلام هو «تميم الداري»، فقد أذن له عمر بن الخطاب في آخر ولايته، وكذلك في عهد عثمان بن عفان

والحجر الأسود والصفا والمروة، وقصة عام الفيل، وقصص الغيلان وشياطين الشعر، ثم قصصهم عن أقوام العرب البائدة كإرم ذات



العماد وعاد وثمود، وحديث العماليق كعوج بن عنق.. وغيرها كثير. وقد أشار القرآن الكريم إلى بعضها من قبيل العظة والعبرة، ليتعرف العرب إلى وحدانية الله وصدق رسالة رسوله الكريم.

كان العربي القديم (قبل الإسلام) محافظاً على قدر كبير من الطبائع العقلية لأجداده. وكان الشعر تقدم تقدماً كبيراً وأصبح الفن الأول لديهم، إلا أنهم لم يتخلوا عن حفظ الكثير من قصص العرب وحرصوا على ذكرها في أسفارهم. فـ «امرؤ القيس» كان راوياً لأبي «دؤاد الإيادي»، و«الأعشى» راوياً لخاله «المسيب بن علس»، و«زهير بن أبي سلمى» راوياً لثلاثة شعراء: «أوس بن حجر»، «طفيل الغنوي» و«خاله بشامة بن الغدير».

ارتبط الكثير من الشعر الجاهلي بأحداثهم الهامة، مثل قصيدة «مهلهلية» لـ «مهلهل بن ربيعة»، كذا النظر إلى المعلقات.. وقد غلب عليها القصائد القصصية، بينما لو كانت كتبت شعراً ملحمياً لأنجزوا أهم الملاحم.

واهتم العرب بالأيام فيما بعد، كما فعل «ابن الأثير» الذي جمع حوالي السبعين يوماً، و«الميداني» جمع مائة وثلاثين يوماً، وهكذا

تتميز قصص الحيوانات (عموماً) بأنها تتضمن الأمثال والحكم والمغامرات، ومنها ما يتضمن الأحداث العجيبة، حيث صراع الكائنات مع الصواعق والبراكين والأمطار الغزيرة والزلازل، وكل القوى الخارقة للطبيعة. قدمها الكتّاب والشعراء من أجل أن يصبح الحيوان رمزاً عن قيمة معينة. فالثعلب مثلاً رمز للدهاء والمكر، منذ أن كتب «ريناز» من بلاد الإغريق مجموعته «الثعلب ريناز». وقد انتقل هذا التناول الحكائي إلى أوروبا. ومازال الأدباء والشعراء يستخدمون الحيوان في كتاباتهم حتى اليوم، لكونها جذابة وشيقة للصغار والكبار

فعل «الأصفهاني» وغيره. المهم هنا الإشارة إلى أنه لم تصلنا قصص عن العرب في الجاهلية، لا يعني عدم وجود تلك القصص، فقد تأكد أن الشعر أيضاً في الفترة الأولى من الجاهلية لم يصلنا أيضاً. خصوصاً أن الأيام كانت من أغزر ينابيع القصص الشعبي والقومي والبطولي، حتى عصر التدوين فدونت. وربما سر غلبة القصة الشعرية أو القصيدة القصصية هو افتتان العرب بالشعر قبل غيره من الفنون.

ثم كانت الأمثال والحكم في الأدب الجاهلي وكلها تحمل في طياتها قصصاً عديدة، ومنها قصة «امرئ القيس».. «يوم دارة جلجل»، وقصة «عمرو بن كلثوم».. «مع الملك عمرو بن هند»، وغيرها.

ثم كانت القصة في صدر الإسلام وما بعده، وهي انعكاس للقصص القرآني، ثم الفتح الإسلامي الذي أكسب النثر العربي أفقاً جديداً. ومن أشهر القصاصين الصحابي «تميم بن أوس». ذكر «المسعودي» أن الخليفة «معاوية بن أبي سفيان» كان يحرص على سماع القصاصين. أغلب تلك القصص مرتبط بالبيئة العربية وبأخلاق العرب وعاداتهم.. فأخبار «عبيد» حافلة بتلك القصص. كما يمكن القول بأن عمر بن أبي ربيعة اصطنع أسلوباً قصصياً في مجال العاطفة وتصوير الواقع. ولا يمكن إغفال القصص الشعرية مثل قصة الغزل العذري التي كانت تروى شعراً مثل «جميل وبثينة»، و«كثير وعزة» وغيرها. لما اتسعت الدولة الإسلامية أيام العباسيين، كانت ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، ولنا وقفة مع الأخيرة.

كما لا يمكن إغفال القص في فن المقامات، بحيث تناولت موضوعات أقرب إلى القص الحديث المتنوع مثل: الطعن في الأدباء، الهزل والإضحاك، المدح، الوعظ، المقدرة اللغوية، وغيرها. وإن بدت متميزة أكثر في رسم الشخصيات. ها هو الحوار يبدو من ملامح القصائد القصصية على يد شعراء كبار مثل «أبو نواس» وغيره ممن شاركوا في التجديد والإضافة إلى الشعر العربي عموماً.

يجيء الآن السؤال حول الحكايات الطويلة، وهل وجد منه ما يجعلنا نشير إلى هذا الجنس الأدبي أو الشكل القصصي المعروف الآن باسم «الرواية»؟

هناك ثلاث قصص طويلة لا يمكن إغفالها: رسالة الغفران، رسالة التوابع والزوابع، رسالة حي بن يقظان. الأولى لأبي العلاء المعري، وقد كتبها رداً على رسالة أحد معاصريه من الكتاب «علي بن منصور الحلبي» المعروف بابن القارح. والرسالة تعتبر قمة تطور الأدب القصصي عند العرب وهو ما أكدته د. بنت الشاطئ في دراستها المهمة حولها. ورسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي، يشير إلى أن الفن القصصي لم يكن في الشرق العربي فقط، إنما امتد حيث بلاد الأندلس.

– ويبقى الحيوان مشاركاً فاعلاً وفعالاً في أغلب تلك القصص والنوادر والحكايات العربية، ولعل من أشهرها «كليلة ودمنة» و«حمار جحا».. ونعني هنا «جحا العربي» (الذي يتنكر البعض لوجوده). وكذا قصة «حي بن يقظان» لابن طفيل، التي تحمل آراء وفلسفة الكاتب في الحياة. أكثر ما تتميز به أن أسلوبها جزل وسلس بالإضافة إلى ما تتضمنه من آراء وأفكار عميقة وربما فلسفية أيضاً. لقد نالت تلك القصة ما تستحقه من اهتمام حتى يومنا هذا.

تتميز قصص الحيوانات (عموماً) بأنها تتضمن الأمثال والحكم والمغامرات، ومنها ما يتضمن الأحداث العجيبة، حيث صراع الكائنات مع الصواعق والبراكين والأمطار الغزيرة والزلازل، وكل القوى الخارقة للطبيعة. قدمها الكتّاب والشعراء من أجل أن يصبح الحيوان رمزاً عن قيمة معينة. فالثعلب مثلاً رمز للدهاء والمكر، منذ أن كتب «ريناز» من بلاد الإغريق مجموعته «الثعلب ريناز». وقد انتقل هذا التناول الحكائي إلى أوروبا. ومازال الأدباء والشعراء يستخدمون الحيوان في كتاباتهم حتى اليوم، لكونها جذابة وشيقة للصغار والكبار.

أبو نواس

يرجع تاريخ تلك الحكايات القديمة مع بداية الحضارة الإغريقية، وقبل «إيسوب» (ربما في القرن السابع أو الثامن قبل الميلاد). والطريف أن أغلب تلك الحكايات القديمة تنسب إلى «إيسوب». ثم ظهرت في بلاد الرومان (المجاورة). بعض تلك الحكايات عرف أصحابها مثل مجموعة الشاعر «بابيروس» وإن قيل إنه جمع حكايات «إيسوب» وحولها إلى صياغة شعرية. وكذلك عرفت حكايات «أفيانوس» الأديب الروماني في القرن الرابع الميلادي.

الطريف أن يتحدث الباحثون عن «إيسوب» كما حدث مع غيره من المشاهير.. وتساءل البعض: هل «إيسوب» شخصية حقيقية؟».. مجموعة تعتقد أنه من عادة اليونانيين أن ينسبوا الأعمال المجهولة إلى مؤلف ما، إن لم يكن لها مؤلف. كما يرى فريق آخر أن «إيسوب» شخصية شبه أسطورية وأنه المؤلف الحقيقي لتلك الحكايات، بل ونسبوا إليه صفة الإصلاح والصلاح، حتى إنه أصلح من أحوال بعض الكهنة في عصره. أما الفريق الثالث (منهم هيرودوت) يؤكد أنه شخصية حقيقية غير أسطورية، بل كان عبداً في أثينا وقد أعتقه سيده. كما لاحظ البعض وأكد أنه شخصية حقيقية، وذكره أعلام الإغريق في كتاباتهم (أفلاطون–أرسطو–أرستوفان–أكسينوفان).

حكاية «إيسوب»: «الحمار في جلد الأسد»

«ارتدى الحمار يوماً جلد الأسد وراح يرعب الوحوش كلها، لكنه التقى بالثعلب وأراد أن يخيفه مثل بقية الحيوانات، فقال له الثعلب: «صدقني كدت أنا نفسي أخاف منك لولا أنني سمعت نهيقك!» وهو ما يعني أن الإنسان لا يكون إلا نفسه، مهما حاول الادعاء والافتعال.

تعتبر حكايات «كليلة ودمنة» من أشهر الحكايات التي انتشرت في العالم كله. كتب بعض منها الهندي «بيدبا»، ولهذه الحكايات حكاية! حدث أن وقف «بيدبا» ينصح الملك «دبشليم» الظالم، فسجنه الحاكم، لكنه أفرج عنه بعد فترة، ثم طلب منه أن يكتب كتاباً لينصح فيه الناس والحكام.. فكتب بعض الحكايات على لسان الحيوانات، وشاعت بين الناس، وترجمت إلى الفارسية (إيران). فلما كان القرن الثاني الهجري، ترجمها العربي «ابن المقفع»، وزاد عليها كثيراً، كما أنه أضاف ملامح في حكاياته الجديدة، لم تكن في الحكايات الهندية، منها أن أكثر من نصف الحكايات لا توجد في الحكايات الهندية والفارسية، أعاد صياغة الحكايات بالنثر فقط دون الشاعرية الموجودة في الحكايات

الأخرى.. وغير ذلك كثير. وإن اشتركوا جميعاً في صفة الإطناب في السرد والوصف.

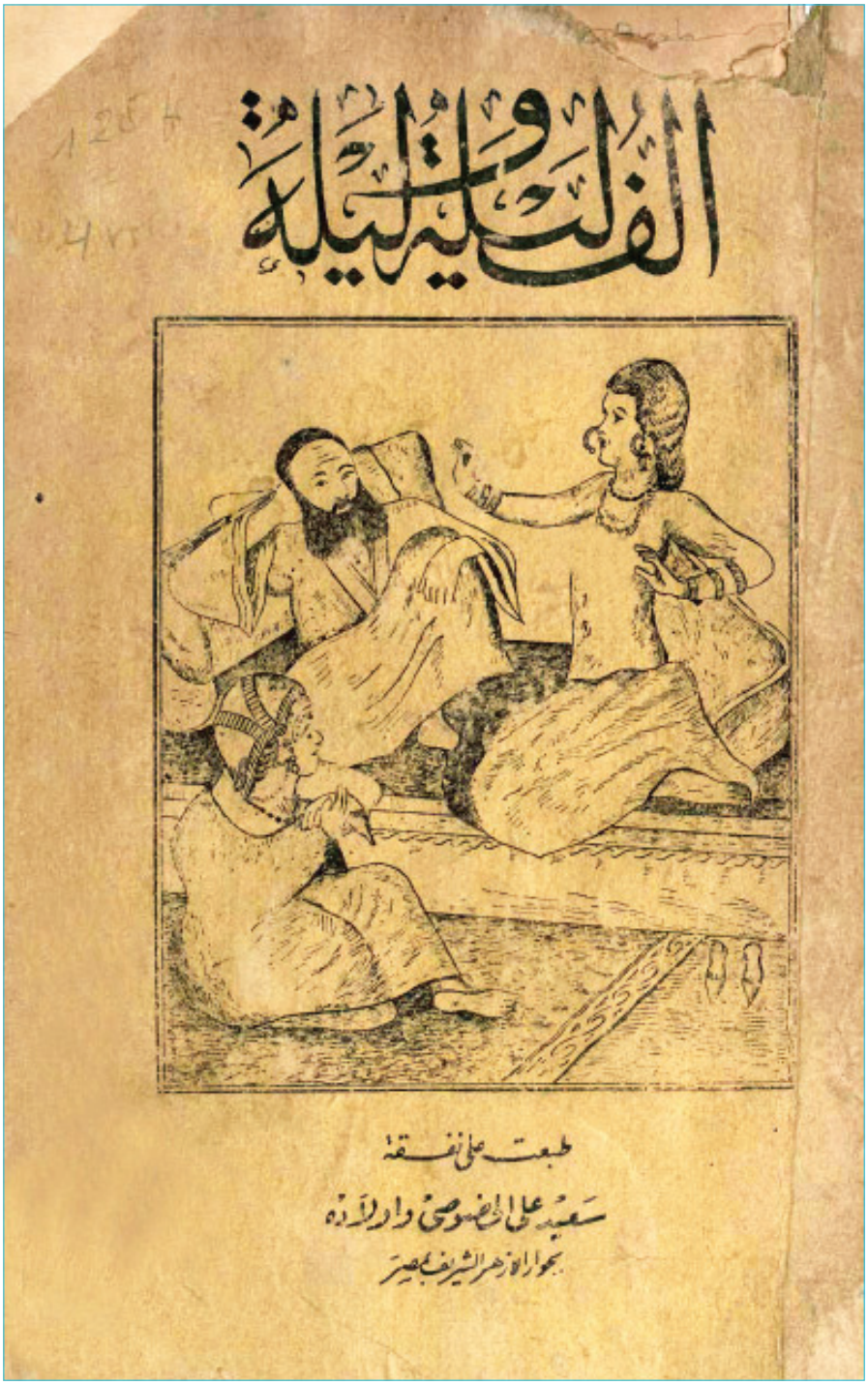
حكاية «الثعلب والطبل»

«زعموا أن ثعلباً أتى أجمة فيها طبل معلق على شجرة، وكلما هبت الريح على أغصان تلك الشجرة حرّكتها، فضربت الطبل، فسُمع له صوتٌ عظيم باهر. فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم صوته؛ فلما أتاه وجده ضخماً، فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم، فعالجه حتى شقه. فلما رآه أجوف لا شيء فيه قال: لا أدري لعل أفشل الأشياء أعلاها صوتاً وأعظمها جثة».

كما نال «حمار» جحا قدراً كبيراً من الحب والاهتمام بل المحاكاة عند بعض الأدباء العرب المحدثين، مثل «حمار الحكيم» لتوفيق الحكيم. فيما نالت شخصية «جحا» حب الشعوب، وليس في العربية فقط. وتعددت تلك

الشخصية في أكثر من شعب، خصوصاً شعوب منطقة الشرق العربي. ففي البدء تفاعلت شعوب المنطقة العربية مع الشخصية بحيوية لافتة، وتألقت أخيلتهم بالنوادر والطرائف. وإن أشارت الكتب التراثية إلى حقيقة تلك الشخصية وأنها واقعية ،اسمه «دجين أبي الغصن بن ثابت الفزاري البصري»، يحتمل أنه عاش خلال الفترة من ٦٠ هجرية حتى ١٦٠ هجرية.

أجمعت الدراسات على أن تلك الشخصية ذات دلالات طريفة، وقد أضاف إليها جموع الناس من مخيلتهم الكثير.. جيلاً بعد جيل، بل ومن منطقة إلى أخرى. وأصبح «جحا» معبراً عن هموم وأحلام الناس، فضلاً عن كونه وسيلة



للنقد الذاتي، ووسيلة من وسائل الترويح الشعبي في السمر بين الشباب والكبار.. وهو ما أعطى للحمار أهمية خاصة، لا تقل على أهمية «جحا»، نظراً لما يقال عن الحمار بأنه

من أغبى الحيوانات، بينما مع «جحا» يبدو صبوراً وقادراً على الحوار واتخاذ القرارات الصعبة، وفاعلاً في النهاية.

نال «حمار» جحا قدراً كبيراً من الحب والاهتمام بل المحاكاة عند بعض الأدباء العرب المحدثين، مثل «حمار الحكيم» لتوفيق الحكيم. فيما نالت شخصية «جحا» حب الشعوب، وليس في العربية فقط. وتعددت تلك الشخصية في أكثر من شعب، خصوصاً شعوب منطقة الشرق العربي. ففي البدء تفاعلت شعوب المنطقة العربية مع الشخصية بحيوية لافتة، وتألقت أخيلتهم بالنوادر والطرائف. وإن أشارت الكتب التراثية إلى حقيقة تلك الشخصية وأنها واقعية، اسمه «دجين أبو الغصن بن ثابت الفزاري البصري»، يحتمل أنه عاش خلال الفترة من ٦٠ هجرية حتى ١٦٠ هجرية

تعددت النوادر والمواقف والأحوال التي عاشها جحا وحماره، بحيث أصبحت الشخصية مجموعة من الأزمات والحلول الحياتية اليومية لأفراد الشعب العاديين. كثيرة هي المواقع التي ارتادها: الحانات، الأسواق، الدور، الحقول، وغيرها. وفي كل مكان تكون معه المفارقات الطريفة والحلول الأطرف.. من الهزل إلى المأساة، ومن الفكاهة إلى الحكمة.

من أشهر الكتب التراثية التي تضمنت تلك النوادر.. «المستطرف من كل فن مستطرف»، «عيون الأخبار»، «العقد الفريد»، وغيرها الكثير.

تخصص البعض من أصحاب القلم في ترديد النوادر، وقد تصل إلى أكثر من عشر رواة في التراث العربي البعيد، منهم: «ابن النديم، أبو زياد الكلابي، دهمج بن محرز، أبو مسحل عبدالوهاب بن حريش، وأبو المضرجي، واللحياني غلام الكسائي، وعبدالله بن سعيد الأموي، والفراء، وقطرب، وأبو زيد الأنصاري، والأصمعي، والأثرم والتوزي، وأبو عمر الزاهد وأبو اليقظان النسابة، والهيثم بن عدي والمدائني، وأحمد الأشعري..» وغيرهم.

إلا أن السؤال القديم المتجدد دائماً.. من هو جحا؟ أقدم من نسبت إليه النوادر ودوّن كثير منها في كتب هو «دجين أبو الغصن بن ثابت الفزاري البصري».. عاش في الكوفة وتوفي عام ١٦٠هجرية.

وقد جرت دراسات عديدة عربية وأجنبية تتناول الشخصية، مقارنة وتحليلاً بين «جحا» العربي والأجنبي. من هؤلاء: «رينيه باسيه، و. هارتمن، وأ. فاسليكي، هونزكرايمسكي..» ومن العرب «عبد الستار أحمد فراج، أنيس فريحة، عبدالحميد يونس، عباس محمود العقاد، محمد رجب النجار». لعل الأخير هو آخر من أعاد تصنيف النوادر حسب أحدث المناهج على ثلاث نواح: الناحية التاريخية: وترصدها من الأقدم إلى الأحدث/ الناحية الموضوعية: وتهتم بالجانب الفكري أو الفلسفي/ الناحية الفنية بتناول الشكل الفني للنادرة.

وقد خلصت أغلب الدراسات إلى عدد من الحقائق:

«نوادر جحا تعتبر أقدم النوادر التي سجلتها القريحة الإنسانية في العالم كله.. أمكن جمع النوادر العربية التي تخص جحا، ولا توجد أية نادرة دخيلة بعد أن أمكن الباحثون الكشف عن خصوصية نوادر جحا العربي.. إلا أنه من المؤكد أيضاً أنه توجد نوادر عربية أدخلت على نوادر جحا الأصلية.. تتسم النوادر العربية لجحا.. أنها تخلو من التفاصيل الجزئية الكثيرة، وهو ما يجعلها أقرب وأنسب إلى الإلقاء الشفاه.. لم يدخل على نوادر جحا العربية الكثير من التغييرات الجوهرية، على العكس من الكثير التي دخلت على «جحا» الأجنبي للشعوب المختلفة.. تلاحظ اقتراب بعض المواقف في جحا الأجنبي بنوادر جحا العربي، ولأن العربي هي الأقدم فهي مصدر الأخرى.. شخصية جحا الصيني، والمدعو «الأفندي نصرالدين» هي أقرب شخصية لجحا العربي، يكاد البعض يؤكد أنها ترجمة

عن العربية.. الطريف أن جحا الحبشة ومنطقة السواحل الشرقية بإفريقيا هي العربية إلا أنهم نسبوها إلى «أبي نواس»..

نموذج مقارن من جحا الصيني:

«اقتحم لص ذات يوم دار الأفندي، فاختبأ الأفندي في صندوق. فتش اللص كل مكان في البيت ولم يجد شيئاً يستحق السرقة، فجاء أخيراً إلى الصندوق وفتحه فرأى الأفندي فيه. فقال له: «ماذا تفعل في داخل الصندوق يا هذا؟».

فقال الأفندي: «خجلت لعدم وجود شيء في بيتي يروقك فاختبأت هنا؟!».

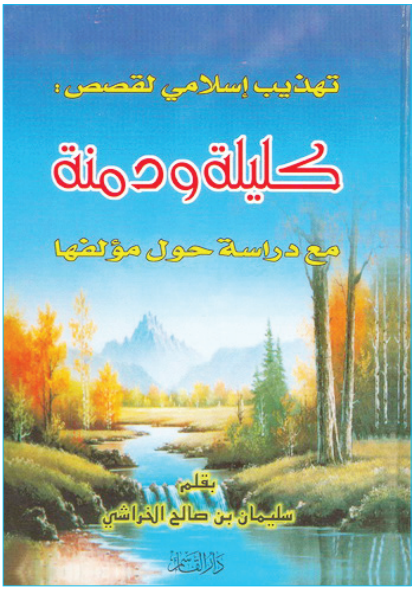
وقارئ جحا العربي يجد الصور والحكاية والتفاصيل، وربما الحوار بإحدى النوادر العربية الشائعة لجحا العربي.

أما وقد أصبحت شخصية جحا عالمية الانتشار/عربية المنشأ، فلا يمكن القول بأن الشخصية عدلت من سماتها وملامحها بعض الشيء بما يتناسب مع شعب على حدة، وربما هذا هو السر الخفي وراء استمرارها وطرافتها للكبير والصغير.

ثم انتقلت قصص الحيوان إلى أوروبا عن طريق الأندلس، مثل الكثير من الفنون والعلوم. وعرفت حكايات «جان دي لافونتين» التي ازدهرت في أوروبا في العصور الوسطى، الذي ولد عام ١٦٢١م وتوفي ١٦٩٥م. وقد عرف عنه أنه بدأ في كتابة الشعر وهو في الثلاثين من عمره، وتعتبر الخرافات أول أشهر أعماله التي اشتهر بها، حتى حاز عضوية «الأكاديمية الفرنسية» التي تضم أهم الشخصيات في فرنسا.

خرافة «الغراب والثعلب»..

«وقف السيد غراب فوق شجرة، وفي منقاره قطعة من الجبن.. وسال لعاب السيد ثعلب،



عندما شم رائحتها.. فخاطبه قائلاً: صباح الخير يا سيد غراب.. كم أنت مليح.. كم تبدو لي جميلاً!! صدقني.. لو كان غناؤك في جمال ريشك!!.. فأنت أعجوبة هذه الغابة.. اهتز الغراب فرحاً لهذه الكلمات.. وفتح منقاره ليثبت أن صوته جميل.. فسقطت منه غنيمته.. وأمسك بها الثعلب، وقال: أعلم يا سيدي أن أي منافق يعيش على حساب من يصغي إليه.. ولا شك أن هذا الدرس يستحق قطعة من الجبن.. شعر الغراب بالخزي والخجل.. وأقسم بعد فوات الأوان ألا يقع في مثل هذا الفخ أبداً.. لكن بعد فوات الأوان ..».

وحديثاً مازال «الحيوان» مادة لإبداع أدباء كبار، خصوصاً في إفريقيا، مثل الكاتب السنغالي «سليمان ديوب».. الذي تميزت أعماله بالبساطة والوضوح والحكمة، فضلاً عن توظيف «الحيوانات» واستنطاقها أو أنسنتها. من خلال تلك الحيوانات قدم الكاتب (كما كل الآداب الإفريقية الشفهية) الكثير عن تاريخ الأجداد، والعادات والتقاليد، والأحكام الاجتماعية الموروثة فضلاً عن كونها مسلية وطريفة.

قصة «لقاء الضبع والعنزة» (بقليل من الاختصار):

«لا يجهل أي حيوان، أن الضبع حاول دائماً الإمساك بالعنزة، وبقيت العنزة تحاول الإفلات. كانت العنزة «بيا» عائدة ذات صباح، بعد زيارة عمتها المريضة. عند المنعطف، في مكان بعيد حدث اللقاء مع الضبع «بوكي». ارتعبت «بيا»، فقال «بوكي»:

«لن يفيدك الهروب، سأمسك بك بسهولة، هيا أخبريني: ماذا تفعلين وحدك؟».

«زر... زرت عمتي، وها أنا أعود إلى البيت، قبل أن ألتقي بأحد لا أحبه».

«اللقاء، حدث. تكرهينه؟ بالنسبة لك، نعم، أما أنا فأحبه، اليوم عندي مزاج للثرثرة. اسمعي: إذا ذكرت لي أربع حقائق، سأدعك تمضين في سلام».

لم تصدق «بيا» ما سمعته، وقالت له: «موافقة، الأولى: تناولت وجبة كبيرة منذ قليل.. فسألها: هذا صحيح، كيف عرفت؟، ردت بيا: ببساطة لأنك لو كنت جائعاً، لالتهمتني فوراً. ابتسم قائلاً: «هذا صحيح.. وماذا عن الحقيقة الثانية؟».

قالت بيا: لو قلت لأهل القرية أني التقيتك، وأني مازلت حية، لما صدقوني.. فقال لها: «أنت محقة، بعد هذا اللقاء يجب أن يكون أحدنا في بطن الآخر، ما الحقيقة الثالثة؟».
قالت بيا: «لو كنت أعلم أني سوف أقابلك، ما خرجت من كوخي». راح الضبع يفكر، ثم اعترف قائلاً: «صحيح، لو كنت متيقنة، لبقيت في بيتك.. ما الحقيقة الرابعة لأني بدأت أشعر بالجوع الآن».

فقالت: «إليك الحقيقة الأخيرة.. ليس عندك نية في أن تدعني أمضي».. فضحك «بوكي»: «إنها أفضل الحقائق، لأن أبناء جنسي لا عهد لهم. كم أمتعني هذا اليوم.. ها ها ها!!».

ضحك بوكي لأنه استطاع خداع العنزة، ولأنه سيحصل على وجبة ثانية حالاً. وبقي يضحك ويضحك حتى انقلب على ظهره فوق العشب. استغلت بيا الفرصة، فركضت بكل قواها، حتى بلغت القرية.. ونجت بجلدها. سعدت العنزة «بيا» بنجاحها من أنياب الضبع، لكنها لم تتوقف عن التفكير: «إن رويت حكايتي، من سيصدقها؟».

بكل تأكيد.. لا أحد.

لعل مجمل تلك القصص تحمل الكثير من خصائص الحكايات، التي كتبت باستخدام «الحيوان»: خلق الجو الأسطوري العام الذي تشكله عناصر الحكاية، مع أنسنة الحيوانات وجعلها تنطق وتفكر وتدبر أمرها، ومفردات واضحة مباشرة دالة للمعنى.. مع إبراز القيم الاجتماعية، وطبيعة الصراع بين القوي والضعيف، مع غلبة الأضعف في حالة واحدة فقط: ألا وهي استخدام العقل. وهي ثيمة تميزت بها شخصية «أولي» الإغريقية الدميمة ذات العين الواحدة، إلا من استخدام العقل فينتصر دوماً.. الشكل الحكائي في ذاته، يحمل خصائص تعتمد على الشفهي (غالباً) وتوريث القيم والأفكار بالحكاية، فضلاً عن إبراز شكل العلاقات الاجتماعية، وعلاقات الإنسان بالحيوان في تلك المناطق.

وكل تلك الملامح تجعل من الطبيعي أن ندرجها في أدب القص للكبار، كما ندرج هذه الأعمال ضمن أدب الطفل دون حرج.. نظراً لأنها تتميز بأنها قصيرة وعلى لسان حيوان، وغالباً تنتهي بنهاية سعيدة، أو بحكمة فلسفية. كما تكتب نثراً أو شعراً، بكلمات سهلة، حول فكرة محددة ومباشرة، مع إزكاء القيم الأخلاقية والدينية والإنسانية: مثل الصدق، الأمانة، الخير.

وإن اعتبر البعض أن مثل تلك الأعمال تمثل مرحلة ما وانقضت من التاريخ العقلي للبشرية، فإن قامة كبيرة أدبية مثل «هانز أندرسون» استخدم الحيوان، وراجت بعده في إطار «أدب الطفل» تحديداً، وأيضاً بعض الأعمال الروائية للكبار مثل «مزرعة الحيوانات» التي انتقدت النظام الماركسي والاستبداد في العالم، بل لعلها تنبأت بسقوط القهر السياسي والاستبداد، بسقوط الأنظمة الشمولية.

مصـادر ومراجع:

١ – النجار، محمد رجب.. «التراث القصصي في الأدب العربي» (مقاربات سيو–سردية)– هيئة قصور الثقافة–عام٢٠٠٣م.

٢ – مجموعة كتاب..«ثقافة الطفل العربي»، العدد ٥٠.

٣ – ألن، روجر..«مقدمة للأدب العربي»– ترجمة «رمضان بسطاويسي–مجدي توفيق» – سلسلة المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة.

٤ –عزوى، أمحمد.. «القصة الشعبية الجزائرية– سلسلة دراسات شعبية، هيئة قصور الثقافة، عام٢٠٠٢م».

٥ – سليم، لطفي حسن.. «الطفل في التراث الشعبي» – سلسلة الدراسات الشعبية، هيئة قصور الثقافة، عام٢٠٠١م.

٦ –نصار، حسين.. «الشعر الشعبي» – هيئة قصور الثقافة – عام٢٠٠٠م.

٧ –سوكولوف، يوري.. «الفولكلور..قضاياه وتاريخه»– ترجمة «حلمي شعراوي–عبد الحميد حواس» – هيئة قصور الثقافة– عام١٩٩٩م.

«رواحل» لوحات تراثية..
من ذاكرة التاريخ العربي القديم

عبدالستار خليف

جاء في المعاجم العربية، معنى رحل: عن البلاد، يرحل. ورحل عن المكان، انتقل. والراحلة: البعير قوي ظهره بعد ضعف، والإبل سمنت بعد هزال فأطاقت الرحلة. وراحلة: هو الصالح للسفر والأحمال من الإبل ونحوه. واصطلاحاً (الراحلة) في الحج هي الوسيلة التي يمكّن بها من قطع المسافة إلى الحج ذهاباً وإياباً، وهي شرط في حصول الاستطاعة الشرعية الموجبة للحج.. وصدق من قائل: «تجدون الناس بعدي كإبل مائة ليس فيها راحلة» . وهي القوية على الأحمال والأسفار.. والرحل (لغة) : هو ما يوضع على ظهر البعير للركوب، ويطلق أيضاً على مسكن الإنسان وما يشمله من أثاث، والجمع أرحل ورحال..

ويشير القاموس المحيط إلى القبائل الرّحّل: وهي القبائل غير المستقرة في مكان، وترحل إلى حيث ينبت العشب والكلأ. والراحل: المسافر. وراحلة: جمع (رواحل) : شد راحلته، واستعد للرحلة، للسفر على النجيب من الإبل. والراحلة من الإبل، الذكر والأنثى، القوي منها على الأحمال والأسفار..

ويتضح من هذا أن (الراحلة) هي الإبل القوية القادرة على الأحمال ومشقة الأسفار، والبعير القوي هو القادر على حمل المتاع والرجال.

و (الرواحل) هي أقرب منها إلى القوافل، القبائل الرحل غير المستقرة، من الرجال والنساء والأطفال، ترحل على ظهور الأبل ومعها الزاد والعتاد والمتاع..

الرحّالة العربي..

الرحّالة العربي في كل زمان ومكان، هو رحّالة ومؤرخ وفاعل وشاهد على عصره، من أمثال المؤرخ العظيم، ابن خلدون. ومن أشهر الرحالة العرب.. ابن بطوطة ورحلته المشهورة، وابن جبير ورحلته إلى بلاد الشام، وغيرهما كثير.. والرحالة ــ هنا ــ هو الرابط أو همزة الوصل بين هذه اللوحات التراثية الحية في أماكن عدة ومختلفة، فكان لابد من رابط بين جميع هذه الأمكنة والأزمنة في خيط درامي مشترك.. هو الرحالة، هو البداية.. والنهاية..

اللوحات..

لوحات (رواحل) التراثية، قدمت على مسرح البحيرة بحديقة القرم الطبيعية بمسقط، في إطار فعاليات عاصمة الثقافة العربية. عدد اللوحات: خمس عشرة لوحة استعراضية غنائية مستمدة من التراث العربي القديم والفنون الشعبية المعاصرة.. شملت: اليمن السعيد والجزيرة العربية ولوحة الترحيب أو

اللقاء، ثم المغرب العربي ومصر والسودان (وادي النيل) وبلاد الشام وبلاد الرافدين والخليج العربي، وعمان (مسقط) بالإضافة إلى اللوحة الأخيرة وهي لوحة الختام. وقد استمر الاستعراض لمدة الساعة وعشر دقائق.

في البداية يظهر الرحالة العربي يحكي حكايات هؤلاء (الرواحل) باستعراض لوحات للمكان والإنسان العربي، تمهيداً للدخول في الحدث التاريخي الذي يبدأ بحضارة اليمن وانهيار سد مأرب، ثم هجرة القبائل العربية إلى الجزيرة العربية، ثم ينتقل بنا الرحّالة إلى أقاليم بلاد الشام، ووادي النيل، والمغرب العربي، وبلاد الرافدين، وصولاً إلى الخليج العربي، وينتهي الخط الدرامي للعمل الاستعراضي عند مسقط تحديداً.. وقد شارك في العرض ٧٠ استعراضياً من فرقة إنانا، وإنانا آلهة الحب والخصب والثقافة والفن والأدب عند السوريين القدماء. بالإضافة إلى فرق استعراضية من مصر، واليمن، والجزائر، وفرقة الفنون الشعبية العمانية ومجموعات من أطفال مسقط..

المكان:

لوحة المكان، ترسم ملامح المكان العربي، الصحراء الشاسعة المترامية الأطراف، جبال وهضاب ورمال، مكان الحدث التاريخي الذي دار على رمال هذه البقعة.. خلال أزمنة التاريخ القديم.. من خلال طواف الرحالة العربي المثقف.. عبر بعض الأمكنة، يتم رسمها بصوت الإنسان المتسائل عن المكان وامتداده وسطوته وأبعاده. بداية من اليمن إلى بلاد الشام، ثم وادي النيل، والمغرب العربي، وبلاد الرافدين.. وصولاً إلى الخليج وعمان..

الزمان:

الحدث التاريخي، كما وقع في مكان.. يحتاج إلى عنصر الزمن، والزمن ـ هنا ـ العربي البكر في البداية، قبل انهيار سد مأرب.. حيث قامت حضارة سبأ وازدهرت، ثم خبت وانطفأت وتلاشت، وتفرقت القبائل العربية.. رحلت إلى أنحاء الجزيرة العربية..

إلى ممالك عربية على مر التاريخ. وتعزى أسباب هجرة الأزد إلى عمان إلى انهيار سد مأرب الذي كان مصدر خير تلك البلاد ورخائها. وأن الأزد كانوا أول القبائل العربية التي أقامت حكمها في عمان بقيادة مالك بن فهم الأزدي. وهؤلاء هم الذين أطلقوا على هذه البلاد اسم (عمان) تيمناً باسم أحد الأودية في اليمن.

الإنسان:

لوحة الإنسان مرسوماً بصوت المكان، للإجابة عن تساؤل الإنسان في اللوحة الأولى. وفي هذه اللوحة يفتح المكان ذاكرته على إنسانه، عاش فيه، في هذا المكان، إنسان حضاراته ومجده. الإنسان العربي.

لوحة اليمن:

تمثل الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المسرح في لحظة ثبات وجمود.. تدب فيها الحياة مع أصوات الفولكلور اليمني، ترسم ملامح الحضارة اليمنية.. وفجأة ينهار سد مأرب مؤذناً بالرحيل.. فيما سيتحول لاحقاً

لوحة اللقاء:

تمثل لقاء أهل اليمن (القحطانيين) بأهل الجزيرة العربية (العدنانيين) في مشهد ترحيب، ولهجات وملابس متمايزة، يفترشون أرضاً متمادية الأطراف، ثم تسطع الشمس فتصير الملابس موحدة واللغة واحدة. لحظة الاندماج والوحدة تحت شمس الإسلام.

لوحة المغرب:

على حدود المغرب العربي يقف طارق بن زياد على رأس جيشه يراقب الرحّالة.. البحر أمامه، وخلفة أصوات الفلامنجو الخافتة.. يجتاز البحر ومعه الرحالة. المشهد لايعكس

حالة حرب، بل نقلاً للثقافة ومشاعل الحضارة العربية الإسلامية. لينفتح المشهد على جنة الأندلس، موشحاتها وقصورها الحمراء، وأحياء قرطبة، وإشبيلية. فلقد كان الفتح العربي للأندلس أواخر القرن الهجري الأول يمثل ظاهرة فذة خلال حقبة من التاريخ الإسلامي وحدثاً فريداً ونادراً، في قوتها وتقدمها، ثم ضعفها وتدهورها. ويذكر ابن خلدون في مقدمته، فصل القول في القوانين التي تحكم قيام الدول وسقوطها، وهي قوانين تنطبق على الأندلس..

لوحة وادي النيل:

الرحالة يجوب البحر المتوسط قرب الإسكندرية. أهل مصر يجتمعون في مشهد فولكلوري، ثم يتحلقون حول مجموعة تؤدي طقساً فرعونياً يعكس الحالة الثقافية في مصر القديمة. عروس النيل. تقديم فتاة جميلة للنيل حتى يفيض بالمياه للري والزرع والشرب. وبعد انتهاء الطقوس الفرعونية القديمة، يبدأ أداء حركي لرقصات من الفن الشعبي المصري لأهالي النوبة، ثم أقاليم السودان..

لوحة بلاد الشام:

الرحالة يعبر صحراء سيناء إلى ميناء العقبة.. قريباً من فلسطين وبيت المقدس والبتراء، نسمع العتابا الفلسطينية، وغناء بدو الصحراء. يقف الرحالة على صخرة مرتفعة فيرى القدس ومسجدها، المسجد الأقصى.. بوابة السماء. ويشاهد كنيسة القيامة ثم يمضي الرحالة إلى بلاد الشام، يقف عند أكثر من مكان، مجلس سيف الدولة الحمداني، والمتنبي شاعر العرب:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي
فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

وهوالقائل أيضاً:

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

ويكمل ــ الرحالة ــ الطريق إلى لبنان بلاد الأرز ومنها إلى بلاد الرافدين. هذا الرحالة يذكرنا برحلة ابن جبير إلى بلاد الشام في القرن السادس الهجري..

* لوحة بلاد الرافدين: انتقلت حضارة بلاد الرافدين إلى سكان بغداد.. ومعهم الرحالة. لغات سومرية وآكادية وبابلية وآشورية (مسمارية) ورثت إلى أبناء العراق الذين يتكلمون الآن لغة عربية وينشدون أشعاراً عربية.. إننا الآن في أوج ازدهار الدولة العباسية. ويمكننا اختيار الشخصية. والمرحلة. والمكان الذي نشاء.. في بغداد عاصمة الرشيد. لقد شب التاريخ الإسلامي عباسياً واكتمل واستوى وبلغ غايته كذلك. إنها الحتمية التي أدركها (الطبري) شيخ المؤرخين، وكانت غاية أثره العظيم (تاريخ الرسل والملوك) والتي تفطن لها أيضاً معاصره أبو الحسن علي (المسعودي) والذي علل الأحداث في أكثر من موضع بإقبال أو إدبار الزّمان. وجاء في (معجم البلدان) لابن الفقيه: وبغداد موطن كل صناعة وأهلها أهل براعة في كل صناعة. وقال الطبري عن تمزق الخلافة:

رقّعتم دنياكم فتمزّقت
بكم الحياة تمزّقاً لايرقع

وجاء هولاكو، ودخل بغداد بجحافل جيش جرار من المغول، عاثوا فساداً في الديار، خربوا معالمها، ألقوا بتراثها الحضاري وكتبها في نهر دجلة، وعندما اندحر التتار، عادت بغداد إلى أوج عزها ومجدها وحضارتها..

لوحة الخليج العربي:

تجسد اللوحة الإضاءات التي قامت في منطقة الخليج وأنماط الحياة فيها وبعض اللمحات التاريخية. لاسيّما كون المنطقة مع محيطها الجغرافي تمثل خلفية للحضارات.. ونسمع أصوات البحارة ونرى مراكب الصيد وأضواء الفوانيس أثناء الخروج لصيد اللؤلؤ، لوحة حياة البحر والصحراء والنخيل والإبل وأيام التباب، وتوب يا بحر توب..

لوحة مسقط:

تغيرت ملابس الرحالة وكبر أكثر.. إنه الآن على أبواب عمان سيدخلها من المكان الشهير. مسقط. الذي يؤدي إلى قلبها. ومسقط منذ القدم تمارس دوراً مهماً في مد جسور التواصل الثقافي من خلال علاقاتها التجارية مع القريب والبعيد، ومن هنا فإن المدن القديمة تساهم في تواصل الحضارة الإنسانية. ويذكر مؤلف كتاب (كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة) أن مازن ابن غضوبة هو أول من أسلم من أهل عمان، وهو من بلدة سمائل. ونشاهد لوحة عن رقصة الصيد وطقوس الصيادين والشباك والبحر والجبل والناقة والنخلة (عمتنا النخلة) ولا جاع من في بيته تمر..

الرحالة بعد أن جال على كل أرجاء البلاد.. قرر أخيراً الاستراحة في مكان.. بعد أن رأى وشاهد يوميات العماني وحياته.. يضع الرحالة صرته تحت رأسه وينام.

في لوحة مسقط نجد الرحالة بملابس معاصرة. ويقوم بجولة في مسقط المعاصرة، على شكل حلم، يشاهد الأمكنة والإنسان، والحياة اليومية.

بلاد العرب:

لوحة شاملة تجمع أقطار العالم العربي، مناجاة الإنسان العربي لأرضه لجغرافيتها وتاريخها وإنسانها وأحلامه. تنعكس الشمولية في ثراء الألوان والأزياء والأداء الحركي والموسيقى. وفي الخلفيات..

لوحة الأطفال:

يكمل الزمن دورته ويسلم مشاعل النور إلى الجيل الجديد، الجيل القادم، الأطفال المرتبطين بأرضهم. المتطلعين إلى المحبة والسلام والأخوة. تجسد اللوحة حالة اشتياق دائمة إلى أخوة إنسانية.

في الختام، عودة الصوت العربي إلى صداه، إلى المنبع الأصلي، التراث الأصيل القديم. الرحالة المعاصر، يوقظ الرحالة العربي القديم النائم. يرى أنه يشبهه كثيراً في

الملامح، وفي نبرة الصوت. ينادي الرحالة القديم، فيردد الفضاء صدى صوته. ينادي الرحالة المعاصر.. فيردد الفضاء الصدى نفسه. صوتهما معاً يرج المكان، ويعبر كل الأمكنة التي زارها الرحالة العربي القديم. يتعانقان معاً كتفاً إلى كتف. ويسيران في طريق واحد تسطع عليه أشعة الشمس.

المدينة الوردية..
تاريخ وفنون على صفحات الصخور

حسني عبد الحافظ

إلى الجنوب من العاصمة الأردنية، عمان، وبمسافة تُقدّر بنحو ٢٦٢كم، تقع أطلال مدينة البتراء Petra، ذات الشُهرة الحضارية والتاريخية، التي لا تزال صخورها الوردية، تحتفظ بعبق الحضارات، وخُطى الأنبياء.. ولأهميتها التاريخية، فقد أُدرجت في السادس من ديسمبر١٩٨٥م، ضمن قائمة اليونسكو، للمواقع الفريدة، التي تصنف ضمن التراث العالمي، كما منحت المرتبة الثانية في المُسابقة العالمية لاختيار عجائب الدنيا السبع الجديدة، والتي ظهرت نتائجها في السابع من يوليو ٢٠٠٧م.

تجدر الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى أن الفضل في بناء مدينة البتراء، يعود للأنباط الذين قدموا من شبه الجزيرة العربية، وكانوا أول من سكن المنطقة، ونحتوا في صخورها الوردية بيوتاً، مازال بعضها قائماً حتى الآن، برغم مرور أكثر من ٢٤٠٠ سنة على بنائها، وهي تقف

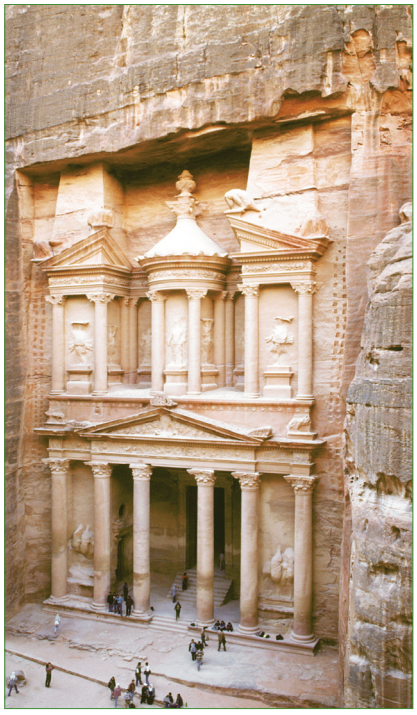
شاهدة على براعة هؤلاء القوم، في فنون العمارة وهندسة البناء.

لقد اتُخِذت البتراء، والتي كانت تعرف قديماً باسم سلع، أو بترا باليونانية، (أي الصخرة)، عاصمة مركزية لدولة الأنباط، التي امتدت من غزة شمالاً، إلى مدائن صالح جنوباً، حتى العام ١٠٦م، حيث سقطت على أيدي الرومان، الذين اتّخذوها مركزاً اقتصادياً وتجارياً بالدرجة الأولى، وكانت تسك فيها العُملة حتى العام ٢٣٥م، إلا أن ثقلها التجاري والاقتصادي، بدأ ينقل إلى مدينة تدمر (بالميرا) في سوريا، بينما انتعشت هي كمركز ديني لنشر النصرانية، إلى أن فتحها المسلمون فيما بين عامي ٨ ــ ١١هـ (٦٢٩ ــ ٦٣٢ م)، وصارت تمثل إحدى القلاع، التي تنطلق منها جيوش الفتح الإسلامي، لمُدن الشام.. وكانت قد وقعت في أسر الصليبيين، الذين ظلّوا فيها حتى العام ١١٨٩م، وفي أواخر عهدهم، خرّبوها، وجعلوا منازلها أطلالاً.

وجُغرافياً، فإن موقع البتراء الأثرية، في وادي موسى، إلى الشمال الغربي من معان، يُشرف على وادي عربة، شرقي النقب.. ويُمكن الوصول إليه، من العاصمة الأردنية، بالاتجاه جنوباً عبر الطريق البرّي الرئيس، الذي يصل العاصمة بميناء العقبة.. والدخول إلى قلب المدينة الأثرية، يكون من خلال ممر ضيّق يُعرف باسم (السيق)، يبلغ طوله أكثر من ١٠٠٠متر، وترتفع حوافه الصخرية، إلى نحو ٣٠٠متر.

الأنبياء.. مرّوا من هنا

وقد شرفت البتراء، باستضافتها لعدد من الأنبياء، بعضهم مرّ عليها مرور الكرام، حيث



لم يمكث فيها طويلاً، وبعضهم سكنها، ودُفن فيها.. وكان نبينا الأكرم محمد صلى الله عليه وسلم قد قصدها غير مرّة، بحسب ما أورده ياقوت الحموي، في معجم البلدان (٣٣٥/١)، وذلك إبان إحدى غزواته لبني لحيان، كما قصدها وهو في طريقه إلى تبوك.. ومن قبل سكنها نبي الله هارون عليه السلام، ودُفن فيها عند سفح جبل يحمل اسمه (جبل هارون)، كما استوطنها لبعض الوقت، نبي الله موسى عليه السلام، ومازالت الينابيع السبع شاهداً على إحدى معجزاته، حين ضرب الصخر بعصاه، فتفجّرت.

معالم.. وآثار

وتنتشر الكثير من الآثار والمعالم التاريخية، في منطقة البتراء، والتي يمكن إبراز أهمها في النقاط التالية:

• مجموعة الجن، وهي أول ما تُشاهده قبل الانتهاء من عبور الممر (السيق)، المؤدّي إلى قلب المدينة الأثرية، وتتمثل هذه المجموعة في ثلاث منحوتات صخرية، مُتراصة بجانب بعضها بعضاً، إلى اليمين من الممر.. وإلى جوارها ثمة مقبرة رومانية تُدعى «أوبيليسك» .

• الخزنة، ويُسميها البعض (كنز فرعون)، يعود تاريخها إلى القرن الثاني الميلادي، وهي أثر بديع منحوت في الصخر الوردي، تنعكس عليها أشعة الشمس، فتبدو للناظرين لامعة، تتلألأ أعمدتها بشكل بديع.. ويصل ارتفاعها إلى نحو ١٤٠ متراً، وعرضها نحو ٢٨ متراً.. وإلى الآن مازال هذا الأثر يحتفظ برونقه وجماله، برغم أنه يعود إلى العصر الهيليني، بل إن بقايا السقّالات، التي استُخدمت في نقش جدرانه وأعمدته، لا تزال موجودة إلى الآن، على هيئة «صفوف من المُربّعات الصغيرة، المتراصة فوق بعضها بصورة عمودية، وثمة اعتقاد بأن بناء هذا الأثر إنما ليحتفظ فرعون بكنوزه داخله» .

• المُدرّج أو المسرح الروماني، الذي يتألف من ٣٣ صفاً منحوتاً في الصخور الرملية، وهو من الاتساع والتنسيق، بحيث يستوعب نحو سبعة آلاف متفرج.

• الدير، ويُسمى أيضاً «قبر الأسد» ، كون واجهته منقوشاً عليها رسوم زخرفيه، لأسدين متقابلين، وهو أحد أهم المعالم التي تحتضنها البتراء، يصل عرضه إلى نحو ٥٠ متراً، وارتفاع بوابته حوالي ثمانية أمتار، والمرجّح أنه بُني في القرن الثالث الميلادي، ومن يعتلي قمته، يرى الأراضي الفلسطينية،

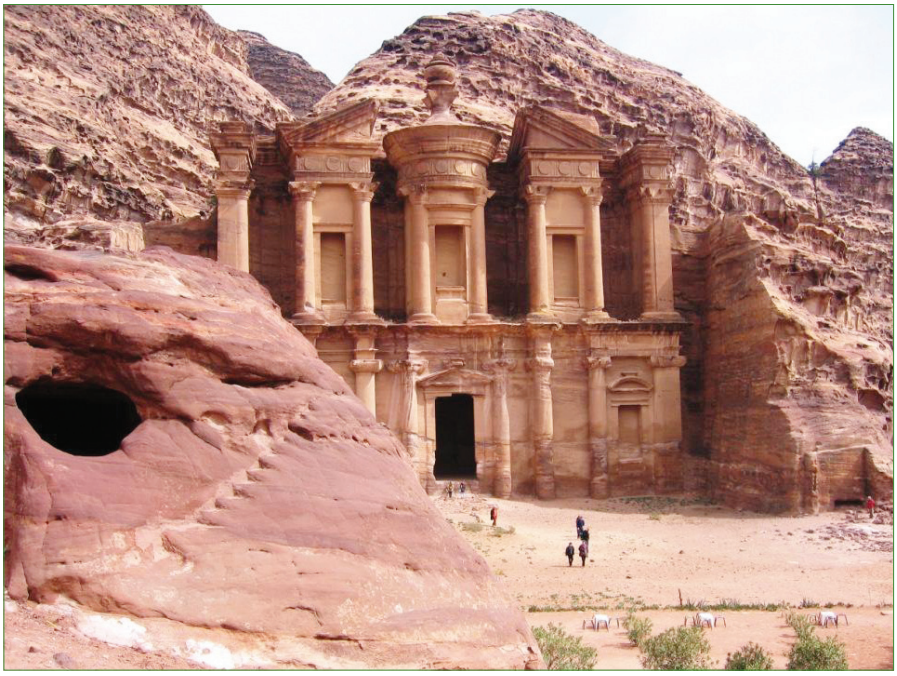
وعلى مرمى البصر يرى شبه جزيرة سيناء.

- قصر ابنة فرعون.
- ضريح الجرة، وهو واحد من أكبر الأضرحة في البتراء، يعود تاريخ نحته في الصخور إلى العام ٧٠ ميلادية على الأرجح، وحجم غُرفته الرئيسة نحو ١٨ متراً طولاً، ٩ أمتار عرضاً.

