بارقة من لطائف الإشارات

يتواصل التقليد السنوي الحميد لأيام الشارقة التراثية بتواتر وتأصيل مستمرين، ليعكس ذلك البُعد الأكثر أهمية في النظرة إلى التراث ومعاينة حكمة الدهر المنساب في تضاعيف ما كان وما هو كائن وما يمكن أن يكون، فاستعادة التراث ليس تقليداً فولكلوريا تتنرْجس بالانتماء والاعتداد بالذات، لكنه إلى هذا وذاك ضرورة لاستشراف المستقبل، ذلك أن الماضي لا يخبوا أو يتلاشى دون أثر حميد على الأجيال، بل أن المفردات المتصلة بثقافة المكان والإنسان تعيد إنتاج نفسها بكيفيات متعددة وبكفاءة دونها الحقيقة الموضوعية، لتؤكد الخصوصية من جهة، ولتضع الأجيال في أساس الشراكة مع الثقافة الإنسانية.

تلك سمة أساسية لأيام الشارقة التراثية حيث نتوقّف سنوياً أمام منظومة واسعة من الفعاليات الدالة، ولنستعيد حكمة الأسلاف الكبار الذي طوعوا البحر والجبل، وتنكّبوا آماد الصحراء، وعرفوا كيف يعيدون إنتاج القيم المادية والروحية مستأنسين بالطبيعة ومتناغمين معها، والشاهد أن الجمل والنخلة والسفينة وبيوت الشعر وفنون السدو، وأدوات الإنتاج العبقرية، تصب جميعها في مجرى تأكيد التناغم، والتماهي الايجابي مع معطيات الحياة، فيما سنرى أن ذلك النوع من الإقلال الزاهد بالزوائد، واحترام الضرورة كان سبباً لشموخ الذات المنتمية الرائية للواقع وما يتجاوزه ويذهب به بعيداً في عوالم الغيب الغائبة، فالروح العبادية الفطرية، ومكارم الأخلاق، والتعاون، والوشائج الاتصالية بين أفراد المجتمع .. كل هذه الخصال كانت وما زالت تُمثّل معيناً لا ينضب للتوازن، ولهذه الأسباب مجتمعة تتفرع عوالم أيام الشارقة التراثية لتقدم لنا كامل المشهد الحياتي النابض بتلك المعاني، ولتشكل مفردة بارزة في خيارات الشارقة الثقافية، ولتضع الرائين في تضاعيف الحكمة ومعطياتها.

وقفة عابرة أمام بانوراما العطاء السخي لأيام الشارقة التراثية تميد بنا إلى تلك المتوالية الصاعدة للفعاليات التي تعيد إنتاج المشهد الأثير للأسواق الشعبية والحرف والمهن، والبيئة الطبيعية، وأنساق العمارة التقليدية، وأنماط الغناء والشعر والنثر، بل معقول اللامعقول في تراث الآباء والأجداد، فإذا نحن أمام مصفوفة تتموْسق بالجمال والجلال، وتباشر تدوير تمائم سحرها الخاص بقوة دفع دونها الزمن المفتوح.

وعلى خط متصل، واستيعاباً للمشهد وأبعاده يباشر الإعلام المرئي والمسموع والمقروء دوره في تعميم الفعاليات لتصل الرسالة إلى ملايين القراء والمستمعين والمشاهدين، ولتستمر الآلية ضمن انسياب يصل العام بالعام، ويبحث عن الجديد والأجد، ويجترح الابتكارات والتنويعات في أساس الرسالة ومقتضياتها.

تلك بارقة من لطائف الإشارات التي ترينا مثابة الأيام التراثية للشارقة، ومكانة الحدث في الذاكرة ومعنى الإشارة الوامضة قبل العبارة الناجزة، مما تتّسع له المقاربات والاجتهادات.

د. عمر عبد العزيز

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

الرافد

فهرست ١٥٢

سلطان القاسمي
شخصية العام الثقافية

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمه

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
آمنة أحمد علي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

المراسلات
الإمارات العربية المتحدة
الشارقة،ص.ب. ٥١١٩
هاتف : ٠٦٧١١١٦/٩٧١٦+
براق : ٠٦٦٢١٢٦/٩٧١٦+

ثمن النسخة : الإمارات 5 دراهم، مصر: 3 جنيهات، السعودية: 5 ريالات، البحرين: 500 فلس، قطر: 5 ريالات، عمان: 500 بيسة، اليمن: 60 ريالاً، المغرب: 10 دراهم، الكويت: 500 فلس، سوريا: 40 ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: 300 دينار

قضية .. بيبان الترجمة العشرة .. ياسين أبو الهيثم 08

آراء .. المكان في علاقته بالوجود .. عبد العزيز حاجوي 20

مشاهد .. الوقف الإسلامي .. شاهر يحيى وحيد 28

دراسات .. المعنى النحوي .. مصطفى محمد العطار 36

قامات .. الكوني في ذكرى رحيل الصادق النيهوم .. هند الهوني 40

حوار .. مع رياض نعسان آغا .. سمير عطية 54

أدب .. عمر أبو ريشة .. ومحاكاة الفنون الجميلة .. د. أحمد زياد محبك 64

نقد .. الجوع بطلاً في رواية لمحمد البساطي .. صالح القاسم 68

نقد .. نبيل سليمان في رواية «دلعون» .. نذير جعفر 74

نقد .. الدلالة الإيديولوجية في الرواية دلعون نموذجاً .. عبد اللطيف محفوض 98

مسرح .. تأثير وسائل الإعلام في جمهور المسرح .. محمد غباشي 102

فنون .. فرناندو بوتيرو رسام الأجسام المنفوخة .. محمد الدنيا 106

سينما .. صورة الطفل في السينما المغربية .. الدكتور جميل حمداوي

ملف العدد

الجوائز الأدبية، التاريخ والنشأة .. خليل الجيزاوي 125

الجوائز العربية وميزة جائزة الشارقة .. د. مدحت الجيار 129

الجوائز العربية ين الحضور والغياب .. فؤاد قنديل 131

الجوائز العربية وجسر الوصول إليها .. محمد جبريل 135

جائزة الشارقة الحضور عبر الإبداع .. أحمد قرني 138

الجوائز العربية جواز مرور إلى الحياة الأدبية .. د. محمد إبراهيم طه 145

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 04/3916501، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: 414482 البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 534561–05355590، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272562–0272563، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت:5782700، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 249200، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات.

سلطان القاسمي
شخصية العام الثقافية

تسلّم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة جائزة شخصية العام الثقافية «لجائزة الشيخ زايد للكتاب» تقديراً لجهود سموه في الحركة العلمية والثقافية النهضوية التي انتهجها على مدى أكثر من ثلاثة عقود في إقامة المؤسسات العلمية والثقافية بإمارة الشارقة ودعم النشاطات ذاتها بدولة الإمارات العربية المتحدة وسائر دول العالم، بالإضافة لانتهاجه سياسة ثقافية واعية في شتى الحقول العلمية والمعرفية.

ولقد ثمّن صاحب السمو حاكم الشارقة الجائزة في كلمة مهمة تحتاج منا التأمل والتدبر لأنها تحمل كل الوفاء للزعيم والمؤسس والباني الشيخ زايد – رحمه الله.

وجاء في الكلمة:

«منذ أكثر من 40 سنة وصل إلى هذه الأرض وزير الخارجية البريطاني لحكومة حزب العمل آنذاك، وأكد للجميع أن بريطانيا لن تسحب قواعدها فيما وراء السويس، وبعد 6 أشهر وإذ بنفس الوزير لنفس الحكومة يأتي ليعلن الانسحاب المفاجئ».

وتابع سموه «وكانت صدمة للجميع، وأصبح الناس كالأغنام في الليلة الماطرة، وافترقت الفئات، وتنابزت بالألقاب، وتداعت علينا الامم». وأضاف سموه «وإذا بنجم يلوح بالأفق من هذه الأرض، نجم لاح على صفحات الماء، كان ذلك زايد بن سلطان آل نهيان، وإذا بالرجل وبهمة الرجال يسرع الخطى ويجترح المسافات، يؤمن الخائف، ويعلم الجاهل، ويكوّن أمة. أقول إنه صهو الأمة».

وزاد سمو حاكم الشارقة «وإذا به ينقل هذه الدولة الفتية، في

صاحب السمو الشيخ
الدكتور سلطان بن محمد القاسمي
عضو المجلس الأعلى للإتحاد حاكم الشارقة

مقدمة دول العالم، يرتقي بها يوماً بعد يوم، وتكتسب من خلال سياسته الحكيمة كل وفاء وكل محبة من جميع الدول».

وقال سموه «وفي يوم من أيام رمضان، وإذ بكلمات ترفضها الآذان، ويرفض أن ينطقها اللسان، وإذ بها تمزق الوجدان مات زايد بن سلطان، وإذ الدموع تندفع من المحاجر والكلمات تغص بالحناجر، والسكون يعم المكان إلا من كلمات..... اللهم لا اعتراض، اللهم لا اعتراض، اللهم لا اعتراض».

وأضاف سموه «وتمر بنا الأيام، نحفظ كثيراً ونضيع كثيراً، ونحن من تربى على يد زايد، ونحن من شرب من مشارب زايد وكأننا ليس بأوفياء لزايد». واختتم سموه كلمته قائلاً: «ومن على هذا المنبر أدعو جميع الحاضرين في هذه الصالة والذين يشاهدوننا من خلال التلفاز.... أيتها الأم... أيها الأب.. أمسك القلم واجعل أبناءك حولك، وسطّر... هذا ما كان يحبه زايد، وهذا ما كان لا يحبه زايد، ونجمع تلك الأوراق، ونضعها في الصدور، ونضعها في مقدمة الدستور، وبهذا الوفاء نكون قد أوفينا زايد حقه».

هذه الجائزة ذهبت إلى مستحقها..

هذا وقد ثمّن المثقفون والأدباء والكتّاب اختيار صاحب السمو حاكم الشارقة، حيث عكست أصداء اختيار جائزة الشيخ زايد للكتاب لسموه شخصية العام الثقافية تقدير واحترام الساحة الثقافية (الكتّاب والأدباء والمتابعون)، ووجدوا في الجائزة تقديراً لجهوده التي بدأها مبكراً حتى جعل من الثقافة برنامجاً يومياً للناس، وتخطى اهتمامه إلى كل مفرداتها، وإلى شرائح المجتمع كافة، وإلى التحاور مع الآخر عبر خطاب الثقافة لإبراز الوجه الحضاري للأمة وللإسلام.

نصوص مسرحية بحرينية

مجموعة نصوص مسرحية من مملكة البحرين كتبها مؤلفون لصالح مشروع بنك النصوص الذي أمر به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لإثراء الحراك المسرحي الذي يعاني ندرة النصوص المسرحية والمجموعة تتضمن المسرحيات التالية:

امرأة في الظلام لـ إبراهيم بحر.

حيدر لـ أمين صالح.

البرهامة لـ علي الشرقاوي.

درب المصل لـ فريد رمضان

ومن أجواء المجموعة مسرحية امرأة في الظلام وهي عبارة عن مونودراما تبحث في عذابات امرأة كانت ملء السمع والبصر، وبعد تبدل الأحوال تحولت إلى امرأة وحيدة تخلى عنها الجميع والذين كانوا في قلب مكانها وفي مشهد حراكها، والآن هي تجتر حياتها الماضية وتحاول التماسك في مواجهة الآخرين الذين لن يأتوا، وكذلك في مواجهة وحدتها وعزلتها وانصراف الناس عنها.

نصوص مسرحية سودانية

مجموعة نصوص من السودان تنقل إلينا أجواء الحياة الاجتماعية والمعيشية والأسطورية في المخيال الشعبي، وتتشكل المجموعة من المسرحيات التالية:

– الصدى والآخر لـ دفع الله حامد – البحار والعجوز لـ سيد عبدالله صوصل – الذين عبروا النهر لـ عادل إبراهيم محمد خير – العائد على وقع الجيتار لـ عبدالحكيم عامر – ماستابا – الرقصة الأخيرة لـ عطا شمس الدين – المسرحية الأخيرة «ماستابا» تبحث في أجواء أسطورية وفولكلورية يكثر بها الخيال الجمعي والحياة السودانية في قراه ومدنه وأصقاعه المتناثرة حيث تعكس قصة أسرة سودانية في إحدى هذه القرى والمتمسكة بتقاليد وقيم وأعراف الجماعة والأسلاف، ولكن أحد أفرادها وهو شاب يرمز إلى الفتوة والقوة وتتعاكس أفكارها مع قيم باقي أفراد الأسرة المتمسكة بالثوابت والقيم وفي هذا الصراع تتأطر الأبعاد الفولكلورية والشعبية، وفي النهاية يحدث التطهر من أجل أن تبقى القيم وروح العادات السارية.

نصوص مسرحية مصرية

هي مجموعة نصوص لكتّاب مصريين تنقل إلينا أجواء مغايرة وأفكاراً تبحث قيم ما بعد التبدلات التي أحدثت تغيرات اجتماعية حادة في المجتمع، وما يمكن أن يحدث بناء على ذلك عند الناس أو في بنية المجتمع. وتتشكل هذه المجموعة من مسرحيات:

– المجهول المعلوم لـ أحمد سويلم – آخران في الانتظار لـ سعيد حجاج – الريان لـ محمد طلبة الغريب – نصف امرأة لـ محمد عبدالحافظ ناصف – مدينة غراب الترترية لـ محيي عبدالحي.

وتدور المسرحية الأخيرة حول التبدلات التي أصابت المجتمعات بعد تحديث التكنولوجيا وآثار العولمة، وهي تؤكد على المظهر الخادع والبراق بألوان زاهية كاذبة ينجذب إليها شخوص العمل دون معرفة، أو الوقوف على حقيقة الجوهر أو الداخل مما قد يؤثر في المستقبل لهذا الوطن المتخيل الذي سيفقد حريته وقيمه وأشياء كثيرة كانت جميلة.

نصوص مسرحية مغربية

نصوص من المملكة المغربية تحمل أنفاس الماضي الجميل أحياناً والتراث العربي في زخرفه القيمي والصوفي الضارب في عمق الفكر الجمعي المغربي الذي ما زال يعيش نفحات الوجد لزمن عربي جميل ما زال يتذكره ويعيش أجواءه الناس المتمسكون بعطره، والمجموعة تتكون من المسرحيات التالية:

– ابن رشد لـ عبدالكريم برشيد – جريمة قتل تحت الأضواء الكاشفة لـ محمد أبو سيف – أبو حيان التوحيدي لـ د. محمد أعراب – الغالية لـ د. محمد الوادي – أطفال البؤس لـ د. مصطفى رمضاني.

وفي مسرحية ابن رشد يعود بنا الكاتب إلى مرحلة من أزهى مراحل الأمة الإسلامية ويعيد صياغة العلاّمة الكبير ابن رشد أحد مفكري هذه الأمة، والذي ارتكن إلى نظرياته وأفكاره الغرب في نهضته. وتحاول المسرحية رسم ملامح تلك الفترة من خلال شخصيات المسرحية التي يبرز بها صورة قرطبة المدينة الإسلامية التي تمور بالحراك وبعوامل الصراع، وكذلك المسرحية تعيد إشكالية أو مشكلة ابن رشد نفسه مع نظام الحكم والسلطة.

الترجمة العشرة

ياسين أبو الهيثم

في البدء كان الفكر، واللغة حامله. ومذ كانت الجماعات اللغوية الأولى والحاجة مسيسة لاستيراد فكر الآخر، وبانفتاحها (الجماعات اللغوية) برزت أيضاً قضية التصدير والترحيل. الاستيراد والتصدير، أو الذهاب والإياب على متن اللغات هو ما اصطلح عليه بالترجمة. هذا الفعل يقتضي التأويل والحرية والإبداع، تلكم غُرة مفاتيح حقل الترجمة الخصيب، وفضلاً عنها سنسعى في مقالنا إلى التفتيش عن المفاتيح الأخرى.

المفتاح الأول / الباب الأول: الترجمة بين الخيانة والأمانة

بإعمال آلية التوالد الاصطلاحي نتحصل الثنائيات المروجة في الحقل المفاهيمي الترجمي ذات الدلالة المشابهة: الترجمة الممكنة/المستحيلة؛ الترجمة الشفافة/غير الشفافة؛ الترجمة الحرفية/الحرة لينتهي بنا التفريع أو الاشتقاق إلى الترجمة الدقيقة/غير الدقيقة. معالجة هذه الإشكالية الثنائية تقتضي منّا فحسب في الإطار المنهجي تفكيك الثنائية (حرفية/حرة).

الترجمة في جوهرها لغة تأويلية لدرجة «أن ترجمة Quljote إلى اللغة الإنجليزية هي، في نظر بورخيس، أرقى مستوى من هذه الرواية في أصلها الإسباني، الذي وضعه سرفانتس»(1)، ولدرجة أنه بالرغم من كون إدغار ألان بو (أمريكي) رائد القصة القصيرة في العالم فـ «الأمريكيون أنفسهم لا يقبلون على قراءة أعماله لأنهم لا يستسيغون أسلوبه المعقد المرتبك كعقله. ولهذا فإن أعماله تتمتع بشهرة أكبر وإقبال أوسع عليها في فرنسا بفضل ترجمة بودلير الذي صاغها بأسلوب شاعري سلس محبب»(2)، بل إن بورخيس «كان أثناء ترجمته لأعماله، يجد الفرصة للإبداع من جديد في هذه الأعمال، فكان يتجاوز بالإلهام حدود النص الأصلي المكتوب باللغة الإسبانية»(3). الواضح أن رغبة المترجم اللوحة في توسيع هامش التحرك، وإن شئتم الدقة: سحر البعد الإبداعي هو ما يتجاوز ببعض المترجمين مسألة الحرفية = الالتصاق بالنص المصدر.

بالترجمة، قد يتدخل الإنسان بالسلب، فلنجرب إقصاءه بالاستعاضة عنه بالآلة. إن أنظمة الترجمة الآلية للغات الطبيعية لم تستقلّ بعد – بشهادة خبراء اللسانيات الحاسوبية – هي الأخرى عن تدخل الإنسان كلية، فالذكاء الاصطناعي لا يُمكّن من انتقال سلس للنصوص العلمية والتقنية دون مساندة وتوجيه الذكاء البشري، «أما ترجمة نصوص أدبية أو جمالية أو غيرها، فإنها تراعي جودة عبارة النص، مما يعني أخذ الخصائص الأسلوبية والنصية الذريعية بعين الاعتبار. وهي خصائص لا تستطيع معالجتها الأنظمة الحالية للترجمة الآلية، مما يعني ضرورة التدخل البشري في دَخْلِ الترجمة وخَرْجِها»(4). لا غنى لنا عن تدخل الإنسان، وبالتالي بقاء بُعْد الذاتية إلى حين.

أعرب الأديب جوليو سيزار سانتويو، الأستاذ بجامعة ليون بإسبانيا، عن دهشته لعدم زجّ كثير من المترجمين في السجون والمعتقلات لأن ترجماتهم مليئة

قد يخلص قارئ نبيه عاشق للشعر إلى كفاية ترجمة الشعر الحرّ دون تعديه إلى الموزون، غافلاً أن «تطليق القافية التي نقطفها دانية في الشعر الموزون عند رؤوس الأماليد، يفرض في الشعر الحرّ الأصيل وجود قوافٍ تتجاوب داخل البيت الواحد بشكل نلتقطه بحدسنا أكثر مما نلتقطه بحسنا»!

بجرائم الكذب والتزوير وإخفاء الحقيقة وغير ذلك من الجرائم التي يعاقب عليها القانون!

من ذا يجرؤ على الترجمة – إذا أخذت المحاكم دهشة سانتويو بعين الاعتبار – بعد؟ ولو لأعماله!

ومن ذا يقدم على هجرة بين اللغات محفوفة بالمخاطر؟ وقد لا تسلم «البضاعة»!

المفتاح الثاني / الباب الثاني: عتبات النصوص المترجمة

نظراً لأن الهجرة ولو بين اللغات قطعة من العذاب، فالمترجمون يشعرون أنهم يستحقون الأكثر، «لكن الخسارة أن القارئ الذي يقرأ دانتي مثلاً لا يستطيع أن يذكر لك المترجم، في حين أن المترجم هو الذي قام بهذا الدور الفعال في التقريب بين الثقافات، لكن، مع الأسف، لا يأخذ حقه لا مادياً ولا معنوياً»(5). بعض المترجمين كردّ فعل منهم، أو بالأحرى لردّ الاعتبار، يعمدون لتصدير ترجماتهم بعتبات نصية بديعة (تمهيد؛ مقدمة) للاختلاء بالقارئ المفترض دوناً عن الكاتب. وهذه النصوص الموازية لا تعدو أن تكون فُسحَ المترجمين الانفرادية سواء لتسليط الأضواء على العراقيل الممهَّدة في سبيل إنجاز مهمتهم، أو لفتح شهية القراءة بتعداد نقط قوة العمل المترجم، أو للسبق إلى تصويب كل فكرة خاطئة تشيع في الفئة المستهدفة.

وتختلف مواقف النقاد والتراجمة أنفسهم من الهوامش اختلافاً كثيراً. وعلة هذا الاختلاف – في نظري – ترجع لأمرين: أولهما اطمئنان بعض المترجمين لعدم بذل القراء من جهتهم جهداً في تبييض قتامة النصّ المترجَم فينصرفون كلية عن تدوين الهوامش، وأن الهوامش من جهة أخرى يعدونها (هؤلاء المترجمين وحتى بعض النقاد) «الحيلة البئيسة التي يلتجئ إليها المترجم ليعبر عما عجزت ترجمته عن التعبير عنه»(6)؛ وثانيهما رغبة صنف آخر من المترجمين أن يكفي قراءه عناء البحث الموازي المشوش على متعة المطالعة فلا يقنع بالتقديم والشرح، بل قد يسجل أحياناً مواقفه.

كل نص إبداعي يحوي من الكفايات ما هو كفيل بشقّ طريق وعرة أو سهلة إلى نفوس القراء، لذلك وللأسباب التي ذكرنا «فلا نص الكاتب يجب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب: فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص»(7)!

المفتاح الثالث / الباب الثالث: ترجمة الإبداع العربي إلى لغات العالم

مفارقة جدّ فكهة تلك المتمثلة في موقف قدماء المبدعين ومحدثيهم باللغة العربية، ففي وقت «لم يكتف (فيه) القدماء بالاستهانة بالترجمة ونبذها من تفكيرهم، بل يخيل إلينا أنهم حرصوا عن غير عمد على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا صياغات وطرقاً في التعبير وأساليب تستعصي على النقل»(8)، سعى المحدثون بدافع الربح المادي أو الشهرة أو بدافع آخر إلى طرق باب مستهدَف بديلٍ من شأنه أن يمنح قيمة إضافية لأعمالهم المترجمة، وفي هذا الصدد، تنبه عبوشي إلى أن

«عدداً كبيراً من الروايات تكتب بالعربية، ولكن الجمهور الذي تستهدفه إنما هو جمهور غربي بالأساس»(9)!

حكا الحريري بصيغ المجاز والكناية والتورية وكأن افتتانه بلغته بلغ مبلغ توقيف الانتهاء إلى معاني ومضامين مقاماته على معرفة النظم الاجتماعية والثقافية السائدة بمجتمع المقامات، وأنها من جهة لسان العرب تفهم. وتكلّف المعاصرون أو بعضهم ما يعرف لدى منظّري الترجمة بـ «التكافؤ التداولي» مستحضرين أساساً صورة الآخر، المتلقي الممكّن من الربح المادي والشهرة... إبان تحرير النص الهدف.

المفتاح الرابع / الباب الرابع: المعايير المعتمدة في ترجمة الإبداع العربي

ثمة معايير يحكّمها المترجمون الغربيون لدى ترجمتهم للإبداعات العربية، بيد أن المعيار الأهم والمحفز المشترك للانطلاق في ترجمة النص الأصل ليس سوى الإعجاب به، فـ «الترجمة عملية شاقة، وأخذ كتاب لا أحبه وأجلس شهوراً لترجمته مسألة لا أستحملها؛ وبذلك كنت أترجم الكتب والنصوص التي أحبها وأعشقها»(10). غير أن هذا الشرط ليس كافياً وإن كان لازماً ليخرج العمل المترجم إلى الوجود، فكل مبدع يتوقع بل يأمل لمجهوده تلقياً حسناً ضامناً لمواصلة اجتهاداته مستقبلاً، وقد يكتفي المترجم بهذا المعيار بداية إذا كان يملك دار نشر أو جسارة النشر على حسابه، فيما يرى الدكتور أبو بكر الفيتوري أن شرط التعاطف الوجداني مع العمل قبل ترجمته غير واقعي في بعض الأحيان، إذ «يجوز توفر هذا الشرط إذا كانت الترجمة تتم على سبيل الهواية والمزاج الشخصي للمترجم. ولكن عند التكليف بترجمة أعمال معينة من جهة رسمية أو عند احتراف شخص لعملية الترجمة مقابل أجر يصبح هذا الشرط في الواقع غير ذي معنى»(11)، وبقطع النظر عن مسألة الهواية/الاحتراف، التي سنعود إليها تحت سمة .../

العلمية، مازال هذا العامل يؤثر في العملية الترجمية.

ويبقى مزاج القارئ – هو الآخر – معياراً هاماً يُلقي إليه الناشر الغربي كبير بال للاختيار حتى يضمن نجاحاً تسويقياً للعمل المترجم، مستبقياً الصورة النمطية الثابتة للعالم العربي المتسمة بالعجائبية والتفكير الحالم والعادات الرجعية، غير متجرئ على خلخلة الصرح الفكري للقارئ الغربي المؤسَّس على ما يشهد للغرب بتفوقه ويؤكد نزعة الاستعلاء والتميز لديه. مثل هذه الأفكار والتصورات التي انتهى إليها غربيّ اليوم بالسبق «تقليد ثقافي أسسته ترجمات ألف ليلة وليلة يصبح وفقه المترجم شاهداً يستلذ بتلك المسافة الثقافية التي لا يمكن تخطيها بين الأنا والآخر»(12).

لا التراجمة ولا أصحاب دور النشر ولا القراء جمهور واحد، فمن ألقى السمع في الصخب بروية يصيخ لأصوات تنشد الاطلاع على إبداع بيئات اجتماعية وثقافية وعرقية... مختلفة، متمردة على فكرة العولمة والتنميط ، وأخرى راغبة في ثقافة السلام والفهم والتعايش لردم الهوة التي حفرتها خطابات صراع الحضارات وصدام الأديان.

المفتاح الخامس / الباب الخامس: الترجمة المستعصية

اهتم علماء الترجمة بترجمة الكتب المقدسة والترجمة الشعرية وترجمة المسرح والرواية والخرافة والحكاية والقصة والسيرة والملحمة وبالترجمة العلمية والترجمة الفلسفية والدبلجة السينماتوغرافية، غير أن ترجمة الشعر والترجمة العلمية اعتبرتا الأكثر ممانعة، ولم تطاوعا الاختراق السهمي.

* المِصراع الأيمن: يكاد يقع الاتفاق – بين القائلين بترجمة الشعر على الأقل – على أن الشعر لا يقبل ألبته ترجمة حرفية، فـ «ربما أمكن أن تسعف الحرفية في ترجمة النثر أحياناً، لكن من المرجح فشلانها في ترجمة الشعر»(13). إن ترجمة من هذا القبيل عموماً صعبة قياساً إلى ترجمة النثر، لأنه وببساطة يراعى في ترجمة الأول ما لا يراعى في ترجمة هذا الأخير. كيف ذلك؟ لقد درج النقاد على ترتيب الشعر في مستويي اللغة والإيقاع، وإن «هانت» الترجمة على عارف لمدلولات الألفاظ مفردة ووجوه تراكيبها مجملة ملمّ بمجازات العرب في الكلام(14)، ومادامت اللغة بدورها كياناً توفيقياً غير توقيفي، يُمسّ ولا يقدس، فإن المانع المتبقي هو ترويض المستوى الإيقاعي.

ترجمة الشعر توقع في مشقة أكبر من تلك التي توقع

تكاد تنحصر صعوبات ترجمة النصوص التقنية في المصطلح. قديماً: عرفت الحضارة العربية الإسلامية الفلسفة اليونانية من طريق تراجمة كيوحنا بن البطريق وحنين بن إسحاق والجوهري ومتى بن يونس وابن الناعمة الحمصي وغيرهم كثير، ونُقلت كتب الطب والفلسفة والفلك والمنطق... زمن العباسيين خاصة فما اعترضت عملية الترجمة غير عقبة المصطلح وما يحيل إليه من مفاهيم

المترجمين فيها ترجمة النثر، أو على الأقل عملية ترجمة الشعر ليست هي بالذات عملية ترجمة النثر ولا يصح قياسٌ مع الاختلاف بالرغم من العِلم القبلي بتداخل الحقول المعرفية وتكاملها الداخلي والخارجي. الميكانيزمات المعرفية والمنهجية التي يُقتضى استنفارها في العمليتين مختلفتان ولا شك، الأمر الذي يحيلنا آلياً على مسألة التخصص أو الممانعة على البعض دون الكلّ، فالدكتور عفيف دمشقية وهو راكب صهوة لغة عربية بديعة رشيقة مترجماً «سمرقند»(15) اعتمد في تعريب أبيات «الرباعيات» التي تضمنتها الرواية على ترجمة الشاعر أحمد الصافي النجفي.

قد يخلص قارئ نبيه عاشق للشعر إلى كفاية ترجمة الشعر الحرّ دون تعديه إلى الموزون، غافلاً عن أن «تطليق القافية التي نقطفها دانية في الشعر الموزون عند رؤوس الأماليد، يفرض في الشعر الحرّ الأصيل وجود قوافٍ تتجاوب داخل البيت الواحد بشكل نلتقطه بحدسنا أكثر مما نلتقطه بحسنا»!(16). وللإنصاف والموضوعية، وتحريا للعلمية والدقة ينبغي أن نشير إلى أن بعض من يقرأ الشعر المترجم يقرأ سلفاً أو ضمنياً وهو قابل وقانع بتعاقد ديداكتيكي يتأسس، بل ينصّ على سقوط العروض التقليدية من النص الأصل المحوَّل وضرورة تلمسها بالحسّ والشعور، هذا دون أن نكفي المترجمين عناء إعمال إمكاناتهم الذهنية للارتقاء إلى مستوى الإيقاعات والصمت بين الكلمات والتفضية، خلا المعنى الذي لا يجادل أحدٌ فيه.

* المِصراع الأيسر: وتكاد تنحصر صعوبات ترجمة النصوص التقنية في المصطلح. قديماً: عرفت الحضارة العربية الإسلامية الفلسفة اليونانية من طريق تراجمة كيوحنا بن البطريق وحنين بن إسحاق والجوهري ومتى بن يونس وابن الناعمة الحمصي وغيرهم كثير، ونُقلت كتب الطب والفلسفة والفلك والمنطق... زمن العباسيين خاصة فما اعترضت عملية الترجمة غير عقبة المصطلح وما يحيل إليه من مفاهيم، بيد أن لغة الضاد الناهضة يومئذ تمكنت بفضل التوليد الاصطلاحي من إنشاء آلاف المصطلحات، فاغتنى المعجم ونمت اللغة و توسعت. واستمر الوضع كذلك طويلاً، فقد اشتهر أن ابن خلدون، على سبيل المثال، لم يفتأ يضع المصطلح تلو الآخر للتعبير عن أغراضه العلمية. وحديثاً: ما لبثت العلوم منذئذ تتقدم بسرعة قياسية، وأضحت تخلق كل حين آلاف المصطلحات الجديدة، فصار على المترجمين لزاماً أن يبتدعوا مقابلات لها للإمساك بناصية العلوم، فتخلّف ركب الترجمة عن ركب الإنتاج والإنشاء. وفشلت مع الأسف السياسات الترجمية الداعية بعض الأحيان إلى اعتماد مصطلحات علمية قبل ثباتها مفاهيمياً ورسوخها، والداعية في أحيان أخرى إلى إحداث قطائع ميكانيكية مع مصطلحات من تراثنا العربي الأصيل، أو تلك التي أوصدت أبواب الحداثة في وجه الاصطلاح واكتفت في كسل فكري بالقدامة. وصار المتلقي يطالع نصوصاً

تقنية بالعربية دون أن يقدر قطّ على فكّ ألغازها، فاللغة العربية لم تندمج بعد اندماجاً تاماً في سائر ميادين الحياة! إذ لا يكاد يقع الاتفاق على لفظة بعينها تشير إلى مفهوم جديد، وحتى ما اصطلح عليه على قلته لا يتحقق فيه المعيار الاستخداماتي، فلا أحد ينكر سريانية تلفن في مقابل هاتف، والراديكالية حيال الأصولية، والديمقراطية/ الشورى، والرومانسية/ العاطفية، الإمبريالية الكولونيالية/ الاستعمارية، البراغماتية/النفعية، اللائكية/ العلمانية، التكنولوجيا/التقانة. هذا، وأبدع د.طه عبد الرحمن لفظ «فكراني» في مقابل لفظ «إيديولوجي»(17)، ومهما كانت مبرراته فقد ظلّ اللفظ الأول وإن كان أصوب من الثاني مهجوراً... وإن وُجدتْ فروق بين البيداغوجية والتربوية فلا الميزان الصوتي ولا البنية الميرفولوجية ولا المكونات النظمية تسمح بهذه البدائل.

تبذل المجامع اللغوية العربية جهوداً لمواكبة التطور العلمي غير أنها دون رهانات المرحلة، فهذا مدير مكتب تنسيق التعريب في الرباط يشهد «أن اللغة العربية حضارة كونية وتاريخية، من مصلحتنا أن تصير تامة الحياة، ومتجددة ومبسطة، وتوظف بيداغوجية عصرية، وتكون في متناول الشعب والخدمة اليومية»(18). وقبل ذلك، ينبغي أن تتبنى الدول العربية تدابير لغوية موحدة تفرض استعمال لغة فصيحة مشتركة في مجالات الاقتصاد والإدارة والإعلام والقانون والدين والتعليم والتكنولوجيا... دون الدخول بالثنائية اللغوية في البلد الواحد إلى حلبة الصراع، فسواء الألسن الأمازيغية أو العاميات يجب أن تجد لها مكاناً في المجالات السالف ذكرها.

وبالرغم مما قد يهجس في الذهن من كون الترجمة العلمية أبعد ما تكون عن اختلافات التأويل إلا أن الواقع غير ذلك، فكثير من النصوص العلمية النظرية تتأسس على المجاز، وإذا لم يكن المترجم «متخصصاً» فسيكون كالمهاجر من لغة إلى

أخرى بلا زادٍ يتوسل به لنقل المضمون العلمي بدقة، وتنشأ من ذلك ترجمة تعسفية وجودها أخطر من عدمها. وقبل الشروع في البحث عن مفتاح الباب السادس أؤكد أن الاختلاف كثير وطال كل شيء، فترجمان في قامة أورسيل يعلن صراحة أنه يعارض صنف التراجمة المختصين: «فالترجمة العلمية ثمينة جداً كعلم إنساني، لكنني لا أعتبرها حقاً مدرسة ترجمة. لا توجد وصفة جاهزة للترجمة، فبالنسبة إلى الترجمة كما هو الأمر بالنسبة إلى النقد، كل نص له زاوية انقضاض»(19)، ولا أقطع في إن كانت سَعَة الاجتهاد أو اقتناص زاوية الانقضاض هي التي مكنت كاميران حوج من نقل كلام الأمّ بالعامية في «في خطو السرطان»(20) كإشارة ربما إلى وروده باللغة الدارجة في النص الأصل أو إلى تواضع ثقافة الأم، مثل هذا الأمر لا يدرس في الجامعات والمعاهد؛ فليعتبر ذلك.

المفتاح السادس / الباب السادس: خطر الغزو الثقافي

للترجمة أدوار كبيرة في التقريب بين شعوب العالم والثقافات بشكل ميسر، إنها تكفي غير المترجمين عذاب الهجرة. أدوار الترجمة غير خافية ولا ينكرها أحد، إلا أن البعض يُنسب إليها دوراً يُتوجس منه حقيقة فزعاً، الترجمة –يخالها هذا البعض – تضطلع بإدخال الخطر علينا، إنها بالنسبة إليه «حصان طروادة الذي يتسلل الغزو الثقافي عبره إلى روح الأمة»(21)، فدعا في أحسن الأحوال إلى تحوير النصوص المترجمة ولا بدّ حتى تصير متساوقة وقيمنا الحصينة المنيعة الكاملة! لأنها «نقلت إلى العرب من الثقافة ما لم يكونوا في حاجة إليه، بل وما لا ينبغي أن يطلعوا عليه، لأنه مخالف لعقيدتهم، ومباين لدينهم»(22).

يعتقد أصحاب هذا المذهب، واعين أو غير واعين، أن قيمنا أضعف من قشة في مهب رياح شعوب وثقافات العالم!

أو: أن قيمنا بذلك التحوير قد تصير في خارج مرمى التأثر والمثاقفة والانفعال!

عبثاً يحاولون!

المفتاح السابع / الباب السابع: الترجمة الفورية

بتعاظم تأثير وسائل الاتصال والتواصل الجماهيري (تلفزة؛ إذاعة؛ مؤتمرات؛ ندوات؛ لقاءات دبلوماسية...) ذاع صيت نوع جديد/قديم من الترجمات في العموم، وانصب عليه اهتمام المتخصصين بالدرس والتطوير. سَعْينا الآن لفكّ تشفير أنظمة الترجمة الفورية التي هي لغوياً «تفسير أو نقل ملفوظ من لسان إلى آخر بطريقة آنية أو

تبذل المجامع اللغوية العربية جهوداً لمواكبة التطور العلمي غير أنها دون رهانات المرحلة، فهذا مدير مكتب تنسيق التعريب في الرباط يشهد «أن اللغة العربية حضارة كونية وتاريخية، من مصلحتنا أن تصير تامة الحياة، ومتجددة ومبسطة، وتوظف بيداغوجية عصرية، وتكون في متناول الشعب والخدمة اليومية».

لاحقة»(23). والترجمة الفورية أو الشفهية حاجة وحلّ مطبّق منذ القدم بدليل أن التراجمة الفوريين تواجدوا في حضارات عدة كالحضارة الفرعونية والحضارة العربية الإسلامية، إلا أن ذاكرة التاريخ النشطة أو حتى تلك البعيدة المدى لا تَقدر على استحضارهم بيسر، فكيف بترجماتهم (أعمالهم)؟! وسبب انقطاع حبل ذكرهم أو استحالته كمبدأ يرجع ولا شك إلى رسوخ المحرَّر مقابل عابرية الشفهي. وحتى نتقدم إلى ما وراء عتبة باب الترجمة الفورية النصف منفتح نتقهقر إلى صرح الترجمة التحريرية للمقارنة: كلاهما – من حيث الشكل – هجرة من لغة إلى لغة أخرى، فيما ترميان في جوهرهما إلى نقل المعاني؛ مجال التقائهما أوسع بكثير من حيزي اختلافهما المنحصرين في التلفظ # التحرير.

تاريخ الترجمة الفورية لم يدون بدقة لحدّ الساعة، وكثير من أرقامه – بالرغم من الجهود المبذولة – مبهمة لا تزال. لا أمل اليوم في استعادة مادة دراسة الترجمة الفورية المتراكمة في الفترة الممتدة إلى غاية اختراع آلة التسجيل، مصدر الضوء والأمل المتبقي هو التنقيب في الآثار المكتوبة التي خلفها المترجمون الفوريون أنفسهم أو من عاصرهم، «ولكي نستعلم عن المترجمين الفوريين علينا الاطلاع على رسائلهم ويومياتهم ومذكراتهم وسيرهم الذاتية، وأيضاً على العديد من الوثائق التي لا يتم فيها الحديث عن الترجمة الفورية إلا عرضاً وبشكل هامشي جداً»(24).

إننا بصدد مجال من البحث جديد نسبياً.

المفتاح الثامن / الباب الثامن: الترجمة الدينية

إذا كانت الترجمة الحرة تنشد إعادة الخلق فإن ترجمة القرآن الكريم والكتب المقدسة الأخرى ترجمةً حرفيةً تحريفٌ وقبول للتحدي الإلهي: (قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْأِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً)(25)، بمعنى أوضح: إذا ترجمت الكلمة من القرآن لا تفضل على حالها كلمة **الله**. وذهب جمهور علماء المسلمين إلى عدم جواز الترجمة الحرفية للقرآن، ومن جملة ما استدلوا به على ذلك أن الرسول «أرسل كتبه إلى كسرى وقيصر والمقوقس بالعربية متضمنة الآية: (قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا **اللَّهَ** وَلا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئاً وَلا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضاً أَرْبَاباً مِنْ دُونِ **اللَّهِ** فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ»(26)، ولو جاز الأمر لكاتبهم بالعربية ولترجم الآية لهم. هذا، ويشتمل القرآن على معانٍ أصلية مقصودة من الكلام ومبينة بأحاديثه» وعلى معانٍ ثانوية بلاغية صيرته معجزاً وارتقت بالخطاب القرآني فوق خطاب البشر (مجازات؛ كنايات؛ صور بيانية؛ إشارات خفية...)، وإن أمكن ترجمت المعاني الأصلية من أمر ونهي وخبر لا يمكن ترجمة المعاني الثانوية، أو هما معاً في ذات الآن. ويشتمل القرآن على ألفاظ لها معنى حقيقي مختلف عن معناها المجازي، كلفظة «السِّجّين» التي تعني في حقيقتها «الصلب الشديد من كل شيء» مثلما ورد في مادة

«سجن» من لسان العرب، فيما تعني «كتاباً تسجل فيه أعمال الكفار» مجازاً، كما يحوي القرآن لفظات تدل على معنيين فأكثر كلفظة «القرء» التي تستعمل في الحيض والطهر، واختيار المترجم لفظة تدل على معنى يسقط المعنى الآخر أو بقية المعاني. ولهذه الأسباب ولغيرها حمّل بعض علماء المسلمين الترجمة الحرفية ما وقع من تبديل وتزوير في الكتب المقدسة، كالأناجيل التي ضاع أصلها العبري ولم تبق إلا ترجمتها اليونانية، وكأن الحفظ الذي تولى الخالق تعالى القرآن به هو أيضاً من الترجمة الحرة والحرفية كليهما، فـ «لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقل القرآن إلى شيء من الألسن، كما نُقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى بالعربية، لأن العجم لم تتسع في الكلام اتساع العرب»(27).

ابتدع علماء المسلمين ترجمة لم يسبقهم إليها أحد بحكم الإحساس بالمسؤولية، ليست حرفية ولا حرة، وَسَمُوها بـ «الترجمة التفسيرية» حتى يتحقق بها تبليغ الرسالة الواجب لسائر الأمم وتؤدى بها الأمانة وتتأكد بها عالمية القرآن، فـ«قد نفى ابن قتيبة إمكان الترجمة في القرآن، يعني على هذا الجزء الثاني (المعاني الثانوية) فأما على الوجه الأول (المعاني الأصلية) فهو ممكن، ومن جهته صحّ تفسير القرآن وبيان معناه للعامة، وكان ذلك جائزاً باتفاق أهل الإسلام، فصار هذا الاتفاق حجة في صحة الترجمة على المعنى الأصلي»(28). وليفهم الأعجمي القرآن انتهوا إلى إجراءات عملية واتخذوا تدابير وقائية عِدة كأن يترجم القرآن على شريطة التفسير من لدن عالم باللغتين العربية والمترجم إليها وضعاً وأسلوباً ودلالة، فيُطبع النص القرآني في جوف الصفحة بالعربية مرقمة آياته، ثم يكتب في هوامشه تفسير باللغة المترجم لها مرقم بترقيم مطابق للآيات.

شهد النقاد بنجاحات، في إطار الترجمة الحرفية، لقيتها حالات معزولة كمثل ترجمة الشاعرين هولدرلين وبول سيلان وكذا هنري ميشونيك للإنجيل. وحتى لا نتناقض وما سبق وقلناه وكررناه، أو نعتقد أن الكلام الإلهي ضرب آخر من القول «نتابع مع بول ريكور تحرزه من هذه الحالات النادرة إذ يقول إنها تؤسس رؤيتها انطلاقاً من النجاح المقلق لشاعر مثل هولدرلين الذي يتكلم الإغريقية في قلب الألمانية وكاتب فيلسوف مثل هنري ميشونيك الذي يتكلم العبرية في قلب الفرنسية»(29). نجاحات في غياب النص الأصل!

و«ذكر البخاري في صحيحه أن زيداً بن ثابت كان يترجم التوراة بحضرة النبي إلى العربية»(30)، فهل يقبل رسول الله من زيد ترجمة حرفية أم ترجمة متصرفة؟!

المفتاح التاسع / الباب التاسع: الترجمة داخل أسوار المدرسة المغربية

بعيد الاستقلال(31)، كان طبيعياً أن ينصب الاهتمام على تأسيس المدرسة الوطنية المغربية، وقد رَفع إصلاح سنة

1957 الشعار الرباعي: التعميم والمغربة والتوحيد والتعريب. فتح المغرب هذه الورش الإصلاحية وهي المتخلصة لتوها من ربقة الاستعمار، تعوزه الإمكانات اللازمة بشرياً ومادياً، كممارسة يجوِّد بها حق السيادة الوطنية. السياسة القائمة على التعريب نادت بها قوى وطنية غيورة على الحضارة الإسلامية ولغة القرآن، لتمكين الأجيال الجديدة من كفايات التعبير والإبداع والتواصل باللغة العربية. وبتأسيس الجامعة المغربية التي لم تستطع حتى الساعة تعريب التخصصات العلمية، كما هو حال كافة الجامعات العربية، لسبب معقول، وهو أن: الحضارة العربية الإسلامية لم تعد تساهم في تطوير العلوم، ولا حتى في مواكبتها لغوياً؛ ألفت أفواج من الطلبة متفوقة في المواد العلمية نفسها في مفترق طريقين، متابعة الدراسة باللغة الفرنسية أو السير في مسلك الأدب العربي أو الدراسات الإسلامية... بخطى وئيدة أو متعثرة.

ونزل إصلاح سنة 1985 الذي أملاه التقويم الهيكلي والبنك الدولي والتطور التكنولوجي المتزايد بهدف –من جملة ما هدف إليه– تعزيز مسلسل التعريب مع إعطاء الأهمية الواجبة للترجمة. فاعتمدت منذ منتصف تسعينيات القرن العشرين مادة الترجمة بالمستويات الثانوية التأهيلية، ولتجاوز المأزق وكذا لتصريف فائض الموظفين أسند ارتجالياً تدريس المادة لأساتذة المواد العلمية في الغالب دون تكوين أو إعادة تكوين. في أول الأمر كانت دراسة المادة أمراً اختيارياً لتغدو مادة إجبارية بسبب تفاقم لامبالاة التلاميذ وظاهرة الشغب الفصلي. الواضح أن الهدف من تدريس المادة لم يكن ولا يكون الهدف ذاته من تكوين طلبة معاهد الترجمة الذين يفترض أن يصبحوا مترجمين محلفين لدى مؤسسات الدولة أو مشتغلين بالإعلام، بل انحصر الهدف في تمرير ما اصطلح عليه بـ «المعجم الوظيفي» وتحقيق تراكم مفرداتي يمكن الطالب من اقتحام النصوص العلمية.

الدعوة إلى تعريب التعليم العالي ما انقطع دأبها، وحريّ بأساتذتنا(32) الكرام الدعوة أَوَّلاً إلى تخصيص ميزانية أكبر للبحث العلمي والتحسيس بأهميته في النهضة حتى يتماشى في يسر الإنشاء العلمي واللغوي، أو على الأقل يدعون إلى تكثيف جهود المجامع اللغوية العربية وتضافرها.

المفتاح العاشر/الباب العاشر

الترجمة أوسع حقل محاط بأسوار مبوّبة كالمتاهة. إن الدموع ترجمةٌ لمشاعر الإنسان والتضرع ترجمة لما يأمل المبتهل، وليست الدموع هي المشاعر بحال، ولا النحت ولا التصوير بدورهما جمال الخلق، فهذا كمال أبوديب يقرّ بقدرته «على كتابة الإستشراق بطريقة مخالفة لطريقة إدوارد سعيد، لكن الإنشاء الناتج سيكون إنشائي لا إنشاءه، والبنية الممثلة ستكون بنية تجسد حصيلة تفاعل عقلي الخاص مع بنية اللغة العربية. أي أن نصي سيكون نصاً آخر. وذلك ليس نقلاً أو ترجمة»(33).

وقد حدث أن «طرقت مترجمة عاشقة باب كاتبها:

سألها من الطارق، قالت «أنـا»، قـال: «هـذا البيت لا يسعني أنا وأنت». انصرفت المترجمة وراحت تتأمل في المكتبات وفي حانات الليل، بعد مضي بعض الشهور، رجعت لتدق من جديد باب كاتبها المفضل، سألها: «من الطارق؟»، قالت: «أنـتَ»، إذ ذاك فقط فُتح الباب»(34) الأخير..

الهوامش:

(١)– دومينيك م.لويز: بورخيس والترجمة. مقال ترجمه عبد الرحيم حزل. جريدة الصحراء المغربية. عدد ٥ إبريل ٢٠٠٥. (٢)– علي القاسمي: مقدمة ترجمته لرواية «الوليمة المتنقلة» لإرنست همنغواي. منشورات الزمن. الطبعة الثانية ٢٠٠٢. ص ١١. (٣)– دومينيك م.لويز: بورخيس والترجمة. مقال ترجمه عبد الرحيم حزل. جريدة الصحراء المغربية. عدد ٥ إبريل ٢٠٠٥. (٤)– عبد القادر الفاسي الفهري: اللغة والبيئة. كتاب الجيب. عدد ٣٨. منشورات الزمن ٢٠٠٣. ص ٣٥. (٥)– دنيس جونسون ديفيز: الخسارة هو أن لا أحد يهتم بالمترجم. حاوره إبراهيم أولحيان. العلم الثقافي. عدد ١٥ أكتوبر ٢٠٠٥.

(٦)– Claude Hagège: l'homme de parples. Folio. 1985. p60.

عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٢. ص٦. (٧)– عبد الفتاح كيليطو: لن تتكلم لغتي. دار الطليعة. بيروت ٢٠٠٣. ص ٢٣،٢٤. (٨)– حنين دلال عبوشي: «الثقافة العالمية/ المعولمة» وسياسات الترجمة. مجلة الآداب. عدد ٧،٨. ١٩٩٩. ص ٥٢. (٩)– دنيس جونسون ديفيز: الخسارة هو أن لا أحد يهتم بالمترجم. حاوره إبراهيم أولحيان. العلم الثقافي. عدد ١٥ أكتوبر ٢٠٠٥. (١٠)– د. أبو بكر الفيتوري: الترجمة، ما لها وما عليها. الناشر العربي. العدد ١٨. سنة ١٩٩١. ص ٨٩.

(١٢)– Acte des troisièmes assises de la traduction littéraire. Atlas actes sud. 1987. p 86.

(١٣)– دومينيك م.لويز: بورخيس والترجمة. مقال ترجمه عبد الرحيم حزل. جريدة الصحراء المغربية. عدد ٥ إبريل ٢٠٠٥. (١٤)– معنى المجازات طرق القول ومآخذه، وفيها: التقديم والتأخير، والاستعارة والتمثيل، والحذف والتكرار، والإخفاء والإظهار، والتعريض والإفصاح، والكناية والإيضاح، والقصد بلفظ الخصوص معنى العموم وبلفظ العموم معنى الخصوص. (١٥)– أمين معلوف: سمرقند. ترجم الرواية الدكتور عفيف دمشقية. نشر المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار. ط ٢. الجزائر ٢٠٠١. (١٦)– رواد طربية: الترجمة الشعرية. مجلة الآداب والترجمة. العدد الأول. لبنان ١٩٩٦. ص٢٩. (١٧)– انظر مبررات هذا الاستعمال في كتابه: تجديد المنهج في تقويم التراث. المركز الثقافي العربي.ط ٢. بيروت. ص ٢٤–٢٥. (١٨)– عبد القادر الفاسي الفهري: اللغة والبيئة. كتاب الجيب. عدد ٣٨. منشورات الزمن ٢٠٠٣. ص ٤٢. (١٩)– ميشيل أورسيل: دموع المترجم. حوار أعده وترجمه محمد آيت العميم وعمر حبودان. العلم الثقافي. عدد ١٠ مايو ٢٠٠٣. (٢٠)– غونتر غراس: في خطو السرطان. ترجم الرواية كاميران حوج إلى العربية. منشورات الجمل ط الأولى ٢٠٠٦. ص ٩–١٧–٥٢–٥٣... (٢١)– أنور الجندي: محاذير وأخطار في مواجهة إحياء التراث والترجمة من الفكر الغربي. دار بوسلامة. تونس ١٩٧٥. ص ٢٠. (٢٢)– يوسف سلامة: ما الترجمة؟ الترجمة بين النقل والتأويل. مجلة الآداب. عدد ٥/٦. ١٩٩٩. ص٧٣.

(٢٣)– P. Robert. Paris 1982. p 1027.

(٢٤)– Les traducteurs dans l'histoire. Sous la direction de Jean Delisle et Judith Woodsworth. Les presses de l'université d'ottawa. Editions unesco 1995. p243.

(٢٥)– سورة الإسراء. الآية ٨٨. (٢٦)– سورة آل عمران. الآية ٦٤. (٢٧)– ابن فارس: فقه اللغة العربية. ص ١٣. نص وارد في كتاب «علوم القرآن» للدكتور عبد المجيد المعلومي. منشورات الملتقى. الطبعة الأولى. الدار البيضاء ٢٠٠٢. ص ١٦٥. (٢٨)– الشاطبي: الموافقات في أصول الأحكام. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. مكتبة ومطبعة محمد صبيح. ١٩٦٩. ٢/٤٨. (٢٩)– رشيد برهون: عودة المترجم. العلم الثقافي. عدد ١٩. نوفمبر ٢٠٠٥. (٣٠)– عبد النبي ذاكر: قضايا ترجمة القرآن. سلسلة شراع. العدد ٤٥. سنة ١٩٩٨. ص ١٥. (٣١)– فرضت فرنسا الحماية على المغرب رسمياً في ١٩١٢، واستقل عنها في سنة ١٩٥٦. (٣٢)– أعني بالإشارة: المفكر التونسي عبد السلام المسدّي وزير التعليم العالي والبحث العلمي سابقا، والأستاذ الجامعي المغربي محمد العمري الحاصل على جائزة الملك فيصل العالمية في البلاغة القديمة لسنة ٢٠٠٧... (٣٣)– كمال أبوديب: مقدمة ترجمته لـ «الاستشراق» لإدوارد سعيد. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة العربية الثانية ١٩٨٤. ص ١٤. (٣٤)– كارلوس باتيستا: وصايا الترجمة. ترجمة وتقديم محمد آيت العميم. العلم الثقافي. عدد ٢٨ ديسمبر ٢٠٠٦.

المكان
في علاقته بالوجود

عبد العزيز حاجوي

يلعب المكان دوراً أساسياً في حياة الإنسان، لأنه بالنسبة إليه يعتبر رابطاً موضوعياً من خلال نزوع الذات إلى التماهي معه في مراحل العمر كله، لهذا نجد أن الحنين إليه هو من صميم الوجود الواعي بحدوده وتأثيره، سواء كان هذا المكان بيتاً أو مدينة، أو وطناً، أو عالماً أوسع في جغرافية الكون.

وحينما يستحضر الإنسان المكان، فهو يستحضر المسافة التي يتحرك فيها، والتي تهيئه للإحساس بالانتماء إلى حيز يجد نفسه مضطراً للدفاع عنه كلما شعر بأن هناك ما يمكن أن يعوقه عن التواصل معه «ما دامت الصور الذهنية للمكان لديه هي صور مظاهر محسوسة تشير إلى أماكن أو مواقع لها خصائص عاطفية»(1).

وتظهر مأساوية المكان بالنسبة للإنسان من خلال البعد الديني الذي يتمثل في الإقصاء منه، والذي تعرض إليه أول إنسان خلقه الله، بسبب عدم تقديره لقيمته المادية، خاصة أن علاقته به ـ أي المكان ـ كانت علاقة متعة مشروطة! مشروطة بكون هذا المكان له حدود لا يمكن تجاوزها، وإلا فقد قيمته التي صيغ من أجلها، وهي قيمة ستظهر جلياً في ردة فعل الإنسان عندما وجد نفسه خارجه، ومطلوب منه أن يتعامل مع مكان جديد اعتماداً على ما يمكن أن يمثله بالنسبة إليه من حدود تضمن العيش الذي بعد أن كان مكسباً أصبح سعياً للاكتساب.

ردة فعل الإنسان الأولى هاته تجلت في كيفية تعامله مع معطى جديد، معطى طبيعي تلزمه ثقافة خاصة لاكتشاف حدوده التي تمكّن من الحفاظ على الحياة، ما دامت هذه الحياة هي التي كانت وراء الإقصاء من المكان الأول، الذي لم تقدر خطورة مفارقته، إلا بعد أن أصبح الوصول إليه والرجوع إلى كنفه يخضع لشروط أقصى من شروط المكوث به.

ويعتبر الإنسان البدائي أول من آمن بالمكان رغم تفكيره المحدود في المجال، فالمكان بالنسبة إليه مكان لصياغة الحياة والمحافظة عليها، ينتهي عند شجرة مثمرة، أو جدول ماء، أو قطيع حيواني يحمي من الانقراض، فالبقاء هو الذي يعطي للمكان قيمته المادية والمعنوية، لهذا لا يمكن أن نجد لدى الإنسان القديم أي توصيف أو إشارة تحدد موقعه الجغرافي أو العرقي، فهو إنسان موجود ما دامت وسائل العيش الموجودة، ولو كان المكان لا يتعدى عشرات الأمتار، فهو لا يقاس بكونه غرباً أو شرقاً، جنوباً أو شمالاً، فالغاية منه هي الانتباه إلى الذات التي يجب أن تبقى حاضرة وقوية أمام العوامل الخارجية المحيطة بالمكان خاصة إذا علمنا أن هذه العوامل الخارجية، كانت في بعض الأحيان أقوى من الإنسان، مثل الضواري والسباع، وعوامل الطبيعة المتمثلة في الزلازل والفيضانات والتي لا يمكن الانتصار عليها إلا بالبحث عن الحماية الجغرافية، كالاحتماء بالجبال والكهوف ومن هنا نعرف أن ما يميز هذا الوجود هو طبيعة البقاء وليست ثقافة الامتداد، فالوجود ظل طبيعياً إلى درجة أن الإنسان لم يستطع أن يتخلص من موتاه إلا بالاقتداء بالطير كما هو وارد في الثقافة الإسلامية (الغراب في قصة الدفن...).

وربما أن بدائيته رسمت حدود ثقافته المكانية ـ إن صح التعبير ـ وجعلت وجوده البدني يلغي وجوده الجغرافي وينتصر عليه، لهذا فالجغرافية هي بعد ضيق بالنسبة للإنسان الأول، لأن مجاله محدود بمحدودية فكره، الذي لم يصبح فكراً بالمعنى الحقيقي إلا حين أحس بأنه بدأ يتعدد ويتنوع بفعل التناسل والإنجاب، بفعل البحث عن وسائل أكثر ملاءمة للعيش، ويتجسد ذلك

من خلال انتقاله من مرحلة الصيد وجمع الطعام إلى مرحلة الزراعة، أي الانتقال من العيش على الطبيعة إلى العيش على ما يمكن أن ينتجه العقل ولو كان هذا العقل فطرياً، ومن هنا بدأ التفكير في توسيع المجال، وبدأ العبور إلى الأماكن الأخرى من خلال الوسائط التجارية البسيطة المعتمد آنذاك، حيث أصبح توسيع المجال فارضاً نفسه بفعل الحاجة إلى سبل عيش أكثر تطوراً وأوسع مجالاً لتلبية حاجيات النسل المتعدد، والذي لم يبق خاضعاً فقط لوحدة الأسرة الصغيرة، بل تعداه إلى العشيرة، ثم القبيلة، فالجوار.

