

ساعة.. الجيل الذي خرج على التأريخ



ملف

ثنائيات المصير في الأدب العالمي

الفلسفة الافريقية..
ضد حداثة غربية معطوبة

غوته .. نشيد محمد (ص)

الفنان عادل السيوي:
الثقافة العربية كلامية لا بصرية



شوقي عبد الامير

جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

الجيل الذي خرج على التاريخ..

خاصّة أنّ هذا الانفصام ليس فقط سياسياً وفكريّاً إنما هو أيضاً حضاريّ؛ فهم «جيل السّبّابتين» كما يسمّيه الفيلسوف الفرنسي ميشيل سير Michel Serre حيث العالم بكل حضوره وجنونه ينعكس على شاشة صغيرة في كلّ جيب.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا؛ هل يمكن أن يقودنا هذا الانفصام إلى اعتبار أنّ هذا الجيل لا أب له وأنّه وُلد داخل كينونته التي أنتجتها ظروفٌ حياتيّة وفكريّة وتكنولوجيّة في حاضرٍ لا ماضي له، ومن هنا تفرّدة وحداثته التي لا تُشبهها حادثة!

والمرأة في غمرة كلّ هذا، هل يمكن فصلها في حضورٍ متميّزٍ بسبب الموقف الديني المتزمت منها؟ وهل انعكس هذا الموقف على إنتاجها الإبداعي؟ ذلك أنّنا نراها اليوم مشدودةً بين قطبين متنافرين: التقاليد والحداثة.. كيف انعكس كلّ هذا على إنتاجها؟ نحن نعلم أنّ مثل هذا الانشطار يؤثر طبعاً في المرأة أكثر من الرجل، بالرغم من أنّ تأثيره يشمل الذكور أيضاً. كما لا يجب أن ننسى أنّ هذا الجيل هو جيل الإفلاس المرجعيّ، الذي شهد اندحار اليسار وتراجع الحسّ القومي أمام صعود الدين وهو في نفس الوقت يعيش اليوم أزمة أخلاقيّة دينيّة «باسم الدين باكونا الحرامية» كما يُعبّر عن ذلك هذا الشاعر. إنني اعتقد أنّ هذا الجيل سيصبح جيلاً عظيماً وبشكّلٍ منعطفاً حقيقياً اجتماعياً وفكريّاً وإبداعياً إذا انتصر أمام كلّ هذه التحدّيات..

فهو يملك أدواتٍ كثيرةٍ لأنّه منفتحٌ على العالم كما لم يحدث من قبل وهو حرٌّ لأول مرّة في التاريخ وبين يديه أحدث التّطوّرات التكنولوجيّة وخلفه تراكمٌ معرفيّ وتجربةٌ سياسيّة فكريّة غنيّة... إنّه يملك كلّ هذا لكن هل يملك ذاته؟

هل سيجد هذا الجيل ذاته في غمرة هذا المعترك الذي يضعه أمام تحدٍّ يتّسعُ لكامل وجوده؟.. هذا هو التّحدّي الأعظم..

ولكن أليست هذه المنطقة التي هو فيها الآن هي المثلى للإبداع والفكر؟ سنرى....

في العقد الثاني من عُمره إذا أحصينا أنّ سنّهم عند سقوط الديكتاتور كانت أقلّ من عشرٍ. إذن هو جيلٌ في قطيعةٍ مع كلّ الأجيال التي سبقته فقد وُلد وترعرع تحت سقف الديمقراطية والمفخّخات، الرّعب والحريّة، الدّمار والتّعدّديّة، الأمل والفساد، انهيار الدّولة وانتعاش القبليّة، الانتخابات والاعتصامات..

هذه هي مفرداتُ قاموسه وأبجدياتُ لغته التي ما زال يكابد في خضمّها.

جيلٌ مشدودٌ بين ماضيٍ معبودٍ ومُستقبلٍ مطّروّ، لا يكادُ يُمسيكُ بحاضره الذي يُفلتُ من قبضته.. جيلٌ خرج على التاريخ وليس من التاريخ...

جيلٌ عراقيٌّ لا يشبهه أيُّ جيل في المنطقة والعالم، هذه الخصوصيّة وليدة العمليّة السياسيّة التي بدأت منذ ستة عشر عاماً والتي قلبت الواقع السياسي رأساً على عقب، فلم تعرفْ منطقة الشرق الأوسط تجربةً سياسيّة في الديمقراطية وحرّيّة الرّأي والتّعدّديّة السياسيّة كما هو حاصل في العراق. بالطبع هناك الوجه الآخر لهذه الصورة وهو الذي تمثّل بالعنف والفساد والصراع الدامي وتراجع مؤسسات الدّولة لكنّها سيرورة؛ والتجربة السياسيّة ماضية بخطوات جادّة لتجاوز هذه التّحدّيات وهو ما يحدث اليوم إلّا أنّنا نعرف أنّ المهمّة ليست سهلة ولكن الإصرار عظيم أيضاً في تحدّيها.

لسنا بصدد تحليل التّحدّيات والإشكالات الكبرى التي يعيشها هذا الجيل، لكننا نريد أن نُلقِي الضوء أدبيّاً وفكريّاً وفنيّاً - كما هو اختصاص «بين نهريّن» - لنكشف عن خصوصيّته الإبداعيّة والفكريّة ولنساعد على بلورة ملامحها والتّعريف بها ولهذا سنخصّص أبواباً وملاحق لها.

كيف استطاع هؤلاء الكتّاب والمبدعون الشباب أن يُعبّروا عن حضورهم في زحمة هذا الانفلات الإعلامي وتحت هواء الحرّيّة المطلقة وسأسمّيها الحرّيّة الحرّة وأين هم أمام التّجبر الطائفي والموت اليومي، الذي يعبرون بين الغاوم ومهاويه..

هل عرفوا أنّهم في منعطف «انفصام» عن أجيال الآباء والأجداد

لوحة الغلاف

ساعة ناجية من مقبرة جماعية اقترفها النظام المباد.

اكتشفت بعد ثلاثين عاماً في بادية المثنى..

مدير التحرير: أحمد عبد الحسين



GRAPHIC **لبيد المطليبي** **نبيل الصفار** **احلام العامري**

التصحيح اللغوي **رجاء الشجيرى** **وليد فرحان**

التصوير الفوتوغرافي **كرم الأعمش**

الإدارة **عواطف كريم**

آب - 2019 - العدد 123: Issue N° August 2019

ترسل المواد على العنوان beinnehren@gmail.com

تطبع في مطابع شبكة الإعلام العراقي sep.alsabah@gmail.com



علي رشيد

يبحث عن أسيجة يحدّ بها من حريته الشاسعة

جيل التغيير المختلف رغماً عنه

أحمد عبد الحسين

شكّل جيل الروّاد في الثقافة العراقية، نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن المنصرم، البداية الراسخة لعمران ثقافيّ كان مقدّراً له أن يعلو ويزدهر استناداً إلى ما قدّمه هذا الجيل وعلى الإرث الحضاريّ الذي يخرّزّه العراق، وهو إرث سيظلّ فاعلاً على الدوام مثل شجرة جينية تحكّم السلوك وتضبطه مهما كان خفيّاً غير منظور، لا بل يمكن القول إنّ سرّ قوة هذا الإرث يكمن في بطونه وخفائه واستتاره، وسنرى فيما بعد كيف أن هذا الإرث المحرّض يعاود فاعليته مراراً وتكراراً في أحلك اللحظات التي مرّ بها العراق، دولةً ومجتمعاً وحراكاً ثقافياً.

الآباء المؤسسون

البدايات تشي بالعافية والنضج. في الشعرِ كان فرسان قصيدة التفعيلة يُدخلون الشعر العربيّ في برزخ جديدٍ مغيّرين لا شكل القصيدة فحسب بل نظرة العرب إلى فنّ الشعر ككلّ، كان بدر شاكر السيّابُ ومعه مجايلوه "البياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري" يختطّون الجادة التي سيسلكها جميع من أتى إلى الشعر بعدهم.

في السرد كان لدينا فؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وسواهما ممن اشتغلوا على توأمة المحليّة مع أنفُس مقتنيات فنون السرد الوافدة، وعملوا على تسريب القول السياسيّ - الاجتماعيّ بجرأة وعمق في متن روائيّ مدهش، ولا أظنّ أن أحداً يمكن أن يقرأ "الرجع البعيد" أو "النخلة والجيران" أو "بصقة في وجه الحياة" دون أن يتناوب عليه هاجسان قويّان: وفاء الكاتب للعب فنيّ ذكيّ ومدروس، وضمير إبداعيّ مثقل بالواجب!

في العلوم الإنسانية كانت فتوح علي الورديّ التي لشدّة تأصّلها لم تزل مقروءة على نطاق واسع اليوم من قبل الجيل الجديد الذي لا يجدّ ما يقدّم إليه فهماً لمجتمعهم سوى كتب الورديّ. في التأريخ القديم والمعاصر كان هناك طه باقر وحنا بطاطو وأحمد سوسة، في النقد علي جواد الطاهر، وفي الفنّ التشكيليّ الروّاد الذين ابتدأت معهم مسيرة منجز فنيّ عراقي سيقف على الدوام في الصفّ الأول للتشكيل العربيّ، فمع جواد سليم وفائق حسن وحافظ الدروبي وجميل حمودي وفرج عبو وسواهم ترسخت هوية فنية عراقية اغتذت بالاطلاع العميق على تجارب عالمية.

باختصار: في الشعر والنقد والصحافة كما في المسرح والموسيقى وسائر الفنون والآداب، كان هناك جيل مؤسّس يدرك أنّه قد بدأ بتدوين ما لن ينمحي فيما بعد، جيل كتبّ الجملة الأولى في سجلّ الثقافة العراقية الكبير.

تعالى أيّتها الحرية

حرّيّة واستقرار سياسيّان - نسبياً - مكّنا هؤلاء الآباء المؤسسون من رؤية ثقافة العالم وتمثّلها من دون عُقْدٍ نفسية وأيديولوجية، تعضدهم مواهب قويّة ووعي حادّ بلحظة التأسيس هذه. وبصرف النظر عن حجم المسافة التي اختطّها الآباء في مدى اقترابهم أو ابتعادهم عمّا هو سياسيّ، وهي مسافة كانت تختلف سعةً وضيقاً لدى كلّ واحد منهم، فإنّ السياسيّ كان له على الدوام أثرٌ في تلوين المشهد الثقافيّ بألوانه، ومنذ أواخر الخمسينيات وتنامي المدّين الماركسي والقوميّ حدث استقطاب ثقافيّ تبعاً لهذين الانتماءين، تأكّد ذلك بعد ثورة

تموز 1958 حيث كفّت العقيدة السياسية عن أن تكون معطى فكرياً محرّضاً وانتهت إلى تكوين شعارين كبيرين رامين للسلطة والمعارضة وظلّاً يتبادلان الأدوار فيما بينهما، وبهيئتان للجميع هوية ناجزةً جاهزة لأن يتمّ تبنيها وصرفها واستثمارها.

الفكرة والشعار

ما إن يتحوّل الفكر إلى شعار يُرفع أو لافتة تتقدّم الصفوف، حتى يكفّ عن أن يكون منتجاً، وينحسر شيئاً فشيئاً وفق الحرّيّة التي هي البدّ اللازم لكلّ تأسيس ثقافي. لم يعدّ أمام الأجيال اللاحقة فرصة أن يؤرخوا لتناهم اعتماداً على قوّة وعمق وجرأة ما يستبطنه هذا النتاج، بل أصبح التحقيّب عسرياً، كلّ عقد من السنين يُرزم في كتلة واحدة ويُلَفّق باعتباره جيلاً ثمّ يجتهد أبناؤه في البحث عن سمات مميزة لهذا الجيل الذي قد لا يكون له جامع سوى التناهم في مكان وزمان واحد.

نشأ جيل الستينيات في ثقافة العراق بكثير من الضجيج الطامح إلى قتل الأب وتخطيه، لكنّ بكثير من الصراع في ما بين أبنائه أنفسهم أيضاً، وكان مناط الصراع سياسيّاً في الأعمّ الأغلب برغم الأقنعة الفنّيّة التي تتكاثر على الوجوه، ومن يقرأ الكتب التي وُضعت لاحقاً لكتابة تأريخ هذا الجيل على يد فرسانه - الروح الحية لفاضل العزاوي والموجة الصاخبة لسامي مهدي مثاليين - يجد أنّ الموجّهات التي تحكّمت في خلق هذا الجيل كانت محض سياسية.

سنوات الهول

التحقيب العشري للأجيال أصبح تقليداً منذ ذلك الوقت، الجيل الستينيّ سيخلفه السبعينيّ الذي سيترك المكان للثمانينيّ ثم التسعينيّ ولم يكسر هذا النمط إلا نعمة نفاذ الأرقام العشرية الذي أنهى العشریات مع أفل قرن كامل أنهى بدوره الألفية الثانية.

لم تأت سنة الألفين إلا والعراق دولة منهكة، حوصرت وجاعت وُكِّلَ بها من قبل العالم بعد أن جرحها الديكتاتور في حربين خاسرتين وأخرى أهلية، وبدا أنّ التقليد القاضي بتحقيب الأجيال عسرياً قد انتهى تماماً، ليس لأنّ أرقام العشریات انتهت فحسب ولم تعد هناك عشرية يمكن أن نسوّي بها الجيل الجديد، بل لأنّ هول الواقعة وفداحتها شغلا الجميع عن التمتّع بترفٍ كهذا.

والآن... هل كان التحقيب العشريّ اعتباراً كلّ؟ أي هل كان الأفراد الذين يسمّون أنفسهم جيلاً مختلفاً بإزاء الجيل الذي سلف يتوافرون على منتج فنيّ يؤهل لإنشاء قطيعة فنية ورؤيوية مع من سبقهم؟

لا جواب لكن

لا أظنّ أنّ جواباً نافذاً جازماً سيكون مناسباً للردّ على سؤال كهذا في كتابة عجولة، لكنّ المؤرخين لكلّ جيل "وهم غالباً أبناء الجيل نفسه" تحرّوا التنقيب عن كلّ ما يمكن أن يكون سمة تخصّهم لوحدهم وتغاير سمات الجيل السابق، إنّه البحث عن "انفرادات" الجيل، وللمناسبة فإنّ "انفرادات" عنوان كتاب لعبد القادر الجنابيّ الذي دخل به معركة التّأرّخه للسّتينيين، وهي معركة بدتْ أشبه بتصفية حساب بين رموزه، خاصة إذا ما عرفنا أنّ الكتب الرئيسة لهذا السّجال "كتاب مهدي وكتاب العزاوي إضافة إلى كتاب الجنابي" صدرتْ في وقت واحد تقريباً، كأنّ كلّاً منها ردّ على الآخر. ومن اللافت أنّ فوزي كريم، الشاعر الذي حافظ على استقلّاله السياسيّ وانشغل مديداً بشؤون الدرس الشعريّ والفكري، قال كلمته في هذا السّجال بكتاب ذي عنوان بليغ "تهافت السّتينيين" برغم أنّ الكتاب، كما صاحبه أعمق وأكثر معرفة من أن يدّعي أن خطابه هو فصل الخطاب.

المنفيّ المغبون

منذ هذا الجيل انقسمت الثقافة العراقية عمودياً "بالانقسام الفنيّ المؤسس على مقولات التخطّي والتجاوز"، لكنّ الانقسام الأوضح والأفدح كان الانقسام الأفقيّ الذي حدث بسبب لجوء كثير من مثقفي العراق إلى الهرب بحيواتهم ونتاجاتهم من المحرقة التي كان وقودها الناس والثقافة، فاختاروا المنفى طواعية ودفعوا في هذا السبيل أثمناً باهظة.

طوال عقود تجاهلت السلطة وجهازها الإعلاميّ "حيث لم يكن إعلام إلا للسلطة وحدها" أسماء كبيرة وفاعلة ومنتجة في الثقافة العراقية لا لشيء إلا لأنّ أصحابها أثروا أن لا يكونوا أداة في يد حاكم أوحد متسلّط يريد ختم كلّ شيء باسمه. وجرى في الحقبة الصدامية تحديداً تخليق أجيال واصطناعها عنوة لتكون بديلاً عن الجيل الذي دفعته موجات الهجرة المتلاحقة بعيداً عن وطنه. عانى المثقفون المنفيّون غبناً مضاعفاً، أصبحوا غير معروفين داخل وطنهم بسبب منع نتاجهم والتعمية على أسمائهم، كما حوربوا من قبل وسائل الإعلام وإدارات المهرجانات في الخارج أيضاً حيث يقيمون وحيث يد صدام تصل إلى هناك قوينة مرهوبة الجانب بفضل المال الذي كان يبذل سخياً لإماتة جيل واستيلاد جيل آخر بدلاً عنه.

داخل وخارج

في ثمانينيات القرن الماضي، حين استقرّت تركيبة السلطة الديكتاتورية واستتبّ الأمر لها بعد أن شطفت أرض العراق من دماء الشيوعيين والإسلاميين المعارضين، ونُسي من هاجر تماماً، وكُرّس من رضي عنه النظام، كان المثقف العراقيّ يفتح عينيه على جيل ستييّ؛ كلّ أفرادهم مسؤولو صحفٍ ومدراء مهرجانات وقائمون على قاعات عرض فنية وكلّهم مقربون من رأس الحكم، كما يفتح عينيه على جيل سبعينيّ جادّ في طريقه ويتهيّأ لأنّ يحلّ محلّ أسلافهم بعد تقاعدهم الوشيك، وجيل ثمانينيّ يتعاطى معظم أفراداه بتلقائية مع هذه الكارثة لأنّه لم يرَ عالماً سواها، والبعض القليل منهم كان ينمو ببطء ومشقة في المقاهي، محاولاً أن ينأى بنفسه عن الصدام مع سلطه لا هو قادر على أن يجابهها ولا أن يهرب منها.

كتب كثيرون عن زيف تقسيم الثقافة العراقية إلى داخل وخارج، وبرغم نبل الهدف المتمثّل في توحيد نصقيّ الجسد الثقافيّ، إلا أنّ الفوارق التي يشتمل عليها كلّ من "الثقافتين" بادية للعيان، تجد جذرها في الحرّيّة التي انتجت ثقافة أهل الخارج مقابل خوف يصل حدّ الغممة وأحياناً كثيرة حدّ التزلّف لم يسلم منه إلا الأندر مما أنتج داخل العراق. واتضح لاحقاً أنّ تلك الغممة ابنة الرعب صارت سياقاً ثقافياً صلباً وتقليداً راسخاً.

أصنام تتساقط

في اللحظة التي سقط فيها صنم ساحة الفردوس على يد الأميركان، كان كلّ متابعي الثقافة العراقية تائقين إلى رؤية الثقافة السريّة التي كانت مخبأة عن أعين السلطة وقد أن لها أن تظهر الآن. كنّا نمثّي النفس بأنّ تُفتح الصناديق التي ختمت بختم الرعب والتي كانت تضمّ قصائد وقصصاً ورسومات ومقالات فكرية ودراسات اجتماعية وسياسية شاهدة على الحقبة الجهنمية التي كنّا شهودها وشهداءها. هيّأنا أنفسنا لرؤية منجز ثقافيّ عراقيّ سيرى النور كاشفاً عمّا كان يتخلّق بسرانية تحت هذا الرميم الذي أنتجته السلطة ومثقفوها.

غير أنّ الخيبة كانت بانتظار الألمين. لم يكن هناك شيء سرّي أبداً، والصناديق التي كانت مقفلة إنما كانت مقفلة على الخواء وحده. لم تنتج الثقافة العراقية شيئاً في السّرّ، كانت الصوت العلنيّ المعارض الواضح في الخارج، أما الصوت الأبرز في الداخل فكان صوت الحوّر والتزلّف، مع أصوات قليلة هامسة كان أقصى مقاومتها للظلام أن حاولت التلغيز وبتّ أقوالها في نتاج يسعى إلى عدم الاندماج في خطاب السلطة.

الحرية ليست مطلباً

في نيسان 2003 سقطت الحرية علينا من شاهق، فكشفت مقدار العبودية التي كنّا فيها، كما كشفت في الآن ذاته الجناية الكبرى التي جرّتها على الثقافة تجاذبات هي أبعد ما تكون عن الفعل الثقافيّ المنتج.

لم تعد الحرية الآن مطلب المثقف، لدينا الكثير منها، أكثر مما نطبق إلى الحدّ الذي ربما أصبح شغلنا الشاغل يتمثّل في الحدّ من هذه الحرية وتسييجها وضبطها وفهرستها بغية خلق جوّ ملائم لإنتاج ثقافيّ لا تشتته الفوضى أو يبعثره الانفلات. انفجار إعلاميّ غير مسبوق عبّر عن نفسه أولاً في عدد مهول من الفضائيات والصحف والمجلات ومنظمات الثقافة الأهلية ومراكز البحوث وقاعات العرض الفنية، انحسر شيئاً فشيئاً مخلياً المكان لغضاء حرّ أكثر رحابة واتساعاً هو فضاء الانترنت الذي جاء بالعالم كلّهُ إلى بيوتنا.

ولادة عسيرة

في حرية رحمانية كهذه، ولد جيل جديد ينظر إلى تاريخه بغضب "وربما باحتقار أيضاً"، جيل سيغيّر الانترنت من حساسيته وذائقته وطرق تعاطيه مع القراءة والكتابة عموماً، جيل مستقلّ بالكامل، غير مضطرّ إلى بذل جهد لقتل الأب، حيث لا آباء واضحي القسمات، وغير مضطرّ إلى مقارعة أو ممالة سلطة ما، جيل لا يستطيع جهاز حكوميّ مساومته على الانضواء تحت جناحيه لإشهار نتاجه، جيل قليل الانهماك بصنوف المداولات واللعب التي كان على سلفه انتهاجها ليكون له اسم.

الجيل الجديد سيكون مغايراً حتى دون سعي منه لذلك، فهو ولد مع التغيير، في اللحظة التي كان كلّ شيء فيها قد تغيّر مرة وإلى الأبد. حادثة سنّهم جعلتهم يندغمون سريعاً مع هذه الرحابة الكونية، لم يشكل الأمر لهم صدمة تُذكر، كنا نحن أبناء الأجيال السابقة مصدومين من كلّ شيء، مما يحدث ومن أثر هذه الأحداث على أجسادنا وأرواحنا. لم يسعفنا لا وعينا ولا خيالنا في فهم ما يجري، ومن يضع نصب عينيه - مثلاً - مشهد لحظة القبض على الديكتاتور وإخراجه من حفرتة ووضع مصباح البطارية الصغير في فمه وقيام الطبيب الأميركي بتغلية رأسه من القمل يدرك أنّ هذا المشهد أبعد بسنوات ضوئية عن كلّ ما يمكن أن نتخيّله أو نتصوّره أو نستشرفه. لم يكن انهيار الديكتاتور على هذا النحو صدمة سياسية وحسب، كان في الصميم منه صدمة ثقافية عميقة.



selim abduallah

ثنائيات المصير

في الأدب العالمي



ترجمة : مبارك حسني

أصدرت المجلة الأدبية الفرنسية المعروفة "ماغازين ليتيرير" ملفاً أدبياً " في عدد مزدوج لشهري يوليو واغسطس - 2019 . شارك في إعداده مجموعة من الكتاب والفلاسفة والأكاديميين .



الهزء بالجبروت

الجيل الجديد ابن هذه اللحظة العجائبية التي تهزأ بالجبروت والأبهة، والتي أدلت السلطة لا يسقاطها من على عروشها فقط بل في تجريدها من أمضى أسلحتها، أعني الإعلام والمنابر الثقافية الرسمية التي أصبحت متاحة يافراط. طوال سنوات شبّ هذا الجيل على تناقض استطاع التعايش معه لكن ليس دون تبعات نفسية:

مظاهر الحرية في الانترنت تقابلها مظاهر العنف في الشارع، راحة لا حد لها في الكومبيوتر والهاتف النقال إزاء استغلاقي تحكمه القوى الدينية على الملبس والمشرب خارجاً، كتب كثيرة وانطفاء حياة، تواصل منفلت مع العالم كله وحواجز كونكريتية بين زقاق وزقاق، لقاءات مع الأجيال السابقة في المقاهي لكن دون حوارٍ يفضي إلى أمر ذي بال.



selim abdullah

جيل التغيير

"جيل التغيير"، جيل ما بعد 2003، جيل القرن الحادي والعشرين، مختلف رغماً عنه، لم يرَ جحيم الديكتاتورية ولم يتورط في مساندتها أو معارضتها على السواء لكن سيطر السياسة وصلت إلى ظهره، قتلاً على الهوية، تفخيخاً وانعدام أمن وانعدام حياة وفوضى حرصت على إدامتها قوى ارتكاسية بدأت بوادر انحسارها توأ.

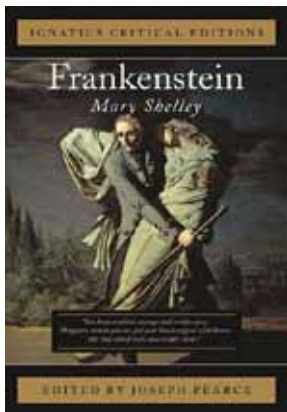
جيل ازدهار شارع المتنبي ومقاهي الثقافة سيكون من الصعب إقناعه أنّ أجيالاً قبله نمت وكبرت كانت تتشمم دم الذبائح دون أن يظهر أثر لذلك الدم ولتلك الرائحة في نتاج عشرات السنوات إلا القليل القليل.

لهذا الجيل الذي يولد بيننا قوياً معافى تخصص مجلة "بين نهريين" ابتداء من هذا العدد ملفات للتعرف إليه عن كثب ورسم أبرز ملامحه عن طريق أبنائه فهم أجدر من سواهم بتسميته والدلالة عليه.



هذا المخلوق المرعب فعل أي شيء وسط كل هذا فيبكي حظه العاثر. ومأساته ليست نابعة من خلقته الذميمة المجزأة المخيفة المكونة من أشلاء لحم مقتطعة من أجساد موتى وأطراف جثث كما نعرف، وليست نابعة من التقرز الذي يثيره رغما عنه في البداية (لأنه ارتكب الجرائم ليثأر لعزلته)، ولكن لأنه ترك وحيدا عند ولادته من طرف من ابتدعه، كما قالت ماري، ماري الصغيرة الجالسة إلى طاولتها خلف النافذة التي يُسَوِّطُها المطر. لكن هل تدرك وهي تضع هذه الكلمات على الصفحة بأنها بصدد الحديث عن نفسها، عن الجرح الغائر الذي أصابها وهو عينه الذي دثرت به مخلوقها، هي التي تركتها والدتها عرضة للوحدة، ولو بشكل لا إرادي، بعد أن قضت نحبها عند خروجها إلى الدنيا. سنوات بعد ذلك، ستعيد توظيف حزنها، بشكل لا واعٍ، أو عن وعي، من يدري، وهي تكتشف بأنها المقصودة بكل هذا الألم بعد أن تعيد قراءة ما سبق لها كتابته. ويتعلق الأمر بالجوهر المؤسس للألم، وليس فقط بأسلوب تجديدي في الكتابة، أو بجواب عملي عن التحدي الذي أطلقه بايرون، أو لحكاية ابتداء نوع أدبي أو باروديا أو نوع من النقائض الأدبية. لهذا السبب تبدو رسائل المخلوق المخيف، فرانكنشتاين، إلى مبتدعه مؤثرة جدا، تمزق القوادر. ولذات السبب يتم الشعور بقضيته والتعاطف مع مأساته وبشكل يفاجئ الكل، بما فيهم نحن.

لكن ماذا بخصوص هذا البيلودوري الذي يتحمل جزءا من المسؤولية، هو الذي يهتم بالسائرين نياما؟ ما الذي جعله يلتقي بايرون، وهو الرجل الغامض من جهة العلاقات العاطفية؟ لقد كان طبيبا، ويحكى أنه صار طبيبا يهتم بصحة الشاعر. حسب ما يُقرأ هنا وهناك. كيف حدث الأمر؟ لم أكن حاضرة للجزم برد شاف. ما أعرفه هو أن هذه الحكاية تسمح لنا بالحلم. في غالب الأحيان، تجعلني أستحضر هذه الأيام بجنبات البحيرة، وهؤلاء الكتاب وهم ملثمون في إقامتهم غير المدججة، والمطر يهطل خلف النافذة، والحكاية وهي تُكْتَبُ.



عرس الضفادع الذي لا يسمح بالمغامرة خارجا. كانت السماء تمطر قططاً وكلاباً، على حد قول البريطانيين وهم يلقون نظرات متفكرة عبر زجاج النوافذ إلى الخارج الغائم والمُسَوِّط بالسيل إلى حد رؤية قطط وكلاب تسقط من عل في صفوف متزاحمة. فما العمل حينها؟ يغادرون أماكن الإقامة للقيام بزيارت متبادلة، ملفوفين في الدفء المنزلي، يقضون بعض الوقت في القراءة، ويتساءلون عن كيفية ملء الفأض منه، وفي القلب غصة متحسرة من عدم التمكن من التجول والسياسة. هنا يطفر جواب : ولما لا نكتب عن الأشباح! يقترح الشاعر بايرون. فعلا، فالشاعر شيللي لم يكف عن الحديث عنها، وهو يؤمن بوجودها على ما يبدو. عكس بايرون الذي يرى أن الأمر أعقد بكثير وأكثر غموضاً من مجرد الايمان بها أو لا. على كل حال، لم لا نكتب قصة فانتاستيكية؟ يلقي بالسؤال ويقترح بأن يدبج كل واحد قصته في الموضوع ثم يقرأها على الآخرين. حدث هذا يوم 18 يونيو، وحسب ما فهمت، فالكلمات الأولى لحكاية فرانكنشتاين كتبها ماري زوجة شيللي الموعودة.

عندما يصير المشهد ديكورا

لكن كيف تعرف هذان الاثنان على بعضهما البعض؟ الجواب موجود. يبدو أن بيرسي حل ذات يوم لزيارة والد ماري بمنزله، ويليام كودوين. وهو فيلسوف راود المؤسسات السياسية وألف بعض الروايات عرضا، كما كتب السيرة الذاتية لزوجته المتوفية، والدة ماري، التي كانت من المدافعين عن حقوق المرأة. عندما دخل بيرسي البيت كانت ماري بالمنزل بعينيهما الصافيتين وشعرها الشاحب، والتي يعتبرها والدها ذكية جداً، الشيء الذي يزيد من جاذبيتها. حدث هذا في لندن وكانت في سن السادسة عشرة أو السابعة عشرة. يتطلع إليها جالسة في صالون البيت العائلي المألوف الذي تعرف تمام المعرفة كل ما يتضمنه من أثاث تلوح فيها هيئة هذا الزائر الجديد بنظراته وهالته الشعرية التي أصابتها رعشة جراءة. وهو كان واثقاً من نفسه، له تجربة سابقة في كيفية إغواء الأنسات. يطلب من الأب السماح لابنته بمرافقته، فيقبل على مضض. وها هما العاشقان يلتحقان ببحيرة ليमान. شكراً أبت، فلو رفضت وبقينا هناك، لما كُتبت الرواية الرائعة فرانكنشتاين.

هو المطر إذن يهطل هناك خلف النوافذ ويجبر الزوار على الكتابة. ويتجسد هذا الخارج كتابة تحت قلم ماري، فتنشأ المناظر الطبيعية على الصفحات، وتنتشر في ثنايا حكايات مرعبة. تحضر بقوة الطبيعة الجبلية المكونة من المهاوي العميقة والأغوار الخطرة ومن الشعاب وأشجار التنوب المنتصبة. ولا يستطيع

الزوجان ماري وبيرسي شيللي

واللورد بايرون



Lord Byron

Mary Shelley

النار تشتعل في.. البحيرة

كريستين مونتالبيني Christine Montalbetti

كان بالإمكان أن يقوم الزوجان شيللي وبايرون برحلات سياحية في الجبال، وأن لا تفكر ماري بتاتاً في ابتداء شخصية فرانكنشتاين وهي تتأمل هطول المطر ولمعان البرق. كان بالإمكان ذلك لو كان الجو صحواً على ضفاف بحيرة ليमान.

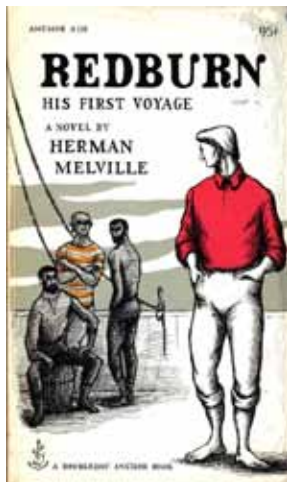
هي واحدة من الحكايات التي يكون منشؤها هطول المطر في فصل الصيف، وقد أجبرهما على المكوث في الداخل حيث يقيمان، ومنعهما من الخروج. لقد كانا يمنون النفس بفصل صيف رحيم يقومون فيه بخرجات جماعية وبجولات طويلة تهد الأجساد تعباً، ولا تدع مجالاً للعقل كي يفكر في أي شيء، فتطغى الرغبة في الخلود للنوم وتأجيل كل عمل إلى وقت لاحق. لقد قضوا جل الوقت يدورون في الفراغ بدل الاحساس بالانشراف للتعب الذي قد يسببه الجهد المبذول، وبدل التملّي بمنظر المشاهد الطبيعية الخلابة، وبدل اللقاءات الممكنة أمام الشلالات... لا شيء كان سيحصل لو...

لنعيد الشريط إلى الوراء قليلاً. كان ذلك في مقاطعة جنيف السويسرية، في شهر ماي من سنة 1816 على الأرجح. تسود في المشهد حقول الكروم، ومن بعيد تلوح الثلوج الخالدة فوق القمم، قمة الجبل الأبيض، المون بلان. بالقرب يوجد الفندق حيث نزل بيرسي شيللي وخطيبته ماري. يصل بايرون صحبة بيليدوري. ما



الانتشاء لن نرى سوى الخداع، والخداع البليد". فكيف يمكن منح المعنى الحياة، إذا كانت عبثية ومجرد سباق نحو الموت؟ هل بالارتقاء فيها رأساً، كما فعل هنري فليمينغ بطل "شارة الشجاعة الحمراء" لستيفن كران التي كتبت أربعين سنة بعد ذلك؟ فبعد أن هاله حجم الفضاغة في الحرب والتي ملأته بالقرع، انطلق بلا وعي منه مخترقاً صفوف الأعداء ليشتتهم ويموت بطلاً؟ أو الاقتداء بشخصية أشاب الذي طارد حوت العنبر في عرض المحيطات وواجهه موتاً محققاً جارا وراءه تابعيه غير عابئ بمن قد يعتبره مجنوناً أو وحشاً "ما تجرأت على فعله، كنت أود فعله، وما أروم فعله أقوم به ! يظنون بأنني مجنون [...] بل أنا شيطاني، فأنا الجنون بعينه" (موبي ديك، الفصل 37).

كتب ميلفيل إلى دويكينك يصرح له بالصعوبة التي يلقاها حين يود نقل ما يعج في رأسه على الورق: "تشبه عملية نسخ كتاب من الدماغ المحاولة الصعبة والدقيقة لنزع قشرة صباغة قديمة من إطارها- هي تتطلب حك الدماغ كله إذا ما رمنا النجاء في ذلك بدون التعرض للخطر- وهو أمر قد يبدو بلا جدوى في آخر المطاف". لقد كانت كتابة "موبي ديك" تجربة مؤسسة ومؤثرة حد خلق الاضطراب العميق في ذات كاتبها. وذلك بتبيانها ما تحتوي عليه الروح الإنسانية من جوانب جد سوداوية كما هي مجسدة في شخصية أشاب، وبالتالي غاص في ظلمات غير مطروقة من قبل، عبر ما يسميه "فنه الشيطاني". كتب في رسالة له إلى هاوثورن: "لقد كتبت كتاباً فظيلاً، لكنني أشعر بأني بريء مثل حمل" ولقد أهدها له هو الذي كان السبب في الغالب كي يتحول من مجرد حكاية طيبة لا مراء في ذلك، لكنها لن تخلد وربما ستنسى لاحقاً، حكاية لن يخترق فيها أشاب النواة الصلبة لليل الباطني لميلفيل ليصعد وهو يعرج إلى جسر سفينة بيكواد.



الحدسية التي يتوفر عليها، هذه الحفريات القصيرة والسريعة لمحور الواقع ذاتها، هذه الأمور التي تجعل من شكسبير متفرداً عن غيره" وهي أمور يجدها هاوثورن في كتابات ميلفيل. نجد "الشخصيات السوداوية الطابع" لدى كليهما وهي "تنبئنا عن هذه الأمور التي نشعر بحقيقتها المرعبة إلى حد أن لا شخص صادقاً يستطيع التصريح بها أو حتى التلميح بها باسمه الخاص إلا إذا كان به مس من الجنون!" "صدقوني يا أصدقائي إذا قلت لكم بأنه يظهر بيننا أشخاص لا يقلون أهمية من شكسبير هنا على ضفاف الأوهيو نفسها".

ولقد التقى ميلفيل وهاوثورن مراراً في سنة 1850. كان هاوثورن ذا طبع لا يسمح للآخرين بالاقتراب منه كثيراً ولو كانوا أصدقاءه، بخلاف مليفيل الذي كان ذا حيوية ونشاط وكان يبدو أكثر تعجلاً في أموره. وقد كتبت صوفيا هاوثورن إلى والدتها واصفة إياه بأنه "يمسك الحياة لأطراف أصابعه" حتى أن زوجها "العزير والخبول" كان رفض أن يُقدم له هذا الكاتب ذو الحماس الزائد عن الحد في نظره في مونيمونت مونتين. هذا بالرغم من أنه دعاه للإقامة بضعة أيام في منزله بليينوكس. وتضيف صوفيا قائلة: "لا شيء يعجبني أكثر من الجلوس والاستماع إلى هذا الرجل الذي لا يخفي مشاعره وهو يدع موجات أفكاره العاصفة تغمر طباع الصمت العميقة الحية والمتفهمة التي تميز هاوثورن".

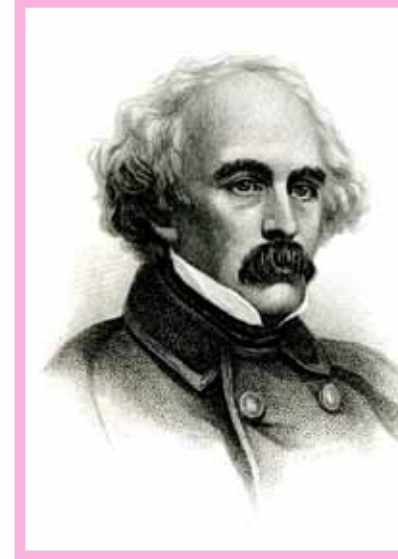
وكان مليفيل قبل لقائه بهاوثورن قد كتب خمس روايات في أقل من أربع سنوات (كتب روايتي ريدبورن والوزرة البيضاء ما بين شهري يونيو وسبتمبر 1849) إلى حد أن ناشره الانجليزي طلب منه التمهّل قليلاً. وعلى ضوء ما قاله هاوثورن أعاد النظر في الرواية التي كان بصدد انتهائها وذلك بتمثل الرؤية السوداوية التي كانت تبدو له معطى راسخاً في قصصه القصيرة. وهكذا اشتغل عليها من جديد وغاص في مادته المتعلقة بالحيتان الكبيرة مبدعاً هذه المرة رائعة أدبية شهيرة.

زرع الهزيمة

ولقد تم إحياء رؤيته حول جنون العالم وسوداوية الروح الإنسانية "هذه الغابة التي تسود فيها الفوضى وحيث ينعق العصفور الفاحش" على حد قول الكاتب هنري جيمس نصف قرن بعد ذلك. وهكذا رأت النور شخصية أشاب، وتحولت الحكاية العادية حول صيد الحيتان التي كان ميلفيل على وشك اتمامها إلى رواية ميتافيزيقية قوية سوداء تحت مسمى "موبي ديك". لقد وجد ميلفيل عبر شخصية أشاب الوسيلة للتعبير عما سماه في مقالته حول هاوثورن "تجلي جنون الحقيقة الأخيرة الواضح". ويمكن أن يوقعاً معاً مقولة الكاتب تولستوي الذي يقول باستحالة الحياة إذا لم "تكن منتشين بالحياة حد السكر" لأننا "حالما نستفيق من

هيرمان ميلفيل

وثنائيل هاوثورن



Nathaniel Hawthorne



Herman Melville

منارة حوت عظيم

كريستيان كارسان Christian Garcin

العمل على تأليف روايته "المنزل ذو الجموانات السبع" في ضيعة اكترها بليينوكس في مقاطعة بيركشاير، حيث كان يعيش برفقة زوجته صوفيا وأطفالهما جوليان وأونا. كان معروفاً عنه الخجل والرقّة والاقبال على الآخر، وكان يكتب حكايات مستوحاة من الماضي الاستعماري لانكلترا الجديدة. بعد نهاية النزهة، قرأ ميلفيل مجموعته القصصية "طحالب بيت القساوسة القديم". أسبوع بعد ذلك، قدم إلى الناشر دويكينك بحثاً بعنوان "هاوثورن وطحالبه" كي ينشره في مجلة "عالم الأدب". وقد كتب فيها هاوثورن ما يلي: "ميلفيل كاتب عبقرى لم ينل التقدير اللازم، وهو مسكون بالأثر القوي للرؤية السوداوية". فتحت السطوح المرحّة لقصصه التي تبدو مسالمة، تختفي حقائق عميقة جداً وجد مظلمة وجد مزعجة، تجعلها ترتقي إلى مصاف أي من الروائع الأدبية الإنجليزية. بل وبراها قريبة مما أبدعه شكسبير الذي لم يكتشفها إلا شهوراً قبل ذلك. "هي تلك الأشياء المدفونة في داخله، هذه الطفرات التي تنبثق بشكل متواتر للحقيقة

في بداية شهر اغسطس من سنة 1850، دعا هيرمان ميلفيل الناشر إيفرت دويكينك لقضاء بضعة أيام عنده بيتسفيلد بماساوسيتس. وقد كتب هذا الأخير إلى زوجته رسالة يقول فيها بأن ضيفه على "وشك الانتهاء" من كتابة "عمل حول صيد الحيتان يتميز بالرومانسية والخفة الغريبة والمتعة". كان عمر ميلفيل آنذاك واحداً وثلاثين سنة وسبق له أن نشر خمس روايات هي تيبى وأوموو وماردي وريد بورت والوزرة البيضاء، نالت قبولاً نقدياً حسناً باستثناء ماردي. حينما زاره الناشر، كان يضع اللمسات الأخيرة على كتابه السادس، وهو عبارة عن حكي حول الحيتان الكبرى لا تتضمن ولا إشارة واحدة لشخصية قبطان يحمل اسم أشاب.

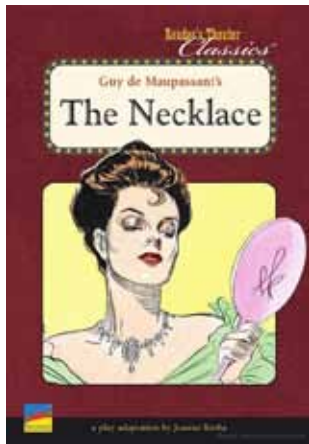
بضعة أيام بعد ذلك، أي في الخامس من شهر اغسطس، التقى ميلفيل بالكاتب ثنائيل هاوثورن خلال نزهة في قمة جبل مونيمونت مونتين. وكان يبلغ حينها السادسة والأربعين من العمر وكان قد نشر روايته "الحرف القرمزي"، وهو لحظتها بصدد



من أبطال العجوز [ساد] بمقدورهما ارتكاب جريمة ما" كما كتب في رسالة إلى إدموند كونكور الذي أوردتها في يومياته بتاريخ 28 فبراير 1875.

انجذاب نحو الجنون

وبمقدور موباسان أن يقترب الجريمة بدوره، بما أنه شارك في حفلة إذلال زميل له في وزارة البحرية لغبائه المفترض، بحيث غرست مسطرة بطول ثلاثين سنتيمتر فيه. وقد توفيت الضحية فيما بعد. ويبدو واضحاً أن موباسان اتبع سيرة سوينبورن وبويل طيلة حياته، محتقراً بترفع العالم، مع بعض التناقض، العالم وتقاليدته وخلفياته الأخلاقية، مشتتاً ما بين النزوع إلى ما هو سام وشعري المرهف، وبين الميل إلى العنف المضمن في الشر، والانجذاب إلى الجنون- وسيصاب بالمس أخوه هرفي- ويعتبر موباسان سوينبورن نابغة أدبية: "ويبقى أحد شعراء عصره باختراعه الأصيل وسلاسة شكل شعره الاستثنائي. هي غنائية متفتحة، ثابتة [...] تسعى بقوة إلى تسجيل أحلام وأفكار بالغة الرقة، تبدو أحياناً جد خلاقة وأحياناً ذات بساطة مفخخة، وأحياناً رائعة". وقد كتب تقديماً لإحدى ترجمات ديوانه "أشعار وأغانٍ" مشبهاً إياه بالكاتب إدغار بو لكن بصفات مثالية وحسية. ويخلص إلى القول خاتماً مرحلة من شبابه: "سيكون العالم أكثر إمتاعاً لو وُجد أكثر أشخاص من هذه الطينة."



تزين موائد ورفوفاً، لوحات غريبة معلقة على الحائط. بعد أربعة عشر عاماً سيكتب موباسان مقالاً عن أحد هذه اللوحات في جريدة "لوجلولا" تحت عنوان "إنجليزي إترتا"، وهي عبارة عن "جمجمة تسبح داخل قوقعة وردية في محيط بلا شواطئ ينيها قمر ذو وجه إنساني". لكن الذي أثر فيه في العمق كان يدا مقطوعة وبها جروح، وهي بلا شك يد مجرم تم تعديله. وقد كانت موضوعة في المكتب كأداة للحفاظ على الأوراق". ويصف هذه اليد قائلاً: "يد ما تزال تحتفظ بجلدها الجاف وعضلاتها السوداء العارية، وعلى العظام دم متخثر قديم بلون بياض الثلج". وستكون هذه القطعة البشرية الفانطاستيكية موضوع أول قصة له تحت عنوان "يد الانسان المسلوخ"، وقد نشرها في مطبوعة محلية مغمورة سنة 1875 من منطقة بونت أموسون بمنطقة لوران، باسم مستعار هو جوزيف برينيي. ولم تعجب القصة أباه الأدبي الكاتب كوستاف فلوبيير الذي وجدها جد رومانسية، وأوصاه ببذل المزيد من الجهد. وستظهر بعض عناصر هذه القصة في قصة أخرى هي "اليد" سنة 1883.

مروع ومعذب

كان بويل قصير القامة وبديناً، في حين كان سوينبورن نحيفاً وذا رأس ضخمة. وقد أيقظ منظرهما في موباسان المراهق نوازعه نحو الرذيلة والمبالغة في كل شيء وفوق الطبيعي وكل ما يروع ويعذب. وهو ما سيتبدى بالكامل في مؤلفاته وفي حياته. فينعت سوينبورن بالجنون والشيطاني: "خوف عصبي يحرك هذا الكائن الفريد الذي يمشي ويتحرك ويقوم بما يقوم به محدثاً اهتزازات مثل نبضات لولب أصابه عطب".

لكن انبهاره بالفنانين، حياتهما الفوضوية وجرأتهم جعلته يقبل دعوة ثانية للغداء. وهنا يخبرانه بأن القرد أعدم عند غصن شجرة من طرف الخادم الذي لم ترق له العناية الذي كان يحظى بها من طرف مالكيه. وكان يستقدمان من إنجلترا كل ثلاثة أشهر خادمين في عمر الأربعة عشر أو الخمسة عشر من العمر "نقيين ونضرين إلى أبعد حد" كما حكى موباسان، لتلبية نزواتهما الجنسية. وهو ما جعل الكاتب يمتنع عن رؤيتهما من جديد، لكنه سيقبل دعوة غداء أخيرة. حين وصل وجد كتابة اعلى باب المدخل أكدت له انطباعاً لديه. تقول الكتابة: "كوخ دولمانسي" في إشارة إلى أحد شخصيات الماركيز دو ساد، وهو ما لم يستغرب له، "فقد كانت

جي دو موباسان

ألكيرنون شارلز سوينبورن



Algernon Charles Swinburne



Guy de Maupassant

المغامرة بالحياة

أنقذ مؤلف قصص "لاهورلا" شاعراً إنجليزياً مجنوناً من الموت، ليرث منه بعد ذلك هواه اللامحدود للشهوانية المربعة.

باتريس بلويت Patrice Pluyette

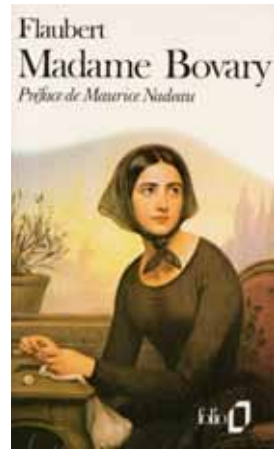
هذا الغريق سوى الشاعر البريطاني ألغرنون تشارلز سوينبورن العاشق لشعر فيكتور هيغو ومبتدع النوع الشعري ronde، وقد رشح مرارا لنيل جائزة نوبل للآداب. كان عمره 31 سنة حين حاول الانتحار على ما يبدو بعد قضاء ليلة كحولية غير عادية وكان في حالة سكر طافح" حسب قول موباسان ذاك الصباح. ولقد نشر الشاعر سنة 1866 ديوانه "أشعار وأغانٍ" اعتبرت فاضحة في بلده فاضطر إلى اللجوء إلى فرنسا والإقامة في أعالي إترتا رفقة صديقه جورج بويل. ولكي يشكر الشاب الذي أنقذ حياته، دعاه إلى الغداء في مقر إقامته، وهو ما شكّل بداية سلسلة من لقاءات غداء ستترك في حياته أثراً أبدياً لن يمحي.

فقد كان ذاك المنزل المقام على الأرض مباشرة ومن حجر الصوان وسط أشجار عالية يضم أدوات تعاليم شيطانية مؤذية استبدت بموباسان حال وصوله إليه: حلي من كل صنف ونوع، بقايا عظام

حدث هذا في أحد صباحات سبتمبر من شهر 1868. كان كي دو موباسان الذي يبلغ من العمر ثماني عشرة سنة قد خرج من فيلا فيركي بيت والدته حيث كان يقطن والواقعة بمركز إترا. سار في طريق تحفها جنبات شاطئ الحصى الدقيق ثم صعد إلى الجرف الذي يعلو القوس الصخري الطبيعي، ومن هناك أثار انتباهه شكل ما في الأسفل يصارع الموج. كان هناك شخص يسبح ويجاهد بين الصخر كي يفلت من الغرق. لم يتردد الكاتب الذي كان في تلك الفترة يحلم بأن يصير شاعراً ولم يكن نشر أي كتاب بعد، في النزول جرياً على السفح وأسرع بالارتقاء في لجة الموج. واستطاع مغالبة الموج في البداية بفضل جسده الصلب المتعود على الأنشطة الرياضية من سباحة وسباق الزوارق وسياحة البحر، قبل أن يجرفه التيار القوي بدوره. في ذات الوقت تم انقاذ الغريق من طرف صيادين حملوه على قاربهم وأوصلوه إلى الشاطئ. ولم يكن



شخص يحمل اسم أب بالصدفة اسمه موباسان ولد قبل خمس عشرة سنة من خروجه هو إلى الدنيا. أما الأم، لور لوبواتغان، فهي الأكبر سنّاً في هذه اللوحة العائلية بما أنها ولدت في سبتمبر 1921. وهي تنتمي إلى البورجوازية الصغيرة في مدينة روان، التي تضم أيضاً عائلة موباسان وعائلة فلوبيير وهم متعارفون فيما بينهم، ويتصاهرون مع بعضهم البعض. فجد موباسان كان عراب صاحب الرواية الخالدة مدام بوفاري.



لكن لم يتم الاحتفاظ بالكثير من الآثار من كل هذه العلاقات، اللهم الا من بعض الرسائل المتبادلة بين لور وكوستاف فلوبيير. كان موباسان يبلغ من العمر اثنتي عشرة سنة حين كتب فلوبيير إلى والده هذا الأخيرة مجيباً على رسالة لها مذكراً إياها بأخيها الأكبر، ألفريد لوبواتغان، الذي توفي في سن الواحدة والثلاثين حين كانا معا يبلغان السابعة والعشرين. كتب: "لقد تأثرت كثيراً برسالتك يا عزيزتي لور؛ لقد حرّكت في داخلي أحاسيس ما تزال فتية. حملت إليّ شذى شبابي التي كان المرحوم ألفريد يحتل فيها مكانة كبيرة! ذكرى لم تغادرني قط. لا يمر يوم، بل ولا ساعة لا أتذكره فيها". وكان فلوبيير قد نشر وقتها روايته "سالامبو"، وشخصية فريديريك مورو [بطل روايته "التربية العاطفة"] لم تنخلق بعد، لكن إذا ما كانت سنة 1848 تلعب دوراً سلبياً مخيباً بالنسبة لما كان يؤمن به هذا البطل، فالسبب يعود إلى كونها تُذكره بمصائب خاص أحزنه كثيراً.



كوستاف فلوبيير و جي دو موباسان



Guy de Maupassant



Gustave Flaubert

أمشاج وابن

كان متوحد منطقة كروسي
يعدّ مؤلف "الصديق الحميم" بمثابة ابنه الروحي
ووريثه الأدبي.

كامي برينيل Camille Brunel

مصاب بداء الزهري. الأمر الذي اغتم له تورجنييف، ويمكن بالتالي القول بأنّه قلقَ على مصير بغايا جبال الألب السويسرية، خاصّة أنّ المرض لم يثنِ البتة الكاتب عن ميله لمرأودة النساء. وهذا الاهتمام الرجولي بفحولة كي دو موباسان يبدي حناناً أوبياً بالوكالة لدى فلوبيير. هذا الأخير ازداد في شهر ديسمبر من سنة 1831 وموباسان ولد في شهر اغسطس من سنة 1850. ويبدو بالنسبة لفلوبير الذي لم يخلف ولدا، أنّ اعتناؤه بموباسان شبيه بما ورد في "التربية العاطفية" (رواية فلوبيير المعروفة) حول

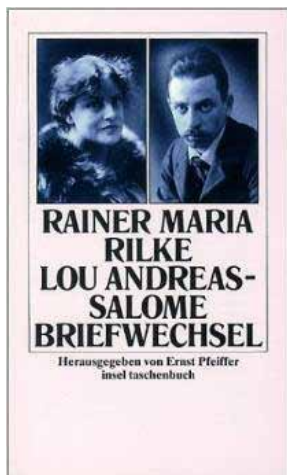
كتب كوستاف فلوبيير بتاريخ 6 سبتمبر 1877 إلى الكاتب الروسي إيفان تورجنييف قائلاً: "لقد التقيت الشاب دو موباسان عند عودته من سويسرا التي وسخها بفضاعاته!" ما كتبه مقتضب جداً يجب إضافة كلمات إليه. لكن هل يجوز إيلاء أهمية لكي دو موباسان ذي السبعة وعشرين سنة الذي لم ينشر بعد شيئاً ذا بال؟ الجواب هو نعم. لأن مؤلف رواية "حياة" كان يعرف بأنه



أحيا فيها". لكنه رضخ للإلحاح لو سالومي التي يثق في حيويتها التنشوية، وخضع لجلسات تحليل طويلة. وفي هذا الصدد كتب إلى صديقة له: "لم أر قط شخصاً تُخْلِص له الحياة بقدر كبير من الثبات غيرها، كما أن لها قدرة على الانتباه بدقة، في الأشياء الأكثر رقة كما في الأشياء الأكثر فظاعة، على القوى الوحيدة المتخفية التي حتى في حالة القتل تستطيع أن تجود بكرم.."

أنيت وحدك الحقيقية

مارست لو سالومي التحليل النفسي طيلة عشرينيات القرن الماضي في كوتنجن وفي برلين وميونخ. أما ريلكه فقطن بقصر ميزو بمنطقة لوفالي، سنة 1921. وفي رحابها كتب أجمل روائعه الأدبية: مراثيات دوينو، سوناتات إلى أورفيوس. لكن ملامح الانهيار الجسدي والنفسي بدأت تظهر عليه في سنوات حياته الأخيرة. فطلب يد المساعدة من صديقتها التي ذكّرت به بقدره كشاعر. وقد أنهى رسالة إليها كتبها بقلم رصاص وعبر كتابة مرتعشة، باللغة الروسية: "وداعا، يا حبيبتي". وتوفي يوم 29 ديسمبر 1926. ونشرت لو سالومي كتاباً تحت عنوان "راينر ماريا ريلكه" سنة 1928 امتناناً له، بذات الامتنان الذي عبرت عنه لنيتشه حين نشرت مونوغرافيا حوله. كما خصّته بنص ذكريات رائع سنة 1934، تقول فيما تقوله فيه: "كان بالإمكان أن أعيش على مسامع كل كلمة قلتها في حقي حين بحث لي بحبك: "أنت فقط الحقيقية". هذا البوح المتبادل هو الذي صيّرننا زوجا وزوجة قبل أن نصبح صديقين، وهذا الصداقة لم تنتج عن خيار، لكن عبر حفلة أعراس في الخفاء. لم تكن نصفين يبحثان عن بعضهما البعض في ذواتهما: كان توحدنا المفاجئ والمرتعش في بوتقة واحدة لا يمكن الوصول إليها. هكذا، كنا أحاً وأختاً، لكن كما لو حدث هذا في ماض بعيد، من قبل أن تتحوّل مقارنة المَحْرَم إلى دنس".



البورجوازية التي تتكلّم الألمانية والمقيمة في مدينة سانت بطرسبورغ. وشكلت الزيارتان إلى روسيا تجربة روحانية متفردة، الأولى برفقة أندريا في شهري أبريل يونيو من سنة 1898 والثانية بمفردها في شهري ماي يوليو من سنة 1900، لكنّها ظلّت بعيدة عن معرفة واقع البلد. وهناك التقيا العجوز تولستوي، وكان حينها يشغل على روايته "انبعاث". حدثاه عن الطابع الصوفي عند الشعب الروسي فما كان منه إلا أن أجابه جوابا صاعقا: هذه مجرد تخاريف superstition! وقد لاحظت صوفيا شيل الكاتبة الملتزمة التي كانت تُعلّم الأدب للعمال الموسكوفيين ما يلي: "في الوقت الذي كانت السحب المتراكمة في سماء بلادي تنذر بمقدم العاصفة، كانا هما معا يبحثان ولم يريا فيها إلا قصة وردية عاطفية"

أحبك، أنا أيضا لا أحبك

صار ريلكه يكتتب أكثر فأكثر. ثم حدث في 27 يوليو من سنة 1901، أن تركته لو وحيدا في بطرسبورغ، والتحقت بأخيها بفنلندا. فعاد هو إلى شمارجندورف بعد إقامة في مخيم فنانيين انطباعيين بغورسفيده، وذلك في فصل الشتاء الموالي. لكن لو كانت ابتعدت عنه وغادرته. وكتبت له بتاريخ 27 فبراير 1901 'تذكير أخير' تُصرّح فيه بأن الافتراق هو وحده الكفيل بتحريره". وهو ما حصل فلم يلتقيا طيلة سنتين ونصف. تزوج ريلكه بالحنة كلارا فيستهورف التي التقى بها في فورسفيده وأنجبت له بنتا، منحها اسم رواية أو سالومي روث Ruth. ومنذ شهر اغسطس من سنة 1902، قطن ريلكه بباريس حيث كان يتردّد على مشغل النحات رودان. وقد كانت الإقامة بالعاصمة الفرنسية تجربة قلق حاد بالنسبة له عبر عنها في كتابه "دفاتر مالك لوريدز بريح". وفي 23 يونيو من سنة 1903، بعث رسالة قصيرة إلى لو مفادها: "أحاول الكتابة منذ أسابيع ولم أحرّج على ذلك مخافة أن لا يكون الوقت مناسباً بعد، لكن من يدري، ربما تكون الأوقات الصعبة قد راحت". وفتحت الرسالة قنوات الصداقة بينهما ودامت حتى وفاة ريلكه سنة 1926، رغم الفترات النادرة التي التقيا فيها. كتبت لو سالومي: "كنا نلتقي دائما في مكان مشترك رغم الأحداث الخارجية، وكان كل لقاء مناسبة للتفاهم تتحوّل فيها الهموم والأحزان إلى شعور بالفرح العارم".

اكتشفت لو سالومي التحليل النفسي سنة 1911 وحظيت بصداقة فرويد في السنة الموالية. وفي اغسطس من سنة 1913 عرّفته بريلكه. تبادل الرجلان التقدير، لكن ريلكه ظل مُشكّكاً في جدوى التحليل النفسي. قال: "هو حلٌّ جذريّ بالنسبة لي، بما أنه يقدم لك المساعدة التي تحتاجها مرة واحدة وبشكل حاسم، منطلقا النفس بالكامل. وأنّ أجد نفسي متخلصاً مما يعتريني لن يدع لي سوى آفاق أقل من تلك التي تمكنني منها الفوضى التي



لو أندريا سالومي وراينر ماريا ريلكه

لم يستطع الشاعر تطويع قلقه العميق. فعلاقته بالمرأة التي يحبها نيتشه اتخذت ملامح صداقة فقط.

إعلان عن اكتتاب

دوريان أستور Dorian Astor

في ربيع سنة 1897، بميونخ، تلقت أندريا لو سالومي عدة قصائد شعرية من معجب مجهول سيُعرّف بنفسه بعد أسابيع من تاريخ الإرسال: رنيه ماريا ريلكه، شاعر شاب من براغ عمره 21 سنة. وكانت لو سالومي قد بلغت حينها 36 سنة من عمرها، واشتهرت بتحريرها لدراسة حول الفيلسوف نيتشه الذي كانت تربطها به علاقة مضطربة. فقد كان يرغب في اتخاذها تلميذة وزوجة في نفس الوقت. كما معروفة من خلال رواية "روث" والعديد من الدراسات النقدية والأشعار والقصص القصيرة. أما ريلكه فكان قد غادر للتو المدرسة الحربية بعد أن قضى بها أربع سنوات عسبية (1891 - 1895)، واستقر بمدينة ميونيخ على أمل أن يحصل فيها على الاعتراف بما كان يبده، بعد نشره للعديد من المجاميع الشعرية. إلا أنه كان غير مرتاح نفسيا، دائم الصراع مع ذاته. لذا كان لقاؤه بلو سالومي حاسما.

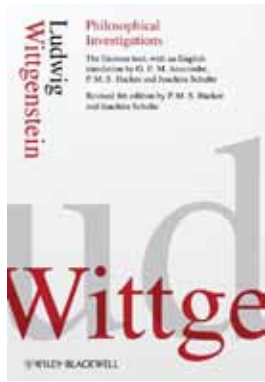
وهو ما لم يفتأ يذكره باستمرار في رسائله. فقد كان يكرّ لها حباً مشوباً بنوع من الرهبة الصوفية. كانت بالنسبة له منحة مباركة، وبفضلها عثر على الاعتراف المنشود من لدن الأوساط الأدبية. وقد أبدى ما ينتظره منها في روايته "إيwald ترايحي": "لدينا متسع من الوقت، فأنا ما أزال لين العريكة، ويمكن أن أصير

قطعة شمع بين يديك. خذيني، امنحني شكلا، اقتليني...". ثم صار عشيقها بعد وقت قصير، وعمّده باسم جديد: من روني، الاسم الذي كان يحمله بعد ولادته، إلى راينر حيث نقرأ كلمة rein التي تعني خالسا أو صافيا، كدعوة لإعادة تملك اللغة الألمانية التي سيصير أحد أكبر شعرائها. واكتريا منزلا صغيرا بالقرب من مونيخ عند مقدم الصيف، ثم عادت لو إلى برلين والمنزل العائلي لشمارجندورف حيث تقيم مع زوجها المتخصّص في الدراسات الشرقية، فريدريش كارل أندريا، الذي اقترنت به منذ سنة 1887. لكنها فرضت شرطا حديديا: سيكون زواجهما روحانياً، بدون علاقة جنسية. وسكن ريلكه في الجوار مما سمح لهما بأن يوطدا علاقتهما تحت أنظار زوجها. لكن لو سالومي ما لبثت أن قلقت على حالة ريلكه، فقد كان الاكتئاب باديا في تصرفاته الصبانية. وفي ربيع سنة 1898، قرّر أن يقضي شهرا بمفرده في مدينة فلورنسا، بعد أن أقنعتة لو بضرورة أن يقبل بمواجهة ذاته ويفكّر مليا في حالته. وهناك كتب عنها "يوميات فلورنسا" le journal florentin، حيث وصف عشيقته أحيانا أما تحمي طفلها الخائف، وأحيانا ربةً، نبيّها شاعر. لكن ما لبث أن غضب من خنوعه، فكتب إليها: "أكرهك، مثلما أكره شيئا من الضخامة بمكان".

وفي السنة التالية، زارا معا روسيا، البلد الذي ولدت به سنة 1988 والذي لا تعرفه جيدا، بما أنها كانت تعيش في وسط الجالية



هيلين وهرمين فرفضتا الرجل وأدتا ثمنا باهظا مقابل حمايتهما وذلك بتحويل جزء من ثروتهما إلى بنك الرايخ. وهكذا صار هتلر متحكماً في مال زميله القديم في الدراسة.



في قلب "بليتز"

لم يستطع لودفيغ تحمل الضربات الجوية للجيش الألماني على لندن حيث حصل على منصب لتدريس الفلسفة بكامبريدج سنة 1939، فغادر التدريس سنة 1941، وراح يعمل صبي خدمة في مستشفى كي. كان في سن الثانية والخمسين وكان يتقاضى راتباً قدره 28 شيلنغ في الأسبوع، في قلب بليتز. ومع ذلك كان يجد الوقت ما بين فترتي عمل مرهقتين، كي يُحسِّن من تشخيص "الصدمة بالجرح"، وأيضاً اختراع آلة لقياس ضربات القلب. في السنة الموالية، وتحديدًا بتاريخ 20 يناير 1942، وخلال مؤتمر فانسلي، حيث اجتمعت أكثر من خمس عشرة شخصية من كبار النظام النازي اقترح هتلر مبدأ القتل الجماعي. هنا تنتهي المقارنات. يقترح فيتجنشتاين في كتابه "الأبحاث الفلسفية" بأن الأشياء هي كما هي، ومهمتنا أن نجد المقارنة الموحية التي تُمكننا من معرفة السبب" وتلوح مدرسة ريلسكول بمدينة لينز كصورة تبهر الفيلسوف، صورة يمكن ان تكون لبط أو أرنب. ليس الرسم هو الذي يتغيّر بل تمثلنا عنه. وحسب ما يمكن اتخاذه من رأي في هذا الصدد، فالمدرسة كَوْنَتْ الأفضل والأسوأ. المدرسة تهَيَّئ المستقبل، لكنها لا تُعرِّفنا على ماهية هذا المستقبل.

لنا بأن تأدبه كان بمثابة قلة ثقة بنا". لكن لا شيء يدل على أن المقصود بكلام هتلر هو فيتجنشتاين.

مصاب بجروح بليغة

توفي ألويس هتلر في 3 يناير 1903 بسكتة قلبية. وقضى كارل فيتجنشتاين بمرض السرطان في 20 من نفس الشهر ونفس السنة. في الصورة المدرسية لسنة 1904 يظهر ابناهما معا. هتلر في الصف الخامس، الثالث من اليمين، بذراعين مشتبكتين على الصدر، ينظر بثبات أماماً. فتجنشتاين في الصف الرابع أسفلهُ بوجهه الجميل ونظراته الحاملة. ويبدوان كما لو كان كل واحد مضاعف الآخر. طُرِد هتلر من المدرسة، وصار يتدبَّر عيشه برسم بطائق بريدية. ولودفيغ غادر المدرسة سنة 1906 وبدأ دراسة الهندسة ببرلين. وستكون سنة 1908 حاسمة بالنسبة لهما معا. هتلر فشل في مباراة الدخول إلى معهد الفنون الجميلة، ورحل لودفيغ إلى جامعة مانشستر حيث سيكتشف مبادئ الرياضيات لبرتراند رسل وألفريد وايثييد. سيصير لودفيغ فيلسوفا في حين يفشل هتلر في أن يصير رساما، وسيتوجَّه إلى ميونيخ وبالكاد أفلت من السجن بسبب التَّهرُّب من الخدمة العسكرية.

حين اندلعت الحرب، انخرطا في الجيش النمساوي. فأُلْحِق المهندس الشاب بمعمل الأسلحة الثقيلة في الصفوف الخلفية. لكنَّه لم يتوقف عن تحرير الطلب تلو الطلب للمشاركة في المعارك، فتم إلحاقه بالجهة الشرقية على الحدود مع رومانيا سنة 1916، وتطوَّع خلالها لمهمة الملاحظ الخطيرة. وتم اقتراحه لنيل ميدالية الشجاعة الفضية بعد معركة الهجوم في بروسيلوف. من جهته أدوج هتلر في فيلق المشاة، وساهم في المعارك الدامية التي دارت رحاها بإيبرز. وكُلف بمهمة ساع، وأظهر شجاعة ملحوظة في المعارك، فتم توشيعه مرتين بالميدالية الحربية. وقد أدت عائلة فيتجنشتاين ثمنا باهظا عند نهاية الحرب. بول عازف البيانو فقد ذراعا في معركة الهجوم على بولونيا. وعندما تلقَّى أخوه كيرت الخبر انتحر بطلقة رصاص في الرأس. وأسر الجيش الايطالي لودفيغ فتجنشتاين.

خلال العشرينيات خلق كتابان الحدث بعمق. "التراكاتوس" ثوَّر المنطق، و"كفاحي" جعل من ما يشبه اللامعقول إيديولوجية سياسية. في سنة 1937 حل لودفيغ بين أفراد عائلته لمشاركتهم احتفالات أعياد الميلاد. وقد كتبت اخته هيرمين في مذكراتها في هذا الصدد: " لقد قضينا أجمل عيد ميلاد، وفكرنا في كيفية الاحتفاء باحتفالات السنة الموالية". وعكس ما طمحووا إليه، ضم هتلر النمسا إلى ألمانيا، مما جعل بول يرحل إلى سويسرا، أما

أدولف هتلر

لودفيغ فيتجنشتاين



Ludwig Wittgenstein



Adolf Hitler

أبناء القرن

درس أدولف هتلر ولودفيغ فيتجنشتاين في مدرسة ريلسكول بمدينة لينز ما بين سنتي 1903 و1904. ولا شيء يجمع هاتين الشخصيتين المتناقضتين بالكامل. ومع ذلك سيبصمان على حضور مُتجذّر خلال القرن العشرين.

كزافييه موميجان Xavier Maumejean

الفنون. أما ألويس هتلر فقد أدخل ابنه المدرسة كي يشفيه من هواية الرسم التي استبدَّت به، فأُمسى يحلم بأن يصير فنانا. ولم يكن الفن يعني شيئا للودفيغ الذي كان يفضل المهن اليدوية، بحيث صنع آلة خياطة وعمره عشر سنوات. الشيء الذي طمأن والده على مستقبل المصنع العائلي، بما أن أحد أولاده الخمسة يمكن أن يحلّ محله في تسييره.

إذن كان دخول لويديغ إلى مدرسة ريلسكول نتيجة اختيار، في حين حدث بالنسبة لأدولف هتلر تحت الإكراه. رسب هتلر مرتين ولم يكن منضبطا. أما لودفيغ فكان يحترم أساتذته، وكان يخاطب زملاءه بعبارات جد متأدبة مما جعله غير محبوب كثيرا. وقد ذكر هتلر في "كفاحي" ما يلي: " تعرفت في ريلسكول على فتى يهودي كنا نحتاط منه، لسبب بسيط وهو أن العديد من تصرفاته بينت

استقبلت مدرسة ريلسكول في مفتتح السنة الدراسية لسنة 1903 طفلا استثنائيا، هو لودفيغ فيتجنشتاين المُزدداد يوم 26 أبريل من سنة 1889، ستة أيام بعد ولادة أدولف هتلر. أبوه هو كارل فيتجنشتاين، أحد أرباب الصناعة، والمالك لثروة هائلة. هو وزوجته ليوبولدين يهوديان الفنون، كما كان من جلاسائهم الموسيقيون العباقرة فليكس ماندلسون ويوهان براهامس وكوستاف ماهلر، وكانوا من رعاة الرسام الكبير كوستاف كليمت. شهرة الأسرة جعلتها إحدى العائلات الشهيرة بمدينة فيينا أيام حكم عائلة هابسبورغ.

ومن المحتمل جدا أن يكون أساتذة المدرسة قد تساءلوا وهم يرون لودفيغ بين تلامذتهم عن السبب الذي دفع عائلته لحرمانه من معلميه الخصوصيين وتسجيله في مدرسة تُكوّن مهنيي



يثير ساحابات غبار، يُقَسِّم بالويل والثبور، يضع تناقضات في نظام معين، تعارضات، حملات مطاردة السحرة كي يخرج من كل هذا منتصرا.

ملحوظة: يرى جيد بأن الجراءة في الكتابة مرتبطة بقلة الموهبة. ولم يكن يحفل بما يسمَّى اليوم بالضجيج الإعلامي، الذي كان في عصره يتجلى في الجانب الغرجوي المرتبط بمارينيتي وكل الطلائعيين حينها (كان المسكين يعتبر ذلك مجرد مزحة). وهكذا يضيف: "وبالرغم من كل هذا، فـ[مارينيتي] ألطف رجل في العالم، باستثناء الكاتب دانونزيو، هو كثير الكلام مثل كل الإيطاليين الذي يعتبرون الجعجعة بلاغة والزركشة ثراء، الإثارة حركة، والحرارة سموا سماويا.

