aljadeedmagazine.com
فـكر حــر وإبداع جــديد

الجديد

AL JADEED
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
يوليو/تمّوز 2019 العدد 54

أدونيس وترجمة الشعر

ثقافة الهامش

مسرح تصوير غناء تشكيل سينما غرافيتي

ISSN 2057-6005

مغني الراب اللبناني بو ناصر الطفار

هذا العدد

في هذا العدد من "الجديد" ملفان الأول حول ما اصطلح على تسميته بثقافة الهامش، والثانية حول ترجمة الشعر الكلاسيكي العربي إلى الفرنسية. وفي العدد مقالات نقدية في الأدب والفن وإبداعات قصصية وشعرية وقراءات في إصدارات أدبية وفكرية جديدة، ورسائل ثقافية من فرنسا والمغرب وإيطاليا، وحواران الأول مع الناقد المصري شاكر عبدالحميد، والثاني مع الكاتب الروائي النمساوي نوربرت جشتراين.

في الملف الأول "ثقافة الهامش" مقالات واستطلاعات حول ظواهر ثقافية عربية برزت على هامش الثقافة الرسمية في غير بلد عربي خصوصا خلال العقد الأخير، لاسيما ما رافق منها اندلاع انتفاضات الربيع العربي التي بدأت في تونس مع نهاية 2010، مروراً بمصر وليبيا وسوريا واليمن وصولا إلى الموجة الثانية من الربيع العربي المتمثلة في الحراك الشعبي الواسع في كل من السودان والجزائر، وقد أسقط بشعارات الهامش رئيسين ديكتاتوريين هما البشير في السودان وبوتفليقة في الجزائر.

"ثقافة الهامش كما يقدمها هذا الملف عبّرت عن نفسها في فنون الأداء المسرحي والفني والشعري والفن التشكيلي وفن الخط واللافتات والغرافيتي وفن الراب، وغيرها من أشكال التعبير الصادرة عن الهامش في محاولاته احتلال المركز والخروج من هامشيته إلى فضاء الحركة الصانعة للتاريخ.

في الملف الثاني أربع قراءات من أربع زوايا مختلفة للترجمة التي قدمها كل من أدونيس وحورية عبدالواحد للمختارات الشعرية التي نشرتها دار النشر الفرنسية غاليمار والقراءات بأقلام أكاديميين وأدباء وشعراء بالفرنسية من الشمال الأفريقي-تونس والمغرب-، وهم ممن يشهد لهم بالمكانة في حقل تخصص كلّ منهم في الثقافة الفرنسية، هم: محمد آيت ميهوب (أكاديمي وناقد ومترجم-تونس)، أبوبكر العيادي (روائي وناقد أدبي ومترجم-توس/فرنسا)، رشيد برهون (أكاديمي وأستاذ الترجمة-المغرب)، معز ماجد (شاعر بالفرنسية، ومدير مهرجان سيدي بوزيد العالمي للشعر).

"الجديد" تنشر مقالات هذا الملف بوصفها قراءات وآراء لمختصين في حقل الترجمة والنقد، وتترك الباب مفتوحا للرد عليها إن من قبل المترجمين، أدونيس وحورية عبدالواحد، أو ممن لديه باع في المسألة ولديهم ما يدلون به من آراء. وبهذا الملف تواصل الجديد فتح الباب للآراء والموضوعات ذات الطابع الإشكالي التي تصلها من مغرب العالم العربي ومشرقه، ومن جغرافيات الهجرة العربية، مترجمة بذلك روح البيان التأسيسي الذي حض على فتح كل الأبواب لكل الآراء القيمة بجرأة وموضوعية معا بما يكرس البعد النقدي في الثقافة العربية ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنان فادي بيضون

علا الأيوبي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم، عواد علي

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:

أنس سلامه، بهرام حاجو
حسين جمعان، رامي صبور
ساشا أبو خليل، سعود عبدالله، شفيق عبود
عارف الريس، عزه الشريف، ناديا صيقلي
هبة عيزوق، هيا حلاو، يحيى بن محمود الواسطي

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

المحتويات

العدد 54 - يوليو/ تمّوز 2019

كلمة

ثقافة الهامش ونسبية الأشياء 4
الشباب والمرأة مركزيتان عربيتان مهمشتان
نوري الجراح

ملف/ ثقافة الهامش

مسرح تصوير غناء تشكيل سينما غرافيتي

فنون الهامش 8
الصراع مع الشكل القائم
عمار المأمون

الخطّ العربيّ ليس حكراً على جدران الجوامع 12
حسام أبوحشيش

لحمك سلعة للبيع 18
مغامرة خالد جرّار

الصوت العالي 24
بوناصر الطفار

الفن المعارض 30
خيري إيبش

جماليات الاحتجاج 32
حامد العظم

الغرافيتي 36
صراع علني مع السلطة
كمال بستا

ظنّوا أنّي ممسوس 42
مازن المعموري

الشاشة بديلاً من لوحة القماش 50
ياسر كرجوسلي

المعجبون صناع الفنّ المجهول 52
تجربة شمس الدين بلعربي

حوار

شاكر عبدالحميد 54
ثقافة القوقعة

نوربرت جشتراين 112
رواية الهوس الديني

قص

قصتان 62
إبراهيم حنفي

ضياع 116
حمدي البحيري

شعر

تأويل الخراب 64
حميد سعيد

آسفون أشد الأسف 118
كريم عبدالسلام

يوميات

من دمشق إلى حيفا 66
يوميات في الأسر
خيري الذهبي

تشكيل

ثلاث تجارب فنية من لبنان 72
فاروق يوسف

مقال

البطل الحقيقي للرواية 120
من أين يأتي الرّوائي بأبطال روايته؟
ممدوح فرّاج النّابي

يحيى بن محمود الواسطي

ملف/ مغامرة أدونيس في ترجمة الشعر العربي إلى الفرنسية

82
أربع مقالات نقدية في أنطولوجيا الشعر الكلاسيكي العربي الصادرة عن غاليمار

هذه ترجمة الديوان ولكن أين الشعر؟ 84
محمد آيت ميهوب

شرخٌ في صَرح 92
أبو بكر العيادي

كيف تقطف الوردة وتفتال عطرها 98
رشيد برهون

حطام شعري عربي 106
معز ماجد

كتب

المختلف والمؤتلف 128
المركز الغربي والهامش العربي في دراسات خلدون الشمعة
مفيد نجم

انفتاح السّرد على الذّات 132
في رواية «الخلّ» لأمين الزّاوي
سيدي محمّد بن مالك

رواية ما بعد الحداثة 136
بلاغة الخطاب وتمثلات الهوية
إبراهيم الكراوي

المختصر

142
كمال بستاتي

رسالة تورينو

تجربة عربية في ثقافة الأطفال 146
عرفان رشيد

رسالة باريس

الراديكاليات السياسية الجديدة في فرنسا 150
أبوبكر العيادي

رسالة تطوان

الأندلس تجربة متفردة في تاريخ الإنسانية 156
المخرجة الإسبانية إيسيار بوياين تتحدث عن علاقتها بعشاق السينما
مخلص الصفير

الأخيرة

الهامش الذي طالما ترصّد المركز 160
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي يونيو/حزيران 2019

ثقافة الهامش ونسبية الأشياء

الشباب والمرأة مركزيتان عربيتان مهمشتان

كيف يمكن لنا أن نتحدث عن ثقافة الهامش، ثقافة الحيز المجتمعي المهمش قسراً في الثقافة العربية، من دون أن نضطر إلى فتح ملفات شتى ترتبط بفكرة الهامش، بدءاً من المصطلح، وليس انتهاءً بالصور المتعددة والتجليات المختلفة الدالة على هذا الهامش، ومثالنا هنا، الشباب وما يصنعونه اليوم وينتمون إليه من ثقافة حددت لنفسها وجوداً على نقيض من سائر ثقافات المجتمع، أكانت رسمية، أو شعبية أو نخبوية، بتلويناتها وصورها وأيديولوجياتها ومرجعياتها وسردياتها المختلفة.

ثقافة الهامش الشبابي في المجتمعات العربية، التي جعلت من نفسها حيزاً مختلفاً، وتريد لاختلافها أن يتحقق، ويظهر من خلال صيغ تعبيرية وفنية مختلفة، تحتوي على موقف من المجتمع، وتعبر عن روح متمردة على قيم وصيغ وأحوال مرفوضة ولابد من الخروج عليها.

***

لس منافيا للواقع أو المنطق القول إن القوة الشبابة في المجتمعات العربية قوة مركزية، لكن مركزيتها مهمشة بفعل سطوة وتسلط مركزيات أخرى عدة حاكمة وطاغية تقف في طليعتها تاريخياً مركزية الأب، وهذه، كما عرفنا دائما، لها تجليات شتى في الثقافة والاجتماع، فالأب يحضر في العائلة بوصفه عمود البيت، ويحضر في البنية التربوية، بوصفه المرجع والمركز، وفي البنية السياسية على صورة حاكم مطلق. فالأب صاحب حاكميات متعددة المستويات، متشعبة التجليات، وطاغية على نحو يتجاوز الشرط التاريخي، وبالتالي مخالف لمآلانها في الجغرافيات الثقافية الأخرى، في الغرب مثلا حيث لم يعد للأب حضور طاغ في العائلة، تعبيراً عن انحسار دوره على مستويات أخرى، سواء في المنظومة التربوية أو في المنظومة السياسية. يمكن لأطروحات هشام شرابي (البنية البطريركة في المجتمع العربي) أن تسعفنا في تلمس الخصوصية العربية للأب، وتجليات الذكورية العربية. في حين يمكن لهربرت ماركوزة أن يقدم لنا تشخيصا مدعوما بالأمثلة البارعة على تجليات ومآلات صراع الأجيال في الثقافة والاجتماع الغربيين. (وهو ما لا نجد له نظيراً عربياً).

***

والواقع أن التطور التاريخي للمجتمعات الغربية تكفل بتحجيم صورة الأب وانتزاع سلطاته الاجتماعية منذ زمن بعيد، وذلك ترافق مع نشوء البرجوازية، وولادة الحقوق الفردية، وتطورها المضطرد بفعل التطور الرأسمالي، وظهور أنظمة حقوقية وفنون وآداب عبرت عن جملة من التحولات الهائلة التي قضت تدريجيا على سلطة الأب كما عرفت في مجتمعات الراعي والقطيع.

***

ليس من شأن هذه الكلمة أن تقارن بين تجليات صورة الأب في الثقافة العربية والثقافات الأخرى، ولا حتى محاولة قياس وزنه النوعي، أو قراءة تحولات صورته في الثقافة العربية، ولكن القصد كان مجرد الإشارة إلى خصوصية مكانته المركزية في الثقافة والاجتماع العربيين، ودوره التاريخي في صناعة مركزية طاغية مقابل تهميش مركزيات مجتمعية أخرى تمثلت خصوصا في مركزيتي الشباب والمرأة المهمشتين، على خلفية تشققات زلزالية عربية طالت جغرافيات ومجتمعات كانت قد بدت حتى الأمس القريب شبه مستقرة بمنأى عن مفاعيل السياسة والصراع السياسي، فإذا بها تواجه، مرة واحدة، واقعاً زلزالياً عربياً غير مسبوق، صدم الصور المستقرة وشققها على نحو اهتزت له صيغ حاكمة، وتهاوت معه مقولات وأفكار وتصورات ذهنية عن الذات والعالم، وعن الأفراد والجماعات وصيغ الحكم، فالثقافة والأخلاق، كان الطغيان الأبوي في صيغه المهيمنة على البنية الفوقية للمجتمعات قد رسخها في المخيلة الجماعية.

***

مرة واحدة استيقظت قطاعات هائلة من الشباب والنساء على عالم عربي قديم، وعلى هامش العصر، بدا لهم كما لو أنه آيل إلى الاختفاء، ويقع على عاتقهم تاريخياً واجب دفنه، لينهض مكانه عالم عربي جديد وفي قلب العصر. وقد حدثت الاستجابة بأشكال مختلفة، بعضها منظم وبعضها اعتباطي وعشوائي، جلها سلمي قوبل بعنف مهول، استفزّ فيها عصبها الوجودي، وألجأها على الرد على العنف بالعنف. وقد حدث ما حدث من استجابة شبابية للعب دور تاريخي بإفراط عاطفي وحلمي، وبالقليل من الإمكانات الفكرية والتنظيمية في مجتمعات معطلة تاريخيا وممنوعة من امتلاك الخبرات.

***

والسؤال، الآن، هل أفرط الشباب في ثقتهم بقدرتهم على إحداث فرق حقيقي في عملية التغيير التاريخي، على سبيل زحزحة (ماض) يحتل بشبحه الثقيل (الحاضر) ويسد طريق (المستقبل)، لتحقيق آمال كبيرة لم تعد عصية على التحقق؟ أم أن البنية البطريركية العربية ما تزال المركزية الأقوى والأقدر على تهميش سائر المركزيات الأخرى، وفي طليعتها الشباب والمرأة؟ وما هي العوامل التي جعلت الشباب العربي متهيباً من اقتحام المركز بقوة تتناسب وحجمه المجتمعي وقدراته غير المحدودة على غير صعيد؟

أيا يكن الجواب، فإن ما اصطلح على تسميته بثقافة الهامش، هو التعبير اليومي بالكلمة والصورة والرسم وفنون الوشم والحركة المسرحية والأغنية، والفيديو كليب، والفيلم القصير، وغيرها من الفنون المستجدة في صيغ خارجة على المألوف، والمعنية في أن تصنع من نفسها هامشاً موازياً وله لغته وفنونه المختلفة في مواجهة مع الثقافة السائدة، فقد ألفت هذا الدور، وهاهي تعمق حضورها فيه، وتبلور صورها من داخله، وتصنع منه قلعة لخيالاتها وابتكاراتها المحمولة على موجات من الرفض الصانع للاختلاف بوصفه هوية، فهي على نحو ما تؤبد نفسها في هذا الحيز (الهامش)، قابلة به، ومؤثرة له مادامت لم تتمكن، وربما لم تحاول جدياً من احتلال قلعة الاب، وهو ما يمكنها من تفجير قدراتها الحبيسة لتوسيع رقعة وجودها الثقافي والفكري ولعب دور مركزي في المجتمع والتاريخ. إنها تقبل بالهامش بوصفه قلعتها المسورة بجماليات السلبي وأهوائه الغريبة المعبّر، من خلال فنون مبتكرة، سليطة أحياناً، عن نزوعه المتمرد.