إن ارتباط الإنسان بالمكان هو ارتباط بالحياة في معناها الكبير، لهذا أصبح دفاعه عنه دفاعاً عن البقاء، دفاعاً عن خصوصية عرقية وسلالية، لهذا اندلعت الحروب «المكانية» خاصة في الأمكنة ذات البعد الديني، فالآلهة التي صنعها البشر والتي أنزلها من السماء إلى الأرض من خلال الرسوم والنقوش والمنحوتات المجسدة لها، أعطت للمكان قيمة مادية ومعنوية، لهذا فأغلب الاعتقادات كانت في محيط اقتصادي متصارع عليه، محيط أساسه زراعي أو تجاري.

من هنا بدأ الإنسان يستمد ألقابه وصفاته من المكان الشاسع الذي يحتله (شرقي - غربي - شمالي - جنوبي) لينتقل إلى المكان الأقل شساعة (سومري - بابلي - قرطاجي....) ليتحدد الوجود بعد ذلك من خلال الجنسية، من خلال المكان المحدد بفعل التطور السياسي والاجتماعي في العصر الحديث (مغربي - جزائري - ليبي - عراقي - مصري....إلخ) ليتقلص أكثر ليصبح وجوداً أشد ضيقاً في الحيز - فيصبح الإنسان الكوني (عربي - غربي - مسلم - يهودي - نصراني....) إنساناً محلياً بامتياز (بيضاوي - رباطي - قاهري - بغدادي...).

وتصبح المحلية المكانية هي الوجود الحقيقي للإنسان الذي يحصن هذا الوجود بتقاليد وأعراف الحيز الذي ينتمي إليه، لهذا نجد أنه لا يكتفي بالعلاقة الجغرافية المادية في وجوده بل يسعى إلى إيجاد مقومات أدبية وفكرية وسلوكية تميزه وترسخ هذا الانتماء المحلي. وتعتبر الثقافة الشعبية خير مثال على انتظام هذا النزوع وسيطرته، حيث يتبارى المنشدون والمبدعون كل في مجاله في إبراز خصوصيات المكان المحلي. يجعلونه متميزاً اعتماداً على موقف شجاع ميز أصحابه ذات تاريخ أو انتصار رياضي، ذات مسابقة ، فيتماهى الكل في جذبة شعبية تشيد وتفخر بالمحصول المادي للوقائع المنجزة.

إن تعلق الإنسان بالمكان هو تعلق وجودي تحتمه العلاقة الناظمة لهذا الوجود الذي ينتسب إلى النفس التي ألفت المكان ولم تعد ترى بديلاً عنه، حيث إن أي انتقال إلى مكان آخر غالباً ما يكون صعباً يشعر بالغربة والاجتثاث من الجذور، يشعر بالحنين إلى المكان الأصلي الذي شب وترعرع فيه المعني بالأمر، فلهذا فما إن تتح له الفرصة لمعانقة هذا المكان الأصلي حتى يعود إليه كأنه يعود إلى رحم أمه بل إنه يعود إليه أكثر تعلقاً به، لأنه قارن بين اغتراب في مكان لا يربطه به غالباً إلا ما هو اقتصادي، وبين مكان هو الحياة، هو العادات والتقاليد، هو دفء الأسرة فوجد أن الفرق شاسع وكبير ، وجد أن العاطفة هي التي تسوقه إلى هنا، تراوده على البقاء إن أمكن.

(١) حسام الدين الآلوسي: عالم الفكر، يوليوز – غشت– سبتمبر ١٩٧٧ ص ١٣٢ بتصرف

الوقف الإسلامي
وأهميته اجتماعياً وجمالياً وآثارياً

شاهر يحيى وحيد

فتح الإسلام منابع عديدة لنفع الآخرين، فمنها ما هو واجب كالزكاة والكفارات والنذور، وهذه لا حديث عنها باعتبارها واجباً لازماً على المسلم، ومن المنابع ما هو ذو طابع تطوعي بحت مثل الصدقات التطوعية والوقف، فالمسلم حين يتنازل عن حر ماله طواعية فهو يتمثل الرحمة المهداة في الإسلام للبشر أجمع ويتحرر به من ضيق الفردية والأنانية متجاوزاً الأنا إلى الكل شاملاً المجتمع بخيرية الفرد وبانياً الجسد الواحد بكرم العضو، وهذا التفاعل تحقيقاً لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم (ترى المؤمنين في تراحمهم وتوادهم وتعاطفهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى)(١).

وتشكل ظاهرة الوقف في الإسلام صورة ناصعة للتكافل الاجتماعي بين أبناء المجتمع، وتبين هذه الظاهرة مدى روح المحبة للغير التي سادت بين أبناء المجتمع المسلم، فالإسلام خطط دنيوياً واجتماعياً على أن المجتمع المسلم ككل مجتمع لا يخلو من ظروف طارئة تداهم المسلمين أو فئة منهم مما يستدعي تدخل أقنية المساعدة، وضمن هذه الأقنية الوقف الذي هو في المحصلة من الحلول الحاسمة لرأب الصدع وإعادة التوازن المعيشي والاجتماعي قدر الإمكان للمجتمع.

من هذه الحقيقة عن الوقف في الإسلام يمكن القول إن الوقف الإسلامي إحدى الركائز الأساسية

للنهضة الإسلامية الشاملة بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية، فعلى مدى عقود طويلة مرت في تاريخ الأمة الإسلامية مارس الوقف بمؤسسيته ونظامه الشمولي التنموي الرائد أدواراً بالغة الأهمية في تدعيم مختلف نواحي الحياة في الدولة المسلمة، حتى غدت «مؤسسة الوقف الإسلامي التي نشأت وتطورت في ظل الحضارة الإسلامية من أكبر المؤسسات التمويلية التي عرفها التاريخ».

تعريف الوقف: الوقف كما عرفته اللغة هو الحبس والمنع، ويقال: وقفت الدابة إذا حبستها على مكانها(٢). وفي تعريف الفقهاء الوقف هو: تحبيس الأصل وتسبيل الثمرة، ومعنى الوقف: هو التنازل عن ملكية المال مؤبداً لله تعالى، من أجل أن ينتفع به الناس، وذلك كوقف المساجد ليصلي فيها الناس، أو كوقف المدارس، ووقف الأسبلة ليشرب الناس منها، وقد شجع الإسلام المسلمين على الوقف والإكثار منه، بل واعتبره من أفضل الطاعات المستمرة التي يتقرب بها المسلم إلى خالقه عز وجل(٣). روى مسلم أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قال: (إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له)(٤). قال أهل العلم: الصدقة الجارية هي الوقف.

وفي السيرة النبوية الشريفة أن النبي (صلى الله عليه وسلم) لما هاجر إلى المدينة، لم يكن فيها ماء حلو عذب سوى بئر (رومة) وكانت لرجل شحيح النفس، يغالي في بيع مائها، فرغب النبي (صلى الله عليه وسلم) في شرائها قائلاً: (من يشتر بئر رومة بخير له منها في الجنة) فاشتراها عثمان بن عفان رضي الله عنه بخمسة وثلاثين ألف درهم، فقال النبي (صلى الله عليه وسلم): (اجعلها سقاية (سبيلاً) للمسلمين وأجرها لك) ففعل(٥).

ثم شاع الوقف بين الصحابة وانتشر بعد ترغيب النبي(صلى الله عليه وسلم)، حتى قال جابر بن عبدالله رضي الله عنه: لا أعلم أحداً من الصحابة كان ذا مقدرة ومال، إلا وقف مالاً في سبيل الله.

صور وميادين الوقف في الإسلام: قلما يجد الإنسان ـ مع امتداد رقعة البلاد الإسلامية ـ مدينة أو قرية، ليس فيها وقف، فقد بلغ المسلمون ـ عبر العصور ـ الذروة في التسابق على وقف المرافق الخيرية، لتحقيق النهضة والتنمية الإنسانية في جوانبها المادية والمعنوية، وأقبلوا رجالاً ونساء على الوقف بحماس، فنجد مما نجده:

وقف المساجد: ومرافقها ولوازمها، فبادروا إلى عمارة المساجد بكرم وسخاء.وأناروها بالقناديل والأضواء والشموع، وأمدوها بالمصاحف والطنافس، وحفروا لها الآبار للوضوء والنظافة، ويكفي أن نعرف أن عدد مساجد مدينة قرطبة الأندلسية ـ في إسبانيا اليوم ـ تبلغ في القرن الثالث الهجري (العاشر الميلادي) ستمائة مسجد، وكان معها لوازمها ومرافقها وادواتها وخدماتها، ولايزال إلى اليوم الجامع الأزهر في القاهرة، والمسجد الأموي في دمشق، وجامع القيروان في تونس، وغيرها من الجوامع والمساجد المنتشرة في بلاد المسلمين، لا تزال شاهدة على مدى اهتمام المسلمين بعمارة المساجد ووقفها مع مستلزماتها.

وقف المدارس وتوابعها: لقد اهتم المسلمون بوقف المدارس على اختلاف مراحلها التعليمية باعتبارها مصادر إشعاع لرقي

الفكر والنهوض بالمعرفة الإنسانية، ووقفوا مع هذه المدارس أماكن لنوم الطلاب الغرباء، ومواضع للدراسة والمطالعة، وقاعات للبحث والكتابة، ومرافق صحية.

وتذكر كتب التاريخ أن المدارس الوقفية على اختلاف مراحلها التعليمية بلغ عددها في (صقلية) - في إيطاليا اليوم - في القرن الرابع الهجري (الحادي عشر الميلادي) أكثر من ثلاثمائة مدرسة، فيها عشرات الآلاف من الطلاب في تعليم مجاني للجميع، ولا تزال آثار هذه المدارس باقية في كثير من العواصم والمدن الإسلامية في مكة والمدينة ودمشق وحلب والقدس وبغداد والقاهرة واسطنبول وغيرها من مدن آسيا الوسطى وإيران والهند وحلب ودمشق والقاهرة..

وقف المستشفيات (البيمارستانات) ومستلزماتها: فقد اهتم المسلمون أيضاً بوقف المستشفيات والإنفاق عليها وعلى المرضى والأطباء والموظفين، وتقديم الرعاية للجميع، من أجل النهوض بالمجتمع، وتنمية أفراده، وصيانة الصحة العامة، ومن المستشفيات المشهورة في التاريخ الإسلامي: المستشفى العضدي ببغداد في القرن الرابع الهجري (الحادي عشر الميلادي) والمستشفى النوري بدمشق، والمستشفى المنصوري بالقاهرة وغيره من المستشفيات العامة، بل والمتخصصة في أمراض العيون والعظام والباطنية والجراحة والامراض النفسية والعقلية.

وقف المكتبات العلمية والثقافية: وهي قد حوت عشرات الآلاف من الكتب في أصناف العلوم والثقافات والفنون والمعارف وكان يقوم على رعايتها وصيانتها موظفون وخطاطون ومترجمون وأمناء. وأما الغاية الاجتماعية التنموية فهي غرس السعادة في نفوس الناس، وذلك بتأمين احتياجاتهم، وتوفير مطالبهم المعيشية، وإعانتهم على تجاوز الظروف الصعبة التي نزلت بهم، والارتقاء بحياتهم وتيسير أسباب التنمية والإنتاج أمامهم، وتيسير أسباب الحياة الكريمة لهم، سواء كانت غذاء، أو علاجاً او مسكناً او علماً او حياة مزدهرة.

دور الوقف في الحياة الاجتماعية: إن الدارس للوقف في الحضارة الإسلامية ليعجب من التنوع الكبير في مصارف الأوقاف، فكان هناك تلمس حقيقي لمواطن الحاجة في المجتمع لتسد هذه الحاجة عن طريق الوقف، من خلال الأوقاف، فالوقف من حيث بعده الاجتماعي يبرهن على الحس التراحمي الذي يمتلكه المسلم ويترجمه بشكل عملي في تفاعله مع هموم مجتمعه الكبير، ويبدو هذا جلياً في رصد التطور النوعي للوقف على امتداد القرون الأربعة عشر فلقد كان المسجد أهم الأوقاف التي عني بها المسلمون، بل هو أول وقف في الإسلام، كما هو معلوم في قصة بناء مسجد قباء أول مقدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة المنورة، ولعل من أبرز شواهد اهتمام المسلمين بذلك الجانب في الوقف: الحرمين الشريفين بمكة المكرمة والمدينة المنورة، والجامع الأزهر بالقاهرة، والمسجد الأموي بدمشق والقرويين بالمغرب، والزيتونة بتونس وغيرها كثير، ثم يأتي في المرتبة الثانية من حيث الكثرة العددية والأهمية النوعية المدارس، فلقد بلغت الآلاف على امتداد العالم الإسلامي وكان لها أثر واضح في نشر العلم بين المسلمين وقد أدى توافد طلاب العلم من جميع أنحاء العالم إلى مراكز الحضارة الإسلامية والعواصم الإسلامية إلى إنشاء

الخانات الوقفية التي تؤويهم، إلى جانب تهيئة الطرق، وإقامة السقايات والأسبلة في هذه الطرق للمسافرين، وكذا دوابهم.

وصاحب ذلك إنشاء الأربطة ودور العلم للطلاب الغرباء لإيوائهم، واستتبع ذلك ظهور الوقف للصرف على هؤلاء الطلاب باعتبارهم من طلاب العلم المستحقين للمساعدة في دار الغربة، ولا تخلو كل هذه المراحل والأنواع من جوانب اجتماعية للوقف لها دلالتها وأهميتها وأثرها في المجتمع بشكل عام.

إلا أن الدور الفاعل للوقف في مجال الرعاية الاجتماعية يتمثل في المدارس والمحاضن التي أنشئت خصيصاً للأيتام يوفر لهم فيها المأكل والأدوات المدرسية كما يتمثل دور الوقف في مجال الرعاية الاجتماعية في الأربطة والزوايا، والتكايا بالإضافة إلى الأسبلة التي يقصد بها توفير ماء الشرب للمسافرين وعابري السبيل وجموع الناس سواء داخل المدن أو خارجها ويمكن أن نعد كل ذلك مؤسسات اجتماعية أدت دورها الاجتماعي باقتدار رغم صعوبة استمرار مثل هذه المؤسسات الاجتماعية وبقائها فترات طويلة وعلى مدى أجيال متوالية، ويعود ذلك إلى حاجتها الكبيرة إلى موارد مالية دائمة لا تتوقف ولا تنضب وقد تحقق لها ذلك بفضل من الله ثم بفضل نظام الوقف الذي ازدهر في تصاعد مع ازدهار الحضارة الإسلامية ذلك أن الملاحظ في كثير من حلقات التاريخ وفي العديد من بلاد الأوقاف وأثرها في العالم توقفت مؤسسات خيرية ضخمة عن أداء رسالتها بعد فترة من الزمن، بسبب نضوب مواردها المالية وإفلاسها مما يضطرها إلى طلب مساعدة الخيرين بين حين وآخر، أما في الحضارة العربية الإسلامية فإنه قل أن تجد مثيلاً لهذه الظاهرة.

المجالات الاجتماعية: يمكن أن نجعل المجالات الرئيسية لعمل الأوقاف في الجوانب الاجتماعية في المجالات الآتية:

مجال رعاية الأيتام: نجد الحرص الكبير من المسلمين على رعاية الأيتام وتربيتهم من خلال الأوقاف بحثاً عن الأجر والمثوبة.

ب) في مجال رعاية الغرباء والعجزة: لقد أدت الأوقاف دورا مهماً في تحقيق الرعاية الاجتماعية الشاملة للغرباء والعجزة بشكل عام، فما من مدرسة ينشئها الواقفون إلا ويوضع بجوارها بيت خاص للطلاب المغتربين ويجري عليهم فيها ما يحتاجونه من غذاء.

ج) في مجال رعاية الفقراء والمعدمين: لاشك أن الأوقاف باعتبارها صدقة جارية قد قامت بدور كبير في مجال الرعاية الاجتماعية والضمان الاجتماعي في المجتمع المسلم، فمن اللافت للنظر أن وثائق الأوقاف في غالبها تنص على مساعدة الفقراء والمحتاجين، بل إن هذا يعد ركناً أساسياً في الوقف، إلا أن المساعدات تكون بأشكال وأنواع مختلفة، فمن ذلك توزيع المساعدات النقدية، وغيرها أحياناً.

كما كانت هناك أوقاف خيرية تنفق على أسر السجناء وأولادهم، حيث يقدم لهم الغذاء والكساء وكل ما يحتاجونه لحين خروج عائلهم من السجن، كما وُجدت مؤسسات وقفيه لتجهيز البنات إلى أزواجهن ممن تضيق أيديهم أو أيدي أوليائهم عن نفقات تجهيزهن.

دور الوقف من الناحية الآثارية: وثمة نقطة هامة تفرض نفسها في مجال دراسة أهمية الوقف، هي دوره الكبير في وجود وبقاء عدد

من المباني والمنشآت الأثرية ذات القيمة التاريخية والفنية والمعمارية؛ التي نستمتع بمشاهدتها، وتزخر بها معظم المدن والحواضر العربية والإسلامية، ومن أهم هذه الآثار الوقفية: المساجد، والجوامع، والأسبلة، والتكايا، والحمامات الشعبية، والأسواق، والقيساريات، والقصور، والقباب، والأضرحة والمقامات والعتبات المقدسة، والمزارات الشريفة، ومثل تلك الآثار تزينها - في أغلب الحالات - نقوش بديعة، وزخارف ورسومات رائعة الجمال، فضلاً عن محتوياتها من أعمال الفنون الجميلة مثل التحف، والمقتنيات النادرة من السيوف، والمنابر، والمصاحف، والمخطوطات، والقناديل، والثريات، والأواني، والمشغولات الذهبية والفضية، والسجاجيد، وما شابه ذلك.

إن إسهام الوقف في تلك الجوانب الفنية والجمالية والمعمارية التي أشرنا إليها يؤكد - في أحد أبعاده - على المعنى المدني العميق لنظام الوقف، وأنه ليس نظاماً دينياً مغلقاً، كما يظن البعض؛ وإنما هو نظام مرن ومتطور، وقد قام بدور ملموس في دعم القيم الجمالية والفنية، وأسهم في ترجمتها إلى ممارسة اجتماعية واقعية؛ هي في جملتها وجه من وجوه «المجتمع المدني» في ظل الحضارة الإسلامية، وهذا الوجه جدير بالمحافظة عليه والعناية به، وخاصة أن سمة «الخلود» هي أبرز سمات الوقف الخيري، و«الخلود» هو أبرز سمات الآثار والفنون الراقية، وهذه وتلك تعتز بها الأمم، وتعتبرها من رموزها الحضارية الباقية على مر الزمن وشاهدة على أصالتها.

كيف يعاد دور الوقف في مجال الرعاية الاجتماعية؟

إن المتأمل في تاريخ الأمة ليجزم وبقوة أن الرعاية الاجتماعية في المجتمع المسلم طوال القرون الماضية لم توجد إلا عن طريق الوقف، وفي عصرنا الحالي، ورغم وجود مفهوم الدولة القائم بشكله المعاصر، بكثير من الخدمات الاجتماعية التي كانت تقدمها الأوقاف سابقاً، إلا أن الظروف المالية للدول توجب إعطاء الوقف دوره الحقيقي في المساهمة في جوانب الرعاية الاجتماعية وهذه المشاركة من قبل أثرياء الأمة لا تعني تقليل الأعباء عن الحكومات بقدر ما تؤدي إلى ترسيخ قيم الانتماء في النفوس للمجتمع المسلم الكلي وجعل أفراد الأمة أكثر استعداداً للمشاركة الفعالة في تبني هموم المجتمع والتخفيف من الاتكالية الشائعة لدى الناس اعتماداً على جهود الدولة، والدولة فقط.

المصادر:

(١) رواه البخاري. (٢) مختار الصحاح. (٣) محمد عثمان احمد - الفقة الشرعي - دار التوحيد - بيروت - ١٩٧٥م. (٤) رواه مسلم. (٥) رواه النسائي والترمذي.

مصادر أخرى:

منير عابد الله –الوقف الإسلامي في العهد المملوكي - دار مدبولي - القاهرة - ١٩٦٠. ابن الجوزي - الوقف الإسلامي في ديار الإسلام - مخطوطة - معهد التراث العلمي في جامعة حلب.

المعنى النحوي

قراءة في مرحلة التأسيس وما بعد التأسيس

مصطفى محمد العطار

إن أول سؤال يطالعنا ونحن بصدد الوقوف على تعريف للمعنى النحوي هو: هل كان هناك مكان للمعنى في الدراسات النحوية؟ بمعنى آخر: ما نصيب الدراسة الدلالية من تفكير النحاة الأوائل؟ إن سؤالاً كهذا يتطلب منا بالضرورة حديثاً عن مرحلتين هامتين طبعتا الدراسات اللغوية عامة والدراسة النحوية على وجه الخصوص، مرحلة التأسيس ووضع الأصـــول، ومرحلة النحو المؤسس الذي يشمل كلاً من المعنى والإعراب اعتباراً من أن هذا الأخير هو فرع المعنى.

وإذا أردنا أن نقوم بتوطئة تاريخية، وجدنا أنه لما جاء الإسلام، وجد اللغة العربية قد استكملت أدوات التعبير، وأصبحت قادرة على استيعاب جميع المعاني الجديدة، خصوصاً تلك التي كانت تمتاز بالصفاء والنقاء من لغة أهل وسط الجزيرة العربية لا لغة السواحل التي كانت متاخمة لأمم وشعوب أخرى كالفرس والروم، وهذه حقيقة تاريخية عجت بها كتب التاريخ، وكان من مخالطة العرب الفاتحين لهذه لشعوب والأمم أن فسدت الألسن وتفشى اللحن في أعز ما يملكه العرب، اللغة العربية، الإرث الحضاري والزخم التراثي الذي لا ينضب، وفي ذلك يقول أحدهم: «فلما كانت الفتوحات واختلاط العرب الفاتحين بالشعوب التي كانت تحت سيطرة الفرس والبيزنطيين والأحباش ودخول كثير من هؤلاء في الإسلام واضطرارهم إلى تعلم ما استطاعوا من العربية، وكان من بين هؤلاء الفاتحين وهؤلاء الشعوب اختلاط وأخذ وعطاء، تسرب الفساد إلى لغة كثير من العرب وبدأ يسمع كثير من اللحن في التخاطب، قليلاً في الأول ثم أخذ في الانتشار حتى لفت إليه أنظار المسؤولين وغيرهم من أهل الحل والعقد(١)، إن النص هذا باعتباره صيرورة تاريخية لبوادر ظهور اللحن، يبرز الخطر الكبير الذي طال اللغة العربية وأصبح يتهدد كيانها، خصوصاً بعد الفتوحات الإسلامية التي كان لها الفضل كل الفضل في اعتناق كثير من الأمم الإسلام، فكان لزاماً على هؤلاء أن يتعلموا العربية حتى تترسخ قدمهم في مراقي الحياة الاجتماعية والسياسية وحتى يزدادوا فهماً للإسلام والمسلمين.

ولعل التاريخ الإسلامي يحوي من الشواهد والأمثلة الكثير على تفشي اللحن واللكنة ما يجعلنا نبجل الجهد الكبير الذي بذله علماؤنا ولغويونا الأجلاء في تقعيد اللغة وضبطها خوفاً عليها من الفساد، وحسبنا شاهدان فقط على ذلك، فقد ورد في كتاب الخصائص لابن جني قوله: «إن رجلاً لحن بحضرة النبي فقال: (أرشدوا أخاكم فإنه قد ضل)، والشاهد الثاني وهو أخطر من ذلك وأشد، وهو أن أعرابياً قدم في خلافة عمر وقال: (من يقرئني مما أنزل على محمد؟) فأقرأه رجل سورة براءة بهذا اللحن (وأذان من اللّه ورسوله إلى الناس يوم الحج الأكبر أن اللّه بريء من المشركين ورسوله) بكسر اللام، فقال الأعرابي: إن يكن اللّه بريء من رسوله فأنا أبرأ منه)(٢).

إن هذين الشاهدين اللذين أوردناهما ليدلان على أن اللحن كان متفشياً حتى في عهد الرسول صلى اللّه عليه وسلم، وبين الأعراب أنفسهم حيث لم تسلم ألسنتهم من الخطأ حتى في القرآن، إلا أن ظهور اللحن والفساد بصورة سافرة كان مع المسلمين غير العرب الذين صعب عليهم مجاراة اللسان العربي الفصيح الذي لا يضيق سلمه الصوتي على استيعاب جميع الحروف، بخلاف الموالي الذين نجدهم عاجزين عن نطق بعض الحروف كالحاء والقاف مثلاً، دون أن ينال ذلك من المعنى، لكن عندما يصيب اللحن الثوابت والضوابط العربية التي توارثها العرب آباء وأجداداً فإن ذلك يصبح أخطر لا على لغة العرب وحدها، بل على القرآن بصفته وعاء لها، فلحن بسيط كإبدال الفتحة كسرة ـ مثلاً ـ قد يؤدي إلى فهم أبتر يصل ذروته أحياناً كقول الأعرابي الذي سبق ذكره (أن اللّه بريء من المشركين ورسوله) فقد عطف (رسوله) على (المشركين) فكانت (رسوله) مجرورة. إذن من الطبيعي أن يكون القرآن السبب المباشر لظهور علم

النحو «لأن النحو دراسة للتركيب اللغوي ورصد للظواهر الإعرابية الناجمة عن القرائن اللفظية التي سميت فيما بعد بالعوامل النحوية، فقراءة القرآن تعتمد اعتماداً بارزاً على تغير أواخر الكلمات أي الإعراب، وقد ظهر اللحن أول ما ظهر في القضايا الإعرابية(٣). فقراءة القرآن لا بالنسبة إلى العربي القح ولا بالنسبة إلى الموالي، لا يمكن أن تتم دون أدنى مراعاة للقواعد النحوية والعلامات الإعرابية، فتغيير هذه الأخيرة هو تغيير لمعنى بأكمله وفي هذا إثم كبير وجناية عظمى على المتن القرآني.

ونحن لسنا هنا بصدد التأريخ لنشأة النحو أو للظروف التي أحاطت به، بقدر ما نريد أن نشير إلى أن تقعيد اللغة العربية كان بدافع الغيرة والخوف عليها من الفساد واللحن الذي من شأنه أن يهز فصاحتها وبلاغتها التي تعتبر الميسم الذي يسمها ويميزها عن غيرها من اللغات.

إن هذه التوطئة تجعلنا نسلم بأن جهود علمائنا ونحوييننا الأوائل كانت منصبة أساساً على تعليم القواعد وتلقينها للمتعربين حتى يسهل عليهم التمكن من اللغة العربية، فيقل اللحن ويعود لهذا اللسان رونقه وصفاؤه، أما الحديث عن واضع النحو العربي فتلك مسألة لا تخصنا في شيء مادام الأمر يتعلق بالإجابة عن سؤال المعنى وحضوره في الدراسة النحوية.

ويجب التنبيه إلى كون الدراسة الدلالية في المرحلة الأولى ـ مرحلة التأسيس ـ لم تكن ذات أهمية، وإن وجد هناك حديث عن المعنى فإنما هو المعنى النحوي الوظيفي الصرف «إنه معنى الأبواب النحوية كالفاعل ونائبه والمفعول والحال والتمييز والمستثنى والمضاف إليه والنعت والبدل والمبتدأ والخبر... وهذه المعاني تحرصها قرائن صوتية كالعلامة الإعرابية ونغمة الكلام، أو صرفية كالبنية الصرفية والمطابقة والربط والأداة، أو تركيبية كالتضام والرتبة، ومعنى هذا أن الأبواب النحوية وظائف تكشف عنها القرائن أو بعبارة أخرى معان وظيفية للقرائن المستمدة من الأصوات والصرف والمماثلة في التركيب والسياق»(٤).

فالفاعل النحوي ليس هو الفاعل الدلالي، بمعنى أن هذا الفاعل لا يخرج عن ثلاث قرائن: صرفية وصوتية وتركيبية وليست دلالية. فالجملة الآتية مثلاً:

(ضرب زيد عَمْراً) يدرسها النحوي على الشكل الآتي: (ضرب) فعل ماض و(زيد) فاعل و(عمر) مفعول به، بمعنى آخر إن جملة (ضرب زيد عَمْراً) لا تفيد النحوي في شيء إلا في الوظائف التي تؤديها كل كلمة على حدة. وإذا انطلقنا من كون النحاة تعاملوا مع الكلمة التي تتشكل منها الجملة، فإن ذلك لم يكن عبثاً وإنما كان لاعتبار هام جداً هو أن الجملة الواحدة يسهل ضبطها وحصرها، في حين إذا تجاوزنا الجملة إلى بعد فوق جملي، فإن ذلك يصعب معه ضبط اللغة العربية، وما دمنا نتحدث عن الكلمة المفردة في علاقتها بكلمة أخرى داخل النسق الجملي، فإن الحديث عن معنى دلالي يغدو شبه مستحيل، ومن ثم يتحدد التمايز بين علم النحو وعلم المعاني.

إلا أن تمام حسان عندما تحدث عن هذا التمايز بين علم النحو وعلم المعاني منطلقاً من فكرة أساس مفادها: كون الأول يتعلق بالجملة في علاقاتها بجمل أخرى داخل البنية النصية فإنه أغفل الفرق الأساسي بين العلمين وهو الرأي الذي انتقد بشدة انطلاقاً من كون التنافر بين العلمين لا يغدو محدداً أساسياً

ينبغي الاستناد إليه «فاختلاف النحو والمعاني في بعض الموضوعات واتفاقهما في البعض لا ينبغي أن يخدعنا فنغفل عن الفارق الأساسي وهو أن النحو يدرس أعمال الواضع، والمعاني أعمال المتكلم»(٥). بعبارة أخرى إن النحو في تعامله مع جملة ما لا يدرس معناها بقدر ما يدرس الكلمة الموضوعة بما هي اسم وفعل وحرف. أما دراسة المعاني فتلك من اختصاص المتكلمين الذين يدرسون الكلام والمتكلم فينتقلون من الجملة الواحدة إلى ما فوق الجملة أي إلى النص.

لكن ما موقع المعنى من دراسة النحوي للجملة؟ إن سؤالاً كهذا يجعلنا تائهين بين ثلاثة تعريفات للمعنى، فهل نحن بصدد تعريف نحوي للمعنى؟ أم بصدد تعريف معجمي للمعنى؟ أم أننا في الأخير أمام تعريف دلالي؟

إن ما تقدم من معطيات حول مسألة تأسيس النحو ليبرز بوضوح أن دراسة المعاني أو المعنى بمفهومه الواسع كانت دراسة مغيبة تماماً، وإن كانت حاضرة فإن النحاة كانوا يرجئونها ويؤجلون النظر فيها إلى حين اكتمال عملية تأسيس النحو لا لأن المعنى لا طائل من دراسته ولا لأن الدراسات الدلالية لم تكن قد تطورت بعد، ولكن لعامل أساسي هو كون النحو لم يكن يتجاوز القواعد والضوابط التي كان الهدف منها هدفاً تعليمياً صرفاً كما رأينا، ولذلك ما يبرره بالنظر إلى طبيعة المرحلة التي عرفت دخول كثير من الأمم إلى الإسلام، فما كان إلا أن فسدت السليقة اللغوية.

نستنتج أن المرحلة الأولى عرفت ما يسمى بالمعنى الوظيفي أو الإعرابي، ذلك أن «حركات الإعراب ليست شيئاً زائداً أو ثانوياً وهي لم تدخل على الكلام اعتباطاً، وإنما دخلت لأداء وظيفة أساسية في اللغة، إذ بها يتضح المعنى ويظهر، وعن طريقتها نعرف الصلة النحوية بين الكلمة في الجملة الواحدة»(٦)، وفي هذا الصدد يعرف ابن جني الإعراب قائلاً: «هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنك إذا سمعت «أكرم سعيد أباه وشكر سعيداً أبوه، علمت بنصب أحدهما ورفع الآخر الفاعل من المفعول، ولو كان الكلام شرجاً واحداً لاستبهم أحدهما عن صاحبه، فإن قلت فقد تقول: ضرب يحيى بشرى، لا تجد هناك إعراباً فاصلاً»(٧) فمهمة الإعراب عند ابن جني هي الإيضاح والإبانة عن المعنى، والمتأمل في كلامه هذا يجد أن المعنى عنده هو معنى الأبواب النحوية، فالرفع يدل لا محالة على الفاعل، والنصب يدل على المفعول، والكسر يدل على الشيء المضاف أو المجرور، وفي نفس الوقت يكون المعنى عنده شاملاً للإعراب والمعجم والدلالة، إذ إن ابن جني لم يكن نحوياً عادياً كمعظم النحاة الذين سبقوه أو عاصروه، أولئك الذين نظروا إلى النحو نظرة تقليدية وفصلوه عن باقي فروع العربية، بل إن النحو عند ابن جني «ليرتبط بباقي الفروع العربية وليس مجرد قواعد مبنية على شواهد وأمثلة بعيدة عن الواقع اللغوي قريبة من الفلسفة وإعمال الذهن»(٨). إن هذا من شأنه نفض الغبار وإزالة اللبس الذي قد يعلق بأذهاننا فيما يخص طبيعة الدلالة في المرحلة الأولى من الدراسة النحوية.

لقد أشرنا ـ سابقاً ـ إلى أن النحوي لم يكن يتجاوز المعنى الوظيفي وحصرنا ذلك في المرحلة الأولى التي عرفت تأسيس النحو، أما وقد نضجت الدراسة النحوية بل واللغوية عامة فإن الأمر قد تغير، وابن جني واحد من الذين عاشوا هذه المرحلة وتجاوزوا

المفهوم التقليدي للنحو بما هو إعراب لا غير، إذ يمكن القول، إنه مع هذا اللغوي لم تعد دراسة النحاة للمعنى دراسة وظيفية فقط، بل أصبح النحو ذا عمق أكبر في المبحث اللغوي وهو ما يطلق عليه المعنى الدلالي الاجتماعي حسب تمام حسان الذي يؤكد أنه للوصول إلى المعنى الدلالي في صورته الشاملة لا بد أن نضع بعين الاعتبار فروع الدراسات اللغوية المختلفة من صوتيات وصرفيات ونحو، أما المعنى المعجمي فإنه يقصد به العلاقات العرفية الاعتباطية التي تنشأ بين المفردات ومعانيها(٩).

وهكذا فبإمكاننا أن نأتي بجملة لا يوجد بين مفرداتها علاقات عرفية أي أنها ليس لها معنى، ولكن من الناحية الوظيفية النحوية تغدو صحيحة ومقبولة، وهذا ما أكدته الدراسات اللغوية الحديثة خصوصاً مع العالم اللساني الأمريكي تشومسكي Chomsky في كتابه المعروف بالبنية التركيبية Syntactic structures (١٩٥٧).

ويضيف تمام حسان قائلاً: «لقد كان اكتمال الوظائف سبباً في قدرتنا على إعراب الجملة ولكن قصورها معجمياً واجتماعياً حال بينها وبين أن تكون نصاً عربياً مفهوماً(١٠)، واضح إذن من قول تمام حسان أنه وإن اتضحت معاني المفردات فإنها لن تكشف لنا حتى عن المعنى الحرفي أو ما يسمى عند الأصوليين ظاهر النص أو المقال عند البلاغيين، وذلك لأن معاني المفردات تحتاج بدورها إلى المعنى الوظيفي والمعنى العرفي حسب تمام حسان يشكل ما يسمى بالمقال.

لكن إلى أي حد تستطيع الجملة ذات المعنيين الوظيفي والعرفي أن تكون جملة واضحة المعنى من الناحية الدلالية ؟هاهنا يصبح من الضروري أن نضيف عنصراً ثالثاً هو عنصر المقام أو العنصر الاجتماعي على حد تعبير تمام حسان لأن الجملة الواحدة تصلح لأن تدخل في سياقات متعددة فوجود الجملة متجردة عن مقامها التخاطبي بقرائنه اللسانية وشبه اللسانية والخارج لسانية قد يؤدي إلى نوع من اللبس ambiguity وهذا لن يصل بنا إلى المعنى الدلالي إذ يستأثر المقام وظروف إنتاج الكلام بدور كبير في القدرة على فهم وتأويل خطاب ما وللبرهنة على ذلك نقدم المثال الآتي :

(مرحباً بالمجتهد) هذه الجملة صحيحة صوتياً وصرفياً ونحوياً (وظيفياً) كما أنها صحيحة معجمياً ولكن قابليتها للدخول في سياقات اجتماعية موسومة بالتعدد تجعل العنصرين السابقين قاصرين عن إيراد المعنى الدلالي المقامي ذلك أنه إذا قلنا لتلميذ حصل على نقطة مشرفة في الامتحان (مرحباً بالمجتهد) فإن المقام الاجتماعي لاشك سيكون محدداً إذ نفهم مباشرة أن مقام الخطاب هو التعظيم والتمجيد أما إذا كان الأمر يتعلق بتلميذ رسب في الامتحان فإن الأمر في هذه الحال يكون متعلقاً بمقام التحقير والاستهزاء ذلك ما نفهمه من المعطى التداولي.

رأينا كيف أن المعنى كما فهمه نحاة الصناعة لا يكشف لنا عن عمق الجملة بقدر ما هو معنى سطحي شكلي. أما المعنى الشمولي الكلي الذي يراعي التمظهرات التي وقفنا عليها آنفاً، فيمكن القول معه إنه كان حاضراً في أذهانهم وفكرهم فقط، لأن الهم الذي كان يحمله النحاة هو تعليم النحو بأبوابه المختلفة: باب الفاعل والمفعول والفعل، حتى تضبط اللغة العربية لكي تصبح لغة معياراً تستفيد من تقنيات التقعيد، الأمر الذي سيختلف تماماً مع نحاة ما بعد التأسيس، ونحن نرى أنه من

الضروري الوقوف على هذا التقسيم حتى يتسنى لنا معرفة حجم الاهتمام الذي أولاه علماؤنا الأوائل لدراسة المعنى.

والدارس المتصفح للكتب النحوية السابر لأغوارها وكنوزها العلمية، لا يمكن أن يغفل بحال من الأحوال عن أب النحاة العرب، إنه سيبويه الذي يعد كتابه مرجعاً هاماً لا مناص منه بالنسبة إلى الباحث في حقل اللغويات العربية العامة والنحو خاصة بما هو إعراب ومعنى «فقد كان رحمه الله يحرص الحرص كله على أن يصحح الإعراب وعنايته به قبل عنايته باللفظ ولو أنه تعارض أكثر الرأيين إعراباً مع المعنى الذي يقتضيه الحال، رجع إلى الأقوى ما دام المعنى يأتلف به ويضطرد معه»(١١). فسيبويه من النحاة الذين تفطنوا إلى العلاقة الجدلية الجوهرية بين المعنى والإعراب، فلم يكن يتقاعس عن استحضار المعنى إن في واقعه وإن في ذهنه اعتباراً لكون الإعراب فرع المعنى فهو تمييز للمعاني «فأما الإعراب فبه

تميز المعاني ويوقف على أغراض المتكلمين، وذلك لو أن قائلاً قال (ما أحسن زيد) غير معرب لم يوقف على مراده، فإذا قال (ما أحسن زيداً!) و(ما أحسن زيد؟) و(ما أحسن زيدُ) أبان بالإعراب عن المعنى الذي أراده وللعرب في ذلك ما ليس لغيرهم، فهم يفرقون بالحركات وغيرها بين المعاني، يقولون مفتح للآلة التي يفتحون بها ومفتح لموضع الفتح.... »(١٢). إن ظاهر النص يثبت ما للإعراب من دور رئيسي داخل الجملة الواحدة، إذ به يظهر المعنى ويخرج عن لبسه كاللبس الذي رأيناه مع الجملة السابقة، فـ (ما أحسن زيداً!) الأولى تدل على التعجب والذي أجاز ذلك هو الفتحة والثانية تدل على الاستفهام لأن الكسرة أجازت ذلك والثالثة تدل على النفي لأنها حملت ضمة في آخرها.

إذن فعناية العرب إنما تكون بالمعنى والإعراب معاً، وإن حصل أن تشبثت العرب بالإعراب دون المعنى فيجب حينئذ ألا تعتبر أن المعنى ملقى به بل إنما حاضر في أذهانهم، ولكن تم إرجاؤه إلى فترة تكتمل فيها صناعة النحو حتى تصبح ناضجة. ومادمنا قد وقفنا على أن سيبويه لم يغفل مسألة المعنى في تفكيره فلأن«المعنى عنده أولاً والإعراب ثانياً فهو يتحسس المعنى الذي يساق له الكلام، فإن أفاد الإعراب الظاهر قبحه وهجنه ومضى يحتال لغيره، وكم رد أمثلة يظهر في أول الأمر مسايرتها للقواعد العربية وانسجامها معها، وذلك لأنها في اعتباره قد جفت المعنى وجانبته ونبت عن الغرض الذي من أجله سيقت»(١٣). ونحن لا نخال لغوييننا القدامى قد أغفلوا هذا الشق من الدراسات النحوية، فأي إعراب يجافي المعاني ولا يتماشى وظاهرها هو إعراب مردود، لأنه لا يعقل أن يتم إعراب بيت

ما ـ مثلاً ـ دون النظر في معناه أولاً، وهذا ما جعل ابن هشام الأنصاري رحمه الأولى يقول في الجهة الأولى التي يدخل الاعتراض عن المعرب من جهتها: «أن يراعى ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى، فكثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك، وأول ما يجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفرداً أو مركباً، ولهذا لا يجوز إعراب فواتح السور على القول إنها من المتشابه الذي استأثر الله تعالى بعلمه، ولقد حكى لي أن بعض مشايخ الإقراء قد أعرب لتلميذ له بيت المفضل:

لا يبعد الله التلبب والـــــــ غارات إذ قال الخميس نعم

فقال (نعم) حرف جواب، فطلبا محل الشاهد فلم يجداه، فظهر لي حينئذ حسن لغة كنانة في (نعم) الجوابية وهي (نعم) هنا واحد الأنعام وهو خبر لمحذوف أي (هذه نعم) وهو محل الشاهد(١٤)، فمن شرط الإعراب النظر في المعنى أولاً. الأمر نفسه ينسحب على سيبويه، فإن نحن نظرنا إلى كتابه وجدناه غص بالأمثلة والشواهد، فكم من إعراب كان مردودا حينما لم يجئ طبق المعنى، «فالمعنى في مذهبه هو وحي الشرط والقاعدة وهو الذي يحكم الإعراب ويهيمن عليه، ولهذا فهو يعرض على القارئ الأمثلة في صور مختلفة مما يحسن ويقبح، ما يصح وما لا يصح، ويعلل كلاً بعلّته ويقرن كلاً بمعناه، فيبطل من التراكيب ما لم يجد طبق المعنى المقصود» (١٥).

إن الدلالة النحوية Combinatorial semantics « هي النسب القائمة بين مواقع الكلمات في الجملة »(١٦)، وما دمنا نتحدث من داخل نسق نحوي فإن هذه العلاقات أو النسب تقوم بين الوظائف فيما بينها كالفعل والفاعل والمفعول وتفاعل هذه العلاقات فيما بينها داخل النسق الواحد يشكل ما يسمى بالدلالة النحوية، وقد ذكر أحمد نعيم الكراعين فيما نقله السيوطي عن الفخر الرازي قوله: « ليس الغرض إفادة المركبات والنسب بين المفردات كالفاعلية والمفعولية وغيرهما »(١٧). إذن فصلب الدلالة لا يسير في منحى المعنى بقدر ما يسير في منحى الوضع، وذلك ما أشار إليه كثير من الدارسين: فتمام حسان وأحمد علوي يعتبران الفارق بين علم النحو وعلم المعاني إنما هو في كون الأول يدرس أعمال الواضع، أي يدرس الكلم. بما هو اسم وفعل وحرف، بينما الثاني فهو يدرس أعمال المتكلم، وهذا

التفاعل بين الاسم والفعل والحرف أي إعمال هذا في هذا كما تقول به نظرية العامل هو من اختصاص النحوي الخالص، حتى وإن كانت الصناعة النحوية «يجب أن تخضع للمعاني لا أن تخضع المعاني لها لأن مقصود المتكلم واحد لا يختلف وأما وجوه الإعراب فتحمل معاني متعددة وهو عمل النحوي، ولا ينبغي أن نلزم القارئ بأن يقصد ما يريده المعرب»(١٨)، ذلك أن المعرب المتشبث بالصناعة وبالإعراب لا دخل له في المعاني، وإنما الهدف من دراسته هذه هو الوقوف على الجانب الشكلي الوصفي ـ أو إن صح التعبير ـ على الجانب البنيوي بلغة دي سوسير، ذلك لأنه عندما نقول: (ضرب زيد عَمْراً) فإن النحوي يعتبر هذه الجملة بمثابة نسق أو بنية تضم مجموعة من العناصر التي تقوم بينها علاقات خلافية فرفع (زيد) تأتي عن طريق إعمال الفعل فيه، وهذا الأخير أعمل النصب في المفعول(عَمْراً) وهكذا بما لا يدع مجالاً للنظر في المعنى حتى ولو كان هذا الأخير واحداً والأعاريب مختلفة.

الخلاصة التي يمكن أن نعصرها من بنية هذا المبحث يمكن إجمالها في كون المعنى في الدراسات النحوية ـ وإن درس هذا الأخير في علاقته بالإعراب ـ من منطلق كون هذا الأخير فرع المعنى، فإن الدراسة النحوية لمسألة المعنى كانت دراسة لم تتعد المستوى الجملي بما هو دراسة نسقية مكونة من عناصر مفردة (فعل، فاعل ومفعول) وبذلك تاه المعنى وسط ركام التقديرات الإعرابية.

وعموماً لم يكن النحو في المرحلة الأولى، مرحلة التأسيس غير دراسة قواعدية معيارية هدفها التمييز بين صحيح الكلام وفاسده، كما هو الشأن بالنسبة إلى المرحلة اللاتينية الرومانية والتي كان النحو عندها تمييزاً بين منضبط للقواعد سائر على نهجها، وبين ما هو نشاز خارج عنها، لهذا فاللحن الذي طال اللغة الرومانية جعلهم يضعون قواعد ومقننات للتمييز بين الأسلوب الجيد والأسلوب الرديء، ولم يكن العرب أقل تأثيراً باليونان والرومان، لأن «المطلوب هو أن نستوحي لنخلق الجديد سواء عبرنا المكان لننقل عن الغرب أو عبرنا الزمان لننشر عن العرب الأقدمين»(١٩).

الهوامش:

(١) سعيد الأفغاني: من تاريخ النحو، دار الفكر. الطبعة ٢، ١٣٩٨–١٩٧٨ ص ٨. (٢) أبو الفتح عثمان بن جني،: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار. دار الكتاب العربي، ١٩٥٢ – ص ٨/ج ٢. (٣) د. محمد خير الحلواني. المفصل في تاريخ النحو العربي، الجزء الأول قبل سيبويه. مؤسسة الرسالة، الطبعة I ص ١٨، ج ١. (٤) د. تمام حسان. الأصول. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٤٠١ – ١٩٨١. ص ٣١٨. (٥) د. أحمد العلوي. الطبيعة والتمثال، الرباط ١٩٨٨. ص ٢٣١. (٦) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عن النحويين ونظرية العامل، الجزء الثاني، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١–١٩٨٢. ص ٢٧١ / ج٢. (٧) د. أحمد سليمان ياقوت. دراسات نحوية في خصائص ابن جني، دار المعرفة الجامعية، ١٤١٠–١٩٩٠. ص ٣٦. (٨) نفسه، ص ٢٣٧. (٩) د. تمام حسان، الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٤٠١ ـ ١٩٨١. ص ٣٤٠. (١٠) نفسه. ص ٣٤١. (١١) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، الجزء I، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١ـ١٩٨٢ ص ٣٠٧. (١٢) عبد الرحمن جلال الدين السيوطي. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء I، المجلد I، دار الفكر. ص ٣٢٩. (١٣) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، الجزء I، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١–١٩٨٢ ص ٣٠٧. (١٤) ابن هشام الأنصاري. مغني اللبيب، الجزء ٢، بحاشية خاتمة المحققين الشيخ محمد الأمير. ص١١٩. (١٥) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، ص ٣٠٨/ج١ . (١٦) أحمد نعيم الكراعين. علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ص٩٨. (١٧) نفسه، ص ٩٨. (١٨) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، الجزء I، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١/١٩٨٢، ص ٣١٤. (١٩) د. زكي نجيب محمود. تجديد الفكر العربي. دار الشروق، الطبعة (٧) ١٩٨٠ ص ٢٤٥.

الكوني في ذكرى رحيل الصادق النيهوم

الراحلون يأخذون بعضاً من حياتنا

متابعة : هند الهوني

بدار الكتب الوطنية – مكتبة الصادق النيهوم – وتكريماً لروح ابن بنغازي النيهوم، وتزامناً مع اليوم العالمي للكتاب، نظمت المؤسسة العامة للثقافة «فعاليات احتفالية الصادق الثقافية» استمرت ليومين بفترتين صباحية ومسائية في منتصف شهر إبريل لعام ٢٠٠٩ .

المكان الذي أصبح يعج بحضور المُبدعين والفنانين والمُثقفين العرب والليبيين.

شهد الجميع تعليق صورة الراحل الصادق النيهوم داخل جدران القاعة وسط تصفيق الحضور وابتهاج كل المتتبعين، ومن ثم عرض مرئي لمدة 20 دقيقة بصوت الإعلامي حسن بن عامر وإخراج القسم الإعلامي بدار الكتب الوطنية تناول حياة الراحل وبعضاً من سيرته ومناشطه وإبداعاته وبعد فترة الاستراحة كان للرئيس الشرفي للاحتفالية الأديب العالمي الليبي إبراهيم الكوني كلمة نقتطع جزءاً منها:

«إن فقدان الأخلة في دنيانا لن يعود مجرد رحيل إنسان حنون ولكنه يصير اغتراباً من بيت مركب، لأن الخل الفقيد إنما يفتح منا أنبل مبدأ فينا ليأخذه معه إلى تلك الهاوية التي ينعتها حكيم الجامعة بأنه لا خير فيها هو ما يعني أن الذي برحيله إنما يغتصب بكل قوة شطراً من وجودنا يستقطع النصيب الأنقى من روحنا ليجعلها غنيمة أو ربما زادنا يستعين به في رحلته الأبدية هذه التجربة التراجيدية هو ما عبر عنها أفلاطون بعبارة «الصديق هو أنا».

أن يكون الإنسان ذاكرة يعني أن يكون تاريخاً ويعني أن يكف الإنسان عن أن يكون مجرد حيوان ناطق كما أراد له أرسطو لينقلب حيواناً ثقافياً لأن نشاط الذاكرة الذي نسميه تأملاً والذي نسبته الفلسفات علة الديانات كلها هو الذي أنتج تلك الأعجوبة التي أعطت الزمان قيمة والمسمى ثقافة الذاكرة.

ولهذا فإن الأخلاء عندما يهجرون ديار دنيانا يلتحقون ببيتهم الأبدي فإنهم لا يأخذون معهم في رحلتهم إلى هناك حطام الدنيا سواء كان مالاً أم جاهاً أم درباً أم حتى أمجاداً، ولكنهم يأخذون معهم غنية الذاكرة، يأخدون معهم ذكرياتنا معهم، أي أنهم يأخذون معهم نصيباً سخياً من حياتنا.

فهم بغيابهم إنما يُغيبِّون نصيباً منا، يستعيرون جزءاً من روحنا ليستبقوه في اغترابهم رهينة يحتفظون بالرهينة ليختبروا مسلكنا في العلاقة معهم، لأن لا ننساهم، لأن النسيان في عرفهم ليس إهانة للذاكرة فحسب، ولكنه خيانة لهم، للعلاقة بهم ليس خيانة وحسب، ولكنه إماتة ثانية لهم، إماتة لاتقترفها الأقدار هذه المرة ولكنها الإماتة التي نقترفها نحن في حقهم هي الميتة الأسوأ التي لا تغتفر ناموس الأموات، جريمة

الصادق النيهوم:
أديب ليبي عُرِفَ بجرأته وقراءاته الفذَة للمجتمع والدين، متفهماً لنواقص مجتمعه والمجتمعات الأخرى، بنظرة واسعة وبعيدة في أمور هذه الدنيا، مُعبراً عن إنسانه الشمولي في تبنِّيه غير السائد والمخالف للمفاهيم الاجتماعية، حيثُ يكتشف العيوب ويدلُّ عليها.

«السبيل إلى الحب أن تغوص في داخلك .. أن تضع أنانيتك الخرقاء جانباً وتضع معها شهواتك الصغيرة وغرورك ورغبتك في الاستحواذ على كل شيء وجريك وراء إعجاب الناس بك وخداعك لنفسك باسم المثل العليا التي لاتؤمن بها إلا لأنها ترضي غرورك وحده ... السبيل إلى الحب أن تقفز خارج جلدك وتتعلم التواضع كما يتعلم الأطفال المشي».

هذه هي ما لا يسكت عليها الموتى عادة فينتقمون منا بالسلاح ذاته الذي استخدمناه ضدهم ألا وهو «النسيان».

فما معنى أن ينسانا الأخلة في أدبياتهم وانتقامهم من نسياننا لهم؟ إن نسيان الخلان في أدبياتهم يعني أن يجردونا من ذكرياتنا معهم بمعنى أن يستولوا على جوهرنا الأنبل الذي أخذوه منا على سبيل الإعارة، استيلاء نهائياً ليتركوا لنا حطام الدنيا بديلاً، وهو ما يعني أنهم يميتوننا أيضاً جزاء إماتتنا لهم إماتة ثانية جراء نسياننا لهم ولكن أي الميتتين أسوأ ...؟ ميتة يميتها الأحياء لأموات لا يطيلهم الموت، أم ميتة يميتها الأموات لأحياء لايخشون في رحلة دنياهم شيئاً كما يخشون الموت.

ليقيناً بأن ميتة أخلة على قيد الحياة أسوأ ألف مرة من ميتة أقران في عداد الأموات، ذلك أننا إذا كنا نموت بالنسيان مراراً كذلك فإننا لانحيا بالذاكرة مرة واحدة، ولكننا بالذاكرة نحيا مراراً أيضاً، فهل نحيي اليوم ذكرى الفقيد «الصادق النيهوم» لنجيره من ميتة أخرى هي يقيناً ميتة أخلاقية بعد ميتة الطبيعة أم أنّا بلقائنا اليوم إنما نجير أنفسنا من ميتة الأحياء التي

جمع من الحضور في المناسبة

حق لي أن اسميها «لعنة الأموات» نحن لا نعبر لنستمتع ولكن نعبر لنتحرر ويبدو أن صلة صمتي منذ رحيل الفقيد إنما يرجع إلى هذه الصلة ذلك أن غياب الصادق النيهوم المفاجئ بالنسبة لي لم يكن صدمة فحسب، ولكنه كان تلك الأسجنة التي لم أشأ أن أتحرر منها بالكتابة عنها، إنها تلك الغصة التي كتمتها في صدري طوال «خمسة عشر عاماً»، لا لأن القول سر جهالة كما يرى حكيم الجامعة، ولكن لإحساس غامض بأن الكلم عن حنين اغترب هو ضرب من خطيئة تُحيل كل مقال إلى ابتذال، فكان أن اخترت الاستجارة بالصمت لأن الصمت حضور في حرم الذاكرة والحضور في حرم الذاكرة، ممارسة لتلك الصلاة التي اعتدنا أن نسميها تأملاً».

وبعد تلك المقدمة أخذ الأديب إبراهيم الكوني فى سرد ذكرياته مع الراحل وبعض الأحداث والوقائع من وقت معرفته به في عام 1968 وحتى مرافقة جثمانه بعد صراع باسل مع المرض لتصعد روحه ويستريح جسده فى مسقط رأسه بمدينة بنغازي فى ليبيا.

وفي ذلك يصف الكوني الرحلة «طويلة وموجعة طاف فيه أربـاع قـــارات الـعـــالم الـقـديمـة الـثـلاثـة المجبولة بروح الأساطير «إفريقيا – أوروبا – آسيا» مثله مثل سلفه «أوليس» اليوناني تماماً كأنه كان يقتفي أثر صاحب الكهف والمفارقة أن عودته لم تخل من روح أوليسية أيضاً، لأنها طافت الأركان انطلاقاً من جنيف إلى بيرن براً، إلى زيوريخ براً، أيضاً إلى مالطا جواً، ومن مالطا إلى طرابلس بحراً، ومن طرابلس إلى بنغازي جواً، والسبب تبدى لما تخلو من طبيعة نستطيع أن نسميه قدرية مثلها مثل مسيرة هذا الرجل تماماً، فلم يكن بالإمكان نقل الجثمان من جنيف إلى زيوريخ جواً دون المرور بمقر القنصلية بالعاصمة بيرن، لضرورة إتمـام إجـراءات الجثمان الرسمية، كما لم يكن بالإمكان نقل الجثمان إلى زيوريخ جواً نظراً لعدم وجود مطار فى بيرن، كما لم يكن بالإمكان نقل الجثمان إلى طرابلس جـواً نـظـراً لـوجـود ذلـك الكابوس القبيح الـذي أطلقت عليه وسائل عالمية بالحصار، لذا رتبنا مع كل الأطراف من أرملته المقيمة بجنيف إلى أصدقائه المقيمين في مختلف العواصم على أن تكون نقطة اللقاء صالة الانتظار فى مطار زيوريخ على أن تكون نقطة الانطلاق أيضاً، وهـكـذا رحـل الجثمان مـن جنيف وحيداً في حين انتقلت قرينة الفقيد من جنيف إلى زيوريخ جواً يرافقها بعض أصدقاء الفقيد المقيمين هناك على أن يلتئم شمل بقية الأصدقاء في صالة انتظار مطار زيوريخ الدولي، كما انطلق كاتب هذا البيان من مقر إقامته في منطقة الألب فجراً ليمر على العاصمة التي تبعد ما لا يقل عن 60 كم لينطلق من هناك إلى زيوريخ التي تبعد عن العاصمة بمسافة 150 كم في ذلك الوقت من نهار خريفي بارد مُشبع بالرطوبة وملفوف بسطور الضباب من شهر نوفمبر من عام 1994، ليكون أول المستقرين في صالة الانتظار قبل أن يبدأ رفقاء الصادق في الوصول أولاً بـــأول، وصـل فـوج أول من الطائرة القادمة من باريس ثم الفوج القادم من روما ثم البقية على مدى الطيران الداخلي القادم من جنيف ترافقهم أرملة الفقيد، يومها قدر لي أن أشهد مأتماً لم أستطع أن أنساه، لقد كان أصدقاء الفقيد يتعانقون لينخرطوا في البكاء كأطفال صغار كأنهم أبناء تيتموا، كأنهم لا ينعون صديقاً لبعضنا بعضاً ولكنهم ينعون أنفسهم وهـم يحتضنون بعضهم بعضاً.

«الديمقراطية وسيلة إنسانية ناجحة للوصول إلى أسمى هدف إنساني رائع ألا وهو العدل. ومن الممكن أن تستخدم باعتبارها وسيلة كالسلاح في إحقاق الحق».

«باسم الإنسانية يطالبنا العالم بأن «نتفاهم» مع إسرائيل. وباسم الإنسانية ينسى العالم أيضاً أن يتوقف ذات مرة عن مطالبتنا بالمفاوضات ويقول لنا إنه يريدنا أن نعترف بأن اليهود بالذات أعلى درجة من الإنسانية، أو أن شعب فلسطين أقل درجتين. أن كل شيء في هذه الخدعة المزرية يتم باسم الإنسانية للدفاع عن كنيس يهودي متزمت ضد حقوق الإنسان في المساواة».

العقد الثقافي الواعي أفضل إنجاز للبشرية في الألفية الثالثة

رياض نعسان آغا للرافد

أجراه: سمير عطية

معالي الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة في الجمهورية العربية السورية، أهلاً وسهلاً بك في لقاء مع مجلة « الرافد » .

ـ أهلاً وسهلاً بكم ومرحباً .