ملحوظة: ولقد كتب جيد مقالة تحت عنوان "رسالة إلى مارينيتي" في مجلته "بويريا" (شعر)، كي يقول له بأنه لا ينوي نشر أي شيء في مكانه! وذلك جوابا على موضوع ملف صاغه مارينيتي تحت عنوان "دور المرأة الإيطالية كملهمة في مجال الإبداع" ... لكن جيد أضاف: كنت سأكون في وضع غير مريح لو حدث والتقينا من جديد، كنت على وشك أن أعترف بأنه فعلا موهوب.

في الأخير، نورد فرضيتنا: لم يكن أندريه جيد ليهتم أكثر بمارينيتي، لأنه كان طلائعيا أكثر من اللزوم، وممثلا بارعا، ولأنه كثير الإثارة والصخب. لقد طلب الملك كاندول وُدَّ الملك بومبانس لحاجة مصلحة، لكن هذا الأخير فضل مواطنه الشاعر الرمزي الغامض سينادينو، فساعده أدبية وماليا. هذا مع أنَّه لم يذكره قط في يومياته.

الحياة الأدبية مليئة بالكثير من حكايات سوء الفهم.



يوميات (متخيلة) لمارينيتي

9 مايو 1905

كسل ثقيل هذا الصباح وضاج، بسبب هذه المدينة المعلقة في الهواء. على الساعة الثانية كان لي موعد مع العبقرى أندريه جيد، مؤلف "أغذية أرضية"، "العديم الأخلاق" و"باليد" و"دفاتر أندريه والتر". أحد الرجال القلائل الذين أُعجِبُ بهم في هذا العالم. استقبلني كما يستقبل البابا في محل إقامته بشوارع راسباي، حيث تقطن، ويا للصدف الحادة، عشيقتي. قال لي بأنه بصدد بناء منزل بـ"أوتوي"، جهة فيلا "مونتورنسي" أو شيئاً من هذا القبيل. ولاحظت بأن شقته مظلمة، فاقترحت عليه بأن يسكن في شقة أرحب تسمح بمرور الضوء وأشعة الشمس، ومغادرة جحور الفئران حيث يفضل المجتمع البورجوازي العتيق والقائد العيش. وصلت نحو الثانية والعشرين دقيقة، لم يقدّم لي مشروبا، في حين أهديته سبع نسخ من مجلة "بويريا" [شعر]. حين بدأت أفصّل له نظرياتي حول الشعر المعاصر التي بدت تشبه محرك سيارة سباق، ظهر عليه اهتمام ما، وطفق ينظر إليّ بنوع من التهيب المستفسر. وكان لنا نفس الرأي بخصوص الجملة التالية: "يجب أن تموت الرواية". ثم تلا على مسامعي فقرات من روايته "الملك كاندول" وأنشدت أنا أبياتا من ديوان "الملك بومبانس".

ملحوظة : لم يحصل التفاهم بين الملك كاندول والملك بومباس (وهذان النعتان هما عنوانان لمسرحيتين، الأولى ألفها جيد، والثانية كتبها مارينيتي، وكان لهما صدق واسع. يبدو جيد خلال الواجهة، متحفّظا ومهتّمًا، وفي الخلف يظهر مارينيتي واثقا من نفسه أكثر من اللازم، مؤرخا يود أن ينال رضا معلمه. هما شخصيتان متعارضتان من حيث الطبع نادرتان: المسيحي الشاذ والإيطالي المندفع. إلا أنَّ آخر ملاحظة بخصوص مارينيتي في يوميات جيد حملت تطورا من حيث رأيه فيه.

يوميات جيد

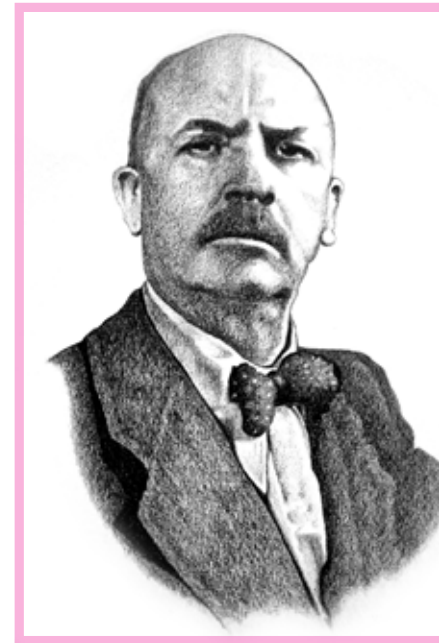
(وريات الخريف) 1911

انعدام الموهبة لدى مارينيتي يسمح له بأن يكون جريئا إلى أبعد حد. يستطيع مثل "سكابان" أن يحدث لوحده كل الضجيج الذي تحدثه جماعة متمردة كلما ضمن تأييد بعض القراء البلاداء بخصوص ما يكتبه:

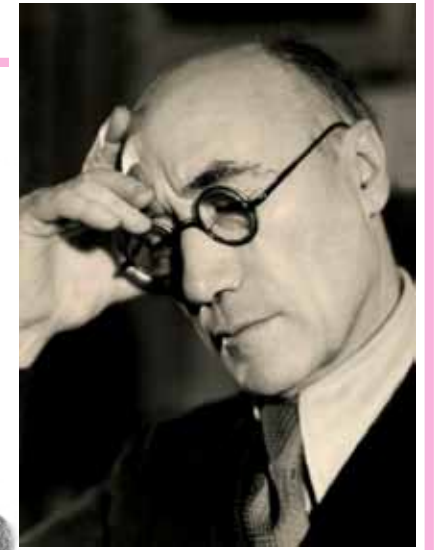
بحق جهنم ! بحق البطن! (هو ذا الملك بومبانس)، يدق بقدمه،

أندريه جيد

9 فيليبو طومازو مارينيتي



Filippo Tommaso Marinetti



André Gide

لقد انعدم التفاهم بين مؤسّس المجلة الفرنسية الجديدة La NRF ومُنظّر النظرية المستقبلية حدّ الكمال.

الشبوط والأرنب

طوما كلير Thomas Clerc

ذات يوم نشأ صراع بين ثلاثة ملوك: الملك كاندول ويلعب دوره الكاتب أندريه جيد، والملك بومبانس ويشخّصه فيليبو تومازو مارينيتي، والملك بوزول ويؤدّي دوره الكاتب بيير لويس. ولأنّ التاريخ علّمنا بأن الحكم الثلاثي ينتهي دوما نهاية سيئة، فقد حذفنا الملك بوزول لتركز على المواجهة بين كاندول وبومبانس. قد تكون تعليقاتنا عرضة للنقد، لكنّها تمكننا من إلقاء الضوء على الصراع الثنائي رغم أنّه في الحقيقة يضم ثلاثة أشخاص. تدور الأحداث في بداية القرن العشرين.

يوميات أندريه جيد

الثلاثاء 9 مايو 1905

عمل في هذا الصباح أو بحث من أجل عمل جديد. زيارة شخص يدعى مارينيتي مدير مجلة فنية تافهة اسمها بويريا [شعر]، إنّه شخص غني لكنّه بليد وتافه، لا يعرف كيف يغلق فمه.

ملحوظة : الأحكام الواردة في يوميات الملك كاندول تنبئنا عن أشياء هامة : فهو لا يرى أي قيمة تذكر لكل من بروس، دادا، برجسون، بيكاسو. مؤسّس النظرية المستقبلية أقل أهمية بالنسبة له من جان شلومبرجي.

ماري لورنسان

9 كيوم أبولينير



Marie Laurencin



Guillaume Apollinaire

«لخبطة»

في لوحة الأكواريل

جوليا ديك Julia Deck

كانت علاقة الحب التي جمعت بين الشاعر والرسامة الثملة دوما متوترة جدا. هذا على الأقل ما تقوله أليس توكلاس التي تدعي بأنها رفيقة جيرترود شتاين. لنختلس نظرة إلى يومياتها في أحد أيام سنة 1908.

يوميتي العزيزة

تناولنا العشاء أمس عند بيكاسو. حضر روسو، وبراك بالطبع، وأبولينير وجاكوب وسالمون، وتم استقدام العديد من الفتيات الجميلات لتأثيث الغضاء. كنت وددت البقاء بالبيت، لكن جيرترود ألحَّت على الخروج، فهي تعشق مخالطة الفنانين الذين لا يفتأون يقولون لها: " لك ذائقة خاصة يا شتاين"، الأمر الذي يملأها عجباً، دون أن تدرك بأنهم يستدرجونها

بأنه بعد مرور قرن من الزمان، سيذكر الناس مآدبة العشاء التي أقامها بيكاسو على شرف الفنان روسو. سأحدثك على الأرجح عن شيء هالني، عن الصغيرة ماري لورنسان. لقد تخاصمنا أنا وجيرترود بصدها عندما رجعنا إلى البيت في ساعة جد متأخرة من الليل. هي رفيقة أبوليتير منذ عدة شهور. والكل يحب أبولينير رغم أن لا أحد يضاهيه في بخله. لكن ما أجمله، وما أروع شجاعته، وما أروع شعره بطبيعة الحال.

كانت ماري ثملة حقاً. بل مخمورة. ولم تكف فرديناند عن نهرها مخافة أن تفسد عليها مآدبتها التي استدعت لها المشاهير. لقد أثارت فرديناند أعصابي وهي تُظهر قبعاتها وعطورها وحديثها عن معاطف الغرو التي ستشتريها عندما ستصبح غنية إذا ما حدثت معجزة ما. لكن مواضيع حديث ماري شيقة وسامية. ورغم كل ما يقال فلها صدر رائع. وإذن ماري كانت تنتقل من شخص إلى آخر غير ثابتة الخطي، طيف طائر ووجه لوحة من عصر النهضة. لقد خلقت لدي انطبعا قويا رغم كل الغطاغات التي قيلت في حقها. بيكاسو لا يستحملها، وصوتها يثير أعصابه. تقول جيرترود التي تتفق دوما بأن فنها شاحب، بما أنَّها تقتصر على رسم النساء والحيوانات.

تأخر عنوة كل من أبولينير وروسو. خاصة روسو العجوز الذي يحتاط من الفنانين الشباب، ويتخوَّف من الوقوع في مطب ما. خلاصة الأمر، قضينا فترة الانتظار ونحن نتسلى بالشرب. وحين رأت ماري، التي كانت ثملة كما قلت، أبولينير وهو يدخل، أطلقت صراخا لمرات وهو ما جعله في وضع حرج. فقادها إلى الطابق الأرضي، وقضيا هناك ربع ساعة قبل أن يظهرأ من جديد. كانت هادئة، ويا عجباً. إنه الحب، تقول جيرترود، يحبّان بعضهما، يبغضان بعضهما، يتعاركان ويتصالحان. تجد جيرترود الأعذار للفنانين دائما. لكن ماري كانت مجنونة قليلا، وكان واضحا أن صفقة أو صفعتين كفيلة بتهديتها. لا غير.

لقد أثارت غصبي هذه الرؤية القدرية. قلت ونحن ننزل من مونمارتر العليا، سيأتي يوم ستثمل فيه النساء كما يحلو لهن، مثل الرجال. هل رأيت كيف تصرف سالمون مثل خنزير ولا أحد وجد ذلك معيباً، بل ممتعا. نعم، سيأتي يوم، وأنا أؤكد قولي، ستثمل فيه النساء وسيصرمن كما يحلو لهن، ولا أحد سيتهمهن بأنهن لسن قويات مثل الذكور.



ردت جيرترود بأنني لا أفهم شيئاً البتة. توقفت في منتصف مونمارتر العليا، وأرسلت نظراتي المهددة، فأحنت رأسها. هي تعرف ردّة فعلي حين أكون جد غاضبة. لا أطلبخ لها ما تريد مما لذ وطاب، ولا أعطني بنظافة البيت، ولا أقوم بأعمال السكرتارية. حينها سترى هل بإمكانها أن تبني مشوارها الإبداعي بمفردها. بدوني أنا.

تصالحنا في الأخير..

قبل الخلود إلى النوم.

لكنني أحب كيوم، رغم كل شيء. وصديقي يا يوميتي، سيتألم كثيرا. لن تدوم علاقتهما أكثر من ثلاث أو أربع سنوات من الهيام والتصادم. سترسم له بورترية وسيكتب عنها شعرا. ثم ستغادره متأبطة ذراع بارون. أو بارونة. من.ط يدري؟ لقد لاحظت بأنها كانت ترمقني بنظرات موحية.



Marie Laurencin, 1911
The young women



الفرق العسكرية البريطانية، ولن يلتقيه بريتون إلا مرتين أو ثلاث مرات بعد ذلك، بباريس، بمناسبة العرض الأول لمسرحية "أثناء ثيريزياس"، أو لتهنئة محاضرة عن التّفكّه بمسرح فيوه كولومبييه.

في السادس من شهر يناير من سنة 1919، توفي فاشيه رفقة بول بونيه بعد أن دخنا جرعات قوية من الأفيون في فندق بمدينة نانت. ولم يكن بريتون يعلم بذلك حين أرسل إليه بتاريخ الثالث عشر رسالة مطولة هي عبارة عن مكتوب بملصقات مُقتطعة، وهي الرسالة التي ما تزال من كل الرسائل التي كتبها إليه. الطبيب الرئيس بالمستشفى هو الذي سيخبره بموت صديقه في التاسع عشر من الشهر. حوّل هذا الموت الغامض صديقه المتأنق والساخر إلى شخص صوفي متعال يحضر في العديد من نصوصه. ويصفه في رثائه له في "الحقول المغناطيسية": "من كلّ المارة الذي مروا خففاً على روعي، أجملهم ترك لديّ وهو يرتحل هذه الخصلات من الشعر، حبيبات القرفة التي لولاها كنت ضِعت ولن تروني بعد. [...] أبكيه. وسيجد من يحبونني بأنّي أتحدّج بأعدار واهية".



بعث بريتون أول رسالة بتاريخ 22 يناير 1919 إلى تريستان تزارا الذي كان يُنشط جماعة الدادائيين بمدينة زوريخ منذ ثلاث سنوات، لكن الانشقاق بدأ يفتّت تلاحم أعضائها منذ نهاية الحرب. وكانت منشوراته قد وجدت بعض الصدى في باريس بفضل أدريان مونيه. كما أنّه كان قد استكتب للنشر في مجلته كل من أبولينير وريفردي وبيير أليير بيرو. كتب بريتون: "كنت أَسعد للكتابة إليك عندما حال بيني وبين ذلك مصاب جلل.

لم يكتفَ أندريه بريتون عن البحث عن السند من الأدباء منذ بداية مشواره الأدبي، في سبيل الاطمئنان إلى قيمة ما كان يكتبه. شأن الشاعر ملازميه الذي تعرّف على ابنته في مدينة نانت، والشاعر أبولينير الذي التقى به مباشرة بعد العملية الجراحية في الرأس التي خضع لها هذا الأخير، والرسامة ماري لورنسان التي ربطته بها علاقة أفلاطونية عبر تبادل الرسائل، دون أن يراها قط، ثم الشاعر بيير ريفردي الذي نشر له أشعاره الأولى. لقد قرأ ومارس التجريب مقلّداً في ذلك رامبو وألفريد جاري ولوتريامون، وكتب عن السينما متسائلاً عن احتمال أن تصير الفن الجديد. يقول صديقه ثيودور فرانكل في "دفاتره" بنوع من السخرية: "كان مهووسا باكتشاف معنى الحداثة، باحثاً عنه ضمن الكُتّاب الأحياء، وأحياناً في دواخله الشخصية".

لكن الذي سيحرره من الشعر ومحاولاته اليائسة في نظمه، هو جاك فاشيه، الذي التقاه بمستشفى نانت سنة 1916، حيث كان يُعالج من جرح في ربة الساق. يكتب له في رسالة من جبهة الحرب مؤرخة بسنة 1917: "لا نحب الفن ولا نحب الفنانين (ليسقط أبولينير)، لقد كان ثوغارث على حق في دعوته بقتل الشعراء! [...] يجب قتل الحداثة أيضاً في كل ليلة، لأنّها جامدة، - لا نحقد على ملازميه، لكنّنا نجهل من يكون - وهو متوفى على كل حال - لم نعد نعرف من يكون أبولينير ولا من يكون كوكتو - لأننا - نرتاب في كونهما يمارسان الفن بشكل متكلف، ولأنّهما يرتّقان الرومانسية بأسلاك الهاتف، ويجهلون ما هو الدينامو. لقد أزعنا النجوم من السماء مرة أخرى - وهذا أمر مزعج - لأنّ كلامهم يكون جدياً أحياناً!- والشخص الذي يعتقد في شيء ما يثير الفضول. لكن بما أنّ بعضهم مهرجون...".

لقد ساعد فاشيه أندريه بريتون في وضع مسافة بينه وبين العبث الذي تسبّبته الحرب من جهة، وحرّره من جهة أخرى من ردود الفعل غير المناسبة تجاه أحداثها. وقد كتب بريتون في "الخطوات المفقودة" ما يلي: "لولاها لصرت ربما شاعراً؛ لقد جنبني مؤامرة الاعتقاد في ما يسمى الرسالة الأدبية المُقدرة سلفاً التي تتعاون مجموعة من القوى الغامضة بشكل سلبي في دفعنا إلى الإيمان بها، هي عبث لا معنى له لا غير. وأنا من جهتي، أهنت نفسي على كوني دفعت اليوم العديد من الكُتّاب الشباب إلى عدم الإيمان بشيء اسمه الطموح الأدبي. نحن ننشر من أجل الآخرين، ولا شيء آخر. وفضولي يزداد كل يوم ويدفعني لاكتشافهم".

عاد فاشيه في شهر ماي 1916 إلى جبهة الحرب حيث توجد

■ **أندريه بريتون**

■ **جاك فاشيه**

■ **جولييان راك**



Julien Gracq

أكتاف مغناطيسية

روبير كوب Robert Kopp

كان مشوار رائد السريالية محفوفاً بالخصومات وحكايات انفصال قطعية، كما عرف أيضاً حكايات صداقة عميقة مع كاتبين ألمعيين في الشعر والرواية.



André Breton



Jacques Vaché



فقد مات الشخص الذي أحبه أكثر من أي شخص آخر: جاك فاشيه. كم كانت فرحتي عارمة حين بدا لي بأنكما ستتبادلان الإعجاب حتما، سيتحقق بأنكما متآخيان في نفس التفكير، وكان بالإمكان أن نقوم بأشياء كبيرة. كان عمره ثلاثاً وعشرين سنة، وكانت الحرب ستعيده لنا".

وستحدث خصومة بين بريتون وتزارا على غرار ما حدث له مع الآخرين (الشاعر إليوار والشاعر أراغون....). الاستثناء في هذا الإطار هو بنجامان بيريه الذي التقى به سنة 1920، والروائي جوليان غراك الذي يصغره بخمس عشرة سنة والذي كان يُعزّزه طيلة حياته. ولقد وُضعت الرسائل التي تلقاها بريتون في المكتبة الأدبية جاك دوسي منذ سنة 1966، أما الرسائل التي كتبها إلى جوليان غراك فلم يتم مسلسل حياتها إلا منذ سنة 2008. ونحن ننتظر نشرها لأنّها تجسّد الفكرة التي يكونها بريتون عن الصداقة، وليس فقط كونها تمثل العلاقة بين كاتيين متفاهمين وعلى نفس الخط. فالتقارب لا يفترض بُعد أو قُرب المسافة بين شخصين. فغراك لم يرد قط الالتحاق بجماعة السرياليين، وبالتالي رفض أن يدلي بشهادته لحسابهم حينما قادوا حملة عقابية في نوفمبر سنة 1962 ضد جورج هيني الذي عبّر بأقوال جارحة ضد بيريه في مجلة "فن". لكنّه



يتقاسم مع بريتون نفس القلق تجاه دور الأدب في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهل يجب أن ينحصر في صفة "أدب مِعدّي"؟

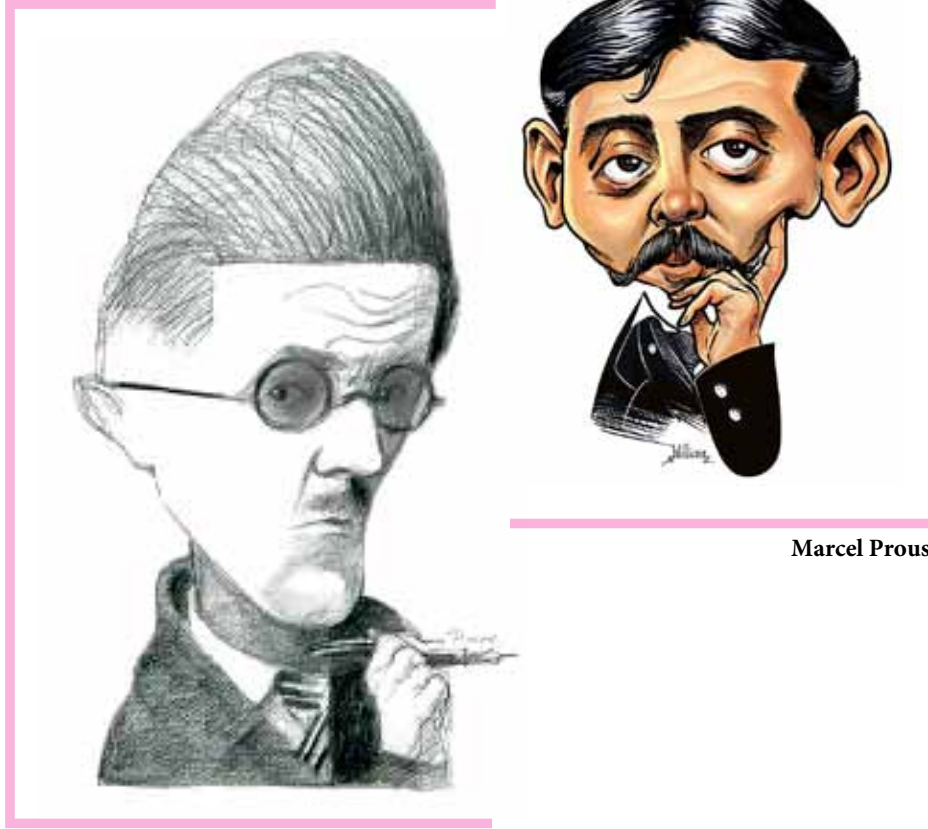
"في قلب ما أرغب فيه"

لم تكن هناك سابق معرفة بينهما، حين بعث جوليان غراك روايته "في قصر أرجوان" إلى بريتون سنة 1939، وحيث تعرف هذا الأخير على نفسه في إحدى شخصيات الكتاب. وفي هذا الصدد كتب إليه بتاريخ 13 ماي 1939: "قد جسّد بالنسبة لي كل ملامح حدث متوقع دون أن أحدد طبيعته بالضبط، حدثٌ اكتشفت له امتدادات متلاحقة ابتداء من لقائنا الأول، وكان لها صدى تَموّج في أرجاء عاطفتي، وتبدّى في التأثير الذي مارسه على تصرفاتي وطريقة شعوري وتفكيري التي صارت أكثر غنى من ذي قبل. لقد وضعني لأوّل مرة في قلب اهتماماتي الشخصية، في قلب رغباتي: يشبه الأمر تكثيف بريق ما كنت أحاول أن أضيئه بشعلة خافتة في لحظات نادرة لا غير. يبدو لي بأنّك تتوقّر على أسرار كبرى لا تنتمي إلى حقل الشعر فقط، وهو ما يجعلني أتراوح ما بين الرغبة في التعرف عليك والأمل في الوصول إلى مستوى أعلى من الذي أتواجد فيه حالياً، والمحاولة في احترام خاصية الابتعاد الإرادي عن الشهرة الذي لا تريد التخلي عنها".

وقد حدث اللقاء بمدينة نانت ومن لحظتها لم ينقطع. وهكذا أُلّف جوليان غراك سنة 1948 كتاباً حول أندريه بريتون بحمولة عاطفية نادرة تحت عنوان "أندريه بريتون، بعض ملامح الكاتب"، وكان بريتون بدوره قارئاً متحمّساً لكل نصوص غراك، حتى تلك التي لم تكن مشتهرة كثيراً مثل "الملك الصياد": "تتضمّن هذه المسرحية كل ما يجب تواجده ليقيماً عين عدم التفاهم والتجاهل، والتأثير في قمة الفلسفة الشعرية لهذا العصر" (28 أبريل 1948). وباسم الفلسفة الشعرية رفض بريتون وغراك وجودية سارتر والالتزام الشيوعي للشاعرين أراغون وإليوار. وقد أرسل بريتون من مدينة كيمير آخر بطاقة إلى غراك حيث يحدّد له مدى صلابته تعاونهما: "غالبا وبشكل لا يبدو ظاهراً دوماً، نوثق علاقتنا بك دون أن نشعر بذلك.. لكنك تنتمي إلى شريحة الناس الذين يعرفون (التدقيق الحرفي وقعه جاك فاشيه) "وهكذا يلاحظ بأن أول الأصدقاء يوجد مرتبطاً بآخر الأصدقاء".

مارسيل بروسست

9 جيمس جويس



James Joyce



Marcel Proust

في هذا اللقاء الوحيد الذي جمع اثنين من عباقرة الأدب في القرن العشرين، تمّ تبادل حديث في العموميات قبل أن يستقلّا سيارة أجرة مشتركة في طريق العودة.

أمسية في فندق ماجستيك

فيليب فوري Philippe Forest

حدث اللقاء مساء يوم 18 ماي من سنة 1922، بأحد صالونات فندق ماجستيك بباريس. وذلك خلال حفل استقبال نظمه الروائي البريطاني ستيفن هودسن وزوجته للاحتفاء بالباليه الروسي الجديد نيجينسكا، بعد تقديم العرض بالأوبرا. وكان من بين المدعوين كلاً من داغيليف وسترافنسكي وبيكاسو. كان بروسست قد وضع أو أوشك على كتابة كلمة "انتهى" أسفل الأثر الأدبي العظيم الذي لم تنشر منه إلا الأجزاء الأولى، أما

الباقى فقد خضع لعمليات إعادة كتابة لا تنتهي الشيء الذي أعطى ركاماً رائعاً من المسودّات التي ستنتشر بعد وفاته. كان في الخمسين من عمره، وكان يشبه شخصاً عائداً من الموت، يحلّ من حين لآخر بين الأحياء لاطلاعهم عن آخر أخباره. لم يتخلّ تماماً عن حضور السهرات المسائية، فقد كان يتناول العشاء أحياناً بالريتز ويرتاد مطعم "العجل على السقف"، ويستجيب لبعض الدعوات. تحكي الأسطورة بأنّه أضاف في



توزيع القمامات

كان يلزم ربما وجود شخص ثالث لكي يتمكّن الكاتبان من الحديث - حتى بعد موتهما، أو في غيابهما - فقد التقى صمويل بيكيث بجويس سنة 1928، وخصّص له نصه الأول ويتناول الكتاب الذي كان بصدد تأليفه (" دانتي.. برينو.. فيكو.. جويس). سنتان بعد ذلك، وقع دراسة جدّ شخصية تروم تقديم بروسست للقراء الانجليز. وهكذا بدأ المشوار الأدبي لبكيث باسم كل من مؤلف أوليس ومؤلف البحث عن الزمن الضائع، محاولا بناء جسر وعلاقة بينهما. وذكر بيكيث لريتشارد إلمان سنة 1954 بأن جويس عبّر عن تحسره لعدم توفر مناسبة حديث حقيقي بينه وبين بروسست. ويتظاهر باتريك روجيي بأنّه يعتقد فعلا في كون الكاتبين سيصيران حتما صديقين ولو خلال أمسية يتيمة. لم يكن بروسست يعير الصداقة قيمة، مثله مثل جويس الذي كان يعتقد بأنها تُنسى بأسرع ما يمكن مثل أي مطرية. وهو عين ما فهمه بيكيث حين وضّح: " الصداقة فقاعة اجتماعية، شبيهة بملء كنية أو توزيع القمامة، فهي لا تتضمن أي دلالة روحية".

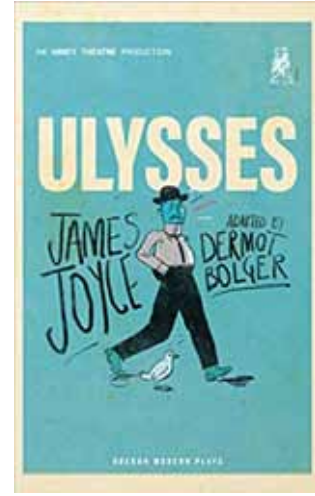
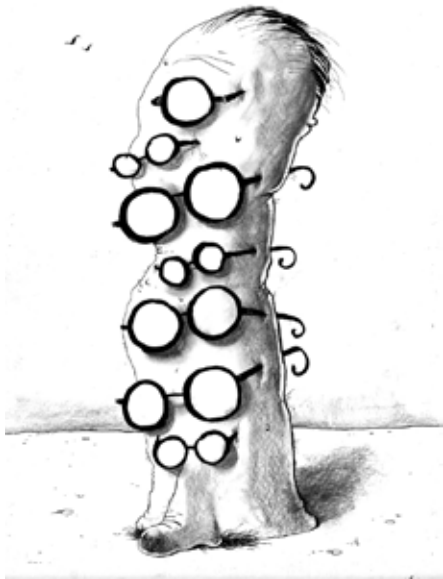
حقّا، الفنانون الكبار وحيدون. يرون هذا العالم الذي يحيط بهم سيّئا، هذا العالم حيث يتوجّب عليهم مخالطة الناس الآخرين، أشباههم؛ يحملون مرادهم الشخصية ليتأملوا سماء الليل حيث يفكّكون رسائل تبعثها النجوم إليهم. على الأقل تلك الخلاصة التي يتوصّل إليها فرانك بيدجن في محكيه المُخصّص للقاء الأسطوري العادي جدا بين العظيمين، مثله في ذلك مثل الآخرين.

وقد كان جاهلين بما يفكّر فيه كل واحد منهما حين قارنا مؤلفيهما العظيمين بمؤلف "ألف ليلة وليلة" مصاغة بشكل حديث: أي حكي لا ينتهي، مُنجزٌ في أعماق الليل، ويفضل ذلك يحصل الراوي على رخصة مؤقتة من الموت، فيطول أمد حياته، مما يؤجل انقراضه الموعود. شهرزاد الكلمة المكونة حسب جويس من sherzo و charade ، وأشياء أخرى، وحيث لا تكتب قط كلمة "نهاية" التي تعادل في نفس الوقت السيف، والتي وهي تمنح معنى للوجود، تقتل النص بإعطائه تأويلا وهميا ساحبة من الرواية قدرتها على شدّ الانتباه إلى ما لا نهاية كما تفعل في الليالي المضيئة لحيواتنا.

يكف بروسست عن الحديث عن الدوقات، أما أنا فتهمني أكثر خادمتا عُرفهنّ".

سته أشهر بعد ذلك، توفي بروسست. فسجّل جويس الملاحظة التالية: "لم يفاجئ موت بروسست أحداً في باريس. لم يبذل مريضاً حين التقيته في شهر ماي الفائت. كان في حقيقة الأمر يبدو أصغر من عمره بعشر سنوات".

كان مؤلف "أوليس" بصدد الشروع في تهيئة عمله الذي سيصير بعد خمس عشرة سنة رواية "يقظة فينيگان" حيث لكل كلمة قيمة تعادل لغزا ممنوحا للقراء يمكنهم أن يؤولها كما يريدون. هل كان يفكر في مؤلف "البحث عن الزمن الضائع" حين ذكر في مكان ما "البرجوازيون المتعالون الذين اخترعوا كتابة خاصة"، بقلة احترام رابليية [نسبة إلى الكاتب الساخر رابليه] وبحماسه المتهكّم المعروف، وحين وصف أمثال هؤلاء الشعراء: "العقيدة تشفي الشخص الذي قدر له أن يصاب بالمرض". كل شيء ممكن. وعلى قرائهما أن يتخيّلوا الحوار الذي دار بينهما. وهو ما قام به البعض دون تهيب. فهذا هنري رازموف وظّف شخصيتين من شخصياتهما، "بلوم وبلوش" (منشورات غاليمار، 1993)، رغم أنّه تخيلهما على طريقة فلوبيير حين كتب رواية "بوفاري وبيكوشي". من جهته خصّص باتريك روجيه كتابا جميلا جدا "ليلة العالم" (منشورات سوي، 2010) لأمسية اللقاء 18 ماي 1922، مانحا إياها ملامح حكاية تستعدي الواقع وتطوعه بشكل مبالغ فيه كما لو كان ما وقع بين الكاتبين خرافة.



تعارض تام في كل شيء

لم يقرأ بروسست شيئا مما كتبه جويس. كان يلزم مترجم "جون روسكن" إماماً كبيراً باللغة الإنجليزية. هذا مع أن الترجمة الفرنسية لأوليس لن تظهر إلا في سنة 1929. كما أن الأجزاء التي نشرها فاليري لاربو لم تصل مؤلف "البحث عن الزمن الضائع". بخصوص جويس، فالقليل الذي عرفه عن بروسست لم يترك لديه انطبعا قويا، وقد صرّح "لا أجد لديه أدنى موهبة، لكنني ناقد سيئ" وعندما تواجد أمامه، فضّل جويس الكياسة في تعامله معه، ولم يدلّ بتحفظه حول ما يكتبه، وتصرف كمن يجهل أدب زميله ذاك.

كل كُتّاب سيرتي الروائيين ذكروا الحادثة، مدلين بتفاصيل حول ما حصل، شأن جورج بينتر وجان الاديبه بالنسبة لبروست، وريتشارد إلمان بالنسبة لجويس. وتتغيّر هذه التفاصيل من حكاية إلى أخرى. فالمحتمل أنّهما اشتكيا من متاعبهما الصحية: بروسست يشتهي من آلام المعدة، والثاني من مشاكل في البصر. وقد أبديا استحسانا مشتركا تجاه الأكلة التي قدمت لهما، كما ظهر أنّهما كانا يودان المغادرة والافتراق بشكل مؤدب. وقد أخذا معا سيارة أجرة مشتركة للعودة إلى مقر إقامة كل واحد منهما. لكن جويس ودّ فتح النافذة الأمر الذي كان سيؤذي جسد بروسست البردان. كانا متعارضين فكل شيء، حتى في المظهر. كان بروسست أنيقا وباريسي اللباس، جذابا مثل ممثل سينمائي وهو يرتدي سترة فرو وجويس لم يكن يتوقّر حتى على لباس سهرة الواجب في مثل هذه المناسبات. وإذا ما كان يغبط عليه زميله بروسست على شيء ما، فلن يكون غير البحيوحة المادية التي يتمتّع بها.

لا مجال للحديث عن الأدب في علاقة أكبر روائيين في القرن العشرين، جويس ببروست. فحين تقابلا معا، وجها لوجه، كان باديا أن ليس بإمكانها قول أي شيء مشترك، وأنهما لن يتبادلا سوى كلام عام عادي. هي حكاية يمكن أن تسمح لكل واحد منهما بقول ما يحلو له. بدءا بجويس الذي باح قائلًا: "لم

نهاية مسودة روايته الضخمة صفحة تضمّنت تعبير "خفة الأحياء" قبل أن يموت في يوم 18 نوفمبر الموالي.

حضر جيمس جويس أيضاً. لقد قادته خطى النفي الطويل، بعيدا عن أيرلندا مسقط رأسه، إلى باريس، مرورا بمدينة تريسست وزوريخ. باريس حيث عاش فترة في شبابه وحاول دراسة الطب، قبل أن يقيم بها سنتين بعد ذلك بتاريخ 2 فبراير 1922، وكان عمره حينها أربعين سنة. في هذه المدينة نشرت له سيلفيا بيتش روايته "أوليس"، بدار شكسبير وشركائه، المكتبة الكائنة آنذاك ب12 زقاق أوديون. وقد كان اطلع على بعض أجزاءها قرّاء المجلات في كل من بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية. وهو كان كافيا ليجعل منه أسطورة أدبية في حلقات باريس الأدبية لسنوات الجنون [كما سميت في عشرينيات القرن الماضي] حيث كُرس كأحد كبار كُتّاب عصره من طرف الشعاعين إليوت وإيزرا باوند والكاتب الفرنسي فاليري لاربو.

لقد أصبح وقتها جويس وبروست من طينة الكُتّاب الذين لهم معجبون حدّ التطرف، وأيضا رافضون لهما بشكل هستيري، رغم أنّ أعمالهما لم تُقرأ بعد بالشكل الواجب. فرواية "في ظل فتيات عمر الزهور" نالت جائزة الغونكور سنة 1919، رغم ما يثيره كاتبها بروسست من نفور كبير، حسب ما روى ثيري لارجي في دراسة حديثة. كما أنّ رواية " أوليس" لجويس صدمت الكاتب أندريه جيد ولخبطته، وعدّها من الروائع الأدبية المزيفة، هو الذي قيل بأنّه كان وراء رفض نشر " في الجهة التي تقيم فيها عائلة سوان" لبروست من طرف المجلة الفرنسية الجديدة NRF ، وقد بدأ الناس يقارنون بينهما حينها. فكتب جويس في رسالة سنة 1920: " هناك محاولات خاطفة لوضع شخص يدعى مارسيل بروسست معادلا مع ما يكتبه الشخص الذي وقع هذه الرسالة".





عندما تقدم بوجه داكن نحو المنصة، عمّ الصمت. وقال ولكنه أهل براغ: "أنا ضحية خيانة. بسبب الكتابات التي نشرت بعد وفاتي، تم تصويري كيهودي عصابي، متدين، صوفي، أو كيهودي يحمل كراهية الذات، .. مسيحي، بل وحتى لا متدين، متكلم باسم النزعة المضادة للأبوية في التحليل النفسي الفرويدى، وكماركسي! جعلوا من إبداعي جوهر الوجودية، تبشير بالتوتاليتارية أو حتى بالمرققة. صرت رائد الطلابيين، والوجه الثقافي المتعدّد الأشكال في القرن العشرين. بل اشتقوا من اسمي صفة تجرح كرامتي تُستعمل بدون روية لوصف أمور تافهة. كما لو أنّني أورث عارا.

لكن ها هو ماكس برود الجالس على مقعد المتهمين ينتفض. "لماذا لم تحرق كتبك بنفسك، إذا كانت تلك إرادتك؟ لماذا طلبت مني ذلك؟ يتم الحديث هنا عن شجاعتني، ولا أحد يذكر شجاعتك!" لقد بدا المتهم يسجل نقطة لصالحه. لكن كافكا أجابه بصوت منشدة عديمة الأهمية: "لقد كانت حياتي وإبداعي غير مكتملين. حين قمت بنشر كتبي أتممت ما كان أجزاء متفرقة. كنت أقول بأن الكتابة هي الراتب المؤدي للشيطان، فلم يكن عليك أن تصرفه قطعاً مالية صغيرة. بل مارست الرقابة على كتاباتي حسب هواك" هنا سُمت تصفيقات في القاعة قام القاضي سالمون بقمعها في الحال. مال ميشيل فوكو على أذن سارتر وقال: "هذا عين ما قلته تماماً. لقد قلت الكاتب لا يتلقّى راتباً، يتم إطعامه بشكل جيد أو سيّئ تبعاً العصور. ولن يتبدّل الأمر ما دام نشاطه بلا جدوى، نشاط لا فائدة من ورائه، بل يكون أحياناً ضاراً حين يساعد المجتمع على الوعي بنفسه".

يخلط القراء حالياً بين كافكا وأورويل. العكس هو الصحيح. لا يؤمن كافكا سوى بالنظام والمازوشية والشذوذ الخفي. لقد أودع هذا التافه برود مسودات صديقه لدى سكرتيرته وعشيقته، ومن بينها مسودّة رواية "المحاكمة" فباعها بدون أدنى احترام، في الوقت الذي كانت فيه الدولة تنادي بحيازة حقها تجاهها. هذا الـ"برود" العاجز إبداعياً الذي كان ينشر تفاهاته من كتب ومقالات بسيولة كبيرة، ولم يكن أي اعتبار لصديقه فرانز الذي كان يكتنّ له الود. نعم، لنحاكم برود الذي برهن بفعلة هذه على أن ماكينة الوصاية الأبوية ما تزال فاعلة حقاً.

بإحراق كلّ مسودّات كتبه وبعدم إعادة طبع ما نشر منها، ومن بينها "التحول". لكن حين هاجر ماكس برود إلى فلسطين التي كانت وقتها تحت الانتداب البريطاني، حمل معه كل المسودات، فنشر رواياته الشهيرة، "المحاكمة" و"القصر" و"أميركا"، ولم يستثن الرسائل واليوميات. وقد برّر ما قام به في كتاب خصصه لصديقه سنة 1945، "فرانز كافكا، وثائق وذكريات" قائلاً في جملتين مقتضبتيّن، بعد أن لاحظ بأن كافكا كان يصحّح مسوداته أياً ما قليلة قبل موته: "لقد اعتبرت بأن إرادة حياة كهذه تدفعني إلى عدم التقيّد بالمنع الذي تعلّق بنشر كتبه، وهو منع عبّر عنه على كل حال منذ مدة".

هي جرأة! وسيتم ذكر الكلمة مراراً خلال المحاكمة. وكتب كلود دافيد عند نشر الأعمال الكاملة لكافكا في طبعة لابلاد الفخمة ما يلي: "نعم هو إخلال بالعهد لا مرأ في ذلك، رغم أنّها لم تعد تطرح للنقاش حالياً، لكنّه منح الأجيال التي أتت فيما بعد، نصوصاً كانت ستظل في غياهب النسيان. ما الذي كان سيقوله كافكا لو أنّه عرف بأن صديقه نشر ليس فقط كتبه السرديّة، بل حتى تفاصيل حياته الأكثر سرية والأكثر حميميّة. فهو لم يسمح بقراءة بعض يومياته إلا لصديقه ميلينا جنسكا كعربون صداقة فريد. في حين أن ماكس برود لم يكن يدري حتى بوجودها. ربما كان كافكا سيغضب لانتهاك حرّماته الشخصية، أو بالعكس سيسْتَغرب لكل هذا العناية الفائقة بوجوده الذي لم يكن يعني له شيئاً ذا بال، معتبراً إياه دليل حياة ضائعة.



حكم يتناول العمق

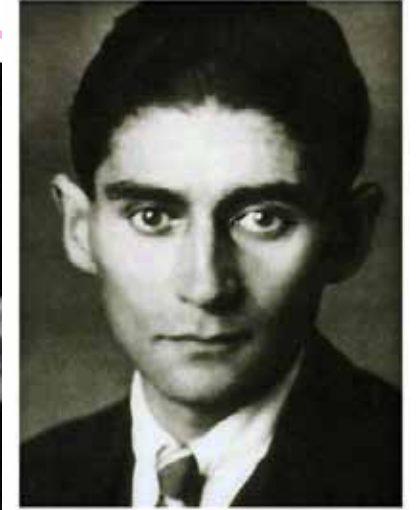
ولأن الحدث نادر، فقد لوحظ اكتظاظ عند انعقاد الجلسة. حضر كُتّاب كبار: فلوبيير، فالزير، موزيل، كومبرويتش، سارتر، ريلكه، وولف... وقد قيل بأن شكسبير سيكون ضمن الحاضرين، لكن لا أحد يمكنه أن يدّعي أنّه يعرف شكل وجهه حقاً.. إذن حضور نوعي مهم، لأنّ المحاكمة لا تتناول قضية نقض عهد بل محاكمة في العمق لفكرة الأدب نفسها. سؤال ما الفائدة منه؟

فرانز كافكا

ماكس برود



Max Brod



Franz Kafka

هل حمل معه وزر خيانتته لفرانز كافكا مؤلف "التَّحوّل" إلى القبر، وهو الذي كان يعدّه الصديق الأوفى له؟

محاكمة ماكس برود

أرنود فيفيان Arnaud Viviant

بتاريخ 20 ديسمبر 1968، كان الجو صحواً، لكنّ اللحظة لم تسمح بالتمتع به، لأنّ ماكس برود البالغ من العمر 84 سنة كان يطلق آخر أنفاسه.

كان حينها كاتباً حاز شهرة واسعة، ليس عبر ما نشره من كتب، ولكن للصداقة التي كانت تجمعهم بفرانز كافكا طيلة حياته التي توقفت في سن الأربعين سنة 1924. مات شارل فوكو بدوره في يوم 25 يونيو 1984، وهو في سرير الموت قال لأقربائه: "لا تفعلوا بي فعل ماكس برود". وكان يقصد بأن لا تنشر أي كتب له بعد موته، وهو ما لم يتم الالتزام به، ففي سنة 2018، تم نشر الجزء الرابع من مؤلفه "تاريخ الجنس" الذي كان غير مكتمل. "بالله عليكم يا أصدقائي..."

لقد حُكي بأن كافكا كان ينتظر مقدمه هناك في الحياة الأخرى، ليعاقبه على خيانتته بإصدار حكم ضده. لنذكّر بالوقائع. في رسالة موقعة بتاريخ 20 نوفمبر 1922، أوصى كافكا صديقه



ولقد قرأت باكونين

صعق جانوش وهو يكتشف بأن "معلمه" الناصح فوضوي الميول أيضاً. فبرّد عليه كافكا كافكا باسم: الفوضويون أناس من اللطف بمكان وودودون إلى حدّ أنّنا ننجر إلى تبني ما يؤمنون به. هل درست حياة رافاشول؟ يسأل جانوش. نعم، قرأت ما كتب باكونين، كروبوتكين، وشتينر، وحضرت اجتماعات سرية كانت تُعقد تحت غطاء حفلات نادي عزف الماندولين. ثم ما لبثت أن عدت إلى مرافقة ماكس برود وأوسكار بوم. كل اليهود يشبهونني: فوضويون، مثل رافاشول، ومنبوذون. وما زلت أحسن بالضربات التي كنت أتلقيها من أشرار الحي عندما كنت أسبح في الشوارع.



يتحدّث كافكا عن العنف الحديث، وهما يتجولان على ضفاف الغلاتفا. لنحذر من الشتائم، يقول. لأنّها منبع كل الشرور. تفكّك كل شتيمة أكبر اختراع ابتدعه الإنسان: اللغة. يتحدّث عن خوفه من الأشياء الزائفة، وعن الخطر الكامن في التجرّش بالناس. عن الأخطاء التي نرتكبها حين لا نقدر حقيقة الخوف الذي يستشعره الآخرون وهشاشتهم.

توفي كافكا سنة 1924. وانتحر زميله، والد جانوش، بواحد وعشرين يوما بعده. يدوّن جانوش الملاحظة التالية: "كان عمري وقتها 21 سنة". وهكذا صار بإمكانه أن يطّلع على مدى المصائب الذي ألّم به: افتقاد هذا الأب الذي كان يحتقره قليلا قبل أن يلتقي بالدكتور كافكا. وكافكا، هذا الابن الأدبي، عرف كيف يكون أبا أيضا.

هذا اللقاء العادي هو أجمل ما في الحدث: مكتب في شركة، فتى خجول تحدوه إرادة حسنة، وفرانز كافكا، أخوي الطابع، صادق، وفي نفس الوقت كتوم وكريم. يتفقان على التجول في أحياء براغ. يتحدّثان عن كلايست وويثمان، وفلوبير. يأتون على ذكر ضعاف الشعراء. الشاعر، في نظر كافكا، شخص منغلق على نفسه في الغالب. تعني مسدود بالكامل، يسأله جانوش متحمسا. لم أقل هذا، وما أعنيه هو أن واقع الأحوال لا ينفذ إليه بتاتا، هو شخص لا يمكن اختراقه. يجمد جانوش من الدهشة. لماذا؟ يسأل. الكلمات ركام زبالة، والأفكار التي لم تعد صالحة للاستهلاك هي أقوى من أقوى المصنفات. لم يتوخّ كافكا التلطف في رده الجريء، الشيء الذي صدم جانوش في العمق. يوضح فرانز مراده. الشعراء هم أصغر وأضعف عناصر المجتمع، لذلك يستشعرون بقسوة أكبر الثقل الأرضي. الفنانون عصافير سجيّة أقفاصها. يُضحك الجواب كوستاف. أي صنف من العصافير أنت؟ عصفور مستحيل بالتمام والكمال، يرد الدكتور كافكا. غراب يقفز بين الناس، مثيرا احتياطهم، بالرغم من أن الأشياء البراقة لا تخليبي. ثم ينطلق في حديث عن الحيوانات. إن الحيوانات بصدد تلقينا بأننا على وشك فقدان إنسانيتنا.



فرانز كافكا

غوستاف غاموس



Gustav Janouch



Franz Kafka

فاتورة الكهرباء ، وضريبة الكتابة ليلا

جونيفيف بريزاك Genevieve Brisac

مارس 1920. شاب من مدينة براغ في السابعة عشرة من عمره يتدرّب على قرض الشعر. اسمه غوستاف غاموس. حزن والده قليلا لهواية ابنه هذه ، فأوصاه بملاقة زميل له في المكتب. غضب غوستاف لكّنه رضخ للأمر في الأخير. لم يكن هذا الزميل سوى شخص اسمه كافكا. استقبله في مكتبه.

بشركة التأمين العمالية ضد الحوادث. صافحه بدون أي تكلف. لا داعي للإحراج، أنا أيضا لم أدفع بعد فاتورة الكهرباء. شرع يضحك. هي ضريبة الكتابة بالليل. زال كل خجل من وجه كوستاف، ومن يومها عاد مرارا إلى ذات المكتب وطيلة شهور، لمحادثة صديق والده، وللاستماع إلى حكاياته العجيبة.



عن حمايتهم. الأمر الذي لم يمنعه من الانخراط في الحزب النازي، ولا الرضوخ للنظام بغاية الحصول على عمادة جامعة فريبورغ (1933 - 1934)، ولا منع أستاذه الفيلسوف إدموند هوسرل من التردّد على مكتبة الجامعة.

وقد تنامت هالة التأثير والشهرة بالنسبة لهيدغر بعد الحرب، لكنّه تعرّض مباشرة لحملة تضع النقاط على الحروف تجاه المنعرجات نحو النظام الهتلري التي عرفت عنه. ولم تكف حنا أرندت عن الدفاع عنه مساهمة بذلك في منح طابع الاحترام الكبير الذي حظيت بها أعماله، هي التي قالت إنّّه "علّمني كيف أفكر". إلى أي مدى وصلت مساندة حنا له ؟ إلى أبعد حد، في نظر الفيلسوف إيمانويل فاي. فهو يحلّل نصّ حنا أرندت " أيشمان في القدس" في كتابه " الإبادة النازية وتدمير الفكر"، حيث صورت للبرهنة على نظريتها "تفاهة الشر" مُنغذ المحرقة كموظف "عادي" بلا أفق. الشيء الذي لا يتفق معه إيمانويل فاي، باعتبارها رؤية منحصرة، واتهمها، بسبب موقفها من المجالس اليهودية، بوضع الجلادين والضحايا في نفس المستوى، يجعلهم مسؤولين، وهو ما برّأ هايدغر بالكامل. بل ذهب أبعد من ذلك، حين تقف الآثار المُعدية لتأثير أستاذها في كتاباتها، مما جعلها "هي التي أكثر من ساهم في نشر نظرياته في العالم بأسره". يمكن أن تتساءل هل هو من خلال هذا الطرح يحاول أن يُقلّل من الاسهام الكبير في العالم لمؤلفات حنا أرندت ذات التأثير البالغ، وفي نفس الوقت إسهم كل الفلاسفة الذين استوحوا منه الكثير: ليفيناس، ديريدا، لاكان وفوكو؟



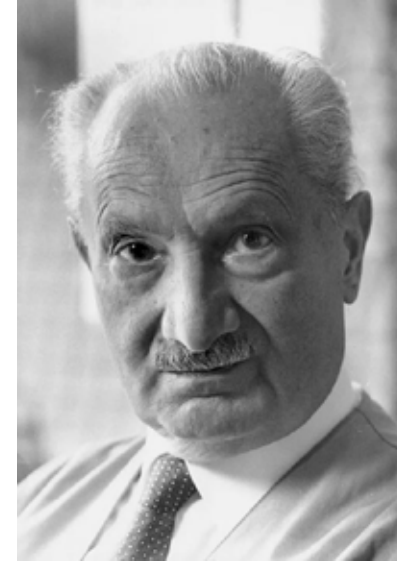
لأبيات شعرية، التي جُمعت بعد ذلك في كتاب "رسائل ووثائق أخرى": "فجأة صار الوجود ومضة باهرة/ هيا ننحني إجلالا، هيا ندخل حلبة الرقص". هي علاقة تثير الأسئلة، علاقة أميرة يهودية من مفكرٍ العصر المعاصر، تخصّصت في الحفريات المُوجّهة لتفكيك الأنظمة الكليانية، وفيلسوف عظيم ذي تأثير واسع، تورّط في لحظات من حياته مع النظام النازي. فرغم الإعجاب المتبادل بينهما، كيف امتدت هذه العلاقة في الزمن، وقاومت جميع مبررات القطيعة، بل تكثّفت أكثر، خاصّة أن مؤلف "الكينونة والزمن" لم يذل بأي رأي تجاه مسألة الحلّ النهائي؟ نجد بعض عناصر الجواب المُوضّحة في رسائلهما المتبادلة، وهي رسائل لا تخضع لتوازن منطقي. أولاً، لكون رسائل هايدغر هي الأكثر عدداً. وعلى ما يبدو فهيدغر أو ورثته أبقوا على رسائل أرندت المتحفظة فقط، وعددها قليل. ثانياً، يُغطي الكتاب الجامع للرسائل فترة خمسين سنة، منذ سنة 1925 إلى سنة 1975، سنة وفاة حنا أرندت، وقبل وفاة هايدغر بعام، لكن فيه فراغاً زمنياً هاماً بحيث تنقصه فترة عشرين سنة بدون رسالة، من سنة 1933 إلى 1950، السنة التي أعاد فيها العشيقان ربط العلاقة بينهما، مُشركين فيها زوجة هايدغر إلفريده، العضوة السابقة في الحزب النازي التي لم تدحض قط مواقفها المعادية لليهود.



لن نجد في الجزء الأول (1925 - 1933) تفاصيل كثيرة حول حبهما. ربما وكما أشارت إلى ذلك أورسولا لودز في مقدمة الكتاب لأنّهما يعتبران نفسيهما يمثلان "ثقافة زمن آخر، حيث الحميمية تلتزم بمعايير تحفّظ قد تبدو غريبة للجيل الذي ترعرع بعد الثورة الجنسية". لكن شتاء 1933، وبعد أن فوّت حنا أرندت من ألمانيا متوجّهة إلى فرنسا، كتب إليها هايدغر يردّ على الاتهامات بمعاداة السامية التي وصلت إلى مسامعها، عبر نفي قاطع مبّرر بقوة، مستشهدا بجامعة يهود لم يتورع

حنا أرندت

9 مارتن هيدغر



Martin Heidegger



Hannah Arendt

علاقة حبّ محيّرة بين المفكّرة اليهودية

والفيلسوف الذي تورّط مع نظام الرايخ الثالث.

حبّ مُعكّر

ألان دريفيس Alain Dreyfus

كانت بالكاد بلغت الثامنة عشرة من عمرها. يتذكّر الفيلسوف هانز جورج جادامر أنّها "كانت فتاة ترتدي فستاناً أخضر ملفتاً للنظر". في شهر نوفمبر 1924، حضرت حنا أرندت محاضرة لمارتن هايدغر حول كتاب "السفسطائي" لأفلاطون. فحدث الذي حدث: حب من أول نظرة بين نجم الفلسفة الصاعد والمرأة الشابة الجميلة ذات الذكاء الحادّ، وذات الجاذبية الغريبة التي هي عبارة عن مزيج من الجرأة والخجل. كان عمر هايدغر الذي سيصير عمدة جامعة فريبورغ ضعيفاً عمرها، حين كتب لها في إحدى رسائله الحارّة العواطف، المتضمنة كالعادة



بسبب عدم إعادة طبعها لكتبها المنشورة في فترة ما بين الحربين. ثم ما لبثت أن غادرت دار بلون لتنتشر في دار غاليمار قبل أن تنشر روايتها "الرائعة الملونة بالأسود" (1968) بسبب غضبها من المنحى الذي أخذته الدار بنشر الكتب في الحجم الصغير. وكانت كريس تعضدها في كل هذه المعارك بشكل يومي، التي كانت تدور رحاها بين كاتبة تعيش في مكان نائي وغير معروف في الشمال الشرقي لأميركا، مونتس - ديزرت، وعالم النشر الباريسي الشهير على المستوى الدولي. لكن المرأتين خرجتا منتصرتين من هذه الحرب.

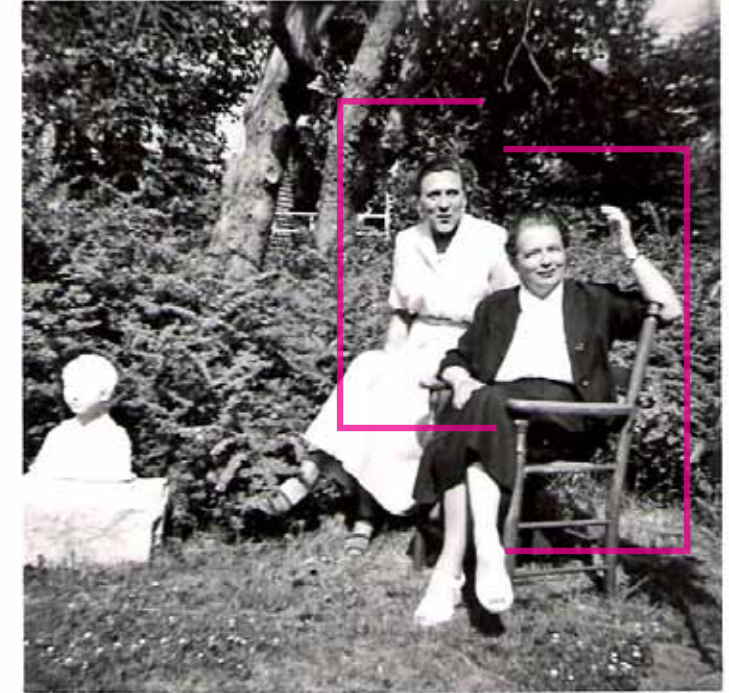
من تكون الأنسة فريك؟ هي مثقفة شابة من عائلة أميركية معروفة، كانت قد حازت على الدكتوراه من جامعة ييل حين التقت بمارغريت يورسينار، ثم صارت أستاذة جامعية بهارتفورد. وكانت مكلفة بتدبير المعيشة حين كانت صديقتها منشغلة بتأليف كتابها الأشهر على المستوى العالمي، "مذكرات أدريان"، الذي بدأته عند نهاية سنة 1929. تكلفت يورسينار بالكتابة والمطبخ، وتولت فريك أمور المال والعلاقات، وكانت الأذن المغفرة، الصدى الذكي التي لم تكن تكتفي بترديد ما يقال والرضوخ، بل كانت تحاج وتناقش وتحتج وتغني الحديث وتثير الغضب، وتحب. هي الناسخة وحافظة السر واليد اليمنى للإمبراطورة أحيانا بالرغم منها حتى حين أصيبت بالسرطان ولم تعد تستطيع القيام بأي سفر. ظلت يورسينار قرب فراشها، تقلق، تغتم، تغزوها الهواجس، وتكتب. لكن غريس كانت في نفس الوقت المحرصة التي فتحت أعين الكاتبة على المطاردات التي يتعرض لها السود الأميركيون، كما التي كانت وراء المعركة البيئية التي ستخوضها الكاتبة منذ سنة 1960. وكان لها دور أخير هو: الحارس الشخصي. حين اشتهرت يورسينار بعد سنة 1970. قاومت غريس طلبات الصحافيين الكثيرة الملحة كي تحمي الكاتبة التي كانت تتسم بالسذاجة الطيبة في مجال العلاقات، حيث كانت لا ترد طلبا ولم تقاوم الشهرة التي نالتها بشكل متأخر ككاتبة مجددة وكل ما يعقبها، في الوقت الذي كان كُتّاب كبار من مجاليها يسقطون كالذباب: بارث، مورياك، سارتر، أراغون.

كانت غريس عملية ومتحمسة. وقبل أن تتوفي سنة 1979، عرفت صديقتها على فنان فوتوغرافي شاب اسمه جيرى ويلسون الذي صار رفيقها في السفريات واكتشاف العالم، وربط علاقة منقطعة بلحظات السعادة ولحظات الأسى والحزن ككل علاقة عاطفية مستحيلة. وحين توفي بداء الايدز، دفنته كما لو كانت تدفن كريس فريك للمرة الثانية.

واكرام، حيث كان تقييم. على مبعدة أمتار قليلة، كانت هناك امرأة شابة جالسة إلى طاولة، وتنصت إلى حديثهما. كل قناص هو فريسة في ذات الوقت، قالت مارغريت يورسينار لنفسها حين تدخلت المرأة الشابة في حلبة الحديث، ثم ما لبثت أن انتقلت إلى طاولة الصديقين. اسمها كريس فريك وتقيم في نفس الفندق. وها هي تحطّ الرحال في حياة الكاتبة إلى آخر لحظة. الحكاية الوردية التي تُسجّت بعد ذلك تُفصّل بأن كريس دعت مارغريت الى غرفتها لكي تشاهد العصافير من زاوية رؤية جميلة. الكاتبة مدافعة عن حق الحيوانات، وبالتالي قبلت الدعوة. وهكذا ساحتا معا طيلة ستة أشهر في أنحاء أوروبا، ثم دعتها كريس لزيارة الولايات المتحدة الأميركية، وفي الأخير، التحقت بها عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية. هي رُفقة دامت مدة أربعين سنة. الحياة المشتركة شكّلت الشرط المحتمل الذي كان وراء الإنتاج الأدبي لمارغريت يورسينار. وقد ضمتّ الصفحة الأولى من روايتها الأشهر في فرنسا وأوروبا، "مذكرات أدريان" اهداءً بالحروف الأولى لاسم كريس فريك. في الحقيقة هو كتاب مشترك بين يورسينار ويورسينار ذاتها، لكن مع حذب كريس فريك. وهذا ما تشهد عليه عدة آلاف من الرسائل التي كتبها يورسينار، وهي بصدد النشر حالياً. لا تتضمن الرسائل أسراراً، لكنها ترافق عملية إنتاج كتب الكاتبة. تتضمن إشارات كثيرة الى كريس، بذكر اسمها أحياناً أو بوصفها الأنسة فريك. لقد كانت هذه الأخيرة هي القارئة الأولى للرسائل وأيضاً المعنية بها، في الأمور الأفضل، حين تحكي الكاتبة عن المواقف الطريفة التي تعيشانها، كما في الأمور الأسوأ حين تُغلف خلافاتهما بغلاف فكرة عامة.

هي الأذن المفكرة

كانت كريس فريك مترجمة كتب يورسينار إلى اللغة الانجليزية، ثم ما لبثت أن صارت الموثقة لكل ما تنتجه صديقتها، والحامية للإقامة المشتركة رغم أنّ الزوار الأوفياء كانوا نادرين. منذ بداية سنة 1949، شرعت كريس في نسخ كل رسائل الكاتبة مرات مع إضافة ملاحظات إليها. بموازة ذلك كانت تُحصى كل العناصر التي تتضمنها حياتهما اليومية. وبهذه الطريقة، رسمت بورترية للكاتبة، واصفة إياها كرفيقة تحب على الآخرين، أناساً كانوا أو حيوانات، لكنها في ذات الوقت مصابة بوسواس المرض. وهكذا خلقت بالتفصيل اليومي أسطورة اسمها يورسينار مع بعض التسويد الخفيف. وتركت لها الكاتبة من جهتها وظيفة بناء صورة كاتبة منشغلة خلال لحظات الإبداع. وهو شيء تحمّلت تبعاته طواعية، متحملة كل صعوبة مهما كانت، ما دامت لا تجبرها على كتابة أي شيء أو النشر عند أي دار نشر. وهو ما جرّبه بتحسر مسؤولو دار نشر غاليمار وبلون. فقد تركت الدار الأولى للنشر متجهة نحو الدار الثانية قبل نشر "مذكرات أدريان" (1951)،



Marguerite Yourcenar
& Grace Frick

مارغريت يورسينار

9 غريس فريك

لم تكن يورسينار لتنال الشهرة، لولا وجود صديقتها الحميمة وعربّاتها.

ألوان الكتابة بالأسود

برونو بلانكمان Bruno Blanckeman

انتقائية في محاولاتها الكتابية، وقد عُرفت في الأوساط الباريسية برواية لها تتسم بلمحات ريلكية [نسبة إلى الشاعر ريلكه] أصدرتها سنة 1929، "أليكسيس أو معاهدة المعركة التافهة"، وتروي حكاية عازف بيانو شاب كتب رسالة مفتوحة إلى زوجته يعلن فيها تخليه عنها، نظراً لأنه لا يحبّ النساء. إنّها كاتبة مُرتجلة على الدوام من بلد إلى آخر، ومن عاطفة إلى أخرى. تحبّ مرافقة النساء، وبعض الرجال أيضاً، إذا كانوا مختلفين. روايتها "نيران" التي نشرتها خلال السنة المذكورة، تحتفل بأوجاع حكايات الحبّ الصعبة. لكن في شهر فبراير، كانت قد عادت من إنكلترا حيث قُبِلت الكاتبة فرجينيا وولف استقبالها، وكانت قد ترجمت لها "الأمواج"، وكانت تتناول كوب شاي رفقة رجل باريسي يدعى إمانويل بودو لاموت، بغندق

تبدع أجيال المستقبل مواقف طريفة أحيانا. وذلك حين تُجمّد ضحاياها راسمة إياهم في صور/هياث بعيدة في غالب الأحيان عما كانت عليه في حياتها. الكاتبة مارغريت يورسينار مثال ينخرط ضمن ضحايا هذا التصور. هي أول امرأة فرنسية تنال شرف عضوية أكاديمية الخالدين الفرنسية، وفنانة من مناصري البيئة، وكاتبة تؤلف كتبها كما تعجن خبزها بيد متخصصة، ومالكة لمعرفة واسعة وعاشقة للثقافة القديمة، وتعبّر بلغة جدّ دقيقة مثل معجم افيو. اجتمعت لديها كلّ هذه الاختصاصات التي تتقنها بشكل جيد. وهي في نفس الوقت امرأة مُحبة. وكان للقاء دور هام في مشوار حياتها ككاتبة وكامرأة.

في بداية سنة 1937، كان عمرها 33 سنة، وكانت كاتبة شابة



أسلوب الكاتبة الواقعي والضارب ما جعلها تخوض معركة صغار الفقمات سنة 1977. "كما قالت يورسينار، لا أستطيع تقبل مشهد الاحتضار" كانت تقول عادة. وصفت الكاتبة في روايتها "الرائعة الملونة بالأسود" شخصية نباتية قائلة: "كان في تلك الفترة من حياته يتغزز من منظر اللحم والدم والأمعاء، أي ما كان حياً ونابضاً، لأن الدابة تكون تحت الوجع، وبالتالي كان لا يتقبل أن يبتلع كل ما يحتضر". يقول دارسو أدب الكاتبة بأن هذه الأخيرة تنسج على منوال تعبير لفكتور هيغو الذي وصف إضمامة ورد على صدر سيدة بـ"إضمامة احتضار".

B.B>>>>

أسست باردو في أبريل سنة 1976 صندوق باردو، وفي اليوم التالي شاركت في تظاهرة ضد قنص صغار الفقمات أمام سفارة النرويج. كانت قد تركت مجال السينما منذ سنتين باحثة عن وجهة جديدة لحياتها. ففكرت في المساهمة في أول حملة لمنظمة كرينييس في الشمال الكبير، لكنها عدلت عن ذلك بسبب رهاب الطائرة. لكنها ستتدارك الأمر وتسافر جوا نحو كندا حيث أخذت الصورة الشهيرة.

وقد زارت الكاتبة "مادراك" حيث تقيم بريجيت باردو مباشرة بعد انتخابها عضوة في الأكاديمية الفرنسية. فقالت: "لقد خلقتُ لدي انطباعاً قوياً حين التقيت بها. طبعاً بسبب جاذبيتها مثل جميع الناس، وأيضاً حين رأيت طاولة عملها مليئة بالتقارير، وعرفت بأنها على علم بكل ما يقع". "إن بعض القضايا تلتقطها عقول تتوفر على إدراك سريع، أو قلوب أعمق شعوراً من قلوبنا. وفي فرنسا أقصد امرأة لا تتكلم عنها كثيراً، لكنها تقدم المثال وهي بريجيت باردو. هذا الممثلة التي نجحت بالكامل في أفلامها من خلال صورة المرأة-الطفلة والمرأة-الأثاث، كان بإمكانها أن تكتفي بصورة المرأة الخالدة الجمال، وعوض ذلك تحولت إلى مدافعة عن حق الحيوانات، مدافعة عن الطبيعة بنشاط وهمة قويين، وبشكل شجاع، رغم ما تعرضت إليه أيضاً من السخرية اللاذعة".

1968، وقد أرسلتها من ماين. تطلب منها أن تراسل الوزير الأول الكندي، أو تطلق حملة لمقاطعة معاطف الفرو المصنوعة من جلد الفقمات. "أنا مقتنعة بأنك تستطيعين أكثر من أي شخص آخر إقناع جمهرة النساء بمقاطعة الملابس المتأتية عبر الآلام والاحتضار، بل عبر الوحشية والغضاعة التي يتسبب فيها الإنسان" تقول الكاتبة المشتعلة غضباً موظفة أسلوباً مُعتنى به بدقة، حيث ترسم لوحة قاتمة للتقتيل بالكثير من التفاصيل المنفرة الذي تتعرض له صغار الفقمات في خليج سان لوران بكندا. فقد كانت واعية بالانتقادات التي ستتعرض لها من طرف الذين يهتمون المدافعين عن الحيوانات بتفضيل الحيوان على الإنسان. وبهذه الطريقة في الكتابة والتحريض وحدها تستطيع دحض دعاويهم "الإنسان الذي يتسم بهذه الوحشية الكبرى، بل والإنسان الذي يتجاهل التعذيب المُمارس على الحيوانات هو أيضاً قادر على تعذيب الإنسان نفسه"

إضمامة حالات الاحتضار

بتاريخ 17 ماي 1967، عرض في كندا فيلم وثائقي مدته عشرون دقيقة، يفضح العنف الممارس من طرق قناصين مدعمين بالتكنولوجيا: طائرات، هيلوكوبتر، مراكب. فتم تأسيس الصندوق الدولي لحماية الحيوانات، من أجل حماية فقمة كريونلاند. وهي منظمة غير حكومية انخرطت فيها مارغريت يورسينار، وحين اختارت بريجيت باردو كانت تعرف ما الذي توده من ذلك. كانت تعرف بأن الممثلة متأثرة بآلام الحيوانات وما تتعرض له. وقد أظهرت دفاعها عن قضية الحيوانات والمجازر التي تتعرض في حلقة "محامون خلال أمسية" خلال برنامج تلفازي بُثَّ بتاريخ 5 يناير 1962، هو "خمسة أعمدة في الصفحة الأولى" الذي يُعده بيير ديكروب. وقد تابعته الكاتبة باحترام كبير.

لم يسبق للحيوانات أن حظيت بمحام يميز بهذه الرقة. وهكذا وضعت نجمة الإغراء وسائل فتنتها في الدولاب، واكتفت بوضع شريط عادي حول شعرها، ومكياج خفيف، ثم واجهت العدسة مانحةً وجهاً هادئاً وصريحاً. وقد عرّضت الوضعية بوضوح وهي تتخذ أيضاً هيئة حيوان صغير قلق على مصيره. وحين ركزت نظراتها جهة جزارين في مذابح اللحوم بلا فيليت بشعرها المعقوص إلى الأعلى مثل قبعة تمثال الشابة التي تمثل الجمهورية الفرنسية، بدت مثلها بنفس الرمزية. لقد كانت المرة الأولى التي يتم فيها الاهتمام بمصير الحيوانات في مجازر فرنسا. ولقد ربحت الممثلة المعركة، وصدر قانون يجبر المجازر على تخدير الحيوان قبل ذبحه. وهو ما شكّل حدثاً غير مسبوق. كتبت يورسينار: "جميل أن يمتزج الجمال والرقة بالطيبوبة" لا يوجد في الأرشفة أي أثر لرد بريجيت باردو، لكن أنشطتها تعد أبغ جواب. فقد امتحت من

مارغريت يورسينار

9 بريجيت باردو



Brigitte Bardot



Marguerite Yourcenar

الممثلة والكاتبة معا ضد إبادة حيوان الفقمة

المخلوقة التي اسمها الفُقمة

ماري دومينيك لوليفر Marie-Dominique Lelievre

الثامنة والنصف صباحاً من يوم السبت 19 مارس 1977، حين أقلتها هليكوبتر تابعة لمنظمة السلام الأخضر كرينييس، على الشاطئ المتجمد الذي كانت حركة المياه تحركه منذرة بتفتيت الجليد الضعيف الشّمك حيث غرق كعب حذاء باردو لما نزلت من الهيلوكوبتر، فأحسست بالبرودة تجمد ساقها. إلا أن الصورة أُلْطِطَتْ وستجوب العالم بأسره.