لنستدعِ إلى الذهن الآن، الكلمات وتراكيبها في فن الراب، البعد الساخر، والسلاطة الخادشة للكمال الأبوي، والهزء بالقيم القارة، وبالسلط على صورها المختلفة. كذا فن الغرافيتي وشطحاته المكبوحة وميله إلى أنواع مبتكرة من التورية، بفعل احتراز السلطة وخوفها من الجدران. في فنون المسرح تبدأ المسألة بالتعقد أكثر، ويجد الهامش نفسه ثائراً لا على صيغ القول والتعبير المسرحي، بل وعلى المسرح كمكان وصيغة، بين خشبة وجمهور يجلس في العتمة، فها هي صيغ التعبير المسرحي تحرج إلى الشارع لتصنع من غاراتها على المارة مسرحا، ومن المارة جمهوراً لهذا المسرح. ولربما كان هذا الفعل أكثر جرأة وجدوى معا، من الاستسلام إلى الصيغ المسرحية القديمة، التي باتت في نظر الكثيرين من أهل الهامش، شيئاً عديم الجدوى. فالممثل ونصه وجمهوره لا يتعدى أهل الكار.. وهو ما يحيل الحوار المسرحي إلى مولوغ عديم الفائدة.

***

نتحدث عن فنون الهامش في ظل حالات السلم الأهلي، والظروف شبه الطبيعية، وسوف تختلف الصيغ والحالات في ظل ظروف احتراب أهلي، او صراع اجتماعي حاد، أو حراك مدني وسلمي يواجه من قبل السلطة الشمولية بالعنف، هناك تتقشف فنون أهل الهامش، تصبح أكثر آنية وغرضية وتنتج جمالياتها بالتالي من قدرتها على التعبير الحركي عن الجماعات التي تنتجها، والتي تنتج لتعبر عنهم، وتسرد قصصهم، فتبرز اللافتة، والأغنية، والصورة، والكتابة على الحائط بوسائل بسيطة، غالباً، وصارخة تعبيرياً.

آمل أن لا يبدو كلامي، هنا، ذا وظيفة نقدية سالبة، فأنا لا أميل هنا إلى تأطير لصورة سلبية للهامش كحيز متمرد على نحو فوضوي (أنارخي)، بلا وظيفة مجتمعية، بل إن بأسا مجتمعيا متمرداً على الطغيان، إنما يفتح أزهاره في هذا الهامش، ويمكن لرقعة الهامش مهما ضاقت أن تسرد الحكاية المجتمعية بأسرها، بابتكارية لاقتة، وبحميمية رائعة، عبر بلاغات متمردة.

***

وبالعودة إلى المركزية الأبوية، والعنف الذكوري المفرط، وقد عبر عن نفسه في العقد الأخير من الحراك المجتمعي، ببذاءة تاريخية، من خلال عمليات اغتصاب مرعبة انتهك معها الجسد الجماعي للمرأة، ارتكبت في جغرافيات عربية مشتعلة، فإن ما يجعل المسألة برمّتها أسيرة المفارقات التاريخية الساخرة، أن المركزية الأبوية العربية بسلطاتها التي تبدو غير محدودة، وضمنا سلطةالقضيب المغتصب، هي مجرد هامش بائس (جرى تحجيمه مراراً) من قبل الذراع الاقتصادي والسياسي والعسكري للمركزيات الجيو سياسية والحضارية الغربية الكبرى، التي ما زالت، كما في الأمس، كذلك اليوم تحيل الشرق برمته (والعرب ضمناً) بأنظمته وجموعه وثقافاته إلى مجرد هامش مستضعف (ومؤنث)، يمكن تأنيبه علناً، بل وتقريعه، ولو اقتضى الأمر إسقاطه، فهو لاحول له ولا قوة أمام سطوتها الاقتصادية والعسكرية والثقافية.

خلاصة القول، إن الهامش نسبي. كما هو كل شيء في العالم، وأساساً في الوجود ■

نوري الجراح

يونيو/حزيران 2019

حسين جمعان

ثقافة الهامش

مسرح تصوير غناء تشكيل سينما غرافيتي

بوناصر الطفار في حفلة إسطنبول

جدران مصر تنطق باسم الشارع

مقال

فنون الهامش

الصراع مع الشكل القائم

أعد الملف وقدم له:

عمار المأمون

يُتداول تعبير الهامش دائماً في السياقات السياسية والفنية والثقافيّة، هو حاضر ضمن أي محاولة لفهم ديناميكيّة القوى وصراعها، بوصفه تعبيراً عن أشكال من الموجودات التي لا تدخل بشكل كامل ضمن النظام القائم، الذي يسعى للحفاظ على «هامشيتها»، ونفيها مما هو عام ومشترك ومتداول والأهم، شرعيّ.

حقيقة، لا يمكن الآن في ظل عوالم ما بعد الحداثة تحديد الهامش والمركز بدقة، فالحدود بينهما مائعة في ظل تعدد المراكز، وتحوّل الهوامش إلى مراكز بشكل مستمر، إلى جانب تطوّر أساليب الاتصال التي جعلت ما هو خفي ومنفي، ظاهراً وعلنياً، إلا أن الشكل القائم في المنطقة العربيّة، ما زال يختزن داخله صراعاً سياسياً وجمالياً، وبالرغم من «حق الظهور» الذي وفرته وسائل التواصل الاجتماعيّ وثورات الربيع العربيّ التي ساهمت بشهرة الكثيرين، مازالت السلطات والمؤسسات الرسميّة والثقافيّة إلى جانب التقاليد والأعراف تقف بوجه الكثير من الأشكال الفنيّة، سواء كانت ذلك بشكل مباشر عبر غياب تسهيلات الإنتاج والحرمان من الاستقبال في المساحات الرسميّة، أو عبر المواجهة المباشرة التي تتمثل بالمنع أو التهديد بالاعتقال الذي يطال الفنانين.

هذا الصراع والعنف المرتبط به، يحيلنا إلى الهامش بوصفه خطراً و تهديدياً للشكل القائم، الذي يمتلك جماليات تختزن بداخلها الطاعة والتسامح والغفران والدعوة إلى الاستكانة، ولا نقصد فقط الحكايات التي تختزنها الأشكال الفنيّة الرسميّة، بل أيضاً أساليب التعبير والمكونات الداخليّة للعمل الفنيّ، وهنا يبرز الهامش بوصفه ميّالاً دوماً نحو التغيير والتخريب، هو يطرح التساؤلات على ما هو موجود ويشكك بقيمته، كما أنه لا يمهد لبناء جديد أو بديل، لكنه يطرح السؤال عن جدوى القائم، ويكشف علاقات القوة والهيمنة الناتجة عن المنع ومبرراته التي تجعل ما نراه ونستقبله بهذه الصورة، ما يجعل ممارسات الهامش انتهاكاً من نوع ما، ما يجعله خياراً من جهة ونتيجة لقوة خارجيّة من جهة أخرى.

الصراع الفني بين الهامش والمركز يبدأ مع الاعتراف الفنيّ، أو بصورة أدق عمليّة ال Artification، التي تتحول إثرها ظاهرة ما أو مُنتج ما إلى «فن»، تحميه المؤسسة وتحافظ على حقوق ملّاكه ومنتجيه وتتبنى جمالياته، وهنا تبرز قدرة السلطة على توظيف سطوتها لنفي شكل ما على حساب آخر، ولا نقصد فقط المؤسسات الوطنيّة والنقابات الفنيّة، بل أيضاً المتاحف وصالات العرض، التي تمنح الاعتراف للمنتج الفنّي، أي أن الصراع مرتبط بأحقية الظهور الماديّ، و هذا يمتد لخارج مساحات المتحف، في الساحات العامة والشوارع الخاضعة لقوانين وأعراف دقيقة، ليأتي «الغرافيتي» مثلاً كمخالفة قانونية، كون المنتج النهائيّ يعتبر «تشويها» للفضاء العام ولابدّ من إزالته، كما أن عملية إنتاجه خطيرة، كون العاملين فيه يتعرضون للملاحقة القضائيّة أو الاعتقال. ذات الشيء ينطبق على فنّ الأداء، الذي يقتحم الحياة اليوميّة، ويهدد أعراف الحركة والانتقال و»أمن الناس»، فالمتشابهون في الشارع يتورطون في «اللعب»، ويتحولون إما لمشاهدين عفويين أو مشاركين في الأداء الذي قد ينتهي بتخريب المتلكات العامة أو عرقلة السير، أو تعريض حياة الأفراد للخطر.

تتجلى جماليات الهامش أيضاً بوصفه نَفياً للأشكال القائمة، إما عبر إعادة إنتاجها والسخرية منها أو تقديم جماليات مختلفة، وابتداع علاقات «جديدة» ضمن بنية العمل الفنيّ تخالف تلك الرسميّة والمُشرعنة أو التي يوافق العُرف على ظهورها بشكل ما، هذه الجماليات الجديدة نراها في فنون الشارع التي ترافقت مع ثورات الربيع العربيّ، والتي سخرت من صور الديكتاتور والطاغية وحولته إلى أضحوكة ونكتة يلقيها المارّة علناً، بعد أن كان ممنوعاً السخريّة منه أو أحياناً النطق باسمه بصوت عال كما في سوريا.

يمكن القول أن الهامش يقدم حكايات كانت مخفية أو مخبأة و يتيح لها الظهور، هو تعبير علني عن الأصوات الخفيّة غير المرئيّة ، تلك التي لا تُكتب، بل تردد سراً، وظهورها في أشكال الهامش الفنيّة أتاح لنا أن نرى المواضع المشطوبة، تلك التي اختفت بسبب السلطة والخوف وأشكال الهيمنة الثقافيّة.

لا يرتبط الهامش بالموضوعات فقط بل بالشكل الفنيّ و أماكن تواجده، وهنا يمكن النظر إلى المُنتج الفني بوصفه حدثاً جمالياً، يَختزن قيماً ثقافيّة وسياسيّة توازي مع هو جماليّ، ما يجعله ينتمي إلى العالم ومكوناته، وهذا ما ينطبق على أشكال الاحتجاج المختلفة التي شهدتها الساحات في الربيع العربيّ، والتي بالرغم من أنها سياسيّة، إلا أنها تبنت خصائص فنية وجماليّة، مستمدّة من الكرنفال والمسرح وفن الأداء والشعر، هي أحداث علنيّة تواجه السلطة وتحمل جماليات النفي والانتهاك وتقدم خطاباً مغاير للوطني، كما في الأناشيد التي كانت ومازالت تغنى ضد بشار الأسد، و أشكال الرقص والحركة في سبيل التظاهر أو تفادي خطر قوى الأمن، فنحن أمام أشكال بديلة عن تلك الرسميّة المقننة والخاضعة للمراقبة والتي تضمن تماسك الفضاء العام الرمزيّ وخصائصه الإيدولوجيّة التي تغذيّها السلطة.

أتاحت وسائل التواصل الاجتماعيّ قنوات جديدّة لظهور فنون الهامش وتداولها ومعرفتها، في ذات الوقت أتاحت هذه القنوات ظهور أشكال جديدة غير معترف بها بصورة رسميّة، كفنون الهواة وفنون الانستغرام، والتي لا تجد مخرجاً لها سوى في مواقع التواصل، فالمتاحف وصالات العرض لا تأخذها على محمل الجدّ لأسباب تتعلق بحقوق الملكيّة كما في فنون الهواة، أو تعريفات بائدة ترتبط بالراقي وعلاقته الفوقية ما يدّعي أنه مبتذل كما في فنون الانستغرام، والتي ينظر إليها على أنها هاويّة ولا قيمة لها بل مجرد لعب طفوليّ.

يرتبط الهامش أيضاً بالجمهور، والفنون التي لا تلقى رواجاً بسبب موضوعاتها أو شكلها، وذلك لحساسيات دينيّة أو اجتماعيّة، كحالة فن الوشم، الذي يعتبر إشكالياً بوصف أدواته ترتبط بالجلد وبالموضوعة الحيّة، وهنا يقع الصراع بين الفنان من جهة وبين صاحب اللحم من جهة أخرى، إلى جانب الوازع

من حملة «12 ساعة» في اليمن للفنان مراد سبيع

الاجتماعيّة والديني المرتبط بالجسد الموشوم، والتي أحياناً تجعل الوشم مُحاطاً بالسريّة، أو خفياً في أماكن لا يمكن استعراضها، خصوصاً أن بعض الوشوم تتجاوز التقليد المحلي والشعبي، وتتحول إلى أعمال فنيّة متحركة يحملها جلد الشخص، وتعود مُلكيتها للفرد والفنان في ذات الوقت، والأصعب هي عملية عرضها، فهل نعرض التصميم بوصفه لوحة، أم الجسد واللحم الحيّ بوصفه عملّ فنيّ ؟.