*** بدايةً، هل تجد أن أعباء المسؤولية الثقافية أبعدتكَ عن نفس الجو الإبداعي كأديب ومؤلف؟**

ـ أحمد الله أنني ما أزال أجدُ الوقتَ لمتابعة الكتابة، فعندي نحو خمس مقالات أسبوعياً في الصُحف الأدبية والسياسية، وفي الوقت ذاته أتابعُ دراساتي النقدية حيث أقومُ بتأليف بعض الكتب، وأعود أيضاً بين الفينة والأخرى لمتابعة عملي السابق قبل العمل السياسي وهو الكتابة الدرامية، فعندي هذا العام مسلسلان تلفزيونيان ضخمان سيجدان طريقهما إلى التصوير قريباً إن شاء الله.

*** إذاً.. نحبّ أن نعرف أكثر عن يومك الثقافي، ما هي محاور ومضامين هذا اليوم الثقافي عند السيد الوزير؟**

ـ أولاً: الوزارة تأخذ الوقت الأكبر من عملي فدوامها طويل، والوزارة ممتدة في كل أنحاء القطر، وحتى في الأرياف، نحن نملك أربعمائة وتسعة وأربعين مركزاً ثقافياً في سورية، فضلاً عن الإدارات الكبيرة كإدارة الآثار والمتاحف، فضلاً عما في تنمية النشاط المسرحي والموسيقي، واهتماماتنا إدارياً في شؤون الموظفين العاملين... هذا يتطلّب وقتاً طويلاً، وهو على كلِّ حال من التاسعة صباحاً حتى الثالثة والنصف ظهراً، ومتابعة الأنشطة بدءاً من الساعة السادسة مساءً وحتى الثامنة والنصف وأحياناً حتى التاسعة والنصف ليلاً، وبعد ذلك أتفرّغ لنفسي ولأسرتي ثم أعود لمتابعة العمل في الساعة الثانية عشرة بعد منتصف الليل وحتى الثالثة صباحاً، هذا هو الوقت الذي أكتب فيه أو أقرأ.

*** إذاً أنتَ أمامَ تحدّ مع الثقافة؟**

ـ نعم... لستُ أنا وحدي، أنت خُذْ عدداً كبيراً من الكُتّاب في الوطن العربي... بعضهم رؤساء تحرير صُحف كبرى، وبالتأكيد يكتبون في منتصف الليل وآخره؛ لأن النهار كله هم مشغولون فيه لإداراتهم، يعني: عددٌ قليلٌ من الكُتّاب متفرغون، فالأكثرية العظمى هم إما أساتذة جامعيون، وإما مديرون أو رؤساء تحرير صُحف، أو مديرون لمؤسسات ثقافية، وبالتالي لا تجدُ إلا النّدرة النادرة من المتفرغين، حتى طه حسين كان وزيراً للمعارف... ولكنه كان يكتب «حديث الأربعاء».

*** أعرف أنكَ محبٌّ لعبق إيوان سيف الدولة والمتنبي وأبي فراس.. وكتبتَ عن ذلك، وقبل قليل تكلّمتَ عن الكمبيوتر وعلاقة المثقف مع هذه الآلة وهذه التقنية وهذه الوسيلة، أنا ألاحظُ أنّ عدداً من الأدباء الكبار يعلنون صراحةً أن هذا الكمبيوتر والإنترنت هم على تضادٍ وقطيعةٍ معه..؟!**

ـ نعم... السبب: ربما صعوبة أن يخترقوا هذا المجهول بالنسبة لهم، وهناك مقولة شعبية تقول: (المرءُ عدو ما يجهل، ولكنه صديقُ ما يعلم)، أنا بالنسبة إليّ فإن أعزّ أصدقائي هو جهاز الكمبيوتر... وبالتالي أقضي أكثر نهاري وأنا جالسٌ أمامه ولا أستخدم القلم الحبر إلا للتوقيع، كلُّ كتاباتي هي بالكمبيوتر. والإنترنت: مصدر ضخم للمعلومات.

*** أريدُ أن أسألَ أيضاً عن توظيف هذه التقنيات في الثقافة؟**

ـ التقنية الآن هي جزءٌ أساسيٌّ من عملنا، نحن الآن نطبع الكتاب الإلكتروني، فكل نسخة ورقية من الكتاب الذي يصدر عن الهيئة للكتاب في سورية تصدر معها نسخة إلكترونية، وبالتالي لدينا مواقع ضخمة جداً لوزارة الثقافة على الشبكة المعلوماتية الإنترنت، لا يكاد يوجد مركز ثقافي في سورية إلا وله موقع على الإنترنت، ورغم

وجود مواقع عديدة لوزارة الثقافة على الإنترنت، فقد حرصتُ على أن يكون لي موقعٌ شخصي على الإنترنت أنشر فيه مقالاتي وكتبي ودراساتي، وهذا أمرٌ يعبّرُ عن لغة العصر، وليس صحيحاً أن أحداً من الكُتّاب أو المثقفين يدير ظهره للغة العصر، أنا أدعو الجميع ممن لم يقتحم عالم الإنترنت والكمبيوتر للالتحاق بهذا العالم وإلا سيتخلفون عن عصرهم.

*** أعود قبل محوري الثاني في هذا اللقاء وأريدُ أن أختم العجالة في حياة الأديب المثقف معالي السيد الوزير، يعني: «سارح في الزمان والمكان» وهذه الكتابات المتألقة المتوهجة في المعرفة والسيرة الذاتية والإبداع والنص... ما هو الجديد بعد ذلك الذي سينتظره الجمهور؟**

ـ أنا كتبتُ «سارح في الزمان..» قبل عشر سنوات، يومها كنتُ أريدُ أن أتأمل مسيرتي في خمسين عاماً، وأردتُ أن أُجسّد اللحظة الهاربة من حياتي وأعتقلها وأجعلها في كتاب يُحفظ للأبناء وللأجيال، وهي تجربتي الشخصية مع هذه الحياة، ماذا مَرّ عليّ من صُروف الزمن، وبالتالي هي تجربتي، والكاتب عادةً يكتب للناس تجربته، ثم اتجهتُ بعد ذلك لكتابة علاقتي بالأمكنة، وهذه العلاقة بالمكان علاقة ثقافية محضة... هي علاقة تعرُّف إلى العالم، الله تعالى أمرنا في كتابه الكريم (قل سيروا في الأرض) وهذا السير في الأرض هو سير اكتشاف، وسيرُ تَعَرُّف، التعرف أيضاً هو أمرٌ من الله سبحانه وتعالى: (وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا)، فأنا أقدّم عبر سراحي في المكانِ المعرفةَ والتعارف، فعندما أكتب عن بودابست، عندما أكتب عن باريس، عندما أكتب عن موسكو... عن هافانا...، عن أيّ عاصمة من العواصم التي زرتها، أنا أُعَرّفُ الناسَ ممن يقرؤون ما أكتب إلى شعوب أخرى، إلى عاداتهم وتقاليدهم، وهذا أمرٌ كان شائعاً في كتاباتنا القديمة التقليدية، أنتَ تعرفُ كم كاتباً من كُتّابنا القدامى ألّفَ في البلدان، وأنا لا أكتب الآن بطريقتهم، أنا أكتب أنا والمكان، يعني: أنا لا أُقدّم لكَ المعلومةَ جافةً، ولا أكتبُ عن مدينة لم أزرها، لا أكتبُ لكَ من مصادر كُتب؛ بل أكتب من مصادر تجربتي وتعرّفي، ولا أُنكر بأن كتاباتي هي ذات طابع صحفي، أي لأنشرها في الصحف أمام قارئ يريد أن يعرف دون أن يُثقل ذهنه بالمعرفة، فأنا أُقدّم لها بأنني زرتُ مدينة كذا فحدثَ معي كذا، هو للتطريف، ولكني عبر هذه الرواية الطريفة أعرّفه بالمدينة وأين تقع وما عدد سكانها، وما أهم السمات التي تمتاز بها عن سواها، وما هو المهم فالأهم فيها، ماذا زرتُ من مواقع، وماذا رأيتُ من بشر، وما الذي تأثرتُ به، أتحدّثُ عن أشياءَ شخصية ولكن طريفة.

*** لاحظتُ في هذه المتابعات والوقفات الأدبية الجميلة حضور الذاكرة، وإلى جانب الذاكرة هناك اهتمام بالتفاصيل، هناك أدباء ومثقفون يذهبون إلى بلادٍ يقرؤون العناوين العامة، وهناك في سالف الزمان وذات المكان تفصيل أمتعَ القارئ وجذبته.**

ـ نعم... كل كتاباتي أعتمد فيها على ذاكرتي، أنا أهتم بهذه التفاصيل لأنها مسليّة للقارئ، فأنا عندما أقول له إنني أدخل إلى مطعم كذا والتقيتُ فلاناً هناك وجرى معنا مشكلة كذا وو... هذه تفاصيل ولكنها تسلي القارئ، فالقارئ لا يريد أن يقرأ في كتابه درساً في الجغرافيا، لأنه لو أراد درساً في الجغرافيا لوجده في كتاب الجغرافيا، أنا لا أُقدّم له كتاب جغرافيا، مثلاً كتبتُ عن «بودابست» ولكن عن عروسين

دخلا إلى الفندق واختلفا في ليلة الزفاف، هذه حادثة فيها طرافة... ولكن من خلال حديثي عن عروسين اختلفا في ليلة الزفاف تعرضت إلى القيم الأوروبية الحديثة... إلى الإنسان الأوروبي وأزمته المعاصرة وإفلاسه الروحي وإخفاقه في القيم.

*** مدينة حلب كانت عاصمة للثقافة الإسلامية عام 2006، ودمشق عاصمة للثقافة العربية في عام 2008، أنا بقناعتي أن هناك ديمومة، ماذا تقول بعد انقضاء هاتين التجربتين؟**

ـ نحن كنا محظوظين في هذه الآونة نحتفي بمدينتين عريقتين هما الأقدم في العالم احتفاءً ثقافياً تشاركنا فيه الدول العربية، وتشاركنا فيه الدول الصديقة، وقد أسهمت هاتان الاحتفاليتان بإعلاء مكانة الثقافة السورية المعاصرة، وبتذكير البشرية بالدور الحضاري الريادي الذي قدمته سورية عبر العصور، كانت فرصة ومناسبة لأن يزورنا مئات الشخصيات المبدعة في العالم، وأن تأتينا عشرات الفرق المسرحية والغنائية والموسيقية، وأن يشارك معنا في النقاشات والحوارات واللقاءات الثقافية مئات المفكرين والمثقفين والأدباء، وأن نطبع العديد من الكتب، وأيضاً أن يمتد نشاطنا الثقافي إلى محافظات سورية كلّها، نحن حرصنا في احتفالية دمشق مثلاً على أن كل نشاط تقيمه وزارة الثقافة دعماً للاحتفالية يطوف المحافظات لكي لا تستأثر العاصمة وحدها بالأنشطة، وكل هذا أثمر ثقافياً بأن حرك الحياة الثقافية في سورية، فقد صدرت دراسات وكتب، وأقيمت أعمال فنية ضخمة جداً ستبقى في الذاكرة السورية، خُذْ على سبيل المثال: التألق الذي حققناه في مهرجان السينما الدولي الذي أقامته وزارة الثقافة، كان مهرجاناً يرتقي إلى مستوى المهرجانات الدولية في العالم، حتى إن بعض نجوم السينما الدوليين الذين حضروا قالوا على المسرح على الخشبة وعلى الملأ: ليأتي منظمو المهرجانات من العالم ليتفرجوا ما تفعل دمشق. هذا مجال اعتزاز لنا، أيضاً مهرجان دمشق المسرحي قدمنا فيه أربعين عرضاً مسرحياً لأمتنا العربية وللدول الصديقة، وكان الحضور لافتاً لضخامة التزاحم على المسارح؛ لأن هذا المسرح يقدم فكراً ويطرح قضايا للنقاش، الأمر ذاته في الملتقيات الإبداعية والفكرية التي أقمناها، في حلب زارنا أكثر من ألف شخصية من خارج حلب، من أوروبا من دولنا العربية ومن دول العالم الإسلامي، وهؤلاء إما حاضروا أو ناقشوا في ندوات حوارية، وبعضهم ألّفَ كُتُباً، وبعضهم كتب مقالاتٍ... هذا هو الحراك الثقافي المطلوب، وقد تحقق أيضاً في دمشق بشكلٍ لائق.

*** تكلمت قبل قليل وقلت: أضافت العديد... يعني بشكل دقيق هل أضافت قيماً معرفية جديدة حسب رأيك تُثري الحراك الثقافي؟**

ـ لا يوجد فعل ثقافي جاد بلا قيم يتركها، هو يتركها للحوار أحياناً، يعني: أنتَ عندما تطرحُ قضية فكرية ما فهي لا تنتهي بانتهاء حديثك.! سيتناقلها هؤلاء، هذا الفعل الثقافي حضره المئات من الشباب، كم عدد الذين تأثروا به.؟ ربما رجل واحد في الصالة تأثر بمسرحية ما سننتظره عشر سنوات حتى يبدع عملاً آخر، هذا ما يمكن تسميته: «جدوى الثقافة»، أو جدوى الفن، أو جدوى الأدب، جدوى الفن والثقافة والأدب لا يأتي على الفور، وإنما يأتي عبر الأجيال، من سيولد بين هؤلاء الجالسين على مقاعد مسرح الحمراء أو مسرح دار الأوبرا..؟ من منهم سيكون في المستقبل نزار قباني، أو سعد الله ونوس، أو حنا مينا..؟ أنا لا أدري، ولكنّ واحداً

منهم وهـو الآن في الثامنة عشرة من عمره سيكون ذاك الرجل... لكن لا نستطيع أن نحكم متى سيبدأ العطاء الإبـداعـي، نحن نوفر لـه الفرجة، ونوفر له هـذه القيمة المعرفية... سيكون ذات يوم، ليس مطلوباً أن يكون كل الذين حضروا المسرحية كُتّاباً مسرحيين في المستقبل، واحدٌ يكفي؛ لأننا في الثقافة والإبـداع لا نطلب كـمّـاً، نحن نطلب نوعاً، دمشق كان فيها شاعر ضخم اسمه: نزار قباني، وكان حسبها... يكفيها نزار قباني، وكذلك العراق كان فيه الجـواهـري ويكـفـي، وكـذلـك مصر كان أحمد شوقي ويكفي، أنتَ هنا لا تقدّم خبزاً، ولا تقدّم وقـوداً لكي تستخدمه استخداماً يومياً، أنت تقدم عطاء أمـة، العرب يكفيهم المتنبي لا نحتاج إلى عشرين متنبي، كذلك كان البريطانيون يكفيهم شكسبير، وكذلك طبعاً ـ يكفيهم ـ لا يعني أننا لا نريد رجلاً آخر، ولكن الأمم تعتز برجلٍ أو بمجموعة قليلة من الرجال، أنتَ الآن تتحدثُ عن الأدب الهندي تقول: طاغور، وعندما تتحدث عن الأدب الفرنسي تقول: لامارتين أو فيكتور هيغو، وعندما تتحدث عن ألمانيا والأدب الألماني تقول: غوتو. هذا لا يعني أنه لم يكن هناك المئات ممـن يكتبون إن لم نقل الآلاف؛ ولكن الأعـلام الكبار، فأنا لا أدري مِنْ هؤلاء الذين يتابعون أنشطتنا ونغذي فكرهم بهذه الثقافة، لا أدري مِنْ منهم سيكون نزار لمستقبل، أو من الذي سيخلف نجيب محفوظ في الرواية، أو من الذي سيكون مبدعاً في المسرح مثل أبي خليل القباني..؟!

*** أريدُ أن أسأل عن الثقافة الممتدة زمنياً، ماذا تركت هذه الاحتفاليات من إنجـازات على الأرض؟ بمعنى المشاريع الثقافية الدائمة... فإذا بكَ تفاجئني بأننا نغرس الغرس الثقافي في الأفراد.**

ـ جيد.. نحن نقيم المراكز الثقافية لكي يلتقي فيها الناس ويتبادلوا الأفـكـار، ولكن عندما نستقبل في مركز ثقافي عشرة آلاف زائـر في العام، نحن نفعل ذلك لكي نجد واحداً منهم في المستقبل مثقفاً كبيراً في منطقته.

*** إذاً أنتم تراهنون على الإنسان الذي توفرون له المحافل الثقافية..؟**

ـ نعم... نحن نراهن على الإنسان، نحن في وزارة الثقافة ـ وشأننا لعالم كله كذلك ـ أن نفتح جامعات، نستقبل في كلية الطب خمسمائة طبيب، لا تـدري من سيكون منهم طبيباً مكتشفاً، لكن لا بد من أن يظهر

أن المكان يتأثر بحالة البطل النفسية فالمكان لديّ هو الذي يصنع البطل، لذلك تجد في رواياتي شخصيات تتحرك بمسلك غريب عجائبي لأنها تعيش في أماكن عجائبية... وبالتالي فالمكان حاضر بقوة في أعمالي

لم أكتب عن مصر المعاصرة إلا بعد أن أنجزت روايتين عن الإسكندرية في الأربعينيات أثناء الحرب العالمية الثانية ثم في الخمسينيات بعد حرب قناة السويس ثم عدت إلى مصر المعاصرة والاغتراب العنيف في روايتي «برج العذراء»

واحد... هذه سنة الحياة، سيأتيكَ ربما من خمسة آلاف طبيب تخرّجوا يأتيك واحدٌ من مثل ابن نفيس الدمشقي، مثلاً: خُذْ كتاب ابن أبي أُصيبعة «طبقات الأطباء» ستجد في هذا الكتاب أسماء عجيبة من أطباء دمشق وأطباء مصر؛ لأنه كتبه في عصر الظاهر بيبرس، لكن من الذي تحفظ الأمة ذاكرته وذكراه..؟ هو ابن نفيس الدمشقي في رغم أن اسمه غير مكتوب في هذا الكتاب، لأن أبا أُصيبعة كان يغار منه فلم يذكره.

*** يكتب الكثير حقيقة عن تجارب العواصم الثقافية سلباً وإيجاباً، كيف تقيّم هذا المشروع في إطاره العربي خروجاً عن دمشق عاصمة للثقافة أو مسقط أو الكويت أو الخرطوم، هذا المشروع بشكل عام من خلال تجربتكم ورؤيتكم..؟**

ـ أنا أعتقد أن أفضل إنجاز تمّ في القرن العشرين والحادي والعشرين في مطلعه هو إقامة ما سمي بـ «العقد الثقافي»، هذا قرار اتُّخِذَ على صعيد الأمم المتحدة، وبالتالي سارعت منظمتان مهمتان للحاق بعصر العالم، هما: المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، ومنظمة المؤتمر الإسلامي، العقد كان لعواصم الثقافة في العالم، فهناك احتفاليات عاصمة الثقافة الأوروبية، وهناك احتفاليات عاصمة الثقافة الأمريكية، وعواصم الثقافة الصينية، وهكذا... العالم الإسلامي عبر منظمة المؤتمر الإسلامي أخذ على عاتقه إقامة عواصم الثقافة الإسلامية؛ ونظراً لكونها كثيرة فأنتَ ترى أنه في العام الواحد قد تجد عاصمتين أحياناً، ولكن حسب وقوع العواصم في القارات، يعني مثلاً: قد تجد أصفهان عاصمة، وقد تجد مدينة أخرى عاصمة، مثلاً نحن في هذا العام نحتفل بالقيروان عاصمة للثقافة الإسلامية، وسنحتفل بالقدس عاصمةً للثقافة العربية، أيضاً منظمة «أليكسو» المنظمة العربية للثقافة التابعة للجامعة العربية أقامت العقد الثقافي، تأخر دور دمشق، يعني: كان يُفترض بأن تكون دمشق محتفىً بها كعاصمة للثقافة العربية قبل العديد من العواصم العربية الأخرى؛ نظراً لكونها عاصمة الخلافة، وللأسف لم نستطعْ أن نحتفل ببغداد لكونها وقعت تحت الاحتلال، هذا كله يجعل موقفنا من احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، ومن الاحتفاليات التي تستمر موقفاً مشجعاً على أن يستمر العمل في هذا المشروع وأن يتكرر الدور، يعني: حينما ننتهي نبدأ من جديد، يجب ألا نتوقف؛ لأن هذا المشروع ـ مشروع العواصم الثقافية ـ قدّم فائدة عظيمة جداً للثقافة العربية، وكذلك للثقافة الإسلامية.

*** الدكتور كان من الداعمين لمشروع القدس عاصمة للثقافة في مسقط، وهذا دور تُشكر عليه... لماذا هذا التمسك والتشبُّث بهذا الموقف؟**

ـ نحن في المجال الثقافي مقصرون في الثقافة العربية كثيراً بحق القدس، حتى يستطيع بعض الأوروبيين والأمريكان أن يقولوا: يا أخي أنتم تقولون إن القدس عربية وستبقى عربية، لكنكم لا تدقون الأبواب، ولا تصرخون بهذه الحقيقة..! كان هدفي من دعم مشروع القدس عاصمة للثقافة العربية أن نعيدها إلى الوجدان العربي، وقد بِتُّ أخشى أن ينسى الناس موضوع القدس، وأن يعتبروا الوضع القائم وضعاً راهناً وأن يقبلوا به، عندما حفزنا الأُمّة العربية لاعتبار القدس عاصمة للثقافة أثرنا البحث وأثرنا الأفكار وحشدنا المثقفين للاهتمام... أنتَ سترى في هذا العام أن اسم القدس يُذكر في كل مدينة عربية عشرات المرات كل يوم، فلولا الاحتفالية ربما لذُكر عابراً،

أنا أريد أن نستعيد تمسكنا بالقدس؛ لأن «الإسرائيليين» يريدون أن تكون القدس عاصمة مملكتهم القادمة، ونحن نتشبّثُ بالقدس عاصمةً عربيةً مسيحيةً إسلامية.

*** هل تعتقد أن الاحتفالية العربية بالقدس ستكون على المستوى المطلوب؟**

ـ ربما سيكون هناك تفاوت، هكذا سيكون ميدان التنافس بين الأقطار العربية، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون..

*** هل هناك بعض الأفكار والمشاريع التي يمكن أن تُطْلِعنا عليها... ستقدمها مثلاً وزارة الثقافة في هذا الميدان؟**

ـ من أهم ما سنقدّم إن شاء الله: عملٌ مسرحيٌّ ضخمٌ جداً بعنوان: «صلاح الدين»، لا بدّ لنا من أن نستعيد شخصية صلاح الدين الأيوبي؛ لأن هذا الرجل بات رمزاً لتحرير القدس، وقد كلّفتُ فرقة «إنانا» التي هي أهم فرقة عربية مسرحية راقصة لإعداد عملٍ للقدس عاصمة الثقافة وهو قيد الإنجاز، في الوقت ذاته تباحثتُ مع الفنان المنصف السويسي لكي نقوم بعملٍ مشتركٍ بين كل أقطار الوطن العربي لكي نقدّم مسرحيةً عن تاريخ القدس وعن مستقبلها، وسيشارك في هذا العمل فنانون من كل الدول العربية حسب المتوفر ـ يعني حسب الإمكانات ـ لأننا سبق أن قدمنا عملاً مشتركاً عن القدس شاركت فيه عدة دول عربية اسمه : «واقدساه»، وقد أخرجه المنصف السويسي؛ لذلك تذاكرت مع الصديق منصف ونحن قيد دراسة إنجاز هذا المشروع. أيضاً لدي مشروع مهم وضخم جداً هو استعادة الوثائق التاريخية الخاصة بالقدس، وقد اتفقت مع منظمة «آرسيكا» في إستانبول التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي على إقامة ملتقى فكري ثقافي تاريخي يبحث في هذا الموضوع، وسيُعقد في دمشق، نحن في وزارة الثقافة سنستضيف هذا النشاط المميز، حيث سيطّلع الناس ربما لأول مرة على عشرات الآلاف من الوثائق التي تؤكد عروبة القدس.

*** في الحقيقة هذا موضوعٌ مهمٌ جداً معالي الوزير.**

ـ أيضاً لدينا مشروع ندوة دولية عن القدس، ولدينا مشاريع عديدة أخرى أيضاً.

*** إذاً سيكون التنافس من قِبَل دمشق على مدار العام تطبيقاً لتشبثكم في أن تكون القدس عاصمة للثقافة العربية..؟**

ـ نعم... ونحن في وزارة الثقافة سنقوم بجعل القدس محورَ كلّ نشاط تقوم فيه الوزارة، ولعلنا بدأنا أولَ عمل لاحتفالية القدس قبل أن يسبقنا إليه أحد، فقد أصدرنا عدداً ممتازاً من مجلة المعرفة عن القدس، وهو عدد ممتاز بوسعك أن تطّلع عليه، وفيه دراسات ومقالات، وستكون كل إنجازاتنا الثقافية لعام 2009 تحيةً للقدس.

*** اختتمَ عام 2008 وجاء عام 2009 بحربٍ عدوانيةٍ من قِبَل الكيان الصهيوني على قطاع غزة، عن أي ثقافة ستكتب القدس؟**

ـ عن ثقافة المقاومة التي تقدّم للعالم أُمثولةً تتعلم منها الشعوب في كل أرجاء الأرض... كيف يتم التمسك بالتراب، وكيف يتم التمسك بالاستقلال، وكيف تكون التضحية من أجل الحرية، غزةُ تعلّم البشرية اليومَ معنى الوطنية ومعنى التمسك بالحق، هذا درسٌ عظيمٌ وموضوعٌ ربما يكون جديراً أن يكتب فيه آلاف المبدعين في العالم.

*** تكلمتَ قبل قليل أن هناك تنافساً**

سيكون، واضحاً أن هناك منابر متعددة للاحتفاء بالقدس عاصمة للثقافة العربية، ما رأيك بهذا التعدد؟

- مفيد جداً.. وجميل، يجب أن يساهم الجميع، كلٌ حسب طاقته وحسب إمكاناته وحسب ما يتوفر لديه، يعني: أنا لا أريد أن يزاود أحدٌ على أحد في هذا الموضوع، كلٌ يقدم ما يملك وما لديه.

*** بالتأكيد... ولكن ما هو المطلوب من العواصم العربية في هذه المناسبة، كرؤية أو مقترح..؟**

- هناك دراسة لموضوع الاحتفالية لكل وزارة على حدة، نعم... نحن في مؤتمر وزراء الثقافة العرب الذي انعقد في دمشق مؤخراً تدارسنا مع السادة الوزراء برامجهم، الجميع ملتزمون وسيقدمون هذه البرامج... ولكن كما قلتُ لكم: كلٌ حسب طبيعة إمكانية بلاده الثقافية.

*** القدس المحاصرة سنحتفي بها ولها.. هل تجد ذلك كافياً في ظل ما يتهددها من أخطار؟**

- نحن نقوم بفعل ثقافي فقط... نحن لن ننوب عن الجيوش وعن الدول وعن الوزراء الآخرين، أنت تتحدثُ في جانب الثقافة، لكن الثقافة هي الحصن الأساس ولها الدور الأكبر والأخطر، هي التي ستزرع في الأجيال الشابة الجديدة عقيدةً لا تتزعزع هي: أن القدس لنا، وأن تحرير القدس واجب ملقى على عاتقنا وعاتق الأجيال من بعدنا.

*** إذن ممكن أن نرد على هذا السؤال أنه من لا يعرف دور الثقافة أو مفهوم الثقافة وأهميتها حين يتم الخلط والتشكيك في مثل أهمية المبادرات الثقافية، وأن دور الثقافة يختلف عن الأدوار الأخرى، أليس كذلك؟**

- الثقافة هي البنية الأساسية، أنت عندما ترسل مقاتلاً ليقاتل في معركةٍ ما، ما الذي يدفعه إلى أن يقاتل، الرشاش الذي في يده أم الفكرة في رأسه؟؟

بالتأكيد الفكرة..

نحن نبعث الفكرة، وهذه الفكرة هي التي تجعلُ الناس يستشهدون من أجل حقوقهم... يضحون بأرواحهم وبأموالهم وبأبنائهم. انظر الآن أنتَ.. هذه الحرب الوحشية التي لا مثيل لها في التاريخ في وحشيتها على غزة، قُتل الآلاف ودُمّرت البيوت... وما يزال الناس يقولون: نحن عرب... نحن مسلمون. ما الذي يدفعهم إلى ذلك؟؟ لِمَ لا يرفعون الرايات البيضاء ويسلّمون البلاد ويقولون: تعال أيها الإسرائيلي ونحن مستعدون لكل ما تطلب!؟؟

*** الفكرة...**

- الفكرة... لأنهم لا يملكون رشاشاً... لا يملكون أسلحةً، يملكون فكرتهم، يملكون عقيدتهم، ما الذي يبعث هذه العقائد في نفوس الناس، هي الثقافة... لكن... هل تنوب الثقافة عن وزارات الدفاع وعن الأجهزة التي تقوم بها الحركات الفدائية وحركات المقاومة الشعبية..؟ لا تنوب بالتأكيد.. كلٌ له دورٌ في المعركة.

*** من القدس المحاصرة أنتقل إلى الأدب والإعلام الذي يواكب الأحداث الجسام لما يحدث في غزة، كيف يمكن أن يواكب مثل هذا الشلال من الدماء؟**

- الأدب لا يواكب عادةً... ولكن الصحافة تواكب، أما الأدب فيحتاج إلى سنين لكي يتخمّر فيه الفكر، لا تستطيع أن تطلب من روائي أن يكتب لك روايةً اليومَ عن الفجائع التي تدور في غزة، ولكنك بعد خمسة عشر عاماً ستقرأ روايات مذهلة عن الأحداث الفجائعية التراجيدية

التي حدثت في غـزة، أنـتَ تتذكر أن النكبة حدثت عام 1948، ولكن الأدب الفلسطيني ظهر بعد أكثر من خمسة عشر عاماً، يومها تمخض هذا الأدب... يعني: محمود درويش ولـد في أيـام النكبة تقريباً، في مطلع الأربعينيات، ولكنه هو الذي كتب عـن النكبة، غسان كنفاني الأمـر ذاتـه، نـاجـي العلي الأمـر ذاته... إذاً أنتَ لا تستطيع أن تطلب من الأدب والإبـداع أن يواكب بل تطلب من الإعلام أن يواكب... تطلب من الصحافة، أما الأدباء والشعراء والمسرحيون فهؤلاء يحتاجون إلى زمنٍ لكي تخرج أعمالهم الإبداعية.

*** إذاً في مثلِ هذه التحديات ما هو موقف المثقف العربي مما يجري؟**

ـ المـثـقـف مـطـلـوبٌ مـنـه كما هو مطلوب من غير المثقف؛ لأن القضية ليست معقدة لكي يحتاج المـرء فيها أن يكون مثقفاً كي يعرف الحق من البـاطل، الكلُ يعرف والآن أصبح الجميع مثقفون، أنتَ أمام قنوات التلفزيون ترى جندياً صهيونياً يقتل طفلاً أو امـرأة... لا تحتاج إلى ثقافة عالية لكي تدرك أن هذا ظالمٌ .. وذاك مظلومٌ .. إذاً أنا لست مع سؤال مـا دور المثقف؟! بل مـا دور المواطن؟ فلكلِّ مواطن دورٌ، وكلٌ يقدم مـا بوسعه، المثقف ربما يستطيع أن يناقش أكثر، أن يوضح للعالم موقف الأمـــة، أن يفضح الصهيونية، أن يكشف الحق... هذا بوسع المثقفين وبخاصة الذين يمتلكون وسائل اتصال مع أقنية العالم، من يستطيع أن يقدم صورة دقيقة عما يحدث، وأنا سعيد بأن المثقفين والمتعلمين بل والطلاب الذين يلعبون دوراً هاماً جداً... هناك الآن على شبكة الإنترنت دورٌ مهمٌ جداً يقوم به أبناؤنا، هذا الدور هو تعريف أوروبـا وأمريكا وشعوب العالم بما يحصل في غزة عن طريق البريد الإلكتروني، وهذا دور ثقافي كبير جداً، هناك آلاف إن لم أقل لك ملايين الرسائل يتم تبادلها يومياً، يكفي أن تدخل إلى شبكة الإنترنت وتضعَ صورةً من الصور التي يحرمها الإعلام الصهيوني، وأن ترسلها إلى صديق لكَ في أوروبـا أو في أمريكا، وهو بـدوره سيرسلها إلى أصدقائه، هكذا ظهرت المظاهرات في العالم، كيف قـامـت المـظـاهـرات في كل عواصم العالم... هو فعل المثقفين الذين جلسوا على الإنترنت وبدأوا يرسلون الرسائل إلى كل العالم؛ لأن الإعلام في أوروبا وفي أمريكا لا يقدم صورة عن المجزرة.

*** إذاً هـذا الـذي يفسر لي فلسفة انطلاق مشروعكم المراكز الثقافية الشعبية، كما تقول إن الثقافة للجميع وصار الإنسان على قدر من الثقافة، وبالتالي أدوات الثقافة صارت متاحةً للعديد من الناس..؟**

ـ الآن.. مفهوم الثقافة مفهوم واسع، مَن المثقف..؟ هل أنتَ تقصد من مستوى أدونيس، أم من مستوى إدوارد سعيد رحـمـه **الله**؟ ليس بـالضرورة... ربما يكون حلمنا أن يكون لدينا كثيرون من أمثال إدوار سعيد... أو من أمثال مثقفينا الكبار في سورية أو في الوطن العربي..، أنتَ الآن بحاجة إلى مثقفين بسطاء، هؤلاء جيوش في المعركة الثقافية والإعلامية، الآن.. ربمـا الطلاب... طلاب الجامعات يقومون بأفضلَ مما يقوم به كبار المثقفين؛ لأنهم يشتغلون على الإنترنت ويرسلون الرسائل ويتبادلون الصور، أنـا يومياً أجـد في بريدي الإلـكـتروني أكثر من مائتي رسالة، تأتيني من طـلاب.. هـؤلاء يفعلون فعلاً على الأرض، وليس مطلوباً من المثقفين الكبار اليـوم شيء مخصص بهم وحدهم، ربمـا من حقنا عليهم أن يكتبوا في الصحافة الأوروبية، وأن

يكتبوا في الصحافة الغربية، وأن يظهروا على شاشات التلفزة. قلتُ لك: إن هؤلاء مطالبون بالحوار، قد لا أستطيع أن أطلب من طالبٍ في الجامعة أن يذهب لإلقاء محاضرة في البرلمان الأوروبي... ولكن يستطيع كاتب كبير أن يكتب في جريدة أو في مجلة، أو أن يحاضر في مركز ثقافي، هذا المثقف قادر على الإقناع أكثر من غيره.

*** استُهدفت المؤسسات الثقافية والتعليمية في غزة، وقبلها في القدس وفي مدن الضفة الغربية، في أي سياق يُقرأ هذا الفعل؟**

- في سياق العدوان الهمجي الإسرائيلي المستمر على شعبنا، هذه ليست أول مرة تقصف فيها المؤسسات الثقافية، قصفت المشافي... والمشافي أهم من المؤسسات الثقافية، اليوم وأنتَ تحدّثني قُصف ودُمر مستشفى في غزة، وتعرض مشفى الشفاء لضربات وقصف، أنا عندي... هذا المستشفى أهم من كل المراكز الثقافية؛ لأنه عملياتي أكثر، لأنه يقدم الحياة لمن يهدده الموت، أما المراكز الثقافية فبيوتنا مراكز ثقافية، ليست هي الأَوْلى... الأَوْلى هي محطة الوقود، هي عندي أخطر من المركز الثقافي إذا هدمت، لأن الناس يريدون أن يتحركوا، سيارات تحتاج إلى بنزين ، وعندي المستشفى أَوْلى من الجميع؛ لأن المواطن يحتاج لإسعاف... يحتاج لدم... يحتاج لكهرباء، الثقافة تأتي لاحقاً... والمراكز الثقافية التي دمرت يسهل بناؤها إن شاء الله.

*** إذاً كيف نساهم في حمايتها آنياً ومستقبلاً؟**

- الآن ليس بيد الأمة العربية وسيلة لحمايتها، فللأسف الدول العربية التي تمتلك القدرة لا تقوم بواجبها كما ينبغي، وكل ما يمكن فعله هو أنه بعد أن تنتهي هذه الهمجية لا بدّ من أن يكون هناك مؤتمر دولي للدول المانحة لإعادة الإعمار.

*** الثقافة بين الألم والأمل، أين تقف اليوم في ظل هذه المعطيات؟**

- دائماً الأمل يُوَلِّد المستقبل، الآن... «إسرائيل» قدمت خدمة عظيمة جداً للقضية الفلسطينية أعادتها إلى حرارتها، متى كنا نرى العالم كله يهتف: «بالروح بالدم نفديكِ يا فلسطين»!؟. بعد عدوان «إسرائيل» على غزة، هذا الدمار الذي أحدثته دمّرَ المدينة، ولكنه أحيا القضية في قلوب العالم. «إسرائيل» جلبت لحماس دعماً دولياً فوق ما كانت تحلم به حماس، لو أن حماس لديها مليار دولار لأن تقوم بحملة إعلامية للتعاطف معها لما حققت ربع ما تحققه هذه الضربة لها، الآن... الشارع مع حماس في العالم، لا أقول في الوطن العربي؛ لأن الناس رأوا أنها منظمة شريفة تدافع عن حقها، عن عروبتها، عن إسلامها، عن مسيحيتها، عن حرية شعبها، فالناس يقفون مع الحق بشكلٍ طبيعي، أما «إسرائيل» فلن تستطيع أن تبرز كدولة محترمة بعد الذي ارتكبته في جنين واليوم في غزة.

*** المحور الأخير، وأشكر لك سعة صدرك وجهدك، كنتَ سفيراً للجمهورية العربية السورية في دولة الإمارات، كيف تقرأ المشهد الثقافي هناك تحديداً في دولة الإمارات؟**

- الإمارات دولة نامية بتصاعد لافت للنظر؛ لأن قيادتها تمتلك رؤيا راقية للمستقبل، وما تقوم به الإمارات اليوم من دعم للثقافة يتجاوز حدود الإمارات، أنا أتوجه بالشكر إلى أصحاب السمو جميعاً

قادة الدولة في الإمـارات؛ لأنهم لا يفكرون بمنطق محلي، هم يفكرون بالثقافة العربية والثقافة الإسلامية عامّة، أنتَ لا تجد لديهم مثلاً: جائزة للكتاب خاصة بالكتاب الإماراتي، وإنمـا هـي جـائـزة لكل مـن يقدّم كتاباً جيداً، أنت لا تجد في جائزة الثقافة الإسلامية تخصيصاً لأبناء الإمـارات، وإنمـا تجد فهماً واسعاً لمعنى الـثـقـافـة، مـشروع كلمة، مـشروع جـائـزة الـكـتـاب، مشروع الـقـراءة، مشروع مجتمع المعرفة، هذه كلها مشاريع ضخمة جداً تدعم الثقافة العربية والإسلامية والثقافة الإنسانية، مشروع الترجمة... كل هذه المشاريع الرائدة على صعيد الأمـة العربية، هي داعمة للثقافة العربية والإسلامية والإنسانية.

*** هل هذا الحراك الثقافي له مقومات الاستمرار والإنجاز على الأرض؟**

- بالتأكيد وإلا سيكون حركة في فـراغ، نحن عندما نقول إن هناك حِراكاً ثقافياً... فهذا الحِراك لا ينطلق في الفضاء ولا في الفراغ، هو ينطلق بين البشر.. بين الناس، وآثاره باقية في أذهـانهم، والحِراك ليس هو البناء، هناك أبنية نقوم بها.. نعم، نحن الآن سنبني متحفاً للفن.. سنبني متحفاً في طرطوس.. نبني متحفاً في إدلب، هذا على الأرض... ولكن الذي يبقى في عقول الناس هو الأقوى، هو الذي تتوارثه الأجيال جيلاً بعد جيل، ونحن عبر كل هذه الأنشطة الثقافية نهدف إلى هدفٍ نهائي هو تنمية الإنسان وتزويده بالفكر، وتزويده بالثقافة، وبالتالي خلق مجتمع مـعـرفـة، وهـذا مـا تحقق بجهد الجميع ليس بجهد وزارة الثقافة فقط، هـذا جهد يتكامل مـع العمل الحكومي ومـع العمل الأهـلـي، أنـت الآن أمـام مجتمع ووزارة الثقافة تضخ في جانب، ووزارة الإعـلام تضخ في جانب، ووزارة الصحة تضخ في جانب، ووزارة النقل تضخ في جانب... نحن نتعاون؛ لذلك الحكومة هي أسرة واحدة، والعالم الجديد الذي نصنعه عـالم المعرفة... هو عالم ربما تساهم به وزارة الثقافة بعد وزارة التربية وبعد وزارة التعليم العالي؛ لأننا نقدم أنماطاً مختلفة من الثقافة، نحن نُعنى بالجانب الإبداعي، ونُعنى بالجانب الآثاري، لـكـن الـذيـن يصنعون المعرفة اليومية هم الطلاب في المدارس.. في الجامعات؛ فلذلك العبء ليس هو عبئاً تختص به وزارة الثقافة دون سواها من الوزارات.

*** أقيمت العديد من الفعاليات الثقافية الإمـاراتـيـة في دمشق، كيف هو أعلى مستويات التنسيق الثقافي بينكما؟**

- هـو على أعـلـى المستويات... أولاً: أنـا أشعر باعتزاز بصداقتي الشخصية مع معالي الوزير الأستاذ عبد الرحمن العويس، وبصداقتي الشخصية مع عددٍ كبيرٍ من العاملين في وزارة الثقافة في الإمارات، فضلاً عما أعتز به من صداقتي مع وجوه المجتمع الإماراتي، هذا كله أسهم في تحقيق علاقة متميزة بيننا، وبالتالي نحن تحت الإطار الكبير الذي رسمه القائدان صاحب السمو الشيخ خليفة وفخامة الرئيس بشار الأسد.

*** معالي الوزير... كان هناك احتفالية خاصة بدمشق باسم الأمير سلطان القاسمي وأعماله المسرحية، حبّذا لو حدثتنا عن هذه التجربة وهذه الاحتفالية.**

- نحن في سورية نقدر عالياً مكانة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي وندرك دوره الهام في دعم الحركة المسرحية العربية، ونـعـرف جـيـداً أنـه كاتب مسرحي يمتلك فكراً وثقافة عالية، وبالتالي أردنا في مهرجان المسرح أن نكرمه تكريماً خاصاً، وكان تكريمنا تكريماً

رياض نعسان آغا

الإمارات دولة نامية بتصاعد لافت للنظر؛ لأن قيادتها تمتلك رؤيا راقية للمستقبل، وما تقوم به الإمارات اليوم من دعم للثقافة يتجاوز حدود الإمارات، أنا أتوجه بالشكر إلى أصحاب السمو جميعاً قادة الدولة في الإمارات؛ لأنهم لا يفكرون بمنطق محلي، هم يفكرون بالثقافة العربية والثقافة الإسلامية

بحثياً، أي أننا قدمنا أبحاثاً وندوات عن مسرحه، شارك في تقديمها عدد من الباحثين السوريين والعرب، وبالتالي كنا سعداء بأن يلتم شمل المسرحيين العرب حول جَدَارة صاحب السمو بأن يكون صاحب كلمة المسرح العالمي في العام الماضي، هذا كله موضع اعتزاز المسرحيين، وبالتالي نقدر عالياً مكانة الشيخ سلطان القاسمي في دعم النشاط الثقافي في الشارقة؛ لأنها بفضل دعمه أصبحت عَلَماً أو لأقل: منارةً ثقافية هامة في حواضرنا العربية.

*** الحقيقة.. هذا يدفعنا إلى سؤال دكتور، أختم به هو: مقومات هذه المنارة، كالدعم الرسمي والعديد من الأشياء الأخرى، حبذا لو تحدثت عن هذه التجربة كعاصمة للثقافة باستمرار..؟**

ـ يُقال دائماً في ثقافتنا العربية: «إذا صَلُح الرأس صلُح الجسد كله»، ورأس الشارقة مثقف، واسع الرؤيا، بعيد النظر، يدرك أهمية الثقافة، ويدرك معناها، وبالتالي نحن ندرك أن هذا الجهد الحثيث والكبير الذي قدمه الشيخ سلطان وَجَدَ على الأرض مَن يستجيب له، فكانت الفرق المسرحية وكانت الأنشطة الثقافية الكبيرة، وأيضاً الصروح التي بناها صاحب السمو، تمت الاستفادة منها بشكل ممتاز جداً، بل إن الشارقة باتت اليوم مطمحاً للباحثين عن جامعات،، وكثيرون من الشباب يذهبون لكي يدرسوا في جامعات الشارقة، ولا سيما بعد أن أصبحت الشارقة مدينة كبيرة، يعني: أنا تابعتُ نموّ هذه المدينة منذ الثمانينيات، وأُدركُ اليوم أهمية البنيان الذي فيها، وأقدر عالياً أن يكون كتاب **الله** أمام قصر صاحب السمو.

*** معالي الوزير... هل من كلمة أخيرة في هذا اللقاء تودُّ أن تضيفها؟**

ـ **والله** أنا دائماً أُحيي أهلنا في الإمارات، وأقدر الدور الريادي الكبير الذي يقومون به على صعيد التنمية في داخل دولة الإمارات وفي خارجها عبر مساهماتهم المستمرة في كل مشروع تنموي يفيد الإنسانية، وأشكر لصاحب السمو الشيخ خليفة بن زايد ما يدعم به سورية دائماً وما يعبّر من خلاله عن محبته لشعب سورية، وأزهو بهذه العلاقة التي تتصاعد قوة ومحبة بين شعبي الإمارات وسورية وبين قائديهما الكبيرين سمو الشيخ خليفة وفخامة الرئيس بشار الأسد...

إعلان الجائزة

مفتتح الإغلاق

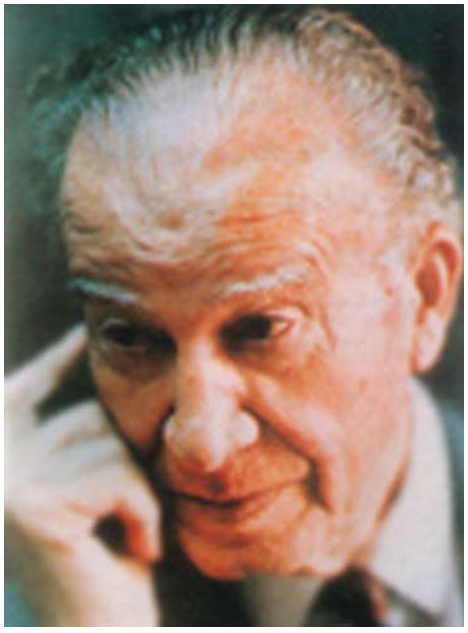
ستون باباً – ربما أكثر –
ستون باباً تفضي إلى نهاية الدرب
أبواب تأتي من الدفء الأخضر
وأخرى تفضي إلى الزمن الأصفر
لا أحد يمكن أن ينكر لحظة الافتراق
منذ بدأت أحلم.. تلازمني الكوابيس
تحثني على الرحيل..
يتكرر الحلم.. أتمنى الجنة والحور العين
تحت الإلحاح المستمر.. أتدثر بالليل
أهرب إليها.. أنبهر بالأضواء
والضجيج والبنايات العالية
تربكني هذه الأضواء
اتقشر من نفسي كي أواصل الانبهار
بدأت ألاحظ منذ الساعات الأولى
أن الأشباح تلاحقني
البرد أيضاً يلاحقني

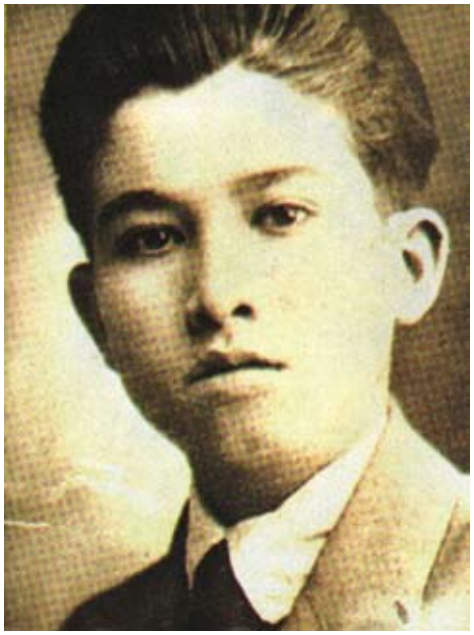
البرد في هذه المدينة يداهم الجلد ويصله بالعظم
البرد يداهم نفسي الباردة أصلاً
النهار بارد فيها أيضاً
الأشياء حولي تتدلى ببرود
قابعاً أقتات الضجر
يقتحمني اللون الأبيض
أخاف.. يجلدني الهلع
أبكي.. الفرار.. الفرار
أجري في المكان الضيق كالتابوت
أهرب من نفسي
أهرب إلى أعماقي
تتقيؤني أعماقي
أحاول خرق جدار التابوت
بكل قوتي أندفع.. أنطلق
أعدو هارباً ببقاياي إلى البداية
أفرّ إلى الدفء والألوان

عبدالفتاح صبري

عمر أبو ريشة ومحاكاة الفنون الجميلة

د. أحمد زياد محبك





كان عمر أبو ريشة (١) يبني بعض قصائده بناء عماده التصوير والنحت كأنه يقدم لوحة فنية أو ينحت تمثالاً أو يشكل مجسماً، فتغدو القصيدة، وهي باللغة، عملاً فنياً يحاكي تمثالاً منحوتاً بالحجر أو لوحة مرسومة بالألوان. وهذا الجانب في العلاقة مع الفنون الجميلة واضح في شعره كله، الذاتي منه، والموضوعي، أي ما تعلق منه بأغراض وطنية وقومية أو ما اتصل بموضوعات أخرى من تأمل أو غناء الذات وتصوير مشاعرها.

وقديماً كان أرسطو(2) قد وحَّد الفنون، من رقص وشعر وموسيقى ونحت وتصوير وعمارة، ورآها لا يختلف بعضها عن بعضها الآخر في شيء، سوى وسيلة التعبير، والجديد في الأمر هو نوع العلاقة مع الفنون الجميلة في الشعر العربي الحديث، فالشاعر في استلهامه الفنون الجميلة لا يقف منها وقفة الشاعر الواصف المصور للآثار والفنون، وإنما يستلهمها ليعبر من خلالها عن رؤى ومضامين قد لا تكون ذات صلة بالآثار الفنية نفسها.

ومن المؤسف أن أحداً من النقاد أو الدارسين لم يتنبه إلى هذا المنحى في التصوير الذي عني به عمر أبو ريشة، بل إن أحداً من النقاد العرب لم يتنبه إلى هذا الاتجاه في الدرس سوى الدكتور عبد الغفار مكاوي(3) الذي وضع كتاباً عن قصائد غربية استوحت الفنون الجميلة، وأشار في مقدمة الكتاب إلى ندرة هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، وذكر بعض الشعراء العرب الذين التفتوا إليها في العصر الحديث ولكنه لم يشر إلى شاعر عني بها أشد العناية وتنوعت عنده بين استلهام ومحاكاة وهو الشاعر عمر أبو ريشة. ولعل في هذا وحده ما يسوغ هذا البحث، الذي ستكشف إجراءاته التطبيقية أبعاد هذه الظاهرة.

التصوير

يرثي الشاعر عمر أبو ريشة الشهيد سعيد العاص، وكان قد استشهد في جبل النار بفلسطين، فيلقي في حفل تأبينه بحماة قصيدة مطولة، نظمها عام (1935) وله من العمر خمسة وعشرون عاماً، عنوانها «شهيد»(4)، وفيها من معاني التجديد والصور المبتكرة وبناء القصيد المتميز ما يدل على شاعرية مختلفة، وتزداد القيمة الفنية للقصيدة عندما يذكر المرء أنها كتبت لتلقى في حفل تأبين، يحضره جمهور متنوع المشارب، مختلف في مستويات الثقافة وإمكانات التلقي، وفي هذا التجديد المبكر في قصيد يلقى أمام الجمهور ما يدل على طموح شاعر يتطلع إلى التجديد في الشعر وتطويره والإخلاص للفن، أكثر مما يتطلع إلى إرضاء الذوق السائد والحس العام، بل لعله يتطلع إلى إدهاشه ومفاجأته.

والقصيدة لا تتضمن شيئاً من معاني التأبين المعروفة، وفي مقطع من مقاطع القصيدة يصور الشاعر الجبل قد صحا من نومه وصاح منادياً الأبطال فتداعت إلى ندائه النسور تاركة أفراخها في أعشاشها ملبية النداء، ويغضب الظلم فيفتح أبواب جهنم ويرسل تنينه لينفث النار ولكن النسور تنشب فيه المخالب وتأبى إلا أن تموت بعزة وإباء، وتروي الأرض بدمائها لتنبت دوحة العزة، وفيما يلي المقطع من القصيدة:

يا ظلام الأجيال قص جناحيك
فهذي طلائع الإصباح
مرود كحل جفون الكسالى
فأفاقت على السنا اللماح
فصحا من عيائه الجبل الهاجع
واهتز مفعم الأتراح
وتعالى صياحه يتوالى
فاشرأبت نسوره للصياح
تركت في الوكون أفراخها الز
م غب وهبت على أزيز الرياح

لقد ابتعد الشاعر عن المعاني المكرورة، وعزف عن التعبير المجرد المباشر، ولجأ إلى رسم لوحة كبيرة مفعمة بالألوان والظلال والحركات، تتصارع فيها قوى الخير مع قوى الشر، وفي داخل هذه اللوحة

الكبيرة ثمة صور أخرى صغيرة، «فالفضاء بساط من مخلب وجناح» ولعاب جهنم يسيل في البطاح، والثرى في مـأتم، والنسور تنشب المخلب في البغي، ودماء الشهداء هي دموع السماء إذا ما جفت الأرض.

وهي جميعاً صور جديدة مبتكرة، ساقها الشاعر في إطار لوحة كلية كبيرة، هي أشبه بلوحة جدارية عريضة تمثل صراع الحق مع الباطل، وقد اختار الشاعر للوحته الألوان فثمة ظلام ودخان ووهج نار وبركة دم، ثم جعلها تعج بالأصوات من صياح الجبل وأزيز الرياح ونشيد الأضاحي، وأضاف إلى ذلك كله حركات كثيرة فالجبل يهتز والنسور تهب وتتبارى والبغي يحشد قواه ولعاب جهنم يسيل والدخان يحجب الشمس والنسور تتهاوى، وبذلك تتكامل عناصر اللون والحركة والصوت وتتوزع في انسجام لتشكل لوحة البطولة.

وإذا النص يتحول من لغة إلى صورة، ومن كلمة مطبوعة تراها العين إلى لوحة يشكلها الخيال، وإذا الشعر واحد من الفنون الجميلة يستعين بها بل يتحد بها، ويؤكد ذلك كله أن اللغة لم تعد مجرد وسيلة لأداء المعنى بل أضحت ذات قيمة بحد ذاتها، والشاعر في لحظة التوهج الشعري يختار الكلمة الحاملة لقيم جمالية والأكثر اقتراباً من الفنون الجميلة، وحسب المرء أن يشير إلى بضعة ألفاظ ذات وقع موسيقي خاص من نحو: شقَّ واقشعرت وتدجَّى ويحجب، وهي مع ما يناسبها من ألفاظ أخرى تحدث وقعاً صوتياً يصور حال المعركة، ومما لاشك فيه أن قيمتها الصوتية لا تتضح إلا في سياقها، ولذلك لابد من قراءة الأبيات ثانية أوالاستماع إليها وهي تنشد.

وما يميز هذا التصوير أن الشاعر لا يدقق ولا يحشد كثيراً من التفاصيل أوالجزئيات، ومرجع ذلك إلى أن الشاعر لا يصف، وإنما يصور، والفرق بين التصوير والوصف كبير، فالوصف يقوم على رصد الجزئيات من الخارج والتدقيق فيها، ويغلب عيه التأمل والسكون، أما التصوير فهو حي متحرك، يضع المتلقي داخل المشهد، ويجعله يحس الصوت واللون والحركة، ولا يغرقه في التفاصيل.

النحت

ويبدو التعبير بوسائل تقارب الفنون الجميلة وتحاكيها أكثر وضوحاً عندما يطرق الشاعر موضوعات ذاتية، كأن يعبر عن وحدته وعزلته ونزعته الرومانتيكية من خلال نحته باللغة نموذجاً لغرفته، ويتمثل هذا النموذج في قصيدة عنوانها: «اقرئيها»(5) ، وترجع إلى عام 1965، وأردف الشاعر العنوان بتقديم من كلمتين هما: «أوراق ميت»، وقد ضمنها مجموعته التي عنوانها: «غنيت في مأتمي»، الصادرة عن دار العودة ببيروت عام 1970، وأعاد نشرها في ديوانه، وفيها يقول:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان
فيها وشاخ فيها السكوت
ادخلي بالشموع فهي من الظلـ
ـمة وكر في صدرها منحوت
وانقلي الخطو باتئاد فقد يجـ
فل منك الغبار والعنكبوت
عند كأسي المكسور حزمة أورا
ق وعمر في دفتيها شتيت
احمليها ماضي شبابك فيها
والفتون الذي عليه شقيت
اقرئيها لاتحجبي الخلد عني
انشريها لاتتركيني أموت

فالشاعر يتحدث عن غرفته فيؤكد أنها غرفته، وهو يذكرها بضمير الغائب، فكأنها بعيدة عنه، أو كأنه بعيد عنها، وتفسير ذلك يكمن في العنوان وفي التعقيب على العنوان، فليس العنوان مثلاً حجرة الشاعر، ولا حجرتي، إنما هو «اقرئيها»، ويجيء التعقيب في كلمتين، وهما: «أوراق ميت»، وهذا يعني أن الشاعر يود أن يوحي إلينا بأن الحديث عن الحجرة جاء بعد موته، ولذلك يذكرها بضمير الغائب «ها»، مؤكداً بعده عنها، وبعدها عنه، ومؤكداً أيضاً أنها حجرته.

وبذلك تتجسد حجرة الشاعر وتمتلك وجودها المستقل خارج ذات الشاعر كأنه نحت لها أنموذجاً، وإن كان هذا الأنموذج يمثل ذاته نفسها، ومن هذا التوتر بين الداخل والخارج، من استقلال الحجرة وامتلاكها ذاتها، ومن كونها في الوقت نفسه تعبيراً عن ذاته، بل هي ذاته نفسها، ينبع جمال القصيدة، وتظهر العلاقة بين فن الشعر وفن النحت، وهي علاقة محاكاة وتشابه، فكأن الشاعر ينحت بالكلمة.

ويلاحظ أيضاً وصفه لها بأنها حجرة، مما يدل على ضيقها وصغر مساحتها، بخلاف الغرفة التي هي أوسع وأرحب، وهو بذلك كالنحات يحدد الحجوم، ثم يصور ما نالها بعد مضي السنين، فقد صدئ النسيان فيها، وشاخ فيها السكوت، وهو بذلك يجسّد النسيان المجرد في شكل حديد، يجعله يصدأ، مما يدل على تقادم الزمن، وطول العهد، ومما يدل أيضاً على الهجر والنسيان، كما يشخص السكوت فيجعله يهرم ويشيخ، ليدل على مرور الزمن، وطول المدّة.

ثم يطلب الشاعر من المرأة أن تدخل إلى تلك الحجرة بالشموع، وهو يشبهها بوكر ضيق منحوت في صدرها، ومن ثم يكون الدخول بالشموع ضرورياً لنفي العتمة، وفي طلب دخول المرأة ما يؤكد الوجود العيني للحجرة، ولكن بصورة فنية، في شكل أنموذج منحوت في صخر، يؤكد ذلك كلمة منحوت نفسها وقد استخدمها الشاعر. ثم يطلب من المرأة أن تنقل الخطو باتئاد حتى لا يجفل الغبار والعنكبوت، مما يؤكد تقادم العهد، وفي خلو الحجرة من ساكنيها، وتحولها إلى مكان موحش، يعشش فيه العنكبوت، ويعلوه الغبار، ما يدل على وجود حيز فارغ يمكن أن تدخل فيه المرأة، أي أن الشعر يعطي بالكلمة عمقاً فراغياً يشكل به أنموذج الغرفة.