لكن قبل هذه اللحظة، كانت الممثلة قد تلقت رسالة من الكاتبة مارغريت يورسينار تروم تحسيسها بمصير الفقمات البيض التي تتم إبادة في المياه الكندية. كان ذلك بتاريخ 24 فبراير

احتضنت بريجيت باردو الفُقمة الصغيرة بجسدها وهي مستلقية على الجليد. يبدو الحيوان الصغير مثل قماش وبري مستطيل الشكل له دقن تخترقها بِلَيَّتَانِ عميقتان. تلقي الممثلة نظرات حادة مواجهةً عدسة مصورة في البقاع القطبية الشاسعة. كانت استيقظت فجراً في كوخ قناصي الشمال الجليدي لكيبك ببلان سابلون، ووضعت مكياجاً على عجل: كحل حول الرموش، بودرة على الخدين، بني فاتح ممزوج بالوردي على الشفتين، وهكذا تحولت بريجيت إلى باردو مُرْكَبَة. تتوفر الفرقة التقنية المرافقة لها على مدة سبع دقائق لالتقاط صورة لها. الساعة تشير إلى



وهكذا كتبت إلى الرجل الذي تحبه، وهي وحيدة على سريرها، كما لو كانت تتحدث إليه في الظلام. كانت الرغبة لا محالة هي قلب ليلها النابض. كتبت هذا الكتاب الذي يعطي صورة مقلوبة لصورة دومينيك أوري التي تجسدها نهاراً. هو إخراج نصي لرغبة قاسية بلا سبيل عودة، يعكسها بأمان أسلوب كتابة كلاسيكي وأنيق. هو قبول بالتحول إلى مسرح مجريات تخيل رجولي. وكان حبها هو الضمان المجنون الذي تحتاجه حينها. فالنسبة لها، من حق العقل أن يلعب بأهواء القلب ولو كلف ذلك فقدان الحياة. لقد أزالتم دومينيك أوري الغطاء القاتم عن مثال الخضوع في مجال العشق الذي يتجلى وراء اللغة. "كان يسود الشعور بأن ثغرها كان جميلاً ما دام مُحبها يرغب في الغرق فيه، وما دام يرضى بمداعبات علنية، وما دام يتفاعل معها". وأيضاً: "ماذا تريد، أنا أحبك، وهو عين ما أريده". هناك قُدْر ما في موقف الخضوع هذا. حديثها يذكر بحديث الراهبة البرتغالية التي تمت مقارنتها بها. في هذه الحكاية بعض من فينيلون وبعض من كريبيون. وتجب الإشارة إلى أن دومينيك أوري كانت قد نشرت في سنة 1943 أنطولوجيا الشعر الديني الفرنسي، فليس غريباً إذن أن تكون شخصيتها تنافح الخضوع بعد يقارب صوفية الشعراء الذين درستهم عن قرب. هل ترتاد المجهول هذه المرأة التي تخترقها رغبات الرجال؟ هناك نهايتان لرواية "حكاية واو العلة" تختفي فيهما معاً. وقد كتبت دومينيك أوري جزءاً ثانياً للرواية، "عودة إلى رواسي"، حيث تتواجد البطلة أمام حَلِيَّين : مغادرة القصر أو المكوث به. الكتاب، ومن خلال شكل تأليفه، تحد كبير تجاه الحزن العميق لكاتبته. وما يمكن التوقف عنده هو المواجهة الجبهية التي شكلها أمام مظاهر ذلك العصر.

التزمت دومينيك أوري بالصمت لسنوات طويلة، بسبب علاقتها بجان بولان وبسبب أنشطتها خلال الاحتلال. أدركتها الوفاة سنة 1998، بعد ثلاثين سنة من انتهاء علاقة حبها مع الكاتب جان بولان الذي وصفته بأنه "منة سعادة، ووجوده في حد ذاته منة". هي بكل تأكيد امرأة عاشقة.



التقى الكاتب جان بولان التي كانت تدعى بالراهبة الأولى للأدب سنة 1940. وبدأ تعاونهما الأدبي اللصيق لسنوات قبل نشر كتابها الشهير هذا. في سنة 1947 نشر معا في دار نشر مينيوي (بعد أن خرجا إلى العلنية أخيراً) أنطولوجيا ضخمة تحت مسمى "الوطن يُصنع يومياً" يضم كتابات غير منشورة لكتاب فرنسيين كُتبت خلال الحرب العالمية الثانية، وهي عبارة عن شهادات حول المقاومة الثقافية، وبالتالي ذات اتسمت بطابع استعجالي يروم إعادة بناء المُخيلة في بلد مجروح. وهي خاصة إشادة بالثَّقَس الإبداعي خلال هذا الفترة العصبية، شهورا قليلة قبل نشوب الانقسامات العديدة التي ستمزق الوسط الثقافي ما بعد الحرب. تفتتح الكتاب ملاحظة تدقيقة: "دومينيك أوري هي التي حاورت الكتاب وجان بولان هو الذي قام بالتقديم، أو العكس هو الذي حصل. لا أحد يعرف كيف جرت الأمور".

ستصير أوري سكرتيرة NRF وستنضم إلى لجنة قراءة دار غاليمار. ستعمل إلى جانب جان بولان وتنشأ بينهما علاقة لن تخفى على أحد. كتبت بعد ذلك بزمان: "شكلت الكتب حريتهما الوحيدة الشاملة، وطنهما المشترك [...] كانا يسكنان معا في الكتب التي يحبانها، كما يسكن الآخرون منزلا".

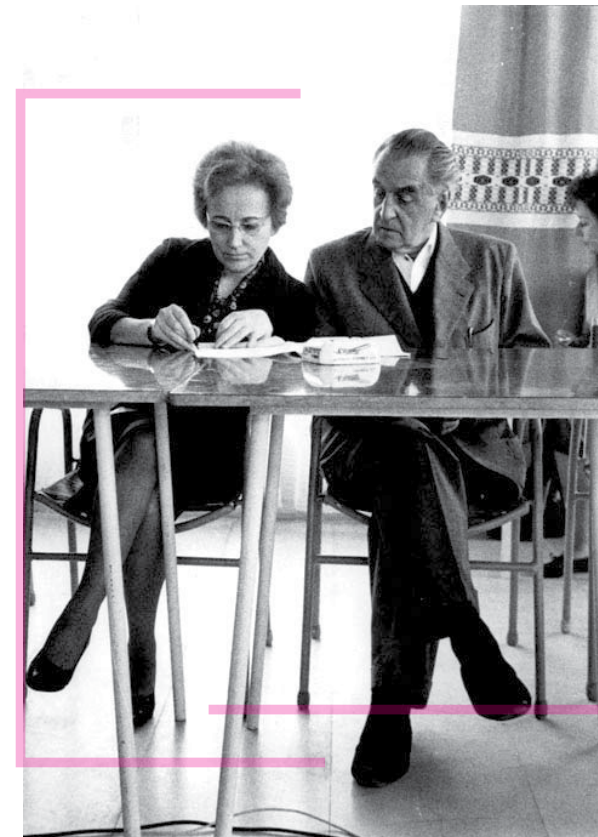
قلب له ليل يخفق

تتمحور حكاية الرواية حول مُصورة موضوعة يتركها رفيقها روني وحيدة برفقة رجال في قصر برواسي، مكبلة ومعنفة، فتجد نفسها عرضة لرغباتهم. "مهما كان مدى حبها له، فهي لم تكن سيدة قرارها، غير حرة على الإطلاق". بعد ذلك ارتبطت برجل آخر يسمى السير ستيفن الذي سيطبع بالنار الحرفين الأولين لاسمه على جسدها، حسب منطق سلوك طاغية أكبر من طغيان رفيقها روني. "يقدر ما كان يزداد حبه لها، ورغبته فيها، كانت تزداد طلباته إلحاحا من حيث الطول والدقة والبطاء"، كل ذلك والبطلة (أو البطلة المضادة أو السلبية، حسب من منعوا الرواية) راضية بما يقع. السؤال الذي يطرح هو كيف صارت دومينيك أوري المتكتمة حاكية صامتة تمزج أسلوباً جد أنيق بمشاعر مشتعلة وبمظاهر إساءة لجسد أنثوي؟

في سنة 1968، كانت بولين رياح جنب سرير جان بولان المحتضر، تكتب كتابها المؤثر "فتاة عاشقة"، حيث توضح نيتها الأولى من وراء تأليفها للرواية: " ذات يوم قالت فتاة عاشقة للرجل الذي تحبه: "أنا أيضاً أستطيع أن أكتب مثل هذه القصص التي تنال إعجابك..." فقد كان هذا الرجل، الكاتب والناشر، يهوى اقتناء الكتب الإيروسية، هو الذي كان يعيش رفقة زوجته التي يرتبط بها بعلاقة حب لا تغتفر".

دومينيك أوري

9 جان بولان



Jean Paulhan
Dominique Aury

كان مؤسس المجلة الفرنسية الجديدة NRF جان بولان التابعة لدار نشر غاليمار وراهبة الدار الكبرى دومينيك أوري يرتبطان بعلاقة عاطفية قوية غير مُعلنة. كانت الكتب وطنهما، والرواية المثيرة "حكاية واو العلة" سريرهما.

الحب على سرير الرواية

غابرييلا تروخيو Gabriela Trujillo

بقعة أرض في تحفيظ عقار. وثُقِفَصل في الحوار منشأ أحد الكتب الذي أثار قضية أدبية عمومية في القرن العشرين، "حكاية واو العلة". والواو اللاتينية هنا ترمز إلى إخلال بالأخلاق العامة. رواية كانت وراءها قصة حب طويلة. نشر الكتاب جان جاك بوفير في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وقام بتقديمه المرسل إليه، ونال جائزة دومكو في السنة الموالية. ثم تعرض للمنع والمحاكمة. لكن التدخلات التي قام بها الأصدقاء بطلب من الروائية أوقفت المتابعات، وذلك في سرية تامة.

صدرت رواية "حكاية واو العلة" سنة 1954، وكان أول من اطلع عليها قبل نشرها هو جان بولان. "لقد كتبها من أجله" قالت مؤلفتها دومينيك أوري سنة 1988 في حوار لم ينشر إلا بعد موتها (الرسالة: الحياة في السرية، غاليمار، 1999)، وهي المسماة أيضاً بولين رياح، لكن اسمها الحقيقي هو أن ديكلو. أدلت في هذا الحوار لأول مرة بهويتها الحقيقية، أما التصريح العلني فقد حدث في ملحق النيويورك سنة 1994، بعد مرور أربعين سنة على نشر الرواية، وكانت وقعتها باسم بولين رياح (اشتقاقاً من اسمي متمردين هما رولاند وبورغيز) كما لو كان

أونيكا زورن

9 هنري ميشو



Unica Zürn



Henri Michaux

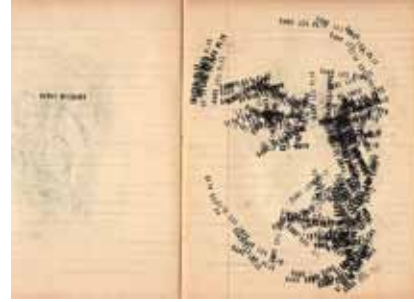
كانت الفنانة التشكيلية تُكِنُّ حباً جارفاً لكاتب "المعرفة عبر المهاوي"

البياض القلِق

إيريك بيسان Eric Pessan

هل يمكن أن نظل طوال حياتنا رهيني آثار نظرة جمّدت ذاتنا ذات لحظة ؟ يجب تخيل ما الذي يعنيه هذا : كل ما عشناه وما سنعيشه سيبقى مصاباً بلهيب تلك اللحظة التي التقينا فيها بتلك النظرة. يقدم المستقبل الجواب بكل تأكيد، لكن الماضي لم يُعش إلا في انتظار تلك اللحظة. لحظة اللقاء التي لم تعد فقط تجليا، بل انجذاب فرح. حدث هذا سنة 1957 خلال أمسية من الأماسي التي ينظمها رواد السريالية، فالتقت أونيكا زورن بهنري ميشو. اختل توازنهما كمصاب بالصرع لكن بدون رعشات المرض، لقد خلّبها تماماً. ذكرت الحادثة بعد ذلك في روايتها حين شرحت سبب التسمية التي أطلقها على الشاعر، الرجل الأبيض، وقالت : "كيف يمكن لها أن تطلق عليه نعتاً آخر، هو الذي يرسل أشعة البياض القلِق؟". نظرة عابرة تتحول إلى أحد العُقد الأكثر إغلاقاً في حياة أونيكا زورن. وَتَدُّ لا

كانت أيضاً لا تنفك تصارع في ذات الوقت أشباحاً: أطفالها الذين لم تعد تراهم، مشاهد فترة مراهقتها إبان النظام النازي رفقة أمها المطلقة بدورها والتي ستقترن بوزير في حكومة الرئيس هندنبورغ الذي سيصير أحد أعمدة الرايخ الثالث.



الأحرف الأولى المدهشة

خاصية أخرى من خاصياتها: هواية اللعب بالكلمات. كانت طوال عمرها تحب تركيب كلمات بإعادة ترتيب حروفها، كما تعشق اللعب بالأحرف الأولى. عندما حلا بفرنسا، قدمها بيللمر إلى جماعة السوراليين، وكانت حياتهما قاسية لندرة الموارد المالية. في فندق مينرفا الذي أقاما به، حدثت لها إحدى الاشراقات العديدة: الأحرف الأولى للفندق هي ه.م أي هنري ميلفيل، كاتبها المفضل. وفي كتابها "الرجل الياسمين" كتبت عن صدفة من الصدف التي تجدها، صدفة رأت فيها علامة (أليس هذا الأمر إحدى خاصيات التيار السريالي؟) : ثم أخذوها بعيدا داخل صالون العرض الفني، وعند الباب رأت لوحة كتبت عليها الأحرف الأولى التالية :ه-م". إذن كل شيء كان مهيناً لكي يتم لقاءها بهنري (ه) ميشو (م)، اللقاء الذي ظهر شبيها بزلزال. كتبت: "وهكذا بدأ الجنون بظهور الرجل الأبيض بلحمه وعظمه[....]". فعلا في تلك السنة، 1957، بدأت أعراض العُصاب تنتابها وتقتات من ذاتها. وقد حاولت الانتحار في إحدى النوبات الأولى للشيزوفرنيا. وابتداء من هذا الحدث ستودّع المستشفى تباعا ولفترات بباريس وموبي سير مارن ولاروشيل. لكن بتاريخ 19 أكتوبر 1970، وبعد أن حصلت على إذن بالخروج من المستشفى، اتجهت نحو منزل بيللمر، وعليها آثار ضعف وهشاشة، ورمت بنفسها من النافذة.

لكن ماذا بخصوص ميشو ؟ ما الذي عناه اللقاء بالنسبة له ؟ المعروف أنه يقوم بزيارات متكررة لها بالمستشفى، وكان أهداها لوازم الرسم ودفتر موشى بقصيدة منسوخة (دفتر الأمداء البيضاء العذراء / بحيرات يستطيع اليائسون السباحة فيها / بصمت أكثر من الآخرين). والمعروف أيضاً أن كتاب "الرجل-الياسمين" كُتب له هو: "هو الذي شجعها على إتمام



المسودة". كما كان معروفاً أنها لم تكف قط عن التفكير فيه.

ويذكر جان بيير مارتان في السيرة الذاتية التي خصصها لهنري ميشو انبهار الشاعر بالأشخاص المضطربين عقلياً والمتسمين بنفسية هشة. كان بادياً أن عدد أصحاب العقول "المعذبة" ملفت للانتباه، وأن أغلبهم نساء". لنتأمل ما يلي: لقد اعتنى ميشو بكريتا مازوي (زوجة جاك مازوي مدير مجلة هيرمس)، وماي (زوجة الفنان التشكيلي زاو وكي)، وبونا دم بيزيس، وطبعاً أونيكا زورن. ما هي النقطة المشتركة بين هؤلاء النسوة؟ دخولهن القسري إلى المستشفى بسبب أمراض عقلية. يصفهن جان بيير مارتان "نساء/نباتات متعرشات" مستعيراً إياها من النص الأخير لميشو الذي وصف فيه حبه لزوجته بعد وفاتها بالنبته المتعرشة.

قد يجد التحليل النفسي في نصوص وحياة أونيكا زورن سبب مصابها في البحث العصابي عن الأب بعد طلاق أمها. ولن تقتصنا العلامات: هنري (ه)ميشو(م)، الرجل الأبيض (ه-م باللغة الفرنسية)، هانز (ه) بيللمر (ب). هذا إضافة إلى أن الهوس بالنظرات حاضرة بقوة في رسوماتها (التي تعد ويا للغرابة جزءاً من الفن الخام، كما لو أن السريالية حكر على الرجال). لندع التحليل النفسي جانبا، لنلاحظ بأن الانبهار بالرجل الأبيض يتضمن معنى إيروسياً قوياً. فأونيكا زورن تكتب حكايات بضمير الغائب. في كتابها "رسائل متخيلة" تحدث امرأة رجلاً هكذا : "لا أثق البتة في رغبتك في مرافقتي. ومع ذلك سأبوح لك بسر: حين تفعل كل شيء كي تدمرني في ذاتك، وكي تزيلني من ذاتك، حينها يحلو لك أن تنام، مستلقياً، الليل بكامله داخل جسدي، في الوقت الذي أكون فيه أنا أيضاً نائمة. سأقول بأن الأمر تصالح معي. لكن ما يشرح صدري هو انعدام الفجور في محاولتك لتدميري". الجاذبية الإيروسية تؤدي إلى دمار لا يتجسد قط. وبدون شك هذا ما كان مبهرًا لدى ميشو. فما يبحث عنه لدى النساء المقبلات على الدخول القسري إلى المستشفيات العقلية هو رغبات الحب لديهن غير الشهوانية، هو الذي كان ينتظر طوال حياته أن يخر ميتاً بسبب مرض القلب الذي كان يعاني منه، والذي كان شغوفاً بالتحليل النفسي، جاعلاً منه في ذات الوقت مجال درس، ألم يكن يود إلقاء النظر في المهاوي كي ينال معرفة مبحوث عنها؟ لكننا سنكتفي بالنظرة المتبادلة بين أونيكا زورن وهنري ميشو في سنة 1957، وتلك الرجة التي أعقبتها وصارت جزءاً من تاريخ الفن والأدب.



علاقات خطرة

لو كان الحب يعني التقاسم، لرضخ له الأزواج بالتمام. في سنة 1930، عندما رفضت أولغا، تلميذة سيمون، الشابة الروسية غير المستقرة الطباع عرض حب سارتر، شارف على الجنون ولم يجد العوض لرجولته المجروحة إلا في أحضان اختها وندا. مغامرة أخرى عرفها الزوجان وتتعلق بتلميذة قديمة لسيمون هي بيانكا بينينفيلد التي رضيت بالعلاقة، لكن ظهور مشاعر حسد جعلهما يتفقان على طردها. هناك شيء سيئ وغير مريح في علاقتهما المتواطئة، كما لو كانا يجدان في الاستفادة من الآخرين عوضا عن النقص في المعاشرة الذي كانا يعانيان منه. في "رسائل إلى كاستور" يفصل سارتر كيفية استلقاء سيمون، في الخاصيات الجسدية للنساء التي عرفهن، ووصف دقيق للدخلة. ولا يمكننا عدم تذكر رواية كلوديرلو دو لاكلو المعروفة "علاقات خطيرة" حيث يتلاعب البطلان فالمون وميرتوي بضحاياهما العاطفية. لكن يجب القول بأن سبل الحرية محفوفة بالخطر.

لكن الأمر لم يكن متيسرا في البداية. في سنة 1927، بعث سارتر والديه رسميا لطلب يد فتاة من ليون هي ابنة عم زميل له بالمدرسة العليا. جُوبَ الطلب برفض مطلق. لأن سارتر غير جاد وفاشل في امتحان التخرج. من جهتها، ترددت سيمون في الاقتران بابن عمها جاك، خصوصا بعد أن التقت بالجامعة شخصا اسمه جان بول. لم يمر وقت طويل حتى أحيت هذه الفتاة الجادة ليلة دُخِلَتْها برفقة الشخص الذي كانت تعتبره عبقريا. اتفقت مع كل ما اقترحه عليها : بناء علاقة مدتها عامان قابلة للتجديد.. الحب بين اثنين "ضروري"، لكنه لا يمنع وجود علاقات "محايدة"، بشرط استبعاد الكذب والتخفي. هو جوهر تصور جديد للارتباط "بدون زواج، بدون تدخل، في جو حرية متبادلة عنوانها الوضوح"؟ لم يكن سارتر ذا هيئة جذابة للنساء، لكنه كان ذا ذكاء حاد أبهر الفتاة التي كانت جميلة ورقيقة وذكية. لقد ذكرنا بالتفصيل ما فعله خاصة في الأيام الأولى. كتبت سيمون في رسالة إلى الكاتب نيلسن ألكرين، الأمريكي الوسيم الذي ارتبطت به، متذكراً علاقتها بسارتر كعلاقة "هي أقرب إلى الطابع الأخوي المطلق، خاصة بسببه هو، على مستوى المعاشرة التي لم تكن تستهويه كثيرا". ثم أضافت: "هو رجل حيوي، نشيط، إلا في الفراش. وقد خمنت ذلك منذ البداية رغم قلة تجربتي، وشيئا فشيئا بدا لنا غير مجد أن نستمر في المعاشرة. حدث هذا بعد ثماني أو عشر سنوات لم تكن ناجحة في هذا المجال" لم يدحض سارتر هذا الرأي في "حوارات" التي أجراها مع سيمون دو بوفوار سنة 1974: "المعاشرة مع النساء ضرورية، لأنها في صلب العلاقات الكلاسيكية التي تفرضها في زمن محدد. لكنها لم تكن تهمني كثيرا. بما أنني رجل كنت أحس بالرغبة كثيرا وبكل سهولة، وكنت أعاشر نساء، لكن دون الشعور بكثير لذة". هذا الحد الأدنى من الرغبة كان يعوضه بالحاجة إلى إغواء طافح، خاصة النساء الصغيرات السن، حتى آخر سنوات عمره. مثل الطالبة اليونانية ملينا التي تظهر في كتاب سيمون دو بوفوار "حفلة الوداع" حيث تصف الكاتبة بتفصيل إكلينيكي جامد السقوط الجسدي للرجل واحتضاره. بخلاف علاقات سيمون دو بوفوار التي لم تكن مندفعة. في هذا الإطار نذكر جاك لوران بوست صديقهما منذ سنة 1938، ثم نيلسن ألكرين رفيق ما وراء المحيط، الذي التقت به سنة 1947، وقضت معه خمس عشرة سنة من الحب الجارف كما تظهر ذلك رسائلهما. وأخيراً جاك لانزمان أحد محرري مجلة الأزمنة الحديثة الرئيسيين، والذي سيديرها بعد وفاتها سنة 1986.

جان بول سارتر

9 سيمون دو بوفوار



Simone de Beauvoir

Jean-Paul Sartre

كانت علاقة الحب بينهما بمستويات متغيرة، لكن دون أن تنفك قط، ولو استدعت الضرورة التضحية بالآخرين.

لم يخفيا قط علاقتهما العاطفية التي كانت ضد الزواج في شكله البورجوازي. علاقة دامت طويلاً بدءاً من سنة 1929، وانتهاء بسنة 1980 التي توفي فيها الفيلسوف. كل شيء عن هذه العلاقة متوفر في كتبهما كما في الرسائل التي تبادلها: عدد هائل من التفاصيل المكتوبة، دقيقة ومؤرخة، حول علاقاتهما مع الآخرين، بشكل انفرادي أو ثنائي. هذا إضافة إلى شهادات الذين عايشوهم عن قرب حد الإصابة بالأذى. إلا أنه وبغض النظر عن هذا الجانب، يجب التأكيد على أنهما شكلا مثالا احتذت به الأجيال التي أتت بعدهما، كما رفعا علامة التحرر الكامل، والدفاع عن الإجهاض.

الحب ضد الزواج

ألان دريفيس Alain Dreyfus



حب عن طريق التأدب

على بعد خمسين كيلومتراً توجد مدينة كاين حيث يقطن شاب متخرج من قسم الفلسفة اسمه يان لومي، ويكنى بـيان أندريا. وهو معجب بها غاية الإعجاب. التقت في سنة 1975 عندما جاءت تقدم فيلمها "أنديا سونغ" في قاعة فنية بمدينة. ومن حينها شرع يبعث إليها برسائل يومية، رسائل حب ووحشة وحزن، رسائل يبت في سطورها مدى انبهاره بالكاتبة وبكتبها، وبأن روايتها "أحصنة صغيرة من تاركينيا" أثرت فيه بعمق إلى حد أن ادمن شرب مشروب كامباري تشبّهًا يبطّلها. لقد وقع في حب كتبها قبل أن يقع في حبها هي، وقد دام الحال خمس سنوات لم ترد فيها دوراس ولو مرة واحدة. لكنها بدل ذلك بعثت له بكتابتها "الرجل الجالس في البهو" الذي لم يعجبه. عندها توقف عن الكتابة إليها. فأقلق هذا الغياب المفاجئ دوراس. حل فراغ، لا كلمات، لا كتابة في نهاراتها. وانتهت بالكتابة إلى هذا المجهول، تحكي عن الوحدة والإدمان على الكحول والإقامة بالمستشفى والعلاج من الإدمان. ذات يوم من شهر شتنبر هاتفا أندريا يخبرها بأنه قادم لزيارتها. وهو ما فاجأها وأفرعها، لأن الواقع أقوى من الكلمات في الحقيقة. شعرت بأنها ذهبت بعيدا عما كان يجب، وترددت. ثم سألتها: لماذا تريد القدوم؟ لتتعارف. للحديث عن الكتب أيضاً، أجاب أندريا. "كنت أعرفك دوما" قالت له وهي تفتح الباب للشباب البالغ من العمر 27 سنة، ذي الشعر الطويل والشارب الخفيف، بنحافته وهيئته المهملّة قليلا. يشبه الكاتب الألماني بيتر هاندكه قليلا. كتبت في "الحياة المادية": "ثم حل أندريا وأخذ مكان الكلمات. يستحيل العيش بدون حب ما، حتى لو لم تبق إلا الكلمات، تستمر الحياة بشكل ما. لكن الأقسى والأسوأ هو أن لا تحب، إنه أمر غير موجود". ثم قبلته قبلة لا تدري نوعها. حب. أم حنان. في الغد صار رفيقها. رفيق ليلة واحدة. تأدبا. للتجربة. كانت له رغبات أخرى. وهكذا رجعت دوراس إلى القلق والانتظار في الشقة الفارغة، انتظاره هو، كما لو كان الحب يقترب بالوحدة ولو كان مشتركا.

كراهية الجسد

تغضب لأنها لم تُعاشر من طرف هذا الرجل الذي لا يحب جسدها. لكن قوة حبها تكمن في استحالته. يمتح منه، وتحثفي به كما هو ممنوح، دوما، وقد وضح الأمر فريديريك لوبيلي في السيرة الذاتية الصادرة سنة 1994 "دوراس أو ثقل الريشة: " في هذا الألم، في هذا القلق العصبي جدا، ولو أدى إلى الانتحار". وكتبت دوراس في سنة 1986 في مقدمة كتاب "عيون زرق وشعور سوداء": "هي قصة حب،

مارغريت دوراس

9 يان أندريا



Marguerite Duras

Yann Andréa

حب مستحيل، ومع ذلك حقيقي، بين الروائية وشاب منبهر بها

أشباه الصخور السود

فيليب فيلان Philippe Vilain

قضايا الحزب الشيوعي الذي يرأسه جورج مارشي، افتتاح الألعاب الأولمبية من طرف بريجنيف في موسكو حيث كانت مشاركة الرياضيين الفرنسيين موضع تساؤل، ارتفاع أسعار المحروقات الكويتية، دفن جثمان شاه إيران وعودة الإسلاميين بقيادة آية الله الخميني لقيادة إيران، الاعتداء الدموي ببولونيا الذي اتهمت به الألوية الحمراء، المجاعة في أوغندا، وإضراب الاوراش البحرية بغدانسك ببولونيا. لا شيء يحدث غير هذه الوقائع.. ثم الوحدة.

لم تكن مارغريت دوراس البالغة 66 سنة من عمرها تنتظر شيئاً جديداً من الحب في صيف 1980، بعد أن قاست من ويلاته طويلاً، كتبت عنه في رواياتها، وبوأتها أحياناً درجة متسامية. تعيش بمفردها في شقة بالصخور السود بمدينة تروفي. تشرب كثيراً. تكتب مقالات لحساب جريدة ليبيراسيون بطلب من سيرج جيلي. كان ذاك الصيف ماطرًا. تهطل على البحر، على المدينة، ولا شيء ذا بال يحدث، لكن حكاية العالم تدور رحاها في مقالاتها، الأحداث التي تصنع التاريخ: نهاية الفترة الرئاسية لغاليري جيسكار ديستان،



"سموم" لسانت بوف حتى حيرة فلوبير تجاه رواية "البؤساء". لكنني اكتشفت مؤخرا ثلاثي أدباء جمعت بينهم مشاعر حب وكرامية، يشتغلون بشكل معاصر ومن خلال الأدب الأقوى في أيامنا هذه: الأدب الأمريكي.

كنت أعرف بأن دافيد فوستر والاس وجوناثان فرانزن كانا صديقين، وبأن بين فوستر والاس وبريت إيستون إليس تسود مشاعر كراهية، لكنني اكتشفت بأن إليس يحب فرانزن كثيراً، أو على الأقل قال بأنه تمنى لو أنه كتب رواية هذا الأخير "التصحيات". فنادرا ما أفعُ على كتاب يؤثر فيّ بهذا الشكل، فهو عمل ناجح وقريب من الكمال الروائي- هذا إحساس أحتاط منه دوماً، بما أن الفن لا علاقة له بالكمال في العمق. ما يُعَدُّ عملاً ناجحاً جداً هو ما اتسم باستجابة جيدة للمطلوب في الرواية أثراً وكتابةً، وما كان معاصراً إلى حد بعيد. حملات الدعاية جيدة مثل ما يخص الأفلام ذات الميزانية الضخمة، هي قصة مُعاصرة وقد وُظفت إلى أبعد حد ممكن، قضية الذوق الرفيع، وإدارة فنية أكثر منه قضية فن حقيقي، نابعة أكثر من انعدام التناسق والاختلال والصدع الفجائي الذي ظهر في جماليات عصرنا هذا. هي نادرة الروايات الرائعة، هناك "موت إيفان إيليتش" لتولستوي، لكنها غير طويلة، و"البحث عن الزمن الضائع" التي هي رائعة نظراً لطولها الخارق الذي يتجاوز طول مدة الجمهورية الثالثة، ونظراً لتوظيفها الجماليات المتميزة لهذه الأخيرة كمنتج قليل الشأن صالح للرواية: الصدع هنا ليس هو الرواية، بل المرحلة التاريخية في حد ذاتها، هي قضية الجندي دريفيس أو الحرب العالمية الأولى وقد صارت حدثاً قليل الشأن في حياة البطلين سوان أو شارليس.

أقول هذا للإشارة إلى أن رواية "التصحيات" تظل مدهشة. نستشعر فيها عملاً حقيقياً، بالمعنى الكامل للكلمة، وتمتلك ميثولوجيا خاصة بها من هذه الناحية: فقد كان فرانزن قد أنهى كتابتها، ثم ما لبث أن مزق المسودة بالكامل، وأعاد كتابتها من جديد، مجدداً هيكلها، طوال ثلاث سنوات. نعم، في سبيل الحصول على شكل أفضل، لا مراء في ذلك، رغم ما في الأمر من مشهدية مسرحية حسب ما أعتقد. أنا أفضل روايته التي كتبها بعد ذلك، "حرية"، أقل تبجحاً وروسية الطابع أكثر، لأنني أستسيغ السعادة العادية على الاختراقات الجريئة. وهذه الأخيرة تتسلسل بسهولة دون أن تسقط في ما يصطلح عليه بالتمارين

- دافيد فوستر والاس
- بريت إيستون إليس
- جوناثان فرانزن

نجوم الأدب الأميركي الثلاثة (أحدهم متوفى)، كانت بينهم خصومات ومشاعر مختلطة.



David Foster Wallace



Bret Easton Ellis



Jonathan Franzen

ليس لدي أصدقاء ضمن الأدباء. لم أتعمد ذلك، وأتفق أن الأمور صارت على هذا الحال، ولا أظن أنها نابعة من نزعة نرجسية بدائية- أنا متأكد بأنني أفضل كاتب أعرفه على وجه الأرض- أو تجيب عن تبادل أحاسيس غريبة- لكنني على الأقل لا أزاحم أحداً، ولا أخرج أية "أنا" كاتب آخر. ربما لهذا السبب أهتم بحكايات الصداقات بين الكاتب: يصعب علي تصديق بأنها أصلاً موجودة إلى حد أنني أعتبرها شيئاً مستبعداً في الأدب الفانتاستيكي.

ليس هناك أجمل ولا أكثر إدهاشاً ولا أجل كرماً في تاريخنا الأدبي من النقد الإيجابي الذي كتبه بلزاك بخصوص "دير بارما" للكاتب ستاندال. العداوات تجذبني بشكل لا أستطيع له رداً، بدءاً من

بين الصفر واللانهائي

أورييليان بيلانجي Aurelien Bellanger



اللغوية الأكاديمية كما هو الحال عند والاس الذي يتسم بأنفة المنعزليين الألمعيين. لهذا لم أتمكن من إتمام قراءة "الكوميديا الدائمة" رغم أن المقاطع النادرة التي قرأت فيها أثرت فيّ إلى الأبد، وبرغم أن دراسته حول اللانهائي في الرياضيات راقته لي- هو كتاب مختلف يُعتبر محاولة، بطولية حقاً، للخلود على الطريقة الأمريكية المتسمة بالنرجسية، وذلك بالمرور من وضعية كاتب جامعة- أي أستاذ نجم تحيط به جماعة من الطلبة المعجبين- إلى وضعية أستاذ جامعي متأصل ينافح فعلاً صعوبات العلم بدل الاستمتاع بالرقعة الشهية لطلبته. كان هناك شيء غير مستساغ البتة لدى والاس، شيء أخفاه انتحاره، لكن إليس لا ينفك يتملى ذكره بشكل قاس، بعد مرور عشر سنوات على موته: الكتاب يشعرون بالحسد من الشهرة التي يحصلون عليها بعد وفاتهم. وما جعلني أستسيغ والاس من جديد هو البورتريه الذي رسمه له إليس ككاتب مدع، مخادع، حسود، متكبر من منطقة ميدل ويست. لقد انزعجت أياً انزعاج، بعد أن أنهيت قراءة البيوغرافية الرائعة المخصصة له، لهذا النزوع المرضي للكاتب نحو اللطافة في نصوصه المكتوبة ضد ليترمان عند نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، حين تحول إلى ساخر لا يرحم- في فرنسا نسبي هذا طريقة كنال- وفي رسائله المتأخرة إلى والديه وأخته، وفي رسائل الاعتذار.. التي تعيدنا إلى هذه الميثولوجيا المتعلقة بطلب السماح عن طريق الاعتراف والحب والتي أخذها عن جلسات المدمنين على الكحول المجهولين، وهو ما يبدو لنا في فرنسا شبيهاً إطلاقاً بتقليد للمسيحية، المروق النهائي للمروق الكالفيني.

أتفهم جيداً أن يزج هذا الكاتب إليس المدمن على الكوكايين وشرب المارتيني. ويبدو غريباً أن يكون هو الذي سيشهد على شعور طيب تجاه زميله والاس، رغم أنه شخص جامد العواطف ومنفر. ويقول في هذا الصد: سيسعد هذا والاس ويمكن بعدها أن يكون كاتباً أفضل مما كان عليه لو أنه تخلص من لطافته المزيفة ليتحمل صغته كوغد، التي عرف بها.



milan kundera

عقدة كونديرا

تكاد تكون «عقدة» الروائي التشيكي ميلان كونديرا ثيمة أساسية في جميع رواياته ومقالاته وحواراته، إذ تلخص بالاحتلال السوفييتي لبلده تشيكوسلوفاكيا عام 1968، ويقدر ما تكون هذه الثيمة بارزة ومتكررة فهي مبررة، نظراً لما تفعله السياسة بالكتابة الأدبية، خصوصاً، إثر اجتياح بلد ذي سيادة، وما يترتب على هذا الاحتلال من كوارث وانتهكات.

حتى مشاهد الحب، في أعماله تأتي على شكل مرارة شخصية تقتحم أشد خصوصيات المرء وأكثرها حميمية، وتحول العلاقة الغرامية إلى شكل من الكابوس، وكل مكونات هذا الكابوس من لعنة وسوء فهم وتوتر وإحباط والنظر، بين قبله وأخرى، من نافذة غرفة النوم إلى دبابات الاحتلال وهي تجوب شوارع مدينته على مدى ساعات اليوم.

من هذه «العقدة» انبثق المفهوم الأخلاقي للرواية، حسب كونديرا، لتكون (الرواية) عملاً فنياً يكشف المسكوت عنه، ويعري الاستبداد ويعيد الاعتبار للحرية، بمستوياتها المتعددة: حرية الفرد والجماعة وسائر مكونات المجتمع وحياته ومستقبلهم خلال إدراكه لضرورة «الجمالية» التي لم يتخل عنها في أي عمل روائي له.

وجد كونديرا في مواطنه التشيكي فرانز كافكا أفضل من كتب عن الاستبداد وما كوابيسه الروائية سوى إضاءات وعي مشرق بمآل الإنسان الحديث تحت سلطة اللامفهوم والخانق والملتبس وغير القابل للتفسير والتحليل والشرح.

أكثر الكتاب الفرنسيين شهرة وإثارة للجدل

ميشال هويلبيك

زهرة مروّة - بيروت

من مجلة «le magazine litteraire» لا تزال الرواية الأخيرة للكاتب الفرنسي ميشال هويلبيك (Michel Houellebecq) الصادرة حديثاً بعنوان "سيروتونين" عن دار فلاماريون الفرنسية ((Flammarion) ماثراً للجدل في الأوساط الأدبية الفرنسية، جدل يطاول مجمل انتاج هذا الروائي الذي أصبح أشهر الكتاب الفرنسيين وأكثرهم مبيعاً.

يتناول هويلبيك في عمله الأخير قضية ريفية فرنسية تتلخص في النضال الذي يخوضه المزارعون ضد القوانين الأوروبية التي تلحق الضرر بمنتجاتهم والتي يعتبرها المؤلف بمثابة محاولة لاغتيال فرنسا، وهو اتهام ينسجم مع موقفه المعارض للاتحاد الأوروبي بدوافع وطنية فرنسية. انطلاقاً من هذه القضية الوطنية- الزراعية التي تأخذ ثلث الرواية، ينتقل الكاتب فيما تبقى لتناول مسألة العجز الجنسي الذي عاني منه بطله، عجز هو كناية عن دخول الحضارة الغربية مرحلة الاحتضار.



هذا من حيث الرمز، في حين يكرر هويلبيك موقفه السلبي من المرأة الذي يكشف عن كونه مبغضاً للنساء في رأي بعض النقاد.

على صعيد النقد الأدبي، يتراوح الموقف من هويلبيك ما بين الاشادة والاطناب، وبين النقد الذي يصل حد الهجاء. وفي هذا السياق لا يتردد أحد النقاد البارزين في القول ان هويلبيك يمثل كل ما يكرمه وبأنه كاتب سطحي، ومروّج للسطحية في الأدب، وهو في نظر ناقد آخر مزّيف للقيم الاجتماعية.

في المقابل، يذهب الناقد الأدبي لاذعة فرنسا الثقافية الى وصف هويلبيك إلى أنه أكبر كاتب فرنسي اليوم وصاحب رؤية، ومُنذر، وبلزاق القرن الواحد والعشرين.

ومع ذلك تشهد مؤلفات هويلبيك اقبالاً شديداً من القراء حتى أولئك الذين لا يشاطرونه آراءه. وهذا دليل على أن الأديب يمكن أن يكون ناقدًا قاسياً لكثير من القيم الاجتماعية السائدة ويحظى بالوقت نفسه باعجاب القراء اذا توفر فيه شرط الموهبة والفردية والتمكن من فن الرواية بحيث يحمل القارئ على متابعة القراءة حتى النهاية، مهما تكن وجهة نظره الخاصة في ما يطرحه الكاتب من آراء ويصوره من شخصيات.

Michel Heilbeck

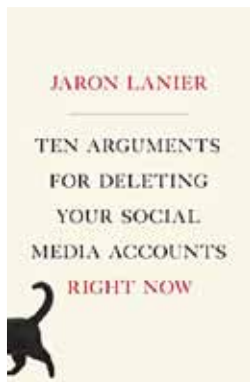


أغلق حسابك في وسائل التواصل الاجتماعي وعد سعيداً

لندن - بين نهرين

الانترنت ولما قوبل ببعض الرفض، من قبل عدد غير قليل من القراء، عاد وأوضح في تعليق تالي، بأنه عندما ينتقد أصحاب السيارات المتهورين، الذين لا يلتزمون بقوانين المرور لا يعني أنه يدعو لعدم استخدام السيارات في حياة البشر اليومية. يدعو لانير إلى أن الفيسبوك، مثلاً، يجعلنا نعيش كالقطط، أي مخلوقات فاقدة لاستقلاليته فهي مطيعة وبجاجة، دائماً، إلى من يراها، أو كالكلاب التي لا تجيد طرح الأسئلة. ختاماً، إذا كنّا لا نقوى على مقاومة تلك الوسائل والتوقف عن إدماننا لها فعلينا، على الأقل أن ننشط ردود أفعالنا النقدية إزاءها ومحاولة أن نعرف كيف تعمل.

لانير باحث في فلسفة الكمبيوتر، وكاتب ومؤلف موسيقى كلاسيكية وفنان بصري، ويعد الأب لعالم الواقع الافتراضي، وعمل كأستاذ زائر في العديد من الجامعات، وآخر وظائفه هي خبير متعدد الاختصاصات في شركة "مايكروسوفت" الشهيرة في هذا الحقل منذ عام 2009.



صدر كتاب جديد لفيلسوف الكمبيوتر الأمريكي "جارون لانير" يتناول فيه تأثير وسائل الاتصال الحديثة على الأفراد، اجتماعياً وشخصياً، ويدعو إلى أن «أغلق حسابك التواصلية واستعد سيطرتك على حياتك الخاصة وكن سعيداً». أمضى هذا الفيلسوف الإلكتروني جل حياته، بالغا، في العمل كمتخصص في الواقع الافتراضي، أما اليوم فقد اختار أن يعمل ناقداً للثقافة الرقمية، كمطّلع من داخل التجربة، وما بحثه هذا سوى جدل صادر من القلب لحمايتنا، نحن مدمني هذه الوسائل، من الإدمان غير المبرر، باعتباره حماقة كبرى كفيلة بتدمير المجتمع بدلاً من تقوية أواصر التواصل بين البشر عبر جهات الأرض المتباعدة، كما يعتقد الملايين من الناس، وباختصار لم تكن تلك الوسائل، حسب لانير، سوى خطأ جسيم.

من الجدير بالذكر أن لانير، نفسه، لا يملك أي حساب شخصي على تويتر وفيسبوك وانستغرام وواتساب، وما حسابه على تويتر سوى حساب مزيف لا يعود له! يجادل لانير بأن علينا أن نمحو كل حساباتنا التواصلية لأنها تقوّض إرادتنا الحرة وتلغي استقلاليتنا وتديم حالة الإدمان المتولدة من استخدامنا اليومي، أو شبه اليومي، لهذه الوسائل، ويضرب مثلاً بالرئيس الأمريكي دونالد ترامب وينصحه بالكف عن استعمال تويتر وكأنه رئيس تحرير هذا الموقع.

لا يلم لانير الانترنت، بل ما يدعو "تعديل سلوك الامبراطوريات" التي تقف خلفها، وقد سبق للروائي والألماني إمبرتو إيكو ان كتب حول هذا الموضوع مقالاً مهماً ضد



الأسد الملك

في حلة فريدة بتقنية ثلاثية الأبعاد

ترجمة: ايت همو نعيمة *

كما صرح الشاب JD McCrary، الذي منح صوته لسيمبا في بداية الفيلم والذي سحرته أساليب التصوير هذه قائلاً: "لقد كنا نضع الخوذات وبأيدينا أجهزة التّحكم عن بعد"، وأردف يقول: "لقد رأينا كل شيء، أرض العزة وصخرة العزة ... رأينا كل شيء، لقد كان ذلك رائعاً!". وكانت الفرق التي ليست لديها دراية بالمؤثرات الخاصة للتكنولوجيا الحديثة تنتقل بخبراتها وتقنياتها التقليدية وكذلك معداتها، إلى استوديو العالم الافتراضي. وتسلّت الفرصة لمدرء التصوير وكتّاب السيناريو لمشاهدة الفيلم وهو يُعرض أمام أعينهم وبالتالي إجراء التعديلات اللازمة بصورة مباشرة كتكليف الإضاءة مثلاً. ثم أرسلت الصور إلى شركة "إم بي سي" للمؤثرات البصرية بلندن، والتي أضافت لمسيتها السحرية على النسخة النهائية. وكانت الأفلام الوثائقية المبهرة للمخرج البريطاني الشهير ديفيد آتينبارا، الذي حبّب الطبيعة لملايين البشر حول العالم، مصدر إلهام للفيلم. هذا وأبهرت نسخة "الأسد الملك" الجديدة الجمهور منذ اللقطات الأولى بمشاهد تخطف الأنفاس لضياء وحمير وحشية وأيائل ترعى وتركض في السافانا. وعلى نقيض الرسوم المتحركة الأصلية، فإن الحيوانات واقعية إلى حد كبير في النسخة الحديثة وتعبيرها لا تشبه ملامح البشر. وقد بذل جون فافرو مجهودات جبارة لكي يبدو الفيلم "كأنه وثائقي حول الطبيعة".

* عن:
https://www.libe.ma/Le-nouveau-Roi-Lion--un-film-en-3D-pas-comme-les-autres_a110288.html

حققت النسخ الجديدة لأفلام ديزني للرسوم المتحركة الكلاسيكية نجاحاً باهراً في شباك التذاكر في السنوات الأخيرة، ولكن الاستوديو يُعول على "الأسد الملك" أحدث إنتاجاته للوصول إلى القمة. وبميزانية قدرها 250 مليون دولار ومجموعة من ألمع النجوم مثل بيونسيه لأصوات الشخصيات تُعد توقعات هذا الفيلم الذي يعيد سرد حبكة الشبل سيمبا الذي ينتقم لموت والده بالكثير. ومؤشّر على ذلك فقد شوهد المقطع الترويجي لـ "ليون كينك" الجديد 225 مليون مرة خلال 24 ساعة من تاريخ إصداره في شهر نوفمبر، محطماً بذلك الأرقام القياسية لـديزي. صُنعت معظم مشاهد الفيلم، الذي عُرض يوم الجمعة في الولايات المتحدة من اللبدة الغضبية لموفاسا إلى عيون الضباع التي طغت عليها صبغة الواقعية إلى حد كبير، انطلاقاً من صور أنشئت بواسطة الحاسوب. وحسب مخرج الفيلم جون فافرو، فإن "الأسد الملك" ليس بفيلم رسوم متحركة ثلاثي الأبعاد بمفهومه التقليدي، بل هو إنتاج جديد تماماً، برغم أن فريق المصورين الذي أشرف عليه تقليدي إلا أنه صُوّر في عالم الواقع الافتراضي بتقنية ثلاثية الأبعاد.

تمكن المؤلفون والممثلون بمساعدة خوذات الواقع الافتراضي من "الانغماس" في السافانا الإفريقية على طريقة ألعاب الفيديو لتصوير أو لمشاهدة إجمالي النسخ التي جُمعت بواسطة الحاسوب لسيمبا وأصدقائه. وضحّ جون فافرو للصحفيين في بيغري هيلز هذا الأسبوع قائلاً: "كان الفريق يرتدي خوذاته ويستكشف المناطق المحيطة ويضع كاميراته في الواقع الافتراضي".



الفن الشعري

شاكر لعبي

Seamus
Heaney

شيموس هيني

شيموس هيني: شاعر أيرلندي (1939 - 2013). أحد أشهر وأهم شعراء اللغة الإنكليزية في القرن العشرين، ويحظى بتقدير كبير في العالم الأنكلوسكسوني، وذلك من أجل شعره الذي يمزج بين الدوافع الحسية للطبيعة وإطار الثقافة السلتية celtique والعنف اليائس للوضع السياسي في إيرلندا الشمالية. حصل على جائزة نوبل للآداب في عام 1995. كَتَبَ شيموس هيني أكثر من نصف الشعر الأيرلندي، حسب تعبيره. كان الطفل الأكبر في عائلة كاثوليكية تتكوّن من ثمانية أطفال، لأب مزارع بسيط في مقاطعة لندنديري، في أيرلندا الشمالية، مهتمّ بشكل أساسي بتربية الماشية وبيعها. كانت والدته من عائلة أقل ارتباطاً بالحياة الريفية التقليدية: كان أفراد عائلته يعملون في مصنع محليّ للغزل والنسيج. لهذا السبب يشير الشاعر إلى أن أسلافه يمثلون وجهين لإيرلندا: الماضي الغالي gaélique الذي توجّه إلى تربية الماشية، ووجه مقاطعة أولستر الثورة الصناعية. يري هيني أن أحد التوترات الأساسية التي شكّلتها؛ وهي بدورها موروثه عن والديه، هو التوتر بين كلمات مترابطة بسهولة لأمه وصمت أب قليل الكلام.

لم يكن هيني يبلغ من العمر إلا سنة واحدة عندما رأى جنوداً أميركيين ينامون في المطار المجاور وهم على أهبة الاستعداد للذهاب إلى معركة النورمانديّ الدامية. يتذكّر ذلك كصورةٍ لضميره الذي يوازن بين "التاريخ والجهل". أكمل المدرسة الابتدائية في أناهوريش. وحصل على منحة للدراسة في كلية سانت كولومبان، حيث تعلّم اللغة الغالية.

في عام 1957 انتقل إلى بلفاست حيث درس اللغة الإنكليزية وآدابها في جامعة كوينز. وخلال دورة تربية، يلتقي بالكاتب مايكل ماكلافيрти الذي يجعله يتعرّف على شعر باتريك كافاناغ. في هذا الوقت، منذ عام 1962، بدأ هيني في نشر قصائده. وفي عام 1963، قام فيليب هويسباوم، الأستاذ في جامعة كوينز، بتشكيل مجموعة من الشعراء المحليين الشباب، كما فعل سابقاً في لندن، مما جعل هيني يقابل شعراء بلفاست الآخرين مثل ديريك ماهون ومايكل لونغلي.

في آب 1965، تزوّج هيني من ماري ديفلين (سينجيان ثلاثة أطفال: مايكل وكريس وكاترين آن)، وهي معلّمة نشرت مجموعة من الحكايات والأساطير الأيرلندية. في



الشعرُ هو ما نقوم به
لنَقاسِمْ وَجِبَةَ
مع الموتى

عام 1966، نشرت دار فابر وفابر الشهيرة مجلداً من أشعار هيني بعنوان "وفاة عالم الطبيعة". هذه المجموعة التي استقبلت بترحاب، نالت العديد من الجوائز. في العام نفسه تم تعيين هيني محاضراً في جامعة كوينز، وبقي في هذا العمل حتى عام 1972. فكانت حياته موزعة بين التدريس والكتابة.

منذ نشر مجموعاته الأولى، استمتع هيني بمكانة عالمية. لقد كان الشاعر الأيرلندي الأكثر قراءة على نطاق واسع في بلده، وواحداً من أكثر الشعراء الإنكليز المعاصرين أهمية في العالم. بالنسبة إلى باتريك ماكوينيس "ظل هيني طوال حياته وفياً لإيمانه بأن الشعر يجب أن يكون غامضاً ويمكن الوصول إليه. [...] كان يعلم أن ما هو عالمي في الشعر ليس التجريد المحض، ولكنه الملموس".

في عام 1972، غادر هيني بلفاست للتدريس في دبلن، وإدارة قسم اللغة الإنكليزية بكلية إعداد المعلمين في كرايسفور، وعمل في الوقت نفسه صحفياً مستقلاً في التلفزيون الإيرلندي. طيلة سبعينيات القرن العشرين، كان هيني يقوم بقراءات لأشعاره في أيرلندا وبريطانيا والولايات المتحدة. انتخب ساو ("حكيماً") في منظمة ترويج الفنون الأيرلندية. في عام 1981، غادر هيني دبلن إلى جامعة هارفارد، وفي عام 1984، انتخب لكرسي بويلستون أستاذاً للبلغة والفصاحة.

في عام 1983، شارك مع بريان فريبل وستيفان ريا في تأسيس الفرقة المسرحية (يوم الميدان).

في عام 1989، حاز على كرسي الشعر في جامعة أكسفورد، وهو المنصب الذي شغله حتى عام 1994. وكانت قراءاته الشعرية العامة تحظى دوماً بالنجاح نفسه.

في عام 1990، نشر مسرحية "علاج في طروادة" القائمة على مسرحية لسوفوكل ونالت استحساناً نقدياً كبيراً.

في عام 1995، منحته الأكاديمية السويدية جائزة نوبل للآداب عن أعماله الاستثنائية "التي تتميز بجَمالها الغنائي وعمقها الأخلاقي اللذين يُبرزان معجزات الحياة اليومية والماضي الحي". وبذا أصبح هيني رابع مؤلف إيرلندي يحصل على هذه الجائزة بعد ويليام بتلر بيتس وجورج برنارد شو وصامويل بيكيت.

فازت مجموعته " [قياس] مستوى الروح" التي نُشرت عام 1997، بجائزة كِتَاب كوستا.

في عام 2005، حصل على درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة جاجيلونيان في كراكوف.

في عام 2006، نشر مجموعة جديدة من القصائد بعنوان

(مقاطعة ودائرة)..

توفي في 30 أغسطس عام 2013. وشُيّعت جنازته في 2 سبتمبر في كنيسة القلب المقدّس في دبلن بحضور العديد من المعجبين والشخصيات الثقافية العالمية، بما في ذلك رئيس الجمهورية الأيرلندية..

يسعى شعر هيني، ذو النزعة الرثائية، إلى لعبة مواجهة الأضداد: مديح الطبيعة العذبة الفاتنة أمام وحشية الموقف السياسي؛ وضوح ومرونة اللغة الشعرية إزاء مرجعيات الواقع. إنّ البيئة الرعوية والريفية للطفولة، والغطاء النباتي، والأعشاب المتحللة بالترباب، وأملاح الأرض، تغدّي العديد من مجموعاته بما في ذلك "موت عالم الطبيعة" المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقيامة الأساطير السلتيّة والمدائح الأيرلندية للمناظر الطبيعية والفولكلور المحلي. مع ذلك، فإنّ هذه الجينولوجية الرائعة والحسية ترتفع إلى مصاف مُفارقة في الحقيقة، لأنّها "لا توقّر أيّ سلام للموضوع الشعريّ" على حد تعبير ناقد إنكليزي معاصر. منذ مجموعتيه "وفاة عالم الطبيعة" و"باب في الظلمات"، يعلن هيني عن هويته الأيرلندية ولكنه يقدمها كياناً مؤلماً ومُمرّقاً. إنّ البحث عن التوازن في قصائده تقوّضه الملاحظة المأساوية بشأن زهوّ العالم. لقد أصبح هذا الفراغ أكثر إلحاحاً عبر استحضار الموتى الذي يلزم التاريخ الأيرلنديّ وروح الشاعر، يتّضح هذا التناقض من خلال مثال أُنثايوس وهيراكليس: الأول يحتضن العالم ويستمدّ قوته منه ثم الثاني الذي يستطيع هزيمة الأول برفعه في الهواء. بالنسبة لهيني، فإنّ التكوين الشعريّ جزء من جهد هرقليّ لأنّه يقتلع الرؤى الأصلية للأرض ويتجنّب الوجهات المخادعة في العالم. بهذا المعنى، فإن شعره أبعد ما يكون عن أي تجريد أو عقلانية. .

رفض هيني اعتبار عمله نشاطاً فكرياً. وقد قارن نفسه، مشيراً إلى أصوله الفلاحية طواعيةً، بمُزارع يعزق التربة. بالنسبة له، على الشاعر أن يعزق اللغة من أجل استخراج المشاعر والصور القوية.

إضافة إلى أشعاره، نشر هيني العديد من الدراسات النقدية مثل "هموم: نثرٌ مختارٌ" و"حكومة اللغة".

في

الفن الشعريّ

"إذا امتلكت الكلمات، هناك دوماً فرصة أن تجد السبيل".

"لا أستطيع التفكير في حالةٍ تُغيّر القصائد فيها العالم، ولكن ما تفعله هو أنها تُغيّر فهم الناس لما يجري في العالم".

"ما يتوقعه الجمهور، علينا قول ذلك، ليس [فنّ] الشعر كما هو، ولكن مواقف سياسية، يمكن الموافقة عليه بأشكال مختلفة من أطراف غير متوافقة بأشكال متبادلة".

"الشعر دائماً مُبهم بعض الشيء، وأنت تتعجب من علاقتك به [رغم ذلك]".

"بشكل ما، لا يُمكن ترجمة الشعر الأُنكلو – سكسونيّ".

"في الشعر، يُمكن أن يكون كلّ شيءٍ زائفاً، ما عدا كثافة الإبلاغ".

"إذا لم يَقمِ الشعرُ والفنّونُ بأيّ فعلٍ، فإنّها تستطيع تعزيز حياتك الداخليّة، باطنك".

"نتوجّه إلى الشعر، نتوجّه إلى الأدبِ بشكلٍ عام، لكي نكون مُحالّينَ إلى أنفسنا".

"الشعرُ هو ما نقوم به لتَنقَاسِمِ وَجِبةٍ مع الموتى".

"ديلان توماس الآن تاريخُ حالةٍ أكثر منه قُصلاً في تاريخ الشعر".

"الشعرُ فنٌّ منزليّ، في الغالب عندما نكون في المنزل".
الشعرُ فنٌّ منزليّ)، هكذا قرأتُ وأولت العبارة في السياق: Po-etry is a domestic art وأراه يقصد بذلك أيضاً حرفة أو فناً محليّاً.

"الشعرُ عتبةٌ أكثرُ منه درياً".

"الذات المُستَوْجدة تماماً، [وهذه العزلة إنما هي] مَصَدَر الشعر، تنعزل عبر الأزمات، وهذه الأزمات غالباً ما تكون جدّ حميمة أيضاً"

"في حالة الحرب أو حيثما ينتشر العنف والظلم، يُطلَب من الشعر أن يكون أكثر من أمر [من أمور] الجَمال".

"في الواقع، يصير التعرّف على المصادقية ممكناً، في الشعر الغنائيّ، بصفتها حلقة [من حلقات] الحقيقة ضمن الوسيط [الكتابيّ] نفسه".

"لا تجعلُ أوردتكُ تنتفخ في قلم حبرك".

"شكلُ القصيدة، بعبارة أخرى، حاسم في قدرة الشعر على إنجاز ما، وهو دوماً وأبداً رصيد الشعر: القوة على إقناع جزء وعينا القابل للعطب بصوابه، على الرغم من براهين الخطأ حواليه، القدرة على تذكيرنا بأننا صيِّادو وقاطفو القَيَم، وأن عزلاتنا وعذاباتنا نفسها جديدة بالإكبار بقدر اتقاد كينونتتا البشرية الحقة".

"أترثم بالقوافي

لكي أرى نفسي، ولكي أجعل الظلمات صدّاحة".

"كلّ معرفتي إنما هي بابٌ في الظلام".

"فكرتُ دائماً بالقصائد بصفتها معابر لمعناها الخاص نفسه. بين فينة وأخرى، تكتب قصيدة تمنحك احتراماً للذات، وتضمن لك بأنك تمضي أبعد قليلاً في [مياه] الجدول، وفي نفس الوقت أن عليك استحضار المعبر اللاحق بسبب أن الجدول، نأمل ذلك، يستمر بالجريان".

"الشعرُ مُبهمٌ دائماً، أنت تندهشُ من علاقتك به".

"حقيقة الأمر هي أن الشيء الكبير غير المتوقَّع والمعجزة في حياتي كان وصول الشعر نفسه، بصفته نداءً [داخلياً] وعُلواً".

"أحتسبُ للشعر جعل هذا الفضاء – الممشى ممكناً".

"أفترضُ بأنّي أقول إن التحديّ هو، في الواقع، جزء من الوظيفة الغنائية [للشعر]".

السينما

بين فكّي العنف والإرهاب

«يا له من فيلم عنيف ودموي.. بل إنّه فائق العنف!» لطالما تتكرر هذه العبارة بعد الانتهاء من مشاهدة أيّ من الأفلام الأمريكية المعاصرة، وذلك لأنّ صفة العنف أصبحت ملازمة للسينما أو للأشرطة التي تُعرض على شاشات العرض بمختلف أحجامها وألوانها. إنّ زمننا المعاصر بصراعاته الدولية والعرقية وبصعود التطرف (الديني والمذهبي) إلى واجهة الأحداث اليومية فتح نوافذه على مصراعيها أمام مشاهد القتل والموت العنيف وأصبح من غير الممكن تجاهلها. فاحتل، سيلان الصور الصادمة بعنفها ودمويتها، المشهد السينمائي برمته. بل وانتقلت تلك الصور إلى سطح شاشات هواتفنا الخلوية، بسبب قدرة الصور المشحونة بالعنف على الوصول بسهولة إلى جمهور واسع من المُشاهدين متنوعي الفكر والاهتمامات.

ليث عبد الأمير*



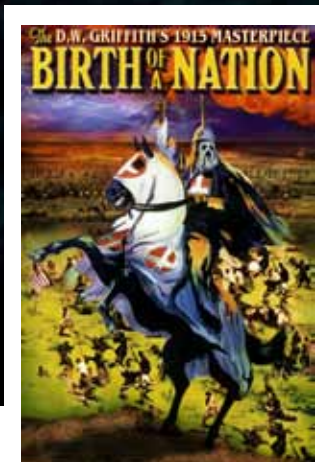
فالإنسان بحسب أرسطو ميّال إلى مُشاهدة أحداث تثير الخوف والشفقة ورؤية كل ما هو صادم وغير مُستساغ. فجاء في كتابه الشعر: «على الرّغم من أنّنا يُمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، لكنّنا نستمتع برؤيتها محكيّة في عمل فنيّ، أي في محاكاة دقيقة للأصل، مثل محاكاة أخطأ أنواع الحيوانات وجثث الموتى»، وبمشاهدة صور الموت والقتل العنيف يتلذذ المُشاهد ويشعر بالغبطة لأنّ ما يحدث أمام ناظره بعيد عنه ولا يعنيه مباشرة.

في الصورة والتجاوز

مازالت الصورة قادرة على سحرنا منذ أولى أشرطة السيلوليد في بدايات السينما توغراف، ومنذ دهشته الأولى لمشاهدة الصور المتحركة على سطح القماش الأبيض، هذا الحدث الذي اعتبر حدثاً خارقاً بسبب الإنجازات العالمية التي مكنت الإنسان في تسجيل الحركة وإعادة بثها. لكن طبيعة البشر ميّالة إلى مشاهدة الصور التي تتعدى على حدود المألوف والمقبول اجتماعياً وذلك بفعل رغبة التجاوز لدى بني البشر. هذه الرغبة متأصلة في وعي الإنسان أينما كان، ومهما اختلف مستوى وعيه. وفي السينما (كما في باقي الفنون) هناك عمليّة هُدمٍ لكلّ ما يُمكن اعتباره مقدّساً أو

مُحرّماً أو ممنوعاً، وفيها تحدث عمليّة خرقٍ وتجاوز على الحدود المتأصّلة في الوعي الجُمعيّ للبشر وفي مداركهم الاجتماعيّة. والسينما فن مزوّد بأسلحة فعّالة، وذات قدرات لا حصر لها، فن متجدّد بفضل إمكاناتها الخارقة على خلق واقع جديد وبأدوات الواقع ذاته، وهي سلطان الصورة، فتقدّم السينما نفسها على أنّها برهان الصورة، ومصنع الحقائق. يأتي سحر الصورة من قدرتها على تسجيل

الواقع اليومي، ومن ثم إعادة خلقه بصيغ جديدة، تُشبه الواقع وتحاكيه، لكن ليست بالضرورة مطابقة له. لكن وظيفة الصورة تغيرت مع الزمن فلم تعد تأملية ولا تربوية (غودار) بل صادمة، صورة-مُتجاوزة، صورة-مُتطوّفة ومُدْهشة، تزودت بمواضيع كانت إلى فترة قريبة في قائمة الممنوع، من خلال تجسيدها لمفهوم الوحشية والحالات الدراماتيكية والغريبة في حالات الموت والعنف المفرط.



فيلم "ميلاد أمة" العام 1915

صورة العنف والموت

لن نُخطئ، إذا قلنا إن موضوعي القوّة والموت، هما الأكثر تجسيداً ليس في السينما فحسب بل في باقي الفنون الأخرى، في الحكايات الشعبية وفي قصص الأولين، في اللوحات الزيتية لفناني عصر النهضة، كما في مجمل الحركات الثقافية للعصور اللاحقة. ألهمت صورة الموت أو لنقل، بشكل أكثر دقّة، صورة تخليد «الموت لحظة وقوعه» (وهو موضوع مرتبط بالعنف) خيال الفنانين (والشعراء) فسال الكثير من الحبر واختلطت الألوان مع رحابة الخيال لتخط أعظم القصائد وأكثر اللوحات إدهاشا في تمجيد القوة وذكر الموت والتغني بهما. واحتفت بعض تلك الأعمال بالعنف والخشونة والوحشية إلى درجة صادمة. بل كلما أمنت في العنف والوحشية كلما أصبحت أكثر قبولاً وأغلى ثمناً. فالمشاهد الصادمة مطلوبة ومستساغة برغم الممانعة في الظاهر والمقاومة التي تبديها بعض الأوساط المحافظة، باعتبار أن جسد الإنسان مقدس ولا يجب الاقتراب من حدوده، لأن الوعي الجمعي يحيل الجسد إلى الخالق وهو الذي يملك سر الموت والتحكم في مصائر البشر. وفي فن الصور المتحركة هناك رابط قوي وعلاقة صداقة ما بين صورة العنف والمُتلقي، بين تجسيد الحالة فنياً وسينمائياً والاستقبال الجماهيري لها. وظهرت بوادر هذه الحالة منذ أولى الصور التي انتشرت على سطح الشاشة، ومنذ ان حمل مصورو شركة باتيه الفرنسية كاميراتهم وعبروا المحيطات بحثاً عن صور غريبة جسدت صراع الحيوانات المفترسة وعرضت طقوس شعوب تعيش على هامش الحضارة، وكذلك أفلام جورج ميلييه وكلوزو والمخرج الأمريكي دافيد غريفت الذي تميزت أفلامه بمشاهد عنيفة ونذكر منها فيلم «ميلاد أثة» العام 1915، وفيه عرض مشاهد قتل مروعة حدثت بين الجنوبيين الشماليين في

«حرب الانفصال» الأمريكية، وهي الحرب الأهلية التي اندلعت بين الانفصاليين والولايات المتحدة (حدثت ما بين 1861-1865)، وتُعتبر من أكثر الحروب دموية في تاريخ الولايات المتحدة. إن ردود الجمهور غير المتوقعة (وتحمسه لمشاهدة كل ما يثيره) أعطت مؤشرات لصناع الأفلام والمنتجين الأوائل إلى حقيقة هوس الجمهور وللعهم بالصور المشحونة بالعنف، وفُهم هؤلاء أن بوصلة ذوق الجمهور تتجه نحو مواضيع عنيفة لتروي رغبات دفينه فيه نحو مشاهدة كل ما يمكن أن يصدمه ويهز سكون روحه، مما دفع صنّاع الأفلام والمنتجين إلى الجري وراء رغبات الجمهور وإنتاج مواضيع صادمة تخلّد لحظة حدوث القتل والجرائم البشعة والحروب بما فيها من دموية وعنف فائق. ومن القضايا التي عالجتها السينما أفلام المغامرات والرحلات الخطرة والتي تنتهي نهايات مأساوية، والمعارك الحربية وعمليات مطاردة الخارجين على القانون، وكُلّها أفلام تغازل عواطف المتفرجين وشغفه للإثارة.

العنف في الأجناس السينمائية

أكدت الأفلام الأولى أن الصورة السينمائية الجذابة والقادرة على سحر الجمهور وأخذ لبّ عقله وهو يتفاعل معها إلى درجة ينسى أن ما يحدث أمام ناظريه ليست إلا صورة مصنوعة، يقف خلفها ممثلون وفنيون وديكورات مبنية لغرض رواية قصة ربما حقيقية ولكنها مفبركة ومعاد تمثيلها. لكن المشاهد يحب أن يستسلم إلى الصورة بتواطؤ وسلبية وهو بهذا يمنحها سلطة مطلقة، وذلك لكي تحرك مشاعره وتقضي على سكونه ورتابة حياته. تعددت الأجناس السينمائية التي صورت العنف بخيال مفرط ومنها جنس أفلام «الزومبي»، وهو جنس سينمائي يقع في مفترق الطرق بين أفلام الرعب وأفلام الفنتازيا، والزومبي مخلوقات خرافية هم أموات يخرجون إلى الحياة لمطاردة البشر وقتلهم. وجنس سينمائي آخر أقل شهرة هو «الوسترن سباغيتي» وأصله إيطالي، ظهر في ستينيات القرن الماضي ومن أشهر أفلام هذا الجنس، فيلم «حدث مرة في الغرب» (1968)، وجنس سينمائي طلياني آخر هو «الجيالو» أي الأصغر في الطلياني، ويجمع بين الأفلام البوليسية والايروتيكا. أمّا أشهر الأجناس السينمائي وأكثرها مشاهدة هو جنس أفلام «الغور». وهي تقع في مقدمة الأجناس

المروّجة للعنف الفائق، موجّهة لعشاق الأحاسيس القوية، ولملتصّصي مشاهد القتل المروعة والمشوّهة، ولمراقبي المشاهد السادية والمتخمة بعذابات الإنسان وآلامه تحت شتى الظروف. كان انتشار هذا الجنس السينمائي في بداية العام 1963، وذلك بفضل مخرج مغمور يدعى أوشيل غوردن ورغم صعوبة تصنيفه كصانع أفلام، ضمن قائمة المخرجين الجادين، لكن فيلمه «عيد الدم» فاز باستقبال جماهيري مدوّ، وغير متوقع، بسبب كميّة الدماء في الفيلم. أمّا فيلم «ليل الأفعنة» لجون كارينتر (1978)، فهو من أكثر أفلام الغور شعبية وهو فيلم سالّ في شريطه عشرات اللترات من الدم وبسبب النجاح الباهر للفيلم صورت سلسلة أفلام بلغت إحدى عشر حلقة. وبصاحب عروض مثل هذه الأفلام موسيقى تصويرية مؤثرة وذلك لشد المشاهد وإحداث أكبر قدر من التأثير لأن الصورة لوحدها تفتقد إلى عنصر التأثير، حتى أصبح من غير الممكن مشاهدة هذا النوع من الأفلام (أفلام الغور) بدون الموسيقى التصويرية. وخرجت من تحت عباءة «ليل الأفعنة» أجناس سينمائية أخرى وظهرت محاولات لخلق ممثلين من طراز الممثل ميكائيل مايرز.



انتصر الإعلام الموجه على الفكر وتحكم في عقول الجماهير. ربما كان هتلر على حق عندما اعتبر بأنّ «الدعاية أداة كبح، وليس أداة توعيّة»، بينما دافع وزير إعلامه غوبلز عن السينما بكونها سلاحاً هجومياً رابعاً.

من الشارع إلى السينما

تركزت السينما الأمريكية، في بداية السبعينيات، الروايات والقصص الخرافية ودخلت العالم الحديث بأفلام جاءت بالعنف كمادة جديدة وزجت به في الحياة الواقعية بكل تفاصيلها الصغيرة. وفهمت السينما الأمريكية نبض الشارع واستعداده لتقبل أفلام تزرع الرعب في قلوب المشاهدين وتمنع استقرار نومهم. إن شيوع أفلام العنف في هذه المرحلة بالذات له ما يبرره فهول صور القتل التي خرجت من ساحات الموت في الحرب الأمريكية-الفيتنامية كان مروعاً وانتصرت مشاهد إعدام الفيتناميين أمام عدسات

الكاميرا وصور لنساء يحملن أطفالهنّ والنار أحرقت أجسادهنّ بسبب قنابل النابالم التي ألقتها الطائرات الأمريكية. فتوجهت السينما حينئذ نحو صناعة أفلام مفرطة في عنفها كما صورت في بعضها قتلة هم مرضى نفسانيين يتلذذون بأكثر الممارسات سادية ووحشية بتعذيب ضحاياهم وقتلهم. وكما يؤكد المختصون تحوّل العنف والوحشية إلى مواضيع جمالية بحد ذاتها، وهنا يصبح معاناة الآخرين (سواء أكانت مجسدة فنياً أو صوراً وثائقية) وديّة لأنها تقع في مكان ما بعيد عنا، وتصبح الصورة فاصلة بين مكان الحدث وطبيعته وبين المُتلقي. وهي بهذا تخفف من معاناة المُشاهد، وتُشعره بالغبطة رغم قساوتها. إنّ استسلام المُشاهد إلى الصورة، هو استسلام (في الغالب) سلمي أشبه باستسلام انثوي. فهو يخضع لسحرها ويجعلها تعمل فيه ما تشاء. ولهذا السبب انتصر الإعلام الموجه على الفكر وتحكم في عقول الجماهير. وبهذا الصدد ربما كان هتلر على حق عندما اعتبر بأنّ «الدعاية أداة كبح، وليس أداة توعيّة»، بينما دافع وزير إعلامه غوبلز عن السينما بكونها سلاحاً هجومياً رابعاً. فالمرء في السينما لا يحتاج إلى استخدام عقله كثيراً. وستقبلُ البيان المصور بسهولة أكثر من المقالة الصحفيّة. إن ازدهار صناعة أفلام العنف في أيامنا هذه، ليس إلا انعكاس طبيعي لما يحدث في مجتمعاتنا من فوضى وعدم استقرار ويمكننا تسجيل بداية تاريخية لنمو هذه الحالة وذلك منذ زمن سقوط صرح الإتحاد السوفيتي. وتكهن بهذا الصدد عالم السياسة الشهير صامويل هنتنغتون في كتابه «صراع الحضارات»، بأن الصراعات ستتحول إلى نزاعات داخلية بمجرد انتهاء الحرب الباردة واختفاء الاتحاد السوفيتي وستصبح النزاعات بين الدول أقل عنفا لكنها ستنتقل إلى صراعات داخلها. وهذا ما حدث وما تغشي العنف بدرجات غير مسبوقة إلا نتيجة لعالمنا الأحادي القطب.