إضافة إلى ذلك، هناك العديد من البيوت الصغيرة والكبيرة، التي نُحتت ونُقشت في الصخور الوردية، والبوابات المُقوّسة، وقنوات وصهاريج المياه، وثمة ضريح قديم، على مساحة ٦٤متراً طولاً و٢٠ متراً عرضاً، ويوجد في مُنتصفه بئر كانت تُجلب منه المياه، لتنظيف المذبح.. وأيضاً من معالم وآثار البتراء، موضع يُقال له أذرح، يعود تاريخه إلي العهد الروماني، وكان قد شهد واقعة التحكيم في تاريخ الأرض، وموضع البيضاء، وموضع البسطة، وهما يعودان إلى عهد الأدوميين.

اهتمام عالمي

وعلى مدى ثلاثة قرون، من السادس عشر إلى أوائل التاسع عشر الميلادي، ظلّت جل معالم وآثار البتراء، مطمورة في الرمال، إلى أن أُعيد اكتشافها، وكانت أول إشارة لها في مُصنّف غربي، قد وردت في كتاب للمُستشرق والمؤرخ السويسري يوهان لودفيج بيركاردت بعنوان (رحلات في سوريا والديار المقدسة)، حيث قال ــ بعد جولته في المنطقة عام ١٨١٢م ــ «يبدو محتملاً جداً، أن تكون الخرائب الموجودة في وادي موسى، هي بقايا البتراء القديمة».. ثم أشار إليها لويس موصل في كتاب له بعنوان (Arabia Petra)، بعد زيارته للمنطقة عام ١٨٩٦م.



وقد أُجريت أولى أعمال التنقيب، عن آثار ومعالم البتراء، بشكل رسمي عام ١٩٢٤م، بإشراف المدرسة البريطانية للآثار في القدس، وبمُشاركة عدد من الخبراء الأوروبيين المعنيين بالتنقيب والبحث عن الآثار، ولمّا أثمرت الجهود عن إظهار غير مَعلَم من المعالم الهامة في المدينة القديمة، تواصلت عمليات البحث والتنقيب بشكل مكثف، وأثمرت عن اكتشاف كامل المعالم والآثار، التي يراها زائر المدينة القديمة في الوقت الحاضر.

وقد نالت معالم وآثار البتراء، قسطاً وفيراً من اهتمام كبار الرسّامين في أوروبا، من أمثال شرانز، الذي رسم لوحة بالألوان المائية، اشتملت على منطقة السيق والخزنة، وللرسام فريت غير لوحة فنية، تتضمن بعض معالم وآثار المدينة القديمة، كما ظهرت في رسومات لابودي.

ولأهميتها التاريخية، فقد أُدرجت معالم وآثار البتراء، ضمن قائمة المواقع الفريدة، التي يجب حمايتها والمُحافظة عليها، باعتبارها تراثاً عالمياً، وذلك اعتباراً من ٦ ديسمبر ١٩٨٥م.. كما دخلت ضِمن عجائب الدنيا السبع الجديدة، بعد استفتاء عالمي على ١٢موقعاً أثرياً وتاريخياً، ظهرت نتائجه في ٧ يوليو ٢٠٠٧م، حيث حازت المرتبة الثانية..

غويا والبلاط الملكي
دروس التجربة الفنية وأبعاد سيرة غويا

د. جلال الدليمي

لا شك أن الدخول إلى عالم الفن بأنواعه المختلفة لم يكن سهلاً، كونه يقتصر على مجموعة محددة من الناس، الذين أخذوها عن الفطرة، والإلهام، والهواية، والرغبة، والتأثرالجيني وغيره لخلق الإبداع الفني عند هذه الشريحة.. أو قد يكون بسبب قربه من الوسط الفني، أو لقربه من القلب، أو الاثنين معاً.. ومن نافلة القول، يقال ليس كل من تعلم أو درس الفن خاصة أصبح فناناً، أو مبدعاً كحال المهن الحرفية الأخرى التي يتناقلها الأبناء عن الآباء، ويتوارثها الآباء عن الأجداد. وليس من ارتدى ملابس البناء صار بالضرورة بناءً.. ولهذا نجد الوسط الفني يتمتع بخصوصيات، وأجواء فريدة من نوعها: كالحس المرهف، والتواضع، والبساطة في المأكل والمشرب والملبس، وروح الدعابة... وكأنهم مخلوقات تريد إسعاد الآخرين في الدنيا، زاهدين ليس لرضا الواحد الأحد، بل لإرضاء عباده.. يعشقون الحياة ويعبرون عن ذلك من خلال الفنون التي يستعرضونها للجمهور، بكل دقة وحرية إذا ما توفرت لهم الحرية الكافية للانطلاق.. وهذه ليست آمال وردية بقدر ما هي تخص السواد الأعظم من الفنون باستثناء فناني السلطات، الذين ارتموا في أحضان السلطة الحاكمة ليثري حسب اعتقاده (النفعيين)، ويختزل الزمن، وعنده الاستعداد.. وقيل في الشعراء الغاوين الكثير، وهم في كل مكان يهيمون، وحتى لا نظلمهم،

فهناك نحاتون ورسامون ومطربون... ينطبق عليهم وصف الشعراء.. ومن بينهم الرسام الشهير الإسباني غويا، الذي كان يحلم ببلاط الملوك واستطاع تحقيق الأمنية التي لطالما حلم بها، وخطط لها وتحمل الكثير، وحصل عليها في نهاية المطاف.. وسنتطرق إلى حياته بجانبيها الشخصي والفني، ليستفيد الآخرون من تجربة بؤس وحرمان لرجل عظيم..

عرفت حياة الفنان غويا بالقلق المتزايد والمعاناة الشديدة من كثرة ما تحتوي عليه حياته من عواصف درامية صاخبة، وما اعتراها من متغيرات، فقلما جمع فنان من قبله بين عالم الخيال، وجوانبه الشاعرية أو الخرافية، وعالم التناقض والمحن، بأبعاده الإنسانية المتضاربة داخلياً وخارجياً.. ومهما تكن المواقف لـ (غويا)، إلا أنه ظل دائماً وطنياً مرتبطاً بأرض إسبانيا

ملامح من حياة الفنان غويا:

تعد حياة الرسام الشهير فرانشيسكو غويا من ألمع السير التي تناولها ويتناولها النقاد على مختلف العصور. إذ امتدت حياة غويا من عام ١٧٤٦م حتى عام ١٨٢٨م أي أنه عاصر فترة تأريخية طاحنة، ومميزة من تأريخ إسبانيا وحروبها، إلى جانب ما كانت تقاسيه من بطش محاكم التفتيش وشعوذة السحرة، وإتاوات تفرضها العصابات وقطّاعو الطرق.. ويعود ذلك إلى ما يحتله غويا من مكانة فنية

متحف غويا – فرنسا

عالمية مرموقة في تأريخ الفن، وإلى ما حققه من إضافات، وخاصة فيما يتعلق بجرأته ووضوح رؤيته، التي راح يعبر بهما عن آرائه بانتقاده المتزايد لمحاكم التفتيش – الفاشية والنازية على حد سواء بحق الأبرياء – وهو محق بذلك.. ودخول القائد الفرنسي المحتل نابليون بونابرت إلى إسبانيا عام ١٨٠٨م، وكلفته تلك المواقف هجر مدينته التي أحبته وأحبها كثيراً وتحول فنه البهيج إلى فن موشح بالسواد الصارخ ظهر واضحاً في لوحاته المعبرة حداداً على أرواح الأبرياء الذين سقطوا بالمئات دفاعاً عن المبادئ والقيم النبيلة. وضاعت فرص دخوله إلى البلاط الملكي، التي وضعها نصب عينيه..

عرفت حياة الفنان غويا بالقلق المتزايد والمعاناة الشديدة من كثرة ما تحتوي عليه حياته من عواصف درامية صاخبة، وما اعتراها من متغيرات، فقلما جمع فنان من قبله بين عالم الخيال، وجوانبه الشاعرية أو الخرافية، وعالم التناقض والمحن، بأبعاده الإنسانية المتضاربة داخلياً وخارجياً.. ومهما تكن المواقف لـ«غويا»، إلا أنه ظل دائماً وطنياً مرتبطاً بأرض إسبانيا.

إنجازات الفنان غويا الفنية:

قام الفنان غويا برسم حوالي خمسمائة لوحة، ومائتين وثمانين قطعة حفر، وما يقرب من الألف رسم، ولعل أول ما يلفت النظر في فنه التشكيلي هو التناقض بين الشكل والموضوع وطريقة المعالجة في لوحة العائلة المالكة، وإحدى لوحاته الحزينة في رسومه السوداء، أو بائعة اللبن في مسقط رأسه بوردو.. ومن يراها يعتقد بأن اللوحات المختلفة شكلاً وموضوعاً وإبداعاً... تبدو لثلاثة فنانين كبار ينتمون إلى ثلاث مدارس فنية مختلفة.. فالأولى لوحة (العائلة المالكة) وتمثل مرحلة التفاصيل الشديدة والثياب الفاخرة والأنيقة التي ترتديها مثل هذه الطبقة، والتي تغلف أناساً يقفون كالدمى. واللوحة الثانية (الرسوم السوداء) والتي تعكس الخوف والهلع النفسي، في فترة الاستعمار الفرنسي الأوروبي – وليس فترة الحكم الإسلامي العادل – والثالثة لوحة (بائعة اللبن) والتي تمثل بحق بساطة، وحزناً في التعبير.. وتلك الرسوم جاءت نتيجة لتحديد موقف غويا من نفسه، ومن قضايا وطنه ومجتمعه ومعاناته الشخصية (المركبة) آنذاك.

طموح الفنان غويا رغم تكرارالفشل:

كان غويا، الفلاح المنبت، يتطلع إلى أضواء البلاط الملكي – كما أسلفنا – ويطمح في الوصول إلى الحصول على لقب فنان البلاط

الملكي، أو أكثر من ذلك كمختص برسومات الملك (أي رسام الملك) ومارس الكثير من الأساليب المشروعة وغيرالمشروعة من مكر ودهاء وتدليس للوصول إلى الغاية.. وكان في مقتبل عمره (شبابه، ابن السابعة عشرة سنة). ترك قريته بوردو متوجهاً صوب العاصمة مدريد مشياً على الأقدام ليشترك في المسابقة المقامة هناك، والتي أعلنت عنها أكاديمية سان فرناندو.. إلا أن الفنان الصغير لم يحالفه الحظ. وواصل المشوار بهمة عالية وبإرادة صلبة مصمماً على الوصول إلى هدفه، الذي لطالما وضعه نصب عينيه. فاستقر في مدريد (العاصمة) في ظل أحداث مضطربة. وهناك تعرف إلى الفنان الإسباني (بايو)، وتآلف الفنانان رغم فارق السن والمكانة الاجتماعية بينهما.. لكن جمع بينهما هدف مشترك يتعلق بطموحهما في الوصول إلى البلاط الملكي. سافرغويا إلى مدينة بارم الإيطالية ليشترك في مسابقة أكاديمية الفنون الجميلة هناك، لأن هذه المشاركة والحصول على الجائزة ستكون بمثابة جواز مرور لـ «غويا» لينفذ بفضلها إلى الطبقات العليا، ويحقق رحلة الألف ميل. إلا أن الفشل الثاني كان يلاحقه، فعاد إلى الوطن، وفي العاصمة تحديداً ليرى أستاذه وصديقه بايو قد أصبح من رسامي البلاط الملكي، فأخذ يفكرجدياً بالطريقة المثلى للوصول إلى البلاط، وما هي إلا أيام معدودة حتى قرر الزواج من شقيقة بايو (الآنسة جوزيفا بايو). وكانت زيجة حظ عليه لتدعيم مكانته الفنية والاجتماعية، وبذلك ضمن لنفسه منفذاً أكيداً إلى البلاط. وما كاد يصل عمره إلى الثلاثين عاماً حتى بدأ الحظ يتبسم له بمعاونة صديقه بايو (شقيق زوجته). فقد أسند إليه القيام بعمل مجموعة من تصاميم اللوحات الخاصة بالسجاد للمشاغل الملكية، وهذه صنعة رافقت الطبقة الأرستقراطية الأوروبية.

طوال سبعة عشر عاماً، وثّق (غويا) صوراً تعبيرية مستوحاة من المجتمع الإسباني التقليدي والفولكلوري بما يقرب من ستين عملاً. وذاع صيته في الأوساط الأرستقراطية المهمة، وانهالت عليه الطلبات لعمل بورتريهات لأفرادها

وتأمل غويا خيراً بإسناد هذه الخطوة المرحلية إليه، والتي ستنقله إلى أمام في تحقيق الطموح.. وكانت الموضوعات الفرنسية والأسطورية التقليدية هي السائدة في صناعة السجاد الملكي. إلا أن الملك شارل الثالث قد قرر عام ١٧٧٣ تغيير هذا النمط الغريب عن الحياة الإسبانية، وطالبهم بتنفيذ موضوعات تعبر عن الحياة في إسبانيا.

وراح الفنان غويا يعبر عن مظاهر المرح والطرب في حياة أهل بلده، من خلال رسوماته المعبرة عن الأعياد والأوبرات ومصارعة الثيران وقيام الحفلات العامة.

وطوال سبعة عشر عاماً، وثّق غويا صوراً تعبيرية مستوحاة من المجتمع الإسباني التقليدي والفولكلوري بما يقرب من ستين عملاً وذاع صيته في الأوساط الأرستقراطية المهمة، وانهالت عليه الطلبات لعمل بورتريهات لأفرادها.

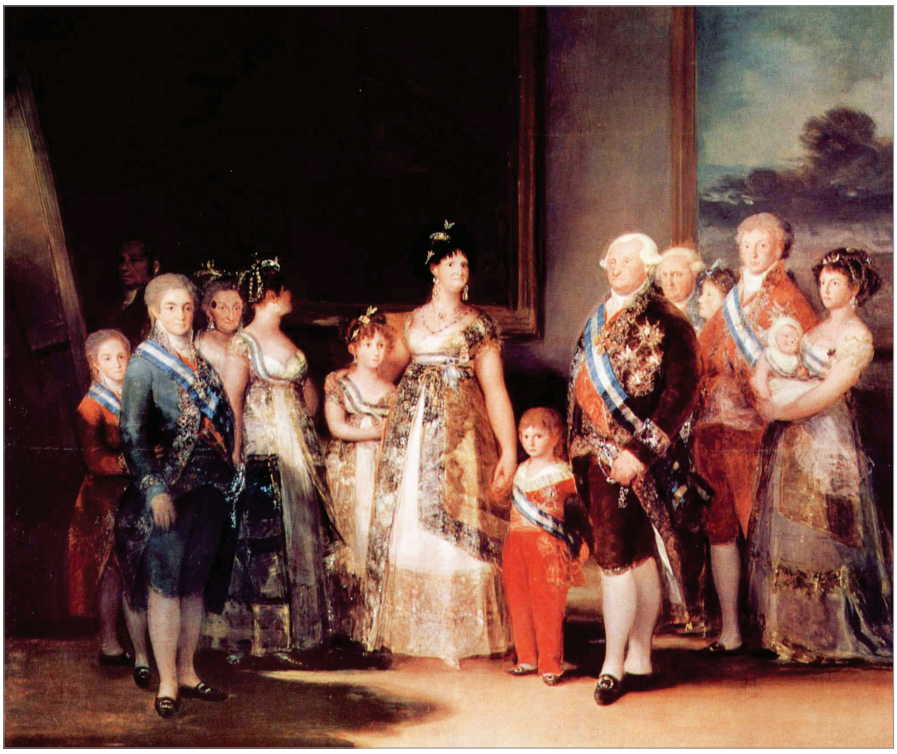
تحقيق النجاح بعد الفشل وزخم المعاناة:

بعد صنعة الرسوم على السجاد للبلاط ولأبناء الطبقة الأرستقراطية.. تدفقت الثروة،

وتبينت ملامح الثراء على مظهره، وإيقاع معيشته، وعائلته.. وتحول للعيش في فيلا محاطة بحديقة شاسعة، وعربة تجرها الجياد، وانغمس في حياة البذخ والتظاهر، بينما كانت فرشاته تواصل العطاء في خدمة الطبقة الحاكمة والبلاط وفقاً لما رسمه لنفسه من خطط وأهداف.. وما هي إلا سنوات معدودة حتى تم انتخابه بالإجماع عضواً في الأكاديمية الإسبانية، ثم عين مديراً لها. وما كاد يبلغ الأربعين من العمر حتى حصل على لقب (رسام الملك) في العاصمة مدريد ليواصل محاولة تنفيذ حلمه الكبير في مكانه في القصرالملكي، وبحصوله على هذا اللقب أصبح مسموحاً له بأن يخط ملامح صاحب الجلالة بفرشاته.. وبعد أن وصل إلى مبتغاه بجهد استمر ثلاثة وعشرين عاماً من الكفاح والمثابرة والأمل ليتساءل مع نفسه عن جدوى ذلك الحلم وعما حققه له من أهداف؟ ولنرى بعض ما كشفته طموحات غويا، وإدانته.

نهاية غويا في البلاط الملكي:

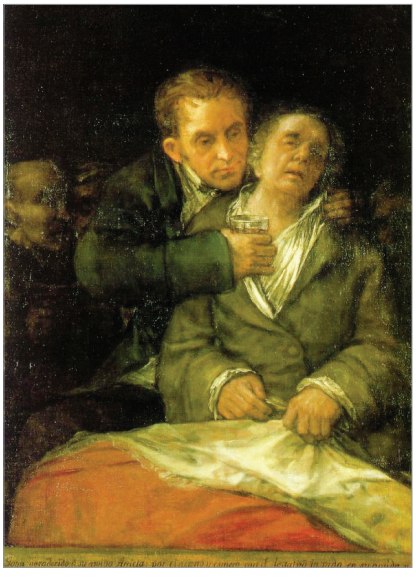
أتاحت ظروف عمل غويا في البلاط الاطلاع على ما يدور فيه من خبايا، فخلف تلك المظاهر البراقة، توجد النفوس التي تتآكل وتتطاحن في عنف لا هوادة ولا رحمة فيه، بينما المؤامرات تحاك خلسة في سكون وثبات، وعانت إسبانيا من مكائد وشعوذة وغموض وبكل ما تحويه في جوفها من مؤامرات وخداع، بينما الشعب الإسباني غارق في ظلمات بعض رجال الدين المسيحي، ورعب محاكم التفتيش وسيطرة السحرة والمشعوذين. ووصل عدد رجال الدين إلى أكثرمن مائة ألف شخص، اكتظت بهم جدران أكثرمن ثلاثمائة دير إسباني. ومع ذلك فقد شاع الانحلال الأخلاقي والجهل والاستبداد... ومع ذلك فقد أصبح منبعاً لحركة أدبية بأسرها مكرسة بوجه الشعوذة وما رافقها من مظاهرمضرة بالمجتمع.



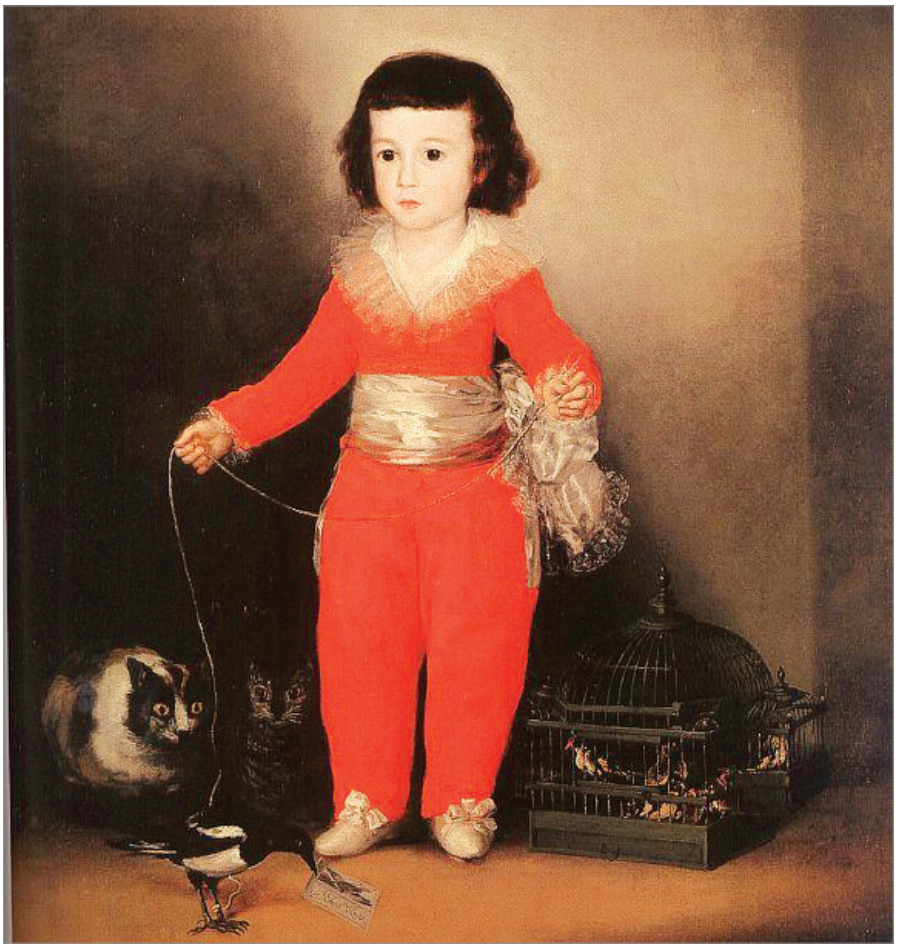
أصيب الرسام غويا بمرض الشلل النصفي في الجانب الأيمن، أرقده طوال العام ١٧٩٣م يصارع الموت يائساً ـ بعد أمل جنوني للوصول إلى هدفه ـ وأدى إلى فقدانه حاسة السمع تماماً، مما اضطره إلى الاتصال بالآخرين عن طريق المراسلة والكتابة، أو بالإشارة، فهي صلته ما بين العالم الخارجي وبين دنياه.. يقول الناقد الفرنسي (كلود روا) عن هذه الفترة من حياة غويا المأساوية حقاً بقوله: (إن ذلك المرض، والشعور الجسماني بالموت، قد فتحا آفاقاً جديدة أمام غويا، الرسام الملكي والشاب الوصولي الجسور.. آفاقاً كان يرفض النظر إليها حتى ذلك الحين).

وقد ازدادت هذه الآفاق عمقاً بعد كل التساؤلات التي راح يطرحها على نفسه وهو يواجه الموت، الذي يترقبه وهو يختم بنهايته كل المخلوقات. فما الذي يبقى بعد الموت سوى حقيقة ما أنجزه الإنسان؟ والحقيقة أن نهاية غويا لم تكن بالمرض وحده، وإنما تداخل الأحداث التي أضرت بالشعب الإسباني، وهو لا يهدأ ولا يكف عن التساؤل، وقرر غويا

ما هي إلا سنوات معدودة حتى تم انتخابه بالإجماع عضواً في الأكاديمية الإسبانية، ثم عين مديراً لها. وما كاد يبلغ الأربعين من العمر حتى حصل على لقب (رسام الملك) في العاصمة مدريد ليواصل محاولة تنفيذ حلمه الكبير في مكانه في القصرالملكي، وبحصوله على هذا اللقب أصبح مسموحاً له بأن يخط ملامح صاحب الجلالة بفرشاته



النزول إلى جحيم الشعب الإسباني والنزول إلى ظلمات شعب يعاني ولا يعرف الخلاص، وانطلق إلى الطريق ليدور في الأزقة القائمة يشاهد السحرة والمساجين والمعتقلين السياسيين وهم يعذبون، والمحكوم عليهم بالإعدام ينفذ بحقهم علانية وسط احتفالات صاخبة.. وعايش اليأس والصرخات البريئة والتهديدات، وامتزج بكل ما يمكن للأزقة المظلمة المتداخلة أن تحويه من مآس. وما يؤخذ على غويا أنه ترجم الجانب البهيج من مأساة البسطاء فقط، والذي يليق بجدران البلاط، ولا يدافع عن الحرية ضد القهر، ولا يدين كل ما يدور حوله من استبعاد، كما لا يدافع عن النور ويحاول بثه ليبدد الجهل والظلمات، وهو لم يدّعِ ذلك.



ـ إن التجربة الفنية للرسام غويا تستحق الدراسة لتعويد الشباب العربي خاصة وللعالم الثالث عامة (ثروة الأمة، ورجال المستقبل) أن يواصلوا المشوار إلى نهاية الهدف المرسوم ويضعوا مسبقاً لا فشل بل نجاح دائم مهما طال الزمن.

ـ يجب أن تكون الغاية والوسيلة شريفتين للدفاع عن حقوق المعدمين من دون شعارات وصولية، تهدف إلى تحقيق منافع شخصية بالتدليس والرياء والرشى.

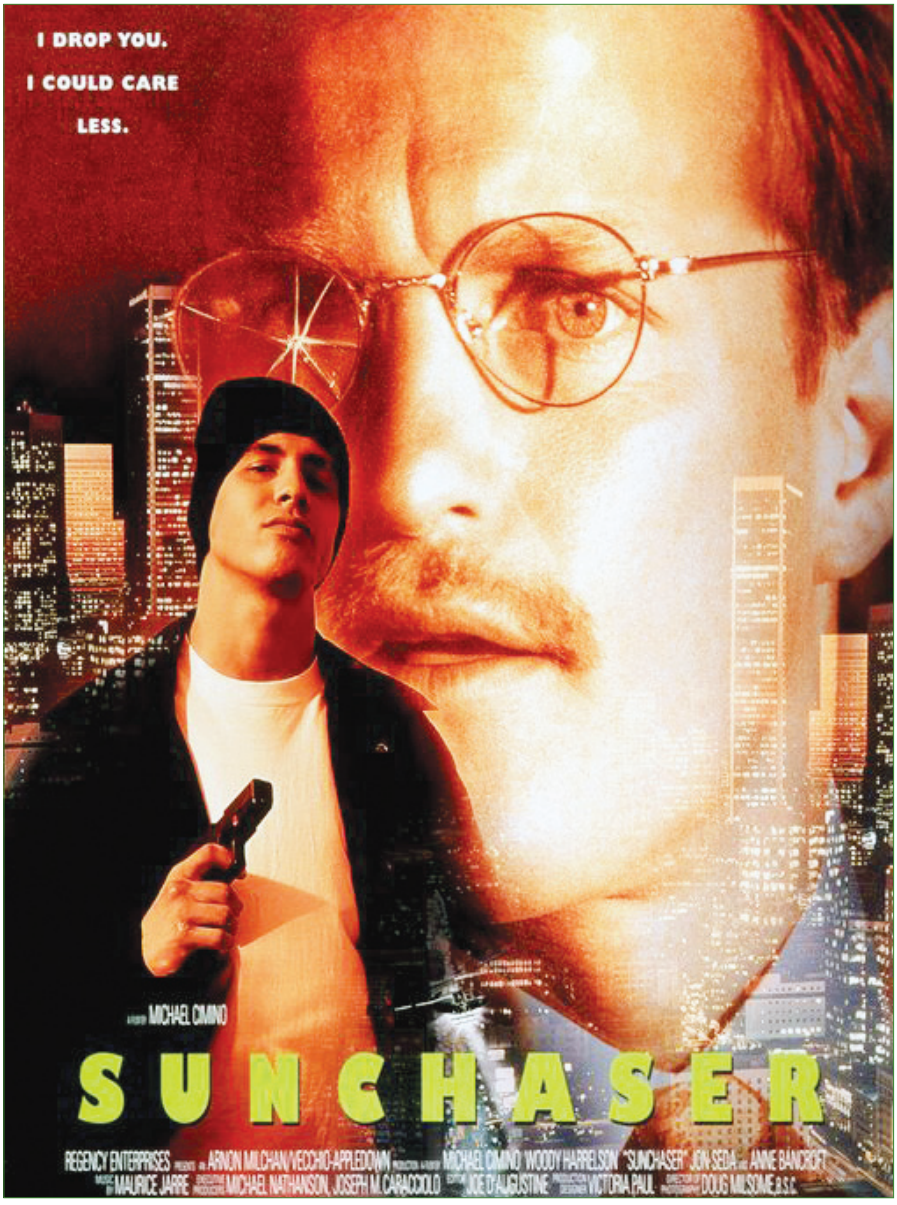
ـ بعد فشل المشروع السياسي العربي للعالم الثالث، كون أغلب القادة السياسيين كانوا مجرد دعائيين نفعيين يلهثون خلف مصالحهم وعلى حساب الأكثرية البائسة، ويسمون أنفسهم نخباً سياسية! في حين هناك بون شاسع بين المعلن والخفي، وبين النظري والعملي (التطبيقي).. وظهر مجرد شعارات انتخابية.

ـ وكون الفن وسيلة حقيقية للتعبير، والفنانين يمثلون قادة في مجتمعاتهم على اختلاف اختصاصاتهم ولهم قاعدة جماهيرية مؤثرة يستطيعون أن يحركوا الأحاسيس ويزرعوا البهجة بعد البؤس والأمل والنجاح بعد الفشل، وفي التأريخ الحديث اعتلى رونالد ريغن رئيس أكبردولة في العالم، وهو فنان (ممثل أمريكي)، وتوجد حالات مشابهة في العالم.. لتجارب الفنانين الملتزمين لإنصاف الشعوب المقهورة بعد ما أفسد فن الممكن ودبلوماسية المكر، بعدما غابت آمال الشعوب لإنقاذ الناس من البطش والقهر، والإذلال والعبودية..

مطـارد الشمـس

رؤية سينمـائية لجدل الأنا والآخـر

أحمد ثامر جهاد



تقترح هذه القراءة إقامة حوار مع لغة الصورة، يمكنه أن يتتبع حقل اشتباك المؤثر الصوري «الفيلم» مع فعاليات التلقي التي تتوجه هنا تحديداً ـ بفعل الإثارة السينمائية ـ إلى تحليل (جدل الأنا والآخر) في سياق المجتمع الأمريكي. وذلك من خلال المحاور الآتية:

١ – صورة واقعية: العنف

عبر مختلف وسائل الإعلام اعتدنا أن نرى في ظاهر الحياة الأمريكية عنفاً مهيمناً، يملك من الاتساع والشدة ما يضمن له استمراره وصعوبة السيطرة عليه. ليس هذا العنف ظاهرة طارئة أو اعتباطية أو مرغوبة، إنما إفراز سلبي يلازم حركة المجتمع ما بعد الصناعي ويستمد مبررات وجوده الدائم من عمق جذوره في الحضارة الرأسمالية الأمريكية، كذا من تمثلاتها الثقافية والسياسية والتي لأسباب تتعلق بسيادة نموذجها الأوحد (الرجل الأبيض) قطعت صلتها بتراثها الثقافي، القومي والديني(١)، وخلقت لنفسها بدلاً عن ذلك، قيماً استهلاكية وإعلامية مغرضة توائم طموحاتها في أن ينصب اهتمامها الأساس على إعادة هيكلة الحياة العملية والذهنية للفرد وفقاً لمعايير نفعية محددة، وبطريقة استلابية تتيح لها الحيازة المشروعة لحياة الإنسان، عبر اختلاقها كل أنواع الحجج والفبركات

والنمطيات المساقة ضمن توجه مدروس يمثل التعتيم الإيديولوجي البارع أحد أهدافه الأساسية.

من جانب آخر يكشف أسلوب الحياة الغربية عن حالة السعي المحموم لعملية إغراق الذات بركام هائل من السلع والحاجات والأوهام وضبطها في قنوات محددة تصب في النهاية لصالح (معاقبة الجسد أو مراقبته) بتعبير «ميشيل فوكو» . ويمكننا أن نرى بإدراك أوسع، الكيفية التي يحاول فيها خطاب الهيمنة الأمريكية ـ المفبرك باقتدار ـ وضع مطلق صياغاته الفكرية للتبشير بأخلاقيات جديدة يؤمن دعاتها بسياسة مفاهيمية، على الفرد في أمريكا والعالم اعتيادها وتمثلها بصفة نهائية لا رجعة فيها هي صيغة (الكابوس مكيف الهواء)*.

ومن نسيج تلك الممارسات يتشكل العنف المخبوء ـ باعتقادنا ـ كآلية دينامية للدفاع عن النفس أمام (الآخر) وعلى نحو يجعله حيناً عنصرية بيضاء ترفض المحاورة وتتبنى الإلغاء. هذه هذه الذات المرسومة في الممارسة الواقعية والخطابية هي إجمالاً، حاصل صفاتها وأوهامها النظرية المشخصة، والتي يمكن تعيين خطوطها العريضة في نموذج: الرجل الأبيض، الحر، المرفه، مالك الأرض ومنتجها، السوبرمان، الديمقراطي العتيد، صاحب النية الطيبة، والإله إذا جاز القول.. وبخلط تلك الصفات تنتج الأخلاقوية الإعلامية أسطورة المركب الأمريكي العجيب بوصفه نوعاً من الحقائق المطلقة المنزلة!!

وكما هو معروف تستجيب هذه التصورات المنمذجة وأخرى غيرها، بمرونة تذكر، إلى منظومة المفاهيم الغربية عن الأخلاق والحق والسياسة(٢).

شيمنو

٢ – معالجة سينمائية: تجاوز العنف

إن الممارسة اليومية التعسفية التي تحاول إلغاء «الآخر» بعد أن تجرده من قيمه ومعتقداته وأحلامه عبر تبنيها مختلف أشكال التنميط السوسيوثقافي هي ما نصفه هنا بظاهرة العنف المخبوء أو الدفين. تلك الظاهرة الاستلابية المهيمنة باتت نتيجة

للتردد الملحوظ في أصدائها المتباينة ما بين الواقع والسينما قضية ساخنة احتلت معالجتها مساحة شاسعة في أفلام عدة مخرجين معروفين، قدموا أفضل ما لديهم من إمكانيات فنية، غالباً ما أثارت أسئلة مختلفة عن غاياتها، وصلت في حدودها القصوى إلى إعادة النظر في معنى السينما بالنسبة لعالمنا المعاصر، من أولئك المخرجين: أوليفر ستون، سكورسيزي، تارنتينو، ديفيد فنيشر.

إلا أن المخرج الموهوب (مايكل شيمنو) ومن زاوية مغايرة اختار لفيلمه الجديد (مطارد الشمس ـ The sunchaser) صورة سينمائية مثيرة تعرض للتهكم والازدراء من طريقة الحياة الأمريكية التي تفتح الجدل واسعاً حول سلامة الرؤية الفردية لواقع التعارض بين الحقوق الشرعية والمعنوية للفرد الأمريكي. فقدم باختياره ذاك معالجة سينمائية جذابة لقصة رائعة كتبها (تشارلز ليفيت) تناقش على نحو مترابط ومعبر أوهام الغطرسة الكامنة في الذات الأمريكية، تحت سطح الديمقراطية والحرية والتحضر.

ومن اللافت للنظر في هذا الفيلم أنه بالقدر الذي خلا فيه تقريباً من مشاهد القتل والعنف بالمعنى التقليدي، أبرز سرده أشكال العنف القهرية المتخفية، من خلال فسحة الحوار بين رجلين مختلفين تجمعهما محنة مشتركة، كاشفاً بذلك عن إمكانية تخطي أسباب التضاد بينهما.

ومما تهيأ للمخرج بصفة بارزة، تركيزه على عنصر الحوار أكثر من غيره، وجعلنا نمعن النظر طويلاً في جذوة العنف المجسدة في ثنايا الأحاديث والمساجلات التي يتبادلها نفر من الناس. حيث يكون للكلمات سلطتها بنجاح وللإنسان أوهامه، وثمة «صلة باطنة بين القداسة والعنف» (٣).

وحتى يبرهن أن للحوار إمكانية حقيقية في حل المعضلات والخلافات بين البشر، يضاعف الفيلم من صوره الدرامية الرصينة بقيمها الفكرية والجمالية، ويبث لقطاته من مرآة ذكية مبدعة تكمن قيمتها الانتقادية في معرفتها الواقع على نحو دقيق يبتعد عن المراءاة والتضليل.

إن الاتجاه العام للفيلم يتحدث عن التصورات النمطية التي تحكم سلوك الفرد الأمريكي وتحول دون الاتصال الإنساني بين نموذجين مختلفين نسبياً في واقعهما الاجتماعي وتكوينهما الثقافي والنفسي، في إشارة هامة إلى أن المجتمع الأمريكي يصح القول فيه أنه جماعات بشرية غير متجانسة أو متماسكة، يمتنع أفرادها لأسباب عدة ـ سياسية أو طبقية ـ عن الدخول في علاقات صريحة، حقيقية، غير نفعية مع بعضهم بعضاً.

وإذا كان من المفترض أن الاتصال الوجداني بين فئات الجماعة الواحدة يزيد من حرارة المشاركة الواقعية ضمن مجالها السوسيولوجي، ويساعد الفرد ـ أيّاً كان ـ على تخطي مشاكله أو التغلب على بعض مثبطاته ووساوسه، فالمسألة الأساس التي طرحها الفيلم ببراعة تكمن في ثقته التامة بنجاح مسعى الفرد المتطلع للتحرر من كل أنواع الحواجز والمخاوف والأوهام التي تحد من أمنياته الإنسانية المشروعة في حياة متوازنة تتعدى المشاركة اللفظية بين الأفراد، نحو ألفة حقيقية تفتح مجالاً جاداً للحوار من أوجه كثيرة متنوعة، تكون معرفة الذات فيها طريقاً لازماً لمعرفة (الآخر). فالصداقة الحقة لهي من مقومات الهوية ودعائم الإنسانية، مثلما أن الارتداد على الذات هو من علائم النكوص والاستلاب والتسلط البغيض على الآخر. ومما يحسب لفيلم «مطارد الشمس» استطاعته، من خلال قصة بسيطة مشوقة، إحراز السيطرة الهادئة على أجواء التفاعل الدرامي بين الشخصيتين الرئيستين (مايكل ـ بلو) من دون الانحياز لأي منهما أو إبراز واحدة على حساب الأخرى، وهو ما ينسجم مع المغزى الذي ينشده كاتب الفيلم ومخرجه، فضمن بهذه التوليفة الرصينة بث أفكاره وصوره في مشاهد مترابطة تميزت بالشد والإقناع والتأثير.

٣ – القصة: جدارة الحوار

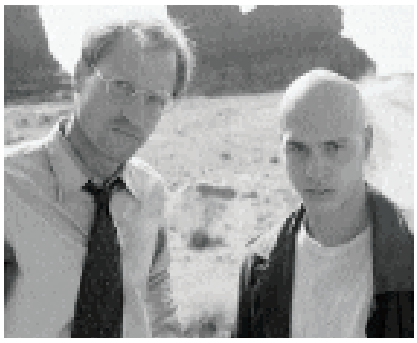
في هذا الفيلم نحن أمام سجين ملون، شاب من أصل هندي يدعى «بلو ـ الممثل جون سيدا» يقوم باختطاف طبيب متزوج يدعى «مايكل ـ الممثل وودي هارلسن» تكلفه المستشفى التي يعمل فيها بفحص السجين وتحديد علته، ذلك بعدما أرسلت إدارة السجن المريض لمعاينته والتأكد من صحة ادعائه. وفي الوقت الذي يدرك «بلو» أنه مصاب بمرض السرطان ولا أمل في شفائه، يغامر باختطاف الطبيب بحركة يائسة تعكس حاجته للتغلب على مخاوفه من عدم اكتراث الآخرين به، وربما لانعدام ثقته بصلاح المؤسسة (المستشفى) أو تعاطفها مع حالته، فهو بنظرهم ـ كما يعتقد ـ ليس سوى مجرم

مريض ومنبوذ لا أمل معقوداً عليه وفي موته خدمة يقدمها للجميع. لكن فعلته الجريئة هذه، ربما ستغير الأمر لصالحه، فثمة رهينة هامة بحوزته، هذا ما تصوره «بلو» مع نفسه على الأقل.

تنجح عملية الاختطاف من دون تخطيط أو عناء كبيرين، لتبدأ رحلة طويلة وشاقة مليئة بالمعاناة والتناقضات تجمع بين شخصيتين مختلفتين، لكل منهما عالمها الخاص. وتحت ضغط السلاح يرغم «بلو» الرهينة على قيادة السيارة دون توقف، سعياً وراء هدف غريب يتمثل في الوصول إلى مكان مجهول، يعتقد أن بحيرة فيه تسمى «دابينيسا» تقع على حدود بلدة «نافاهو» الهندية في الغرب الأمريكي، حيث موطن أجداده.

يتصور «بلو» بشكل ينسجم مع ذهنيته، أن لتلك البحيرة قدرة سحرية على الشفاء من الأمراض لمن يغتسل بمائها المقدس. فتصبح مفارقة الموقف هنا، أن على الرجل الأبيض العصري «مايكل» بصفته العلمية المتحضرة، مساعدة «بلو» في بلوغ هدف لا يقبله المنطق الاعتيادي.

تستمر الرحلة صوب تلك البحيرة، على الرغم من انعدام اليقين بوجودها. وحينما يتساءل «مايكل» عن صحة هذا الافتراض والإصرار عليه، يجيب «بلو» : إنها معلومة موثوقة وجدها في كتاب صغير كان قد قرأه في السجن، يعد فيه حكيم هندي «وبستر سكاي هورس» بحقيقة هذه الأسطورة الواجب احترامها وتصديقها، خاصة إذا كنت في أمس الحاجة إلى تصديق أو خلاص أبدي!
تلك الأحداث المتسارعة تقحم «مايكل» في دوامة من التحديات النفسية والأخلاقية، لها



دلالتها الرمزية البليغة في فضاء الاعتقادات التي يمليها مجتمع البيض. فأيّاً كانت حقيقة ما يؤمن به «بلو» ، وجب على «مايكل» الاستمرار حتى نهاية الرحلة لكي يعرف بنفسه ما ينبغي تصديقه أو معارضته. وخلال ذلك تفشل العروض المختلفة التي يقدمها الأخير من أجل إقناع «بلو» بإطلاق سراحه والعودة إلى حياته وأسرته.

ومن حين إلى آخر يقطع المخرج استمرارية السرد، ليعود بطريقة الفلاش باك إلى أطياف حادثة مؤثرة في طفولة «مايكل» أو «ميكي الخارق» ، تظهر اللحظات الحرجة التي قام فيها بقتل أخيه الأكبر المصاب بالسرطان عن طريق قطع الأوكسجين عنه، خلال رقوده في المستشفى، ذلك في استجابة مريرة لإلحاح الأخ على التعجيل بموته بعد يأسه التام من الحياة. وبمنطق مؤثر نرى أن شعور «مايكل» بالذنب تجاه ماضيه وجد فرصة مناسبة لتبديل ذاك المغزى المرعب وطرحه عنوة، فيما يمكن أن يفعله هذه المرة مع معاناة «بلو» وإصراره على البقاء حياً.

في هذا المشهد تحديداً يخضع «مايكل» لإحساس قوي متمرد يتحفز تحت وقع كلمات «بلو» المؤثرة، وهي تصف له أسطورة (مطارد الشمس) الحكاية التي تتصل حكمتها بثقافة الأجداد وتنبعث من أصالة أفكارهم، ويدلل سردها بالمقابل على ضرورة تبني قيم المؤازرة والمحبة، لاسيما مشاركة الأخ لأخيه وجدانياً في محنة الموت، وهي إشارة ضمنية إلى أن الإنسان ــ بسعة تمثلاته ــ هو محنة أخيه وفردوسه في آن. إن اللمسات الذكية للمخرج «شيمنو» قادتنا إلى إدراك فكرة مفادها: أن الطابع المأساوي الجاد لمحتوى الفيلم تجسد في مقابلة هذين النموذجين المتضادين ظاهرياً واللذين تتكشف حقيقتهما المتماثلة في فسحة الصراع الموضوعة بينهما. وتبعاً لذلك يكون من المحتمل والمرجح أن يتجاوز جدل الصراع الدائر بين (الأنا والآخر) بكل ما يحمله من دلالات، القيود الوهمية والحواجز الحمقاء التي أسسها الادعاء الغربي، سعياً وراء تحصين ذاته المركزية والإجهاز على قيم الغير إذا تطلب الأمر ذلك. وكأنّ المعضلة الأساس في ثيمة الفيلم لن تبدو رهينة التفاهم أو التصالح بين نموذجين مختلفين، قدر تعلقها بوعي الفرد لمديات الضرر الخطير في حبس الذات داخل إطار المصلحة والاستغلال وتأكيدها في الوقت نفسه على ضرورة رفض كل أساليب السلطة في تشويه الرغبة ــ المعرفة وتعمية الإرادة ــ القوية تحت لافتة النفعية المطلقة!

إن الفكرة الجوهرية في سياقها العام تصبح معبرة عن إمكانية وعي الذات لخارجها المفكك، بعيداً عن مفاهيم الهيمنة الغربية التي لم تبتعد كثيراً عن عنصرية المشروع الاستعماري في القرون الماضية. تلك الاستمرارية في مشروع الغرب، سياسياً وثقافياً هي ما يجعله اليوم يتحدى وجود الحضارات والثقافات الأخرى، وينفي عن نفسه تأثيراتها التاريخية فيه، اعتقاداً منه بضرورة أن يدور الجميع في فلكه، لكن على

الهامش من مركزيته ورفاهيته وامتيازه، «لذا سيحل النزاع بين الحضارات محل الأشكال الإيديولوجية وغيرها، باعتباره الشكل العالمي المهيمن للنزاع حالياً»(٤).

أكثر من ذلك تتمادى استراتيجيات الغرب السياسية في رفض تراثه التنويري والعقلاني وتركز جهودها على إخضاع هذا التراث الإنساني وتطويعه في خدمة واقع الهيمنة الشمولية التي قطعت صلتها بعقائد الحوار الحضاري وجعلت من الإنسان بؤرة مشاريعها الاستلابية، حيث «إن الإنسان لم يتحول إلى موضوع في أية ثقافة على غرار ما حصل في الحضارة الغربية الحديثة»(٥). وهكذا من جديد تتغير الأدوار والمواقف، يقصى «الآخر» عن دائرة الاهتمام والتفعيل الإنساني، ويتحول العالم بالإكراه إلى ساحة لحرب المصالح الدموية!

وفي عودة إلى الشريط السينمائي، نجد أن «مطارد الشمس» من نوع الأفلام التي تضع الحوار في مقدمة عناصر الجذب والتأثير، وهو بالضبط ما تحتمه موضوعته الجيدة ويتطلبه أسلوبه التعبيري من بين مكونات المشهد السينمائي الأخرى، إلى الدرجة التي بان فيها أن آمال المخرج «شيمنو» معقودة على الحوار الذكي تحديداً، الذي يتسيد الصورة الفيلمية حيناً ويتقدمها غالباً. بالإضافة إلى ذلك استطاع الفيلم بمشاهد قصيرة مميزة توفرت على حوارية لماحة تقاسمتها الشخصيات الرئيسة، إيصال الكثير من المعاني والأفكار بشكل متسق وغير مفتعل. ويمكننا الإشارة هنا إلى مشهد حواري ساخن، توزع بين (بلو ومايكل) وامرأة عجوز جمعتها الصدفة معهما، ذلك حينما حاولت نقلهما بسيارتها، حيث اعترضاها عابرين في منطقة صحراوية تكاد تخلو من المارة. وفي الوقت الذي يتجاذبون أطراف الحديث فيما بينهم، تبدي العجوز تعاطفاً مع قضية «بلو»، ويعري كلامها الحاد الأفكار المتحفظة والمعتدة للدكتور «مايكل»!

فيدور الحوار على هذه الشاكلة:
العجوز: إن الطب الغربي يرى الأمراض على أنها أخطاء يجب تصحيحها بالأدوية والجراحة، لذلك لن تعرفوا الحقيقة، إلا عندما تتوقفون عن تسميمنا.

مايكل: الحامض النووي هو المادة الوحيدة التي يمكنها التحكم بنمو الخلايا، فهو المكون الأساسي للحياة..

العجوز: الشفاء يأتي من القوة الكامنة في داخلك..

بلو (يلقي شعراً) : يبدو أن المطر لن يتوقف/ أحاول أن أرفع رأسي وأن لا أبتل من مائه/ عندما يسقط المطر وينهمر/ لا يجد الفقراء المال، بينما تنفقه الحكومة في الحرب..
في هذا الحديث، لا شك أن المواقف تتعدد وتتفاوت أنماط التفكير ويهيج اللاشعور، ففيما تعبر العجوز من واقع خبرتها الطويلة في الحياة عن معتقداتها وقيمها وانفتاحها الروحي، تعبر الشخصيتان الأخريان عن تصورهما المختلف لتلك الحياة، «مايكل» الناطق باسم العلم كتقنية متقدمة من تقنيات السيطرة، و«بلو» الذي يعقل الطبيعة والإنسان بوصفهما كياناً ماورائياً ينأى عن واقع القهر والنفي الذي يسم عصرنا.

٤ – الآمال المنشودة، لا النهايات السعيدة:
من المنطقي أن تحمل حوادث تلك الرحلة الشاقة وعياً جديداً لشخص الدكتور «مايكل»، يجعله ليس متعاطفاً مع رفيقه «بلو» أو مصراً على إيصاله إلى تلك الحيرة فحسب، إنما مؤمن بضرورة احترام الرجل الأبيض معتقدات الآخر، وإن ظهرت بزي غير عصري!

وبعد أن يصل الصراع بين الشخصيتين ذروته، يتخلى «بلو» عن دور المختطف ويصر على إكمال الرحلة وحده، مهما كلف الأمر. وهنا يتاح أمام «مايكل» خيار العودة إلى سابق حياته، لكنه يفضل البقاء مع رفيقه، إذ وجد في محنته مغزى لحياته هو، وإجابة عن تساؤلات مغيبة طالما أقلقت استقراره الواهم.

تتطور أحداث الفيلم في فضاءات مكانية جذابة، بصورة تدعونا إلى البحث عن جمالية هذا الاختيار الذي يمكننا من رؤية تلك الطبيعة القاسية دون أن تؤثر هيمنتها في حركة الشخصيات الموسومة بذات الدوافع المصيرية، وكأنها تتطلع للتطهر من لوثة المدن الخانقة، عبر تماهيها مع الأمكنة الفسيحة والمفتوحة. والأهم من ذلك أنها تنشد معرفة واحدة، نقية وصادقة، يتهيأ لحاملها ملامسة ضفاف الراحة التي يحلم بها.

في مشاهد متتالية يعطي المخرج حرية كبيرة لكاميرا حساسة وشغوفة باصطياد لحظات التعبير الدرامي المؤثر للممثلين، تبدو حريصة على إبراز جماليات التصوير في الأماكن المرتفعة، حيث البطولة المطلقة لأشكال الطبيعة الموحية. وكل ذلك يأتي متناغماً مع الأداء البارع للنجم «وودي هارلسن» الذي لفت الانتباه إليه منذ نجاحه المتميز في فيلم المخرج الشهير أوليفر ستون «قتلة بالغريزة».

توشك الرحلة أن تنتهي، وتصل حكاية الفيلم إلى خاتمتها التي تقترح سبلاً مقنعة لتصعيد لاحق في الثيمة باحتمالاتها العديدة. فها هي صداقة حقيقية تنشأ على نقاء الإحساس، تقرب بين «مايكل» و «بلو» . ولا غرابة في ذلك، فكلاهما ضائع الآن، ويبحث ــ بالقلق الدفين عينه ــ عن مغزى لحياته يجنبه شعور الخسارة المريرة، عن أمل في مستقبله، عن رأفة في نوعه البشري.

تلك صداقة يحق لها أن تترفع عن البغض والعداوة والنفعية وعن كل ما أفسد النظر الغربي إلى (الآخر) القريب أو البعيد وأفقده حريته. بجوار ذلك ومنه، تخلق «الصورة السينمائية» فضاءً رحباً أمام (الغير) لكي ينطق ويعبر، وكلنا يستمع إليه «فالآخر هو ما كان يمكن أن نكونه»(٦) في المحصلة الأخيرة.

لن نبتعد كثيراً عن صورة الفيلم إذا قلنا إن تفاصيل الرحلة المضنية التي عاشها «مايكل» و«بلو» شكلت من زاوية ما، حالة من الجدل الاجتماعي للأفكار والمفاهيم. أحدهما أدرك معنى أن يعبر البعض عن معتقداته، عما يفكر به ويحلم، بغض النظر عن مدى انسجام نشاطه ذاك مع تفكيرنا وأحلامنا وحياتنا، فيما شعر الآخر برغم ما تعرض له من المتاعب، أن الإيمان بصدق معتقداته التي لا تعرف الازدواجية في حدودها القصوى، يعني الشفاء بالنسبة له. وعلى الدوام ثمة ضفاف عدة للجماعة البشرية يمكنها أن تتساوق أو تتقاطع أو تتصل، بحسب الوجهة التي تريد.

٥ – المخرج مايكل شيمنو: إبداع خارج المحنة

في فيلم (مطارد الشمس) أراد المخرج المبدع «شيمنو» تقديم شهادة سينمائية صادقة عن عالم اليوم، يؤكد فيها ضرورة أن يخرج المجتمع الأمريكي بأفراده ومؤسساته من أطره الضيقة والصارمة بشأن هوية (الآخر) على اختلاف مسمياته. وقد تخطى بمحاولته الجريئة هذه الوصمة الشائنة التي لاحقته طويلاً، منذ فيلمه الشهير (صائد الغزلان ــ ١٩٧٩) والذي أصبح بسببه مخرجاً مشبوهاً في الأوساط السينمائية والصحفية، باعتباره المخرج الذي دعمته دوائر البنتاغون لتشويه حقيقة الحرب الفيتنامية.