وثمة عنصر في الحجرة يمتاز بقوة التأثير وبعد الإيحاء، وهو الكأس المكسورة، ووصفها بالمكسورة يدل على عمق المعاناة، وشدة الألم، ولعله يوحي بالوحدة والعزلة، فهي كأس لشارب واحد، محروم من لقاء الحبيب، ولو كان ثمة كأسان، لاختلف الأمر، وهي بعد ذلك كأس مكسورة، وفي هذا ما يوحي باليأس، لأن الواثق والمطمئن والآمل لا يحطم كأسه، إنما يتركها لغد، وهذا ما يؤكده قول الأخطل الصغير(6):

يشرب الكأس ذو الحجا ويبقّي
لغد في قرارة الكأس شيا
لم يكن لي غد فأفرغت كأسي
ثم حطمتها على شفتيّا

ويتضح من ذلك كله أن الشاعر رضي من تلك المرأة بالحرمان، فقد عاش في شبابه على الشقاء بها وبفتونها، وقنع باستلهامها الشعر، ولا طموح له سوى أن تقرأ أشعاره وتنشرها لتمنحه الخلود، والذي يؤكد ذلك كله قوله: «والفتون الذي عليه شقيت»، ولم يقل مثلاً: «الذي عليه حييت»، وبذلك يكون الشاعر قد عبّر عن حب عذري، عماده التغني بالمرأة، والشقاء بها، وبما يكابد في حبها من معاناة، وما يتطلع إليه من

خلود من خلال الحب والشعر.

وبذلك تكون المرأة هي الملهمة، والمانحة للحياة قيمتها، وكان ذلك كله على أساس من الشقاء، لا المتعة، وهذا الموقف بحدّ ذاته يدل على تقدير للحب، وسمو بالمرأة وتصعيد للمشاعر، وتطلع صوفي إليها، عماده الحب والحرمان، ويزيد الموقف سمواً، استلهام المرأة الشعر، ونشدان الخلود من خلال المرأة والشعر. وتبدو حزمة الأوراق نقطة ارتكاز أساسية في الحجرة، بل هي البؤرة ، ففيها اجتمع عمر الشاعر، وحبه، وماضي شبابه، وفتون المرأة، وفيها يكمن الخلود، وفي الختام يطلب الشاعر من المرأة الحبيبة أن تقرأ ذلك الشعر وأن تنشره في الناس، كي تنقذه من الموت، وتمنحه الخلود، وبذلك يتحد الشعر والحب ليمنحا الشاعر الخلود.

وبذلك تغدو الحجرة الضيقة المعتمة المهجورة أشبه بقبر من جهة، لأنها حجرة مهجورة لشاعر ميت، كما تغدو من جهة أخرى أشبه بالرحم، لأنها احتضنت أوراقه بما فيها من شعر تضمّن قصة حبه وحياته، ومن هنا يكون خلوده، أو بالأحرى ولادته الجديدة على يدي حبيبته، التي تنقذه من الموت، إذ تبعث فيه الحياة، بقراءتها شعره، ونشرها له، فإذا هي تمنحه الخلود، وتنجيه من الموت.

إن المكان المحدود، الذي هو حجرة الشاعر، لم يعد مجرّد مكان، إنما أصبح رحماً يحمل الحياة، مثلما أصبح رمزاً لقيمة، يتمثل فيها الشعر والحب والخلود، وبذلك يتحول المكان من المحسوس إلى المجرد، ومن المحدود إلى المطلق، ومن الضيق إلى الرحب، ومن العابر الزائل إلى الخالد، وصانع هذا التحول قوتان اثنتان هما الحب والشعر، أي الإنسان والكلمة الجميلة.

التكوين الشكلي

ويريد الشاعر أن يعبر عن فكرة الشوق إلى المطلق والرغبة في لقائه وهي رغبة من المستحيل أن تتحقق، فلا يجد سبيلاً إلى التعبير عن هذه الخبرة الصوفية إلا في هيئة عمل فني قوامه كتلة حجرية ضخمة جداً تسمو ما استطاعت إلى الأعلى ولكنها لاتبلغه، وإذا هي قمة إيفرست، كأنها منحوتة فنية في متحف الوجود تعبر عن ذلك الشوق. يقول عمر أبو ريشة(7) في قصيدة عنوانها «إيفرست» (1961):

إليك غير الظن لايرتقي
يا عاصب الغيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شوقها
إلى البعيد المترف الشيِّق
غازلها نجم غويّ السنا
وهزّها من خدرها الضيق
فانتفضت تهتف يا خصره
قرب ويا وجدي به طوق
فكنت منها اليد ممتدة
ولم تزل ممتدة يا شقي

والشاعر يستهل قصيدته بخطاب الجبل متوجهاً إليه بالتمجيد مؤكداً أن لا قوة ترقى إلى هذا الجبل سوى الظن، وهو يستفتح هذا التمجيد بقوله: «إليك»، بما في هذا القول من إيحاءات، وكأنه ابتهال يرتفع من الأدنى إلى الأعلى، ثم يستخدم أسلوب الاستثناء ليقصر الارتقاء على الظن وحده، فيقول: «غير الظن»، و«غير» هنا تنفي كل ماعدا الظن، والظن في هذا السياق ليس بمعنى الشك، إنما هو قوة فاعلة قوامها كل ما هو غير حسي أو مادي أو محدود، والغاية منها مطلق القوة القادرة على التخيل، ويؤكد ذلك الفعل

«يرتقي»، الذي يدل على أن الغاية ليست الشك والاتهام وإنما السمو والارتقاء، ويؤكد ذلك السمو ثانية تقديم الجار والمجرور «إليك»، مما يجعل خطاب الجبل أشبه بالابتهال، يقدم إلى ما هو سامق عال، والعلو صفة مكانية ولكنها تدل على قيمة دينية وأخلاقية واجتماعية عالية، وهكذا تتضافر منذ الافتتاح العوامل كلها من تقديم الجار والمجرور «إليك» ومن حصر القدرة بقوة متسامية هي «الظن» ثم استخدام الفعل «يرتقي» لتؤكد معنى الارتقاء والسمو.

ولا بد من ملاحظة أن البعيد هو في حد ذاته صفة لموصوف محذوف، وليس البعيد تعييناً لشيء محدّد، وفي هذا ما يؤكد أن هذا البعيد هو مقصود لذاته، وأنه بعيد في ذاته أيضاً، وليس محدداً في موضع أو مكان أو شيء مجسد أو غرض محدد، فإذا هو بعيد مطلق مجرّد، وفي هذا ما يكسبه مرة أخرى صفة السمو والرقي والنقاء، إنما هو سمو وتطلع نحو بعيد مترف وشيّق.

ويأتي البيت الثالث ليكشف بعضاً من سرّ ذلك الشوق، فثمة نجم غازل الأرض، وفي النجم هنا، وهو نكرة، إيحاءات البعد، والنور، والسمو، واستحالة الوصول، وفي التنكير، دلالة على مطلق النجم، ولا محدوديته، أي أنه ليس بالنجم المحدد، أو المعروف، أو الشخصي، وبذلك يكتسب ذلك الغزل قيمة مميزة، فإذا هو غزل بريء، نقي سام بعيد، وإذا هو محض غزل، غير شخصي ولا محدد، أي أنه مطلق الشوق.

وتتضح المفارقة بين الكون الواسع الرحب البعيد الذي يأتي منه ذلك السنا الغوي، وبين الأرض في محدوديتها ولبثها في مكانها الضيق، لذلك فإن مثل ذلك الغزل قد هزها من خدرها الضيق. إن صفة الضيق للخدر ليست صفة زائدة، وإنما هي صفة إيحاء يشير إلى مثل تلك المفارقة كما يمهد للبيت التالي حيث ستنتفض الأرض. وتلاحظ طبيعة الهتاف من الأرض، فهو هتاف ذو بعدين، الأول موجه إلى النجم كي يقترب، والآخر موجه إلى الوجد كي يطوقه. فالبعدان متجاوبان، أحدهما إلى خصر النجم والآخر إلى وجد الأرض، كي يكون اللقاء بفعل من الطرفين معاً.

إن هتاف الأرض هو صيحة الوجد والشوق التي يحسّ بها الصوفي عندما يستلب في حضرة المحب، فيصيح (يا)، إذ لايملك سوى صوته يهتف به، ويده يرفعها إلى الأعلى هاتفاً يا، لعله يتخلص من الأرض ويرتفع. إن هذه المغازلة وذاك الهتاف يمثلان لحظة تجاوب، بل لحظة إشراق، هي كلحظة تماس بين قطبين، تتولد منهما شرارة، ولكن ليس هنا ثمة تماس، إنما هنا إشارة ونداء، تنبثق عنهما لحظة وجد، تكون فيها مثل تلك الصيحة يا. إن اللقاء لا يتحقق، ويظل الشوق باقياً، مثلما تظل اليد ممتدة، وما هذه اليد إلا هذا الجبل العظيم الذي انبثق من الأرض ممتداً نحو ذلك النجم. وهكذا تظل اليد ممتدة إلى الأعلى، ممثلة في الجبل، تشير إلى ما هو سام وبعيدٍ وراقٍ، مستحيل الوصول إليه، كما تشير إلى رغبة مستمرة دائمة في الاقتراب، ومن هنا تتولد المعاناة متمثلة في خطاب الشاعر للجبل: «يا شقي».

إن المكان عند الشاعر لا يبقى مجرد مكان، أو مادة للوصف والتصوير، وإنما يتحول إلى قيمة، وبما أنه مكان مرتفع، هو القمة، بل هو أعلى قمة في العالم، يغدو قيمة مطلقة تدل على الجمال الكلي والحب الكلي والشوق الكلي إلى لقاء ما هو كلي أي يصبح المكان العالي تعبيراً عن شوق إلى لقاء الكلي وهو لقاء مستحيل. ومن هذا الطموح إلى لقاء المستحيل يكون ذلك العلو الشاهق أو السمو العالي المتصاعد، أو

بالأحرى يكون الانعتاق من الجسد الأرض نحو البعيد المترف الشيق.

العمارة

ويرغب الشاعر في التعبير عن مشاعر الهجر والنسيان، فلا يلجأ إلى التجريد والتعبير الصريح كتسمية المشاعر أو وصفها أو تحليلها، إنما يعمد إلى بناء قصر مهجور، يبنيه حجراً حجراً وقطعةً قطعة، ويحدد ممراته وزواياه وأركانه، ثم يعنونه بأنه النسيان، شأنه شأن الرسام أو النحات الذي يصنع عملاً فنياً بالحجر أو اللون ثم يضع عليه عنوانه. يقول الشاعر في قصيدة عنوانها «النسيان »(8):

معابد لا يطوف بها
سوى الأشجان والأحزان
تخلى عن معالمها
قدامى صحبها الرهبان
فلا يلمح في شتى
جوانبها سوى الغربان
فلا حبل لناقوس
ولا أطر إلى صلبان
تناثر جمعها مزقاً
ولم يثبت لها أركان
معابد لم يعد يأوي
إلى أفيائها إنسان
عجبت لأمرها ما في
سجل حياتها حدثان
فلم يجأر بها بركان
ولم يعبث بها طوفان
فراغ قاتم الأجواء
لا موتى ولا أكفان
أراني ضارباً فيه
وحيداً متعباً أسوان
أسائل كيف ذل الصخر
كيف تناثر البنيان
عليه غربة السلوان
عرفت السر ..دانني
هو النسيان ما أقساه
يا ربي هو النسيان

والشاعر يبتني باللغة معابد خلت من سكانها، ويحدد أبعادها وملامحها كأنها قد اكتسبت حضوراً مكانياً، ولذلك يطوف في أرجائها مصوراً ما اعتراها من إهمال ويشاركها ما تعانيه، ويأسى لحالها، وقد أسقط عليها مشاعره، كما أسقطت هي عليه ظلالها، ثم يقدم تفسيراً لما انتابها وهو النسيان، وفي هذا التفسير يوحد الشاعر بين ذاته والمكان، ويدل على أن ذلك البناء المعماري ما هو إلا الشاعر نفسه.

والشاعر يفتقد في البناء الصوت والحركة والحدث والإنسان، ويصور البناء من خلال هذا الافتقاد، ولذلك غلب على النص أسلوب السلب من خلال أدوات النفي مثل: لا و لم، وقد تكررت الأولى ست مرات وتكررت الثانية أربع مرات، وهو أسلوب يناسب انعدام مظاهر الحياة في البناء. والشاعر لا يستغرق في التفاصيل ولا يكثر من الجزئيات، وأكثر ما يختاره ما له علاقة بغياب الإنسان عن المكان، مما يدل على أن المكان لا يمتلك قيمة بحد ذاته، إنما يمتلك قيمته بالإنسان، من خلال وجوده في المكان وفعله فيه.

ويغلب على القصيدة الجرس الهادئ، والإيقاع البطيء، وقد حقق لها ذلك وفرة حرف الجزم والنفي «لم» الذي يقتضي سكون الفعل بعده، وهو نفسه حرف ساكن الآخر، كما أكد الهدوء كثرة المدود التي تنتهي

بسكون، وزاد من الإيقاع البطيء حرف الروي الساكن المسبوق بألف هي في طبيعتها ساكنة، وهذا كله يتفق والبناء الساكن الهادئ الذي لا حياة فيه، والقصيدة لا تصور معبداً قائماً في الخارج، أو تصفه أو تستلهمه، إنما تبتني معبداً، لتعبر من خلاله عن الفكرة التي يريد، ولعل في ذلك ما يؤكد أن القصيدة محاكاة لبناء معماري . وهكذا يظهر البناء المعماري ممثلاً لذات الشاعر، ومعبراً عن مشاعره وعواطفه وعن الحال التي آل إليها، وبذلك تغدو القصيدة محاكاة لبناء معماري حجارته اللغة، وقد عبر الشاعر من خلاله عن ذاته، بعيداً عن التقرير والمباشرة، مما يعني أن الشاعر يتخذ من محاكاة الفنون الجميلة وسيلة للتعبير.

والنص يتحول إلى لوحة حية متحركة، ينهض فيها الفجر وتمتد الأنوار والظلال ويجوب الطير الآفاق ويموج الكون بالسحر والجمال، وما تمتاز به اللوحة هو الإيجاز والتكثيف بعيداً عن حشد التفاصيل والجزئيات، كما تمتاز باللمسات الرشيقة التي تبدع هنا وهناك.

ولعل صورة المساء أكثر إدهاشاً لما فيها من إثارة ولما تعج به من ألوان صاخبة وما تموج به من حركة فاجعة، وهي صورة كونتها الألفاظ والكلمات في محاكاة بديعة لفن التصوير، ومنها الأبيات التالية:

مـأتم الشمس ضج في كبد الأفـق
وأهـــــوى بـطـعـنـة نجـلاء
عصبت أروُس الروابي الحزانى
بـعـصـاب مـن جـامـدات الدمـاء
فـأطلـت مـن خـدرهـا غـادة الليل
وتـــاهـــت في مـيـسـة الخـيـلاء
وأكـبـت تحـل ذاك الـعـصـاب
الأرجـــــواني بـالـيـد الـسـمـراء
وذؤابـــــات شـعـرهـا تـترامـى
في فـسـيـح الآفـــاق والأجـــواء
وعـيـون الـسـمـاء تـرنـو إلـيـهـا
مـن شـقـوق المـــلاءة الـسـوداء
فـــإذا الـكـون لجـة مـن جـلال
فـجـرتـهـا أنـامـل الـظـلـمـاء
صـور أفـرغـت عـلـى أذن الشاعر
نجـــوى عـلـويـة الإيـحـــاء

وتمتاز اللوحة بالروعة والمهابة والجلال، فهي تثير الحس بروعة الكون وعظمته، كما تمتاز بالإبداع والابتكار، ولاسيما في تخيل الليل فتاة تنثر غدائر شعرها على الآفاق وعيون النجوم ترقبها من ثقوب في ملاءة المساء السوداء، ويبدو النص مثل لوحة أسطورية.

ولقد اشتهر عمر أبو ريشة في سائر قصائده بختمها ببيت يلخص التجربة ويفجأ المتلقي، وما هذا الاختتام إلا ضرب من البناء المعماري، فكأن القصيدة عنده بناء مبني، ولابد في الختام أن يحكم عليه الرتاج. وإذا دل هذا كله على شيء فإنه يدل على شاعر كان يعي فنه الشعري ويمتلك أدواته ويسعى من خلاله إلى التجديد بمحاكاة الفنون الجميلة وتحويل الشعر إلى ما يشبه اللوحة أو التمثال أو البناء المعماري.

خاتمة: لقد اتخذ الشاعر عمر أبو ريشة لنفسه من محاكاة الفنون الجميلة وسيلة لبناء كثير من قصائده، فهو لا يعبر التعبير الصريح المباشر، ولا يسمي المشاعر أو العواطف، إنما يلجأ إلى ابتناء نص شعري يحاكي به الفنون كالتصوير والنحت والعمارة، وليس المقصود بالمحاكاة هنا وصف الفنون الجميلة أو استلهامها، إنما

المقصود تقليدها في أسلوب بنائها باتخاذها الأبعاد والمسافات والألوان وسيلة غير مباشرة للتعبير، فإذا هي توحي ولا تحدد، تشير ولا تسمي. وواضح أنه ليس المقصود بالمحاكاة معناها عند أفلاطون أو أرسطو إنما المقصود بها تقديم نص يشبه اللوحة أو التمثال أو يشبه بناء معمارياً. ولقد كان هذا هو دأب الشاعر، فهو يبني القصيدة على هيئة تمثال أو أنموذج لغرفة أو على صورة تشكيل مكاني أو في شكل بناء ليعبر من خلال ذلك عن الموقف أو الفكرة أو الرؤية التي يريد.

وهو في أثناء ذلك معني بدقة اللفظ، وقوة التعبير، وجمال الإيقاع، ومناسبته للحالة والموقف، وهو معني أيضاً ببراعة الاستهلال وحسن الاختتام، بل يكاد البيت الأخير يكون بيت القصيد، وكأن القصيدة لم تكتب إلا لأجله، وغالباً ما يكون تعبيراً عن بارقة طريفة. ولقد كانت الفنون المكانية أكثر استئثاراً باهتمامه، كالنحت والتصوير والعمارة، وهي فنون بصرية حسية بالإضافة إلى كونها فنوناً مكانية، ولكن الشاعر كان ينطلق على الأغلب من إسار المكان إلى رحاب الزمان، بحثاً عن الخلود، وشوقاً إلى معانقة الكلي والمطلق.

الحواشي والتعليقات

(١)– عمر أبو ريشة، ولد عام ١٩١٠ في عكا بفلسطين، حيث نشأ في بيت جدّه لأمه، إبراهيم بن علي نور الدين اليشرطي، وكان شيخ الطريقة الشاذلية بعكا، وعنه تلقى الطريقة، ولكن والده شافع سجله من مواليد عام ١٩٠٨ في مدينة منبج وكان موظفاً فيها برتبة قائم مقام، وهو من عشيرة الموالي البدوية، وكان أبوه قد ولد في القرعون بالبقاع في لبنان، وكان السلطان العثماني قد منح أحد أجداده عمامة تعلوها ريشة فلقب: «أبوريشة»، وثبت اللقب على الأسرة، نشأ عمر في أسرة تصوف وشعر، درس عمر سنتين من المرحلة الابتدائية بعكا، ودرس الإنجليزية في أثنائها على يد المربية هيلانة حوا، ثم أتم دراسة المرحلة الابتدائية في حلب، التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٤، ثم غادرها إلى مانشستر عام ١٩٢٩ ليتابع دراسته في الكيمياء العضوية، ولكنه انصرف إلى الشعر، رجع إلى حلب صيف عام ١٩٣٢ ليشارك في الكفاح الوطني ضد المستعمر الفرنسي، وقد سجنه المحتل الفرنسي غير مرة، وانتقد الأوضاع في سورية بعد الاستقلال، عمل منذ عام ١٩٤٠مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٧٠ سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل(١٩٤٩– ١٩٥٣) والأرجنتين والتشيلي(١٩٥٣– ١٩٥٤) والهند (١٩٥٤– ١٩٥٩) والنمسا (١٩٥٩– ١٩٦١)والولايات المتحدة (١٩٦١– ١٩٦٣)ثم الهند ثانية(١٩٦٤ – ١٩٧٠)، أمضى بقية حياته متنقلاً بين لبنان وسورية والسعودية إلى أن وافاه الأجل في ١٩٩٠/٧/١٤.

أصدر عمر أبو ريشة الأعمال الشعرية التالية: – ذي قار، مسرحية شعرية، كتبها عام ١٩٢٩، وطبعت حوالي عام ١٩٣٢، في مطبعة المعارف بحلب، من غير الإشارة إلى تاريخ النشر، وتقع في ١٢٦ صفحة من القطع الصغير. – شعر، مجموعة شعرية صدرت في حلب عام ١٩٣٦، ٢٢١ صفحة. من عمر أبو ريشة شعر، مجموعة شعرية صدرت عن دار مجلة الأديب في بيروت عام ١٩٤٧، وتقع في ٢٩٤ صفحة من القطع المتوسط. مختارات، مجموعة شعرية صدرت في بيروت عام ١٩٥٩، ٢٩٢ صفحة. غنيت في مأتمي، مجموعة شعرية، صدرت عن دار العودة ببيروت من غير الإشارة إلى تاريخ النشر، حوالي ١٩٧٠ ، ١٤٣ صفحة، قطع صغير. ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١،ويقع في ٦٣٩ صفحة من القطع الصغير، وأشير إلى أنه الجزء الأول، ثم طبع ثانية عام ١٩٨٨. – أمرك يا رب، مجموعة شعرية تضم قصيدته المطولة في رثاء الملك فيصل، وقصائد أخرى، نشرت في دار الأصفهاني للطباعة، بجدة، في المملكة العربية السعودية، عام ١٣٩٨هـ. (٢)– أرسطو، فن الشعر، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية. ١٩٧٣، ص ٣. (٣)– مكاوي، د. عبد الغفار، قصيدة وصورة، سلسلة كتاب عالم المعرفة، الكويت ، العدد، ١١٩، تشرين الثاني ١٩٨٧، ص٤٠. (٤)– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص ٥٦٢ وما بعدها. (٥)– المصدر السابق، ص ٢٠٥. (٦)– الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثالثة، لاتا، ص ١٦٠. (٧)– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص ١٣١. (٨)– أبو ريشة، عمر، أمرك يا رب، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، لاتا، ص٧٠ وما بعدها. (٩)– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص ١٥٨. (١٠)– المصدر السابق، ص ٥٧٦.

ثالوث التنمية الثقافية

مهرجان الشارقة القرائي في دورته الثالثة التي انتهت فعالياتها قبل أيام شكلت بتنوعها مناخاً صحياً ثقافياً للأسر عامة وللأطفال خاصة لينهلوا منها زاداً معرفياً وثقافياً، مستمراً منذ بداية التأسيس له والذي انطلق في بواكير الثمانينيات من القرن الماضي من خلال افتتاح مكتبات للأطفال في مراكز التسوق بأحياء الطلاع والرفاع والخزامية حينها. ونمت البذور لتعطي ثمارها في معارض كتب للأطفال وأجنحة ضمن معرض الشارقة الدولي للكتاب، وتواصل العطاء من خلال المكتبات في مراكز الأطفال والفتيات والمكتبات الملحقة بمدارس الشارقة. ونظراً للنجاحات التي تحققت في الدورتين السابقتين وما رافقها من إقبال الأسر وأطفالهم على الفعاليات التي صاحبت معرض كتاب الشارقة للطفل أتت هذه الدورة التي شملت «منتدى الشارقة لكتاب الطفل» الذي استضاف خبراء ومفكرين مهتمين بقطاع نشر كتب الأطفال وركن «العيادة القرائية» للتغلب على الصعوبات القرائية لدى الأطفال، «الحكواتي» بما يشكله من إحياء للتراث العربي القديم، «مسرح الدمى» الذي يجمع بين الترفية والتعليم، «ماراثون القراءة»، الذي يشكل تنافساً شريفاً لقراءة القصص «من ذاكرة الوطن» «امرح واربح» «رحلة في كتاب» «كاتب وفنان» «المقهى الثقافي للأطفال» وعشرات الورش في الكتابة والتوعية والتحفيز والإبداع القرائي للأطفال، إضافة للمسابقات «الأسرة القارئة» و«تعالوا نقرأ» واللقاء الدوري للملتقى العربي لناشري كتب الأطفال الذي يهدف إلى ترجمة توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة والهادفة إلى توفير كتاب نوعي مشوق للطفل لتحفيزه على القراءة لتتأصل كعادة يومية له، خاصة وأن الأطفال هم أمانة في أعناقنا إضافة لكونهم عدة المستقبل وقادته.

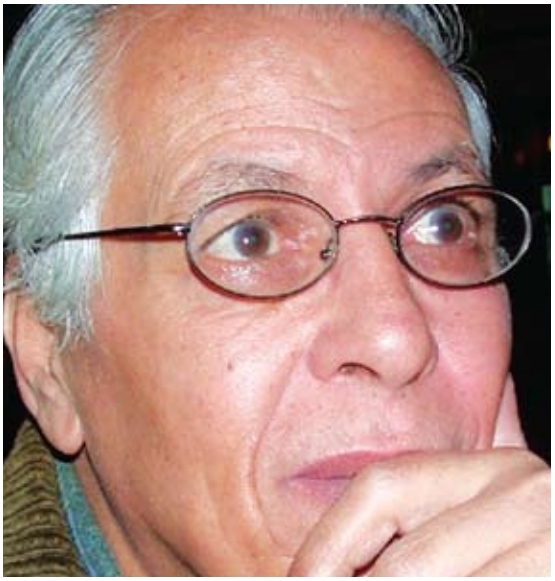
إن المتابعة الدائمة من قبل صاحب السمو حاكم الشارقة وسمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي رئيسة المجلس الأعلى للأسرة وسمو الشيخة بدور القاسمي رئيسة جمعية الناشرين وصاحبة دار «كلمات» للأطفال والمشرفة على مشروع «ثقافة بلا حدود» الهادف إلى توفير مكتبة في كل منزل بالشارقة، هذه المتابعة والحضور الشخصي لفعاليات المهرجان القرائي الثالث شكلت العامل الأساسي في النجاح المتميز للمهرجان الذي يعتبر مع معرض الشارقة الدولي للكتاب و«ثقافة بلا حدود» ثالوث التنمية الثقافية الأساسية ممثلة بالقراءة التي يشكل الكتاب عمودها الفقري. لقد استدعى المهرجان تضافر جهود المؤسسات الرسمية المحلية والاتحادية ومؤسسات المجتمع المدني ونجح المجميع في ترجمة قناعاتهم بأن الشارقة عاصمة الثقافة العربية والإسلامية كانت وستبقى رائدة التنمية الثقافية والأمينة على ترجمة شعار «اقرأ أنت في الشارقة».

أسامة طالب مرة

الجوع بطلاً في رواية

لمحمد البساطي

صالح القاسم



رواية جوع للقاص والروائي المصري محمد البساطي كانت قد وصلت لمرحلة القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية(البوكر)، من بين أكثر من مائة رواية. إلا أن الجائزة ذهبت لرواية عزازيل للكاتب والروائي يوسف زيدان.
تحكي الرواية قصة أسرة تتكون من الأب (زغلول)، والأم (سكينة)، وطفلين هما رجب الصغير، وزاهر الكبير، تكون هذه الأسرة تقطن في بيت فقير، وتعتاش على ما يجنيه الأب من مال، من بعض الأعمال القليلة التي يصدف وأن يعمل بها.

الرواية بشكل عام عبارة عن مشاهد باطنية لهذه الأسرة، والتي تكون جالسة على المصطبة تنتظر طلوع النهار. تبدأ المشاهد على لسان ربة الأسرة (سكينة) التي يكون فكرها مشغولاً متى سوف يطلع النهار: «لتمر على بيوت من تعرفهن تستلف رغيفين، ص8».

وتنتهي الرواية والأسرة لا تزال على حالها في نفس المكان، بعد مشاهد متعددة المعاني والصور تركز على تعميق الإحساس بجوع هذه العائلة، بطريقة دائرية عجيبة محكمة، ولا يستجد على المشهد سوى كلب يبدو أن الكاتب قد تعمد إضافته ليزيد عدد قافلة الجوعى.

تكون سكينة جالسة هي وأفراد عائلتها الأربعة الذين: «ناموا ببطون فارغة (ص 7)، رجب الصغير في حضنها، وزاهر الكبير يقرفص جنب حلق الباب. أما زوجها فيكون بالطرف الآخر من مصطبة بيت قديم ومتهالك «واجهته من الطوب الأحمر، انتفخ أسفلها بسبب الرطوبة، وتساقطت بعض حجارتها، فجوات كبيرة جرى ترقيعها بالأسمنت، ص 5».

ولقد برع الروائي محمد البساطي في تصوير فقر هذه الأسرة على نحو قد يصعب تخيل وجود مثله في أيامنا هذه: فهذه الأسرة تعيش أولاً بأول، ويوماً بيوم، فإن عمل الزوج أكلت، وإن لم يعمل نامت بالجوع، فتضطر الزوجة لاستلاف بعض أرغفة الخبز من الجارات، أو الاكتفاء بكسر الخبز، مغموسة بملح الطعام فقط، وأحياناً دون غموس. و«أحياناً يسألها زوجها إن كان هناك غموس؟ وتقول: منين؟ طيب بصلة؟ منين؟ ولا حبتين ملح؟ تعطيه الملح، ويتجرع الماء وينام ص 21».

إن صورة الجوع في هذه الرواية غريبة حد الاندهاش، وهذا في ظني سبب تميزها، فقد بدا الجوع وكأنه وحش استوطن في الأسرة لا هو يفارقها، ولا هي تعمل على طرده، واستمرأت وجوده في أكلها ولبسها، وبدا الجوع هنا ليس قلة أكل وعدم توفره، بل هو متكرر، سلوك حياة.

وأحداث الرواية تجعل الشعور بالجوع يغزو الأوصال، والمعدة تحس بفداحة الحرمان، فهذه الأسرة نادراً ما كانت تحظى ببعض الأكل اللذيذ، وما هي سوى أيام معدودة عملها زغلول عند أحد الميسورين في القرية. وما عدا ذلك فهي جوع في جوع، لا يضاهيه حتى ذلك الشعور الذي يصيب الصائم في الأيام الأولى من رمضان.

(رب الأسرة) زغلول

شخصية زغلول الشخصية الرئيسية بدت بسيطة جداً، وسلبية جداً، فهو لا يبحث عن عمل، وإن عمل «لا تطول أيام عمله، تراه قادماً والجلباب ملقى على كتفه. فينتفض قلب زوجته لمجيئه، وهي تفكر في الخبيز بعد أن كاد العيش في القفص أن ينفد» ص 20. وهو إلى جانب ذلك كثير النوم: «وينام كثيراً»: «يومان بليلتين يظل نائماً... يصحو ليأكل ثم يعاود النوم.... وهكذا يكون شخصية خاملة، والأعمال التي يتولاها تكون أيضاً مصادفة، سواء عمله عند الحاج عبدالرحيم أو عند هشام، وحتى عمله نادلاً في المقهى لا نعرف إذا كان هو قد سعى إليه، أم أنه هو الآخر قد عرض عليه مصادفة. وحتى هذا يهجره لأن الزبائن شتموا أمه:

– «ما بحبش حد يشتم أمي».
– «ومين شتمها ؟»
– الزبائن مرة، والمعلم صاحب القهوة مرة، أهو.
– «ويشتموها ليه ؟»
– اسأليهم. شتيمة الأم مزاج عندهم». ص 20.

في هذا الموقف تبدو شخصية زغلول شخصية متمردة، يقبل الموت لأولاده من الجوع، مقابل أن لا تشتم أمه، ويهرع للمساعدة في رفع أحمال ثقيلة دون مقابل مع أنه بحاجة إلى أي مليم، لكنه لا يقبل المساعدة من أحد دون عمل، شخصية متناقضة، رغم أن أسرته هي التي تدفع الثمن: تنام جائعة، والأطفال محرومون من التعليم، وماء زوجته يراق على عتبات البيوت وهي تستلف أرغفة الخبز، وهو بلا إحساس، ينظر إلى زوجته نظرات يطلب منها تدبير عشاء لجوعه، فأي عالم هذا؟ «وزوجها بالطرف الآخر من المصطبة يسلك أسنانه بعود قش، ص 7».

من جانب نراها أحياناً شخصية متصالحة مع نفسها، ومع مجتمعها، فهو لا يمارس كراهية ما لأي نوع من البشر، ولا يغضب تجاه أي شيء، يرضى بالقليل جداً، ولا يقاوم، لا يمارس أي نوع من العنف سواء في بيته رغم فقره، أو في الشارع، وحتى أولئك الذين شتموا أمه لا يقابلهم بالعنف، وأقصى ردة فعل عنده تكون تركه العمل احتجاجاً على شتم أمه، أو الجلوس أمام البيت ونكش أسنانه.

وهو على استعداد للجلوس فترة طويلة أمام مصطبة بيته وهو ينكش أسنانه دون أن يخطر على باله أن زوجته وأطفاله الذين يجلسون قبالته هم بأمس الحاجة ليقوم ويعمل من أجلهم، لا بل ينظر إلى زوجته لتسرع في جلب ما يسكت جوعه: «وزوجها بالطرف الآخر من المصطبة يسلك أسنانه بعود قش. هي تدرك ما يرمي إليه بتسليك أسنانه، هو جائع ويذكرها بأن تسرع للبحث عما يسكت جوعه ص 7».

والحقيقة التي توصلها الرواية أن لا يوجد فائدة لوجود زغلول في حياة هذه الأسرة، فأيام عمله من أجلها قليلة جداً: «لا تطول أيام عمله، تراه قادماً والجلباب ملقى على كتفه. ينتفض قلبها (زوجته) لمجيئه ص 20». وهو لا يسعى لزيادة عدد هذه الأيام ليوفر على زوجه انتظار طلوع النهار، وعناء اللف على الجيران لاستلاف أرغفة خبز، والرواية لا تقدم لنا مبررات عدم مثابرته على العمل، ونزوعه إلى الكسل.

الزوجة

أما الزوجة فتكون شخصية نشطة تحاول سد النقص في البيت نقص الرجل، ونقص الخبز، شغلها الشاغل تدبير بعض الأرغفة، وكيف ستعيدها لأصحابها: «كعادتها حين ينفد العيش من البيت، تصحو في البكور، وتقعد على المصطبة (ص 7)» تنتظر النهار لتسرع في البحث، وبخاصة أن «الأربعة ناموا ببطون فارغة (ص 7)». وهي تنتظر طلعة النهار لتمر على بيوت من تعرفهن تستلف رغيفين، أحياناً تجد، وأحياناً لا تجد. ترد دائماً ما تستلفه، ص 8. وهي قلقة وخائفة من أن ترجع خالية الوفاض: «تخشى لو ذهبت إليهن مرة رابعة يجدن الدين يصبح كبيراً لا تستطيع سداده فيختلقن أعذاراً يوجعها سماعها »، 114. «قد تتأخر، غير أنها ترده، لا تنتظر أن يطلبن منها» ص 8.

الرواية بهذه النماذج الغنية، وكأنها تعقد مقارنة بين الجوع والتخمة: جوع عائلة زغلول، وتخمة بيت الحاج عبدالرحيم، وبيت هشام، وقد حرصت الرواية على تقديم هذا النوع من البيوت ليس لغنى أصحابها وحسب، ولكن لحاجتهم لمن يرعاهم أيضاً، فقد هجر الأبناء هذه العائلات إلى مدن بعيدة، وتركوا عنايتهم لرجل خامل

وتتمنى لو أن زوجها يطيل عمله لبضعة أيام أخرى على أمل أن تؤمن بعض الأرغفة: «أسبوع كل ما اشتغله. يكفي الخبيز مرة... لو أسعفها بأسبوع آخر، أو حتى أربعة أيام، كانت خبزت مرة أخرى» ص 21.

الأولاد:

أما أولادهما رجب الصغير تسع سنوات، وزاهر الكبير اثنتي عشرة سنة، لا يكترث أبوهما بتعليمهما، مع أنه بدا مهتماً بالتعليم عندما كان يلاحق طلبة الجامعة، ويتنصت عليهم.

ينخرط زاهر الكبير في عمل جلب كسر أرغفة الخبز من فرن عباس لقاء تنظيف الفرن، ويصور الكاتب كسر الخبز بمأساوية عالية كي لا يسمعنا إلا صوت الجوع، ليزداد شعورنا بمأساة الجوع التي تعيشها عائلة زغول: «رغفة معوجة، وأخرى احترق جانب منها، الكسر كثيرة، أرغفة تسقط أثناء إخراجها من الفرن أو نقلها إلى الطاولات» ص 116، وفوق ذلك كله لم تكن هذه الكسر من نصيب أسرة زغلول كل يوم، لأن الفران سمح لزاهر أن يأخذ كسر يومين فقط، فهناك أسر لها نصيب هي الأخرى، وعندما يغادر عباس الفران القرية تحرم الأسرة من هذين اليومين، وتغرق الأسرة من جديد في معاناة تدبير لقمة الأكل حتى ولو بمستوى كسرة خبز.

العائلات الغنية:

وتقدم لنا الرواية بيوت الغنى الكبيرة التي تقع في الطرف المقابل من القرية، وتغص بالخيرات التي يعرفها سكان القرية عندما يأتي موعد سفر الخزين في عربات مليئة بشتى أصناف الطعام من كل نوع «صفيحة الجبن والعسل الأبيض والعسل الأسود... وقفص مانجة وجوافة..» ص 78. وأقفاص الحمام والبط والفراخ والسمان، وزلع السمن والزبد، وأشولة الرز والفول والعدس.

والرواية بهذه النماذج الغنية، وكأنها تعقد مقارنة بين الجوع والتخمة: جوع عائلة زغلول، وتخمة بيت الحاج عبدالرحيم، وبيت هشام، وقد حرصت الرواية على تقديم هذا النوع من البيوت ليس لغنى أصحابها وحسب، ولكن لحاجتهم لمن يرعاهم أيضاً، فقد هجر الأبناء هذه العائلات إلى مدن بعيدة، وتركوا عنايتهم لرجل خامل مثل زغلول إذا صدف وأن قابلوا واحداً مثله، فالحاج عبدالرحيم «له ولدان يعيشان في الإسكندرية، ويعملان هناك، لا يحبان البلدة، ولا من فيها، ومنذ عودته، لم يرهما ص 53»، وكذلك الحاج هشام الذي يظل وحيداً بعد موت زوجته، يموت وحيداً في البيت الكبير لا أحد بجواره سوى الخادمتين وأسرة زغلول، في حين نجد أسرة زغلول رغم فقرها تجد ملاذاً في صغيرها زهران يحضر لها كسر الخبز من عند عباس الفران.

إن التفاصيل المتوالية وقصص هذه العائلة عن الجوع تجعل الرواية لا تحتمل غير هذا العنوان: (الجوع). وهي لا تتحدث عن أسرة فقيرة وحسب، ولكنها تتحدث عن بطون خاوية تماماً من الطعام، وأحياناً تلتاذ بالملح فقط، أو بكسر خبز محروقة ودون غموس، مع أن بعض البيوت تطفح بكل ما يشتهي الإنسان، لدرجة الحيرة حتى لدى الخدم ماذا يختارون للأكل والطبخ.

واللغة في هذه الرواية جاءت بسيطة، وسلسة، لا لتكون سهلة القراءة، ولكن لتحدث شعوراً في الجوع داخلنا تماماً مثل ذلك الجوع الذي تعيشه أسرة زغلول. إنها بحق رواية الجوع عنواناً ومضموناً.

نبيل سليمان في رواية « دلعون »

توسيع مدارات السرد من خلال كسر أتساق الزمان والمكان

نذير جعفر

تأتي رواية نبيل سليمان الأخيرة: « دلعون » في سياق تجربة روائية ونقدية طويلة وغنيّة. وهي على الرغم من تناصّها مع أعماله السابقة إلا أنّها تكشف عن مستوى جديد من اللعب الفنّي الذي يتجلّى في تعدّد أشكال حضور الراوي، وكسر النسق الزماني / المكاني، وتنوّع صيغ نمذجة الشخصيّات، وجماليات اللغة، وتوظيف تقنيات السرد.

أشكال حضور الراوي:

توزّعت البنية السردية في «دلعون» على ثلاثة فصول متساوية تقريباً من حيث عدد الصفحات التي وصلت في مجموعها إلى«247» صفحة. واشتمل كلّ من الفصلين: الأوّل، والثالث، على إحدى عشرة مسافة سرديّة مرقّمة من«1 إلى 11»، تخلّلها عنوان فرعي يتيم: «هذيان البرج» في المسافة السابعة، فيما اشتمل الفصل الثاني على اثنتي عشرة مسافة، تخلّلها خمسة عناوين فرعية بدءاً من المسافة الثامنة حتى الثانية عشرة: الليلة الأولى، الليلة الأولى (كذا)، الليلة الثالثة، الليلة الثانية، الليلة الأخيرة. وهذا التقسيم لم يأت اعتباطاً، إنما نبع من ضرورات فنيّة اقتضاها السياق العام، حيث ارتبط الفصل الأول مكانياً ببلدة الراوي «الطويبة» في الساحل السوري، وزمنياً بمرحلة ما قبل سفره إلى ندوة الشارقة الممتدة عبر تقنيات الاسترجاع من مطلع الثمانينيات حتى سفره، فيما ارتبط الفصل الثاني مكانياً بالشارقة وزمنياً بوصوله إليها واستعادته لماضيه فيها. أما الفصل الثالث فيعود إلى نقطة البدء من «الطويبة» مكانياً، وإلى الحاضر المستمر زمنياً.

إن البرنامج السردي في الفصول الثلاثة ينهض على تعدّد أشكال حضور الراوي ما بين الراوي الشاهد/كليّ المعرفة (ضمير الغائب) الذي يكتفي بتصوير الأحداث والشخصيّات بحياد، دون أن يكون عنصراً فيها: «أشرع ذراعيه ملاقياً نسائم الربيع الصباحية الباردة، ورمحت عيناه فوق العمارات إلى أن بلغتا الذؤابات في خاصرة الجبل ص7». والراوي المشارك، الذي لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها ويكون شخصية محورية فيها، ويتمظهر في صيغتين، الأولى: ضمير المتكلّم: «من جهتي أستطيع أن أقول: ليانة صديقتي. شعرت بها تودّني وتحترمني وأنا أودّها وأحترمها من يوم عرّفني دريد عليها ص 71». والثانية: ضمير المخاطب، وبخاصّة في التداعيات، والمذكّرات، والمنولوج الداخلي: «والآن لك أن ترتمي على الكنبة. لك أن تذرع الصالون ريثما تتوحّد دلعون بدلعون. لك أن تعود إلى الكنبة أو تقف على باب غرفة النوم الكبرى لتتأكّد من أن رحمة ليست هنا.. ص 132».

إن تعدّد صيغ الراوي الذي ترافق مع تعدّد صيغ السرد ما بين النقل والإخبار البانورامي في المشاهد الوصفية، والعرض الممسرح في المشاهد الحوارية، أتاح للشخصيّات حرية القول والتعبير عن نفسها أولاً، ونأى بالبنية السردية الكليّة عن الرتابة المملّة، وأضفى عليها بعداً درامياً شائقاً ثانياً، وكشف عن تنوّع الأصوات والنبرات واللهجات والأرغات المهنية والمرجعيات الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية ثالثاً. وكل ذلك يصبّ في بلورة وتأصيل وعي جديد بالجنس الروائي، وبإمكاناته، وبآليات تحقّقه الفنّي.

النسق الزماني/المكاني:

يمتدّ المتن الحكائي الفعلي في «دلعون» من أواخر السبعينيات حتى الوقت الراهن، ويمكن الاستدلال عليه من خلال الإشارات الزمنية المرتبطة بأحداث العنف المسلّح، وأسماء القوى التي كانت طرفاً فيه، والصحف التي كانتُ توزّع سرّاً، وموديل سيارة الجولف 1977، واتفاقية أوسلو، والعناوين الحقيقية لبعض الروايات الصادرة، وأسماء بعض الكتّاب والشعراء المعاصرين: أدونيس، سليمان العيسى، الياس خوري، بو علي ياسين، حيدر حيدر، هاني الراهب، الطيّب صالح. لكن هذا الزمن المُخترَق بإرجاعات بعيدة

تمتدّ أحياناً إلى طفولة الشخصيّة المحورية «دريد»، لا ُيقدّم بتواتره التتابعي الكرونولوجي، إنما يتم تخطيبه في المبنى الحكائي عبر نسق متقطّع قوامه التداخل والاسترجاع والاستباق والمفارقات التي تتناوب ما بين الحاضر والماضي في حركة بندولية دائبة.

ففي المشهد السردي الواحد يتجاور زمنان أحياناً: الماضي البعيد، والراهن المستمر: «ربما رآها مرّة أو مرّتين بعدما توفي والده. ربما صادفها في واحدة من زياراته الخاطفة لأمه. والآن يبلع الحسرة..ص 10».

إن كسر النسق الزماني، يتناغم مع كسر النسق المكاني أيضاً. ففيما تحضر «الطويبة» بوصفها فضاءً مكانياً مركزياً يتم الانتقال منها عبر المنولوج أو التذكّر المشحون بنوستولوجيا الراوي إلى مسقط رأسه في «برج صافيتا»، ومنه إلى غابة «المقدّس الكتّاني»، ثم إلى حلب، ودمشق، ومساكن برزة، والمالكي، فالشارقة، ودبي والعين، والنادي الثقافي، وبرج سند، والهوليدي إن. ثم بيروت والفاكهاني، والقاهرة، وصنعاء. ومثلما تحضر الأماكن الأليفة: مطعم زهوة، ومقهى الهافانا، ومقهى الروضة، واللاتيرنا، تحضر الأماكن المعادية أيضاً مثل: الفرع، وغرفة التوقيف، والسجن، وفيللا شلّيطا. كما تحضر الأماكن المشحونة بكثافة سيكولوجية مثل: القبر، وغرفة سطح عمارة الرقون في الزاهرة، والبيت السرّي.

ولأن الزمان يجري في المكان، فإن «الطويبة» تبدو فضاء عضوياً متحوّلاً غنيّاً بعناصره الطبيعية والبشرية، فينتقل من البساطة إلى التعقيد، ومن الشظف إلى الرفاه، ومن الوضوح إلى الالتباس. وهو ما ينطبق بدرجة أخرى على فضاء الإمارات: «كنت تصل إلى دبي بربع ساعة. صرت تحتاج إلى ساعة وربع ص92». أما بقية الأماكن فتبدو ساكنة، أو عابرة، ولا تتعدى وظيفتها حدود دلالتها المباشرة على حركة تنقّل الشخصيّة.

إن اللعب على الأبعاد الزمانية/ المكانية، يسرّع وتيرة السرد، ويوسّع الدوائر التي تتحرّك من خلالها الشخصيّات، ويوهم بمرجعيتها الواقعية، مما يتيح رصد تحولاتها ومساراتها وصراعاتها مع نفسها وشروط حياتها، وهو ما يشكّل طموحاً فنيّاً تتغيّاه تجربة نبيل سليمان الروائية وتعمل على تحقيقه.

نمذجة الشخصيّات:

إن الشخصيّة الروائية بوصفها علامة على شخصيّة واقعية، أو متخيّلة، أو محتملة، فهي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النّص، على حدّ تعبير فيليب هامون. ومن هنا فإن الشخصيات الرئيسية والخيطية تتكوّن صورها المسندة إلى أسماء أعلام محدّدة عبر ما يخبر به الراوي عنها، وما تخبر به عن نفسها، وما تخبر به الشخصيات المحيطة بها عن سلوكها وصفاتها، وما يستنتجه المتلقي من أقوالها وأفعالها في تحديد أفكارها، ومعرفة طباعها ودوافعها، وتفسير سلوكها.

لكن إعادة إنتاج صورة الشخصية عبر هويتها الموزّعة في النّص لا يتم بمعزل عن سياقها العلامي/المشخّص الذي وضعت فيه، وهذا السياق يكشف عن آليات نمذجة خاصة بكلّ منها.

ويمكن للقارئ أن يعاين إخلاص المؤلف الضمني للمنهج الواقعي في النمذجة الفنيّة. حيث الشخصيّة ابنة شرطها السوسيولوجي والبسيكولوجي في المقام الأوّل. ومن هنا جاءت شخصيّة الأستاذ الجامعي المثقّف والكاتب: «دريد اللورقي» نقيضاً لشخصيّة ابن

إن كسر النسق الزماني، يتناغم مع كسر النسق المكاني أيضاً. ففيما تحضر «الطويبة» بوصفها فضاءً مكانياً مركزياً يتم الانتقال منها عبر المنولوج أو التذكّر المشحون بنوستولوجيا الراوي إلى مسقط رأسه

إن اللعب على الأبعاد الزمانية/المكانية، يسرّع وتيرة السرد، ويوسّع الدوائر التي تتحرّك من خلالها الشخصيّات، ويوهم بمرجعيتها الواقعية، مما يتيح رصد تحولاتها ومساراتها وصراعاتها مع نفسها وشروط حياتها

خالته المتنفّذ: شلّيطا، أي المتسلّط في اللغة السريانية. وعبر هذين النقيضين تتنامى شبكة واسعة من العلاقات التي تربط كلاً منهما بمحيطه من جهة، وتعمّق أبعاد الصراع الدرامي من جهة ثانية.

ففي الوقت الذي تبدو فيه شخصيّة دريد مألوفة ومنفتحة عما حولها، وواضحة في علاقاتها ومشاعرها وبوحها، فإن شخصيّة شلّيطا تبدو مرهوبة ومنغلقة على ذاتها وملتبسة في سلوكها وأفعالها. وهذا التباين في الشخصيتين قاد كلاً منهما إلى مصير مختلف، فانتهى شلّيطا إلى السفر أو الهروب خارجاً للعلاج أو الموت، فيما عاد دريد إلى«الطويبة» ليعيش فرحه حدّ الانتشاء مع بسيمة «دلعون الثانية» ويرقصا معاً رقصة الحب على قبر شلّيطا مجسّدين بذلك إرادة انتصار الحياة على الموت، والحريّة على الاستبداد.

إن كلاً من دريد وشلّيطا يتجاوز حدود دلالته المباشرة ليصبح نموذجاً يمثّل اتجاهاً خاصاً، وتناقض هذين النموذجين المشخّصين ليس إلا شكلاً من أشكال التناقض الاجتماعي. وقد رصد المؤلف الضمني مسار كلّ منهما وشبكة علاقاته بعيداً عن نوازعه مما أضفى عليهما المصداقية الفنية والواقعية.

ففي الدائرة الأولى من علاقات دريد اللورقي الملقّب بـ: «الست فضيحة» تبرز شخصيّات عدّة منها: أمه المُسالمة، وزوجته «ليانة» أمينة المخبر، وشقيقه الموظف «حمزة» الملقّب بـ «الأبكم»، وزوجة أخيه «رابية»، وخالته محدثة النعمة واسمها «دلعون الأولى»، وابنا خالته: جابر العتعوت الملقّب بـ «شلّيطا»، والدكتورة المتمرّدة بسيمة العتعوت التي سمت نفسها بـ «دلعون الثانية». وضمن هذه الدائرة المتماسكة ظاهرياً على المستوى العائلي تبدو التناقضات على أشدها، حيث يحاول شلّيطا أن يفرض سلطته على الجميع، فتخرج أخته بسيمة عن طوعه وتنتمي إلى المعارضة، ثم تتزوج الفلسطيني معاوية قدور، ويلتحقان معاً بالمقاومة في بيروت، ومن بيروت إلى النرويج، فالشارقة حيث تعيش قصة حب بعد طلاقها من معاوية مع الشاعر المصري رشيد، ثم العودة إلى الطويبة. كما يخرج عن طوعه ابن خالته دريد رغم مساعدته له ليقبل مدرّساً مكلّفاً في الجامعة، وهذا الخروج الذي يسمه شلّيطا بالتمرّد على السلطة،

يـواجـهـه بمـلاحـقـتـهـمـا، وتـتـبّـع نشاطهما وتوقيفهما بين حين وآخـر. وتتعزّز هـذه التناقضات الفكرية بتناقضات طبقية ونفسية تتمظهر بميل دريـد إلى «رابية» زوجـة أخيه، وميلها إليه أيضاً، وبامتلاك شلّيطا للمال والسلطة والقصر، فيما يعيش من حوله كفاف يومهم.

أمّـا في الـدائـرة الثانية من علاقات دريد فتبرز مجموعة «سهرة الخميس» في «مطعم زهوة»، وهم مجموعة من المثقفين الساخطين والساخرين والمعارضين، الذين يمرون مروراً عابراً مثل: المناضل الراديكـالي سامح الـردان الذي يموت غرقاً بالسيل، ومالك، وزبير، ورضـوان، وسعيد، وعبد الواحد، والدكـتـور الـيـاس. وينضم إلى هذه الدائرة من خارج المجموعة تحسين الخـفـيّ الـذي حـلّ مكان شلّيطا بعد اختفائه، وأم سركيس من «برج صافيتا»، والشاعر أحمد لاما المتخفّي في بـيروت، ودعاء معكعك وشقيقتها عائشة، ورحمة مـن البحرين، وعبد السلام من السودان، وحصّة وجـبران ورعد وطالب من الإمارات.

إن الـتـنـوّع الـكـبـير في الشخصيّات والميول والانتماءات من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، يكشف بـدوره عـن تـنـوّع كلامي اجتماعي منظّم فنيّاً، وعن تباين الخـطـابـات واللـغـات واللهجات والأصوات والنبرات والاتجاهات الفكرية والإيديولوجية، وهو ما يحقّق أدبية الرواية بوصفها لغات أجيال وأعمار، وأفراد ذوي نفوذ، وحلقات، وتقليعات عابرة، على حدّ تعبير باختين.

جماليات اللغة السردية:

تـتـجـلّـى جـمـالـيـات الـلـغـة السردية في رواية «دلعون» على مستوى تنوّع خطاب الشخصيّات، والـوصـف، والتهجين العامي، وتوظيف الألقاب، والعنونة.

ففي خـطـاب الشخصيات هـنـاك تـبـايـن بـين خـطـاب أم سركيس الأقـرب إلى العامية الدارجة المشبعة بالروح الشعبية وكناياتها وتشبيهاتها: «شفت عرنوس الذرة يا دريد، شعرها مثل الشبشول أصفر وناعم ووضيء صـ51». «لاحظت أنـه ليس على الحشيشة صـ 75». وخـطـاب شلّيطا السلطوي المتعالي: «بماذا تظن أنني أمسح حذائي؟ بشهادة دكتوراه مثل شهادتك، برواية مثل روايتك. لو سمعت بعد اليوم أنك لفظت كلمة شلّيطا لن يقص لسانك أحد غيري 13». أو خطاب الشرطي العامي: «قومْ ولاه. قومْ وقفْ على حيلكْ. فاتح لك أوتيل آ؟ ص 158». ونلمس هذه التباينات في مختلف الخطابات مما يمنح اللغة السردية وهجها وتألقها وقدرتـهـا على التناغم مع منطوق كل شخصيّة على حدة.

وتبرز جمالية اللغة السردية في مشاهد وصف الطبيعة، وأزهارها، وغاباتها وجبالها، وفي بعض المواقف الرومانسية التي تستدعي شاعرية اللغة: «ماست الحورة بضحكة رابية، فارتدّ دريد وراح يدفع الغواية راجفاً حتى التحم بساق الحورة أو بصدر رابية. ولما أوشكت الغواية أن تهزمه نادى متوجعاً ومستغيثاً: يا أمي ص 55/ 56».

وتهجّن المـفـردات المعجمية المـهـجـورة أو الـعـامـيـة مجمل البرنامج السردي كلما اقتضت الـضـرورة الفنيّة ذلـك: تكوكأ، شوارية، شبّوقة، تتشرشح، اندفس، شو، بست، الطرطفيشة، فجعنتك..». ويكشف هذا التهجين عن خصوصية البيئة التي تجري فيها الأحداث، كما يؤكّد على النبرات الاجتماعية المختلفة التي تتعايش في لحظة

وجودها جنباً إلى جنب مع السياق المعياري للغة الفصحى.

ثم يأتي توظيف الألقاب مستوى آخر من مستويات جماليات اللغة السردية، فالأبكم دلالة على الصمت وعدم الاحتجاج والاعتراض، وهو ما ينسجم مع شخصية حمزة. والست فضيحة دلالة على الجرأة والضيق بالسر، وهو ما ينسجم مع شخصية دريد. وشلّيطا دلالة على التسلّط وهو ما يعزّز الانطباع عن جابر العتعوت. والخفي دلالة على تسقط الأخبار عن بعد وهو ما يشير إلى شخصية رجل الأمن تحسين.

أما على مستوى العنونة فتبرز جمالية العنوان«دلعون» من غموضه، وإيحائه، وإغرائه. فهل المقصود به الاسم أم الصفة أم التصغير أم التحبب أم كل ذلك؟ كما يأتي العنوان الفرعي: «هذيان البرج» في صيغة الاستعارة المكنية مسنداً المجرّد إلى المحسوس، مما يطابق بين البرج وأم سركيس التي تتحدّث باسمه. وتستعيد عناوين: «الليلة الأولى» و«الليلة الثانية» و«الليلة الثالثة» و«الليلة الأخيرة» أسلوبية ألف ليلة وليلة، في نسق يقرّبها من القصص الشعبي.

تقنيات السرد :

يستثمر المؤلف الحقيقي نبيل سليمان خبرته النقدية الطويلة بالجنس الروائي، وكذلك خبرته الإبداعية في بناء رواية «دلعون»، فيوظف تقنيات فنيّة عدة منها ما يتعلّق بتقديم الزمن عبر الاستباق والاسترجاع، ومنها ما يتعلّق بأشكال حضور الراوي، وتعدّد الأصوات، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في متن هذه القراءة . كما يوظف تقنية الحذف التي تسقط فترة زمنية محدودة من زمن الحكاية وهي هنا فترة غياب دريد عن الشارقة، وإقامة بسيمة في النرويج، والفجوات الزمنية التي تفصل بين مسافة سردية وأخرى دون تعليل. كما يوظف تقنية التلخيص التي تختزل حلقات زمنية دون إشارات معينة ولا سيما في استرجاع طفولته وماضيه. ويلجأ أيضاً إلى الاقتباس والتضمين من الموروث الشعري كما في أبيات أبي العلاء المعرّي، ونزار قبّاني، وأساليب الموروث الحكائي الشعبي كما في حكاية أم سركيس: «كان ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ص 51».

وإلى جانب تقنيات المنولوج عبر تداعيات حمزة، والديالوج في المشاهد الحوارية بين جماعة «سهرة الخميس»، يبرز الوصف المشهدي الذي يؤدي وظيفة التزيين والترميز: «قال وضعفه يرين على صوته، وأطرق حتى حنت كفها على شعره، فأرخى رأسه على مسند الكنبة، ولاح له طيف طاووس ينتصب أمامه، ثم يحوم حوله تياهاً ومفتوناً بفستان..ص154». كما يبرز الاهتمام بجاذبية الاستهلال في كل مسافة سردية وانفتاح النهاية أيضاً.

فنهاية «دلعون» نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات، وكأن المؤلف قال ما عنده على الورق ليحفّز القارئ على إكمال نهايتها في مخيّلته: «قد يسقطان معاً في القبر، وثمة ربما ينقطع اللعب وينتصر الموت، وربما يتواصل اللعب، وربما يورث دلعون حملاً، ثم ينفك أحدهما عن الآخر ويشرعان في الخروج ص247».

لقد قدّم نبيل سليمان رواية مكتنزة شكلاً ومحتوى، مكتنزة بشخصياتها، وحواراتها، وأفكارها، وتقنياتها الفنيّة، وما هذه القراءة سوى مدخل متواضع لإثارة الحوار معها وعنها.