أفلام «السنف موفي»

وبسبب انتشار العنف المجتمعي (وأكثر من أي وقت مضى) وانتقال صورته إلى السينما، أصبح ليس من الضروري مشاهدة أفلام مصنوعة بمهنية أو تقف خلفها شركات إنتاج سينمائية ضخمة. فانتشرت على مواقع التواصل الاجتماعي صور موغلة في ساديتها وانتهاكها لحرمة الجسد، وهو ما يُطلق عليه بجنس أفلام «السنف موفي» حيث يعرض صوراً لمشاهد تعذيب جسدي أو انتحار فعلي بإضافة إلى مشاهد قتل واعتداء على أشخاص، مباشرة أمام الكاميرا وعلى الهواء الطلق. وأصبح العنف بهذا الشكل نوعاً من الثقافة الشعبية الواسعة الانتشار. ولهذا النوع من الأفلام جمهوره الخاص، بعضهم أثرياء مستعدون لدفع مبالغ طائلة لمشاهدته، مقابل إشباع رغباتهم المريضة في حُبِّ التلصُّص على عمليّة قتل واقعيّة. وقد منعت بعضُ الدول عروضَ أفلام أو أشرطة كهذه، ووضعتُ مروجيها ومقتنييها تحت مُساءلة القانون. على مواقع التواصل الاجتماعي، يُمكننا رصْدُ أفلامٍ متنوعة من جنس الـ «سنف موفي»، تعرض مشاهد اعتداءاتٍ وتعذيبٍ جسديّ لضحايا، يتمّ تصويرهم في أوضاعٍ مُزرية، أو أبرياء قُتلوا بدم بارد، وتُعرضُ عمليّاتُ القتل تلك على الانترنت ساعة حدوثها. أمّا المخرجُ اليابانيّ «ايديشي اينو» وهو من مخرجي هذا النوع من الأفلام فيحرص على ممارسة أكثر الجيّل السينمائيّة دقّةً، كيف يتمّ تقطيع الأعضاء البشريّة لفتاة شابة، وتُسَخرج أمعاؤها بعد خطفها من إحدى الشوارع. لم تأتِ قوّة المشاهد، في فيلم يتحدّى قدرة الإنسان على تحمّل صور العنف، من حيكته السينمائيّة، ولا من صنعتها، بل جاءت من واقعيّته، التي يصعب حتّى على العين المجرّبة، تمييز التصوير الحي من الخدع السينمائيّة، وفرز التصوير الواقعيّ عن المصطنع. تدّعي أفلام السنف موفي، عرض مشاهد



بالرغم أن تنظيم «داعش» الإرهابي يحارب الصورة (والفن عموماً) ويعتبره انحطاطاً أخلاقياً يجب محاربته بل وحتى قتل صانعيه ومروجيه على حد سواء فهو يعتبر الصورة جزءاً من مخلفات عصر الجاهلية وننتاج ثقافة تعدّد الآلهة، لكنه بالمقابل يحرص على صناعة أفلام عالية الجودة ومحكمة الإخراج.

والتي انتهت بجرائم قتل على الهواء الطلق ثم نشرا بعضاً من أشرطةتهما على الانترنت. ومن أشهر أفلام هذا الجنس المعروفة فيلم «بمواجهة الموت» 1978، وفيلم «فيلم صربي» 2010، والفيلم الروسي «فلسفة



في أشرطة «داعش»

سوف لن نكون على خطأ، عندما نعتبر الأشرطة التي يبثها التنظيم الإرهابي «داعش» ومشاهد الذبح، سوى شكل من أشكال السنف موفي. وهذه الأشرطة كثيرة المُشاهدة، سالَ عليها لُعب الكثيرين من محبي النظر إلى «الموت لحظة وقوعه». وبهذه المناسبة من الضروري عدم التطرق إلى الأبعاد الأخلاقية لصورة العنف لوحدها من دون المرور بجماليات العرض التي ترافقه والتوظيف الفني لها، من قبل تنظيم داعش الإرهابي وطريقة ترويجه للعنف وإشاعته جماهيرياً. يحدثنا بالتفصيل، أحدُ أعضاء التنظيم الإرهابيّ، بعد اعتقاله، عن كيفية تصوير هذه الأشرطة، عن قصّة إعدامٍ واحدٍ وعشرين مسيحياً مصرياً، ذبحاً في مدينة سرت الليبيّة، بتاريخ 15 فبراير 2015. نفهم من قصّة الداعشيّ كيف جرى التصوير وعمليّة الإخراج المنظّمة والدقيقة للشريط الذي بُثّ في ما بعد:

استخدم التنظيم، تقنيّات تصوير متطوّرة وثلاث كاميرات، وُضعت واحدةً على سيكّة متحرّكة للتصوير بأسلوب الترافلنج Travelling وأخرى رُكّبت على ذراع طويلة، في حين تُبثّ الثالثة في مكان قرب الشاطئ، حيث جرت عمليّة الإعدام. كان أبو معاذ التكريتي، وهو والي شمال أفريقيا، المخرج المشرف على التصوير، والمسؤول عن إدارة الكاميرات، فكان يتحكّم بطريقة التصوير ويوقفه متى يشاء، وذلك لإملاء توجيهاته الخاصّة على أبي عامر الجزراوي، والي مدينة طرابلس الليبيّة، الذي قرأ الخطاب أمام عدسات الكاميرا. بل أعاد القراءة، مرّات عدّة، لكي تجري عمليّة التصوير بحسب مفهومٍ إخراجيّ مدرّس سلفاً، بحسب المقابلة المذكورة مع عضو التنظيم. من الواضح إن الإخراج قد وُظّف في هذا الشريط، لمصلحة صناعة شريط «سنف موفي»، بامتياز، يشهد عمليّة الذبح الجماعيّ بواقعيّة صادمة، شريط لا يُحاكي الواقع، بل يكشف الواقعَ عينه، ولا يعيّد بناءً الواقعة، بل يروي الحدث بكلّ تفاصيله ومجرياته. فأمام العدسات، ثمة بشرٌ حقيقيّون (وليسوا بممثّلين) تُفضّل رؤوسهم عن أجسادهم وتعرض عمليّة القتل بتفاصيلها وهمجيتها، على الملأ، بعد إعادة تركيب بسيطة، ولكن مدروسة. فلم يهمل صانعو الفيلم، إضافة رتوش له ومنحه مسحةً مؤثّرة، بترك دماء الضحايا تغسل الشاطئ بلون الدم المُراق. بالرغم أن تنظيم «داعش» الإرهابي يحارب الصورة (والفن عموماً) ويعتبره انحطاطاً أخلاقياً يجب محاربته بل وحتى قتل صانعيه ومروجيه على حد سواء فهو يعتبر الصورة جزءاً من مخلفات عصر الجاهلية وننتاج ثقافة تعدّد الآلهة. لكنه بالمقابل يحرص على صناعة أفلام عالية الجودة ومحكمة الإخراج. فالعنف في أفلام التنظيم، هو، شكل وأسلوب، وجمالية، ولغة، وهو رسالة موجهة مع أحدث الأجهزة

وأكثرها تطوراً. ويرتقي العرض (الداعشي) بالشكل وبطريقة التقديم ويدفع بهما إلى حدودهما القصوى في محاولة مسّ المشاعِر مباشرة لا مُخاطبة العقل. تروّج أشرطة التنظيم الإرهابي للعنف بأكثر تجلياته دموية وترفعه إلى مرتبة عالية. والعنف، هنا، يظهر بصورته الأكثر تطرفاً وهو يشير إلى حنين إلى زمن الجاهلية والقتل البدائي والغائِق القسوة باستخدام أدوات حادّة كالسيف والسكين أو حرق الضحايا أحياء، مع اللجوء إلى جُماليات العرض السينمائي واستخدام محكم لإدارة التصوير لأغلب عمليات القتل الفردي والجماعي، وخاصة التي تصور رهائن أمريكيان وغربيين، بل طريقة استخدامه كاميرات التصوير الرقمية للتحكم (كما أشرنا من قبل) في عملية التصوير فتوضع في أماكن مدروسة، وهو يختار ساعة التصوير الأكثر ملائمة للحدث (فجراً أو وقت غروب الشمس). وكل هذه الأساليب ليست إلا لغة سينمائية صافية استشفت من مراقبة طويلة للسينما الأمريكية ولصناعة الأفلام في هوليوود. فلا مكان، في أشرطة التنظيم، لكوادر غير مدروسة، خاصة وهم يتحدثون عن خطاب (ثوري) موجه إلى جماهير عريضة لغرض التأثير عليها وكسبها إلى جانب التنظيم أو إرعابها على أقل احتمال.

العنف في الألعاب الإلكترونية

كما تخطى العنف عالم الفن والسينما وانتقل إلى الألعاب الإلكترونية وهي ألعاب القتال والأكشن، (ألعاب فورت نايت وبابجي وألعاب الـ GTA)، سحرت لب الشباب وفاق مستخدموها الـ 250 مليون شخص حول العالم. يشترك مجموعة من الشباب والمحبين في مباراة منافسة دولية، وتصل المكافئة للفائز إلى ملايين الدولارات. وبهذه المناسبة يمكن الإشارة إلى قصة الشاب الفلسطيني عمر أبو ليلي ذي التسع عشر ربيعاً والذي قام بعملية (العام 2019) بطولية



عواد ناصر

لندن بين نهـرين

في الشكل والمضمون

وحرارته.

تحيل سونتاغ منشأ التأويل إلى "حقة أواخر الفكرة الكلاسيكية حيث تحطمت فكرة الأسطورة ومصادقيتها بواسطة الرأي [الواقعي] عن العالم الذي جاء به التنوير العلمي".

بالمقابل، ثمة استئناف، أو خط رجعة، كثيراً ما تلجأ إليه سونتاغ، فلا يفوتها أن تشير إلى أن "التطورات الفعلية في العديد من الفنون قد تبدو أنّها تبعدنا عن فكرة كون العمل الفني هو مضمونه بالدرجة الأولى، إلا أنّ هذه الفكرة تمارس هيمنة فريدة من نوعها...".

وتوضح سانتاغ، مرّة أخرى، وعلى "خط الرجعة" نفسه بقولها: "إنّ ما ينطوي عليه هذا التشديد على فكرة المضمون هو مشروع التأويل الأبدى وغير المستهلك. بالمقابل، تبقى العادة التي تقوم على مقارنة الأعمال الفنية لتأويلها على ذلك الوهم القائل بأنّ هناك، حقاً، شيئاً اسمه مضمون العمل الفني".

سونتاغ وضعت كتابها هذا عام 1961 توالى طبعاته حتى عام 1966، أي طيلة عقد الستينيات التي شهدت حراكاً فكرياً وفنياً كبيراً في مختلف أنحاء العالم، أي إنّ الكتاب ابن مرحلة ضجّت بالتجديد والتمرد والتصدي للمؤسسة التربوية والفكرية والفنية في أوروبا والعالم.

قد يضع القارئ ملاحظات سانتاغ في إطار دفاع ما عن الفن، لكنّها لا "تؤوّل" المضمون على أنّه فكرة قائمة بذاتها، مباشرة وواضحة وتقريرية، بل هو الخطاب الكلي للعمل الفني ممثلاً بذلك التأثير المدهش الذي يتركه لدى متلقيه، عبر حواسه جميعاً، لأنّ الفن هو مجموع عناصره بصرياً وسمعيّاً وذوقياً، وكل ما تستقبله الطاقة النقدية للمتلقّي الجاد وتتفاعل معه بوعي جمالي.

اعتقد كثيرون بأنّ متلازمة "الشكل والمضمون" باتت من المسائل المملّة في تاريخ النقد الفني، وغدت من مخلفات النقاشات بين النقاد والمهتمين والمتابعين للفن ومشكلاته. ما زالت تلك المتلازمة مدار فحص وتدقيق و"تأويل" عبر عالم الفن والأدب، اليوم، طالما استمر هذا العالم في طرح الجديد في أسواق ومكتبات ومنتديات وبعض وسائل الإعلام، أيضاً، خصوصاً أنّ مياهاً كثيرة جرت تحت جسور كثيرة من منابع متباعدة، لكنّها متفاعلة في عالم معاصر يبدو صغيراً جداً ومتربطاً، معقداً ويدعو للاحتراس والقلق.

ازدهر الحوار النقدي بشأن "الشكل والمضمون" بُعيد الحرب الباردة، سابقاً أو متزامناً مع اندلاع الحرب الباردة بين معسكري الشرق والغرب، وكانت حصتنا، نحن العرب، وافرة من هذا الحوار وإن كنّا تابعين، حضارياً وثقافياً، لشعوب أوروبية شرقية أو غربية (أميركية) ولا يعود الأمر إلى حراك ثقافي سويّ أو بريء، بل كان هذا الحوار، لدينا لا لديهم، ينطلق من سطوة الأيديولوجي في حياتنا الثقافية لا الإنساني بمكابذته المستديمة وشوقه الملتبس.

في كتابها المهم، بل المثير للجدل، تعود الأميركية سونتاغ سوزان، في كتابها "ضدّ التأويل"* إلى هذه المشكلة وهي على يقين، أو شبه يقين، من فكرة يمكن تلخيصها بأن المضمون أولاً وكلّ ما عداه يأتي تالياً.

تنطلق سونتاغ من تلك التأسيسات التي أرسّتها الفلسفة اليونانية، ومن ضمنها إنّ كل عمل فني هو محاكاة للواقع، وبالتالي لا مسوغ اجتماعياً للفن وضرورته، حيث الأصل هو الأصل والأجمل وغير القابل للمباهاة والتقليد، فلوحة "سرير، مهما كانت متقنة وعلى درجة عالية من الدقة لا تتيح للمتلقّي المتعب أن ينال في ذلك السرير".

كل ما هو فني قابل للتأويل، بما في ذلك تأمل البنفسجي في شمس الغروب وهي تتدثر بغيوم رمادية تتلاشى.

التأويل هو الفضاء الأرحب لحياة جمالية يولد فيها الجميل ويتخذ له أكثر من اسم ومعنى، إذ بتعدّد المؤلّين تتكشف أبعاد وترميزات غير متوقعة تمنح العمل الفني جدواه



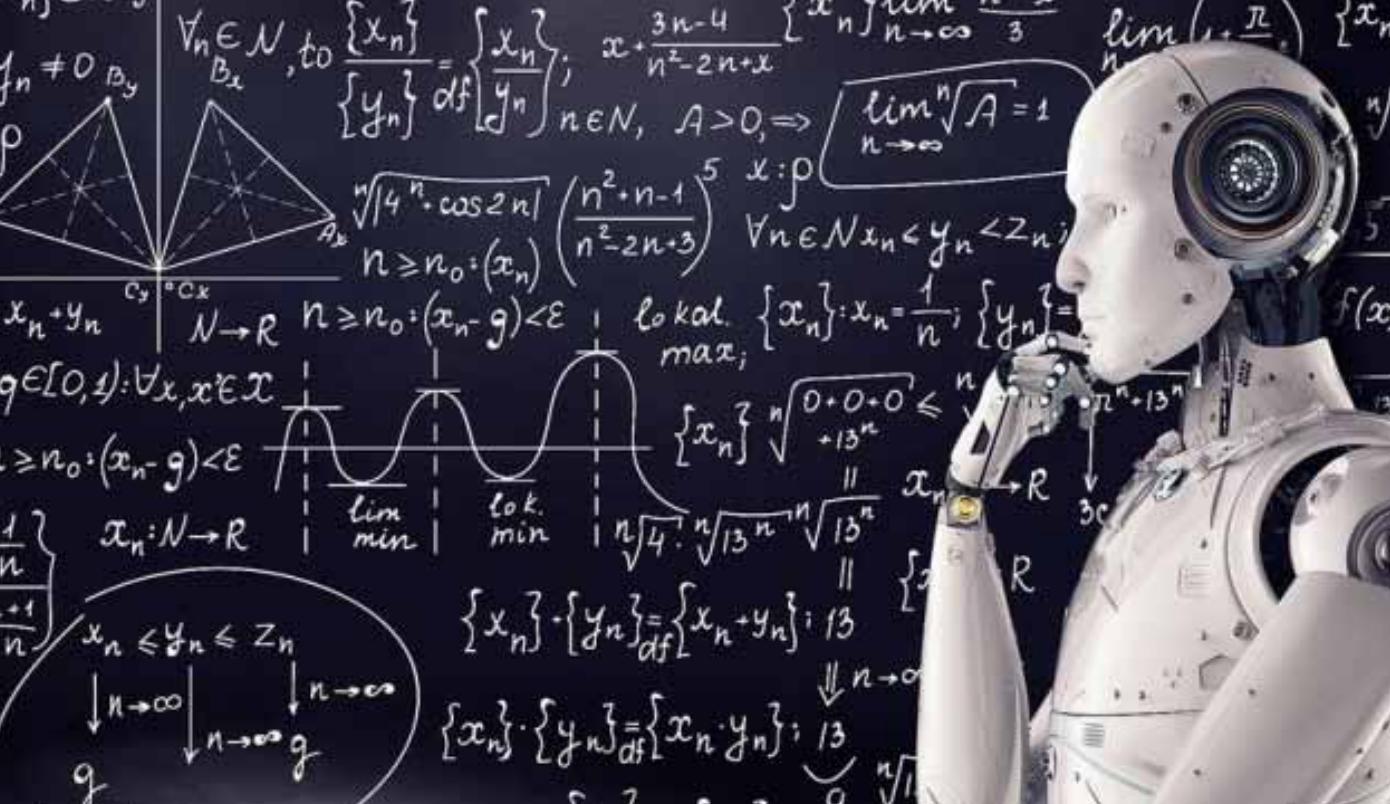
تطرف أم حادثة فائقة

لقد دخلت السينما المعاصرة بحسب «جيل لييوفيتسكي وجان سيرو»، وهما ناقدان إلى حادثة جديدة «حادثة فائقة»، أفسح المجال لعصر تاريخيّ مريض: عصر «الحادثة الفائقة» الفردية. إنّها حادثة تبحث عن متع سهلة، تجد ضالتها في مُتّع أنية، تستبج الجسد وتتلفذ بالنظر إلى آلامه وتشنجاته وهي ليست إلّا حادثة متطرّفة لا تأبه بأيّ حدود أو موانع، تستخدم أسلوبَ الصدمة والتجاوز كطريقة مثلى لتحقيق انفجار بصريّ، كي تُزلزل أرواحاً جَزَعَة قتلها الملل، واليأس، والضجر. وهي حادثة قصوى: حادثة الهدم والتجاوز على كل المحرمات. وتشمل عملية الهدم، هنا، الشكل، في تجاوز على اللغة المألوفة، ولعب على الأسلوب، وكسر للمفهوم التقليدي للشاشة نفسها. الصورة بحسب جيل دولوز «لا تعرض نفسها من أجل الرؤية فحسب وإنّما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية». ونحن، البشر، بحاجة إلى الصورة، بسبب

*أكاديمي ومخرج سينمائي

جريئة ضد قوات الاحتلال الإسرائيلي. خرج عمر الذي حَبَرَ حرب الشوارع وتدريب عليها في محال ألعاب الفيديو من محل تجاري لألعاب الفيديو في فلسطين، ومزج الخيال بالواقع بعد أن اقتحم تجمعاً لجنود إسرائيليين فقام بطعن أحد الجنود بالسكين واستولى على سلاحه ثم أطلق الرصاص تجاه بقية الجنود واختفى ثلاثة أيام قبل أن يتمكن منه جنود الاحتلال في مدينة عيوين شمال مدينة رام الله. وليست هذه العملية الفريدة إلا مؤشراً قوياً على تأثير الصورة وسلطتها المتزايدة. ولكنها في نفس الوقت تُشير إلى التماهي بين الواقع والخيال، وانتقال العنف من الشاشة إلى الشارع. لم يقتصر نشر صور العنف الصادمة على السينما لوحدها، بل شمل الإعلام والصحافة، فرافقت النزاعات والمواضيع المُلهبة، واندفعت وراء رغبة الجمهور بمشاهدة الصور الفائقة العنف. تحاول، اليوم، بعض القنوات التلفزيونية في الغرب التقليل من تأثير صورة العنف الصادمة بسبب ردود الأفعال لدى الرأي العام الغربي الذي أخذ يستنكر مثل هذه المشاهد، وبسبب من القوانين الجديدة التي تحدّ من الاستخدام الفوضوي للصورة وحقوق النشر، فهي لا تعرض وجوه الضحايا وتكتفي أحياناً بالمؤثرات الصوتية والصورة المحايدة. وفي عالمنا العربي تُعبر قناة الجزيرة من أكثر القنوات العربية ترويجاً لمشاهد القتل وهي مشاهد سنّف موفي، حيث كانت تنفرد أحياناً بعرض مشاهد لعمليات عسكرية ضد الجنود الأمريكيين في العراق وتعرضهم وهم في حالات مهينة، وتروج لصور إعدام رهائن من قبل ما كان يسمى بالثوار إبان الغزو الأمريكي للعراق وهم ليسوا إلا تنظيمات مرتبطة بالقاعدة والإرهابي أبو مصعب الزرقاوي.

*سوزان سانتاغ، ضد التأويل، ترجمة نهلة بيضون، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2008.



منعطف

د. عبد الجبار الرفاعي

الأمية الأكاديمية والثقافية

أسباب ونتائج^١

عملية بناء الإنسان هي البداية الحقيقية لكل عملية بناءٍ خلّاقة، وما تنشّده أية تنميةٍ شاملة. رأسُ المالِ البشري هو ما يتكلّفُ بناءً دولة مواطنة حديثة. رأسُ المالِ البشري أثمرُ من كلِّ رأسمال، فمهما امتلكنّا من بترول وغيره من مصادر الثروة المادية لن نتفوّقَ على من يمتلكُ رأسَ المالِ البشري. الإنسانُ أثمرُ من كلِّ شيءٍ، لا شيءٌ يفوقُ الإنسانَ في قيمته في عالمنا الذي نعيشُ فيه. الاستثمارُ في الإنسان أهمُّ من كلِّ استثمار. تخلّفُ البلدانُ ينشأُ من الفشل في بناء الإنسان، وادمانِ الكسل. اليابانُ مثلاً تفتقرُ للموارد الطبيعية، لكنها بارعةٌ في بناء الإنسان، تقدّمت اليابانُ بسبب تفوق انسانها بتكوينه التربوي والقيمي والتعليمي، وتراكم خبراته المهنية، ومثابرته على العمل، وارتفاع معدل إنتاجيّته كمّاً وكيفاً. سنغافورة أيضاً تفتقرُ للثروات المادية، لكنها تفوقت على غيرها من البلدان، وقفزت لمعدلات باهرة في التنمية، بسبب أنها وضعت تكوين رأس المال البشري أولويةً في برامجها للتنمية، واعتمدت في ذلك على مكاسب العلوم والمعارف الحديثة، وما أنجزه العقل والخبرة البشرية من مكاسب مهمة في التربية والتعليم.

التربية والتعليم وبناء القيم وترسيخها هي حجرُ الزاوية في كل عملية تنمية خلّاقة، النجاحُ فيها علامةُ كلِّ نجاح، والاختفاقُ فيها علامةُ كلِّ اخفاق. تتشكّلُ معادلةُ التربيةِ

والتعليم من ثلاثة عناصر، هي: المعلّم، التلميذ، المقرر الدراسي. ولا تنجز هذه المعادلةُ وعودها ولا يمكن قطف ثمارها من دون اعادة بناء متوازية لكل عناصرها، وان أيّ اختلال في أحد عناصر هذا المثلث يفضي إلى اختلال كل المعادلة. التربية والتعليم وبناء القيم هي مأزق التنمية في أوطاننا، ذلك هو السببُ العميق لكلّ فشل واخفاق في أية عملية للتنمية الشاملة.

الأمية الثقافية والأكاديمية

تتفشى الأمية الثقافية والأكاديمية بين أعضاء هيئات التدريس في الجامعات العربية بشكل مخيف، فقلّما ترى من يلاحق ما هو جديدٌ في تخصّصه الأكاديمي، وأقل منه من يهتم بمواكبة الإنتاج الفكري بالعربية فضلاً عن غيرها من اللغات، أو يتعرّف على الأعمال الجادة في مختلف الحقول. منصاتُ التواصل الحديثة وتطبيقاتها المتعدّدة والمتنوعة تجاوزت دورَ الكتاب التقليدي في التربية والتعليم والتكوين المعرفي، وتغلّبت على مركزيته في البناء الثقافي. غير أن كثيراً من التدريسيين من الجيل القديم لا يحضر على منصات التواصل الحديثة، ولا يعرف شيئاً عن معظم تطبيقاتها، وإن حضرَ لا يتخطّى حضوره الإسهام في العلاقات العامة والمناسبات الاجتماعية، ونادراً ما نعثر على مشاركات نوعية لتدريسيين تعكس ثقافتهم وتكوينهم الأكاديمي.

كما يجهل أغلبُ التدريسيين من الجيل القديم الابتكاراتِ المدهشة للذكاء الاصطناعي، وما يعدُّ به من مكاسب عظمية، تتغيّرُ بتأثيرها أنماطُ العمل والانتاج والتسويق، وتختفي مهنٌ مختلفة وتحل محلها مهنٌ بديلة، ويحدث

تحولٌ نوعي في وسائل تلقي العلوم والمعارف والثقافة، وتتبدل طرائقُ التدريس ووسائلُ وأساليبُ التعليم، ويطال التغييرُ مختلف مجالات الحياة، ف «عندما نتحدث عن حضور الذكاء الاصطناعي في حياتنا اليومية، فنحن عملياً نتحدث عن كل شيء. يشمل ذلك ظهور كومبيوتر قادر على قراءة وثائق مكتوبة بخط اليد، وروبوت يُجري بنفسه عمليات جراحية معقّدة وبصورة مستقلة عن التدخّل البشري، وصنّع قاعدة بيانات مكثّفة تتضمن الصفات والسلوكيات والسجاي الشخصية لكل فرد منا، استناداً إلى كل ما نقرأه أو نكتبه على الإنترنت... ومع التعمّق في تحسين أداء الذكاء الاصطناعي، ينكشف أمام أعيننا أنه لن يكتفي بمجرد الحلول بدلاً من البشر، بل يستطيع التفكير بطرق يعجز الإنسان عنها. ثمة خوارزميات متطوّرة تستطيع التعامل مع كمّيّات هائلة من المعلومات، وتتوصّل إلى استنتاج الأنماط الموجودة فيها، ما يجعلها (= الخوارزميات) على أهبة الاستعداد لتغيير المجتمع»^٢.

إن الأمية بأجلّى تمظهراتها اليوم تعني الجهل بالذكاء الاصطناعي وما ينجزه اليوم ويعد به غدًا، والجهل بتوظيف منصات التواصل وتطبيقاتها المتنوعة، والعجز عن الإفادة من ذلك في التكوين المعرفي والثقافي، وعدم استثماره في التنمية العلمية والأكاديمية، والغفلة عن أن مصادر المعرفة وطرائق تلقيها لم تعد كما كانت أمس، ولا أساليب التعليم هي ذاتها. منصاتُ التواصل وتطبيقاتها المتنوعة كسرت احتكارَ الكتاب الورقي، وكلّ الطرق التقليدية للتكوين

٢. المطيري، غادة، «الذكاء الاصطناعي»، انديندت عربية ١١ يونيو ٢٠١٩.

المعرفي والثقافي، وتغلّبت على وسائل تداولها ونشرها المتعارفة، بل أضحت موازيةً لعملية التكوين الأكاديمي في الجامعات المتوارثة منذ ما يزيد على تسعة قرون^٣، وأراها ستفوق عليها بعد مدة ليست بعيدة. ابتكر الذكاء الاصطناعي ومنصاتُ التواصل وتطبيقاتها المتنوعة طرائقَ تدريس بديلةً تعبّر عن هوية عالمها الوجودية، فصارت من خلالها أدقُّ المباحث وأشدّها تعقيداً واضحةً تُفهم ببسر وسهولة، بأساليب بصرية وسمعية ليست رتيبة أو مملة. أزاحت الأساليب الجديدة طرائقَ تدريس ميكانيكية توارثتها عدّة أجيال، وأقعدت معلمين متمرسين فيها عن مهنتهم، لأنها لم تعد مستساغةً للجيل الجديد.

من يحرص على التكوين المعرفي والثقافي واللغوي المستمر في أيّ مجال يرغب، يمكنه الظفرُ بمعلمين محترفين متطوعين في مختلف العلوم والمعارف واللغات، ولمختلف المستويات. فمثلاً لا يحتاج من يريد تعلّم لغة أخرى إلى حضور منتظم في المعاهد المعروفة لتعليم اللغات، لأن بإمكانه العودة إلى مواقع متخصّصة في اليوتيوب وغيره، تقدّم له تعليمًا ممتازًا مجانيًا وهو في بيته، ومن دون أن يتحمّل عناء الذهاب إلى مكان آخر، وبلا أن ينفق شيئاً من ماله، ويبدّد وقته.

لقد بلغ حجمُ الكمية المتدفّقة من البيانات، في مختلف

٣. تأسست جامعة بوبونيا في إيطاليا سنة ١٠٨٨م، ويقال انها أول جامعة للتعليم العالي في الغرب، ومازالت مفتوحة إلى اليوم. وتأسست جامعة أوكسفورد في بريطانيا سنة ١١٦٧م ومازالت مفتوحة إلى اليوم.

العلوم والمعارف والفنون والآداب، حدًا يفوق قدرة الإنسان على مواكبته فضلًا عن استيعابه، لذلك لا يستطيع المتخصصون أو الهواة الاطلاع إلا على مساحةٍ محدودةٍ جدًا منه. إذ «ستتجاوز كمية البيانات الرقمية المنتجة خلال السنوات الثماني المقبلة 40 زيتا بايت، وهو ما يعادل 5200 جيجا بايت من البيانات لكل رجل وامرأة وطفل على وجه الأرض. ولوضع الأمور في نصابها 40 زيتا بايت هو 40 تريليون جيجابايت. وتشير التقديرات إلى أن هذه الكمية تبلغ 57 ضعف عدد كل حبات الرمال على جميع الشواطئ على وجه الأرض. ومن المتوقع أن تتضاعف جميع البيانات كل عامين حتى عام 2020م»⁴.

النمط الجديد للحياة أضحى فيه الإنسان في صيرورة أبدية، لا تكف عن التحول، ولا تتوانى عن العبور، ولا تتوقف في محطة إلا لتلتقط أنفاسها فتواصل الرحيل. لم يعد الإنسان كما عرفته أكثر الفلسفات القديمة؛ كائنًا عاقلًا يلبث حيث هو، لا يكون جزءًا من شيء أو يكون جزءًا لشيء، بل صار الإنسان في المفهوم الحديث كأنه جزء من كل، هو محصلة لما حوله، أي إنه في «حالة المابين»، كأن الإنسان مسافرٌ أبدي، لا ينفك عن الترحال، لا يمكث بمحلٍ إلا ليغادره إلى محلٍ غيره، تبعًا لنمط الوجود السيّار المتحرّك لكل ما هو حوله، فكل ما حوله يسير به، ويسير معه. إنسان اليوم كائنٌ سন্দبادي، يتلقّى مختلف الثقافات في الآن نفسه، من دون أن يغادر موطنه. إنه يعيش جغرافيا جديدة، تضاريسها هلامية، حدودها واهية، أمكنّتها متداخلة، ثقافتها ملوّنة، هويّتها تركيبية. شكلٌ حياته هو الأشدُّ غرابة منذ فجر التاريخ⁵.

أسباب ونتائج

الأمية الثقافية والأكاديمية ليست خاصةً بكثير من المدرّسين في الجامعات العربية، بل إنها تغطي أكثر الجامعات التي أعرفها في المحيط الإقليمي خارج فضاء التعليم العالي العربي، كما تشير بعض البيانات والتقييمات في جامعات شرقية وغربية إلى أنها تعاني الأزمة نفسها. ويعود ذلك إلى فقدان الرؤية الاستراتيجية لبناء التربية والتعليم والثقافة، والافتقار للإرادة الحازمة لتنفيذها، حتى

٤. البيانات الضخمة.. خصائصها وفرصها وقوتها، الفصل العلمية، الصادرة بتاريخ ٢٨-١١-٢٠١٧. أحمد. د. أبو بكر سلطان،

٥. الرفاعي، د. عبد الجبار، «الدين والاعتراّب الميتافيزيقي»، بيروت، مركز دراسات فلسفة الدين ببغداد، ودار التنوير، الطبعة الثانية، ٢٠١٩، ص ٦٥.

إن كانت موجودةً في بعض البلدان فإنها غيرُ صبورَةٍ وهشةٍ، وعدم الحماس لذلك لدى القيادات، وعدم توفر الخبراء المؤهلين تأهيلاً جادًا لانجازها، وضعف البنية التحتية المادية والتكنولوجية اللازمة لولادتها.

نحاول هنا أن نتعرف على أسس العملية التعليمية، والكيفية التي يتوالّد فيها اغتراب الأستاذ عن التلميذ، واغتراب التلميذ عن الأستاذ، وأثر ذلك على التكوين الأكاديمي، وما ينتهي إليه هذا الاغتراب من أمية معرفية وثقافية، ونوجزها بالآتي:

1. إن زمان التلميذ يختلف عن زمان الأستاذ، وأعني الزمان بمعناه التربوي والتعليمي والثقافي. كل زمانٍ مشتق من نمط وجودٍ يختلف عن زمانٍ مشتق من نمط وجودٍ آخر. نمط وجود التلميذ في العالم هو راهن العالم، ونمط وجود كثير من الأساتذة في العالم هو ماضي العالم. أغلب الأساتذة يعيشون اغترابًا عن حاضرهم، فينحازون بثقةٍ مفرطة للماضي، وكأن ذلك الماضي على صواب أبدي. القليل من الأساتذة من جيل الآباء استطاع حضور راهن العالم، ومواكبة الذكاء الاصطناعي وما تقدّمه له منصات الاتصال وتطبيقاتها المتنوعة من جديد العلوم والمعارف والثقافة كل يوم.

2. كل نمط وجود يفرض نظامه التربوي والتعليمي والثقافي المشتق منه والمتناغم معه، وذلك النظام يفكر بمنطق عقلانيةٍ نمط ذلك الوجود، ويتعاطى تقاليده الثقافية، ويعتمد نظام قيمه، ويتحدّث لغته المتفردة. الجيل الجديد من الشباب اكتشف ذاته الفردية مبكرًا، وادرك أن نسيان الذات ضربٌ من الضياع في أوهام لا تنتمي للواقع، وذلك ما كرّس النزعة الفردية في وعيه وشعوره وشخصيته، فأصبح عصيًا على استعبار الأصنام بمختلف صورها. لذلك يخفق التعليم اليوم عندما ينشد إنتاج كائناتٍ بشرية متماثلة، كأنها آلات مادية تتشابه بكل شيء، وتُلغى فيها فردية الشخص البشري واختلافاته الذاتية عن كل أحد في الأرض، تلك الاختلافات الذاتية التي هي منجم الإبداع والقدرة الفذة على الخلق والابتكار⁶.

3. النظام التعليمي الذي يعبر عن المتطلبات التعليمية للتلميذ غير النظام التعليمي الذي يعرفه الأستاذ ويتعلّمه التلميذ، كل منهما يفكر بمنطق عقلانية العالم الذي ينتمي إليه، ويتعاطى تقاليده الثقافية، ويعتمد نظام قيمه، ويتحدّث لغته الخاصة. اللغة ليست أداة محايدة، اللغة

٦. الرفاعي، د. عبد الجبار، «ثناء على الجيل الجديد»، مقالة منشورة في صحيفة ثقافات الإلكترونية ٣٠-١-٢٠١٨.



تنتمي إلى منطق عقلانية العصر وثقافته، وذلك يعني أن الأستاذ يفتر لمعرفة لغة التلميذ، والتلميذ يفتر لمعرفة لغة الأستاذ، فيكون الحوار بينهما بمثابة حوار الطرشان.

4. العملية التعليمية عملية دياكتيكية وليست ميكانيكية، التلميذ فيها يُعلّم الأستاذ، مثلما يُعلّم الأستاذ التلميذ، كل منهما ملهم للآخر، ومكوّن لعقله، ومولّد لوعيه، ومحفّز لذهنه بطرح الأسئلة وابتكار الأجوبة.
5. عندما تكون العملية التعليمية ميكانيكية تكف عن أن تكون تعليمية، وتغشّل في أن تظل ملهمةً للتلميذ والأستاذ، وتضمحل فاعليّة الأثر والتأثير المتبادل فيها، وغالبًا ما يصاب ذهن كل من المعلم والتلميذ بالوهن، ويشعران بالملل والإحباط، الذي ربما ينتهي لدى البعض لشعور بالقرق وحتى الغثيان.

6. تكرار الأستاذ المملّ لكلام لا يفقه أسرار اللغة التي يجذب إليها التلميذ، ولا يدرك طبيعة انفعالاته ومشاعره، لا يمكن أن يمنح التلميذ علمًا ومعرفة ووعيًا بالعالم الذي يعيش فيه، ولن يؤثر في تكوين أسئلته ومتخيّله وأحلامه وهمومه المعرفية، ولا صلة له ببناء منظومة قيمه، وتقاليده الثقافية. وينتهي ذلك إلى أن يتعاطى كل من التلميذ والأستاذ مع العملية التعليمية بوصفها فرضًا، كل منهما ملزم بتأديته على شاكلته، الأستاذ تلزمه ضرورات معيشية، والتلميذ تلزمه ضرورات يفرضها تقليد مكرّس لتعليمه، بغض النظر عن ثمراته ومآلاته.

7. الجيل الجديد يتلقى المعرفة والثقافة والقيم من وسائل الاتصال وتطبيقاتها الكثيرة، وما تقدّمه مجانًا من موضوعات متجدّدة فائقة جذابة، متنوعة بتنوّع مراحل العمر، ومتناغمة مع مختلف مستويات الإدراك والفهم والاستيعاب. تتنوع المواد التي تنتجها وتسوقها وسائل الاتصال لكل مرحلة عمرية حسب مستوى إدراكها وتذوقها. سما بنت ابني ابراهيم، بعمر سنتين، تمضي ساعات طويلة كل يوم تشاهد أفلامًا مخصّصة لمرحلتها العمرية، يبثها اليوتيوب، ولغرض تذوقها لها وتفاعلها معها، تصرخ فزعًا لحظة يمنعها أحد



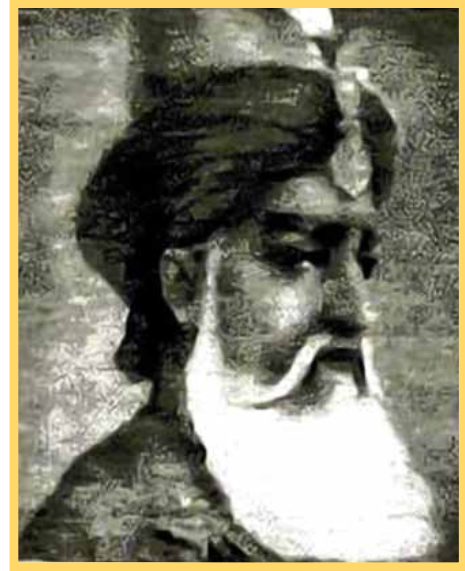
الأبوين طالبًا منها الكف عن إدمان ذلك.

8. مأزق أعضاء هيئة التدريس أنهم يعيشون في عالم جديد لا يشبه عالمهم أمس، عالم يمضي بسرعة فائقة إلى الأمام، لذلك ينسى هذا العالم من لم يتكيّف معه، بل سرعان ما يمسي حضوره عبئًا عليه فيحذفه. أكثر الأساتذة عجزوا عن التكيف مع هذا العالم، لأنهم يفتقرون للوعي العميق به، فيعجزون عن الاستجابة لمتطلباته ووسائله ورموزه ولغته. وأغلبهم لا يمتلك إرادة التمرد على ماضي شديد الحضور في أذهانهم، والسطوة على مشاعرهم، ولأنه مكوّن عميق للاوعيهم، مازال عالقًا فيهم ومازالوا عالقين فيه. إن إيقاع التحولات أسرع من استجابة النظام التعليمي لاحتياجات الأبناء، ذلك أن وتيرة التبدّل في كيفية عمل الذهن أسرع من القدرة على مواكبته والانتقال بما يستجيب له ويتناغم معه في أنظمة التربية والتعليم، من هنا ستتسع الفجوة بالتدرّج بين هذه الأنظمة وطبيعة احتياجات الجيل الجديد، التي قد يعجز عن تلبيتها حتى النظام التعليمي في البلدان المتقدمة⁷.

9. لا غرابة ألا يحرص أعضاء هيئة التدريس على التكوين المعرفي والثقافي المستمر في عالم لا يشبههم، وأكثرهم فشلوا في التكيف معه. ذلك أن طرائق ووسائل وأدوات التكوين المعرفي والثقافي في العالم الجديد تختلف عن تلك التي عرفوها وتمرسوا بها وأدمنوا عليها أمس حتى صارت مكوّنًا لهويّتهم المعرفية، لذلك نجد أكثرهم يفتقدون أي حافز لامتلاك ما هو جديد.

10. يُصاب الأستاذ بالملل عندما تنضب منابع الإلهام لديه، ويفتر للطاقة الملهمة للاستجابة الفاعلة، فيفتقد الحوافز العميقة للتكوين المعرفي والثقافي المستمر ولتعلم ما هو جديد، وربما يُصاب الأستاذ بالقرق وهو يكرّر كلامًا لا ينتج علمًا لدى المتلقي ولا يكوّن معرفة، ولا يؤثر في بناء وعي التلميذ ومتخيّله وأحلامه وهمومه المعرفية.

٧. المصدر السابق.



وليُّ الله الدهلوي والإسلام التعددي الهندي

بقلم: ج. ر

كما أدرج التصوِّف في نهاية برنامجه التعليمي، وهو ما لم تألفه برامجُ التعليم الديني من قبل في شبه القارة الهندية^١. ولعله تلقَّى التصوِّف من والده الذي كان متصوِّفًا كبيرًا. لوليُّ الله أثرٌ ملموسٌ في انتشارِ دراسة الحديث أيضًا، وهيمنةُ المدرسة الحديثية، هذه المدرسة التي انتهت إلى مواقف سلفية متشدِّدة في شبه القارة الهندية لاحقًا. نعثِر على شذراتٍ في آثار الدهلوي، تلمح إلى آراء اجتهادية، لا تكثرُ المكوِّر في التراث. وقد أضاءت هذه الآراءُ لبعض مفكري الإسلام الهندي في القرنين التاسع عشر والعشرين شيئًا من عتمة حاضرهم، وأسهمت في توجيه بوصلة

١. للشاه ولي الله الدهلوي سند معروف في كتاب «الفتوحات المكية» للشيخ محيي الدين بن عربي. وألف الدهلوي ١٢ كتابًا في التصوف، معظمها بالفارسية، ومنها: الطاف القدس، شفاء القلوب، لمعات، الهوامع، فيوض الحرمين. راجع: الشاه ولي الله الدهلوي، الفضل المبين في المسلسل من حديث النبي الأمين، تحقيق: محمد عاشق إلهي البرني المدني، دار الكتاب ديوبند، ١٤١٨هـ، حديث مسلسل بالأشاعرة، ص: ٦٣. ويجدر أن يتصدى أحد الباحثين المختصين بآثار محيي الدين بن عربي وولي الله الدهلوي، لاكتشاف منابع إلهام فهم الدهلوي للوحي في آثار ابن عربي.

الفضلُ يعود للإسلام التعددي الهندي في نشأة علم الكلام الجديد، لأن مؤسِّسه الأوائل كانوا من أبرز مفكري الإسلام في شبه القارة الهندية، ثم انتقل بعد ذلك إلى إيران، والعالم العربي، وبدأ الاهتمام به أخيرًا في كل عالم الإسلام. ولعل ولي الله الدهلوي هو أول من عمل على ترسيخ أسس الإسلام التعددي الهندي، والذي تكرست بنيته لاحقًا في أعمال: أحمد خان، ومحمد إقبال، وفضل الرحمن.

كان وليُّ الله الدهلوي (1703-1762)، الذي يسميه بعضُ الباحثين مجدِّد القرن الثامن عشر، يمتلك رؤيةً تتَّسع لعبور التراث، وتحاول أن تعيد قراءة القرآن والحديث في ضوء الأفق التاريخي لعصر البعثة، إذ أزاح شيئًا من ركام التفاسير المكوِّرة والشروح التي دفنت القرآنَ وغيّبت المقاصد الكلية لرسالته القيمية، وحاول أن يرى النصَّ القرآني بلا وسائط تحجبه. على الرغم من أن برامجَ التعليم الديني لوليُّ الله تركِّز على الحديث والعلوم التقليدية، لكنه شدَّد على ضرورة التعامل مع القرآن مباشرةً خارج التفاسير، ولم يقبل من التفسير إلَّا بحدود ما يشرح معاني الألفاظ وإعرابها نحويًا.

تفكيرهم الديني. حتى وصف محمد إقبال الدهلوي بقوله: «أول مفكر مسلم حاول إعادة بناء الفكر الديني في الإسلام»^٢.

اهتم وليُّ الله الدهلوي بالكشف عن تعبير الشرائع عن مجتمعاتها، واصطلح على تعبير الشرائع عن مجتمعاتها بـ «الارتفاقات»، وهي تعني ان شرائع النبوات تتناسب وإيقاع حياة ونمط عيش المجتمعات التي ظهرت فيها، ولا تخرج إلا بشكل محدود عن طبيعة حياتهم وظروفهم وعاداتهم وتقاليدهم. بمعنى ان هناك «ارتفاقا» أي تناغمًا بين الشريعة وحاجات المجتمع، إذ تنسجم الشرائع مع الأحوال الاجتماعية وطبائع الأقوام، لذلك تختلف وتتفاوت تبعاً لاختلاف المجتمعات، وقد بحث الدهلوي هذا الموضوع بشكل موسع في المبحث الثالث من كتابه «حجة الله البالغة».

ويرى وليُّ الله الدهلوي أن دورَ النبي في تلقيه الوحي لم يكن سلبياً، فهو ليس مجردَ صدىٍّ تمرَّ من خلاله كلماتُ الله، فـ «عندما يريد الله إيصال هدى معين، يقدِّر له أن يدوم إلى نهاية العالم، يخضع نفس الرسول ليرسل الكتاب الإلهي في قلبه الطاهر، بطريقة خفيّة وشاملة... فتنطبع الرسالة في قلب الرسول كما وجدت في العالم السماوي. وهكذا يعرف الرسول ويفتتح بأن ذاك هو كلام الله... بعد ذلك، وتبعًا للحاجات ينطق الرسول بخطاب بديع الصنعة، هو ثمرة لقدراته العقلانية، ولعون الملاك»^٣. ويعتقد الدهلوي بأن وحيَ القرآن إنما يحدث في «قالب كلمات واصطلاحات وصياغات سبق أن وجدت في ثقافة النبي»^٤. ونقرأ ما يشير إلى شيء من هذا الفهم أخيرًا لدى محمد مجتهد شبستري، إذ يعكس الوحي في رأيه أصداءَ ثقافة النبي ورؤيته للعالم، وهو ما شرحه بالتفصيل في سلسلة محاضراته الموسومة: «القراءة النبوية للعالم»^٥.

مصائرُ الأفكار لا تنتمي لبداياتها، فقد انتهت آراءٌ عقليةٌ حرّة إلى مصير مريع، بعد أن أمست مغلقةً مفرّغةً من أيّة بصمة للعقل. هذا هو المأل الذي انتهى إليه ميراثُ وليِّ الله الدهلوي في شبه القارة الهندية، فقد استحوذ عليه وشوّههُ

٢. رشيد بن زين. المفكرون الجدد في الإسلام. نقله عن الفرنسية: حسان عباس. تونس: دار الجنوب للنشر، ٢٠٠٩، ص ١٨.
٣. رشيد بن زين. المفكرون الجدد في الإسلام. نقله عن الفرنسية: حسان عباس. مصدر سابق، ص ١٣٦-١٣٧، عن كتاب الدهلوي: فيوض الحرمين.
٤. المصدر نفسه، ص ١٣٦ عن كتاب الدهلوي: شطحات.
٥. ترجمت ونشرت مجلة قضايا اسلامية معاصرة سلسلة هذه المحاضرات في الأعداد: ٥٣-٦٨، الصادرة في السنوات «٢٠١٣-٢٠١٧».



تبايُر أهل الحديث السلفي المناهضُ لكلِّ أشكال التفكير العقلي، والذي رفض حتى علم الكلام. آراءُ الدهلوي كانت مُلهمةً لجماعة من مفكري المسلمين في الهند لاحقًا مثل: أحمد خان، ومحمد إقبال، وفضل الرحمن، على اختلافٍ بينهم في بيان مفهومهم للوحي وحقيقته ومدياته، وإن كانوا يتفقون على الدور الفاعل للنبي الكريم «ص» في الوحي. ومثلما كان الإسلام التعددي الهندي سابقًا في الاجتهاد الكلامي خارج علم الكلام التقليدي، كان الإسلام الأحادي الهندي حريصًا على استئناف التراث كما هو، وبعث مقولاته المناهضة لبناء دولة حديثة نصابها المواطنة، والتشديد على الدعوة لدولة دينية تستنسخ نموذج دولة ما قبل الدولة في العصر الحديث، وتعلن مناهضة ما يمثل الدولة الحديثة من دساتير ونظم وقوانين وحرريات وحقوق. وذلك ما شددت عليه كتابات أبو الأعلى المودودي، التي أضحت ملهمة لأدبيات الجماعات الدينية العربية وغيرها.

أسئلة الفكر الإسلامي المعاصر

حسين علاوي



تعدّدت التعاريف لمفهوم الحادثة وتنوّعت، فقد عرفها بعضهم بكونها حقبة تاريخية متواصلة ابتدأت من أقطار الغرب، ثم انتقلت آثارها إلى العالم بأسره، مع اختلافهم في تحديد هذه الحقبة.. فمنهم من قال إنّها تمتد على مدى خمسة قرون كاملة، بدءاً من القرن السادس عشر بفعل حركة النهضة وحركة الإصلاح الديني، ثم حركة الأنوار والثورة الفرنسية، تليها الثورة الصناعية، فالثورة الثقافية، ثم الثورة المعلوماتية.. ومنهم من جعل هذه الحقبة التاريخية أدنى من ذلك، حتى نزل بها إلى قرنين فقط.. وعرف بعضهم الآخر الحادثة بصفات طبعت بقوة عطاء هذه الفترة، مع اختلافهم في التعبير عن هذه الصفات وعن أسبابها ونتائجها، فمن قائل إنّ الحادثة هي (النهوض بأسباب العقل والتحرر والتقدم)، ومن قائل إنّها ممارسة السیادات الثلاث عن طريق العلم والتقنية: السيادة على الطبيعة والسيادة على المجتمع والسيادة على الذات.. بل نجد منهم من يقصرها على صفة واحدة، فيقول إنّها (قطع الصلة بالتراث)، أو إنّها (طلب الجديد)، أو إنّها (محو القدسية من العالم)، أو إنّها (العقلنة)، أو (الديمقراطية)، أو إنّها (قطع الصلة بالدين).. وأمام هذا التعدّد والتردّد في تعاريف الحادثة، لا عجب أن يقال كذلك إنّها مشروع غير مكتمل.. والأخير موقف الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس.. (أنظر: روح الحادثة، طه عبد الرحمن، ص23). إلا أن هناك صراعاً فكرياً بين مفهوم الحادثة وتأويلاتها للدين والماضي.. فالحادثة تعدّ أنّ القدماء

كانوا يتحركون في حياتهم بعقولهم ولكنهم لا يسألون عن حقيقة العقل، وكانوا يعيشون التوغل في الدين والغرق في تعاليمه ولكنهم لا يبحثون عن الدين، بل إنّ العالم القديم كان أكثر تديناً، وكان البشر يتطلعون إلى السماء وما وراء الطبيعة ويطلبون من ذلك العالم حاجاتهم، ويعتقدون بأن وجودهم وإمكاناتهم مرتبطة بذلك العالم.. بينما الإنسان في العالم الحديث قطع ارتباطه مع السماء وأنكر أو تناسى وجود ارتباط مع العالم القدسي.. فدور الله في حياة القدماء كان دوراً محورياً، ولا يمكن أن يحل شيئاً محله.. والإنسان في العالم الحديث قلما يذكر الله ويعتمد في الغالب على عقله وإمكاناته البشرية.. وبعدّ سروش الحادثة تنمية الفكر، واستبدال العالم القديم بالجديد، وأن الجديد أفضل من القديم، وخاصة في مسألة التأمل في العقلانية.. (أنظر: التراث والعلمانية، ترجمة أحمد القبنجي، ص215). إلا أن تأويل الحادثة التي ورثها الإسلام لركن الإبداع جعلها حادثة داخلية مبدعة.. ولم تقطع صلته بالتراث جملة، لأن القطع من باب المحال، وإنما يقطع صلته بجزئه الذي انقضى نفعه، ويعيد جزؤه النافع والصالح من الحادثة.. بعد أن ضلّ الواقع وخاصة الغربي طريقه لإسعاد الإنسان الذي يُعتبر مقصد روح الحادثة.. وإن التطبيق الإسلامي، بفضل رصيد الإسلام الغني من القيم، يمتلك من الاستعدادات الروحية ما يمكن أن يزود الآخرين لتحقيق حداثتهم، وأن يسهم في تخفيف الشقاء المعنوي عن بعضهم..

في الحديقة العامّة، على مصطبة الخشب، بكرسيّها الوحيد، وأمام خشبِ الداهيين إلى أشيائهم، وقفْتُ، أصلحُ شأنَ جذائِكَ، وأسويّ ثبّةَ سروالك الطويل، الضيّق من الأعلى، أرفعه إلى ما شئت من السّموات، هذا الذي يتنزّل من حقّوك اليّ الآن، فلا أدركه إلّا مَفووداً .. لكأنني، أتلّسُ الطّريقَ إليه، خَصْرَكَ، التي ققيْتُ أثرها، ذات يوم، فأضلّنتي الأرزارُ. بطنُّك، سَفيغُ الحليب، وما يليه، اشتراطُ المعنى على نُزُلِ المجاهيل..... نقيعُ الزبيب في صحاف الجوز .. وما لا يفزعني. لكنها، ذاتها، الحَذأةُ في صدرك، التي لا تطير، الغرابُ الأسودُ المُطمئنُّ، الذي لا يُفِيقُ تحت سرتِكَ. لا احفلُ بمن ظلّ على العُشب، منتظراً قلّة حيلتي، ولا أبه بما خلف الشبابيك من النساءِ والولدان. هنّذا، في لججٍ، يضطربُ، كلما تودعته بالذهاب، و كلما صرّرت إلى الباصِ قافلةً إلى هناك .

يدهُ غَمرةٌ من لحمِ بطنك، فلا تهجّريه، إنّ تبرّمَ أو نأى، هذا الجسدُ الطّفلُ .. صاحبُك... أنا، وميخوّضُ لَبّيك، والعرّيقُ النائيُّ في الكثيب، الذي أسلمني إليك، أنا سيّدهُ وطائعه، وهذا الطافحُ، الذي أمسِكُ به، مشيئة القطرِ في اللحم، أتبعه إلى حقله. كلُّ أويّةٍ منه إليك، إلا ما كان ربيعةً للضوء والمسافات، أيتها السيّدةُ والأمّةُ والحبيبُ الذي لا يتعطّل في الرّوْيا .. كلُّ حَزٍّ من ثُبّانٍ، أسود أو وردي سيقودني إلى ظهرك، فلا تُسلمي يَيسي لعلّية، معادٌ وجهك. أنا مادّته الأولى، وفرعه الذي في الظلام .. أمّا خجلي فعارضٌ ونفّل. لا، ما كنتُ أَقْلَفُ والله، ولن أوارى ما عندي بما تظنيتهُ سوءةً، أو كما دعيْتُ عندك اقترحتني عاطلاً، هالِك، انظري.. ها قد نَجَلّني أحدهم بمنجّله، وأنا حيّو، أحتو الترابَ وأصرخُ..

ما أشغلُك، تبجّثين في خبيثةِ الثّوبِ عن ظافرٍ، هو لكِ، ولا أبحتُ فيكِ عن إنائكِ



طالب عبد العزيز

أصلحُ شأنَ حذائِكَ

المكفوء، إلا ما تسمّينه حقلَ الرّوْيا، وما قد مرّت ساعةٌ على وقوفي بين العُشب وأهله، بين المصاطبِ وأتباعِها، أصلحُ الحذاء، وأسويّ الشّعر، وأغيضُ الواقفين.. أمسٍ، حين أكملتُ المساءَ مباهجه عندك، كنتُ انتهيتُ إلى كتفِكَ، كانت حاضرة السرور، وكانت حجارةُ الليل تُفضي إلى دارِك ولا تُفضي، أحدهم كوّف الحديقة بالضوء، فأنكرتني المصابيحُ .. لكنني، وكما في كلّ مرّة، أسلمتُ حُمالَ الطّنونِ إلى الطّنون .. وهذا القميضُ لم يُمهلني منه إلا ما كانَ . استفاقةٌ للحري، فأجاءني الشوقُ من مَيّامٍ ومياسِرِ الأرض كلّها. هذا طرُوقُك أعرّفه، وهذا الإتيانُ تعرفينه، فأنا بالكمين الطويلتين أقدرني وأصبرني عليك، وأنّيتُ بالثّبانِ الأسود، لا بالوردي أزكى وأندى، لكنكِ الأخلَفُ للمواعيد، وأنا الرّيقُ إليك أبداً وأبداً ..

تتقيّين الرّيحَ رطبةً، ظلّت ممسكةً بشعْرِكَ، طارَ وشبّك، وانهدّ ذيلُ حصان، صارت الغلاةُ لك، ومن اللامعنى لوقوفي إنهارَ جرفُ في المعنى، فما أدلّني عندك جالساً، ما أصبرني على ارتطام الحقيبةِ باليتيك، وما أفرعني. كلما طارتُ حداةً في صدرك انتبهتُ.. أو كلما اشتكت أصابعي أدخلتها في قميص لا يتسّع. لا أملكُ إلى مساإِكَ صبراً، ولا إلى فجرِكَ أنجماً، ولا إلى ذراعك باديةً، وهذا النّهارُ يتّسّع في النهار ..وأنا منشغلٌ بمزيل عرْقكَ، ألعقه فأظلماً، ثم يَطالني في مُعقِرٍ من الشّعرِ، باذخِ، تحت أذنيك، وأغفو ..

المنتهكُ، والمؤتفكُ، حاملُ حقيبةِ خَصْرَكَ وغيايبك، ولاعقُ صبغِ أظافرك، السيّدُ العبدُ، والعبدُ السيّدُ.. نوؤمُ الصّحى، وسادتهُ المكفوء من آيتك سميْتُ عنك العُشبِ، وأتيتُ الضوءَ منتشياً بالضوء، لا أنا نَعْدُ فأروخُ، ولا قربُ فأؤوبُ، ولا يُقلقني نأْيٌ عن نأْيٍ، إذ كلُّ شاسعةٍ لك ومنك، وكلّ نازلةٍ من باصٍ، قرب الحديقة،

لم يُصلحُ شأنَ جذائِها أحدٌ أنت .. لا أذكر متى دخلتُ عليكِ مستحِمَ الشّسوة الذي بنظرانِ الأولى، كنتُ طفلاً أَقْلَفَ الشّيء، لكنني، مارلت أَقْفُ عند طاولةِ المراق، صاحبتِه، تطالعني لوحهُ المفاتيح، وتَفغمني رائحة الشاي بالليمون البصري.. فانا منتظرُكِ بعد كلّ غيابٍ للشمس، وبعد كلّ أويّةٍ للبقر والحملان المعلقة هناك، على حائط المستحم .. جامعُ كتابِ اوتارك في الليل، وعُقيبُ كلّ صلاة، مصفغُ ريشِ الغضبِ باجنحتِكَ، لطالما أطمعنتني النورَ من فوانيسِ رضاك .. ولأنك تترفقيين باليمامتين في سجودك، وتأتينهنّ صامتةً ..فقد اشترتني إماماً وجودك في المحارب.

على الطاولة، أضغُ قدحَ الماءِ بالليمون، ولا أسرُّ الليلَ أنكَ مريضةٌ. حبةُ الكينيا قرب رأسِكَ عند حافةِ السّرير، مع المحارمِ القطنِ، بنقيعِ الثلج وزيتِ الكتان، وهذا أصيصُ الرّهرِ يميل، فأصلحه، ويميل فلا يجدي عنده، ساعةً أكونُ على وسادتك. ما أبعدني عنه، ما أقربني إليك.

لا أحصي للمكانِ أزمنةً، لكن، وكما لو أنّها في يفاعيتها، بعدّ لَمَ تنزل، حمالةُ صدركِ، التي بحشد عصافيرها تحطّ على حافةِ السرير، عند وسادتك، أخذها وأبْنُ أخذها أنا، حاملُها وخازنها ..

منذ أمسٍ، وأنا أسمّي لكِ الوعولَ، التي تركض في الشّرشَفِ، وأنا أصيحُ بالصّيادين، أشاغلُ الرّؤماةَ وأصدُ السهامَ.. ها قد ابتلغَ الموقدُ من الشّجر اليابس ما يجبُ، مارلتُ قربةً، أحملُ الجَمَرِ إلى غلايين المسرات. ومثلُ طفل لا يسوؤه ارتطامُ الدخان بزجاج النافذة، أنزلتُ معكِ الانبيقَ، مصقولَ الرقبة، ناحلاً .. لكم أجهدَ التّجارين ليبدو مثلاً عنقك، وهذا الدخانُ، أعبقُه، الذي يخالطُ أنفاسك، لا تضايقني رائحةُ التّبغِ بالصّندلِ المرّ، لطالما أحترقْتُ .

التشكيلي المصري عادل السيوي:



الثقافة العربية كلامية لا بصرية

أهم نقلات الحداثة أن المثقف أصبح قاطرة جماعته لقبول المختلف والمتغير..

حوار: حسن خضر



في إحدى بنايات القاهرة الخديوية بوسط البلد، التقيت عادل السيوي في مرسومه بشارع الفلكي. البناية عتيقة، لكنّها لاتزال تحتفظ بطابعها المعماري الفريد، وموقعها في قلب حركة المثقفين ومقاهي تجمعاتهم الشهيرة؛ «زهرة البستان»، وبار «ستيلا»، و«الندوة الثقافية»، ومقهى «الحرية». السيوي فنان تشكيلي مصري، له دور ثقافي؛ يشارك بالكتابة والترجمة في الدوريات حول الفن وتاريخ الأفكار، ترجم عن الإيطالية الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الإيطالي المولود في الإسكندرية جوزيبي أونغاريتي (1888 - 1970). وفي التسعينيات أصدر السيوي عدداً من مجلة «عين» المعنية بالثقافة البصرية، لكنّها لم تستمر، يقول: «كانت محاولة بسيطة لم تنهتياً الفرصة لاستكمالها، لكنّها أدركت أننا لو لم نفصل الفنون التشكيلية عن الثقافة البصرية بشكل عام، لوجدنا فرصة للكلام. فالثقافة البصرية مجال أوسع يحتوي كلّ ما يخص البصر من سينما ومسرح وملابس وعمارة وإعلان، والفن التشكيلي جزء من هذا السياق الثقافي الأوسع».



والدتي أكثر تأثيراً
في حياتي من أبي،
وبفضلها صرت
مغرمًا بالحكايات

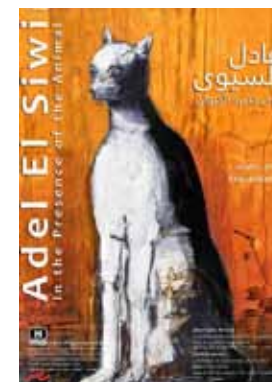
وحول الثقافة البصرية وموقعها من الثقافة العربية، يرى السيوي أن وعينا بالـ «visual culture» ازداد إلى حدّ كبير، لكن المنتج النظري والفكري حولها مازال ضعيفاً، فهي - في رأيه - تعاني مشاكل بحثية بوصفها محاولة لكسر الهيمنة الأوروبية على تاريخ الفن والمُلمّص منه. وأنّ من المناسب لطبيعتنا تناول الفن من زاويته الأرحب للرؤية والعين. صحيح هناك دائماً من يتحدثون عن العمارة، أو الرسم، أو «الموضة»، أو الإعلان، أو التصميم الجرافيكي، لكننا مازلنا غير قادرين بعد على طرح موضوع

الثقافة البصرية على أنفسنا بالشكل المناسب والجيد، في ظلّ ثقافة عربية مؤسسة على «الكلام»، وتدور حوله. إذ يتراجع حضور التأليف الموسيقي مثلاً بينما ينتشر الغناء لارتباطه بالكلام، ومن ثم تتراجع حساسية المتلقي العربي تجاه الموسيقى والتشكيل. ويندر أن تجد للحضور البصري مكاناً مهماً في منتجنا الأدبي العربي، على عكس المنتج الأدبي الغربي الغنيب المخزون البصري والتفاصيل.

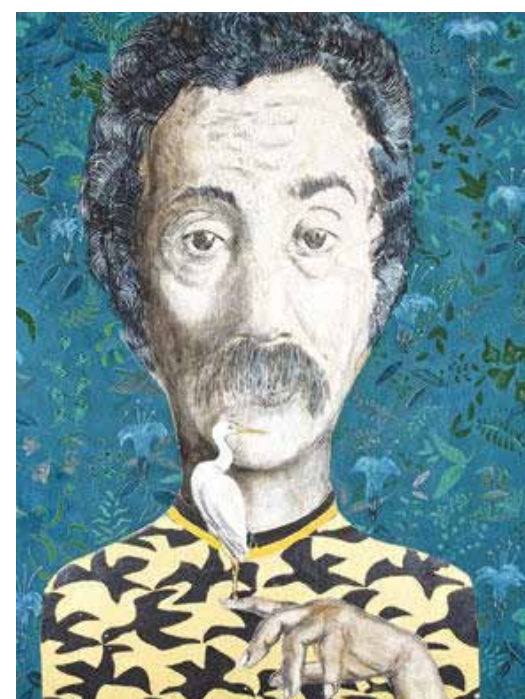
السيوي ابن الطبقة الوسطى الذي أنهى دراسة الطب، ليهجره ويتّجه إلى دراسة الفن التشكيلي في إيطاليا، حتى استطاع بدأب واجتهاد تحقيق التميّز والخصوصية لعمله الفني، وسط جيل من التشكيليين المصريين والعرب المعاصرين. يؤكد دائماً أهمية الاحتراف للفنان، فلا يجب أن يشتغل التشكيلي بعمل آخر غير الفن.. ينام ويصحو تشكيليّاً.. وحول الحداثة والمعاصرة ومعيار القيمة، يرى السيوي «أننا انتقائيون في نظرنا للحداثة، إذ نستبعد منها ما يتعلّق بمفاهيم الحرية، والفردية، والحقيقة العلمية. وبرغم ذلك فأهم نقالات الحداثة هي أنّ المثقف لم يعد هو من يعرّف الجماعة بهويتها، ومناطق قوتها، وتاريخها، ويدفعها إلى التمسّك به بوصفه الأفضل والأبقى.. إلخ، بل أصبح هو من يقود الجماعة إلى قبول المختلف؛ إنّه قاطرة لتأهيل محيطه لقبول التغيير».

وفي رأيه «أنّ التراجع السياسي الكبير الحاصل في العالم، وانسداد أفق التعبير أمام الكتل، وقمع حركتها، جعل النخب تتآكل، وخلف سياسيين بلا قدرات، من مصلحتهم إخصاء المجتمعات لتشابه ضعفهم. ومن ثم غاب الدور الكبير للنخب في فلترة القيمة». ولم يكن أمام الفن سوى اكتشاف قيمته من داخل عالم الفن نفسه، أي من سوقه والمصالح المبنية عليه. وهو ما جعل المعاصرة أشبه بدائرة مصالح لا دائرة إبداع، يتم فيها تمجيد ما يسهل تدويره والكسب منه، وأصبح معيار القيمة تحدّد جماعة المتحلقين حول الفائدة المادية من تحريك الأعمال الفنية، وبيعها.

وحول وضعية التشكيل العربي المعاصر ومحاولات التجديد و«التجريب» فيه، يرى السيوي أنّ الفن التشكيلي في عالمنا العربي لا يزال مرتبكاً بين ظلال أكاديمية ما زالت موجودة في مراعاة الفنان لمعايير ضبط التّسب وقواعد المنظور والتلوين وغيرها، وبين انطلاق العمل الفني من تراث الحداثة. ومن جانب آخر لدينا أيضاً تجارب تشكيلية معاصرة، وخصوصاً مع الجيل التسعيني في مصر. وفي رأيي أنّ التسعينيات عادت لتشهد الكثرة والتنوّع والرحابة التي شهدتها الحركة التشكيلية في الأربعينيات، بفضل فعالية «صالون الشباب» تحديداً، حين بدأ منذ ثلاثين عاماً ولم يتوقّف. وهو من أهم ما أنجزه فاروق حسني للثقافة المصرية. حيث انطلقت منه



أعداد كبيرة من الشباب التشكيليين، وكان له دوره المهم في توسيع مساحة مشاركة الشباب في مسابقات ومعارض الفن التشكيلي، حتى أصبحت عندنا قاعدة متّسعة من المبدعين أغلبها شباب وميّالون للعمل الفني تحت أفق المعاصرة وقانونها بفهم، أو بعدم فهم. وهؤلاء هم المُقلّدون لمنتج معاصر دون وعي. ومن الملاحظ الحضور الشديد للمرأة العربية في الإبداع والفنون التشكيلية، خاصّة في بلاد عربية كان يصعب على نسائها الدخول في مجالات كثيرة، ففتحت لهن «السكة». وأصبح هناك قبولاً أوسع لحضور المرأة في مجال «التشكيل» داخل تلك المجتمعات ذات العقلية العربية المحافظة، التي ربما لا تقبل كون المرأة ممثلة، أو مغنية، أو راقصة، لكن يمكنها احتمالها في الإبداع التشكيلي، وفي مجال الأدب أيضاً نجد حضوراً متزايداً للكاتبات العربيات، واتسعت قاعدة الإبداع؛ لأنّ تجربة المعاصرة مرتبطة بتطور مجتمعي وإنساني مكّن المرأة من مساحات مشاركة أكبر. سألته عن لوحة ضخمة معلّقة على جدار في الصالة حيث جلسنا، فقال: إنّها لوالدتي التي كانت أكثر تأثيراً في حياتي من أبي. وبفضلها صرت مغرمّاً بالحكايات. ودعاني للتحركّ لصنع قهوة ونحن نتحدث.. المكان واسع وبسيط، مفرداته من أثاث وديكور تجمع بين القديم والبالغ في القدم والحديث، تتجاور في تناغم وجمال، يدلان على حُسن التوظيف البصري، والذوق الخاص. في المطبخ كان هناك قطّ فوق مقعد؛ يصنع جسمه المسترخي نصف دائرة من الغرو رمادية اللون، برز منها رأسٌ منتبه الحواس حين دخلنا.. حدّرتني عادل من ملامسته فهو قط مزاجي وميّال للعنف.



على يسار المطبخ، مساحة تبدو سرّية ومنعزلة، لمحت داخلها لوحات ضخمة، تستقر على حواملها الخشبية. قال عادل- ونحن نغادر إلى الصالة ومعنا القهوة- إنّهُ في خضم تجربة تشكيلية جديدة.. فانتبهت إلى ملاپسه التي اختفى لونها بين بقع من ألوان الفرشاة. ومن لوحة «الوالدة» انتقلنا إلى تجربة «الوجه»، فقال: اشتغلت على فكرة الوجه مدّة طويلة؛ كانت محاولة التماسك وإظهار السكون الخارجي لعالم جياش بالداخل تشغلني خلال تجربتي مع الوجه، وألهمني الفنان الفرعوني الذي لم يكن مشغولاً في تصوير أو نحت الـ portrait بفكرة الكشف عن انفعال كالابتسام أو الحزن، إنما تشغله جملة حضور الكائن. يبدو لك الوجه ساكناً على السطح، لكن يقليل من التأمل تجده مليئاً بالعوالم والحركة من الداخل.. سرعان ما تكتشف أنّه يعكس أشياء غير مفصح عنها إلى حد كبير. الوجه هو السطح الكاشف للأعماق، وإذا انفصل الوجه عن أعماق إنسانه، فلا جدوى من وجوده.