وفي سنوات لاحقة عانى «شيمنو» من متاعب أكبر، لدى إخراجه فيلم (بوابة الجنة ــ ١٩٨١) الذي عرض فيه قصة الصراع القائم بين الحضارة الأنكلوسكسونية والمهاجرين في عام ١٨٩٢ وما تلاه، والمستندة إلى حقائق تاريخية. الغريب في أمر هذا الفيلم، أن المخرج أمضى ما يقرب من عشرة أعوام في كتابته وخمسة أعوام في إخراجه وعاماً كاملاً في منتجته، بالإضافة إلى استخدامه نجوماً مشاهير مثل: كريستوفر كريستوفنسن، كريستوفر والكن، إيزابيل هوبير، ورغم ذلك كانت النتيجة التي طرحتها الصحافة الفنية آنذاك: أنه أسوأ فيلم في تاريخ السينما!

إلا أننا وجدنا في «مطارد الشمس» حاجتنا الدائمة لهذا النوع من الأفلام الجيدة، وهو بالنسبة لمخرجه خطوة متقدمة في وعيه السينمائي، وفي التزامه بقضايا العصر وإمعان النظر فيها بعين ناقدة محللة.

٦ – عن الفيلم وإمكانية تحليله: إشارة إذا صح أن الفيلم ليس معنياً بما نؤوله فيه، «وإن النقد مثلما يسود الاعتقاد الآن، يواجه موضوعاً ليس هو العمل، ولكنه لغته الخاصة»(٧)، سيعطي البعض للشعرية ــ بمعناها الواسع ــ حق الأولوية في الممارسة النقدية السينمائية، وعلى حساب وظائف الخطاب الأخرى. وحيث يمكن للأمر أن يكون على هذا النحو، أو على نحو مغاير، يغدو من المناسب اعتبار قدرة هذا الفيلم على استبطان موضوعه والتعبير عنه، الخاصية الأكثر بروزاً وهيمنة من بين خصائص عدة.

ونتيجة لذلك، لنا ما يدفعنا إلى الاعتقاد أن «مطارد الشمس» ــ كخطاب سينمائي ــ لا يهمه افتراض ثقافة أصيلة أو صورة نموذجية للشخصية تحدد الدخول إلى عالمنا الخاص، طالما أن صورته ليست مغلقة على سببية درامية ظاهرة على سطحه. بل على العكس من ذلك، يقودنا نسقه الفني والدلالي باتجاه قراءة ممكنة له. وبتعبير مفاهيمي آخر، لا يعترض خطاب الفيلم على اجتراح تفسير سديد يتكلم لغته الخاصة، وفي نيته تحرير الرموز الفيلمية من نظامها الصوري، سعياً وراء صياغة معنى ما، محدد وليس نهائياً.

الهـوامش:

(١) ينظر: عبد الوهاب المسيري، الفردوس الأرضي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٩ ص٦٨.

(*) تعبير لهنري ميللر، وعنوان كتاب نثري له يعد من أقذع كتب الهجاء لطريقة الحياة الأمريكية.

(٢) ينظر: كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية. دار الكنوز الأدبية. بيروت ١٩٩٩ ص٧١ وما بعدها.

(٣) ينظر: علي حرب، التأويل والحقيقة. دار التنوير. بيروت ١٩٨٥ ص١١٦.

(٤) صاموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات. مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتدقيق. بيروت ١٩٩٥ ص٤٠.

(٥) التأويل والحقيقة. ص٨٠، مصدر سابق.

(٦) المصدر نفسه. ص٦٢.

(٧) ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة. دار الأرض ١٩٩٣ ص٧٨.

فيـــروز صوت الضمير العربي

محمد محمود فايد

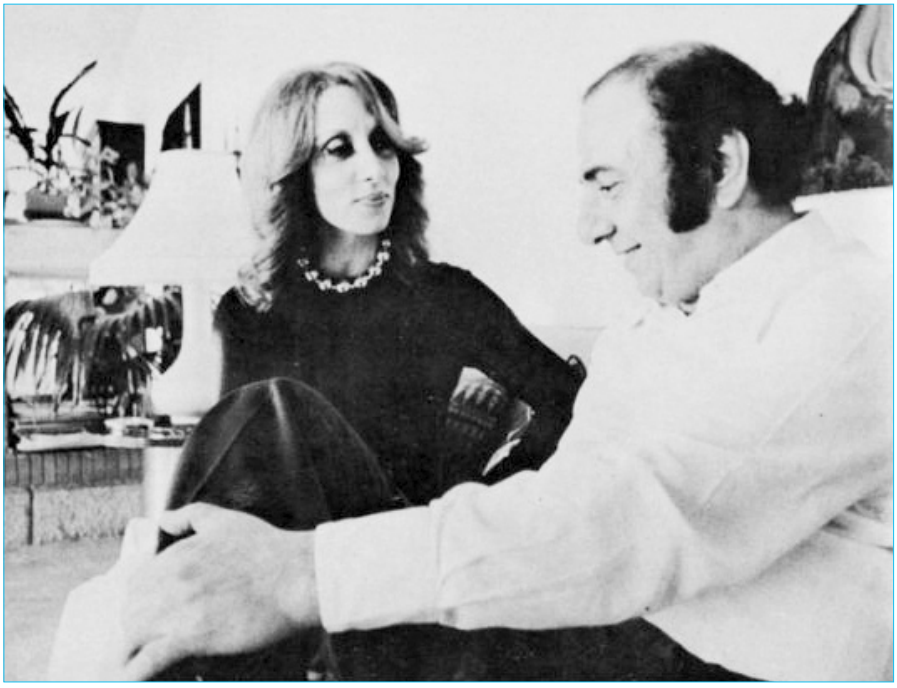
رغم تخطيها عقدها السابع تتربع (فيروز) على عرش الغناء العربي بصوتها العبقري وبقدراتها التعبيرية التي تنقلنا في لحظات إلى جو الكلمة واللحن. صوت معتق بالإحساس والجمال والقوة وسط الآلام والصراعات فيسافر بنا إلى الكواكب والنجوم ويعكس شخصيتها الجادة المخلصة لفنها ولجمهورها العربي والعالمي «صوت حضاري يتدفق حاراً نقياً متسعاً دقيقاً في الأداء»(١).

ولدت (فيروز) أو (نهاد وديع حداد) في الواحد والعشرين من نوفمبر ١٩٣٥م «وتؤكد المعلومات أن مكتشفها الفنان (محمد فليفل) عام ١٩٤٧م وليس الفنان (حليم الرومي) وإن كان قدمها للإذاعة»(٢).

في العام ١٩٢٣م ولد (عاصي الرحباني) أما أخوه وتوأمه الفني (منصور) فولد سنة ١٩٢٥(٣) ولقد تزامن إطلاق الأخوين أعمالهما مع توسع موجات البث الإذاعي وشيوع الراديو والكاسيت واليوم أصبحنا في عصر الصورة والأغاني المصورة بعد تجاوز فيروز السبعين ولا يزال صوتها الأثير يبعث الأمل والعزاء والرضا في إيحائه بتوجهه لكل مستمع بمفرده، صوت يطلع من أفراح الناس فتميز وسط كل الأصوات العربية. ولولا التكامل بين الثلاثي العبقري: فيروز ــ عاصي ــ منصور لما انتشرت مدرستهم الغنائية وسطع نجمها(٤).

الحنجرة الأوركسترالية

من الثابت علمياً أن مصدر الصوت هو الحنجرة وبعد خروجه منها تتدخل عوامل عديدة في تحديد نوعية الرنين النهائي كما يستقر في الآذان، من هذه العناصر تكون القدرة ــ بالموهبة والتدريب ــ على إدارة طاقة النفس الخارج من الرئتين ثم التحكم باستخدام تجاويف الجسد التي يتردد فيها الصوت الخارج من الحنجرة قبل أن يتحددالمعدن النهائي لرنينه وهذه التجاويف (الصدر ــ الرقبة ــ سقف الحلق ــ الجيوب الأنفية ــ عظم الجمجمة) والمؤكد أن موهبة فيروز في إدارة كل هذه الأدوات تصاعدت بالتدريب وتحسن تنويع الاتكاء على هذه التجاويف وفقاً لمتطلبات جمل اللحن وتنوع درجاتها بين الدرجات الخفيفة والمتوسطة والمرتفعة. ولقد كان الأسلوب الرحباني الرئيس مطعّماً بميل جارف للموسيقى الغربية بأساليبها



التي تعتمد على قصر الأغنية وشفافيتها وأدائها الهامس، ولقد افتتن الرحابنة بتوظيف الطبقات العليا فضغطوا على المساحات العليا لصوت فيروز مادام طيعاً

متميزاً تتعاظم خبرته، كذلك مارسوا دقة العزف الأوركسترالي والغنائي رفيع المستوى(٥) فمن آلات سليمة المقامات كالبيانو إلى نوتة واضحة التفاصيل للحن الأصلي تعطى للبيانست فيثريه من حيث لا يدري المستمع بانتقالات على مقامات اللحن(٦).

ولقد فهم الأخوان شخصية فيروز وأسلوبها فطوروه حسب متطلبات العمل من حيث جودة الكلمة فاحتلت في نظرهما ٧٠٪ من الأهمية واختيار الآلات المعبرة فأكثرا من استخدام البيانو والابوا، ووفرا نوعيات من الآلات والعازفين والاستوديوهات فاتجها بالموسيقى العربية نحو تحقيق علمية مفقودة وعالمية منشودة فأبدعا مئات الأعمال والإعادات التراثية كالموشحات الأندلسية والقصائد القديمة وبعض أعمال سيد درويش ومحمد عبد الوهاب، ونجحا في تقديم لون من الغناء الأوبرالي المسرحي خاصة الألحان الجماعية فكان أقوى ما قدمه الرحابنة فاعتبره النقاد خطوة واسعة على طريق تطوير المسرح الغنائي المنتكس بعد سيد درويش رغم بعض الانتقادات(٧).

منصـور

عــاصي

ولحرص الأخوين على كنزهما أبعدت فيروز عن الغناء في المطاعم والحفلات الخاصة مما أضفى هالة عليها من الوقار فرفضت حفلات أقيمت لشخصيات سياسية عربية وعالمية، وهذا يستحق الإعجاب أيضاً فرسخت في القلوب مكانة خاصة رغم تبدل الأجيال الفنية، وكانت طبقاً لـ «وائل سنو» أول مطربة عربية تظهر في التلفزيون السعودي عندما أنشدت عام ١٩٦٦م لمكة المكرمة اللحن الذي يقول مطلعه: «غنيت مكة أهلها الصيدا والعيد يملأ أضلعي عيدا»(٨).

تكمن قيمة فيروز في أنها جسدت بفنها تاريخنا القديم كله فكانت بمثابة «الجسر القديم المتجدد بين تاريخ الآشوريين والكلدانيين والبابليين وصولاً إلى تاريخ دمشق وبيروت وبغداد والقدس، صوت ملائكي ينسل إلى الأعماق ليصبح جزءاً وممراً إجبارياً لتاريخ من الفن والحضارة وعصور من السلام والسماحة»(٩).

وهي رمز وطني وصوت الضمير العربي فاستحقت العديد من الألقاب والجوائز محلياً وعالمياً لكن جائزتها الأهم ـ في رؤيتها ـ مفتاح القدس بعد غنائها في القدس كذلك تعد أول مطربة تحصل على الدكتوراه الفخرية التي احتكرها الأكاديميون منذ عام ١٨٦٦م في الجامعة الأمريكية لتصبح من أهم ٢٢ شخصية دولية هم بمثابة الصفوة العالمية لدرجة أن عشاقها من الصفوة العربية طالبوا بجعل يوم ميلادها عيداً وطنياً لبنانياً! الأغرب رفضها لعدم حبها الصخب الإعلامي وتفضيلها الإبداع في صمت (١٠) .

رحلة الإبداع

غنت في بداياتها من ألحان (حليم الرومي) و(خالد أبو النصر) ثم انطلق (فيلمون وهبي) فيما يشبه الانفجار الفني يزود فيروز بسيل من الألحان التي لم يترك فيها مقاماً شديد الطرب إلا واستخرج منه لآلئ نادرة ساعده المستوى الفني الرفيع لأشعار الأخوين

رحباني، كذلك نجومية فيروز خاصة في سلسلة مسرحياتها السنوية كانت أفضل منبر لعرض خلاصة مواهبة رغم أن حصته لم تزد على لحن واحد في كل مسرحية فكان الوحيد الذي يلمع وسط باقي ألحان المسرحية كأنه «جوهرة التاج» في نظر الناقد والموسيقي (إلياس سحاب)، تجربتها مع (زكي ناصيف) تأخرت لكنه اقتنص فرصة ذهبية قبل شيخوخة فيروز فجمع الشاعر الموهوب (جوزيف حرب) مقتطفات جبرانية فلسفية ـ وطنية في قصيدة «في ظلام الليل مات أهلي» الرائعة، فأخرج من أعماقه كنوزاً ارتقت إلى مصاف إحدى أعلى ذرى الموسيقى الدرامية العربية، لكن ذلك اللحن ظلم إعلامياً، علماً بأنه لحن طويل لم يترك فيه (ناصيف) مساحة من صوت فيروز لم يستخرج ما في أعماقها من إحساس (١١).

غنت لـ «نجيب حنكش» قصيدة حققت لها نقلة نوعية كبرى رغم أنها كانت في عز غنائها للأخوين رحباني فصاغ لحن «أعطني الناي» لجبران خليل جبران مقام نهاوند بطريقة حديثة حلقت بصوتها عالياً في سماء الفن بين يوم وليلة فقد جمعت بين شرقية سهلة وحداثة مبرمجة وأداء أوركسترالي ممتاز(١٢) خلال الستينيات تقارب الرحابنة و(محمد عبدالوهاب) عندما اعتزل الغناء وتفرغ لتوزيع إبداعاته على أهم وأجمل الحناجر العربية، ولا يدري الناقد الموسيقي الراحل (كمال النجمي) الظروف النفسية التي دفعت (عبد الوهاب) إلى إحياء ماضيه بحنجرة فيروز «ولعله الحنين إلى ماضيه الغنائي فقد انسدل الستار على صوته وهناك الأرباح أيضاً فأقنع فيروز بغناء «يا جارة الوادي» و «خايف أقول اللي في قلبي» بدعوى إظهارهما في توزيع جديد! فقد أراد

صور زفافها ـ سنة ١٩٥٥

تذكير الناس بصوته فلجأ إلى هذه الطريقة الذكية فعادوا إلى سماع أسطواناته وكسب من جميع الوجوه من وراء الرحابنة!!»(١٣).

في المقابل اقتنصوا من عبقرية ألحان ثلاثة «سهار بعد سهار» الذي مارس فيه عبد الوهاب تجربة فريدة تجاور فيها أسلوبه مع الأسلوب الرحباني، استناداً إلى اللحن الرحباني «نحنا والقمر جيران» لكنه تميز بعد ذلك بلحنين خالدين «سكن الليل» لجبران خليل جبران و «مر بي» لسعيد عقل فقد وضعت حنجرتها أخيراً بين يدي أمهر صاغة الموسيقى في القرن العشرين (١٤) وحتى عام ١٩٧١م طبقاً لمحمود عوض كان عبد الوهاب يحتفظ بمشروعات أخرى لفيروز (١٥).

السيدة فيروز مع أولادها من اليسار زياد، هلي، ريما، ليال

مع زياد

غنت للحب والأطفال والوطن والأم فأعادت غناء لحنين لسيد درويش هما «زوروني» و«طلعت يا محلا نورها» وقد غير فيها الأخوان رحباني التوزيع الموسيقى والكلمات(١٦).

في السبعينيات قدم الرحابنة «ياأنا ياأنا» على لحن السيمفونية الأربعين لموتسارت و «كانوا يا حبيبي» على لحن روسي ونجح اللحنان رغم أنهما موسيقياً لم يضما جديداً، وخلال ثلاثة عقود قدموا مسرحيات غنائية عديدة ضُمّنت عشرات الألحان بالاشتراك مع مطربين آخرين منهم (نصري شمس الدين) و(هدى حداد) شقيقة فيروز، وغنت معظم الألوان ماعدا الدور.

في أواسط السبعينيات قدم لها نجلها الملحن

في المستشفى عام ١٩٥٦ بعد ولادة ابنها زياد

(زياد الرحباني) لحن «سألوني الناس» التقليدي وألحاناً أخرى تثبت موهبته منها «ع هدير البوسطة» الذي كان مزيجاً ناجحاً من الميلودية الشرقية وأصوات جيتار الباص الغربي الأساسي في إبراز الهارموني الإيقاعي.

في أواخر السبعينيات توقف تقريباً نشاط الأخوين بسبب الحرب بينما ازداد نشاط (زياد) ولم تسمح الظروف بإقامة مهرجانات فعوضت فيروز ذلك بتقديم حفلات شرقاً وغرباً.

نجمة في سماء لبنان

في السنوات الأولى من الحرب تقريباً توقفت المؤسسة الرحبانية (١٧) ولسوف يبقى يوم السابع عشر من سبتمبر ١٩٩٤م مطبوعاً في ذاكرة اللبنانيين لأنه تاريخ عودة فيروز للغناء أمام جمهور قدر بنحو ٦٠ ألفاً تجمعوا في ساحة الشهداء، ذلك المكان واضح الدلالة

زياد الرحباني

في تأكيده أن لبنان نفسه عاد إلى مكانه الطبيعي(١٨) فغنت لسلام لبنان الذي قتلته الحروب، صرخت في وجه الحرب وعادت لتركب أحصنة التحدي من جديد، التحدي بالفن وتطهير الروح وهندسة المزاج، فتابع العالم الاحتفاء بمناخات صوتها فقد توقفت عن العمل المسرحي عام ١٩٧٧م.

زهرة المدائن

بعد نكبة ٦٧ بأيام شدت فيروز للقدس فجاءت (زهرة المدائن) نموذجاً رائعاً للقصيدة القومية والوحدة الوطنية بين المسلمين والمسيحيين، استخدم الرحابنة دقات أجراس الكنائس وثيمة أذان الصلاة في تجانس، ومن خلال صوتها الشجي عبرت عن صورة المستقبل الحزين الذي ينتظر المدينة المقدسة من حريق قبة الصخرة إلى ضياع حائط البراق وشق الأنفاق وهدم البوابات ومحاصرة المدينة لتهويدها، وقبيل نهاية القصيدة تشترك مجموعة الكورال في لحن تبادلي مع صوت فيروز يتصاعد في قوة موحياً بجماهيرية الموقف فلاقت القصيدة نجاحاً مدوياً لتبقى عبر التاريخ والأجيال حية في الوجدان العربي تتوعد المحتلين بأن الغضب الساطع آتٍ وأن للقدس سلاماً آتياً بأيدينا، كذلك امتدت آفاق إبداع الثلاثي الرحباني، فنجد التناول الحماسي للجهاد في كلمات وألحان أغنية (سيف فليشهر) التي كانت بمثابة محاولة لإيقاظ العقل العربي، وتناولت في أغنية (راجعين) قضية اللاجئين الفلسطينيين، فنالت آنذاك شعبية دفعت إذاعة فلسطين لاتخاذها شعاراً لها لفترات طويلة، وتتربع أغنية (سنرجع يوماً) على قمة الأغاني الوطنية فصاغها الرحابنة بصورة تكاد تصل إلى حد الكمال من حيث الإطار اللحني

هيلا يا واسع – للأخوين رحباني

والكلمة بشكل يصلح لكل الأوطان في كل زمان. وتحدثت أغنية (القدس العتيقة) عن قصة زيارة فيروز للقدس حيث قدم أهلها مزهرية ورد لها وأخبروها أنهم ينتظرون العودة فحكت لنا عن مرورها بالشوارع وروت حكاية الارض وما آلت إليه لتصل إلى قمة القوة في ذروة الأغنية لتوقظ الضمائر العربية والعالمية.

وفي ذكرى مرور٢٠ عاماً على النكبة غنت (احترف الحزن والانتظار) وتوجت أغانيها بأوبريت جميل تتحدث فيه مع شيخ فلسطيني في إطار يحمل قصص الأنبياء وكان موضوع الأوبريت يدور حول جسر العودة ثم تغرد مستوحية قصة اليهود مع صلب المسيح، وأن المجد لأطفال آتين الليلة قد بلغوا العشرين «لهم الشمس لهم القدس والنصر وساحات فلسطين» (١٩).

صح النوم

في العام ٢٠٠٨ غنت في دمشق بدار الأوبرا، لم تلتفت صاحبة الحنجرة الذهبية إلى الخلافات السياسية فصوتها أحد الاستثناءات، فعشقها الجمهور وللإقبال منقطع النظير أطالت أمد عرض مسرحية (صح النوم) التي سبق أن كسرت بها حدة الخلافات بين الأطراف السياسية في لبنان، أرادت في سوريا أن تطرد اللعنة عن مسرحيتها التي انقطعت عن العرض عام ١٩٧٠م إثر وفاة الزعيم (جمال عبدالناصر) فقررت تعويض ما ضاع وتجديد ماضي المجد الفني كأنها تطرد لعنتين معاً،

لعنة توقف مسرحيتها سابقاً وتلك التي لاحقت الحياة في بيروت نتيجة للأحداث الأمنية في بدايات عام ٢٠٠٧م فكان الإصرار مضاعفاً على أن يكون الفن عنواناً للتحدي لتنتصر إرادة الحياة، والفن جزء منها على إرادة الموت، وتوقفُ الفن جزء منها واستطاعت بعد ذلك أن تكسر جو بيروت القاتم وتضيء ليلها فقد خلقت المدينة للحياة لا للحروب، للأصوات الجميلة لأصوات المدافع (٢٠).

سبق أن عبر الرحابنة عن رؤيتهم لكثير من الموضوعات وتشهد رائعتهم (وطني) بأن الوطن لا يخلد إلا بفنه وأنه من برق القصائد يطلع، وأن غايتهم أن يكونوا على بابه قصيدة كتبتها الريح العنيدة، قصيدة خالدة لا تمحوها آثار الأيام، وسيظل صوتهم مدى الأجيال يحكي لأولادنا وأحفادنا عن مأساة الوطن.

هــوامش ومــراجع

(١) فاروق جويدة ـ عبد الوهاب وأوراقه الخاصة جداً ـ دار أخبار اليوم ـ القاهرة ـ أكتوبر ١٩٩٣م ـ ص١٢٣.

(٢) د. جورج طراد ـ سيرة فنية وذاتية ـ مجلة العربي، ملف فيروز ـ العدد ٥٨٣ ـ وزارة الإعلام الكويتية ـ يونيو ٢٠٠٧م ـ ص١٠٣.

(٣) الموسوعة الحرة ـ صفحة: موسيقيون لبنانيون www.AR.wikipedia.com

(٤) محمد أبي سمرا ـ صوت من حنين وذكريات ـ العربي ـ العدد ٥٨٣ ـ ص١١٠.

(٥) إلياس سحاب ـ حنجرة فيروز ـ العربي ـ العدد ٥٨٣ ـ ص٩٦.

(٦) فاروق جويدة ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٤.

(٧) مقال بالموقع الإلكتروني: www.classicarabmusic.com

(٨) د. جورج طراد ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٦.

(٩) مقال في منتدى شباب وصبايا سوريا الإلكتروني.

(١٠) مقال بالموقع الإلكتروني للجمعية العراقية الكويتية www.Aljeeran.com

(١١) إلياس سحاب ـ مرجع سابق ـ ص١٠١.

(١٢) خيري شلبي ـ برنامج بورتريه ـ إنتاج قناة النيل الثقافية بمصر ـ أذيع يوم ١/٥/٢٠٠٧م الساعة ١١مساءً.

(١٣) كمال النجمي ـ الغناء المصري ـ سلسلة الهلال الثقافية ـ العدد ١٨٦ القاهرة ـ سبتمبر ١٩٦٦م ـ ص١١٧.

(١٤) إلياس سحاب ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٢.

(١٥) محمود عوض ـ محمد عبدالوهاب ـ سلسلة اقرأ ـ العدد (٣٤٠) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ إبريل ١٩٧١م ـ ص٢٠٤.

(١٦) علي حسين ـ فيروز محراب الفن الأصيل ـ مجلة الكويت ـ العدد ٢٦٩ ـ وزارة الإعلام الكويتية ـ ص ٧٠.

(١٧) محمد أبي سمرا ـ مرجع سابق ـ ص١١٢.

(١٨) إبراهيم العريس ـ ملف مجلة العربي ـ العدد ٥٨٣ ـ ص ٩٣.

(١٩) د. شارل بشري مجلّي ـ فيروز والرحبانية وأقوى الأغاني عن فلسطين ـ جريدة القاهرة ـ العدد ٤٢١ ـ وزارة الثقافة ـ ملف نكبة فلسطين ـ ص ١٥.

(٢٠) أحمد بذون ـ فيروز صوت الحياة في بيروت ـ جريدة الفنون ـ العدد ٨٧ ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ ص ٤٤.

صوت الرمل.. رسـائل الانتماء من سلطـان الإنسان

كي ينتظم عقد الاحتفال بالمشهد الثقافي، لا بد أن تتصل لآلئه في منظومة الفعل الدائم والمستمر مع تكوين الإنسان (الكتاب ـ المسرح ـ الأدب ـ التراث ـ الفنون التشكيلية والخط العربي والزخرفة الإسلامية)، مشكلة بذلك التراكم والبناء من أصول متلاحمة منذ البزوغ الأول على الأرض ليتواصل مع نفسه ويتقارب من الآخر..

انطلقت مساء الأربعاء ٧/ ٤/ ٢٠١٠ فعاليات ملتقى الشارقة الرابع للخط العربي برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة والراعي لكل فعل ثقافي، حيث أكد في ختام جولته أن الإنسان هو الأولوية وبناء مداركه الفكرية والثقافية والفنية هي السلاح الذي يعزز من مجده وحضارته وتاريخه، وبالثقافة والمعرفة والعلم نتقارب ونتفاهم مع الآخر الذي يثري جوانب المعرفة للاستمرار في الحياة.

من بين أصابعه تشرق الشارقة أنوارها، ولا تكتفي بذلك، بل تحتضن الفعل والفاعل والقادم من أقاصي البلاد ليشارك في المعارض والفعاليات (معرض الشارقة الدولي للكتاب ـ أيام الشارقة المسرحية ـ أيام الشارقة التراثية ـ بينالي الشارقة للفنون ـ ملتقى الشارقة للخط العربي) لإحداث هذا الاندماج والتواصل المفضي لسوية الفكر والتطلع، والمستشرف بتقارب وتبادل فكري وانفتاح حضاري مع الآخر.
فالأمس امتداد اليوم والغد والتواصل شريعة العطاء الفاعل فيها، وخلف كل ستار مسرح وبين لبنات كل جدار هوية وإرث ومع ألوان كل لوحة تشرق قصص وتمتد بالفرد والإنسان كالتراتيل تحيط به وتلبسه الأمان في شارقة التكامل والتواصل مع الإنسان.
بالانفتاح على المحيط والآخر، وعلى الإنسان في الراحل والآتي، وعلى الصور في المتخيل والباقي تبدو الخيوط متواصلة ومستقرة في بؤر الجمال التراكمي لبعد الإنسان الواهب روحه عطاء.

الإنسان هو المستفز الأول لخيارات التحدي في التحولات المرادة حوله لعيش راقٍ ومتزن، ومتقارب التطورات التي تشهدها المنطقة والتي لا توازي طموح الفرد التي لا تحدها حدود ولقائد (صقر) في تطلعاته لأبعد من مدى مد البصر، يؤسس لبنى تعزز مكانة الفرد، وفكره وكينونته، وتجسد تطلعه لتغيير شامل نموذجي يفوق كل التطلعات والطموح.

صوت الرمل من جديد، مستفز آخر رغم كل الإصلاحات المستحدثة في المناطق الصحراوية والرملية في الدولة والتي امتدت إليها يد الطموحين لبث الحياة الخضراء تناغماً مع زعفران رملها، إلا أنها تطمع في النظر للإستفاده منها وخيرات اتساعها، وواعدة باحتضان دافئ لكل المشاريع الطموحة في مجمل اتساعها وتحث على الإبحار فيها حرثاً فما أغزر مناحي الغوص فيها، وكم هي كبيرة فرصة إنجاح المخططات التي تحتاج لتصاميم إبداعية كالنخلة لتوازن المشهد، فهنا تمتد للسماء تعانق الفضاء سابحة أصولها في قلب الأرض.

صوت الخيل صهيل الانديا‌ح، اكتساح الفُسَح لجمال السفر خلف العتمة، حيث سكون الإفصاح عن حب هذا المكان لخلق جديد، لولادة التكوين باتساق مع الطبيعة والبيئة دون تمادٍ أو خذلان، لصوت الرمل.

عائشـة مصبح العاجل

نص العرض

من طاولة الكتابة إلى منطقة الحياة

عزيز خيون

تقول قولتها وترحل.. هكذا هي التجربة المسرحية «العرض» كما الماء، ما إن يندلق من كفك حتى يهرّبه التراب، ويصبح حلم شدّ القبضة عليه ثانية ضرباً من المحال.. هي هكذا... ذاك طابعها، تلك خاصيتها المتفردة منذ الأزل.. إنها تزول لحظة وجودها البهي، وكأن قيامة الاحتفال بحضورها المدوّي، دلالة صادمة بزوالها المفاجئ.. لهذا فإن ما يترشح من أريجها في ميزان طموح الذاكرة جدّ قليل، قياساً بما يتجمع خلال زمن تجوهرها الأخاذ.. في السابق، وريقات قليلة يدبجها هذا ويحرص على تداولها عبر الزمن هاجس ذاك، تتضمن حوارات سريعة، أحاديث، هوامش، يوميات التجربة وعدد آخر من شواهد الذكرى تهب لنجدتها بعض الالتماعات الفوتوغرافية الخاطفة التي تصارع سطوة الزمن لاصطياد لحظاتها الهاربة خلال مخاضات التكوّن الساخنة، والآن، وبعد الثورة العارمة التي تحققت في ظل تكنولوجيا التقدّم الهائل لوسائل الاتصال، فإن مساحة تدوين مفاصل التجربة المسرحية قد اتسعت حظوظها إلى حدّ كبير، ولكن حتى هذا التدوين وأياً كانت نسبته المتحققة، هو في الواقع لا يشبهها، بل هو ليس نبضها المتفجر وروحها الضاجة، إنما هو حقيقة أخرى استطاعت فضيلة هذا التدوين أن توقفها في برج الزمن، بحيث صار حاصل المنتوج الجديد وفي معنى من معانيه، كأنه وليد صورة من صور الاغتيال، لكنه اغتيال أنيق ومهذب، نجح أن يكسب ودّ واتفاق الجميع... على هذه الشاكلة نرى النتائج وبما تختزنه من مديات الحدة والقسوة.

لهذا يتفق الأغلبية على أن تصوير العرض المسرحي وضغطه فوق شريط سينمي أو تلفازي بقصد حفظه من عوادي الزمن، لا يبقيه كما هو في دهشة الأصل، نعم هو نفسه، ولكنه شيء آخر تماماً.. هكذا بالضبط، وكما يجسد المعنى المراد رصف هذه العبارة «نفسه ولكنه شيء آخر»، لأن العرض المسرحي الذي كان وجوداً يحتفل بالحياة، ذاك الذي كان يعيش تغيرات قد تختلف في أهميتها بين فترة وأخرى، وينعم بحرية دائرية، ذاك الذي كان يعاند الزمن والشيخوخة، أن يشترط الحيوية والتحديث، جاذباً، مغرياً ومتمرداً، قد غادر ليحل محله عمل يسكن العُلب، صفته الجديدة المميزة أنه معلّب، توقفت حركته، مخاطرته، حلمه، كهربته الآنية والمباشرة، قد أسدل الستار على حياته وكأنه سطر في مؤلف يدمغ بالنقطة، تدل على قناعته وكفايته، لأن التدوين في هذه الحالة وبرغم أهميته التاريخية والمرجعية، يصبح فقط غاية متحفية وضرورة من ضرورات التذكير، جثة للتشريح والدرس بغاية التعلّم والمنفعة ونجدة المثال... هكذا نرى التجربة المسرحية وهي تستجيب لقدرها، تشد رحالها طائعة لتفارق حرية العرض، لذلك وعندما تغادر التجربة المسرحية فضاءات الحياة إلى حيث رفوف راحة التقاعد والسكنية، منطقة التوقف ترحل معها الكثير من الحكايا والأسرار، من التعليقات، إضافة هنا ولمسة سحريّة هناك، وعدد لا حصر له من التحولات التي فشل قلم الراصد، أو المتابع الحريص لدوائر التجربة في التقاطها وتثبيتها، بحيث عندما يعود صاحب التجربة نفسه، أو من

يرغب بأن يضعها في ميزان التقييم والاعتبار، سوف يفاجأ حين يلمس أنه غير قادر على الإحاطة بها إحاطة كاملة ... لماذا؟! والإجابة الشافية تقول إن التجربة المسرحية تبدأ عند ضفة مستوى معيّن من القناعات القلقة التي ما إن تلبث حتى تخطف القرار وتمتطي ظهر المخاطرة، فتجني قناعات أُخر. وهكذا تمرّ جميع العناصر المحركة والمشغّلة لموتور التجربة المسرحية بعدد كبير من التبدلات السريعة، لا تبقيها هي نفسها... لنأخذ على سبيل المثال نص الكاتب المسرحي، على اعتبار أنه يمثل الخطوة الأولى في سلم التجربة المسرحية، التي تغري وتدفع باتجاه تغذية خطوات أخرى، ورطة أخرى... هو يورطنا، ونحن بدورنا نورّط آخرين، ويا لها من ورطة جميلة، لنرى عدد التحولات التي يتعرض لها نص الكاتب وهو يقفز الحواجز بدءاً من طاولة الكاتب نفسه مروراً بطاولة المخرج وحتى طاولة القراءة – القراءات – التي تنهض بعدد مهم من الواجبات التي تقتضي صبراً وساعات من التجارب اليومية عبوراً صوب لحظة المجابهة، لحظة الاشتباك التي تحصل بين العرض والمتلقي، الذي بدوره: يخضعه هو الآخر إلى تحويل آخر وقراءة أخرى، بما يتناسب وغرضه، منفعته الشخصية.

وانطلاقاً من اعتبارنا بأهمية عملنا المسرحي وخصوصية طلباته، فنحن نقول بنزع الغلاف المقدس عن النص الذي وضعه فيه مبدعه ورائيه الأول، كاتبه، من أجل أن نمنح هذا الوسيط الجمالي فرصة التحاور والتفاعل وبشكل يومي مع عناصر جديدة ومنتقاة تلهب طاقته الإبداعية، نضعه في منطقة الحياة بكل ما تخبئه له هذه الحياة من مفاجآت تاركين له الحرية في الرفض والاقتناع من خلال درجة استجابته لعدد من الملاحظات والتصويبات التي يثبتها المخرج في هذا المفصل من النص أو ذاك، إضافة لما يطرحه أعضاء التجربة من مقترحات جمالية.

إننا نُصغي لدمدمات رغبات النص وحاجاته، لترجيعاته الداخلية، نسمعه ونراقب ردود فعله وهو يخط طريق بذاره اليومي في روح المخرج، وفي أرواح الممثلين والمهندسين وكل الجماليين الفاعلين الذين يربح النص معهم وفي كل جولة من جولات التجربة اليومية حياة جديدة تدفع به نحو دائرة التشكل والتكون الجديد من أجل إيضاح منمنمات الصورة المثلى الكامنة في نسيجه الفني.

لذلك ومن أجل إنجاح حلقة هذه الإجراءات الآنفة الذكر، فإن النص يقبل على محاورات عديدة، ولقاءات ساخنة، وأحياناً متفجرة، تحتم عليه في كثير من الأحيان أن يُصغي إليها باحترام، وباحترام عليه أن يقبل بعضها، أو يرفض البعض الآخر ... أو أن يقبلها كلّها، أو حتى يرفضها كُلاً وجمعاً ... فهذه أمور لا يمكن حسمها أو البت النهائي بصلاحيتها، أو حتى مجرّد التكهّن بسلامة نتائجها، إنما هي أحكام لقناعات يقرّرها حصاد الظرف اليومي ومزاج الكفاءات المشاكسة لأحلام وعطاءات التجربة اليومية. والنص بمعناه الجديد، صحيح أنه يرتكز على عمارة النص الأصلي، نص الكاتب، إلا أنه توفّر له ما يجعله يختط مجالاً أكثر حيوية وثقة في أن يعتلي خشبة المسرح، ويتجوّل فاعلاً في فضاءاتها، إذن بالتالي هو نص آخر. ويمكن أن نخلع عليه أسماء جديدة، كأن نسميه «النص المجاور، أو نص العرض، أو النص الرديف، أو النص الآخر أو نص الخلاصات»، كونه يعلن عن اكتماله بتكامل العناصر الكلية للعرض المسرحي، بعد أن غذّته شحنات من الملاحظات والأفكار التي سطرها المخرج وفريق العرض ... فعملية الحذف، والإضافة، وعملية الترحيل، أو التقديم والتأخير التي يتطلبها النص – نص العرض، هي إجراءات على درجة كبيرة من الأهمية، ويزداد حجم هذه الأهمية وضرورتها في حال فوز هذه الإجراءات بأصوات جميع المشاركين في التجربة... وقضية اللجوء إلى قرار كهذا لا يعني بأي حال من الأحوال إشهار خلاف بوجه الكاتب، أو شكّاً في إمكانيته وقدراته وملكته الإبداعية، أو تنكراً وتلاعباً بخصوصية النص، على العكس تماماً، إنما هي فرصة جديدة لحياة النص تحقق له العديد من طلباته في طريق تكامله الإبداعي، تتفتح تويجات شهيته في الإفاقة والإصغاء والمشاركة والطلب والرغبة في التزود بمحمولات مبتكرة من المعاني والمضامين تعينه وتجعله أكثر تماسكاً وجرأة، أكثر إقناعاً وتأثيراً ... ثم إن النص نص الكاتب، وبمجرد أن يغادر طاولة الكتابة عليه أن يحسم ترددات مخاوفه، وينفتح على أفق رحبٍ من التوقعات التي تدفع بعملية تطوره باتجاه الأجود، وبما تمليه فرضية

وواجبات التجربة المسرحية اليومية «التدريب» لذلك فعندما نجرّب في النص، فإن محاولتنا هذه لا تنطلق من رغبة محضة أو عبث فارغ، إنما هي إجابات لما يفرضه علينا منطق الضرورة، منطق الحياة على الخشبة، فضاء العرض... ولا تُترجم مشاكستنا هذه كما يعتقد بعض الكتّاب على أنها خرق للمتعارف، وتجاوز لحقوق الكاتب الفنية والإنسانية، بل إننا نرى خلاف ذلك تماماً، نرى أن ما نجترحه ونجتهد به هو بمثابة التمسك بالنص وتفعيل خصوصيته، لأن الكاتب المسرحي وحال تسطيره العبارات الأخيرة من عمر النص، وتذييله بضربة «النهاية» يكون قد شهد له بالنضج، قد أكمل مهمته الفنية، قد منحه الحرية، وضمن هذا الوضع تصبح طاولة الكتابة سجناً يضيق بأجنحة النص، ويتبدى توقه واضحاً إلى فضاءات أخرى تؤمّن له الحركة والحيوية، عند ذلك يحط رحاله بين يدي الرائي الثاني.. المخرج... أو يطرق بوابة تلك الجماعة المسرحية، ليبدأ مشوار فاصل آخر من رحلة مخاطرته في التشكل والتكوين، وليدخل عالم ممكنات جديدة، وفضاءات واشتغالات فنيّة تفرض حضورها على مستقبل صيرورته المستقبلية.. بعبارة أخرى إن لظروف مرحلة طاولة الكتابة طبيعة ومحددات اشتغال خاصة وهي تستقبل عطاءات مخيلة الكاتب الذي ينتهي دوره كما أسلفت، بعد أن يختم عليه ما يؤكد شرعيته في أبوته ومرجعيته، باستثناء مواضع أخرى حين يكون فيها كاتب النص المسرحي مخرجاً أو ممثلاً – والأمثلة كثيرة على ذلك في التجربة العالمية

إننا نُصغي لدمدمات رغبات النص وحاجاته، لترجيعاته الداخلية، نسمعه ونراقب ردود فعله وهو يخط طريق بذاره اليومي في روح المخرج، وفي أرواح الممثلين والمهندسين وكل الجماليين الفاعلين الذين يربح النص معهم وفي كل جولة من جولات التجربة اليومية حياة جديدة تدفع به نحو دائرة التشكل والتكون الجديد من أجل إيضاح منمنمات الصورة المثلى الكامنة في نسيجه الفني

النص بمعناه الجديد، صحيح أنه يرتكز على عمارة النص الأصلي، نص الكاتب، إلا أنه توفّر له ما يجعله يختط مجالاً أكثر حيوية وثقة في أن يعتلي خشبة المسرح، ويتجوّل فاعلاً في فضاءاتها، إذن بالتالي هو نص آخر

إن النص نص الكاتب، وبمجرد أن يغادر طاولة الكتابة عليه أن يحسم ترددات مخاوفه، وينفتح على أفق رحب من التوقعات التي تدفع بعملية تطوره باتجاه الأجود، وبما تمليه فرضية وواجبات التجربة المسرحية اليومية «التدريب» لذلك فعندما نجرّب في النص، فإن محاولتنا هذه لا تنطلق من رغبة محضة أو عبث فارغ، إنما هي إجابات لما يفرضه علينا منطق الضرورة، منطق الحياة على الخشبة، فضاء العرض

والعربية للمسرح – ففي حالة كهذه يمتد عمر العلاقة والمسؤولية ووثائق الارتباط بين الكاتب ونصّه إلى مراحل أخرى... لكن وحتى في حالة كهذه فإن هناك ما يحكم هذا الوضع، انتماء إلى الدور والمسؤولية والعلاقة الجديدة،لأن المخرج يدخل فضاءات هذه المرحلة من عمر النص، ليس كونه فقط كاتباً للنص، إنما بصفته مخرجاً، رائياً، مبدعاً ومبتكراً جديداً يقرؤه، للمرة الأولى، ويعمل على إنجاز حزمة من التغييرات الحاسمة التي يتطلبها النص الحديث «نص العرض» فهو وإن كان نفسه الكاتب إلا أنه يتصدى للنص «مشروعه الجديد» بصفته صاحب رؤية ورؤيا، ينسلخ من شخصية الكاتب، حتى يفسح المجال حراً أمام شخصية المخرج صاحب الرؤى والمفلسف الجديد لمنطوق النص ورسائله الجمالية، والذي يحاول مع أعضاء أسرته الفنية أن يشرع بوابات التجربة اليومية «التدريب» على مصاريعها بغية تحريك النص، ردم سواكنه، ورسم استراتيجياته المستقبلية، وكشف منحنياته، دهاليزه، طبقاته، طلاسمه وألغازه، وإذا اقتضت الضرورة، الشك فيه وتدميره من أجل أن يكون... بمعنى آخر أن يتسع قلب الكاتب، وقلب النص الجديد لكي يقدم المخرج أقصى حلول فرضيته الفنية والجمالية، ليس بوصفه كاتباً أنجز مهمته المتمثلة في هندسة النص، إنما بوصفه مخاطراً وجمالياً، مفارقاً متمرداً وشجاعاً يخترق فضاءات التجربة اليومية ليثري عوالم النص في منطقة التجسيد.. منطقة الحياة.

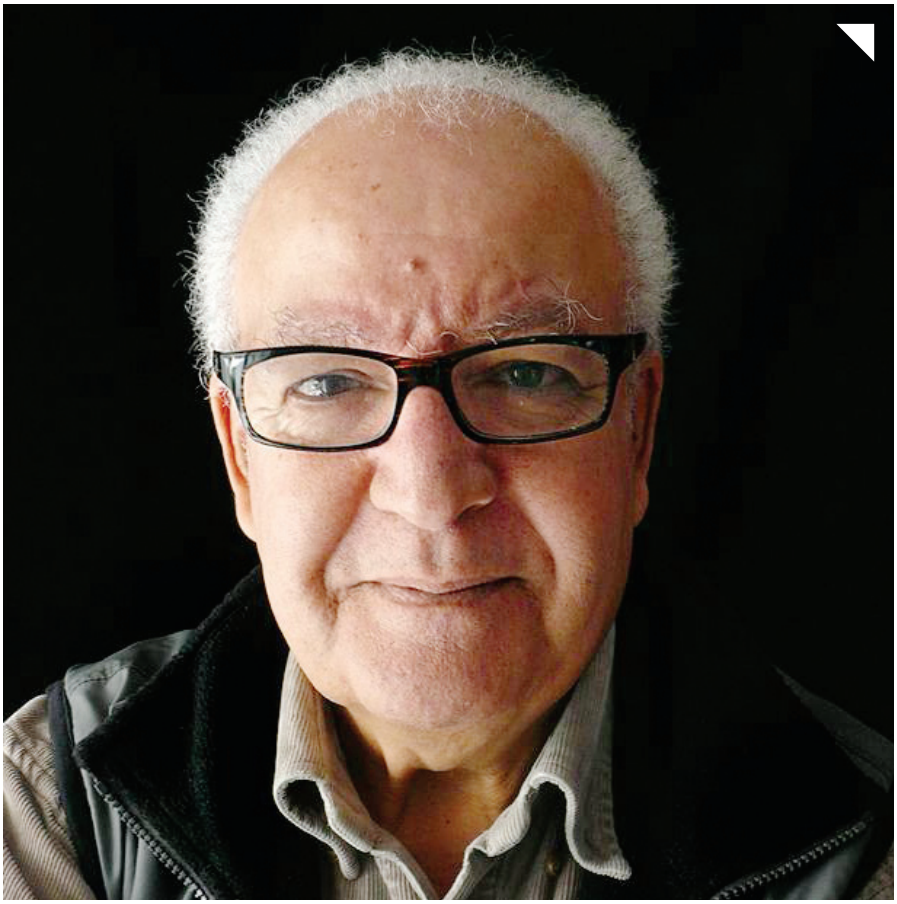
نجا المهداوي حداثة العين أم حداثة الفضاء

حاتم النقاطي

هل يمكن للحداثة في الفن أن تتأسس خارج الوعي البصري بالأعمال الفنية؟ وهل يمكن لأي عمل فني أن ينتمي للحداثة خارج الوعي بالعين وقدرتهاعلى إنتاج المعنى من خلال الوعي بالفضاء والمكان؟

وهل يمكن لهذه الحداثة أن تكون ممكنة خارج انفتاح الفنون على بعضها بعضاً؟ إن عالم الأيقونة كما عرفه العصر الوسيط، وكما صورته المنمنمات الكنائسية تكشف للمشاهد عالم التيولوجيا في سيطرته على الإنسان.

إننا ندرك بكل يسر من خلال جداريات الكنائس فعل الروح وهي تمجد المائدة الإلهية وتحلق الحواريين حولها شكراً لله وإيماناً بالمعجزات، فتغيب الإرادة الإنسانية وفعلها وتحضر الفضيلة في بعدها السماوي ليكون المشاهد حبيس إرادة فوقية توجه يد الفنان والمتلقي على حد السواء، أي هي رحلة سيطرة اللامتناهي على المتناهي فيكون الفن رحلة لتضليل العين وحركة جسدية تعيش غربة ذاتها والموضوع.



ولقد شكت حركة النهضة الغربية من القرن الخامس عشر في مجال فن الرسم نقلة نوعية في الوعي بتشكلات العمل الفني من خلال ميلاد العين كقدرة على الوعي بالمنظور وولعها بخلق أهمية الرائي وقدرته على تشكل الأثر. إن ميلاد اللوحة لم يكن إطاراً تظهر فيه صورة أصغر للإنسان ولبقية أشياء العالم بقدر ما كانت رؤية جديدة لآفاق فنية تدرك العالم خارج كل تقديس، وهو ما يمكن تمثله بيسر داخل أعمال «ليوناردو دافنشي» في احتفائه بمكانية الرائي قدرة على الإضافة وإنتاج التمثلات.

إنها إمكانات جديدة في التعامل مع الذات والآخر، أو هي عقلية جديدة سوف تشكل الحداثة الغربية بداية من القرن التاسع عشر، إذ سوف تؤدي ضرورة إلى إنتاج موقف آخر من التشكيل ذاته ومن فنون إنتاج اللوحة ومن التعامل مع الألوان «الانطباعيون» وتطويع الأشكال «التكعيبيون» والدخول في فوضى خلاقة تدمج الخطوط والألوان بالموجودات الغريبة عن اللوحة كالزجاج والمعادن وغيرها من المصنوعات. إنها

الحداثة التي ستصبح محوراً يجرّ من خلفه المبدعين العرب نحو أسئلة جادة تستفهم تاريخهم وواقعهم وأفق تعاملهم مع اللوحة وفضاء التشكيل وأفق التلقي.

ولعل أعمال الفنان التونسي نجا المهداوي تجد لها تميزاً خلاقاً، ذلك أنه استطاع أن يؤسس فرادة توجهها، إذ إنه يقدم على الحداثة من باب «الموقف» حيث يصبح الفن لديه إضافة تجعله متبايناً مع غيره من فناني الساحة التشكيلية التونسية والعربية مقيمة لنفسها مسافة مع الآخر.

لقد حاولت مدرسة تونس في الرسم أن تؤسس حداثتها في اتجاه خصوصيتها من خلال نقل البيئة إلى اللوحة فتتعانق الأصالة مع الحداثة.

غير أن نجا المهداوي يقدم لنا حداثة التعامل مع الموروث من خلال إبراز قيمة الحرف في تشكيل اللوحة والفضاء وفق رؤية تعتمد الوعي بقدراته الخفية تلك التي تحمل خلفية إبداعية تتجاوز تقليدية الموروث. إن التعامل مع الحرف لديه رحلة مع عمق أشكاله وتجريدية أبعاده الفضائية أو هي استفهام في انحناءاته ودوائره ومحتويات خطاباته النظرية في توقها إلى منشود فني ممكن مسكون بمغايرة السائد والمألوف.

إنه يأخذنا إلى فتنة تلقي العين للعمل في ظل توجيه آخر للصورة داخل ذهنية رائيها حيث الألوان موسيقى تتجاوز مألوف المشاهد وتبحر في دلالات الاختلاف.
هو فضاء تداخل الفنون إذ تقرأ العين خطابات مخطوطات اللوحة وتشكلاتها داخل فضاءات

عرضها فيتحول المقول إلى مرئي والملفوظ إلى صمت، حيث تتأسس شعرية أخرى للقراءة ورمزية جديدة في وعينا بالمشاهدة.

إن ثقافة العين تأخذ أشكالاً تعبيرية أخرى تطرق باب هوية جديدة لذاك «البعد الواحد» حيث يتأصل الكيان وتغدو منعرجات الأمس مصابيح لطرق ممتدة يخطها البصر في لعبة يتجاوز فيها عمق خط ذاكرة اللوحة مع انعكاسات ألوانها.

لعله عالم يعتمد فيه صاحبه على آخر تقنيات الصورة، فإذ به يأخذ عيوننا بعيداً عن «حداثة المتحف» ليوجهنا إلى مشاهدة متميزة حيث تتداخل فضاءات العرض.

فهل هي لغة العين وهي تحاور لغة إنجاز الحرف من قبل حركة اليد أم هي لغة مصنف فني يعتمد آخر التقنيات الرقمية لإنجاز الصورة؟

هي الحداثة تعلن عن نفسها داخل سجلات استفهامية تحملها «المصنفات الفنية» «كتالوجات» وفضاءات متعددة لعرض يتداخل فيها منطق اليد مع تلك العين في سعي رائع نحو إمكانات جديدة لحداثة الذات في حوارها مع مرايا شفافة عمقها يكمن في استيعابها لنفسها عبر كسرها لمرايا الآخرين وجهدها لصنع دلالاتها.

إن نجا المهداوي يدعونا إلى ثقافة الأنا حيث نكون عراة من كل يقينات الأحكام الجمالية، لأنه يعلن خطاب الحداثة في بعده الإنسانوي حيث تكون الفوارق بين الشعوب والثقافات دوافع للمصالحة بين اختلافات مزعومة، ذلك أن الفن يظل في عمقه تذكيراً بالإنسان،

ذلك الذي كان في أصالته صورة يجسدها الخيال في توقه لخلق المختفي داخل الظاهر والممكن في أزمنة الاستحالة.

إن هذه العلامات التشكيلية ذكية المقاصد إذ إنها المزاوجة بين لا تناهي تنويعات إنتاجات العين وبين انفتاحها على فضاءات متخيلة فتكون حداثتها في غياب كل أحكام نهائية عن تلك المشاهدة الرائقة في عوالم فنية تشد القارئ وتطوح به خارج المستهلك والمألوف.

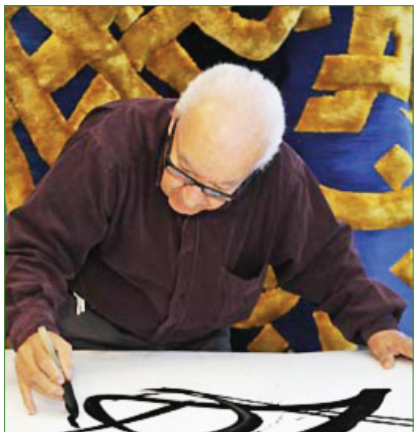
سؤال الحداثة سؤال العين

هل هي ثقافة العين أم هي ثقافة السؤال عن الحداثة؟

قد تكون المعاصرة Contemporaneilte تختص بأفق التلقي Reception الذي استطاع أن يحوّل العمل الفني أكان شعراً أو خطاً أو رسماً إلى ذاتية منتجة للدلالات في جدل مع موضوع فني.