الدلالة الإيديولوجية في الرواية
دلعون نموذجاً

عبد اللطيف محفوض

1 ـ مدخل عن الإيديولوجيا وبنائها في الرواية

تتعدد التعريفات التي أعطيت للإيديولوجيا من قبل المفكرين الذين اهتموا بها بوصفها موضوعاً فلسفياً. ومن بينهم ماركس ومانهايم وفيبر وغيرتز وألتوسر وهابرماس.. وإذا كان تتبعها في كتاباتهم يستدعي بحثاً متخصصاً، ليس مناسباً لمقام دراستنا، فإننا سنكتفي بالاستفادة منها من خلال القراءات الفلسفية التي تناولتها وحاولت تأطيرها ضمن نسق تأويلي واضح، يحاول إعادة تحديدها بوصفها شبكة من الصيغ الرمزية التي، في نفس الوقت، تؤثر في الممارسة العملية للفرد والمجتمع وأشكال تصورهما للذات والعالم. وبمقابل ذلك سنعمل على الاستفادة من آراء بول ريكور وإيغلتون نظراً لملاءمة بعض مفاهيمهما مع الموضوع الأدبي.

غلاف رواية دلعون

نبيل سليمان

يستفاد مما قدمه بول ريكور في كتابه الإيديولوجيا واليوتوبيا، أن للإيديولوجيا ثلاثة معانٍ أساسية استنبطها من كتابات الفلاسفة الذين خصص لهم محاضراته المجموعة في كتابه السابق، وهي:

الإيديولوجيا بوصفها تشويهاً:

إن التشويه يعني، وفق تحليل ريكور لتصورات ماركس، لغة مفارقة للغة الحياة العادية التي من سماتها كون الأفكار والمفاهيم، وكل ما يتصل بمنتجات الوعي محايثاً ومتعالياً في آن، ومندمجاً بشكل مباشر في فسيفساء الفعاليات المنتجة للتعاملات المادية للبشر. وهذا المستوى من تمظهر الوعي في اللغة الممارسية العادية للبشر، هي التي يمكن مماثلتها بما فوق التسنينات الاجتماعية المؤولة للإدراك في مستوى العادات العامة لتلقي وتأويل الأدلة على اختلاف أنواعها.

في هذا المستوى من النظر إلى الظاهرة كما بلورها التفكير الماركسي، تبدو الإيديولوجيا كما لو كانت خطاب تشويه يتغيا قصدياً نقض لغة الحياة الواقعية، علماً أن ما هو واقعي في نهاية الأمر، هو ما تحدده المجموعة الاجتماعية وترسخه رغم عدم إيمانها المطلق والعلمي به. ولعل هذا الإدراك هو الذي دفع بول ريكور إلى اعتبار هذا المستوى «متخيلاً» يتأسس على «انعكاسات» و«أصداء» وقع وتمثلات الحياة الواقعية.

إن التشويه إذن، يكمن تحديداً في زعم التمثلات الإيديولوجية

الاستقلال الذاتي عن البنية الرمزية المتحكمة، بشكل محايث ومتعالٍ، في لغة الحياة الواقعية والممارسة الفعلية للأفراد والمؤسسات.

الإيديولوجيا بوصفها إضفاء للشرعية:

أما المستوى الثاني، فيرتبط بالإيديولوجيا بوصفها إضفاء للشرعية. وتتمظهر تأثيراتها في محاولات سحب الرمزية عن الحياة الممارسية، وبناء وتعميم رمزية بديلة.

من الواضح أن المرجع الأساسي لهذا المعنى، يعود إلى عدم دقة الروابط الآلية بين شكل الوجود الواقعي، وعالم الأفكار التي ليست بالضرورة انعكاساً له، بقدر ما هي انعكاس لتمثلات مختلفة عما يورثه التنظيم الاجتماعي، ومن جهة ثانية ـ أكثر واقعية ـ ما تثبته التجارب من استحالة فرض نظام ما سيطرته الدائمة بالاعتماد فقط على القوة، بل إن أهم الأشكال ترسخاً واستقراراً هي التي تعرف جيداً كيف توازن بين آليات عملها بوصفها نظاماً، وبين التنظيم الاجتماعي الذي هو متشارك وموروث وغير قابل للتحويل ببساطة، ذلك أن النظام نفسه في أغلب الأحيان يكون من بين معطيات التنظيم. ومن ثمة، فإن أصعب تحويل هو الذي يمس بالتنظيم الاجتماعي، وهو الذي يضم منظومة القيم وسلمية التدرج، وبلغة السيميائيات: كل المؤولات ما فوق التسنينية ذات البعد العلائقي. ويبدو أنه، استجابةً لهذه الحقيقة، ركز ريكور في هذا المستوى على ثنائية الادعاء والاعتقاد باعتبارهما ملتقى الفعل الرمزي للخطاب الإيديولوجي، حيث يربط سيرورة الادعاء بالسلطة بينما يربط الاعتقاد بالمحكومين، ومن بين أهم آليات المساعدة على الاعتقاد، تأتي الشرعية التاريخية والاستفادة الشخصية والتطابق مع منظومة القيم التي يفرضها التنظيم..

ومن الملاحظ وجود تقارب وظيفي بين مفهومي الادعاء والاعتقاد كما وضحهما ريكور، وسيرورتي التوصيف والجزاء كما صاغهما إيغلتون. وذلك لكون التوصيف هو نفسه نوع من الادعاء الهادف إلى خلق اعتقاد طوعي ينجم عنه انخراط طوعي في الخضوع للبنية الرمزية الناظمة لأشكال الوجود والحياة، كما تفترضها البنية الفوقية التي توجهها الطبقة الحاكمة، بغض النظر عن كونها تؤمن بها بوصفها البنية الأكثر نموذجية للتوافق مع شكل التنظيم المتوارث والضامن للاستمرارية السلمية، أو بوصفها البنية الأكثر ضمانة لاستمرار النظام.. ثم لكون الجزاء يعبر عن التلويح بالقوة والإرغام كلما تمادى الفرد أو الجماعة في تشويه ادعاءات السلطة والتشكيك في مصداقيتها، أو محاولة بناء بنيات رمزية مناوئة وبديلة تهدف بشكل أو بآخر إلى تهديمها.

الإيديولوجيا بوصفها إدماجاً:

ويعني هذا المستوى الأخير، أن الإيديولوجيا بوصفها خطاباً متميزاً، هي نوع من ربط التواصل المحايث بين منظومة القيم، بما فيها المدونات الأخلاقية والقانونية والثقافية.. وبين أشكال تمثلاتها التي تترجمها في مستوى الفكر العملي إلى قناعات فكرية وممارسات عملية، مسؤولة عن تمظهراتها في لغة وفعل الحياة الواقعية. وحيث تكون في هذا المستوى عنصراً فعالاً لسيرورة دائمة وضرورية للإدماج. وهنا

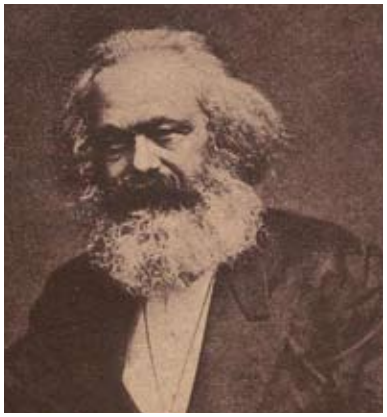
أيضاً يمكن الشعور بتقاربٍ ما بين الإدماج والتوصيف.

يبدو أنه من المفيد منهجياً محاولة تركيب موقف متجانس لمفهوم الإيديولوجيا، وملائم لموضوع النص الأدبي. وبخاصة أن هذا الأخير لا يمتلك سمات الخطاب الإيديولوجي المجرد الذي تتعدد قنواته ووسائطه ولغاته.

إن مستويات التعريف السابق تتيح لنا افتراض نمذجة أخرى للإيديولوجيا، وتتمثل في تعريف متجانس، لكنه مبني انطلاقاً من كل تلك المستويات، وهو أن الإيديولوجيا هي خطاب له علاقة بمرجع محدد هو خطاب سلطوي سائد، لنظام قائم أو لجماعة سياسية أو ثقافية، يدعمه أو يناقضه أو ينتقده سلمياً وحسب. وتأخذ حسب الأوضاع المختلفة المناسبة لمكانة حامليها أولاً سمة التشويه، لكن ليس باعتباره تشويهاً للغة الحياة الواقعية كما يفسر ذلك ريكور في نقده لكتاب «الإيديولوجية الألمانية»، وإنما بوصفه مرحلة أساسية لبناء خطاب إيديولوجي مفارق للخطاب السائد أو المناوئ الصاعد الذي يتغيا تهديمه، وهي الدرجة الأولى في طريق بناء الخطاب المضاد، سواء كان يتوخى تكريس وضع قائم، أو تهديم أسسه. وتعتبر هذه المرحلة البنائية هامة، لأن هدفها الأساسي هو تفكيك الرمزية وتشييد رمزية بديلة. وتأخذ ثانياً سمة إضفاء الشرعية، إما على الرمزية المراد بناؤها إذا كانت الجهة حاملة الخطاب تضطلع بتمرير خطاب بديل للسائد، أو على الشرعية السائدة إذا كانت الجهة تدافع عن موقعها المفروض بوصفه واقعاً. وتستند هذه المرحلة إلى ثنائية الادعاء والاعتقاد متوسلة لذلك كل الأشكال الممكنة. وأخيراً تهدف إلى إدماج الأفراد والجماعات في بنيات الفعل والتصور الذي تتغياه. لكن هذا الترتيب المقترح، لا بد لكي يستجيب نسبياً، لكل أنماط الفعل الإيديولوجي، من الإشارة إلى أن الجزاء الذي يماثل القوة حين لا تجدي ثنائية الادعاء والاعتقاد، لا يكون بالضرورة ملكاً إلا للسلطة التي تستعمله وفق ما تقتضيه شرعية القانون.

أما فيما يخص النص الأدبي، فإن هذه المحافل المكونة للخطاب الإيديولوجي، ليس من الضروري أن تتمظهر كلها. كما أنها إذا تمظهرت فليس من الضروري أن تأخذ نفس التراتبية: من جهة أولى، لأن العمل الأدبي ليس خطاباً إيديولوجياً محضاً ومباشراً، ومن جهة ثانية، لأن ظهور محفل واحد كفيل وفق خصوصيات الأدب أن يؤشر بالضرورة إلى المحافل الأخرى

أما فيما يخص النص الأدبي، فإن هذه المحافل المكونة للخطاب الإيديولوجي، ليس من الضروري أن تتمظهر كلها. كما أنها إذا تمظهرت فليس من الضروري أن تأخذ نفس التراتبية: من جهة أولى، لأن العمل الأدبي ليس خطاباً إيديولوجياً محضاً ومباشراً، ومن جهة ثانية، لأن ظهور محفل واحد كفيل وفق خصوصيات الأدب أن يؤشر بالضرورة إلى المحافل الأخرى



ماركس

هابرماس

الأدبي ليس خطاباً إيديولوجياً محضاً ومباشراً، ومن جهة ثانية، لأن ظهور محفل واحد كفيل وفق خصوصيات الأدب أن يؤشر بالضرورة إلى المحافل الأخرى.

إن العمل الأدبي يقبل في الغالب أن يكون رافداً مخصوصاً من روافد نهر الإيديولوجيا الذي لا ينضب. ويمكنه أن يؤثر، إذا استطاع ذلك، على مدى بعيد؛ لأنه لا يمرر أفكاره التي يمكن ربطها بالخطاب الإيديولوجي، إلا من خلال بنية خطابه الرمزي، محاولاً لتحقيق ذلك خلق نسيج قصدي لمكونات النص بغية التأشير إلى فكرته تلك، مع ضرورة المراهنة على قارئ مجرد، من سماته القدرة على فك سُنَنِ الكاتب الخفية. ولذلك فإن الصدى الإيديولوجي في الكتابة الأدبية يتخلق بأشكال مختلفة باختلاف الأجناس الأدبية التي تعتبر هي نفسها من وجهة نظر ما أشكالاً إيديولوجية. ولما كان اهتمامنا في هذه الدراسة مقصوراً على النص الروائي، فسنكتفي بالإشارة إلى خصوصياتها الأساسية:

تقوم الرواية على كتابة يقع عالمها الممكن بين حالات العالم وحالات الفكر، ويتحول هذا التقاطع في مؤشرات لغوية تضطلع في آن بتمثيل الحالات بنوعيها. ولكنها مع ذلك لا تفلح إلا في خلق عالم ثالث هو عالم حالات الأشياء المعروف بأنه العالم المسكون بتمثلات الذوات للعالم والفكر وشكل انصهارهما بتوسط اللغة.

وإذا كانت الأسئلة التي تطرح بصدد تشكل هذا الصنيع، تتمثل في كيفية تفسير تشكل حالات الأشياء هذه فما هي المعايير التي بموجبها تصبح دالة؟ وكيف تدل على ما تدل عليه؟

لقد حاول كتابنا «آليات إنتاج النص الروائي» الإجابة عن هذه الأسئلة، ولذلك سنكتفي هنا بالعمل على توضيح أهم مظاهرها. إنها تشكل تمثلاً مضاعفاً لعالم فعلي يحضر إلى الذهن ويصفى من قبل وعي محدد هو وعي الكاتب، الذي يعمل، وفق ما تقتضيه قواعد الجنس، على تمثل حوامل دلالية ذات وضع إنسانوي، (الشخصيات) يبني من خلالها وعيه في لحظة الكتابة بالعالم. ولأن عملية البناء هذه تخضع للشكل الممكن المتاح في الكتابة الروائية، وأهم خصوصياتها رسم الإطار الزمني والمكاني، والعلاقات بين الشخصيات، وبينها وبين المحيط بكل مظاهره، الشيء الذي يمكنها

من خلق وهم بوجود عالم رديف لعالمنا، وفق صفات ما.

إن هـذا البـنـاء إذن محكوم بقوانين داخلية لا محيد عن الالتزام بـهـا، تتمثل في فـهـم مـا للعالم وللواقع الشارط للإنتاج، وضبط مسبق للفكرة الإيديولوجية التي تمرر من خلال مراحل البناء.

ويعتبر هذا المظهر الأولي بعداً ملازماً للكتابة الروائية الواعية فعلاً بخصوصياتها وغاياتها، ويحضر في شكل سيرورة محايثة لتفكير الكاتب. ويشكل هذا البعد منطلقاً لتحرير وتنشيط طاقات أخرى تسكنها الفكرة الإيديولوجية الموجهة، وتجعلها تسم المستويات الملموسة، أي تلك التي تحايث فعل التحبيك المجسد للأفكار الجامدة والنشيطة المظهرة أخيراً في الأدلة اللغوية المشكلة للإظهار المادي الـذي ألفنا دعـوتـه نصاً روائـيـاً. والـذي هو تجسيد مـادي لمراحل محايثة غير مظهرة تتمثل في الدليل – الفكرة وفي الحكاية وتشعباتها السردية.

من خـلال هـذه الحـالات يمكن استنتاج المـراحـل، ومـن خلالها أيضاً يمكن تلمس بناء الإيديولوجيا عبرهـا. إن الإظهار يؤشر بالضرورة إلى وعي يصفي العملية السردية ويقودها من الحكاية، التي غالباً ما تكون عامة، وصالحة لأن تكون أساساً لتظهير كل الأشكال الأدبية الممكنة، إلى المسارات السردية الموسعة وصـولاً إلى التظهير. وتبدأ عملية البناء الإيديولوجي تحديداً من تحول الدليل – فكرة إلى حـكـايـة حـيـث تحـدد تلك الحكاية موقفاً ما من شكل حياة ما، وتقوم المراحل اللاحقة بمهمة توجيه الإدراك إلى ذلك الموقف بفضل حصره وتحديده، وذلك بفضل سيرورة السلب الملازمة لفعل تحبيك الحكاية. ومن ثمة تقوم بالضرورة إلى جانب مهمة منح الفرادة للحكاية، بتشعيب السرد وتمييز غـايـات الحكاية. وفي هـذه المـراحـل المـحـايـثـة أيضاً، والتي تفرض خلق كائنات إنسانوية، تسند لها أفعالاً وطوية، وتدمج في وهم زمن حي يجري داخل زمن تاريخي ما معين أو مكنى عنه، حتى تأخذ الحيوات وإطاراتها الزمنية والمكانية – السابقة مباشرة على التظهير اللغوي – شكل عالم ممكن يتعالق وفق صفات ما مع عالمنا الفعلي. ومن ثمة يبدو لنا وقد أخذ كامل معالم المؤول الدينامي لعالمنا. وتصبح حالات الأشياء الصادرة عنه والمستقرة في وعينا – بوصفنا قـراء – مـؤشرات على مـزيـد من التخصيص للفكرة الإيديولوجية التي يوجهها النص الروائي.

لكن هذه السيرورة الخفية بفعل كونها دائماً مبنية وفق قصدية دقيقة ومفكر فيها وليست معطاة، فإنها في أغلب النصوص غالباً ما تدعم بمزيد من المؤشرات المحددة للفكرة، ويتمظهر ذلك في المرحلة الأخيرة من الإنتاج الروائي الذي سميته في كتابي «آلـيـات إنتاج النص الـروائـي» (لحظة التظهير الميتافيزيقية)، والـتـي تعبر عن ازدواج مرجعي واضح من خلال تباين ظهوراته، حيث نستطيع وفق تـأمـل سيميائي معمق اكتشاف الفرق بين أجـزاء التظهير المجسد للحكاية ومساراتها التحبيكية، والتي بفعل ذلك تكون موضوعاتها حـاضـرة بـالـضـرورة في لحظات سـابـقـة عـلـى الإنجـــاز، أي في الخطاطات المهيأة قبلاً، وبين أجزاء التظهير التي تعتبر مؤولات للتظهير نفسه، يتراكب فيها زمن الكتابة وزمن الإيجاد والتفكير، ومن بين أشكالها التداعيات والميتاسرد والحـكـايـات المتخللة ومظاهر التناجي والأوصاف التأملية.. دون نسيان الدور الأساسي للتظهير في

ذاته بوصفه مؤولات لغوية، تجسد الموضوع فيما هي تجسد القيم أيضاً.

وهكذا يتضح أن بناء الفكرة الإيديولوجية ينطلق مع مراحل التفكير المجرد، ويستمر إلى التثبيت النهائي للموضوعات في المنتوج الذي نسميه نصاً، مع كون المراحل كلها لها نفس القيمة.

بناء على هذا التصور سنحاول قراءة رواية «دلعون» لنبيل سليمان:

بناء الإيديولوجيا في رواية دلعون:

يبدو أن بناء الموقف الإيديولوجي في رواية «دلعون» يتأسس انطلاقاً من الفكرة التي ترتبط بانسحاق القيم الجميلة والخلاقة ممثلة بالوفاء لأهم مكونات الروح بمعناها الهيجلي، مجسدة في الرواية بمؤسستي المجتمع والأسرة. إن ذلك على الأقل ما تفيده مقاطع سردية متعددة تصر على تصوير ممثل السلطة «شلّيطا» من دون قيم متعارف عليها في صون الأقارب وحماية حقوق الجماعة في حرية التعبير والتجمع، والاهتمام بالفضاءات المشتركة، حيث يبدو منكلاً بالأخت ثم بزوجها ومن خلالها بقلب الأم وبقية الأقارب؛ وخارقاً لكل الأوفاق الأخلاقية في تعامله مع معتقلي الرأي، وبخاصة النساء، كما تؤشر إلى ذلك حكاية رحمة. كما يبدو شلّيطا غير عابئ بأحد، سوى بنفسه وأبنائه وبتهريب أمواله المتحصلة بطرق غير مقبولة أو شرعية، وممعناً في الاجتهاد في التضييق على الحريات العامة ومن بينها حرية التعبير والرأي. كما أن نقاشات سهرات مقهى زهوة تلمح إلى تسخير التقرير للاستقطاب، وإلى العمل غير المجدي. وتلمح تلك الجلسات التي تم تشبيهها بمحاضرة دريد بالشارقة، إلى أن الصراع الحقيقي بين القوى المعارضة موجه ليس ضد السلطة، بل ضد إيديولوجيات بعضها بعضاً. وإلى أن إيديولوجياتها تستلهم أفكاراً نابعة من مراجع لا تجد لها امتداداً في التنظيم الاجتماعي الذي من سماته أنه لا يتبدل بشكل آلي رغم تبدل الإيديولوجيات، الشيء الذي تؤكده سخرية دريد منها «أنتو فين والشعب فين». ويضاف إلى ذلك ميل الرواية منذ البداية إلى التنكر للقيم المعقولة التي تندثر في المسافات المطمورة من قبل السرد لتحل محلها قيم الخيانة، التي يصر السارد على تجسيدها بإلحاح واضح، ممظهراً إياها في سلوكات الشخصية المحورية دريد اللورقي الذي يصور منذ البداية متمرداً على الأعراف وهاتكاً للأعراض بما فيها الممنوعة ثقافياً، حيث تجمع شهوته بين الخالة وابنتها، ويتطاول على حرمة الأخ الوحيد. إضافة إلى مداومة خيانته للزوجة التي على خلافه بدت في لحظات ضعفه وفية له وحنوناً عليه. ويتوج كل ذلك بانغلاق الرواية على شروعه فعلياً أو استيهامياً في تحقيق فعل ممنوع مع دلعون الصغرى التي ما زالت على ذمة الفلسطيني معاوية قدور، وبمباركة ضمنية من الوالدتين.

إن العالم الممكن للرواية إذن معمور بسير مبتورة ومنتقاة لذوات فقدت كرامتها، جراء إرغامات وظيفتها السلطوية «شلّيطا» أو إحباطاتها وفشل مشاريعها السياسية (أغلب الشخصيات التي جربت النضال السياسي) أو مستكينة وصامتة (حمزة ودلعون الكبرى) بوصف هذه الأخيرة تركيبة من القيم المقبولة اجتماعياً. الشيء الذي يؤكد أن الموضوع الأساسي للرواية من وجهة نظر التأويل الإيديولوجي، هو فك الرمزية عن أهم الفاعلين في العالم الممكن، بمن

فيهم ممثل السلطة والمثقف المنتج للنصوص الرمزية والفاعلون السياسيون المعارضون. والعمل على تشويه فعلها وغاياته ومآلاته. وسنحاول توضيح ذلك انطلاقاً من تحليل بعض تمظهرات التشويه وتفكيك الرمزية التي أفلحت الرواية في تشخيصها بوصفها نتاج وضع فقدت معه القوى الحية للمجتمع ثقتها في أي فعل مُجدٍ وذي مضمون سام، ومن ثمة فقدت الثقة في ذاتها وجدوى أفعالها، فانتابها الشك في أن لها دوراً ما، لذلك امتهنت البحث عن أشكال لتصالح مستحيل مع الذات، تخايل للبعض في الخمرة والملذات المحظورة من قبل العرف الأخلاقي، وفي العودة إلى الفضاءات الحميمية الممثلة بمواطن الميلاد أو معادلاتها الممكنة، أو إليهما معاً، كما هو الحال مع بسيمة العتعوت ودريد، وحتى شلّيطا الذي اختار مثواه الأخير ببلدته كما لو كان يريد التخلص من فضاءات وسمت حياته بما لم يكن له في العمق.

ومن الواضح أن هذه الظهورات التي تشكل النسيج السردي للرواية، تخفي في الوقت نفسه وتؤشر إلى المضمر في الرواية، والذي يتمثل في قدرة السلطة على كتم أنفاس كل فعل أو قول مبدع مناوئ، واحتواء أصحابه، وتسطيح العلاقات الاجتماعية، وتحويل الأفكار إلى هباء، عدا ما يتصل بسلبياتها المتصلة بأخلاقياتها الجديدة المفارقة للغة الواقع وسنن السلوك والقيم المتشاركة، وهو ما تؤشر إليه الرواية صراحة من خلال تثمين مجموعة من الشخصيات لسلوك وأفكار ممثل المبدعين دريد اللورقي (ملحد .. وصيصاني لا مسلم ولا نصراني..). وكل ذلك جعل الرواية تبدو كما لو كانت تظهيراً لانعكاس أشكال الاستبداد في العالم الثالث، والذي يتجاوز مراتب الإقناع والتوصيف باعتبارهما وسيلتين لتحقيق إذعان العامة، مثلما يتجاوز التفاعل مع المعارضة بوصفها آلية لصون الأنظمة من المغالاة في الأخطاء التي قد تكون قاتلة، ويمضي مباشرة إلى الجزاء.

إن الرواية إذن تفلح فنياً في توفير كل المؤشرات لتحقيق غايتها في فك الرمزية وتشويه، ليس فقط أشكال فعل وعمل السلطة، بل أفعال كل المكونات الفاعلة التي من المعروف أنها تساهم في تشكيل البنية الفوقية. وقد توسلت آليات بالغة الدقة لتحقيق هذه المعادلة العصية. وهي المعادلة التي سنعمل على تفكيك بعض مظاهرها:

نحو تظهير الإيديولوجية الخفية:

إن الرواية رغم كونها تسعى إلى تمرير إيديولوجية خفية تحضر في شكل دليل أيقوني عميق، يتمثل في تجسيد صورة خلل عام لا نتلمس سوى ظهوراته، والذي يتمثل في الاستبداد ونتائجه، فإنها تجتهد في جعل الظهورات مبنية منطقياً، بحيث تؤشر إلى جوهر الخلل دينامياً، وفي نفس الوقت تؤشر مباشرياً إلى مبررات وجوده ومآزق مآلاته. ونتأكد من ذلك من خلال تتبع مسارات الشخصيات الأساسية أو العرضية، حيث نكتشف بيسر أننا أمام نهايات لسيرورات فقدت ذواتُ فعلها الأمل في إتمامها، ولم يعد أمامها سوى فرص التعويض بامتهان الذات والقيم. ونكتشف ذلك، ليس من خلال المضمون الحدثي، بل من الشكل نفسه. فإذا كانت النصوص السردية عادة ما تقدم ثلاثة اختبارات متضافرة، هي: الاختبار التأهيلي الذي يصور المشاريع المستقبلية للذات الرئيسية وكفاءتها المعرفية والجسدية، وعلاقتها بمرسلها.. والاختبار الرئيسي الذي يضم كل الوحدات السردية المتصلة بالصراع على اختلاف أنواعه من

أجل تحيين المشروع، ثم الاختبار النهائي والذي يكون تمجيدياً إذا تمكنت الذات من تملك موضوعها، أو مجرد تثمين إذا فشلت، وحيث يتضمن التثمين محاسبة الذات وشكل وعيها بموضوعها وعلاقتها بمرسلها سواء كان فرداً أو هيئة أو فكرة إيديولوجية؛ فإن الرواية تكتفي بالاختبار الأخير المتصل بالتثمين، حيث تحضر أغلب الذوات وقد جربت ذاتها وفشلت، فاستسلمت لعمائها الخاص ولعماء الأشياء، وتبدو في سكينتها وخوفها من كلامها وسلوكاتها والعمل على التخفي، كأنما استقالت من حمل مشاريع ما، معرفية أو تداولية، لأنها آمنت أن إرادتها في الفعل كانت مؤسسة على معرفة تجريدية، ومستندة إلى كفاءة واهنة لا ترقى لا إلى معرفة ضد الذات ولا إلى قدراته، لذلك فشلت في صراعها، وكانت الهيمنة دائماً لضد الذات الممثل بشلّيطا تارة والواقع الفعلي تارة أخرى.

إن الرواية إذن، لكي تصور بقساوة الإفلاس العام للمشروع الاجتماعي، في ظل واقع عصيّ على الإدراك، وانطلاقاً من أفكار مجردة عنه، وفي ظل الاستبداد الثالثي، تعمد إلى تشخيص أفعال شخصيات من دون أفق ولا مشروع، متوسلة، لتدعيم ذلك، الاكتفاء بسرد اختبار التثمين باعتباره المقطع النصي الذي يتيح للذات محاسبة مرسله ومشروعه الحياتي، ومتجاوزة عن قصد مسارات المشاريع والمواجهات مع ضد الذات الذي يختزل في ممثل واحد هو شلّيطا أو جابر العتعوت.

وهكذا نستنتج أن الدليل الخفي الأول كامن في استطاعة السلطة الالتفاف على مشاريع الذوات المناهضة لها وتحويلها إلى ركام من الذكريات المنحلة والباهتة، وإلى مشاريع عفوية تنسل من حطام الخيبة في الفعل المجدي، وتنكفئ على نزوات الذات، التي لا تعدو كونها معادلات تعويضية لخسارات ماضوية مبئرة على غياب المعرفة والاستطاعة. وأن الدليل الخفي الثاني المنافس للأول – الذي يحمله الطابع الاحترابي للنص وطبيعته الازدواجية العصية الخالقة لتعددية المعاني انطلاقاً من نفس المسارات السردية – يتمثل في تعرية إيديولوجية المثقف اليساري الذي يبدو من خلال الرواية مدثراً بالخيانة لروح الجماهير ومعتقداتهم وقيمهم. ذلك أن المثقف الذي تشخصه الذات

يبدو أن بناء الموقف الإيديولوجي في رواية «دلعون» يتأسس انطلاقاً من الفكرة التي ترتبط بانسحاق القيم الجميلة والخلاقة ممثلة بالوفاء لأهم مكونات الروح بمعناها الهيجلي، مجسدة في الرواية بمؤسستي المجتمع والأسرة. إن ذلك على الأقل ما تفيده مقاطع سردية متعددة تصر على تصوير ممثل السلطة «شلّيطا» من دون قيم متعارف عليها في صون الأقارب وحماية حقوق الجماعة في حرية التعبير والتجمع

(دريد اللورقي) يبدو منفصلاً بشكل لا مراء فيه ولا تبرير له عن القيم والطموحات وتصورات العامة عنه. إنه بوهيمي لا يحسن سوى تحقيق النزوات الذاتية، إنه يسجل انفصالاً جوهرياً عن الكلية الاجتماعية وما تؤمن به.

عماء البصيرة

مفارقات الفعل :

تعمل الرواية أيضاً على تعميق الدلالة السابقة عن طريق التشكيك حتى في تملك الذات الأساسية (دريد) للإرادة القصدية أو الذاتية للأفعال البسيطة التي تكون سبباً في تلقيه للجزاء الذي يفاخر به، لاحقاً الجزاء الذي تلقاه الآخرون وعلى رأسهم سامح الردان. ذلك أن مبررات التضييق عليه ناتجة عن التباس الأشياء وقدرتها على وسم إدراكها بعماء الظن والتوجس من قبل السلطة التي تترقب سيلاً ما، لا تعلم متى يتحرك بمثل قوة السيل الموصوف في الرواية، والذي لا ينفع معه رجال شلّيطا، وعماء مرسلي الهدية (الناشر والشاعر) ومتلقيهما دريد.. الذين يسهون عن الرقابة التي يعلمون حرصها. ويخلق ذلك نوعاً من المفارقة المأساوية التي تتحول بموجبها الهدية إلى دليل اتهام. ومثلما تتحول معها السلطة إلى حاطب ليل، يتحول المثقف إلى ضحية سخرية الأشياء وتعدد معانيها، وقد بدا فاقداً حتى لإرادته في تقبل الأشياء أو رفضها. إن الاعتقال في المرتين معاً قد ترتبا، ليس عن فعل غائي، كانت الإرادة الذاتية الإيجابية مسؤولة عنها، بل عن فعل خارجي يحولها إلى ضحية، كما تجسد ذلك حكاية الكتاب الذي لا علم لدريد بمضمونه وديوان صديقه المغترب أحمد لاما. إن العبث وسخرية حالات الأشياء الناتجة عن الأدلة التداولية وتحول مضامين الأشياء المجسدة من قبلها، بتحول النظر إليها من قبل الذوات ومن قبل اختلاف النظر، إلى نوعيات الدليل الذي تمثله كتجسيدات لسمة العماء التي توجه بالضرورة ثنائية الظاهر والكائن المولدين للسر المستحيل الذي تبحث كل الذوات عبثاً عن فك رموزه، سواء تعلق الأمر بشلّيطا (السلطة) أو بدريد والآخرين (المثقفين والساسة).. وبذلك يغدو العماء الكامن في خفاء المقاصد، مولداً للتناظر الأساسي الخالق لانسجام مفاصل السرد، ولتجسيد نزع القداسة وتشويه الإيديولوجية المهيمنة، والتي تشك في كل شيء وفعل، وتعمل من ثمة على ضبطه. ويمكن تأكيد مفارقات تجسيد التشويه، انطلاقاً من الكتاب ومن جلسات مقهى الزهوة ومن الشعار الذي رفع عقب ندوة دريد بالشارقة:

فك الرمزية وسيرورة التشويه المزدوجة :

إن الكتاب هدية خلقت حالة روح متصلة بالتعاطف الإنساني المجسد بشكل ملموس في شيء مادي ورمزي، يغدو حالة عالم سياسية لدى الآخر. إن نمو السرد وفق سمة الخفاء الفاشية لعماء في النظر والتأويل. وقد تدثر الفعل الرقابي الذي تمارسه أغلب السلطات في عالمنا الثالث، بالضلال والخواء والجري وراء السراب المتولد من الوهم المستتب في كون المثقف يشكل تهديداً ما.

تتدعم الدلالة السابقة بما تصخب به جلسات السمر العلنية في مقهى علني، أصرت الرواية على التمثيل الرمزي لسهولته باختراق السيل له بيسر فاضح. إن متابعة عيون شلّيطا لجلسات المثقفين بمقهى (زهوة)، على الرغم من كونهم يسهرون للترويح عن أنفسهم ويكتفون بالحديث العابر

عن أوضاع لا دخل لهم فعلاً في صنعها، ولا قدرة لهم على تغييرها، ورغم أن جلساتهم غير مؤطرة وليست موجهة لأن تتحول إلى قوة مادية ضد السلطة، يؤشر في نفس الوقت إلى أن الرصد عبثي، وإلى أن الفعل الثقافي والنقاش السياسي النظري هراء، ومن ثمة يؤشر إلى عبثية مزدوجة، ولكن أيضاً إلى تصالح ضمني من دون مدلول حقيقي.

ويتمظهر ذلك بقوة من خلال الشعار الذي رفعته القاعة عقب محاضرة دريد، والذي يتضاءل إلى مهاوي المضمون البذيء لشتيمة بين الأطفال، أو لتراشق بين بادئي الرأي. إنه يترجم من جهة موقف النخبة من أساليب المعارضة بالكلام، معلنة بذلك فقدانها الثقة في كل الشعارات التي طالما رددت دون إيمان راسخ بها ودون أن يتمظهر مفعولها في الواقع. إن الشعار المردد يتجاوز عتبات السخرية، إلى الدلالة على اليأس من فعل المعارضة ولا جدواها، لأنها لا تواجه بجدية من قبل المتحكمين في السلطة، لذلك تتضاءل إلى المس الشخصي بهم، من أجل تمييع الفعل الذي فقد مضمونه السياسي، ومن جهة ثانية تترجم إفلاس الكلام والشعارات من وجهة نظر النخبة، وانتهاء إيمانها بالخطب والكلمات، مترجمة موقفاً واضحاً يجسد كيفية تمثل الغرابة داخل كثافة الكلية الاجتماعية، وكيف أن الشعار وهو يأخذ هذا الشكل ويتكرر في الرواية أكثر من مرة، شكل همساً غير متعين، آتٍ من مصدر غير متعين، ومجلل باليأس والأسى، مؤشراً في نفس الوقت إلى استخفاف وتساؤل النخبة عما يمكن أن يقدمه قول نظري، صادر عن ذات، تشاركها الوضع الاعتباري، سحق أحلامها الواقع وحطمتها تجارب المواجهة. وإلى همهمة عميقة تترجم البلبلة الحاضرة في شكل غرابة مطمورة وراء هراء الكلمات المدثرة لبركان غضب ينتظر من يحركه لينطلق في أي لحظة كالسيل الذي صوره السارد حاسماً، لم تنفع معه عوائق غير استثنائية، فأودى بكل ما كان بطريقه، فحتى رجال شلّيطا فروا من أمامه لائذين.

وبالنظر إلى الأمثلة الثلاثة السابقة يمكن استنتاج الملاحظات التالية:

مسار فك الرمزية

عن السلطة :

إن الخواء والعبث والخفاء هي الدلالات التي تكتنف المسارات السردية المجسدة لهذه المقاطع السردية. إنها تقدم ثلاث صور أيقونية هي معاً صورة السلطة الخائفة من الهمس في المضاجع ومن السمر في المقاهي المفضوحة، وهي صورة لا تعكس سوى أنظمة لا شعبية تتوجس من كل حامل لفكرة ما وتنتهك كرامته، وتجد هذه السمة تشعباتها السردية في حكاية شلّيطا مع أخته بسيمة وزوجها، ومع دريد وروايته وديوان صديقه، وبشكل أكثر رعونة وعنفاً مع رحمة.. وفي حكاية ضابط مطار القاهرة مع هدية الناشر لدريد. وفي تحويل ممتلكات السلطة إلى قصور وترك الفضاءات المشتركة عرضة لعفو الزمن.

مسار فك الرمزية

عن المثقف :

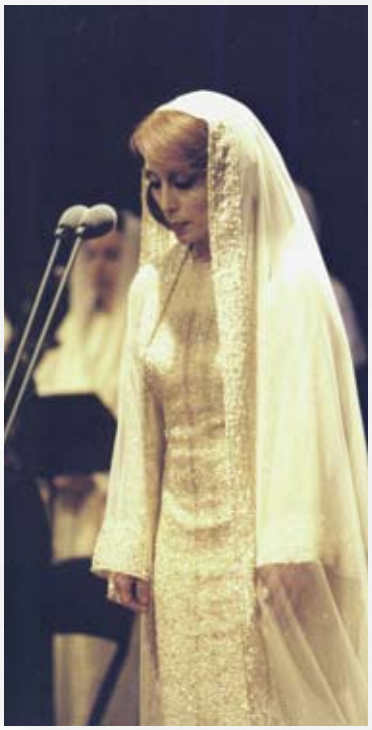
تلح الرواية على تجسيد صورة المثقف المنهك الذي فقد الثقة في وظيفته وفيما يكتبه وما يقوله أيضاً «وسكت ريثما سأل عما إن كان مؤمناً حقاً بأنه هو أو أي من الحاضرين قد خلق لأداء مهمة ما»(ص: 102). إنه والنخبة التي تستمع له، ينتابها الشك في جدوى الكلام والكتابة، لكن لا ينتابها

الشك في أن كل انتقاد للسلطة محسوب، ويستتبعه الجزاء، لذلك يتبرم الكل حتى من سماع اسمه دون شك حتى لا يتورط فيما سيدلي به المحاضر، كما تجعل المثقف، وهو يعبر عن مواقفه، يبدو مندفعاً بفعل اللحظة وحماسة الخطابة ليس إلا. أما في الواقع فهو خائف ثم نادم ومتوجس، ويدل هذا على صراع مع الذات التي روّضها تاريخ صراعها مع الواقع المتحدي، فأضحت كفيلة بإنجاز فعل الرقابة الصارم ومتقبلة حتى للجزاء.. ومن أهم أنماط الفعل الثقافي الكتابة الروائية التي يمارسها المحاضر دريد اللورقي، والتي لا يبدو أثرها إلا منعكساً على كاتبها باعتبارها ممارسة لخرق تمثل في نشرها رغم رفض الرقابة لها، وفي نفس الوقت تجاوز السلطة لنشرها، الشيء الذي يسحب المضمون الحقيقي للمنع ويحيله إلى عبث آخر ينضاف لأنواع العبث الأخرى المجسدة في مقاطع سردية متعددة.. ومن أكثرها تشويهاً الصورة التي تشكلت أمامنا بوصفها نتاج صدام الغايات المتقاطعة بين إيديولوجية الكتابة الحرة المسؤولة وإيديولوجية السلطة التي، حين لا ترى آثار سيرورة توصيفها المرغوب في الكتابة، تلتجئ إلى الجزاء الذي يتجسد في المنع من النشر، وحين يتم التحايل عليه بالالتجاء إلى الغير تلجأ إلى التضييق والتعسف، (حكاية رواية دريد وديوان أحمد لاما) بوصفهما آليتين استدراكيتين للجزاء الممهد لتوصيف مستقبلي ما. وقد انعكست آثارهما الجلية في ندم دريد على انقياداته لشلّيطا، وهو الندم الذي يؤول باعتباره عزوفاً عن نية كتابة رواية شلّيطا على غرار روايات أخرى تشخص المتسلطين، عملت الرواية على أن تجعلها ذات بعد مرجعي واقعي (ص:100/101). إضافة إلى صورة أخرى تمظهرت انطلاقاً من نفس الملفوظات السردية، دون أن تكون لها علاقة بالتشكل البراني للمواقف والسلوكات، بل بدت كما لو كانت سمات غريزية للمثقف، وتمثلت في خرقه للقيم وانتهاكه للمحظورات وتجاوز حدود الأخلاق وتعديه الأرعن على المحارم (المحاولات الناقصة مع الخالة وزوجة الأخ). وهي الصورة التي تتدعم بممارسات النساء المناضلات اللواتي يقعن في الخطيئة رغم قداسة الروابط الأسرية، ورغم كون هذه المسارات المجازية قد تقبل النظر إليها بوصفها تجسيدات لمعادلات ممكنة للخيبة في النضال، ولخيبة في تحقيق الذات من خلاله، ولانعدام الإيمان بأي فعل جاد آخر، وبجدوى الاعتقاد بأن لها دوراً ما في الواقع الذي يصهرها، فإنه مع ذلك يفصح عن سلوك منحرف متأصل، يبدو كما لو كان علة ما لممارسة الكتابة، ومن ثمة تبدو الرواية كما لو كانت تتخايل الفعل الإبداعي انعكاساً لذلك السلوك. إن صورة المثقف كما تحضر في هذه الرواية تنتمي إلى مقولة نزع قوة الرمزية عن المثقف، ومن ثمة تندرج ضمن مرحلة التشويه الذي يطال الأقطاب الثلاثة: الساسة والمثقفين والسلطة.

لقد استطاعت الرواية إذن، من خلال موضوعها وشكل بنائه، رسم عالم ممكن دبق ومأساوي، وتصوير إيديولوجيتين تتصادمان ولكنهما تغرقان في عالم من العماء. وحرصت رواية (دلعون) من أجل تشويههما بإنبات الغرابة في مفاصل الأفعال والوهن في المآلات. وبذلك استطاعت الرواية فنياً فك رمزية الإيديولوجيات المتصارعة في إطار بلدان العالم الثالث القائمة على الاستبداد والمصادرة.

أغنية لفيروز ..

درويش الأسيوطي



لفيروز .. سيدةِ العطرِ..
قامت تغني المواقيتُ..
فاتحةَ الشدْوِ،
خاتمةَ الياسمين،
وتتلو من السحرِ ما قد تيسَّرْ ..

لفيروز .. تحتشدُ القُبَّراتُ..
والأنجمُ العاشقاتُ ..
ويرقص خصرُ السهولِ المزنَّرْ..!!

تغني المواقيتُ
شاردةً في سماءِ المواويلِ..
فصلاً من الضوءِ ..
نافذةً من قُرنْفُلٍ ..
غيطانَ زعترْ..!!
فأي العطور تسربه القدس
في دمنا
حين تناديه.. (يا قدسُ)
من أين يأتي الغناء المطهر؟!!

تجيءُ على صهوةِ الأمسياتِ

فيملأ أعيننا ألقُ الارتواءِ..
فلا خمرها الأزلـيُّ يصدَّعُ عنه..
ولا القلب ـ رغم المواجدِ ـ يسكرْ..!!

وفيروز إذ تُدخلُ الصدرَ
عطرَ الفراديس..
تفْتَح باباً إلى طهرها المريميِّ..
وشاطئ كوثر..!!

تعانقنا حين تدخلنا كالرؤى
من شقوق المواجع
مثل اشتياقِ المحبين تخطرْ..
تصبُّ لنا قهوةَ الصبحِ
شايَ المساءِ
فتغدو الفناجينُ
مسكاً وعنبر
وتعطي لمن أدمنوا (سكنَ الليلُ..)
خارطةً للشروقِ البهيِّ
وأقمارَ فُلٍّ مُنوَّر..!!

ترى كيف بات المحبون..
في سالف الأمسيات
بلاها..؟!!
بلا قمر.. أو غناء.. وسكر؟!!
وكيف تحمَّلَ عشاقُ ذاك الزمانِ المعذَّبِ
لفحَ الغرامِ
إذا ما الغرامُ بغصنِ
القلوبِ الندية أزهر؟!!

غربـاء

فاطمة الكواري

أفتح نوافذ العمر
أتكئ على حدود الذكرى
من وحشة الوحدة
تأتي الآهات
متحدة
برجفة
بحشرجة
ثم تطير
بأسراب الألم
من فضاء
إلى فضاء.

للفرح
للحب
في ذواتنا
معنى

والحزن
يتباهى
في قاع الروح
بألف
معنى.

معك تسافر
الأمنيات
يسافر الفرح
تتلاشى
بهجة الساعات
تتباطأ في حسي
فجيعة
الجرح
في فراغ الروح
لا أكون

أنا.

أصمت
تسري
أحاديث مبهمة
تقتلع
سكينة الوقت
أصمت
الأشياء
من حولنا
لها صوت مسموع
بنغمة
ظالمة.

للقلب الأبيض
سلام

يأتي من بين
خفقة وأخرى
من ندى الحياة
في
بريق الأحلام
السارية ليلاً
نهارا
في يقظة الوجد
المتأهب
للقاء قريب
في صفحة خيال
من يوم آخر.

حملت أوراقي البيضاء
وقلمي
ذا الحبر الأخضر
أعشق
أن تكون كلماتي
كثمرة
متميزة بفوائدها
متعددة الألوان
كفاكهة

الحياة
حين تسقط من
أشجارها
حكمة ناضجة.

نتعثر
بطرف أوجاعنا
نصفع وجهاً
يخرج من داخلنا
نتنصل من معرفته
ننكر ملامحه
التي تشبهنا
وندثر هفواته
بتصرف أرعن
نحاول
لكن هيهات
نتقن الهروب
هيهات نخفي
أدران العيوب
إلى أين؟
وهو بعض منا.
نضحك

قهقهة الشتات
يغرقنا الفرح
في شبر مائه
نعود منه
وملء شفاهنا
جفافه
مشتتة حروفنا
على مد التوقع
لحزن آت
من فزع الترقب
لذاك المطاف
الذي حتما سنمر به.

نلملم غربتنا
في أرض الله
لا نشعر بألفة المكان
نركض نحو الهباء
نحن هنا غرباء
بالرغم من أن الدم
الذي يجري هنا
وهناك
دم إنسان.

قلق الحنين

منير محمد خلف

وصلتُ إلى الصبابة باليقين ... وظنّي بالوصول سينتقيني
على قلق أدلّل طفلَ قلبي ... وأرقب يَنْعَه في كلّ حين
أنا الطفل العجوز وليس ظلّي ... سوى دمع الطّلول على الظّعين
أنا شفةٌ تحاول أن تغنّي ... لتوقظ صوتَ حارسِها السّجين
كلام الرّوح ليس سليل وجد ... إذا ما الشعر هاج ليزدريني
كنمل الحزن ينهضُ من سباتٍ ... وينكتُ سرَّ إحراقٍ دفين
فها هو ثورة في قبو صوتي ... وطوفٌ حول هاجسيَ السّخين
كأن بلاغة الأنهار تغفو ... على مهجٍ مذهّبة الجبين
هي الذّكرى سماءٌ من يمامٍ ... تهدهدُ أصغريّ لكي تريني
قرنفلةً تصلّي في زجاجٍ ... وتنثر عطرَ عاشقها الحزين
هي الذّكرى جيوشٌ من كلامٍ ... تحرّرُ مقلتيّ وتستبيني
أنينُ السّرو خلّفني وحيداً ... وجرحاً في صنوبرة الأنين
شهدتُ من الحياة نبوغ حزني ... وحزني عاقرٌ من ألْف حين

لقيسَ بـنِ الـمـلـوّح سـوف أسعى إلـى لـيـلايَ مخضـرّ الحنيـن
وأسمـو فـي خضـمّ الـشّـكّ سـرّاً بطهر الـحـبّ مثل مَـمٍ وزِيـنـ*
فكم أبـصـرتُ يـوم نـزفـتُ حرفاً صـبـاحـاً فـي تـجـلّـيـه يـقـيـنـي..
مـن الليل الـطـويـل وبـرد روحـي وأوهـــام تعاركنـــي كطيني
مـحـارُ البحـر تحلم فـي يساري وحـلـمُ الأرض يـكـبرُ فـي يميني
ألا يـا أفـــق مـأسـاتـي سأجنـي بـرغـم القهر زيـتـونـي وتينـــي
ويـا أرضـــاً لعبقـرَ إنّ حزنـــاً سينبتُ دون مـسٍّ فـي جبينـــي
ويـربـك نـوم سكّـــانٍ بقلبـــي أضاعوا الـدرب فالتحفوا أفيني**
أفـيـنَ سـحـائـب فـي أفـق روحـي همـت ضـــوءاً بـــأرض الياسمين
وداعـــاً للقصائـــد إن تمادتْ ولـم تحفـــل بـآلاء المُعيـــن
ألا يـا قبلـة الأحـــــلام إني سأنـحـتُ فيك زنبقـــة اليقيـن
وأبـحـرُ فـي فضائك عـلّ صوتي يـحـاول أن يـكـون ألا فكونـي

* مم وزين: قصة حبّ كردية لأمير شعراء الأكراد أحمد خاني، ترجمها إلى العربية وصاغ بنيانها القصصي الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي – ومم وزين هما بطلا القصة. ** آفين: كلمة كردية بمعنى الحبّ.

وسهمٍ رامَ
مِن جسدي الفؤاد

نجمان لقاح

وسهمٍ رامَ مِن جسدي الفؤادا ... يُعذبُني وفي قتلي تمادى
يُسبّح باسْمِ سَالبتي الرّشادا ... وَمَن في حُبِّها جُبتُ الوهادا
فرُحْتُ أُسائل الأجْواءَ عنها ... ألاحِقُ طيْفها أنّى تهادَى
على شفتي تراقصَت الأغاني ... وهامَ الطيرُ يمْنحُها امْتدادا
لعَلهُ زارَ ثُرْفة مَنْ سَبتني ... لِيَأتِيَني إذا مَا طافَ عَادَا
فيَحْمِلَ لي معَ الأنسامِ طِيباً ... حَنايَا الرّوحِ تلثمُهُ ودادَا
أيَا أمَلاً تربّع فوقَ عَرْشٍ ... مِنَ الآمالِ يرصُدُ لي المُرادَا
وَوَحْدهُ ظلّ يَعصِفُ في عُروقِي ... فغَيْرُهُ نَبْضُهُ وَلّى وَبَادَا
رَأيْتُكِ في ليَالٍ حَالكاتٍ ... ويُمْطِرُني تطاولُها سُهادَا
فرَفّ العُشبُ في قفرَاتِ رُوحِي ... وَعَمّ النورُ أرْجائِي وَسَادَا
وَعانقتُ الحياة فتهْتُ أشدُو ... وَ أبْسُط أجْنحاً تطْوِي البلادَا
ضِرامُ الشّوْق يغمُرني، أصيخي؛ ... فدَاعِي الوَصْل في العَرَصاتِ نادَى
عَلى وَقعِ القلُوب يَصوغ لحْناً ... وَكَمْ في صَوْغِهِ عذبا أجَادَا
تعالَيْ فالرّبَى فرَشتْ لمِثلِي ... ومثلكِ جنة ترْعَى الودَادَا
تُغازلُنا طيُورُ الحُبّ فيها ... عَلى غُصْنٍ مِن الأشْوَاق مَادَا
دَلالاً مَا رَأيْتُ وَليْسَ صَدّا ... فلَحْظكِ بالهَوَى مَنّى وَجَادَا
كَذا لغة العُيونِ تثورُ فينا ... لِتعْبرَ قلبَ مَنْ مَلكَ الفؤادَا

قصص قصيرة جداً

يكتبها : حسن علي البطران

براءة أدب

يستمع لقصصها الجميلة..

يدٌ سوداء من خلفه

ما إن انتهت حتى جلس على قارعة الطريق يمد يده للمارة .!

معرفة سابقة

يتلو خطبته الدورية.. رآه يستمع إليه..

تلعثم

وتظاهر أنه في حالة مرض.. لم يكمل خطبته ونزل من منبره.

ريـش

صحا من نومه.. أطرافه تتراقص

أشعل «الفيرن»

أذاب السكر وتلاعب به..

ابتسمت أخته.. وسلخت العاملة الفلبينية جلد الدجاجة..!

كتب للاستعارة

بعد استيقاظها من النوم، فتحت أحد الكتب الموجودة في رف مكتبتها فوجدت جميع الكلمات التي فيه هي تكرار

لكلمة واحدة هي (حسن)، أعادت النظر وتمعنت فيه أكثر

فوجدت نفس الكلمة تتكرر (حسن) ..

وأخذت كتاباً آخر فوجدت حروفه (ح س ن)

وتناولت كتاباً ثانياً وثالثاً ورابعاً وخامساً وما زالت

الكلمة هي (حسن) ..!

أغلقت مكتبتها..

وعلقت على بابها يافطة كتب المكتبة للاستعارة..!

تقرير

طلب من موظفيه تقارير عن إنجازات الشركة خلال الفترة الماضية. قدم جميع الموظفين تقاريرهم إلا موظفاً واحداً أفاد أن عملية زوجته لم تتم، وأن العملية بحاجة إلى جراح أجنبي.. بعدها يقدم تقرير العملية لكن باللغة الأجنبية!

فن الاختباء

فاطمة المزروعي

اعتادا في بداية حياتهما معاً أن يلعبا لعبة الاختباء..، لعبة يضيِّعان فيها بعضهما ثم يبدآن في العثور على بعضهما في أرجاء الحارة..، لعبة ممتعة.

ضفائرها الطويلة، أصابع قدمها السمراء، وهي تعدو في طرقات الحارة، ثوبها الفضفاض ذو الألوان الزاهية، هو أمامها، وهي في الخلف تصدر أصواتاً عالية، وتنطلق ضحكاتها، تنطلق في سعادة، وتكاد من فرطها أن تتقافز من بين شفتيها.

السير باتجاه الطرق الملتوية، المملوءة بالحجارة، والأطفال الذين يلعبون، والشوارع حيث الجرائد الممزقة، والقمامات المملوءة بالنفايات. السير بأقدام حافية، دامية، مغبرة من أثر الغبار، والبحث عنها وسط هذه الوجوه، عمليه مرهقة، لابد أنها لا تزال تظن بأن اللعبة لم تنته.

البيت يقترب، والباب الخشبي الضخم، يلوح من بعيد، وعالمها يبتعد عنه تدريجياً، تدريجياً، وضفائرها تبتعد، ويتلون جسدها باللون الأسود، ذلك السواد الذي يتلفع بتقاسيمه..

حفيف الستارة الداخلية تثيره، يرفع رأسه، يرمقها ببرود، الهواء الحار يعبث في البيت بجنون، وينفذ خلال النوافذ المشرعة، تذكر بأنه أخبر والدته مراراً ألا تفتح النوافذ في فصل الصيف، هو يكره الحر، ويكره الشمس، ويكره أموراً كثيرة في حياته..

وقع أقدامها يثير فوضى حميمة في داخله..

رفع رأسه إلى وجه والدته، الجالسة على المقعد الطويل في الصالة، اقترب منها، قبل يديها، ثم غادر مسرعاً، ولم تسأله هي عن سبب ضيقه، اكتفت بابتسامة شاحبة، ثم عادت لتكمل حديثها مع صديقتها في الهاتف، لامبالاتها الواضحة، تجاهلها لأحاسيسه، انشغالها بدورها الروتيني في الحمل والإنجاب، جعلها لا تفهم سر تلك الحالة التي يعيشها..

الغرفة الباردة، بابها العتيق، الأرضية الرخامية، الكرسي اليتيم الذي يقبع بجوار النافذة الزجاجية، رأسها يخرج من خلف الستارة تبحث عنه، يصرخ لوهلة، وهي تتعلق بثوبه..

– كفى، لقد فزت عليّ..

تطلق ضحكة صافية، وتعود للاختباء، يبحث عنها تحت السرير، في الخزانة الطويلة، بين

ملابسه، وفي أدراج مكتبه بين صوره الماضية. بحث طويلاً حتى تعب، وعُفِّرت قدماه بالتراب، أدماهما البحث، لحظتها أدرك بأنه قد أضاعها في لعبتهما..

– هيا اخرجي، لقد تعبت من البحث عنك..

.....

– لاتنفعك، والدها سكير، وأمها تدور في البيوت وسمعتها على كل لسان..

– لكنني أريدها يا أمي..

والدته ترشف القهوة من فنجانها الكبير وتتمتم في عصبية ممزوجة باستنكار، وهي تدق على صدرها: سوف أبحث لك عن بنت جميلة، تستحقك يا بني..

ووالده زعق في وجهه: إن تزوجتها، أقسم بأنك لست ابني ولا أعرفك..

لا تزال هي مختبئة، منتظرة أن يبحث عنها، نظرة عينيها البريئة لا يمكن له أن ينساها..

– أريد منكِ أن تقتربي مني

ضحكت واختبأت خلف واحدة من الشجيرات، كانت تريد أن تمارس معه لعبتهما المفضلة، ولكنه اقترب منها، وقبلها.

لم يعد فن الاختباء يثيرها، ولم يعد فن البحث عنها يروق له، أراد أن يدخلها عالماً لا يمكن لها أن تجد مكاناً للاختباء سوى في صدره، قبل أن يعلم بأنه لن يراها بعد ذلك أبداً، تحدثا طويلاً عن أشياء كثيرة، .. كان يتأمل صوتها أكثر مما ينصت إلى المعلومة فيما تقول..، وتغور عيناه بكل ما يراه من جسدها سابحاً في عتمة مشاعره.

– بنت ..... لديها أصابع جميلة لا تمتلكها أجمل بنات الحارة.

كان الزهو في أعماقه يكبر كلما لمح أصابع قدميها، وهي تعدو خلفه في الحارة، ويتضايق كلما وجد الغبار طريقه إليهما، ويمسحهما بثوبه من فرط تعلقه بهما..

لم يصدق أن التي ظنها تتقن فن الاختباء فقط تمتلك لساناً جميلاً، ومنطقاً تتفوق به عليه، كان كلامها أشبه بسهام صوبته إلى أماكن مجهولة، لكنه لم يستطع رغم ذلك أن يعدها بشيء، فاتهمته بالضعف والجبن والانضواء تحت براثن عائلته، وانسحبت بصمت ودون كثير بال من فقدانه.

تمنى أن تلتفت للخلف وتخبره برغبتها في العودة إلى اللعبة، يضيِّعان بعضهما ثم يبدآن في العثور على نفسيهما. لكنها لم تمنحه هذا الشيء، ..كان الضباب قد انتشر بسرعة في الحديقة التي كانا فيها معاً، وكانت مشاعرهما قد تاهت وسط مقاعدها، وأشجارها الكثيفة، ..هذه المرة أدرك بأنه قد ضيعها للأبد، وأنه لن يعود لتلك اللعبة أي زهو مماثل لما كانت عليه معها، بل بالأحرى أن اللعبة نفسها اختفت من الوجود بمجرد اختفائها هي.

مصرع موموريا

أحمد المؤذن*

أخرتني، عن صباح شبه غائم وتربة القرية أتمت اغتسالها بندى السماوات ورائحة الحشائش الجافة تحرق في تنور امرأة عجوز تبيع جرار الفخار على ناصية الطريق. تمر عليها وهي منهمكة في عملها، تبتسم العجوز وترفع من تقوس ظهرها يكتسيها الدخان..

– موموريا – هل استعرت قارورة من أحد؟ تخصرت بيسارها بعد أن أنزلت قارورتها الفارغة حتى تريح يدها المجهدة وردت:

– لا تنتظري من أبي مقايضتك بالسمك – إنها جرتي. «تغادر في حنق» .

– ستتحطم من يدك على الغدير وتأتين إليَّ من جديد. «ضحك» .

تواصل خطواتها على مهمل واصفرار الشروق يسبغ مسحة جمال إضافية. وجهها الجميل يتقلص تعباً من ثقل الجرة. بالقرب ثلاثة أطفال يطاردون كلباً بالحجارة ويتلاشى صخبهم وتعود إلى جو الهدوء وحيدة تمشي على درب الغدير مثل كل يوم.