ثورية الهامش ليست بالضرورة إيجابيّة، هي تتحرك أحياناً وفق ديناميكيّة السياسيّة والسلطة كونها القادرة على تغيير الشكل القائم، في حين أن الفني والجمالي يطرح التساؤلات ويهدد العرف ويدعوا أحياناً للتغير الثوري باستخدام العنف، وهنا نعود لأمثلة شهيرة تناولها الدراسات الثقافيّة والتي تتأسف مثلاً على الحركات المستقبليّة التي اتجهت نحو الفاشيّة، وبقيت جمالياتهالاحقاً أسيرة فنون البوستر والإعلان بالرغم من مضمونها الثوري إلا أن ارتباطها الأيدولوجيّ جعلها تهديداً خطيراً إن تم أخذ دعواتها على محمل الجدّ.

ما إن يتحول الهامش إلى مركز حتى يصبح هدفاً لا بدّ من نفيه، فنحن أمام حراك دائم، لا يتوقف، وخصوصاً في حال كان هناك صراع أنطولوجيّ ضمن الحقل الثقافيّ، أي اختلافات في تعريف وتصنيف ما هو فنيّ/ثقافيّ وما هو طبيعيّ، فهل بيوت العناكب شكلّ فنيّ ؟ هل تحنيط الجثث عمليّة فنيّة؟، هذه التساؤلات مازالت غائبة في الثقافة العربيّة، خصوصاً في ظل غياب حريّة التعبير، واعتبار مساحات اللعب والجهد الفنيّ، كمساحات سياديّة خاضعة للمراقبة وأهواء السلطة، التي حتى إن أباحت شكلاً ما، فهي تبيحه لخدمتها فقط، ضامنة أنه لا يشكّل تهديداً.

كاتب من سوريا مقيم في باريس

وشم «الشام أنتي حبي» لحسام أبو حشيش

مقال

الخطّ العربيّ ليس حكراً على جدران الجوامع

حسام أبوحشيش

أقيم حالياً في أمستردام بهولندا، بعد أن تركت سوريا وخضت رحلة طويلة لأصل إلى أوروبا، وهنا لدي أستوديو خاص بي للوشم، المهنة والفن الذي مارسته منذ أن كنت في سوريا ثم في لبنان، وتنقلت بعدها في معظم العواصم الأوروبيّة لأنجز تصاميمي التي أصبحت معروفة ومطلوبة من قبل الكثيرين، بل إن البعض يستخدمها كلوحات لا فقط تصاميم للوشم.

بدأ اهتمامي بفنّ الوشم منذ كنت صغيراً، كل ما أعرفه هو أن أرسم وألوّن، لكن لم أعلم بدقة أين عليّ البدء وفي أيّ مجال، إلى أن قرر واحد من أصدقائي أن يضع وشماً، فرافقته إلى أستوديو وشم في دمشق، ولم يكن هناك غيره حينها، إذ أتى صاحبه من الخارج وافتتحه لمدة ستة أشهر ثم أغلقه، ما أذكره أنّي ما إن دخلت حتى رأيت شخصاً ضخماً، مليئاً بالوشوم، حوله جدران مليئة بصور الجماجم والدراجات الناريّة، وحينها علمت أنّي أريد أن أصبح مثله، وبدأت أسأل عن كيفية صناعة الوشم وتصميمه، وحينها كان الشكل العلنيّ والشعبيّ له مقتصراً إما على حواجب النساء، أو في السجون، ومع ذلك بدأت أتعلم وحيداً، بأدوات بسيطة، أجربها على جسمي وأجسام أصدقائي.

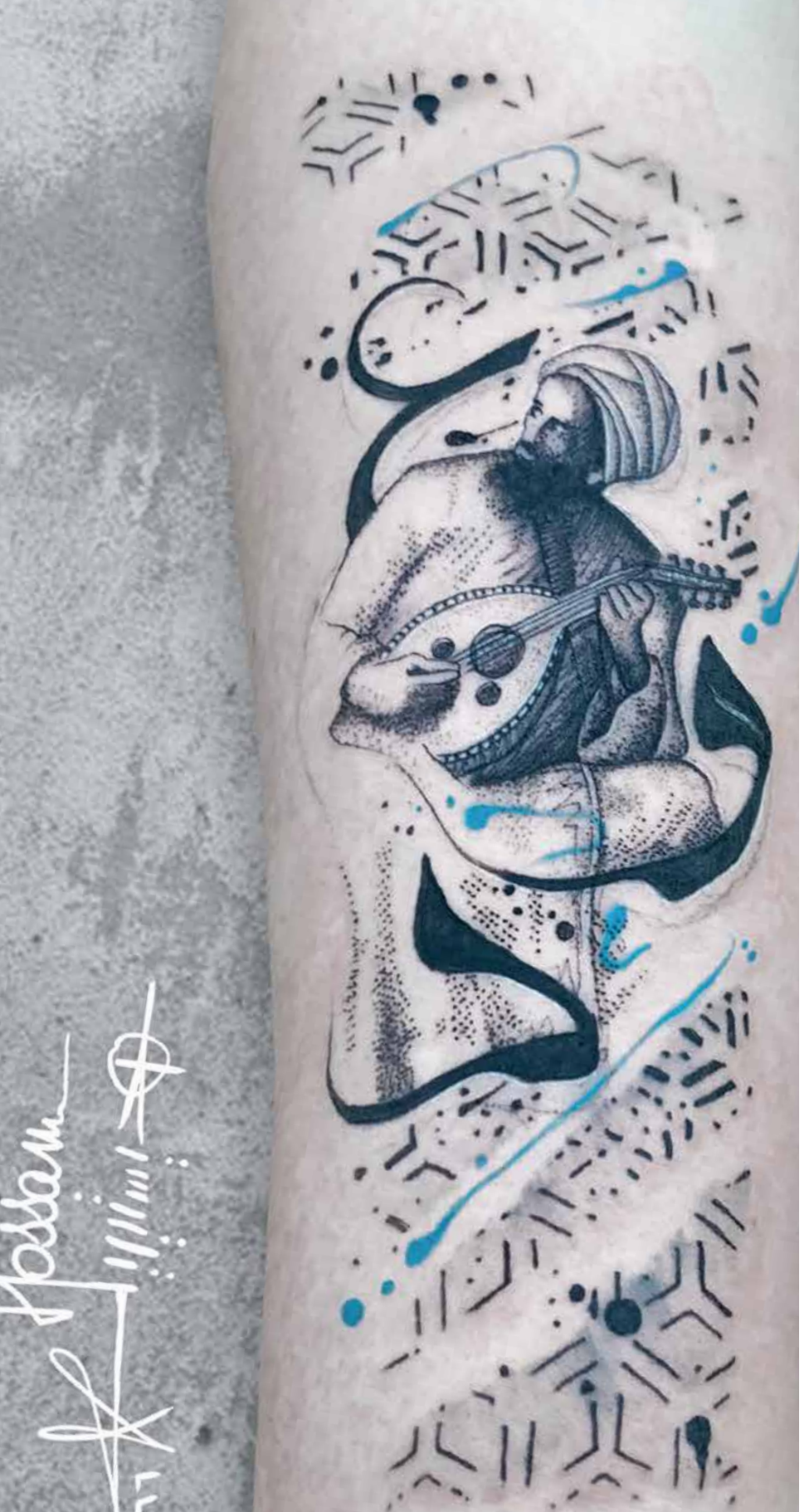
أذكر أن الأدوات والأحبار كانت نادرة بين عاميّ 2005 و 2006 حينما بدأت أجتهد أكثر في التعلم، لكن كان هناك بعض التجار العاملين في أدوات التجميل، وكانوا يحضرون معهم أدوات خاصة بالحواجب ومنهم كنت أشتري ما أحتاجه من أدوات لم تكن على المستوى المطلوب، لكن بعد عملي لعدة سنوات ودخولي الجامعة، بدأت أسأل أصدقائي خارج سوريا، وأطلب منهم أن يحضروا لي معهم أدوات من الخارج، والتي أسست لبداية عملي الاحترافي.

أعتبر أسلوبي مزيجاً من مجموعة من العناصر والتقنيات المختلفة، إذ استمد من التقنيات الهندسيّة ومن الواقعي والتلوين كذلك الثقافة العربيّة و محتواها البصريّ والتزيينيّ، إذ أمزج بينها لأخدم الفكرة التي أريدها، ليكون كل وشم مميزاً ومختلفاً، وهذا ما ينعكس علينا كبشر، مختلفين، كل فرد يستحيل أن يشابه الآخر، فهو مزيج من لا يشبه شيئاً، ما يجعل كل وشم وتصميم مرتبطا بي من جهة وبرغبة الشخص الذي أريد أن أشمه وحكايته، فمن يأتي عندي كي يحصل على وشم يعطيني الفكرة أو الحكاية أو المفهوم الذي يريد أن يعبر عنه، لكي أصممه بالصورة التي أراها مناسبة، وأساس هذا الخيار هو ثقته بي، وإعطائيّ حريّة التعامل مع جلده.

الجلد في المنطقة العربيّة شديد الحساسيّة، سواء كان ظاهراً أم خفياً، موشوماً أو غير موشوم، وحسب ما شهدته وما عملت عليه، كان أغلب من يريدون وشماً يتبعون و يقلدون الغرب، سواء في الألوان أو في المضمون، وأقصد هنا ملاحقة الرائج، فهم لا يقتنعون إلا بالأشكال العامة والمعروفة والمتداولة، خصوصاً أن هناك مساحات من الجلد يتحفظ عليها فيما يتعلق بالوشم ومكان ظهوره كالوجه والرقبة واليدين، كونها غير مألوفة، وهنا أتحدث بعيداً عن سلطة الأهل والمجتمع، فالإناث مثلاً يفضلن الوشم المخبّأ الذي لا يظهر إلا في سياقات خاصة، كذلك فيما يتعلق بظهور الوشم في مكان العمل، وهذا ما أراه أقل في أوروبا، حتى فيما يتعلق بموضوعة الوشم أو الرسم الذي يمثله، والتي نراها في الكثير من الأحيان تميل نحو التقليد والنسخ في المنطقة العربيّة.

يحمل الوشم خصائص تزيينيّة، سواء كان يحمل معنى أو مجرداً، وأنا أميل عادة للزبائن ذوي الطلبات الصعبة، لكنّي أحاول دوماً أن أنجز تصميمات تحمل ملامح شرقيّة ترتبط بي وبما أعرفه وأشاهده، ولا أقصد هنا ما هو عام ومتداول، بل ما هو جديد و مميز، كأن أصنع تصميماً أساسه جملة «يا باطل» الشهيرة، الممتدة من الثقافة الشعبية وشخصيّة أبو عنتر ومفاهيم «الرجولة» المرتبطة بها، عبر إعادة تقديمها بصورة معاصرة بعيدة عن الابتذال، ولا بد هنا من التعليق على تاريخ هذه الجملة، فأبو عنتر (الشخصيّة التي يؤديها الفنان الراحل ناجي جبر) يعتبر من القلائل الذين ظهروا بصورة رسميّة على الشاشات وهو يضع وشماً بعيداً عن مفاهيم العيب، فوشمه هذا علامة على تاريخه وحكايته وأخلاقه، إذ كان محبوباً ونبيلاً نوعا ما، طيب القلب ووفياً لأصدقائه.

لا بدّ من الإشارة إلى العلاقة الإشكاليّة بين اللغة العربيّة والوشم، فعادة من يضع وشماً بالعربية لا يأخذ على محمل الجد، بل يُرى بوصفه مُبتذلاً، وهنا أرى أن قدرتي على



وشوم من الثقافة الشعبية لحسام أبو حشيش

إعادة توظيف هذه العبارة وغيرها من الكلمات العربيّة ضمن تصاميم جديدة ومقبولة من قبل الناس تدل على قدرة الوشم على تجاوز التابو الاجتماعي، فالكثيرون وجدو التصميم جميلاً ولطيفاً بل وتلقيت عدداً من الطلبات لإنجازه لعدد من الزبائن، وهنا تأتي جهودي لمحاولة كسر احتكار الزخرفات الإسلاميّة للغة العربيّة والخط العربي، في محاولة لتحريرها من قدسيتها، فتقنيات الخطّ العربيّ ليست حكراً على جدران الجوامع، كل الكلمات مباحة للاستخدام نابية كانت أو مقدسة، وكل الكلمات تليق بها الزخرفة.

لم أعد أهتم بحقوق ملكيّتي الفكرية والفنية منذ فترة طويلّة، فسابقاً كنت كلما أنجزت تصميماً أكتب اسمي على الصورة كطبعة مائية أو أصوّره بصورة مائلة بحيث لا يتمكن من يريد سرقته من طباعته، لكن في إحدى المرات قام فنان كبير في لبنان بأخذ واحد من تصميماتي ووشمه لأحدهم، بعدها وصلني الكثير من التنبيهات والرسائل تخبرني بأن هناك من سرق تصميمي، في تلك اللحظة، بدأت أرفض فكرة الملكية، لأن أيّ أحد سيرى واحداً من التصميمات سيعلم أنني من قمت بها، أو سيخبره أحد ممن حوله بذلك، فاسمي وأسلوبي نفسه هو الذي يحميني، ومعرفة الناس بجهدي هي التي أظن أنها ستحميني، وخصوصاً في عصر الإنترنت حيث من السهل معرفة المصدر والأصل.

عادة، حينما أريد الترويج لعملي سواء بصورة شخصيّة أو أشارك في مؤتمرات أو مهرجانات للوشم أتبع أسلوبين، فإن كان تصميماً لم أشمه بعد فإني أنشره فقط، بانتظار أن ينال إعجاب أحدهم كي أقوم بوشمه، أو أنشر فوراً صورة الوشم على الجلد، أو أنشر التصميم الذي اتفقت عليه مع من يريد وشمه، لكن ما يجب إيضاحه هو أن التصميم أهم من الجلد، كون الأول يأخذ أحياناً عشر ساعات لإنهائه، في حين أن عمليّة الوشم يمكن أن تنتهي في ساعتين.