ولعل الفنان التشكيلي التونسي نجا المهداوي(١) يؤسس في تجربته الفنية في عموميتها فضاءً بصرياً متميزاً من خلال اعتماده الحرف العربي كمفردة تشكيلية، وعلى جملة من المنطلقات الجمالية التي توظف مجموعة من التقنيات والأساليب الفنية والتي تستغل أحدث التطورات التقنية(٢).

وقد يكون عمله الفني «مراتب العشق»(٣) صورة خصوصية تبين مدى عمق توجهاته التشكيلية وانشغاله بالحرف العربي كمفردة تشكيلية.



أثناء اشتغاله في مرسمه

إننا نلاحظ في عمله دعوة واضحة للعين بفضل ما ترتبط به أعماله التشكيلية في اشتغال على المكان واتجاهات الحرف فيه، فتظهر بنية العمارة وأنماط زخرفة تحيل إلى الرقش العربي.

إنها فضاءات فنية ترتبط باستفهامات ممكنة حول خصوصية هذه التجربة في مستوى واقع الحركة التشكيلية التونسية في كليتها ومدى انفتاحها على تاريخها العربي الإسلامي خاصة و«الكتابة» الشرقية كالصينية.. في توقها إلى الحضور المفهومي ممّا يستدعي تأويلية القارئ وأهميته في تشكل القراءة بصرياً.

لعله السعي نحو التلقي التعامل الجديد مع العمل الفني ذاك الذي يعوض موضوعية الأثر بذاتية القراءة حيث يصبح الاهتمام منصباً على القراءة وعلى القارئ عوض الاهتمام بالنص وبالأثر.

إننا مع توجه ما بعد بنيوي وأساساً مع توجهات نقدية تأجج حضورها منذ سبعينيات القرن الماضي مع نظريات التلقي، حيث يصبح فعل التلقي هو المؤسس للمعنى ولإنتاج الدلالة(٤).

ولعل بصرية التلقي Reception Visuelle محاولة للانتقال من الأذن إلى العين، أي الانتقال من أحكام جمالية متأسسة على الأصوات إلى أحكام تؤسسها الرؤية والنظر، حيث يصبح التعامل مع العمل الفني هو رهين وعي بالفضاء وبالمكان.

إن البصرية هي طريقة إدراك للأثر الفني، أكان قصيدة(٥) في مجال الشعر أو كان «كتالوجاً» أو لوحة في مجال الرسم تظل انفتاحاً للرؤية على الأشكال في معانقتها للألوان ضمن تحاور العين مع لغة البياض ومنطق السواد.

إنها إحالات على تلك المخيلة(٦) وما تستوجبه من عودة ضرورية إلى الذات في تمثلها لذلك المرئي أي هي الصورة المتلقاة بفعل إثارة خارجية حيث يصبح العالم مدركاً بفضل هذا التوجه أو نحو هذا القصد للعالم، حيث تكون العين ضرورة لخلق معنى الأشياء.

إن بصرية التلقي يمكن أن نحددها أيضاً ضمن علاقتها العضوية بالمفاهيم التالية، الذات الإدراك والمعيش.

كما يمكن لهذه البصرية أن تتحدد على أنها منهج غايته تحديد خصوصي للدلالة ذلك أن الخطاب الألسني حدد مفهومه لها انطلاقاً من منطلق صوتي(٧)، في حين أن الخطاب المابعد ألسني يتعامل معها ضمن تفكيك(٨) يؤكد انفتاح المعنى على ذاك القارئ، فيصبح

العمل الفني قائماً في عمق ذات مؤولة أنها رمزيات دلالية منفتحة تدرس إمكانات وعينا بالأعمال الفنية ومتابعتها ضمن وعينا بركائزها النظرية.

لعلها تجد تحديدها في التاريخ لانفتاح الحداثة على عالم الصورة وأساساً الآلة الفوتوغرافية التي شكل ظهورها في أوروبا في المنتصف الأول من القرن التاسع عشر حدثاً غيّر وعي الإنسان بالصورة وبفن الرسم ذاته وبعلاقتنا به(٩).

إن هذا العالم البصري تعزز حضوره بظهور التحولات الرقمية في مجال التعامل مع الصورة مما انعكس على عالم الفنون وتلقيها، ذلك أن التعامل مع فضاءات التلقي البصري شهد تسارعاً ملحوظاً أثر في إنتاج ونشر وتسويق الفنون عامة. ومنذ ثمانينيات القرن الماضي بجلاء ثورة طالت جماليات إنتاج الفنون البصرية Les Arts Visuelles كالرسم والسينما والمسرح بفضل قدرات تكنولوجية وقع توظيفها للتحكم في الأشكال والألوان والأمكنة والأضواء. إن ما تفعله البرمجيات في مجال الكمبيوتر وما يوفره فضاء الإنترنت من مواقع وعوالم افتراضية لا محدودة تشكل جسوراً بين المبدعين ومتلقيهم مما يطور بصرية التلقي يتداخل فيها الإنتاج بالتسويق ويتشابك فيها عالم الإبداع بفضاء العولمة(١٠).

فأي حداثة هذه؟ وأي وعي بصري بإمكانه أن يتأسس على ضوئها؟
وهل يمكن لأي عمل فني أن ينتمي للحداثة Le Modernite خارج الوعي بالعين وقدرتها على إنتاج المعنى من خلال الوعي بالفضاء والمكان؟

وهل يمكن لهذه الحداثة أن تكون ممكنة خارج انفتاح الفنون على بعضها بعضاً؟

إن عالم الأيقونة كما عرفه العصر الوسيط وكما صورته المنمنمات الكنائسية تكشف للمشاهد عالم التيولوجيا في سيطرته على الإنسان.

إننا ندرك بكل يسر من خلال جداريات الكنائس فعل الروح، وهي تمجد السلطة الإلهية وتجسد تحلق البشر حول المائدة وتطلعهم نحو ذاك المنطلق.

إن «الحواريين» من حولها يجسدون إيماناً بالمعجزات واستبعاداً للإرادة الإنسانية

فتحضر إرادة السماوي ليكون المشاهد حبيس إرادة فوقية توجه يد الفنان والمتلقي على حد السواء، أي هي رحلة سيطرة اللامتناهي على المتناهي.

إنه الفن رحلة لتظليل العين وحركة جسدية تعيش غربة ذاتها والموضوع.

إن الإنسان اغترب عن عالمه، وكذلك أضحى الموضوع مما جعل العين تغيب عنه.

ولقد شكلت حركة النهضة الغربية La Renaissance Occidentale منذ القرن الخامس عشر في مجال فن الرسم نقلة نوعية في الوعي بتشكلات العمل الفني من خلال ميلاد العين كقدرة على الوعي بالمنظور وولعها بخلق أهمية الرائي وقدرته على تشكل الأثر. إن ميلاد اللوحة لم يكن إطاراً تظهر فيه صورة أصغر للإنسان ولبقية أشياء العالم بقدر ما كانت رؤية جديدة لآفاق فنية تدرك العالم خارج كل تقديس(١١)، وهو ما يمكن تمثله بيسر داخل أعمال الرسام الإيطالي «ليوناردو دا فنشي» (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) في احتفائه بمكانية الرائي قدرة على الإضافة وإنتاج المتمثلات.

إنها إمكانات جديدة في التعامل مع الذات والآخر، أو هي عقلية جديدة سوف تشكلها الحداثة الغربية بداية من القرن التاسع عشر، إذ سوف تؤدي ضرورة إلى إنتاج موقف آخر من التشكيل ذاته ومن فنون إنتاج اللوحة ومن التعامل مع الألوان «الانطباعيون» Les Impressionnistes في القرن التاسع عشر وضمن تطويع الأشكال منذ فجر القرن الماضي مع التكعيبيين Les Cubistes والدخول في فوضى خلاقة تدمج الخطوط والألوان بالموجودات الغريبة عن اللوحة كالزجاج والمعادن وغيرها من المصنوعات. إنها الحداثة La Modernite التي ستصبح محوراً يجر المبدعين العرب نحو أسئلة جادة تهم تاريخهم وواقعهم وأفق تعاملهم مع اللوحة وفضاء التشكيل وأفق التلقي.

لعله السعي نحو التلقي التعامل الجديد مع العمل الفني ذاك الذي يعوض موضوعية الأثر بذاتية القراءة حيث يصبح الاهتمام منصباً على القراءة وعلى القارئ عوض الاهتمام بالنص وبالأثر

ولعل أعمال الفنان التونسي نجا المهداوي تجد لها تميزاً خلاقاً، ذلك أنه استطاع أن يؤسس فرادة توجهها إذ إنه يقدم على الحداثة من باب «الموقف»(١٢)، حيث يصبح الفن لديه إضافة تجعله متبايناً مع غيره من فناني الساحة التشكيلية التونسية والعربية مقيمة لنفسها مسافة مع الآخر.

لقد حاولت مدرسة تونس في الرسم أن تؤسس حداثتها في اتجاه خصوصيتها من خلال نقل البيئة إلى اللوحة فتتعانق الأصالة مع الحداثة.

غير أن نجا المهداوي يقدم لنا حداثة التعامل مع الموروث من خلال إبراز قيمة الحرف في تشكيل اللوحة والفضاء وفق رؤية تعتمد الوعي بقدراته الخفية تلك التي تحمل خلفية إبداعية(١٣) تتجاوز تقليدية الموروث.

إن التعامل مع الحرف لديه رحلة مع عمق أشكاله وتجريدية أبعاده الفضائية أو هي استفهامات في انحناءاته ودوائره ومحتويات خطاباته النظرية في توقها إلى منشود فني ممكن مسكون بمغايرة السائد والمألوف.

إنه يأخذنا إلى فتنة تلقي العين للعمل في ظل توجيه آخر للصورة داخل ذهنية رائيها حيث الألوان موسيقى تتجاوز مألوف المشاهد وتبحر في دلالات الاختلاف.

هو فضاء تداخل الفنون، إذ تقرأ العين خطابات مخطوطات اللوحة وتشكلاتها داخل فضاءات عرضها فيتحول المقول إلى مرئي والملفوظ إلى صمت، حيث تتأسس شعرية أخرى للقراءة ورمزية جديدة في وعينا بالمشاهدة.

إن ثقافة العين تأخذ أشكالاً تعبيرية أخرى تطرق باب هوية جديدة لذاك «البعد الواحد»(١٤) حيث يتأصل المكان وتغدو منعرجات الأمس مصابيح لطرق ممتدة يخطها البصر في لعبة يتجاور فيها عمق خط ذاكرة اللوحة مع انعكاسات ألوانها.
لعله عالم يعتمد فيه صاحبه على آخر تقنيات الصورة، فإذ به يأخذ عيوننا بعيداً عن «حداثة المتحف»(١٥) ليوجهنا إلى مشاهدة متميزة حيث تتداخل فضاءات العرض.

فهل هي لغة العين وهي تحاور لغة إنجاز الحرف من قبل حركة اليد، أم هي لغة مصنف فني يعتمد آخر التقنيات الرقمية لإنجاز الصورة؟

هي الحداثة تعلن عن نفسها داخل سجلات استفهامية تحملها «المصنفات الفنية» «كتالوجات» وفضاءات متعددة العرض يتداخل فيها منطق اليد مع تلك العين في سعي رائع نحو إمكانات جديدة لحداثة الذات في حوارها مع مرايا شفافة عمقها يكمن في استيعابها لنفسها عبر كسرها لمرايا الآخرين وجهدها لصنع دلالاتها.

إن نجا المهداوي يدعونا إلى ثقافة الأنا(١٦) حيث نكون عراة من كل يقينات الأحكام الجمالية، لأنه يعلن خطاب الحداثة في بعده الإنسانوي حيث تكون الفوارق بين الشعوب والثقافات دوافع للمصالحة بين اختلافات مزعومة، ذلك أن الفن يظل في عمقه تذكيراً بالإنسان، ذاك الذي كان في أصالته L'originalite صورة يجسدها الخيال في توقه لخلق المختفي داخل الظاهر والممكن في أزمنة الاستحالة.

إن هذه العلامات التشكيلية ذكية المقاصد، إذ إنها المزاوجة بين لا تناهي تنويعات

إنتاجات العين وبين انفتاحها على فضاءات متخيلة فتكون حداثتها في غياب كل أحكام نهائية عن تلك المشاهدة الرائقة في عوالم فنية تشد القارئ وتطوح به خارج المستهلك والمألوف.

إنها الحداثة العربية تريد أن تختص لذاتها بذاتها وأن تكون خروجاً ضرورياً من هيمنة

نجا المهداوي يقدم لنا حداثة التعامل مع الموروث من خلال إبراز قيمة الحرف في تشكيل اللوحة والفضاء وفق رؤية تعتمد الوعي بقدراته الخفية تلك التي تحمل خلفية إبداعية تتجاوز تقليدية الموروث

النموذج الغربي(١٧) ذاك الذي حاول أن يكون منارة لذاته وللآخر.

لعله إحراج مفهوم الحداثة في الفن الحديث وتخصيصاً داخل الفضاء العربي الإسلامي(١٨) أو لعله البحث عن حداثة ممكنة لدى المهداوي تتخذ من الانشغال بالفضاء البصري هدفاً تسعى لتحقيقه لدى المتلقي والخارجي وفق الوعي بالأشكال والأمكنة.

لعلها تجربة تونسية تشكيلية لها من الخصوصيات المكانية والفنية والجمالية ما يؤهلها إلى تأكيد قدرتها على تأسيس انتمائها لفرادتها الإبداعية والفنية داخل نشأتها وفي عين قارئها توقاً لإنسانية ممكنة.

الهـوامش:

(١) نجا المهداوي فنان تشكيلي تونسي من مواليد ٧٣٩١.

(٢) إن نجا المهداوي يقدم أعماله في «كتالوجات» تعتمد تقنيات طباعية متطورة مما يجعل من أعماله الفنية في مجال الرسم والتشكيل الحروفي فضاءات بصرية ثرية تستدعي العين للقراءة. انظر «كتالوجات» أعمال المهداوي المنشورة منذ ثمانينيات القرن الماضي.

(٣) نجا المهداوي، رجاء عالم مراتب العشق، حوار بين الأدب والفن سنباكت تونس ١٩٩٨.

(٤) إن الاهتمام بالقراءة وبالتوجه نحو القارئ يمكن ملاحظاته في أعمال تيار نقدي للبنيوية يمكن ملاحظته تخصيصاً في أعمال «بارت» و«إيكو» و«دريدا»

Umberto Eco Loeuvre ouverte seuil ١٩٧٩

Jaeques derrida leeriture et la difference seuil ٢٠٠٣

Roland barthe le plaisir du texte seuil ١٩٧٣

(٥) المقصود هنا القصيدة البصرية باعتبارها طريقة في الكتابة وفي تشكل النص لدى المتلقي تتوجه إلى العين ضمن الاحتفاء بالأشكال والرموز والدلالات. راجع عملنا:

«الصورة الشعرية في القصيدة البصرية عند محمد بنيس من خلال مجموعته الشعرية «يا اتجاه صوتك العمودي» القسم الأول منه تحت عنوان «العين وبنية المكان شعرية الصورة»

عمل مرقون مكتبة المعهد العالي للفنون الجميلة نابل تونس، رسالة ماجستير في نظريات الفن ١١ مايو ٢٠٠٦.

(٦) إن دور المخيلة يظل ضرورياً لتشكيل هذا العالم البصري، يراجع كتابJean_Paul Sartre L'imaginaire Gallimard ١٩٤٠

(٧) فرديناند دي سوسير دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح القرمادي، محمد عجينة، محمد الشاوش، الدار العربية للكتاب ١٩٨٥.

(٨) راجع تعريب كاظم جهاد لمجموعة من النصوص للفيلسوف جاك دريدا تحت عنوان «الكتابة والاختلاف» دار توبقال الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٨.

(٩) Michael Rush Les Nouveaux Medias dans L'Art Traduit de l'anglais Par Christian Matin Deibold Thames & Hudson ٢٠٠٢.

(١٠) جون هارتلي الصناعات الإبداعية «كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة» ترجمة بدر الدين السيد سليمان الرفاعي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣٩ مايو ٢٠٠٧.

Henri Feyt Regarder La Peinture J N Martin ١١ -١٩٩٣.

(١٢) نجا المهداوي نصوص نزار قباني د. عفيف بهنسي، د. شربل داغر، الأستاذ خليل قويعة، نجا المهداوي وغيرهم.

Simpact Editions

(١٣) Nja mahdaoui L'art calligraphie L'or du temps Tunis ٢٠٠١.

كما نؤكد على أن نجا المهداوي ترتبط جل أعماله بذلك النص المصاحب حرصاً منه على جلب المتلقي إلى الاهتمام بخلفيات ما تبصره العين.

(١٤) البعد الواحد المقصود الحرف العربي باعتباره فضاء تجريدياً يحمل داخله عمق تأويله.

(١٥) إذا كانت الحداثة الغربية في مجال الرسم قد اعتمدت المتحف واسطة بينها وبين المتلقي، فإن نجا المهداوي لا يعتمد المتحف كفضاء للعرض فحسب، بل يتجاوزه إلى تقديم أعماله في مصنفات فنية «كتالوجات» وعبر موقعه على شبكة الإنترنت www.nja_mahdaoui.com.

(١٦) إن محاولة المهداوي للعودة للتراث تهدف لاستشراف هويته الفنية من خلال توظيف الحرف العربي الإسلامي وتطوير أفق التعامل معه من جهة واعتماده من جهة أخرى المزاوجة بين الفنون وأساساً الشعر والخط والرواية وهو ما يجعله باحثاً عن أنا ذات خصوصية فنية زمكانية.

(١٧) راتب مزيد الغوثاني، جماليات الرؤية، تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي، الفصل السادس، جماليات الخط العربي، دار الينابيع، دمشق ١٩٩٩، ص٢٤٦.

(١٨) إن جل المبدعين العرب انخرطوا في تحديد موقف خاص من هذا الإشكال، ففي مجال الشعر نجد في تونس أن جماعة غير العمودي والحر أو حركة الطليعة منذ أواخر الستينيات وبداية سبعينيات القرن الماضي حاولت تبني هذا المفهوم وتأسيس موقف خاص بها ركز على محاولة تجديد شكل الكتابة وتبني اللهجة العامة لتوسيع قاعدة التلقي. يراجع في نفس الغرض كتاب جاك فونتين الأدب التونسي المعاصر،الدار التونسية للنشر ١٩٨٩. يراجع أيضاً الطاهر الهمامي ، الحصار مجموعة شعرية ١٩٧٢. كما يراجع بنفس المرجع كلمة الشاعر طاهر الهمامي ومقدمة توفيق بكار للطبعة الثانية، الدار التونسية للنشر ١٩٨٦. وفي المغرب فإن بيان الحداثة لمحمد بنيس ١٩٨٠ كان تناغماً مع موقف عربي عام ينشد هذا المفهوم، إذ سبق لأدونيس أن أصدر من بيروت بيانه سنة ١٩٧٩، كما أن قاسم حداد وأمين صالح أصدرا بيانهما من البحرين سنة ١٩٨٤. راجع أدونيس محمد بنيس صالح أمين قاسم حداد، البيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر ١٩٩٥. وفي مجال الفنون التشكيلية كان لجماعة البعد الواحد في العراق رؤيتهم لهذه المسألة وهو ما عبر عنه شاكر حسن آل سعيد في كتابه البعد الواحد، بغداد ١٩٧١.

السينمائيّون العرب ومدنهم

ترجمة: صلاح سرميني ـ باريس

المدينة، ليست المكان الذي نُولد فيه فحسب، ولكنها أيضاً جزيرةٌ قذفتنا الحياة إليها.
مدينةٌ منفى، مدينةٌ اختيار، أرضٌ موعودة، أو سجنٌ من الأسفلت، والتراب...
نحن لا نرث أرضاً فقط، ولكن، يمكن أن نختارها أيضاً، أو ربما المدينة هي التي تختارنا ؟....
من هذه المتاهات العاطفية، يغرف عددٌ من السينمائيين العرب خلاصة إبداعاتهم:
مصدر استلهام يتجدد باستمرار، وملجأ نفوس مضطربة، في كلّ واحدٍ من مفارقها، يتلاقى، وبطريقة مُبهمة، التاريخ، والأقدار المُعذبة للأشخاص.
في قلبّ المدينة نتوه، أو يعثر الواحد على الآخر، تصحو الذاكرة، أو تجعلنا ننسى كل شيء.
في بعض الأفلام، وضع السينمائيون العرب مدنهم في مقدمة المشهد كي يسافر المتفرج في قصص الحبّ، والكراهية، الافتتان، والنفور، ومن طرف آخر، عاش بعض السينمائيين لا مبالاة في علاقتهم مع مدنهم.
يشهد البعض على هذه العلاقة الحميمة، ويكشف آخرون عن مشاعر، أو أحقاد كانوا يجهلونها، بينما يكتشف آخرون قرابةً روحية، وحتى عشقاً ما لمدينةٍ ليست بالضرورة مدينتهم، وانفصل آخرون عن المكان الذي وُلدوا فيها، وشدّتهم المنافي على مرّ السنوات.
هنا، نتوقف مع بعض السينمائيين العرب في خمس عشرة مدينة عربية.

الجزائر

الجزائر، هي المحطة السينمائية الأولى.
(تحيا يا ديدو)، الفيلم الوحيد ـ ولكن اللافت ـ لمخرجه (محمد زينت) المُنجز في عام ١٩٧١، يغوص بنا في جوف المدينة، حيث الميناء غارقٌ بأصوات الصيادين، ونوارس البحر، حيّ القصبة، والأولاد يهبطون الدرجات، والأزقة المُنحدرة، الظلال البيضاء للنساء المُختبئات تحت جلاليبهنّ، مطار (دار البيضا)، بابٌ آخر للمدينة يُحاذي الميناء القديم.

لم يعد (محمد زينت) بيننا، ولكنه ترك لنا وثيقةً حيةً لمدينته، شهادة حبّ تحثّ كلّ من يسمع العنوان (تحيا يا ديدو) بأن يصرخ بابتهاج: يا بهجتي، الجزائر، يا جميلتي!
بعد ثلاثة وثلاثين عاماً، يشهد (نادر مكنيش)

مخرج فيلم تحيا الجزائر (٢٠٠٣) جيداً على العلاقة العضوية التي تربطه مع مدينته، ونزعته للبعد الشعبي، والحديث لوسط المدينة:

(عندما كنت صغيراً، أدركتُ بأنني أنتمي لمدينة الجزائر، من طرف والدتي، يمكن العودة إلى عام ١٦٧٩، عندما كان أحد أجدادي ـ عمر بن عبد الرحمن دالي بايّ ـ أحد أعيان المدينة، وهذا يعني، تعتبر هذه المدينة جزءاً مني، ولتصويرها في عام ٢٠٠٣، كان من الضروري ترك حيّ القصبة نفسياً، ـ جسدياً فقد هُجرت للأسف منذ وقت طويل ـ للعثور على وحدة المدينة، حتى طرازها المعماري الاجتماعي، بعيداً عن حالة الانبهار أمام لوحة الجزائريات لـ(ديلاكروا)، إنها جزائري الخاصة بي، مدينتي، وما يؤثر بي، ويلمسني، هي طريقتي بـ «الإحساس بالمدينة».

الإسكندرية

الوصول إلى الإسكندرية هو بمثابة تساؤل: إسكندرية ليه؟ (١٩٧٨) لواحدٍ من أبنائها الذين ولد ونشأ فيها، ورحل عنها، وعاد إليها، ليُظهر فيها موهبته كسينمائيّ.

ينقل شاهين الإسكندريّ مدينته إلى الشاشة بحبٍّ، وصفاء، وتتشكل القصص الصغيرة، والتاريخ الكبير لمصر، والإسكندرية، وتتفكك أمام أعيننا.

ولكن، ماذا يقول (يوسف شاهين) بنفسه عن مدينته؟:

لقد كانت الإسكندرية حالةً خاصّة جداً،.... منذ أكثر من خمسين عاماً، كان يعيش فيها يونانيون، إيطاليون، مالطيون، بلجيكيون، وجنسياتٍ أخرى، وكان فيها الكثير من الفرنسيين، والمؤسّسات الفرنسية،..لم يكن هناك أيّ أصولية، أو تعصب، يعيش من فيها في هارمونية تامة، وكان لذلك تأثير فظيع في حياتي، تُجسد الأفلام التي أنجزتها عن الإسكندرية ما يشكل ٨٠٪ منها سيرةً ذاتية، ١٠٪ من الخيال، و١٠٪ من الأحلام.....).

يوسف شاهين، مقابلة في صحيفة Le Matin الجزائرية.

وإذّ تمثل الإسكندرية (الأرض الأمّ)، هذه الأرض الحاضنة، رهان احتلالات مختلفة، وبوتقةً حضاراتٍ متعددة، فإنها في سنوات الأربعينيات، وحتى الخمسينيات، هي أيضاً عالمٌ مغلق، تخفي عقداً، وقصصاً غريبة تحدث خلف متاريس شبابيك بنسيون (ميرامار) لكمال الشيخ (١٩٦٩).

ميناءٌ مفتوحٌ على كل التغيّرات، تجذب المدينة البسطاء الذين يعتقدون بأنهم قد حققوا أخيراً أحلامهم، وفيها، سوف تضع (زهرة)، العاملة الشابة في (ميرامار) خطواتها الأولى في عالم فظٍّ، وبلا رحمة.

بدورها، تنقل لنا (أسماء البكري) في فيلمها العنف، والسخرية (٢٠٠٤) الإسكندرية في خليطٍ مراجع تاريخية، وسينمائية، من اليونان القديمة، إلى هوليوود، مروراً بمدرستها الفرنسية، وفي هذه المدينة تشكلت بدايات حبّها للسينما:

(الإسكندرية، اسمٌ أسطوريّ، يُستحضر مدينةً متوسطية، كانت مركزاً عظيماً للعالم الهلليني، مدينةٌ فنارة، أضواء مكتبتها نقلت المعرفة إلى كل أنحاء العالم من خلال مدارسها المتعددة التي دامت عبر العصور).

مدرسة الإسكندرية، مدرسة الأفلاطونية الجديدة، مدرسة علوم الدين في القرن الأول، والثاني من عصرنا، مدرستي الداخلية كانت ، Notre Dame de Sion تتابع فيها الأم ماري أبوليني، الأم مريم، alالأم كلود ألبير بعد القدماء Pantéme, Origéne, Titus Flavius Clemens

مدرسة Notre Dame de Sion التي ترتفع اليوم فوق فدادينها الأربعة عشر مبانٍ حجرية شاهقة، كانت بالنسبة لي الاستوديوهات الأولى.

من أفلام قليلة كان يُسمح لنا بمشاهدتها، كنت أُعيد مع زميلاتي الصغيرات إخراج بعض مشاهدها.

أنتِ ميشيل، سوف تمثلي (ديبورا كير)، أما أنتِ يا روزلين، القائد الرومانيّ (روبير تايلور)، أنتِ السمراء السمينة جيهان، سوف تقومين بدور الجلاد، أما الطويلة رينيه، فسوف تلعب دور (أورسوس)..

في حديقة المدرسة كنت أُعيد إخراج فيلم (كوفاديس)، أو(روبنسون كروزو)، أو(آباش)، أو بعض أفلام أخرى رافقت أمي لمُشاهدتها.

إذاً، في أيّ مدينة أخرى غير الإسكندرية كان بالإمكان تصوير فيلمي (العنف، والسخرية)، حيث اتخذ مجموعة من الشباب قرار التعاون فيما بينهم للقضاء على طاغية، وذلك باستخدام السلاح الأخطر في عصر العولمة: السخرية؟

القاهـرة

التوقف في العاصمة المصرية لا غنى عنه، تعرف القاهرة، في ظلّ الأهرامات، والفراعنة، فارساً معاصراً يحتفظ بأفكاره إنها قاهرة الأسفلت التي يُفضل (محمد خان) تصويرها في فارس الأسفلت (١٩٩٢)، لقد وُلد فيها عام ١٩٤٢، من أبٍّ هنديّ، هو طفل كوسموبوليتانية قاهرية، تلك التي كانت ركيزة عظمة السينما المصرية.

(بدون شك، هل أنا فعلاً ما يمكن أن نُسميه طفلاً قاهرياً،إنّ حقيقة كوني وُلدت في القاهرة، وعشتُ فيها طفولتي، ومراهقتي، أكسبني بالتأكيد تأثيراً في طريقة إدراكي، وإعجابي بالمدينة في جوانبها المختلفة، وأبعادها، وطبع، بطريقة لا واعية كلّ أعمالي، من فيلم إلى آخر تكونت قاهرةٌ، ومن ثمّ أخرى، وكأنّ على كلّ فيلم إظهار تطوّر المدينة، وهكذا، شاهدنا في فيلمي الأول الكاتدرائية تتهدم، لتسمح ببناء جسرٍ في مكانها، ـ حتى إنني أضفت إلى شريط الصوت لهذا المشهد ضجة الأجراس في ضرباتها المتواترة ـ وفيما بعد، نشاهد نفس ذاك الجسر في بعض أفلامي اللاحقة، وكأننا، وبشكل ما، نتابع من خلال أفلامي التغييرات التي تُعانيها المدينة، وهي نفسها تنعكس على سكانها، ويصل الأمر بأن تفرض نفسها عليّ، وتأخذ أهميةً أكثر من التيمات التي تخيّرتُ معالجتها في البداية، القاهرة، بالنسبة لي، مدينة كلّ التناقضات، أحتفظ معها بعلاقةً معقدة من الحبّ، والكراهية معاً. كما العلاقات المتنازعة بين عاشقين ـ ما يجعلني أعود إليها مع كلّ فيلم جديد، وليس من المستغرب بأن يكون عنوانً فيلمي الأخير (بنات وسط البلد).

بغداد

الهبوط في بغداد، عاصمة العراق، مؤلمٌ جداً، بيتٌ ينهار في إحدى الحارات البغدادية، ومن المستحيل التحقيق عن الأسباب، إنه موضوع فيلم (بيوت في ذلك الزقاق) الذي أنجزه قاسم حول في عام (١٩٧٧)، حين تمّ استدعاء المخرج إلى (بيوت الأشباح) للتحقيق معه، تملكه الخوف، فقرر مغادرة بلده، واليوم، عندما عاد إليه مرةً أخرى، شاهد البيوت تنهار دائماً، وتسيطر الفوضى على كلّ أنحاء العراق، عن ذلك يحكي لنا (قاسم حول):
أنا من مدينة البصرة جنوبي العراق. وقصة فيلم (بيوت في ذلك الزقاق) تدور أحداثه في بغداد عاصمة العراق، حيث درست فيها، ومارست نشاطاتي الثقافية، فصورت فيها أفلامي وكتبت عنها قصصي، وعدداً من مسرحياتي، ثم غادرتها، ولم أعد إليها حتى كتابة هذه السطور، قبل أيام اتصل بي صديق من بغداد، وقال لي، لا تأتِ، لأنني أعرف كم أنت مرهف، عندما تشاهد بغداد ستموت، لأنك لا تحتمل أن تراها في غير صورتها، الغريب أنني كتبت عام ١٩٥٩ مسرحية عنوانها (عودة السنونو) عن مهاجر يعود إلى مدينته التي هجرها، فيسقط طير السنونو من السقف ميتاً، وبقي طائر السنونو رمزاً لي، حتى بريدي الإلكتروني معنون بالسنونو.

تشكل مدينة بغداد في وجداني حلماً يصعب التعرف إليه عن كثب، لأنه يختزل التفاصيل، عشت في أزقتها القديمة، في حاناتها، تجولت بها ليلاً حتى الفجر، أمشي في شوارعها قبل بزوغ الشمس، وأعبر الجسور بين صوبيها، الصوب الأول صوب الرصافة، والصوب الثاني هو صوب الكرخ، فنهر دجلة يقسم المدينة إلى قسمين، ويُسمى كل قسم (صوب)، بحثت في عوالمها، وصورت أفلامي في حناياها الشعبية، وصادقت الناس، وتعرفت إليهم عن كثب، ولكن فجأة، ومن دون سابق قرار، غادرتها، كنت طوال الفترة التي عشت فيها منذ عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٧٠ أشعر بهاجس الخوف من شيء ما، قوة تمتلكها السلطة بلغت ذروتها بداية عام ١٩٦٨ فوجدت نفسي أمام مجموعة من المحققين يوجهون لي إتهامات باطلة داخل ما تطلق عليه لجان حقوق الإنسان (بيوت الأشباح)، عندما غادرت هذا البيت، ثم غادرت بيتي، شعرت أنني لم أشبع من مشاهدة بغداد، والموت فيها حباً، عرفت أن الإنسان الذي يريد أن يرى بلده لا بد وأن يكون حراً(١).

بابل

كانت عودة السينمائي العراقيّ (عامر علوان) إلى بابل، مسقط رأسه، مؤلمة جداً، هناك حيث صور فيلمه زمان، رجل القصب (٢٠٠٣) في المستنقعات المحيطة بالمدينة، شهراً قبل بداية الحرب، ووصول الأمريكان، وعن هذه التجربة، يحكي (علوان):
(في عام ١٩٨٠ غادرت العراق، وعمري ثلاثة وعشرين عاماً، وذلك لمتابعة دراستي للسينما في باريس، تركتُ عائلتي، وأصدقائي، وكلّ ذكريات مدينتي بابل، وانقضت عشرون عاماً، خلالها لم أعد أبداً إليها.

في نهاية شهر مارس من عام ٢٠٠٠، طلبت مني إحدى شركات الإنتاج فيما إذا كنت على استعداد لتصوير فيلم روائيّ ـ تسجيلي عن أطفال الحصار، وبلا تردد، سلكت طريق العودة، وفي شهر مايو، وجدت نفسي في

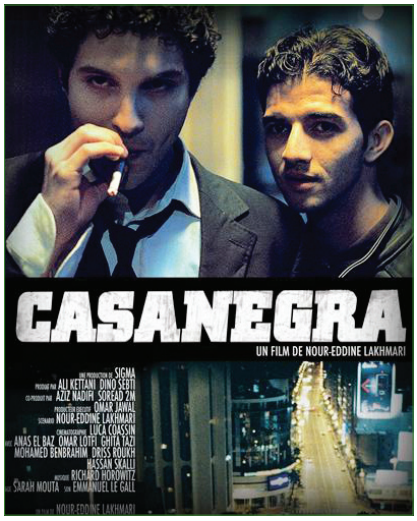
بغداد، وكانت دهشتي كبيرة عندما شاهدتُ إلى أيّ حدٍّ وصل الخراب إلى البلد بسبب عبثية الحرب، الحصار، و«النظام العالمي الجديد»، بالنسبة لي، روح مدينة ما تتجلى في أهاليها..

واحدٌ من أصدقائي القدامى، كان رساماً مشهوراً، أصبح مؤذن أحد الجوامع الصغيرة في وسط بابل، دعاني إلى بيته قائلاً:
«بعد الكثير من المصائب، ها نحن محاصرون بالإحباط، ومختزلون حتى العدم، لا نأمل غير رحمة الله تعالى، ومكاناً في الجنة»..
خرجتُ من بيته مذهولاً، ووجدتُ نفسي أتسكع هائماً في الحارات الترابية لمدينتي بحثاً عن ذكرياتٍ أستطيع التعلق بها مثل صخورٍ للنجاة من الغرق....، لم أستطع التعرّف إلى أيّ شيء، فقد أصبحتُ غريباً في بلدي الأصلي).

بيـروت

مع الوصول إلى بيروت، نرغب التمتمة بحنين (بيروت، يا بيروت)، عنوان الفيلم الذي أنجزه (مروان بغدادي) عام (١٩٧٥) قبل الحرب الأهلية بقليل، تلك التي دامت خمسة عشر عاماً، وتركت ندوباً لا تنمحي في ذاكرة المدينة، وسكانها، وسينماها.
(غسان سلحب) مخرج فيلم أشباح بيروت (١٩٩٨)، يتساءل، يشهد، ويأمل:
(جاء اسم بيروت من لغة ميتة، الفينيقية، Beroth ، تعني، آبارٌ في صيغة الجمع، آبار ماء؟ آبارٌ منسية، وربما أيضاً آبارٌ بلا قاع لا ينعكس على صفحة مياهها أيّ وجه، أو ضوء؟ ولا يمكن أن نقذف فيها أيّ دلوّ، جسد، أو روح، حتى آخر قطرة منها، ولكنها يمكن أن تتجدد، ولم تتوقف عن التجدد، ومثل كلّ مدينة جديرة باسمها، عانت بيروت من الغزو أكثر من مرة، دُمرت، ومُسحت، وأعيد بناؤها تحت وطأة الظروف، وبقيت جبارة في كلّ مرّة، راضين، أو مرغمين، في داخل كلّ منا، كيف يمكن أن تكون غير ذلك؟).

بينما يعتقد (زياد دويري)، مخرج فيلم بيروت الغربية (١٩٩٨) بأنّ الوحدة لا تناسب بيروت:
(لا أعرف كيف أصف بيروت، لقد قيل أشياء كثيرة عن هذه المدينة، مع، أو ضدّ، تتساوى فيها الحجج الحسنة، والسيئة.



وفيها كبرت، قبل أن أغادرها في سنّ العشرين إلى الولايات المتحدة، تركت بيروت في الوقت الذي انسحب منها الجيش الإسرائيلي، تبعتها فوضى عارمة، وأصبحت الحياة فيها لا تُطاق، كان ذلك في فترة بداية دراستي الجامعية، وهكذا عشت في لوس أنجلوس، نسيت بيروت لفترة طويلة، ورفضت بأن تطأ قدمايّ أرضها لمدة عشرة أعوام، وسنوات فيما بعد، بدأت أستعيد ذكريات صغيرة تطوف في مخيلتي، قصصاً من الماضي، وشيئاً فشيئاً، أخذت بيروت شكلاً آخر، أكثر حناناً، حنيناً، وهزلاً.

بالنسبة لي، تمتلك بيروت وجوهاً متعددة: الفوضى، الضجيج الصارخ، تواجد الجيوش الغريبة، إنها مدينة فردانية جداً.

تتركني بيروت دائماً في مواجهة أسئلة عديدة بلا أجوبة، ما يخلق في داخلي غموضاً عميقاً، ويبدو بأننا نتعلق دائماً بالمدينة التي نعيش فيها سنواتنا الثلاث عشرة الأولى، وبعد ذلك، المدن الأخرى لا معنى لها.
عندما أكون خارج بلدي، ويسألني أحدهم: كيف حال بيروت؟ فإن أول شيء يردّ في خاطري، بأنني لا أشعر أبداً بالوحدة في بيروت.

الدار البيضاء

الدار البيضاء مدينةٌ معقدة، تُعاني، تجذب، وتُبعد كما بلورة منشورية، ومن خلالها يتطلع إليها السينمائيون، إنها متواجدةٌ في أغلب أفلام (عبد القادر الأقطع) مخرج فيلم بيضاوة (١٩٩٨)، وهي بالنسبة له:
(مثل لغة، كلما عرفتها أكثر، كلما أحببتها أكثر، ولهذا، فإنه من فيلم إلى آخر، منذ الأول (حبّ في الدار البيضاء) ١٩٩١، وحتى فيلمي الخامس(ياسمين والرجال)، والذي انتهيتُ منه أواخر عام ٢٠٠٥، أحاول القبض على فضائها المعماري الغريب، عنفها الواضح، والمتخفي، وبشكلٍ خاص، سكانها العصبيّون، المنقسمون بين خضوع يتضح أكثر فأكثر للتدفق الأصوليّ، ورغبة بالانعتاق، والحداثة أقلّ فأقلّ تحملاً لمسؤولياتها.

في هذا السياق، وبالتساؤل عن التابوهات التي تعمل في جسد هذه المدينة الكبيرة، فقد اخترت متعمداً التقاط، ومصاحبة شخصيات مُتفردة تبحث عن وسيلة للتخلص من أعباء

الضغوط الاجتماعية، وتهجر الطرق المعبدة، لتسلك دروباً فرعية وعرة، كما حال نجيب، وسلوى في (حبّ في الدار البيضاء)، وسلوى في (بيضاوة)، وأمل، وكمال في (وجهاً لوجه)، أو ياسمين، وأمل في (ياسمين، والرجال).

أما (محمد عسلي) مخرج فيلم (في الدار البيضاء، الملائكة لا تُحلق) ٢٠٠٤ فإن نظرته أكثر سواداً، وتدفعه واقعيته، مثل الكثير من سكان الدار البيضاء، بأن يسمي مدينته، نكايةً، أو قرفاً، « Casanegra » «دار الكحلة»، يتحمل مسؤولية هذا الوصف، ويؤكد إحساسه برفض المدينة بمناسبة اشتراك فيلمه (في الدار البيضاء، الملائكة لا تحلق) في الدورة السابعة لبينالي السينما العربية التي انعقدت في شهر يوليو ٢٠٠٤:
(فيلمي بمثابة كشف عنيف للهلع، الفساد، والجبن الذي غرق فيه سكان الدار البيضاء، أيّ أمل يمكن أن نغذيه في مدينة فقدت معنى التضامن؟).

بالنسبة للسينمائي:
(للأسف، هي لم تعد مدينة، ولم يعد بإمكاننا العيش فيها، وأصبح من العسير استعادتها، كما حال كلّ مدن العالم الثالث، الوضع فيها دراميّ، وهذه حقيقة..لقد أصبحت الدار البيضاء معزولة، منغلقةً على نفسها، ولم تعد المسألة معرفة فيما إذا كان علينا أن نكون متفائلين، أو متشائمين).
يضيف (محمد عسلي):
بأنه من أجل هذه الأسباب، فقد رفضته الدار البيضاء، وهو يحاول بغنائيةٍ الكشف عن هذه المدينة ــ الموزاييك ــ وجمالها، وفي نفس الوقت، عن صعوبة العيش فيها، وذلك من دون الوقوع في مطبّ إظهار حالة البؤس، والذي من الصعب الهروب منه.

طنجة

يمنح (جيلالي فرحاتي) مخرج فيلم عرائس من قصب(١٩٨٢)، وخيول الحظ (١٩٩٥) طنجة اهتماماً حانياً، متفرداً، وعشقياً، وهو لا يصور إلاّ في هذه المدينة، مدينته:
(لقد انتابني الإحساس دائماً بأنني، بالنسبة للكثيرين، غائبٌ عن إخراج المدينة، إنها جميلة فوتوغرافياً، بحيث تنزع أيّ استحقاق عن الفنان الذي يقترب منها.. هي لا تقدم إلاّ جانبها الأفضل أينما ذهبتَ فيها، وتعرف كيف تبقى كتومة، مع أنها تحترق على ألف نار، هي جميلةٌ، متعددة اللغات، مغرورةٌ، واثقةٌ، وبشعةٌ في الآن ذاته..يمكن أن نقول عن طنجة بأنها تمتلك ثنايا، كما الحال عندما نتحدث عن ملامح ممتلئة لجسد امرأة. كل ثنية خفيفة، يمكن أن تخفي أخرى، وزوايا يمكن أن تخون أركاناً مخبأة، وتصبح المتعة على أشدها، وقريبة جداً، ونحن نستمر في اكتشافها،...

تتعب الكاميرا، وتصبح رفيقةً مزيفة للخيال، ويتبيّن لنا بأننا لم نُصور شيئاً تقريباً.. فنعود أدراجنا، وطنجة حاضرة دائماً، مبتسمةً، بتهكم، ولكنه عاشقةٌ دائماً،...
هناك مثلٌ شعبيّ يقول:
ـ طنجة تبكي الذين لا يعرفونها، ويبكيها من يعرفها....

النــاصرة، رام الله

وُلد(هاني أبو أسعد) ــ مخرج فيلم زواج رنا(٢٠٠٢) ــ في الناصرة، ولكنه تفتّح في رام الله، النضج الذي حصل عليه في هذه المدينة منحه أملاً، وقوة تخيليةً، ومن خلال هذه العبارات الحانية يتحدث عنها:
ولدتُ، وكبرتُ في الناصرة، الكثير من الأشخاص ولدوا، وكبروا فيها خلال الألفيّ سنة الماضية.

وأعتقد بأنهم يمتلكون جميعاً الإحساس بعلاقة حميمة معها، هي ليست مدينةً بالضبط، ولكنها بالأحرى قريةٌ بمظهر مدينة، إلى أيّ مكان يذهب إليه أهاليها، نعرف بأنهم من الناصرة، عندما زرتُ مدينة رام الله، وهي أكبر مساحةً من الناصرة، شعرتُ بأنني (مدينيّ) في الريف، تمتلك رام الله حاناتٍ، ومطاعم، ونشاطاتٍ ثقافية أكثر من الناصرة، ولكنها أكثر تواضعاً، عندما بدأت أتعرف إلى رام الله بشكلٍ أفضل، اكتشفت بأنّ مدينتي تُصدر الكثير من الضجة، بلا فائدة.

عشتُ ما بين القدس، ورام الله لأكثر من عامين، ولكنني اكتسبتُ فيهما تجربةً معتبرة تقدر بعشر سنوات، تقع رام الله على بعد عشرة كيلومتراتٍ من القدس، ولكنها، بسبب الاحتلال الإسرائيلي، تبدو بأنها على الطرف الآخر من العالم، يريد الاحتلال القضاء على

أيّ أملٍ بحياةٍ أفضل، ومن المثير معرفة الحيل التي يخترعها الأهالي للحفاظ على وسيلة الاتصال فيما بينهم، وعلى الرغم من كلّ المصاعب التي تعيشها المدينتان، فإنهما تستمران بالحفاظ على حياةٍ ثقافية ثرية جداً، من خلال هذا المعنى، يدفعنا الأمل للإيمان بأن الاضطهاد لن ينتصر أبداً، في رام الله نتحدث عن الموسيقى، السياسة، الفلسفة، الحبّ، والإحباط،...

(الجدار) لن يمنع خيالنا من عبوره.

لقد تعلمتُ كيف أمارس الحبّ، والحربُ على أشدّها في الخارج، كما علمتني رام الله بأن أقبل عيوبي، ونقائص الحياة، وبشكلٍ خاص، إمكانية الحصول على فائدةٍ ما منها، في (رام الله) أشعر بأنني في بيتي.

الناصرة

يقيم (إيليا سليمان) مخرج وقائع اختفاء (١٩٩٦).

علاقة عضوية، وهوسية مع مدينته التي وُلد فيها، الناصرة، حيث صور فيلمه (وقائع اختفاء)، هذه المدينة، برمزيتها الكبيرة، تمثل بالنسبة له بلورةً لكلّ جراحاته الشخصية، نقطة الانطلاق لترحالٍ بدون نهاية:

(إلى من يهمّه الفكرة الفلسطينية، وهي بشكل عام، مرتبطةٌ بالترحال، والتفرقة العنصرية، والمقتلعين من أراضيهم، فلسطينيو الـ ٤٨ هم فلسطينيون بامتياز، وأنا واحدٌ منهم عن طريق والديّ، هم يشكلون عالماً غريباً، ويعيشون في أجواء خاصة، حيث العنف أكثر فظاعةً، لأنه خفيّ، غير مرئيّ تقريباً، الاختلافات واضحة جداً ما بين الضفة الغربية، وأراضي الـ ٤٨ كما نُسميها، هؤلاء يعيشون في تجمعات مغلقة، محتفظين بمعاناتهم في داخلهم، مع أنها مهمة جداً، وفي بعض الأحيان، ينفجرون، تتأرجح الحياة في الناصرة ما بين الصمت، والهيجان، كما حاولت إظهارهما في فيلمي،..اليوم، لا أمتلك فعلياً أيّ وطن أمّ، - إنني أجنبيّ في أيّ مكان أذهب إليه، وبإنجازي للفيلم، فقدت القليل من الروابط التي بقيت لي، ما كان في السابق وضعاً، رغبةً تقية، أصبحت حقيقةً دامغة، لا أعرف أين يمكن الذهاب،...لا أستطيع أبداً التأكيد على هويتي، غير أنها موزعة هنا، وهناك، متشظية، إذاً، هي هوية سينمائية جداً،....يقترب هذا البلد من الفوضى، إنه مكان للمجانين، ويجعلك مجنوناً، ومع ذلك، في بعض اللحظات، يتذكرني بشكل قويّ، أكان ذلك بشوارعه، أو بثقافته، إنني في وسط أرض غريبة)(٢).

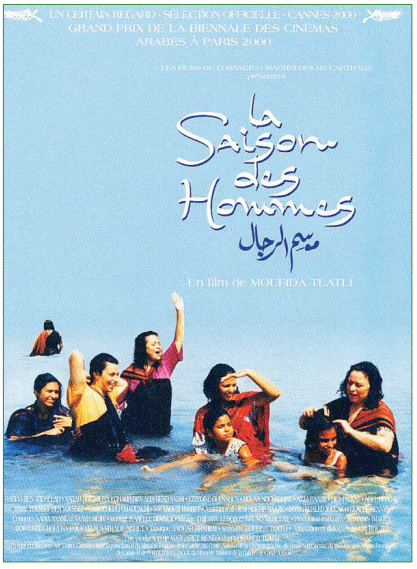
تونس

ينقلنا (نوفل صاحب عتابة) مخرج فيلم الكتبية (٢٠٠٢).

إلى قلب ذكريات طفولته، ويصف لنا المدينة كما كانت، أو كما عرفها خلال جولاته في حيّ (لافاييت)، وبكثير من المتعة، والحنين، يأخذنا معه في دوامة أريج عذب، ملذات، صور، روائح مدينيّة، بهجة، ودفء إنساني، ويجعلنا نتقاسم الحنان الذي عاشه في تلك الفترة المؤثرة:

أكثر ما أعرفه عن تونس، وما أحبه فيها، هو (لافاييت) الحيّ الذي وُلدت، ونشأت فيه، كان يتحدث سكانه لغاتٍ مختلفة، والطراز المعماري لمبانيه أوروبية، يعيش فيها أوروبيون، تونسيون يهود، وعائلاتٍ عربية من البورجوازية التونسية.

كانت يومياتهم تضبط إيقاع الحياة في الحيّ، وتمنحه خصوصيته، وجاذبيته، كنت أحب التسكع في الشوارع، والحواري وُفق حالتي النفسية، وعندما كنت أتسوق ما تحتاجه والدتي، كنت أصغي إلى نفس الأغنيات التي كانت تبثها أجهزة الراديو المنبعثة من شبابيك المنازل، وتصبح علامات لخطّ سيريّ، كان التبضّع في حيّ لافاييت بالنسبة لطفلٍ مثلي أعجوبة: كنت أشتري الخضار، واللحوم من الباعة العرب، الخبز، والحلويات من الإيطالي، شراب الليمون، والفواكه المجففة من دكان اليهودي، في الصباح، يتدلى الغسيل من الشرفات الناتئة للواجهات البيضاء للأبنية، وتسقط بعض قطرات من الماء على رقبتي.



كان يتواجد في حيّ لافاييت أكبر تجمّع للحانات، وبالمرور أمامها، كنت أشمّ رائحة السمك المشوي الذي يقدم كمُشهيات، ويجذب أعداداً كبيرة من القطط تستمتع بالبقايا التي يرميها لهم الزبائن.

اليوم، عندما أتجول في حيّ طفولتي، لم أعد أجد تلك الألوان، والروائح، علاماتٌ على الزمن الذي مضى، اختفى مزيج الجنسيات

المختلفة، وتهدمت الأبنية القديمة التي كانت بمثابة ديكور فني للحيّ، واستطال بدلها مراكز تجارية، وأبنية حديثة، تفتقد الروح، والجاذبية، يمكن أن نجد مثيلاً لها في كل مكان.

وهكذا، لكي أضع ديكور فيلمي (الكتبية)، اخترت حياً في قلب تونس، لم يصل إليه التغيير بعد، في (باب البحر)، أو (باب فرنسا) الذي يقع بمحاذاة المدينة القديمة.

إنه حيّ آخر من أحياء طفولتي، كانت مدرستي توجد هناك، وفي كل صباح، وخلال عشر سنوات، كنت أمشي من بيتي إلى المدرسة بمحاذاة أبنية، مقاه، ودكاكين بطرازها المعماري المألوف، كان (باب البحر) بالنسبة لي امتداداً للحيّ الذي كنت أسكن فيه، ما يُطمئنني، ويُشعرني بأنني مازلت في (الحومة) ــ منطقة نفوذ ــ.

وبحنين مرهف، وضعت الكاميرا لتصوير شوارع (باب البحر): شارع أميلكار، شارع شارل ديغول، شارع الحبيب بورقيبة، كلّ صورة سجلتها على الشريط، أرجعتني إلى طفولتي، وقلت لنفسي:

ـ ها أنا أصورك يا شارعي، أنت الذي شعرت بأحذيتي تهترئ فوق أرصفتك، وشاهدتني في الكثير من المرات أقع عندما كنت أركض، كي لا أتأخر عن المدرسة، وعلمتني أشياء كثيرة، جعلتني أحلم، وأسافر، سوف أثبتك على صور الشريط الحساس كي لا أنساك أبداً، أو على الأقل، أنتَ، كي تبقى على قيّد الحياة دائماً، أتمنى ذلك.