وحول الفارق بين تجربتيه «الوجه» و «نجوم عمري»، وفيهما ثيمة «الوجه» تشكيليّاً هي الأساس، يقول السيوي: الوجه ليس هو البورتريه. الوجه أعنعة تُظهر لك شيئاً آخر، الوجه فيها اختراع للا أحد، لا يمكنك أن تنسب وجهاً منها لشخص بعينه، أما البورتريه فهو يشير لشخص محدّد. أما في «نجوم عمري»، فقد جرّبت الحوار التشكيلي مع ذاكرة الناس الجماعية، وفيها رغبة في التعامل مع نفسي، فبداخل ذاكرتي كمّ من وجوه الأصدقاء والصديقات والجيران.. بالنبش في الوجه التي سكّنتنا، كوجه أنور السادات، وإسماعيل يس، وعبد الفتاح القصري، وعبد الحليم حافظ، وشادية، وزينات صدقي، وماري منيب، وزكي رستم، وغيرهم من ساسة وممثلين ومغّنين. هي رغبة في التواصل مع ما لدينا من مشترك حول هذه الوجوه.. فمثلاً «أبو لمعه» و «الخواجة بيجو» اختراع مصري بديع. وكى يدخل وجدان الجماعة، لابدّ أنّه قد مسّ شيئاً بداخلها. مثلما مسّ «شارلي شابلن» وجدان الجميع، بفكرة الكائن الضئيل المعرض للخطر، والمتوجس دائماً من شيء ما سيحدث له. ولذلك الكوميديان الكبير لا يعتمد على «الإفيه»، إنما يصبح كبيراً لإمساكه بشيء مهم وحقيقي في جوهر الإنسانية؛ فتحفظ به ذاكرة البشر.

كان لابدّ أنّ أعرف سرّ تلك اللوحات الضخمة المستقرة فوق حواملها، في عمق المكان، قال: تجربة جديدة ما زلت أحاول أن أجد السطح المناسب لإخراجها. أما الآن فأعمل على كتاب يتناول تجربتي مع «نجوم عمري»، أكتب فيه إلى جانب الصور كتابة غير ملزمة لأحد، عن رؤيتي لهم، فهم ليسوا مجرد وجوه. فأبو لمعة مثلاً، هو الخيال حين يسخر من نفسه، الخيال حين يصل إلى درجة السخرية من الخيال! وإلى جانبه «بيجو» المنطق حين يضيق بمحاولاته، عبثاً يريد للخيال ترتيباً وإطاراً ليقبله، فيصبح مضحكاً للغاية.



التراجع السياسي الحاصل في العالم، وانسداد أفق التعبير أمام الكتل، وقمع حركتها، جعل النخب تتآكل، وخلف سياسيين بلا قدرات..



قصة قصيرة



الفخ

إبراهيم أحمد

كأنَّ صوتا من أعماق الوجود أنهضه وجعله يتَّجه إلى المطبخ. لم يكن بحاجة لشيء هناك، ربّما ثمة إحساس خفيف بعطش أو جوع عابر. كان الوقت ضحي وقد تناول فطوره متأخرا. هو هنا وحيد. كان يعيش في الخارج مضطرا لعقود عديدة، قدم إلى البلاد منذ ثلاثة أشهر تقريبا، بعد أن تغيّر نظام الحكم ومنذ سنوات، ولم يعد ملاحقا كذي قبل. فكّر أنَّ أمانيه المؤجلة طويلة في أن يرى ملاعب طفولته قد آن أوانها، وعليه أن يلقي عليها ولو نظرات قصيرة أخيرة قبل أن يرحل من هذه الدنيا التي انهكته. بل أحس كما لم يحس من قبل إنَّه لم يفعل أو يقدّم فيها شيئا، رغم كل جولاته في السياسة أو النضال الصعب، وقد بلغ العقد الثامن من عمره! يسكن الآن بيتا صغيرا أجره له ابن شقيقه ودفع هو العائد ببعض المال كل تكاليفه. يمرُّ عليه ابن شقيقه مرة في الأسبوع على الأكثر. فجأة وكأنَّه يكتشفه لأول مرّة تنبّه لباب جانبي يفصل المطبخ

عن المنور، كان الباب الطويل غير العريض زجاجيا مقطّعا بقضبان حديدية صدئة. اقترب منه أكثر. رأى من خلل الزجاج حمامة خاملة تلوذ في الزاوية. فكّر أنَّها مريضة، ربّما لاحقها طير جارح وسقطت كسيرة الجناح من فتحة المنور العالية ولم تعد تستطيع الطيران. لا شك أنَّها الآن جائعة ظامئة في هذا المكان الضيّق العالي الجدران. له مع الحمامة محبةً خاصةً «في تلك الأيام البعيدة كنت ورفاقي قديما نطلق الحمام في

الساحات وننشد السلام والخير، طارت آمالنا وشعاراتنا واختفت مع تلك الحمامات، ولسنوات وحقب طويلة جرفت البلاد حروب وسيول دماء وإلى هوّة سحيقة. لعلّ هذه الحمامة حفيدة تلك الحمامات». خطر له أن يدخل المنور ليمسك بها ويطلقها، لكنّه خشي أن يؤذيها، فقرّر أن يُقدّم لها الماء وشيئا تأكله ريثما يتحسن حالها ويطلقها. ملأ طاسة معدنية صغيرة بالماء، وفتح الباب المعدني الحائل اللون بصعوبة ودخل إليها سامعا اصطفاق الباب خلفه بقوة كأنّ يدا خفية جذبتة. ما إن اقترب منها حتى هبّت محلقة، فوجئ بحمامة أخرى تتبعها محدثتين ضجّة من اصطفاق أجنحتهما، وتناثرتا حجار صغيرة وطلاء من الجدران على وجهه وكتفيه. همّ بالخروج، لكنّه وجد أنّ الباب لا يفتح. أخذ يجذبه بقواه الواهنة فأحسّ به يزداد انغلاقا ولا يتزحزح قيد أنملة، كان صدئا مهجورا قلما يستعمل. فزع وتوجّس شرّا لكنّه تماسك بعض الشيء. ومضى بهدوء يحاول فتحه؛ فلم يفتح. راح يجيل نظره في الحيز الصغير حوله، الذي لا يتعدى مترا ونصف طولاً ومترا واحدا عرضا علّه يجد شيئا يمكن أن يستعين به على زحزحة مشابك هذا القفل الذي التحم كأنّ نارا صهرته فجأة فاستحكم انغلاقا عليه. لم تطالعه سوى أرض مملوءة بذروق الطير وريشه وفتات الحجارة! لبث للحظات ذاهلا تارة، مركّزا نظره على قضبان القفل تارة أخرى. وعاد يحاول فتحه؛ ساكبا الماء الذي أتى به على القفل. تسلّخت أصابعه وهو يحاول فكره من هنا وهناك دون جدوى، عاد يسحب الباب حتى أخذ يلهث وشارت قواه، تداعى إلى الأرض التي وجدها رطبة لزجة وتبعث رائحة عفنة! حاول لأكثر من ساعة فتحه فلم يستطع! تأكّد أنّه لن يتمكن من فتحه ولن يأتي أحد ليفتحه له من الخارج! أخذ يلوم نفسه كيف لم يدرك خطورة ما أقدم عليه؛ «لم أفكّر أنّ المهالك قد تأتي من

أبسط الأشياء. ضحك من نفسه، ومن الحمامة ومن حنينه لماضي أقل لن يعود. وأحسّ بطعم فمه مرّاً خانقا! أجنّت إلى هنا بعد كل هذا الغياب لأموت وفي هذا المكان الضيّق المفروش بالقاذورات؟ أهذه ملاعب طفولتي وشبابي التي خلبت لبي سنين طويلة وجزّت قدمي غائبا عن بصيرتي؟ كان قد تجوّل في بغداد وقصد الحيّ القديم الذي نشأ فيه؛ فلم يجد ملاعب طفولته وشبابه. كانت البيوت قد هدمت. بعضها قامت عليها بنايات جديدة أو ساحات وشوارع وبعضها صارت خرائب ومكبّات للأزبال والنفايات، وحواجز كونكريتية تفصل الأحياء والناس. صار يهَيّئ نفسه للعودة لمستقره في السويد، لكنّ تردّدا غامضا حزينا كان يؤخره دائما! حتى وقع في هذا الجب التعيس. أهذا كلّ نصيبي من الوطن الذي ناضلت من أجله وهجرته حبّا لا كرها له؟ عاد يضحك بأسى ويهرّ رأسه، يبدو أنّي نسيت زوايا ومزلق هذه البلاد وهذا فحّ ومصيدة أنا نصبتها لنفسي! أحسّ بالعطش فجأة، ندم أنّه استعمل الماء في محاولة فتح القفل الصدئ المحتبس كقدر أصم. هو الآن بحاجة إليه وسيواجهه جوع شديد، وطمأ أشد وفقدان لأدويته الضرورية جدّا، سيودي كلّ ذلك بحياته وهو العجوز المبتلى بشتى الأمراض من ضغط وسكّر وحساسية إلى ما لا يعرفه من علل آخر العمر! أيقن أنّه ميّت هنا لا محالة. لام نفسه أنّه لم يحمل تلفونه النقال، «لو كنت أعرف أنّني أقع في هذا المأزق لما قاربتة أصلا.» فكّر بابت شقيقه، هو لا يمرّ عليه إلا على فترات أخذت تتباعد، بل شعر أنّه في الآونة الأخيرة يطيل فترات غيابه عنه وصار يستقله، أحيانا يكتفي بمكالمة باردة قصيرة. اللعنة ما هذا الذي حدث للناس هنا؟ حاول أن يتذكّر منذ كم من الأيام زاره آخر مرّة، هو ربّما الوحيد الذي يمكن أن ينقذه! لديه مفتاح البيت ورقم هاتفه؟ ولكن حتّى لو لم يرد على هاتفه كيف

يمكن أن يخمن أنّه يمثل هذه الورطة الفظيعة؟ قد يفكّر أنّه في الحمام، أو أنّه نائم أو خارج البيت يتبسّع! لا أمل سوى أن يأتي بنفسه، وهذا يبدو الآن مستبعدا، هل أستطيع احتمال الجوع والعطش لثلاثة أو أربعة أيام أو لأسبوع في هذا الجو اللاهب الخانق وأنا بين هذه الجدران الصمّاء المرتفعة؟ معظم أصدقائي القدامى أو الأقارب بين راحل عن الدنيا أو متغيّر أو ساكن بعيدا، ولا أمل في زيارتهم، بل ولا جدوى منها في هذه المحنة الغريبة ما دامت تفصلني عن الباب الخارجي كلّ هذه الجدران! زارني خلال الشهر الأول لمجيئي ثلاثة منهم. كانوا منهكين بهمومهم، أحدهم فقد أبنائه وصار ذاهلا، الآخر تدهورت صحته وأحواله. الثالث بوضع صحي حسن لكنّه فقير معدم! وكلّهم صاروا يجرون خطواتهم كأنّهم ينتزعونها من أحوال عميقة! لا أمل بأن يأتي أحد منهم! حتى لو جاء؛ سيقف على الباب، يدقّ الجرس قليلا، ينتظر برهة، ثم ينصرف، فهذا المكان، البئر الجافة يقع في أعماق البيت. وفي زاوية ملتوية منزوية، إنّه فح محكم قدت إليه نفسي كأنّني أريد عقابها أو الانتقام منها، ولكن لماذا؟ هل أنا من صنع كل الأحداث والظروف القاسية والمآسي؟ لكنّه فحّي أنا على أي حال، كأنّ كلاًيدي الأقدار تضافرت معي على صنعه لموتي وسخرت هذه الحمامة لاستدراجي إليه! لا ينقذني إلا ابن أخي هذا الرجل الفاسد حامل المفتاح! صمت برهة. فجأة أخذ يصيح ويصرخ بنداءات هو نفسه لم يفهمها، كان فقط يريد أن يحدث أصواتا كمن يستغيث، هو يعرف أن لا جيران لهذا البيت، وحتّى إذا وجدوا فلن يسمعه من خلف هذه الجدران السميكة المتداخلة! ومع ذلك أخذ يدقّ على الباب، لكنّه لم يحدث سوى صوت ضعيف مبهم مكتوم، وجد أنّ عظامه المنخورة تصارع حديدا ثقيلا معشقا بالزجاج السميك. حاول أن يتمالك نفسه ويركن للهدوء، ويحتمل

العطش في جو حار خانق! «لأستعن بما عانيته وخبرته أيام شبابي في معتقلات انفرادية وزنزانات ضيقة حشرت فيه لسنوات أيام نضالنا القديم، لكنني في تلك الأيام الحالكة كنت شابا قويًا وليس بما أنا عليه الآن، أنا الآن عجوز مهدم يقوم بتصرفات بلهاء، مالي والحمامة؟ وماذا في ريشها من ذلك الماضي الحالم الأليم؟ ماذا لو ماتت جريحة أو جائعة؟ كم حمامة تموت أو تذبح أو تأكلها الطيور الجارحة كل يوم؟ بل كم من البشر كذلك؟ عاجزٌ أنا الآن عاجز،والأفضل أن أموت! في تلك السجون القاسية كنت أحظى فيأوقات ما على شربة ماء أو لقمة خبز، ورغم العزلة والظلام كنت بين أناس يعرفون ولو قليلا أنني سجين عندهم،وأحياناً أراهم ويروني رغم أنهم عتاة قساة يكرهونني ويضمرون لي العذاب والموت! ولكن من يعرف اليوم أنني سجين هنا ودون طعام أو شراب؟ أنا من أوقع نفسه في هذا السجن ولا أحد يصدّق ما أنا فيه؟ ربما أفضح أمر في الدنيا أن تكون في ورطة قاتلة ولا أحد يعلم بك! هل سيأتي ابن شقيقي المنشغل بالسياسة والرُّشْح للانتخابات وبتجارته وأمواله الطائلة وقد صارت تتكاثر بالصفقات واللعب بالحيال والنبال عكس أبيه الذي قتل قبل أكثر من أربعين عاما من أجل مبادئ طيبة! نصحته مرات أن يبتعد عن ثلل الفاسدين ويقتنع بكسبه الحلال، ويرد عليّ ضاحكا وبنزق «كم واحد زابحته الدنيا صار وزير ونائب، بقت عليّ» ! ابن شقيقي الذي أنا رعيته بعد وفاة والده وأعرف أنّه كان محدود الذكاء وغير نظيف اليد ولا يتقبّل نصحا أو إرشادا وحصل قبل عامين على شهادة عالية مزوّرة ويطمح أن يصير وزيرا أو نائبا، وربّما سيصير، أخذ لا يحتمل نصائحي له بالكفّ عن التعاملات المشبوهة، ورفقة أشخاص تحوم حولهم التهم والإدانات، صار يستثقل كلامي معه ويستهجنه، ويسألني متى تعود إلى السويد؟ ليتني عدت سريعا ومت هناك في ذلك الجو الثلجي بصمت



وسلام! لكنني تراخيت كأنتي أسوق نفسي لهذا الفخ الرهيب؛ ماذا سأفعل في أيام انتظاره! بعد كلّ ما جرى؛ هل من العجب أن يكون منقذي هذا الرجل الفاسد الفرح بأصحابه الفاسدين الكثر حوله، ومع ذلك قد لا يأتيني في الوقت المطلوب، ماذا يجدي أن يأتي ليجدني جثة متفسخة؟ غير متأكد أنّه سيأتي، ألم يغب عني مرّة لأسبوعين متذرّعاً بسفرة إلى الخارج عرفت أنّها من أجل عقد ملوث يدر عليه ملايين الدولارات! قد يسافر هذه المرة لشهر أو أكثر وسيأتي ليجدني هيكلا عظما متهرئا؟ ماذا فعلت بنفسي بهذه العودة المشؤومة؟ ليتني بقيت على أوهامي الأولى، أهذه ملاعب طفولتي وشبابي؟ هذا المكان الضيّق المحصور المجهول؛ أهو كل ما تبقي لي من وطن أحببته وخضت السجون والعذاب والتشرد من أجله؟ هو اليوم فخ نصيبته لنفسي،كنت في سجون الحكومة قديما أتسلى وأنا وحدي في زنراتي باستعادة ذكرياتي وأيام طفولتي الفرحة الغافلة! وحتى تحت حكم الإعدام الأصم لا أمل بشيء! هل سأستطيع النوم؟ لا يهم أن يكون فراشي طبقات من ذروق الطير وبعض النفايات، ولكن كيف يأتي النوم وأنا في هذا الحبس المطبق الذي الأمل في الخروج منه ضئيل ومضحك؟ إذا ما وجدوني هيكلا عظما أو جثة متعفنة هل سيصوّرون أنني دخلت هنا يارادتي محاولا إنقاذ حمامة؟ أم تراهم سيعتقدون أنني انتحرت، ولكن لماذا انتحر هنا؟ ثمة طرق كثيرة لانتحار مضمون معقول مريح، أم تراهم يعتقدون أنّ لي أعداء حاquدين كثيرا اقتحموا البيت وألقوني في هذا السجن الصغير؛ لأموت متجرعا عذابات قاسية فظيعة؟ تفحصّ نفسه، لأوّل مرّة يعرف أنّه مرتد بيجامته الصيفية المقلمة، فتّشّ في

جيوبها يائسا علّه يجد تلفونه أو حتى قلما أو ورقة يكتب فيها كلمات يوضح فيها حاله، ويدراً بها التهم عن الناس أو عن نفسه! وجدها خاوية! خطر له أن يكتب ويعود منخور أمامه على الأرض حقيقة وضعه، ضحك إذ وجد نفسه صار يكتب على ذروق الطيور والأوساخ الأخرى بعد أن كان يكتب هناك على كومبيوتر! لا يدري ماذا كتب أو حفر وصار يتمتّم:لا شيء لا شيء! أراحه أنّه لا عائلة له، لم يتزوّج ولم يرتبط بامرأة، علاقات حبّه تتحطّم دائما! لا يعرف سوى الكتب والموسيقى وصفحات الانترنت يلوذ بهم ويحسّ بشيء من السعادة! لذا فإنّ موته هنا لن يؤلم أحدا، أو ربما لا يؤلم إلا قلة من الأصدقاء والمعارف؟ من أين يأتي النوم في هذا الجبّ العميق؟ سمع رفيف أجنحة واصطفاقها فوقه. هما الحمامتان تحومان فوقه تريدان أن تأويا لعشهما، ربما هما عاشقان لا ينفصلان اعتادا هذا البيت الصامت، إذن أنا الآن استحل عشهما،أهذه آخر دنوبي؟ لكنني دخلت عشهما لغاية طيبة. أحسّ باشفاق نحوهما رغم ما حلّ بي الآن! ستجد الحمامات وكرا آخر، وأنا سأموت هنا لا محالة. أهو مصير استحققه؟ مصير مرعب قدت نفسي إليه من مكان آمن في قطب الأرض! لا يدري كم ساعة مرّت حين حلّ ضوء خافت عكر من شفق بعيد. تراءت له فتحة إلى السماء العالية. راح يحدّق بها علّه يرى نجمة أو قمرا! السماء خلت من كلّ شيء ربّما نور القمر يأتي من جانب آخر فالظلام ليس دامسا. اتكأ على الجدار ومدّد ساقيه قليلا، لا يدري كم مرّة تعاقب عليه من ظلام طويل ومن حزم الشمس تهبط عليه وهو في هذه البئر العميقة مستسلما تماما لما هو فيه. توقّف عن دقّ الباب أو محاولة فتحه. هدوء وسكينة ضاغطة، ينهش أحشائه ظلماً حاد، لكنّه لم يحس

بجوع، فقد شهيته لأي شيء! حلم مرّات أنّه ما زال هناك يجوب شوارع ومطاعم ومشارب أوروبا يأكل حتى التخمة، يشرب ماء نقيا ونبيذا جيدا ويرى حسانا وأصدقاء دائمين أو عابرين!

سمع طرقا على الباب، همّ يصيح بصوت واهن حتى أخذته نوبة سعال أعقبها عطاس، لم يصل صوته باب المطبخ؛ كيف يصل إلى هذا الطارق عند الباب الخارجي والذي لا يزال يدق وإن بخفوت وتهذيب، هيهات أن يسمعه، هيهات أن يخطر بباله أن هذا العجوز في بئر عميقة! توقّف الدق، لا بدّ أنّه انصرف، ليس ابن شقيقه وليس صديقا ربما هو عامل الكهرباء، أو عامل النظافة يريد البخشيش وإلا فإنّه لن يرفع النفايات! راح يردّد وكأنّّه يغني بمرح مخبول: «أنا الآن نفاية، تعال واحملني يا رجل،وخذ كلّ ما لديّ من نقود، طفق يضحك! وسقط على الأرض! أخذته لحظات نوم! أخذ يرى ملاعب طفولته كما كانت قديما لم تطلها يد البلى، فلم تهدم ولم تبن أو تصير عمارات وساحات وحواجزكبيرة، ولم تغطّ جدرانها الشعارات والصور الكثيرة،فراح يتجوّل فيها وقد ارتسمت على وجهه بسمات رضا وفرح، ثم فجأة دخل ملاعب أخرى، هناك بعيدا جدا وفي سديم لم يفهمه لكنّه بدا له متوقعا محتما في طريقه الطويل المتعرج. انقبض وجهه قليلا، لكنّه فجأة عاد منشرحا يبدو لمن قد يراه هانئا مستغرقا بأحلام عظيمة! ساد المكان صمت مطبق؛ حتى إن الحمامتين حطّتا قربه تنغطان؛ وكأّنهما تنوحان؛ وقد غمرتهما معه أشعة شمس لاهبة!

من أشرار الساعة

سوران محمد

حشرات
خرجن من باطن الصحراء
ينتشرن بسرعة البرق
لكن دقاتهن سنين
ولون دماهن أسود
حينما يقتحمن الأماكن بالألوف
يتحول النهار فيها إلى ليل قاتم
يعبرن النيل حفاة
فيتغير لونها
إلى أحمر داكن ..
يتسلقن الجبال قبائل
فلا تبقى شجرة خضراء
واقفة على ساقها هناك
وتغادر الغيوم وتختفي القمم معا
لكنهن لن يتجرأن
على اقتحام مواطن الثلوج
سرعان ما يذبن داخلها
راياتهن ثالوث سميك
رمز للجهل والظلم والغرور
هن لسن من سلاله الياجوج ومأجوج
إنما حشرات
في أشكال بشر
خرجوا من باطن الصحراء
ولون دماهن أسود

قلب يلاه صوت اصطفاق الأبواب وصريرها، قلب لا أحد
سواه
أنتظر ما يأتي به الهجير من زوال !
لمريم عطر الرازقي وورد الشناء
وقت واحد يغمر كل الأطراف
وقت واحد سيستمر بقوة القلب ولن يتوقف .
رُبهم كان شرطياً في مديرية أمن ذي قار
ذلك هو ربهم
صانع القلوب الممتلئة بالخراب .
كانت
مثل نافذة أغلقت نفسها على ذكرى من حديث المحب
القليل .
بكاء قديم عثر عليه ، يعود لنبي تاه منذ زمن طويل وقد
أسدل في النسيان
وترك يداً تمسك ذكراك
أي نجوم تصطف الآن، عند سوسن بابك؟
أي موسيقى غريبة تتبعها تلك الخيول؟
كنت كقرية ملونة ابتعد عنها الطريق
كنت بريئة كدم مسفوح
نمد أعناقنا التي أينعت شوكة في غيابك
يا لبابك !
ما أبعد .
أغنية صغيرة
مثل جرح بض انتزع من سكين
مكتظة لك
تشرق ببطء ولا تتغافل
أه لو كنت معي الآن .



بار في كركوك

إلى صلاح فائق

خالد خشان

فأي سماوات تلك التي خلقت فمك، ونادت على كل
الفراشات أن تركزن قربه ..
وقتها كنت عند نبع سرتها، وقد خذلني انحدار
الخاصرة .
لا طمأنينة تتعثر في وصولها بعد الآن، أغلق الدرج
على أيامنا الحسنى
خوف أن تتلوت بهواء الظنون أو تنمو أصابع غريبة في
يدي
وتشير إليك .
كنت غصن اليد النابت في شجر المر الطويل ...

جنود مُريدون يتلون مزاميرهم:
تلك السماء التي نعرفها، أمطرت دماً أسود وذباباً،
وملات
الشوارع بالأرامل وبأطرافنا التي فقدناها
في حروبهم القديمة .
نحن، المتبقين، لسنا أهلاً للنجاة
ما نحن إلا أثر لمخالب من زمن قديم .
موائدنا ممتلئة بالجثث .
وأنت تزيحين خصلات الشعر عن جبينك، يسقط
خمس ملائكة من أصابع يدك .

مِعْراجُ الضَّوءِ

قصي عطية

1-

زَمَنْ مُتَاكِلاً...

يَسْبِغُ فِي غَيْبِهِ

يَعْجَزُ ضَوْءٌ أَنْ يَنْفِذَ إِلَيْهِ....

ليسَ عِنْدِي غَيْرُ ظِلَالٍ لِلْحِظَةِ ارْتِيَابٍ

وغيرِ إِفلاسيّ،

وهذا الأرقِ

وأعقابِ سِجائِرٍ في قاعِ مَنْفِضَتِي..

وحفنةٌ من الأملِ العابرِ في التَّيْبَةِ.

دَعَيْنَا نَتَشَرَّدُ كَثِيرًا فِي وَجْهِهِ لِلْبِكَاءِ

نُطِيعُ صَدَى الصَّوْتِ الغَائِصِ فِي الدَّلِّ..

المُتْرَاكِمِ فِي الحُقُولِ المَزْرُوعَةِ غُبَارًا

وخطوطاً في جَبِينِ الحَيَرةِ.

دَعَيْنِي أَتَوْضاً بِالْحَنِينِ إِلَيْكَ

وَأُسَجِّدُ وَاقِفاً فِي مِعْراجِ الضَّوءِ.

2-

لَيْلُكَ، بَانِياسُ، يُغْرِينِي بِالْمَوْتِ،

يَقُودُنِي نَحْوَ تَرْنِيمَةٍ

تَنْبَعِثُ فَرَاشَةً

أَوْ سُونُوَّةٌ تَخْرُجُ مِنْ ثُقْبِ الشَّفَقِ.

بَانِياسُ.. يا مَدِينَةَ التَّعَبِ،...

صَلَيْتُ لِأَجْلِكَ ذَاتَ قَلْبِي اعْتِرَانِي

انْحَنَيْتُ فَوْقَ رَكْبَةِ الْوَقْتِ،

وَعَمَدَتِي دُرْبُكَ بِالسَّفَرِ

وَقَرَأْتُ لَكَ مِزَامِيرَ دَاوُدَ:

«هَلِّلُوا لِلَّهِ فِي كُلِّ الْأَرْضِ»

«بَارِكِي يَا نَفْسِي لِلرَّبِّ وَجَمِيعِ مَا فِي بَاطِنِي»

انْعَقِدِ اللِّسَانَ، وَاِنْفَتَحَتِ الرُّؤْيَا

مِلءَ أَنْفَاسِ الْأَقْحَوَانِ

المَغْسُولِ بِالضَّوءِ..

حِينَ يَصِيرُ مَوْتِي نَبْوءَةً

وَتَعْبُرُ فِي أَلْفِ مَدَى.. صَرَخَتِي

تَطْرُقُ الْمِزَارِبُ خُطُوَةً تَقُودُنِي

نَحْوَ أَغْنِيَةٍ فِي مَتَاهَاتِ

لَهَبٍ مَنْقُوعٍ بِالْخَطِيبَةِ.

3-

قَابَ شُعَاعَيْنِ أَوْ أَكْثَرَ مِنَ الضَّوءِ

يَتَبَجَّسُ الصَّوْتُ مِنْ حَنَجَرَتِي

تَائِهًا...

بَاحِثًا عَنْ مَكَانِهِ

بَيْنَ مَلَائِكَةِ الْمَوْتِ

يَهْدُمُ السَّرَّ الْقَابِعَ فِي شَفَةِ

السَّوَالِ.

أَعُودُ طِفْلاً إِلَى رَحِمِ اللِّغَةِ

أَصُوغُ نَبْوءَةً تِي مِعْراجاً لِلضَّوءِ

فِي آخِرِ التَّنْفِقِ.



حديقة الماعز

عمر الدليمي

على مسافةٍ ليست بالبعيدة عن حديقة الماعز أسكن أنا،

ريح الشمال النزقة غالباً ما تحمل رائحة التيوس فيطنّ وقتي بالذهول

ما هذا العالم ؟

مدهشٌ أن تجاورَ حديقةً كل سكانها تيوس ... مع أنها حديقة

أصبّح كل يوم على جيراني وقد أقضّم ورقةً دفلى معهم

هؤلاء الجيران يستلذون بقضم شجيرات الوقت حتى تغدو الدقائق

عاريةً وبلا معنى،

نادراً ما تترك التيوس حديقتهَا،

لكن أحياناً ينفر واحدٌ منها متسلقاً أحلامه دون اكتراثٍ لذلك الصوت

الأنثوي الذي ينادي عليه

لا معزى في هذا القطيع الذي يعلو ثغائره ويخفت في أوقات مبهمة

أحد العابرين شاهد جداءً تظهر ثم تتلاشى كوهم

آخرٌ تذوق حليباً لكنه إذ صحا من غيبوبة لذته وجد أنه إنما يلعق

هواءً مرّاً

التيوس تدور على نفسها كما تدور بانحاء الحديقة

تدور، تدور ، ثم تخزّ إلى الأرض مضرجةً بفحيحٍ شبيقٍ مخنوق

أنا أجاور حديقة تيوس

هذا جيد

ومن الجيد أنني أعرف فصائلها كلها

ماعز الألب و الأنجلونوبيان والدمشقي

وهذا الزرايبي السمين

وكذلك البور الذي طالما قفز على مرتفعات الألب

انظروا كم لطيفاً هذا السانين السويسري بوبره الناعم

حديقة جيراني سياجها صوت انثوي لا غير مع ذلك فالتيوس نادراً ما

تغادرها

لذلك لا أنوي بناءً سياجٍ حول وقتي

يثغون ويغمغمون حتى تشكل أصواتهم غيمَةً سوداءً تجوب الفضاء

الأزرق

في الظهيرات يقفون عند سياج الحديقة كما يهود عند حائط المبكى

وأناء الليل يطفون على بركة الوهم

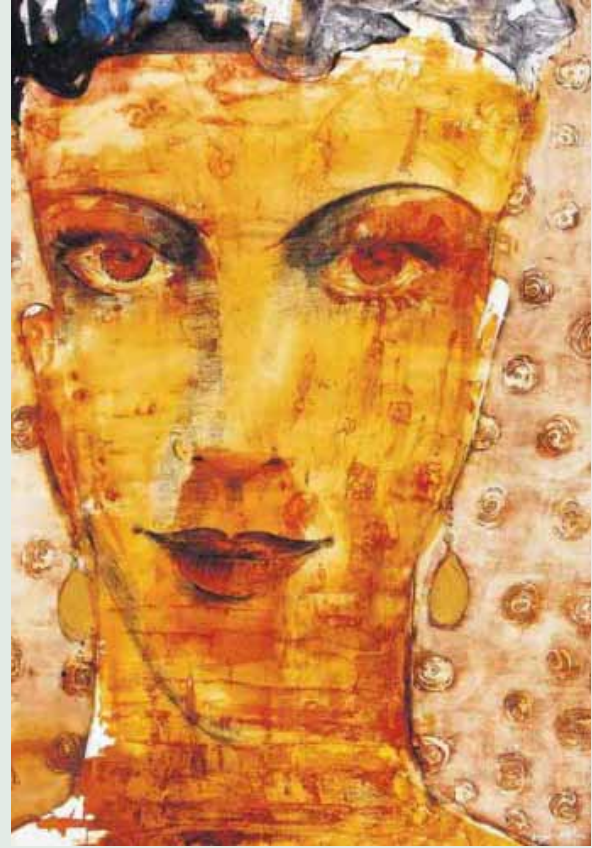
غريب حال هذي التيوس

حسنًا أنا لن أبقي طويلاً هنا

لأنني أكاد أفقد لغتي

لا تعنيني هذه الأرض على أي حال

قد أرحل في أي وقت وربما نما وبر فوق جلدي.



بروفائيل للسيد هو

نداء يونس - فلسطين

رَأَيْتُ فِيهِ

رَأَيْتُ فِيهِ مَا يَرَاهُ الْبَحْرُ فِي
الْغَيْمِ: (أَبْنَاءَهُ)،
وَالطَّائِرُ فِي قَشَةِ:
(بَيْتَهُ)،
وَالْأَرْضُ فِي غَابَةِ:
(وَجْهَ اللَّهِ)،
وَمَا يَرَاهُ الْفَحْمُ فِي النَّارِ
(نَهَائِيَتِهِ).

رَأَيْتُ فِيهِ مَا لَمْ يَرَهُ أَحَدُ:
الشَّمْسِ التي تَشْرُقُ مِنْ وَجْهِهِ،
وَاللَّيْلِ الذي يَطْلُعُ مِنْ غَمَارَتِهِ
وَالْكُوْنُ الذي يَدُوْرُ
فِي رَأْسِهِ.

رَأَيْتُهُ كَمَا لَمْ يَرَهُ أَحَدُ:
يَقْرَأُ الْغَيْبَ فِي عَيْنِ أَحْفُورِ
يَصْعَدُ إِلَى زُقُورَتِهِ
وَيَقْرَأُ الْغَيْبَ.

رَأَيْتُهُ كَمَا قَدْ لَا يَرَاهُ أَحَدُ:
النَّهْرُ لَا الْقَارِبَ،
الْكِتَابَةُ لَا الرَّقِيمَ،
و«الآيَةَ التي سَقَطَتْ مِنْ يَدِ
«المَلَكِ».

رَأَيْتُهُ حِينَ حَمَلْتُ مَصْبَاحَ
«دِيُوجِينَ»
وَدَرْتُ فِي أَرْضِ اللَّهِ
وَحِينَ تَعْلَمْتُ الْكَلَامَ
وَحِينَ نَسِيتُهُ
وَحِينَ ظَنَنْتُ أَنَّنِي عَرَفْتُ
الطَّرِيقَ
وَحِينَ فَقَدْتُهُ،
وَحِينَ أَكْتُبُ، الْآنَ، هَذَا النَّصِّ
الَّذِي لَا يَعْنِي سِوَى أَنَّنِي
أَحْمَلُ مَصْبَاحِي
لَأَقْتَفِي أَثَرَهُ.

نشيد

لَقَدْ قُلْنَا عَرَفْنَاهُ
وَقَدْ شَهِدْتُهُ أَيْنَانَا
وَدُّبْنَا فِي ثَنَائِهِ
فَقَالَتْ: رَبِّيَ اللَّهُ

سَنُنَكِّرُهُ لِنَقْتُلَهُ
وَنَعْرِفُ أَنَّهُ بَلَوَى
وَيَقْتُلُنَا لِنَحْيَاهُ
وَنُنْكِرُهُ لِنُنْسَاهُ
فَنَعْشَقُهُ لِيَقْتُلُنَا
وَلَوْ نَدْرِي قَتَلْنَاهُ

نَقُولُ بِأَن مَسْكَنَاهُ
وَنَكْتُبُهُ لِيَهْجُرَنَا
نَفَارِقُهُ فَيَتَّبِعُنَا
نُحَادِثُهُ وَنَسْمَعُهُ
وَأَنَّا مَا مَلَكْنَاهُ
نُمَرِّقُ مَا كَتَبْنَاهُ
وَتَتَّبِعُ مَا جَهِلْنَاهُ
أَيَصِمْتُ حِينَهَا اللَّهُ!

أَمَّا لِلْغَيْمِ أَمْوَاهُ
أَمَّا لِلنَّهْرِ مَجْرَاهُ
أَمَّا لِلْقَلْبِ شُكُوَاهُ
هَنَا لِلْحَبِّ سَكْرَتُهُ
أَمَّا لِلْعَيْنِ أَمْوَاهُ
أَمَّا لِلنَّهْرِ مَجْرَاهُ
أَمَّا لِلْقَلْبِ شُكُوَاهُ
وَعَيْبُ فِيهِ تَلْقَاهُ

لِي جَارَانِ فِي بَدَنِي
وَلِي نَهْرَانِ يَصْطَلِحِبَا
وَكُونِ سَوْفَ يَمْلُؤُهُ
هُمَا قَلْبِي وَنَجْوَاهُ
نِ مِنْ صَمْتٍ وَمَعْنَاهُ
بِنَا شَوْقٌ وَيَعْشَاهُ



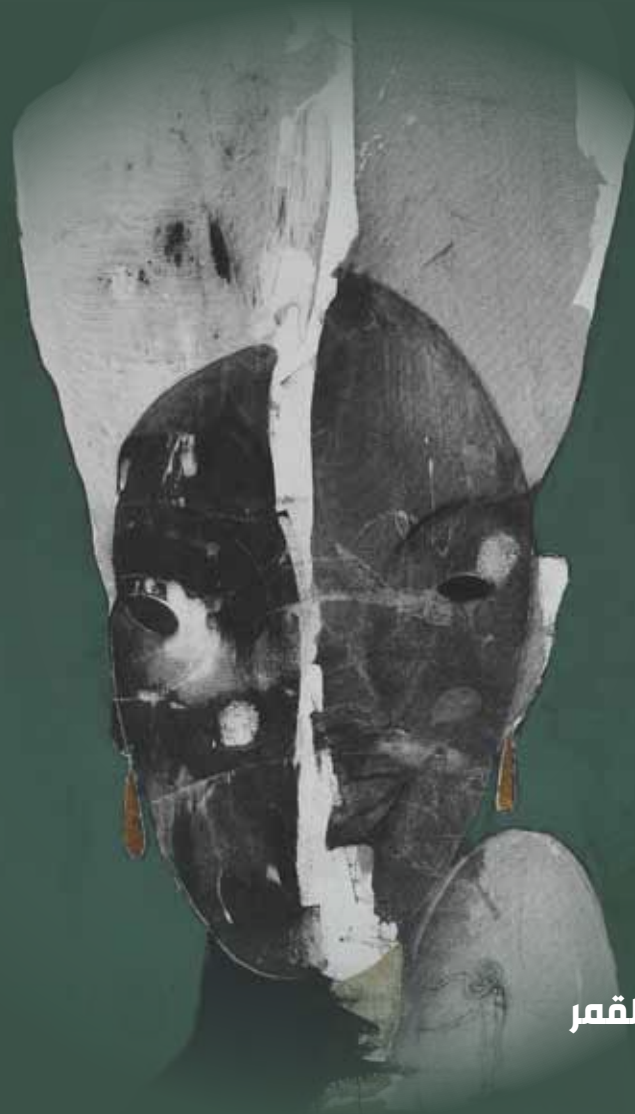
لِغَضَنِ يَابَسِ فِينَا
وَكَرْمٍ مُثْقَلٍ فِيهِ
لِتَعْصِرَ فِيهِ نَهْدًا أَوْ
أَتَى غَيْمٌ تَبَيَّنَ—
أَلَا خُذْهُ تَوَلَاهُ
لِتَغْرُقَ فِي ثَنَائِهِ

لَهُ خَمْرٌ مِنَ الدَّمْعِ
كَأَيِّ نَحْنُ نَقْرُوهُ
وَشَمْسٍ هَلْ تُغْطِينَا
وَبَعْضُ دَمِ هَدَايَاهُ
وَجَمْرٌ قَدْ قَطَعْنَاهُ
كَسَقْفٍ قَدْ سَرَقْنَاهُ

أَلَا قَدَّرَ يُوَاظِفُنَا
أَلَا قَمَرٌ هُنَا طِفْلٌ
وَنَهْزُ نَحْنُ نُجْرِيهِ
وَكَرْمٌ كَمْ تَعْرَى فِيَّ
شَرَابٌ نَحْنُ نُسْكِرُهُ
بِشَهَقَاتٍ تُرَدِّدُهَا
وَحَقْلٌ بَيْنَنَا تَحْرُثُهُ
وَبِنُرٍّ طَافِحٌ فِينَا
وَكُنَا قَدْ رَشَوْنَاهُ
وَكُنَا قَدْ شَرِبْنَاهُ
كَبَحْرِ قَدْ غَمَزْنَاهُ
فِي كَاسِي بَقَايَاهُ
كَتَبَعَ قَدْ خَلَقْنَاهُ
شَهِيقًا كَمْ نَسِينَاهُ
كَغَيْبٍ كَمْ حَفِظْنَاهُ
وَقَدْ كُنَا مَلَأْنَاهُ

أَلَسْتُ رَقِيمَ أَبَادٍ
سَابِقَى مُسْتَهَامِ الْعَشَقِ
فَهَلْ حَقًّا سَتُدْرِكُهُ
وَأَنْكَ مَنْ تَهَجَّاهُ
وَجْهَ الْغَيْبِ مَوْلَاهُ
وَتَأْتِينَا بِمَعْنَاهُ

مقتطفات من ديوان «كتابة الصمت» الذي يضم نصين
طويلين كمجموعتين.. «بروفائيل للسيد هو» و«أنائيل»
التي ستصدر عن داره الاستقلال للثقافة والنشر -
فلسطين 2019



سيرة أخرى لأدوار القمر

أمارجي*

(1) مُحَاقُّ أَوَّل

ينسربُ حليبُ أسودُ على التَّوافذ. يقطرُ على الغابة الشِّمالِيَّة. أَوَّلاً على إِبَرِ الأُرزِ الحادَّةِ وإِبَرِ الشُّوحِ المفلولة، ثمَّ على أجناسٍ أخرى سُفْلِيَّة. على كلِّ الفصائل والأجناس يقطرُ حليبُ أسود. [لا شيء يتوارى عن العين البيضاء المتوارية للحليب الأسود المنكشِف]. كما ترون، كما لا ترون، حليبُ أسودٍ يرَجِّفُ كلَّ شيء. قطرةٌ ترَجِّفُ غراباً زيتونيّاً. قطرةٌ ترَجِّفُ ثمرةً سفرجاليَّة. قطرةٌ ترَجِّفُ سنجاباً. قطرةٌ ترَجِّفُ سُمْنَةَ صخور زرقاء. قطرةٌ ترَجِّفُ قُرْقفاً أزرق. قطرةٌ ترَجِّفُ ورقةً دردار. قطرةٌ ترَجِّفُ ورقةً قيقب. قطرةٌ ترَجِّفُ ورقةً عُبيراء. قطرةٌ ترَجِّفُ خيطاً أَشْنَةً. حليبُ أسودُ، أسودُ، أسود.

على السَّوسن ذي الحَلَّةِ الزَّرقاء حليبُ أسود. على الخوخ الزَّاحِفِ حليبُ أسود. على أزهار الفاوانية حليبُ أسود.

حليبُ أسودٍ يَسْخُ ويتخنَّزُ على كلِّ شيء.

حليبُ أسودٍ يتخنَّزُ على عظام وَشِقٍ مَيِّتٍ. حليبُ أسودٍ يتخنَّزُ على جِلْدٍ يَحْمُورٍ يموت.

حليبُ أسودٍ على زاويتي فمي، على جوزه عُنقي، على صدري.

حليبُ أسودٍ يسيلُ على كلِّ شيء، على كلِّ جسدي:

لأنَّني بغمي أَشَدُّ إلى نافذتي وأرضُ

حلمة اللَّيلِ السَّوداء.

(2) هلالٌ أَوَّل

.... دمٌ مجهولٌ في حلقِ الوادي،

القمرُ على التَّلالِ الباردة

يركضُ ويطعنُ اللَّيلَ بقرنَيه.

(3) تربيعةٌ أَوَّل

نصفُ قمر، من نافذةٍ نصف مفتوحةٍ، يضيءُ على طاولة المطبخ نصفٍ برتقالة.

الضَّوء المنعكس على نصفِ البرتقالة يضيءُ لي نصفَ وجهك.

النَّصفُ المُطفأ من القمر، على النِّصفِ المأكول من البرتقالة، يُطفئُ عنك نصفَ وجهي.

(4) أهدبٌ متزايد

أعرفُ هذا الميقات. حين يصبحُ اللَّيلُ هراً فأحماً أعورُ

ينظرُ إليَّ بحدقة عين واحدة

حتَّى يطيرَ هارباً من أعماقي دُرَّاج أسودُ وأُغلقَ النَّافذة.

(5) بَدَر

انظري يا حبيبتي البعيدة إلى القمر،

أنا أنظرُ إليه

وأسمعُ غابةً كاملةً من الجوريِّ تننَفَسُ طبيعياً في أنفاسك.

هل تسمعين

حيوانات منتصف اللَّيلِ المريضة

وهي تننَفَسُ اصطناعياً

في أنفاسي؟

(6) أهدبٌ متناقص

بحدقة عين واحدة

كلُّ الأجناسِ الغابرة، والأجناسِ الباقية، والأجناس التي تولد

الآن

تنظرُ إليَّ. تدمعُ وتمزجني بدمعتها. أصيرُ

وتلك الدَّمعة

فوق البيوت والسُّفن والقبور

دمعةٌ واحدة.

(7) تربيعةٌ آخَر

نصفُ قمرٍ بين نهديك

أتذكُّرُه

نصفَ ثمرةٍ

شَقَّتْ فمي

احتوتُه واحتواها

أكلتُه وأكلها.

(8) هلالٌ آخَر

من مهدي اللَّيليِّ الكثير الصَّرير

رأيتُ منقارَ الحداةِ الأبيضِ والسَّاطعِ

يشقُّ الجلدَ الورديَّ للفجر

ويسلِّخُه فوقَ البحار،

شممتُ الرَّائحة النَّفاذة للحم الغيوم المتساقط

وارتجفتُ وحيداً

حين نفذَ رأسُ المنفار في جلدي

ولامسَ عَظمي.

(9) مُحَاقُّ آخَر

أعصرُ النُّجومَ حولَ الهالة المُحلولة.

النُّجومُ غددُ اللَّيلِ الشَّديَّة. أعصرُها بيدي،

وبغمي أَشَدُّ إلى نافذتي وأرضُ

حلمة اللَّيلِ السَّوداء.

أطُخَّ جسدي والعالمَ بحليبٍ أسود.

* شاعرٌ ومترجمٌ من سوريا

** تُنشرُ هذا النُّصُّ بالإنجليزية على صفحات مجلة Poesia، عددُ تموز - آب

2019، ضمن أنطولوجيا شعريَّة عن "القمر" بمناسبة مرور خمسين عاماً على

أوّل هبوطٍ للإنسان على سطح القمر.

-2-

في البدء كانت الوحشة ،

لا تقل أنا شاعرٌ مغمور ،

ولا تبحث عن وجهك في نبعٍ أوساقية .

أنت الشبهة

وأنت الإله ،

الأنبياء

الرسل ،

وأنت كل المدعوين

صاحب العرس ، العريس والعروس ،

الخيانة والهجر

الأوغاد والطيبون

القسوة ، التجريد والتأويل ،

أنت أعواد الثقاب وأنت الشمع المذاب ،

أنت الأيقونة المعلقة

وأنت فيلم الرعب آخر السهرة ،

أنت الأشرعة الممزقة

القراصنة ، الأشباح وقطّاع الطرق .

أنت القنّاص الماهر وأنت الصيد السهل ،

أنت الخطاة

وأنت التائبون الخطاة ،

الخسارة ، الخراب ، الجحيم والهاوية .

في البدء كان الشاعر ،

كانت الوحشة

ثم تكاثرت الآخرون .

- 3 -

لم أضعد إلى القطار من جهة الشمال ،

لا من جهة الجنوب ،

كان الثوب يرفرف وينحسر عن ركبتيّ ،

كانت خصلات الشعر تنحسر عن وجهي ،

الهواء ،

الحيرة القلق الخوف ،

هكذا وقفت بكامل ذهابي ،

هكذا أحببت بكامل فراقي ،

كانت القطارات تصفر في أذنيّ ،

كان العابرون عابرين ،

كانت الأيام تترك رسائلها في جيبتي ،

كان جيبتي مثقوباً كحياة ناقصة ،

كنت أدور أدور

وأنا الواقفة الأبدية في مهيب الكلام .

كنت أغني في الصيف وأجوع في الشتاء

هكذا لم أعش تماماً ولم أمت تماماً .

كنتُ ابتسم ببطء

وأرقص بخفة على سكة الحديد ،

حتى مرّ القطار سريعاً

هكذا بقي الثوب

يرفرفُ

مكماً

رقصته

وحده .

- 1 -

لدينا رهابٌ من الطوابق العليا ،

أسلافنا المنتحرون غامروا بالسماء ،

انسكبوا في صناديق سحرية ،

سينامون بهدوء بعد أن نكفّ عن البكاء وعن التلويح .

الشرفات العاليةٌ لديها رهابٌ من الحزاني ،

من أقراط النساء المتدلّية

من المذايق المرّ لأكفهنّ ،

من أتكائهن الأخير على الهاوية .

ثم ماذا بعد الأرق والقلق والهجر والصلب

والحزن والثثرة

سوى هذا التحليق الوحشيّ

وهذا السقوط المدوّي نحو الصمت

أو نحو الكتابة .

في البدء كان الشاعر

فيوليت أبو الجلد - لبنان





محمد خضير

أكروباTIك

(غثّ) و(سمين) قزمان توأمان، أحدهما هزيل والآخر بدين، عاشا ربحاً من عمريهما في غرفة بمؤخرة دكان بائع جبال اسمه عبد الله الشّاهول، قبل أن تلتحق بهما القزمة فريال، ليكوّنا فرقة أكروباTIك، تجولت بين العشائر ومرقد العُزير. وكانت تصحبهما عنزة صغيرة أطلقوا عليها اسم سهام. أيام ذاك، كان العشائر قد صار ملكاً لرجل إيراني اسمه أفراسياب، فانتقل القزمان من يد إلى يد حتى استقرّا في سوق الحبال، وسكنا دكانَ عبد الله الشّاهول، الكائن في زقاق قصير متصل بجامع العشائر القديم، بمواجهة جداره الجانبي المرتفع، المتهدّم في جزء منه. كان الشّاهول ينقذ إلى دكانه من باب مغلّق، يرتفع متراً عن أرض الزقاق، أما القزمان فلم يبرحا غرفتهما، حيث يبيتان، قابعين في الظلمة مع الزواحف والحشرات.

يبدأ نهار القزمين بوفود ملاحين يطلبون جبالاً لسفنهم، أو صيادين يرومون حياكة شباكاً للصيد من خيوط قطنية، وبدو يبحثون عن أوتاد وحبال قوية لخيامهم وإبلهم. وهناك فلاحون يستخدمون حبال القنّب لصناعة مصاعد لجني التمر من النخيل، وضفّر عُرى زنايل التمر والخُصّر، وخصف الزغال، وغير ذلك من الصناعات. وفي يوم وفد الملاح (العُزيريّ) واحتلّ مجلسه بين كومة الجبال في صدر الدّكان، وابتدأ حديثاً هامساً مع عبد الله الشّاهول. نادى الشّاهول سميناً لإحضار نوع نادر من الحبال طلبه العزيريّ لزورقه. وكان قبل المناذاة قد سمع طرفاً من حديث الرجلين، فأخبر أخاه غثاً بأنّ حادثاً طارئاً سيغيّر حياتهما. ناشد العزيريّ صاحبه الشّاهول إيواء فريال التي تعيش في زورقه، بعد أن خطفها من أمّها البدويّة، ورجاه ضمّها الى القزمين في دكانه. تلقّى الحبال مبلغاً من المال لقاء الإيواء في الدّكان؛ وغير ذلك فقد أقسم العزيريّ أنّه لم يمسّ القزمة بسوء قط. فتاة نظيفة. حسناً. لا بأس.

ثلاثة أقزام في دكاني؟ لعل الله اختاره لإيواء هؤلاء المساكين! أما العُزيريّ فلم يجد ملجأ غير دكان بيع الحبال. كثر الله من أمثالك أبا غثّ وسمين، فأنا على وشك السفر الى بلاد بعيدة، لم يخب ظنّي في مروءتك وإنسانيّتك! لا بأس. لا تهتمّ. إنهم عائلتي الصغيرة! يتدحرج سمين من زاويته الخلفية في الدّكان كلما تلقى أمراً من سيّده الحبال. يدفع لقّة حبال أمامه، يساعده في عمله أخوه غثّ، الذي يشاركه بحركات تشبه انفتال الخيوط في مغزل البدويّة، المنزوية في المرقد اليهوديّ أسفل دجلة. كان انفصالها عن ابنتها فريال عنيفاً، أو أنّه تمّ بصفقة مالية، ولعله الخوف، لا يدري سمين، لكنّ القزمين استضافا الفتاة العُزيريّة، في ركنهما قانعين، مسرورين. أبدت فريال مواهب قلّ نظيرها بين أقزام العشائر. كان شعرها أشقر قصيراً، قبل أن يقصّه الملاح الذي نقلها في زورقه. منذئذ عاش الثلاثة بانسجام تام، وقاموا بأعاجيب صغيرة، حتى أتقنوا مهنتهم الجديدة: السّير على الحبال المشدودة على شاطئ، والقفز بعضا للوصول الى نافذة مغلقة في برج الخفافيش، أو تسلّق أعمدة مصابيح الإنارة كالقُرود. أما أعجب أفانينهم فارتقاء حبل متصّلّب، سائب الطرفين. كانت هذه الحركة أشبه بسحر الهندود، وقد تعلّم الأقزام اللعبة من مجموعة زائرين نزلوا فندقاً مملوكاً لطائفة هندية مُسلمة. امتهن الأقزام الثلاثة أكروباTIك الحبال بعد وفاة صاحبهم الحبال، وبيع دكانه لتسديد ديونه لتجّار العشائر. وكانوا قبل ذلك في عيش هنئ، وتوافق إنسانيّ، بأدنى الأطوال، وأصّال الأجساد. قبل وفاة الحبال بأشهر، باح عبد الله الشاهول برؤياه لغثّ وسمين. دعاهما وسمح لهما أن يعتليا مجلسه بين كومة حبال قطنية، ثم أسرّ لهما: «رايت نفسي معكما وقد قصّرت قاماتنا حتى بلغنا طول إصبع، لا يرانا مصلّو الجامع، المارّون بدكاننا، فأخذوا في دوسنا

بأقدامهم، وكنتما تنطّان كُرتي مطّاط هنا وهناك. ثم تختبئان في شقّ بجدار الجامع المواجه للدكان. أتعرفان تفسير رؤياي أيها الصغيران؟» ليس القزمان صغيرين، فلعلّهما تجاوزا الخمسين من عمرهما، بل لعلهما أكبر مما يظنّ شخص كبير يدوسهما بقدميه، من التجّار والصّيادين والملاحين وإمام الجامع ومصلّيّه. يستطيع سمين أن يفسّر رؤيا سيّده الحبال، ويُسدي إليه نصحاً. أنت يا عمّي على وشك الإفلاس. قلّ غير ذلك يا ولدي. أظنّ، بل أجزم وحقّك، هناك من ينتظر هذه اللحظة ليستولي على مالك. أنت على وشك الرحيل وراء صاحبك العُزيريّ. حقاً؟ أنتم الأقزام شياطين مُبصرون كالخفافيش. أدهى ممّا نعتقد. أنتم أكثر من جنس. تتكاثرون بين الأسفل والأعلى وفي أكثر من مستوى. جبالٌ مضفورة ممتدة بين الأرض والسماء... على مهلك يا عمّي الشّاهول. لسنا غير أكروباTIكيين. هذه حقيقتنا وسنمارسها بعد غلق دّكانك. متى؟ لا نعلم. لكنّي أنصحك بالاختفاء. ردّ سمين على سيّده.

بعد هذه المصارحة القاسية، اختفى الحبال عبد الله الشّاهول، وتُودي على الدكان فيبيع بأبخس الأثمان مع حباله وأقزامه. كان المشتري الذي رسا عليه المزاد العُزيريّ لا غيره، مالِك فريال الأول، الذي برز للعيان بحلّة قشّية وكيس مملوء بالنقود فجأة. «أتعرفون يا أبنائي الصّغار ماذا أعددت لكم من فضاء لا تحدّه جدران ولا قاصات نقود؟» قال العزيريّ. «لقد بدأت جولتكم العجيبة أيها الصّغار المحظوظون». «تعسا لك! لسنا صغاراً. سننقذ خطّتك. لكننا سنشتري حرّيتنا منك مهما كان الثمن». أضمّر سمين.

استطاع الأكروباTIكيون القفز على الأسبجة، واختراق الأبواب والمخادع، والانحشار في الكوى والروازين، والاستيلاء من ثمّ على أموال طائلة، وجليّ ومصوغات



ذهبية وتُحف من كلّ نوع، وكان العُزيريّ يطير قبلهم إلى الأعالي من الفرح والاعتزاز، بعد كلّ غزوة ليلية. جمع أقزام العشائر من كلّ زاوية، وأقام لهم الموائد، وبذلّ المباديل ونصبّ المداخن وسكبّ الخمر. امتدّت الليالي على هذه الوتيرة فوق سطح عواميّة حديدية، راسية في الشط، قبل أن يسقط العُزيريّ من حافة العوامة ويغرق، في ليلة غاب عنها القمر، وغطّت السماء غيمةً من الخفافيش. أما الأقزام الثلاثة فقد أوتروا حبلاً بين صواري العوامة ونخيل الصّفة وقفزوا عليه واختفوا عن أعين الكائنات الضئيلة، المذهولة لطيرانهم عبر حاجز الظلام الكثيف. لم تكن قفزة الاقزام مفاجئة، فقد اختلطوا مسافتها منذ عملهم في دكان بائع الحبال. كانت قفزة فوق فضاء النهر والجامع وبيوت العشائر المهذّمة، نحو مكان وراء مرقد العُزير، ومجلس الأمّ البدوية، على بعد كيلومترات، حيث التقوا أخيراً بالعضو الرابع في فرقتهم الأكروباTIكية: العنزة الشقراء!

ليته استأجر أصدقاء

علي البزاز

لعلّه

يجعلُ المؤمنين فرعاً من الأذى، ويجعل دربه أجنبياً مساوياً للبلدان،

وصوته أجنبياً. العناية به، كأنّها سريزٌ مريضٌ.

أيّها الوصوليّ، يا صعودي ذا وجهين.

ثقتي بالعاهة، كنقة الأمّ بأبنائها.

**يُحاكي الباطن والطبّة المطوية
فيقدّم أمثلة على ذلك:**

سأجعله مسؤولَ أدعيةٍ وتعاويزٍ، قيماً على الكهنة،

افترقُ عنه تاركاً إياه لإعجابٍ مُعجباً بالأسفل.

سأرتبه على عكسِ الجداولِ وجريانها

(يعتقُد: لا شيء يسيل ولا يجري سوى الاضطرابات)،

على عكسِ الوسائط

في سعادة الأقارب والبناء، وهي تتمدد إلى مؤيدين

(آه، لو كان عندي تأييدٌ من الغابات، على أنني مهمٌ،

وكتابتُ ذاتَ رأسمال.

تأييدٌ من القناطر، على أنني صالحٌ لمهمتها).

سأرتبه:

صداعاً جالِباً للأقفاص (وهل يُجلبُ النورُ بغير المشقّة؟)

سيراً، وله غرقٌ في الغرق، عثوراً على القش،

ووقوعاً على تأثيرات الفيضانات،

وردوداً على الكسوفِ،

وكأنّه يحلّ في ثماره، كسوفاً شخصياً.

السماء، يُعدّلها لتناسب لقاءً مع الجمر، هناك وافدون جُدد

إلى أفكارها،

يعتبرونها لهواً. (الشمسُ عاقلةٌ، والدخول إليها للسفهاء،

العصي- الكتابة شريفةٌ عنده، والظفرُ بها،

عبر طرقٍ من الري والبزل).

المياه يعدّلها إلى فرصةٍ مسكنيةٍ، كما يُعدّل روحه تضامناً مع

الاهتزاز،

طمعاً بمهزومين جُدد. لماذا لا يعدّل مركبةً، من الظالم لمياهه

إلى الناجي؟

جنوب

أن تقرأ رواية 1984 في الموصل

هومي بابا
والرد بالكتابة

الفلسفة الافريقية
ضد حداثه
غربية معطوبة

الميراث الذهبي
للفتح الإسباني

(لا يحبّ الكتب الناجية، يرسل عاراً إليها لتغرق فيه،

ولا الناجين،

هم غير الحوادث.

لا يحبّ التحذير من السقوط، بل يفضل الإنذار من المسرّات،

ولكن كلُّ انتباهٍ إليه، هو تحذيرٌ منه، كلُّ دربٍ فيه، لهو ناجٍ

من الوصول،

والطفلُ في دموعٍ دائمةٍ معه).

سأجعله:

طريقاً اتكالياً، فائدةً للصوص، حافزاً لتكثير المهدئات.

ما من وصولٍ، إلّا والذنوب تُغذيه، ويحتاجُ الحلّ - الجماعة.

لم أهملت الجماعة بل وكسرتها؟

فلا غلافٌ من دونها، وعدمها، مثل جنّةٍ لا دخولَ إليها.

افكر بتكرير الشمسِ من الشوائب، بتكرير الحبّ القديمِ

والنفسِ القديمة.

ويا نسخَ الأغنياء،

كرّري الأنهار المؤدية إلينا، ولكن كقيظٍ لا غير.

تدبيره:

يُصمّم كرسيه مكتباً

بمقاسات ثيابه المكتبة أيضاً

(أي، كيف اعتبر العائلة وصولاً إلى الصحراء، والحببية نزولاً

إلى السرداب؟

كما عاب على نافذته سعتها، وعدّها تشبهاً بالأعيان والوجاهات،

فاستنشقّ هواه عبر نافذةٍ مستأجرةٍ،

ونظرَ إلى قدومه عبر عيون مستأجرة،

ليته استأجر أصدقاءً،

واستأجر ابتسامه تحبه،

وهكذا،

صمّم كرسيه مكتباً، استناداً إلى الفراق والدموع).

كلّ ذلك،

من أجل أن تتعرّف الأدغال إليه،

فلماذا؟



إن ما يحدد الملمح المائز لنزوح إفريقيا هو غياب أي وازع أخلاقي عندهم، فوضعهم غير قابل لأي شكل من أشكال التطور، ولا يتناسب مع أي نحو من أنحاء التربية.

Hegel

كان يوصي باستخدام عصي الخيزران اللينة بدل السياط والمقارع، لتطويع أجساد هؤلاء الزنوج الحمقى «الثرثارين الذين ينبغي فصلهم وتفريقهم عن طريق ضربهم بالعصي»²، والذين يقعون من الأعراق الأخرى موقعاً أدنى»، يجعلهم بمنأى عن العلم والأدب والفلسفة. الأفارقة السود، حسب كانت، ليسوا من «الأعراق القوقازية»، ولا ينتسبون إلى فصيلة السلالات البيض، لهذا فهم غير مؤهلين للإبداع الفلسفي، ولا لممارسة فعل التفلسف. وهذه النزعة العرقية الاستعلائية الكنتية تطالعنا أيضاً عند كثير من الفلاسفة الغربيين المحسوبين على براديجم الحداثة. إلى حد أن الفيلسوف الإفريقي أشيل مبمبي Achile Mbembe ذهب إلى القول بأن «نقد الحداثة سيظل غير مكتمل ما لم نفهم بأن ميلادها يتوافق مع ظهور مبدأ «العرق» ويقترن بتحول هذا المبدأ إلى قالب متميز تتحدد في ضوئه تقنيات الهيمنة»³. ولئن وافقنا يورغن هابرماس في اعتبار هيجل فيلسوف الحداثة الغربية بامتياز، فإننا نجده لا يتورع في دروسه ومحاضراته التي ألقاها بين 1830 و1831، والتي نشرت فيما بعد، بعنوان «العقل في التاريخ» في التصريح أمام طلبته المتعطشين لأفكاره الحداثية المتتورة، قائلاً: «إن ما يحدد الملمح المائز للزنوج هو غياب أي وازع أخلاقي عندهم. فوضعهم غير قابل لأي شكل من أشكال التطور ولا يتناسب مع أي نحو من أنحاء التربية»⁴. إنهم يعيشون حالة الطبيعة بميسمها الغريزي ومنطقها البدائي المنافي لأسباب الحضارة وقيمها. لهذا، «فمن يُرد أن يتعرف على الملامح المرعبة للطبيعة البشرية، فسيجدها جلية متجلية في إفريقيا»⁵. وأكثر من ذلك لا يستنكف هيجل، وهو فيلسوف التاريخ المقتدر، عن الإقرار بعقيرة عالية ونبرة قطعية بأن إفريقيا «ليس لها تاريخ»، وليس لها أثر أو ذاكرة تاريخية يدلان عليها، إن إفريقيا السوداء عجزت، حسب فيلسوف الديالكتيك، عن تدشين منجز فكري يرقى إلى مدارج اللوغوس الفلسفي أو يسمو إلى معارج الإبداع الإنساني

لهذا، لا يعتبر ملفنا هذا مجرد التفاتة اعتراف بفكر فلسفي إفريقي أدرك عنفوانه وكرس حضوره فحسب، بل هو أيضاً دعوى إلى الحفر الأركيولوجي في هذه الفلسفة التي تعيد النظر في معاطب الحداثة الغربية، وتُسائل ماهية الخطاب الأنواري الذي ظل مشدوداً إلى الأرثودوكسا الوسطوية وإلى تركاتها العرقية والاستعلائية. في المنتصف الثاني من سبعينيات القرن المنصرم كتب الفيلسوف البينيني بولان هونتونجي P. Hountondji يقول في مؤلفه عن «الفلسفة الإفريقية»: «ما زال يُنظر إلى الإفريقي الأسود ككائن لا يرقى إلى أن يكون محاوراً؛ إنه موضوع لحديث الناس وليس ذاتاً متحدثة، وجه غفل من كل صوت، أو موضوع قابل للتعريف والتوصيف، وليس ذاتاً تحمل خطاباً بعينه»¹. وهذا الموقف الاستعلائي الذي تكون عن إفريقيا السوداء وعن حضارتها، في الغرب كما في الشرق، ليس مجرد نتاج لإيديولوجيا كولونيالية لم تكن ترى في الغور الإفريقي سوى مقدراته وثوراته التي ينبغي أن تنهب وتسلب، بل هو أيضاً نتاج تصور استغرابي أمبريالي للعقل؛ تصور يرى أن الحضارات الإنسانية القمينة بأن توسم، حقاً، بالعقلانية هي حضارات تنهض على العقل بحمولته الإيستمولوجية الغربية، بدءاً من أرسطو إلى هيجل، مروراً بديكارت وسبينوزا. أما ما سواها من الحضارات، فهي حسب هذا التصور، هرمسية الهوى، ميثولوجية الهوية، تتغذى على الخرافة، وتمتخ من مظان السحر والشعبذة. إن الظلم الذي طال الكائن الإفريقي في حريته وكيونته وثورته وخريطته الجيو-سياسية، طاله أيضاً في ذكائه وملكاته العقلية ومنجزاته الإبداعية. لقد عرف الإنسان الإفريقي الأسود صنوفاً شتى من مظاهر الجور والعسف كان عنوانها العريض هو الاستعباد والاسترقاق، لكنه عرف في ذات الآن ضرباً آخر من الجور أشد وأعتى تدعوه ميراندا فريكر «بالجور الإيستمي»، ويتمثل في عدم الاعتراف بحجية الإفريقي وشرعيته الفكرية والإيستيمية. فإمانويل كانت، فيلسوف الأنوار الذي لم تقع عينه على شخص أسود البشرة من قبل، لأنه لم يبرح مدينته الصغيرة كونيغسبورغ،

1 - Paulin J. Hountondji, sur la « philosophie africaine », ed Maspero, 1977, p 35.

2 - E. Kant, observation sur le sentiment du beau et du sublime, éd Flammarion, 1990.

3 - Achille Mbembe, Critique de la raison nègre, éd la Découverte, 2013, p 88

4 - G.W.F. Hegel, Raison dans l'histoire, tr.fr.éd 10/18.

5 - Opcit.



الفلسفة الافريقية

ضد حداثة غربية معطوبة

د. محمد الشيك

ما تزال إفريقيا السوداء جغرافية مترامية، مستغلقة، لم يجر ارتيادها على النحو المأمول. لكنها ما تزال أيضاً كجغرافية ذهنية وكقارة فلسفية لم تكتشف البتة. ففلاسفة إفريقيا ومفكروها المعاصرون غير معروفين في عالمنا العربي، وفلسفتهم ما زالت عندنا نسياً منسياً أو أرضاً بكرأ لم يتم ارتيادها بعد.



Kant

لم يستمد زنوج إفريقيا من الطبيعة أي إحساس
أو شعور يسمو بهم عن عتبة البلاهة والحماقة...
إن السود ثرثارون جداً إلى حد أنه ينبغي فصلهم
وتفريقهم بالعصي

الغرب وإفريقيا ومغامرة الاستكشاف

لم يُقدّر لإفريقيا أن تخرج من دياجير النسيان إلا مع متم القرن التاسع عشر وإطلالات القرن العشرين، وكان ذلك في البداية على يد فنانين غربيين اكتشفوا بحدسهم الفني مواطن الجمال في الإبداع البصري الإفريقي وتأثروا به. ونلفي هذا التأثير جلياً في مجموعة غير يسيرة من الأعمال الفنية التي يحبل بها الريبرتوار التشكيلي الغربي، مثل لوحة «بورتريه السيدة ماتيس» لهنري ماتيس و«شابة بعينين زرقاوين» لأميديو مودigliاني، و«أوانس أفينيون» لبابلو بيكاسو و«العاري الضخم» لجورج براك، و«الأقنعة» لأندري ديران. إلا أن عودة كثير من الفنانين الطليعيين الأوروبيين إلى مظان الفن الإفريقي ومنابعه الأصلية، لم تكن اعترافاً بأفق جديد للمغايرة الفكرية والإستتيقية، إنما كانت في حقيقتها محض ردّة فعل على الحضارة المادية بنزعاتها الوضعية التقنوية والأداتية، وكانت، بالتالي، هروباً نحو ما هو طفولي وفيتيشي وطقوسي وميثولوجي وغرائبي في الميراث البصري الإفريقي. ولم يعمل الفنانون الأوروبيون الذين انفتحوا على المنجز التشكيلي الإفريقي على تغيير مسبقات الغرب وأحكامه القيمية القبلية عن إفريقيا. بل ظلت الصورة النمطية السائدة عن السود الأفارقة قائمة، وظل الأوروبيون ينظرون إلى «الناس في إفريقيا كما لو كانوا جميعهم سحرة» على حد تعبير هيرودوت الشهير، وإلى منجزهم الفني كما لو كان مجرد قربان في هيكل المقدس، أو محض تمانم وطقوس عبور شطر العالم الآخر أو تعاويذ ضد النافثين والنافثات في العقد.

مازالت هذه الأحكام القبلية مكرسة إلى اليوم، إلى حد أنه حين يتم التساؤل عن خصوصيات الفن الإفريقي وعن ملامحه الجمالية المائزة، لا يوظف النقد الجمالي الغربي «نفس شبكة القراءة التي يُقارب من خلالها الفن الأوربي والأمريكي، بل يجري حصر ذلك الفن داخل دائرة من التوصيفات والمفاهيم الخاصة»، ويجري تكرار واجترار نفس القِئليات والأحكام النمطية، وذلك من قبيل اعتبار أن جاذبية الفنون الإفريقية لا تتمثل في فرادة مناحيها الأسلوبية وتعبيراتها الجمالية، إنما تتبدى على نحو خاص في ملامحها الأنثروبومورفية، وخصوصياتها الإثنية الغرائبية التي تجعلها بمنأى عن

النسق المعياري والجمالي الغربي ودونه بآن. وما يطالعنا في موقف الغرب من فنون إفريقيا يطالعنا أيضاً في موقفه من فلسفتها. فمن الغربيين من استهجن الجمع بين الفلسفة وإفريقيا في مقام واحد، واعتبر أن نسبة الفلسفة إلى إفريقيا هي بالأولى نسبة تناذب وتباعد، أي تكاد تعدل نسبة الضد إلى ضده: ما دام أنه لا يستقيم في عرفهم نسبة اللوغوس (العقل والمنطق) إلى الميثوس (الأسطورة) ومنهم من اعتبر أن الميثوس الإفريقي، وبالرغم من لبوسه الميتافيزيقي ينطوي في ملامحه الإثنية على عناصر فلسفية إفريقية مخصصة، سيُطلق عليها، في ما بعد، اسم الفلسفة الإثنية.