يشكل الوشم بالنسبة إليّ مسؤولية هائلة، ولا أقصد فقط مهارة صناعته وإتقانها، بل أيضاً كونه شديد الشخصيّة فيما يتعلق بالفرد الذي أشمه، فهو مرئي على جلده، وقد يبقى حاضراً مدى الحياة، وهذه الفكرة التي أحاول إيصالها لمن أشمهم، فالبعض يخطر له أن يضع اسم حبيبته أو يعبّر عن صدمة ما مرت معه، أو حتى أن يضع وشماً في سياق اللعب أو التسلية، وهنا تبدأ مهمتي التي تقوم على شرح فكرة الوشم، وأنه سيبقى للأبد، هو تذكير دائم لا يمكن التورط فيه أو عدم أخذه على محمل الجدّ.

مثلاً هناك من أتاني أثناء خضوعه لعدة عمليات لتغيير جنسه، وقد أراد أن يشم آلهة ذات حكاية مميزة، فهي مطعونة في قلبها، لا تستطيع أن تزيل السكين كونها ستموت، ما يعني أن عليها الإبقاء عليه وتحمّل الألم كي تبقى حية. رفضت إنجاز هذا الوشم، لأنه مؤلم عاطفياً، وسيذكره كل مرة يراه بالألم، ولو كان يعبّر عن مشارعه لحظتها، لكن الفرد يتغير في المستقبل، وبرأيي من حق الجميع أن يكونوا سعداء دون أن يكون هناك ما يذكرهم دوماً بحزنهم وبالألم الذي مروا به.

وسبب رفضي الجوهري هو أني لا أشم ما يريده الناس بل ما يحتاجون إليه، وبعد الحوار والحديث معه، غيرنا الوشم كله، واتفقنا على شكل جديد يختلف كليّا عما يريده هو، ولا بدّ أن أقول إن النيّة أو الهدف وراء الوشم أهم من الوشم ذاته، ولا بد على فنان الوشم أن يكون واعياً لهذه المسؤوليّة وأثر ما يتركه على جلد موضوعته، سواء كان هذا الأثر نفسياً أو فنياً. يلعب الوشم دورا في الشفاء، فمثلا أنا قررت التخلص من أحكامي على الناس، وكي أتذكر كل مرة أنه لا حق لي في تجاهل أحدهم أو نفيه، وشمت على يدي عبارة «أنا أنت»، كي تبقى علامة على التشابه بيني وبين الآخرين، ولا يحق لي الحكم على أحد، فالوشم تذكير دائم، وهذا ما يجعله الوشم ذو أثر شخصيّ ومباشر على الفرد، إذ لا مسافة بين الوشم وبين الفكرة التي يحملها، هما متطابقان فلا يمكن للفرد أن يخلق مسافة مع جلده.

لا بد من الحديث عن الزبائن أنفسهم، وهناك عدة أنواع منهم، كالعذراوات، أي الذين لم يسبق لهم أن وضعوا وشما، وهؤلاء من يتجنبهم عادة العاملون في الوشم، كونهم يأتون بخوف ورعب ومحملين بمئات الأسئلة، ولا بد من أن يشعر الواحد منهم بالأمان كي أتمكن من العمل معه، وهناك من هم في صدمة أو لا يشعرون بالأمان، وهؤلاء يرون في الوشم وسيلة علاجية أو نوعاً من التطهير، وهناك من يأتي قلقاً ومتوتراً كون الوشم سيكون تعبيراً عن قصة مرّت به أو مأساة شهدها، وهنا يأتي دوري، والمسؤوليّة الهائلة المرتبطة بعملي، ولا أقصد فقط إتقان صناعة الوشم بل القدرة على امتصاص الصدمة والتعبير عنها بصورة مُرضية، فأيّ خطأ قد أرتكبه قد يزيد من فداحة الموضوع ويترك أثراً نفسياً قد لا يمحى.

وهنا أتحدث عن إيماني الشخصي، فلكل منا حكاياته، والتي نراها مرئية في الوشم، والذي نكون قبله عراة، دون أيّ تاريخ شخصيّ بصري، ليأتي الوشم تعبيراً عن حقيقة ما أو أحداث حقيقية شخصيّة، نراها على الجلد، كحالتي أنا، فالوشوم على جلدي تعكس ما مررت به في حياتي بصورة صادقة وجديّة، ولا مجال للكذب، كون الوشم لا يمحى، فشكلي هذا هو تلخيص لما مررت به في حياتي.

الحكاية التي يحويها الوشم، ظاهراً كان أم ممحياً، تعكس مشاعروخبرة حياتية حقيقيّة، فمن يكتب اسم حبيبته ثم يشطبه يظهر لنا أنه أحب أحدهم حقاً، ثم الصدمة التي مر بها بعد خروج هذا الشخص من حياته، والتي تتجلى بتعديل الوشم الذي يشابه تاريخاً مرئياً يحمله الجلد، والأهم أن الوشم يحرر صاحبه من الأحكام المسبقة، لا يهم من شاهد الوشم أو من لم يشاهده، فهو مواجهة مع العالم بحقيقة الفرد وما مر به، هو وسيلة للصدق بعيداً عن النفاق والاختباء والمواربة، وهذا ما أظنه سببا من أسباب هامشية فن الوشم في المنطقة العربيّة، فهناك دوماً دعوات وسياسات تحث على الاختفاء والتلاشي، وهذا ماالاحظت عكسه في أوروبا، فلا يهم ما هو رأي الآخر، هذا أنا وهذه حقيقتي وأحكام الآخرين لن تغيّر شيئاً.

حسام أبو حشيش في استديو الوشم

خالد جرار من أداء «دماء للبيع» في وول ستريت

ظواهر

لحمك سلعة للبيع

مغامرة خالد جرّار

يَحمل المؤدّي خصائصه السياسيّة والجماليّة في جلده ولحمه، ينقلها معه في المساحات السيادية والهامشيّة، بوصفه لا فقط موضوعة خاضعة لسياسات السلطة، بل أيضاً مساحة للاختبار الجماليّ، فالأداء ما إن «يحدث» مرّة، حتى يستمر دوماً، في جسم المؤدي نفسه، هو حدث لا ينتهي، آثاره مستمرّة دوماً سواء كانت علنيّة أو سريّة، ويعاد إنتاجها دوماً في جسد المؤدي ولدى الحاضرين وفي المكان ذاته، هو حدثٌ يتجاوز التقسيمات الرسميّة بين ما هو فنيّ ويوميّ، مُهدداً الأعراف والقوانين التي تضبط كل واحد منهما، هو رهان على «الإطار» بوصفه حداً وفي ذات الوقت قيداً، وخصوصاً فيما يتعلق بلحم المؤدي بوصفه مساحةً فنيّة تتحرك داخل الإطار بوصفها جزءا من العمل الفنيّ و خارج الإطار بوصفه مواطناً أو لاجئاً أو أي تصنيف يخضع له الفرد إثر قوانين السلطة الحيويّة.

الصيغة السياسيّة للأداء

يُوظف فنان الأداء الفلسطيني خالد جرار الخصائص السابقة، ويُفعّل الصيغة السياسيّة للأداء في أعماله، ونقصد هنا في العلاقة مع السلطة في ذات الوقت في العلاقة مع الفنّ ذاته والمؤسسات المرتبطة به، وذلك في عرض الأداء «دماء للبيع» (2018)، الذي أنجزه جرار في «وول ستريت» في نيويورك في الولايات المتحدة، حيث وقف بوصفه بائعاً، يحمل معه مستودعاً طبياً فيه أنابيب بلاستيكية تحوي دماءه، والتي كان يعرضها للمارّة للبيع مقابل ثمن يتغير بحسب تغيّرات السوق، بعد شرائها يحصل الفرد على شهادة من جرار، تُبيح له استخدام الدماء بالصورة التي يشاء، وكأنّ جرار بائع متجوّل يعرض «بضاعته» للمارة والعابرين والمستوّلين والمسرعين إلى أعمالهم، المتواطئين -ولو دون علمهم- مع النظام القائم، وخصوصاً في وول ستريت، غابة الإسمنت والأموال والثروات التي تتحكم بمصير دول وشعوب بأكملها، حيث الجميع متنكرّ ببذلة رسميّة، مخفياً لصوصيّة من نوع ما، وسعياً للثروة بصورة وحشية.

انتهاك جرار لحدود جسده ولحمه يهدد السياسات الحيويّة، تلك المسؤولة عن حياة وصحة الخاضعين للسيادة، والتي تتجلّى في التأمين الصحيّ ونظام الطبابة الذي يحتكر لنفسه شرعية انتهاك الجسد بحجة إصلاحه وتحسين أدائه، فما يفعله جرّار قبل لحظة البدء بالأداء هو تحويل داخل الجسد السياسيّ «الدماء» إلى خارج خاضع للقوانين الفنيّة «مُنتج»، مُسائلاً سيادة الفرد على ذاته، وحرية تحكمه بحدوده الجسديّة، وخصوصاً فيما يتعلق ببيع الدماء الذي يعتبر جريمة يحاسب عليها القانون في الولايات المتحدة، لكن جرار يتجاوز مفهوم تسليع الجسد، كون ما يحصل عليه من نقود بديلاً عن الدماء يعود ريعه لغزّة واليمن من جهة، ومن جهة أخرى هو لا يراهن على منتج قابل للاستنساخ والتوليد دائماً، هي دماؤه محدودة الحجم والكميّة والتي يرتبط تغير سعرها بأسعار أسهم شركات تصنيع الأسلحة في البورصة، كما أن كلّ أنبوب يمثل منتجاً أصيلاً لا يمكن توليد شبيه له، هذه الصيغة التسويقيّة-الجماليّة تحصل خارج إطار المتحف، بل في شارع يوميّ محكوم بقوانين هذا الشارع، لنرى أنفسنا أمام «مُنتج» يحمل خصائص حيويّة إلى جانب احتوائه لهالة الفنان، تلك التي تضفي عليه قيمة مالاحقاً، وهذا ما يراهن عليه الأداء الذي قدمه جرار، وهو حكاية هذه «السلعة» وطبيعة السوق الذي «تُباع» ضمنه، وخصوصاً أنه يمنح شهادة لمن يشتري من دمائه، ورقة أو صكّ ملكيّة كقرين للنصوص الرسميّة التي تمنع هذا البيع، في ذات الوقت هذا الصكّ، يبرئه من تهمة بيع الدماء، هو يبيع الصك ومعه الدماء، متلاعباً بالقانون، ومحرراً «الدماء» من السوق وقوانينه.

شكّلت دماء جرار المُعلّبة بعناية تهديداً للتكوين الرمزي للفضاء العام، وحركت الكتلة البشرية المسؤولة عن شكله، إذ نشاهد كيف أوقفته الشرطة وسألته عما يفعل، و كان جوابه «أنا فنان أداء، وهذا عمل فنيّ»، هنا يظهر الإطار الفنيّ بوصفه يشكّل نوعاً من الحماية للفنان، وكأن هناك وعيا بإشكالية تدخلهم، كأنهم يرفضون أن يكونوا جزءاً من الأداء، وهنا تبرز إشكالية ظهور الدماء، والسياسات التي تتحكم به، كونه دوماً مُقننّا، لأنه يُشكل «خطراً صحيّاً»، خصوصاً في الولايات المتحدة في التسعينات، مع بداية الحرب على الإيدز، إذ فقد الدم قيمته كأساس الحياة وتحول إلى مصدر للأمراض والبكتيريا، لا بد دوماً من إخفائه واحتوائه ونفي أولئك ذوي الدماء المسمومة، بوصفهم هم ودماءهم نوعا من الفضلات التي لا بد من احتوائها و»تطهيرها»، وهنا تبرز الاختلافات الجندريّة في التعامل مع الدماء، فالدمّ المؤنث مازال يوظّف ضمن الأعمال الفنيّة والمتاحف حتى الآن بوصفه أثراً على الألم المؤنث، أما الدم المذكر فمازال موضوع الجدل وخصوصاً بسبب الأساطير العنصرية والتمييزيّة التي تحيط المثليّة الجنسية، وأن المثليين يحملون الأمراض في أجسادهم.

خصائص جرار السياسيّة محمولة معه، فإسرائيل والولايات المتحدة الأميركيّة، عبر أجهزة القتل المختلفة في المنطقة العربيّة تبيح الدماء دوماً وتتعامل مع الضحايا كإرهابيين أو أعداء محتملين، هي تنتهك تماسك اللحم، وكأن(نا)ه خاضع لاستثناء حيويّ، يُبيح القتل وجعل الدماء مجانيّة، وهنا نعود لظهور الدماء في الفضاء العام مهما كان المكان، هي أثر مرئيّ على عنف خفي، وأجهزة ومؤسسات تفكك وحدة الجسد، وهنا تأتي دماء جرار بوصفها أثراً فنياً ينتمي لتاريخ الدماء في المنطقة، كصيغة تسخر وتنتقد في ذات الوقت من العنف المؤسساتي، وجعله مرئياً أمام المضاربين في السوق ودافعي الضرائب والمصوّتين والذين تستثمر أموالهم في شركات الأسلحة، وفي حال شراء الدماء نرى أنفسنا أمام لعبة غير جديّة يتورط فيها المارة في الاستثناء السياسيّ، ذاك الذي يضمن أمنهم من جهة، في ذات الوقت يعرّض «الآخرين» للخطر بوصفهم أعداء محتملين ومهدّدين للأمن العام.