جربه

لا تفتأ (مفيدة تلاتلي) مخرجة فيلم موسم الرجال(١٩٩٨) من الثناء على مدينتها، وتقدم هنا قصيدةً صادقة، وشهادة حبّ مؤثرة عن جربه، وهي من وجهة نظرها ساحرةٌ جداً، هادئةٌ جداً، ومسالمةٌ جداً:

(للحديث عن علاقتي بجزيرة جربه، أرغب على الفور في وصفها بالمكان الذي تبناني، وتبنّيته، وذلك لأنّها ليست مسقط رأسي، فقد وُلدت في واحدةٍ من أجمل قرى المغرب العربي: «سيدي بو سعيد»، خلابةٌ، ذات موقع رائع، مدهونةٌ بكاملها باللونين الأبيض، والأزرق، تتهادى تحت أقدام هضبة تطلّ على البحر، أذهلت أكثر من واحد، وواحدة، بجمالها، وجاذبيتها الساحرة، مع جربه، هذه الجزيرة التي اكتشفتها في مرحلة المراهقة، ووقعت في غرامها من اللحظة الأولى، وبعد ثلاثين عاماً، مازلت أعشقها بنفس الدرجة، إنها جزيرةٌ جميلة، مذهلة، مسكنة للروح، بفضل البحر الذي يحيطها، والهواء العليل الذي نستنشقه طوال أيام العام، ويمنحها باستحقاق اسم «جربه الحلوة»، وعلى مرّ السنوات، لم أستطع مقاومة رغبتي بزيارتها بشكلٍ متواصل، وفي أيّ فصل من فصول العام، لقد أصبح الهواء الذي أستنشقه فيها ضرورياً جداً لحالتي النفسية، توازني، تنفسي، وإيقاع ضربات قلبي، الذي يتخذ مباشرةً هيئة موسيقى هادئة، بحيث وصل بي الهيام بها، بأنني اشتريت فيها «منزلاً تقليدياً» أصبح مكان «خلوتي»، وإذا طلب مني أحدهم أيّ وصف أمنحه لجربه، سوف أقول:

جربه الوديعة، الفاتنة، السحرية، الجنة، وأتمنى أن أنهي حياتي فيها.

دمشق

بشجاعة، ومن دون مراوغة، أو مواربة، وبصدقٍ محيّر، يعبر (محمد ملص) مخرج فيلم أحلام المدينة (١٩٨٤) في صرخة احتجاج عن الغضب، المرارة، الاشمئزاز، والكبت الذي توحيه له هذه المدينة التي هجرته بجبن، وخانته، وبالمثل، لا يستطيع إلاّ أن يرفضها بدوره.

(حين يخونك الوطن، وتغربك المدن، وتقتلع من البيت، يغدو الفيلم السينمائي الذي تحققه وطناً، ومدينة، وبيتاً.

لقد بصقت المدن التي أحببنا في وجوهنا...!

وكي لا أبقى أسير «الحنين»، والماضي، فأنا أرغب اليوم في أن أطلق الرصاص على مدينتي! فهي بلا هواء!

وبلا طعم!

ولا رائحة لها!

وتتقيأها نفسي.

لم تكن مدينتي يوماً ما، بالنسبة لي كسينمائيّ، مكاناً، أو جغرافياً، أو طرازاً معمارياً، أو نهراً، أو غوطة خضراء، لم تكن شمساً تشرق، أو قمراً يعبر في سمائها...!

ولم تكن ذلك كله!

كانت مدينتي دائماً كائناً شهي اللون، والضوء، والملمس، والطعم!

وبدلاً من العيش في هذا البهاء، والنهوض بها، والأخذ بيدها ثم المضيّ إلى المستقبل، فقد رميت بصمت...

بعد زمنٍ استسلمت المدينة لمصيرها، فقامت، وارتدت شيئاً من ملابسها العتيقة، واستعادت البعض من أغنياتها القديمة، ثم مضت إلى الإذاعة، والتلفزيون، والكباريهات الرخيصة، لتعلن أنها لم تعد إلا «فولكلوراً»...

فصفق لها حُماة الوطن، وأبنائه، وقرروا أن يقضوا أمسياتهم، ولياليهم في مخدعها الشرقي الذي يقول التاريخ عنه أول «مخدع» على سطح الأرض.

الفيلم السينمائي الذي أحققه، هو وطنٌ كما دمشق في «أحلام المدينة»، وهو مدينةٌ كما القنيطرة في «الليل»، وهو بيتٌ كما حلب في «باب المقام»(٣).

حماه

على الضفاف الخصبة لنهر العاصي، يستقي (ريمون بطرس) مخرج فيلم الطحالب(١٩٩١) صور أفلامه، طفل حماه، هو الذي سبح في هذا الجوّ الغنائيّ، الخرافيّ، والمشؤوم أيضاً، ومنها يسقي بتبصّرٍ، ودرايةٍ كلّ أعماله السينمائية.

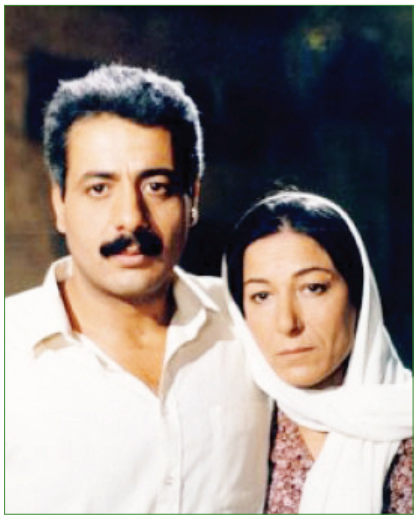
حجراً، حجراً، وكلمة، كلمة، يجعلنا نسترجع مجرى ذكرياته، وأحاسيسه.

حماه

(النهر، والحجر، والإنسان)

كثيرة هي الحكايا على (عاصي) حماه.. بعضها من أيام زمان، وبعضها من هذا الزمان..

والعاصي في رحلته الطويلة يروي حكاياه لكل من عاش على ضفافه، لمن أحبه، ولمن تعمدَّ في مياهه..



وأنا قد عشت عمراً على ضفافه، أحببته، وتعمَّدت في مياهه..

والدرب من بيتنا إليه رمية حجر ــ كما يقولون ــ ..

عبرت الدرب صغيراً، فأصبحت أنا، وإياه رفيقين..

ومن بوابته، عبرت إليكِ أيتها المدينة، أتلمَّس أحجارك، وأصغي فيها إلى أصوات الآتين إليّ من أزمنة مضت، وأُصبح في العاشقين عاشقاً بتلك الحجارة المتآلفة بيوتاً حانية على أبنائها، قصوراً وأعمدة شاهقات تحكي عن أمجاد غدت، ومساجد تتماهى مآذنها مع أزرق السماء، وكنائس تشدو بتراتيل لمجد البشر.. وقلاعاً، وحصوناً تروي أهوال الحروب، والموت.. وحكايا عشاق، وشعراء، ومواويل تردد صداها نواعير مصلوبة على المياه..

وبعد كل ذلك، تبقى حماه تاريخاً مجيداً صنعه أبناء نعرفهم، نعرف ملامح وجوههم، نعرف أصواتهم الآتية إلينا من عمق الماضي، ونحبهم لأنهم جزء منا.. نحن جزء الزمن الآتي..

وأشهد أنا ابن حماه أني ومن خلال أفلامي عنها: (الطحالب، الترحال، الشاهد، نشيد البقاء).. وغيرها.. لم أقدم إلا بعضاً من حكاياها..

وأشهد، إن كتب لي البقاء على قيد الحياة سنوات أخرى، أن أعود إليها نهراً، وحجراً، وإنساناً، ونشيداً مباركاً أزلياً..(٤).

وهكذا، من فيلم لآخر، يقدم هؤلاء الفنانون رؤى مختلفةً عن مدنهم: حانيةً، أو استقصائية، قلقة، أو لاهية، تهكمية، أو واخزة، ويجعلونا نتذوق دوخة صمت، أو ضجيج المدن العربية.

نظراتٌ متغطرسة، صمتٌ معبر، من ضوضاء الشوارع إلى سكون المساكن المنعزلة، المغامرة السينمائية مذهلة.

بشهاداتهم العفوية، والأصيلة، حاول هؤلاء السينمائيون اجتياز الرهان الصعب بوضع كلماتٍ على الأوجاع، والجراحات المفروضة عن طريق/ وعلى مدنهم، ونجحوا بتسليط الضوء على حميمية مدهشة بين المدينة، والسينما، وبين الصورة، والواقع.

مشاهدة أفلامهم فرصة لأن نتوه لبعض الساعات في التعرجات الحانية، والعاطفية لهؤلاء السينمائيين الذين عبروا بحياءٍ، وكرم عن أسرارهم، تخوفاتهم، آمالهم، أو خيباتهمً الموجعة.

هــوامش:

(١) كتب المخرج العراقي قاسم حول شهادته عن بغداد باللغة العربية.

(٢) حوارٌ أجراه في باريس بتاريخ ٢ إبريل عام ١٩٩٧ أوليفييه جويّار، وفريديريك شتراوس في المجلة الفرنسية (دفاتر السينما)، العدد ٥٢٣ إبريل ١٩٩٨.

(٣) كتب المخرج السوري محمد ملص شهادته عن دمشق باللغة العربية.

(٤) كتب المخرج السوري ريمون بطرس شهادته عن حماه باللغة العربية.

شعر

قصه

قصیده

امرأة أمِّيَّة

د. وليد قصاب

أمي امرأة أمية
عاشت في القرن الماضي
غُذيتْ عاداتٍ شرقية
ما كان لديها مذياعٌ
أو تلفاز، أو جوّالٌ
أو تسجيلاتٌ صوتية
قالوا عنها: رجعية
من جدتها
ثقفَتْ علم النفس البشرية
فأبي لو حرّك إصبعهُ
أو زمّ للحظٍ شِفَّتُهُ
دخلت في عمق سريرته
عرفتْ مخبوء طويَّتِه
أغناها عن شرح وقضيةْ

***

أمي تلك الأميّة
لم تدخل يوماً كُتّاباً
بل ما لمحتْ من مدرسةٍ بابا
لم تقرأ من علم سطرا
أو مازتْ من حرفٍ حرفا
لم تعرف شعراً أو نثرا
لكنْ كانتْ..
إنْ تنظرْ في عيني
تقرأْني سطراً سطرا
حرفاً حرفا
تعرفْ همّي
تدركْ غمّي
تنبشْ مني ما يخفى
ما عنها شيءٌ محجوبٌ
وأنا ككتابٍ مفتوح
مكشوفٌ كلي بين يديها
كشفا

***

وفتاتي اليوم مثقفةٌ
وهي امرأةٌ عصريّة
درستْ فناً
درستْ أدبا
قرأتْ عن أفلاطونَ وهِيجل...
عن روسو، عن غيرهم
جمعت عنهم طنّاً كتبا
وفرويدُ رفيقُ دراستها
عرفت منه النفس البشرية
غاصت معه
في وعْي ولا وعي
النفس الإنسانية
وأنا العليا
وأنا الدنيا
وخبايا النفس الجوانية
لكن فتاتي العصرية
وأنا معها دهرا
لم تقرأ يوماً مني سطرا
ما فكّت من أسرار سراً
ما زلتُ
وقد عشنا عمرا
صبحاً ومساءَ
ظهراً عصرا
وإذا ما قُدِّر أن نحيا دهرا
ما زلت لديها لغزا
ما زالت فيه حيرى
لو حَنْجرتي بُحَّتْ
أو لو رِئتي انفجرتْ
لم أبْدُ لديها مفهوماً
لو مرّة
فأنا كقصيدة شعر سُرْيالية
لم تفهمها
إلا امرأة أمية..

الزّر

علي أحمد الحميري

سرقتني غفوة مفاجئة، لم أفق منها إلا على صوت جارتي، عبر المنور الصغير، الفاصل بين الشقق، تحقن خادمتها الإثيوبية بجرعتها اليومية من الشتائم، وكنت قد بكرت بالاستيقاظ لمراجعة التقرير السنوي، الذي أسهرني، حتى ساعة متأخرة من الليل، لذا شعرت بأن النوم ما زال متشبثاً بجفنيّ، يغريني بإغفاءة أخرى.. لكني وجدت الوقت يحاصرني، ولا يبقي لي إلى موعد الجلسة، إلا نصف ساعة ستلتهمها، دون شك الشوارع المزدحمة والبحث عن موقف للسيارة.. إنها المرة الأولى التي سأضطر فيها للتحدث بصوت مرتفع، أمام جمع من الناس، أكاد لا أعرف معظمهم، وقد أصبت بهلع، لما أخبرني نائب المدير العام بذلك، لغياب رئيسي المباشر الذي كان يعشق هذه الخطب، ويتحين الفرص للاستمتاع بها، حتى تلك التي لا تخصه منها.. بل كان يكلف أحد مرؤوسيه، ومعظم الأحيان يختار العبد لله، بإعداد التقارير الخاصة بإدارتنا، ثم يقوم بإلقائها بصوته الجهوري أمام أعضاء مجلس الإدارة.

كنت، بعكس زملائي، لا يزعجني هذا الأمر، ولا أتذمر منه، بل أرى الرجل يسدي لي معروفاً، إذ يكفيني مشقة الخطابة.. كم أمقت الخطابة، وأرى فيها أحياناً شيئاً من التبجح.. تلك سجيتي التي نشأت عليها في بيئتي الريفية الحيية المتواضعة.. قد يكون عيباً في شخصي.. غير أني قرأت مرة، لشيشرون.. بأن الشاعر يولد، والخطيب يُصنع.. وأنا لم أحاول يوماً أن أكون خطيباً، ولم أبن لشيشرون في نفسي تمثالاً.. بل انحزت للشاعر في أعماقي.. جلّ ما ينتابني، حين يقرأ رئيسي التقارير، التي أعدها، وأحرص على صحة محتوياتها وسلامة لغتها، حرج شديد، إزاء الأخطاء اللغوية، والإملائية الكثيرة، التي يقع فيها الرجل، إلى حد يجعله يخلط الحروف، ويستبدلها بأخرى.. حتى تمنيت مرات، لو جذبت من يديه الأوراق، وقرأتها بنفسي، لكن أنى لي أن أفعل، والرجل سادر في واحدة من خطبه الشيشرونية العتيدة.. مزهو بصوته الجهوري الذي تردد صداه جدران القاعة، ومن ثم تنشأ الخطيئة، التي تبدأ عند تخوم الزهو...

ألقيت نظرة أخيرة في المرآة على ثوبي الجديد، فألفيته أنيقاً، مرضياً، فغادرت الشقة، لأدرك المصعد، قبل أن يغلق على سيدة بدينة بعض الشيء، تتلفع بخمار أسود، كثيف الطبقات.. أشعرتني تململاتها بعدم ارتياحها، لاستفرادنا بالمصعد، فخطر لي التراجع، وأن أتركه لها، كما يحدث في حال مختلف، لكني تذكرت ضيق الوقت فاضطررت للتجاهل، وركنت في الزاوية البعيدة مديراً وجهي عنها..

الرطوبة في عنفوان موسمها، تتكثف هلامات لزجة ممتزجة بما تنفثه السيارات الآزوتية، في مناخ المدينة، والذي يرتد هابطاً على المسطحات الملساء، في هيئة قطرات دبقة، يستعصي على مساحات السيارات كشطها، بصورة مقبولة، فبدت المرائي الخارجية في عينيّ أشباحاً مهزوزة المعالم، كاريكاتيرية الأبعاد، كما بدت لي إشارات المرور، أكثر بطئاً، كأنها تغايظني، وأخيراً جاء اللون الأصفر، وقبل أن يتحول إلى أخضر، قامت القيامة من خلفي، أكثر من خمسة أبواق صفعت أذني، دفعة واحدة، فاندفعت مستفزاً، لأفاجأ بسيارة مجنونة، تنطلق من المسار الخاطئ، تكاد تكتسح سيارتي، وتجبرني على تغيير اتجاهي بصورة عنيفة أدت إلى انفصام الزر العلوي للثوب، فسمعت صوت ارتطامه بواحدة من الشاشات البلاستيكية أمامي، ثم رأيته يتدحرج بين قدميّ...

بعد حمد الله وشكره على لطفه في قضائه، واجهتني في المرآة هيئة الثوب، وقد تهدلت ياقته، وولت أناقته، وتذكرت قول صديقي، الذي نصحني بأن أكون مهندماً، وجسوراً، إن أردت من الآخرين قبولاً، فأخذت أساويها، وأربت عليها، علّها تستقر، لكنها أبت الاستقامة، واستكانت لوضعها المزري، حتى تصورتها مثاراً لشفقة الغرباء، ولشماتة زملاء، يرون في مثل هذه الأمور غاية..

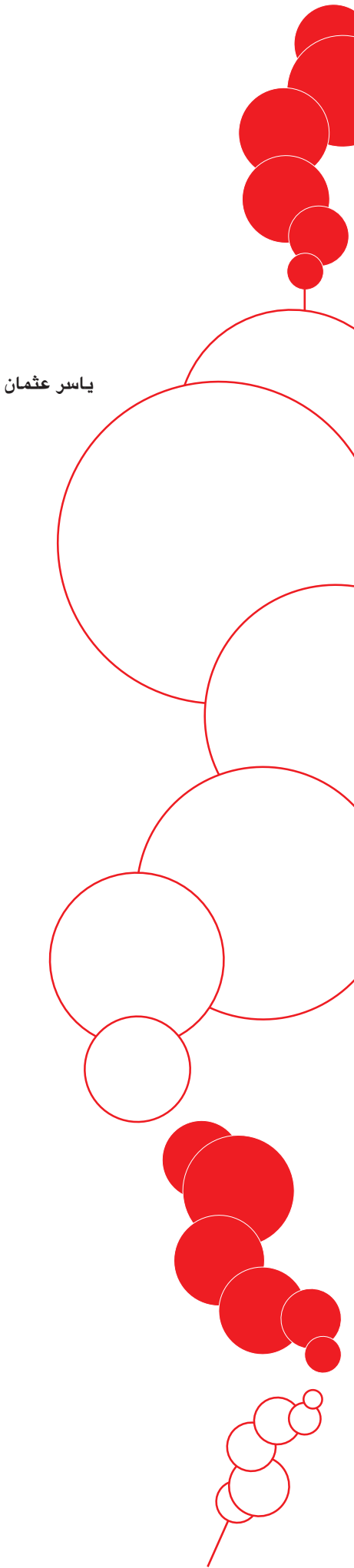
وجدت الحضور أكثر مما توقعت، وكأنهم قد تواعدوا مسبقاً للشماتة في المنزوي، الذي لم يسمعوه قط يتحدث بصوت مرتفع، فضاعف ذلك من محنتي بالزر الخبيث الذي لم يقرر الانفصام إلا يومها، وكانت نصيحة صديقي الثالثة، أن أعيّن شخصاً أرتاح إليه فأصب عليه عينيّ.. ثم أخاطبه مباشرة، كأننا حول الطاولة بأحد المقاهي، لكني رأيت من أرتاح إليهم، قد عمدوا للصفوف الخلفية، لأجد أمامي شخصاً لا يرتاح إليه أحد، مفتوناً بالتنقيب عن أخطاء الآخرين، فشرعت بإحساس المصاب بالمشي في نومه.. ثم يفيق، عند حافة الهاوية.. وكان لابد لي من ارتقاء دروب الرعب، فلم يبق للتراجع وسيلة.. وكان لابد لجرعة من الأدرينالين أن تنقذني..

قيل إن نيرون قد أحرق روما، ليكتب قصيدة، وما سأقدم عليه، ليس أكثر من كلمات.. حقاً إنها جافة، عمادها الأرقام، وهوامشها التواريخ، وزبدتها إطراء إدارتنا، وتمجيد المدير، أمور لا أحبها، لكني مضطر إليها، فلمَ كل هذه المعاناة؟ لمَ لا أعتبرها قصيدة، بتفعيلة جديدة، وإيقاع مبتكر! ويبدو أن الهرمون قد فعل بي فعله، دون أن أعي، إذ ألغيت كل من حولي، ولم أعد أسمع إلا صوت شجاعتي، التي أفقدنيها طول صمتي، والغريب، أنهم صفقوا لي..

من مناورات المماس والدائرة

(إهـداء إلى كل دائـرةٍ تصـارعُ العشقَ فيصـرعها الخجَلْ)

ياسر عثمان



حين استبدَّ بِهِ الجنونُ

تنهدت:

«ما هئتُ لكْ»

وأتته من حيثُ البداياتِ البريئةْ

وكذا ـ إذا كانت منابتُها

معادلةً صحيحةْ ـ

تكونُ حالُ

الدائرةْ

لكنّ شيطانَ المماسِ موَلَّهٌ

بالطيش،

والأنزاقِ،

والمَكْرِ المعبأِ من حماقاتِ الجنونْ

ولأنها ولادةُ الأوتارِ،

والأقطارِ

جاذبةُ المماساتِ العظيمةِ نحوها

رفضت ألاعيب المماسِ،

توسلتْ

بالصمت جاراً،

والخَفَرْ

وتقاطرتْ حزناً

على جبلِ السنينِ الخاسرةْ

قالت لهُ:

أرأيتَ لو قدرَ الزمانُ عليَّ،

أو همّت بيَ الأقدارُ،

أو صارَ التشظي سيداً فوقي،

ماذا هنالك ينتظر؟

سأكُونُ آلافَ المماساتِ الكبيرةْ

أو لستَ تذكرُ أنني قد كنتُ خطاً مستقيماً

فانثنيتُ عليك عطفاً

باركتُ فيك براءةَ العشاقِ يومَ ظننتُها

بكراً لديكْ

يا أيها المسكونُ بالنَّزقِ المعتقِ،

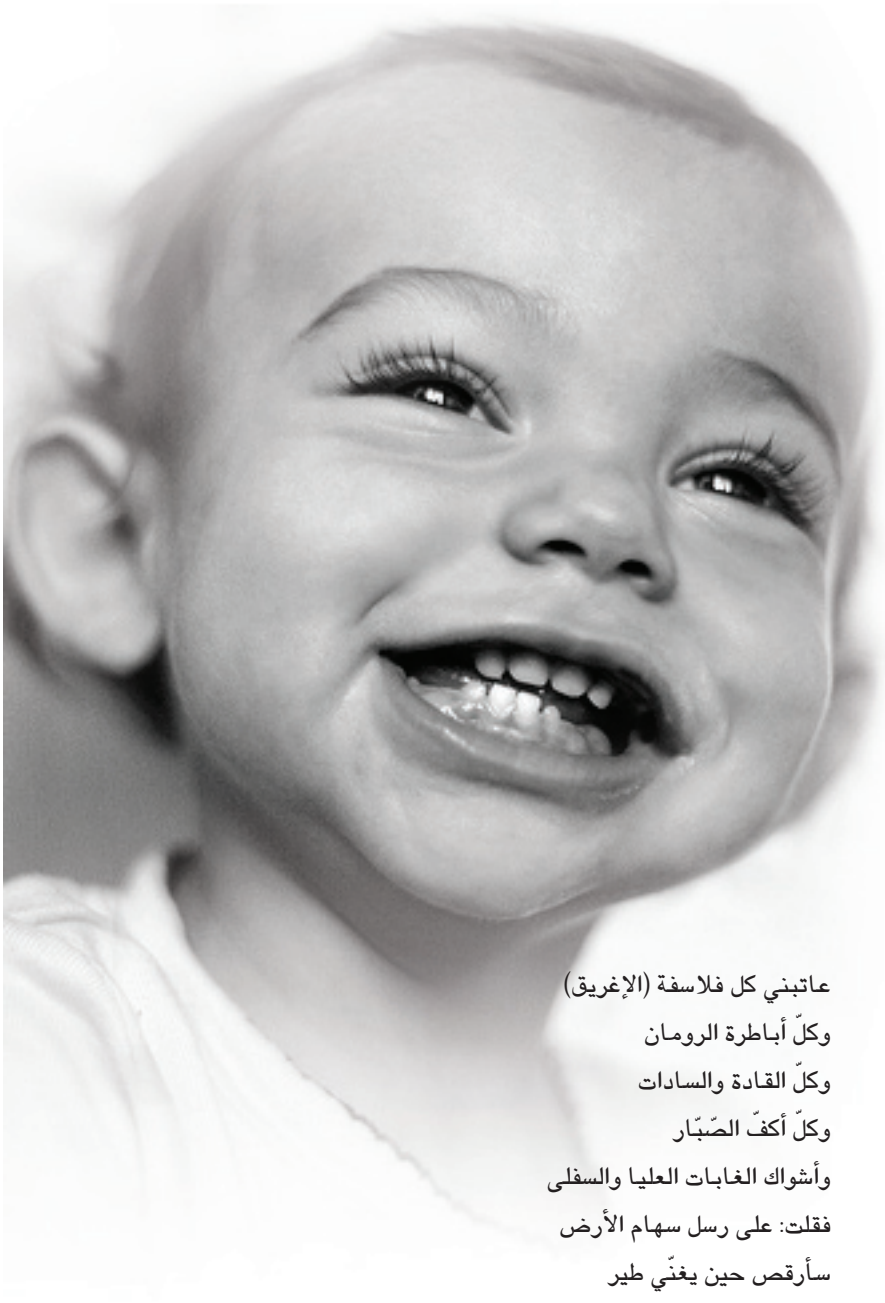
والحماقةْ

هلْ ضلَّ نورُ الروحِ فيك طريقَهُ

فظننت أنِّي قد أخونُ معادلةْ

لم يُغْرِها التقريبُ

أو طيْشُ الرياضةْ؟



بسمات طفولة

عبد الرحمن سليم الضيخ

أقرأ في كل سماء
بسمة جوريٍّ ترحل نحو الأعلى
ترسم خارطة حبيب يحمل غصناً أخضر
تلوّح بغيوم العطر المنبعث من البسمات البيض
وتقيم ولائم حبٍّ للمرتحلين إلى بوابات النورْ
على عربات طفولة أزرار بنفسجة طفلةْ

* * *

سأقول أمام قضاة زهور النارنج
إني أعشق أطفال العالم
وأضحي كي أنقذ بسمة طفل....
من حيتان الأرض السفلى
وأصلّي في عتمة ليلي
كي ترتاح غيوم عطور الحب
وتغسل عين ورود العالم

* * *

كتبت فينوس على خدّ زهور اللوز:
سأرحل نحو الأعلى
أنضمّ إلى حجّاب ممالك أطفال الأرض العليا
أنثر تاج جمالي
في عتبات براءة طهر بكر
وأقول إذا عاتبني جمال العالم
إني أعلو فوق مراتب أرض الملح
وأنصّب في حرّاس الطهر
سفيرة حبّ أبيض

عاتبني كل فلاسفة (الإغريق)
وكلّ أباطرة الرومان
وكلّ القادة والسادات
وكلّ أكفّ الصّبّار
وأشواك الغابات العليا والسفلى
فقلت: على رسل سهام الأرض
سأرقص حين يغنّي طير
وأبسم حين يُسلسل نور
من بسمات طفولةْ
غذائيَ عشقٌ
وشرابيَ حبٌّ
أسرج نوراً كي أرقى فوق غيوم سودٍ
أزرعها أغراس النرجس
أبذر فيها أرتال الطهر
لتشرق فيها
سيول فراشات
تهب الأطفال غلالة فرحٍ أبيض

تهاويم في محراب الطين!

الشاعر محمد صبيح

ثلاثة شتاءات مرت على مدافن وحدتي
... ما زلت أختبر المسافة بين
ما أعلنتهِ ليلاً طويلاً طيعاً بالموتْ
... وبين ما أسميتُه موتاً طويلاً طيعاً في
الليل
مرتعشاً على أهداب العاشقين ...
ما خانني قلبي
ولا خارت خيول العشق
لكن الشجاعة ... والسنين
والذكريات وشهوتي للشعر والحزن الدفين
عادا إليّ بحضرة الـ «أيلول والتشرين»!!

قومي
أشهديني واقفاً في الريح أقرأ ما أنبئتني
يا قامة الشهد المضمخ باللذاذة والأنين
وأجمل ما فينا فرادتنا على مرايا التشابه
واختلاف مركبات النقص لدينا عن
فضاءات
النص لدى الآخرين
من أين أتيتَ بهذا البهاء الصوفي وفي ظل أي
كرمة ألقى نايه
غير آبه بقطوف الشوق هذا الحنين

.....

ربة هذا الفصل الشتوي أضاء عذاباتي وهج
عناق الغيم وأصغي ..
مطر في الخارج يهتف بي ...
يا وهج الصلد ابتل ..ابتل
«ارنخ»
ذب
يا عمود الملح
اصعد يا فتق الريح
مواسم ريك يا عطش الكبريت اقتربت فادنو
بعريك واخرج كاليوم الأول بعد الطوفان...
اخرج
ماذا؟؟؟
طبعاً أ غ و ا ن ي ...
ما أسهل إغواء الطين!
قمر مختل العقل على شرفة بيتي «يؤسفني
جداً» يا مولاتي عشيق النجمات عنين
والليل من العجز كبحر الرجز أمامي شرقاً
بالدمع المهراق حزين
وبودي كسر الإيقاع
قليلاً هات يداك
سئمت رتابة هذا النص
سئمت الرتم...
سئمت ترانيم العتم
خذيني للنثر فراشاً يستشهد حراً في نورك
جمراً في متن سطورك
حين تشاء مخيلة النشوة يا دفق الروح
تشائين
تموز عجوز الأرض على الأبواب تفيأت
ظلالي
...
قافيتي

ها
و
ي
ت
ي

من يوقف هذا النظم الشفوي
سوى شفتيك
هلمي يا عاصفة الشرق نخض البنية
أسِن النهرُ
اليوميُّ
صفيح المدن تكوم فوق يقيني
المذبحة لكي تأتي والقلب ينادي من
عفن المأساة ومن طعن
فمتى يا نور الظلمات ستأتين؟؟؟
شمعي في الريح ...
شمعي في الريح
نارك قادمة ... نارك قادمة

آآآآآآآمين .

نوارة.. امرأة الزمن الصعب

زهرة بوسكين

عندما يستوقفك الوقت لتتلمس قساوة الزمن المرّ وتتعلم كيف يقهرها الإنسان ويلفظ مرارتها خارج حدوده....ستدرك أنه استوقفك ليحدثك عن نوارة...

امرأة ممتدة على سرير المرض وكل من حولها على يقين أنه سرير الموت...النسوة يتهامزن ويتلامزن أمام جسد ينهشه سرطان نظراتهن وكلامهن فيتسرب إلى أعماق نوارة... يذبحها كسكين..كزجاج مكسور على عتباتها الداخلية... وهذا الجسد الذي كثيراً ما تلامزن وتهامسن خوفاً من جماله وأنوثته يسقط أمامهن وترفع الأنوثة راية بيضاء تستجدي العيون الرحيمة أن تصمت وأن تسحب سكاكينها الحادة.

على فراش أبيض وفي زاوية من مستشفى قديم تمتد نوارة.. تعد اللحظات التي تفصلها عن الموت وتنتظر أن ترحل في أية لحظة...نظرات الآخرين جعلتها تعزل نفسها عن العالم.. وفضلت أن تموت ببطء وفي صمت لم يكن من صفاتها، فالصمت والموت يتشابهان وكلاهما أرحم من النظرات والأحاديث بمشاعر زائفة.

نوارة تنتظر لحظة الموت وتمر أمامها صور متراكمة بالذاكرة صور جميلة وصور باهتة... تتذكر نوارة طفولتها..كيف كانت تلعب في الحي العتيق وكيف كبرت ونبض قلبها بالحب، وكيف فتنت بأنوثتها أقرانها... وكيف.. وكيف... وكيف سافرت صوب الأفراح والأحلام العذبة...

أفراح كثيرة وأحلام كبيرة انكسر الكثير منها على عتبات الأيام التي يتداولها الناس بينهم...

تتذكر نوارة ألعاب الطفولة كيف كانت تتفوق على صديقاتها في (الكارودة).. تتذكر العرائس القماشية..التي تصنعها من القصب والقماش وتخيط لها الملابس وتصنع لها الحكايات.

كانت كلما صنعت عروساً تتفنن في خياطتها وترسم لها أجمل ملامح الأنوثة...لا تنسى أبداً الشعر المرسل الذي تلونه أشقر أو أسود... لا تنسى رسم الشفاه بكل إتقان على قطعة الخشب وعندما تؤنث هذا الجسد تختصر أبهى صفات الأنوثة في صدره... ففستان لعبتها سيكون أحلى على القد المياس ويزيده جمالاً صدر العروسة القماشية، هو أنوثتها وفيه كل الحنان الذي تمنحه لأبنائها.. عندما تصنعهم أختها الصغرى...تماماً كما تلمس هي الحنان في صدر أمها كلما دست رأسها فيه خوفاً من الغول أو من الظلام.

وبعدها تنفخ الحياة في عرائسها وتدير يومياتهم وتفاصيلهم الصغيرة ذات يوم غضبت نوارة من لعبها فمزقت شعرها وألبستها قماشاً ممزقاً ونزعت صدرها ويديها وبعد يومين أعادت تشكيلها من جديد في صورة أحلى وأكثر أنوثة وبهاء...

«إيه... ما أحلى تلك الأيام... ليت الزمن يعود بنا ولو لساعات قليلة لنقف في محطة من محطات الطفولة ونرجع بعدها إلى الزمن الصعب»... هكذا قالت نوارة تخاطب أيامها سرّاً وتستجدي الزمن أن يتراجع، لكن عبثاً تسمعها الأيام... تغوص في الصور الجميلة والباهتة...توخزها الأصوات التي جاءت لزيارتها والأسئلة التي تتهاوى عليها وذلك الصوت يمتد إلى أذنيها بقسوته : هل استأصلوا ثديها الأيمن أو الأيسر؟

تبكي نوارة في صمتها وتحن إلى أنوثة بترها مشرح الطبيب...تحن إلى عرائسها القماشية... وتلعن هذا الزمن المرّ...

بعد زمن التقيت الجسد الذي كان يمتد على فراش المرض والكل ينتظر موته تماماً كما تنتظره نوارة....التقيت امرأة تقود سيارة وتستمتع بالموسيقى الجميلة وبإيقاعاتها العالية غير مكترثة بآذان الآخرين أو بنظراتهم... وأيدي كثيرة تلوح لها بالتحية والاحترام...أدركت حينها أن لعبة التحدي كانت صعبة... تحدي النظرات...تحدي السرطان...تحدي النهايات والصور الباهتة حين تتراكم على رصيف الذاكرة لتشكل لوحة كبيرة بكل الألوان التي تعشقها فتمنح الحياة لعالم حاول أن يسلّمها للموت... تلك نوارة امرأة الزمن الصعب.

يقظة اللاوعي

هدى مهدي

انداح يصرخ لا لا، أنا لا أريد أن أحمل سلاحاً، لا أريد أن أقتل أحداً، أعيدوني لأمي، فهي تنتظرني، أنا أعمل من أجل إعالتها، من يرعاها إن ذهبت معكم. ثم أخذ ينتحب في صمت، لقد قاوم من أمسكوه، لكنه لم يستطع الإفلات منهم.

يتدافع الصبية، ويتسابقون للحصول على السيارة التي يوقفها صاحبها ليتم غسلها. لكن دائماً ما يفوز بها أحد الأولاد الكبار. أما هو ومن في مثل سنيه الثلاث عشرة، يعودون قافلين إلى حيث كانوا، على أمل قدوم سيارة أخرى. يعود آخر النهار إلى المسكن المتهالك، الذي يؤويهم، هو وأمه وشقيقتيه الاثنتين. وهو البيت الذي أعدته أمه من الكرتون والجوالات المهترئة والصفيح التالف، ووضعت به بعض العناقريب التي جمعت خشبها من أماكن تكدس النفايات.

يعود وقد حصل على غسل سيارة، أو ربما لم يحصل، حاملاً بعض رغيف الخبز، أو قد يأتي خالي الوفاض، إلا من إناء به خرقة وقارورة فيها محلول تنظيف. ترسل إليه أمه نظرات متسائلة، كم جنيت اليوم؟ لا يجيبها، بل يهرب بنظراته بعيداً، ماذا يقول لها، ألا يكفيها أنه حصد رصيداً ضخماً من اللهاث خلف صعوبات توفير لقيمات يقمن أود أفواه ثلاثة! يتحسس قدميه كما لو كان يسير على رفات نفسه. تتحامل الأم على نفسها، تحضر بعض الأخشاب التي جمعتها أثناء سيرها في الشارع، تضعها بجوار الحائط، ثم تكوم فوقها أوراقاً جمعها الهواء أمام المسكن، تشعل النار وتظل تنفخ فيها حتى يصير الحطب جمراً. تضع عليها قدراً كساه الدخان طلاء أسود، به بعض الماء. تبحث عن قارورة تحوي قليلاً من الزيت، تجدها بين كومة من العلب وقوارير العصائر والمياه الغازية الفارغة، تقطر الزيت على الماء، تضع عليه قليلاً من الملح، بحثت عنه بداخل كرتونة بها بعض الأكياس البلاستيكية القذرة. عندما يغلي الماء تفتت عليه بقايا خبز جاف، كان في جراب من القماش يتدلى من مسمار مغروس في مرينة خشبية تسند بعض جوالات خيش تستر المسكن.

يتحلقون حول القدر، تتسابق الأيدي في حركة منتظمة من القدر إلى الفم وإلى القدر. وعندما يفرغ القدر يمسح كلٌ يده في ملابسه التي لا تحتمل قذارة فوق ما تحمله.

يسدل الليل ستره، ينام الجميع، وعندما يفتح الفجر جفنيه، يصحو فاروق، يتناول قميصه من حبل يصل قطعتي خيش تداريان جزءاً من المسكن. يرتديه. يبحث عن حذائه البالي الذي ربطه عندما انقطع بسلك يطعنه أحياناً حتى يدمي قدمه، يخلعه يثني السلك في اتجاه لا يؤذيه أثناء سيره. يجد الحذاء في فم الكلب الجاثي أمام مدخل البيت، ينزعه منه، يرميه بحجر، يجري الكلب وعنقه باتجاه فاروق لاتقاء مزيد من الحجارة التي تتوالى.

يحمل إناءه ويغادر إلى المجهول. يواصل تسابقه مع الصبية. يتعب من الجري خلف سيارة يفوز بتنظيفها، والفشل يلازمه. يبتعد قليلاً عن مكان تكدس المتزاحمين. رأى سيارة مقبلة، فرح، فقد تكون من نصيبه، يقول في نفسه: يا سلام إنها لاندكروزر جديدة، لن يتعبني غسلها، وصاحبها تبدو عليه النعمة. سيدفع دون أن يحتج على قيمة التنظيف.

وقفت السيارة، جرى نحوها سعيداً. يتمتم فرحاً: أخيراً حصلت على سيارة دون منافسة. اليوم سأشتري بعض الفاكهة لأختي، فهما لم تذوقا طعاماً طيباً منذ فترة.

يخاطب السائق:

– أغسلها؟

– لا، دع ما بيدك.

يفتح له الباب، ترتخي أصابعه، يسقط الإناء، يحمل الهواء الخرقة بعيداً، تتدحرج قارورة المنظف، يجلس على المقعد، تنطلق السيارة. يسأل:

– إلى أين؟

لا إجابة، يصمت، يجول ببصره في السيارة، تمتد يده تتلمس الفرش الوثير، تواصل العربة مسرعة، تركا المدينة خلفهما، انقضى وقت بحساب فاروق طويلاً ومازالت المركبة تنهب الأرض المنبسطة، لا يرى سوى السماء والسحب الراكضة. يتدافع التراب من سرعة السيارة، يرتفع عالياً. يمر الزمن، تصير الشمس في كبد السماء، العربة تطوي الأرض، يرحل الغيم، تبقى السماء صافية لا يعكر الجو سوى غبار المركبة. يعتريه الخوف، إلى أين هو سائر؟! لا

إجابة عن تساؤلاته، يحدق في الفراغ، يتذكر أمه، من يخبرها، إنها ستبحث عنه.

قطع سيل تفكيره شيء يلوح في الأفق، بدأت السيارة تقترب قليلاً قليلاً، إنه سور يتمدد في مساحة واسعة، وبعض سيارات كبيرة كالتي تحمل الجنود. يقترب أكثر، هناك بعض الرجال يتحركون، يحملون سلاحاً، ربما هو معسكر، يقول: لكنني ما لي أنا وهذه الأشياء؟ تذكر أنه عندما كان هناك في بلده، قبل أن يرحلوا إلى هنا، قد رأى أشياء كهذي، وأخذوا والده، ولم يعودوا يرونه ثانية.

يصلان إلى المكان بينما هو يهذي. تتوقف السيارة، يسرع أحدهم ويفتح الباب، يترجل السائق، رجل آخر يفتح له، ينزل، يقف متطلعاً إلى الرجلين، يتحدثان ويشيران إليه. لا يفهم ماذا يقولان، يعتصره الخوف. يأمره أحدهما أن يتبعه. يلحقونه ببعض الرجال والأولاد المصطفين، يحمل كلٌ سلاحه.

صار يصرخ لا لا أنا لا أريد أن أحمل سلاحاً، لا أريد أن أقتل أحداً، أعيدوني لأمي فهي تنتظرني، أنا أعمل من أجل إعالتها. لا أحد يستمع إليه.

فتح عينيه ليجد الطبيب يضمد جراحه، وآخرين يحيطون به. فقد صدمته سيارة وهو يهم باللحاق بها ليطلب من صاحبها غسلها.

ألا تسمع نباح الكلاب؟

خوان رولفو
ترجمة: فخري الوصيف

ـ أنت، أيها الموجود فوق، يا إغناثيو، قل لي ألا تسمع إشارة من شيء ما، أو ألا ترى ضوءاً في أي مكان.

ـ لا يُرى شيء.
ـ الآن يجب أن نكون بالقرب منها.
ـ أجل، ولكن لا يُسمع شيء.
ـ انظر جيداً.
ـ مسكين يا إغناثيو.

استمر الظل الطويل الأسود يتحرك من أعلى إلى أسفل، يتسلق الحجارة، يصغر ويكبر حسبما كان يتقدم من جهة ضفة الجدول. ظِل واحد كان يتمايل.
وكان القمر يأتي بازغاً من الأرض كشعلة مستديرة.

ـ لابد أننا الآن في الطريق إلى تلك القرية يا إغناثيو. أنت أذناك طليقتان، فركّز لترى ألا تسمع نباح الكلاب. تذكر أنهم قالوا لنا إن «تونايا» تقع خلف الجبل، وقد تركناه منذ ساعات. تذكر، يا إغناثيو.
ـ نعم، ولكن لا أرى أثراً لأي شيء.
ـ بدأت أتعب.
ـ أنزلني.

كان الشيخ يتراجع إلى الخلف حتى وجد نفسه عند الجدار، فأعاد التحميل هناك دون أن يلقي الحمولة من على كاهله. ورغم أن قدميه كانتا تتثنيان، فإنه لم يشأ الجلوس لأنه لو فعل ما استطاع بعد ذلك رفع جسد ابنه، الذي، هنالك بعيداً قبل ساعات، قد ساعدوه في رفعه على ظهره. وهكذا أحضره منذئذ.
ـ كيف تشعر؟
ـ بسوء.

كان يتكلم قليلاً. كل مرة أقل. أحياناً كان يبدو نائماً. وفي أحيان أخرى يلوح أنه يشعر بالبرد. كان يرتعش. وكان الشيخ يدري متى تعتري القشعريرة ابنه من الارتجاجات التي كان هذا يعطيها إياه، ولأن قدميه كانتا تلتصقان في خاصرتيه كمهمازين. بعد ذلك كانت يدا الابن الممسكتان بعنقه تهزان رأسه كما لو كانت شخشيخة.
حينها كان يضغط على أسنانه حتى لا يعض لسانه، وعندما ينتهي ذلك يسأله:
ـ تؤلمك كثيراً؟
ـ شيئاً ما ؟ يجيبه.

أوّلاً قال له: «أنزلني هنا... اذهب أنت وحدك. أنا سألحق بك غداً، أو بمجرد أن أستعيد عافيتي قليلاً». قال له ذلك حوالي خمسين مرة، والآن ولا حتى يقوله.

هنالك كان القمر بإزائهما. قمر كبير وملون يملأ عيونهم بالضياء، ويمدّ ظله أكثر على الأرض ويظلمها.

ـ لا أرى الآن من أين أمضي ؟ قال الشيخ.
ولكن لم يرد عليه أحد.

كان الآخر هناك، كل ما حوله كان منيراً بفعل القمر، ولكن وجهه شاحب، بلا دم، عاكساً ضوءاً مغبشاً. وهو هنا تحت.
ـ هل سمعتني يا إغناثيو؟ أقول لك إنني لا أرى جيداً.
وبقي الآخر صامتاً.
ظل سائراً بتعثر. كان يقلص جسده ثم يعدله ليعود يتعثر من جديد.

ـ هذه ليست طريقاً. قالوا لنا إن «تونايا» تكون خلف الهضبة. وها نحن قد جاوزناها، ولا تُرى «تونايا»، ولا تُسمع أية ضوضاء تنبئنا أنها قريبة. لماذا لا تريد أن تقول لي ماذا ترى، فأنت فوق يا إغناثيو؟
ـ أنزلني يا أبي.
ـ تشعر بأنك لست على ما يرام؟
ـ بلى.
ـ سأحملك إلى «تونايا» مهما كلف الأمر. هناك ستجد من يعتني بك. يقولون إن طبيباً هناك، وأنا سأحملك إليه. قد أحضرتك محمولاً على ظهري ساعات، ولن أتركك ملقى هنا ليقضي عليك أيّ منْ كان.
ترنح قليلاً. خطا خطوتين أو ثلاثاً جانباً ثم اعتدل مرة أخرى.
ـ سأحملك إلى «تونايا».
ـ أنزلني.

أصبح صوته خفيضاً، بالكاد كان يهمس:
ــ أريد أن أرقد قليلاً.
ــ أرقد فوق، فأنا أحملك مربوطاً ربطاً جيداً.

كان القمر، تقريباً أزرق، يصعد في سماء صافية. ووجه الشيخ المبلل بالعرق مملوء ضوءاً. أخفى عينيه حتى لا يرى أمامه، أصبح لا يستطيع أن يخفض رأسه المكبل بيدي ابنه.

ــ كل هذا الذي أفعله ليس من أجلك. أقوم به من أجل المرحومة أمّك. لأنك كنت ابنها، ولهذا أفعله. لو تركتك مرمياً هنالك حيث وجدتك ولم آخذك إلى حيث يعالجونك، كما أفعل الآن، للامتني أمك. إنها هي التي تعطيني الحافز، ولست أنت. بداية لأنني لا أدين لك إلا بصعوبات محضة، وقهر صرف، وعار صريح.

كان يرشح عرقاً وهو يتكلم، ولكن ريح الليل كانت تجفف عرقه. وفوق العرق الجاف كان يعود ليعرق.

ــ سأنهك، ولكن سأصل معك إلى «تونايا» لتُخفّف عنك آلام هذه الجروح التي أحدثوها لك. وأنا متأكد أنك حالما تشعر بتحسن ستعود إلى خطئك الرديء. هذا لن يهمني، شريطة أن تذهب بعيداً حيث لا أعود أعرف عنك شيئاً. بشرط أن هذا... لأنك بالنسبة لي لم تعد ابني. أنا لعنت الدم الذي لديك مِنّي. ولعنت الجزء الذي كان من نصيبي فيك. قلت: «فليتعفن في قلبك الدم الذي أعطيتك إياه». قد قلته منذ أن علمت أنك تسير متشرداً بين الطرق، تعيش من السرقة وتقتل ناساً، وناساً طيبين. وإلا، فهناك العم ترانكيلينو، وهو الذي عمّدك وأعطاك اسمه. كذلك أصابه سوء الحظ بلقائك. منذئذ قلت «ذلك لا يمكن أن يكون ابني».
ــ انظر إن كنت ترى شيئاً الآن. أنت يمكن أن تفعله من هناك، من فوق، لأنني أشعر بأنني أصمّ.

ــ لا أرى شيئاً.
ــ هذا أسوأ لك يا إغناثيو.
ــ تحمّل! يجب أن نكون الآن على مقربة.

ما يحدث هو أن الليل تقدم كثيراً ولا بد أن الأنوار قد أطفئت في القرية. ولكن على الأقل كان ضرورياً أن تسمع إن كانت تنبح الكلاب. حاول أن تسمع.

ــ أعطني ماء.
ــ هنا لا يوجد ماء. تحمّل. وإن كان يوجد لن أنزلك لتشرب. إذ لا أحد هنا سيساعدني لأرفعك مرة أخرى، وأنا وحدي لا أستطيع.
ــ أنا عطشان جداً ويغلب عليّ النعاس كثيراً.
ــ أتذكر عندما ولدْتَ، هكذا كنت حينئذ. كنت تستيقظ جائعاً وتأكل لتعود للنوم. وكانت أمك تعطيك ماء، لأنك كنت قد أنهيت على لبنها. ولم تكن تشبع. وكنت حانقاً جداً. ولم أفكر مطلقاً أن مع مرور الزمن سيستبد هذا الحنق برأسك...، ولكن هكذا حدث. أمك رحمها الله كانت تريدك أن تنشأ قوياً. كانت تظن أنك عندما تكبر ستصير دعامتها. لم يكن لديها غيرك. قتلها الابن الآخر الذي كانت ستنجبه. ولو كانت حية في هذه اللحظة لقتلتَها مرة أخرى.

شعر بأن الرجل الذي يحمله على كتفيه لم يعد يضغط عليه بركبتيه، وأنه بدأ يرخي قدميه مؤرجحاً إياهما من جانب إلى آخر. وبدا له أن رأسه الموجود فوق ينتفض كما لو أنه كان ينتحب.

وأحسّ بأن على شعره تتساقط قطرات ثخينة كما لو كانت دموعاً.

ــ تبكي يا إغناثيو؟ ذكرى أمك جعلتك تبكي، حقيقة؟ ولكن لم تفعل مطلقاً شيئاً من أجلها. جازيتنا دائماً بشكل رديء. يبدو أننا حشونا جسمك بالشر بدلاً من الحنان. وهل ترى الحين؟ ها هم قد جرحوك. وماذا حدث مع أصدقائك؟ قتلوهم جميعاً. ولكن هم لم يكن لديهم أحد. هم ربما يمكن قالوا «ليس لدينا من يرثي لنا». ولكن أنت يا إغناثيو؟

هنالك كانت القرية. رأى السقوف تلمع تحت ضوء القمر. كان لديه إحساس بأن ثقل ابنه يسحقه حينما شعر بأن المنحنيات تتضاعف له في جُهده الأخير. عندما وصل إلى أول سقيقة استند إلى حاجز الرصيف، وأرخى الجسد، فأقعى متهدلاً كما لو كان مفككاً.

وبصعوبة خلع أصابع ابنه التي كان يمسك بها عنقه، وعندما تحرر سمع كيف أن الكلاب كانت تنبح من كل جانب.

ــ وأنت ألم تكن تسمعها يا إغناثيو؟ ؟ قال ؟ ولم تساعدني حتى بهذا الأمل.

قصـائد قصيـرة

حمدي مراد

١ ـ انكسار

كعادتي

أسافر في المدى

يومياً

لعلي ألمح وجهك مرسوماً في

أفقي

أصرخ في الفضاء الشاسع

لكن يعود صوتي خائباً

منكسرا

٢ـ ذكرى

مازلت أتذكر

تفاصيل الحب

هاأنا أحتفل بعيده العاشر

وحدي

أطفي الشموع

ثم أخلد للنوم

٣ ـ جنون

في شوارع التيه

أظل ممتطياً جوادي

كفارس لا يقبل الهزيمة

أرحل إلى غياهب الحزن

وأفتش في حنايا الجنون

عن نصفي الآخر

٤ـ طيف

يا أنت

يا من تعيشين في زوايا الصمت

مازال القلب يهفو إليك

ينادي طيفك الغائب

أسأل عنك

القوافي

وناصية قصائدي.....

الرافد

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

حول الأدب الإمـــاراتي

الأدب الإماراتي بكافة اشكاله الفنية مكتنزاً بتجارب متنوعة وثرية، وفي هذا الملف تتوفر عدة دراسات وقراءات في تجارب شعرية وقصصية لكتّاب وأدباء من الإمارات لتقدم للقارئ زاوية مهمة للتواصل والتعرف على بعض رموزه ومفرداته الفنية.

جماليات البوح في شعر رهف المبارك

(عندما يشفّ اللازورد) نموذجاً

عبد الرزاق الدّرباس

حين يتصدى شخص لتحليل ودراسة مجموعة شعرية فإن ذلك ـ في تقديري ـ من عزم الأمور، وذلك لأسباب كثيرة منها أن الشعر في المحصلة هو خلجات قلب وفلذات كبد ونبضات أحاسيس يمكن أن تدخل في الدائرة الخاصة للشاعر لولا أنه أخرجه منها للناس بطريقة النشر، ولأني ـ الناقد ـ شاعر في الأصل لي في كفة الشعر أكثر مما لي في كفة النقد، ولأن النقد يبقى انطباعاً غير ملزم وليس له سلطة الإجبار فهو كالمجالس التشريعية في عالمنا العربي، وأخيراً لأن الديوان المدروس لصوت أنثوي يجب التعامل معه وفق مبدأ (رفقاً بالقوارير) فأنا أضعف من أن أتسلل إلى عالم الشاعرة ومكنونات نفسها التي حرضتها على البوح بهذا الديوان، وحسبي في دراستي أنني أتعامل مع نتائج الحالة النفسية التي كانت وراء النصوص الشعرية، فقط دون الخوض في البواعث والتفاصيل.