بعد اجتياز البستان ستصل إلى نهاية المشوار، بستان أحد الأثرياء المعروفين في دلمون، اكتفت بإطلالة عن قرب خلف السور المنخفض. التقت عيناها بشاب مليح تعودت رؤيته في مرورها بالمكان، إنه ابن التاجر الغني فوق صهوة جواده. تتحسر لأنها ابنة صياد مهلهل ولن تتغير، تواصل طريقها وعنقها للخلف.

لحظة رؤيتها مشهد الصخرة القابعة على جانب من الغدير، تنهدت وأنزلت ثقلها واستظلت بظل نخلة، تنشر سعفاً كثيفاً غير بعيدة عن المعبد ومورد الماء. راحة قصيرة ثم تعرف ما ستفعله كالأمس تماماً، تعرف أن نصف الجرة حتى فيها تتركها تمتلئ وقبل أن تغادر تتلو صلاة شكر مغمضة الجفنين تشكر نعم انكي وتسجد. فتحت عينيها فكانت المفأجاة.

على صهوة جواده كان يراقبها وهي لاتشعر فقال..

– ألا تسقين عطشاناً شربة من الماء.

ابن التاجر كيف عرف أنها في هذه البقعة بالذات، تذكرت أن أمها نهتها عن مخاطبة أبناء الأثرياء. أجابت طلبه وسقته. أخذت جرتها، القلق يساورها ولا أحد بالمعبد اليوم، صخب الأطفال والكلب المسكين، سكون مرعب غير مسبوق. طفر الخوف إلى وجهها

وبدت أصابع اليد تتراخى عن حمل الجرة، ترتعد وتقدم خطوة نحو الوراء. يتحرك مع جواده وتشتعل عيناه رغبه فتلحظ ذلك بقوة وتفلت الجرة لتسقط وتهرول مبتعدة، تهرول في حمى الخوف.

طوى المسافات بأسرع وقت مستفزاً عزم جواده ليسد عليها الطريق ويحاصرها قبل أن تخرج من نطاق المعبد.. ركعت تحت أقدام الجواد وتوسلت..

– أرجوك لا تؤذيني أرجوك.

– ما رأيت دلمونية في مثل جمالك قط.

– أرجوك وحق انزاك اتركني.

رفع رأسه عالياً يقهقه في ضحكة ظفر وشر، لمت من تراب الأرض حفنة ورمتها في وجهه فسقط واشتد حنقه. كالشيطان هب خلفها مسرعاً وأدركها وأنشب يديه في العنق الجميل غير عابئ بتوسلاتها الباكية. مزق ملابسها، تصرخ وتستغيث لكنها مشلولة الحركة وبجنون زرع قبلاته المحمومة فوق كل جزء من جسدها الطري.. سرق كنزها. حمل فأساً مخيفة، ترجته ألا يقتلها، تزحف على جراحاتها والسماء رماد وهجير وصرخة تتفطر لها حجارة المعبد الخالي ثم تنتقل «مومورياـ» إلى عالم آخر بروح معذبة.

×××

رفع نظارته وترك الملف وقال بهدوء..

– جريمة طواها الصمت، واحدة من قصص «دلمون» المذهلة سنرويها للصحافة. ثم أردف مدير المتحف متعجباً.. جريمة يطويها الصمت وبروح معذبة، أنت تستعمل الكلمات في صيغ فلسفية لا أستسيغها. إن مومورياـ شيء آخر. ما زلت خريجاً جديداً ومتحمساً أكثر من اللازم وتؤلف قصصاً مضحكة، أنت لا تعرف ما تقول.

– عفواً، أذكرك أن التاريخ مليء بالعنف منذ الأزل.

– تريد أن تشهِّر بتاريخ حضارة (دلمون)، هذا ما تريد من وراء قصتك.

– وهل تريد من (التاريخ) أن يأخذ استراحة ويراوغ الحقيقة.

– اسمع.. حضارة دلمون حملت دوماً رسالة السلام، أنت تتفوه بتفاهات مجنونة.

– الجريمة قديمة قدم التاريخ، من قال إننا سنشوه حضارة دلمون؟ أنا فقط أقترح إيقاف التنقيب وترك القبر، روح (مومورياـ) تتعذب.

– هاهاها.. وستقترح عليَّ أيضاً أن نقيم لهذه الوثنية مجلس عزاء؟!

– صدقني.. اغتصبت مومورياـ وقتلت، الفأس خلف الجريمة – الموضوع – مغروسة، أتلفت جزءاً كبيراً من القشرة الدماغية، وهذا بعيد عن أي طقس تعبدي تفترضه.

– سأتحفظ على التقرير، تفضل تابع عملك وانسَ الموضوع.

مغتاظاً ومحبطاً ترك خلفه حجرة المدير. بهو المتحف يضم بعض السياح الأجانب يتنقلون بين المعروضات. مشى غير مصدق، لم يكن سمع أي شيء ، سوى حشرجات موت مومورياـ الأخيرة التقفتها سماء دلمون وابتلعتها غياهب التراب، وهذا نهار المدينة مشحون بأنين البرودة كما أعمدة المتحف الخراسانية الصماء ما كانت لتكترث بموت مومورياـ التي طواها العدم..

---

* مملكة البحرين.

تأثير وسائل الإعلام في جمهور المسرح

الإذاعة والتلفزيون

محمد غباشي

أعطوني خبزاً ومسرحاً أصنع لكم شعباً
مقوله نعرفها تماماً كمسرحيين وعشنا وآمنّا بها ردحاً من الزمن لكنها ببساطه شديدة وحسب متطلبات العصر السائد نقولها كالآتي :
اعطونا إعلاماً ومسرحاً نصنع لكم جيلاً مروضاً وموجهاً وجاهزاً لمواكبة أي عصرنة عولمية .
وتعالوا نبدأ الحكاية ونجسدها بطريقة أرسطوية حسب القواعد المسرحية الأولى والحكاية تبدأ منذ البدايات الأولى للمسرح، حيث كان المنبر الأول بعد خطابات ومواعظ وتعاليم الكهنة للبشرية، لذا فهو المعلم الأول عملياً للشعوب التي عرفته مبكراً كاليونانيين والرومان ومن بعدهما بلاد الحضارات الأولى في الشرق بينما تؤكد بعض الدراسات والدلالات على وجود ظواهر مسرحية عند الفراعنة وإن كانت ليست بنفس القدر المسرحي عند الإغريق والرومان .
وما يعنينا هنا حقيقة هو دور المسرح وتأثيره الفاعل والمؤثر في حياة الشعوب وقتها حتى نصل إلى مبتغانا في النهاية .

ولعلنا لم نأت بجديد إن تحدثنا عما فعله المسرح في تلك الفترات وكيف نشأ وتكون وأثر وتأثر، لكن اهم ما في الأمر هو كيف يكون الأمر هاماً بل ضرورياً في حياة الناس، وذلك بالضرورة نابع من تشجيع نافذ ومؤثر ومدرك تماماً لأهمية المسرح وقد يخالفني في الرأي الكثير من المهتمين والمتخصصين في هذا المجال لكنّا في النهاية نسعى لتركيز حقيقة واحدة هي أن المسرح وعلى امتداد الدهر هو المنبر الحقيقي للناس سواء أكان موجهاً أو معبراً بصدق عما يجيش في صدور من آمنوا به وتعاملوا معه بصدق ووعي، لذا فعند معرفة الناس بالمسرح منذ ذلك التاريخ الضارب في القدم تطورت وتلاحقت المدارس والنظريات الفنية والفكرية وكذا التراكيب الدرامية المختلفة، وبالتالي تطور الجمهور المسرحي تبعاً للحالة التي يتابعها على مدار الأزمان المختلفة وترسخت عنده قواعد وأسس ثابتة تجاه هذا الصرح الرائع والذي يعبر وبكل قوة عن مكنوناته الحياتية والفكرية كنافذة وحيدة للتعبير عن كل ما يريد وما يرغب. مع بدايات القرن الماضي بدا في الأفق عملاق آخر أثار التخوف والاهتمام من أن يسحب البساط من المسرح هذا القابع في حضارات وفكر العالم... ألا وهو جهاز التلفاز الذي ظهر مع سيطرة وتأجج الثورة الصناعية بكل ما تحمل الكلمة من معانٍ ولم تكن المسألة تتعلق بشد الانتباه وشد البساط بل الأسوأ أن يسحب التلفاز الساحر الجديد الجمهور إلى عوالم وأماكن وأجواء لا يستطيع المسرح توفيرها وحسب، بل الأدهى أنه يأتي إلىهم في دورهم وأماكن عملهم وأماكن تسليتهم ولهوهم ولمَ لا وهو صغير الحجم سهل التنقل والانتقال ويحمل من الحرفية والتقنيات والفنون الكثير إذا قارناه وقتها بالمسرح وخشبته وتقنيته بذاك الزمان.

وهذا يذكرنا أيضاً بما حدث عندما ظهرت السينما وبدأ العالم يعرف تحريك الصورة والفيلم السينمائي الصامت وبعدها الناطق ومن ثم الانطلاقة القوية والسريعة حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن من تطور رهيب والتي خشي المسرحيون والقائمون على شؤونه وقتها من اندثار دور المسرح بالواقع المعاش لكن الذي حدث وقتها أن تحول نجوم المسرح إلى السينما، وبالتالي أحب الناس هذه اللعبة الجديدة بأن يروا أبطالهم ونجومهم يتحركون بشكل آخر وبتقنية أخرى وفي أكثر من مكان. في نفس الوقت أحب الناس بداية هذا التغيير المفاجئ لكن مع مرور الوقت زهدوه لأنه لم يحقق لهم التوازن الكامل نفسياً وعاطفياً فالمسرح هو المسرح بشخوصه الحية وحسه المتبادل الآني اللحظة مع المشاهد الذي يتأثر ويؤثر أحياناً بما يجري أمامه من أحداث ووقائع، وبالتالي هو يفضل ـ أي المشاهد ـ أن يرى رؤي العين أبطاله دماً ولحماً بدلاً من أن يراهم صوتاً وصوره فقط .

.. لذا فقد استمر المسرح بقوة برغم وجود السينما إلى جواره.

أما بالنسبة للكائن التقني الآخر ألا وهو المذياع والذي يمتد تأثيره في العالم سماعياً فقط.. فقد جال وصال ولازال يحقق نسبة اجتذاب كبيرة لفئات قد لا تتمكن من المشاهدة البصرية أو قد تنشغل بأمور أخرى بينما يبقى السمع هو جل الاهتمام..... هذا الكائن الصغير الذي يخلق عوالم غير مرئية بل حقيقية والذي أراه بوجهة نظري المتواضعة من أصعب أنواع الفنون التي تقدم للجمهور حيث لا يمتلك المؤدي بالمذياع إلا

حساً وصوتاً مؤهلاً لتصوير الحالة والتعبير عنها وتوصيلها بالصوت فقط وهي فن وموهبة واحدة من فنون عديدة احتواها واختصها المسرح أبو الفنون جميعها، لذا فقد اقتصرت الإذاعة أيضاً برغم جلالها وبهائها على جمهور اكتفى بخاصية واحدة أغنته عن المشاهدة والتأمل. وبرغم حداثة التلفاز بين كل هذه الكائنات التكنولوجية إلا أنه أصبح بلا شك الرائد من حيث المشاهدة والإقبال كونه يقدم مادة بصرية غاية في الإدهاش والإبهار لامتلاكه إمكانيات تقنية عالية المستوى ولمداهمته حياتنا حيث أصبح من النادر أن يخلو مكان على سطح الأرض من وجود جهاز تلفاز أو أكثر والذي يقدم للجمهور القابع في مكانه كل ما يخطر وما لا يخطر على باله من فنون وثقافات وعلوم، بل ويربطه بالآخر في التو واللحظة دون الحاجة إلى الانتقال حتى بات البعض يسميه كتاب العصر لهذا، وبعد هذا الاستعراض الطويل لبعض وسائل الإعلام المسموعة والمرئية نأتي إلى لب موضوعنا المنشود وهو مدى تأثير وسيلتي الإعلام الإذاعي والتلفزيوني على جمهور المسرح.

نضيف هنا بأن التطور المذهل الذي طرأ على العالم خلال العقود الأخيرة في عالم الميديا السمعية والبصرية قد يؤدي حتماً إلى انحسار الجمهور عن المسرح لا سيما أن بعض المسارح في بعض الأماكن المعنية لازالت تحبو نحو تحقيق معادلة صعبة لاسترجاع جمهورها الذي كان يعتمد في الأساس على بعض النجوم الأثيرين لديها مما كان لهم السبق في مداعبة أحاسيس جمهور معين وإثارته بما يحب وما يريد، وهذا طبعاً لا ينطبق على السمة الأغلب ممن تعتبر المسرح كما كان غرضه الأسمى هو التطهير حسبما شرع أرسطو ....

وإن كنا قد اعتبرنا أن وسائل الإعلام المسموعة والمرئية هي أدوات محكومة من قبل مؤسسة ما فإننا بذلك نرتهن إلى مدى إيمان هذه المؤسسة بدور الفن وإيقاظ الوعي وغرس الثقافات المختلفة، وكذا المسرح إن لم يكن على نفس الشاكلة محكوماً أيضاً وخاضعاً لمزاجات خاصة. وعلى كل حال فالجمهور هو المستهدف في النهاية سواء ما قدم وما يقدم له غثاً أو سميناً ودعونا الآن ندرس علاقة الجمهور بوسائل الإعلام وبالتالي بالمسرح ولنجعل من أوراقنا هذه وقفة لدراسة أسباب عزوف الجمهور عن ارتياد المسرح بينما نراه مقبلاً على وسائل الإعلام المرئية والمسموعة الأخرى ولنبدأ بالمقارنة بالمكان فنجد الآتي: بكل بساطة المسرح موجود في مكان محدد وقد يكون بعيداً عن مكان المتلقي غير النشط وغير الفاعل بينما يجد البديل وبسهولة شديدة في جهاز التلفاز الذي يأتي إليه بكل الفنون والنجوم والثقافات وأكثر من ذلك وهو في مكانه لا يحتاج إلى عناء ومشقة التنقل والتكلفة الفعلية والوقت للوصول للمسرح ولن نغالي إذا قلنا أيضاً إن العامل الاقتصادي يلعب دوراً كبيراً في ارتياد الجمهور للمسرح، فذهاب عائلة تتكون من أربعة أشخاص فقط على سبيل المثال لأكثر من مرة شهرياً يحتاج إلى حسابات معينة وميزانية ما لتحقيق هذا الارتياد، ونتحدث هنا عن بعض المسارح الخاصة وفي بعض الأمكنة بالعالم الثالث والتي يتفنن أصحاب دور العرض المسرحي فيها في اجتذاب الجمهور باستخدام إمكانيات كثيرة منها العمل مع نجوم كبار وأسماء لامعة مع الكثير من البذخ البصري مع الدعايات المكثفة وبشتى الطرق..... إلخ... حتى يستطيع اجتذاب جمهوره الذي يتكلف كثيراً للوصول إليه.

وعلى الصعيد الآخر للمسرح وهو ما نعنيه ونهتم بأمره هنا وهو المسرح الحقيقي الذي يشكل حجر الزاوية الأهم في حياة الشعوب والأمم قاطبة من حيث التنوير والمعرفة والطريقة الأمثل للتعبير عن قضاياهم وهمومهم الحياتية والمادية والاجتماعية والنفسية وتحضرنا هنا بعض المقولات بهذا الصدد والتي كتبها مسرحيون آخرون منها:

المسرح الجاد قادر على أن يغير في حركه المجتمعات ويوجه إحساس الشعوب ومشاعرها وأفكارها.

المسرح هو المنبر الحر الذي يمكننا من الدفاع ومن فوقه عن الأخلاقيات واستخلاص القوانين الخالدة في قلب الإنسان ومشاعره. ومن هنا نأتي إلى بلورة ما تقدم ونحاول إلقاء الضوء على كيفية تماشي وتماهي وسائل الإعلام والمسرح سوياً، وذلك لخدمة الجمهور محور حديثنا في هذه العجالة.

نبدأ أولاً بالدعوة لإعادة صياغة رؤيتنا لدور المسرح وأهميته في حياة الشعوب والأمم وبالتالي ستساعدنا في هذا المجال وسائل الإعلام المختلفة، حيث ستقوم بدور التثقيف الجاد والواعي للجمهور وتوضح الرؤى الفنية المختلفة بمساعدة مختصين مسرحيين مشهود لهم بالكفاءة والالتزام وبعدها يتم تسليط الضوء وتكثيف عرض الأعمال المسرحية المختلفة سواء أكانت من الداخل أو من خارج المنطقة، حيث يشكل الانفتاح على الآخر بعداً فنياً ومعرفياً ينمي الأذواق والأحاسيس ويساعد على تخطي مراحل فنية عديدة بالإضافة لعرض واستحداث البرامج والمسابقات الفنية الخاصة بالمسرح وما يتعلق بكل شؤونه عدا تكوين فرق مسرحية تلفزيونية من شأنها تقديم الأعمال المسرحية الهامة وعلى مدار العام حتى يتشكل للجمهور حاجة ملحة للمتابعة، وبالتالي الاهتمام والتلقي المنشود «وأسوق هنا تجربة عربية مصرية حدثت في الستينيات عندما قام التلفزيون المصري بتكوين فرق مسرحية تعرض للتلفزيون ومن شاهد أو سمع عن هذه التجربة قد لمس ما تركه هذا الأثر في خلق وتكوين جمهور وذائقة مسرحية عالية».

الاهتمام المكثف بالأنشطة المسرحية المختلفة وفي جميع الأماكن البعيدة والقريبة بدلاً من التركيز على العواصم والأماكن التي تحيط بالمسؤولين فقط وهذه مهمة وسائل الإعلام المختلفة والتي نقولها هنا بكل وضوح لا يختلف دورها التنويري والتثقيفي عن المسرح ورسالته الخالدة، لذا فلزاماً عليها أن تترافق ومسيرة المسرح خطوات وخطوات حتى تتحقق للمسرح وجمهوره الفائدة الحقيقية المطلوبة.

وفي الخاتمة نذكر بأن هذا الزمن العولمي الذي هيمن على كل شيء حولنا بهذه الشبكة الهائلة من الاتصالات الإلكترونية والمعلوماتية يدعونا إلى إعادة النظر حولنا كي نستخلص بأن وسائل الإعلام المختلفة وأثرها في الثقافات المختلفة تتطلب منا عقد مصالحة وعلاقة ذات نفع متبادل حتى وإن كانت موجهة ومؤثرة تاثيراً فاعلاً في جمهور متلقٍّ يحاول أن يعرف ويعي في زمان اختلطت فيه الإيديولوجيات والنظريات المختلفة في كل أوجه الحياة.

ونقولها.. برغم كل هذه التيارات والتحديات العولمية الحديثة فإننا لانزال نؤمن بأن المسرح وجمهوره النوعي باقيان بقاء الحياة لأنه التعبير الحقيقي والشرعي لأي أمة وأي حضارة وأي شعب أراد أن يخلد تاريخه ويسجله بين الأزمان.

فرناندو بوتيرو
رسام الأجسام المنفوخة

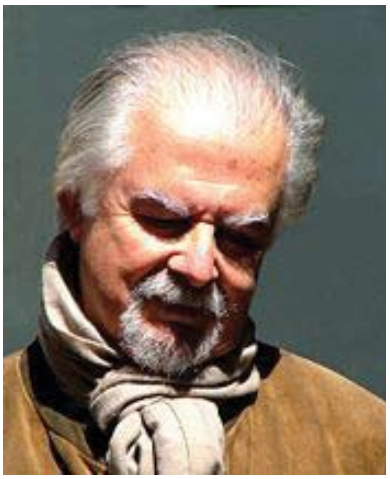
محمد الدنيا

فرناندو بوتيرو، رسام ونحات من كولومبيا، ولد عام ١٩٣٢، في مدينة ميدلن، التي ألهمته العديد من أعماله. عرض رسميْن مائيين منذ عام ١٩٤٨. شارك في المعارض منذ عام ١٩٥١، وحصل عام ١٩٥٢ على الجائزة الثانية لـ «معرض الفنانين الكولومبيين» الدوري التاسع. ثم، بدأ رحلة طويلة إلى إسبانيا، وفرنسا، وإيطاليا، والمكسيك، والولايات المتحدة وألمانيا. انتسب عام ١٩٥٤ إلى أكاديمية سان ماركو دي فلورنسا، يوم كانت «البُقَعية» tachisme تشهد أولى نجاحاتها. رسم آنذاك على طريقة فناني عصر النهضة. تعلم تقنية الرسم الجداري، وتلقى دروساً في الرسم بالزيت. وسرعان ما تأثر بالفنانين «بييرو ديلا فرانشيسكا» و «جيوتو» بشكل خاص.

بــدأت انـطـلاقـتـه الجـديـدة في المكسيك عام 1956، حين كان يرسم المندولين (آلة طرب وترية). رسم، دون أن يعرف لماذا، ثقباً صغيراً في وسط صندوق رنين الآلة، فإذا بها تأخذ شكلاً يفتقر إلى التناسب بشكل غريب ويتضخم حجمها كثيراً جداً. وجد نفسه يبدع أسلوباً، أسلوبَه: «أدركتُ حينئذ كل أهمية اللعب على الحجوم». راح منذئذ يضخم أشكاله، ويقابلها بتفاصيل صغيرة، ويحدث كتلاً حجمية «من أجل ترك المكان كله للألوان»، حسب عبارته، متذكراً كبار رسامي القرن الخامس عشر، لاسيما «بييرو ديلا فرانشيسكا»، الذي أعجب به جداً واقتبس منه فن تحرير اللون عبر تمديد الأشكال.

مع ذلك، لم يتماسك أسلوبه إلا بعد عشر سنوات، عام 1966. رأى في التكوّر والبحبوحة سمةً يمكن أن يمارسها في طريقته الحجمية التي سيتبعها طوال حياته، فالحجم فكرة لازمته دائماً.

وعندما زار الولايات المتحدة عام 1957، كانت التعبيرية التجريدية الرسم الوحيد المعترف به. لم تلق رسومه قبولاً، ولكن إذْ كان يسير في عكس الاتجاه السائد، انضوت أعماله تحت راية الحداثة، مما أكسبه شهرة منذ نهاية القرن العشرين.

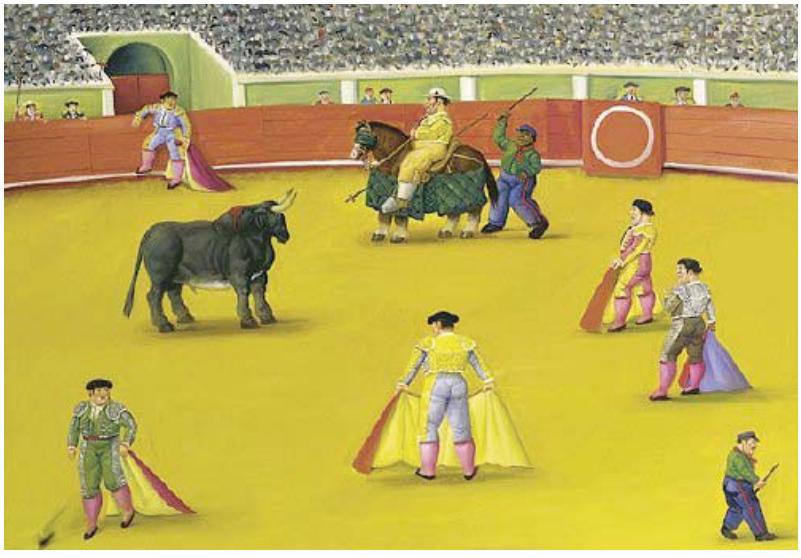


بوتيرو

في العام 1974، وقد بدأ العالم يعتبره أحد كبار رسامي النصف الثاني من القرن العشرين، تعرض لحادث سير في إسبانيا، جُرح، وتوفي ابنه بعمر أربع سنوات. منذئذ، لاحظ النقاد وجود عمق أكبر في أعماله، دون أن يكون قد غير أسلوبه.

في عـام 1977، قـدم 16 لوحة من أعماله إلى متحف «موزيو دي أنتيوكيا» الكولومبي، الذي خصه بـالمـقـابـل بـقـاعـة عـرض دائـمـة. ومنذ عام 1978 وحتى اليوم، نظمت لأعـمـالـه عـروض في المـعـارض الدائمة وكبريات متاحف الفن في العالم. وفي عام 1984، منح المتحفَ نفسَه مجموعةً من منحوتاته.

نهل خيال بوتيرو اللعِبي من جذوره الكولومبية، ومن فن أمريكا اللاتينية الشعبي. فنان عصامي بـحـق. أراد عـمـه أن يجعل منه مصارعاً للثيران، غير أن الرسام فضل أن يواجه حياة الفن لا الثيران الـهـائـجـة. تمكن مـن نشر رسـوم في إحـدى صحف «بوغوتا»، وبدأ يعرض، وشجعته النتائج على إكمال



فنه في «أوروبـا». وإذ نجح أخيراً وفرض فنه، تعرض لنقد لاذع. قالوا «إن فنه زائد الطرافة.. متورم كثيراً.. زائف جداً..». ورد «بوتيرو» قائلاً: «إني أدفع ثمن استقلاليتي».

تبدو شخصيات بوتيرو السمينة هزلية الملامح في كثير من الأحيان، لاتينية القسمات وغير معبرة، إلا أنه يصفها ضاحكاً بأنها «تفيض صحةً»، ويضيف: «لا أحب التعبير عن المآسي. أفضل أن أرسم السعادة والفرح».

ألوانه زاهية، وأحياناً صارخة، رسم بعض لوحاته بالبَسْتِل (معجون قوامه صباغ ملونة مسحوقة ضمن أصابع) «لأن البستل يضفي على اللوحة نضارة خاصة وإشراقاً شبيهاً بمثيله في اللوحات الزيتية»، يقول: أعماله مزيج من فيض حيويةٍ وشعر فكاهي.

السمة الأبـرز في أسلوب رسم فرناندو بوتيرو ونحته هو تكوُّرُ شخصياته: يحوِّر الشخصيات والأشياء، فيضخمها ويصغر أخرى. وتشكل البدانة لديه، أو بالأحرى التكوير المنهجي للأشكال، نظامَ رسم حقيقياً يتألف من مختلف الأشيَاء، مما يتيح تناغم اللوحة. تأثر بوتيرو، على غرار فنانين أمريكيين لاتينيين آخرين مشهورين (ريفيرا،

السمة الأبرز في أسلوب رسم فرناندو بوتيرو ونحته هو تكوُّرُ شخصياته: يحوِّر الشخصيات والأشياء، فيضخمها ويصغر أخرى. وتشكل البدانة لديه، أو بالأحرى التكوير المنهجي للأشكال، نظامَ رسم حقيقياً يتألف من مختلف الأشيَاء، مما يتيح تناغم اللوحة

ما بعد حداثي، لا يلتزم بقياس شخوصه، ويرتب الأبعاد وفقاً للوحة وليس على مقاس الواقع. يرفض الواقعية إن كانت تعني نسْخَها، لاسيما الواقعية المفرطة. ويرى أن الفنان الحقيقي يستطيع تحويل الشكل المأساوي، كالموت، إلى عنصر زخرفي

سـكـويـروس، وأوروزكـــو) بالفن الأوروبـــي. وفي حين كـان هـؤلاء الرسامون يستلهمون موضوعاتهم من ثورات رسم العصر، كالتكعيبية، أفاد الرسام والنحات الكولومبي من إقامته في باريس لزيارة المتاحف والاستلهام من كلاسيكيات النهضة حتـى «أنـغـر». الجـمـال والمحبة مطلبان أوليان لبوتيرو، الذي يعرّف نفسه بأنه على عكس «سكويروس»، الذي تظهر الكراهية في لوحاته.

في عـام 1961، اشـترى متحف الفن المعاصر في نيويورك لوحة «الموناليزا» التي كان بوتيرو قد رسمها بعمر 12 سنة. لكنه لم يصبح معروفاً في العالم كله إلا ابتداءً بعام 1974. وأخذت منحوتاته العملاقة تزحف منذئذ إلى كبريات شوارع باريس.

في أعـمـال بـوتـيرو أربـعـة مـوضـوعـات مختـلـفـة: الطبيعة الـصـامـتـة، ومـصـارعـة الـثـيران، ومشاهد ماخورية ومشاهد عنيفة، دائماً مع ذاك الانطباع بأن الزمن قد توقف في ثلاثينيات القرن العشرين. في الطبيعة الصامتة، وكلما رسم برتقالة نُصُبيّة، رأيناه يضع فيها شخصيتَه كلها. يفعل كل فنان الشيء نفسه حين يرسم برتقالة ضخمة، فيبدو أكثر تفرداً بكثير في رؤيته مما إذا صور موضوعاً. وفي مصارعة الثيران، تآلف الفنان مذ كان فتى صغيراً مع مشاهدها حتى أصبح مولعاً بها. تحدث هنا أشياء مأساوية كثيرة، غير أنها تبقى احتفالاً أيضاً، موضوعاً تنبغي رؤيته وملاحظته.

لقد أراد، في المشاهد الماخورية، أن يوجد تكويناتٍ معقدة، ولا شيء أصعب من فن تصوير المشاهد متعددة الشخصيات. يجب أيضاً إعـطـاءُ صـورة، بـعْثُ الحـيـاة في سُكْر الرجال ووضعيات النساء،

وتلك فكرة ممتازة لإبراز مثل هذا الموضوع. وإذْ كان متأثراً بمآسي بلده كولومبيا، فقد اختار بوتيرو أن يجعل مشاهد العنف والقسوة حُجةً في رسومه. ولم يتردد في تصوير الرعب، وأعمال القتل، والنهر الذي يحمل الجثث، وصور الاختطاف التي باتت شواهد في أعماله التي بدت أنها تفضل المضحكَ على المأساوي، وعذوبةَ ألوان صباح النهضة على صور الأجساد المعذبة المدماة.

يقول بوتيرو: «لطالما ظننت أن الفن يمكّن الإنسان من التخلص مما في الحياة من قسوة ووحشية، ويؤمّن له ملاذاً للجمال والصفاء. إلا أن المأساة التي تعذب بلدي من الفداحة بدرجة جعلتها تغزو حتى أعمالي...لا أعتقد أن رسومي ستغير واقع كولومبيا المأساوي، غير أني أحسست بحاجة أخلاقية إلى حفظ شواهد عن هذا الجنون الرهيب وعن هذا العنف البربري».

أهدى الفنان متحفي بوغوتا وميدلن الكولومبييْن مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية (لوحات لرينوار، وبيكاسو، ودالي، فضلاً عن عدد من أعماله...) عام 2000.

يعيش اليوم بين باريس، وإيطاليا، ونيويورك والمكسيك، ويزور وطنه مرتين في العام. عرض لوحاته في السنوات الأخيرة في اليابان وسنغافورة والصين. وقد أصبح منذ وقت مضى بمصاف بيكاسو، وفرنسيس بيكون، وموراندي، وبالتوس في تيارات القرن العشرين التصويرية.

يرى بوتيرو أن كل جزء من اللوحة يجب أن يكون ملوناً، مثلما كان يفعل رسامو القرن الخامس عشر. مع ذلك، لم يُبق في لوحاته سوى ثلاثة من سبعة ألوان كان يستعملها في نيويورك. إنه فنان ما بعد حداثي، لا يلتزم بقياس شخوصه، ويرتب الأبعاد وفقاً للوحة وليس على مقاس الواقع. يرفض الواقعية إن كانت تعني نسْخَها، لاسيما الواقعية المفرطة. ويرى أن الفنان الحقيقي يستطيع تحويل الشكل المأساوي، كالموت، إلى عنصر زخرفي.

تضفي أشكاله الشبيهة بالأفيال عذوبة على الموديلات وتأثيراً يعزز ملامح طباع الشخصيات. وتخفي مشاهدُ تناول الطعام في الهواء الطلق لديه هدوءاً مطلقاً كما لو أن الثقالة لا تخلو من الرقة. اختار البَسْتل ليبرز فن المسرح في بعض المشاهد. ومع البستل، أدرك أيضاً بُعدَ الرعب وشكلاً من الحقيقة. يبقى الرسم (التصوير الغرافي) بالنسبة لبوتيرو ليس فقط تلك الخطوط والرسيمات التحضيرية التي تتيح تثبيت فكرة، بل طريقة التصوير الأدق، التي لا هيكل للرسم من دونها.

صورة الطفل في السينما المغربية

الدكتور جميل حمداوي

من المعروف أن السينما المغربية منذ انطلاقتها في ١٩٥٨م تناولت عدة تيمات أساسية تؤرق الإنسان المغربي بصفة خاصة ومجتمعه بصفة عامة. ومن بين هذه التيمات والمواضيع نذكر: الهوية، والهجرة، والمرأة، والطفولة، والجنس، والأرض، والقرية والمدينة، والاستعمار والوطن، والاعتقال، والتهميش، والاغتراب، والصراع الطبقي، والجريمة، والبيروقراطية، والفقر، وحقوق الإنسان، والتمييز العنصري، ووضعية المثقف والفنان، وموضوع الدين والتصوف الروحاني....

ناقد مغربي متعدد الاختصاصات، عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح

ونفهم من هذا أن السينما المغربية جزء لايتجزأ من واقعها الذاتي والموضوعي، وقد كانت أيضاً في مسارها الفني والجمالي بمثابة كاميرا مكبرة تلتقط تفاصيل كينونة الإنسان المغربي ووجوده الشعوري واللاشعوري، وترصد صراعه التراجيدي والسيزيفي والنضالي في مواجهة واقعه الموبوء الذي كان يتأرجح بين السقوط والانهيار، ولاسيما مع اندثار القيم الأصيلة في عالمنا المحبط الذي أصبح بدوره تغزوه القيم الكمية المادية التي دفعت الإنسان المغربي إلى الانبطاح والتقوقع على ذاته والاستسلام لنزواته وغرائزه وأهوائه، والوقوع بعد ذلك في مهاوي الرذيلة والجريمة أو الثورة على سلطة المجتمع مع التمرد عن نواميسه وتجاوز قوانينه.

وسنركز في موضوعنا هذا على موضوع الطفولة في السينما المغربية ما بين 1958م حتى سنة 2007م؛ لأنه بالكاد يكون موضوعاً مهمشاً ومغيباً إلى حد ما باستثناء بعض الأفلام القليلة جداً التي تعد على الأصابع.

هذا، ونستنتج من خلال الفيلموغرافيا المغربية المتعلقة بالأفلام الروائية الطويلة (35ملم) بأن هناك أفلاماً تعرضت لموضوع الطفولة بشكل جزئي وعابر، كما أن هناك أفلاماً أخرى خصصت كل بكراتها المصورة لموضوع الطفولة بشكل كلي ومركزي.

– ١ –
نظرة بانوارمية
عن السينما المغربية :

لم تنطلق السينما المغربية فعلياً إلا بعد منتصف القرن العشرين مع فيلم «الابن العاق» لمحمد عصفور سنة 1958م، مع العلم أن السينما الكولونيالية أو الاستعمارية قد أنتجت كثيراً من الأفلام السينمائية المتعلقة بالمغرب موضوعاً وفضاء وشخوصاً ورؤية.

هذا، وقد كان فيلم «الابن العاق» لمحمد عصفور من مقاس خمسة وثلاثين ملليمتراً، ومدة عرضه هي خمسون دقيقة، وكان الفيلم بالأبيض والأسود. وقد تولى محمد عصفور إنتاج فيلمه وتأليفه وإخراجه وتصويره وتركيبه، بينما التشخيص كان من نصيب محمد الكنسوس وزاكي بوخريص. وبعد ذلك، توالت الأفلام المغربية الطويلة والقصيرة إلى أن تجاوزت اليوم الخمسمائة فيلم حسب الأستاذ أحمد سيجلماسي في كتابه «المغرب السينمائي»(1):

العشرية	عدد الأفلام الروائية الطويلة	العدد الإجمالي للأفلام	عدد المخرجين المغاربة لأول مرة
١٩٤١–١٩٤٩	١١	١٥	٢
١٩٥٠–١٩٥٩	٣	٣٢	٣
١٩٦٠–١٩٦٩	٤	١٣٢	٢٤
١٩٧٠–١٩٧٩	١٧	٧٨	١٢
١٩٨٠–١٩٨٩	٣٧	١١٤	٢٥
١٩٩٠–١٩٩٨	٤١	١٢١	٢٧
المجموع	١١٣	٤٩٢	٩٣

ويقول أحمد سيجلماسي عن البدايات الأولى للسينما المغربية في فترة الحماية الأجنبية: «تميز عقد الأربعينيات بدخول أول مغربي إلى ميادين التصوير والإنتاج والإخراج السينمائي، ويتعلق الأمر برائد السينما المغربية محمد عصفور، الذي أنتج ابتداء من سنة 1941م، عدداً من الأفلام القصيرة الصامتة، قبل أن يدشن الفيلموغرافيا الوطنية في شقها الروائي الطويل، بفيلمه «الابن العاق» الذي صور سنة 1956م، ونظم أول عرض له بقاعة «سينما الملكي» بالدار البيضاء سنة 1958م.

وفي منتصف هذا العقد، أي سنة 1944م، تم إنشاء «المركز السينمائي المغربي»، وهو مؤسسة عمومية مكلفة الإشراف على قطاع السينما بالمغرب، كما تم بناء استوديوهات السويسي بالرباط، وإقامة عدة شركات للإنتاج والتوزيع برؤوس أموال فرنسية وأمريكية وإيطالية وغيرها، بالإضافة إلى بناء الجزء الأكبر من القاعات السينمائية المتواجدة حالياً في أكبر المدن المغربية (نصف القاعات السينمائية العاملة حالياً بفاس، تم بناؤها بين 1942و1948)»(2).

ويعتبر أحمد سيجلماسي سنوات 1946و1947 و1948: «أخصب فترة في تاريخ السينما الاستعمارية بالمغرب، وذلك لأنها شهدت إنتاج أكثر من 10 أفلام روائية طويلة، كمحاولات أولى لخلق «سينما مغربية» في إطار ما اصطلح عليه آنذاك بـ«هوليود الإفريقية»، وكانت الغاية من وراء ذلك، هي منافسة السينما المصرية ذات التوجه القومي، التي كان لها حضور قوي داخل أوساط الشعب المغربي المتنورة»(3).

وبعد أن كان إيقاع الإنتاج السينمائي بطيئاً في سنوات الخمسين والستين والسبعين، فقد ارتفع هذا الإنتاج مع سنوات الثمانين والتسعين(4)، ليصل الإنتاج سنوياً مع الألفية الثالثة

ملصق الفيلم علي زاوا لنبيل عيوش

بين 10و15 فيلماً طويلاً، وإن كانت هذه الأفلام في الحقيقة على مستوى المردودية المالية لاتسترجع من ثمن إنتاجها إلا 10أو 15 ٪، كما أن تمويل إنتاج الفيلم المغربي لا يشكل سوى واحد من عشرة بالمقارنة مع أوروبا وواحد من مائة بالمقارنة مع الولايات المتحدة الأمريكية(5).

ومن أهم المخرجين المغاربة الذكور الذين أنتجوا أفلاماً روائية طويلة نستحضر: محمد عصفور، وأحمد المسناوي، ومحمد التازي، والطيب الصديقي، وعبد العزيز الرمضاني، والعربي بناني، ولطيف لحلو، وحميد بناني، وسهيل بنبركة، وعبد الله المصباحي، ومصطفى الدرقاوي، ومومن السميحي، والعربي بالعكاف، وسعد الشرايبي، والجيلالي فرحاتي، ونبيل لحلو، وأحمد المعنوني، وأحمد البوعناني، وحكيم نوري، وعبدو عشوبة، وحميد بنسعيد، ومحمد عبد الرحمن التازي، وحميد بن شريف، وحسن المفتي، ومحمد عبازي، وأحمد قاسم أقدي، ومحمد الركاب، وإدريس المريني، ومصطفى الخياط، وعبد الله الزروالي، وإدريس الكتاني، وعبد الكريم الدرقاوي، ومحمد أبو الوقار، وأحمد ياشفين، ونجيب الصفريوي، وسعيد سودة، وحسن بنجلون، والتيجاني الشريكي، ونور الدين كونجار، وعبد القادر لقطع، ومحمد لطفي، ونبيل عيوش، ومحمد إسماعيل، وداود أولاد السيد، وإدريس أشويكة، وجمال بلمجدوب، وعبد المجيد أرشيش، وأحمد بولان، وعمر الشرايبي، وكمال كمال، وعبد الحي العراقي، ومراد بوسيف، وفوزي بنسعيدي، وحكيم بلعباس، ومحمد الزين الدين، وسعيد الناصري، ومحمد العسلي، وحسن لكزولي، وإسماعيل الفروخي، ونور الدين لخماري، ورشيد الوالي، وسعيد السميحي، وسهيل نوري، وعماد نوري، وحسن غنجة، والبشير سكيرج، ولحسن زينون، وحميد فريدي، ومحمود فريطس، وأحمد زياد، ومحمد مرنيش، وعبد الإله بدر...

ونذكر من المخرجات المغربيات: ليلى المراكشي، وإيمان المصباحي، ومريم باكير، وفريدة بورقية، وفريدة بليزيد، وفاطمة جبلي الوزاني، ونرجس النجار، وياسمين كساري أو قصاري، ويزة جنيني...

– ٢ –

فيلموغرافيا الطفل :

قدمت السينما المغربية مجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التي تناولت الطفولة إما بطريقة جزئية عابرة وإما بطريقة كلية مركزية، وإليكم الأفلام الروائية الطويلة التي رصدت الطفولة من جميع جوانبها وزواياها(6):

• الابن العاق: بالأبيض والأسود/ 35ملم/ 50 دقيقة/ 1958م.
إنتاج: عصفور فيلم.
إخراج: محمد عصفور.
سيناريو: محمد عصفور.
تصوير: محمد عصفور.
تركيب: محمد عصفور.
تشخيص: محمد الكنوس وزاكي بوخريص.

• ألف يد ويد: بالألوان/ 35ملم/ 71دقيقة / 1972م.
إنتاج: أورو مغرب فيلم.
إخراج: سهيل بنبركة.
سيناريو: أحمد بدري، وسيرامي فانسونزا.
تصوير: جيرولامو لاروزا.
تركيب: عبد السلام أكناو.
موسيقى: عبده الطاهر.

لقطة من فيلم علي زاوا

تشخيص: عبده شيبان، وعيسى الغازي، وميمسي فارمر.

• ساعي البريد: بالأبيض والأسود/ 35ملم/ 85دقيقة/ 1980م.
إنتاج: أنتير فيلم.
إخراج: حكيم نوري.
سيناريو: حكيم نوري.
تصوير: إبراهيم شامات.
موسيقى: لوي إنريكو باكالوف.
تركيب: علال السهبي.
تشخيص: عزيز سعد الله، ومحمد التسولي، وميا الرمال، ورامي لطيف.

• طوير الجنة: بالأبيض والأسود/ 35ملم/ 76 دقيقة/ 1981م.
إنتاج: محمد حليمي والمركز السينمائي المغربي.
إخراج: حميد بنسعيد.
سيناريو: زروق بوادر وحميد بن سعيد.
تصوير: نادية بنسعيد.
تركيب: محمد مزيان.
تشخيص: عبد الكبير بنبيش وفاطمة الساهلي.

• عرائس من قصب: بالألوان/35 ملم/ 76 دقيقة/ 1981م.
إنتاج: هركليس إنتاج.
إخراج: الجيلالي فرحاتي.
سيناريو: فريدة بليزيد.
تصوير: عبد الكريم الدرقاوي.
صوت: عبد الرحمن الخباز.
تركيب: الجيلالي فرحاتي.
تشخيص: الشعيبية العذراوي، وسعاد التهامي، وابتسام المطلب، والجيلالي فرحاتي، وأحمد فرحاتي.

• ملواد لهيه: بالألوان/ 25ملم/ 85دقيقة/ 1982م.
إنتاج: أفلام تغمات.
إخراج: محمد عبازي.
سيناريو: محمد عبازي.
تصوير: مصطفى استيتو.
صوت: أحمد أوباها.
تركيب: أحمد البوعناني.
موسيقى: بنجامان يارمولينسكي.
تشخيص: هشام دهان، وحدهوم بنت بوعزة، والباتول البوعناني.

• الجمرة: بالألوان/35 ملم/ 102 دقيقة/ 1982م.
إنتاج: محمد إسماعيل وفريدة بورقية.
إخراج: فريدة بورقية.
سيناريو: محمود مكري.
تصوير: حسين الخطابي.
صوت: حسن العامري.

تركيب: العربي بنزوينة.
موسيقى: عبد الغني اليوسفي.
تشخيص: حميد الزوغي، ورشيد مشنوع، ومصطفى الزعري، ومصطفى الدسوكين، والمحجوبي عبد الرحمن، وسعاد صابر.

• ما نثرته الرياح: بالألوان/35 ملم/ 90دقيقة/ 1984م.
إنتاج: صقر فيلم.
إخراج: أحمد قاسم أقدي.
سيناريو: أحمد قاسم أقدي.
تصوير: مصطفى السوسي، وفاطمة الرواس.
صوت: نجيب الشليح.
تركيب: العلوي الحروني.
تشخيص: رشيدة العلوي، ونعيمة بنسعيد، وعبد السلام لمرابط، ومحمد دودوح، وطارق الصقر.

• أيام من حياة عادية: بالألوان/ 35 ملم/ 100دقيقة/ 1991م.
إنتاج: سينوتر.
إخراج: سعد الشرايبي.
سيناريو: سعد الشرايبي.
تصوير: عبد الكريم الدرقاوي.
تركيب: سعد الشرايبي ومحمد مزيان.
تشخيص: رشيد فكاك، وهشام الركراكي، ونزهة زكريا، وسلوى الجوهري، وصلاح الدين بنموسى، ومحمد الركاب.

• شاطئ الأطفال الضائعين: بالألوان/ 35 ملم/ 90دقيقة/ 1991م.
إنتاج: هركليس فيلم.
إخراج: الجيلالي فرحاتي.
سيناريو: الجيلالي فرحاتي.
تصوير: جيلبيرتو أزيفيدو وجاك بيس.
تركيب: الجيلالي فرحاتي.
تشخيص: سعاد فرحاتي، ومحمد تيمود، وفاطمة الوكيلي، وصفية الزياني، والعربي اليعقوبي.

• الطفولة المغتصبة: بالألوان/35ملم/ 90 دقيقة/ 1993م.
إنتاج: م.ب.س.
إخراج: حكيم نوري.
سيناريو: حكيم نوري.
تصوير: جيرومولا لاروزا.
تركيب: علال السهبي.
صوت: فوزي ثابت.
موسيقى: منصف عديل.
تشخيص: فضيلة مسرور، وثورية العلوي، ومصطفى الزعري، وفيروز الكرواني.

• حكايات مغربية: بالألوان/ 35 ملم/ 80 دقيقة/ 1993م.
إنتاج: إيماكو فيلم الدولية وآرت كام الدولية.
إخراج: مومن السميحي.
سيناريو: مومن السميحي.
تصوير: هلين دولال.
موسيقى: منير بشير.
صوت: كريستوف فلوشير.
تشخيص: عائشة ماه ماه، طارق جميل، وميلود الحبشي، وسومية أكعبون، ومحمد تيمود، وعائشة ماه ماه.

• بيضاوة: بالألوان/ 35 ملم/ 88 دقيقة / 1988م.
إنتاج: شاشات المغرب.
إخراج: عبد القادر لقطع.
سيناريو: عبد القادر لقطع.
تصوير: ميشيل لافو.
تركيب: مارين دولو.
موسيقى: مارسيل روبير لوباج.
تشخيص: خديجة أسد، وكريمة أقطوف، وعزيز سعد الله، وصلاح الدين بنموسى، ومحمد بنبراهيم.

• علي زاوا: بالألوان/ 35 ملم/ 105 دقائق/ 1999م.
إنتاج: عليان إنتاج.
إخراج: نبيل عيوش.

سيناريو: نبيل عيوش ونتالي سوجان.
تصوير: فانسان ماتياس..
تركيب: جان روبير توماس.
صوت: فرانسكو كيوم.
تشخيص: منعم كباب، وهشام موسون، وآمال عيوش، وسعيد التغماري، ومحمد مجد.

• ألف شهر: بالألوان/ 124 دقيقة/ 35 ملم/ 2003م.
إنتاج: كلوريا فيلم وأكورا فيلم.
إخراج: فوزي بنسعيدي.
سيناريو: فوزي بنسعيدي.
تصوير: أنطوان هبرلي.
تركيب: سندرين ديجن.
صوت: باتريس ماندين.
تشخيص: فؤاد لبيض، ونزهة رحيل، ومحمد مجد، وعبد اللطيف لمباركي، ومحمد بصطاوي.

• الدار البيضاء باي نايت: بالألوان/35 ملم/ 100 دقيقة/ 2003م
إنتاج: أفلام مصطفى الدرقاوي.
إخراج: مصطفى الدرقاوي.
سيناريو: عبد الكريم الدرقاوي.
تصوير: عبد الكريم الدرقاوي.
تركيب: عبد الرحيم ليكوتي ومحمد كرات.
صوت: أحمد أوباها وأمين تازغاري.
موسيقى: مصطفى سمرقندي.
تشخيص: سميرة نور، وعزيز الحطاب، وزكريا عاطفي، ومليكة حمومي.

• جوهرة: بالألوان/ 35 ملم/ 90 دقيقة/ 2003م.
إنتاج: سينوتر.
إخراج: سعد الشرايبي.
سيناريو: سعد الشرايبي ويوسف فاضل.
تصوير: كمال الدرقاوي وفوزي ثابت.
تشخيص: منى فتو، وياسين أحجام، ولطيفة أحرار، ومحمد بسطاوي، ومحمد خيي.

• الملائكة لاتحلق فوق الدار البيضاء: بالألوان/ 25 ملم/ 97 دقيقة/ 2004م.
إنتاج: دغام فيلم، غام فيلم.
إخراج: محمد العسلي.
سيناريو: محمد العسلي.
تصوير: روبرتو ميدي.
تركيب: رايموندو ايلو.
صوت: مورو لازارو.
تشخيص: عبد الصمد مفتاح الخير، وعبد الرزاق البدوي، وليلى الأحباني، ورشيد الحزمير.

• الراقد: بالألوان/ 35 ملم/ 90 دقيقة/ 2004م.
إنتاج: كوكوليكو الشرق.
إخراج: ياسمين كساري.
سيناريو: ياسمين كساري.
تصوير: يورغوس أرفانينيس.
تركيب: سوزانا روسبيرغ.
تشخيص: مونيا عصفور، ورشيدة براكني، وفاطمة العيساوي.

• الأجنحة المتكسرة: بالألوان/35 ملم/ 90 دقيقة/ 2004م.
إنتاج: سينيتيليما /2M.
إخراج: أمجيد ارشيش.
سيناريو: عبد الله الحمدوشي.
تصوير: نيكولا ماسار.
مونتاج: غزلان أسيف.
صوت: عائشة حسني، ونجاة عمري.
موسيقى: يونس مكري.
تشخيص: فاطمة خير، ورشيد الوالي، وعائشة ماه ماه، ورياض شيفا،

وعبد الفتاح سايل، وهشام هشام.

• العايل: بالألوان/ 35 ملم/ 90 دقيقة/ 2005م.
إنتاج: إيماكو فيلم الدولية.
إخراج: مومن السميحي.
سيناريو: مومن السميحي.
تصوير: روبير الأزرقي، وثييري لوبيكر، وعبد الكريم الدرقاوي.
تركيب: أودي روس، ومومن السميحي.
صوت: فريدي لوت.
تشخيص: عبد السلام بكدوري، وسعيد آمال، وخلود بهيجة هشامي، وريم طاود، ونادية العلمي.

• القلوب المحترقة: بالألوان/ 35 ملم/ 84 دقيقة/ 2007م.
إنتاج: ربيع فيلم للإنتاج.
إخراج: أحمد المعنوني.
سيناريو: أحمد المعنوني.
تصوير: بيير بوفيتي.
مونتاج: أسامة أوسيدهوم.
صوت: فوزي ثابت.
موسيقى: محمد الدرهم، وعبد العزيز الطاهري.
تشخيص: هشام بهلول، وأمل الستة، ونادية علمي، ومحمد مرواني، وعز العرب الكغاط، ورفيق بوبكر، ومحمد الدرهم، وخلود، وأمينة رشيد.

– ٣ –

صورة الطفل في السينما المغربية:

قدمت السينما المغربية في مسارها الفني والموضوعي ما بين القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة مجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التي أشارت إلى الطفل سواء من قريب أم بعيد عبر رؤى جمالية وفلسفية مختلفة تعبر عن اختلاف زوايا النظر لدى المخرجين المغاربة في التعامل مع موضوعة الطفولة حسب السياقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية السائدة بالمغرب أثناء تصوير الفيلم وإنتاجه وكتابة السيناريو.

وعلى العموم، فقد قدمت السينما الوطنية بعد الاستقلال مجموعة من الصور الرؤيوية للطفل المغربي يمكن حصرها في الصور النمطية التالية:

• صورة الطفل المنحرف: ظهر أول فيلم مغربي بعد الاستقلال ليركز عدسته التصويرية حول موضوع الطفولة والشباب مع المخرج محمد عصفور سنة 1958م تحت عنوان «الابن العاق». ويبدو لنا من خلال عنوان الجنريك أن الفيلم يتناول عقوق الابن وتمرده

عن والديه، وميله إلى الانحراف والإجرام، وتشرب القيم السلبية منذ نعومة أظفاره من خلال استرجاع ذكريات الطفولة، وإهمال الوالدين لتربية أولادهم وأطفالهم وعدم تنشئتهم تنشئة تربوية صحيحة ؛ مما يعرضهم ذلك التسيب والإهمال إلى الانحراف غير الأخلاقي. بل إن الابن الخطير في الفيلم سيقوده البحث الجاد عن النقود إلى ارتكاب جريمة بشعة في حق المجتمع. ومن هنا، يدعو محمد عصفور إلى الاهتمام بالأطفال والأبناء وتربيتهم التربية السليمة لكي يكونوا مواطنين صالحين ينفعون أنفسهم ووطنهم. وبالتالي، تصبح التربية الأسرية مفتاحاً جوهرياً لنجاح الأبناء واستواء سلوكهم النفسي والأخلاقي.

وعليه، فالفيلم يقدم صورة واقعية اجتماعية ونفسية للطفل المنحرف الذي لم يتلق تربية صحيحة داخل أسرته التي أهملته إهمالاً كبيراً لتلقي به إلى مهاوي الانحراف والرذيلة وارتكاب الجريمة. ومن ثم، يلاحظ أن أول فيلم مغربي كان فيلماً اجتماعياً وواقعياً يتأرجح دراماً بين معالجة الطفولة والشباب.

2 – صورة الطفل الكادح: جسدت السينما المغربية الطفل المناضل والمكافح الذي يساعد أباه من أجل تأمين لقمة الخبز والحصول على العيش الكريم. لذا، نجد فيلم «ألف يد ويد – 1972م» لمخرجه سهيل بنبركة يصور معاناة الرجل العجوز موحى الذي يقطن بمدينة مراكش، ويمتهن صباغة الصوف صحبة ابنه. فيقومان معاً بنقل أكوام من خيوط الصوف المعدة لنسيج الزرابي التي تصدر إلى الخارج. ومن ثم، يظهر الفيلم المعاناة المأساوية التي يعيشها مهنيو القطاع وخاصة الصغار منهم. ويتخذ الفيلم طابعاً واقعياً اجتماعياً تراجيدياً يصدر عن رؤية إنسانية تجاه ما يعانيه الابن في عمله اليومي من أجل الحفاظ على كرامة الذات وشرف الأسرة.

3 – صورة الطفل المختطف: استعرضت بعض الأفلام المغربية الطويلة صورة الطفل المختطف ولاسيما في الأفلام الواقعية الاجتماعية ذات الطابع الحركي Action أو في أفلام اللصوص والعصابات والجرائم. ومن النماذج السينمائية التي صورت الطفل المختطف فيلم «ساعي البريد– 1980م» لمخرجه حكيم نوري.

هذا، ويلتقط الفيلم شخصية علي الذي كان يشتغل سابقاً ساعي البريد، فيترك عمله المزري ليشتغل سائقاً عند إحدى العائلات الثرية بالدار البيضاء. لكن علي ستعترضه عصابة فتخطف ابنة مستخدمه، ثم تطالب هذه العصابة الشريرة العائلة بمبلغ كبير كفدية مقابل الإفراج عن الطفلة المختطفة. وهنا، تبدأ مشاكل علي الذاتية والموضوعية ومعاناته الدرامية مع أفراد العصابة.

وعليه، فإذا كان الطفل الفقير في الأفلام المغربية يعاني من التهميش والعزلة والإقصاء والتغريب والاحتقار والزراية والإهانة والتطرف والانحراف، فإن الطفل الغني في المجتمع المغربي بدوره يتعرض للاغتصاب والاختطاف والعنف.

4 – صورة الطفولة المسترجعة: ما أكثر الأفلام المغربية التي يستحضر فيها المخرج طفولته الماضية عبر تقنية الاسترجاع أو الفلاش باك كفيلم «طوير الجنة – 1981م» للمخرج حميد بنسعيد الذي يحكي لنا ترسبات الطفولة في لاشعور الحاضر.

وهكذا، يعتمد الفيلم على استقطار الذكريات الماضية، واستحضار التجارب الطفولية الراسخة في

الذاكرة المنسية، والانطلاق من الحاضر الشقي للتعبير عن تداخل نظرتين طفوليتين تتسمان بالبراءة تارة والشقاء تارة أخرى. ويعني هذا أن الفيلم استرجاعي من حيث الترتيب الزمني والبناء المنطقي، إذ ينحرف إلى الماضي عبر الفلاش باك لاستقدام الذكريات الطفولية التي مازالت تتحكم في شخصية الفيلم بطريقة شعورية ولاشعورية. وهنا، يحضر الجانبان النفسي والإنساني في تقاطعهما مع الجانب الواقعي والاجتماعي، كما يتداخل في الفيلم زمنان جدليان: الحاضر والماضي، وهذا النوع من التزمين المتشظي والمنكسر يذكرنا بأفلام الموجة الجديدة التي تأثرت كثيراً بتقنيات وفنيات الرواية الفرنسية الجديدة.

وتحضر هذه الصورة أيضاً في فيلم «أيام من حياة عادية– 1991م» للمخرج سعد الشرايبي حيث نجد لقاء بين صديقين كان بينهما فراق طويل، فالتقيا بعد الاستقلال مباشرة ليقوما باستعادة طفولتيهما اللتين تمتدان إلى فترة الحماية الأجنبية على المغرب؛ لكنهما سرعان ما يفترقان من جديد بسبب اختلافهما على مستوى القناعات الإيديولوجية والاعتقادية وتباين رؤاهما الفلسفية وتباعد منظورهما إلى العالم.

كما تحضر هذه الطفولة المسترجعة في فيلم «القلوب المحترقة– 2007م» للمخرج أحمد المعنوني الذي يصور عودة مهندس معماري شاب من باريس إلى مدينة فاس قبل فترة قليلة من وفاة عمه، فتبدأ معاناته الدرامية والسيكولوجية والموضوعية باسترجاع ذكريات الطفولة التي ستدفعه إلى مواجهة الماضي.

• صورة الطفل اليتيم: لم ينس الفيلم المغربي أن يصور بعدسات الكاميرا موضوعة اليتم الطفولي مادام المجتمع الذي تصوره السينما المغربية هو في العموم مجتمع مهزوز اجتماعياً ومنخور طبقياً ومختل أخلاقياً، ينقر على إيقاع الفقر والفاقة، ويعزف سيمفونية الاحتياج والتضعضع والبؤس وتراجيديا السقوط والانبطاح.