انتهاء زمن الأداء ومكانه لا يعني انتهاء أثره، ولا نتحدث هنا فقط عمّن اشتروا «الدماء» وكيفية استخدامهم لها، بل عن أثره على جرار نفسه على تكوينه الجسديّ بوصفه موضوعة فنيّة تختزن الأداء، إذ نعلم أن هذا الأداء هدد جهاز مناعة جرار، وتعرض لحمّى لعدة أيام بعد انتهائه من الأداء، إلى جانب التعب الجسديّ الذي عانى منه، إثر ذلك يتحوّل لحم المؤدي والنصوص التي تولد حوله من تقارير طبيّة وقانونيّة إلى جزء من العمل الفنيّ، فهي نصوص تَصفُ كيف تحرك هذا الأداء ضمن القطاعات المختلفة، فالخطر الذي تعرّض له المؤدي يكشف موقف السلطة السياسية والطبيّة منه، وخصوصاً أنه

ROARK
REVIVAL
OPEN ROADS

من أداء «أجيد إطلاق النار لكي سيء بالرسم» لخالد جرار

يتنقل بين البلدان، وهنا تبرز القيمة الأشد التي يراهن عليها الأداء، وهي الخطر الذاتي يواجه الصحة الموضوعيّة الوطنيّة التي تتبناها السياسات الحيويّة، والتي تعمل في جوانية الجسد وسوائله، كما في الأدوية وجهاز المناعة نفسه بوصفه موضوعة سياديّة، تجتهد السلطة في تطويرها وبنائها ضمن المساحات الآمنة، تلك التي يُضمن فيها «الإنتاج»، بعكس تلك المساحات التي قد تشكّل خطراً من نوع ما، ولا تتهم بحياة أو موت الموضوعات التي تعامل معها.

المؤدي بوصفه صيادا محترفا

أنجز جرار أيضا العام الماضي في صحراء أريزونا في الولايات المتحدة أداء يسعى لمساءلة «الفنيّ» وعلاقته مع «السياسيّ»، إذ انضم إليه الجمهور في الصحراء لمشاهدة أداء بعنوان «أجيد إطلاق النار، ولكنّي سيء بالرسم»، وفيه يشرح بداية أنه تدرب كجنديّ على إطلاق النار،إلا أنه لم يتعلّم الرسم، لكنه يدعو الجمهور لمراقبة مهارته، ويخبرهم بأنه سيشاركهم بفنه، لكن هناك ثمن، وهو قطة صغيرة من ثيابهم، التي يدعوهم أن يقصّوا جزءا من ثيابهم وإعطائها له.

بعدها، نرى الثياب مُعلقة على «كانفاس»، أمامها عبوات ألون، وجرار الذي يقف على مسافة منها، ببذلة رسميّة مع بندقيّته، ثم يجلس وراء مكتب يحتسي القهوة الأميركيّة الصنع، مطلقاً النار على العبوات، مُصيباً إياها كجنديّ، وإثر انفجارها يُلطخ الكانفاس وقطع الثياب بالألوان، التي يمكن للجمهور بعدها الاحتفاظ بها.

أول ما يلفت الانتباه في هذا الأداء هو المكان المحمّل بالأيديولوجيا هو ليس صحراء قاحلة، فالمعروف وهذا ما يشير له جرار، أن مراكز التحكم بالدرون القاتل الذي تمتلكه الولايات المتحدة موجودة في هذه الصحراء وتخضع إلى إدارة مشتركة بين الجيش الأميركي ووكالة الاستخبارات المركزيّة، حيث يُقتلُ/يصطاد فيها جنود أو أشباه جنود ضحاياهم على بعد ملايين الأميال في اليمن والعراق وشمال سوريا، وكأننا أمام ساحة حرب خفيّة، أمان شديد يعيش فيه «القتلة» بمواجهة وحشية الدرون البعيد في قارة أخرى، وهنا تأتي ببروقراطية القتل وتنفيذه الأشبه بلعبة، ففي إحالة إلى طيّار الدرون نرى جرار وراء مكتب، رسميّ، ويشرب قهوته، وكأنّه يُمارس فعلاً يومياً، وهو إطلاق النار، لكن الاختلاف أن جرار يستعرض مهارته الفعليّة، تلك التي اكتسبها خارج السياق الفني بسبب مسيرته العسكريّة السابقة، ليأتي العمل الفنيّ هنا، في المسافة بين ماسورة البندقيّة وبين قنينة اللون، فإن أصاب، هو فنان «يرسم»، وإن أخطأ هو جندي لا يجيد التصويب، هذه اللعبة الخطرة هي التي تحدد ديناميكيّة فن الأداء، الذين يتحرك بين المهارة وجدوى توظيفها.

بالعودة إلى العمل الفنيّ تبرز قدرة الأداء هنا على تحدي الشكل التقليديّ، فالوسيط المستخدم لصناعة المنتج النهائي لا ينتمي للسياق الفنيّ بصورة كاملة، والنهاية هي أيضاً قطعة ثياب استهلاكيّة صناعيّة، لا تعود حتى ملكيتها للمؤدي، بل للجمهور الطامع بامتلاك «عمل فنيّ» بعد أن ينتهي جرار من إطلاق النار، في ذات الوقت هو يغير من حالة الجمهور الذي ينتهي من العرض ممزق الثياب لكن يمتلك عملًا فنياً صنعه جرار له، وخصيصاً له، وهنا يتضح مرة أخرى استعصاء الأداء على التكرار والاستنساخ، لا يمكن إعادة ذات العمل بذات الشروط، كذلك لا يمكن أن تتطابق اللوحات النهائيّة في حال تكرر الأداء.

شهادة ملكية دماء خالد جرار من أداء «دماء للبيع»

اللبناني بو ناصر الطفار على الخشبة في إسطنبول

الراب أو فن الغضب

الصوت العالي

بوناصر الطفار

أرى علاقتي مع الراب كامتداد لعلاقات موسيقية طويلة سابقة، وعلاقتي مع الموسيقى بشكل عام هي امتداد لعلاقتي المضطربة مع محيط كبرت فيه لا يدفعك سوى إلى العزلة والانفراد منذ نعومة أظافرك، حينها كانت «الووكمان walkman - « هي الحل. كنت أسمع الموسيقى كحجّة لأكون وحيداً ولا أتواصل مع من حولي، كنت أصطنع فعلاً، لأبدو مشغولاً في البيت ذي الغرفة الواحدة التي كانت تقطنه أسرتي المؤلفة من خمسة أشخاص، وحينها لا بديل عن السماعات في الأذن لأخلق مساحتي الخاصة.

كنت أستمع للأشرطة الموجودة في البيت، مهما كان نوعها، أنتقل بين زكي ناصيف وباسم كربلائي، إلى أن بدأت أستمع للراديو، واكتشفت الإذاعات التي لا أمتلك كمستمع قدرة اختيار الأغنيّة التي أريد، حينها تعرّفت على عوالم موسيقية مخيفة وجديدة، بأدواتها وشكلها والتي كانت تسمّى «الأجنبي»، الوصف الذي ينطبق على أيّ أغنية غير عربية، مهما كان نوعها وشكلها وتوزيعها... الخ، ربما تعلقي فيها بداية كان هروباً إلى مكان مجهول من قبل أبناء جيلي، حينها كانت لغتي الانكليزيّة ضعيفة، وكنت أحفظ تناسق الحروف وتدفقها كما أحفظ الأغاني الهندية اليوم، دون أيّ فكرة عمّا يُقال فيها، وصار تعلقي بالموسيقي انعكاسا لهروبي من الأهل والبيئة والمدرسة والرفاق.

أظن أنّي كنت أخجل مما كنت أسمع، ولم أخبر أحدا بذلك، وكأنّي تربيت في صومعة راهبات مرعبة، مع ذلك، أصبحت لدي موسيقى مفضلة، إذ انجذبت لصوت الغيتار الكهربائي حين أسمعه في واحدة من الأغاني، وتعلمت الheadbanging ، وهذه كانت بداية دخولي لعوالم الروك والميتال، وبدأت أشتري الأقراص المضغوطة والمشغلات المحمولة، ثم أحفظ كلمات الأغاني التي كنت أحمّلها من الإنترنت، ثم أترجمها كي أفهم ما يقال، كنت حينها، وبدون أن أدري، أبني هويتي الموسيقية التي مازالت ترافقني حتى الآن، -حينها كان عمري 12 عاماً والآن أنا ابن الـ32 وأتعلم الإنكليزيّة لوحدي.

في رحلة البحث عن معاني الكلمات التي أسمعها وربطها بما يحصل من حولي والتعبير عنه، انتقلت من سماع موسيقى الميتال إلى الهيب هوب، وكأني حينها أنتقل من حالة الصبيّ المنعزل الخائف من الكون ونفسه إلى الشاب المشاغب الراغب في المواجهة وتحطيم كل مقدّس، ومع الراب، بدأ صوت الموسيقى يعلو، وكأني جاهرت «بخطيئتي»، وانتقلت بعدها لتعريب الأغاني، ثم كتابة مقاطع يومية عمّا أعيش وأعرف بعد ما سحرني التدفق لدى المغنين واللباس والجرأة في التعبير والشتائم والألحان التي تجعل من غضبك متعة راقصة، أذكر مثلاً أن لديّ أغنية سجلتها على برنامج الjet audio باستخدام معدات بدائيّة، حينها كنت أعمل في كراج سيارات، وتنتابني السعادة والفرح إلى الآن، في كلّ مرة أستمع لها.

نقلت هذه «المعرفة» الجديدة التي نلتها لصديق مقرّب لي وأسسنا فرقة «الطفار»، وفي الجامعة تعرفنا على فرقة «كتيبة خمسة» ومنها الصديق «أسلوب» الذي أعجب بهذا الاندفاع وأنتج لنا الأغنيّة التي لاقت صدى واسعاً في الفترة التي كان فيها تبادل الموسيقى عبر الـ«البلوتوث» قبل أن يكون هناك منصات نشر رقميّة، وأذكر حينها أن الأغنية انتشرت بشكل كبير، وصارت لفترة نشيداً وطنياً لجيل كامل بلبنان «ازرع احصد كسر لف....»، ومن ثم أنتجنا أغنية أخرى «الوسخ التجاري» التي بسببها تعرفنا على مجموعات شبابية وسياسية جديدة أخذت عملنا على محمل، كونه يحوي توجهاً سياسياً راديكالياً مراهقاً قادماً من القرية لهدم المركز على رؤوس من فيه، وتتالت الأغنيات إلى أن أصدرنا الألبوم الأول «صحاب الأرض» والذي كان وما زال حتى اليوم علامة تاريخية فارقة في تاريخ الراب في المنطقة، بالرغم من كل ما يحمله من تصنّع وذكوريّة ونفس عشائريّ انتقامي مراهق.

كانت تجربة الطفار هامّة بالنسبة إليّ وللكثيرين الذين استندوا على نجاح التجربة وجرأتها، لإصدار أعمالهم الخاصة، وكانت فرصة لي لتشكيل وعي موسيقي سياسي واجتماعي معين، على أساسه أكملتُ بعدها المسيرة منفردًا، منتقلًا كما الراب العربي من حال إلى حال، وأصبحت أعمل على إنجاز تجارب مشتركة مع أناس جدد من لبنان وخارجه، إلى جانب أدائي في حفلات مشتركة وتنظيم حفلات مختلفة، آخرها كانت في إسطنبول، الأولى منفردة وقد بيعت كل بطاقاتها في أيام قليلة، والثانية منذ أشهر وكانت مشتركة مع رفيق الدرب جندي مجهول هو «خيري إيبش» و«عاصفة» من فلسطين إلى جانب مؤدّين أتراك.

شكل الراب بالنسبة إليّ دافعاً لأخوض غمار تجربتين كتابيتين مستقلتين هما «الحرايق» و«القشنود»، وأظن أنهما خلقا حالةً جديدة في المشهد الأدبي بسبب النجاح الذي ناله، أما انتشارهما حول العالم، فيشكل برأيي سخرية وانتقاداً عميقين لكل القنوات الاحتكارية الفنية التقليدية، لكني أذكر جيداً حين كنت أخجل أن أرفع صوت الموسيقى في بيتي، كنت لا أوصف بالأهبل أو واحد من عبّاد الشيطان، لكن الصوت العالي هو ما أوصلني إلى هنا، وهذا هو الراب على كلّ حال. الراب بأصله لسان المهمّشين الناطق، وهذا ما نراه في أماكن انتشاره الأصلية وفي مضمون أغانيه وشكله الموسيقي، وأتحدث هنا عن الراب كفكرة أصلية للمواجهة وهز الأدمغة والأفكار قبل أن تسرقه المؤسسات الرسمية وتعمل على تشويهه، كما تسرق أدوات النضال كافة من الناس وتحولها إلى موضة.

تكمن الإشكاليّة أيضاً في انتقال الراب من شكلّ موسيقيّ يحمّس القلب ويشحذ الطاقة ويملأ النفس شجاعة وجرأة إلى موسيقى تافهة نسمعها في المراقص وأثناء تنظيف البيت، وبرأيي هذا الانتقال هو نتيجة قرار يتخذه «الرابر» وليست نتيجة تطوّر في الأسلوب أو التقنيّة. من جهتي، أنا ابن الهامش، في بيتي وفي اسمي الفني الذي اخترته الذي أنتصر به لل«طفار»، المهمشين، الملاحقين في الجرود والبراري، ويترجم ذلك أساساً في الغضب الواضح في كلمات أغنياتي التي تنتقد وتشتم المركز بكل أشكاله اللماعة. وهذا ما يتضح أيضاً في مشاركاتي الموسيقية، وفي أول حفلة موسيقية أقمتها، والتي كانت في صالة أفراح في «الضاحية الجنوبيّة» قبل أن ترى فينا مسارح بيروت استثماراً مُربحاً لاحقًا، وتدّعي دعم فكرتنا، خصوصاً أنها منذ ما يقارب العشر سنوات كانت ترفض استقبالنا حتى في اجتماع.