لقد سيق هذا الديوان في طريقي بأسلوب فيه من الاستفزاز الشعري الجميل ما جعلني راغباً فيه راهباً منه و لكني تمثلت قول الفتى البكري طرفة بن العبد حين قال:

إذا القومُ قالوا: من فتىً؟ خلت أنني
عنيتُ، فلم أكسلْ و لم أتبلدِ

والشاعرة رهف المبارك لها في الكتابة عالم خاص فهي تأخذ من اللغة ما تريد دونما ترف، وتستخدم من الألفاظ ما يعبر عما في نفسها دون تكلف فتنساب عبارتها كالينبوع الدافق طوعاً دون عنف أو آلات قسرية، ويتميز نتاجها الشعري بالغزارة والشفافية الصادقة وقد صدر لها في الشعر:

ـ إطلالة 2001، شواطئ الفجر 2004، لن أنطفئ 2005، أين قلبي 2009. وديوانها الحالي (عندما يشف اللازورد) الصادر عن دائرة الثقافة و الإعلام في الشارقة 2009م.

كما لها في مجال شعر الطفل العربي:

حديقة الألحان 2003، أوتار الشمس 2004، زايد حبيب الأطفال 2009.

وشهادة على جودة إبداعها فقد نالت عدة جوائز أدبية مرموقة منها جائزة أنجال هزاع بن زايد في أبوظبي عن شعر الطفل، وجائزة إبداع المرأة العربية في الشارقة، وجائزة أفضل ديوان مطبوع للأطفال في معرض الشارقة الدولي للكتاب.

وقد اطلعت على تجربتها في الكتابة للطفل واستضفتها ذات لقاء في اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في الشارقة حينما كنت مشرفاً على نادي الشعر فيه، وها أنا اليوم أقلب مساحات لازوردها الشفاف بزورق الناقد الذي لا يملك إذن دخول إلا لمسافة آمنة لا تبتعد عن الشاطئ، وسأمر على بعض المكونات الفنية للقصيدة مؤثراً عدم الانقياد لمذهب نقدي دون آخر، بل جاعلاً من التكامل النقدي بين الشكل و المضمون غاية دراستي لهذا الديوان.

1ـ العنوان: اللون اللازوردي محبب للنفس، هادئ فيه الحكمة والجاذبية الناعمة يريك مكنونات داخله بشفافية صريحة، فالعنوان شاعري أنثوي موفق، لكن حالته راهنة، فكلمة (عندما) توحي بزمن راهن وحالة غير ثابتة، ويمكننا البناء على أساس حالة كتابة الديوان أنها كانت مودة وشفافية وصدقاً مع النفس مع طغيان المشاعر الدافئة الحالمة.

2 ـ الإهداء: (إلى سموه، وشوشة أساوري وبوح اللازورد) إهداء مكثف واسع الأفق حيث هاء الغائب تفتح مجالاً لعدة تأويلات ذكورية (أخ، أب، زوج، ابن...) إلا أن همس الأساور وبوح اللازورد ينم عن شخص آخر قد يكون حبيباً موجوداً أو منتظراً لماّ يأتِ بعد.

3 ـ الصورة الفنية: تنحو الشاعرة منحى الصورة الكلية (اللوحة) حيث لا يشبع نهمها الوجداني صورة جزئية أو تشبيه مدرسي، فنراها تستطرد في ومضات عناصر اللوحة ومكوناتها المادية والمعنوية في تشخيص وتجسيم جميلين كقولها:

من ليلتين أدبتني قلقاً/ ونثرت سهداً بين أجفاني
وجعلت قلبي طائراً وجلاً/ علقت جوانحه بأغصاني
والشوك قد أدماه فاحترقت / من نزعة الآلام عينانِ ص 21

فالسهد المعنوي صار مادياً منثوراً كبذور خريفية والقلب تحول طائراً حزيناً عالقاً في شرك طبيعي هو الأغصان، و هذه اللوحة بما تمثله من عناصر لونية (الدم، الليل) وحركية (نثرت، طائر) وصوتية مؤلمة (احتراق، آلام، نزع) هي انعكاس حالة وجد شعوري يعرفه المحبون لكن بصمت واحتساب، أما الشعراء فيختلفون عن غيرهم بالقدرة على التعبير والمجاهرة بما يعتمل في النفس.

ومن الصور الكلية الموفقة قولها في موضع آخر:
كلما ابتلت شفاهي / بعد صومي / بحروفك / أو مض القلب وضمتني/ بتحنان طيوفك / ثرثر الشوق بعيني / وغنتني / أهازيج سيوفك ص 29.

فالحروف ماء قراح بلل الشفاه الظامئة لتفطر بعد الصوم، والخيالات تضم الغائب كأم رؤوم تفتح ذراعيها بعد شوق، والقلب يومض كالمصباح، والشوق رجل ثرثار، أما أهازيج السيوف فهي جارية حسناء تغني قبل النوم لمليكها السعيد على أمل إكمال شهرزاد للحكاية في ليلة قادمة، وقد استطاعت الشاعرة تشكيل هذه اللوحة ونسج خيوطها المتداخلة في إيقاع موسيقي راقٍ على تكرار (فاعلاتن) كرقص حوافر حصان على أرض صلبة تتكرر مع مفردة (كلما).

ومن ومضات الصورة الشعرية السريعة نجد قولها:
والحنايا خاويات ذابلات كزهور في جليد ص28.

عطر صيفي أربكني وتغلغل دون استئذان / يغزو الأعماق / كخريف فرنسا لا ينقضي / تساقط آلافاً أحزاني / مثل الأوراق ص34.

ذكريات واجفات / سابحات في سكون / كل ليل أرتديها عقد أحلام ثمين. ص11.

وهكذا تتنوع الصورة تشكيلاً وإيحاءً ومحسوساً مادياً في مدرك معنويّ ينقلنا إلى عالم الصورة الناضجة في معيار البلاغة قديمها وجديدها.

4. عبق التراث: للتراث في الشعر إشراقات متجددة، حيث إن المبدع يمثل جيلاً واصلاً بين الماضي والمستقبل، لذا نراه يمد يداً ليستقي بها تراث السلف ثم يتمثله ويسلمه باليد الأخرى إلى الخلف، فتستمر دورة الحياة مع الحفظ على الماضي وتجديده عبر الأيام، والشاعرة رهف المبارك كانت خير من يجسد هذه الفكرة، فهي ابنة الإمارات البلد العربي المسلم، وبنت الرمال و البحر والنخيل، و بنت رأس الخيمة بما تختص به من عراقة الجذور وعروبة الأرومة واستمرار ذلك في مجرى الزمن، ولا غرو من أن نجد كنوزاً من المفردات التراثية مبثوثة في حنايا الديوان مثل:

الكنز ص9، زمزم وآدم ص32، ذكريات جدتي تسامر الحناء في العريش ص51، الكحل ص55، فلك الحكايا كالبخور ص59، وغيرها.....

للتراث في الشعر إشراقات متجددة، حيث إن المبدع يمثل جيلاً واصلاً بين الماضي والمستقبل، لذا نراه يمد يداً ليستقي بها تراث السلف ثم يتمثله ويسلمه باليد الأخرى إلى الخلف، فتستمر دورة الحياة مع الحفظ على الماضي وتجديده عبر الأيام

بعد المرور على الديوان من عتبته الأولى إلى الأخيرة بإمكاننا وضع الشاعرة في مجموعة شعراء القصيدة البيتية، بما تمثله من نهج الخليل بن أحمد في أوزان الشعر، وهي إن بدت كلاسيكية الشكل الفني إلا أنها تمور بالانسيابية والوضوح والشفافية المعاصرة، دون نفور أو صعوبة

من الظواهر اللافتة في الديوان وجود الرويّ الساكن المقيد، وولع الشاعرة بهدوء القافية وتسكينها، ما يجعلنا نتساءل هل الشاعرة في نفسيتها تحب السكون والهدوء ولا تنساق وراء الضجة والصخب والحركة؟؟؟ أم أن هناك خفايا نفسية واجتماعية مؤثرة يضيق المجال عن الخوض فيها ؟؟؟ أم أن ذلك التسكين جاء عفواً

حيث نجد هذه المفردات من الماضي السحيق أو القريب، إضافة إلى التصاق مفردات الشاعرة بالبيئة الجغرافية ومكونات المشهد الطبيعي للإمارات وخير ما يمثل ذلك هذا المقطع من نص يا سيدي:

انظر إلى نخيلنا الحسان / واسمع حديث الشاطئ الولهان / ولوّح الشراع من جديد / فقاربت سفينة الحبيب أن تعود/ يقودها الحنين / لأعين الظباء. ص50

فالنخل والشاطئ والشراع والسفن والظباء، مفردات خليجية بامتياز يكثر تداولها، والجديد في ذلك أن الشاعرة استطاعت توظيف هذه المفردات التراثية والمحلية لخدمة أنفاسها الشعرية وبوح شجوها فجاءت من ضمن النسيج اللغوي دون نفور أو تكلف مقصود.

5 ـ القالب الشعري والفني: بعد المرور على الديوان من عتبته الأولى إلى الأخيرة بإمكاننا وضع الشاعرة في مجموعة شعراء القصيدة البيتية، بما تمثله من نهج الخليل بن أحمد في أوزان الشعر، وهي إن بدت كلاسيكية الشكل الفني إلا أنها تمور بالانسيابية والوضوح والشفافية المعاصرة، دون نفور أو صعوبة، وفي الإمارات تجارب لشعراء الجيل الجديد تنحو هذا النحو بنجاح، ومنهم إضافة إلى رهف المبارك: طلال سالم الصابري، سعيد المنصوري، زينب عامر، عائشة الشامسي (أصايل) وغيرهم، والشعر بهذه القوالب الأصيلة دليل مقدرة الشاعرية ورسوخ الذائقة الموسيقية الإيقاعية التي لولاها ما عرفنا الشعر من النثر ولا الهجين من الأصيل، في زمن انفلات القيود واستسهال بعضهم لحائط الشعر بغية القفز عليه للتجريب والنثرية المفرطة. وإذا كان المبدع حرّاً في اختيار الشكل الذي يريحه في التعبير فهو ليس حرّاً بالتسمية فليس من حقة أن يقول للبحر رملاً ولا للنخلة شجرة جوز رغم أن كلتيهما شجرة مثمرة.

ومن براعة الاستهلال في نصوصها العمودية نجد:

ذكراك لن تمحى ولن تخبو / ووصالكم يا سيدي صعبُ
إن جدتِ الأقدارُ في تلفي/ فحنين روحي ما لـه ذنبُ ص17

فالأذن جدّ مرتاحة للموسيقى والكلمات،

ومن السهل الممتنع في ذلك نجد:

لا تستفزّ مشاعري أرجوكَ اتركها هناكْ
عقدٌ من السنوات يسلمها الرجاءُ إلى الهلاكْ
أنا من سحيق الكون جئتكَ و ارتميتُ على ثراكْ ص 37.

ففي البيت الأول فقط جمعت الشاعرة النهي (لا تستفز) والمضارع (أرجوك) والأمر (اتركها) في توليفة ناجحة عن قصد أو بعفوية، وهذا التمكن من ناصية العروض هو في رأيي أولى صفات التألق الشعري، وهنا إيجابية واضحة تحسب للشاعرة.

لكننا نجد في الديوان بعض الانزياح إلى قصيدة التفعيلة، وذلك ليس بشجاعة القصيدة العمودية، فهي تبقى في تجربتها التفعيلية متكئة على القافية في كل سطر، كطفلة تخاف التيار الجارف، فتلعب في ماء النهر بقدميها ممسكة بثياب أمها كملجأ أمان وشجرة ثبات، و من ذلك قولها:

من حسنها تخالها أميرة / في قصرها الوضاء / ولم تكن لجدتي مفارش وثيرة / ولم يكن مثل اسمها الشريف / بمجلس السمار / يزين النساء ص52.

فبرغم التفعيلة الشكلية ما استطاعت الشاعرة التخلي عن الروي (أميرة، وثيرة) (الوضاء، النساء) وكلنا يعرف الفضاء الذي توفره قصيدة التفعيلة من الحرية وابتعاد القوافي المتماثلة، وبموازنة القالبين الفنيين نجد القصيدة الخليلية أكثر في الكمية، وأنضج في الكيفية، أقول هذا مع الإشارة إلى أن الشاعرة لم تنزلق قدمها إلى متاهات النثرية والخطابية المجلجلة والعقد النفسية التي يحاول معاقرو ما يدعى بقصيدة النثر أن يلقوها علينا دون ذنب اقترفناه، ولم تصفع القارئ بهلوسات رصف الكلمات دون طائل وتحميل النص أكثر ما يحتمل.

6 ـ قيود وفضاءات: من الظواهر اللافتة في الديوان و جود الرويّ الساكن المقيد، وولع الشاعرة بهدوء القافية وتسكينها، ما يجعلنا نتساءل هل الشاعرة في نفسيتها تحب السكون والهدوء ولا تنساق وراء الضجة والصخب والحركة؟؟؟ أم أن هناك خفايا نفسية واجتماعية مؤثرة يضيق المجال عن الخوض فيها ؟؟؟ أم أن ذلك التسكين جاء عفواً؟؟ فالمجموعة تضم في طياتها خمسة عشر نصاً، نجد منها قرابة العشر قصائد مقيدة الرويّ، وثلاثاً مطلقة بالضم والكسر، واثنتان مختلطتان بين المطلق والمقيد، حيث زاوجت الشاعرة الحالتين في طيات النص ومن ذلك المقيد قولها:

يا من رأيتك في مرايا الشعر تبدو كالملاكْ
متوضئاً بالنور منطلقاً على ظهر السماك ص7.

ورغم القيود الساكنة فالأذن ترتاح لذلك في نهاية جملة شعرية موسيقية مطمئنة النهاية و كأن السامع يقول قفي هنا، ومن الأمثلة على الرويّ المطلق قولها:

روحي التي ارتحلت لكوكبه / عادت وما في ثغرها خبرُ
ستقول لي: لا تقلقي فغداً/ يأتيكِ بالأشعار يعتذرُ

ويصوغ في عينيكِ أغنيةً / ما صاغها من قبله بشرٌ ص23.

فالقافية هنا تبدو متمكنة خاتمة لنسيج البيت نابتة من صلبه وبينها وبين العروض والضرب والحشو علاقة وثيقة كمجنون بني عامر حين أثبت محبته لليلى فقال:
لقد ثبتت في القلب منكِ مودةٌ كما ثبتت في الراحتين الأصابعُ

7 ـ ظواهر لا يمكن تجاهلها: من خلال قراءة متأنية للديوان تستوقفنا ظواهر صارخة لا يمكن أن نفوتها دون إشارة لها ومن ذلك:
• كثرة النداء: إذ ما تنفك الشاعرة تنادي بعفوية في القصائد وأحياناً في كل بيت، حتى العناوين فيها ثلاثة بأسلوب النداء (يا أميري، أواه يا قمر، يا سيدي) ولعل ذلك بسبب إحساس الشاعرة بالغربة والتغرب النفسي معاً، فتحاول النداء للفت النظر إليها من المحيطين فيها وهم يغلقون آذانهم...

• القمر: ذلك الكوكب المحبب للندامى والعشاق والتائهين والمرتحلين في فلوات الليل، نجده عند الشاعرة هلالاً وبدراً، ضاحكاً وعابساً، سائلاً ومجيباً، منادياً ومنادى عليه.

• الرقة والرقي: في البوح والعواطف، حيث يتعلم قاسي القلب كيف يكون مطواعاً لقلبه لين الجانب، فالديوان وجداني بامتياز حتى عندما خرجت من شرنقة ذاتها إلى الحب الإلهي في قصيدة (مطاف) ساقتنا بسهولة إلى شعاب مكة و نسائم الحجاز المضمخة بذكر سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، وكل القصائد تدور حول ذات الشاعرة كأجرام تدور في فضاء محدد، إذ نلاحظ الذاتية طاغية إلا في نص واحد هو (صنعاء و الهوى) حيث جعلت الشاعرة من سلمى رمزاً للفتاة العربية المرحة البريئة التي ترسل ترانيم مزمارها للكون علانية، فعاقبها المجتمع بسفح نجيعها الطاهر على رمال الظلام والانغلاق النسائي المكبوت فكرياً وعاطفياً وكأن المرأة مخلوق مجرد من إنسانيته خلق ليؤمر و يطيع فقط، وهنا عالجت الشاعرة مشكلة موضوعية خارج إطار الذات، علماً أن الشاعرة ليست بعيدة عن سلمى، إذ جعلت منها ستاراً لصاحبات النشيد الحر من المحيط إلى الخليج.

• الجرأة في البوح: حيث تنبع جرأتها من ثقتها بنفسها وصدق مشاعرها، فتقف أمام ستائر المحبة لا خلفها، فالصراحة راحة، وقد نقل تاريخنا الأدبي صورة المرأة التي تحب وتصرّح بذلك مغايرة لما عرف عن المرأة أنها تحَب وتصمت، وبدل أن تكون نون النسوة وتاء التأنيث معشوقة تلهم الرجال كلماتهم كانت في الديوان عاشقة تشكو لواعج روحها على الورق علّه يصل، والشاعرة رهف المبارك وقفت في الزمرة الثانية، حيث ضاق الصدر بما يكنه من وجد فباح كلاماً مباحاً عذباً رقيقاً حشيماً فيه خفر الكبرياء، وحرارة المشاعر، كشعر ولادة بنت المستكفي ورغدها الأندلسي، وسكينة بنت الحسين ونعيمها الحجازي.

• تشابه المدخل والمخرج: ففي عتبة الولوج الأولى كان العنوان (دام السرور) والنص متوسط الطول عمودي القالب من مجزوء بحر الكامل، ورويّه الدال المقيدة إذ تقول:
قسمات وجهكَ يا أمير تنمّ عن عشقٍ فريدْ 7ص.
وفي العتبة الأخيرة كان الخروج بعنوان (غوايات) على ذات القالب والوزن والروي، فتقول:
ما عاد في شفتيّ لحنٌ أيها الملك السعيدْ ص57.
وأغلب الظن أن القصيدتين كانتا نصاً واحداً فقسمته الشاعرة نصفين كجناحين لجسم بلبلها، أو جفنين لعين بصيرتها، أو رئتين لاحتواء خلجات قلبها، أو شيئين لا نعرفهما لشيء لا ندركه.

8 ـ ليتها لم تفعل: يبقى الشاعر إنساناً، ويبقى الشعر قابلاً للأخذ والرد، أما اللغة فكانت ومازالت بحراً يمكننا السباحة فيه بمكان دون آخر، وقد يخذلنا عمق المياه أو اضطراب الموج،

ومن الوفاء لرسالتنا الموضوعية ومسؤوليتنا النقدية التي تحتم علينا عدم التصفيق دائماً، فإننا نسلط حزمة ضوء على التألق الناصع وبنفس المسؤولية والروح نفتح العين على بعض الهفوات وهي قليلة، لا تشكل ظاهرة لافتة، و سأبين بعضها لعموم النفع لا لمهارة التصيد، فإشراقات الديوان تغطي بعض الهنات القليلة، ومن ذلك:

• في التراكيب الشعرية: ما كنت عن أفياء قصرك، عن حدائقه أحيد ص8.
فعبارة (عن حدائقه) لم تضف جديداً بعد (عن أفياء) وقد جاءت حشواً لإتمام الوزن العروضي فقط.
ومثل ذلك قولها: فيا مزمار أخبرني / أيا مزمار / بتلك الخيمة السوداء في الصحراء..... ص46
حيث جاءت (أيا مزمار) الثانية تكراراً غير مضيف لجديد.

• في اللغة والنحو: مخالفة قواعد جملة جواب الشرط في قولها:

لولا محيط حفّ بالأوجال والخطب الوبيل..... إلخ ص15.

فقد جاءت جملة الشرط غير الجازم مفككة وخالية من اقتران الجواب باللام، بل ومن دون جواب واضح أبداً ومن ذلك:
متكاتفين على صبابته / نمضي كما يحلو لنا الدربُ ص18.

فالدرب مؤنثة، وكان الأصح أن تقول: تحلو لنا الدربُ. ومن الوهن الشعري قولها:
أما النوى ما خلت ألمحه/ بل ما وعى معناه ذا القلبُ ص19.

فإدراك المعنى أصعب من الرؤية واللمح، وما بعد بل يجب أن يكون أصعب وأقوى مما قبلها، ثم إن اسم الإشارة هنا لم يكن ضرورياً إلا لترميم موسيقى البيت، وكان بإمكانها مثلاً أن تقول:
أما النوى ما خلت ألمحهُ أعيا تعرّفَ سرّهُ القلبُ. و من ذلك أيضاً قولها:
انظر إلى نخيلنا الحسان ص50.

فالصحيح أن تقول: نخيلنا الحسن، لأن اسم الجنس المجموع (النخيل) يأتي مذكراً، وكان يمكنها أن تقول مثلاً: انظر إلى نخلاتنا الحسان، دون أن تخل بالمعنى ولا بالإيقاع الموسيقى.
تلك كانت هنات بسيطة، لكن النقد الحقيقي هو الذي ينشد الأجمل ويأخذ بيد المبدع من جميل إلى أجمل ومن أجمل إلى الأجمل، مع اعترافنا بأن بلوغ الكمال الجمالي صعب ونسبي وانطباعي.

وأخيراً: هو ذا اللازورد الشفاف الذي حركت موجه الشاعرة المرهفة المباركة وقلبنا أصدافه ولآليه في غربالنا النقدي المتواضع، ليكون سطراً من وجد، وبوحاً من شفافية المودة الدافئة، وتمثالاً من الأناقة في زمن القبح الذي تفشى في وسطنا الأدبي والنقدي كالوباء.

هو ذا الأزرق الأرضي الممتد حتى ينتهي الأفق، فيلتقي بالأزرق العلوي ويتكامل الأزرقان في نبضة قلب وهمس شفاه وصدق مشاعر ورقي ذوق وأحاسيس، حتى يصل إلى زوايا مظلمة فيتغشاها لترتد مبصرة منيرة كعيني يعقوب عليه السلام حين لامسهما قميص يوسف الحقيقي الأصيل لا القميص المزور الذي جيء به وعليه كاذب الدم.

ديوان يستحق القراءة على أمل أن يأتي إخوته خلفه ليشكلوا قافلة شعرية إماراتية عربية ترقى بالشكل والمضمون والأحاسيس، علها تجد جواباً لسؤال الشاعرة حين تناجيه قائلة:
سؤال لديّ بعمق الأنين / وطول الحنين وعرض الضنى
أتحسب في الأرض لي منزلاً/ وعشاً وصدراً وبدراً سوى (...) ؟؟؟؟
وأنت صباح الهناء الذي / تقود إليه جسور العنا
لذيذٌ ومرٌّ، عذابٌ و عذبٌ / سموم المنايا و شهد المنى ص42.

ونحن في الختام نتمنى لو أتاها جوابه كبيت الشريف الرضي الذي ردّ على من سألته نفس السؤال تقريباً:
يا ظبية البان ترعى في خمائلهِ / ليهنكِ اليومَ أن القلبَ مرعاكِ
أنتِ العذابُ لقلبي والهناءُ لهُ / فما أمرّكِ في قلبي و أحلاكِ!!

مصـادر البحث:

1) دواوين الشعراء طرفة بن العبد البكري، قيس بن الملوح، الشريف الرضي، دار كرم دمشق 1985.

2) تطور الشعر الحديث بمنطقة الخليج، ماهر حسن فهمي، منشورات دار تهامة 2006.

3) عندما يشف اللازورد، رهف المبارك، منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة 2009.

4) المدخل إلى الفضاء الشعري في الإمارات، عبد الرزاق الدرباس، منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة 2009م.

5) المدخل إلى النقد الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت 2004.

جسد الصندوق

قراءة سيميائية في رواية «تثاؤب الأنامل»

د. رسول محمد رسول

مثلما كان عنوان رواية «الجسد الراحل» لأسماء الزرعوني قد كشف عن تمثيل بصري واضح المعالم قدر تعلُّقه بتأملاتنا في الجسد المتخيّل روائياً، كذلك نجد الأمر مع رواية رحاب الكيلاني «تثاؤب الأنامل»(1) التي يكشف عنوانها عن تمثيل بصري واضح المعالم أيضاً، خصوصاً وأن الفعل الحركي في صورة العنوان البصرية يعبّر عن شاعرية التمثيل لما فيه من مفارقة بين مفردتي العنوان؛ التثاؤب «حامل»، والأنامل «محمول»، وما ينتج عن تداخلهما من دلالة بصرية ينتجها فعل التثاؤب «تثاؤب الأنامل»، وهذا الفعل هو فعل دلالي Semantic Act، آخذين في الاعتبار أن هذا الفعل، وبحسب منظور رولان بارت، هو الذي «يوحِّد الدال بالمدلول؛ فعل نتاجه الدليل»(2) (Signified) وهو ما يتراءى لنا في مشهد الأنامل وهي في لحظة تتثاءب.

إن قدرة العنوان على توليد صورة بصرية، توحي لقارئ الرواية أنه سيكون بإزاء نص روائي حافل بالتمثيلات البصريةVisual، وهذا ما نجده بالفعل منذ بداية قراءتنا لمتن هذه الرواية التي كشفت فقراتها النّصية الأولى عن تمثيلات بصرية لـ «الصندوق الخشبي» الذي ورثته «نورا» عن والدتها «ليلى» التي «أضمرت التواري في ظروف غامضة وغريبة» (الرواية: ص 5).

فما هنّ مرئيات جسد هذا الصندوق؟ لنقرأ المقاطع النّصية الآتية:

«صندوق خشبي مركون على زاوية العمر، يترقّب يداً تمتدُّ، تهبه بعضاً من رفق وحنان، كأنه تائه، يشعر باليُتم والفقد، إذ يبدو أن صاحبه غاص في عمق البحر، بينما أخذت الأمواج على عاتقها أن تهديه إلى الشاطئ، إنه مزخرف، نُقشت عليه حروف صغيرة «ليلى»، وعلى زاويته حمامة صغيرة تتوق للحرية، أو ربما تنظر، بخجل وحياء، نحو سحابة صيفية متشحة باللون السماوي. التصقَ به وشاحٌ حريريٌّ ليلكيٌّ اللون، معطّرٌ برائحة الزيزفون والليمون. هذا ما تبقّى لنورا من والدتها التي أضمرت التواري في ظروف غامضة وغريبة»(الرواية: ص 5).

«ضمّت الوشاح بشوق، تشمُّ عطرها، تستنشق رائحة الأم الغائبة» (الرواية: ص 19).

«تحرّكت نحوه برهبة، تردّدت كثيراً قبل أن تسمح ليديها بالامتداد وملامسته، لكن بصمات ليلى المطبوعة عليه تسرّبت نحو دماء نورا المشتعلة في أصابعها الرقيقة، فحرّكت كل المآسي والشجون، فاحتضنته بعطش شديد، قبّلته وكأن الوالدة تجسّدت في صندوقها، وألقت بتجاربها وأسرارها وخلاصة عمرها بين كفّي الصغيرة نورا. أضاءت نورا مصباحاً في زاوية الحجرة.. ومع أن الوقت نهار، إلا أن الظلام شديد؛ فالستائر الغليظة حجبت الكون عن هذه الحجرة الساكنة المتأجّجة بالمشاعر» (الرواية: ص 19 ـ 20).

تتضمن هذه النُصوص المقطعية جملة من الوحدات البصرية أو المرئية Units Visual الخاصة بجسديّة الصندوق. وعلى رغم غياب حدود الصندوق الشكلية، إلا أن هناك أربع علامات تبدو فارقة تكشف عن بعض ملامحه الجسديّة، وهي: الزخرفة، والحمامة، ووشاح الأم، وبصمات الأم الراحلة على الصندوق. على أن اثنين من هذه العلامات الأربع تتصلان بالمتن الجسدي للصندوق جوهرياً، وهما: «الزخرفة»، و«الحمامة»، وكلتاهما تعدّان كعلامتين أيقونيتين بارزتين حرصت رحاب الكيلاني على جعلهما ناطقتين بفعل تواصلي يحيل على الخارج أو يحيل على العالم المحيط بهما من الناحية التداولية؛ فإذا سلمنا مع رولان بارت بأن «الدليل يستمد قيمته مما يحيط به (Its surrounding) (3)، فإن هاتين العلامتين تستمدان طاقتهما الجسديّة الأيقونية من صلة الصندوق بـ «الأم» بالنسبة إلى الزخرف الذي «نُقشت عليه حروف صغيرة باسم ليلى» من جهة، ومن صلة صندوق الأم بـ «نورا» الابنة من جهة أخرى. وكلتا العلامتين تمثلان فضاء خارجياً وتداولياً للصندوق. فالحمامة، التي هي جزء جوهري في جسميّة الصندوق، فقد حظيت بطاقة تواصلية أيضاً، وذلك عندما

أخضعتها رحاب الكيلاني إلى إسقاطات «نورا» بحسب الحالة التي كانت عليها، فكما هي «الحمامة»، كانت نورا «تتوق للحرية، أو ربما تنظر، بخجل وحياء، نحو سحابة صيفية متشحة باللون السماوي»، والسحابة هي أمل، خصوصاً إذا كانت حبلى بالمطر في ظل الصيف القائظ وعطش الأرض لماء المطر، واللون السماوي، كذلك يعدُّ أملاً آخر في ظل قتامة الحياة التي تعيشها «نورا» مع زوجها.

إذا نظرنا إلى جسديّة الصندوق بوصفها جسديّة أيقونية، فإن ذلك سيمنحنا القدرة على الكشف عن علامات أخرى وإن كانت متوارية مرئياً لكنها مُدركة تداولياً، خصوصاً إذا كان «الناص Textor/ الراوي، المؤلِّف» يمنحنا تلك الفرصة، ومن ذلك «بصمات ليلى/ الأم المطبوعة» على الصندوق، وهي بصمات غير منظورة ولا ملموسة، إنما مُدركة رغم تجسديها اللمسي. إلا أن «نورا» تحاول استنطاق كينونتها الجسديّة من خلال الرغبة العارمة التي تحدوها لملامسة الصندوق. لنقرأ: «تحرّكت نحوه برهبة، تردّدت كثيراً قبل أن تسمح ليديها بالامتداد وملامسته، لكن بصمات ليلى المطبوعة عليه تسرّبت نحو دماء نورا المشتعلة في أصابعها الرقيقة، فحرّكت كل المآسي والشجون، فاحتضنته بعطش شديد، قبّلته وكأن الوالدة تجسّدت في صندوقها، وألقت بتجاربها وأسرارها وخلاصة عمرها بين كفي الصغيرة نورا».

واضح من هذا المقطع، أن «نورا» دخلت في فعل تواصلي محسوس مع جسديّة الصندوق عندما «احتضنت» ـ الصندوق ـ و«قبّلته»، وبدت بصمات الأم عليه بمثابة القرينة Indice غير المرئية التي أدّت إلى توليد ذلك الفعل التواصلي مع جسديّة الصندوق من جانب «نورا».

أما «الوشاح Sash»، فهو الآخر يمثل علامة جسديّة أيقونية، ويمكن النظر إليه من خلال زاويتين؛ فهو يمثل جزءاً من متن جسديّة الصندوق إذا اعتبرنا هذا الأخير بما فيه من مقتنيات يمثل أثراً Trace عن الأم الراحلة، وهو لذلك يمثل دالاً مفتوحاً على فعل تواصلي بالنسبة لـ «نورا» التي تداخلت معه من خلال عملية ضم «الوشاح» بشوق، وشمّه، واستنشاق رائحة الأم فيه.

وفي الوقت الذي غابت فيه لونيّة الصندوق، نرى رحاب الكيلاني، وهي الراوي الضمني Implied author في هذا النّص/ المقطع، تمنح «الوشاح» سمات مرئية تكشف عن جسديّته اللونيّة من جهة، وعن جسديّته العطرية من جهة أخرى: «التصقَ به وشاحٌ حريريٌّ ليلكيٌّ اللون، معطرٌ برائحة الزيزفون والليمون».

تبدو طبيعة «الوشاح» الحريرية Silk ذات قيمة تكوينية هامة؛ فهو غير مصنوع من القطن أو الخيوط العادية، إنما من الحرير، وبذلك يكتسب قيمته الثمينة، وينعكس ذلك على طبيعته التداولية. كما أن من طبيعة الحرير، إذا ما تصيّر شكلاً، أنه يتضمّن قدراً من اللمعان، وكذلك يتصف بنعومة الملمس وانسيابيته، وكل تلك السمات الجوهرية تمنحه طاقته التواصلية فضلاً عن قيمته التاريخية كأثر Trace ورثته «نورا» عن والدتها «ليلى»، وفي ذلك قيمة جسديّة تتصل بعلامات جسديّة الأم المتوفاة (4).

لعلها فكرة بصرية رائقة عندما تمنح رحاب الكيلاني «شال» الأم لونه الليلكي، فهذا اللون هو أحد الألوان المركّبة، وكل لون مركّب هو حافل دائماً بطاقة تعبيرية وتجسيديّة هائلة. ومعروف عن اللون الليلكي أنه تتداخل فيه ألوان عدّة منها البنفسجي والأزرق والسماوي وظلال الأحمر الفسفوري. ولم تكتف الروائية بهذه السمة الجسديّة اللونية، إنما ضخّت سمة أخرى هي السمة العطرية التي تستحيل إلى علامة شمية Signe olfactory، واختارت لذلك عطر «الزيزفون»، وعطر «الليمون» لتضفي على جسديّة «الوشاح» قيمة حضورية مضافة ستتكشَّف وظيفتها عندما تدخل «نورا» في فعل تواصلي/ شمي من خلال ضمِّها لـ «الوشاح بشوق»، و«احتضانه»، واستنشاق «رائحة الأم الغائبة» فيه، و«تقبيله» (5).

تمثل العلامات الأربع؛ أي الزخرفة، والحمامة، ووشاح الأم، وبصماتها على الصندوق، تمثل أربع وحدات مرئية تتصيّر عبر تناسقها وتجاورها وتواصلها الدلالي إلى لوحة مرئية تمثل جسديّة الصندوق؛ جسديّة ذات حضور أيقوني متفرّد نأت رحاب الكيلاني عن جعله جسداً أيقونياً معزولاً أو قائماً هناك ككتلة جسمية فحسب، بل جعلته جسداً ناطقاً لما فيه من ذكريات عن والدتها، وما فيه من طاقة تواصلية عبّرت عنها مجموعة من الأفعال التي كرّستها «نورا» ذاتها، وهي الأفعال التي كان منها ترسيخ جسديّة الصندوق في فعل تواصلي، وإخراجها من كمونها صوب تجليها المرئي ككينونة حافلة بالعلامات السيميائية.

هـوامش

(1) رحاب الكيلاني: تثاؤب الأنامل، دائرة الثقافة والإعلام، 2004.

(2) رولان بارت: مبادئ علم الأدلة، ص 79، تر: محمد بكري، ط 2، دار الحوار، اللاذقية، 1981.

(3) رولان بارت: المصدر السابق نفسه، ص 79.

(4) سيستمر فعل «نورا» التواصلي مع «الشال» كعلامة أيقونية حتى آخر الرواية: انظر ص 164، وص 169. أما في صفحة «171» فتقول الراوية: «ونزعت عن جيدها أخيراً، نزعت وشاح الليمون والزيزفون بعد أن تنسمت كل ذرات العبير الساكنة فيه، وأرجعته إلى مكانه المعهود في الخزانة الصامدة «الصندوق» بعد أن طوته طياً أنيقاً، وتركته يواجه البرودة التي لم يألفها منذ أن اعتاد جيد نورا العطر، عاد ليواجه مصيراً منسياً مواسياً أثواباً لليلى مختبئة في الخزانة المعتمة».
انظر: رحاب الكيلاني: تثاؤب الأنامل، ص 171.

(5) يقول برنار توسان: «إن الفعل الهام للشم يكمن في أنه يقوم بدور بلورة علامات جديدة فيما نسميه التواصل». انظر: برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ص 24، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

الدهشة والحيرة وتعدد الذوات

قراءة في تجربة الشاعرة الإماراتية نجوم الغانم

د.رمضان بسطاويسي محمد

تتضمن بعض النصوص الشعرية العربية الراهنة تجربة روحية ووجودية تتطلب قراءة موازية لها للكشف عن التجربة الإنسانية المتضمنة فيها التي تبلغ من عمقها أنها تحيطها هالة من الغموض غير المستغلق، النابع من تجربة حقيقية يصعب تسطيحها، فلا يستطيع الشاعر أن يبوح بكل ما فيها بشكل مباشر وإنما عبر مسارب تعبّر عن حيرة الذات ودهشتها تجاه ما يعتريها من أحوال تجاه بعض مواقف الحياة اليومية مثل الموت، الحب، دلائل الوجود، وجود الآخر، الصمت، وهذه كلها ليست مشكلات حياة وإنما أسرار تكتسب معناها من تجربة حية يعيشها المرء وتتنوع من حياة لأخرى حسب فضاء الذات الذي تحياه، وتجربة نجوم الغانم من التجارب الشعرية لها حضور فني عبر لغة متأنية أشبه بالنقش على الحجر من قوتها وهدوئها، وهي معادلة صعبة لا تنجح فيها إلا موهبة حقيقية، فهي شاعرة مغامرة في بناء القصيدة وشجاعة في تفتيت اللحظة إلى صور شعرية طائرة بحيث يغمرك بمطر من المشاعر القلقة المتحفزة، إنها كتابة مثيرة للدهشة بحق بتكويناتها الشعرية تمتاز بالنبرة الخفيضة ذاتها التي قدمت بها الشاعرة دواوينها السابقة، وهي نبرة تعيش في الظلال الهادئة وتهمس إليك من موقعها هناك بأمل أن ترى مصدر الظل والحقيقة. تكتب نجوم الغانم عما عرفته وخبرته، ولهذا

تجد أشعارها مشبعة بالتفاصيل الدقيقة التي تجعل العمل حيّاً وأليفاً وصادقاً، لا يتكرر، لأن تفاصيله لم تحدث سوى مرة واحدة مع شخص واحد.

وتكتب الشاعرة ما يأتيها من أحوال نابعة من التجربة التي عاشتها، ونجد هذا في ديوان (منازل الجلّنار الذي صدر عام 2000) الذي يتحدث عن أحوال النفس تجاه تجربة موت الأحبة، ولكنها لم تشر لذلك صراحة، وتركت القصائد تسرد أحوال الذات بحيرة ودهشة وهي ترى الموت كائناً حياً تعايشه وتراه يتسرب إليها خلسة في الأحلام والرؤى وقراءة مفردات وعيها وتفاصيل العالم المعيشي من خلاله، والكتابة هنا كما في كل دواوين الشاعرة قراءة لوجودها الخاص وتعليق كياني على ما تمرّ به من خبرات حية، وهي تعلق على ما تحذفه، فلا ترى من الضروري سرد ما حدث، لأن المهم لديها ما خلفه «الحدث» في الروح والكيان الإنساني، وجعلها ترى الأمور على نحو آخر بفعل هذا الحدث/ الموت الذي يقوم بتحويلات عميقة وجذرية في رؤيتنا للعالم من حولنا، ونجوم الغانم تحاول عبر دواوينها الاقتراب من مكنون ذاتها مثلما تحاول الاقتراب من حقيقة ما يجري لروحها وللعالم من حولها، وكما هو واضح في قصائدها تحاول ذلك بالاطلاع على الثقافات الشرقية والروحية والسيطرة على النفس بتدريب الذات على كل فنون قراءة الوجود والتحدث إلى الروح مثل الريكي والكرما، وبناء القصائد متأثر بهما فتنفذ إلى التجربة مباشرة، ولم يلتفت النقاد في تحليلهم لنصوصها لهذا البعد الروحي، وجعلت الشاعرة تنظر بحذر لمن يربطها بالحداثة أو ما بعد الحداثة، وهو إسقاط لما يحمله الناقد من مفاهيم على النصوص بينما تشي التجربة التي تشير بها النصوص إلى أن الكتابة طقس من طقوس الذات السحرية لقراءة الحقيقة، ويمكن تلخيص تجربتها الشعرية في أنها تقدم تجربة نثرية تعتمد شعريتها على عمق وجوهر ما تقدمه

من فضاء خاص، والشاعرة في ديوانها الأول «مساء الجنة الذي صدر عام 1989» كانت عقيدة الاستشهاد من أجل تغيير الواقع هي النموذج الشعري السائد في تجربتها آنذاك أملاً في تخطي أزمة الواقع وقسوته، وانتقلت في ديوانها الثاني «الجرائر الذي صدر عام 1991» إلى الباب الضيق للدخول لحقيقة الذات الإنسانية من خلال تفاصيلها الذاتية، وعبرت فيه عن عنفوان العاطفة والاندفاع والطموح والثورية وتسعى للتغيير في عالم استقرت فيه الرؤى، وعرفت في نهاية هذا الديوان الطريق نحو مقامات الروح وأحوالها، وثمة زلزال عنيف اكتنف تجربتها في ديوانها الثالث «منازل الجلنار» وهو زلزال الموت الذي هز كل الثوابت المستقرة، وجعلت نفسها تهاجر في تحولات جديدة يتلبس فيها الجسد حالات أخرى في كل وقت، واشتد عمق الانقسام الداخلي، واشتد حضور الذات كنوع من المقاومة لطغيان الحزن، وصارت ذات الشاعرة تنتقل من الآخر / العالم الخارجي، وكل ما يختلف عن الأنا إلى صوت الآخر القابع في داخلها وصارت ترصد بالعين الثالثة القابعة في بصيرتها الداخلية، وانتقلت من الحوار مع العالم إلى الحوار مع هذا الصوت الداخلي، وهذا ما بدأت به ديوانها الرابع «لا وصف لما أنا فيه الذي صدر عام 2005» لأنها عبر هذه الرحلة الجمالية من الترحال ومن الانفعال بما يحدث في الواقع انتقلت إلى حوار الذات مع الآخر/ الحبيب /مفردات وتفاصيل الكون تنتقل للعالم الداخلي نتيجة لزلزال الموت، كأن الموت ردها إلى داخلها لتصبح السارد لتجربتها والمخاطب معاً، لأنها في دواوينها السابقة كانت تتحاور مع العالم اليومي ومع الآخر والكون فأصبحت تتحاور مع نفسها، ويبدو ديوانها الأخير وكأنه عرض لدراما

نجوم الغانم تحاول عبر دواوينها الاقتراب من مكنون ذاتها مثلما تحاول الاقتراب من حقيقة ما يجري لروحها وللعالم من حولها، وكما هو واضح في قصائدها تحاول ذلك بالاطلاع على الثقافات الشرقية والروحية والسيطرة على النفس بتدريب الذات على كل فنون قراءة الوجود والتحدث إلى الروح مثل الريكي والكرما، وبناء القصائد متأثر بهما فتنفذ إلى التجربة مباشرة

الذات في حوارها حول الموت، الذي لم يعد هو غياب أحد الأحبة، وإنما أصبح الموت يطالعنا في كل شيء، واتسعت أنثوية الكتابة لتصبح رحماً يحتضن كل ما يدور في العالم، وصارت الذات مرآة للوجود بكل ما فيه، ولعل هذه نقلة جوهرية جعلت الشاعرة تتحدث في بداية ديوانها الجديد عن هجرات جديدة فتقول:

في الهجرات وتلويحاتها

.....

كأنها الفراشة

حين تحترق أطرافها

لمجرد التحليق قرب الموقد،

ومع هذا يقولون إنه قدرها.

كأنها ورقة سقطت

في يوم خريفي عادي

دون أن ينتبه لترنحها المارة.

كأنها أنتِ

تنطفئين في زاويتك

منذ مائة ليلة

وما من أحد يلتفت لبكائك.

في المقطع السابق يمكننا أن نكتشف ثلاثة أصوات داخل النص: صوت يعبر عن الصورة المتخيلة للذات ويتمثل في استخدام ضمير المتكلم، وآخر يعبر عن صوت السارد ويتمثل في ضمير المخاطب، وثالث يعبر عن صوت الشاعرة ويتمثل في ضمير الغائب، وهذا خاص بتجربة هذا الديوان ما عدا القصائد الأربع عشرة الأخيرة من ديوانها «لا وصف لما أنا فيه» التي تقدم تجربة مغايرة لأنها تقدم قراءة جديدة للذات عبر تمثلها لصورتها لدى الآخر/ الحبيب وكيف تغيرت وتحولت عبر سنوات العمر إلى صورة لم تكن واردة في مخيلة الذات في دواوينها الأولى لقد فتشت عن صورتها لدى الآخر الذي أحبته، فلم تجده، لكن لابد للحياة أن تستمر، وهي لا تستمر إلا بالمحبة والأمل والشعور بالالتزام في مواجهة الرتابة وانطفاء العشق والشقاء اليومي. هذه العذوبة التي تتجسد في الرضوخ لقانون الحياة، والأمل في تغييرها بالحب، هي ما يميز كل قصائد نجوم الغانم.

وتتنوع حضور الأصوات الثلاثة داخل النص بدرجات متباينة، فنجد تارة يشتد حضور صوت الشاعرة، وتارة أخرى يشتد حضور صوت السارد الذي يروي التجربة وما تقع حواسها عليه ويخاطب الصورة المتخيلة للذات في صيغة تساؤل ملح ومؤلم ولا تنتظر منه الإجابة، لأن الإجابة تجي من صوت ضمير المتكلم فمثلاً تقول الشاعرة بصوت الذات المتخيلة:

في تلك المدينة،

انتظرت طويلاً

أن يخلو مقعد لي لأجلس.

لأنها لا تجد مكاناً في تلك المدينة الرافلة بالأضواء، الأنيقة كتمثال تحت المطر لأن:

الرجفة فوق رئتي

تخزّ القلب كمسمار صدئ.

الكلمات مطوية بالشرائط

والجثة المنحازة للصمت
تكتفي بتأمل وقع الموت فوق وجوهنا.

ولعل تداخل الأصوات هو مفتاح الديوان وقراءة بحيث يفجر معاني جديدة، وفي بعض المقاطع يجتمع حضور كل الأصوات معاً مثل:

كل ليلة
تضيق الغرف.
كل ليلة
تتسع المتاهة.

والمتاهة هنا هي متاهة الروح التي تبحث عن اليقين بعد أن تبدلت الصور، وتغيرت مواقع الأشخاص وزلزل الموت كل شيء، والموت هنا ليس موت الأشخاص فحسب، ولكنه أيضاً موت العصافير التي تزرق عيونها عند الاحتضار، وغياب كل شيء: المشاعر واللحظات الثمينة، واكتشاف الأماكن ومفردات الكون وتفاصيل الليل والنهار والمطر والحكايات، ليحل محل الموت والغياب الترقب والانتظار والخوف الذي لا يشبهه أي خوف، إنه خوف الأطفال من العتمة في انتظار من يجيء ليحكي حكاية تنير تلك العتمة لتتحول كغيمة تملأ السماء بحركة الحياة، إن صوت الشاعرة يجمع بين الوجدان والوعي في صيغة شعرية تجسد أزمة الذات في زمان نفسي ممتد نستمع إليها تقول:

ها هو أسبوع آخر
يرشو آلامنا
كي تستكين في التبدد

وينتمي عنوان الديوان الأخير (لا وصف لما أنا فيه) للأصوات الثلاثة في الديوان، وهو عنوان يبدأ بأداة النفي (لا)، كأن الشاعرة تخرج نفسها من التصنيفات الجاهزة، والكلمات المكررة المعدة من قبل، وتدعو القارئ إلى أن يشارك الشاعرة تجربة الديوان، ولا يستمع إلا لصوت قلبه، وهو يقرأ الديوان، وعنوان الديوان غير متضمن في عناوين قصائد الديوان كما هو متبع عادة في اختيار عنوان الديوان من عناوين القصائد، وهذا يبين أن هذا العنوان وصف لطبيعة ومعنى الكتابة الشعرية والتجربة أيضاً.

وفي هذا الديوان هجرت الشاعرة الواقع اليومي الذي كان يحتدم الصراع معه في ديوانها الأول ورحلت إلى عالم الذات والأحلام، واعتمدت على تقنية الحلم في بناء قصيدتها واعتمدت على مشاهد الطبيعة الصامتة لتستنطقها بما تشعر به، ولذلك تقول:

تذكّرتُ حلم البارحة:
سقطت الحمامة
بين كفيّ الراجفتين
انتفضت حتى آخر ريشة
على قلبها
تذكّرتُ كيف أنها ذرفت دمها
في حضني
ثم انتصبت لتلقي نظرة أخيرة
على المكان
وطارت.

وهي صورة الذات الذبيحة من الألم تنتفض حتى آخر رمق وتذرف دمها وهي تطير في فضاءات الروح وأحوالها وتحيط بها أزمنة خاصة مثل الخريف، فتقول:

غداً أول الخريف،
بداية جراح الأشجار
وتألم العصافير.

فالمكان تحول إلى فضاء خاص لصورة بصرية لتجسد حالات الذات، وصار الزمان تجسيداً لفصول الموت التي تسقط فيها أوراق الأشجار وتتألم العصافير، هذا الحزن الشفيف هو دافع الكتابة، حيث تمسك بالقلم لتعيد بناء ذاتها وترتيب مفرداتها وفق منطق خاص تمليه الحالة التي تشعر بها وتتحول روحها لتكون نبتة الياسمين التي تسكن في زاوية النافذة، وتكون الحمامة التي تذرف الدم، وورقة الشجر التي تسقط من برد الشتاء تعاني آلام الرئتين، والذات وهي تتحول بين مفردات الطبيعة ترى البشر في صورة نماذج لحلول مرفوضة، بمعنى أنها رفضت منطق استهلاك الجسد في اللذات واستهلاك القصائد للشهرة والحضور الكاذب، فتذكر هذا صراحة في الديوان من خلال صورة متخيلة فتقول:

المرأة الغريبة
بزنارها الذهبي
وحقيبتها المكتنزة بالأشعار
جاءت تبحث عن هدأة الأمكنة
والزرقة الممتدة للشواطئ.
في أول شتاء أغوت الفتيان
مؤرخة على شفاههم
أولى عبارات العشق
وفي آخر شتاء كانت قد شاخت.
لسنوات سار في أعقابها الأطفال
مرددين وعيد أمهاتهم.
سرق بعضهم الدواوين
رشق آخرون عشاقها
وهربوا قبل أن يلتئم الليل.

في هذا الصباح
شوهدت تتدلى في مياه البحر
وعلى ساقيها خُطت القصائد.

فهي تقاوم هذه الصورة كخيار ممكن ولكنه زائف يقتل الروح والشعر ولا يتبقى منه سوى حكايات، وتنتقل الشاعرة إلى نوع آخر من الغربة وهو غربتها في الوطن الذي أصبحت تشعر فيه أنها زائرة وليست مقيمة فتقول:

زوار مدينتنا الذين قدموا
البارحة فقط
عمّدوا طائراتهم الورقية
أغدقوا الفضاء بالألوان
ظننا أننا مدعوون
حتى أوقفنا العسكر على غفلة.
كانت طفلتي تنظرني
وتتألم.

وهناك لحظات تتوقف فيها الشاعرة عن التفكير من خلال الأصوات الثلاثة ويغمرها شعور مباشر وجارف كالموج الهادر لا تستطيع أن توقفه فتقول:

قلبي يهوي
كالصخرة المندفعة في الهواء
دون أن توقف انتحارها مشيئة.
قلبي يترجل في الحزن
وما من بارقة للنجاة
وهنا لا تعبر عن نفسها فحسب، بل تعبر عن ذوات وحيدة تشاركها شعورها فتقول:
على المقهى الرصيفي
تحدثنا قليلاً
راقبنا العربات وسائقيها،
المارة،
والمترجلين.
كان علينا احتساء قهوتنا سريعاً
قبل أن تتدحرج أمواج الليل صوبنا
وتضيّعنا أبواب المدينة الغريبة.

.....
استترت الجزر خوفاً من خناجر القراصنة.
حوّمت النوارس فوق رؤوسنا
وأغرقتنا الأساطيل المكتظة في خليجنا.

والمدن هي أمكنة داخل الذات كقارات قديمة تجسد الحلم القديم في الحب، هذا ما تقدمه

هجرت الشاعرة الواقع اليومي الذي كان يحتدم الصراع معه في ديوانها الأول ورحلت إلى عالم الذات والأحلام، واعتمدت على تقنية الحلم في بناء قصيدتها واعتمدت على مشاهد الطبيعة الصامتة لتستنطقها بما تشعر به

أيضاً عن المدن التي زارتها تتأمل فيها اللوحات الفنية، ووجدت في المدن ذاكرة المتعبين من خلال متاحف الأعمال الفنية التي تسجل ذاكرة الألم البشري في صراعاته المختلفة، وهي لا ترصد هذه اللوحات ولكن ترصد انطباعها في القلب، ولا يقدر أن يمحوها شيء وتطاردها في يقظتها ومنامها، فما نقرؤه أو نشاهده من أعمال فنية أو نستمع إليه وهو يخاطب كياننا الحقيقي يبقى في داخلنا كأنه جزء منا، تقول الشاعرة:

ماذا أقول لهم

وهم يوقظونني في كل ليلة

على نشيج الأنجم

وعذابات الأرغنات.

بماذا أرشوهم

ليبتعدوا عن نافذتي

لليلة واحدة

أو

نصف ليلة.