وغالباً ما ينتج هذا اليتم الطفولي في معناه العام والخاص عن طريق وفاة معيل الأسرة أو انفصال الطرفين طلاقاً وتطليقاً وتطالقاً أو عن طريق هروب الزوج أو الزوجة، فيكون الخاسر الأكبر في هذه الصفقة سواء أكانت إجباراً أم اختياراً هو الطفل البريء الذي يتعرض للمعاناة القاسية التي تعجز السينما عن تصويرها تصويراً حقيقياً وشاملاً.

ومن الأفلام التي صورت الطفل اليتيم الذي ينتظر مستقبلاً مجهولاً فيلم «عرائس من قصب– 1981م» للمخرج المغربي جيلالي فرحاتي.

ومن المعروف أن هذا الفيلم يصور امرأة شابة مسلة توفي عنها زوجها فوجدت نفسها أمام ثلاثة أطفال يتامى غير قادرة على تجديد

حياتها أو تأمين مستقبل فلذات كبدها. ومن هنا، تبدأ معاناتها السيزيفية على جميع المستويات مع انبثاق معاناة الأولاد وتمظهرها على سطح الواقع. لذا، تختار الأم حياة الصراع مع الذات المتعطشة إلى الارتـــواء ومـواجـهـة الـواقـع الموضوعي المتعفن.

• صورة الطفل الخائف: من أهم الظواهر النفسية التي يعاني منها الطفل نجد ظاهرة الخوف والقلق والتوتر؛ مما يولد فيه الإحساس بالعزلة والانـطـواء والانكماش والفشل والهروب بعيداً عن الأسرة والمدرسة والمجتمع. وهذا الخوف نلاحظه بكل وضـوح وجـلاء في فيلم «ملواد لهيه– 1982م» للمخرج المغربي محمد عبازي، وهـو فيلم طفولي بامتياز من أوله إلى آخره؛ لأنـه يتناول ظاهرة الطفولة من خلال رؤية مشهدية ماكروسكوبية كلية ومركزية على عكس كثير من الأفلام المغربية التي تناولت ظاهرة الطفولة بطريقة جزئية وعابرة.

وعلى أي حال، فالفيلم يرصد قصة طفل يسمى سعيد في الثامنة من عمره، بعيش بمدينة سلا مع أسرته في انسجام ومودة ومحبة. بيـد أن هـذه الـعـلاقـة الحميمية ستتحول إلى علاقة عدائية مشوبة بالمأساة والاغـتراب التراجيدي. وهـكـذا، سيرسل الأخ الأكـبر أخـاه الصغير إلى خياط الحي لاسترجاع قفطان والدته، ولكن هذا القفطان سيسرق منه بعنف وقسوة. ومن هنا، تبدأ معاناة الطفل الخائف من عقوبة والديه وأخيه الأكبر، فيقرر الهروب والارتحـال إلى عمته التي تسكن بالرباط. وهـنـاك، يكتشف الطفل التناقضات الجدلية في الواقع الاجتماعي المنبطح بشكل ملموس وعـيـاني، فـيـذوق مـرارة الاغـتراب والوحدة بذات ترتجف رعباً وخوفاً مـن مجتمع مـادي معلب لايرحم الصغار ولا الكبار على حد سواء.

• صورة الطفل المغترب: يحضر الطفل في السينما المغربية بصور نمطية عـدة، ومن أهـم هذه الصور صورة الطفل المغترب الـذي يهرب مـن مجتمعه إلى أمـكـنـة نائية للاختباء والاحتماء والتستر خوفاً من قسوة المجتمع وانتقامه الزجري العنيف ومحاسباته المقرعة العنيفة. ومن هذه الأفلام نذكر فيلم «الجمرة – 1982م» لمخرجته فريدة بورقية التي صورت فيه مأساة إنسانية، ذهب ضحيتها أسرة بكاملها بسبب اتهام الأب باغتصاب ابنة الجيران وقتلها؛ مما أدى بالقرية إلى الفتك بالوالدين معاً، وتغريب أولادهما خارج القرية.

ومـن هنا، فقد عانى الأطفال الثلاثة: علي ومـريم وإبراهيم في مغارتهم التي كانت تؤويهم معاناة قاسية بسبب الظلم المجحف ومرارة الاغتراب وقسوة الفضاء الموحش. لكن الفتى علياً كان متأكداً من براءة أبيه. وبالتالي، فقد كان على يقين قاطع بأن الحقيقة ستظهر يوماً ما إلى حيز الوجود، وكل واحد سيأخذ حقه بعدل وإنصاف.

وهـكـذا، تتناول فريدة بورقية اغـتراب الأطفـال في مجتمع الثأر والـعـادات والـتـقـاليـد والأعـراف الشخصية دون الاحتكام إلى الشرع والقانون. وينتج عن هذا أن تسفك أرواح بريئة، ويضيع الأولاد في مغارة الاغتراب والخوف لاستعادة ذكريات البطش والتنكيل وما يولد ذلك من صور الانتقام والتشفي من الجناة.

وتحضر أيضاً صورة الاغتراب الذاتي والمكاني في فيلم «العايل– 2005م» للمخرج مومن السميحي الـذي ينقلنا زمنياً إلى طنجة في الخمسينيات من القرن العشرين لنجد أنفسنا أمام طفل في العاشرة يسمى محمد العربي السالمي يعاني

الكثير الكثير من العزلة والوحدة والانكماش والانطواء النفسي بسبب التربية الدينية المتشددة التي تلقاها في منزله إلى جانب اختناقه من التزمت في الرأي لدى الأوروبيين.

• صورة الطفل الثائر: يصور فيلم «ما نثرته الرياح – 1984م» للمخرج المغربي أحمد قاسم أقدي طفلاً ثائراً في الثانية عشر من عمره، ينخره الحزن الشديد بسبب الاختلال العقلي الذي أصاب أخاه المدمن الذي كان يتعاطى المخدرات بكل أصنافها. ومن هنا، يتقد الطفل ثورة وجموحاً لمحاربة هذا الداء المستشري في المجتمع المغربي والتصدي له بالمقاومة للحد من هذا الوباء الجهنمي الخطير.

ويبدو الطفل في هذا الفيلم الواقعي الاجتماعي التحسيسي نموذجاً للطفل الواعي المقاوم الذي يرفض ظاهرة المخدرات، ويشمر عن ساعده بكل جرأة وثورية للوقوف في وجه هذا الوباء الطاعوني الفتاك.

• صورة الطفل الضائع: من أهم الصور السينمائية التي تعلقت بالطفل المغربي صورة الطفل الضائع التي تعبر عن فضاضة الواقع الاجتماعي، واندحار الإنسان، وقسوة الكائن البشري، وانعدام الرحمة من قلوب الذوات الآدمية، وتجبر الإنسان مع انحطاط القيم الأخلاقية. وهذا يبدو واضحاً في فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين– 1991م» للمخرج الجيلالي فرحاتي الذي يتخذ طابعاً رمزياً ومنحى انزياحياً شاعرياً في التعبير عن قضية الطفولة الضائعة.

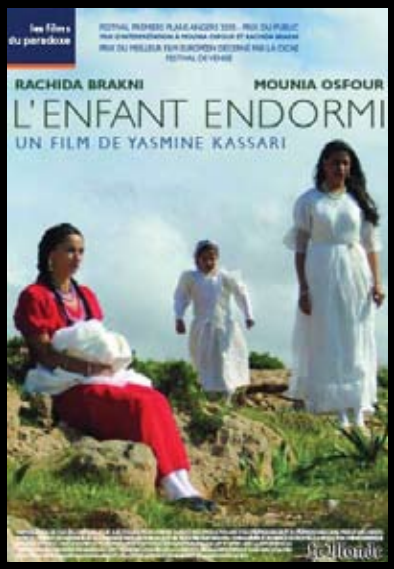
هذا، ويسلط الفيلم عدسته المرئية الكبيرة على الشابة أمينة في الخامسة والعشرين من عمرها، تنقطع عن الشاطئ لتلعب مع أطفال القرية الضائعين والتائهين والمغلوبين على أمرهم لتفرغ مشاعرها المترسبة شعورياً ولاشعورياً في ذاكرتها الطفولية واللعبية. لكنها مع تعاقب مؤشر الوقت، ستتأكد بأنها حامل مع عشيقها الهارب الخادع، فتخفي سر ذلك الحمل مخافة من لسعات ألسنة أهل القرية المحافظين، وستضطر أمينة في الأخير إلى الانتقام من عشيقها الماكر، فتحتفظ به سراً مع سر الجنين الضائع في متاهات المجهول.

وتحضر صورة الطفل الضائع كذلك في فيلم «ألف شهر– 2003م» لمخرجه فوزي بنسعيدي الذي ركز إطار الكاميرا على امرأة تسمى أمينة ستلتجئ مع ابنها الوحيد المهدي في رمضان 1981م إلى جد الولد بعد

اعتقال زوجها سياسياً. لكن المهدي يعتقد أن أباه قد سافر إلى فرنسا من أجل العمل، بينما سر الاعتقال لايعرفه سوى الجد والأم، وذلك من أجل الحفاظ على الابن العزيز عليهما ألا وهو الطفل «المهدي».

وترد هذه الصورة أيضاً في فيلم «جوهرة– 2003م» للمخرج المغربي سعد الشرايبي الذي ركز عدسته السينمائية على فتاة صغيرة تسمى «جوهرة»، ولدت بالسجن من أم معتقلة تم اغتصابها جنسياً. ومن هنا، أصبحت جوهرة قريبة من أمها السجينة، تراقب بنظراتها البريئة أوضاع السجن المزرية وعالمه الداخلي المغلق الخالي من الرحمة والإنسانية.

ونجد هذه الصورة القاتمة كذلك في فيلم «الأجنحة المتكسرة– 2004م» للمخرج أمجيد أرشيش الذي صور لنا طفلاً صغيراً يسمى بالمهدي، ستوقع به متسولة تسمى «رحمة»، فتستغله في الاستجداء والتسول بطريقة غير شرعية. فتنشأ بين المهدي ورحمة علاقة حميمية تنتهي بظهور والدي المهدي على ساحة الأحداث بعد انقضاء ثلاث عشرة سنة. ومن هنا، يبدأ الصراع بين رحمة والوالدين الحقيقيين حول من له أحقية التبني وامتلاك الطفل



بعد هذا الغياب الطويل، ويذكرنا هذا الفيلم الواقعي الاجتماعي بمسرحية المخرج الألماني برتولد بريخت «الطباشير القوقازية».

• صورة الطفل المغتصب: كثيرة هي الأفلام السينمائية المغربية التي تعرضت للطفولة المغتصبة بالتصوير والرصد ولاسيما أثناء تصوير البكرات الفيلمية المرتبطة بمجتمع الخادمات، فيتعرض هذا الطفل أو الطفلة الخادم أو الخادمة للتغريب والتهميش والاعتداء والعنف الرمزي. وبالتالي، يحرم هذا الطفل الطاهر البريء من التعلم والاكتساب، فيغتصب من الكبار كما هو مشخص سينمائياً في فيلم «الطفولة المغتصبة – 1993م» للمخرج المغربي حكيم نوري.

يصور فيلم «الطفولة المغتصبة» طفلة صغيرة اسمها رقية في العاشرة من عمرها، تنزل من البادية إلى المدينة لتشتغل خادمة في إحدى البيوت البورجوازية بالدار البيضاء محرومة من التعليم ومن أدنى حقوق الإنسان. وتمر عشر سنوات، لتجد هذه الطفلة نفسها شابة جميلة. بيد

أنها ستتعرض للاغتصاب من أحد أفراد العائلة، فتضطر للهرب بعيداً، وعندما تجد شغلاً بأحد معامل المدينة، آنئذ ستكشف أنها حامل. وهنا، تبدأ معاناة الفقر والقهر والانسحاق أمام متاريس الواقع بحثاً عن المذنب قصد الحصول على الاعتراف الشرعي والقانوني.

وهذا الاغتصاب يلاحظ كذلك في فيلم «ضفائر– 2000م» لمخرجه المغربي الجيلالي فرحاتي الذي عاد مرة أخرى بعد فيلمه «شاطئ الأطفال الضائعين» ليصور سينمائياً معاناة خادمة فقيرة في صراعها التراجيدي مع مغتصبها البورجوازي المتوحش.

• صورة الطفل العدواني: لم تكتف السينما المغربية بتصوير الطفل البريء الطاهر فحسب، بل صورت أيضاً الطفل المعتدي الذي يضطهد الآخرين، ويعتدي عليهم سباً وجرماً سواء أكان ذلك قولاً أم فعلاً. ومن الأفلام التي سلطت عدستها ولقطاتها المركزة على الطفولة العدائية نستحضر فيلم «حكايات مغربية– 1993م» للمخرج المغربي مومن السميحي الذي يلتقط في فيلمه الطويل ثلاث قصص نووية، القصة الأولى تجسد مروض القرود وهو يعاني من اضطهاد ثلاثة من أطفال أشقياء يمارسون العنف ضده بكل شراسة وعدوانية. في حين نجد القصة الثانية رومانسية الطابع تصور علاقة غرامية بين شاب وشابة. أما القصة الثالثة فتركز على صياد عجوز يسخر منه رفاقه لكونه يعتقد أن بإمكانه العثور على كنز ثمين داخل أحشاء حيوان مائي.

وهكذا، يقدم لنا المخرج مومن السميحي صورة فيلمية جزئية عن صورة الطفل المعتدي الذي يباغت الآخرين بقسوته وفضاضته، فيضطهدهم ظلماً وشراً وعدواناً.

• صورة الطفل المستلب: يتناول فيلم «بيضاوة– 1988م» للمخرج المغربي عبد القادر لقطع ثلاث حكايات فيلمية متناوبة تشكل رؤية فلسفية واحدة متناغمة في أبعادها الدلالية والسيميائية والمرجعية والإيديولوجية. فإذا كانت القصة الأولى تتحدث عن صاحب مكتبة يتسلم رسالة تفرض عليه أن يغير طريقة تفكيره وأسلوب حياته ونمط عيشه، وإذا كانت القصة الثانية تتعلق بتصوير معلمة تثير الشبهات حول نفسها، فإن القصة الثالثة تركز على تلميذ يتعرض للاستلاب الإيديولوجي والديماغوجي من قبل مدرسه المتطرف. فيتحول الفيلم هنا إلى عدسة إيديولوجية تصور صورة الطفل المستلب في فضاء المؤسسة التربوية والتعليمية حيث يشحن الطفل التلميذ بمجموعة من القناعات والأفكار المتطرفة والأهواء الإيديولوجية ليتمثلها المتعلم عن نية وسذاجة اعتقادية.

• صورة الطفل المهمش: تعد الطفولة المهمشة من أهم المواضيع التي تناولتها السينما المغربية كما هو مشخص في فيلم «علي زاوا– 1999م» للمخرج نبيل عيوش، ويعتبر هذا الفيلم إنجازاً طفولياً بامتياز، إذ خصص كل الحيز الفيلمي لتصوير مجموعة من الأطفال المشردين المهمشين في مجتمعهم وهم: علي، وكويتا، وعمر، وبوبكر(7).

هذا، ولقد شكل هؤلاء الأطفال الأربعة أسرة حميمية واحدة تجمعهم الصداقة والمعاناة والمأساة والإحساس بالاغتراب والظلم والفقر وتفكك الأسرة والشعور بعدم الانتماء، ناهيك عن الإحساس الفظيع بالتهميش والإقصاء والوحدة والحرمان على الرغم من كونهم مجرد أطفال الشوارع في مدينة الدار البيضاء الكبرى التي

تطفح بالتناقضات الجدلية الكبرى في ظل رأسمالية معولمة.

لكن جماعة علي ستتعرض لاعتداء بشع من قبل عصابة أطفال آخرين، فيقع علي ضحية هذا الاضطهاد، فيسقط الطفل جثة هامدة، فيلتجئ أصدقاؤه الأوفياء إلى البحث عن كفن يليق بجنازة أميرهم البطل.

يعكس لنا الفيلم بدرامية تراجيدية صورة الواقع المغربي الذي تهمش فيه الطفولة، وتضيع فيه البراءة، ويكثر فيه الانحراف والجرائم وتعاطي المخدرات مع تفاقم ظاهرة الاغتصاب والخوف من سلطة الأسرة والمجتمع والقانون.

وهذا الانحراف والتهميش الطفولي في الحقيقة نتاج لعوامل ذاتية وموضوعية، يتداخل فيها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي والتربوي.

• صورة الطفل المريض: عكست لنا السينما المغربية مجموعة من الصور الإيجابية والسلبية للطفل، ومن بين هذه الصور الدامية الحزينة نجد صورة الطفل المريض كما في فيلم «الدار البيضاء باي ناية – 2003م» للمخرج المغربي مصطفى الدرقاوي الذي صور فيه طفلاً في التاسعة من عمره يسمى هشام عياش مصاب بمرض في القلب؛ وكان الأمر يستدعي عملية جراحية استعجالية. بيد أن الأم زهرة ليس لديها ما يكفي من مال لتغطية مصاريف هذه العملية الباهظة الثمن. هذا ما سيدفع كلثوم أخت هشام للنزول إلى المدينة ليلاً لتدبير مصاريف العملية عن طريق بيع الجسد والارتماء في أحضان الدعارة.

وهكذا، نجد فيلم «الدار البيضاء باي ناية» طافحاً بالتناقضات الجدلية، ويصدر عن رؤية واقعية اجتماعية تراجيدية تجعل من الفقر آفة خطيرة تدفع الإنسان لبيع جسده من أجل تأمين مصاريف العلاج والاستشفاء.

• صورة الطفل الجنين:

تحضر صورة أخرى للطفل في السينما المغربية وهي صورة الطفل الجنين أو الرضيع أو على وشك الإنجاب كما في فيلم «لاتحلق الملائكة فوق الدار البيضاء– 2004م» للمخرج محمد العسلي الذي يصور مأساة سعيد الذي يترك زوجته الحامل بالأطلس للذهاب إلى الدار البيضاء للاشتغال في مطعم صحبة عثمان وإسماعيل. وسيعرف سعيد المغترب، في هذه المدينة الشيطانية، قسوة البشر ودناءة الإنسان واضمحلال القيم. وبالتالي، سيجد نفسه ضحية الاستغلال والاستلاب. بيد أن سعيد، في الأخير، ستدعوه زوجته على وجه السرعة والاستعجال لحضور ولادة طفله. لكن الفيلم ينتهي بموت عائشة زوجة سعيد التي كانت تتأهب للذهاب بدورها إلى الدار البيضاء للمعالجة والاستشفاء، إلا أنها ستموت في الطريق، فيعود بها الأهل إلى القرية من أجل دفنها.

وعليه، يقابل المخرج بين عالمين متناقضين: عالم القرية بصفائها وطهارتها ونبل قيمها، وعالم المدينة المدنسة بالقيم الزائفة والأهواء الفاسدة.

وترد صورة الحامل الحاضر/المغيب في كثير من الأفلام المغربية الأخرى مثل «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي، وفيلم «الراقد – 2004م» للمخرجة ياسمين قصاري أو كساري التي تصور فيه امرأة ستكشف أنها حامل بعد زواجها مباشرة. لكن الزوج سيسافر بعيداً عنها، تنتظر الزوجة مدة طويلة، فيتبين لنا من خلال أحداث الفيلم أن الزوج لن يعود أبداً. ومن هنا، تبدأ معاناة الأم الذاتية

والموضوعية وصراعها مع الحياة من أجل تأمين حياة الطفل الجنين.

– ٤ –

تقويم السينما المغربية في منظورها إلى الطفل:

نستنتج من هذا العرض أن هناك 22 فيلماً تتناول موضوع الطفولة من زوايا ومنظورات مختلفة من 177 فيلماً روائياً مغربياً طويلاً ضمن الفيلموغرافيا العامة التي أعدها المركز السينمائي المغربي سنة 2007م، والتي تبدأ من سنة 1958م إلى غاية 2007م. وهكذا، نجد أفلاماً مغربية تجعل من الطفولة موضوعاً كلياً وإطاراً شاملاً مثل: فيلم «علي زاوا» لنبيل عيوش، وفيلم «العايل» لمومن السميحي، وفيلم «الأجنحة المتكسرة» لأمجيد أرشيش، وفيلم «جوهرة» لسعد الشرايبي، وفيلم «الدار البيضاء باي نايت» للمخرج مصطفى الدرقاوي، وفيلم «ألف شهر» لفوزي بنسعيدي، وفيلم «الطفولة المغتصبة» لحكيم نوري، وفيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي، وفيلم «ما نثرته الرياح» لأحمد قاسم أقدي، وفيلم «ملواد لهيه» لمحمد عبازي، وفيلم «طوير الجنة» للمخرج حميد بنسعيد، وفيلم «ساعي البريد» للمخرج حكيم نوري...

وهناك أفلام سينمائية مغربية أخرى تعاملت مع الطفولة باعتبارها موضوعاً جزئياً أو عابراً أو باعتبارها تيمة هامشية ثانوية وجانبية كما في فيلم «بيضاوة» لعبد القادر لقطع، وفيلم «حكايات مغربية» للمخرج مومن السميحي، وفيلم «ظفائر» للجيلالي فرحاتي، وفيلم «أيام من حياة عادية» للمخرج سعد الشرايبي...

ويعني هذا أن السينما المغربية قد ناقشت موضوع الطفولة من خلال رؤى مختلفة، فلا تخرج أغلب هذه الرؤى عن الرؤية الواقعية الاجتماعية ذات الطابع المأساوي التراجيدي، بيد أن ثمة أفلاماً اتخذت طابعاً رمزياً تجريدياً وشاعرياً كفيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي.

وإذا كانت مجموعة من الأفلام الطفلية قد اتبعت إيقاعاً كرونولوجياً من الحاضر نحو المستقبل، فهناك بعض الأفلام التي اختارت أسلوب الاسترجاع وفلاش باك من أجل استدعاء ذكريات الطفولة المنسية كأفلام الطفولة المسترجعة.

زد على ذلك أن السينما المغربية قد قدمت مجموعة من الصور الطفولية كصورة الجنين، وصورة المغترب، وصورة الضائع، وصورة المهمش، وصورة المستلب، وصورة المعتدي، وصورة المريض، وصورة

المغتصب، وصورة الكادح، وصورة المنحرف، وصورة الخائف، وصورة المختطف، وصورة الطفل المسترجع، وصورة الطفل اليتيم، وصورة الثائر....

بيد أن هذه الصور المتنوعة التي استحضرتها السينما المغربية لم تكن دائماً صوراً إيجابية، بل كانت أيضاً صوراً سلبية. أي لم يكن الطفل دائماً كائناً طاهراً بريئاً يعتدى عليه، بل كان أيضاً يمارس العدوان والاضطهاد على الآخرين كما في فيلم «حكايات مغربية» لمومن السميحي..

أضف إلى ذلك أن السينما المغربية قد عالجت الطفولة من زوايا متعددة وإن كانت في كثير من الأحيان لم تنجح في ذلك نظراً لصعوبة موضوع الطفولة وشساعة مجالاته وصعوبة التحكم فيه لكونه ظاهرة ذاتية وواعية لايمكن تحويلها إلى ظاهرة مخبرية موضوعية وعلمية.

ومن بين هذه الزوايا التي تم من خلالها رصد تيمة الطفولة نذكر: المنظور الواقعي الاجتماعي، والمنظور الاقتصادي، والمنظور السياسي، والمنظور الثقافي، والمنظور البيداغوجي والديداكتيكي، والمنظور الديني والأخلاقي، والمنظور النفسي(8).

خاتمة: تلكم نظرة عامة وموجزة حول صورة الطفل في السينما المغربية من سنة 1958 إلى2007م، فقد وردت هذه الصورة الطفولية بأنماط متنوعة ورؤى متشعبة ضمن أفلام روائية طويلة متباينة ومختلفة من حيث الرؤية والأسلوب والقالب والاتجاه الفني.

ويعني هذا أن صورة الطفل قد وردت في السينما المغربية ضمن أفلام كلاسيكية محكمة من حيث الحبكة السردية الدرامية في انتظامها وتناسقها وتسلسلها الكرونولوجي والمنطقي، كما تم تصويرها في أفلام ذات قالب تجديدي قائم على الانزياح والتجريب والتشظي، حيث تمتح تقنياتها السردية والتصويرية والإخراجية من أفلام الموجة الجديدة أو من السينما الأمريكية اللاتينية المناضلة أو من أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية.

المراجع والمصادر:

(١)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، سلسلة شراع، طنجة، العدد:٦٥، السنة١٩٩٩م، ص:٧٦؛ (٢)– المركز السينمائي المغربي: السينما المغربية، فيلموغرافيا عامة، الأفلام الطويلة، ١٩٥٨–٢٠٠٧م، منشورات المركز السينمائي المغربي، الرباط، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٧م؛ (٣)– انظر: مجموعة من الباحثين: صورة المهمش في السينما: الوظائف والخصوصيات، الإصدار الثاني، منشورات نادي إيموزار للسينما، مطبعة إنفوبرانت بفاس، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م؛ (٤)– محمد اشويكة: أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م، (٥)– .Saad Chraïbi: (Cinéma Marocain:quel avenir?), Cinéma, Maroc, N0: 8, Printemps 2006

الهوامش:

(١)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، سلسلة شراع، طنجة، العدد:٦٥، السنة ١٩٩٩م، ص:٧٦؛ (٢)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، ص:٦٥–٦٦؛ (٣)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، ص:٦٦؛ (٤)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، ص:٧٦؛ (٥)–Saad Chraïbi: (Cinéma Marocain:quel avenir?), Cinéma, Maroc, N0: 8, Printemps 2006;

(٦)– المركز السينمائي المغربي: السينما المغربية، فيلموغرافيا عامة، الأفلام الطويلة، ١٩٥٨–٢٠٠٧م، منشورات المركز السينمائي المغربي، الرباط، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٧م؛ (٧)– انظر: مجموعة من الباحثين: صورة المهمش في السينما: الوظائف والخصوصيات، الإصدار الثاني، منشورات نادي إيموزار للسينما، مطبعة إنفوبرانت بفاس، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م؛ (٨)– محمد اشويكة: أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م، ص:١٥–٢٠؛

معرض الشارقة الدولي للكتاب..
خيار ريادي للنهوض بالجماهير

كالذي نذر أن يكون حصاد أرضه ثقافةً، فبذر الأرض منذ بواكير الثمانينات بالفكر وحرص على أن تكون الشارقة، شارقةً للعلم والأدب والثقافة وكانت.

معرض الشارقة الدولي للكتاب منذ بدأ وهو يستقطب النخب من المثقفين العرب والمحليين مشكلاً انقلاباً في الفكر التوعوي والتنويري، حيث لم يكن في الشارقة غير ثلاث مكتبات لتوزيع وبيع الكتب (دار الآداب ـ دار الحضارة ـ دار البلاغة)، وكانت المكتبة العامة تابعة لوزارة الإعلام وتتخذ من مبنى البلدية مقراً لها في قاعة إفريقيا الطابق الثاني، وقد حدثني بذلك زميلي أسامة مرّة.

ومع النضوج وتجلي الخيار الثقافي آثر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي حاكم الشارقة أن يقيم مكتبة عامة واتخذت من قصر الثقافة مقراً لها منتصف الثمانينات، وأمام مواجهة التحديات والتنامي الإعلامي والتركيز على التعلم والقراءة، وتنفيذاً للمنهجية الثقافية ارتأى صاحب السمو أن يرافق هذه البنى فعاليات ثقافية وفكرية واستقطاب كوادر مثقفة ومطلعة تدعم الفعل الثقافي وتؤسس للفعل في الإمارة بشكل يحافظ على الأصالة ويستشرف القادم بروح قابضة على القيمة الإنسانية والفكرية.

كانت هذه البذور الأولى للحصاد الثقافي الذي كرس الشارقة عاصمة للثقافة العربية في العام 1998 وعاصمة للثقافة الإسلامية للعام 2014، وعزز مكانة معرض الشارقة الدولي للكتاب، حيث أرسلت أول دفعة من الوفود من دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة في العام 1984 للدول العربية لتحفيز دور نشر متنوعة والتعرف إلى إمكانية تطوير آليات معرض الكتاب ، وقد تميز المعرض منذ دوراته الأولى بروحية التشارك وإنسانية التعامل، إضافة إلى الكتلة الفكرية التي تركزت على الفعاليات المصاحبة والأنشطة الثقافية الرديفة بالمعرض. وقد شرف المشاركة في لقاء اجتمع فيه حضرة صاحب السمو حاكم الشارقة مع أعضاء اتحاد النشر الإلكتروني واتحاد النشر العربي إبان الدورة السابعة والعشرين للمعرض أكد فيه حضرة الحاكم على الخطاب الثقافي وأهمية الكتاب وحرصه على ألا تطغى أي دفة على الأخرى، وأن يكون الخيار للفرد إيماناً منه بنتاج الزرع الذي بذر في هذه الأرض بقناعة.

وقد صبت هذه التجارب الثقافية والمنجزات في نتاج الشارقة المحلي، وفي منهجية الحياة لدى الأفراد فصارت الثقافة منهج حياة وسلوكاً يومياً، خاصة وأن المعرض روج لمكتبة في كل بيت؛ المشروع الذي تفاعلت معه الأسر، ذلك أن المعرض كان يقدم تسهيلات جمة للناشر والجمهور على حد السواء بغية التأسيس لهذا الفعل التنويري، وتغذيته.

عائشة مصبح العاجل

ملف العدد

عقدت دائـرة الثقافة والإعـلام ـ حكومة الشارقة بدولة الإمـارات العربية المتحدة ندوتين بالقاهرة حـول قضية الجوائز الأدبية.. جائزة الشارقة نموذجاً، وأثرها في تحفيز الشباب للكتابة الإبداعية، الأولى ضمن فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب، والثانية بنادي القصة المصري. وشهدت القاهرة إطلاق الـدورة الجديدة لجائزة الشارقة للإبداع العربي.

وفي هـذا الملف نـورد شهادات بعض المبدعين المصريين الفائزين بجائزة الشارقة خلال السنوات الفائتة، حيث تحدث الشاعر أحمد بخيت عن تجربته مع الجائزة، ثم تحدث القاص أحمد قرني عن رحلته للشارقة ونص شهادته كاملة هنا، واختتم الروائي د. محمد إبراهيم طه بشهادته مع جائزة الشارقة يضمها هذا الملف.

وفي اليوم الثاني بنادي القصة بالقاهرة، تكلم الروائي محمد جبريل أحد المشاركين بالورشة النقدية بالشارقة، ثم تحدث د. مدحت الجيار عن مشاركته بالورشة النقدية مع الفائزين بجوائز الشارقة، واختتم الروائي فؤاد قنديل برؤيته حول قضية الجوائز الأدبية.

الجوائز الأدبية
التاريخ والنشأة

خليل الجيزاوي

الجوائز الأدبية رمز جميل ورائع تسبغ من كرمها العظيم على هؤلاء الذين يكدون ويجهدون في البحث عن ألق الإبداع والخلق والتفرد، وللجوائز الأدبية بعدها الإنساني الذي يخلد صاحبها ويرفع من رصيده بين أهله ومجتمعه. ربما بعد جائزة (نوبل) تتقطع السبل بنا حينما نهم في البحث عن إحصاء معين أو تعريف خاص بها.. لتتواصل حالة هذه الجوائز على نحو متقطع متباعد، تتعثر المسيرة دائماً لتؤجل. وإن أقيمت شممت بها أحادية التصرف أو تبييت النية (حسنة أو سيئة) لمنحها هذا أو ذاك، وإن التفت إلى واقع الجوائز بشكل عام ستجد أن حيازة الأديب نجيب محفوظ لنوبل هي تحول رائع على مستوى عالمنا العربي الذي تهاوت فنونه وآدابه في نظر الغرب، بل همشت العديد من عطاءاته من قبل الأمم المنتصرة.

تلك التي عبثت بكل شيء حتى بمقدرات الأدب والإبداع، والحديث موصول إلى عالمنا العربي وجوائزه الثقافية والأدبية التي تعاني الندرة وعدم التخصص، وأخطر من هذا وذاك هو عشوائية منحها رغم أنها تتوجه إلى أسماء لهم وجودهم ونشاطهم الأدبي والمعرفي، تأتي في هذا السياق جائزة سلطان العويس في مقدمة جوائزنا العربية لأنها هي الأكبر مادياً، لكن هناك مقولة تشير إلى أن الجوائز الأدبية قد تذهب إلى أمر ويراد لها أمر آخر؛ لتكون المنح والهبات فيها ضرباً من الحظ.

نشأة الجوائزالأدبية

تعتبر الجوائز الأدبية والثقافية في الأصل غربية المنشأ، فلم يهتم الوطن العربي ككل بأمر الجوائز إلا عن قريب، وفجأة تكاثرت الجوائز الأدبية والثقافية وازدحمت ساحة الإبداع بالعديد منها في صحوة مفاجئة بعد جدب طويل غاب فيه الاحتفاء بالإبداع والمبدعين طويلاً، بحيث كنا نتساءل ما الذي يجعلنا مقصرين في هذا المجال عن دول العالم الأخرى؟ وقد يتعلل البعض بما لدى الغرب من إسهامات أهلية في نشر الثقافة والمعرفة، وعلى سبيل المثال السيد جيتس أغنى رجل في العالم الذي خصص منذ سنتين أكثر من ثلاثين مليون دولار للشعراء، فالدول الأوروبية حققت نهضتها الحديثة عندما منحت الجوائز لأولئك الذين يهتمون بـ «ثقافة الهوية» في أعمالهم الأدبية، ولعل الإيطاليين

هم الأبـرز بين الأوروبـيـين عندما عمدوا إلي «إحياء الحركة الإنسانية» مـن خـلال الاهـتـمـام بـالـدراسـات الإغريقية واللاتينية معتقدين بأن تلك الأعمال من أرقى ما توصل إليه العقل البشري بالإجماع. ومن الجدير بالذكر أن نعرف أن في العالم يمنح كل ساعة شخص جديد جائزة أدبية مختلفة، ورغم ذلك فلكل هذه الجوائز جاذبيتها وإبهارها، فإن دولة مثل فرنسا بها عدد من الجوائز يزيد على الـ 1500 جائزة سنوياً أي أنه في اليوم الواحد تمنح تقريباً خمس جوائز أدبـيـة، والأمـر ليس مثيراً للدهشة في عالم أصبحت فيه الكتب وسيلة تجارية رائجة، وصناعة مربحة في أنحاء عديدة من العالم، فدولة مثل إيطاليا يظهر فيها سنوياً ما لا يقل عن خمسمائة أديب جديد وأغلبهم يختفي في نفس السنة.

أهمية الجوائز الأدبية

إن الـقـارئ غـالـبـاً مـا يصاب بحيرة إزاء هذا الكم الهائل الصادر مـن الـكـتـب، وخـاصـة في مجـال الإبداع الروائي، وفي النهاية فإنه يختار الكتاب الفائز بجائزة أدبية، لأن هذا يضمن له، على الأقل أنه سوف يقرأ رواية جديدة جيدة، وأن اللجنة التي اختارت هذا الكتاب قد قامت بتصفيته وسط عشرات الكتب الأخرى، ومن هنا تبدو أهمية هذه الجوائز الأدبية خاصة المحلية منها، فهي جميعاً تمنح للكتب المنشورة حديثاً، والقليل من هـذه الجوائز يمنح تقديراً للكاتب عن رحلة عطائه الطويلة، ولـذا فـإن المستفيد من إعلان إحدى الجوائز هو الناشر، ثم المؤلف، وأيضاً القارئ، حيث سوف يتأكد الناشر أن الكتاب الفائز سوف

> تعتبر الجوائز الأدبية والثقافية في الأصل غربية المنشأ، فلم يهتم الوطن العربي ككل بأمر الجوائز إلا عن قريب، وفجأة تكاثرت الجوائز الأدبية والثقافية وازدحمت ساحة الإبداع بالعديد منها في صحوة مفاجئة بعد جدب طويل غاب فيه الاحتفاء بالإبداع والمبدعين طويلاً

ترتفع نسبة تـوزيـعـه، ممـا يحقق له الربح الكثير، ولهذا السبب فإن دور النشر تتسابق بشكل ملحوظ من أجل أن يحصل أحد كتبها على جائزة أدبية مرموقة؛ لذا فالجوائز الأدبية تمثل أهمية كبيرة للكاتب والـقـارئ مـعـاً فهي لـلأول تمثل جـواز مـرور نحو مبيعات ضخمة ومستقبل، ويعتبر فوزه بالجائزة هو بداية دخوله دائرة الضوء، خاصة أن أغلب الفائزين بالجوائز المحلية هم بالضرورة من الشباب، وأحياناً من المخضرمين، باعتبار أن أي جـائـزة لا تمنح لكاتب في حياته سوى مرة واحدة، وهناك عدد قليل من الجـوائـز يمنح أحياناً للكاتب مرتين مثل جائزة بوليتزر الأدبية، وبذلك نرى أن الجوائز الأدبية في المجتمعات الغربية هـي عملية اقتصادية في المقام الأول للأطراف الثلاثة المرتبطة بصناعة النشر وهـم: الناشر، والمؤلـف، والقارئ، كما أن للجوائز الأدبية موسماً، يبدأ عادة في شهر سبتمبر، وينتهي في ديسمبر من كل عام، وهو مرتبط في المقام الأول بموسم القراءة الذي يبدأ عادة عقب الإجازات الصيفية، وفي شهر نوفمبر تزداد حمية البحث عن الفائزين، وتلتهب قوائم المبيعات.

قيمة الجوائز الأدبية

وتتباين الجوائز الأدبية المحلية في العالم من حيث قيمتها الأدبية بين رقم الصفر، وبين أكثر من 500 ألـف فرنك في دولـة مثل فرنسا، ومـن الغريب أن الجـوائـز الأدبـيـة الأكثر شهرة وأهمية مثل غونكور لا تمنح للفائز بها أي قيمة مالية،

بينما جائزة الأكاديمية الفرنسية الرسمية، قد تصل إلى نصف مليون فرنك، وهي القيمة التي حصل عليها الأديب الجزائري محمد ديب أخيراً. وتبلغ قيمة جائزة غونكور عشرة يورو فقط، وكأساً من النبيذ الأبيض يومياً لمدة عام، بينما تبلغ قيمة جائزة فلور 6000 يورو. حتى لو كان الحائز جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية يحصل على 7500 يورو، والحائز جائزة كانون الأول يحصل على ما مجموعه 3000 يورو، فإن بقية الجوائز الهامة قليلة العائد المادي أو معدومته. لكنها ذات أهمية إعلامية كبرى، الأمر الذي لا يمكن إغفاله. لأن الأشرطة الملوّنة التي تحيط بالكتب منوّهةً بتميّزها تمنحها قيمةً أكيدة عند الجمهور. فالحائز جائزة غونكور يمكنه أن يأمل ببيع من 200000 إلى 300000 نسخة وسطياً. ونحو 140000 نسخة للحائز جائزة فيمينا، و90000 نسخة لجائزة رونودو، و150000 نسخة لجائزة المتحدين، و85000 نسخة لجائزة ميديتشي.

الجوائز الأدبية الشهيرة

وإذا نظرنا إلى الجوائز الأدبية في الوطن العربي ليس لدينا جائزة تمنح عن الكتب التي حصلت في نفس السنة، وأغلب الجوائز تقديرية، ومن الملاحظ أيضاً غياب الوعي المعرفي بأشهر الجوائز الأدبية في العالم العربي، وانعدام المعلومات الكافية حول هذه الجوائز مما يحول دون التقدم بها، وعندما نلتفت إلى واقع الجوائز بشكل عام سنجد أن حيازة الأديب نجيب محفوظ لنوبل هي تحول رائع على مستوى عالمنا العربي الذي تهاوت فنونه وآدابه في نظر الغرب، بل همشت العديد من عطاءاته من قبل الأمم المنتصرة، تلك التي عبثت بكل شيء حتى بمقدرات الأدب والإبداع، والحديث موصول إلى عالمنا العربي وجوائزه الثقافية والأدبية التي تعاني الندرة وعدم التخصص، وأخطر من هذا وذاك هو عشوائية منحها رغم أنها تتوجه إلى أسماء لهم وجودهم ونشاطهم الأدبي والمعرفي، مع أنه خلال السنوات الأخيرة ظهرت إلى الوجود جوائز أدبية ذات سمعة عالية في عديد البلدان العربية، وهي جوائز ذات قيمة مادية كبيرة، وفتحت آفاقاً واسعة أمام الكثير من الكتاب والمبدعين وخصوصاً الشباب منهم بعد أن كان عدد الجوائز الأدبية لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، وكان الحصول عليها حلماً صعب المنال، تعددت اليوم هذه الجوائز وتنوعت، وأصبحت هناك جوائز مختصة بالشعر وجوائز مختصة بالقصة وأخرى مختصة بالرواية، وبعضها مختص بالنقد، وتوسعت تبعاً لذلك خارطة هذه الجوائز، فلا يكاد اليوم يخلو بلد عربي من جوائز أدبية ذات قيمة عالية، وأخرى تشجيعية وهي جوائز عادة تسندها الدولة أو جهات رسمية تابعة لها. من المؤكد أن الجائزة تكبر بمصداقيتها وبحيادها. وهو ما جلب لبعض الجوائز السمعة العالية الرفيعة، وجعل الكتّاب يقبلون على التقدم لها، ومع الجوائز التي تسندها الدولة، أصبحت هناك جوائز أدبية أخرى تسندها مراكز ومؤسسات خاصة تهتم بالعمل الثقافي، بقي أن نقول إن الساحة المحلية تكاد تفتقد لجوائز ترفع من مستوى الأدب والثقافة وتدفع الكاتب لمواصلة الكتابة التي تثري الساحة المحلية وتغطي جانباً مهماً يحتاجه المجتمع ويعالج مشاكله الطارئة،الجوائز المحلية منها ما هو عام، أي أنه يمنح للكتاب المتميز مهما كان اتجاهه الأدبي مثل جائزة غونكور، ومنها ما هو متخصص، فجائزة ميدسيس الفرنسية تمنح للإبداع التجريبي، وجائزة فيميدنا تمنح للأدب المناصر لقضية المرأة،

وهنـاك جـوائـز للخيال العلمي، وجوائز للشعر، وأغلب هذه الجوائز لـلإبـداع، لكن هناك عدد قليل من الجوائز للنقد. ولعل أشهرها جائزة غونكور التي تمنح في فرنسا، كانت قيمتها في البداية تصل إلى 5 آلاف فرنك ذهبي، ما لبثت أن وصلت إلى 50 فرنكاً لا أكثر وتمنحها الآن أكـاديمـيـة غـونـكـور، وتعتبر أرفـع الجـوائـز الأدبـيـة الفرنسية، وهي واحدة من أغنى الجوائز الأدبية في العالم. وهذه الجائزة السنوية هي الأكبر لعمل روائـي واحد، وجائزة بوليتزر هي الجائزة الأدبية الأشهر في الولايات المتحدة وهي جائزة متشعبة تمنح في مجـال الإبـداع لكل من الرواية والسيرة، والشعر، وللموسيقى وقد أنشئت هذه الجائزة عام 1918، وقيمتها المادية تصل إلى ألف دولار للإبداع. أما بالنسبة للخدمة العامة فإنها عبارة عن ميدالية ذهبية. أما بريطانيا فأشهر جوائزها الأدبية هي البوكر ولقد تفرع منها البوكر العربية، وأغلب الجوائز الأدبية البريطانية حديثة السن، مثل جائزة تحمل اسم الأديب هيوارد سميث التي تأسست عام 1959، وقيمتها ألف جنيه إسترليني وهي بمثابة جائزة تقديرية تمنح للكاتب عن مجموع عطائه، وفي ألمانيا مجموعة كبيرة من الجوائز؛ لعل أكبرهـا مـن ناحية الشهرة والقيمة جائزة تحمل اسم الأديب والمسرحي جورج بوجنر وقيمتها المالية 20 ألـف مـارك، أمـا أعلى الجوائز قيمة أدبية فهي تحمل اسم الـروائـي هـاينريش هـايتي وتمنح مرتين كـل عـام، وقيمتها في كل

> عندما نلتفت إلى واقع الجوائز بشكل عام سنجد أن حيازة الأديب نجيب محفوظ لنوبل هي تحول رائع على مستوى عالمنا العربي الذي تهاوت فنونه وآدابه في نظر الغرب، بل همشت العديد من عطاءاته من قبل الأمم المنتصرة، تلك التي عبثت بكل شيء حتى بمقدرات الأدب والإبداع

مرة 25 ألف مارك، وتتباين الجوائز الأدبـيـة مـن الناحية الجغرافية، فهناك جوائز تمنح في المقاطعات، وأخـرى لتشجيع الأدبـاء الشبان، وهناك جائزة تحمل اسم الشاعر راينر ماريا ريلكه، تمنح في مدينة فرانكفورت لشاعر متميز عن ديوان جديد نشره في نفس السنة.

أمـا في إسبانيا فـإن جائزتي سـيـرفـانـتـس Cervantès وجـورج بوخنر برايس–Georg Buchner–Preis، لا تُمنَحان للكتاب الذي يصدر خلال السنة، بل لمجموع أعمال الكاتب وفي إيطاليا تعادل جائزة موندييللو في قيمتها جائزة غونكور الأدبية الفرنسية، رغم أنها أحدث منها عمراً، أما أقدم هذه الجوائز فهي باجوتا التي تأسست عام 1927م وقيمتها 15 ألف ليرة، وهو مبلغ زهيد لكنه رمزي كما هو واضح، وقد حصلت عليها الأديبـة الساموارنتية عن روايـة تاريخ في عـام 1984م، أمـا جائزة فياريجو فقد أنشئت عـام 1929م وهـي عـبـارة عن ثـلاث جـوائـز كل منها قيمتها 5 ملايين ليرة، بيد أن أهمّ جائزة على الإطلاق هي بلا شك جائزة نوبل لـلآداب التي لا تُمنَح لكتاب، بل لمجموع أعمال كاتبٍ ما مهما كانت جنسيته ولغته. وقيمة الجـائـزة عـشرة مـلايـين كـورون. هناك جوائز كثيرة رأت النور، وكان الهدف منها القضاء على موضة الجوائز القديمة وخلعها عن عرشها، وتتجلى هذه الظاهرة في جوائز عدة كجائزة فيمينا التي أوجدها في عام 1904، وهي ظهرت كرد فعل لجائزه الغونكور الفرنسية، كذلك وُجدت جـائـزة رونـــودو Renaudot، وتكرّر السيناريو نفسه في عام 1930،

عندما ملّ بعض الصحفيين من انتظار نتائج الفيمينا، فقرّروا إيجاد جائزة جديدة لتتوّج أحد زملائهم، إذ وجدوا أنفسهم في «دائرة المتآلفين» التي منحت اسمها للجائزة الجديدة طبعاً. وهذه الجائزة تُمنَح اليوم في مطعم لاسير Lasserre بعد أن تُعلَن نتائج الغونكور.

الجوائز الأدبية العربية

تأتي جائزة سلطان العويس في مقدمة الجوائز الأدبية العربية ثم تليها جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وجائزة الشارقة للإبداع العربي، وجائزة نجيب محفوظ للرواية، وجائزة كومار للإبداع الروائي في تونس، وجائزة الملك فيصل العالمية للأدب. وجائزة مفدى زكريا للشعر، وجائزة أبو القاسم الشابي التونسية، وجوائز أخرى، مثل جائزة زبيدة بشير، وجائزة الكريديف في تونس، وجائزة الطيب صالح للرواية في السودان، وجائزة ناجي النعمان في لبنان، وجائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي، وغيرها الكثير.. وأشهر الجوائز في مصر هي جائزة الدولة التقديرية، وجائزة الدولة التشجيعية ولكنها لا تمنح إلا لمن تقدم للجائزة بطلب مع روايته.

الجوائز العربية وميزة جائزة الشارقة

د. مدحت الجيار

الجوائز العربية من الأعمال المجيدة في تاريخ الثقافة العربية الراهنة، وكثرة هذه الجوائز زادها احتراماً وتقديراً من الأدباء؛ لأنهم يحتاجون إليها روحياً ونفسياً ومادياً؛ ولذلك تتسابق المؤسسات الرسمية والأهلية، الشخصية والجماعية في رصد الأموال من أجل تشجيع الأدباء والمثقفين، وزاد الأمر إلى تشجيع المؤسسات وإعطائها جوائز باسم هيئتها الرمزية والمعنوية تدعيماً للعمل العام والنشاط الثقافي والأدبي جزء منه.

وتزيد جائزة الشارقة للإبداع العربي بعمل الورش النقدية والكتابية مع الفائزين بجوائز الشارقة حتى يلتقوا بكبار الكتاب والمثقفين والنقاد من العالم العربي، وكانت مصر محظوظة في هذا السياق، إذ قام بعض كتابها ومثقفيها بإدارة هذه الورش مع غيرهم من البلدان العربية ومنهم د. جابر عصفور ود. صلاح فضل ود. مدحت الجيار وغيرهم من المصريين والوطن العربي.

وكان نادي القصة بالقاهرة محظوظاً حين عقد ندوة بقاعة يوسف السباعي لمناقشة قضية الجوائز العربية ودورها في تحفيز الكتاب.. جائزة الشارقة نموذجاً، وذلك بحضور عدد كبير من الإعلاميين والكتاب والمثقفين المهتمين بقضية الجوائز ذات التأثير الإيجابي الكبير في نفوس الكتاب. وكان امتلاء قاعة الندوات الكبرى (قاعة يوسف السباعي) بالحضور دليلاً على حيوية هذه الندوة وأهمية ما يطرح فيها من نقاشات وحوارات ومداخلات نقدية، وكانت السعادة الحقيقية حين انطلقت جائزة الشارقة للإبداع العربي عام 2009 من نادي القصة بالقاهرة؛ لأنه دليل على احترام دور الكاتب العربي في مصر، ودليل على حيوية نادي القصة في هذا السياق، فقد فاز عدد كبير من الكتاب المصريين والكاتبات المصريات بهذه الجائزة خلال الأعوام السابقة، وكان الحصول على هذه الجائزة في سن الشباب حافزاً كبيراً للكتابة وإثبات الذات، ومن النقاط المهمة التي طرحتها الندوة على لسان الروائي محمد جبريل وبعض الحاضرين، هو التركيز على عوائق الحصول على الجوائز المصرية والعربية بسبب تكرار أسماء لجان التحكيم في كثير من الجوائز، الأمر الذي حكم ذائقة بعض كتابنا ومثقفينا في فوز من يفوز وحرمان من حرموا منها لسنوات طويلة حتى تجاوزوا سن الشباب من ناحية، أو حتى

كانت السعادة الحقيقية حين انطلقت جائزة الشارقة للإبداع العربي عام ٢٠٠٩ من نادى القصة بالقاهرة؛ لأنه دليل على احترام دور الكاتب العربي في مصر، ودليل على حيوية نادي القصة في هذا السياق، فقد فاز عدد كبير من الكتاب المصريين والكاتبات المصريات بهذه الجائزة خلال الأعوام السابقة

إن جائزة الشارقة لها سمات بعيدة عن السياسة، وهذا وجه من وجوه التقدير الكبير، لأن الحكم على النصوص الإبداعية تحكمه التقاليد الفنية بصورة مطلقة خالية من المجاملات

حصل عليها من هم ينتمون للذائقة نفسها.

ومن هنا فنحن نحتاج لمثل هذه الندوات لتقليب الأفكار وعرض أفكار جديدة لخدمة الجوائز والقائمين عليها، ولقد خدمت الظروف هذه الندوة كذلك؛ لأنها عقدت أثناء فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الحادية والأربعين ووجود الكثير من الكتاب العرب بالقاهرة، الأمر الذي كشف عن آراء جديدة في تطوير الجوائز الأدبية ولجانها.

إن كتاب مصر يفرحون بجائزة الشارقة ويقدرون هذه الخطوة الإيجابية التي تم اختيار القاهرة نقطة انطلاقة الدورة الجديدة من جائزة الشارقة للإبداع العربي 2009.

إن تاريخ الجوائز في مصر طويل، والجديد أن المؤسسات الأهلية تنافس المؤسسات الحكومية في إنشاء جوائز أهم ما يميزها أنها لا ترتبط بلجان التحكيم وجماعات المصالح ولا بالمقاييس السياسية ولا بالشلل وجماعات المصالح التي تتم في المؤسسات الرسمية بشكل عام.

إن جائزة الشارقة لها سمات بعيدة عن السياسة، وهذا وجه من وجوه التقدير الكبير، لأن الحكم على النصوص الإبداعية تحكمه التقاليد الفنية بصورة مطلقة خالية من المجاملات.

وأطالب القائمين على الجائزة بتخصيص جائزة للكبار، تكون موازية لجوائز الشباب.

الجوائز العربية
بين الحضور والغياب

فؤاد قنديل

الجائزة قد تكون جواز المرور إلى التألق والتجويد . والجوائز بصفة عامة تمثل واحداً من أهم الحوافز المحرضة على العمل والمثابرة، وقد ارتبطت بالإنسان منذ بدء الخليقة إذ اكتشفها البشر مبكراً بوصفها وسيلة مشجعة لتحقيق الأهداف وبذل الجهد، وربما لتقديم الصور المتعددة للولاء والطاعة .

والجوائز تتبدى في أشكال عديدة، ربما لا يحصرها حصر خاصة في مجال العلاقات الإنسانية، فضلاً عن تسيير الأعمال في المؤسسات الرسمية والشعبية ومختلف مناحي الحياة من الألعاب الرياضية إلى الفنون والآداب والعلوم إلى الحروب، ومن الحياة العائلية إلى عالم الطفولة، بل إنها ليست مقصورة على الإنسان فقط، وإنما هي أصيلة لدى الحيوان وقد رأينا كيف تؤثر بقوة في تعليم القرود والأسود في السيرك والارتقاء بردود أفعالهم، كما حدث مثل ذلك مع الأفيال والخيول والكلاب وغيرها، ومن ثم نستطيع القول إن الجوائز سمة متغلغلة في كل ما يدب على الأرض إلى درجة ارتباطها العضوي بالحياة، وليست كما يتصور بعض الناس عنصراً هامشياً أو رغبة عارضة أو إضافة يمكن العمل بدونها أو الاستغناء عنها.

ويقتضي الحديث عن الجوائز الأدبية الإشارة إلى تاريخها العريق، وقد ظهرت من سالف العهود ومنذ سار الإنسان على الأرض، ومع نشأة الحضارات التي سادت ثم بادت.. من مصر القديمة والصين والهند إلى حضارة بابل وآشور والفينيقيين واليونان والرومان إلى العرب، وصولاً إلى أوروبا وعصر النهضة حتى العصور الحديثة، وليس من المبالغة في شيء أن نقول إن العرب بزوا الكثير من الشعوب بفضل ما أولوه من اهتمام للجوائز الأدبية، وتكفي الإشارة إلى التراث الهائل من الشعر العربي الرائع الذي شجعت عليه الجوائز المادية والمعنوية التي فاض بها الملوك والرؤساء والأمراء والكبراء، ولا نحسب أحداً يماري في أن هذا التراث ما كان ليرى النور أبداً لولا فرحة القبيلة بالشاعر وتقدير الأهل واهتمام رجال الحكم، واحترام الجميع لمكانة الشاعر والناثر حتى سيّدوهما وحملوهما على الرؤوس وكانا مصدراً للتفاخر والزهو. لقد تزايد عدد الأدباء في ربع القرن الأخير بصورة لافتة تستأهل الدراسة، ففي كل عام نسمع

ونقرأ عن كتاب جدد، وتعمر الساحة العربية بالمواهب التي تبدع القصة والرواية والشعر والمسرحية.

ويرجع ذلك في زعمنا إلى أمور عدة، منها:

أولاً: انتشار التعليم في كافة الأقطار العربية.

ثانياً: الرغبة الملحة في التعبير عن واقع إنساني يرزح تحب ضغوط سياسية واجتماعية ملتبسة.

ثالثاً: محاولة إثبات الذات في ظل التحديات المعاصرة.

من هنا تبدو الحاجة ماسة إلى الجوائز؛ لأن الإبداع الأدبي والفني يقتضي توفر استجابة جماهيرية مثل المغني والممثل المسرحي الذي ينتظر التصفيق بلهفة ويهون في سبيل ذلك كل جهد.

ولا أحسبه قد ضاع من الذاكرة ما قرأناه عن أسواق العرب مثل عكاظ والمربد، حيث شهدت مع التجارة ندوات ومطارحات وسجالات شعرية، وتلقى الشعراء خلالها العطايا المادية والمعنوية دلالة على أهمية الجوائز وعمق تأثيرها في خلق التنافسية من أجل الإبداع والتجويد.

وفي العصر الحاضر تتعدد صور الجوائز المعنوية، فمنها : النشر وهو أولى الجوائز وكذلك اهتمام وسائل الإعلام وتحتسب الدراسات النقدية من الجوائز، وكذلك متابعات القراء وإقبال الجماهير على حضور الندوات. كل ذلك يسهم في رفع معنويات الكاتب ودفعه إلى تحمل الجهد والسهر والسفر والقراءة الطويلة والاعتكاف والتفرغ إلى درجة الابتعاد عن المتع وألوان الترفيه و والقيام بالأعباء

الحاجة ماسة إلى الجوائز؛ لأن الإبداع الأدبي والفني يقتضي توفر استجابة جماهيرية مثل المغني والممثل المسرحي الذي ينتظر التصفيق بلهفة ويهون في سبيل ذلك كل جهد

الاجتماعية، والتخلي عن الانشغال بكسب العيش في سبيل الهواية التي لا تعادلها هواية، والولع الذي ليس بعده ولع.

والأديب في بلادنا العربية يعاني كثيراً من أجل إبداعه، فالكاتب الروائي مثلاً يقضي السنوات في البحث والإعداد لعالمه الروائي من رسم الشخصيات وترتيب الأحداث على نحو فني، فضلاً عن التقصي التاريخي إذا اقتضت الرواية ذلك، بالإضافة إلى الجهد المبذول في تشكيل النسيج السردي والوصفي وضبط إيقاع العمل وحبكاته بما يتمكن معه من تبليغ رسالته الفكرية والجمالية، ثم يمر العمل بالعديد من المراجعات العلمية واللغوية والطباعية وغيرها ثم ينتظر سنة أو سنتين حتى يرى النور دون أن يتقاضى مقابل ذلك غير القليل الذي لا يفتح بيتاً ولا يرعى أسرة، ولا يكفي لشراء الكتب ومختلف لوازم الكتابة والقراءة التي لا يستغني عنها أي أديب. ومن المعاناة أيضاً التناقص الشديد في منابر النقد، فليس من شك أن الوقت المبذول في الإبداع لا يدعو لأسف صاحبه ولا ندمه إذا لقي بعض الاهتمام بعمله من ناقد قدير، فهو بمثابة الأجر الحقيقي للكاتب والتحية الواجبة من رعاة الحركة الثقافية وحراسها والقادرين على قول الكلمة الفاصلة فيما أبدع الكاتب بما يعينه على تطويره للأداء والاستمرار فيه أو تخليصه مما يشوبه.