أصبح لدينا الآن أنا وباقي مغنّي الراب، منصات أكثر لتقديم العروض الحيّة، والتواصل السريع عبر الإنترنت، الذي يساهم في سرعة نشر الأغاني وانتشارها عبر المنصات البديلة التي تلعب دوراً بالغ الأهمية في

اللبناني بو ناصر الطفار على الخشبة في اسطنبول

غلاف ألبوم أصحاب الأرض لفرقة «الطفّار»

الرابر خيري إيبش على خشبة المسرح في لبنان

نقل الراب وانتشاره بشكل أوسع وأكبر، مع ذلك تبقى هذه الجهود غير كافية ما لم تقترن برغبة بتحطيم السائد والمتداول والmainstream، عبر تكاتف مضاد له ولا عبر الانصياع لما يريده، كما يحدث اليوم مع انتشار ثقافة الauto tune كالجرثومة في إنتاجات الراب والتي يتم عبرها اختيار الإيقاعات الراقصة وتفريغ الكلام من معناه.

دجّن نظام الماينستريم الاستهلاكي الراب وسلّعه، وفرض عليه هوية جديدة راقصة مناقضة لصورته الأصلية، لنرى الراب ينتقل تدريجيّاً من محاربة تهميشه إلى ثوب استهلاكي تافه يرضي من همّشه.

الراب كموسيقى كسر للمألوف وخروج عن الطاعة. وأتحدث عن شكل هذه الموسيقى وأدواتها وسقف جنونها العالي من ناحية التجريب في الألحان والكلمات والأسلوب، هي كالمغناطيس لكل من يبحث عن منصة يفرغ بها غضبه بطريقة فنية، بدل أن يقترف الجنايات في الشارع، هي وسيلة للحشد ونشر الأفكار بقالب فني يميزها عن النشر بالبيانات والمحاضرات، وهنا لا بد أن أشير إلى أن المظاهرات في بيروت فترة الحراك ارتبطت مباشرة بأغنيتي «خير الشغب» و«نحن والزبل جبران» وكانت هناك معركة مخفية بينهما وبين الغناء التقليدي كجوليا بطرس وماجدة الرومي.

لم أعتمد الراب كوسيلة لمواجهة التراث أو التقليدي، بل على العكس، أحرص دوماً على التوفيق بينهما، وإبراز الجماليات التي يمكن أن تنجم عبر هذا المزج، فمثلاً أغنية «تتليت» مكتوبة كاملة بتقنية العتابا، وهي من أكثر الأغاني انتشارًا حتى اليوم، وأضيف، لم يأت الراب لترسيخ أيّ انقسام، بل على العكس، أتى الراب لكسر التنميط، مُعتمدًا على عنصر المفاجأة بحيث لا يمكن أن تتوقع أبدًا ما الذي قد تحمله أغنية فلان من كلمات وموسيقى، حتى ولو كنت تستمع إليها منذ عشر سنوات.

أعطى الراب لكلّ شخص حرية اختيار التصنيف الذي يريد، وتحديد الملاح الخاصة به، فمن جهتي مثلاً معياري الأول والأساسي هو الكلمة التي يقولها المؤدي، رغم الأهمية البالغة بل المهولة للموسيقى والقالب الفني، لكن الراب فن الكلام، وكلما كان الكلام مبتذلًا ركيكًا فستكون النتيجة ركيكة أو مسلية بأحسن حالاتها، مهما بلغت حرفية الإنتاج الموسيقي، وبرأيي، الكمال يكون حين يوضع النص الجميل المتقن الذكي، بقالب موسيقي من مستواه.

الحديث عن الراب فضفاض، ففي سوريا مثلا، هناك مغنّو راب ارتدوا بذلة عسكرية، وغنّوا على حطام البيوت المهدمة، ولا أستطيع أن أنفي أن ما يصنع هو «الراب» مهما كان رأيي فيه، لكنه لم يكن فقط متصالحاً مع السلطة، بل وجهاً واضحاً من وجوه السلطة، وفعلا ما تخجل السلطة نفسها أن تفعله، كذلك نرى الأمر في بيروت، هناك شخصان، والدهما نائب في البرلمان، مع ذلك يصنعان موسيقى»الهيب هوب»بالطبع، خطابهما بأحسن حالاته برجوازي يشابه المعاتبة والتربيت على الكتف.

هناك مؤسّسات عربية تدعم هذا الشكل الموسيقي، لكنّي لا أعلم عنها كثيرا، قد يكون ذلك تقصيراً منيّ، لكني لم أسمع أن هناك تفانيا في دعم الراب والمساهمة في نشره وتوزيعه، لكن هناك البعض ممن لديهم أصحاب ضمن لجان تحكيم المنح، فيحصلون على تمويلات ودعم لألبومات تبقى في بيوت أصحابها، أو توضع في المقاهي بأحسن أحوال، هناك أيضاً أماكن ومسارح تدعم الراب لغايات نبيلة أو تجارية طبعًا، ولكن أظن الذين يمتلكون الأموال، أو القدرة على النشر «الجماهيريّ» يميلون نحو السطحي وسهل الانتشار والمحمّل بالسفالة، وقد يكون هذا توجهاً لدى بعض مغنّي الراب، فاختيار ما هو شديد الانحدار قد يكون سبيل الجماهيريّة.

كل أغانيّ موجودة على الإنترنت، وليس لديّ أيّ أسلوب قانوني للحفاظ على حقوق الملكية، وما يحدث عادة، هو أن يتواصل معي فلان أو غيره من أجل استخدام موسيقي، وحينها نتفق على صيغة ما تختلف بحسب الغاية من استخدامها، وإن حصل وقام أحد ما بسرقة مواد مني دون رضاي لا أظن أني سأفكر في الأساليب القانونية لاسترداد حقوقي، في بلاد لا تحمينا من حوادث أقل تعقيدًا بكثير من المسائل الفنية. وقد اتبعت ذات الشيء مع الكتابين اللذين أصدرتهما دون ناشر، وهذا ما أفعله في «البوتقة» السلسلة المصورة التي أقوم بكتابتها وإخراجها ونشرها على الإنترنت، دون أي إذن أو رقابة أو حقوق ملكيّة.

الفن المعارض

خيري إيبش

الراب في لبنان لم يعد فناً غريباً وشعبيته في اتساع

بدأت علاقتي مع موسيقى الراب بمرحلة مبكرة، إذ كنت أحاول أن أقلد ما أسمعه من أغنيات كنت أجدها على أشرطة الكاسيت، وكان أغلبها باللغة الإنكليزيّة، ولم يكن هناك ارتباط وثيق بيني وبينها، فكان أخي من الجيل الأكبر مني، ويستمع للراب من حين إلى آخر، إلا أن علاقتي معه باللغة العربيّة بدأت منذ ظهرت بعض الفرق اللبنانيّة والفلسطينيّة التي تستخدم اللغة العربيّة، ما جعلني أعيد النظر في «الراب» كشكل فني ووسيلة للتعبير، سواء على الصعيد الشخصي، أو ضمن الشرط الاجتماعيّ والسياسي، وهذا ما دفعني لتبني اسم «جندي مجهول» بوصفه تعبيراً عن موقفي الفنيّ والسياسي.

هذا الشكل الفنيّ من الغناء والأداء هامشي نوعاً ما في المنطق العربيّة، بداية بسبب عدم نضوجه في المنطقة، فما زالت هويته قيد التكوين، وعلاقته بالمؤسسة مرتبطة بالفائدة التي يمكن أن تحصل عليها المؤسسة منه، سواء في السماح بظهور مغني الراب أو عبر عملية الإنتاج، فمنذ أن كنت في سوريا امتلكت أدواتي الخاصة للتسجيل و الغناء، فأنا أتحكم بكل عملية الإنتاج، منذ الفكرة التي تراودني حتى عملية التسجيل والتأليف الموسيقي ثم النشر والتوزيع، الأمر الذي اختلف لاحقاً حينما انتقلت إلى بيروت، إذ هناك عاملون وأشباه مؤسسات تتبنى هذا النوع من الفن وترى فيه شكلاً فنيا وسياسياً مختلفاً عن السائد، وهنا نأتي للجمهور الذي يتنوع بين مستمع تقليدي إلى محبّ ومتابع في الكثير من الأحيان، ولا أقصد هنا من يكتب ويصنع موسيقى ويغني، بل فئة ترى فيه شكلاً جديداً مُغرياً وأشد صدقاً من غيره.

تعتبر منصات النشر البديلة والرقميّة في الكثير من الأحيان المصدر الرئيسي لشعبية مؤدي الراب وهي التي تجعله مسموعاً ومرئياً للآخرين، كما تؤمّن له وسيلة تواصل مع المؤدين الآخرين، الذين يمكن العمل معهم، وهذا ما حصل إذ تعرفت على الكثير من المؤدين وأنتجنا موسيقى سويّة أحياناً قبل أن نلتقي بشكل شخصي.

نصوص الراب عادة تعتمد على الانتقاد والاحتجاج، وهذا ما نراه في أشهر التجارب الأميركيّة، والتي ترى في الراب صوتا مختلفاً عن الرسمي، يصرخ ويحتج بوجه السلطة والمؤسسة والكتلة البشريّة المرتبطة بها كالشرطة والجيش، وذات الشيء نراه في التجارب العربية، فالنصوص مليئة بالإحالات للوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعيّ في المنطقة العربية، إلى جانب قدرة الراب على طرح كم هائل من الأفكار، بصورة صرفة في العديد من الأحيان، دون رقابة أو خوف، وهذا ما يجعل «الرابر» في أغلب الأحيان بموقع المواجهة مع السلطة، ورفض للشكل القائم.

يحوي النص المغنّى في الراب العديد من العوامل الشعريّة والجماليّة، خصوصاً أن الأساس في هذا الشكل من الغناء هو «النص» وهذا يؤثر على طبيعة المستمعين والجمهور، هناك نصوص تفترض أن تكون الأغنية موجهة لفئة محددة، قادرة على فك الشيفرات والإحالات المختلفة داخل النص، كونه يتغّذى لا فقط من اليومي والمتداول، بل أيضاً من التراث الثقافي و الفكري للمنطقة، وهذا سببه تطور تجربة الراب التي كانت أقل «شعريّة» إن جاز التعبير حين بدأت في المنطقة العربيّة، إذ كان الكلام بسيطاً ويسعى لتقليد النسخة الأميركيّة، ومع الزمن وتطور تجربة الكثيرين، بدأت النصوص تأخذ أشكالاً مختلفة، وأصبحت أغنى و أكثر قدرة على التعبير، ذات الشيء على مستوى الموسيقى المستخدمة، إذ يستفيد الكثيرون وأنا منهم من التراث الموسيقي في المنطقة العربيّة، وإعادة توليفه وإنتاجه بصورة معاصرة تتماشى لا فقط مع الكلام بل مع الذائقة الجديدة التي يسعى الراب إلى بنائها من جهة ومخاطبتها من جهة أخرى.

تداخلت حالياً التصنيفات والتقييمات فيما يخص الراب، هل هو راق أو هابط؟ حقيقة هذه التقسيمات خاوية وسلطويّة، والبعض يرى أنه يتحرك بين «الموسيقى البديلة» وتلك «التجاريّة»، وهنا يبرز الراب أيضاً لا بوصفه قريناً للشعر أو أسلوباً جديداً، بل هو شكل فنيّ مكثف وبعيد عن النمطيّة، ومختلف عن «الرسميّ»، هو يراهن على الموسيقى وصناعتها وفي ذات الوقت على الكلمة وأثرها.

بالعودة للمؤسسة لا يوجد تبنّ رسميّ لكن هناك مصالح، فبعض الجهات بدأت ترى فيها شكلاً جماهيرياً ومعروفاً وقادراً على الجذب، بالتالي تستخدمه في الإعلانات مثلاً، أو الاستعانة بمغني راب يتبنّى أفكار المؤسسة كي يؤدي و ينتج فيما يتوافق معها ومع توجهها، وهنا تأتي إشكاليّة الراب فالبعض يراه تهديدياً للرموز الوطنيّة والتقاليّد بل وحتى السلطة نفسها، ما يجعل الكثيرين حذرين في التعامل معه، وهذا ما نراه في التعامل معه كـ«مُنتج فنيّ»، فأنا لم أمتلك حقوقا فكرية لما أنتجته في المنطقة العربيّة، لكن الأمر اختلف في فرنسا حيث هناك حماية لحقوق المؤلف وهذا ما انعكس مادياً عليّ لاحقا، وجعلني أشعر بالأمان تجاه ما أنتجه.

طفلة سورية في رسم مستوحى من مأساة تدمير حلب

ظواهر

جماليات الاحتجاج

الحدث الفني في مواجهة الحدث اليومي

حامد العظم

يمكن فهم الحدث الجماليّ بوصفه مجموعة من العلاقات والأفعال العلنيّة التي تحاول نفي أشكال الهيمنة السياسيّة وكشفها، وتقديم بديل لها يعيد تعريف الموضوعات السياسية وحدودها، ومعارضة تعريفات السلطة في مساحاتها في سبيل تحدّي الشكل القائم واستعادة ملكية هذه المساحات، ليكون الاحتجاج ذا خصائص جماليّة ترتبط بـ«الضد»، والسعي لإعادة تعريف الفرد كموضوعة ثقافيّة وسياسيّة، إلى جانب قدرة الاحتجاج على إنتاج نصوص وأشكال فنيّة رسميّة وغير رسميّة من مختلف القطاعات القانونية والطبيّة والثقافيّة، ليكون حدثاً يمتد في الزمن والمكان، ويتجاوز لحظة الاحتجاج.