وهل هذا الديوان يعبر عن تجربة جيل بكامله اتخذ من الصدق والاعتراف وسيلة للكتابة؟ هل تمثل هذه الكتابة بحثاً عن طريق تحقق الذات بعد أخفقت كل الحلول؟ هل الشاعرة تريد أن تقول عبر الأقنعة الثلاثة أن التجربة المعاصرة للإنسان لا يمكن رؤيتها من زاوية واحدة، ولكن من عدة زوايا؟ هل تأكدت الوحدة بعد أن ضاعت صورتها لدى الآخر الذي التهمه النموذج الاستهلاكي السائد؟

هل صار موقع الذات هو سجن الغرفة الذي يتكرر ذكرها في الديوان ولها نافذة وحيدة للرؤية؟ هل صار الصمت مرادفاً للكلام في عالمنا العربي؟

حكائيات القص وتقنيات السـرد

في قصص عبد الحميد أحمد

أحمد حسين حميدان

من الظواهر الماثلة في مسيرة القصة الإماراتية القصيرة كفُّ بعض أقلامها عن الكتابة بعد إصدار مجموعة قصصية أو مجموعتين.. وإذا كان عبد الحميد أحمد قد شاء في تجربته الكتابية أن يكون مقلاً في إنجازه القصصي فإنه لا يمكن شمله في عداد هذه الظاهرة طالما أن تواصله مع هذا الفن الإبداعي لم يبلغ طور الانقطاع النهائي أو التوقف... فهو إضافة إلى نشره متفرقات قصصية بين فترة وأخرى، فقد صدر له ثلاث مجموعات قصصية هي: «السباحة في عيني خليج يتوحش – والبيدار – وعلى حافة النهار...».

وفي أعقاب هذه الإصدارات لم يتردد في إعلان انحيازه للقصة التقليدية على الصعيد الفني، وقد عبر عن ذلك بشكل صريح في قوله: «بعد هذه الرحلة لي مع التجريب القصصي والتي هي في الحقيقة قليلة ومتواضعة، بدأت أقتنع أن القصة القصيرة الجيدة الخاطفة والمؤثرة الجاذبة والباقية هي القصة التقليدية... إنها حقيقة أفضل الأشكال القصصية وأقواها وأرسخها»(١).

ورغم أن هذه الخلاصة التي قدمها عبد الحميد أحمد لا يحتمل وضوحها أي تأويل جاءت التوجهات النقدية المتتبعة لمنجزه القصصي متباينة في نظرتها إلى سياقه السردي الذي رأته حيناً بأنه لا يميل إلى تقليدية متكلسة في بنائيته المتناغمة مع مكنون خطابه وفحواه حتى بلغ به بنية فنية راقية، وحيناً آخر وجدته لا يبلغ في تصويره الواقع كثافة حسية ملموسة إلى حد يبدو فيه هلامياً وهو ما يجعل تجربة الكاتب القصصية قريبة من التعبيرية أو الرمزية التي تجمع في سياقها بين ما هو واقعي وما هو غرائبي ومتخيل(٢).. وهو ما يوحي بأن القاص عبد الحميد أحمد يجعل كل شيء متاحاً في سبيل خدمة خطابه السردي الذي يأتي على الغالب مفتوحاً على مساحات مستطيلة من السياقات القصصية المتعددة بأمكنتها والمتداخلة في أزمنتها وموضوعاتها المتنوعة التي تبدأ في مجموعة «على حافة النهار »(٣) بسبر أغوار أزمة الوعي في البيئة المحلية الإماراتية وهو ما يظهر مع أول قصصها «خروفة» وفي آخر قصصها أيضاً «الطائر الغمري».. وبين هذه القصة وسابقتها تلك ثمة مساحة شاسعة من الألم الإنساني الذي يتخطى به عبد الحميد أحمد الحدود المحلية إلى جهات قصية أخرى يخترق بها سياقه السردي الحدود الجغرافية المعهودة إلا أنه يتعمد فيه عدم ذكر أي مسمى يمكن أن يحدد من خلاله موقع المكان أو اسمه، بل يبقى منصرفاً في سرده حتى النهاية إلى تجسيد حال الشخصيات المترعة بالفاقة والحرمان ومكابدات العيش وانكسارات أحلام اليقظة المفضية إلى انحرافات أخلاقية تبدأ بلا منتهى وكذلك انكسارات أحلام النوم المؤدية إلى الجهل وانحطاط العقل الفطري في عتمات المعرفة .

ثمة مساحة شاسعة من الألم الإنساني الذي يتخطى به عبد الحميد أحمد الحدود المحلية إلى جهات قصية أخرى يخترق بها سياقه السردي الحدود الجغرافية المعهودة

وإذا كان موقف الكنيسة القديمة المتعارض مع العلم قد جعل سيغموند فرويد يقسم الزمن الإنساني إلى عصر الجهل وعصر الدين وعصر العلم ، فإنه ليس ثمة انفصال بين عصري الدين والعلم في المنظور الإسلامي لهذا الزمن الإنساني الذي تزامن فيه الجهل الديني مع الجهل الآخر المعرفي ، الأمر الذي يلقي الضوء على سذاجة العديد من السلوكيات القائمة في شخصيات نجيب محفوظ..

كما يفسر لنا انتصار السحر والشعوذة على العلم عند شخصيات القاص والروائي عبدالسلام العجيلي وخصوصاً المنحدرة من

أجواء ريفية بسيطة يبدو واضحاً من جهلها المعرفي غياب الحقيقة الدينية والحقيقة العلمية في آن معاً وهو ما يعيد تجسيده عبد الحميد أحمد في قصته «خروفة» التي يظهر من عنوانها علاقتها المباشرة بالخرافة كما يستشف من سياقها مدى ما سيتعرض له الوعي الإنساني في الشخصية الإماراتية في مرحلة ما قبل انتشار التعليم في بيئتها المحلية وهو ما يتعمد الكاتب إظهاره منذ بداية قصته التي اختار منطلقها من «أم عبد الله» ومن يقظتها المذعورة وهي تهتف جراء حلم مرعب: «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. أي حلم هذا.. لقد رأت فيما يرى النائم جمجمة محمد صالح قد تهشمت فوق الطريق وتناثرت شظاياها وكان الدم القاني يسيل مرتعشاً على الأسفلت الساخن الأسود فيما سيارة داكنة تغيب في المدى وصرخت تنادي حفيدها في وجل : اذهب إلى المسجد وأخبرني إن رأيت محمد صالح هناك..

تتغاير القصة الإماراتية القصيرة وتتباين موجاتها الصوتية المتلاحقة في سياقها السردي بالتجاذب حيناً وبالتنافر حيناً آخر مشكلة وسط ذلك إقرارها بوجود الظلم والاستغلال والمعاناة مع الاختلاف فيما بينها في تحديد جهته المكانية مع أن الظالم والمستغل هو المسيطر على هذه الجهة المكانية وليس الجهة نفسها

وتلفت الصغير حواليه مستفهماً عما تريده جدته بالضبط.. عن أي مسجد تحكي وأي محمد صالح هذا الذي لم يسمعها تذكره قط إلا في هذا الصباح..»(٤).

من خلال هذا الاستهلال القصصي الذي يبلغ منتهاه بسؤال الحفيد عن مقاصد الجدة، يرسم عبد الحميد أحمد ذروة أزمة الوعي واضعاً إياها على مفترق طرق يظهر فيه التباين الحاصل بين الأجيال المتعاقبة، وقد مهد له بحلم الجدة مودعاً في سياقه تباشير التغيير على أرض – أوماً بأنها – أسفلتية جديدة دلالة على حداثة عهدها في التموضع على ما هو أقدم منها..

وإذا كانت أم عبد الله هي رمز القدَم والحفيد رمز الحداثة المستقبلية فإن الآباء الواقعين بين الجدة وحفيدها هم رمز الحاضر الذي أقام عليه الكاتب سياقه السردي والذي يكشف من خلاله شخصية محمد صالح صاحب الجمجمة في الحلم الذي أقلق مصيره الجدة... كما يوضح من خلاله تلازم الجهل الديني مع الجهل الآخر المعرفي وتزامن غياب الحقيقة الدينية الصحيحة مع الحقيقة العلمية الصحيحة مما أفضى إلى معتقدات وسلوكيات خاطئة قام بإبرازها من خلال شخصياته التي اعتمد عليها في تجسيد حدثه القصصي بادئاً بالشخصية المحورية المتمثلة بمحمد صالح باعتباره مصدر هذه المعتقدات المريضة ورمزها الذي قامت على دلالاته بنية القص وصولاً إلى الشخصيات الأخرى التي ارتبط نشاطها في نسيج السرد الحكائي وفق آثار هذا الرمز البالغ حدود المقدس في مدركاتهم العقلية والنفسية الحاملة معتقد الماضي الخرافي في زمن حاضر بالتحولات المغايرة له... وفي بيان ذلك ينقل الراوي عن الشخصيات نفسها قولها في توصيف ذلك:

«إن محمد صالح كما أكد سيف بن خلف مراراً رجل تقي صالح اتخذ من المسجد بيتاً مؤبداً له.. ويذكر سالم بن يديدة في المجالس أن الرجل اختار المسجد سكناً كي لا تفوته فريضة.. لكن سيف بن خلف قال: إن ذلك ليس السبب، فمحمد صالح لا يصلي دائماً مع الجماعة وإذا صلى معهم لا يراعي الإمام ، فكثيراً ما سجد إذا كان المصلون راكعين وكثيراً ما ركع إذا سجدوا وجلس إذا قاموا ، وعلى الرغم من ذلك يؤكد راشد العود أن الرجل يتمتع بقدرات خارقة، حباه الله بها من بين العالمين.. فهو يعرف مواعيد الرياح والعواصف ومواعيد ثوران البحر، ولذلك كثيراً ما استعان به البحارة والسماكة.. إن محمد صالح مبارك من أولياء الله المختارين..»(٥).

من هذه الأقوال المنسوبة للشخصيات تتضح الصورة الداخلية لآليات تفكيرهم الساذجة والمتناقضة التي قدست باسم الدين من لا يعرف أبسط قواعده وأبسط مناسكه العبادية وألقت عليه هالة من صفات العلم وهو الغارق في الجهل ، حتى عينيه في حالة تضج بانعدام المعرفة الكلية التي يتزامن فيها مرة أخرى الجهل بالحقيقة الدينية مع الجهل بالحقيقة العلمية، وهو ما عكسه راوي القصة في إشارة لافتة منه جاء فيها : «لم يكن محمد صالح إلا رجلاً وحيداً يعرف الناس عنه الكثير ولا يعرفون شيئاً... » وقد أعاد بذلك مقولة آينشتاين الشهيرة:

إن العلم بلا إيمان يمشي مشية الأعرج وإن الإيمان بلا علم يتلمس تلمس الأعمى... ويبدو أن الكاتب توسل بنهاية لهذا العماء الفكري عبر العملية التعليمية التي نهضت في مرحلة ما بعد النفط وفي ظل الدولة الإماراتية المؤسساتية المتحدة وهو ما رمز إليه بالطفل حفيد الجدة الذي حرص على إبرازه في مفتتح سياقه القصصي كما حرص على إظهاره في خاتمة هذا السياق مما أكسب بنيته السردية فيه معمارية دائرية في قصة تنضوي ضمن

ما يسمى بالقصة الجيلية التي ابتدأت بحلم الجدة وبموقف حفيدها المغاير لها ومن ثم عرضت مواقف الآباء والأمهات وطريقة حياتهم وطبيعة تفكيرهم ومواقفهم سابرة بساطة الوعي لديهم ثم عادت مجدداً إلى ما ابتدأت به لتسدل النهاية بحلم الجدة وبمواقف الحفيد وردوده الموحية بمستقبل آخذ بالتشكل حرص الكاتب على ربطه بالعملية التعليمية كما أشرنا وهو ما نجده يتكرر في قصة «الطائر الغمري» التي يقرر فيها أهل الغريب الرحيل إلى جزيرة دلما للبحث عن عمل وحين يرفض الابن مرافقتهم إلى هناك يغادر الأب مع أفراد أسرته ويوصي ابنه قائلاً:
«لا تترك المدرسة.. المدرسة تفيدك..».

لكن ما يمضي إليه السرد الحكائي يؤكد أن هذه الوصية لم تمنع من تعرض أمل الكاتب إلى انتكاسة وذلك بسبب الجهل عينه الذي سبق وأتى على بيان آثاره في القصة السابقة «خروفة» لكنه يعيده هنا في مرحلة انتقالية من عمر الدولة الإماراتية مصحوباً بالفقر وهو ما يتوضح جلياً في الحوار الناشئ بين غريب وأبيه الذي يقول له:
«– المدرسة تركتها ولم تتعلم صنعة تفيدك ، الناس دائماً يشكون منك، متى ستعقل؟..
– أولادهم في المدرسة يشترون نخي وحلاوة وأنا.. لن أذهب إلى المدرسة بعد اليوم لن أذهب...
– هذي حالنا ، الأول كلنا كلنا واحد ، الآن الدنيا تبدلت ، ناس سوت سيارات وبنايات وناس...!... »(٦).

ويترك غريب المدرسة بالفعل ، ويدعه الجهل فريسة سهلة ليس للخرافة هذه المرة إنما للانحراف ، فيبتعد عن البيت مع أصدقاء السوء ، ويسهر الليل ويدمن على شم البترول وبه يبلغ النهاية المحتومة بسبب انحرافه السلوكي ، كما يبلغ به غمران منتهاه الأليم عند سعاد العريمي ولكن بسبب اندفاعه نحو حقوله بجهل معرفي وكأن القصة الإماراتية تتفق فيما بينها على أن الثروة بأنواعها لن تستثمر بصورتها المثلى دون تحقيق شرط الوعي الذي كثيراً ما يُلمّح إليه عبد الحميد أحمد من خلال ردود فعل شخصياته على مجريات الحدث فيجعله يتجسد بشكل متداخل وبصوت متعدد يكمل بعضه بعضاً داخل سياق هذه القصة بعد أن راهن عليه في قصته السابقة ويورده عبر الأحاديث المصاحبة لموت غريب والتي جاء في بعضها:
«تقول عفراء:
– عجائب هذه الزمان كثيرة ، النعمة جاءتنا ومعها أشياء ما خبرناها.. قال راشد العود:
– في البدء لم يكن إلا البحر.. اليوم ترون المدارس والمواتر والدخاتر والعمارات.. الحمد لله.. قال آخر: أولادنا تعلموا فيهم الطيار والدختر والموظف.. فرد سالم بن يديده معقباً:
– ليس بشم البترول !... »(٧).

من خلال هذا الصوت الحواري المتعدد ، المؤتلف حيناً والمختلف حيناً آخر يحقق عبد الحميد أحمد شيئاً من مراده وآماله المفضية إلى أن ثمة من استفاد علمياً ومعرفياً في مرحلة النفط وقيام الدولة المؤسساتية المتحدة وثمة من بقي غارقاً بجهله محفوفاً بالفقر فيسقط عند النهوض وتخونه قواه النحيلة كما حدث لغريب الذي صنع الكاتب من مأساته في قصة «الطائر الغمري » دنيا من الحزن تفيض على امتدادها أنهار الأسى.. ولا نبالغ إذا قلنا إن الحزن المحفوف بالفقر والحرمان من المفاتيح الرئيسة لعالم عبد الحميد أحمد القصصي الذي لا يتوقف عند حدود معاناة الشخصية الإماراتية وحدها، بل يتسع لمعاناة الشخصية العربية وغير العربية المقيمة في الإمارات وغير المقيمة أيضاً كتلك الشخصيات التي صادفها الكاتب في سفره والتي ترك أمكنة عيشها مجهولة العنوان، لذلك نجده في العديد من قصصه يتخلى عن تسمية المكان مما يتيح للحدث القصصي عنده أن يأخذ بعداً لا تحصره جغرافيا بعينها، كما نجده في العديد من قصصه الأخرى يبتعد عن تسمية شخصياته بأسماء متداولة سواء في بيئتها المحلية أو غير المحلية فيلجأ إلى المجاز ويسميها بما يتوافق مع وضعها الإنساني وبما يتناغم مع معاناتها ومكابداتها.

وكأنه يتفق بذلك مع مارسيل بروست الذي يرى في «الزمن الضائع» أن الاسم هو ما يتبقى من الكائن البشري فيذهب في قصته «نسمة هواء طائشة» وفق هذا المنحى ويسمي بطله «ناحل بن راجل العاري» ويشير إلى أنه ملقب «بأبي جائع المطحون» ويسمي زوجة بطله «مسحوقة» وأولادهما «جائع ومقهورة ومقموع» وبذلك يتحول الاسم إلى ضوء يستفيد منه الكاتب في كشف الحالة الإنسانية لشخصياته القصصية كما يستخدمه لتأجيج سيرورة حدثه القصصي من خلال علاقة جعلها تتناسب طردياً بين نسمة الهواء الطائشة المحملة برائحة الشواء وبين بطله المسمى «ناحل أبو الجوع».

– أي صاحب الجوع المزمن – وتبدأ عملية السرد وفق ذلك بالتصاعد وسط الانجذاب الحاصل بين موجب رائحة الشبع وسالب حالة الجوع. وقام الكاتب باستثمار عملية التفاعل القائمة بينهما بسياق واقعي يبلغ فيه بطله محل بائع اللحم الذي غمره شواؤه

بلذة الطعام المشتهى.. وبسياق آخر حلمي تخييلي يحمل من خلاله بطل القصة اللحم المشوي إلى بيته ليفاجئ زوجته «مسحوقة» بعشاء ما كان يخطر لها على بال... وهناك في البيت ينكشف عبر سياق السرد مكنون مخزونه الدفين فيسأل زوجته عن أولاده «جائع ومقهورة ومقموع » ويصر عليها إيقاظهم من النوم.. ويقول لها: اللحم كثير ولا يمكن أن يناموا وبطونهم خاوية ويطلب منها أن تتغذى جيداً وأن تنتبه إلى صحتها ليأتي ولدهما القادم قوياً معافى.. وترد هي عليه: يا ليت كل ليلة نأكل اللحم هكذا... ويقترب هو منها في ليلة تساوي من حياتهما ألف ليلة ويهمس لها لكنها تحذره وهي تشير بعينها إلى الأولاد فيكف ناحل ويصمت، ويصمت معه حلمه ليجد نفسه في الصحوة وجهاً لوجه أمام بائع اللحم ، ويعود السرد القصصي مرة أخرى إلى سياقه الواقعي. وإذا كان مقدراً له أن يمارس في لعبته الخادعة محاولة ردم أو تجسير الهوة بين عالمي الحلم والواقع كما يقول الياس فركوح(٨) فإنه لم يأخذ هذا المنحى في عالم عبد الحميد أحمد القصصي ، بل ذهب في منحى آخر تصعيدياً زاد في دنيا بطله حجم هذه الهوة عند أول محاولة له في تضييقها وهو ما يظهر منذ تجرئه ودخوله دكان الجزار وسعيه لشراء شيء من اللحم من عنده.. وتتوضح صورة المأساة أكثر من خلال الحوار الذي يبدأه ناحل بقوله للجزار:

– « أريد لحماً...

– كم كيلو...

– اثنان...

– بكم الكيلو ؟...

– بعشرين درهماً...

تسللت يد ناحل إلى جيبه حيث تقبع العشر دراهم التي استلمها مساء بعد أن أنهى عمله اليومي ولم يجدها هناك فشهق شهقة مكتومة انتبه لها الجزار.

– ما بك، هل أنت مريض؟...

ومثل طفل يضبط متلبساً تلعثم ناحل ثم قال:

– لا شيء.. لا شيء ولكن قل لي ، ألم يكن الكيلو بخمسة دراهم ؟...

جلجلت في المكان ضحكة مرعدة هزت الأرجاء.. كان الجزار يقهقه وانتفخت أوداجه وأبو جائع يقلب ناظريه مذهولاً ليس من الجزار الذي تحول إلى لحم مترجرج من أعلاه إلى أسفله بل من ذلك الإبليس الذي استطاع أن يسرق من جيبه أجرة يومه ليقف في خنوع وانكسار أمام الجزار..»(٩).

وتنفر الدماء من أنف ناحل لتختلط بلحيته الطويلة المهملة وبتخييل من الكاتب – وليس من بطله هذه المرة.

– تداعب يد ناحل سكين الجزار وتضغط عليها فتنبثق الدماء الفائرة من أصابعه بشهوانية الجائع المشتاق إلى الشبع من اللحم وطعمه الخرافي... ويهيم في فراغ لا يحس فيه بضحكات الجزار الماكر ولا يشعر بسخريته.. ويستمر الكاتب بالتخييل القائم على التصفية الجسدية لبطله ويتجاوز فيها تقطيع الأصابع ليواصلها الجزار إلى بقية أعضاء الجسم فيتحول «ناحل أبو الجوع» إلى مزق متناثرة من اللحم والعظم يجمعها الجزار ويضعها في واجهة المحل ثم يحمل الأحشاء والرأس إلى صندوق من القاذورات وكما يتحول الإنسان عند فرانز كافكا إلى حشرة، ينقلب ناحل أبو الجوع إلى صرصور عند عبد الحميد أحمد ويغادر دكان الجزار ويمشي قرب الرصيف متجنباً أرجل المارة الكثيرة لكن المبيدات الحشرية تجهز عليه وتحمله المياه الآسنة إلى البحر فيستقر في جوف السمك...

إن عبد الحميد أحمد يلجأ في هذا السياق إلى إكساب الأزمة الإنسانية أكثر من جانب، ويحاول إبرازها على أكثر من محور وهو ما يظهر بوضوح من لعبة الأسماء التي اختارها ليودع فيها هذه التعددية لوجوه الأزمة... فتظهر أمام المتابع لها بشق إنساني من خلال اسم بطل القصة وزوجته «ناحل العاري ومسحوقة» إضافة إلى اسم ابنه «جوع» كما تظهر الأزمة بشق آخر اجتماعي وسياسي من خلال مدلول اسمي ولديه الآخرين «مقهورة ومقموع» وإذا كانت سخرية جبران خليل جبران قد دفعت للتهكم على العدالة الراهنة بالقول:

وقاتل الجسم مقتول بفعلته وقاتل الروح لا تدري به البشر.

فإن عبد الحميد أحمد أخذ بمجامع هذه المعاناة النفسية وجسدها بصورة حسية متخيلة نجم عنها اغتيال بطله «ناحل» وتقطيع أعضائه وقد ذهب إلى تحميل المجتمع وسلطاته وأنظمته المختلفة مسؤولية ما كابده من أزمات مركبة بدت قاسية وحادة في سياقها الواقعي والتخييلي أيضاً، وما يلفت الانتباه في هذه القصة هو استخدام الكاتب غير تقنية في إنجاز مقصوده الدلالي انفتح من خلالها السرد على سياق مزدوج من التخييل... الأول ذهب فيه بطل القصة عبر تقنية الحلم إلى صنع ليلة تضج بالشبع الجسدي والعاطفي له ولأسرته الطافحة بالحرمان...

والثاني ذهب عبره الكاتب إلى خط آخر صنع في أجوائه لوحة تتداخل فيها الأمكنة ويخرج

الزمن في بنيتها عن تراتبيته وهو مثقل بمأساة متعددة متداخلة في نسب من يعانون منها وفي حسبهم وجل حياتهم وإذا كان الفتيل فيها هو الفقر الذي بقي ملازماً «لناحل المطحون» في هذه القصة حتى أوصله إلى الموت كما أوصل «غريب» إلى مصير مشابه من قبل في قصة «الطائر الغمري»، فإن القاص عبد الحميد أحمد يتمسك بهذا الفتيل ويعتمد عليه في قصته «على حافة النهار» التي لا تقل أهمية عن سابقاتها، بل ربما أن لها أهمية إضافية حتى جعلها عنوان مجموعته القصصية. وكنا قد أشرنا من قبل إلى أن هذا الفتيل الذي هو الفقر يعتبر من أهم مفاتيح سياقه السردي ورغم تكرار الاعتماد عليه إلا أنه يأخذ أبعاداً مختلفة تتوافق مع الفكرة التي يسعى الكاتب إلى بلوغها وتجسيدها في حكائيات القص التي يغلب عليها طابع التنوع ويبدو أن التنقل والسفر لديه كان له بالغ الأثر في هذا التنوع وفي رفد نصه بالمزيد من المشاهد الإنسانية إلا أنها على كثرتها ظلت محكومة بالأزمات وعالقة بها ومستغرقة في تفاصيل مكابداتها اليومية وهو ما جعل سياقها يتشكل وفق بنائية روائية مسترسلة تأخذ منحى الاستطراد والاستطالات السردية التي تملأ مساحات القص بتفاصيل الحدث وحياة الشخصيات التي صممها الكاتب ورسمها وفق تجاربه وهو ما يجعلها تتحول إلى أقنعة يتحدث الكاتب بموجبها عن نفسه كما يقول ميشيل بوتور(١٠).

ويبدو أنه في قصته المحورية «على حافة النهار» قد سلك هذا المسلك المغاير... فهو يخرج ببيئته السردية عن الواقع المحلي والعربي، ويرصد من واقع أوسع حالات إنسانية يتحرر في تعامله معها من الحدود الجغرافية، مبقياً اسم المكان طي المجهول والكتمان، ولكن ما يشي به سياقه القصصي يشفّ عن أجواء أجنبية ما انفكت تأخذنا وتخطف أنظارنا إليها بانبهار، لذلك اختار للقصة أن تبدأ من هطول المطر الذي يغسل فيها ما هو متراكم في الأمكنة لتظهر على حقيقتها، ثم يندفع بعد ذلك إلى الفندق ويجلس في الحانة لتبدأ معرفة المكان من الداخل حيث رائحة الدفء المختلطة برائحة العطور التي تفوح من نساء شعرهن مصفف بطرائق غرائبية ووجوه حليقة لرجال مهندمين، وسط ذلك ينتبه بطل القصة إلى سيدة غاية في البهاء تجلس وحيدة وأمامها طاولة ومقعد خال ومشروب، بدت في عينيه مليكة مكللة بغار المجد ومع مرور الوقت أسعفته قواه في الذهاب إليها بعد أن تبين له أنها لا تنتظر أحداً كما كان يظن، وفوجئ بسرعة تجاوبها معه وبدت كأنها كانت تنتظر منه هذا الطلب، الأمر الذي جعلها تفقد شيئاً من بريقها المعهود في نظره و جعلته يحدث نفسه قائلاً: «ربما أن الحرمان من النوم قد هيج في داخلي حريق الجسد إلى ماء امرأة كنبيلة ودفعني إليها دفعاً سحرياً إذ بدت للحظات خارج المشهد الباطني الرابط في أحشاء مدينة عتيقة على وشك أن تبدل جلدها أو تنهار.

فنبيلة قالت تفضل ببساطة لم أتوقعها والذي جرأني لأسألها هل تصعدين معي.. فتقول لي دون تكلف: بل أنت تذهب معي سنكون آمنين أكثر.. وفي السيارة حيث كنا نجلس في المقعد الخلفي سألتني هل أعجبتك بلادنا أجبت بسرعة دون تفكير: مدهشة.. جميلة.. ثم أضفت بعد لحظة.. ومحزنة حقاً..»(١١).

من خلال ذلك يلجأ الكاتب إلى الإحاطة بالصورة الموضوعية للآخر عبر إضاءة جوانبه الأخرى وذلك بالاعتماد على الحوار ويقابلها إضاءة أخرى للذات التي تقمصها الكاتب ـ الراوي نفسه ـ والتي تبدأ ملامحها بالظهور من خلال التداعيات الداخلية المصاحبة للحوار.. وذهب الكاتب ـ الراوي ـ إلى تعميق صورة المأساة أكثر بكشف المزيد من مخبوء المرأة التي رافقها إلى بيتها فهي تقول له هناك إنها ابنة ضابط كبير و جاءت لتزور أمها المنفصلة عنه وتخبره عن العجوز الموجودة في البيت أنها أمها وأن البنت الصغيرة هي ابنتها ثم تتراجع لتقول له إنها ابنة أختها.. وتقول له عن نفسها وهي تشرب الكحول: إنها زوجة رجل ثري عنده عمارتان كتب إحداهما باسمها وتتابع بأنها ستسافر إليه في الغد لكنها بعد أن تفرط بالشراب وتثمل، تبكي وهي تقول: أبي مشلول وعليّ أن أدفع مصاريف تعليم إخوتي.. وتضيف: كلهم يكذبون علينا كل شيء مخادع حتى الأحزاب... وبذلك يتباين حديثها ولا يتفق سياقه الشعوري مع سياقه اللاشعوري الذي جاء على صفة بوح وسلسلة اعترافات أثقلت كاهل صاحبتها ، فخرجت من مخبوئها بعد ما غفل عنها الرقيب بفعل المشروب الكحولي، وهو ما استثمره الكاتب ليبرز به مفعول الفقر في الشخصية الإنسانية وأثره العميق في انحرافاتها السلوكية والأخلاقية وكان رجل اللبيدو الفرويدي سبيله لتجسيد هذه الصورة المختبئة في قاع المدينة والتي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من ملامحها ومن حقيقتها الكلية وإذا كانت هذه السلوكيات والممارسات المنحرفة التي مثلتها شخصية «نبيلة» تعتبر الجزء المدنس من صورة المدينة ، فإن صورة «مريم» التي تعرف عليها بطل القصة أيضاً في الرحلة ذاتها تمثل الجزء المقدس والمكمل لبقية الصورة.. فهي رمز الصدق والعفة والطهارة كما تذهب سيرتها في النص

الديني.. وهي المنصرفة إلى تحصيلها الدراسي والعلمي كما يصفها السياق القصصي.. وما يلفت الانتباه فيها أيضاً قولها لبطل القصة في آخر لقاء تم بينهما: «تذكر.. ليس كل ما تراه صحيحاً، حين يهطل المطر يتساقط المكياج عن أجمل وجه امرأة في العالم..»(١٢).

وهو ما يعيدنا إلى بداية السياق القصصي الذي اختاره الكاتب بهذا المطر وهو يهمي فوق المدينة قبل أن يكرره مرة أخرى على لسان مريمه القصصية مشفوعاً بقولها: ليس كل ما تراه صحيحاً، وكأنه يمهد بذلك إلى إضفاء الشك على صدقية النظرة الأولى التي غالباً ما تكون وليدة الانبهار وأسيرته، وهو لا يخفي رغبة التخلص من هذا الانبهار الذي ما فتئ يحكم علاقتنا بالغرب وبالآخر الأجنبي بصفة تكاد أن تكون عامة. لذلك لجأ في متخيله السردي إلى المطر كرمز يعري به المدينة المبهرة من بريقها الظاهري ومن سترها لتظهر على حقيقتها ولتتطهر بهذا الماء السماوي وتغتسل من آثامها على يابسة باتت في نظره مملوءة بالظلم والمعاناة ليس في هذه المدينة وحدها التي دخلها بطله وهو على حافة الانبهار بل وفي المدن المحلية والعربية أيضاً، فهي التي قتلت له غريباً في قصة «طائر الغمري» كما قتلت ناحل المطحون في قصة «نسمة هواء طائشة» وها هي تنتقم مجدداً من بطل قصة «غواية» لمجرد حلمه بالماء أصله الأول الذي يحن إلى الرجوع إليه بعيداً عن مدن الأسمنت وحياتها الاستهلاكية المعلبة... فتطارده يابسة هذه المدن في سياق جسده الكاتب بأجواء من الغرائبية والفانتازيا يفقد فيها بطله أعضاءه الجسدية التي تنتزعها عنه أدوات الحياة العصرية وحياتها المحمومة كلما اقترب من ماء البحر.. فتُسقط منه يديه ثم رجليه ولا يتراجع عن حلمه البحري، وحين يبلغ منه انتقام اليابسة مداه وتنزع عنه حتى النبض يقع على الرمل وعيناه مصوبتان نحو الماء والموج والسمك في لوحة مفعمة بألوان من الحب المستعر لم يكن التخييل بعيداً عن الكاتب في رسمه له وفي وصفه بالقول :

«لا يعرف منذ متى بدأ يحلم بالماء... ثمة عطش كالسحر يسوقه إلى البحر... شعت في عينيه نجمة كبيرة من الفرح إذ رأى الماء أقرب إليه من نبض قلبه لم يعد يعبأ بجلده المتشقق زحفاً كما لم يعبأ من قبل بأطرافه المتساقطة... زحفة واحدة ويكون في الماء ، يغرق بعذوبته الأزلية... زحفة واحدة لكن الرأس تدحرج بعيداً منفصلاً عن الجسد فهمد فوق التراب فيما العينان في الرأس ترنوان بشبق إلى الموج الأزرق والأبيض وهو يقذف إلى اليابسة سمكة تحتضر »(١٣).

إن عبد الحميد أحمد في سياقه القصصي يسعى إلى توظيف كل ما يراه صالحاً في خدمة النص وبنيته السردية واستخدم في إطار هذا التوجه تقنية التذكر وأحلام النوم واليقظة والخطف خلفاً – الفلاش باك – واستخدم المكان الثابت والمتنقل

إن عبد الحميد أحمد من القلائل الذين بقي أوار حبهم على درجة عالية من الحميمية والمودة المفرطة للبحر الذي لا يبدو في رؤيتهم الواقعية ومتخيلهم السردي إلا وهو يرقص بأمواج الأيام الجميلة التي لا تنفك عن سواحل الذكرى إلى حد تبدو فيه بعض الشخصيات في سياق عبد الحميد أحمد القصصي كمخلوقات مائية وهو ما يجعله على درجة كبيرة من الاتفاق مع القاصة مريم جمعة فرج وشخصياتها القصصية التي لا تقل حباً للبحر عن شخصياته... في حين أنه يصل إلى مفترق طرق مع علي أبو الريش الذي لم تذق شخصيات مجموعته «ذات المخالب» في هذا البحر إلا ظلم النوخذا واستغلاله... وكذلك الحال يتكرر مع القاصة شيخة الناخي التي صرخت بطلتها في مجموعة «الرحيل»: مَنْ يوقف هجوم البحر.. وسلمى مطر سيف أيضاً أوردت على لسان بطلتها : إن هذا البحر لا يورد أهله وناسه إلا الموت(١٤).

وبهذا تتغاير القصة الإماراتية القصيرة وتتباين موجاتها الصوتية المتلاحقة في سياقها السردي بالتجاذب حيناً وبالتنافر حيناً آخر مشكلة وسط ذلك إقرارها بوجود الظلم والاستغلال والمعاناة مع الاختلاف فيما بينها في تحديد جهته المكانية مع أن الظالم والمستغل هو المسيطر على هذه الجهة المكانية وليس الجهة نفسها... وإذا كانت مقاومته قد نجحت في البحر عند علي أبو الريش من خلال مجموعة الصيادين التي تضافرت قوتها واجتمعت ضد النوخذا «معلم الصيادين»، فإنها لم تبلغ النتيجة نفسها عند عبد الحميد أحمد في اليابسة... فبقيت نبيلة في قصته «على حافة النهار» متشرنقة بفردانيتها سادرة في المعاناة بلا انتهاء... ولم يفارق الحرمان ناحل المطحون في قصته «نسمة هواء طائشة» بل بقي ملازماً لحياته وتحول إلى كفن له بعد الممات.. وفي قصة «الصدى» يفرح بطله مؤقتاً في ابتعاده عن ضوضاء الآخرين ويبقى ملازماً غرفته غارقاً في عزلته وهو ما يسميه غاستون باشلار بالمكان التمركزي البسيط(١٥).

لكنه لم يستفد منه بشيء في تخطي أية أزمة من الأزمات المحيطة به والتي شرعت

بافتراسه وسلبه أعضاء جسده عضواً عضواً بطريقة يتكرر معها ما حصل لبطل القصة السابقة «غواية» أثناء عودته إلى البحر.. إنها النهاية المأساوية للفرد في عصر ما عادت فيه الفردية تغني وتثمن بجدوى في المعركة الحياتية المفتوحة على أزمات تتوالد وتتكاثر بلا منتهى تكون فيها المجابهة الجماعية حلاً وحيداً يضمن الخلاص من مكابدات هذه الأزمات ومن أتون معاناتها وهو ما لم يظهر له أي وميض في سياق عبد الحميد أحمد القصصي الذي بقي في معظم مساحاته مستغرقاً في نقل الأزمة ومنشغلاً في التفاصيل الصغيرة للمعانين منها ، وهو ما جعله يتخطى الإيجاز القصصي إلى السرد الروائي، وخصوصاً في قصة «على حافة النهار» وقصة «الطائر الغمري» كما أعطى مساحات رحبة للحوار خدم من خلاله فكرة النص القصصي وسيرورة الحدث، وذلك بعد أن تجلت فيه أصوات متعددة ، متناغمة ومتعارضة تَمَكّن من خلالها بلوغ مراده القصصي الذي اعتمد فيه على الأسلوب الموضوعي في معظم قصصه كما اعتمد في القصة التي أعطاها عنوان سائر مجموعته القصصية أسلوب السرد الذاتي فكان ممثلاً في السياق القصصي ومشاركاً فيه وكان متماهياً في الشخصية المحورية الساردة للحدث الذي يصفه تودوروف بالمساوي للشخصية المركزية التي تنهض بنشاطها عملية السرد والتي أطلق عليها الناقد الفرنسي جان بويون بالرؤية المصاحبة أو المجاورة(١٦).

وهو ما يدل على أن عبد الحميد أحمد في سياقه القصصي يسعى إلى توظيف كل ما يراه صالحاً في خدمة النص وبنيته السردية واستخدم في إطار هذا التوجه تقنية التذكر وأحلام النوم واليقظة والخطف خلفاً – الفلاش باك – واستخدم المكان الثابت والمتنقل، كما استخدم نظام التداخل الزماني والمكاني وخرج من خلالهما على نظام التراتبية في تجسيد حدثه القصصي الذي ساق من خلاله الواقع إلى المتخيل والمتخيل إلى الواقع الذي أفضى بقصصه إلى لوحات تماوج فيها الواقعي بالغرائبي وتجاور فيها التسجيلي والتعبيري لكنها في جانب من سياقاتها تعدّت الإيجاز القصصي واستغرقت في تفاصيل وجزئيات شدها إليها الكاتب عبر تقنيات هي أقرب إلى الأسلوب الروائي منها إلى الأسلوب القصصي في عالم سردي كان يضج بحاضر الحزن والمكابدة ، ويومئ بفرح ما زال يكتنفه الغموض والغياب..

مـراجع وإحـالات:

١ – شجرة الكلام – يوسف أبو لوز ، مقالة «القاص عبد الحميد أحمد السابح في خليج يتوحش » ص٤٠.

٢ – أطياف من الأدب الإماراتي – هيثم يحيى الخواجة – دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة ٢٠٠٣م – وفن القصة القصيرة – مقاربات أولى – محمد محيي الدين مينو – مطابع البيان بدبي ط١ – ٢٠٠٠م.

٣ – مجموعة قصص على حافة النهار – عبد الحميد أحمد – اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩٢م.

٤ – المرجع السابق – قصة خروفة ص ٩–١٠.

٥ – المرجع السابق – قصة خروفة ص ١٤–١٥.

٦ – المرجع السابق – قصة الطائر الغمري ص ٨٦–٨٧.

٧ – المرجع السابق – ص ٨٢–٨٦.

٨ – لعبة السرد الخادعة – حوارات مع إلياس فركوح – إعداد جعفر العقيلي – دار أزمنة للنشر – عمان ٢٠٠٦م.

٩ – مجموعة قصص على حافة النهار لعبد الحميد أحمد – قصة نسمة هواء طائشة ص ٣١–٣٢ .

١٠ – استعمال الضمائر في الرواية – ترجمة سعيد قاسم الأسدي – مجلة الثقافة الأجنبية– بغداد عدد /١/ ١٩٨٩م.

١١ – مجموعة قصص على حافة النهار – قصة على حافة النهار ص ٤٤.

١٢ – المرجع السابق ص ٦٠.

١٣ – المرجع السابق – قصة غواية ص ٦٨.

١٤ – للاطلاع على مزيد من التباين القائم في رؤية كتاب القصة الإماراتية لموضوعات البيئة المحلية ومعالجتها انظر أنثى الكلام – دراسات في القصة النسوية الإماراتية القصيرة – أحمد حسين حميدان– إصدار دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة ٢٠٠٤م.

١٥ – جماليات المكان – غاستون باشلار – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت ط٢ /١٩٨٤/م.

١٦ – المتخيل السردي – عبد الله إبراهيم – المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٩٠م.

وجه آخر لوجع الأنوثة

قراءة في قصيدة « لا تنكروا أني سبيت.. »

سامي البدري

إذا كنا سنكتب تاريخاً للمرأة، فليكن تاريخاً قادراً على لملمة كامل وجع الأنوثة! من هذه العتبة الأميبية – (بمراوغاتها) تدلج بنا الشاعرة «صالحة غابش» إلى ذاكرة المرأة... (هل كان عليَّ أن أقول ذاكرة الجسد، لأكون أكثر دقة في توصيف حالة الوجع؟).

ولكي نلم بكامل مفردات هذه الذاكرة ودلالاتها، نتوقف أولاً على عتبة (عنوان هذه القصيدة) إفاضات الناصة غابش: (لا تنكروا أني سبيت..)، فهي تطالبنا فيه – نحن المتلقين الفاعلين في عملية (اقتراح) واقتراف العملية التاريخية – بعدم تنصلنا من استحقاق مواجهة الفعل التاريخي وتحملنا لمسؤولية هذا الفعل: سبي الأنثى/ استلابها من ذاتها وتفريغها من هويتها الشخصية كأنثى وفاعل في العملية التاريخية..؟ جدير بالذكر هنا أن اتكاء الناصة على الإرث التاريخي (حكاية سبي ابنة الملك الأندلسي، المعتمد) هو من أجل تكثيف أثر الفعل وليس تجزيء مدلولاته أو حصرها في صورة واحدة، أي لخدمة فنية النص.

«لا تنكروا أني سبيت» العنوان استدراج لفعل مواجهة المخاطب – وهو هنا الرجل بإرث سطوته التاريخي – الاجتماعي – لنفسه ومكاشفتها بفداحة أثر فعل السبي (بمعنى الاستلاب والمصادرة) لنصفه الذي سعى ومازال إلى تغييبه وتهميشه ومصادرة فرديته.. وهو أيضاً تقليب آخر لفاتورة حساب طال به الانتظار على عتبات التأجيل: مواجهة الرجل لمرآته!

لماذا يستكثر الرجل على الأنثى أن تكون مرآة ذاته؟

نواصي السؤال تتوالى بعدد (تماثيلهم التي تنحت النار فينا)، كما ترى الناصة غابش، واقتراحها (النص اقتراح بحسب بارت) من عتبته: (لا تنكروا أني سبيت)، سؤال يبحث عن مشروع تصنيفه وقبول الآخر (الرجل) بحقيقة قيامه وإلحاحه، كفاعل يتطلع لممارسة وجوده وفعله..

«كأني تآلفت في لغة هزمت فهم من عبروا
وظلت تماثيلهم تنحت النار فينا
تشكلها هيئة قاحلة
وريحاً تموت على حزننا»

عدم قطع الشاعرة بحكم، على مستوى بناء الجملة، فالمعاني تدور في حقل دائرة الإمكان والاحتمال، وهذا خيار إشاري شحنت به الناصة جملتها الشعرية لتمنحها المزيد من مستويات التأويل، يأتي كخيار تسريبي لفجاءة المباشرة في الطرح والالتفاف على تقريرية المعالجة..، وهي تستخدمه هنا من أجل تخفيف وقع المواجهة مع العقل الجمعي الذي يتمسك بأدوات قمعه دون إشهار واعتراف بممارستها.

«كأني تآلفت في لغة هزمت فهم من عبروا..»
الشاعرة تتماهى في لغة – قبل خطاب – الأميرة السبيّة وتتمثل وقع أبجدية صرختها، وكأنها تتقمص شخصيتها، لأن جرح الاستلاب واحد في وقعه، مهما تعددت صور تمثله..
ثمة صوت يتنازعنا... (ريحاً تموت على حزننا)... وقبائل من الوجوه المكرورة التي سعت، على طول تاريخ فردية الأنثى، طمس معالم (وجهها) من تضاريس العملية التاريخية: إرادة وفعلاً.

كأني ليل يفسر للصبح نفسه
ويأبى الصباح انكشافي عليه
فأرتد نحو عباءتي الساخرة ..
تؤنبني هكذا :
«ليس هذا الصباح لك»

وفق رؤية التضاد التقابلي، تتأرجح الشاعرة بين قطبين متقابلين هما الليل والصبح، بنتهما بأسلوب حواري بين الليل الذي رمزت به لذاتها، وأيضاً لما لليل من إيحاءات تحيل المتلقي إلى معاني القهر والظلم.. وبالمقابل فإنها تواجه فداحة هذا الرمز (الليل) بملاذها لما يقابله (الصبح)، بما يحمله من إشارات تفتح كوة للانفراج... والأمل على سعة إطلاق مدلولاته الاستشرافية.

كما تعمد الناصة إلى بناء الصورة الشعرية في قصيدتها إلى تقانة التشخيص، فالليل محاور والصباح رافض والعباءة ساخرة، وهي بهذا تخلع على (عالمها) طاقة إزاحية – تفجيرية.

وفي محاولة منها للقبض على ناصية ثانية للصورة... بأكثر وجوه تمظهرها، تفرش الناصة غمامة من شطط عباءتها: (فأرتد نحو عباءتي الساخرة ..).

فما الإشارات الحافة بمفردة العباءة ؟وماذا تحمل من إيحاءات وإيماءات؟ وما مفهوم السخرية ضمن المعاني الشعرية التي أرادت الشاعرة صياغتها من خلال تجربتها الشعرية والشعورية؟ مع أن سخرية العباءة تبقى في أفق تقبل المتلقي لحظة انكسار ولحظة انكفاء الذات على نفسها وما يؤكد هذا الانكسار أسلوب النفي في العبارة (ليس هذا الصباح لك)..

العباءة شبح مضاف إلى سلسلة ارتهاناتنا التي سفحت متواليات من صباحات انتظاراتنا... هل نحايث بهذا لحظة قلق الناصة متلمسين دفق توترها الشعري؟

فلمن تدخر الصباحات نفسها إذن، و لأيّ قيامة؟

وإذا كانت حالة النكوص (الارتداد) قد جاءت في هذا المقطع تلميحاً فإنها تأتي في المقطع التالي له تصريحاً..

(هنا كنت أدفن دمعة صبري
أمزق أوراق كل الوعود
التي سخرت من وفائي
وظلت تراقبني أتجمد شيئاً فشيئاً
بثلج انتظاراتي الساذجة)

الناصة ترسم صورة للذات في لحظة ضعفها وانكفائها لتصور للمتلقي عطب الطاقة التعبيرية عن الحزن، مجسدة ذلك بعملية الدفن التي تحيل إلى غصة الوأد التي شكلت بداية لوجع ذاكرة الأنثى، رغم أنها لا تستسلم بل تحتج رافضة: «أمزق أوراق كل الوعود..» ورغم وقوفها أمام المرآة لترى ذاتها كما هي (على وفائها وسذاجة انتظاراتها) فهي تبلغ درجة من التشيّؤ والعطب فاقدة حرارة الحياة (أتجمد شيئاً فشيئاً) وكأنها تقول: السبي عطب وموت وانقطاع عن الوجود .

كم وعداً ناءت على رصيف انتظاراتنا أيتها الشاعرة؟ وكم صباحاً علينا أن نسفح دمه على قبلة بلا هوية مسماة... بلا عنوان يسترشد بإيماءاته حريق تلك الانتظارات؟

تبوح الليالي
وكل المسامع غادرن مملكة المعتمد
وكن وصيفات عرش هزيمته
يرتبن منفاه في العربات غناء جريحاً
هوى في دموع بثينة.

هنا تحرر الناصة فرديتها من ضريبة الانضواء تحت المسار الجمعي (التماهي في الذات الأنثى) لتعود إلى فردية شخصها المتشوف، بإرجاع (حدثية النص) لمسارها التاريخي المتمثل بسبي الأميرة بثينة الذي جعلت منه الناصة رمزاً لاستلاب الأنثى، ذاتاً وفعلاً.

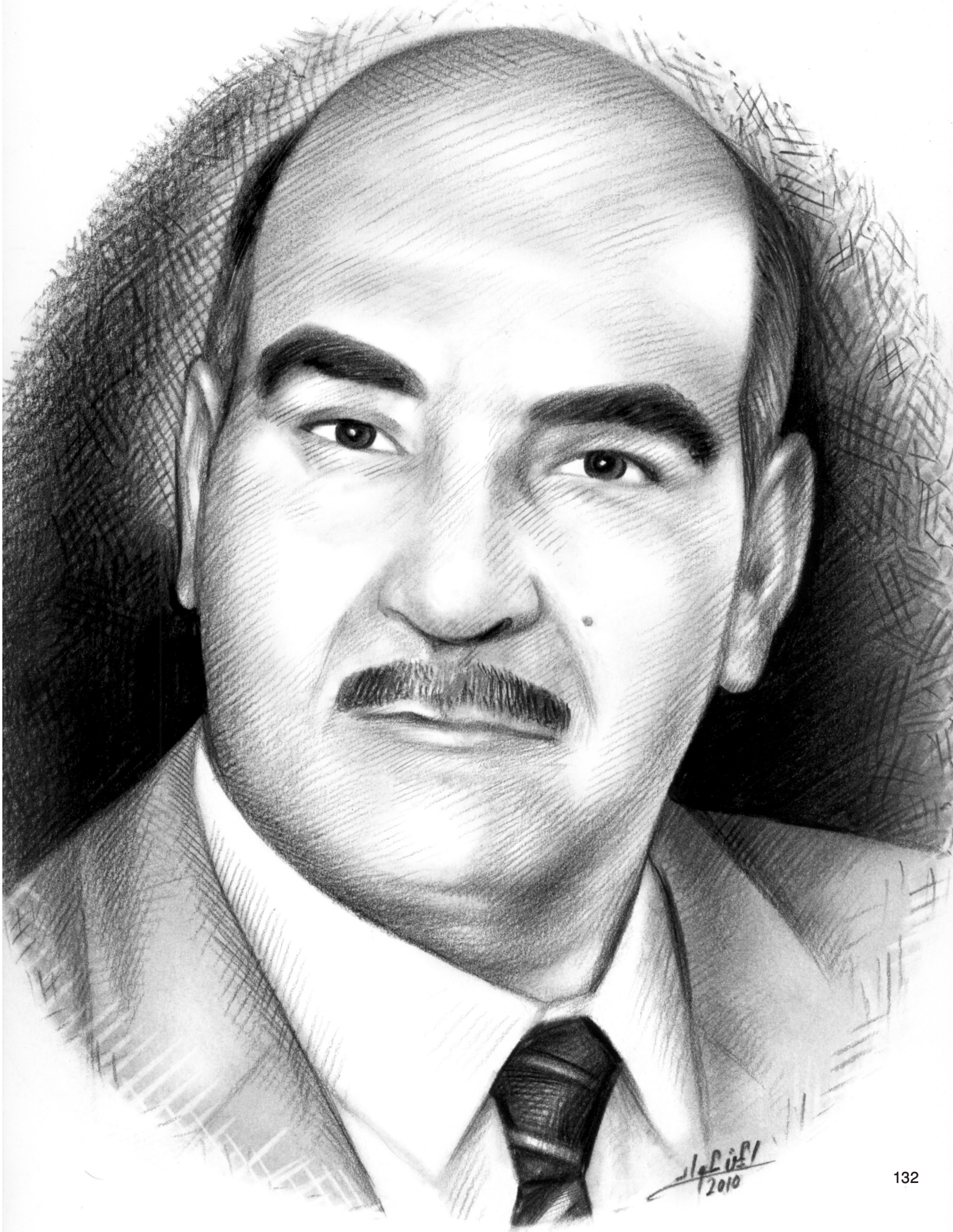
في قراءتي تحط رحلة مشاكسات النص رحلها عند هذه الناصية، لأن الاستطراد الأخير ليس أكثر من أتون آخر لإضاءة سابقة، بثتها الناصة عبر شبكة إشارات النص..

أي عربة اقترحت علينا الناصة لملمة ليل الأنثى في (منفاها)؟

وكم مسمع علينا أن نسفح لإطلاق ليل (بثينة) من سبيه؟

أعرف أنه مازالت مرارات بثينة تربض تحت جلودنا... وأن ليلها مازال يتلبس أراجيح ضلوعنا الباحثة عن هدأة ما خارج أسر (ضلعنا الأعوج)... فهل من صباح يليق بهزيمة ذلك الضلع..

لا تنكروا أني سبيت..
كأني تآلفت في لغة هزمت فهم من عبروا
وظلت تماثيلهم تنحت النار فينا
تشكلها هيئة قاحلة
وريحاً تموت على حزننا
كأني ليل يفسر للصبح نفسه
ويأبى الصباح انكشافي عليه
فأرتد نحو عباءتي الساخرة ..
تؤنبني هكذا:
« ليس هذا الصباح لك »
هنا كنت أدفن دمعة صبري
أمزق أوراق كل الوعود
التي سخرت من وفائي
وظلت تراقبني أتجمد شيئاً فشيئاً
بثلج انتظاراتي الساذجة.
تبوح الليالي
وكل المسامع غادرن مملكة المعتمد
وكن وصيفات عرش هزيمته
يرتبن منفاه في العربات غناء جريحاً
هوى في دموع بثينة.
وكل القلوب جنود مخشبة عند باب حراسته
ونبوح...
فتطفو اللغات بحرف هجين
تمجده كائنات الخيانة


2010

رحل المسكون بالسؤال
المفكر محمد عابد الجابري

عامر الدبك

عندما يرحل صاحب مشروع نقدي رؤيوي عقلي مثل محمد عابد الجابري فعلى الأمة ألا تبكيه بقدر ما تعيد قراءة عناوين ذاتها ووجودها في عنوان الرحيل الكبير ، فغياب الجابري يجب أن يحرك فينا حضوره لأنه مشروع لم يشأ له أن يكتمل لأن اكتمال المشروع يعني توقف السؤال، وبالتالي هو رجل مسكون بالسؤال، مسكون بهاجس البحث والفهم والنقد من خلال حس ثقافي موسوعي فلسفي واع لأدواته ومدرك لطبيعة الحقل المعرفي الذي يشتغل فيه وعليه.