إفريقيا و«فلسفة البانتو»

يعد المبشر الفرنسيكاني البلجيكي بلاسيد فرانس تامبلس P.F.Tempels، أول من حاول تحديد ملامح هذه الفلسفة الإفريقية في كتاب نشره باللغة النيرنالية سنة 1945 بعنوان «فلسفة البانتو». والبانتو بالمناسبة هم مجموعة لسانية واسعة تضم أربعمئة وخمسين لغة إفريقية متشابهة. يصادر تامبلس في هذا العمل على وجود نظرة خاصة للعالم عند الأفارقة Weltanschauung، مؤكداً أن شعوب البانتو يمتلكون «نسقاً فلسفياً أنطولوجياً يقوم في تصويره على القول بدينامية الوجود، وعلى اعتبار الكينونة قوة، «غير أن القوة عند البانتو ليست في نظره عرضاً، بل أكثر من ذلك هي ماهية وجوهر للوجود في ذاته»7. كما تنطوي فلسفة البانتو الوجودية حسب تامبلس على نزعة إنسانية تجعل مدار نشوء الأشياء وتحولها الأنطولوجي على الإنسان. إن الفكر الغربي الذي تشوّب مقولات الميتافيزيقا الإغريقية ينظر إلى الوجود بما هو موجود في جوهره القار والستاتيكي، فيما يعتبره أهالي البانتو قوة وحركة وطاقة دينامية. ولأن كل موجود هو في جوهره قوة، ولا يوجد إلا باعتباره قوة، فكل الكائنات كيفما كان

7 - R.P. Placide Temples, la philosophie bantoue, tr.fr, Présence Africaine, 1965, p 35.



بوسع الزنوج العبيد أن يصطَفُوا الدين الذي يبدو
لهم أفضل، لكن هذا لا يعفي الزنجي من الخضوع
المدني لسيده.

John Locke

جنسها ونوعها تتحدد باللزام كقوى ليس بالمعنى المجرد لمفهوم القوة، بل بفيوضاتها المادية المتحققة. ما يعني أن فلسفة الوجود عند شعوب البانتو هي إرادة قوة وإرادة حياة، وهي علاوة على ذلك فلسفة توثب وانسياب وكثافة ترى أن كينونة الإنسان لا تنهض على مقولة القوة فحسب، بل تغتني من خلالها ممكناته الأنطولوجية وتتسع مساحات تحقق كينونته. كما يستطيع كل موجود بشري، انطلاقاً من مبدأ القوة ذاته، أن يغني وجود كائن آخر، ويكثف قوته، بل بوسع «القوة الحيوية البشرية أن تؤثر تأثيراً مباشراً على وجود الموجودات أو القوى الدنيا (حيوانات، نباتات ومعادن)»، على هذا النحو يحتفي تامبلس بحكمة البانتو التي يعتبرها «استبطاناً لطبيعة الموجودات وتقصّياً لجوهر القوى» أي يحددها بما هي معرفة أنطولوجية في المقام الأول. إن الحكمة الفلسفية الإفريقية هي، كما يقول تامبلس «حكمة ميتافيزيقية وتعقل لقوى الوجود ولتراتيبتها وتضايقها وتطورها وتناميها وتعالقها»8. ولكن، بالرغم من احتفاء الراهب الفرنسيكاني بلاسيد تامبلس بفلسفة البانتو، إلا أنه ظل مسكوناً بنزعتة الإثنية الفوقية التي تمثلت في إقراره بضرورة «تأديب» السود وتهذيبهم وتشذيب طباعهم والارتقاء بهم إلى مدارج الحضارة، من خلال تكييف البرنامج التأديبي المأمول مع ثوابت الأنطولوجيا الإفريقية. وهذا التصور المتناقض في بنيته البرهانية جلب على تامبلس انتقادات كبيرة، مثلما أثارت فلسفته الإثنية سيلاً من المطارحات والسجلات. لأن ما اعتبره «فلسفة»، ونسبه تعسفاً إلى أهل البانتو لم يكن في حقيقته فلسفة أي نظراً عقلياً تأملياً مؤسساً على سلسلة برهانية، إنما هو ثقافة مجتمع بأكمله، أو تعبير عن وعي مشترك أو عن رؤية جمعية إلى الوجود والحياة.

حقاً لقد لقي كتاب تامبلس استحسان عدد كبير من الفلاسفة الغربيين المرموقين مثل لويس لافيل وجبرائيل مارسيل وجان فال وألبير كامو، ووجد فيه البعض تمثيلاً وتطبيقاً لما يدعوه باشلار

8 - Temples, opcit, p 50.



«بالأنطولوجيا الجهوية» على ثقافة شفوية بعينها هي ثقافة شعب البانتو. بل إن جاستون باشلار نفسه عَدَّ كتاب تامبلس منجزاً فكرياً عميقاً قادراً حسب تعبيره على تدشين ضرب من الميتا-ديناميكا في توازٍ مع الميتافيزيقيا في التقليد الغربي»⁹. بيد أن تلقي معظم الكتاب الأفارقة لمصنف تامبلس لم يكن بنفس الحفاوة والاحتفاء، بل حلّ بين ظُهراني كثير منهم كضيف غير مرغوب فيه. ولم يحتف بتامبلس غير كمشة من مفكري الزنوجة من أمثال ليوبولد سيذار سانغور وأليون ديوب. فيما تصدت له الأنتلجنسيا السوداء، ورفضته جملة وتفصيلا.



«فلسفة إفريقية» ضد «توهيمات» تامبلس

تعرض تامبلس، كما أومأنا، لنقد شديد من طرف مفكري إفريقية السوداء وشعرائها وفلاسفتها. فاعتبره إيمي سيزير طرفا في معادلة النظام الكولونيالي، واعتبر أن حديثه عن فلسفة البانتو إنما يُراد منه تكريس تنغذ الاستيطان الأبيض في الجغرافية الذهنية السوداء باسم هذه الفلسفة المزعومة نفسها. واعتبر أن كتابه «وجه إلى من هم «مدعوون» إلى توجيه السود وحكمهم... أي بالجملة إلى جميع أولئك الذين يريدون تمدين البانتو وتهذيبهم وتربيتهم، وليس موجهاً بأي حال إلى أهالي البانتو». يقول تامبلس في هذا الإطار: «إن الأبيض، هذا الكائن الجديد الذي بزغ في عالم البانتو، لا يمكن استقباله إلا تبعا لمقولات فلسفة البانتو التقليدية» أي عليه أن يجد له محلاً أو موقعاً «في عالم القوى الميتافيزيقي وتحديدا في المكان الذي يناسبه بموجب منطق نسق البانتو الأنطولوجي ذاته»، وذلك باعتبار الإنسان الأبيض أضحاً أكبر للإفريقي «وقوة إنسانية أسمى تتجاوز القوة الحيوية لأخيه الأسود»¹⁰. كما انتقد المفكر الكاميروني مارسيان تـووا Marcien Towa أطروحة كتاب «فلسفة البانتو»، معتبراً أنها لا تومئ بنبت شفة إلى الفلسفة الإفريقية الحقيقية، إنما تنهض على جُماع من الانطباعات الإثنوغرافية ذات لبوس ديني أكثر منه فلسفي، وإن لم تكن استعمارية توسعية في قصديتها ومطمحها الثاوي، فهي تنصيرية في استراتيجيتها العامة، الشيء الذي يجعلها رديفاً للنظام الكولونيالي وديلا تابعاً له. فما حديث

تامبلس عن فلسفة أنطولوجية للبانتو، سوى مقدمة تيولوجية لاستدراج، شعوب إفريقيا السوداء نحو عملية تمسيح شاملة، لا تنفك في النهاية عن مخطط المعمّر. وفي نفس المنحى يذهب نقد فابيان إيبوسي بولاجا Fabien Eboussi-Boulaga الذي يعتبر أن الفلسفة الإثنية التي يتحدث عنها بلاسيد تامبلس ليست نتاج ذات مفكرة أو كوجيطو واع مستقل بوعيه، إنّما هي صنيع «إثنية نكرة وضالعة في الزمن» وسرعان ما سيعمم تامبلس هذا الصنيع على «العالم الزنجي الإفريقي برمته». فبعد أن انطلق من متخيل نواة إفريقية إثنية صغرى، غير محددة ما لبث أن «جعل هذه الإثنية تمتد لتعاقب الإثنية الزنوجية الإفريقية الكبرى، علما أن هذه الإثنية الأخيرة هي بدورها موغلة في التجريد، ولا توجد إلا بوصفها جُماع ملامح ووثابت عامة»¹¹.

لا يخرج بولان هونتونجي عن هذه الكوكبة النقدية التي رفضت اختزال الفلسفة الإفريقية إلى فلسفة إثنية على غرار ما ذهب إليه تامبلس. إذ أكد من جهته أن كتاب تامبلس ليس بحثا في الفلسفة الإفريقية، بل لا يعدو أن يكون دراسة إثنولوجية، أو في أحسن الأحوال بحثا في «الفلسفة الإثنية»¹². وبالرغم من أنه حاول بضرب من السخاء الفكري إعادة الاعتبار للثقافة الإفريقية ضدا على أطروحة ليغي برول وقبلها أطروحة هيجل وغيرهما من الأطروحات العرقية الاستعلائية، إلا أنه ظل عملاً إثنولوجيا موجهاً للأوروبيين، وليس للأفارقة. إن حديث تامبلس عن فلسفة البانتو الإفريقية ليس في نهاية التحليل «غير ذريعة لفتح النقاش بين مذهبين أوروبيين»¹³ متعارضين في استراتيجيتهما الكولونiale حول «المسألة الإفريقية»: مذهب الكولوناليين الاستعماريين ومذهب المبشرين المسيحيين وتامبلس واحد منهم. أما الأفارقة فليسوا طرفاً في النقاش، بل غير مؤهلين للانخراط فيه.

الحداثة في ضوء فلسفة إفريقية مغايرة

هل يستقيم الحديث، حقاً، عن فلسفة إفريقية؟ أليست الفلسفة يونانية المسقط والمشبرب كما يجزم بذلك هايدغر، وكما يردد بنوع من الدوكسولوجية والاستعلاء الغربي؟ وكيف يمكن للفكر الإفريقي أن يتحلل من غوره الإثني و«يرقى» بالترتيب إلى صعيد التعبير الفلسفي النسقي الكوني ألن تكون الفلسفة الإفريقية، في نهاية التحليل، غير حاشية ذيلية على المتن الفلسفي الغربي؟ وإلى أي حد يمكنها أن تكون بالفعل، فلسفة مستقلة في تيماتها، متفردة فيمؤدياتها وإشكالاتها؟

يعتبر ليفي من الفلاسفة الأفارقة المعاصرين أن الإجابة عن هذه الإشكالية الإبيستمولوجية تستدعي التوسل بوعي نقدي مزدوج:

11 F. Eboussi-Boulaga, la crise du Muntu, Authenticité, africaine et philosophie, Présence africaine, 1977, p 31.

12 - opcit, p 14.

13 - Ibid, p 15.

بقدر ما يحرص على تقويض الأطروحة العرقية الغربية التي تنفي وجود أهلية فكرية تُقَدّر الشَّوَدَ على فعل التفلسف (على شاكلة ما ذهب إليه كانط وهيجل وليفي برول وغيرهم)، بقدر ما يعمل في ذات الآن على نقد التصور الإثنولوجي الاختزالي الذي لا يعترف بوجود فلسفة إفريقية إلا لكي يرتدّ بها في النهاية إلى المشترك الإثنوغرافي بين الأفارقة (على غرار ما نلفيه عند تامبلس أو حتى عند بعض من مريديه من المفكرين الأفارقة مثل كاغام Kagame ومولاجو Mulago).

لكن إذا كانت ثمة فلسفة إفريقية حقيقية، وكان لها حضور تاريخي فعلي، فلا يتعين استخراجها من الميراث الميثولوجي الإحيائي والوثني «لأن استخراج فلسفة ما من نتوءات الذاكرة ليس فعلاً للتفلسف، كما يقول ماسيان تـووا، ...إن الفلسفة لا تبدأ إلا حين نقرر إخضاع الإرث الفلسفي والثقافي لنقد لا هوادة فيه»¹⁴. والحق أن الفلاسفة الأفارقة المعاصرين قد وضعوا الشرط النقدي ضمن مراميمهم الاستراتيجية، وذلك من خلال:

1 - نقد تركة «الفلسفة الإثنية»، لأن هذه «التركة» التي تزعم لنفسها أنها فلسفة الأفارقة السود، وخصيصةـتهم الفكرية المائزة، ليست في حقيقتها غير «لحظة سابقة على الفلسفة، أي مجرد تركة تتطلع خطأ إلى أن تكون فلسفة متعالية. إنها تركة تحتمي على نحو كسول خلف سلطة التراث، وتسقط عليه أطروحاتها ومعتقداتها الخاصة، عوض أن تقدم حججها العقلية الخاصة»¹⁵.

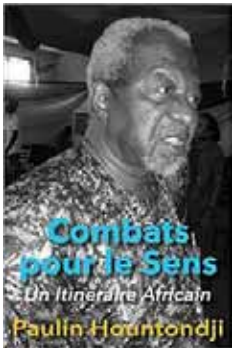
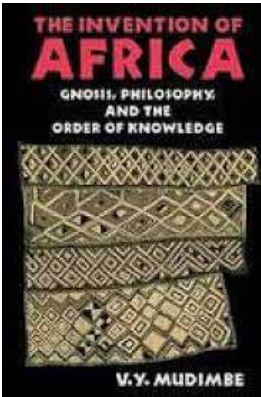
2 - نقد التركة الكولونiale وذلك في أفق إعادة بناء تصور هوياتي مغاير، لا ينكفئ في غياهب ماضٍ موميائي، ولا ينمحي في تضاعيف غريبة مستتلة، ما يتيح للذات الإفريقية الانتظام، حقاً، في جدل التاريخ، والمشاركة الإيجابية الخلاقة في فعل الإبداع الكوني.

3- نقد الملمح الاستعلائي العرقي في الفلسفة الغربية: إذ لا يستقيم ممارسة فعل التفلسف في سياق الشرط التاريخي الإفريقي المعاصر، من خلال الارتكاس شطر ماضٍ إثنولوجي زنوجي يَكُدُّ للغرب الكولونيالي أن يلصقه بالأفارقة، كما لا يستقيم الاضطلاع بالسؤال الفلسفي في أفق فلسفة غربية عرقية في مقدماتها، وعنصرية في ماهيتها، ولم تتحلل من طبيعتها العنصرية حتى في قطيعتها التنويرية ومشروعها الحداثي الطلائعي: فممثلو فلسفة الأنوار والحداثيون الغربيون أنفسهم عنصريون يحتقرون السود ويستعلون على الزوج، ويضعونهم في أدنى السلم الأنطولوجي، وهذا ما يطالـعنا بقوة في فلسفات هيوم ولوك وفولتير وكانط وهيجل وغيرهم كثير. لهذا، لا يصح تدشين فلسفة إفريقية حقيقية إلا بتقويض هذه الماهية العنصرية الثاوية في العقل الفلسفي الغربي.

في هذا الاتجاه عمل الفلاسفة الأفارقة المعاصرون على تخليص

14 - Marcien Towa, Essai sur la problématique philosophique dans l’Afrique actuelle, p 29-30.

15 - P.J. Hountondj, sur la « philosophie Africaine », éd Maspero, 1977 ; p 66.



الفلسفة من ماهيتها الكولونiale
décoloniser la philosophie
وفتحها على أفق للمغايرة والاختلاف، بغية تدشين منعطف ما بعد كولونيالي للتفكير الفلسفي وتأسيس طور مغاير للحداثة الفلسفية. إن تحرير الفلسفة من ماهيتها الكولونiale الغربية يعني ضمن ما يعني، حسب الفيلسوفة الكونغولية نادية يالا كيزوكيدي «تشكيل فضاءات إبيستيمية أخرى غير أوروبية لإنتاج المعرفة»¹⁶. ولقد حرص معظم فلاسفة إفريقيا المعاصرين المعنيين بأفق المغايرة أن يرتادوا، بحق، فضاءات إبيستيمية غير مطروقة في براديجمات المعرفة الفلسفية وحقولها. وأمامنا، اليوم، متن فلسفي إفريقي يحق له، بأهلية عالية، أن ينتسب إلى المنجز الحكمي الكوني، مثلما أمامنا فلاسفة أفارقة حقيقيون اصطبغ اللوغوس عندهم بصبغة إفريقية، بعد أن كان حكراً على البيض ووقفاً على ثقافة غربية أحادية موغلة في النزعة الأورومركزية. وما صار يعرف اليوم بالفلسفة الإفريقية لا علاقة له بالارث الإثني، الميثولوجي والكوسموغوني الزنجي، إنها تشير حسب تعبـير الفيلسوف البييني بولان هونتونجي إلى «مجموع الكتابات الفلسفية التي ينعتها الفلاسفة الأفارقة بأنها كذلك»، منطلقين من تجربة فكرية يكون فيها للكوجيطو ولحرية الذات حصة مشهودة.

لهذا، فحين نتحدث في هذا المقام عن الفلسفة الإفريقية فلن نأخذها بمعناها الإثنوغرافي أي بما هي نسق فكري أنتجته شعوب رواندا أو البانتو أو اليوروبا أو الولوف ، إنما سنومئ بالمفهوم إلى ما ينتجه فلاسفة بعينهم، تماما كما نتحدث عن الفلسفة الألمانية أو اليونانية للدلالة على ما خلفه فلاسفة ألمـان أو إغريق من «فكر مفهومي صارم» حسب تعبـير هونتونجي في حوار له مع مجلة «لوبوان» الفرنسية.

16 - Nadia Yala Kisukidi, Décoloniser la philosophie, ou de la philosophie comme objet anthropologique, Présence Africaine, N°192, 2015/2, p 83



عثمان سيمبين..

سينما البطولة اليومية

علي الياسري

هو فورة الغضب، والتفاؤل ينبع من الإرادة. " وبرغم انه يتحدث عن أفريقيا بعنوان واحد، إلا أنه يقر بتعدد الثقافات، (لانتملك ثقافة أفريقية واحدة بل عددا لا يحصى من الثقافات وهي تنصهر في بوتقة واحدة لتولد ثقافة جديدة). معضلة أفريقيا الحقيقية وهذا ما ادركه المخرج السنغالي انها مع كل الغنى الذي تحمله وعمق الأصالة التي فيها، تعاني من صدمة متعددة الأوجه تؤثر فيها كثيراً وللأمر أسبابه الداخلية والخارجية.

(حياة هائلة) ذلك أفضل وصف لمسيرة "عثمان سيمبين" الممهورة بالكفاح. مقاتل سلاحه الكلمة والصورة السينمائية من أجل تحرير الوعي والفكر الافريقي. لم تنه الأسفار والتنقلات الكثيرة بين المدن والبلدان حيث عمل في وظائف عديدة عن القراءة والذهاب إلى السينما كل مساء. في أفلامه تأكيد على استقلال ووحدة أفريقيا. تفاؤله بهذا الشأن مثير للاعجاب (أحاول تشجيع الأشياء الجيدة، لأنني أؤمن بمقولة الفيلسوف آلان باديو "التشاؤم

«نفس الغايات والمقاصد الكونية التي يمكن أن ترسمها لنفسها أية فلسفة في العالم».¹⁷

إن ما يكتبه اليوم فلاسفة أفارقة مثل السينغالي سليمان بشير ديان والبييني بولان هونتنجي والغاني كوام أنطوني أيباه والكونغولية نادية يالا كيزوكيدي والكاميروني أشيل ميمبي وغيرهم، ينتظم رأساً ضمن ممارسة فلسفية شاملة بمعناها الكوني والإنساني الشامل فهم، كما يقول، فالانتان موديمي، يمزجون في سبيكة مغايرة «الدراسة التاريخية والتحليل المفاهيمي والمقاربة الأنثروبولوجية، ليس بغية منح نموذج عبر -معرفي جديد، ولكن أيضاً من أجل إضاءة جملة من القضايا والمسائل المركزية في الفلسفة الغربية»¹⁸ وعلى رأسها مسألة العقلانية والهوية والمغايرة والإنسية والكونية وغيرها من المسائل الفلسفية المفصلية. وهذا يدعونا كفاعلين ثقافيين عرب، شعراء وكتّاباً وفلاسفة ومثقفين إلى الإصغاء إلى هذا الفكر الإفريقي المعاصر الذي يخطو اليوم خطوات حثيثة لكنها أكيدة، من أجل توطيد دعائم حداثة كونية لا تتماهى مع الغرب حد الاستلاب، ولا تتأى عنه حد الاغتراب، بل تحرره من منازعه الكولونيالية الاستعلائية والمتعالية، وتخلصه من فكره الثيوديسي وحُفاه البيضاء وتعيد تشكيل مقولاته ومروياته الكبرى في أفق أكثر أنسنة وكونية. تضع الفلسفة الإفريقية بين أيدينا، اليوم، ما يكاد يعوز فلسفتنا العربية المعاصرة بوجه عام، نقصد الانخراط في إعادة تشكيل الفكر الكوني عن طريق تحرير الحداثة الغربية من نزعتها الأحادية، الإستغرابية والكولونيالية من جهة، وتحرير الهوية من ميسمها الموميائي الذي يجعل منها ماهية ميتافيزيقية وليس صيرورة تاريخية، جوهرًا متعالياً وليس فاعلية دينامية، تطابقاً وليس اختلافاً، وحدة وليس تعدداً. ففي هذا الأفق المغاير الذي تدشنه الفلسفة الإفريقية لا تغدو الحداثة هبة الغرب، ولا تفد علينا في بزة المعمر الذي يريد أن يجعل من نسقه الأكسيولوجي والأنطولوجي أنموذجاً، بل تصبح قسمة كونية وتركبة مشتركة نشغل عليها، مثلما نشغل على هويتنا في أشد صور انسدادها التاريخي. وعلى سبيل الختم يمكن القول، إن الدرس الفلسفي الإفريقي المعاصر يوجزه الشيخ حميدو كان في قوله: «لكي نحافظ على هويتنا ينبغي أن نضعها في خطر، أي ينبغي أن ننحو بها شطر الآخر»، لكن ينبغي في ذات الآن أن ننحو بالآخر، ليس شطر الذات، بل شطر الكوني لأنه أفقنا الوجودي المشترك.

إن الفلسفة الإفريقية، اليوم، هي هذا الفكر المفهومي، الصارم والمتسق الذي أنتجه مفكرون أفارقة في الشرط التاريخي ما بعد الكولونيالي، وضمن رهان استراتيجي مزدوج، يتمثل من جهة في التحرر من شرقة الإثني وانغلاقاته، كما يتمثل في استئصال نتوءات الكولونيالية ومتعلقاتها على صعيد التفكير والذوق ونمط الوجود والمعاش من جهة ثانية. لهذا، وفي سياق هذا التمزق التراجيدي، وجد الفلاسفة الأفارقة المعاصرون أنفسهم معنيين بسؤال الاختلاف والمغايرة بقدر عنايتهم ببناء الهوية وسؤال الذات، منشغلين بقضايا الكونية والخصوصية والحرية والاستلاب والانعتاق والهيمنة، بقدر انشغالهم بتقويض الإيديولوجيا التي جعلت من إفريقيا «آخر الغرب» وألقت بها في ضرب من الغيرية الجذرية أو نوع من الاختلاف المتوحش. يؤكد أشيل موديمي في كتابه المائز «ابتكار إفريقيا» أن الغرب قد جعل من إفريقيا آخر الغرب وهامشه، أي آخر اللوغوس، والمعنى، والحقيقة، وبالتالي ألقى بها ككينونة جغرافية وكجغرافية ذهنية خارج العالم وبمناى عن حركة التاريخ الكوني. وكان هيجل، بحق، هو مهندس هذه العملية الاستئصالية الكبرى ومفكرها الاستراتيجي؛ إذ ذهب إلى حد اعتبار إفريقيا السوداء جغرافية خارج التاريخ، وكيانا بدون وعي، وحشداً بشرياً غفلاً من مقومات الحضارة. وقد مانع المفكرون السود هذه الإيديولوجيا الغربية/ التغريبية اعتماداً على استراتيجيتين اثنتين: الأولى يمكن وسمها باستراتيجية السلب والثانية يمن نعتها في المقابل باستراتيجية الإيجاب، ويمثل فلاسفة الزنوجة من عيار إيمي سيزير وليوبولد سيدار سانغور خط الممانعة الأول، فقد رفضوا الغرب الذي رفضهم، وانزاحوا عن مركزه وسلمه القيمي وحضارته العقلانية المتعالية ليتحصنوا بهويتهم السوداء، ويرتدوا إلى زنوجتهم، وينغلقوا في النهاية في «غيرية جذرية» تتحلل من الغرب ومن ميراثه الهيليني العقلاني، باسم اختلاف سلبي أو سلب مختلف. فيما يمثل فلاسفة التفكيك Déconstruction خط الممانعة الثاني الأكثر إيجاباً وتوثباً وإرادة للوجود والمعرفة. ويمثل هذه الاستراتيجية الإيجابية المفككة لمركزية الغرب وتعالیه كل من مارسيان توبا وهونتونجي وموديمي وماسولو.. على أن مطلع هؤلاء الفلاسفة عبر تقويضهم لنزعة الغرب الفوقية الإقصائية هو تدشين أفق جديد للمغايرة يقوم على مبدأ التكافؤ والمساواة بين «الأعراق» والثقافات والحضارات والشعوب، لكن تقويض فلسفة الغرب يعني بالدرجة الأولى تملكها، كما يعني في ذات الآن «التفكيك الأركيولوجي للخطاب الإفريقي» حسب تعبير أشيل موديمي، يقصد التقويض العميق لخطاب الذات وبلاغات الهوية. لهذا أخذت الفلسفة الإفريقية ما بعد الكولونيالية ملمحاً سياسياً وإيديولوجياً قبل أن تصطبغ بصبغة أنطولوجية وإبيستمولوجية. غير أن هذا البعد السياسي لا يُراد له أن يكون ارتكاساً أو انكفاء على الذات، بل تفكيراً فعلياً في ما يجعل إفريقيا جزءاً من جدل العالم وصيرورة التاريخ، وفي هذا الإطار يؤكد بولان هونتونجي أن الفلسفة الإفريقية يتعين أن ترسم لنفسها

17 - in le Monde Afrique, « les dix penseurs africains qui veulent achever l'émancipation du continent » 28 octobre, 2016.
18 Opcit.



افريقيا الأنثى

تحت طائلة الرقابة مدة خمس سنوات في البلدان الأفريقية الناطقة بالفرنسية. والفيلم الثاني Camp de Thiaroye عام 1988 والذي يروي حادثة حقيقية عن المعاملة المجحفة والمميّنة للقوات السنغالية التي حاربت من أجل فرنسا بالحرب العالمية الثانية. وبسبب موضوعته هذه لم يعرض الفيلم في فرنسا الا بعد عشر سنوات.

(فتاة سوداء) عام 1966 ويمثل انطلاقة السينمائية الحقيقية حيث نال الفيلم اهتماما عالميا واسعا وحصل على عروض وجوائز في المهرجانات الكبرى دعت الكثير لاطلاق عبارة "أبو السينما الافريقية جنوب الصحراء الكبرى" على عثمان سيمبين. فهو أول أفلامه الروائية الطويلة بعد ثلاث تجارب في الفيلم القصير. وفيه يقدم ملامح لقدرته على تكييف الأفكار والبناء في عمق الصورة من خلال رمزية القناع الأفريقي الذي مثل هوية المرأة -أفريقيا- ما بعد الاستقلال. الشخصية النسوية التي ترفض الذل والانكسار وتقاوم من أجل الحفاظ على عنوانها الأصيل باستعادة القناع حتى لو قدمت بعد ذلك روحها احتجاجاً على شكل العبودية الجديد.

المرأة العنصر الأهم في سينماه ستمثل الواجهة العريضة لثيمات ثلاثيته غير المكتملة –بسبب وفاته- تحت عنوان البطولة اليومية. ففي الفيلم الأول منها Faat Kine المنتج عام 2001 يحاول ان يغطي حياة الطبقة الوسطى في المدينة مستعرضاً تناقضات الفقر والثروة، والتقاليد والحداثة وتأثيراتها، من خلال مسار اساس هو دور ومكانة المرأة في مجتمع السنغال الحديثة. وتبعه في العام 2004 فيلمه البارز Moolaade حيث يوجه فيه نقداً قوياً لظاهرة ختان الاناث الموجودة في عدد من الدول الأفريقية.

كان عثمان سيمبين مؤمناً بدوره في اثراء النقاش حول القضايا الحساسة والمصيرية المتعلقة بمجتمعه الأفريقي. وهو ما كان دافعه للاستمرار بالتعبير بالصورة السينمائية عنها. الأمر الذي يفسر اعتباره دوماً ان فيلمه المفضل هو التالي لديه.

يرى ان في الماضي قبل ظهور الأديان كانت هناك مجتمعات تلعب فيها النساء دوراً كبيراً. المرأة التي مثلت موضوعاً أثيراً في أفلامه لأن (أفريقيا امرأة. فهي الأم الحاكمة.) ويعتقد ان أساس التعليم الأفريقي مبني على فكرة الأنوثة. (في أفريقيا لا تحتاج المرأة إلى التحرر، بل تحتاج النساء إلى تحرير الرجال. بالنسبة لنا كرجال فأن النساء تعطينا وهم السيطرة، لكن في الواقع حتى فحولتنا تعتمد على نظرة وسيطرة المرأة. بدون النساء لا يمكننا فعل أي شيء، وأعتقد انه شيء جيد.)

ثيمات سينماه

يشعر سيمبين ان أفلامه صور متعددة لمعاناة وكفاح الناس العاديين، (الكثير من الناس في أفلامي يتحدثون بلغتهم ويعبرون عن أنفسهم بطريقتهم الخاصة. تسعى النساء فيها لأبراز صوتهها أمام الرجال.) أفلامه فصول منعكسة بصرياً من تاريخ روي شغاهاً لزمن طويل. لذلك فسينماه تزخر بكشوفات اجتماعية وثقافة تقليدية وتراث، تتحرك ضمن اطار هم أفريقي واحد ما بين تقاليد مجحفة ورواسب قرون من الهيمنة الاستعمارية، وصولاً لسلوكيات ومعضلات سلبية ناشئة في مرحلة ما بعد الاستقلال. وعن هذه الأخيرة يسخر في فيلمه Xala انتاج 1973 من البرجوازية الأفريقية المحدثّة التي تغسل سياراتها المرسيديس بالمياه المعدنية. يمارس سيمبين التهكم دون ان يسمح لسينماه بالانزلاق لصورة كاريكاتورية سطحية. (أحياناً تكون الدعابة أمراً حيوياً.)

يواجه الهيمنة الاستعمارية الفرنسية بفيلمين الأول هو Emitai عام 1971، وفيه يقدم صورة تعكس تغير وجه المحتل اثناء ظروف الحرب من دون ان تتبدل أحوال البلد، ولايغفل فيه اظهار جوانب من ماركسيته بتوجيه النقد للدين الذي يصبح من وجهة نظره عاملاً معرقلاً لروح المقاومة وهو ما تسبب في وقوع الفيلم

المعوقات وقوة المجتمع

أفريقيا قارة تعاني من الأزمات. لا يُنكر عثمان سيمبين ذلك ولكن من ناحية أخرى يقول (لدينا غالبية من البشر رجالاً ونساء يناضلون يومياً من أجل العيش بطريقة بطولية بسبب كل الصعوبات التي تحيطهم. قوة المجتمع الأفريقي تعتمد على هذا الصراع، وبسببه لاتزال هذه القارة واقفة على قدميها. لقد حاولت بطريقيتي الخاصة ان أعبر عن هؤلاء الناس). يرى ان السينما في الوقت الحالي بين ايدي صانعي الأفلام فقط لأن معظم القادة السياسيين يخشون السينما، وهو ما يسمح لأوروبا وأمريكا بفرض إنموذجهم الخاص بكذا يستعمر كل ليلة عقول المجتمع. لذلك هو يستلهم في أدواته السينمائية من تقليد راوي القصص الذي كان سائداً في الماضي كتجذير لأصالة تمثل هدفاً دائماً له. كثيراً ما واجه صعوبة في توزيع أفلامه عبر أفريقيا. فالعديد من البلدان فقيرة للغاية لاتتوفر فيها الأسس اللازمة للعرض. لكنه يوجه اللوم والنقد للمسؤولين الأفارقة المغتقين للحرص والرغبة الحقيقية لتطوير السينما، (أنهم يعملون على تعزيز العضلات من خلال كرة القدم أو رياضات القوة البدنية، ويصلل اهتمامهم لحذاء الرقص أيضاً ولكن عندما يتعلق الأمر بالتطور العلمي والثقافي فهم لا يرغبون بلمسه حتى)

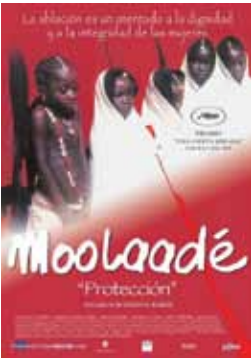
السينما والكتاب، جاذبية وصعوبة

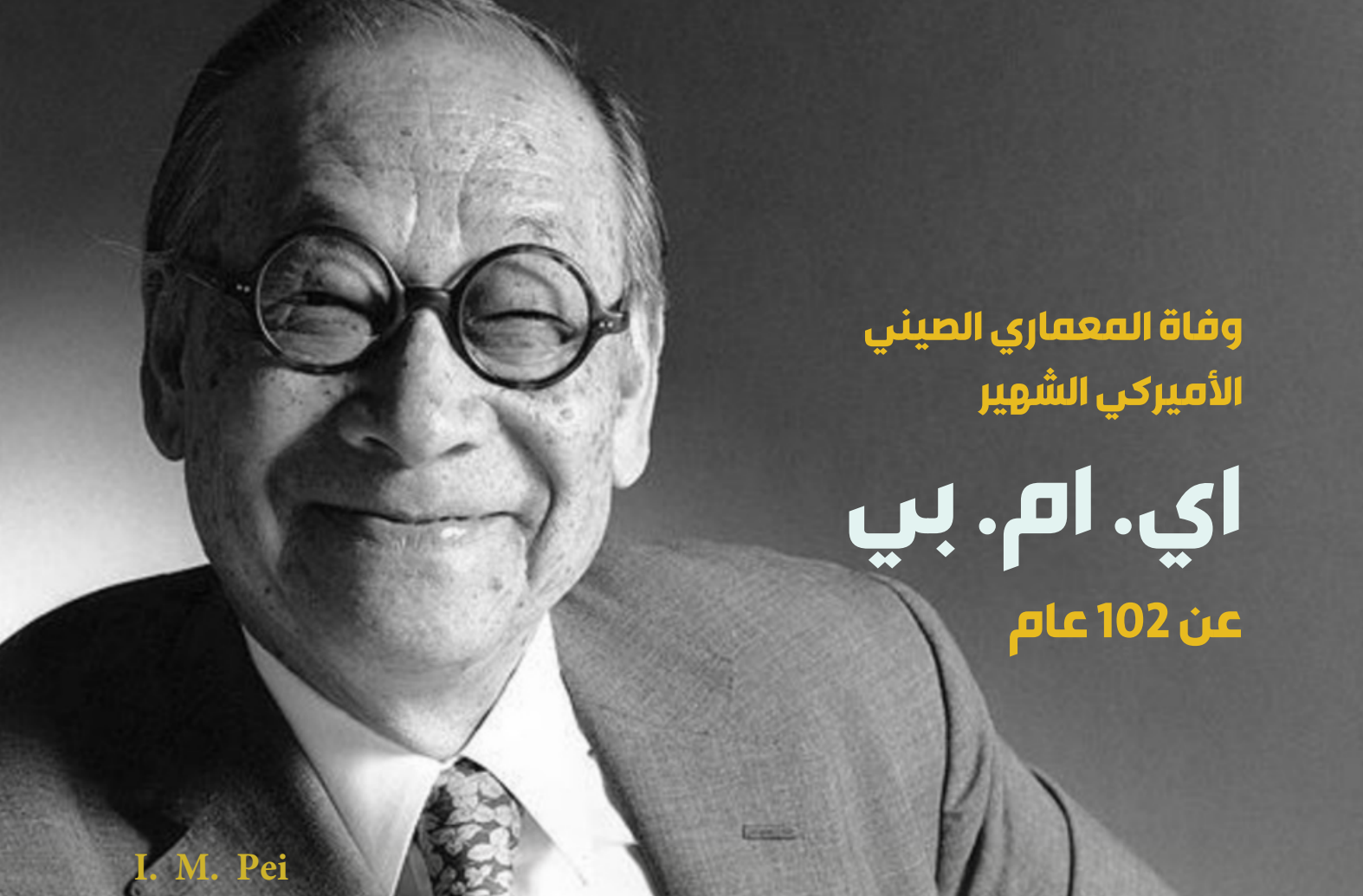
كروائي ثم كصانع أفلام يرى عثمان سيمبين ان السينما أكثر جاذبية للجمهور من الكتاب، لأن الكتاب مقيد بالقوة الشرائية، كما ان الصورة تشد أنظارهم بطريقة أكثر مباشرة من الكتب. لكنه يُقر بذات الوقت ان صناعة فيلم عمل صعب للغاية. (فيغض النظر عن العمل على السيناريو يتوجب عليك السعي بكثافة من أجل توفير المال اللازم للانتاج، وايجاد الممثلين والأزياء الملائمة والكثير من تفاصيل الانتاج، وبعد ذلك اجراء البروفات والتصوير. بالنسبة للكتابة فكل شيء موجود في رأسي وهذا كل ما يتطلبه الأمر.)



إعادة اكتشاف الذاكرة

(أعيش على قمة منجم ذهب للإبداع). تعدد الثقافات في أفريقيا يمثل جوانب مختلفة لفسيغيساء غنية بالارث الفني الشعبي والتقاليد. لذا فتضمين هذه الأفكار المستوحاة من ذاكرة شعبية منقولة شغاهاً في أفلامه يمثل نوعاً من الاقتراب إلى جمهوره الأفريقي الذي يفهم هذه الاشارات. (السينما الأفريقية دروس ليلية في مدرسة مسائية). فغاية أفلامه هي الوصول إلى الجمهور الأفريقي (أنا مهتم بإيجاد اللغة التي تسمح لي بمخاطبة مُزارع من ليمبوبو عندما أكون على ضفة نهر السنغال). وعليه فهو لا ينظر إلى أوروبا وأمريكا كمرجعية (فهم ليسوا مركز العالم. أعلم ان هناك مشاهدين ينظرون باهتمام لما أقدمه، وأسعد جداً عندما يتابع الأوروبيون أفلامي، برغم علمي انهم لن يفهموا نصف ما يحدث فيها). يعتقد سيمبين أن هناك ضرورة للسينما في جميع انحاء أفريقيا. (نحن بحاجة إلى خلق ثقافة خاصة بنا لأننا متأخرون في معرفة تاريخنا. الأفلام وسيلة مهمة ورائعة لتحقيق هذه الغاية). لايتوانى عن البحث سعياً وراء أي نص كتابي أو تعبير صوتي يدفع الناس للتحدث والتفكير، (أسعى لرؤية الأشياء من وجهة نظرهم. لايمكنني اخبارهم عما يجب رؤيته، ولكن أستطيع ان أعرض لهم أفكاراً منعكسة من واقعهم، حتى لو لم يعجبهم ما يروه، فالاهم عندي هو ردود أفعالهم. أنا لا أطلب التزاماً عاطفياً بل أبحث عن المشاركة. هذه وظيفة الثقافة بالنسبة لي) .





وفاة المعماري الصيني الأميركي الشهير

اي. ام. بي

عن 102 عام

I. M. Pei

كاهنة غديري

بعقريّة تجعلها تنسجم بشكل فني فريد مع الجبال المحمرة خلفها في "بولدر كولورادو".

كان "بي" حقيقة يدرس مدى تماشي المشروع مع بيئته من الناحية العلمية، ولكنه كان مهتماً أكثر من ذلك بالهندسة المعمارية كـ "فن" له غاية جمالية وإبداعية إذ صرح ذات مرة: "إن هدفي إلى حد ما، هو أن أمتع الناس بالوجود في الأرجاء ببساطة، لكنني أعتقد أيضاً أن الفن المعماري يمكن أن يصل إلى درجة التأثير على الناس في الرغبة في إنجاز أشياء أكثر تميزاً في حياتهم.. هذا هو التحدي الأكثر تشويقاً في الهندسة المعمارية."

وقد كللت إنجازات بي بالنجاح وقوبلت بالتكريم والجوائز، فدخل الشهرة من بابها الواسع، حيث فاز بجائزة "بريتزر"، والمعروف عنها بأنها جائزة نوبل للعمارة سنة 1983. كما كرمه الرئيس الأمريكي "رونالد ريغان" سنة 1988 بتقليده ميدالية وطنية للفنون، ومنحه الرئيس "جورج بوش" وسام الحرية الرئاسي سنة 1992.

المصدر: <https://www.voanews.com>

توفي المهندس المعماري العبقري "ايوه مينغ بي" و المعروف باسم "اي ام بي" عن عمر يناهز 102 حسبما أكده "مارك دايموند" المتحدث عن شركة "بي" المعمارية بنيويورك الخميس مايو 2019.

وكان المهندس الراحل قد غادر الصين إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1935 لدراسة الهندسة المعمارية، ثم استقر هناك بعد نشوب الحرب العالمية الثانية وقيام الثورة في بلده الصين.

ومنذ ذلك الحين كان المهندس العالمي الفذ صاحب الروح الهندسية المتمردة وراء باقة من الانجازات المعمارية حول العالم، بما في ذلك على سبيل المثال لا الحصر الهرم الزجاجي العملاق في متحف اللوفر بباريس، وناطحة سحاب بنك الصين في هونغ كونغ، وفندق "فراقنانت هيل" بالقرب من بكين، ومكتبة جون كينيدي في بوسطن، ومتحف الفن الإسلامي على الجزيرة المصطنعة بالعاصمة القطرية الدوحة، فضلاً عن الإضافات الفنية على شكل شبه المنحرف في المتحف الوطني للفنون في العاصمة واشنطن، وصولاً إلى الأبراج المنحوتة بالمركز القومي للبحوث الجوية، والتي صممها

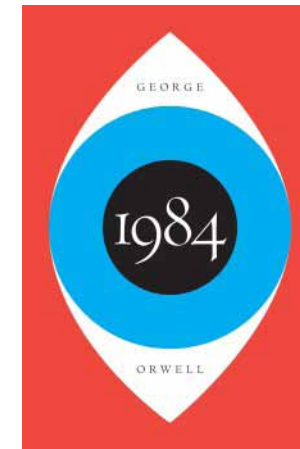


George Orwell

أن تقرأ رواية 1984 في الموصل

ترجمة: كريمة اسماعيلي *

تخيلوا مدينة تُذرت للحرق، أينما تولي أنفك يجتاحك رماد الحروف، صفحات بأكملها اضممت فيها النيران لأنها تنافي المعادلة الإلهية التي صدح بها عالياً بمكبرات الصوت الأخ الكبير صاحب العمامة السوداء، يا لها من سخرية القدر! في الموصل التي تلحفت بالسواد، تحت سيطرة داعش لثلاث سنوات، لكن، قد استطاعت رواية 1984 بكل سرّية أن تفلت من المحرقة، متوارية تحت الأغلفة أو تحت التراب داخل الحداثق. رواية جورج أورويل التي مُنعت زمن صدام حسين لازالت على قيد الحياة، يحفظها السكان الذين كانوا قد قرؤوها سرّاً، ثم أعادوا قراءتها "لأنها تشبهنا" قال لي ذلك، حسام الدين بائع قديم للكتب.



بدأً من تدمير الألواح السومرية مروراً بمحاكم التفتيش إلى أفران الغاز النازية، يبيد أنّ ما شدّني في الموصل، هو، اختيار المثقفين اللّجوء إلى دفتي الكتاب عوض الفرار من مدينتهم، الرهاق خاسر في الموصل عاصمة الخلافة السابقة، أين نُصّب أبو بكر البغدادي خليفة: فقد تكلّفك سيجارة بسيطة عشرات الجلدات، في حين انتقاد في غير محلّه، قد ينتهي بك المطاف مقطوع الرأس.

أن تتصفّح رواية 1984 يعني أن تتحدّى الطاغية، كما أنّها محاولة للغوص في رأسه "يصرّ حسام الدين. تقرأ لتفهم. تقرأ لتُجنب ذاتك الانهيار. كنت قد التقيت المؤرخ ناصر جسيم في منزله قيد الترميم أخبرني، أنّه هو

زرتة في تشرين الثاني من العام 2017 في الضاحية الشرقية للموصل، من الجهة الأخرى لدجلة في الجهة الغربية، حيث جرت آخر المعارك مع بداية الصيف، مكتبته عبارة عن مجموعة من الآثار، حرقّت مع الآلاف من الروايات والكتب السياسية ودواوين الشعر من قبل "الإرهابيين" بحجة أنّها تدعو "لمعصية الله". محاولة لقطع الطريق أمام الراغبين في المعرفة وتذكير للقراء العبيدين "أنّ الجهل هو القوّة" على غرار مثل أورويل المأثور.

"حيثُ نحرقُ الكتبِ ينتهي بحرق الإنسان" يقول الكاتب الألماني هاينريش هاينه، الأسلوب واحد وثابت في تاريخ البشرية:

*المقال عن الفرنسية للصحافية دلفين مينيوي



ألطف حمدى تحتفى بأدباء ومفكرين يمينيين

صدام الزيدى

حين يحضر لون القهوة وحده في لوحة فنية، تكون اللونية واحدة لكن الإبداع لا حدود له في مشوار تجربة «الرسم بالقهوة». بدأ شغف ألطف بالفن والرسم منذ سن مبكرة، حين استهوواها اللعب والرسم بالأقلام الملونة وبالطين لصنع أشكال ومجسمات، ثم بعدها بدأت تنجز مجسمات بالجص في مرحلة الإعدادي والثانوي، لكن ذلك كله كان مجرد هواية وكانت أعمالها أقرب إلى الأشغال اليدوية.

في وقت لاحق التحقت بالجامعة، لتختار قسم التربية الفنية، وهو اختيار يبنى على ميول لدى أنامل عشقت الألوان وخربشت كثيراً هنا وهناك. ففي جامعة دمار، تتلمذت ألطف حمدى على يد الأكاديمي والفنان التشكيلي العراقي «شوكت الأوسى»؛ فبدأت تنتج أعمالاً فنية تشكيلية بناء على أساس أكاديمي يعزز ذلك شغفاً وتعطشاً كبيرين لعوالم اللون.

في مرايا القهوة

على رواق مؤسسة «بيسمنت» الثقافية في صنعاء، أقامت ألطف حمدى مؤخراً، معرضاً فنياً تحت عنوان «خالدون في مرايا القهوة» عرضت فيه تجربتها في الرسم بالقهوة من خلال (17) لوحة رسمت فيها (بورتريهات) لمشاهير في الأدب والفكر اليمني المعاصر. عن تجربة الرسم بالقهوة، تقول ألطف: «تجربة الرسم بالقهوة هي

هواية قديمة فقد كنت أرسم بالخامات الطبيعية قبل الرسم بالألوان والأقلام، حيث كان الرسم بالقهوة أو بالماء على الأوراق العادية يتداعى بشكل حر وعفوي. لكن بعد حضوري عدداً من ورش العمل الخاصة بالرسم بالقهوة مع فنانين وفنانات، استغدت وتعلمت من تجارب أصدقائي الفنانين والفنانات، ثم فكرت بتقنية خاصة لتنفيذ لوحات تشكيلية بأسلوب وتقنية توظف لون القهوة كعنصر أساس في اللوحة».

البرّدوني والمقالح...

17 لوحة، احتفت بها «مؤسسة بيسمنت» أثارت شغف زوار المعرض، فكل لوحة هي بورتريه لرمز يمني من الأدباء والمفكرين اليمنيين ومشاهير في الفن. ومن بين الوجوه (بورتريهات بالقهوة) لكل من الشاعر الكبير الراحل عبد الله البرّدوني والشاعر والناقد عبد العزيز

المقالح والشاعر والناقد الراحل (أحد رموز ثورة 26 سبتمبر 1962) محمد محمود الزبيري والروائي الراحل محمد عبد الولي والفنان أيوب طارش عيسى. وتكفي كل لوحة لأن يتحاور معها الجمهور، كل بطريقته.

تستخدم ألطف حمدي خامات بسيطة من البيئة اليمنية لإنجاز لوحات ورسومات بالقهوة لوحة قماش يتم طلاؤها بمادة النورة والجص مع الألوان الأكريليك الأبيض وباستخدام القهوة في الرسم والتلوين، معتمدةً تقنية الرسم المائي.

غياب الثقافة التشكيلية

«هناك مشكلة هي عدم وجود ثقافة تشكيلية صحيحة وغياب التعريف بالفن التشكيلي» تقول الفنانة التشكيلية «ألطف حمدى» لجريدة «بين نهريين». مشيرةً إلى أنه: «لا بد من أن يكون للفنان التشكيلي نفسه دور في توعية المجتمع بهذا الفن لكن الأصل أيضاً أن تهتم الجهات الحكومية ووزارة الثقافة بالتعريف بهذا النوع من الفن لتتكمّل جهود الترويج للفن التشكيلي بإقامة فعاليات مكثفة عبر ندوات ومحاضرات ومعارض وبرامج إعلامية إلخ....». وتذكر ألطف: «كان لي مداخلات ومحاضرات عن الثقافة التشكيلية في المكتبة المركزية بجامعة الملك سعود- الرياض، وشاركت أيضاً في ندوة عن الثقافة التشكيلية وقراءة اللوحة في مكتبة البرّدوني العامة بمدينة دمار في اليمن، ووجدت أن فعاليات كهذه تسهم في خلق علاقة ودية أكثر بين الفن والجمهور».



هموم وتطلعات..

أما عن هموم مبدعي الفن التشكيلي في اليمن (لا سيما في ظروف الحرب التي تدخل عامها الخامس وانعكاسات ذلك على مشهدية الثقافة والفن) فهي كثيرة، كما تقول الفنانة التشكيلية ألطف حمدى: «هموم الفن التشكيلي اليمني كثيرة وهي جزء من هموم المبدع في هذا البلد الذي يحفل بإبداعات كثيرة في جميع المجالات. فالفن التشكيلي يبدو مهمشاً ومنسياً وينظر إليه على أنه شيء من الترف أو يتم توظيفه في فعاليات وأحداث خارجة عن رسالته الإبداعية وهذا ابتزاز للفن الهادف والجميل».

وجاءت فكرة معرض «خالدون في مرايا القهوة» الذي نظّمته بيسمنت في صنعاء ونظم بعد ذلك في الرياض، للاحتفاء بأدباء ومفكرين يمينيين (رمز بصري تشكيلي) بما يؤكد على أصالة الحضارة الفكرية اليمنية ويعرّف برموز الأدب والفكر اليمنيين كما أن ألطف حمدى تعتبر هذا المعرض الذي تطمح لإقامته في أكثر من مدينة يمنية وعربية «طريقة للتفكير الثقافي عبر الفن».

فلسفة الفن

تهتم ألطف حمدى بفلسفة التربية الفنية، إضافة إلى كونها فنانة متعددة في التشكيل والتصوير التشكيلي والنحت والخزف ومصممة جرافيك، هي أيضاً باحثة تشغل على رسالة علمية منذ أن تخرجت في قسم التربية الفنية كلية التربية- جامعة دمار في 2004، ومنحت الماجستير في التربية الفنية من كلية التربية- جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية بعد ذلك، كما تعمل في قسم التربية الفنية بكلية التربية جامعة دمار منذ 2013م، وهي مدرب معتمد من قبل «مركز إجادة الفني النسائي للتدريب» منذ 2018م، وحالياً هي طالبة دكتوراه قسم تربية فنية- كلية التربية- جامعة الملك سعود، الرياض.



هو مي بابا

والرد بالكتابة

محمد مستقيم - المغرب

Homi K. Bhabha

عانت الكثير من شعوب العالم على مدى الأربعة قرون الماضية من قساوة الاحتلال وسطوة الدول الامبريالية التي فرضت عليها سيطرتها السياسية والاقتصادية واستولت على أراضيها وخيراتنا وأخضعت شعوبها لرغباتها وأهدافها الاستغلالية، معتمدة في الأساس على التدخل العسكري، لكن هذا الاحتلال لم يشمل فقط الجانب المادي بل تعداه إلى التراث الثقافي الروحي لتلك الشعوب، وهذا ما اصطلح عليه في المعاجم السياسية والاستراتيجية بالكولونيالية والتوسع الاستعماري. لكن بعد الحرب العالمية الأولى ظهر على السطح مصطلح جديد وهو ما بعد الكولونيالية الذي يعنى بالآثار العملية الكولونيالية على الثقافات والمجتمعات، وقد شاع هذا المصطلح إلى الفترة التالية لحصول البلدان التي كانت مستعمرة على استقلالها. ومنذ نهاية السبعينيات بدأ النقاد في استخدامه عند مناقشة مختلف الآثار الثقافية التي نجمت عن عملية الاستعمار.

براديفم جديد لتفسير علاقة السلطة بالمعرفة

إنَّ هذه الوضعية دفعت الكثيرين من مثقفي تلك البلدان المستضعفة إلى رفع راية التحدي بالموازاة مع المقاومة المسلحة لإخراج المستعمر من بلدانهم. وأنتجت خطاباً نقدياً أصبح يعرف باسم خطاب ما بعد الاستعمار يسعى إلى تفكيك الخطاب الاستعماري، ورد الاعتبار لثقافة وآداب المستعمرات التي واجهت القوات المحتلة، وأبدعت أشكالاً من الكتابة في طريق إعادة كتابة تاريخ الاستعمار من وجهة نظر من تم استعمارهم. وقد تطوّر هذا الخطاب إلى درجة بناء نظرية متكاملة ساهمت فيها مجموعة من الثقافات المختلفة عبر العالم بل وانخرط فيها حتى مجموعة من المفكرين والمتفكرين الذين ينتمون إلى الدول الأوروبية الاستعمارية. هكذا تحوّلت نظرية ما بعد الكولونيالية إلى حقل معرفي يسعى إلى تحليل الخطاب الاستعماري وتفكيك آلياته والكشف عن أنساقه الثقافية المضمرة في المؤسسات المركزية. خاصة في جانبه التسلطي المبني على القوة والهيمنة، من هنا تحوّلت إلى حركة ثقافية مضادة ومقاومة تقف في وجه التهميش والإقصاء وكل أشكال التمييز بين الشعوب والثقافات من منطلق اعتبار الغرب نموذجاً أعلى للحضارة والتقدم في مقابل تخلف ودونية الشعوب الأخرى. من هذا المنطلق فإنَّ نظرية ما بعد الكولونيالية هي حقل معرفي يطرح تساؤلات أساسية حول طبيعة العلاقة بين السلطة والمعرفة. مفكِّكاً آليات التحكم التعسفي والهيمنة الثقافية والحفر في ميكانيزمات الإخضاع والمقاومة التي أفرزتها المركزية الأوروبية في تحديدها لعلاقة الشرق بالغرب والمركز بالهامش، بهدف إعادة التوازن بين الفضاءين المركزي والهامشي، وإعادة الاعتبار لثقافات وآداب الشعوب المستضعفة والمقهورة جراء

السياسة الاستعمارية وتفنيد المسلمات الثقافية التي يتملّؤها التابع والكشف عن الأنساق المعرفية والإيديولوجية المضمرة في الخطاب الكولونيالي في كافة مستوياته الثقافية والسياسية والأنثروبولوجية. كل ذلك بهدف الحفاظ على مقومات الهوية الوطنية لتلك الشعوب، وتأسيس ثقافتها الوطنية، وتحقيق أكبر قدر ممكن من شكل التوازن في إطار الانفتاح على الآخر. وإذا كان النقد مرادفاً للحدثة، فإنَّ هذه الأخيرة بقيت دائماً في حاجة إلى تجديد نفسها عبر نقد ذاتها سوءاً كان هذا النقد داخلياً أو خارجياً. ويشكّل خطاب ما بعد الكولونيالية جزءاً من هذه الحركة النقدية للحدثة في إطار ما يسمى بالدراسات الثقافية والنقدية الأدبية التي ظهرت في زمن ما بعد الحدثة. ومعلوم أنَّ الدراسات الثقافية لها مرجعيات متعدّدة حيث استفادت من الأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ والتحليل النفسي وعلم الاجتماع. لذلك تعتبر نظرية ما بعد الكولونيالية من أهم النظريات التي واكبت هذا التحول الكبير حيث سعت إلى تحليل المضامين الاستعمارية التي تحبل بها الثقافة الغربية وموقفها الإقصائي تجاه الشعوب والثقافات التي تقع خارج المنظومة الغربية، ومن بين الإشكالات التي يطرحها الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي إشكالية الهوية التي يتمّ التعامل معها ليس كجوهر ثابت أو ماهية مكتملة، فوجود الإنسان سابق على ماهيته وهو الذي يحدّد هويته المتغيّرة والخاضعة لشروط التاريخية والواقعية لهذا الوجود. نشير في هذا الصدد كذلك إلى أحد المصطلحات التي راجت بقوة في منتصف ستينيات القرن العشرين وأعني به مصطلح "الكولونيالية الجديدة" الذي ظهر لأول مرة سنة 1965 عندما صاغه الرئيس الأول لدولة

غانا المستقلة "كوامي نكروما" في كتابه "الكولونيالية الجديدة: المرحلة الأخيرة للامبريالية"، مشيراً إلى أنَّه رغم حصول بلاده وبلدان أخرى على الاستقلال فإنَّ بقايا الاستعمار ما زالت تتحكّم في مصائر الشعوب عن طريق الهيمنة على الأسواق والمراكز التجارية من خلال الشركات الكبرى وإقامة مؤسسات ثقافية وتعليمية لتزكية تلك الهيمنة، موضحاً بأنَّ الكولونيالية الجديدة أخطر من الاستعمار التقليدي لأنَّها تمتلك القدرة على إخفاء معالمها من خلال تلك المؤسسات وكذلك باستغلال النخب الجديدة التي تقلدت مقاليد الحكم بعد الاستقلال الشكلي وبدأت تمرر مخططاتها على يد هؤلاء الوكلاء الجدد للدول الاستعمارية يحقّقون بدورهم مصالحهم الخاصة عبر تنفيذ الأوامر. كما أنَّ هذه السيطرة الجديدة قد تكرّست بسبب الضعف الاقتصادي للدول حديثة العهد بالاستقلال وعجزها عن بناء اقتصادات تنموية تخدم مصالح الطبقات الدنيا التي عانت من الفقر والتهميش رداً من الزمن، مما أدى إلى استحكام الشركات الرأسمالية الكبرى في الحركة الاقتصادية لتلك البلدان.

مرحلة التأسيس:

يعد المفكر والمحلل النفسي المرتينيكي (نسبة إلى جزر المارتنيك) "فرانز فانون" من المبشرين الأوائل لهذه النظرية من خلال أعماله التي تناول فيها التأثيرات السيكلوجية والاجتماعية على الشعوب التي خضعت للاستعمار وذلك بتركيزه على البعد العنصري في سلوكات المستعمر الذي حاول أن يفرّق بين الناس على أساس اللون، فالجنس الأبيض ينال حظوة وتقديراً في مقابل تبخيس الشخص ذي البشرة السوداء، الشيء الذي خلق نوعاً من التشويه

والإحساس بالاغتراب عند الشعوب الأصلية واضطراب في الهوية . فالإنسان الأبيض طبقا للمنظومة الاستعمارية متفوق على الأسود في لغته وثقافته ومعتقداته، الشيء الذي يجعله سيدا والأسود عبدا ويخلق بذلك هذه الثنائيات العنصرية، وبما أن المغلوب يتبع الغالب كما يقول ابن خلدون فإنّ العبد يقلّد السيد في لغته ولباسه وتصرفاته حتى يشعر بأنه قد تخلّص من وضعيته الدونية تلك. وقد اشتهر قانون بكتابه العمدة (معذبو الأرض/The wretched of the earth)، الذي يعد من أهم النصوص النظرية المكركة في حقل الدراسات ما بعد الكولونiale، حيث تناول فيه السبل الكفيلة بالخروج من وضعية العبودية هذه عبر مواجهة المستعمر.

أما البروفيسور الفلسطيني الأميريكي "إدوارد سعيد" فيعدّ المؤسّس الأول لهذه النظرية من خلال كتابه "الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق"، حيث درس ظاهرة الاستشراق في الثقافة الغربية المعاصرة وعدّه إحدى الآليات الكبرى التي استعملها الغرب لإخضاع الشرق والسيطرة عليه عسكريا وسياسيا وثقافيا واجتماعيا. وقد جسّدَتْ أفكار سعيد أطروحة ميشال فوكو حول علاقة السلطة بالمعرفة، حيث لا توجد معرفة مستقلة عن السلطة ولا سلطة بدون معرفة، وهكذا فقد مثّل الاستشراق نموذجا صارخا لتواطؤ المعرفة والسلطة من أجل إضفاء المشروعية على المنظومة الاستعمارية الغربية وتبرير هيمنتها على دول الشرق. الاستشراق إذن هو الذراع الواقية للاستعمار الغربي من أجل إعطاء صورة سريعة عن حقيقة الهيمنة الاستعمارية على دول الشرق وشعوبها.

كما أنّ كتاب الاستشراق والأفكار التي تضمّنها أدت إلى ردود فعل كثيرة تراوحت بين القبول والنقد الراديكالي، لكنّها في النهاية تكاد تكون هي المصدر الأساس

لمجموعة من الأطروحات التي أصبحت معروفة في تاريخ الفكر المعاصر بـ"نظرية ما بعد الكولونiale" أو "ما بعد الاستعمار" من هنا جاءت اجتهادات سلمان رشدي وغايتاري سبيفاك واراناجيت غوي وإعجاز أحمد وهومي بابا وعارف ديليرك وفرانز فانون، حيث انتشرت النظرية في مختلف بلدن العالم كالهند والباكستان ودول افريقيا. وقد استندت هذه النظرية إلى جهاز مفاهيمي ينتمي إلى الفتوحات المعرفية البارزة التي دشّنها كبار الفلاسفة أمثال كارل ماركس وسيغموند فرويد وميشال فوكو وجاك دريدا وأنطونيو غرامشي وجيل دولوز وجوليا كريستفا وفرانسوا ليوتار. وغيرهم من الأسماء أسّسوا لنظريات فلسفية وفكرية نقدية حول الثقافة والمجتمع الغربيين ممهدين بذلك إلى الدخول في مرحلة ما بعد الحداثة.

هومي بابا وجماعة دراسة التابع

ينتمي المفكر الهندي هومي بابا إلى ما أصبح يعرف في إطار الدراسات ما بعد الكولونiale بمدرسة دراسات التابع subaltern studies ، نسبة إلى اسم المجلة "دراسات التابع" التي أسّسها "اراناجيت غوها" سنة 1982، وقد صدر عددها الأول سنة 1982 ووصلت سنة 2000 إلى المجلد الحادي عشر. وأعضاء هذه الجماعة هم من المثقفين والمفكرين الهنود أمثال: غيتاري سبيفاك هومي بابا، طارق علي، إقبال أحمد، رميلا تابا، ماسا يوشي، شهيد أمين، ديبيش تشاكرابارتي، غايان برافاتش. سعوا إلى إعادة كتابة تاريخ بلادهم خصوصا وتاريخ الأمم التي عاشت التجربة الاستعمارية، فهذا التاريخ كتب على يد فئة من مؤرخي الاستعمار الذي همّشوا صوت الفئات المستضعفة وتمكّنوا من خلق رواياتهم الخاصة حول أوضاع



تلك البلدان ، فكان من مهام جماعة التابع تقديم رؤية جديدة ومخالفة للتاريخ الرسمي الاستعماري، أي رواية التاريخ من الأسفل كما يقولون وليس من الأعلى أي موقع القوة والسيطرة. ولم تقتصر هذه الدراسات على المجال التاريخي فقط بل تعدته إلى ميادين الدراسات الثقافية والأدبية وكل ما أنتجته ثقافة المستعمر من صور مزيجة لتاريخ المستعمرات، وقد استطاع هومي بابا من خلال مجهوداته أن يساهم في تطوير هذه الدراسات المضادة عبر اجتراحه لمجموعة من المفاهيم وأدوات التحليل لرصد الواقع التاريخي والاجتماعي والثقافي لدول الجنوب التي صارعت الاحتلال على كافة المستويات. إنّ التابع Subaltern أو المهمّش هو الكائن الإنساني الأدنى درجة، وقد استعمل الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي هذا المصطلح للإشارة إلى الطبقات المهمّشة ضحايا النظام الرأسمالي في المجتمع الأوروبي مثل المزارعين والعمال وغيرهم من الفئات التي تحتل مواقع دنيا بعيدة عن مراكز السلطة المهيمنة. وقد تم استثمار



مصطلح التابع من طرف كُتّاب ومفكّري ما بعد الكولونiale خاصة في مدرسة دراسات التابع حيث اعتقدوا بأن كتابة تاريخ القومية الهندية قد خضعت لهيمنة النخبة الاستعمارية والنخبة البورجوازية القومية التي احتكرت كتابة هذا التاريخ من منظورها الخاص الذي يخدم مصالحها العنوية، مغفلة بذلك المواقف والتّوجهات السياسية لعموم الشعب. من هنا أصبح من الملح إعطاء الكلمة للشعوب التي عانت من التجربة الاستعمارية اللاإنسانية وفسح المجال أمام مفكرها ومثقفها لإعادة إنتاج تصور جديد لثقافة تلك المجتمعات وآدابها وأساطيرها ومعتقداتها التي تعبّر عنها، وهنا يظهر البعد الابستمولوجي لهذه النظرية التي لم تبقى مقتصرة على الجانب السياسي لمواجهة المستعمر. وهذا ما عبّرت عنه الناقدة ورائدة الحركة النسوية ما بعد الكولونiale الهندية غايتاري سبيفاك في مقالها المعروف "هل بإمكان المهمّشين أن يتحدّثوا؟" سنة 1985، حيث بيّنت بأن التابع ليس مواطنا في عرف المستعمر وفي عرف من ورث ثقافة من

السلطات التي حكمت هذه البلدان بعد حصولها على الاستقلال، فالهندي الريفي هو شخص معدم يطلب منه فقط التصويت في صناديق الاقتراع دون أن تكون له الكلمة ليدلي برأيه في الشّأن العام أو في أحوال البلد وسبل العيش . وتعاني المرأة بدورها من التهميش واللامبالاة في هذه المجتمعات بل إنها تعاني من نوعين من الاستعمار، استعمار خارجي تمثله الهيمنة الإمبريالية على المجتمع واستعمار داخلي يمثلته المجتمع الذكوري والسلطة البطريركية حيث يتم التعامل مع المرأة باعتبارها وسيلة من وسائل الإنتاج ولا حقّ لها في التعبير عن ذاتها أو حتى مجرد التحدث باسمها، فالرجل هو من يتكلّم باسم المرأة والمستعمر هو من يتكلّم باسم الشعوب المستضعفة والمقهورة. هنا يحضر دور المثقف العضوي الذي تمت استعارته كذلك من غرامشي الذي أعطى قيمة كبرى للدور الطبيعي الذي ينبغي أن يقوم به المثقف من أجل تحرير الوعي الوطني فرديا وجماعيا وتخليص المجتمع من هيمنة كل أشكال السلطة المهيمنة على الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وقد حملت سبيفاك لواء حركة الجندر دفاعا عن كرامة المرأة وأصبحت بذلك رائدة الدراسات ما بعد النسوية التي تشكّل أحد مكونات نظرية ما بعد الكولونiale.

عموما فإنّ جماعة دراسات التابع قد عملت على تخليص التاريخ من النظرة الغربية الاستعمارية وكشفت عن أساليب الهيمنة الاستعمارية واتباعها على حساب تشويه سمعة السكان الأصليين الذين تمّ التعامل معم على أنّهم اتباع بدون هوية وجودية، بالإضافة إلى إحياء التراث الشفوي المحلي التي تم نسيانه وتوظيفه في إعادة كتابة التاريخ الوطني من جديد، ضدّاً على التاريخ

الرسمي المزيف الذي دوّنته النخبة في ضوء التصور الاستعماري.

الاختلاف بدل التنوع

من الأفكار الأساسية في نظرية ما بعد الكولونiale أن الثقافة لا تنزل من السماء بل هي نتيجة لشروط تاريخية زمانية ومكانية ساهمت بشكل كبير في إنتاجها، لذلك فهي مرتبطة أساسا بمحيطها الكوني. لكن التوسع الاستعماري في مختلف مناطق العالم جعل من الثقافة فاقدة لقوتها التاريخية لتصبح خدمة أطراف اللعبة الكولونiale وتحقيق مصالح الأفراد والجماعات. وقد عملت المركزية الأوروبية على تسييد ثقافة المنتصر والسيد وتهميش ثقافات الشعوب المستضعفة، بل جعل الثقافة واحدة أي ثقافة السيد الأبيض والقوي في مقابل تهميش كل أشكال التراث التي أنتجها الآخر. بل تمكّنت هذه الدول القوية من استعمال الثقافة كأداة في مواجهة مقاومة الشعوب التي احتلت أراضيها وسيطرت على خيراتها "لقد قسّم التمرکز الغربي العالم إلى مركز وأطراف، استنادا إلى خرافة الغرب الأبدي من أجل تأكيد تفوّق العنصر الغربي على عنصر الشرق الثابت". من هنا تجنّد رواد نظرية ما بعد الاستعمار لتحليل ثقافة المستعمر ونقد مركزيتها. وهذا ما تصدّى له هومي بابا خاصة في كتابه "موقع الثقافة"، حين ميّز بين التنوع الثقافي والاختلاف الثقافي، وعدّهما ضدّين متعارضين ليرسم بذلك خطا فاصلا بين طريقتين في تمثيل الثقافة. إنّ التنوع الثقافي يعترف بالأنظمة السلوكية والقيمية والتوجهات المتميزة التي لا تفضي في النهاية إلا إلى ظهور أفكار ليبرالية مرضية للجميع تتنوع بين التعددية الثقافية والتبادل الثقافي وثقافة الإنسانية، أما الاختلاف الثقافي فهو يشير إلى أن المرجعية الثقافية

لا تكمن في سلسلة الأشياء الثابتة والمفصول فيها بل في عملية تدور حول كيفية معرفة هذه الأشياء وبروزها إلى حيّز وجود الشيء الذي يمنحنا مرجعية لإنتاج مجالات الإحالات التي نرتبها من خلالها.

كما يرى هومي بابا بأنّ الاختلاف يرتبط بمفهوم ازدواج الوجداني المضمّر في كل الخطاب الكولونيالي، بل هو مضمّر في فعل التأويل الثقافي ذاته، طالما أنّ إنتاج المعنى في علاقات النظامين يتطلب فضاء ثالثا، الذي يشبه فكرة الإرجاء كما جاءت عند جاك دريدا. لذلك فإنّ اختلاف ثقافة ما ليس أمرا بسيطا، وإنما هو تعبير عن التناقض والتغيُّر المفتوح، إنَّه فضاء الهجنة الذي يتضمَّن المعاني والهويات الأخرى. إن الإثر الكولونيالي يعترف فعلا بالتنوع الثقافي مستحضرا أشكالاً ثقافية أصلية مستقرة وثابتة لا تستطيع مناهضة الثقافة المهيمنة، وهذا في حد ذاته نفي للاختلاف الثقافي ما دام يعرف الثقافة على أنّها ثابتة وغير متغيرة تدريجيا.

مفهوم الهجنة والفضاء الثالث

يعد مفهوم الهجنة من المفاتيح الكبرى لقراءة تاريخ المستعمرات الأوروبية وأحد المصطلحات الرئيسة في نظرية ما بعد الكولونيالية، وتعني الهجنة أن اللقاء بين المُستعْمِر والمُسْتَعْمَر يؤدي إلى الالتقاء بين فضاءين مختلفين اختلافا جذريا، الفضاء الأول هو فضاء المستعمر الذي يتشكّل من ثقافته وعالمه الخاص بكل أبعاده الدينية واللغوية والتاريخية، والفضاء الثاني هو الذي أتى به المستعمر وهو يحتوي على عالمه الخاص كذلك. أما الفضاء الثالث الذي طوَّره هومي باب فهو فضاء اللقاء بين الغضائين. كما يرى هومي بابا بأن الإرهاصات الأولى للفضاء الثالث تشكلت تاريخيا في عالم المستعمرة التي يعدها بابا الوجه الآخر

للحادثة الغربية. إلا أنّّه حاول مجاوزة ذلك بالتركيز على ما يسميه الحدود، أو بالأحرى الأفضية، حيث تحتك الهويات وتتجاذب في ما بينها، وحيث يقع فعل الترجمة الثقافية والتهجين. إذن فاللقاء الاستعماري يؤدي إلى الانصهار وبالتالي ظهور الهجين الاستعماري وتتداخل الهجنة في ممارسة السلطة وتتموقع الثقافة على خط التماس بين الحضارات، حيث تنطلق بنية هجينة وهويات جديدة، والكونية والعالمية المنشودة، وبالتالي فهي منظور الأقلية الدال الذي يقوم بإضفاء الطابع الكولونيالي دون أن يكون محليا أو خصوصيا، وأن العالمية والخصوصية موسومة بالمركزية، وتتجلّى ديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة. هكذا تؤدي الهجنة إلى خلق أشكال تنافسية جديدة داخل نطاق الاحتكاك الذي يخلقه الاستعمار، ويتّخذ أشكالا كثيرة لغوية وسياسية وعرقية. لقد ارتبط مفهوم الهجنة فعلا باسم هومي بابا الذي يؤكد في تحليله لعلاقة المستعمر بالتابع اعتمادهما المتبادل بعضهما على بعض والصياغة المتبادلة لذاتيهما، وأنّ كل الأنظمة الثقافية تصاغ

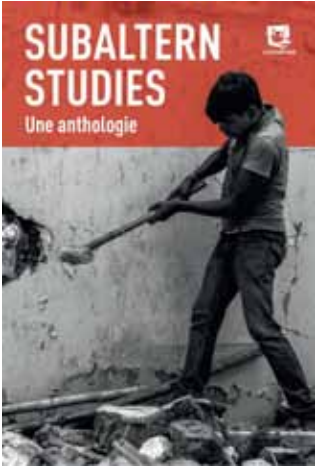
في هذا الفضاء الهجين مما يؤدي إلى التخلي عن فكرة النقاء الصافي للثقافات والهويات، كما يؤدي كذلك إلى التخلي عن فكرة التنوع الثقافي وتعويضها بالاختلاف الثقافي الذي يعمل داخل هذه الهجنة. يقول هومي بابا: "مما له مغزى أن القدرات الإنتاجية لهذا الفضاء الثالث لها أصل كولونيالي أو ما بعد كولونيالي، لأنّ الرغبة في النزوع إلى هذه الأرض الغريبة، ربما يفتح الطريق لتصور ثقافة عالمية مبنية ليس على غرائبية التعددية الثقافية أو تعددية الثقافات، ولكن على نقش هجنة الثقافة والتمفصل حولها".