هذه الجماليات نراها في سوريا ضمن إطار المظاهرة الطيارة التي تجتمع فيها مجموعة من الأفراد ضمن مكان وزمان محددين، للهتاف وخلخلة «سكون» الفضاء عبر الركض أو المشي، ثم الاختفاء مرة أخرى، ليتحول «فضاء» المظاهرة إلى مساحة للظهور، وتحدي سياسات الاختفاء التي يمارسها النظام السوري ضد من يحاول معارضته، إلى جانب ممارسته العنف الاستثنائي ضد «الأعداء» وتعريضهم للموت ليتحول فضاء المظاهرة إلى ما يشبه «مخيّما» تفعّل جغرافيته أجساد المتظاهرين/المؤدين عبر مجموعة من الحركات والأقوال.

هنا يتجلى الصراع بين عنف الإخفاء وبين الرغبة بالظهور، بوصفه تحديا سياسيّا يحوي عناصر جماليّة مستمدة من المسرح وفنون الأداء بمواجهة المراقبة ورجال الأمن وقوانين الطوارئ ومكافحة الإرهاب، فالرغبة بالظهور هي برهان على مرئية «المعارضين»، لا فقط لأنفسهم بل للآخرين المشاهدين وللعالم بأكمله، في سبيل نقل رسالة مفادها نحن موجودون وفاعلون، وهذه المساحات ليست إلا مساحات خاضعة للهيمنة يؤدي فيها الأفراد الطاعة.

هذه الطاعة وأشكال أدائها العلنيّة وقواعد هذا الأداء هي التي يحاول المتظاهرون نفيها عبر تحدي الخطر الذي يهدد حياتهم بسبب التظاهر، ما يؤثر على شكل الأخير، لنرى المظاهرة سريعة مضبوطة ومدروسة الحركة المحكومة بالارتجال الذي يضمن النجاة من جهة، والقدرة على الظهور من جهة أخرى، فهناك خطر يتمثل بالكتلة البشريّة التي تقمع «الشرطة- الأمن» والمكان المادي بوصفه عائقاً أو فخاً يوظفه المتظاهرون في سبيل الهروب، والتلاعب برجال الأمن شبّه بتقنيات حرب العصابات، فالخطر هنا يتحكم بشكل الجسد ودوره، هذا الجسد المحتج الذي يصرخ ويجعل صوته مسموعاً، نافياً أشكال الحركة المقننة والمراقبة وأشكال الطاعة الرمزيّة التي تحويها المظاهرات الرسمية التي تحتفي وتمجد «القائد».

الخطر بالموت الذي يتحكم بالأداء العلني وشكله يحوي عناصر من اللعب بوصفه وسيلة ليميز «اللاعبون» أنفسهم عن «الباقين» عبر وضع قواعد جديدة لحركتهم وكلامهم، تخالف تلك المحكومة بالخوف والطاعة، كذلك يمثل اللعب تمريناً على تجاوز الخطر، فالمتظاهرون «يلعبون» مع قوى الأمن، يهربون منهم، يشتتونهم ويضيعون جهودهم، محولين إياهم لنوع من الأكروبات السّيء الذي لا يعلم بدقة ما الذي عليه فعله، بل يتحول إلى فرجة للآخرين ومحط سخريتهم، في ذات الوقت، هذا العب خطير، قواعده تختزل بالنجاة في ذات الوقت الهروب، وهنا تبرز واحدة من تقنياته وهي التخفيّ، بوصفه أسلوباً يضمن عبره المتظاهرون عدم إمكانيّة التعرّف عليهم لاحقاً خارج فضاء التظاهر، وهنا تبرز أشكال الأقنعة والأزياء البسيطة والعادية التي تشابه ثياب الجميع، والتي تتيح لهم بعد الهروب الدخول بين الجموع والحركة بوصفهم كالباقين متشابهين، يؤدون الطاعة ساخرين منها ومن أشكالها.

يفعّل هذا النوع من الاحتجاج بعض خصائص المسرح الخفيّ، حيث يتحول المارة والموجودون إما إلى مشاهدين دون إرادتهم أو إلى مؤدين لا بد عليهم من المشاركة، وهنا يظهر نوعان من المشاركة، الإيجابية التي ينضم فيها المارة للمحتجين مخاطرين بحيواتهم كونهم لا يعرفون «خطة» الهرب، أو مشاركين سلبيين يهدفون لإيقاف المظاهرة والمشاركة في إعادة التوازن للفضاء العام بوصفه يهدد «أمنهم» والطاعة التي يمارسونها، وهنا تبرز الرغبة بالظهور أثناء إيقاف المظاهرة، فالمراقبة التي لا يعرف الفرد إثرها من يمكن أن يشي به تجعله يسعى لإيقاف المظاهرة كونه أيضاً «يظهر» مع المحتجين في ذات المكان، ما يعني أنه يمكن أن يكون عدواً محتملاً، كونه لا يعرف الذي يفسر ويحدد المحتج من المطيع، لذلك عليه أن يكون مرئياً حين يساهم في إيقاف المظاهرة.

هذه الخصائص التي تراهن فيها المظاهرة الطيارة على الاختلاف بين المطيع وبين المخرب، تحولها إلى فضاء كرنفاليّ من نوع ما، تتغير فيه القواعد وخصوصاً تلك الرسميّة، كسباب القائد والسخرية منه والهتاف بما يخالف «العرف»، هي فضاء ومساحة جماليّة توظف الخصائص السياسية للمكان وللمشاهدين لتخلق شكلاً بديلا، نوعاً من الرفض الذي يرى في الانصياع وفي «الأمان» نتاجا للهيمنة التي تفرضها السلطة مباشرة، ليكون السؤال الجماليّ هنا مرتبطا بالقدرة على نفي الشكل القائم بكل أشكاله، ولو لفترة مؤقتة، أشبه بلعبة لا تنتهي، مستمرة لطالما هناك تكوين رمزيّ-أيديولوجيّ للفضاء العالم.

اللافتات في الميدان

كلماتنا ضد أسلحتهم

اجتماع الناس في الفضاء العام دوماً ذو جدوى، فهناك معنى ما من أي تجمّع بشريّ، وتأثير لا بد من حدوثه، سواء على المكان أو على الأفراد أنفسهم، أي أن اجتماعهم أدائيّ ذو أثر في العالم، سواء لتغيير النظام القائم أو خلخلة أعرفه التي تضبطه، وتضبط شكل الحركة والكلام والتعبير ضمنه.

تنطبق الخصائص السابقة على الهتافات والشعارات واللافتات في

ميدان التحرير أثناء الثورة المصريّة، إذ تحول الميدان إلى مساحة للاحتجاج ونفي قواعد السلطة التي واجهت المتظاهرين بالعنف الجسدي الذي هدد حيواتهم، كون الأثر الذي أرادوا تركه مرتبط بتكوين السيادة نفسه، إذ رفضوا سلطتها وقواعدها، هذا الرفض، لا يتجلى فقط بفعل «الاجتماع»، بل بالهتافات والشعارات واللافتات المرفوعة بوصفها آثاراً جديّة تسعى لتغيير الشكل القائم، هي أدائية وأُثرها الأول يتجلى في الاجتماع نفسه والحضور في ذات المكان، ويمتد ذلك إلى كون الشعارات تخلق نوعاً من «الوحدة» بين المتظاهرين الذين يرددون ذات الشعار/الهتاف ويسعون لذات الشيء، ولو كان مضمون الشعار مستحيل التحقيق أو لا يمكن تطبيقه على أرض الواقع، فالحقيقة التي يريد الشعار نقلها ترتبط أولاً بظهوره، أو جعله علنيّاً، بوصفه رسالة أو نصاً لا يظهر إلا صوتياً في العلن.

واحدة من أبرز الخصائص الجماليّة-اللغويّة للافتات في ثورة 2011 في مصر هي الإشارة للشكل القائم وتسمية عيوبه، إلى جانب تحول بعضها إلى هتاف بوصفه تعبيرا لغويا عن خلل في العالم وسعي للإشارة أولاً لهذا الخلل، ثم نفي مصدره والنظام الذي أنتجه، كأن نقرأ/نسمع «يا حرية فينك فيك..الطوارئ بينا وبينك»، كما يستهدف الهتاف واللافتة رأس السلطة، قمة الهرم بوصفه السيد الذيّ يفعّل الطوارئ، والقادر على التحرك داخل النظام القانوني وخارجه، ما يجعله مولد العنف بصورة مباشرة وغير مباشرة.

نلاحظ أيضاً عفوية الشعار في ذات الوقت ثوريته، هو يرى في «السيد» محركاً للاستثناء والمسؤول الأول عنه، هو يتحدث بلسان «نحن» بوجه الآخر الواضح المحدد، هو يخلق تجانساً جديداً بين الجموع قائماً على أساس الرفض بوجه الواحد المتسلّط، وكأنه يعيد تعريف مفاهيم الوحدة الوطنيّة عبر علاقات رمزيّة جديدة، نحن الموجودون هنا، المرئيون، مرددو هذا الشعار وحاملو اللافتات نرفض ونطبق ما نقول بوجودنا هنا في الميدان، ونواجه الكتلة البشريّة المسؤولة عن العنف، ونسميّها بوضوح.

ما يكسب الهتاف واللافتة حيويتها هو المزيج بين الجد والمزاح، ما يهدد تعريفات «القيمة» المرتبطة بما هو راق وما هو مبتذل، فالكوميديا بشكل عام، خطرة، هي تهدد شرعيّة ما هو جديّ وتحوله إلى موضوعة للسخريّة، مغيرة نظرتنا إليه، وخصوصاً ما كان تابو ومحرماً ولا يجوز ذكره، يتحول إلى واحدة من قواعد اللعب، بل نوعاً من التحدي لخلق النكتة والإضحاك، وكأن اللافتة تخاطب ما هو غير رسميّ ومقنن، بل ما هو مشترك وعفوي وقادر على خلق التباين بين الوضع القائم وبين المستقبل، فالنكتة هنا تبدو علامة فارقة ودليلاً على الاختلاف، بل وإشارة على خلل في العالم، والمسافة بين «الطبيعي» و«الاصطناعي-الأيديولوجي»، وخصوصاً فيما يتعلق ببروباغندا السلطة، التي تتحول إلى نكتة أو وسيلة لكشف هشاشة حكاياتها، كأن نقرأ «أنا زهقت من الكنتاكي، أرحمني وأرحل» في إشارة إلى الاتهامات التي طالت المتظاهرين بأنهم ينزلون إلى الميدان مقابل وجبات كنتاكي.

تتميز بعض اللافتات أيضاً باستفادتها من الثقافة الشعبية والصناعة الثقافيّة، إذ تعيد تكوينها وإنتاجها، سواء للتعليق على ما يحدث أو خلخلة تكوينها الرمزيّ في العقول، إذ حوّرت الكثير من عناوين الأفلام وتحولت إلى لافتات ك«شهيد تحت الطلب» في إحالة لفيلم «زوج تحت الطلب»، أو «ثرثرة فوق التحرير» في إحالة إلى «ثرثرة فوق النيل» ذات الشيء ينسحب على الهتافات الرياضيّة والأغنيات.

جماليات الشعار هنا مرتبطة بخصائصه الشعريّة وقدرته على «التحوير والانزياح»، هو يوظف الألعاب اللغويّة وأنواعها كشكل من أشكل نفي التقليدي والمتعارف عليه ليميز قواعد الميدان عن قواعد الحياة اليوميّة وكأنه المعادل الصوتي عن حدث استثنائيّ لا ينتمي للحياة اليوميّة، بل حدث يعيد تكوين الآن وهنا من جهة، ويعيد قراءة الماضي وما أُنتِجَ في ظل النظام السابق من جهة أخرى، هو يهدد الحكاية الوطنيّة الرسميّة وشعاراتها ويدعو لتغييرها، بل ويرسخ صور جديدة عنها بصورة تخالف ما هو مرضيّ عنه.

جدران سراقب

الصارخ والصوت

يحتكر النظام في سوريا الجدران في الفضاء العام، أي أنها مساحات علنيّة تعكس هيمنته الرمزيّة على «الشعب»، بوصفها مخصصة لصور الأسد الأب والابن والأسرة الحاكمة، وكأنّها جهاز يحدّق بالمارة وينبههم دوماً أن هناك من يراقب، كما أن هناك حضورا كليّا للقائد الخالد، الأب، القادر على أن يكون حكيماً وعارفاً في كافة جوانب الحياة، هو صاحب الحكم الأزليّة التي تصلح في كل مكان وعلى كلّ جدار، هذه الهيمنة الرمزيّة لا تؤثر فقط على وعي الأفراد، بل على حركتهم وتنقلهم في المكان العام وطبيعة ما يمكن أن يفعله أمام هذه الجدران، فعلى الفرد أن يتمرن أن يجب أن يمشي وأين يجب أن يتفادى، في ذات الوقت، هي أسلوب لترسيخ الحكاية الوطنية ورموزها، أشبه بتاريخ غير رسميّ للحزب الحاكم وإنجازاته الوطنيّة التي تمتلئ الجدران بأحداثها التي توافق عليها السلطة.

انطلاق الثورة في سوريا عام 2011 شكّل تهديداً لهذه الحكايات الوطنية ورموزها، إذ بدأت الحكايات «الأخرى» تظهر للعلن، وما بدأ بلعبة أطفال على جدار، حول الجدران -إن بقيت قائمة بسبب القصف- إلى مساحات للتعبير، بل وتشكّل أحياناً رد فعل وتعليقاً سريعاً على الحدث السياسيّ، هي تنتقد في ذات الوقت تعكس حكاية الثورة، وأولئك الذين تعرضوا للعنف بصورة مباشرة، كلماتهم ورسوماتهم واقتباساتهم آثار مرئية عن رفض النظام القائم، لا فقط مادياً، بل رمزياً بوصفه قيداً حتى على البصر واللسان.