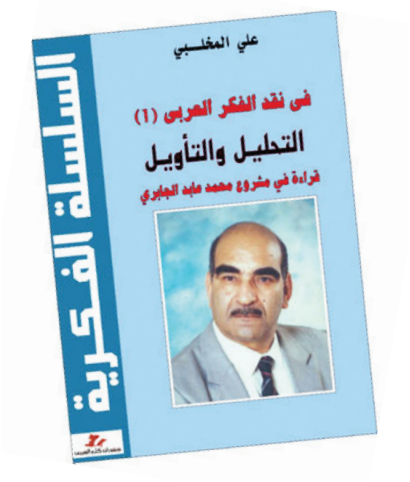
مثقف متصل بجميع القضايا التي تتحرك في عقلية الأمة وواقعها وتتحرك الأمة في فضائها وإشكالاتها، همه الأكبر أن يصل بالجيل المثقف إلى جيل منتج للوعي، قادر على الحوار والمجادلة ، بعيد عن الإقصاء والدوغما الفكرية.

إن سؤال الرحيل الذي ينهض من رحيل هذا المفكر الكبير، هو سؤال الوجود ، سؤال القراءة المستمرة ، سؤال تشغيل العقل في هذا العالم المجنون ، متجهين إلى قراءة أزمنتنا المختلفة وقضايانا المتشابكة والإشكالية ، بفهم مختلف ينهض من صيرورة وجودنا، وبالتالي يأخذ سؤال هذا الوجود سؤال الحداثة للتفكير والفكر، والحداثة هنا هي

السؤال المتجه إلى كل أسئلتنا، سواء على الصعيد الفكري أو السياسي أو الاجتماعي، لأن سؤال الحداثة «سؤال متعدد الأبعاد موجه إلى التراث بجميع مجالاته وسؤال موجه إلى الحداثة نفسها بمعطياتها وطموحاتها ، إنه سؤال جيل بل أجيال، سؤال متجدد بتجدد الحياة».

هذه الرؤية هي التي شكلت لدى الجابري منطلقاً ومنهجاً ومشروع رؤية للفكر العربي والخطاب العربي، وبالتالي دفعته إلى مشروع نقد العقل العربي، هذا المشروع الذي بدأه بكتابه الخطاب العربي المعاصر وتلاه بكتابيه تكوين العقل العربي وبنية العقل العربي، ليأتي فيما بعد نقد العقل السياسي العربي محاولاً أن يخضع مفردات هذا المشروع للسؤال الذي ينهض من منهج نقدي معرفي بقراءة الظاهرة ، ويتجه إلى كنهها من أجل نقدها ، وإعادتها بإنتاج وعي معاصر،

فالمطلوب من أي منهج كما يرى «أن يتحلى بالتكامل الداخلي بين عناصره وصلاحية المنهج لمعالجة الموضوع قيد الدرس بحيث تأتي نتائج البحث متسقة مع الفرضيات الأولى التي يتأسس عليها المنهج». وانسجاماً مع هذه المنهجية النقدية المنسجمة مع أدواتها ، والمنسجمة مع ذاته، وتوجهه الفكري الساعي إلى تحديث فكر الأمة والخروج بهذا التفكير من مآزقه الضيقة على المستويات المختلفة، ومن أجل هذا الخروج لابد من إعادة القراءة لسؤال النهضة والأنوار، والحداثة. بحيث لا يشكل هذا الثالوث النهضوي مراحل «متعاقبة يتجاوز اللاحق منها السابق ، بل هي لدى الجابري متداخلة متشابكة متزامنة، ضمن المرحلة المعاصرة التي تمتد بداياتها إلى ما يزيد على مائة عام ... وبالتالي فالحداثة تكمن في النهضة والأنوار وتجاوزهما معاً». ومن هنا فإن مفهوم الحداثة والتراث يكمن في كنه النقد الحقيقي للواقع الفكري والواقع السياسي ، لأننا «لن ننجح في تأسيس حداثة خاصة بنا، حداثة ننخرط بها ومن خلالها في الحداثة المعاصرة العالمية كفاعلين وليس كمجرد منفعلين ما لم نمارس العقلانية في تراثنا وما لم نفضح أصول الاستبداد ومظاهرها في هذا التراث وعلى هذا الأساس فالمنظومة التي يجب أن تنتظم وعينا في جميع مظاهر قراءاتنا هي



العقلانية والديمقراطية».

إن قراءة الجابري للتراث والحداثة والمعاصرة، وبالتالي نقده للعقل العربي والعقل السياسي العربي يشكل وعياً مختلفاً لا يجب أن يترك بدون حوار مستمر معه وبدون إعادة إنتاج لوعيه الذي لم يشأ أن يقف عند حد أو قيد أو منهج لأن الأمر لديه «لا يتعلق باصطناع منهج جاهز معين ولا بتبني رؤية مسبقة جاهزة جامدة، فالمنهج مهما كان هو أداة والأداة لا تبرز فعاليتها إلا عند استعمالها، إلا بمقدار مطاوعتها وقدرتها على التكيف مع المعطيات التي تعالجها».

وضمن هذه الأدوات الواضحة معرفيا والدقيقة منهجياً، والواعية تاريخياً، كان الجابري ينطلق في نقده للعقل العربي «كقاعدة معرفية لكل قراءة تريد لذاتها أن تكون علمية لتراثنا من جهة وللنظر في الكيفية التي يعالج بها العقل العربي القضايا والمسائل التي تواجهه من جهة أخرى».

فنحن ـ وهذه هي الرؤية العلمية التي يتأسس عليها منهجه ـ في حاجة إلى مراجعة مواقفنا، في حاجة إلى رؤية جديدة شمولية واعية تتخطى الحواجز المصطنعة، وتتجاوز الدوائر الوهمية ، وتنظر إلى الأجزاء في إطار

الكل، وتربط الحاضر بالماضي في اتجاه المستقبل، رؤية يتجدد بها وفيها كل من الموقف والمنهج».

هذه هي الرؤية التي يجب أن نفعل من خلالها حضور الجابري ومشروعه، الذي يعد بداية للمشروع التوعوي العربي والذي لابد له من أن يستمر بجهود المفكرين والباحثين الجادين، لنجعل من رحيل هذا المفكر الكبير حضوراً دائماً في أفكارنا وفي ذواتنا، وفي مشاريعنا التي كان يحملها دائماً في فكره سؤالاً لا يتوقف، سؤالاً متشعباً في جهات الوجود، يقرأ الماضي والتراث ويقرأ الحداثة والمعاصرة، ويعيد إنتاج الوعي بهما منطلقاً من رؤية جديدة للتراث التي ترى أن التراث ليس فقط ما كان، وإنما ما كان يجب أن يكون.

فالجابري في قراءاته جميعاً كان يفتح أفق السؤال، وبالتالي على الأمة أن تعيد إنتاج هذه الأسئلة من أجل أن يستمر هذا المشروع التنويري الثوري الذي جعل من الفكرة مساحة للحوار والجدل والنقاش والوعي، لأنه كان من المؤمنين بالحوار والاختلاف والنقد والمجادلة، ومن المؤمنين بأن الاستقلال التاريخي لا يجب أن يشكل انفصالاً عن الآخر وانقطاعاً عن الحوار معه، بل لابد من الاستمرار في هذا الحوار من أجل الوصول إلى فهم الأصول وفهم المستقبل الذي نكتب ونفكر ونبحث ونحاور من أجله.

الهـوامش

١) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١، ص ٢٦

٢) م ن ص ٣٧

٣) م ن ص ١٦

٤) م ن ص ١٧

٥) م ن ص ٢٦٨

٦) مجلة الوحدة ، المغرب، العددان / ٢٦ ، ٢٧ ، ١٩٨٦

٧) التراث والحداثة ، م س ، ص ٣٧

هو مَن رأى

إلى الذي غاب كما تغيب الفكرة في ماء اليقين

المفكر العربي محمد عابد الجابري

بهيجة مصري إدلبي

هو مَنْ رأى حتى تجلّى حُلْمُهُ ... يسعى وقد كشف المسافةَ فهمُهُ

وسعى فطاوعَهُ الطريقُ وعتمُهُ ... في روحه همّ الوجود وقلبُهُ

قرأ الوجود «كناسك متعبد» ... نبضٌ تصافحه الرؤى وتضمُّهُ

محرابُهُ عقلٌ وكشفٌ همُّهُ ... هو آخر الكلمات تقرأ سرّنا

كلماتهُ كَمَن استعار غمامةً ... يمضي وإشراقُ الوجود يؤمُّهُ

فامتدّ في نبض الغمائم علمُهُ ... هو فكرة ما ساورتها حيرةٌ

فكأنما العقلُ اصطفاه لعقلِه ... فكأنما هو في التفكر خصمُهُ

فبِهِ ومنهُ وفيهِ يبدو عزمُهُ ... وكأنما جدل يحاور صمتهُ

هو كالقصيدة مبحرٌ في يمّهِ ... وكأنما صمت توالى غيمُهُ

ليفيض بالرؤيا علينا يمُّهُ ... في سره نهض ابن خلدون الذي

أرسى دعائم حلمه بحروفه ... في كُنْهِ أسرار الحضارة وشْمُهُ

فسما ليشرقَ في الغياهب نجمُهُ ... وطوى ابن رشد سرّه في سره

ورمى بسهم العقل كل خرافة ... والعقل في جدل لينهض حكمُهُ

فإذا بسر العقلِ يسمو سهمُهُ ... فصفا بفلسفة الوجود وجودُهُ

هو لم يغب لكنْ أراه برحلة ... وإلى سماء الخالدين سما اسمُهُ

مهلاً لا نقل وداعاً لصاحب العقل الخلاق

ريم العيساوي

إن مشروع الجابري في تجديد العقل العربي من داخل تراثه بأدوات عقلانية مأخوذة من الثقافة الإنسانية صورة من التفاعل الفكري العميق والرفيع.

الجابري لم يرحل لأن نتاجه الفكري الغزير سيبقى نابضاً بالحياة لما احتواه من زاد ثقافي لا ينضب.

مهلاً!! لا نقل وداعاً لصاحب العقل العربي الخلاّق!

لا نقل وداعاً للمفكر المغربي الفذّ محمد عابد الجابري الذي وضع العقل العربي تحت مجهره الناقد.

لا نقل وداعاً للمفكر العصامي الذي نحت بمعوله الصلب في دهاليز الفكر.

لا تقل وداعاً! لأنه لم يغب بل تربع على عرش التاريخ إلى جوار ابن رشد والفارابي وابن سينا وابن خلدون.

إنه المفكر الذي انفتح على الفضاء القرآني كنص محوري مؤسس لعالم جديد وثقافات متنوعة..

لا نقل وداعا! لهذا الفيلسوف المعاصر الفريد الذي امتطى صهوة طموحه ونال الرهان في ثورته من أجل تحطيم الأفكار المتكلسة!!

الدكتور محمد عابد الجابري المفكر المثير للأسئلة الوجودية الكبرى للإنسان العربي، غيبه الموت.. لكن سيبقى في ضمير هذه الأمة و تبقى آثاره وأفكاره ورؤاه تحمل آيات الإبداع لأنه قضى قرناً إلا الربع في إغناء الحياة الفكرية العربية وأثرى مكتبتها بثلاثين مصنفاً سجلت علامة فارقة في نقد العقل العربي. المفكر الذي عالج التراث والدين بأدوات معرفية جديدة وتوصل إلى أن العقل العربي، عقل مستقل لرفضه الحوار المعرفي والحضاري في المسائل الكبرى.

إنه محمد عابد الجابري الذي رحل يوم الاثنين ٣ مايو بعد حياة فكرية خصبة ومسيرة حافلة مثيرة للإعجاب والدهشة ومليئة بالجدل المعرفي والحوارات الساخنة.

مهلاً! لا تقل وداعاً! لأنه لم يرحل بل ترك مدونة قيمة وفلسفة ثرية ومرجعية مثلى، سجل بها تفرّده في رؤاه ومواقفه من قضايا وطنه وحلمه بمستقبل أمته.

سلاحه منطق العلم وحكمة المنهجيات التي حققها الاجتهاد البشري.

لقد حظي الجابري خلال حياته بحضور تنويري طيلة أربعة عقود، مارس خلالها دوراً بارزاً في الساحة الثقافية المغربية، وبلغ إشعاعه خارج حدود بلده.

ولم تكن رحلته مع تاريخ العقل العربي هيّنة، بل كانت مغامرة محفوفة بالمكابدة والتضحية، بنى منجزه الفكري على قاعدة

إيبستيمولوجيا حديثة وصلبة؟ جاعلاً من «العقل العربي» إشكالية للدراسة ومشروعاً فكرياً للتقصي والبحث، وأن بنياتنا الذهنية والسلوكية والعقلية تحتاج إلى تشريح خاص.

لقد كانت رحلته مضنية،لأنه غامر من أجل مشروعه عبر محطات تاريخية وحضارية عديدة، من عصر التدوين وعصر صراع الخلافة، وفترة نزول القرآن، ونشأة الدولة الإسلامية وغيرها من المحطات.

لم يرحل ولم يغب،لأنه ترك إرثاً معرفياً، عماده خوض أولى المعارك وأخطرها عبر مقارعته لثنائيات متعارضة، قامت برمّتها على جدلية التراث والحداثة، الأصالة والمعاصرة، والدائرة حول سؤال أساسي: كيف نقرأ تراثنا بعقل نقدي يتخطّى الانغلاق والدوغمائية؟ كان جواب الجابري على هذا السؤال بتأليف أمّهات المراجع بدءاً من أطروحته «نحن والتراث»، مروراً برباعيته «نقد العقل العربي»، وصولاً إلى «مدخل إلى القرآن الكريم». منجزه هذا أثار جدلاً كبيراً داخل الأوساط الثقافية لأنه تعمق في التراث العربي الإسلامي بعين ثاقبة لا ترى إلّا العلم سبيلاً لتناول المسكوت عنه.

لم يكن محمد عابد الجابري مفكراً شامخاً فحسب، بل كان فيلسوفاً معاصراً متميزاً، واحداً من أهم أعلام العصر ورمزاً من رموز التنوير والعقلانية، قدم الكثير للفكر العربي متبوّئاً مكانة عالية بين المفكرين العرب، صاحب المشاريع النظرية الأكثر لفتاً للانتباه، واجتذاباً للنقاش والجدل يعتبر الجابري امتداداً لرواد نهضة الفكر العربي، تجاوز صيته المغرب إلى العالم العربي، وسطع فكره في الوقت الذي تراجع فيه العلم والفلسفة، وهو آخر الفرسان الذين رفعوا مشعل الفلسفة.

لقد عرف الجابري بعقلانيته الرصينة البعيدة عن كل تطرف لأنها عقلانية تنهل من التراث وتستمد قوتها منه، وخاصة أن السؤال يخص مسألة النهضة.
أما المدخل المنهجي الذي اختاره محمد عابد الجابري فقد أكد فيه على أنه لا نهضة دون تحصيل آلة إنتاجها أي العقل الناهض. ولا يمكن تحصيل هذا الفكر القادر على صناعة النهضة دون نقد للعقل العربي وبحث صيرورته التاريخية وتحديد المفاهيم المتحكمة في بنيته، من أجل بيان الحاجة إلى عصر تدوين جديد يؤسس للعقل نظاماً معرفياً قادراً على الاستجابة للتحديات الراهنة.

لقد خاض الجابري في مسائل الهوية مؤمناً بالحوار بين غرب العرب وشرقهم وبين جامعة الإسلام ودائرة العروبة ضمن تصور ديمقراطي علماني وفاقي ودون إهمال لمشكل الآخر المنفتح على العالمية والثقافات المغايرة.

إن القضايا التي تناولها الفقيد كثيرة ولعل أهمها هي الخطاب العربي والوحدة العربية والفلسفة العربية ونحن والغرب وقراءة القرآن ونقد دعاوى النهضة والإصلاح والتجديد والبحث عن بناء منظومة تاريخية تجمع كل الفاعلين السياسيين الذين يشكلون التيارات الكبرى للأمة ويكون مقصدها هو الاستئناف الحضاري.

كما أدرك الجابري أن تأويل النصوص التأسيسية في الإسلام يقتضي رؤية تنويرية تُحيل على تفسير التراث من جديد. وأن إعادة كتابة «تاريخنا». بالنسبة إليه، مجرد اجترار وتكرار رديء للتاريخ الثقافي نفسه الذي كتبه «أجدادنا». لكن إذا كان العلم مصدر الوعي، وإذا كانت النهضة العلمية في أوروبا هي أساس التقدم الحضاري، فما الذي عرقل مسيرتها في العالم العربي؟ يخلص الجابري إلى أنّ الدور الذي قام به العلم عند اليونان، وفي أوروبا الحديثة في مساءلة الفكر الفلسفي ومخاصمته، قامت به السياسة في الثقافة العربية الإسلامية، معتبراً أن الفترات الحاسمة في تطور الفكر العربي الإسلامي لم يكن يحددها العلم، بل كانت توجهها السياسة، فظل أغلب نتاج العلماء خارج مسار الحركة الثقافية العربية.

وما توصل إليه الجابري من نقد التراث أنه في حاجة إلى قراءة جديدة تستند إلى آليات علمية.

انطلق الجابري بمسيرته الفكرية منذ السبعينيات حين صنف أطروحته عن ابن خلدون، فكانت بداية ناجحة و قراءة دقيقة للمقدمة، أعطت قيمة معاصرة للمنهج الخلدوني في التعامل مع التاريخ العربي الإسلامي.

بعد كتاب «معالم نظرية خلدونية في التاريخ العربي الإسلامي» الذي يعتبر الأهم في دراساته المختلفة، دخل الجابري في منعطف منهجي بدأ من «مدخل إلى فلسفة العلوم» وأخذ يتدرج إلى مرحلة متقدمة في إعادة قراءة للتراث وما يتفرع عنه من مدارس

فقهية وفلسفية وتأريخية وصوفية وسياسية وعقلية ونقلية. وجاءت اجتهاداته في هذا المضمار لتثير الجدل حول أطروحاته بشأن «نقد العقل العربي» التي صدرت على أجزاء متوالية بدأت بالتكوين ثم البنية، وأخيراً التجلي المعرفي والثقافي والأخلاقي وصولاً إلى تأكيد الحاجة إلى إصلاح العقل العربي في محدداته الراهنة ومجرياته التاريخية وتقلباته السياسية وانقساماته الذهنية وانشغالاته الماضوية.

كيف قسم الجابري العقل؟

للعقل في منجز الجابري ثلاثة أقسام : العقل البياني وأصوله العربية والعقل العرفاني وأصوله الشرقية، وأخيراً العقل البرهاني ومصادره الفلسفية العقلانية، وقد وضح ملابسات كل منها وظروف تكونها في التاريخ العربي وعوامل انسدادها.

وكانت فكرة مراجعة ذهنيتنا وما اندرج في بنياتها من مواضعات الثقافة إحدى الأفكار الهامة التي شكلت وعينا وفي نفس الوقت سلاحاً لمواجهة الشكوك الأصولية التي أعادت إلى الساحة كل صراعات التاريخ الفكرية.

دراسته :الرموز الحسابية الهندية كانت هي السبب في أن يولد الفيلسوف الجابري

محمد عابد الجابري المولود في ٢٧ ديسمبر ١٩٣٥ في المغرب وبالتحديد في قرية نائية اسمها فجيج ترعرع في أرضها مغترباً يعمل من أجل كسب العيش عاش هذا الطفل السامق مع أخواله ليكابد ألم المعاناة والحرمان منذ نعومة أظفاره ثم تمر السنون وإذا به طالب جامعي يحصل على الدكتوراه،ارتبطت حياته المدرسية بحادث كان منعطفاً في توجهه إلى الدراسات الفلسفية، لأنه كان في ميوله الدراسية مغرماً بالرياضيات.وقد تحدث في كتابه «مسار كاتب» عن علاقته بهذا العلم ووصف ميله إليه وتميزه فيه بلغة لا تخلو من الحماس «كنت مولعاً بالرياضيات.. كان لديّ ما يشبه الموهبة في هذه المادة..».

سافر الجابري إلى سوريا سنة ١٩٥٧حاملاً عشقه للخوارزمي ليتم دراسته في تخصص الرياضيات، وقد كان عمره آنذاك واحداً وعشرين عاماً، بيد أن أمراً طريفاً أرغمه على تغيير اختياره، فقبل أن يسجل نفسه في كلية العلوم أخذ الكتب المدرسية السورية لاستطلاعها والمقارنة بينها وبين ما تعلمه في المغرب.

يصف الجابري ما حدث قائلاً «كانت صدمة كبيرة لي عندما وجدتني أمام (مشاهد) لم أكن قد تعودت عليها: أرقام هندية لا أستطيع قراءتها بسهولة، وأنا قد تعودت في المغرب على الأرقام العربية، العالمية الآن، وكانت مراجعي في مادة الرياضيات والفيزياء كلها مراجع فرنسية..لقد وجدت نفسي في كتب الجامعة السورية في دمشق أمام أرقام ورموز ومعادلات ومصطلحات غريبة عني أو أنا غريب عنها، والرياضيات كلها رموز، وشعرت أنه سيكون عليّ أن أقوم بدور المترجم لنفسي من العربية إلى الفرنسية، ومنها إلى اصطلاحنا في المغرب، فكان هذا شيئاً مثبطاً تماماً».

فقرر الجابري ترك الرياضيات والتخصصات العلمية والارتحال هارباً من طلاسم الرموز العلمية، إلى حقل معرفي آخر، هو القانون، ولكنه بعد أن راجع كتب القانون لاحظ أنها تعتمد بالدرجة الأساس على الحفظ والذاكرة.

فسجل نفسه في كلية الآداب بالسنة الأولى في تخصص كان يسمى «الثقافة العامة» على أن يختار بالسنة الثانية شعبة الفلسفة، ودرس الجابري السنة الأولى في دمشق، ونجح بتفوق.

وفي نهاية العام عاد الجابري إلى المغرب ليجد أن كلية الآداب في الرباط استحدثت شعبة الفلسفة، فقرر العدول عن السفر إلى دمشق، ومتابعة دراسته في الرباط.
وهكذا يمكن أن نقول إن الرموز الحسابية الهندية كانت هي السبب في أن يولد الفيلسوف الجابري، فلولا تلك الرموز لاختار الطالب محمد عابد الجابري تخصص الرياضيات لا الفلسفة.

وحصل الجابري على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة في عام ١٩٦٧ ودكتوراه الدولة في الفلسفة عام ١٩٧٠ من جامعة محمد الخامس بالرباط حيث عمل مدرساً للفكر الإسلامي والفلسفة.

تشبث المفكر الجابري بالحرية

من الصعب أن نعثر على مثقف عربي تشبث بالحرية كما تشبث بها محمد عابد الجابري وهي اختيار لا يقبل التنازل، فكرياً وسلوكياً في آن معاً. ولم يكترث لكل ما كان يحيط به من عوائق أو ما كان يواجهه أو يعترض عليه دائماً، كان المفكر الذي يضع الحرية عنوان بناء عروبة جديدة، وميثاقاً جديداً بين الحاكم والمحكوم، ولغة مشتركة بين النخبة والمجتمع، ومنهجاً في احترام القيم الإنسانية الكبرى. تلك الحرية هي التي جعلته يغامر على إعادة النظر في مسلّمات كثيراً ما اختنق فيها مفكرون لم يستوعبوا أساس الفكر الذي هو الحرية.

وهو القائل: «حق الإنسان في الكلمة هو الحق الذي من دونه يفقد الإنسان هويته كإنسان».

لقد جعل الجابري الحرية محور كل ما قام به في رحاب الجامعة وفي محيط التأليف الفكري والعمل الثقافي، والحرية كانت مفتتح حياته ومنتهاه.

في تأصيل عالمية حقوق الإنسان

وفي تأصيل عالمية حقوق الإنسان في المرجعيتين الإسلامية والغربية، يربط فرضية العقد الاجتماعي ويذكر بآيات الميثاق في القرآن الكريم التي تقرر أن الله أخذ من بني آدم ميثاقهم أي التزامهم أن لا يعبدوا أحداً سواه، وأن الله كرم لذلك بني آدم فجعلهم خلفاءه في الأرض، وحمّلهم الأمانة، وأرسل فيهم رسلاً مبشرين ومنذرين، من هذه الآيات آية الميثاق في قوله تعالى (وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا) سورة الأعراف – آية ١٧٢.

ويعقب الجابري على ذلك بقوله: هذا الميثاق الماورائي الذي يؤسس الدين أي العلاقة بين الله والناس، يتحول إلى عقد اجتماعي واقعي مع بداية قيام المجتمع الإسلامي أطلق عليه القرآن الكريم اسم الشورى، عقد يؤسس المجتمع (وأمرهم شورى بينهم)، وينظم العلاقة بين الناس والدولة (وشاورهم في الأمر).

وفي نظر الجابري أن الأبعاد الثقافية والحضارية لحقوق الإنسان هي أبعاد إنسانية تشترك في التعالي بها جميع الثقافات، وتتأسس على مرجعية تقدم نفسها على أنها البداية والأصل مثل حالة الطبيعة ودين الفطرة.

هذه النظرة لحقوق الإنسان، وفكرة القانون الطبيعي قراءة جديرة بالنقاش والالتفات.

المثقف الحقيقي ينبغي أن يظل دائماً «فوق» السياسي

يرى محمد عابد الجابري أن المثقف الحقيقي ينبغي أن يظل دائماً «فوق» السياسي، أي أن يكون المثقف هو الذي يوجه السياسي، وأن تكون السياسات التي يبنيها السياسي مبنية على ما وصل إليه المثقف من تأسيسات نظرية ومن تقديرات للمواقف.

وفي ضوء ذلك يهدف الجابري إلى توضيح معنى المثقف العربي، من خلال رده إلى بيئته الأصلية التي يمكن من خلالها الوقوف على أهم ملامحه، من خلال العودة للتراث العربي الإسلامي.

وإذا كان الجابري قد حاول «تبيئة» مفهوم الثقافة من خلال تتبعه للحضارة الإسلامية منذ صدر الإسلام، مع التركيز بشكل خاص على القرن الرابع عشر، فإنه أكسب منجزه أهمية خاصة من خلال بحثين تناولا شخصيتين إسلاميتين هامتين، هما ابن حنبل وابن رشد، مع التركيز على مأساتهما.

لقد تعمد الجابري أن يختار حالتين تمثلان مواجهة بين المثقف والسياق المحيط به، أولهما عالم دين، وثانيهما فيلسوف. وفي الحالتين كانت يد السلطة الغاشمة هي الأعلى والأكثر.

ويفسر الجابري محنة ابن حنبل في ضوء توظيف الديني من أجل السياسي؛ فلم تكن البيئة في هذا السياق التاريخي تفهم السياسي وتتعامل معه، إلا من خلال جملة مفاهيم وقضايا دينية، مثل الجبر والقدر، وحكم مرتكب الكبيرة، كان سبب كتابة الجابري لكتابه (المثقفون والحضارة العربية: محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد) هو أنه قد استشعر أزمة ثقافة عربية. فالمثقفون في الحضارة العربية – سابقاً وحديثاً – يظهرون وكأنهم لا يرتبطون بمرجعية، ولا يستندون إلى أصل.. كأنهم معلقون في الهواء. يوجد غياب حاد للمرجعيات، وتهميش للوجود الثقافي.

وفي حديثه عن الثقافة الوطنية يقول :

«إن الثقافة الوطنية يجب أن تهتم بالماضي حقاً، ولكن لا من أجل أن تجعل منه الحقيقة المطلقة، الحقيقة النهائية الخالدة، بل من أجل أن نربط بين ما هو صادق فيه وأصيل، وبين معاناتنا وتجاربنا الحاضرة. إنه إحياء الماضي الذي طمسه الاستعمار أو شوهه، إن تصحيح معرفتنا بماضينا وتراثنا القومي ضرورة من ضرورات الثقافة الوطنية. ولكن «إحياء الحاضر»، أي التعبير عن معاناتنا في تجاربنا الراهنة، عن حركة واقعنا وتموجاته، عن وحدة شعبنا في تطلعاته، هو وحده الذي يخلق الثقافة الوطنية الحق، الثقافة التي تساهم في إغناء النضال الشعبي وتوضيح طريقه وآفاقه.

إن النظرة الوطنية إلى الثقافة الوطنية لم تكن تدعو إلى الاغتراب في الماضي بل كانت تنادي بضرورة احتواء هذا الماضي بعد تصحيح معرفتنا به، ولم تكن تدعو إلى استيراد ثقافة معينة من خارج بل هي كانت تنادي بضرورة هضم الثقافة العالمية وتمثل مضامينها تمثلاً واعياً».

محمد عابد الجابري والنشاط السياسي:

لم يكن الجابري بعيداً عن النشاط السياسي فهو مثل الكثيرين من مثقفي جيله خاض الجابري غمار السياسة، وكان الارتباط بها يعني ضمنياً أن وراء المشروع الفكري لإعادة صياغة مقولات الثقافة العربية كان حلم التغيير السياسي في الإطار الوطني (أو القومي) هو الأساس.

فقد انخرط في خلايا العمل الوطني ضد الاستعمار الفرنسي للمغرب في بداية خمسينيات القرن الماضي، كما كان قيادياً بارزاً في حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية الذي شغل لفترة طويلة عضوية مكتبه السياسي قبل اعتزاله العمل السياسي وتفرغه للشؤون الأكاديمية والفكرية.

وكان محرر التقرير الإيديولوجي لحزب الاتحاد الاشتراكي سنة ١٩٧٥ إلى جانب عمر بنجلون. وكان منظّراً للحزب وقائداً للفكر الحر فيه.

ومن فضائله أيضاً في هذا المجال عدم قدرته على إقصاء البعد الأخلاقي في الممارسة السياسية، وقد ظل حريصاً على استحضار المكون الأخلاقي حتى عند اعتزاله للعمل السياسي واكتفائه بترسيخ ثقافة التنوير والنقد في الفكر العربي المعاصر.

رؤيته للدين وعلاقته بالسياسة تختلف عن رؤية معظم الاتجاهات الحداثية

للجابري رؤية للدين وعلاقته بالسياسة تختلف عن رؤية معظم الاتجاهات «الحداثية» على طول عالمنا العربي، فالدين بالنسبة إلى الجابري ينبغي ألا يطرح كشيء يمزق الهوية. فالدين في تصور الجابري قد يكون مشكلة عندما يكون هناك تعدد ديني أو مذهبي أو طائفي.

ومشروعه الذي أنجزه حول فهم وتفسير (القرآن الكريم)، والذي هدف من خلال أجزائه إلى التعريف بالقرآن الكريم تعريفاً «ينأى به عن التوظيف الإيديولوجي والاستغلال الدعوي الظرفي، حيث قام ببناء التفسير القرآني على أساس ترتيب النزول والربط فيما بين مسار التنزيل وتواؤمه مع مسيرة الدعوة المحمدية والسيرة النبوية.

كتابه «مدخل إلى القرآن الكريم» دار نقاش معمّق حوله وخاصة حول ما توصل إليه الجابري من أن وصف القرآن الكريم للرسول صلى الله عليه وسلم بأنه «الرسول النبي الأمي» لم يكن القصد منه أنه لم يكن يعرف القراءة، بل إن كلمة الأميين تعني العرب الذين لم يكن لديهم كتاب سماوي.

وإن «القرآن وقع به بعض التحريف، وأن علماء الإسلام السنة اعترفوا بذلك». وقال الجابري، في مقال له بعنوان «ما قيل إنه من القرآن»، إن «جميع علماء الإسلام من مفسرين ورواة حديث وغيرهم يعترفون بأن ثمة آيات وربما سور قد (سقطت) أو (رفعت) ولم تدرج في نص المصحف، وأنواع النقص في ذلك كثيرة».

وأضاف الجابري في رواية عن عائشة رضي الله عنها، أنها قالت كانت آيات سورة الأحزاب في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، تبلغ نحو مائتي آية، فلما كتب المصحف لم يقدر منها إلا ما هي عليه الآن، وفي رواية أخرى أنها قالت: «نزلت آية الرجم ورضاع الكبير عشراً، ولقد كانت في صحيفة تحت سريري، فلما مات الرسول «صلي الله عليه وسلم» وتشاغلنا بموته دخل داجن «شاه» فأكلها.

التراث والحداثة :

مثلت كتابات الجابري الجسر الذي سمح بالعبور إلى مساحات أرحب للرؤية والتأمل الفكري، كتابات بمثابة الحفر في التراث تهدف إلى جعل هذا التراث مفهوماً، ومقروءاً، وحياً بيننا، فليس للتراث أن يُلبس هالة من القداسة، وليس لنا أن نقوم بتهميشه والتنكر له. ولذا قدّمت كتابات الجابري توافقاً فكرياً تعطش له كثيرون.

فمنذ كتابه الأول «العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي» الصادر عام ١٩٧١، حدد الدكتور محمد عابد الجابري لنفسه خطا بحثيا أثار إشكاليات كبرى في الفكر العربي المعاصر، خاصة وأنه أخذ مع الوقت يلامس القضايا المعاصرة من زاويتين، قد تبدوان للوهلة الأولى متناقضتين، وهما التراث والحداثة، لكنهما اجتمعا على أرضية القراءة المعرفية للتاريخ من جهة، ومن جهة أخرى من خلال متطلبات التحول إلى الحداثة التي هي عنده مطلب ضروري، لكنها أيضاً ضرورة لا تفارق البعد العقلي.

وهكذا سجل الجابري منعرجاً حاسماً وعلامة فارقة في المنجز الفكري المعاصر من خلال كتب عدة من أبرزها «تكوين العقل العربي» و«بنية العقل العربي» و«إشكاليات الخطاب العربي المعاصر» و«العقل السياسي العربي»، وهو عبر هذه المؤلفات اجتاز طريقاً صعباً في ثمانينيات القرن الماضي، حيث كان الوطن العربي يعج بالأفكار القومية واليسارية، ويشهد في الوقت ذاته صعود الفكر الإسلامي في أشكاله المختلفة، ما جعل د.الجابري يدخل في سجالات كبيرة في المغرب والمشرق العربيين، خاصة وأن نقد العقل العربي جاء

في تلك المرحلة كضربة قوية تم توجيهها من قبله إلى الكثير من الأفكار التي كانت رائجة آنذاك.

ومن هنا بنى الجابري منهجيته البحثية المستقلة عن المنهجية الغربية (الاستشراقية منها والعلمانية المستعلية) وفي هذه المنهجية بالذات أكد إسهاماته العلمية. وبموسوعته العلمية حول «العقل العربي» أهدى للمكتبة العربية مؤلفات نادرة في موضوعها ونادرة في منهج بحثها وجريئة في منطقها.

لذلك لم يكن فوق مستوى الانتقاد وخصوصاً في مؤلفاته الأخيرة لكن الانتقادات التي وجهت له في أغلبها لم ترق بالنقد إلى المستوى الفلسفي الخالص. (باستثناء مؤلف جورج طرابيشي (نقد نقد العقل العربي) الذي انتقد الجابري من على نفس المستوى).

إنّ أهم سمة لمشروع الجابري كونه أفاد على مستوى آليات النظر والتفكير ودعم القدرة على القراءة المعرفية الواعية. واكتساب ملكة التحليل والربط والاستنتاج وحضور الروح النقدية.

نقد الجابري كان هادئاً، ومع ذلك يصاحبه تأثير عميق. لأنه نقد يجيد اصطياد مواضع الجروح، والعلل. ومثال على هدوئه، ونقده المتزن، نجده في حديثه عن (السلفية) كما في كتابه (نقد الحاجة إلى الإصلاح). فعلى عكس ما يمارسه بعض المفكرين، نجد أن الجابري لم يقم بنسف السلفية، أو إقصائها من دائرة الحل، كأن يعتبرها مجرد بنية مغلقة لا تحمل أية حلول، ولا تمارس سوى إلغاء الخارج والتشرنق على الداخل. لقد ميّز الجابري من السلفية أفضل نماذجها، والوجه القابل للحداثة فيها، واستلهم فيها النموذج الذي تخلص من الماضوية حين يكون نموذجاً يمارس «العودة إلى الماضي ليس من أجل الماضي نفسه، بل من أجل التحرر مما تراكم من (انحرافات) و(ظلمات) في المسار الذي يفصل الحاضر عن تلك النقطة المضيئة».

مؤلفاته: لم يشغل الجابري بشيء قدر انشغاله بـ «العقل العربي» الذي كرس له جل حياته وأعماله وألف حوله سلسلته ذائعة الصيت «في نقد العقل العربي» في ٣ أجزاء وهي: «تكوين العقل العربي»، و«بنية العقل العربي»، و«العقل السياسي العربي»، التي تعالج العقل العربي في صحوته ونكبته عبر التاريخ، وترجمت إلى الكثير من اللغات، وباتت ركناً أساسياً فيما يمكن وصفه بالفلسفة العربية الحديثة. ترك محمد عابد الجابري عدداً من المؤلفات، من بينها: «نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي»، و«العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ العربي الإسلامي»، و«إشكاليات الفكر العربي المعاصر» و«الديمقراطية وحقوق الإنسان» و«مسألة الهوية: العروبة والإسلام والغرب»، و«المثقفون في الحضارة العربية: محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد».

وفي كل ما كتب لم يكن اتباعياً أو مجرد صدى أو ناقلاً لأطروحات غيره، بل حافظ على صفاء فكره النقدي والوضوح في شرح الأفكار وتقريبها من ذهن المتلقي، بأسلوب سلس بعيد عن الحذلقة والغموض المفتعل.

المؤلفات

حسب تاريخ صدورها

١ – العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي ١٩٧١. وهو نص أطروحتي الدكتوراه الدولة في الفلسفة والفكر الإسلامي، كلية الآداب جامعة محمد الخامس– الرباط ١٩٧٠، وكانت بعنوان : «علم العمران الخلدوني: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي»

٢ – أضواء على مشكل التعليم بالمغرب ١٩٧٣.

٣– مدخل إلى فلسفة العلوم : جزآن ١٩٧٦

– الأول: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة.

– الثاني : المنهاج التجريبي وتطور الفكر العلمي.

٤ – من أجل رؤية تقدمية لبعض مشكلاتنا الفكرية والتربوية ١٩٧٧.

٥ – نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ١٩٨٠. (ترجم إلى الإسبانية). الطبعة العاشرة مع إضافة ٢٠٠٦

٦ – الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية ١٩٨٢ (ترجم إلى التركية).

٧ – تكوين العقل العربي. ١٩٨٤. (ترجم إلى التركية، وتحت الترجمة إلى الفرنسية).

٨ – بنية العقل العربي: ١٩٨٦. (ترجم إلى التركية وتحت الترجمة إلى الفرنسية).

٩ – السياسات التعليمية في المغرب العربي ١٩٨٨.

١٠ – إشكاليات الفكر العربي المعاصر ١٩٨٨.

١١ – المغرب المعاصر: الخصوصية والهوية.. الحداثة والتنمية ١٩٨٨.

١٢ – العقل السياسي العربي: ١٩٩٠ (ترجم إلى التركية والفرنسية والإندونيسية).

١٣ – حوار المغرب والمشرق : حوار مع د. حسن حنفي ١٩٩٠.

١٤ – التراث والحداثة: دراسات ومناقشات ١٩٩١.

١٥ – مقدمة لنقد العقل العربي نصوص مترجمة إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان:
Introduction à la critique de la Raison arabe* : traduit de l'arabe et présenté par Ahmed Mahfoud et Marc Geoffroy, éd. La Découverte. Paris. ١٩٩٤
(ترجم إلى الإيطالية والإنجليزية والبرتغالية، والإسبانية وتحت الترجمة إلى اليابانية والإندونيسية).

١٦ – المسألة الثقافية ١٩٩٤.

١٧ – المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، محنة ابن حنبل و نكبة ابن رشد ١٩٩٥.

١٨ – مسألة الهوية : العروبة والإسلام... والغرب ١٩٩٥.

١٩ – الدين والدولة وتطبيق الشريعة ١٩٩٦. (ترجم إلى الكردية، كردستان العراق. الترجمة الإنجليزية تحت الطبع).

٢٠ – المشروع النهضوي العربي ١٩٩٦.

٢١ – الديمقراطية وحقوق الإنسان ١٩٩٧.

٢٢ – قضايا في الفكر المعاصر ١٩٩٧: (العولمة، صراع الحضارات، العودة إلى الأخلاق، التسامح، الديموقراطية ونظام القيم، الفلسفة والمدينة)

٢٣ – التنمية البشرية والخصوصية السوسيوثقافية :

العالم العربي نموذجاً. ١٩٩٧ (نشر الأمم المتحدة، الإيسكوا، ترجم إلى الإنجليزية)
٢٤ – وجهة نظر : نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر ١٩٩٧.
٢٥ – حفريات في الذاكرة، من بعيد (سيرة ذاتية من الصبا إلى سن العشرين) ١٩٩٧.
٢٦ – الإشراف على نشر جديد لأعمال ابن رشد الأصيلة مع مداخل ومقدمات تحليلية وشروح ١٩٩٧ / ١٩٩٨
- فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال.
– الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة.
– تهافت التهافت.
– كتاب الكليات في الطب.
– الضروري في السياسة: مختصر سياسة أفلاطون
٢٧ – ابن رشد: سيرة وفكر ١٩٩٨.
٢٨ – العقل الأخلاقي العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية. ٢٠٠١.
٢٩ – سلسلة مواقف (سلسلة كتب في حجم كتاب الجيب: انظر الصفحة الأولى)
٣٠ – في نقد الحاجة إلى الإصلاح سبتمبر ٢٠٠٥
٣١ – مدخل إلى القرآن. سبتمبر ٢٠٠٦
٣٢ – فهم القرآن: التفسير الواضح حسب ترتيب النزول القسم الأول مارس ٢٠٠٨، القسم الثاني أكتوبر من نفس السنة.

الجابري والجوائز:

هذا المطلب، هو الذي اشتغل الراحل الجابري، بقصد إنجازه طيلة ما يقرب من نصف قرن، متوجاً ذلك بإنتاج موسوعته «نقد العقل العربي»، وهو الإنجاز، الذي رأت اليونسكو أنه يستحق أن يكرم في الاحتفال باليوم العالمي للفلسفة يوم ١٦ نوفمبر من سنة ٢٠٠٦، إلى جانب الاحتفاء، أيضاً، بالفيلسوفة الألمانية، حنا أرندت، (١٩٠٦– ١٩٧٥) بمناسبة الذكرى المئوية لميلادها. وبعدها حصل على جائزة ابن رشد للفكر الحر لسنة ٢٠٠٨، التي تمنحها المؤسسة الخيرية غير الحكومية الألمانية، التي تحمل الاسم نفسه، ليكون بذلك أول شخصية مغربية تحصل عليها، وعاشر شخصية عربية.

لم يشكل فوز المفكر والباحث المغربي الأصيل محمد عابد الجابري بجائزة ابن رشد للفكر الحر في دورتها العاشرة سنة ٢٠٠٨، أي مفاجأة للمثقفين والمتتبعين للشأن الفكري والفلسفي على الأقل بالمغرب، لأن كاتباً ومفكراً من عيار محمد عابد الجابري يستحق كل تتويج، لاشتغاله على التراث الفكري العربي وإعادة قراءته قراءة صحيحة، وعلى النبش في الكثير من القضايا الحساسة، التي تمس النهضة العربية، والتي جلبت له نقمة الكثيرين وعداوات من طرف أبناء جلدته ووطنه، خصوصاً أولئك الذين كانوا يعتبرونه من أشد المنافسين لهم في المجالين الفكري والفلسفي بالمغرب.

لكن المفاجأة كانت في تقبل الجابري لتلك الجائزة، التي تعذر عليه السفر لبرلين (ألمانيا) لتسلمها بسبب ظروفه الصحية، خصوصاً أنه قد اشتهر برفضه للعديد من الجوائز العربية والمغربية منها: جائزة صدام حسين، التي اعتذر عن عدم الترشح لها مرتين في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، بسبب غياب تخصص الفلسفة عنها، وجائزة المغرب للكتاب عدة مرات، وفي عهد العديد من الوزراء، وفي عهد الملك الراحل الحسن الثاني، وجائزة الشارقة لعام ٢٠٠١ التي تمنحها اليونسكو (٢٥ ألف دولار) لكونها الجائزة نفسها، التي سبق أن حصل عليها سنة ١٩٨٨ باسم «جائزة بغداد للثقافة العربية». كما اعتذر الجابري سنة ٢٠٠٢ عن عدم تسلم جائزة العقيد معمر القذافي لحقوق الإنسان (٣٢ ألف دولار)، واعتذر عن عدم تقبل العضوية في أكاديمية المملكة المغربية مرتين.

أما الجوائز التي تقبلها بالإضافة إلى «جائزة بغداد للثقافة العربية» سنة ١٩٨٨، كما هو مذكور في موقع المفكر محمد عابد الجابري الإلكتروني فهي: الجائزة المغاربية للثقافة بتونس سنة ١٩٩٩، وجائزة الدراسات الفكرية في العالم العربي عن مؤسسة MBI تحت رعاية اليونسكو سنة ٢٠٠٥، وجائزة الرواد عن مؤسسة الفكر العربي ببيروت سنة ٢٠٠٥، ثم ميدالية ابن سينا من طرف اليونسكو سنة ٢٠٠٦.

لم يكن المفكر محمد عابد الجابري يبحث عن الشهرة ولا يحب الأضواء، بل يفضل الانزواء في مكتبه، والاشتغال بكل هدوء، وترك أعماله هي التي تتحدث عنه، وحتى حينما حصل على جائزة ابن رشد للفكر الحر، فإنه فضل أن تكون كلمته التي وجهها للمؤسسة التي توجته، عن الفيلسوف ابن رشد وليس عن نفسه، على اعتبار أن ابن رشد قام بخلخلة الكثير من المرجعيات في العديد من المجالات الفكرية والفلسفية، وارتفع بالطب إلى مرتبة العلم، إذ ركز حديثه على كتاب ابن رشد «الكليات في الطب»، الذي رأى أنه كتاب غير مسبوق يجب وضعه في سياق تاريخ الطب العربي، بل التاريخ العام للطب، لفهم الكتاب.

إن الجابري لم يرحل لأن نتاجه الفكري الغزير سيبقى نابضاً بالحياة لما احتواه من زاد ثقافي لا ينضب سينهل منه جيل المثقفين وله الفضل الكبير في تخريج الكثير من المفكرين والفلاسفة الجدد في بلادنا وخارجها.

فمنذ ابن خلدون لم ينتج العرب نظرية معرفية في حجم ما أنتجه الجابري حول «العقل العربي». وهو مشروع مفتوح على المستقبل وسيبقى أثره متواصلاً لعقود من الزمن.

وسيبقى منارة من منارات الفكر ينبغي على كل عربي أن يفتخر بها. ترجمة مشروعه إلى العديد من لغات العالم هو دليل على كونية أفكاره.

غياهب اللا موجود..

النار وأخواتها...

إلى كل روح مبدعة وإلـى محمد عابد الجـابري

غالية خوجة

هيأتُ روحي للبزوغ،
وغبتُ...
رأيتُ آثاراً لم ترني،
رأيتُ خطوات الموتى تقفز..،
والرمالَ،
أرأيتكم،
كيف بلوراتُـها توحي لماء لن يكون؟
هيأت الخطوط الأولى للخليقة،
وقرأت نقوشاً لمطر كان هنا..
كم على الريح أن تكبر لتكون اليخضور؟
وكم على السماء أن تصبر كي تكون النقطة؟
وتحوّلتُ...
لكني مازلتُ بزوغاً لا يتآلف مع أي بزوغ!
ومررتُ عليّ!
مثل إشارات استفهام مزدحمة،
مررتُ...
وتجاوزتُ جسدي،
ثم.. روحي..
لهُ الحمد يكاشف ما أبهرهُ ولا يبهرني..
كانت الكواكب تتفلت من البدء..
والفضاءات،
من الاحتمال..
وكانت لوهلتها الأولى،
تشرق الوهلة..
وبين النار وأخواتها،
تغفو نواة الأرض،
فينبت الوقت بخوراً تتناغم فيه الغيبيات،
وطيفاً سيسمونه جاناً،
أو.. نبضاتي..
الملائكة فيّ، وحولي، والجان، يبتهلون..
المزامير والنايات والطبول..
معزوفاتٌ غريبة تشتعل..
وأرواحٌ تتراقص كجمر بدئيّ في الملكوت..
بعضي يتخارج،
كلّـي ليس هنا..
وخلف الهذيان المخبوء في وعي القصيدة،
تلمع البصيرة اليتيمة،
وتكبر اللا مسافة..
تنمو الصورة في الهيولى..
هل طفوتُ، أمْ طفتُ، أمْ طافَ حولي الكونُ
والطواف؟
في السكرةِ العجلى،
ثمة سنابل تحذف الظلمة،
فيبدو السديم ضوءًا وموجاً وأبجديات
عاشقة..
وتبدو شجرات حارسات تمزجن الليل
بالنهار..
نملاتٌ عابثات تحملن العواصف..
وشمس كغربتي تختبئ في الجبل..
هل لتتلصص مثل لغتي على الأكوان؟
ليت الغيمةَ الأولى لم تكن لهبي..
الشعاعَ الأخير،
ليس لا مكتوبي!
ليتني لم أبصر الما وراء..
وقرأني، وقرأتُـهُ..
وفي الحرف الأول ما تركني، وما تركتُـه..
وتوالت المناسك حروفاً..
الحروف،
جهات ..
وأبصرني، وأبصرتُـهُ..
فحملتُـهُ على ذرة،
وفي الحيرة،
تركتُـهُ..
كانت النسور تخرج من بحيرة اللغات..
والأبدية،
مثل حورية، تغتسل بالغموض..
الهدوء نذير مبين..
الجبال عارية من الجبال..
والمعاني تموج..
له الحمد، تبارك ما كشفه وكاشفتُهُ..
الغابات تلفح الأعالي..
الهيولى في النقطة..
الصورة في ظل النقطة..
وأنا،
في بزوغ يحسدهُ كلُّ بزوغ..
تحصنتُ بأسمائه الحسنى..،
واقتربتُ كالأضداد من نفسها،
فتناغمت المتناقضات،
وتباعد ما بينني..
وصرتُ "أوركسترا" الوجود،
وموسيقى اللا موجود..

وصارت غياهب الكون تتناسل منك ومني..
الأجرام تحرث الصمت..
المجرات تزرعني..
أية كائنات ألدها وتلدني؟!
تشابكت التكوينات..
أنا ارتفعتُ،
وهي ترسّبتْ..
كادت ترسو في السكون لولا هبوبي..
وقرأتُـها، وقرأتْـني..
فبدا النهار رموزاً متحركة..
وبدا الوضوح أشد خفاء..
وتغنّت الأعشاب بالقيامة..
فارتفعت المياه،
وتكومتْ كالنيران في أوردتي..
ما للبنفسج نزقٌ كإشاراتي؟
وما للتوابيت تتهيّـأ لآثارنا؟
ونسيتُ أني أتيتُ،
أني كتبتُ،
أني..، وأني..
وبزغتُ..
فأبصرتُـها، وأبصرتْـني..
هي تجاهلتْ أني الأسئلة،
وأنا تجاهلتُ أنها روحي..
وكمن يخرج من أحواله،
رميتُ نفسي على نفسي،
رميتُ نفسي من نفسي،
فانفجرت الأشياء..
ولم تعُد اللحظةُ إلى وقتها..
خرجت الرياح..
انكسرت الأزمنة في الجرار..
وبزغتُ غيباً من جديد!
كانت الرؤيا،
على مفترق بصيرتي..
والنوم،
يحمل فانوسه باحثاً عني..
وكان ما سيغيب...!

آثار أخرى،
والصحراء وردة غريبة..
الكهوف تهرب من حروفها..
والمغارات تتظلل بالزيتون..
كأن الإيماءة لمحت الزيزفون يتلوني..
وقريباً،
من منعطفات لا تنتهي،
تداخلتُ في أعماقي..
دوّامةً كونيّـةً، تداخلتُ..
تشبهني لحظةٌ لم تولد من الزمان،
تغوص في أعماقها لتتشظى نجوماً
وقصائد..
أزلٌ كثيفٌ يرمقني..
هل لأنني وشيتُ لهُ؟
أمْ.، لأنني وشيتُ به؟
لم أنتبه إلى القصيدة وهي تختلسني..
لم تنتبه القصيدة إلى ظلها وهو يختلس اللا
موجودات،
فتميد الأكوانُ في محارة..
سبحانهُ، يراني وأكاد أراهُ..
له الحمد،
تبارك اسمهُ،
كلما مالَ حرفٌ،
وصرتُ البزوغَ في النقطة..
أرأيتـكم،
كيف أغافل غياهب تغافلني؟!
وبين النار وأخواتها،
كيف أتهادلُ رموزاً،
طوائفَ لطائف،
ومشاعلَ تهدي الخلود؟
كم على الريح،
أن تتعاصفَ كي تقرأ فواصلي؟
وكم على اللهب،
أن يرتجف كي يصاب برجفتي؟
كم عليّ أن أهيّـئ روحي للبزوغ كي لا نغيب؟