ورغم الانتقادات التي وُجِّهت إلى مفهوم الهجنة خاصة في صيغته مع هومي بابا باعتبارها فكرة مثالية قد تشير أحيانا

إلى إهمال بعض الاختلافات المحلية إلا أنّه ظلّ مفهوما مركزيا في نظرية ما بعد الكولونيالية مقدما إطارا هاما لتحليل الكثير من الظواهر التي نجمت عن الأوضاع التي خلقها الاستعمار وانعكاس ذلك على كافة المستويات المعرفية والسياسية.

الصورة أو المرأة

كغيره من رواد نظرية ما بعد الكولونيالية وظّف هومي بابا الكثير من مفاهيم التحليل النفسي لمقاربة بعض الظواهر الناجمة عن الوضعية الاستعمارية التي يكون لها انعكاس قوي على سيكولوجية الأشخاص والجماعات، ومن الأسماء القوية التي فرضت حضورها في هذا المجال الطبيب النفسي والمفكر الفرنسي "جاك لاکان" الذي حاول أن يحدّد نظرية التحليل النفسي من خلال تطويره للكثير من نظريات المؤسس "سيغموند فرويد". ومن بين المفاهيم التي استعملها



لاكان مفهوم "مرحلة المرأة" التي عدّها من أهم مراحل النمو النفسي التي يمرّ بها الطفل بين الشهر السادس والثامن عشر، وتلعب دورا حاسما في تكوين "الأنا" عنده. فبمجرد ما يشاهد الطفل صورته في المرأة حتى يشعر بالانفصال عن عالم الأشياء الذي كان يتصوّر أنّه جزء منه، ويبدأ في إدراك جسده كوحدة متكاملة ومنفصلة، الشيء الذي يؤدي به إلى التعامل مع الآخرين المحيطين به عبر آلية التماهي التي تنتهي به إلى تمييز ذاته عنهم. وقد بيّن لاکان أنّ هذه العلاقة الصراعية التي تنشأ عن هذه الوضعية تكون هي المسبب الرئيس لتشكّل الأنا عند الطفل. يقول لاکان في مداخلته في المؤتمر الدولي السادس للتحليل النفسي بزيوريخ سنة 1949: "لم يبد لي أن تصور مرحلة المرأة، الذي أدخلته خلال مؤتمرنا الأخير، ولثلاث عشرة سنة خلت، غير جدير بشد انتباهكم من جديد، رغم كون المجموعة الفرنسية تستعمله بهذا القدر أو ذاك: وخاصة اليوم، في ما يخص الأضواء التي يلقيها على وظيفة الأنا ضمن التجربة التي يعطيها لنا التحليل النفسي عنها. تلك التجربة ينبغي لنا أن نقول عنها إنّها تضعنا في تعارض مع كل فلسفة تنبثق مباشرة من الكوجيطو. لعل بعضا منكم يتذكرون المظهر السلوكي الذي ننطلق منه. الذي يضيئه حدث من أحداث علم النفس المقارن: أي صغير الإنسان وهو في عمر يكون فيه لغترة قصيرة، ولكنّها فترة قصيرة لا تزال، متجاوزا من طرف قرد الشمبانزي في ما يتعلق بالذكاء الأدواتي، ومع ذلك فهو يتعرف على صورته في المرأة باعتبارها كذلك. وهو تعرّف تشير إليه الإيماءة المضيفة المتجلية في الحديث الاكتشافي حيث تعبّر، بالنسبة إلى كوهلر، المكانة الموقعية عن نفسها، وهي الزمن الجوهري لفعل الذكاء".

حاول هومي بابا أن يستثمر هذا المفهوم

من أجل الربط بين صورة الذات و صورة الآخر في المرأة (الهوية المحاكاتية) فالصورة التي تكون في المرأة عند (لاكان) وفي الخطاب الكولونيالي للآخر هي صورة ملحقّة بالسلطة والهوية ؛ وليست مظهرًا محاكيا للواقع. وليس النفاذ إلى صورة الهوية ممكناً أبداً إلا ب (نفي) أي إحساس بالأصالة أو الكمال؛ فسيرورة الانزياح والتباين (الغياب / الحضور، التمثيل / التكرار) تحول صورة الهوية إلى واقع حدي قائم على عتبة الشعور ، فالصورة هي في آن معاً ضرب من الاستبدال الاستعماري ، أو ضرب من وهم الحضور. وهنا يقع مفهوم (البعد الثالث) وهو ما يطلق عليه (بابا) الهوية المحاكاتية أو صورتها البصرية.

خاتمة:

عموما فإن نظرية ما بعد الكولونيالية سواء مع مؤسسيها الأوائل أو مع المدارس والتيارات التي نشأت بتأثير من منظريها الأصليين، فإنّها قد ساهمت بشكل كبير في تطوير الفكر الإنساني المعاصر ومدّه بمجموعة من الآليات والمفاهيم لمقاربة الظواهر الإنسانية رغم بقاء هذه النظرية محصورة في مجال النقد الأدبي بالدرجة الأولى دون أن تمتد إلى فروع المعرفة الأخرى. فما أوجونا اليوم إلى تناول فلسفة ما بعد الكولونيالية والعلوم الإنسانية ما بعد الكونيالية، والدين ما بعد الكولونيالية، والعدالة ما بعد الكولونيالية ... فالقوة النظرية التي تملكها هذه النظرية كفيلة بخلق ثورة معرفية جديدة ونحن نزداد توغلا في غابات القرن الواحد والعشرين.

الإحالات المرجعية

- / ترجمة خالد عايد أبو هديب المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات /الدوحة/الطبعة الأولى 2013.
- 7 - دراسات ما بعد الكولونيالية/ بيل أشكروفت، غاريت غريفت، هيلين تيفن/ترجمة أحمد الروبي. المركز القومي للترجمة/القاهرة، الطبعة الأولى، 2010.
- 8 - في النظرية: طبقا،أمم، آداب، ترجمة ثائر ديب/ المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات /الدوحة/ الطبعة الأولى 2019.
- 9 - المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات : منظور نقدي ، د. عبد الله ابرهيم / المركز الثقافي ، الدار البيضاء/الطبعة الأولى 1997.
- 10 - التاريخ ومابعد الكولونيالية، خالد طحطح، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2019.
- 11 - دراسة : هومي بابا والقراءة النفسية بين الأنا والآخر، د محمد كريم الساعدي، مجلة الكلمة، الطبعة الإلكترونية.
- 12 - 'بيت الحكمة ، الدار البيضاء عدد8/ 1988.

- الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، إدوارد سعيد، ترجمة د محمد عناني،/دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، الطبعة الأولى 2006.
- الثقافة والامبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، محمد عناني،/دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1997.
- موقع الثقافة/ هومي بابا/ ترجمة ثائر ديب/المركز الثقافي العربي/الدار البيضاء/ الطبعة الأولى 2006.
- السرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في أدب ما بعد المستعمرات القديمة/ بيل أشكروفت، غاريت غريفت، هيلين تيفن/ترجمة شهرت العالم. المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2006.
- معذبو الأرض، فرانز فانون،ترجمة سامي الدروبي وجمال الأناسي، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة/ الطبعة الأولى 2014.
- فانون: المخيلة بعد الكولونيالية/نايجل سي-غبسون



محاولات السينما المستقلة كان فناء السينما الوثائقية المصرية أمراً حتمياً لأن الاهتمام الطاعني ليس فيها وإنما للسينما الروائية، السينما التجارية "سينما الشباك" سينما دور العرض . بكل مسمياتها والمرأة الفلسطينية دائماً حاضرة في الفن السينمائي، بداية بالتسجيلي حيث بدأت تحتل مركزاً ريادياً في حقل السينما الوثائقية التي نشأت مبكراً أواسط الثلاثينيات من القرن العشرين وأيضاً بالروائي بالرغم من تعثر هذا النوع من السينما نتيجة لظروف معروفة حيث أشرت إليها مسبقاً. فالان تقوم فلسطينيات جديديات بدخول هذا الحقل في الاخراج السينمائي الوثائقي والروائي من أوسع أبوابه، وبدأن يحققن التفوق في هذا المجال مثل مي المصري - آن ماري جاسر - مي عودة - وفاء جميل - نجوى نجار - غادة طيراوي و.... الخ صعب الاحاطة بهن وبأعمال كل المخرجات.

وبالتالي نؤكد أن السينما التسجيلية الفلسطينية ولدت لتكون مؤرخة لنفض اللحظة الفلسطينية، ويشهد العالم العربي والفلسطينيون في أيامنا الحالية الطفرة الهائلة في السينما الفلسطينية سواء على صعيد الفيلم الوثائقي، أو الروائي .

وهذا يعني أن السينما الفلسطينية انتقلت من مرحلة إلى أخرى ..

حيث من سينما "تضالية" إلى سينما "مجتمعية" ومن سينما "ثورة" إلى سينما "شعب" ومن سينما "منشور سياسي تحرري وطني" إلى سينما "مجتمع" ومن سينما "هواة" إلى سينما "احترافية حقيقية" .

وصنع القرار في مجال الثقافة من ركائز التطور الاجتماعي الديمقراطي الذي يدعو إلى المساواة والكرامة لجميع المواطنين رجالاً ونساءً كما أكدت قرارات مؤتمر بكين عام 1995 "، فبدأ الفيلم الوثائقي يلفت نظر المرأة الفلسطينية، فظهرت نساء فلسطينيات صنعن مجموعة لا بأس بها من الأفلام فمنهن المخرجة سهير اسماعيل فقد أخرجت فيلمين، أحدهما عن الاعتقال الإداري عام 1997، وفيلم آخر ضمن سلسلة يوميات فلسطينية عام 1993، والمخرجة بثينة خوري صاحبة فيلم "نساء في صراع" وفيلم "مغارة ماريان" حول جرائم الشرف، كما أقدمت الكاتبة والروائية ليانا بدر على صنع فيلم وثائقي بعنوان "قدوى طوقان" وهو عن حكاية شاعرة من فلسطين وعلاقتها في مدينتها نابلس "مدينة الصابون والكنافة النابلسية" ففي الفيلم تحكي الشاعرة الحكاية كلها قصة كفاحها من أجل الحصول على حق الاختيار والحرية، كما صنعت المخرجة نجوى نجار فيلمها الأول "نعيم وديعة" عن النكبة ويافا وفيلمها هذا عبارة عن فسيفساء من صور زوج وديعة أغابي و نعيم عزاز عن حبهما وحياتهما قبل النكبة بمدينة يافا، وأيضاً لها العديد من الأفلام مؤخراً كان فيلم "عيون حرامية" حيث كان بطل الفيلم الفنان المصري خالد أبو النجا، كما وقد صنعت المخرجة عزة الحسن فيلمها "كوشان موسى" عام 1999 والذي حصده العديد من الجوائز كان أولها جائزة أفضل سيناريو في مهرجان الفيلم العربي القصير والوثائقي المستقل، ومؤخراً المخرجة مي المصري صنعت فيلماً عن الأسيرات الفلسطينيات ومعاناتهن داخل سجون الاحتلال تحت اسم 3000 ليلة، والمخرجة سهى عراف صنعت فيلماً روائياً عن أربع سيدات تحت اسم "فيلا توما" وهناك العديد من الأسماء لمخرجات فلسطينيات صنعن أفلاماً تشكل علامة بارزة في السينما الفلسطينية، فقد تميزت أعمالهن السينمائية بجماليتهن التسجيلية فقد صورن الحياة الفلسطينية والأحداث دون أهداف مادية بحتة بل من أجل التوثيق ليس إلا، حيث من اللافت هنا أن المرأة الفلسطينية حاضرة في السينما الوثائقية الفلسطينية وبالطبع الروائية ومع هذا نجد ان تاريخ السينما الفلسطينية تاريخ مهم وأهم من السينمات العربية بالرغم من الحصار وقلة الدعم والانتاج المشترك وما يفرض من تمويل أجنبي إلا أنها حاضرة بقوة في حين ان السينما الوثائقية المصرية قد تم اعلان موتها بالرغم من وجود وزارة ثقافة ومركز قومي للسينما، ولولا



المخرجة بثينة خوري

المخرجة نجوى نجار

الكاتبة ليانا بدر

سينمائيات فلسطينيات من الهواية إلى الاحتراف

نغم نزار

المحتلة والذي لن نطيل فيه شرحاً نتيجة لمعرفة القاصي والداني بتفصيله. ولكن سرعان ما تغير الحال، فلم تعد صورة المرأة الفلسطينية داخل اطار النمطية الاجتماعية بعد أن تجاوزتها في السنوات الأخيرة بشكل لافت دولياً وعربياً، فقد باتت الصورة أكثر تكاملاً من كونها رؤية أحادية المشهد للانكسار والقهر الذي تعيشه المرأة والاختباء من دهاليز الضوء والانكشاف، فأصبحت القضايا الاجتماعية والوطنية تعالج وتصور بعيون النساء وكاميراتهن، فقسوة المجتمع والحصار الحرب والسياسة كونوا رباعية مغايرة لحياة المرأة الفلسطينية التي تخطت أزمة الهامش إلى حالة من الحراك والبحث عن الهوية، وهو ما اتضح في أفلام صنعتها مخرجات فلسطينيات عن العديد من القضايا أفلام مختصة في حقوق المرأة، وأفلام عن دور المرأة في الانتفاضة الكبرى والنضال الفلسطيني بشكل عام، عن عمل المرأة في المجتمع الغزي، عن العرس الفلسطيني، عن الهجرة والنكبة، عن المرأة والسياسة. كل هذه الأفلام سجلت وصنعت بكاميرات مخرجات فلسطينيات.

"فتحقيق المرأة للتعبير عن ذاتها ودخولها إلى عالم الإبداع

إن لغة الصورة اليوم هي مطلب حدثي وإنساني وجمالي مهم... انها الأداة الأكثر تأثيراً، لذلك يجب أن نتبنى التفاعل والدعم والتشجيع لكل المبادرات المبنية على أفكار ذات علاقة مهنية، ويجب أن يكون مثل هذا الحراك فاعلاً وطنياً ينهض بالمبدعات والمبدعين ليجتاز بهم حالة اليأس. أتمني أن يعكس هذا الانتاج نفسه بالايجاب لأنه وببساطة يجب أن نعترف بأننا بحاجة إلى تغيير -لأن التاريخ يطالب ذلك خاصة وأننا ما زلنا نعاني من ممارسات اسرائيلية تجسد أبشع صور اللاإنسانية. ولا شك بان الشعب الفلسطيني تعود أن تتجلى إبداعاته أكثر في الظروف الأصعب والأكثر تعقيداً.

لكن في المقابل فان ما نلاحظه هو تزايد الاقبال على صناعة أفلام وثائقية خاصة بعد ما يسمى بالربيع العربي وخاضت المرأة تجربتها الخاصة في هذا المجال وأنتجت أفلاماً وثائقية لها علاقة بخصوصية المرأة ان كانت عبر الثورات العربية أو عبر حقوقها وآمالها وطموحاتها .

فالسينما الفلسطينية من السينمات المقهورة ويأتي هذا القهر بالطبع من طبيعة الوضع الفلسطيني في الأراضي

أدب أميركا اللاتينية

الميراث الذهبي للفتح الإسباني

خالد لحرش



اعتراف دولي بهذا الأدب وتقديرا لأعلامه الذين قاموا بإبداع أشكال جديدة من الفن القصصي تتميز بروح القارة المناضلة، المُغلَّفة بالسحر والعزلة².

الإرهاصات الأولى

ظهرت أولى الكتابات بالمعنى الحديث في أميركا اللاتينية على شكل حوليات ورسائل تاريخية. وكان مكتشف أميركا سنة 1492م كريستوف كولومبوس نفسه أول من قام بذلك من خلال الرسائل التي كان يرسلها إلى ملكي إسبانيا إيسابيل وفيرناندولإخبارهما بمجرى الأحداث في ما بات يعرف بالعالم الجديد. وكان يصف فيها جمال الطبيعة هناك، ويتحدّث عن عادات السكان الأصليين

٢. حامد أبو أحمد، قراءات في أدب إسبانيا وأميركا اللاتينية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٩٩١، ص. ٤٤٢

وتقاليدهم. وكان يتحدّث عن الأحلام والطموحات في هذه الأراضي الجديدة. وبعدها توالى رسائل الغزاة والمكتشفين إلى الملوك الإسبان، كان أبرزهم هرنان كورتيس، وبيدرو دي فالديفيا³.

ونذكر من بين أهم مؤرخي إسبانيا فراي بارتلومي دي لاس كاساس (1484م/1586م) صاحب كتاب «التاريخ العام لبلاد الهندو الحمر» الذي صدر سنة 1520م وكتاب «الوجيز في التعريف في هدم بلاد الهندو الحمر». وعُرف فراي بارتلومي بمواقفه المناهضة للسياسة الاستعمارية لإسبانيا والتنديد بالأعمال اللاإنسانية التي ارتكبتها الغزاة في شبه القارة.

وكتب عن تاريخ الهندو مؤرخ هرنان كورتيس فرانشيسكولوبيث دي غومارا (1510م/1566م) صاحب كتاب «التاريخ العام للهندو»، وكتاب «التاريخ العام والطبيعي للهندو. جزر ويابسة المحيط» لمؤلفه غونثالوفرنانديث دي أوبييدو، وبيدرو بيلاسكو مؤلف كتاب «جغرافية الأراضي الهندية ووصفها العام» وكتاب «التاريخ الحقيقي لأحداث الغزو في إسبانيا الجديدة» لصاحبه بيرنال دياث ديل كاستيو، وكتاب «الأراوكانا» لمؤلفه ألونصو دي إرثيا (1533م/1594م) الذي أبدى فيه إعجابه بمقاومة وبمسالة قبائل الأراوكانوص في معاركهم ضد المحتل الإسباني⁴.

لكن الإرهاصات الأولى لنشأة الأدب في أميركا اللاتينية بدأت مع الكاتب الإنكا غارثيلاصو دي لايغا، الذي كان ثمرة زواج بين أحد القادة الفاتحين الإسبان وإحدى أميرات قبائل الإنكا في البيرو. عاش في إسبانيا لفترة طويلة حتى وافته المنية هناك سنة 1616م. من أهم أعماله ترجمته لكتاب «محاورات في الحب» للإيطالي ليون أبريسيو، و«قصة المتقدم فرناندودي سوتو»، الذي ظهر سنة 1605م، أما أهم أعماله فهو كتاب «تعليقات واقعية»، الذي نشر في جزأين سنتي 1609م و 1616م. وهو كتاب فريد من نوعه؛ إذ يعد تاريخا وملحمة وقصة في الآن نفسه لأكبر ناثر في أدب أميركا اللاتينية في عهد الاستعمار، حسب الناقد الإسباني مينيديث بيلايو، وأول من أدخل فن القصة إلى أميركا اللاتينية. قال عنه بعض نقاد أميركا اللاتينية المعاصرين: «إنَّ الأدب الحقيقي في هذه القارة بدأ بأديب من البيرو هو الإنكا غارثيلاسو دي لايغا، وبلغ قمته في أيامنا الحاضرة بأديب آخر من البيرو وهوماريو بارغاس يوصا»^٥.

٣. نفسه، ص. ٣٧١

4. Quesada, Sebastián, Manual de historia y cultura latinoamericana, Edelsa, tercera edición, Madrid, España, 2010, pp. 61/62 مؤلف

٥. حامد أبوأحمد، السابق، ص. ٤٧١/٣٧١. المقال: الترجمة

عصر الباروك

لقد تميّز مؤلفو الباروك خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر ميلادي بأسلوب منمّق ومُتصنّع، واستعملوا فكاهة ساخرة وتلاعبوا بتعقيد الألفاظ. وقد نتج عن الأسلوب الباروكي المُعقّد مؤلفات يصعب فهمها أحياناَ كثيرة.

وجسّد عصرَ الباروك في المجال الأدبي وجوهٌ عديدةٌ كان أبرزها الشاعرة المكسيكية صور خوانا إناس دي لacroth (1651م-1695م)، التي تعد بشكل عام أبداع كاتبة في فترة أدب عصر الاستعمار في أميركا اللاتينية.

فقد كتبت مسرحيات ونقداً لاذعاً وأعمالاً فلسفية وأشكالاَ مختلفة من الشعر. تأثّرت بالشاعر الاسباني الأندلسي لويس دي غونغورا، ومن ثم جاء شعرها مليئاً بالأفكار الغامضة والمُحسنّات الشكليّة، حتى اتهم شعرها بالصعوبة والغموض، كما حدث مع شعر دي غونغورا. ولعلّ أكبر تكريم لهذه الشاعرة هو هذا الكتاب الضخم الذي كتبه عنها الكاتب والمفكر المكسيكي أوكتابيو باث، وصدرت طبعته الأولى سنة 1982 م في نحو سبعمئة صفحة^٦.



وبرز إلى جانب صور خوانا إناس دي لacroth الشاعر الغنائي والكاتب الساخر خوان ديل بايي إي كابيديس في البيرو، والملقب بشاعر الضفة. تأثّر بالكاتب الإسباني فرانشيسكو دي كيبيدو. واشتهر بنقده اللاذع والساخر لرجال الكنيسة والجيش وللأطباء خاصّة بسبب عجزهم عن علاج زوجه التي ماتت وعن علاجه هو من مرض مزمن ألمّ به لمدة طويلة.

وتغلّى بأمجاد إسبانيا القس والشاعر بيرناندو دي بالبويما الذي استقر بالمكسيك وبويرتو ريكو حيث توفي سنة 1627م. كان من أبرز وجوه حقبة الباروك أيضا. أعجب بالمكسيك التي تغلّى بجمالها وسحرها لدرجة أنّه خصّص لهذا البلد كتابا عنوانه بـ «عظمة المكسيك». أما إنتاجه الشعري فقد توجّ بإصدار ديوان كبير سماه «البرناندو»، يقع في أربعة وعشرين كتابا تحوي أربعين ألف قصيدة، يلمس فيها القارئ تأثيره بالشاعرين الإسبانين فرانشيسكو دي كيبيدو ولوبي دي لايغا.

ورغم هذه المحاولات لم يجد الأدب في أميركا اللاتينية أسلوبه الخاص في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، وإن وجد من يقر بذلك. فالإبداعات التي ظهرت في هذه الفترة

٦. حامد أبوأحمد، السابق، ص. ٤٧١

كانت ناتجة عن تعدُّد ثقافي يمزج بين الثقافتين المهممتين الإسبانية والبرتغالية والثقافات المتعدّدة التي كانت في أميركا قبل الاكتشافات. ولم يستطع تاريخ الإثنيات إلى اليوم تقديم صورة واضحة وأرقام دقيقة حول عدد ثقافات أميركا اللاتينية ونوعيتها في تلك الحقبة.

فالثقافة الإيبرو أمريكية ليست إلا الثقافة الإسبانية والبرتغالية التي ارتحلت وتطوّرت في الحواضر واستطاعت أن تمتزج ببعض الثقافات المحليّة. كما برزت بعض الثقافات في الهوامش مزجت بين مجموعة من العناصر الثقافية القديمة منها والجديدة⁷. لقد ارتبط أدب أميركا اللاتينية ارتباطا كبيرا بإسبانيا خاصّة في عصر النهضة التي لعبت دورا كبيرا في رسم معالم هذا الأدب الجنيني، ومن ثم جاءت البدايات قوية وناضجة.

وظل هذا الارتباط متينا حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر تقريبا. معنى ذلك أنّها ظلّت مرتبطة بحركة الأدب في إسبانيا لمدة ثلاثة قرون ونصف القرن تقريبا. وسوف يصبح لأميركا اللاتينية شأنٌ آخر عندما تدخل إسبانيا في عصر الحداثة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر⁸.

الحركة الرومانسية

ظلّت أوروبا تفرض نماذجها الأدبية على أميركا اللاتينية حتى بعد الاستقلال، فكانت بذلك طريقة أخرى لبسط هيمنتها على العالم الجديد، إلى جانب الهيمنة الاقتصادية المفروضة سلفا. ورغم هذه التبعية لأوروبا بدأ مفكرو أميركا اللاتينية يحاولون إبداع أشكال جديدة على المستوى الفكري والفني والأدبي خاصّة بهم وبمعزل عن أوروبا، فأصبحوا يمجّدون تاريخ وعادات وتقاليد شعوبهم بشكل كبير، أفضى ذلك إلى ظهور تيار ثقافي أميركي لاتيني، لكنّه ظل مرتبطا بل ومتأثرا بالتيارات الفكرية القادمة من أوروبا. ومن بين هذه التيارات التيار الرومانسي، الذي رفع شعار «تمجيد روح الشعوب»⁹.

بدأت الحركة الرومانسية في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وانتشرت في أميركا اللاتينية، وجعلت من الفردية والقومية والحرية الفنية في متابعة مواضيع وأشكال أدبية جديدة محورا لها.

ويعد الشاعر الكوبي خوسي ماريا هريديا رائد التيار الرومانسي في أميركا اللاتينية. لقب بشاعر نياغارا، وهي الشلالات التي تغتّى بها وشبّهها «بالمصير الحتمي والأعمى». نظّم العديد من القصائد التي يصف فيها جمال

الطبيعة. ونظّم قصائد أخرى عكست حالته النفسيّة المُدْمَرة في المنفى في الولايات المتحدة الأميركية بسبب أفكاره التحرريّة ك «نشيد المنفى» وإلى «إميليا». ونجد إلى جانب خوسي ماريا هريديا الشاعر والكاتب الفينيزويلي أندريس بيبو، الذي كانت له مساهمات مهمة في عدة مجالات معرفية. كما تميّزت أعماله الأدبية بحبّه للطبيعة، بل وصار محورا لها.

وازدهرت الرواية في هذه الفترة حيث كتب «جورج إسحاق» – الكولومبي – رواية «ماريا» عام 1867 م ، وهي قصّة حبّ شديدة العاطفية ما زالت تُعتبر أكثر الأعمال الشعبية في أدب أميركا اللاتينية. وكتب الروائي الأرجنتيني خوسي مارمول رواية بعنوان «أناشيد الرحالة»، عبّر فيها عن رفضه القاطع للحكم الديكتاتوري وعكست نضاله المستميت للإطاحة به. وهناك الكاتب الأرجنتيني دومينغو فاوستينو صارمينتو، الذي عرف بالتزامه بقضايا الحرية، والكتابة الكوبية خيرترو ديس غوميث دي أليانا¹⁰.

وخلال القرن التاسع عشر أصبح المفهوم الرومانسي للمتوحش النبيل موضوعاً شائقاً، فاعتبر الرومانسيون الهنود الحُمر أفضل من الأوروبيين لأنّ الحضارة الأوروبية لم تفسدهم، لذا فهم أبطال رواية «كومندا» للكاتب خوان ليون ميرا الإكوادوري، والقصيدة الملحميّة «طبارى» للشاعر خوان زوريلاند دوسان مارتين من الأورجواي. ومن ممثلي هذا المذهب أيضا البيروفي ريكاردو بالما، الذي أبدع شكلاً أدبياً فريداً أطلق عليه الترادسيون وهو نصّ يجمع بين التاريخ والأسطورة والإشاعات والقصص والفكاهة.

وفي القرن التاسع عشر تطوّر نوع من الرومانسية يُسمّى الأهلانية، الذي عالج أصحابه المميزات الإقليمية الرئيسة لبلادهم كاصطبان اخيفيريا الأرجنتيني، الذي عبّر عن حبّه لسهول البامبا الأرجنتينية الواسعة في شعره الغنائي.

وقاد اهتمام الأدباء الرومانسيين بالنماذج الشعبية في بلدانهم إلى ظهور نوع جديد من الأدب أطلق عليه أدب الغاوتشو الذي صار شائعاً بشكل كبير . والغاوتشو هم رعاة بقر رُحّل، صوّروا بمثابة خارجين على القانون بشكل رومانسي. كتب خوسي هيرنانديث من الأرجنتين أفضل مثل معروف من أدب الغاوتشو، وهي ملحمة بعنوان «مارتن فييرو» التي مجّد فيها فضائل وخصال بطل من الغاوتشو وتحدّث عن حياته الموحشة ومعاركه مع الهنود الأميركيين والمعاملة القاسية التي يلقاها من حكومة مُتبَلّدة الأحاسيس. ثم هناك الشاعر الأرجنتيني سارميينتو، الغاوتشو المثقف، الذي جال كثيرا في أوروبا وأميركا، يعبّر بصوت عال: «أنا هو أنا»¹¹.

- ↑ Ibid.
- ↑ Descola, Jean, La Littérature Latino-américaine, p. 285. متوفر على الرابط، مؤلف المقال : ترجمة

إنّ هذه المحاولات الإبداعية التي قامت بها ثلة من الشعراء والكتاب في أميركا اللاتينية جاءت كانتفاضة ضد الأشكال الأدبية التي صاحبت الاستعمار الأوروبي، لكنّها لم تغلح في إحداث قطيعة نهائية معها، فاستمرت أوروبا في تصدير ثقافتها إلى أميركا. إلا أنّه يجب التنويه مع ذلك بالمجهودات التي بذلها أبناء القارة من شعراء وكتاب في سبيل إنشاء نماذج خاصّة بهم.

لقد اكتسب التيار الرومانسي، الذي قدم من إسبانيا وفرنسا وإنجلترا صفة المحلية الوطنية في أميركا اللاتينية، إذ تأقلم مع عادات وتقاليد السكان الأصليين بعد احتكاكه بهم وبالطبيعة الفريدة. ويقول الناقد كارلوس هاملتون في هذا الصدد: «إنّ الأدب الرومانسي في أميركا اللاتينية كانت به طرق تختلف عن الرومانسية الأوروبية، لكنّه ظل في إطار التقليد. وكانت الكلاسيكية الجديدة مجرد نسخ أو امتداد. أما الواقعية والطبيعية فكانت تُكرّر نماذج فرنسا وإنجلترا وإسبانيا وروسيا»¹².

التيار الواقعي

وصل تأثير التيار الواقعي الآتي من أوروبا إلى أميركا اللاتينية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كبديل للتيار الرومانسي. وظهر التيار الواقعي في فرنسا في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر. ومن أبرز رواده نجد الكتاب بالزاك وستاندال وفلوبير، وقد حاول الكتاب تصوير الواقع الظاهري بطريقة مفصّلة وموضوعية دون تصنّع وتنمّق في الأسلوب ودون إغراق في المثاليات، أو جنوح صوب الخيال.

تبنّى التيار الواقعي في أميركا اللاتينية مجموعة من الكُتّاب كالبيرو بليست غانا وبلضو ميروليو من الشيلي، وإيوخينيو كامبائيريس من الأرجنتين، وكلوريندا ماتودي تورنر من البيرو، وفيديريكو غامبوا من المكسيك. وكان فلورنسيو سانشيز من الأرجنتين أشهر كاتب مسرحي واقعي، فقد كتب مسرحيات تعالج الصراع الإنساني في أرياف الأرجنتين.

واستعمل بعض الكُتّاب شكلاً من الواقعية أشدّ صرامة وتشاؤما عُرف باسم الطبيعية أو الطبعانية، الذي ظهر في فرنسا سنة 1880م. وكان من رواد هذا التيار الكاتب الفرنسي المعروف إيميل زولا. وحاول الطبيعيون أن يعكسوا الواقع بشكل موضوعي من غير تسرّع على جوانبه القبيحة، فقد كانوا يدافعون عن تصوير المجتمع تصويراً يبلغ غاية في الدقة، ومن جميع زواياه.

ومن رواد المذهب الطبيعي في أميركا اللاتينية نجد الشاعر النيكاراغوي روبين داريو، الذي عرف بنزعته الكوسموبولوتية.

زار فرنسا والتقى أستاذه الشاعر فيرلين وتبنّى مقولته الشهيرة:

https ://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp.../e6280fdaa9343d-9fa7eb69660452775b.pdf

- ↑ حامد أبو أحمد، السابق، ص. ٦٧١

«الموسيقى قبل كل شيء»»¹³. ويرتبط المذهب الطبيعي ارتباطا وثيقا بالمذهب البرناسي الذي ظهر في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر، ومثله كتاب كبار كالكونت دوليل وبودلير وتيوفيل غوتيي وغيرهم.

إنّ الحياة والأدب في أميركا اللاتينية يخدمان بعضهما البعض بصورة متبادلة، بل ويتضافران ويمتزجان باستمرار في وحدة لا تنغصم. وظلّ الشعر والنثر النابعان من الأراضي الإسبانية في العالم الجديد يكشفان منذ بدايتهما عن موقف تجاه الظروف المحيطة ويجهدان في التأثير فيها¹⁴.

وقد حاول بعض الروائيين المحدثين معارضة هذا الاهتمام المفرط بتصوير الواقع، وموجّهين اهتمامهم إلى المعنى الدفين الذي ينطوي عليه ذلك الواقع. ومع التفسيرات العديدة التي ظهرت للمذهب الواقعي في القرن العشرين، فقد المصطلح الكثير من معناه، وإن ظلّ على الرغم من ذلك قوة أدبية كبيرة.

التيار الحداثي

تعد الحداثة واحدة من أبرز الفترات الأدبية في أميركا اللاتينية التي ظهرت في العقد ما قبل الأخير من القرن التاسع عشر واستمرت حتى العقد الأول من القرن العشرين. وكان رائد هذا المذهب شاعر نيكارغوا روبين داريو (1867م - 1916م)، الذي أصدر أول ديوان شعري بعنوان «رسائل وأشعار» سنة 1884م،

ثم صدر ديوانه الثاني «أزرق» سنة 1888م الذي أثار انتباه النقاد في إسبانيا حينئذ، فنوّه به الأديب والناقد خوان باليرا وأشار إلى أهميته في الشعر الإسباني في تلك المرحلة. وظهر سنة 1896م ديوان «نثریات دنيوية»، الذي قال عنه الناقد الإسباني دامّصو ألونصو إنّه «نقل إلى إسبانيا روح قرن كامل من الشعر الفرنسي، وأعتقد أنّه منذ يوم غرناطة الشهير لم توجد لحظة أخرى أكثر تفاعُلا وأكثر امتلاء بأنوار الفجر العذراء من هذه اللحظة». لقد تأثّر شعراء إسبانيا الكبار الذين ظهروا في بداية القرن العشرين تأثّرا كبيرا بهذا الشاعر الغذ. وتُبرِز هذه الآراء لكُتّاب ونقاد إسبان قوّة الصّلة والرابطة التي تجمع بين الثقافتين الإسبانية والأميركية اللاتينية، وتُبرِز كذلك أنّ الأدب في أميركا اللاتينية بدأ في الصعود حتى بلغ المكانة المرموقة التي يحظى بها اليوم والتي جعلته في

^[1] Descola, Jean, op.cit., p. 285

^[2] ١٤.خوسيه أنطونيو بورتو وندو، الأدب والمجتمع، أدب أميركا اللاتينية (الجزء الثاني)، تنسيق وتقديم: سيزار فرناندث مورينو، المترجم: أحمد حسان عبد الواحد، المراجع: د. حسن مصطفى، عالم المعرفة، العدد ٢٢١، فبراير ٨٨٩١، الكويت، ص. ٤٥٢

مقدمة الآداب العالمية^{١٥}.

وترك خوصي إنريكي رودو، وهو كاتب مقالات من الأوروغواي، الأثر نفسه الذي تركه داريو. نشر سنة 1900م مقالة بعنوان «أرييل» صارت علامة رئيسة للفكر الأميركي اللاتيني. وحثّ رودو شباب أميركا اللاتينية على أن ينشدوا المثالية والأهداف الروحية العالية التي هدّدتها المادّيّة الحديثة. وكان خوصي مارتي مغمّراً أميركياً لاتينياً آخر من كوبا ذا تأثير، اشتهر كصحفي وكاتب مقالات وشاعر. توفي وهو يحارب من أجل استقلال كوبا.

وتوالى ظهور الشعراء الكبار في أميركا اللاتينية خلال العقود الأولى من القرن العشرين وشكّلوا جيلا عرف بجيل الطليعيين كيثيئتي هويدورو وثيسار بايخو وغابرييلا ميسترال الحائزة على جائزة نوبل في الآداب سنة 1945م، ثم شاعر الشيلي الكبير بابلو نيرودا الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1971م، الذي يعد أبرز شعراء الالتزام وكان له تأثير كبير على شعراء الحداثة في أوروبا^{١٦}.

وتعكس قصائد بابلو نيرودا حبّه للأرض التي يقول إنّه يكتب من أجلها، هذه الأرض التي لا تجف إلا نادرا، تلك الأرض الخصبة، أرض الزهور والرحيق.

يكتب كذلك من أجل الأسلاف البواسل الفخورين بأرضهم والمعتز بالانتساب إليهم^{١7}.

لقد عبّر الشاعر عن ارتباطه الوثيق بالماضي وبالأرض التي تزرخ بعدة ثروات تعرضت للنهب والسلب من قبل المستعمر، كما جاء في «قصائده الأولى» التي احتفى فيها بالأحجار الكريمة، أحجار الشيلي: الزمرد والياقوت والجمشت والفيروز. «زميلتي الشاعرة غابرييلا ميسترال قالت يوما إنّه في الشيلي ترى هياكلنا بسهولة لكثرة الأحجار التي تزرخ بها جبالنا ورمالنا». لقد حاول نيرودا فكّ شفرة تلك الأحجار، إلا أنّها استعصت لأنها «محافظة على ذاكرتها». إنّه الشاهد على عصره الملتزم وصوت المقهورين والمغلوبين على أمرهم: الأرض والإنسان^{١٨}.

ومن بين الأسماء الكبيرة التي تبنّت التيار الحداثي نجد الشاعرة الشيلية غابرييلا ميسترال، والكاتب الفينيزويلي رومولو غايغوص والمكسيكي ألفونسو ريبس، والأرجنتيني ليوبولدو لوغونيس.

لقد لعبت حركة الحداثة دورا كبيرا في الساحة الأدبية في أميركا اللاتينية حتى قال عنها الناقد كارلوس هاملتون: «إنّها أعظم حركة رسمت تطوّر الشخصيّة الأدبيّة والفنيّة في أميركا اللاتينية. كما شكّلت أول مظهر من مظاهر الأصالة الأدبية والاستقلال عن النماذج الأوروبية. إنّها أوّل حركة ثقافية تولد على هذا النحو في أميركا وتمارس تأثيرا في أوروبا»^{١٩}.

١٥.حامد أبو أحمد، السابق، ص. ٧٧١

١٦. نفسه، ص. ٨٧١

17.Descola, Jean, op.cit., p. 286

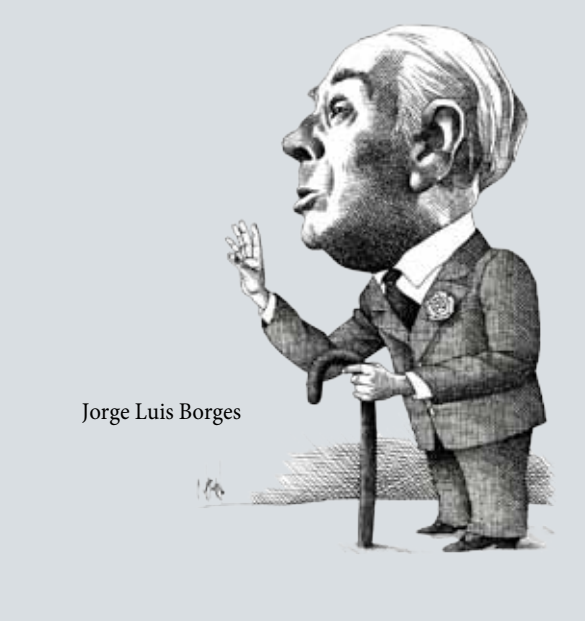
18. Descola, Jean, op.cit., p. 287

١٩.حامد أبو أحمد، السابق، ص. ٧٧١

التيار الجديد

وبدأت ثورة أخرى بداية الأربعينيات من القرن الماضي في فن آخر من فنون الكتابة وهو فن القصّة والرواية. بدأت الحركة برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة التي كانت متمثّلة في التيار الاجتماعي الواقعي الذي يعبّر عن الواقع بطريقة سطحية مبسّطة، وفي التيار الرومانسي الذي كان يميل إلى الفانتازيا.

ومن أبرز الذين قاموا بهذه الحركة التجديدية في أربعينيات القرن العشرين الكاتب الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس، صاحب كتاب «الألف»، الذي صدر سنة 1949 م وفيه يظهر تأثره بالثقافات الشرقية واهتمامه بها²⁰.



Jorge Luis Borges

وكان بورخيس يرى أنّه يتقاسم والغرب الثقافة ذاتها، وكانت تحدوه الرغبة في فكّ الارتباط مع تقليد الكتابة الفلكلورية الذي طغى على الأدب في أميركا اللاتينية، ورفض خصوصيته الإقليمية أو المحلية للارتماء في أحضان الكونية، فكان ذا إرث ثقافي متنوّع بفضل فضوله النهم. وكان الأوروبيون يرون فيه واحدا منهم بفضل أساليبه الأدبية «المقطرة». وعلى الرغم من رفضه للأساليب الفلكلورية إلا أنّه ظلّ وفيا لخصوصيات بلده الأرجنتين الذي كان يستلهم منها بعض المواضيع، خاصّة العاصمة بوينس آيريس ومن سهول البامبا، وكان يمزج بشكل رائع بين العنصر الكريولي (المولود في أميركا اللاتينية من أبوين أوروبيين أو أحدهما) والعنصر الأوروبي^{2١}.

وكان لمجموعة جديدة من الأدباء نظرة مختلفة تجاه الإبداع الأدبي، كالكاتب البيروفي ماريو بارغاس يوسا الذي صرّح في أحد لقاءاته بأنّه ليس من مؤيدي الأدب الملتزم، لأنّ هذا النوع من الأدب يفقد

٢٠. نفسه، ص. ٩٧١/٨٧١

21. Saguier, Ruben Bareiro, La littérature en Amérique Latine, Liberté, volume 6, numéro 36, novembre-décembre 1964, p. 484.

الأدب طابعه الروائي بسبب توخيه غاية آنية ومحدودة. فالكاتب الذي يلتزم بقضية ما يفقد حريته وخياله الإبداعي، وهذا شيء خطير. بيد أنّه في أميركا اللاتينية يجد الكاتب نفسه يدافع عن قضية ما، شاء أم أبى. تلك هي المسؤولية الأخلاقية والتاريخية للكاتب في أميركا اللاتينية. إلا أنّ هناك مسؤولية أخرى، ألا وهي المسؤولية الأدبية، التي تلتزم ببعض الأساليب السردية. فالرواية ليست وثيقة تاريخية بقدر ما هي تعبير داخل تقنية أو أسلوب ما²².

وهناك شعورٌ عام أنّه من الأفضل تركّ عملية التوثيق إلى علماء الآثار والاجتماع والمؤرخين والصحفيين، الذين يكونون أكثر أهلية للقيام بهذا العمل. لقد أصبح كتّاب أميركا اللاتينية يشعرون أنّ كتابة الرواية هي فعالية «خلاقة»²³.

ونذكر من بين الكتاب مناصري النزعة الجديدة هذه؛ الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثر الذي أضفى حسّاً رفيعاً وبياناً على الغايات التي تستهدفها الرواية في أميركا اللاتينية. ويقول صاحب رواية «الأسلحة الخفية»: إنّ الرواية المحلية أو الإقليمية تستمد أصالتها من حيث العدد الكبير للكتّاب الذين عالجوا هذا الموضوع حتى صار أمرا ضروريا وواجبا بالنسبة إلى كتاب أميركا اللاتينية²⁴.

وهناك كتّاب آخرون برزوا من أبناء هذا الجيل ساهموا مساهمة كبيرة في تأسيس الاتجاهات الأدبية العالمية الجديدة في أميركا اللاتينية وهم الكوبي أليخو كارينتيير والكاتب رُووا باصطوص من الباراغواي، إلى جانب كتّاب آخرين من المكسيك كخوان رولفو، وكارلوس فوينتيس، وأغسطين يانييث.

وتأثّر كتّاب أميركا اللاتينية من هذا الجيل تأثرا كبيرا بكتاب القصة الأوروبيين مثل فلوبيير ودوستويوفسكي وكافكا ومارسيل بروسٓت، وجيمس جويس وسارتر وألبير كامي، وأندري جيد وكلود سيمون وناتاني ساروت وميشيل بوتور، من بين آخرين، إلا أنّهم ظلّوا مع ذلك نسيجا واحدا، وعبّروا عن قضايا بلدانهم في لغة مختلفة وتقنيات طريقة مستحدثة. ومن ثم بدا البعد الاجتماعي واضحا في كل أعمالهم، رغم تنوع الاتجاهات وكثرة نزعات التجريب²⁵.

ويحرص كتّاب أميركا اللاتينية حرصا شديدا على التقيّد بالخصائص التي تميّزهم عن غيرهم، والمحافظة عليها رغم ارتباطهم بأدب أوروبا وتأثرهم به، ومن ثم فعندما جاءت اللحظة الحضارية المناسبة التي كشفت عن معدن هذه القارة، تقدّم أدباؤها الصفوف وقدّموا للعالم إنتاجا عظيما متميّزا، استحقوا به تقدير النقاد والدّارسين والقراء في شتّى بقاع العالم²⁶.

ومن الوجوه المعروفة أنصار هذه النزعة الكاتب الغواتيمالي

22. Ibid., p.487

٢٣. غالغر، بول، أدب أميركا اللاتينية الحديث، ترجمة: محمد جعفر داوود، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ٦٨٩١، ص. ٩١١

24. Saguier, Ruben Bareiro Ibidem.

181.25 حامد أبو أحمد، السابق، ص.

٢٦. نفسه.



المعروف ميغيل أنخل أستورياس، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب سنة 1967م . عرف بدفاعه المستميت عن الهنود وبحبه للأرض واحتفائه بالأسلاف في لغة غنية وفريدة تزهو فيها الألوان. لقد نقل معاناة الإنسان المحلي والظلم الذي لحق به، وتغنّى بتقاليد وعادات شعب المايا وبأحلامه في قالب جديد أطلق عليه اسم الواقعية السحرية. من أشهر إنتاجات أستورياس الأدبية رواية «السيد الرئيس»، ورواية «رجال من الذرة»، التي تعد الرواية الأكثر تعبيرا عن هذا الشكل الجديد الذي يصف الحياة والطبيعة في أميركا اللاتينية²⁷.

الواقعية السحرية

تعتبر الواقعية السّحرية ضربا من الأدب تظهر فيه الأحداث السّحرية الخيالية وسط أحداث واقعية يمتزج فيها الواقع بالأسطورة لتخلق مكوناً فريداً من نوعه يعبّر عن الواقع بطريقة سحرية²⁸. ويميّز هذا الاتجاه الأدب الأميركي اللاتيني بشكل عام، إذ كان حاضرا في حوليات المستكشفين والمؤرخين الإسبان في القرن السادس عشر في أميركا اللاتينية. إنّ الواقعية السحرية، التي تعد أول مظهر من مظاهر التجديد في القارة حاضرة في كلّ رقعة من تاريخ القارة، حسب الكاتب أليخو كاربينتيير²⁹. ويعتقد خوان رولفو، وهو أحد أبرز روّاد هذه النزعة، أنّ صاحب هذا التيار الأدبي هو الكاتب الإيطالي ماسّيمو بونتينميلي (القرن التاسع عشر)، وهو بمثابة مفتاح يعين على فهم، واستساغة أو استيعاب الأدب الإيبرو أميركي³⁰.

فالأدب في أميركا اللاتينية وثيق الصّلة، ولصيق بهذا المفهوم، إذ إنّ هذه الظاهرة غالباّ ما تجد مواضيعها في الأسطورة، والخرافة، والتاريخ، والسّحر، والغويّيات بمعانيها الواسعة الطقوسيّة، والجماليّة وفي الإستاطيقا، وينهلُ أصحابه من الينابيع الأولى لشعوب هذه القارّة، خاصّة في البلدان التي كان فيها وجود مكثّف للسكّان الأصليين.

وفي نظر رولفو فإنّ الحضارة الغربيّة على الرّغم من الضغوط التي مارسرتها على المواطن الهندي، فإنّها في الواقع لم يكن لها تأثير كبير على السكّان الأصليّين، فقد تركت هذه الحضارة الهندي في منتصف الطريق، ولم تفلح في المسعى الذي بدأته منذ خمسمئة عام وتّيف في طمس شخصيته، وتشويه صورته، وإتلاف تاريخه،

27. Descola, Jean, op. cit., p. 286

28. Bellini, Giuseppe, Nueva historia de la literatura hispanoamericana, Editorial Castalia, Madrid, España, 1997, p. 20.

29. Quesada, Sebastián, op. cit., p. 20

٣٠. محمم محمد الخطابي، غابرييل غارثيا ماركيز في فضاء الواقعية السحرية، جريدة القدس العربي، ٠١ ماي ٥١٠٢.



قاسم حول*



الفضائيات والعقل المركزي للصورة



تنتشر القنوات الفضائية التلفزيونية في العالم بشتى الاختصاصات وشتى اللغات، ومنها اللغة العربية. وأصبح المشاهد في العالم محكوماً بذلك الإطار الذي يبث الصورة إلى عينيه. فجهاز التلفزيون، وهو الذي جاء بديلاً عن السينما أو هكذا كان يسود الاعتقاد منذ اختراع هذا الجهاز، بأن العلم قد نقل السينما إلى البيت. وحقيقة هذا الجهاز تكمن في الحثثيات التالية.

أولاً - إن شاشة السينما هي شاشة عريضة تتيح مشاهدة أوسع وأكثر غنى من الشاشة التلفزيونية الصغيرة، ولذلك فإن القيمة الجمالية للصورة السينمائية هي أفضل بكثير من القيمة الجمالية للصورة التلفزيونية، كما أن الشاشة السينمائية العريضة تتيح استخداماً أكثر للقطعة البعيدة وما تقتضيه ضرورة استخدامها، فيما يعتمد العمل التلفزيوني على اللقطات القريبة والمتوسطة الأحجام.

ثانياً - إن الضوء في السينما يسقط على الشاشة من مكنة العرض السينمائية، وتتم المشاهدة من مسافة بعيدة عن الشاشة، وفي ذلك راحة للعين في استيعاب للقيمة الفكرية والفنية الجمالية، فيما الضوء يبث من الشاشة التلفزيونية على عين المشاهد ومن مسافة قريبة، وفي ذلك تأثير مرضي على عين المشاهد، بسبب قرب المسافة وبسبب الموجات الكهرومغناطيسية التي تدفع بها

وعرفت الساحة الأدبية في أميركا اللاتينية بعد هؤلاء الكتاب والشعراء المرموقين الذين تركوا بصمة كبيرة في الأدب العالمي ظهور كُتّاب آخرين وُلِدوا بين نهاية الخمسينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي حملوا مشعل الإبداع الأدبي بأعمال ما زالت تثير اهتمام القراء بأدب أميركا اللاتينية. فأقول نجم الواقعية السحرية لا يعني نهاية الحيوية التي يعرفها الأدب في هذه القارة، الذي يتجدّد باستمرار بفضل كُتّاب كخايمي بايلي، وسانتياغو غامبوا وخورخي بولبي وإغناسيو باديا وغونثالو غارثيس. وقد لقي هؤلاء الأدباء إقبالا كبيرا في إسبانيا التي شكّلت قنطرة لهم إلى باقي البلدان الأوروبية³³.

ويقول رولان بارت عن رواية «كوبرا» للكاتب الكوبي سيبيرو ساردوي: «جاء هذا الكتاب ليذكرنا بأن للغة لذة كاللذة الجنسية، فقد نسجتنا من الثوب الحريري نفسه، وبأنّ لذة اللغة هذه هي حقيقتها». إنّ هذه الشهادة من ناقد كبير كرولان بارت تسري على معظم الروايات في أميركا اللاتينية، سواء تعلق الأمر بساردوي أو بغيره من الأدباء الآخرين. فلغتهم المختلفة جدّاً وكلماتهم المُتفجّرة وجملهم المتموّجة تعبّر عن صدقهم المطلق، وتقود نحو حقيقة الإنسان³⁴.

المراجع باللغة العربية

- محمد محمد الخطابي، غابرييل غارثيا ماركيز في فضاء الواقعية السحرية، جريدة القدس العربي، 10 ماي 2015.
- حامد أبو أحمد، قراءات في أدب إسبانيا وأميركا اللاتينية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- خوسيه أنطونيو بورتونودو، الأدب والمجتمع، أدب أميركا اللاتينية (الجزء الثاني)، تنسيق وتقديم: سيزار فرناندث مورينو، المترجم: أحمد حسان عبد الواحد، المراجع: د. حسن مصطفى، عالم المعرفة، العدد 122، فبراير 1988.
- الكويت.
- غالغر، بول، أدب أميركا اللاتينية الحديث، ترجمة: محمد جعفر داود، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1986.

مراجع بالفرنسية:

- Descola, Jean, La littérature Latino-américaine,
- Saguier, Ruben Bareiro, La littérature en Amérique Latine, Liberté, volume 6, numéro 36, novembre-décembre 1964.
- مراجع بالإسبانية:
- Bellini, Giuseppe, Nueva historia de la literatura hispanoamericana, Editorial Castalia, Madrid, España, 1997.
- Quesada, Sebastián, Manual de historia y cultura latinoamericanas, Edelsa, tercera edición, Madrid, España, 2010.

33. Quesada, Sebastián, op. cit., p. 2.1
34. Descola, Jean, op. cit., p. 288

وبعشرة عوائه، وتقاليده، وعاداته، وإقامة قطيعة بينه وبين ماضيه³¹. وعُرف بهذه النزعة ثلثة من الكُتّاب كميغيل أنخيل أستورياس، صاحب رواية «السيد الرئيس» و«رجال من الذرة»، وغابرييل غارثيا ماركيث، أبرز ممثل لهذه الحركة الأدبية من خلال روايته الذائعة الصيت «مائة عام من العزلة»، وخوان رولفو، صاحب أحسن شعر منثور داخل الحركة، صاحب روايات «السهل يحترق» و«بيدروبارمو» و«ديك من ذهب»، وكارلوس مونسيغافيس، وكارلوس فوينطيس وأوكتافيو باث، وأليخو كاربنتيير، وماريو برغاس يسصا، صاحب الأسلوب المُتجدّد باستمرار ومبدع الأساليب الروائية الرائعة. ألّف العديد من الروايات ك «المدينة والكلاب» و«حفلة التيس» و«أحاديث في الكاتدرائية». ومن بين الكُتّاب المنتمين لهذا المذهب نجد خُورخي لويس بُورخيس، ذا النزعة الكونية، وخوليو غُورتاثار، الذي يعبّر عن موقفه النقدي إزاء المجتمع من خلال روايته «الحجلة»، وإيرنيستو صاباتو، صاحب رواية «النفق»،

التي تعكس استياء وسخط المجتمع اليوم. وأوغو سطوروا باسطوص صاحب رواية «أنا الأعلى» التي يجمع فيها بين التاريخ والخيال. وماريو بينيديتي الذي يبحث في حميميته الخاصّة من خلال روايته «الهدنة» وألفارو مُوتيس، وإيسابيل أليندي صاحبة رواية «بيت الأرواح»، هذه الرّوائيّة التشليّة التي خرجت من معطف ماركيث نفسه، وسواهم كثير³².

حركة «البووم»

لقد لقيت أعمال هؤلاء الكُتّاب نجاحا كبيرا في الساحة الأدبية العالمية وأحدثت ثورة أطلق عليها اسم «البووم». وتزامنت هذه الظاهرة الأدبية التي ظهرت في أميركا اللاتينية مع ستينيات وسبعينيات القرن الماضي في مجال الرواية على الخصوص. شكّلت هذه الحركة حدثا أدبيا هاما ونقلته نوعية جديدة في عالم الإبداع الأدبي، وذلك بالتّمرّد على أساليب الكتابة التقليدية في أميركا اللاتينية. وأنّسمت أعمالهم بالزخرفة والجرأة، وطبعت بنوع من الجنون الذي يتعارض والواقعية الأوروبية، حيث أطلقت هذه الحركة الأدبية العنان للخيال، وكان عملهم يميل تجاه كل ما هو تجريبي وذو طابع سياسي، حيث الظروف التي أحاطت بالوضع العام في أميركا اللاتينية في الستينيات.

ويعود جزء كبير من النجاح غير المتوقع لممثلي البووم إلى أعمالهم التي كانت دائمة الوجود في الصفوف الأولى لقصص أميركا اللاتينية والتي نشرت في أوروبا في بعض دور النشر في برشلونة بإسبانيا.

٣١. محم محمد الخطابي، غابرييل غارثيا ماركيز في فضاء الواقعية السحرية، جريدة القدس العربي، ٠١ ماي ٥١٠٢.

32. Quesada, Sebastián, op. cit., p. 20.

شاشة التلفزيون، إضافة إلى النقص في استيعاب الصورة وبالتالي المضمون بسبب قرب المسافة. وهي حقيقة فيزيائية. ثالثاً – إن مشاهدة السينما تتم في الظلام ووسط طقوس الصمت، مما يخلق حالة من التركيز في المشاهدة وهو ما يؤثر على عملية التلقي، أيضاً، من الناحية الجمالية والفكرية، فيما يشاهد التلفزيون في الضوء وانعدام طقوس المشاهدة الصامتة ومع انشغال البيت في الحركة والرد على المكالمات الهاتفية، مما يلغي حالة التركيز والاستيعاب.

رابعاً – إن برنامج المشاهدة السينمائية يقع بحدود الساعتين من الزمن، وهو زمن مدروس بدقة، كفسحة من المتعة الذهنية والعاطفية للمتلقي، فيما تقدم البرامج التلفزيونية على مدى أربع وعشرين ساعة أحياناً، مما يخلق حالة من التخمة تفقد المتلقي تلك المتعة الذهنية والعاطفية، سيما وأن حجم الوقت المخصص للبت يفرض على التلفزيون تقديم البرامج دونما تدقيق في المستوى الفني الجمالي والمضمون الاجتماعي والإنساني. خامساً – ولعل حرية الاختيار تشكل أهم عامل في تفوق السينما على التلفزيون، إذ أن المتلقي يذهب برغبته واختياره للفيلم والموضوع الذي يرغب التزود منه بالمتعة الذهنية والعاطفية، فيما يفرض التلفزيون نفسه كضيف ثقيل على المتلقي وعلى العائلة، وبوجوده الثقيل هذا فانه يخلق مشكلات كثيرة داخل الأسرة الواحدة لتباين المستويات في الأعمار والثقافة والوعي والجنس.

سادساً – الشاشة التلفزيونية هي شاشة صغيرة يحس الإنسان بضآلتها أمام حجمها، وإن بصره يتبعثر خارج إطار الصورة بشكل أوتوماتيكي، سيما وإن هذه الشاشة تعرض في البيت المضاء والغرف المضاء ووسط لغط العائلة وكل ما تحتويه الحياة العائلية يومياً. هذا النوع من العلاقة بين جهاز التلفزيون والمشاهد يحتم على كاتب الدراما التلفزيونية وعلى كاتب البرامج أن لا يذهب بعيداً في تحليل الواقع، وأن يعتمد إلى كتابة موضوعات ذات قيمة التسلية المجردة ، لأن المشاهد إذا ما فاته مشهد ما أو مقطع من حوار ما، فانه سيتابع مشاهدة البرنامج دونما ندم، لأن ما يقدم ليس سوى محض تسلية تقدم لجمهور متباين المزاج والثقافة والمستوى الاجتماعي، فيما الشاشة السينمائية أكبر من حجم المتلقي ويتطلع إليها المشاهد ونظره مركز على تفاصيلها ويستوعبها استيعاباً جمالياً وتحقق له متعة المشاهدة.

لقد كان التلفزيون في بداية اختراعه يبث في الفترات المسائية حيث يعود الناس من أعمالهم، ثم بدأت ساعات البث بالتزايد حتى أصبحت تبث من الصباح حتى منتصف الليل ثم صار البث على مدى الأربع والعشرين ساعة لليوم.

وكان البث يتم داخل البلد الواحد، ولكن بظهور الأقمار الاصطناعية وصحون الاستقبال، صارت الصورة حرة في سماء الكون يمكن التقاطها في شتى أنحاء العالم، فاندحرت أجهزة الرقابة للأنظمة

التي تحكم العالم، وأصبحت موضوعات الجنس والعري والعنف والدين موضوعات سهلة التلقي وسهلة التأثير، لما للصورة من تأثير على وعي المشاهد.

إن تعبير "العقل المركزي" استخدمه الماديون، كبديل عن وجود الخالق "الله" ، فاستعار الماديون تعبير "العقل المركزي" كدلالة على وجود قوة خفية تدير شؤون الكون والطبيعة، لا يستطيعون، أو لم يكتشفوا بعد ماهيتها، فأطلقوا عليها تسمية "العقل المركزي" ونحن هنا نستعبر هذا التعبير، لأن ثمة قوة غير مرئية بشكل واضح، أو غير معلن، تدير شؤون الصورة واستخدامها لأغراض سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية. هذه القوة لها مؤسساتها وتنظيمها المرتبط بذلك العقل المركزي الذي يدير شؤونها.

دعونا نسافر باتجاه ذلك العقل المركزي للصورة، ومن ثم سنعود إلى الأقمار الاصطناعية وشبكة القنوات الفضائية وارتباطها بذلك العقل المركزي وأهدافه في العالم وفي عالمنا العربي والإسلامي وصراع الحضارات.

في عام 1897 انعقد المؤتمر الصهيوني الأول بقيادة "ثيودور هرتزل" في مدينة "بال أو بازل" السويسرية. في ذلك المؤتمر أدرك المؤتمر أن اختراع فن السينما هو اختراع خطير ويمكن استثماره لخدمة هدف المؤتمر وهو إقامة وطن قومي لليهود. فأقرت توصية في استثمار هذا الفن "ستراتيجية صهيونية" تدعو إلى تطوير اللجان السينمائية مع تطور الحركة الصهيونية والدعوة إلى إقامة الوطن القومي لليهود في دولة إسرائيل التي يجب أن تمتد حدودها بين النيل والفرات، أي بين حدين مائيين، وهو تصميم العلم الإسرائيلي الذي يمثل هذا الشعار وهو عبارة عن خطين زرقاوين يمثلان النيل والفرات وفي وسطهما نجمة داود، وهو نفس الشعار المحفور في الكنيست الإسرائيلي "دولتك يا إسرائيل تمتد من النيل إلى الفرات" ومعروف أن المؤتمر الصهيوني الأول وفكرة دولة إسرائيل، قد جاءت على أثر الأزمة الاقتصادية الأولى التي تمثلت بتركز وتمركز رأس المال وحاجة الاحتكارات إلى مصادر الثروة وإلى الأسواق أيضاً، ولأنهم يدركون أن مصادر الثروة والطاقة والسوق أيضاً موجود في منطقة الشرق الأوسط الغنية بالنفط والثروات الطبيعية، فإن استخدام فكرة اليهود في إنشاء وطن قومي وديني لهم على أرض فلسطين والأبعاد التاريخية والدينية التي يمكن استثمارها لأهداف الاحتكارات الصهيونية التي تهيمن على اقتصاد الغرب وأمريكا بالذات، يساعد على إنشاء دولة قوامها اليهود تكون بمثابة الثكنة العسكرية التي تؤمن حماية المنطقة واستثمار ثرواتها النفطية والطبيعية لصالح الرساميل الصهيونية. وكانت الصورة وفن السينما السلاح الهام الذي أستخدم لهذا الغرض من قبل القوى الصهيونية الاحتكارية. وكان استخدام الصورة يسير في خطين متوازيين، الأول، الهيمنة على وسائل الإنتاج والتوزيع السينمائي في العالم لخدمة الاحتكارات الاقتصادية، والثاني خدمة إقامة ما يسمى بالوطن القومي لليهود

بشكل مباشر.

في الخط الأول، تم في البداية إنشاء مملكة هوليوود، والشركات المنتجة للأفلام وبرساميل كبيرة جدا، وكانت جميعها بتمويل من الرأسماليين اليهود، ف "مترو جولدين ماير- مائير" هو اسم أكبر الشركات المنتجة والموزعة والتي أسسها ثلاثة من كبار الرأسماليين اليهود وسميت الشركة بأسمائهم، قد رسمت الخطوط الأولى للسياسة السينمائية التي تمثلت في:

1 – تجميل صورة المجتمع الأمريكي، من خلال إظهار الحياة المرفهة السعيدة للعائلة الأمريكية، والفرص المتاحة أمام الموهوبين من البشر في ظل النظام الرأسمالي.

2 – تشويه صورة حركات التحرر في التاريخ القديم والحديث، وإلغاء دوافع تلك الحركات والثورات على أنها دوافع اجتماعية واقتصادية ووصفها بالدوافع الذاتية والإرهابية والانتحارية أو العرقية لقادة ومفكري تلك الحركات.

3 – تجسيد الحيف والقمع الذي يقع على الإنسان في ظل المجتمعات الاشتراكية، وبشكل خاص الاتحاد السوفيتي ، بسبب التناقض السياسي والاقتصادي بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي.

4 – ولحقا تقرر تجسيد الحيف الذي وقع على اليهود من قبل النازية والنظام الألماني في فترة حكم هتلر . ومنح الجوائز للأفلام كافة التي تتعرض لموضوع اضطهاد اليهود تشجيعا لإنتاج هذا النمط من الأفلام .

5 – تقديم الفنانين من اليهود إلى الواجهة، وخلق النجوم منهم وتسليط الأضواء على شخصياتهم ومنحهم الجوائز ووضعهم دائما في الصف الأول وإعطائهم الفرص قبل غيرهم مخرجين وممثلين ومصورين ومهندسي صوت.

وعندما فرزت حركة السينما والثقافة شريحة من الكتاب والفنانين في هوليوود ترفض صيغة الإنتاج الهوليوودي وتعالج الواقع على أساس التناقض الاجتماعي وتنتصر للمبادئ والقيم الإنسانية والشعوب التي يقع عليها الحيف مهما كان شكله ومصدره، سارع مكارثي مسؤول الأمن القومي إلى تصفية هذا التيار، وما سمي بالتصفية المكارثية، وقد لعب الممثل رونالد ريغن سابقاً، أحد رؤساء أمريكا لاحقا، لعب دوراً سيئاً في التجسس على الفنانين والكتاب ونشاطاتهم وكان أحد أهم شهود المحكمة المكارثية التي فصلت وعزلت أهم الكتاب والفنانين في هوليوود وحرمتهم من العمل والإبداع. يمكن مشاهدة فيلم "الجبهة – The Front" الذي يصور محاكمة فناني أمريكا بتهمة الشيوعية.

6 – امتلاك صالات السينما والهيمنة على شركات التوزيع لإتاحة الفرصة للفيلم الهوليوودي بالانتشار وعدم فسح المجال لأي فيلم يتعارض والفكر السياسي لسينما هوليوود ومن يقف وراءها.

7 – إنشاء شبكات وشركات توزيع أفلام وامتلاك دور سينما في أنحاء العالم بنفس أسماء شركات الإنتاج ضمن مناطق كبيرة في خريطة العالم، وقد اختيرت بيروت مركزاً لمنطقة الشرق الأوسط.

8 – محاربة أية محاولة للصناعة السينمائية الوطنية، وذلك أما بتملك ستوديوهات سينمائية، أو إنتاج الأفلام ضمن النمط الهوليوودي شكلاً ومضموناً، في تلك البلدان التي تتشكل فيها نهضة سينمائية مثل إيطاليا والهند ومصر.

في الخط الثاني لتوصيات مؤتمر بال الصهيوني، هو العمل الإعلامي المباشر للحركة الصهيونية في استثمار الصورة المتحركة لصالح إقامة دولة إسرائيل على أرض فلسطين، فلقد تشكلت لجان إعلامية سينمائية وبعد ذلك تلفزيونية في الفترات التالية بعد اللجنة الأولى لمؤتمر بال عام 1897 "لجنة عام 1917 بعد وعد بلفور، لجنة عام 1936 على أثر الانتفاضة الفلسطينية، لجنة عام 1948 بعد إنشاء دولة إسرائيل، لجنة عام 1967 بعد حرب حزيران، ولجنة عام 1973 بعد حرب تشرين" وهذه اللجان تتدارس أساليب الهيمنة على وسائل الإعلام المرئية والهيمنة عليها في أنحاء العالم، وكذلك وسائل توجيه الإعلام العربي باتجاه زرع حالة الإحباط في النفس العربية. في البداية عملت الحركة الصهيونية ولجانها الإعلامية على زرع عناصرها في مؤسسات التلفزيون في العالم كافة، بحيث تحول دون عرض أي برنامج يتعرض للدولة اليهودية، وتقديم البرامج التي تصب في خدمة إسرائيل، أو تتعرض للعنصر العربي أو للبلدان العربية. وكل هذه اللجان الإعلامية مرتبطة بما أطلقنا عليه "العقل المركزي" ويلاحظ المشاهد، عندما تقوم إسرائيل بعمل إرهابي كمجزرة قانا أو مجزرة صبرا وشاتيلا أو أي هجوم تتعرض له غزة أو يتعرض له جنوب لبنان مثلا، تعرض محطات التلفزيون في العالم الأفلام التي تصور المجازر النازية لليهود، وبشكل منظم، لكي تبعد المجازر التي تقوم بها إسرائيل عن الرأي العام الغربي. إن تلك اللجان وتنظيمها الدولي، خاضع لدراسات خبراء واختصاصيين في علم النفس وفي وسائل الإعلام، ولها برنامجها ووسائل تحقيقها.

إن للصورة التلفزيونية سبع مخاطر

- التأثير السياسي
- التأثير الاقتصادي
- التأثير الاجتماعي
- التأثير الثقافي
- التأثير السيكولوجي
- التأثير الأمني
- التأثير الفيزيائي

ولعل التأثيرين الأمني والفيزيائي هما الأخطر من بين التأثيرات التي تنتجها الفضائيات وعقلها المركزي المهيمن على صورتها.

سينمائي وكاتب عراقي

المستشار الثقافي والفني لدولة رئيس وزراء العراق



بريد نجم

نجم والي

في تذكُّر هروب شاعر

حتى فترة قريبة، لم يكن يُعرف أن تلك المرأة، التي بدت جميلة في صورها القديمة المنشورة في كبريات الصحف الأوروبية، أنها هي وليس غيرها من كان وراء عملية إنقاذ أخيها الشاعر، الذي يُعد أحد مؤسسي الحداثة الشعرية في العالم، لكي لا تتحدَّث عن دوره في تطور الحركة الشعرية في بلاده وحدها. لم تكن المرأة جميلة فقط، إنما كانت فخورة أيضاً، ما زالت تستحوذ عليها مشاعر الاعتزاز ذاتها، الفخر، حينما تتحدَّث في المقابلات الصحفية عن أخيها المشهور. كان شاعراً وبتلاً في نفس الوقت، وعندما ضاقت به الأمور في ذلك الوقت، عندما تحوَّلت الإقامة في البلاد الأم إلى مغامرة، تهديدي فيزيائي، كان على الأخت الصغيرة أن تفعل شيئاً ولا يوم أن ما ستفعله يدخل في باب الجنون، كان لا بدَّ لها وأن تنقذ حياته.

nâzım hikmet

لكن ما فعلته في تلك الأيام، كان يجب أن يظل سراً، لم تشأ أن يعرفه أحد، "كنت باردة الأعصاب جداً وجسورة أيضاً"، تقول السيدة العجوز ميلدا كاليونكو (في أواسط الثمانين من عمرها عند روايتها القصة) في آخر مقابلة صحفية لها، وهي تروي قصة هروب أخيها. المرة الأخيرة التي رأت فيها الأخ الأكبر في قارب بخاري صغير عند أحد سواحل اسطنبول، وهو يغادر تركيا، كانت في 17 حزيران/يونيو 1951. بعد ذلك، نقلت الصحف العالمية الخبر: الشاعر التركي ناظم حكمت أصبح طليقاً. فقط، الصحيفة التركية "حرّيّت" اتهمت السفير البلغاري بأنّه كان وراء عملية تهريب الشاعر "الهذّام" ناظم حكمت.