ومن المعاناة أيضاً تراجع عدد القراء، وتلك مسألة مثيرة للقلق، يمكن أن تسلم الكاتب لليأس، لأنه ينتج سلعة لا مستقبل لها إلا مخازن الكتب، ولو رآها بين أيدي القراء وعلى رفوف المكتبات وتناقلت

ذكرها الألسنة لحفزه هذا على الاستمرار والتجديد والإبداع. وليس بخافٍ على المهتمين بأمر الكتاب والقراءة والثقافة عامة أن الكاتب في معظم الدول الغربية حيث يوزع كتابه في عدة ملايين من النسخ، ويحصل مقابل نسبته في البيع على عدة ملايين من الدولارات أو الجنيهات الإسترلينية يستطيع أن يسافر ويغامر ويمر بالتجارب وينفق على زيارة المتاحف ودور الأوبرا والاستماع إلى الموسيقى وشراء الكتب، وأن يصبر لسنوات حتى يبدع العمل الأدبي اللافت والمثير، فليس وراءه تل الهموم ولا نباح المطالب ولا يشكو من الحرمان والفاقة، كما لا يبخل عليه النقد ولا وسائل الإعلام. ومن المعاناة أيضاً تقصير وسائل الإعلام في إلقاء الضوء على جديد الكتاب والكتب، فليس هذا في الأغلب من مهامها في رأي البعض، حتى الصفحات الثقافية فإنها تعمل لحساب فئة دون أخرى، وبعض المشرفين عليها لا يعنيهم إلا الأصدقاء مهما كانت كتبهم متواضعة وإبداعهم هزيلاً، ولسنا بحاجة إلى الحديث عن القنوات التلفزيونية التي تعنى بالممثلين ولاعبي الكرة، غير محتفلين بصناع المعرفة. هكذا يبدو جلياً دور الجوائز الأدبية خاصة إذا صح تصويبها إلى المستحقين، ونالها الجديرون وليس أصحاب الحظوة من الأحباب أو القادرين على توفير المنافع والمصالح. وفي الوقت ذاته نذكر أن عشرات الأدباء والموهوبين الذين أثروا المكتبة العربية بروائع الإبداع الأدبي، لما افتقدوا التقدير المعنوي وتغافلت عنهم الجوائز ووسائل الإعلام، بل والندوات والمؤتمرات أصابهم الكمد، وحطت في نفوسهم الحسرة، وأحاط بهم اليأس فذبلت منهم المواهب وضمرت الأجساد وأظلمت الآفاق، ومع تمام الإهمال ماتوا وهم أحياء، ثم أنقذتهم منية حقيقية، حيث أشفقت عليهم من نزيف المعاناة خاصة مع النفوس الأبية الكريمة،كان طبيعياً إذن أن تهب المؤسسات الثقافية، الحكومية والأهلية للإجابة عن أسئلة الحركة الثقافية بالإعلان عن الجوائز والمسابقات الأدبية بوصفها القادرة على بعث الروح التنافسية من ناحية وتقدير النابهين من ناحية أخرى مع بث الحيوية والفاعلية في الحضور الثقافي، فضلاً عن تجديد الدماء الجارية في عروق الحركة الأدبية بالكشف عن المواهب الواعدة وفتح الطريق أمامها، الأمر الذي يدل بجلاء على توفر حالة من الازدهار اللافت في الساحة الثقافية، سوف تؤثر بالتأكيد في مجالات أخرى كالفنون والإعلام وإنعاش فضاءات الوعي بشكل عام.

في الإطار السابق نلحظ أن كل الأقطار العربية ولا نستثني فلسطين والعراق والسودان وموريتانيا قد أولت عناية واضحة بالجوائز الأدبية وخصصت لها الاعتمادات المالية سواء من المؤسسات الرسمية أو المدنية أو من الأفراد. ولعل في مقدمة الجوائز الأدبية في وطننا العربي تلك التي تمنحها دول مثل السعودية والإمارات والكويت ومصر، كما أن ثمة جوائز لا بأس بها في سوريا وتونس والأردن وغيرها من البلدان وإن لم تكن محط اهتمام وسائل الإعلام على مستوى الوطن العربي.

وأكبر الجوائز السعودية هي جائزة الملك فيصل، لكنها ذات طبيعة دينية في الأغلب وتمنح على استحياء جائزة لفرع الأدب، تركز فيه على الدراسات النقدية، ولا تعنى بالإبداع إلا في النادر، وما أجدرها أن تفعل لأنها جائزة مرموقة وتتمتع بالنزاهة وحسن السمعة. على أن ثمة جوائز يصدرها الأفراد مثل جائزة فقي وجائزة يماني والقرشي، وهي جوائز مخصصة للشعر ونقده،

ويؤخذ عليها النظرات التقليدية ومن ثم فدورها في تجديد الدماء أو إحداث حراك أدبي محدود للغاية. وتمنح الكويت جوائز علمية وأدبية مرموقة ومحل احترام المؤسسات الثقافية العربية، لكن نصيب الإبداع فيها غائب تماماً، ومن الكويت تطالعنا جائزة البابطين وتصدر عن شاعر قدير له توجهات قومية أصيلة ورؤية أدبية نابهة، لكنها لا تزال تدور في فلك التقليدية إلى حد كبير. أما في مصر فالدولة تخصص جوائز كبرى للمبدعين والنقاد المصريين وتمنحهم على شرفها مبالغ كبيرة، ولها مستويات عدة (تشجيعية، تفوّق، تقديرية، جائزة مبارك) بالإضافة إلى الجوائز التي تمنحها الدولة لأفضل روائي عربي في مؤتمر الرواية وأفضل شاعر عربي في مؤتمر الشعر، وجوائز للقصاصين الشباب باسم يوسف إدريس ويحيى حقي ومحمود تيمور، كما أن هناك جوائز يقدمها اتحاد الكتاب ومؤسسة ساويرس والجامعة الأمريكية، وهي بلا أدنى شك جوائز ذات تأثير إيجابي، إلا أنها - في رأيي الشخصي - تفتقر أحياناً إلى الموضوعية، وتغيب عنها الشفافية خاصة جوائز الدولة الثلاث الكبرى لأن العلاقات الشخصية والتربيطات تغلب الجودة والتميز، ومن ثم يفضي هذا إلى تأثير سلبي عكس المستهدف من منح الجوائز.

وتقوم دولة الإمارات العربية المتحدة بتقديم ثلاث جوائز مهمة هي الشيخ زايد والعويس والشارقة وتتمتع جميعها بسمات تجعلها في زعمي أفضل الجوائز العربية على الإطلاق، ومن هذه السمات التي تميزها وتحرص عليها رغم انقضاء السنوات على تأسيسها:

أولاً: الشفافية والموضوعية.

ثانياً: الفرص المتاحة لكافة الأجناس الأدبية.

ثالثاً: التقدير البالغ والاعتبار للابتكار والتجديد.

وليس لي من مأخذ على جائزة الشيخ زايد إلا قصر منحها لكاتب واحد في كل الأجناس الأدبية، وهذه مسألة مثيرة للدهشة والعجب وتستحق النظر احتراماً أولاً لاسم صاحبها وثانياً لهذه الجائزة الرفيعة التي دفعتها فكرة اختيار الأديب الواحد إلى درب ضيق جداً لن يحقق لها ما يليق بها من انتشار وتأثير.

أما العويس فقد حفرت طريقها من قديم بثقة وأصالة عبر رؤية مفتوحة ودقيقة للساحة الثقافية وبنت مجدها بتؤدة على أسس موضوعية بحيث تحسن التصويب والاختيار بين المقتدرين حقاً من أبناء الأمة العربية دون أدنى حساسية، أو توجهات إيديولوجية أو أية حسابات، مع الأخذ دائماً في الاعتبار العطاء المتراكم والتميز والموهبة والتأثير، وحين نأتي إلى جائزة الشارقة للإبداع العربي فإننا نأتي إلى وردة نضرة ومتألقة في حديقة الجوائز الأدبية العربية دون منازع، وذلك الرأي ليس من قبيل المديح أو المجاملة فلا أعرف من أهلها أو القائمين عليها أحداً، ولكن رأيي ينبني على الأسباب التالية:

أولاً: لأنها مخصصة للشباب العربي دون استثناء

ثانياً: مبالغها النقدية مشجعة لمن يبدأ طريقه الإبداعية

ثالثاً: إنها تتوزع على ستة أجناس أدبية، وليس جنساً واحداً

رابعاً: إنها تمنح لثلاثة فائزين في كل فرع وليس واحداً

خامساً: إنها تطبع الأعمال الفائزة، وقد طبعت بالفعل نحو مائتي كتاب

سادساً: إنها تتمتع بموضوعية تكاد تكون مثالية

سابعاً: إنها تنظم ورشة أدبية، يشرف عليها أحد كبار النقاد والمبدعين

ثـامـنـاً: إنـهـا لا تضع شروطـاً كابحة للإبداع على أي نحو

لهذا لا أبالغ إذا ذهبت إلى أن هذه الجائزة تختلف عن كثير من الجوائز، وتتميز عنها وتتخذ نهجاً يرفعها فـوق المنافسة، وأقـترح أن تزيد المكافأة المادية لتصبح ثمانية آلاف دولار بـدلاً من ستة، وسبعة بدلاً من أربعة ثم خمسة بدلاً من ثلاثة، ويكون المجموع للفرع الـواحـد عشرين ألـفـاً، كما أقـترح زيـادة عـدد النسخ المطبوعة من الكتب الفائزة وتيسير توزيعها في شتى الأقطار العربية، وكذلك أوصي بزيادة مساحات الإعلام والدعاية للجائزة على مدى الشهور الثمانية ولا تقتصر الإشارة إليها على دفقة واحدة عند إطلاقها، ويبقى أن نتوجه بالتحية والتقدير لكل من يساهم في دعم الإبداع الأدبي العربي بتأسيس المؤسسات الثقافية التي تشجع الحراك الأدبي وترعاه بما يدفعه إلى المقدمة، انطلاقاً من فكرة مؤداها أن المجد الحقيقي للعرب مجد ثقافي، ولن يكون لنا في المستقبل القريب غيره، وعلينا ألا نبخل بمال أو جهد أو وقت، ونبذل ما وسعنا لإثراء هذا الحقل الـذي يستطيع ـ بعون الله ـ أن يبلغ بنا ما نأمل فيه من شأن عالمي مجيد.

الجوائز العربية وجسر الوصول إليها

محمد جبريل

إذا كان المبدع والناشر والمتلقي، قارئاً وناقداً، هم قوام العملية الإبداعية منذ أن يدفع المبدع بأصول نصه إلى الناشر، وحتى الصدى الذي يحدثه على مستوى النقد، والقارئ العادي، فلعل أهم ما نتمناه لإبداعنا العربي، أن يصدر عن ذات الفنان وثقافته وخبراته، وما تمليه عليه موهبته ورؤاه، فلا يخضع فنه لإغراءات الترجمة أو نيل الجوائز. من حق المبدع أن يجد الفضاء الواسع لكتاباته، لكن العيب في أن يتحول إلى «مقصدار» يكتب إبداعه «بالمازوة» وفق ما يريده الآخرون؛ ولأن الأمثلة لا تخطئها الأعين، ولأننا لسنا في مجال توجيه الاتهام، فلعله يكفي أن نشير إلى المعنى.

الإبـــداع عـمـلـيـة شـديـدة الخصوصية، والقيمة الحقيقية لإبداع نجيب محفوظ ـ على سبيل المثال ـ لأنه منذ محاولاته الأولى في مجلة سلامة موسى الجديدة، إلى أحلام فترة النقاهة تعبير عن خصوصية إبداع محفوظ وتميزه وامتيازه، ثمة الـدور الصحفية

e-mail: arrafid@sdci.gov.ae

وهيئة الكتاب وهيئة قصور الثقافة ومكتبة مصر ونهضة مصر والشروق والآداب والأنجلو والخانجي والبستاني وغيرها مما يسهل عده، كانت لنا ملاحظات على أدائها، وأنها عاجزة عن سد احتياجات المبدعين للنشر بما يدفعهم إلى تمويل طباعة مؤلفاتهم، أو اللجوء إلى ناشرين لا يدفعون كطبيعة الأمور. وإنما يحصلون من المبدع على ما يفوق قيمة التكاليف الفعلية ببضعة أضعاف، مقابلاً لنسخ قليلة يكتفي بتوزيعها على الأصدقاء، فالمسألة إذن أقرب إلى التوثيق. الأخطر هو ما نشهده هذه الأيام من نشوء دور لا ندري من أين تحصل على تمويلها، تقبل ما تنشره، وتدفع لكاتبه وفق شروط تفرضها، بل وتقدم على ترجمة النص، بصرف النظر عن المستوى!

أما التلقي، فمن الظلم أن ندين القارئ العادي على اقتنائه كتباً رديئة المستوى، الإدانة يجب أن توجه إلى النقد الذي يعانى أحد أمرين: إما الكتابات السريعة التي يغيب عنها النقد بمعناه الحقيقي، أو أنها تتجه إلى مناقشة قضايا أخرى، قد لا تكون في صميم اهتمامه. الأخطر هو نقد الإيديولوجية والشلة والصداقة إلى آخر المعاني التي تهبنا - حين نقرأه شعوراً سلبياً.

إذن، فإن العلاقة بين المبدع والناشر والمتلقي هي المدخل الحقيقي لمناقشة القضية التي نحاول مناقشتها.

وبداية فإن المسابقات لا تدخل دائرة اهتماماتي. لا أحب أن أضع نفسي موضع امتحان بما قد لا أطمئن إلى حيدته وموضوعية حكمه. الجائزة الوحيدة التي حصلت عليها وهي جائزة الدولة التشجيعية، ملأ استماراتها الصديقان يوسف الشاروني وسيد النساج - رحمه الله - وكنت قد نسيت الأمر تماماً حين زارني يحيى حقي في جريدة «المساء» ومعه علبة «بونبوني»، وقال: مبروك يا جبريل... فزت بجائزة الدولة!

مسابقاتنا الأدبية - وقد شاركت بالتحكيم في العديد منها، فأنا شاهد عيان كما يقال - تعاني الكثير من الإشكاليات.

المصيبة أنه حين ظهرت كوة في الجدار الصلد، بقصر التقدم لمسابقة «بوكر» على الناشرين، هم الذين يشاركون بالأعمال التي يثقون بقيمتها بين ما نشروه، واطمأن المبدعون الذين يأبون الاشتراك في تلك المسابقات أن الأمر ربما جاوز دوائر الأصدقاء، فوجئ الجميع، أن الناشرين خضعوا لنفس الإشكاليات.

وحتى يأذن الله بالفرج فإن كل من يحترم نفسه من المبدعين الحقيقيين يفضل أن يحتفظ بإبداعه، صوناً لقيمة الإبداع، ولكرامة المبدع! فإذا ناقشنا القضية من حيث هي قضية تهم الساحة الثقافية بعامة، فلعل الترجمة هي المشكلة الأولى في الجوائز العالمية، بمعنى أنه لابد من ترجمة العمل الذي نرشحه للفوز بجائزة عالمية إلى لغة أجنبية مهمة كالفرنسية والإنجليزية، لأن أهل نوبل على سبيل المثال لا يعرفون العربية.

أذكر قول نجيب محفوظ لي في بداية الستينيات: الدراسات والمقالات النقدية التي تناولت أعمالي شيء مهم، لكن الأهم هو الترجمة، بدون الترجمة سيظل أدبي مقتصراً على الوطن العربي، وهذا ما أطمح إلى تجاوزه. الجائزة العالمية تجاوز المحيطين المصري والعربي إلى المحيط العالمي.

تحصل عليها إنجازات إبداعية على مستوى الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والتطبيقية،

فلا تقتصر على مبدعي البلد الذي تصدر عنه، وإنما تحتفي بكل المبدعين بصرف النظر عن الوطن الذي ينتمون إليه.

القيمة وحدها هي جسر الحصول على الجائزة.

أما القول بأن تلك الجوائز - جائزة نوبل مثلاً - لا تخلو من أبعاد سياسية فهو قول صحيح تماماً، والأمثلة متعددة، يكفي أن أشير إلى عدم فوز أدباء عالميين بكل المقاييس بينما ذهبت الجائزة إلى أدباء مجهولين عدد من يتكلمون لا أقول يقرأون باللغة التي يكتبون بها لا يجاوز الألفين، والمعلومة ليست من عندي، لكنها صادرة عن لجان الجائزة الدولية. مع ذلك، فإن جائزة نوبل تظل هي الجائزة الأهم - لإجماع الرأي المثقف في العالم عليها، ولأنها ذهبت في أحيان كثيرة - إلى من يستحقونها بالفعل.. نجيب محفوظ مثلاً.

الجوائز العالمية يجب أن تصبح مثلاً للتجرد والموضوعية، بحيث ينالها من يستحقونها بالفعل، وليس لبواعث سياسية مشبوهة، كما أكدت نوبل ذلك للأسف - في أعوام كثيرة. ولنتذكر أنها ذهبت إلى بعض الأسماء التي كان يجب أن تواجه محاكم مجرمي الحرب، مثل بيجين وبيريز، بدلاً من الحصول على جائزة نوبل للسلام. كما ذهبت إلى بعض الأسماء التي لا يعرفها أحد!

وعلى المستوى العربي فثمة جوائز عربية لا يقتصر الفوز بها على البلد الذي تنتسب إليه، وإنما هي تأخذ صفة القومية كما في الشارقة والشيخ زايد والعويس والبابطين وحسن فقي وغيرها، أو تأخذ صفة العالمية كما في الملك فيصل. ولاشك أن زيادة الجوائز، سواء من دول أو من أفراد، مسألة مطلوبة، باعتبار أن الجوائز تمثل حافزاً للمبدعين على المستويين الأدبي والمادي، وكما نعلم فإن هذه الجوائز ذات قيمة مادية مرتفعة، بحيث تمثل انفراجة الباب للكاتب الذي أدركته حرفة الأدب.

فوز بهاء طاهر بجائزة غونكور أزال الشبهات التي أثيرت حول الجائزة، وأحدث الفوز صدى واسعاً في الأوساط الثقافية والإعلامية. هذه النقطة - بالتحديد - تثير التأمل، لقد تركز الاهتمام الإعلامي حول جائزة غونكور، بينما توارت جائزة الرواية العربية، رغم أن الفائزين يتساويان في المكانة؛ ولأن جائزة الرواية عربية، وتمنح في مؤتمر للرواية تنظمه القاهرة، فقد كان المتصور أن يساوي الاهتمام الإعلامي بين الجائزتين. هل هي نظرة الإعجاب إلى كل ما هو أجنبي، أم أن هناك أسباباً أخرى غير معلومة ولا مفهومة؟

من حق بهاء طاهر أن نحتفي بإبداعه، وأن نسعد لفوزه بجائزة مهمة، لكن من حق ثقافتنا - وكان إدوار الخراط ممثلاً لها - أن نعتز بإبداعها، وبجوائزها الكبرى التي تصدر عن مؤسسات هي الواجهة لثقافتنا المعاصرة. أما جوائز الدولة في مصر، فإنها تتمثل في جوائز مبارك والتقديرية والتفوق والتشجيعية. وهي أوسمة ينالها الفائزون من المبدعين والدارسين والمفكرين، بالإضافة إلى الأوسمة الحقيقية التي ترافق الحصول على الجوائز،

نحن نقدر الفائزين بجوائز الدولة في مستوياتها المختلفة: جائزة مبارك والتقديرية والتفوق والتشجيعية، بصرف النظر عن أن بعض الجوائز ربما جاوزت من يستحقونها لدواعٍ أخرى، لكن المشكلة التي ستظل تفرض نفسها في كل عام، هي القواعد التي يتم في إطارها اختيار الفائزين بالجوائز المختلفة.

أتحدث عن المبدأ. القيمة الأهم

للجائزة، معنى الجائزة، أنها تساوي بين الجميع، فلا يحصل على جائزتها إلا من يستحقها بالفعل، وأيا كان حظه من القرب أو البعد، وما إذا كان يستحق موضع الصدارة الذي أهلته له ـ فحسب ـ قدراته الإبداعية.

أخطر الشوائب التي تعانيها جوائز الدولة أنها لا تصل إلا لمن يلح في اقتناصها ـ أليست صيداً ثميناً؟ـ واسألوا العالم الجليل شوقي ضيف ـ رحمه الله الذي استعصت عليه جائزة مبارك بضعة أعوام متتاليه، والحل الذي أتصوره ـ لتعدد الجوائز الآن وارتفاع قيمتها بما يغري! ـ إنشاء مؤسسة لجوائز الدولة، تمارس أعمالها بأعلى قدر من الشفافية، وتجدد عضوية لجان تحكيمها بصورة دائمة، فلا ترين عليها الاستاتيكية وما تفرضه من ظواهر سلبية. جوائز الدولة يجب أن تتولاها مؤسسة مستقلة، كما في كل الجوائز المماثلة في كل الدنيا، هي التي ترشح بواسطة عناصر مثقفة تختارها، وتتقلص الترشيحات في قوائم صغرى، فأصغر، من خلال تقييمات جادة، ومناقشات ملتزمة.

يوسف الشاروني ـ سيد النساج ـ شوقي ضيف

جائزة الشارقة
الحضور عبر الإبداع

أحمد قرني

كانت التجربة الأولى مع الألم حين قرر أبي أن نترك بيتنا في بولاق بالجيزة، حيث كنا نعيش لنرحل إلى الفيوم حيث الأهل والعائلة ومسقط الرأس لم أفهم بعد وأنا صغير في الصف الثالث الابتدائي كيف أترك مدرستي وأصحابي وأرحل إلى مجهول لا أعلم عنه شيئاً سوى ما كان يحكيه لنا أبي عن حياته هناك وعن عائلة مغني التي ننتمي إليها وأننا حتماً يجب أن نعود إلى بلدتنا الصغيرة سنورس.

أتت السيارة النقل وحملنا أمتعتنا حتى الكلب الذي كنا نربيه حملناه معنا في السيارة وانطلقت بنا سريعة تحملني إلى المجهول. حين ابتعدنا قليلاً عن شارعنا انطلق الكلب يعوي وانتابته حالة عصبية جعلته يقطع الحبل ويقفز من السيارة رغم محاولتي لطمأنته وجرى عائداً إلى بيتنا كنت أتابعه بعيني وأحسده على شجاعته حين رفض ذلك الرحيل. كان يتملكني ذات الإحساس الذي تملكه

والبيوت التي عرفتها والشوارع التي مررت بها تختفي أمام عيني وهناك في سنورس مضت الأيام بطيئة مملة بلا أصحاب ولا أناس تعرفهم رغم توافد الكثيرين على بيتنا الجديد من الأقرباء وأفراد العائلة يهنئوننا بالعودة إلى بلدتنا. كنت أنتظر بفارغ الصبر انتهاء الإجازة الصيفية وعودتي إلى المدرسة وكانت المفاجأة تنتظرني حين دخلت المدرسة فلم أجد أصحابي الذين عرفتهم ولا المدرسين ولا الناظر حينها أدركت أن كل شيء قد تغير وأخذت أبكي.

البداية مع الشعر

الحياة هنا في سنورس تختلف عن بولاق، هناك الضجيج والحياة والناس، وهنا الهدوء الممل والحياة الباردة وبساطة العيش فقد كان معظم الناس فلاحين يذهبون إلى الأرض في الصباح الباكر ولا يعودون إلا مع أذان المغرب ويخلدون إلى النوم في انتظار صباح جديد، وهذا ما حاولت رصده في رواية آخر سلالة عائلة البحار. هذا البون الشاسع بين الحياة في المدينة والحياة في الريف أتعبني كثيراً حتى تأقلمت مع حياتي الجديدة ومضت السنوات وكان مشهد مقتل السادات في العرض العسكري الذي رأيته وأنا جالس أمام التلفزيون في يوم العطلة المدرسية بمناسبة انتصار أكتوبر كان المشهد مؤلماً وشعرت بالحزن والخوف وبدأت ولأول مرة أمسك القلم ومثل كل الكائنات التي تشعر كانت البداية مع الشعر حيث كانت الخواطر التي كتبتها في الكراسات وفي ظهر الكتب المدرسية أتلوها بيني وبين نفسي حتى كانت السنة الثالثة في المرحلة الإعدادية وحينها تعرفت على الأستاذ فتحي سنوسي مدرس اللغة العربية كان مدرساً مختلفاً في التعامل مع الطلاب حيث كان يبحث عن صداقتنا وكان متمكناً من اللغة مما شجعني على أن أقرأ له بعض تلك الخواطر سعد جداً واندهش وأخذني وكان معنا أحمد عبد الباقي أحد زملائي في الفصل إلى مكتبة بيت الثقافة في سنورس التي كانت تجاور محطة القطار وصعدنا سلمها القديم المتهالك تنقل بين أرفف الكتب حتى عثر على كتاب المعلقات ثم تصفحه حتى توقف عند معلقة امرئ القيس وقرأها ولكنه قرأها بطريقة غريبة فقد قطعها على الأوزان وأخذ يشرح لنا كيف هي أوزان الشعر وحينها اشتد فضولي وتكررت زيارتي للمكتبة حتى صرت عاشقاً لها أستعير وأقرأ وبدأت أكتب الشعر على أوزان الخليل وأعرضه على الأستاذ فتحي وهو يصحح لي مع ذهابي الدائم لمكتبة بيت ثقافة سنورس وتعرفت على حسن أمين المكتبة.... حتى لم أجد فيها جديداً حدثني أحدهم عن مكتبة دار الكتب في المحافظة وعلى الفور ذهبت إليها عن طريق القطار وتعلقت بها وأخذت أستعير منها وقرأت في هذه السن المبكرة الخصائص والمثل السائر وأسرار البلاغة والحيوان والبيان والتبيين والكثير والكثير من كتب التراث وتوطدت علاقتي بنادي الأدب في بيت الثقافة وكان المرحوم الشاعر زكي عبد الحليم يلقي قصائد ديوانه من وحي القلم قصائد تنتمي إلى المدرسة التقليدية في الشعر شعر موزون ومقفى كنا مبهورين ساعتها بقدرته على تلك الكتابة وإتقان الوزن كنت أقرأ ما أكتبه على استحياء وتردد حتى انضم إلى النادي الشاعر عنتر حسين كان يكبرني حيث كان في الجامعة وقتئذ وكنت مازلت في أولى ثانوي توطدت علاقتنا حتى صرنا صديقين كان عنتر حسين متفجراً بالشعر يرفض واقعه الاجتماعي وفقره وكتب عن كل ذلك شعراً حتى مات في حادث مفجع في السعودية حيث سافر

للعمل هناك وتألمت كثيراً لفراقه وانصرفت بعض الوقت عن الكتابة ثم عدت إليها لأنني وجدتها ملاذي الأخير ومهربي وفي نادي الأدب انضم إلينا احمد طوسون وكان زميلي في المدرسة وكنا نجلس في مقعد واحد في نفس الفصل وكان خجولاً وبعد تردد طويل اقتنع أن يأتي إلى بيت الثقافة وأن يقرأ ما يكتبه في نادي الأدب وكان يكتب القصة القصيرة بلغة إنسانية عالية تختلف كثيراً عن السائد وبدأنا رحلة التمرد في الكتابة عما هو سائد هنا في الفيوم من كتابة بليدة مسالمة وبدأ جيل جديد يتشكل هنا في الفيوم محمد عبد المعطي أحمد عبد الباقي أحمد طوسون أحمد قرني وبدأت روح جديدة تنبعث داخلي قرأت عبد الصبور وأمل دنقل والبياتي وعفيفي مطر وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش حتى دخلت الجامعة وكانت المفاجأة لمدرسي اللغة العربية الذين ارتبطت بهم كثيراً حين علموا أنني التحقت بكلية الحقوق رغم أن مجموع درجاتي كان يرشحني لدخول كلية الآداب قسم اللغة العربية... سنورس في الثمانينات كانت تعج بالإسلاميين عموماً كانوا جميعاً ينقسمون إلى جماعتين كبيرتين الإخوان المسلمين وعلى رأسهم أحمدي قاسم ومجدي طلب والجماعة الإسلامية وعلى رأسها محمد عبد العزيز وكل جماعة تحاول أن تجتذب أكبر عدد إليها وقد نجح كل فصيل في جذب عدد من الأنصار إليه وكنت بينهما حائراً حتى أدركوا هم وأدركت أنني لا أصلح لا لهؤلاء ولا لهؤلاء فقد كان عقلي لا يكف عن الأسئلة مانعاً أن أصبح تابعاً لأي من الفريقين وأدركت في وقت مبكر أنها جماعات تريد السياسة بعباءة الدين واصطدمت بهم عدة مرات ثم رحلت إلى عالمي إلى الأدب والشعر والكتابة ذلك العالم الأرحب وأسئلة الإبداع تشغلني وأنا أغوص في القراءة النهمة حتى رأسي حتى وقعت على أفكار المعتزلة وهم من جماعة المتكلمين ورأيت كم هي مستنيرة وقرأت عنهم الكثير وعن أفكارهم وشيوخهم وسعدت جداً في هذه السن المبكرة عندما عرفت أن الجاحظ هو أحد أبناء تلك الجماعة ولا شك أن أفكار تلك الجماعة ساهمت في فترة من حياتي في ترتيب الأفكار والإجابة عن الأسئلة الكبرى التي تحيط بالإنسان عن الوجود وأسئلة الفلسفة الغامضة والمحيرة ووجدت منهجهم في تحرير العقل وحرية التفكير ضالتي التي أنشدها.

السنوات العجاف

بعد تخرجي في الجامعة التحقت بالقوات المسلحة ضابط احتياط وكانت السنوات العجاف فلم أكتب كلمة واحدة طوال السنوات الثلاث حتى ظننت أن عفريت الشعر قد غادرني إلى الأبد وأنني لم أعد قادراً على الكتابة لم أعد أتواصل مع الحركة الأدبية ولم أجلس على مائدة الأدب. مرت الأيام ثقيلة قلقة لا يمكنني أن أصف ما انتابني طيلة هذه السنوات حتى أنهيت سنوات خدمتي في الجيش كضابط احتياط وبدأ المارد داخلي يتحرك بقوة وبدأت أشعر بروح جديدة تدخلني وكانت المفاجأة، بدأت أعود إلى الحياة الأدبية بنشاط وبدأت أكتب كانت فرحتي لا توصف وأنا أعود إلى الشعر هو الحياة والحلم والرغبة سؤال الوجود والكتابة والتهور والمغامرة الذوبان في الحروف والكلمات والبحث عن المعنى الجديد والصورة واكتمال النص حينها عثرت بالصدفة على إعلان في إحدى الجرائد عن جائزة عربية وهي جائزة الدكتورة سعاد الصباح وتطلب ديواناً مخطوطاً لم يسبق نشره وشجعني صديقي أحمد طوسون على التقدم للجائزة فقد كنت متردداً وأهداني قلم حبر كي

أكتب به الديوان فلم يكن الكمبيوتر قد انتشر بعد وبالفعل بدأت أعد ديواني الأول وجعلت عنوانه ـ لك العشق والنيل لي ـ وكانت المفاجأة أن فاز الديوان بالجائزة وكانت سعادة أدباء الفيوم بهذه الجائزة لا توصف فقد كانت بمثابة اعتراف بهذا الجيل ولا أنسى تلك الفرحة التي لمعت ببريق الحب في عيني أسامة الزيني وأحمد طوسون وأصر الأدباء على الاحتفال بهذه المناسبة وكانت كلماتهم لا تنسى في ذلك اليوم وخاصة أنها كانت ليلة شتاء ممطر وأصر الأدباء على الحضور من كل مكان ولا أنسى حين انقطعت الكهرباء وأكملنا الحفل على أضواء الشموع أما الذي لم أكن أتصوره أن يصدر الديوان وأن أرى بعيني أول كتاب لي مطبوعاً حين أرسلت لي الدار نسخاً من الديوان كان النشر وقتها عسيراً، حيث صدر الديوان عام 1996 ولم يكن أحد من أبناء جيلي قد طبع كتاباً.

القطار

كانت جدران بيت الثقافة المتهالكة تهتز مع قدوم القطار حين يدوس بعجلاته القضبان الممتدة في صمت واستكانة فرحة بقدومه إليها ربما لأنه يبعث فيها الحياة بتلك الاهتزازات القوية. نتجمع في الغرفة القديمة القريبة جداً من شريط القطار انضم إلينا أسامة الزيني حاملاً قلبه الرقيق بين دفتي أشعاره الرومانسية رأيته مقبلاً بقسمات وجهه كان مفتوناً بالشعر يدهشك بقدرته على بناء القصيدة بعد أن نفرغ من الندوة الأسبوعية نكمل ما كنا نتحدث فيه هناك نتسكع في شوارع سنورس وبين حواريها وعلى التلتوارات يملؤنا إحساس بالتحرر والتمرد على هذا العالم الذي يمتلئ بالظلم. الكتابة هي التحرر من تلك القيود والرغبة في التحليق في اللامعقول. وبقروش قليلة جمعها الأصدقاء في نادي الأدب، صدر ديواني الثاني ـ حائط الوقت ـ حيث اقترحنا مشروعاً بسيطاً للنشر وبعده صدرت مجموعة أحمد طوسون ـ مجرد بيت قديم ـ وصدر لأحمد عبد الباقي ديوانه الأول ـ كتابة لا تلين ـ وآخرين كانت الكتابة هي لحظة الاكتشاف والخلق وكان النص بالنسبة لي هو خلق جديد هو سؤال البداية، لذا كان إيماني العميق بعدم الاستكانة في التجربة وضرورة التهور والمغامرة دائماً وما أن تطأ قدمك أرضاً حتى تهم بالارتحال عنها لا يمكن أن يتجاور الإبداع والاستسلام.. أين اليقين في الكتابة؟

هذا البون الشاسع بين الحياة في المدينة والحياة في الريف أتعبني كثيراً حتى تأقلمت مع حياتي الجديدة ومضت السنوات وكان مشهد مقتل السادات في العرض العسكري الذي رأيته وأنا جالس أمام التلفزيون في يوم العطلة المدرسية بمناسبة انتصار أكتوبر كان المشهد مؤلماً وشعرت بالحزن والخوف وبدأت ولأول مرة أمسك القلم

تلك الحيرة وهذا القلق جعلني أكف عن كتابة الشعر بعض الوقت وأنا أرفض أن تكرر التجربة نفسها ولا أدع نفسي تركن إلى الاستكانة وهي ضد الكتابة والإبداع

إنها لا توجد إلا هناك في الكتابة المسالمة المستكينة أين تقع تلك الحروف التي لن نبلغها بمغامرتنا أين تسكن هذه الأرض البكر التي لم تصلها قدم وبدأت أنحاز بجرأة إلى كتابة جديدة أكثر جرأة قد تصل بك إلى التهور حيث يرفضك الأقربون... القطار يعني الارتحال من مكان لآخر إنه لا يكف عن السير ولا يهدأ طالما قطع المسافات لكنه لا يمل هكذا بدا القطار لي هناك كنا ننتظره على المحطة القديمة هكذا يكون المبدع والكاتب وكتبت قصيدة النثر بروح جديدة وحين قابلت الكاتب والروائي فؤاد قنديل في أحد المؤتمرات وكان يرأس وقتها تحرير سلسلة إبداعات وطلب مني ديوان شعر لي لينشره بالسلسلة وترددت بسبب المشكلة التي حدثت بيني وبينه حول ديواني الأول - لك العشق والنيل لي - فقد كان معترضاً على بعض الأشياء التي كانت مرفوضة رقابياً وقتها، وتعقد الموقف بيني وبينه، ثم انفرجت الأزمة وصدر الكتاب في دار سعاد الصباح ونسيت الأمر؛ لكن عندما قابلته هذه المرة وطلب مني ديواناً أرسلته إليه بعد طول تردد، لكن الرجل نشره على الفور وخرج إلى النور ديوان: جسد بارد بلا تفاصيل.

الارتحال إلى الكتابة للطفل

تلك الحيرة وهذا القلق جعلني أكف عن كتابة الشعر بعض الوقت وأنا أرفض أن تكرر التجربة نفسها ولا أدع نفسي تركن إلى الاستكانة وهي ضد الكتابة والإبداع وتذكرت ذلك الحماس والتشجيع الذي لقيته من المخرج والمسرحي صلاح حامد الذي ربطتني به علاقة قوية في البدايات وقد رحل هذا العبقري في محرقة بني سويف الشهيرة وكان دائماً يلح عليَّ أن أكتب للمسرح وكنا نحضر معه بروفات مسرحياته التي كان يخرجها إلا أنني كنت أراني شاعراً ولا شيء آخر حتى كانت الحيرة والقلق والرغبة التي تملكتني أن أغامر وفيما الخوف من عواقب المغامرة وبدأت أكتب للمسرح وكتبت عدة مسرحيات حتى قابلت المخرج محمود حويحي الذي طلب مني مسرحية للأطفال وكانت مفاجأة بالنسبة لي أن أكتب للأطفال كيف هي الكتابة للطفل؟ سعدت بالمغامرة وشرعت في الكتابة وكتبت مسرحية بعنوان - مملكة الأطفال - وبالفعل أخرجها محمود حويحي ولاقت نجاحاً مما شجعني على أن أكتب مسرحية الثعلب ملكاً - التي فازت بجائزة المركز القومي لثقافة الطفل وصارت كتابة الطفل متعتي وكتبت مسرحية - شادي في دنيا الحواديت - التي حصلت على المركز الأول في مسابقة سوزان مبارك في أدب الطفل عام 1998 وطبعت ونشرت بالهيئة العامة للكتاب وبعدها أعلنت وزارة الثقافة عن منحة في كتابة الطفل في أكاديمية مصر في روما وتقدمت لها وفزت بالمنحة وطرت من السعادة وعندما حان وقت السفر إلى روما تذكرت ذلك الشعور بالألم الذي انتابني حين كنت صغيراً أطل من فوق عربة النقل وأنا أبتعد عن مدينتي وشارعي وأرحل إلى البعيد حينها رفضت السفر لمدة عام ونصف إلى إيطاليا واتهمني البعض بالجنون؛ لأنني رفضت السفر، فقد كان ذلك الشعور القديم يطاردني وما زال.. وحين التقيت الروائي محمد جبريل هنا في إحدى الندوات في سنورس وكنا قد دعوناه إلى ندوتنا وكانت بصحبته الأديبة الناقدة زينب العسال رئيس تحرير مجلة وكتاب قطر الندى، ولما رأت اهتمامي البالغ بالكتابة للطفل طلبت مني أن أرسل لها قصة للطفل لتنشرها في كتاب قطر الندى وفعلاً أرسلت لها قصة - حكاية الغراب والحمامة - وصدر الكتاب فعلاً ضمن السلسلة.. وأخيراً صدر لي قصة - حلم النملة دودي - في سلسلة

الأطفال بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2008.

فتنة الرواية

حين حدثني أحدهم عن لغتي في الكتابة للمسرح وما أعجبه من قدرة على كتابة الجمل الحوارية وقال في ولع أنت تصلح لكتابة السيناريو... السيناريو؟ لماذا لا تكتب سيناريو؟ تملكتني الدهشة ولم أجب حتى كانت محاولتي أن أكتب سيناريو لقصة قلت في نفسي نبدأ أولاً في سرد تفاصيل الحكاية ثم نعالجها في مرحلة تالية إلى سيناريو وكتبت فعلاً القصة الطويلة بكل تفاصيلها وحين قرأها الأصدقاء قالوا إنها رواية كانت تلك البداية مع رواية خيوط الدمى التي تسببت لي في مشكلة في نشرها بسبب صراحتها وتأكدت بعد ذلك أن تلك الصراحة غير مطلوبة فنياً، وأخيراً أخذت قراراً بعدم نشرها ثم كانت روايتي حارس السور التي فازت بجائزة دار الصدى بدبي ونشرت وكانت تحكي عن واقعنا هنا في سنورس وهو كواقع معظم القرى العربية وكيف نرفض التغيير ونتمسك بقشرة من الظاهر بينما يقبع داخلنا ظلام مخيف ظلام يمنع تلك القرى أن تتجدد ورصدت ذلك التغيير الذي وقع في مظاهر الحياة لكن جوهر التفكير مازال هو رغم تبدل بعض العادات والتقاليد بسبب اقتحام مظاهر الحضارة لمدينتنا سنورس إلا أن التشبث بتقاليد بالية وأفكار متوارثة قضى على حلم التغيير .

أيام الشارقة

كنت في شتاء عام 2003 حين انتهيت من رواية ـ آخر سلالة عائلة البحار ـ وكانت تبحث عن إجابة لذلك القلق وتلك الأسئلة الكبرى التي تحيرنا وتجعلنا معذبين حيارى في هذا الوجود نبحث عن إجابة لكننا أبداً لن نجدها من خلال بطل الرواية شحاتة البحار الذي يحمل ميراث عائلته على ظهره ويرحل تاركاً سنورس الهادئة إلى القاهرة بضجيجها كنت متردداً أن أشارك بها في جائزة الشارقة إلا أنني حسمت ذلك التردد وأرسلتها وكانت هذه أول مشاركة لي جادة بعد مسابقة دار الصدى وأعلنت نتائج الجائزة ووجدت نفسي من بين الفائزين وفوجئت بدائرة الثقافة الإعلام تطلب مني أن أسافر إلى الشارقة لاستلام الجائزة وحضور ورشة الإبداع مرة أخرى يتملكني ذلك الإحساس البغيض لرفض الرحيل ذلك الإحساس الغامض الذي جعلني أرفض السفر إلى أكاديمية مصر في روما لمدة عام ونصف للحصول على جائزة الدولة في الإبداع كمنحة تفرغ فهل سأظل رهيناً لهذا الإحساس عاجزاً ضعيفاً مستسلماً وبعد تردد قررت أن أسافر إلى الشارقة وسافرت وكانت هذه التجربة الأولى لي التي أبتعد فيها عن مصر لكن حين هبطت الطائرة في مطار الشارقة... الشارقة تلك المدينة الجالسة على البحر تفتح ذراعيها بشوق للوافدين من كل الثقافات ومن كل الأمكنة مدينة سهلة ترقبك بحرص وتمنحك طمأنينة وتجلسك بحفاوة بالغة كأنك ابنها أو واحد من سكانها يتأكد لك في تلك اللحظة أنك أمام مدينة عربية لها تاريخ عريق. ووجدت الوجوه هناك هادئة عرفت أنني داخل هذا الوطن الكبير الواحد كان ترحيب الأصدقاء هناك لا يوصف... وجدت الحفاوة بالإبداع والكتابة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة ذلك المبدع الذي يعرف قدر وقيمة الكتابة فترى الشارقة على يديه صارت منارة للثقافة وقبلة للمبدعين العرب وإسهاماته الواسعة في الحراك الثقافي الذي تشهده الشارقة ويؤثر في الثقافة

العربية سواء بكتاباته ومؤلفاته أو بمشاريعه الثقافية الناضجة التي تسهم بشكل فعال في مزيد من الارتقاء بالثقافة العربية وبروحه المثابرة المبدعة تلك جعل الشارقة في المقدمة وعرفت كيف يقدرون الكتاب هناك وجدت ذلك الاهتمام البالغ من الأستاذ عبد الله العويس مدير عام الدائرة وشعرت كم هم حريصون هناك في الدائرة على الارتقاء بالثقافة وإنجاز المهمة الصعبة وهي الارتقاء بالإبداع والكتابة ثم بكل الود والحب تلتقي بأدباء من معظم الأقطار العربية تخرج من الشارقة وبقلبك أصدقاء حقيقيون من مختلف الأقطار العربية عرفت عن قرب عبد الله غزال الروائي الليبي الرائع وصارت صداقتي به حتى الآن أيضاً عرفت يوسف اللمكي من عمان واقتربت من فارس حرام الشاعر العراقي ومن سوريا الأديبة الرائعة بهيجة إدلبي والصديقة والشاعرة سمر العلوش ومن اليمن مروان الغفوري ومن المغرب إبراهيم المنصوري والجزائري مجدي بن عيسى والدكتور مصلح النجار من الأردن كان اقترابي من هؤلاء هو اقتراب من عالم من الإبداع والكتابة المختلفة وشعرت أننا كعرب مستعدون بل متعطشون إلى بعضنا لولا تلك الحواجز البغيضة التي توضع أمام الشعوب كي تلتقي علمتني الشارقة أن ما قاله شوقي إننا في الهم شرق وإننا جسد واحد كل من التقيته هناك كان الود يطل من عينيه كان عبد الفتاح صبري من هؤلاء الذين يدخلون القلب بلا استئذان ثم ترى الدكتور عمر عبد العزيز مثالاً للمثقف الواعي بقضايا أمته هناك في محاور النقاش وفي التجاذب الرقيق داخل ورشة الإبداع النقاش كان حراً وممتعاً تدرك ساعتها أن الشارقة ليست هادئة كما تظن بل هي المدينة التي تشتعل بالإبداع وتعترف وأنت هناك أمام الجميع أن حرية الأفكار التي كانت مطروحة في ورشة الإبداع هي حرية لا تجدها في معظم المدن العربية وبرفق تدخل الشارقة قلبك بشوارعها وبناياتها وشعبها وتعرف أنك لا محالة قد وقعت في الفتنة وتتأمل كيف استوعبت الشارقة كل أطياف الإبداع من كل الأقطار العربية وجعلته على مائدة واحدة المدينة التي خرجت إليك بكامل فتنتها روحاً صافية ومداد الأحرف زينتها تنخلع الآن منك عندما كان الرحيل والقلب معلقاً بالشارقة هنا في القاهرة وبعد أيام قليلة كنت أحلم بالعودة إليها والحنين إلى تلك المدينة العربية الأصيلة كان لذلك الدفء الذي أحسست به هناك أثر كبير ... وتهيأت لي الظروف حين انتهيت من ديوان شعر للطفل أسميته ـ عصفور وحرف ووطن ـ والحقيقة أن هذا الاسم لم أكن صاحبه لأنني كنت متردداً في اختيار عنوان للديوان حتى اقترحه عليّ الصديق احمد طوسون بعد أن قرأ الديوان ووجدته مناسباً كأنه كان بداخلي وبالمصادفة وجدت جائزة الشارقة تحدد موضوع جائزة الطفل في ديوان شعر للأطفال فاشتعل في داخلي ذلك الحنين إلى الشارقة وأهلها وقررت أن أرسل الديوان وبالفعل فاز الديوان العام الماضي 2007 بالجائزة لكنني لم أحقق حلمي ولم أسافر إلى الشارقة لظروف قهرية فقد كان هناك في نفس التوقيت استدعاء لي من القوات المسلحة؛ لأنني كنت ضابط احتياط وكانت صدمة بالنسبة لي ألا أرى الشارقة هذه المدينة روت لي أسرارها في يوم من الأيام وكشفت عن فتنتها لي، وها أنا أنتظر أن أرى ديواني ـ عصفور وحرف ووطن ـ قادماً من الشارقة يحمل معه رائحة شوارعها وأهلها وذكرياتي هناك مع الأصدقاء علّه يشفي ما بي من سأم.

الجوائز العربية
جواز مرور إلى الحياة الأدبية

د. محمد إبراهيم طه

ينبغي أن نتفق على أن حصول الكاتب على جائزة لا يعني بالضرورة أنه يستحقها، وأن من لم يحصل على جائزة لا يعني بالضرورة أنه لا يستحقها، وينطبق هذا على كل الجوائز، من أصغر جائزة في هيئة قصور الثقافة إلى جائزة نوبل، فنحن نختلف كل يوم حول الذين حصلوا على جائزة نوبل وأحقية آخرين في الحصول عليها، ذلك أن الأدب يستعصي على التقييم الدقيق، إذ يعتمد على أذواق المحكمين وانتماءاتهم الأدبية، لكنها في ظل كسل نقدي واضح لا يواكب الإبداع الأدبي بشكل جيد، وفي ظل إعلام أدبي يفتقر إلى النزاهة والموضوعية والعمق، تبقى الجوائز الأدبية كجواز مرور ووسيلة هامة للاعتراف بالأديب.

وقد شهدت السنوات الأخيرة انطلاق أكثر من جائزة عربية، أولها جائزة الشارقة في 1997 في دورتها الأولى، ونجيب محفوظ في الرواية، وأبو القاسم الشابي في تونس، ودبي الثقافية، ويوسف إدريس في القصة القصيرة، والبوكر العربية في الإمارات، وجائزة الشيخ زايد للكتاب، فضلاً عن ارتفاع قيمة جوائز الدولة في مصر، وظهور جوائز خاصة مثل جائزة ساويرس، مما حرك حالة الركود الأدبي وشجع الأدباء على المزيد من الإنتاج.

وفي ظني أن جائزة الشارقة للإبداع العربي أول وأهم الجوائز الأدبية التي اكتسبت مصداقية عالية في هذا الصدد لكونها:

أولاً: جائزة عربية وليست محلية، تتوجه إلى كافة المبدعين في العالم العربي.

ثانياً: جائزة غير نوعية، تشمل فروع الإبداع الرئيسية من شعر وقصة قصيرة ورواية ونقد ومسرح وأدب الأطفال، وهي بذلك تغطي جوانب الإبداع المختلفة دون تفضيل نوع على نوع.

ثالثاً: أنها تلعب دور المكتشف، حيث تشترط أن يكون العمل المقدم هو العمل الأول للمتقدم في نوع الكتابة، وتشترط أن يكون مخطوطاً، وألا يكون قد نشر منه جزء كبير أو صدر في كتاب، وبذلك هي تقدم إلى الحياة الأدبية كل عام وجوهاً جديدة، تحلق في سماء الإبداع العربي.

رابعاً: تتولى طباعة الأعمال الفائزة، وتستضيف الفائزين ليلتقوا ببعضهم بعضاً، في ورشة أدبية

خلال أيام حفل تسلُّم الجائزة، حيث يشارك كل فائز ببحث أدبي ينبثق من موضوع واحد تدور حوله أبحاث الورشة الأدبية، ويتم التناقش والتحاور حول هذه الأبحاث في جلسات يومية.

خامساً: تصدر بانتظام عن دائرة الثقافة والإعلام مجلة ثقافية محكمة وهامة هي مجلة الرافد، وتلعب دوراً هاماً في الحياة الثقافية العربية، وترسل إلى كل الفائزين بجائزة الشارقة، كل في بلده، وعلى عنوانه الخاص، ليكتمل التواصل بينها وبين المبدعين العرب، وتنشر فيها أخبار الجائزة، وتعلن فيها نتائجها.

أول تعارف بجائزة الشارقة في دورتها الرابعة ٢٠٠٠

تقدمت في عام 2000 بمخطوطة رواية سقوط النوار إلى نادي القصة المصري، لكن موظف النادي رفض استلام الرواية بحجة أنني قبلت عضويتي، ومسابقة الرواية المخطوطة لغير الأعضاء، حاولت إقناعه بتسلم الرواية لأنني لم آخذ بطاقة العضوية ولم أسدد الرسوم، لكنه رفض، وفي ذات اليوم قرأت إعلان جائزة الشارقة في لوحة الإعلانات باتحاد الكتاب، فتقدمت برواية سقوط النوار، وفي فبراير من عام 2001 وفي اتصال هاتفي أخبرتني موظفة من دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة بفوزي بالجائزة الأولى، كان فرحي بالجائزة المادية والمعنوية لا يوصف، وأذكر أنني اتصلت بالروائي محمد جبريل وصديقي محمد طلبة الغريب وسمير درويش وفؤاد مرسي وأخبرتهم، وتم طبع الرواية واستضافتي في الشارقة ودبي في حفل على مدار أسبوع حيث شاركت في ورشة أدبية بعنوان «الأدب والتاريخ» وطبعت أبحاثه في كتاب بنفس الاسم. وحين علم موظف نادي القصة بقيمة الجائزة قال لي:

- نصيبي كام في الجائزة دي ؟ .. يعني لو كنت قبلتها ما كنتش حتاخذ حاجة.

اقتراحات بشأن تفعيل جائزة الشارقة للإبداع العربي

أولاً: أقترح على القائمين على دائرة الثقافة والإعلام، طرح جائزة أخرى بنفس الاسم، لمن تجاوزوا سن الأربعين، ولمن امتلكوا أدواتهم الفنية، على أن تكون في ذات الفروع ، لكنها جائزة واحدة، بلا مراكز ثانية ولا ثالثة، وتكون للكتب المطبوعة، بذلك تعم الفائدة، ولا يقتصر دور الجائزة على اكتشاف الموهوبين فقط وإلقاء الضوء عليهم، بل يمتد إلى التقييم الحقيقي للأعمال الأدبية الناضجة والمفاضلة بينها، لإحداث حراك حقيقي في الأوساط الثقافية وتشجيع المواطن العربي على القراءة بعد أن تراجعت القراءة وخاصة الكتب الأدبية إلى درجة مخيفة.

ثانياً: أقترح على الدائرة أيضاً أن تتواصل مع المبدعين الفائزين في مختلف السنوات وتحاول أن تجمعهم في مؤتمر أدبي كبير، أو على هامش معرض الكتاب بالشارقة أو القاهرة.

يلتقي على هامش فعالياته هؤلاء الفائزون، فيعرف كل منهم أين سار زميله، ومن الذي واصل الكتابة ومن الذي توقف، ومن الذي برز نجمه ومن الذي خفت، وإلى أي حد كانت الجائزة والتحكيم متوافقاً مع قدرات الأديب الحقيقية، وهل دفعته إلى الأمام أم لا؟!

جائزة الشارقة كانت فاتحة خير

أعمل طبيباً وتتعارض مواعيد عملي مع مواعيد حضور الندوات والأمسيات الثقافية، وكان الاتهام الذي يوجه لي دائماً أنني منغلق على ذاتي، لا أسعى إلى التعرف بالآخرين،

لا أروج لكتابتي، لذلك لا يعرفني الكثيرون من المبدعين والنقاد، ولم يكن أمامي سوى الجوائز، فتقدمت بكتابي الأول "توتة مائلة على نهر" إلى جائزة الدولة التشجيعية، وكانت الشروط منطبقة عليّ ككاتب وعلى الكتاب، فالسن تحت الأربعين، ولم يمر أكثر من ثلاث سنوات على صدور الكتاب، وفيما كان الهدف من تقدمي لجائزة الدولة التشجيعية ليس الحصول على الجائزة، إنما طرح الاسم للمنافسة حيث يمكن للجنة المكونة من سبعة أو ثمانية نقاد أن تقرأ المجموعة بالضرورة، لكن المفاجأة حدثت، وحصلت «توتة مائلة على نهر» على جائزة الدولة التشجيعية في عام 2001، أي في العام التالي لحصولي على جائزة الشارقة، وهو ما ردم الفجوة التي أحدثها انفصالي الفيزيقي عن الحياة الأدبية، وأعادتني الجائزتان إلى صفوف المبدعين الجيدين، فكلتا الجائزتين قيمتان: الأولى عربية، والمنافسة فيها عربية، والثانية مصرية بحتة، والاثنتان تتأكد فيهما أنك تنافس مبدعين هواة في مرحلة عمرية محددة، لا تتجاوز الأربعين، الشارقة تمنحك الاعتراف العربي، لأنها تشترط في العمل المقدم أن يكون مخطوطاً، وهي بذلك تشير بقوة إلى أن هناك أديباً حقيقياً لم يعرفه أحد على المستوى العربي بعد، لكنك من دون الثانية تظل محتاجاً للتأكيد على وجودك المحلي، بين المبدعين المصريين أنفسهم، لكل حلاوتها، ولكل جمالها الخاص، غير أنه تبقى هناك بعض الاختلافات الشكلية، والتي أتمنى أن تعالج في جوائز الدولة. فجائزة الشارقة تستضيف الفائزين أسبوعاً، تقيم فيه ورشة أدبية لمناقشة هذه الأعمال، أو للحوار حول موضوع ملح وهام على الساحة الأدبية، وحفلاً للتعارف بين المبدعين من البلاد العربية المختلفة، لتوزع في نهاية الأسبوع الجوائز، ويلقى الضوء من جميع وسائل الإعلام على الفائزين. لكنني وعلى قدر فرحي بجائزة الدولة التشجيعية، فأنا لم أتسلم بعد الدرع أو الشهادة الخاصة بها، كما أن هناك حاصلين على هذه الجوائز، تشجيعية وتقديرية منذ أكثر من عشر سنوات لم يتسلموا الشهادة، ربما كان الأمر سيكون مختلفاً فيما لو وجهت دعوة صغيرة من المجلس الأعلى للثقافة ليتعارف الفائزون في نفس العام، أو أقيمت صلة من نوع ما بين الفائزين بالجائزة والمجلس، كأن يتم تزويدهم بمطبوعات المجلس، أو دعوتهم إلى الندوات أو المؤتمرات التي يقيمها المجلس، هذا جانب هام تفتقده جوائز الدولة في مصر مقارنة بجوائز أخرى مثل الشارقة.

جائزة يوسف إدريس

لكن الفرحة ما لبثت أن عادت لي مرة أخرى، حين حصلت على جائزة يوسف إدريس العام الماضي بمجموعتي القصصية «الركض في مساحة خضراء»، من بين 68 مجموعة قصصية مصرية وعربية، وتم تسليم هذه الجائزة في حفل أشبه بحفل جائزة الشارقة، وفي ختام مؤتمر كبير عن يوسف إدريس،لقد صرفت فلوس الجوائز ولم يبق سوى مراسم تسلم الجائزة، والاحتفالات المصاحبة، ومازالت حتى الآن وبعد ثماني سنوات تعيش بداخلي الذكريات عن جائزة الشارقة، وعن الاحتفالات المصاحبة، وعن الاستضافة الكريمة، ولا أزال أذكر الاستقبال الكريم، والبرنامج الدقيق الذي نفذ لزيارة متحف الشارقة وجامعة الشارقة بالتبادل مع ندوات صباحية ومسائية حول ورشة الأدب والتاريخ، ولا أنسى لحظة الوداع حين أخذني في سيارته إلى مطار دبي، وكيل دائرة الثقافة والإعلام.

(افاتار) لكاميرون، صرخة في واد

قبل الخوض في التفاصيل، يقتضي القول إنه غالباً ما يقرأ المرء في النقد السينمائي، لدى العرب والأجانب معاً، أن هوليوود (سينما تجارية، سينما البوب كورن ورقائق الشيبس، سينما شباك التذاكر والنهايات السعيدة، سينما المؤثرات الضخمة والبهرجة البصرية، سينما الترفيه والتسلية، أسيرة النجم وربيبة رأس المال)، وغير ذلك من الألقاب التي يقصد منها الإقلال من دور هذه السينما، والحط من قيمتها، لكن التدقيق في بعض الأفلام التي (تمرق) سليمة، وتخرج على هذه الصورة الإعلامية المضادة لها، يرى أنه بالرغم من وجود بعض ما يقال عن هوليوود، إلا أنها تبقى إحدى أهم وأضخم المؤسسات العالمية التي كان لها تأثيرها في كافة المجتمعات البشرية في الكوكب، وذلك على مدى قرن ونيف من الزمان. من جانب آخر، سيكون هنالك دائماً من يخرج على هذه الصورة النمطية لهوليوود، ليثبت العكس، ويبرز وجهها الريادي، أمثال المخرج جيمس كاميرون، الذي أخرج وأنتج فيلم (تايتنك)، وأخيراً (افاتار)، الفيلم الأضخم والأغلى في تاريخ السينما العالمية.

إن المخرج جيمس كاميرون هو بالفعل كما وصف نفسه عندما تسلم جائزة (أوسكار) عن فيلمه (تايتنك)، قال: (أنا ملك العالم). فبعد 12 عاماً من الانتظار والعمل الدؤوب، عاد إلينا بفيلم (افاتار) الذي يمتد لأكثر من ساعتين من (الإبهار المتواصل والسحر الأخاذ)، كما ورد في أكثر التقييمات السينمائية موضوعية، وإذا كان فيلم (تايتنك) الأغلى في العالم من حيث المصاريف والإيرادات في فترته الزمنية (منذ عشرين عاماً)، ففيلم (افاتار) اقتربت إيراداته من ملياري دولار في الشهر الأول، بل وصل إلى مليار دولار في الأسبوعين الأولين على عرضه. فما هو هذا العمل الجبار، وما هي الرؤية الإخراجية التي تقف خلفه، وما الرسالة التي أراد كاميرون إيصالها إلى العالم من خلال (افاتار)؟..

لمن يعرف السينما، ويمتلك قدراً محدوداً من ثقافتها، المهمة بالطبع، يعرف أن هنالك ثلاثة أسماء في عالم الإخراج السينمائي، دائماً مدار بحث وجدل وإبهار، وهم سبيلبيرغ صاحب فيلم (جورسك بارك)، ولوكاس صاحب فيلم (حرب النجوم)، وجيمس كاميرون. جميعهم عاشقون للخيال العلمي، لكن كاميرون لا يميل إلى (جعل التقنية الحديثة تنزع سحر الخيال) من أعماله السينمائية، كما يفعل سبيلبيرغ ولوكاس على سبيل المثال. طبعاً هنالك اسم لا يجب القفز عليه وهو المخرج رالي سكوتد. إن هنالك تقاطعات وتباينات في أعمال الثلاثة المذكورين، تؤشر إليهم ببساطة ووضوح، فيما يشبه البصمة المميزة لكل منهم، لدى عشاق السينما حول العالم.

محمد حسن الحربي