السيدة العجوز التي لم تفقد من وجهها الطفولي الكثير كما تظهر في الصور، ضحكت عند قراءتها ذلك الخبر لأنّها تعرف كيف "أن السادة الجالسّين في أنقرة كانوا يفكرون بشكل خاطئ". ولكي تثبت للعالم كذب الصحيفة احتفظت بالصحيفة القديمة في بيتها عند الجانب الآسيوي من اسطنبول، في الحي الذي عاش فيه أيضاً ناظم حكمت، حفظتها بعناية، مثلما حفظت ذكرياتها عنه مثل كنز، لأنّها لم تشك يوماً بقيمة أخيها ناظم حكمت الذي جدّد الشعر التركي في القرن العشرين وكتب قصائد وجدت مكانها في الأدب العالمي. أبياته الشعرية التي تقول: "العيش، وحيداً وحرّاً، مثل شجرة، وبتأخّ مثل غابة، هو ما نشأتق إليه"، يعرفها كلّ تركي، مقروءة أو مكتوبة في البيانات السياسية أو في رسائل الحب. لم يرَ ناظم حكمت وطنه مرة أخرى بعد تلك الرحلة السرية التي ساعده فيها أخته وزوجها السابق، بعد هروبه أسقطت حكومة أنقرة عنه مباشرة الجنسية التركية، لأنّه لم يحزّر الشعر من قيوده وحسب إنما لأنّه كان "شيوعياً" حالماً تمثي لسكان بلاده الحرية. لذلك كان على "خائن البلاد" و"ملطخ العلم" أن يموت في منفاه، ولينتهي إلى قبر في موسكو، حتى أنّ كلّ الدعوات المقدمة للسلطات بنقل رفاته إلى أراضي الأناضول باءت بالفشل: ليست هناك حكومة تركية تجرؤ على رد الاعتبار له، مهما كانت الشعارات التي ترفعها! وحتى في ذكرى مئوية عيد ميلاده قبل سبع سنوات، لم تنجح تركيا الرسمية كما وعدت قبل الاحتفال بالتصالح مع ابنها المشهور عالمياً، لأنه ليس هناك أحد في أنقرة يملك شجاعة الاعتراف بالخطأ رسمياً، حتى ولو كان الخطأ قد تقادم عليه الزمن!

وبالرغم من أنّ إعادة ذكره لم تتوقف في السنوات العشر الأخيرة منذ أن بدأت تركيا تستعجل وإصرار انضمامها للاتحاد الأوروبي، إذ من النادر أن يمر يوم في تركيا، ولا تُعرض فيه مسرحية لناظم حكمت، أو دردشة تلفزيونية تتعلّق بشخصه، كأنّ هناك حركة إعادة إحياء قوية للمتمرد الملعون، الذي هو بمثابة ماركّة أوروبية تستعين بها تركيا (كانت وزارة الثقافة التركية، مثلاً، قد كلّفت قبل عشرة أعوام الملحن التركي المشهور فاضل ساي أن يلحن عملاً موسيقياً اسمه "ناظم"، والذي حضره في مئوية الشاعر قبل سبع سنوات رئيس الدولة التركية نفسه)، إلا أن ذلك لا يمنع أن تقع الجهات الرسمية في بعض التناقضات. فعندما تسلّم البرلمان التركي 500000 توقيع تطالب بإعادة الجنسية للشاعر المطرود، في عام الاحتفال بمئويته الذي أطلق عليه اليونسكو "عام ناظم حكمت"، ارتفع صوت الحزب الحاكم، ليحتج بأنّ "شبح ملطخ العلم هذا ما زال على قيد الحياة وما زال مجرد ذكر اسمه يشكّل خطراً للرأي العام". إنّه لأمر غريب بالفعل، ربما على المرء أن يكون تركياً، لكي يفهم هذه المشاعر المختلطة من التجيل والاحتقار التي تواجه بها تركيا أكثر أدبائها شهرة. في 1951، عندما سحبوا الجنسية التركية عن ناظم حكمت، الذي كان يرى نفسه "وطنياً" أيضاً، لم تكثرث الأخت التي تصغر أخاها بـ 25 عاماً، للقرار الحكومي، لأنّ "ناظم كان روحاً عالمية".

بيت ميلدا هو مزار للصحفيين القادمين من مختلف بقاع العالم في السنوات الأخيرة. وما إن يدخله المرء، حتى تواجهه مباشرة، مجموعة من الصور: بورترية معلق على الحائط، رسمه ناظم ذاته، إلى جانبه صورة ملونة، رسمها ابنه الوحيد، محمد الذي يعيش في باريس. بالإضافة إلى ذلك علّقت لوحة زيتية رسمتها أم ناظم، جليلة التي بعد الانفصال عن زوجها حاولت إعالة العائلة عن طريق الرسم. الأب تزوّج مرة ثانية. ميلدا هي ثمرة الزواج الثاني. قبل سنوات قليلة أسّست أخت الشاعر التركي الخالد ناظم حكمت مؤسسة خيرية، أطلقت عليها اسم أحد أصدقاء ناظم حكمت، الروائي كمال طاهر. الصديقان تعارفا في السجن. كان حكمت قد قضى ما يقارب 16 عاماً في السجون التركية. عندما نُقل صديقه إلى سجن آخر، راحا يرسلان بعضهما. حتى هذه الرسائل احتفظت بها في ملف ضخّم، غلافه أحمر. لكي تستطيع قراءة الرسائل كان



عليها أن تتعلّم الخط العربي الذي ألغاه مؤسّس تركيا "الحديثة" العسكري كمال أتاتورك واستبدله بالحروف اللاتينية قبل أن تدخل ميلدا المدرسة.

لقد كتب ناظم حكمت قصائده الأولى بالحروف العربية، على عكس قصائده اللاحقة التي كتبها بالخط اللاتيني. لكن في 1941 أمر مدير السجن السجناء فجأة بالكتابة بالخط العربي. ناظم حكمت الذي كان معروفاً بحبّه للمرح، كتب نكتة عن هذه الحادثة: "طبقاً للتعليمات العامة أكتب إذن رسائلي بالأبجدية القديمة. ليغفر الله لي هذه الخطوة الرجعية السهلة!". ولأنّه كان يعرف بأنّ الرقابة تقرأ الرسائل، ضمّن الرسالة تحية إلى مدير السجن "كمال، أخي، إنّي أفتقدك. مع احترامي الكبير لمدير سجنكم". السجنون التركية كانت في ذلك الوقت بمثابة مدارس الوطن، لأنّها كانت تحوي عدداً كبيراً من المثقفين الذين كانوا معتقلين فيها، وناظم حكمت ذاته كان ابناً لموظف كبير في الدولة (كانت وظيفة الأب نائب القنصل التركي في الميناء الألماني هامبورغ)، يتمتّع بمستوى دراسي عال.

بعد هروب ناظم حكمت أسقطت حكومة أنقرة عنه مباشرة الجنسية التركية، لأنّه لم يحزّ الشعر من قيوده وحسب إنما لأنّه كان "شيوعياً" حالماً تمنّى لسكان بلاده الحرية

هناك قصة جميلة عن ناظم حكمت، هي واحدة من قصص السجن التي رواها يشار كمال الأديب التركي المشهور، هو الآخر. في سنوات الخمسينيات، سافر يشار ذات مرة كصحفي شاب بالقطار عبر الأناضول. أحد العشاق كما كان يُطلق على المغنين الشعبيين الجوالين الذين انقرض فنههم في زماننا الحاضر، راح يسليّ كلّ ركاب العربة وهو يلقي قصيدة لناظم حكمت. وعندما سأله يشار كمال، من أين يعرف هذه الأبيات الشعرية؟ المغني، الذي لم يعرف القراءة ولا الكتابة، قال بأنّ أبياته تأتي بالأصل من "عاشق كبير" من أيام السجن. هناك تعلمها صديق له وهو يعني كمال طاهر الذي نقلها له، للمغني لاحقاً. منذ موت كمال طاهر، في العام 1973، قامت ميلدا بترتيب ومراجعة كل ما تركه الأخ من إرث أدبي. وللأسف ليس هناك أحدٌ في تركيا تهمة الكنوز التي احتفظت المرأة بها. وعند

الاحتفال بذكرى مئوية الشاعر قبل قرابة عشر سنوات، بدأ الاهتمام بشخصها، بعد أن روت في النهاية قصة هروب أخيها عبر البحر لمجلة ألمانية، الصحيفة التركية المشهورة "حريت"، التي أخطأت بتكهنها بقصة الهروب 1951، نقلت القصة عن المجلة الألمانية أخيراً.

القصة، قصة الهروب، هي أحبّ القصص لها، التي ترونها للصحفيين بحماس.

في ذلك الوقت كان ناظم حكمت الذي كان في الخمسين من عمره تقريباً، مريضاً، وكان قد غادر للتوّ السجن بعد صدور قرار بالعفو العام. بعد وقت قصير من ذلك تسلّم الشاعر أمر استدعائه للخدمة العسكرية (في ذلك السن!!). كانت تلك إشارة بأنّ السلطات، تريد إرسال الشاعر إلى مكان ما في الجنوب الشرقي من تركيا، في كردستان من أجل تصفيته هناك. وكان معروفاً آنذاك أنّ بعض المثقفين المتمردين الآخرين قُتلوا بطرق متشابهة. حينها تشاور مع أفراد العائلة في قضية تهريب الشاعر ناظم حكمت المطلوب "للعادلة". كان الأمر خطيراً لأنّ الشرطة السرية كانت تراقبه. وبعد مداوات قصيرة توضّّلوا إلى البحث عن أحد يبيع قارباً بخارياً. وبجّة تجريب القارب، جلبت ميلدا وزوجها القارب للجهة الأوروبية من مضيق البسفور بالقرب من المكان "طربيا". من هناك لا يبعد المكان كثيراً عن المصب الذي يقود للبحر الأسود. زوج ميلدا، رفيق سافر مع ناظم إلى خارج البحر وكانت هي ترى الاثنين. "كنت أرتعش من البرد، كما لو أنّي تجمّدت". ثم ذهبت للبيت، لا تعرف إذا كانت المغامرة ستنتج، إلى أن اتّصل زوجها رفيق بعد الظهر، قائلاً: "زجاجة حليب الطفل تحت الوسادة"، كانت تلك الإشارة المتّفق عليها بين الزوجين. التقطت ناظم في البحار العالية سفينة ركاب، لم يشأ قبطانها أن يصدّق ما صاده في البحر. ذلك أنّ القبطان كان يعلّق على سطح السفينة صورة ناظم حكمت.

في الحقيقة، كل المشاركين بقصّة الهروب تعاهدوا ألا يبوحوا بالسرّ. لكن ميلدا انفصلت عن زوجها بوقت قصير بعد تلك الليلة. الزوج تزوّج مرّة ثانية وعندما ظهر في بداية الثمانينيات للمرّة الأولى خبر قصير في الصحف التركية يتحدّث عن قصة هروب ناظم حكمت ميلدا بأنّ مصدر ذلك الخبر هو الزوجة الثانية لزوجها السابق. بعد عدّة سنوات، وبعد أن جرت مياه كثيرة، كما يقولون، لم تنشأ الأخت الصغيرة أن تترك الأمر للآخرين يروون على هواهم قصّة هروب أخيها؛ أحد مؤسسي الحداثة الشعرية في العالم، وإحدى إيقونات الأدباء المنفيين في تاريخ الإنسانية: ناظم حكمت.

بلا ضفاف

د. حسين الهنداوي

((نشيد محمد)) لشاعر المانيا الكبير غوته

الكاتب والمفكر الالماني الكبير يوهان فولفغانغ غوته «Johann Wolfgang von Goethe 1749–1832»، الذي اظهر اهتماما حميميا بالاسلام منذ مرحلة شبابه وطوال حياته، كان قد بدأ كتاباته الادبية بتأليف عمل مسرحي غير مكتمل باسم «تراجيديا محمد» ما زال وكذلك أسباب وعوامل تأليفه المجهولة يثير الجدل لا سيما أنّه يتضمّن نصا شعريا بعنوان «نشيد محمد» أثار حيرة أوساط الكنيسة البروتستانتية الالمانية منذ نشره في التقويم الشعري لمدينة غوتنغن لعام 1773، لا سيما بشأن شدة إيمانه بعظمة ما بشّر به نبي الاسلام من قيم إنسانية عظيمة جاءت لتسمو بالحياة البشرية عاليا.

ومن المؤكد الآن أنّ غوته كان قد خطّط في الاصل، كي تتكون هذه المسرحية من خمسة فصول كبيرة. ألا أنّه لم يكتب منها سوى ثلاثة فصول أولية مركزة ينشرها قط إنما تمّ العثور عليها بعد وفاته. ومما يدهش في تلك الفصول قدر مهم من أفكار إسلامية

ونصوص قرآنية مأخوذة من «سورة الانعام» خاصة وتتعلّق بقصة النبي ابراهيم واستنكاره لعبادة الاصنام ومقاومته العظيمة للديانة الوثنية التي وجد عليها أباه وعائلته ورفضه عبادة الشمس والقمر وكل ما هو زائل ثم اهتدائه إلى «عبادة الله الواحد الاحد الذي لا يغنى ولا يأفل». وتتضمّن المسرحية مقطعاً استثنائي الاثارة يحمل اسم «نشيد

محمد» ((Mahomets Gesang، كتبه غوته على شكل حوار شعري بين شخصيتي الامام (علي) والسيدة (فاطمة) الزهراء، ابنة النبي. وهو يتناول قصة نبوة الرسول الكريم، مُشبّها الرسالة المحمدية بـ«النهر المتدفق» الذي يتعاظم في سيره شيئا فشيئا هادئا رقراقا في البدء ثم سيلا جارفا مستوعبا وجاذبا نحوه بقوته الروحية كل الأنهار الأخرى حاملا إياها جميعا لتصب في «بحر المحيط الأعظم»، بحر الألوهية العظيم، للدلالة على رسالة النبي العربي بصفته هاديا للبشر.

ويبدأ النشيد بالالمانية كما يلي:

:Ali

Seht den Felsenquell
Freudehell,
Wie ein Sternblick!
Fatema
Über Wolken
Nährten seine Jugend
Gute Geister
Zwischen Klippen

:Im Gebüsch

ولإعطاء فكرة أعمق عن حقيقة وأهمية هذه العلاقة المبكرة بين غوته والتراث الروحي الإسلامي نقوم هنا بترجمة «نشيد محمد» عن الفرنسية حيث وجدناه منقولاً بشكل مباشر عن النص الالماني الذي دوّنه غوته بنفسه في المخطوطة الاصلية المنشورة في «التقويم الشعري» (Göttinger Musenalmanac) الشهير الصادر

في مدينة غوتنغن لعام 1773:

علي: تأملوا هذا السيل العارم المنحدر من الأعالي الشامخة ناصعا متألقاً ككوكب دري.

فاطمة: ملائكة الخير في ما وراء السحاب هي التي أرضعته في مهده بين الصخور والوهاد.

علي: ها هو يهبط من السحاب متدفقا بعنفوان الشباب مواصلا طريقه نحو السماء، متوثبا ومتطلعا نحو السماء، مكلِّلاً بالبهجة والبشائر.

فاطمة: وجارفاً في طريقه الحصى اليائس والصخور وكل ما هو بال.

علي: وكالقائد المقدام الثابت الخطى، يجر خلفه الأنهار والجداول.

فاطمة: وعندما يبلغ الوديان تتفتح الأزهار ببركات خطواته وتتعرَّط المروج بعطر أنفاسه.

علي: تلتف الأزهار حول قدميه وتطوِّق أطرافه متوسلة به عبر النظرات المسترحمة، لكنَّه يواصل السير مخترقا الوديان الوارفة والوهاد الوعرة دون أن يوقفه شيء.

فاطمة: وهكذا يجري في طريقه فخورا بسلساله الفضفي في حين تسعى نحوه جميع الأنهار لتصبَّ فيه في وداعة ومحبة وفرح.

علي: والوديان والوهاد كلُّها فخورة به.

فاطمة: وكلُّها تتطاير فرحا وسعادة من اللقاء معه والانتماء

اليه.

علي وفاطمة بصوت مشترك: خذنا معك، خذنا معك!

فاطمة: احملنا إلى المحيط الأول الواقف بانتظارنا باسطا ذراعيه مشتاقا إلى أبنائه الأوفياء دون كلل.

علي: فيضك لا يتوقَّف على الصحراء القاحلة الجرداء ولا ينضب في رمالها الرمضاء ولا تؤثر فيه الشمس الشديدة، ولا تصد سيره الكثبان العتيدة، ولا توقفه الانهار الراكدة. فيا أيُّها النهر العارم خذ معك كل الأنهار.

فاطمة: وكلّ الجداول.

علي وفاطمة بصوت مشترك: خذنا معك، خذنا معك!

علي: هلموا جميعا للالتحاق بهذا النهر العارم الذي يزداد عظمة على عظمة، وبهذا الشعب العظيم المنطلق نحو العلى بقيادة زعيم عظيم، بهذا الزحف الظافر الذي يطال الأفاق ويترك اسمه على البلدان مُشْبِداً المدن والحواضر.

فاطمة: إنَّه ماض لا يقف في طريقه شيء، لا المدن الزاهرة ولا الابراج الشاهقة ولا القلاع الشامخة ولا الصروح الحصينة.

علي: على سطح عبابه العظيم تسري السفائن شارعة البيارق، رافعة أشرعتها الخفَّاقة نحو السماء، شاهدة على جبروته وعظمته بينما يظلّ هو مواصلا السير الظافر إلى الأمام مع أبنائه.

فاطمة: وإلى الأمام مع بناته.

فاطمة وعلي بصوت مشترك: حاملا إياهم جميعا إلى أبيهم ذلك المحيط الاعظم الذي ينتظرهم ليضمِّهم إلى صدره بكل حبور وسرور).

هكذا كانت النسخة الأولى لـ «نشيد محمد» الذي كتبه غوته والذي يعترف جميع المختصين بامتلاكه لجمالية فنية كبيرة وتأكيدَه العبقريّة المبكِّرة لشعر غوته.

اذ ما لا شكّ فيه، أن موقفه من الاسلام كان ومنذ البداية موقف الاعجاب كما نستطيع تلّسُّ ذلك بشكل قاطع من خلال النص المذكور أعلاه الذي يمثل جزءا واحدا فقط من «مسرحية محمد» التي تبدأ به. أما الاجزاء الأخرى فيتعلّق أغلبها بالمنظور الذي كوَّنه غوته، وضمن المعلومات المتوفرة في الغرب في تلك الفترة، عن ظهور الاسلام وتطوره وانتشاره. ففي مقطع نثري على شكل حوار بين نبي الاسلام ومرصعته حليلة السعدية، تظهر حليلة في أول المشهد قلقة مشتاقة إلى رؤية النبي. وعندما يجري اللقاء يشرع النبي بإبلاغها بقصّة النبوة حيث يخبرها أن الله فتح صدره ليجعله قادرا على الاحساس بقرب الله منه وينتهي المقطع بمشهد حليلة السعدية يغمرها السمو والبراءة وهي تقوم بتوديع النبي.

وفي مقطع آخر من المسرحية يظهر النبي محمد متأملا تحت سماء ليلية جهماء. وكما هو الحال في قصة النبي إبراهيم في القرآن الكريم، يشرع النبي بتوجيه أنظاره نحو السماء ثم يبدأ بعبادة النجوم والكواكب معتقدا أنها أرباب الكون. لكنَّه يتراجع على الفور عندما يشاهد كوكبا مهيبا يتجاوز الكواكب الاخرى عظمة وإشعاعا فيقرّر الاقتصار على عبادة ذلك الكوكب وحده باعتباره ربّ الكواكب والعوالم. وبعد قليل من ذلك يرتفع القمر وسط السماء فيطغي على غيره من النجوم والكواكب ويغزو سحره على الفور قلب النبي الذي يقرّر عبادة القمر وحده وحده. لكن نفس الشعور يتكرّر عندما تظهر الشمس.

بيد أن النبي يظل خلال كل هذه التنقلات والتغيرات مضطرب الروح قلقا ومهموم الافكار. وفجأة يداهمه حبور روجي هائل عندما يدرك أنّ جميع هذه الكواكب لا تصلح أن تكون أربابا تعبد، فيتوجه عندئذ بقلبه وحواسه إلى عبادة الله الواحد الابدي الازلي الذي يهديه في تلك الحالة إلى الحقيقة الالهية ويوحى له بأنَّه الاله الواحد الاحد وأن كل الموجودات والكواكب مهما بلغت من عظمة وروعة هي مجرد مخلوقاته وعباده. ويضيف هذا المقطع من «مسرحية محمد» لغوته، إنه وبعد توصل محمد إلى هذه الحقيقة والايمان المطلق والصفاء بها يقوم بنشر إيمانه عبر التبشير به لدى المقربين له أولا فتُصدّق به زوجته خديجة وكذلك ابن عمه علي اللذان يؤمنان ويعتقدان ما يقول بدون أي شرط أو تردّد.

في الفصل الثاني، تتركّز المسرحية على كيفية انتشار الاسلام. حيث يظهر فيها الامام علي مندفعاً بشكل قوي لنشر العقيدة الاسلامية وتوسيع عدد المؤمنين بها في نطاق قبيلة قريش أولا ثم خارجها أيضا حيث نجد سلسلة متوالية من الافراد يدخل بعضهم الدين الجديد ويدافع عنه في حين يذهب البعض الآخر إلى الرفض والمعارضة والمقاومة، وهكذا ترتفع النزاعات ويتعمّق الانشقاق بين سكّان مكّة وأوساطها ويأخذ الكفاح شكلا عنيفا ويجد النبي نفسه مضطرا إلى الهرب من مكة لإحباط مؤامرات خصومه من الوثنيين العرب المكيين.

أما الفصل الثالث من المسرحية، فيتناول حوادث مرحلة لاحقة على هجرة الرسول من مكة إلى يثرب. حيث يبدو الاسلام وقد رگّز أسسه وقوته وأخذ ينتشر أكثر فأكثر قاهرا خصومه الاشداد وجاذبا أغلبية المكيين والقبائل العربية المجاورة إلى اعتناق الدين الجديد بصدق والايمان به. وينجح الاسلام في فرض نفسه كدين رسمي. وبعدئذ يقوم نبي الاسلام بتطهير الكعبة من الاصنام الموجودة فيها من قبل. ومن جانب آخر ينجح زعماء الدين الجديد المنتصر من الامراء والخلفاء بتوسيع نطاق نفوذهم بالارشاد والحكمة تارة وبالقوة والقسر تارة ثانية وبالمكر والدهاء والاغراءات المختلفة تارة ثالثة. فينتّجه الاسلام بفضل ذلك لتوسيع رقعة امتداده وتعزيز قوّته ونفوذه واهتماماته الدنيوية في حين يأخذ المضمون الروحاني او الالهي للدعوة طابعاً أكثر فأكثر تراجعاً وثانوية. وهذه الامور هي التي يتناولها الفصل الرابع من المسرحية.

في الفصل الخامس من المسرحية يتطوّر انتشار الاسلام خارج الحجاز هذه المرّة. حيث يواصل النبي فتوحاته العسكرية والسياسية الظافرة دون كلل. بيد أن دور العقيدة في هذا الانتشار يصبح مجرد ذريعة لفرض التوسع العسكري والسياسي للاسلام. كما أن جميع الوسائل بما فيها الوحشية تبدو قيد التوظيف من أجل تعزيز هذا التوسع. وينتهي هذا الفصل، والمسرحية أيضا، بمشهد يغطّي الساعات الاخيرة من حياة النبي. حيث تقوم امرأة فقدت زوجها مقتولا، بدس السم للنبي. وعندما يشعر النبي بأن السم على وشك النيل منه، يتعالى على المؤامرة فيقف هادئاً مطمئنا متأملا الكون متألقا تألقا روحيا ساميا، يعود فيه إلى نفسه وإلى حالته اليمانية الاولى العليا فيوصي بتطهير العقيدة من الممارسات غير اللائقة بها كما يدعو إلى الاستمرار في نشر الاسلام ثم يقع أرضا وسط فجיעة وتعظيم وإعجاب وحزن الجميع. وهكذا تنتهي «مسرحية محمد» التي خطّط لها غوته وكتب بعض فصولها في الفترة الاولى من حياته الادبية.

إنّ تركيزنا على هذه المسرحية كمرحلة أساسية وعظيمة الاهمية والدالة في فهم موقف غوته من الاسلام، تأتي من كونها أوّل

محاولة أدبية في الغرب أرادت تناول الاسلام بشكل بعيد نسبيا عن الادانة الدينية المسيحية التقليدية من جهة وبعيدا أيضا عن الابعاد الايديولوجية والتشويهات التي نجدها مهيمنة في مسرحية «محمد أو التعصب» لفولتير، على الرغم من تأثيرات فولتير من جهة والتراث المسيحي الموروث من جهة أخرى على الحركة العامة لمسرحية غوته هذه. فنبي الاسلام لا يبدو في مسرحية غوته تلك، شخصية طامعة او طامعة بالسيطرة والسلطة كما كانت الصورة السائدة في الكتابات الغربية السابقة على عصر غوته أو حتى المعاصرة له، إنما يبدو النبي شخصية أخلاقية وروحية صادقة وتأملية عميقة. وعلى الرغم من أن غوته يعطي للتصورات المثالية الحاملة دورا حاسما في كل ذلك فإنّ الروحية العامة للمسرحية لا تعكس أي مشاعر عدوانية أو رغبة تشويهية أو أهداف منفعية من أي نوع كان.

وكما ذكرنا فإن هذه المسرحية لم تنشر كما لم يكتمل تدوينها من قبل غوته ولم تتم معرفتها الا بعد موته حيث جرى العثور عليها بين مخطوطاته باستثناء «نشيد محمد» المنشور عام 1773 في التقويم الشعري لمدينة غوتنغن. ومن المهم أيضا أن نذكر أن غوته لم يواصل الكتابة الادبية عن الاسلام لفترة طويلة بعد ذلك لأسباب غير معروفة بعد، حيث راحت رواياته غير التاريخية ك «فاوست» و«آلام الشاب فرتر» وغيرها تأخذ كل اهتمامه ووقته.

بيد أنه وبعد ربع قرن من ذلك سيعود إلى الاهتمام بالاسلام من جديد وبقوة مع كتابه الكبير “الديوان الغربي – الشرقي“ الذي أصدره غوته في عام1891 ليتأكد بأنّه كان حقيقيا في قربه الروحي المبكر العميق مع الاسلام والنبي الكريم، لا سيما أنّ ذلك القرب تحوّل مع مرور الوقت من قرب المتفرج إلى قرب المتفاعل والمتعمق.



في النقد وما إليه



د. حسين القاصد

عن تحقيق التراث ونقده

لم يكن أمر التحقيق، والغوص في التراث ومخطوطاته، من اهتمامات كاتب هذه السطور، قبل عام 2004، وتحديداً، قبل عودة العلامة الفريد د. محمد حسين الأعرجي إلى العراق من منفاه في بولندا؛ ذلك لأن روح الشاعر المتسركة، لا تعرف الريث، ولا تحتل الصبر والانتظار

لكن، بعد رفقة عظيمة، وصداقة امتدت إلى أن ودعني أستاذي مستجيباً لنداء مفزّق الأحبة؛ وخلال تلك الفترة التي امتدت من عام 2004 إلى نهاية عام 2010، صار لي أن أقترّب من تحقيق التراث وأعرف أهله الأهلين، والداخلين عليه من نوافذ الغفلة والسهو. في تلك الفترة كنت أتهياً لدراسة شعر ابن الشبل البغدادي، وهو شاعر مجيد أضاع شعره فقهاء السلطة في العصر السلجوقي، ولم يبق من شعره الا القليل؛ فأرشدني العلامة الأعرجي، في أول ما ارشدني إليه، إلى كتاب عميد الأدب العراقي العلامة الكبير د.علي جواد الطاهر - الشعر العربي في العراق وبلاد العجم - وحين تصفّحت الكتاب وأبحرت فيه، لم أجد ما يكفي طموح البحث، لأنّ الطاهر الكبير، مرّ على ابن الشبل مروراً سريعاً، لكنه مرور الفاحص الدقيق، المؤشر لأهم ما يميّز هذا الشاعر.

عدت إلى أستاذي الأعرجي وأخبرته بشح ما وجدت، فقال: لقد كان أستاذي الطاهر رحمه الله ينوي دراسته لكنه انشغل بالطغرثي عنه.

كان ما وصل إلينا من شعر ابن الشبل البغدادي محققاً، ومنشوراً في مجلة مجمع اللغة العربية في الأردن؛ فاستعنت بالدكتور حيدر سعيد وأرسل لي العدد الذي نشر فيه شعر ابن الشبل البغدادي بتحقيق د. حلمي الكيلاني؛ ولم يكن محققاً قبله، وقد تبعته تحقيقات مشوهة. وحين وصلني ما أردت، أخبرني العلامة الأعرجي أنّّه كان ينوي دراسته إكمالاً لمشوار أستاذه الطاهر، واعتزازاً منه بي، قال لي: خذه وادرسه أنت؛ وهو أمر من الايثار ما يليق بالأعرجي وعلمه، ومن

الشبل المنشورة في كتب متفرقة فوجدت ما يكمل قوله أعلاه، إذ يقول:

وستة فيك لم يجمعن في بشر...

كذب وكبر وبخل أنت جامعهم

مع اللجاج وشر الحقد والحسد (الوافي بالوفيات، 1/2534)

عندها فكّ اللغز أسرار ثيابه ليبهرنا بأنّ ابن الشبل البغدادي قد جرب قول الشعر الحر (التفعيلة) في العصر السلجوقي، ومن بحر صعب لا ينتمي إلى البحور الصافية التي يميل إليها رواد الشعر الحر في القرن العشرين، ولو جمعنا المقطعين ستتضح الصورة تماماً، وهي كالآتي:

وستة في لم يخلقن في ملك...

حلمي وعلمي وإفضالي وتجربتي

وحسن خلقي وبسطي بالنوال يدي

وستة فيك لم يجمعن في بشر...

كذب وكبر وبخل أنت جامعهم

مع اللجاج وشر الحقد والحسد

وهنا انتفتت الغرابة في الوزن، لا سيما أن المحقق د.الكيلاي قد اطّلع على الشعر الحر وتفصيله.

بعد دراستي ابن الشبل ومعاناته مع القامع الديني، أصدرت كتابي (الناقد الديني قامعاً ...) عن دار الينايبع في دمشق 2010؛ لكن من الاستسهال الأكاديمي أن تقرّر دراسة الشاعر نفسه في جامعة الموصل بعد عام من صدور كتابي لباحثة اسمها سهى يونس الجبوري، ثم تكون الدراسة كتاباً؛ وهذا ليس من صميم ما نحن بصده الآن، لكنّ التنويه مطلوب.

يقول العلامة د. سعيد عدنان: "إنّ أولى قواعد التحقيق أن يرجع المحقق إلى نسخ المخطوط وأن يستقصيها استقصاءً كاملاً؛ والوصول إلى هذه النسخ يكون من خلال مراجعة المکتبات العامة ومن خلال الاطلاع على فهارس هذه المکتبات؛ وبالاستعانة بكتب تواريخ الأدب كتاريخ الأدب لبروكلمان. إذ لا بدّ للمحقق أن يستقصي هذه المخطوطات جميعاً، وأن يجمعها ويصنفها، وأن يختار من بينها نسخة أمّاً؛ وشرط النسخة الأم أن تكون كاملة وصحيحة ومكتوبة في زمن المؤلف، أو يكون المؤلف قد كتبها بنفسه بخطه أو كتبت في عصر مقارب له؛ وينسخها المحقق ويجعل من النسخ الأخرى مقابلات لها فإذا جاء بهذه النسخة الأم نقص أو خرم يستطيع أن يصلحه من النسخ الأخرى)، لكننا رأينا وما زلنا نرى من لا يلتزم بهذا الشرط؛ وأقول رأينا وأعني ما وصلنا بعيون علمائنا وأساتذتنا، ففي كتاب (أوهام المحققين) للعلامة الأعرجي فتحنا أعيننا التي أغمضها التعليم التلقيني، فتحناها على مهازل وفضائح في عالم التحقيق، ومنها: (وكان للحطّ بدوّاته، فمن بدواته السيّئة أن تجرّأ سامي مكي العانيّ على طبع الجزء الأول من الدُّميّة في مدينة النجف الأشرف بالعراق، وُقِّدَر لي يومذاك - وكثّا في أوائل السبعينات من القرن

الماضي أن أقرأ الكتاب برغم أنّني كنتُ أعلم أنّ العلامة المرحوم محمد راغب الطباّخ كان قد نشره عن نسخةٍ غير تائيّة في حلب سنة1930، وأنّ الأستاذ المرحوم عبد الفتّاح محمد الحلو قد أعاد نشره في مصر سنة1971. أقول قُدر لي أن أقرأ الكتاب، وكان ممّا أطمعني في القراءة اسمُ المُشرف الذي هو الدكتور شوقي ضيف، ثمّ اسمُ آخر ذكره في المقدّمة فقال: إنّهُ أعانهُ على تعيين بحور الشّعْر، وأعانهُ على أشياء أخرى. أمّا ذلك الاسمُ فهو ممّن أشرف عليهم الدكتور شوقي ضيف نفسه أيضاً أعني به الدكتور نوري حمودي القيسي. وكيف لا أطمعُ في قراءة كتاب اجتمع عليه ثلاثة دكاترة؟ وقرأتُ الكتابَ فوجدتُ فيه وأعني في تحقيق الكتاب وليس في الدراسة، من عجائب الجَهْل ما كان من حقّه أن يُكتَبَ على غلافه:" تحقيق الدكتور أبي جَهْل"، وحسبُك من هذا أن يُعلّق المحقّق على بيت المتنبي:

ولا برَزَ من الحَمَام مائلَةً أوراكُهمْ صقيلاتِ العراقيبِ فيُفسّرُ العُرقوب بأنّه:" جَبَلٌ" دون أن يسأل نفسه عمّا إذا كان قد شهد التأريخُ من يوم خَلق حواء حتّى هذا اليوم امرأةً قد حَمَلَتْ جبلاً؟ وحسبُك أن تُشير إلى بيتٍ من المقتضب، على سبيل المثال، فيقول: إنّهُ من البسيط، وهكذا. هذا وقد أعانهُ في تعيين البحور أمينُ المجمع العلمي العراقي، وعميد كليّة الآداب في جامعة بغداد الدكتور نوري حمّودي القيسي!!!...ولكن كلّ هذا لم يكن من بدّوات الحظ السيّئة، لأنّ سوء الحظّ الذي ارتجّت له حنايا جامعة بغداد كما قلّت - هو أن الدكتور يحيى الجبوريّ قد اكتشف أن حديث العاني الذي قدّم به:" دمية القصر..." عن العصر السلجوقيّ سياسةً، واجتماعاً، وأدباً مسلوخٌ من كتاب العلامة المغفور له الدكتور علي جواد الطاهر:" الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقيّ" فنشر ما اكتشفه في مجلّة العلامة الشيخ حمّد الجاسر:" العرب". وما إن وصلت المجلّة إلى بغداد حتّى تألّفت لجنةٌ في جامعة بغداد تُحقّق في الأمر؛ من هذا لنا أن نقر بأن التحقيق شجاعة وأمانة، ونقد التحقيق مرتبة أعلى للحفاظ على الأمانة، وليس من حرج في أي أمر اذا تعرض ناقد عليم لمحقق مهما كبر اسمه وشأنه، وهو ما فعله العلامة د.علي جواد الطاهر اذ نقد تحقيق إحسان عباس وسجّل ملاحظاته عليه بمنتهى العلمية والدقة، وكلنا نعرف إحسان عباس ومكانته؛ وليس بعيداً عن هذا ما سجّله العلامة د.محمد حسين الأعرجي على شوقي ضيف ونوري حمود القيسي وسامي مكي العاني؛ وأحسب أن لا أحد تعرّض لمنجز شوقي ضيف بمثل شجاعة وعلمية الفريد الأعرجي .

ختاماً أترك للقارئ الكريم أن يعيد قراءة (فوات المحققين - نقد لكتب محققة من التراث، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية 1990) وقراءة (أوهام المحققين لمحمد حسين الأعرجي، دار المدى). رحم الله أساتذتنا الكبار، وحفظ الثلة الخيرة المتبقية منهم، وأدام حرصهم على وصول المعلومة الدقيقة دون شائبة أو استسهال.

في هجاء الحروب



ضياف البراق

دموعٌ مُتَعَبَةٌ.. وَقَلِقةٌ أكثر!

متى يتبسّم قلبي؟ متى يفيق؟ يحدث ذلك عندما أقرأ بودليير! إنه شاعرٌ من قلبي وضوء، أُفّق حُرّ، هطّول راقص على امتداد الكون، امتداد الزمن، مجنون ناريّ الهاجس إذ يُغيّر الأقدار بشيءٍ وافرٍ من البساطة، بشيءٍ جريءٍ من التناقض الحاد. قال مرّة: «هناك من لا يستطيع أن يلهو إلا وهو في قطع.. البطل الحقيقي يلهو وحيداً!!».

بودليير، سخطٌ مُقدّس غير قابل للمحو. عندنا، أصبح البعض يطلب من الشاعر تحقيق أشياء كبيرة جدّاً، أشياء ليست من اختصاصه، كشاعر، ولا يستطيع عليها أبداً. هذا «البعض» أصبح يطلب من الشاعر ما لا يصدق عقل ولا يقبل به منطق، كتخفيض الأسعار، أو إصلاح الطرق الخربة، أو تحقيق العدالة بين الناس، وأحياناً يطلب منه إيقاف الحرب وبأسرع وقت ممكن! وغداً، بل الآن، الشاعر اليميني مطالب بمكافحة هذه «الكوليرا» المتوحشة، التي تقتل منّا في اليوم الواحد، العشرات، خصوصاً من الأطفال وكبار السن، من الجنسين، تقتلهم والوطن يتفجّر، ويضحك كعادته، كسكران غير مبالٍ بشيء. صار الشاعر، عندنا، بمنزلة الحكومة، بل هو المسؤول الأول عن وحدة



Charles Baudelaire

البلاد، وضمان استقرارها، ومراقبة سَيْر ما يتعلّق بشؤونها الكبرى.. والباقي من هذا الهراء الحشري لا يتّسع وقتي لذكره هنا. إنَّهم لا يعيرون نصوصه الإبداعية ولو أردأ اهتمام، لأنَّهم لا يكتثرون بالجمال، ولا يدركون قيمة الشعر، وإنما يقرؤون شخص الشاعر فقط، هنا يحاكمون موقفه الحزبي، وهناك يُحمّلون كاهله ما ليس يطاق.. هكذا يلهثون وراء شخصه الطيب، يلهثون بعبقريّة وَحَلِية كبيرة أو جِمَارِيّة عالية. طبعاً، وتحديداً يوم الأمس، قال لي أحدهم بسخرية غبّية، وهو شخص ميّت، ويدّعي الحداثة كثيراً: «كشعراء، ماذا قدّمتم للوطن من نهضة؟ ماذا قدّمتم له غير الكلام الفارغ؟»، لم أرد عليه، تجاهلْتُ هرائيّته الفجة، وقررتُ على الفور.. قررتُ نهائياً الامتناع عن الوطنيّة، ومجالسة الأغبياء. متى سأقرر نهائياً الامتناع عن التدخين؟ (لسنّ وطنيّاً كي أقرر ذلك!). متى سأمشي في الشارع بلا خوف، متى سأنام بلا جوع، ومتى سأكتب بلا دموع؟ عفواً! لسنّ بحاجةٍ إلى شيءٍ من ذلك. أقول لمن يضع الشاعرَ في المكان الخطأ: «الشاعر شيء، والحكومة شيء آخر!»، ضيف إلى ذلك قول الشاعر الإسباني الشهير (أوكتايفيو باث): «ليس

مطلوباً من الشاعر تغيير العالم، يكفي أن الشعر يذكرنا بهويتنا». نعم، ليس مطلوباً من الشاعر إنزال المطر أو إعمار الأرض أو تنفيذ عمليات «إرهابية» ضد أعداء الدين أو الوطن. أيضاً: ما زالت الأغلبية في أوطاننا تقرأ نتاج الشاعر بنصف عين، ومن منطلق أيديولوجي أو انتهازِي، قراءة برائيّة لا فنيّة، قراءة تكاد تكون مؤلمة، ضارّة، كطعنة السكين أو ضربة الهراوة. ما علينا. غالباً ألحظُ سقوطي ولا أتدخل. ألحظه وأضحك، لا أكثر. أسقطُ لكي أزداد وعياً بنفسي، وأزداد وعياً بالحياة. في السقوط ما يُشبه الوميض الفلسفي، ما يُشبه الحب، ما يُشبه النجاح. في السقوط، أيضاً، قد نجد الدواء الناجع لأمراضنا النفسية، قد نجد مكاناً أفضل للنجاح، أو قد نكتشف خلاله معاني جديدة ذات أهميّة. وماذا عن الصعود؟ لا أدري. لكنني أعتقد أنّه يُشبهُ السقوط في كثير من الأحيان. برأيي، السقوط أهمّ من الصعود. أحياناً، نخسر في السقوط أقل مما نخسر في الصعود. الصعود قد يؤدي بنا، في الغالب، إلى الهزيمة الأكثر فداحة. جزءٌ من سقوطي يُشبهُ الصعود. لا السقوط ينقذني من الحياة، ولا الصعود ينقذني من الموت. كلاهما سواء. كم أنتِ مجنونة، يا حياتي! نتيجة خطأ طبي غبي، سقطتُ، أخيراً، حياة واحدة من أعظم نساء اليمن الحرائر. كم كانت طيبة تلك المرأة الحقوقية التي قتلها القطاع الطبي (المُنفلت!). القطاع الصحي، في بلادي، عبارة عن عصابة جشعة جدّاً، كابوس كبير يلتهم حياة البسطاء، نشّال جيوب وأرواح في آن، وكل هذا التجاوز الهمجى يتم غالباً بدعم وافر، وجهد متواصل، من قِبَل رجال الحكومة (الشرفاء!)، وربما بحماية منهم. لا غرابة، فالطبيبون حياتهم قصيرة دائماً. إذ تتكالب ضدهم أسوأ اللعنات، والأخطار، والضمانات الخربة، حتى تنال منهم، ثم تخرج تمشي في جنازهم بلباس من الرحمة والوقار. الطبيبون لا قيمة لهم في كل الأوطان الجحيميّة التي يحكمها الأشرار، أعداء الحب والقصيصة. استطاع الخطأ الطبي، وبكل بساطة، قتل الإنسانية المناضلة: عائدة العبسي. ذنبها، فقط، أنّها خرجت من بيتها



Octavio Paz

ليس مطلوباً من الشاعر تغيير العالم،
يكفي أن الشعر يذكرنا بهويتنا

إلى المستشفى تطلبُ مزيداً من السلامة لنفسها، فعادت خائبة تماماً، عادت جثة بلا روح. شكراً للطبيب الرائع الذي أطفأ علينا شمعتنا الأجل، قصيدتنا الأعلى. أبي أيضاً مات نتيجة مجموعة من الأخطاء الطبية الوقحة! وكذلك والدتي صديقي، تلك الإنسانية الجميلة، ماتت مقتولة بنفس الطريقة. هنا، ناسٌ كثر يموتون يومياً على هذا المنوال الحقيير، يسقطون بلا ذنب في معدة هذا المستنقع الخطير: مستنقع (الخطأ الطبي). هناك مستشفيات كثيرة، وعيادات كثيرة، جميعها تنهش أرواح المرضى، دون مبالاة أو خوف، إمّا بدافع الترتُّج السريع، أو بسبب سوء معداتها الطبية، أو...، بالله عليكم، هذا (قطاع طبي)، أم (قاطع طريق)؟! الحرية تُسبّبُ الوفاة المبكرة. إمّا العبودية، طريق سهل، استراحة عميقة تطيل عُمر الشخص. وبمعنى أدق، كلّ شيءٍ في هذه الدنيا يقصف عمر الإنسان. العالم قاسٍ جدّاً، ومجنون على الدوام.



شع..بحصح...!!!!!!

وماذا يعني أن تتوقف مجلة ساخرة كانت تصدر في التسعينيات من القرن العشرين، في الجزائر باسم (الصحافة) يوزع منها أكثر من أربعمئة ألف نسخة، لتصدر بعدها مجلة أخرى باسم (المنشار) وتتوقف هي الأخرى أيضاً!! وان تصدر وتتوقف صحف ومجلات ساخرة أخرى منذ الثلاثينيات من القرن الماضي مثل (حيزبوز) و(كناس الشوارع) و(المتفرج) و(الفكاهة) في العراق، و(المضحك المبكي) و(الدومري) في سورية، و(الدبور) في لبنان، و(النديم) و(الصريح) في تونس، وغيرها في بلدان عربية أخرى.. ماذا يعني...!!!

ندوات عديدة عقدت خلال السنين الأخيرة هنا وهناك لدراسة الموقف كان من بينها ندوة (الصحافة العربية الساخرة: أسئلة الخذلان) التي نظمها (مخبر الدراسات الاتصالية والإعلامية)، في «جامعة عبد الحميد بن باديس» في مدينة مستعنام الجزائرية.

وتضمنت محاور الندوة الإعلام والسخرية والدوافع والأكليات، وتصوّر عن الصحافة الساخرة في الوطن العربي، من حيث الحضور والغياب، ومن حيث علاقتها بوسائط الاتصال المتعددة، إلى جانب دراسة نماذج جزائرية وعربية، وتاريخ هذا النوع في الجزائر على وجه التحديد.

وخلصت إلى أن معظم الصحف العربية الساخرة لم تستمر في البلاد العربية، لأسباب أغلبها تتعلّق بالرقابة وقلة الدعم والتمويل الذي يعود إلى التحوّفات منها بسبب انتقاداتها السياسية والاجتماعية، وإنها تتطلب «مناخاً سياسياً ملائماً يفسح مجالاً كبيراً للحرية وحرية إبداء الرأي وتقبل الرأي الآخر».

في عام 2000 وعندما كنت أعمل في المكتب الرئيسي لجريدة (الشرق الأوسط) سألت رئيس تحريرها آنذاك «عبد الرحمن الراشد»: لماذا لا تصدر الجريدة ملحقاً كاريكاتيرياً مثل ملحق العلم والتكنولوجيا، وغيرها، وسأكون على استعداد لإعداده، فاجاب: لا تتعب نفسك لأن الجريدة بوجود هذا الملحق سوف لن تدخل البلدان العربية! ..ويتشدقون بالديمقراطية، وبناء الدولة!!!

لو .. ارتقينا برج الشيخ زايد، أو أعلى برج في القاهرة، أو مبنى في بغداد في يومنا هذا، وألقينا نظرة بانورامية حولنا بتلسكوب(هابل) الشهير، أو بالاستعانة بأحدث الأقمار الصناعية، وطائرات الدرون التجسسية التي لا طيار فيها للبحث في أرجاء (العالم العربي) عن مجلة هزلية نقدية ساخرة، أو حتى نصف أو ربع هزلية، كمجلتي(روز اليوسف) و(صباح الخير) المصريتين في أوج عصرهما الذهبي قبل عقود، لما وجدنا منها سوى مجلة فصلية تصدر في فصل، ولا تصدر في بقية العام.. ماذا يعني هذا؟

ماذا يعني ان يصدر «يعقوب صنوع» او ل جريدة فكاهية في مصر باسم(أبو نظارة زرقا)سنة 1877 وان تصدر صحف ومجلات ساخرة عديدة أخرى مثل مجلة (التنكيث والتبكيث) عام 1892، ثم جريدة (الأستاذ). ومجلة (البعكوكة) الشهيرة (1934 - 1953)، و مجلات عديدة أخرى، ك (ألف نكتة ونكتة) و(كلمة ونص) و(الكشكول) و(كاريكاتير) وغيرها....



Angel BOLIGAN

Angel BOLIGAN

انجل بوليغان

يعد انجل بوليغان(1965 في هافانا- كوبا) من أفضل رسامي الكاريكاتير في عصرنا، وحصل على الكثير من التقدير في جميع أنحاء العالم، فهو" يرسم الكاريكاتير بلمسة من الحزن والسريالية، ويرسم أعمالاً مثيرة للتفكير بأناقة وروح دعابة مدهشة"، رسوم تكتفي بذاتها فلا تعليق ولا حوار، ومن هنا تكتسب جانباً مهماً من أهميتها وخصوصيتها اللافتة. يقول بوليغان: إن أسلوبه هو مزيج من التأثيرات المختلفة. "عندما تكون صغيراً وتبدأ في العمل كرسام كاريكاتوري، فأنت تريد أن يكون لديك أسلوب خاص بك. لكن هذا مستحيل تقريباً. على طول الطريق ، مع نموك ومقابلة رسامي الكاريكاتير الآخرين في جميع أنحاء العالم ، دون التفكير في الأمر. ، تبدأ في استيعاب الأساليب والتأثيرات الخاصة بها والتقاطها ، ثم في أحد الأيام يبدأ الناس في الحديث عن أسلوبك".

ويضيف: "الرسوم الكاريكاتورية تعتبر فنًا ، وليس مجرد رسم. إنها جزء من الفنون في كوبا". "إنه أحد الأسباب التي تجعلني أنا وزملائي لا نرى أنفسنا كصحفيين. إننا نعتبر أنفسنا كفنانيين وفناني جرافيك نعطي شيئاً أكثر للصحافة. إنه مكمل، فن الرسم، وصحافة".

يمتاز بوليغان أيضا بنظرته الشمولية وانحيازه للإنسان المعاصر في مواجهة المخاطر التي تستنزفه وتهدد وجوده، كالتلوث، والفساد السياسي، والتكنولوجيا، واقتصاد السوق، والحب أيضا.

يرسم بوليغان لصحيفة الـ (يونيفيرسال)و مجلة (كونوزكاماس) وللمجلة الساخرة الـ (تشاموكو). حصل بوليغان على 137 جائزة دولية ويرأس حالياً (نادي أمريكا اللاتينية للرسوم المتحركة) ويعرف مسقط رأسه (سان أنطونيو دي لوس بانوس) بأنه عاصمة الفكاهة في موطنه كوبا، ويقام فيه مهرجان دولي للفكاهة كل عامين. يقيم ويعمل في المكسيك منذ عام 1992.



Angel BOLIGAN



Angel BOLIGAN



تراجيدية البحث عن الخلاص

لم أقرأ منذ زمن طويل نصّاً شعرياً لشاعر انشغلت به منذ صدور ديوانه سهول في قفص، لكنني لم أكتب عنه آنذاك قرأت نصه (نعاس في حضن أنثى) وهو مثير للأشكال لأن العنوان عتبة النص، وسريعاً أبرق لنا بأنه – النص – مكتوب عن ثنائية العلاقة بين الرجل والأنثى، لكن علاقة ساكنة – وليست متحركة، فالرجل متعب جداً ويحتاج غفوة ولو قصيرة، وهو واثق بأن ذلك ممكن بعد أن وجد حضن الأنثى.

هل يريد الرجل الاستراحة فعلاً؟ بعد أن زاول اتصالاً جنسياً مع الأنثى، أم هو محيط ولم يستطع ذلك وبسبب قوّة الفشل ومخاوف الهروب والاحتمالات الكثيرة، هي التي جعلته مهزوماً، لم يفكر إلا بحضن الأنثى المتكئ عليه من قبلها. ومثل هذا يومئ لنا بإشك الآخر، هل عرف الرجل حضن الأنثى من قبل؟ أم قادته لحظة الحلم للهروب والخلاص من كل ما في الحياة؟ هذه أسئلة متكررة ومتنوعة يغمي بها العنوان /الاستهلال. لأنني اعتقد وهذا ما تعرّفت عليه وأنا اذكّر قراءتين لديوان وسام هاشم الأول "سهول في قفص" وتأكد لي الآن بأن عنوانات وسام هاشم، ليست دعابة مجازية، بل هي سرديّة عميقة، تنفتح عن تنوع دلالي، لأنّ العنوان لم يكن لغة فقط، بل هو صورة، وارجو الانتباه لما قلت، لأنّ ذلك يقود القراءة، ويلوي عنق الاحتمالات ويعني تحقق التنوع والاختلاف. وظلت ذاكرة القراءة محكومة كلياً للصورة، لأنّها تريد منا أن نتعلم اللعب بالصورة واختراق الثابت فيها وقيادتها إلى فضاءات متنوعة وعديدة. وما يساعدنا على كشف ما نريد هو التوسل ولو قليلاً بالسيمياء، لأنّ علاقتها بهيئة وجديدة دائماً، ومتوترة باستمرار، لكنّها مرنة، لينة، لأنّها تعطينا ما يساعدنا على التعرف العميق واكتشاف المعتم ولا

وجود لغير السيمياء لتحقيق حلم الحفريات.

فالعنوان (نعاس في حضن أنثى) يقود القراءة والتلقي للتقرب أكثر نحو فضاء ولو بحجم القفص نحو التأويل والفحص الاحتمالي. وما زلت أنا ضمن حدود ملاحظتي، لأنّ الصورة أكثر خطورة من الكلام الذي قاله وسام هاشم وقادنا بقوة شعريته لتصور النعاس وإعادة رسم حضن الأنثى. وأكرر ملاحظتي مؤكداً إشكالية هذه الصورة، السردية التي تبدو عادية جداً، وبسيطة تماماً، لكنها تستفز المتلقي للتسلل للحلم الذي لم يقل عنه الشاعر غير الاحتمال، وهو احتمال غير مقبول، بل مرتبك وقلق. ولأنّ النص، كشف لاحقاً عن الهوية الشرقية للثنين، فأنا أكثر ميلاً إلى أنهما تعارفا، مثلما حصل لأول مرة في تاريخ الحضارات الشرقية والكتب المقدسة. ومثل هذه اللحظة هي مقدسة، ذهبت لابتكار سرديّة مغايرة، ومختلفة، ولم يبدأ السرد، فالعنونة لا تكفي للتعرف على الكلام / المحكي، وأعتقد بأنّ الصورة (نعاس في حضن أنثى) لحظة زمنية كشفت عنها صورة، ذات فضاء ضيق وعميق كالبنر، لكنها تتمتع بعد دلالي لا يتعطل أبداً. وهنا بعد تمركز الصورة في الذهن، أجد بأن احتمالية هيمنة البصري/ المرئي/ العيني / هو الأكثر حضوراً من الكلام / أو

اللغة. لأنني أعتقد بأنّ الشعر كلام، مثلما هو لسان وهذا ما قاله هايدجر وهو يكتب عن شعرية تراكل. وباستفادة شفاقة جداً، وبسيطة من هايدجر أقول: لا شيء في الكون بإمكانه أن يكون بديلاً عن الكلام، حتى التخيلات، او المصورات، المماثلة لكنّه لا يكفي للتعبير عن الذي يقوله اللسان عن صورة ما، في مكان ما. والفرق بين الاثنين الكلام، اللسان/ الزمان والمكان والمتمثل بالماضي. مكان وحيوية يحوزها الشعر. والغنائية/ الرومانسية المعروفة بالشعر. وأرجو أن لا يفهم من كلامي هذا أن وسام هاشم شاعر رومانسي/ أو غنائي. لكنّ الذي أذهب اليه هو السمة السردية المهيمنة في هذا النص، المحكيات، حتى تمظهر النص الممتاز حكاية ذات شفاافية عالية وغنائية تضع المتلقي أمام زئبقية، بمعنى وجود ارتجاجات في النص، متكرّر الانفتاح على احتمالات وتوقعات.

استطيع أن اتوصل إلى احتمال قراءة جديدة، غير اللذين أشرت لهما قبلاً. وهذا الاحتمال هو نفساني والرجل مذعور، خائف، لا يقوى على متابعة الفضاء الواسع، أو معاينة ركن ولو صغير من المكان، وواضح بأنهما — الرجل والأنثى — محاصران، ولأن ذلك هو السائد / والحاضر، فالرجل غير قادر على أن يرى، لذا أفضى رأسه في حضن الأنثى، الفاقد لقوّته، لكنّه حاز على عديد من الحواس، الكامنة بالرأس الذي ينطوي على دلالة جنسية. هذه القراءة الثالثة قادت أو ستقود إلى معنى آخر غائب. ليس هو المعنى الثالث غير المعروف، أو الذي لم يتمكّن المتلقي من الوصول اليه، إنّه المعنى الرابع. سيكون اللسان في كل هذا التنوع في الرؤية والتمثيل هو المنفذ الرئيس نحو ممكنات هذه الدلالة، الوجود وتنوعها. إنّه لا تستقيم الا من خلال اللفظي، أي من خلال لسان طبيعي قادر على تسمية الاشياء وتأمل ذاته وتأويل الأنساق الرمزية الأخرى في الوقت ذاته.

سعيد بنكراد / تجليات الصورة / دار المركز الثقافي للكتاب / الدار البيضاء / 2009 / ص76.

هذا رأي متمركز حول عنونة النص (نعاس في حضن أنثى) لأنني توصلت من خلال قراءة فاحصة إلى تنوع مفاهيمي وتوصلات عن جغرافية المكان التي حازت على خصائص مقدسة وجوهريّة، ومثل هذا النص المهم يستحق أكثر من فحص وأنا ذاهب لذلك، لأنّ وسام هاشم إحدى العلامات الشعرية المهمة وهو الذي احتكّ بنا مغادراً صمته ليقول لنا ما سنتحدث عنه، لأنّه يعرف أنّنا نقرأ له ونحتفي به.



سيكون اللسان في كل هذا التنوع في الرؤية والتمثيل هو المنفذ الرئيس نحو ممكنات هذه الدلالة، الوجود وتنوعها.

هذا شاعر لم يترك لنا غير سهول بحجم القفصلم يترك لنا غير قفص بحجم الفضاء ولعب على العنوان أيضاً؛ منحنا مكاناً هو الذي عرفه وتركه لنا، كينونة أبدية، وكأنّه فقير، بئس، صامت، لكن صمته إيقاعي، حينه نفس صاعد ونازل. وسام هاشم كتب عن نعاس من نوع خاص، فريد، وغريب، وكأنّه لا معقول، لأنّه قاد الكائن النعسان واستعاد طفولته، هكذا يوحي لنا العنوان، إنّه المعنى الآخر، وعلينا مراقبة تعدّد الدلالات وتجذّدها. لا أدري لماذا قال رولان بارت بالمعنى الثالث؟ وهو المعنى الغائب وربما إرادة الذاكرة ذهبت نحو طفولية بريئة. لكن هذا احتمال ضعيف، ولو كان كذلك لما كان حضن الأنثى وهودال على صفة الايروتيكية.

المثير في هذا العنوان المكتفي بتساميه، وسرديته فاتحة أبواب التأويل (نعاس في حضن الأنثى) دال على وجود اثنين، رجل وأنثى، لكن محكية النص جمعية، وتجاوزاً مع تنوعات الحكى في المتن النصي، نستطيع أن نقول بغياب الرجل، مأخوذاً بغياب الجماعات المشار لها. وإذا افترضت القراءة هذا، منحتنا جمالاً وتجاوباً، وتظل الأنثى وحيدة، يقظة، مهيمن عليها النعاس، لكنّها صاحبة، ربما هي التي استحضرت دورها الحكائي الأول وكانت في نصّ وسام هاشم تستعيد حكايات النهارات والليالي – لكنّها ليست متماثلة، بل مختلفة. ويعطينا الشعر ما هو ممكن وتهمس لنا القراءة بأنّ النعاس نعاسها المتراكم في حضن الأنثى، واحتمال وجود كائن مذكر ضعيف، غير قادر على الفعل، لأنّه محيط بمتراكمات لم يتكتم عليها النص "حذر هراقليطس قديماً معاصريه مما يأتي من الحواس، فقد تكون هذه المنافذ شواهد مزيفة، اذا كانت الروح عاجزة عن فهم لغتها، هوذا التكامل الاثمل بين الانفعال لحسد فني هو مصدر المتعة التي تتسلل إلى جسد حاس وبين اللفظ الذي يقوم بشرح هذا المصدر لاحقاً.

/ سعيد بنكراد / تجليات الصورة / المركز الثقافي للكتاب / الدار البيضاء / 2018/ص86.



أمكنة

زهير الجزائري

ساحة التحرير. النصب والكابوس

ذهبتُ للقاء الصحبة أو عائدتُ منهم في الليل المتأخر لا بدَّ لي أن أخترق الساحة. أصير في مركزها؛ ملتقى الجهات الأربع. أمشي في محيطها فتعزلي الوحدة وسط الحشد المتقاطع بكلّ الاتجاهات. الساحة فَتَحَتْ للماشين دائرة مكشوفة في مدينة صنعتها الأزقة الضيقة. في فضائها يحدّد الماشون اتجاهاتهم وعلى بلاطها يسيرون لينسوها. عند تأسيس الساحة حملت اسم الملك المنحوس غير الجدير بمنصبه (غازي). الجسر الذي يربط الساحة بالنهر حمل اسمه والشارع الموصل إليها حمل اسم زوجته (عالية). هذه الأسماء أزيحتُ بنقائضها في العهد الجمهوري. أُثيرتِ الساحة بمصاييح كشّافة لكي

يرى كلّ واحد ذاته وهو يدخل الضوء. في وسطها أحاول أن أضبط استقامة خطواتي فينكشف السكران تحت الضوء الساطع. وحدياً مع رفيق درب نقطع الساحة مسرعين.

الحركة الدائبة في الساحة وتقاطع الشوارع تخفي المعنى الرمزي كساحة للحرية التي يجسّدها النصب. تنسى معناها وتصير مجرد مكان لوقف قصيرة. كثيرٌ من الأسئلة تفتتح وتمسّ القلب حالما أدخل هذا الفراغ الدائري المفتوح على الاحتمالات. بدلا من أن تربط، تفصل ساحة التحرير التراث الممتد على طول شارع الرشيد عن الحداثة

المسروقة منه إلى شارع السعدون. تفصل النصب عن الناس الذين يفترض أن يروه. تفصل الناس باتجاهات مختلفة. تفصل التواريخ بأحداثها الكبيرة. وتفصل الأحاديث عن مقدماتها. حين نلتقي وقد تقاطعت طرقنا تكون أحاديثنا قصيرة، نترك المقدمات ونذهب رأساً إلى الأحكام. في يوم شتائي بارد التقينا حامد الهيتي تحت النصب، سكراناً كعادته. وبصوته الأجش مثل طبل مشقوق يردّد بتكرار:

-مستحيل، مستحيل، مستحيل!

-ما المستحيل يا حامد؟

-أصلع ويرتدي رباطاً ويذّعي أنّه شاعر...

-من هو؟

سألناه ونحن نقطع نحيبه.

تتفرّع من الساحة سبع طرق حيويّة ولذلك ازدحمت بالناس وحكاياتهم. وهي في الغالب حكايات مبتورة.

كنت أمشي في الساحة، حين حاذاني أفندي يرتدي الفيصلية تتقاطع ساقاه من شدة السكر. قالها دون أن يلتفت إليّ:

- هنا (مشيراً بإصبعه للبلاطات التي أدوسها) سيجري دم كثير.

الدائرة انكسرت مرّات. أعيد تصميمها

في العهد الجمهوري لتصلح مكانا لعرض

جماهيري. في طرفها المقابل لشارع السعدون

منصّة يجلس عليها الزعيم لتحية الجماهير

وهي تتدفق لتقدّم الولاء. أتذكر حركته القلقة

على المنصّة مسحوراً بالحشد وخائفاً في

الوقت نفسه من قتلته وقد تواروا فيه. الساحة

بفراغها الواضح المكشوف مهیئة لحدث كبير،

لذلك نعبرها بحذر وخطوات مسرعة. حين

أصير في المركز والنصب إلى يميني يقفز

أمامي مصور فوتوغرافي وينفجر ضوء الفلاش

فأغمض عيني. ضاعت كلّ صوري وسط

الساحة بين الأم المفجوعة والحصان الهائج.

داخل الساحة جنود يحدّتهم الكاملة يحرسون فراغ الساحة وسرها

القادم. كنت وأصدقائي ندور حول الساحة ونتجنّب اختراقها من

الوسط. وقد هيّأ لنا (الزعيم) خلف النصب مكاناً أقلّ مهابة وأكثر ألفة

هو (حديقة الأمة) حيث تمثال الأم الواقعة وهي تحمي من العاصفة

ابنها المختفي خلفها. في الحديقة المنخفضة عن مستوى الشارع

سياجٌ من الأس ونافورات ومصاطب تعطينا فسحة للراحة. نجلس

على مصطبة وبيدنا قنينة البيرة فنشعر أنّنا في قلب المدينة النابض

بالحركة. مع ذلك لا أتذكر نفسي جالسا فيها. ما عادت الساحة كما

كانت مكانا للوقوف والفرجة. تكيّفت مع روادها. بالكاد أتخيل

خروج العوائل من الدور الأخير في (سينما غرناطة). بعد أن شاهدوا

قصص الحبّ لبسوا معاطفهم وخرجوا يسيرون الهوينا والأخيلة

ما تزال تتراجع في دواخلهم راغبين بالصمت ليستمرّوا العاطفة التي

تركها الفلم في دواخلهم، روى لا يؤمنون بها، تهتز مثل سلك تحرّكه

الريح، لا علاقة لها بالفلم ولا بالحياة حولهم، وهي وليدة الاثنين. في

الجانب الثاني المحاذي للبتاويين قريباً من كنيسة الأرمن يسير القوّاد

إبراهيم بشعره السبط المدهون ذهاباً وإياباً وهو يدخن. حين تسأله

عن واحدة يجيبك برصانة رجل الأعمال: عندي منهن ستٌ وثلاثون؟

النصب شكّل الساحة وتشكّل بها. أنا وصحفي أجنبي كنّا ننزل

الجسر وقد غادرنا المنطقة الخضراء “Waw”! هتف الصحفي

الأجنبي وهو ينظر للنصب وسط الساحة وربت على كتف السائق

الشاب يريد منه التوقف “مستحيل” ليس في الساحة مكان للتوقّف.

نحن نرى النصب ماشين على عجل. الأحداث والأحاديث تجري

تحت النصب أمامه أو خلفه، ولكن على عجل. تحته وقفنا؛سركون

بولصوأنّا لتتعرّف على محمود البريكان الذي كان عابرا الساحة وحده.

قبل أن نسأله عما إذا كانت لديه قصائد لم تنشر قطع الحديث

شخص رابع، أشار للنصب دون أن ينظر إليه:

-ما رأيكم به؟

كوننا منكشفين وسط إنارة النصب الساطعة فقدنا حرفة استعمال

الكلمات بقينا صامتين ننتظر (درة) سائلنا.

-على عكسكم. أنا لا أحبّه. مجرد حركات متشنّجة.

رفعنا رؤوسنا لنرى النصب فوقنا دون أن ندقّق في تشنّجاته، فقد

صار بالنسبة لنا بديهة. ليس هذا مكان لنقاش جدي. هذا مكان للمشاة. النصب فيه صدفة. لم يكن النفق قد أنشئ بعد ليضيق الحيزّالمتاح لرؤية النصب.“لو كانت هذه اللافتة من قماش لأدّرتها للخلف”. قالها وذهب...

الساحة صارت مسرحاً لأحداث الكبيرة، وهي مهیئة لها. في الدائرة التي تمثّل اكتمال العلاقة بين الإنسان والكون نظم البعث يوم الاثنين السابع والعشرين من كانون الثاني سنة 1969مهرجانا سيكوبنداية للربع التاريخي الشامل.

كنّا أنا وسعاد في بيتنا في الوزيرية حين سمعنا دويّاً وهتافات. نظرت من النافذة فرأيت طابورا من الطلبة تجمّعوا من عدّة كليات وجامعات يتّجهون نحو مركز بغداد. في تلك الأيام التي تلت مجيءالبعث للسلطة تعودنا على الأحداث الكبيرة. نسير في الشوارع ممسكين بأيدي حبيباتنا، ساحرين ومسحورين بالحب ونحن نجهل مايجري من أحداث خفيّة. البعث وأجهزته السرية الساهرة مفتوحةالعينين يكتشف لنا، نحن الغافلين، جواسيس ومؤامرات تجري من خلفنا. أحاطنا بمجال مغناطيسي من التّهیؤ لأحداث كبرى ستحدث أو تحدث الآن حولنا ونحن لا ندري. بين فترة وأخرى يظهر فيالتلفزيون أناس يشبهوننا ويتكلّمون بلغتنا وبلهجتنا العراقية، يعترفون بأنّهم خونة وأنّهم كانوا أطرافا في مؤامرات تدبرها من وراء الحدود دول كبرى.

أوصلت سعاد إلى المفرق الذي يؤدي لبيتها في الصليخ دونما كلمات. تنعّصت سعادتنا بهذا المجال المغناطيسي الغامض. ذهبت كما في كلّ يوم للقاء أصدقائي في المقهى فقاطعني الموت.





لو افترضنا جدلاً

اثر حفل افتتاح بطولة غرب آسيا المقام في ملعب كربلاء الدولي جدلاً كبيراً لكون الحفل شهد استعراضاً عزفت فيه اللبنانية جويل سعادة النشيد الوطني العراقي مثلما يحصل في افتتاح البطولات العالمية بل أقل بكثير من مظاهر الرقص الاستعراضي، ولقدسية هذه المحافظة التي شهدت مأساة الطف الخالدة وضمت ضريح الإمام الحسين عليه السلام وأهل بيته وصحبه الذين استشهدوا معه في كربلاء وخلفت مسيرات الحزن والألم والجدل العميق على طول الزمان والمكان .

واذا كان وجه الاعتراضات الحادة يتعلق بالموسيقى والغناء فهي لدى علماء وفقهاء الإسلام موضع خلاف واختلاف مثل أية قضية أخرى وهناك من يراه قصائد شعر حسنه حسن وقبيحه قبيح، وإذا كانت القدسية سبباً للاعتراض ، فقضية الإمام الحسين لم تعد محصورة بطائفة أو دين وانما هي قضية إنسانية يستلهم منها كل الثائرين والأحرار في العالم، ولا يمكن أن يقلل من هذه القدسية والعالمية حفل استعراضي في ملعب بأطراف المحافظة .

ولو افترضنا جدلاً ان الموسيقى كلها حرام، فحضارتنا قائمة على الموسيقى والفن بل وتألّيه الملوك أيضاً، بينما نحن اليوم نتباهى بأننا أبناء حضارة وادي الرافدين ومابين النهرين، وان أجدادنا في الحضارات السومرية والآشورية والبابلية استخدموا الآلات الموسيقية وتركوا لنا نقوشاً ورسوماً على الحجر لكي تبقى لأحفادهم ذكرى يقيموها أو يطمسوها، وهاهم الأحفاد بإسلاميهم وعلمانيهم يخلدون الحضارة الموسيقية ويزورون المتاحف التي تضم الآلات الموسيقية ويصطحبون المسؤولين الأجانب ليروا بأعينهم الرسوم والنقوش وكيف كان أجدادهم يعزفون الموسيقى قبل أن يسمع العالم صوت الموسيقى وقبل أن تعزف أي امرأة في العالم على آلة القيثارة .

ولو سلمنا جدلاً أن كل الغناء حرام سواء أطرِب أو لم يطرِب وانه فساد وفسق، فلماذا يكرم الإسلامي المطرب

الفاقد الفاسق ويمنحه ما لا يمنحه لقارئ القرآن والرادود الحسيني من أموال لسد حاجاته أو عند مرضه، ولماذا يستعينون بهم في الدعاية والترويج خلال المواسم الانتخابية ؟

ولو افترضنا جدلاً أن حفل الافتتاح شهدته مدينة خليجية أو إحدى مدن كردستان العراق ، اما كنا نتساءل ونتحسر على عدم قدرة محافظات الجنوب والفرات الأوسط على احتضان بطولة كروية قارية ؟

ألم نكن ومانزال نطالب برفع الحظر الجائر عن جميع ملاعبنا الدولية ؟! ألم تنفق الدولة العراقية من أموال هذا الشعب وثرواته ملايين الدولارات لإنشاء ملاعب لكرة القدم لإقامة ملاعب بمقاسات دولية شكلاً ومضموناً ؟! لو افترضنا جدلاً ان الاتحاد الدولي لكرة القدم (فيفا) أخذ على محمل الجد الحملة المضادة التي واجهها حفل افتتاح بطولة غربي آسيا وقرر عدم السماح مرة أخرى بإقامة أية بطولة دولية على أرض العراق ؟!

ان مدنا وطأتها أقدام الأنبياء والمصلحين والأئمة الهداة وسالت عليها دماؤهم وبقيت عنواناً ومثابةً للشهادة والاستشهاد المقدس، وقد ورثنا قبل ذلك أولى الحضارات الإنسانية ، وكل مانعيش فيه من جدل هو نتاج هذا الاختلاف والتنوع الثر .. لكن كل ما نحتاج إليه هو أن نهذاً قليلاً ونفكر بطريقة أكثر عمقاً وواقعية، فالعراق بماضيه وحاضره وارثه الحضاري والإنساني والمعرفي والإسلامي خلق ليكون متنوعاً .. ولولا هذا التنوع و الاختلاف والتناقض والقبول بالاختلاف والتناقض لم يكن هناك عراق ، وماكان لكل هذا الجدل على حفل افتتاح بطولة كروية ان يحدث الا لأنه في العراق وفي أرض الجدل والجدليين .

ولاغربة فعلى هذه الأرض إنسان حي كما اراده الله يتجادل بكل صغيرة وكبيرة ، (وكان الإنسان أكثر شيء جدلاً) .

Chat Conversation End

Type a message...

بغداد لا تتذكر الجدار العباسي
الذي أخفق في حمايتها
من سنايك خيول هولاكو
ولم يكن سدا منيعا عندما
اجتاحها مياه دجلة ؛ لكنه
اليوم ما زال يومئً مثل يدٍ
جدارية لزمان كان فيه سيد
الأسوار.. سور بغداد



موقعنا على الانترنت
www.nehreen.imn.iq

Beinneheen
Literature . Art . Thought
Editor - in - Chief: Chawki Abdelamir