جدران سراقب تؤرخ للنضال الشعبي

اشتهرت أثناء الثورة السورية مدينة سراقب القرية التابعة لمحافظة إدلب في الشمال السوري، والتي تمكّنت من الانفلات من سطوة النظام السوريّ، وتحولت إلى مساحة للتعبير «الحر»، ما جعل صيتها يذيع عالمياً، و خصوصاً جدرانها، تلك التي امتلأت بالرسومات والعبارات التي أنجزها محترفون وهواة، لتحكي لنا عمن ذهبوا، وعن استمرار الثورة، إلى جانب انتقاد الرموز الوطنيّة من جهة، وتقديم رموز أخرى لجعلها مرئية وتستحق الاحتفاء، كما في حالة شهداء الثورة التي تطبع وترسم صورهم على الجدران، لتتحول المدينة إلى متحف رمزيّ من نوع ما، يتداخل فيه الأثر السياسي العنيف للنظام السوريّ مع الرغبة بالتغيير، إلى جانب أعين أولئك الذين رحلوا، كأنهم جزء من ذاكرة المكان الذي لا تكفي الحكايات عنهم، بل لا بد من رؤيتهم والتذكير بهم كعلامات مرئيّة على الحرية المنشودة وثمنها.

تعكس جدران سراقب وعياً بالثورة وبآثارها الرمزية والفكريّة، إذ نقرأ على الجدران عن باسل شحادة، الشاب الذي ترك الولايات المتحدة واتجه لسوريا لتغطية الثورة صحفياً وسينمائيًا، في ذات الوقت تحضر الدعابة الشعبيّة، تلك التي تنتقد السلطة بشدة وتدافع عن خيار المدينة بالثورة، كأن نقرأ «ليش سراقب؟ لأنها ثورة»، هي تختزل الحسّ الشعبيّ بالحريّة، ولا تقدم مبررات له، فالجدار المحطم ذاته الذي كتب عليه دليل على العنف والرغبة في التغيير.

المثير للاهتمام أن الجدران تحوي الشعر، بوصفه التعبير الأشد عن الانعتاق، إذ نقرأ كلمات لمحمود درويش «تنسى كأنك لم تكن» أو كلمات سعدالله ونوس «نحن محكومون بالأمل»، وكأننا نتلمس تأكيداً على الاستمرار وعدم اليأس، كما نقرأ أيضاً «الحياة هنا ممكنة»، هذه النزعة للتعبير عن الجدران ترتبط بديمقراطية التعبير، فالجدران ملك للجميع، وما عليها ليس إلا محاولات لنفي لتاريخ طويل من القمع الرمزي والماديّ الذي مارسه نظام الأسد، وملأ الجدران بالشعارات الوطنيّة، مُحتفياً فقط برموزه ومكوناته السلطويّة، وهنا تأتي خاصية الجدران بوصفها مساحات للصراع بين الشطب وإعادة الكتابة، ثم الشطب والسخرية من الرموز الوطنيّة وعلى الملأ أمام المارة، هي تحرر الخوف وتنفي الرقابة، وتقدم حكايات جديدة، وهنا يتدخل المكتوب على حساب البصريّ، فالمهارة ليست دائماً الشرط، أي مهارة التصميم، بل أيضاً المضمون النصيّ، الكلمة والجملة بوصفها أملاً رومانسياً من نوع ما، في تأكيد على حكاية الثورة و استمرارها، كأن نقرأ «لا تصالح فليس سوى أن تريد، أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد، وسواك المسوخ».

كاتب من سوريا مقيم في برلين

الغرافيتي
صراع علني مع السلطة

كمال بستاني

تكوّن السلطة المساحات العامة وتحافظ على شكلها المادي والرمزيّ بوصفها انعكاساً لسيادتها وهيمنتها على المكان وأحياناً ملكيّته، ولا نتحدث هنا فقط عن القوانين والتشريعات وأنظمة الرخص، بل عن التكوين الرمزيّ أيضاً كالألوان والأحجام وطبيعة الرسوم، إذ ترى السلطة أن في ذلك انعكاسا جماليّا لها ولحكاياتها التي تكونها التماثيل والجدران وما تحويه الأخيرة من صور وإعلانات، والتي تواكب الحدث السياسيّ وتقدم خطاب السلطة وديناميكيّة حركتها.

يُشار دوماً إلى الغرافيتي أو فن الرسم على الجدران في الشارع بوصفه الأسرع في انتقاد الحدث السياسيّ ومواكبته، ففنانو الغرافيتي هم الأكثر قدرة على العمل بصورة سريّة وتقديم منتج علني غير مرخص يعكس الأقاويل والشائعات والحكايات السريّة، وأحياناً يهدد الرموز الوطنيّة، وهذا ما نراه بوضوح في بداية الثورة في سوريا، كلمات قليلة على جدار مدرسة في درعا جنوبيّ سوريّة، حركت ماكينة القتل التي يمتلكها نظام الأسد، وبالرغم من أن عبارة «أجاك الدور يا دكتور» ليست عملاً فنياً، لكنها تحمل قيمة سياسيّة، ترتبط بنفي الشكل القائم ورأسه، بل إنها تهدد الدكتاتور بصورة مباشرة.

الإشكاليات التي يطرحها الغرافيتي لا ترتبط فقط بمواجهته للسلطة قانونياً ورمزياً، بل بوصفه عملاً فنياً مائع الحدود، ولا نتحدث هنا عن الرسومات واللوحات الهاويّة، بل عن تلك الجداريات التي يهددها دوماً التخريب والسلطة، إلى جانب عملية الصيانة الدائمة التي تخضع لها من قبل الفنانين، فلحظة «نهاية» عمل الغرافيتي غير محددة بدقة، وقد يتلاشى دون أن يتكرر، كونه ولسبب بسيط «ممنوع» ويعتبر تشويهاً للمساحات العامّة أو مسيئاً ، كحال السلطات البريطانيّة التي أزالت عام 2014 لوحة لبانكسي من أحد الجدران بوصفها عنصرية.

ساهم الربيع العربي بانتشار هذا الشكل من الفن بصورة كبيرة، سواء قام به الهواة أو المحترفون، وتحولت الجدران إلى مساحات للتعبير السياسي، ورد فعل على الوضع القائم، هي تهدد التكوين الرمزي «الطبيعي» وتقول ما يصمت عنه الكثير من المارة في الشارع، وفي كل مرة تظهر أو تختفي، تتجلى أمامنا تقنيات السلطة للهيمنة على «المكان»، وهنا يبرز الخطر سواء ذاك الذي تواجهه السلطة، أو ذاك الذي قد يتعرض له الفنان نفسه، الذي قد يضطر لإخفاء هويته حفاظاً على سلامته كحالة المصري كرايزر، الذي نشط قبل الثورة المصريّة، ووجّه انتقادات هائلة للسلطة والجيش، دون أن تُعرف هويته، وهنا تكمن نقديّة الغرافيتي، إنه يموّه «المخربين» بين الجميع، يتشابه المواطن الصالح مع الفنان الذي يختفي بين الجموع، وكأن «الكل» يقول ما يقوله الجدار.

واحدة من جماليات فن الشارع أيضاً هي تعامله مع الثقافة الشعبيّة ومنتجاتها، ويختلط إثره الراقي مع المبتذل، إذ يمكن أن نرى صورة لمحمود درويش مبخوخة على جدار، في ذات الوقت واحد من رموز أفلام الكرتون، هذه المقاربة تجعل فن الشارع تهديدياً للتقسيمات الفنيّة الثقافيّة وطبيعة تلقيها، كذلك يسائل الرموز الثقافيّة والوطنيّة، مقدماً حكايات وأشكال مختلفة، لا تشابه الرسمي والمتعارف عليه، هو يعيد إنتاج «الأيقونات» ويغير من إطاراتها ويسخر من القادة والرؤساء بوصفهم مسؤولين عن القتل في الكثير من الأماكن، كذلك يستفيد من خصائص الجدار نفس، إذ لا نعلم متى ينتهي الجهد الفنيّ ومتى يبدأ، وخصوصاً في أعمال الهواة التي تستفيد من خصائص الجدار نفسها وما يحتويه من أثار سياسية وثقافيّة، ترتبط بمكانه، وما حوله، وما عليه من إعلانات ربما، أو قد نرى الرسم على دمار سببه القصف ليصبح جزءا من تكوين المكان، وتعليقاً على الخراب والعنف الذي أنتج الدمار.

يستفيد الغرافيتي في المنطقة العربيّة من تراث المنطقة إلى جانب الارتباط الوثيق مع التراث الشعبي والثقافيّ، سواء كنا نقرأ عبارة عاميّة كتبها عشيق لعشيقته، أو قصيدة أو كلمات من أغنية ما، هناك هو يتبنى ما هو متداول ويرسخه علناً جاعلاً إياه مرئياً للجميع، في ذات الوقت، وهذا ما نراه مع المحترفين، العرب الذين استفادوا من الخط العربي، وعملوا على تطوير تقنيات التعبير فيه وإخراجه من جدران المساجد والبوسترات إلى الجدران العلنيّة، ليصبح أكثر حيويّة، إلى جانب تدنيسه في بعض الأحيان عبر تحريره من محتواه الأنيق وسلطة الراقي، واستبدالها بالكلمات اليوميّة وأحياناً المشينة.

هامشيّة فن الغرافيتي يتحكم بها عاملان الأول يتمثل في العلاقة مع المتاحف، والتي لا يمكن لها اقتناء الجدران، بل تقوم بدعوة الفنان للعمل على جدران المتحف، في ذات الوقت رفض الكثير من الفنانين

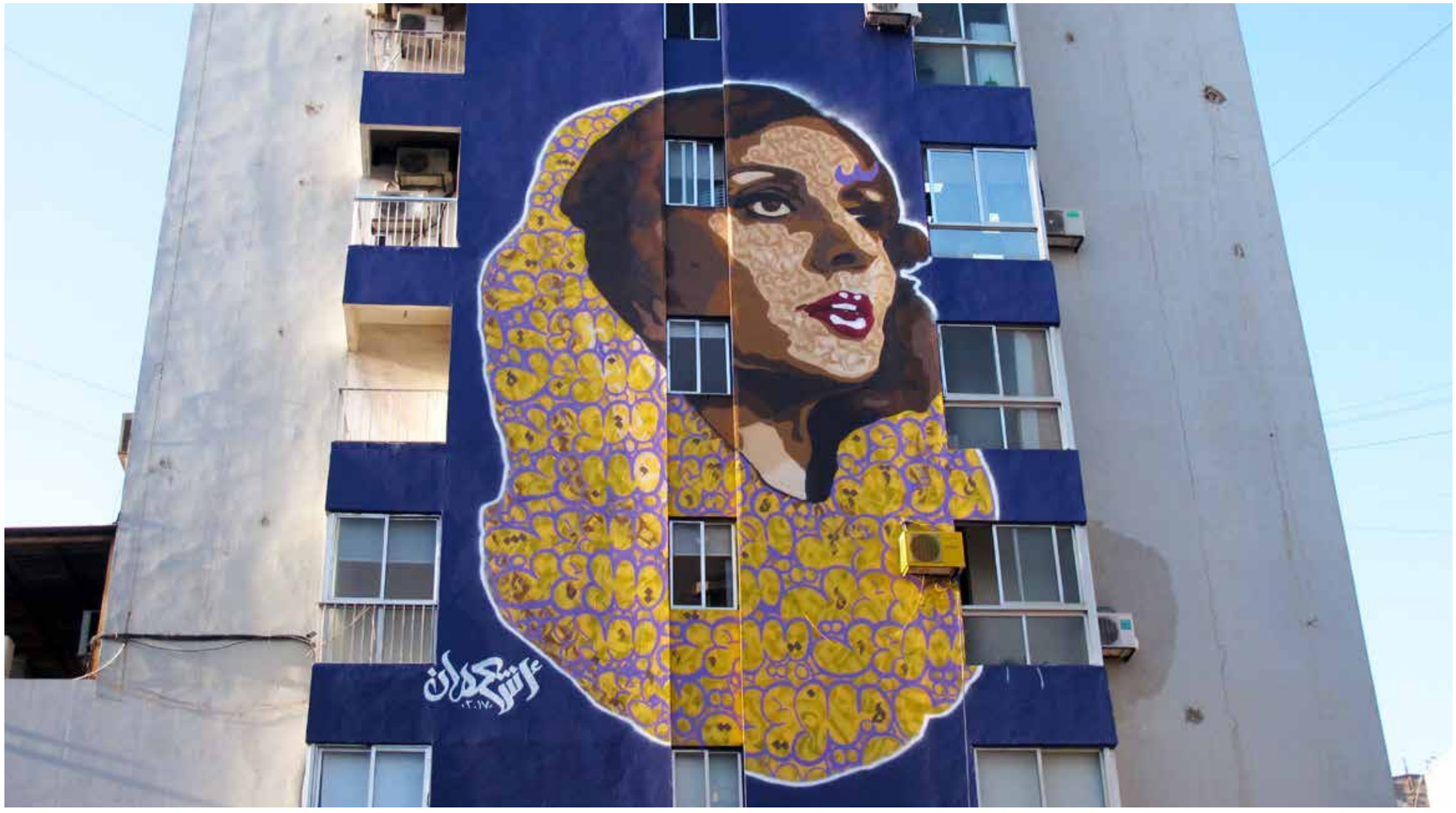
رامي الزهور لفنان الشارع بانكسي

العمل داخل المتحف في سعي لنفي سلطته الجماليّة، هناك أيضاً مفهوم الممنوع، الذي يراهن الغرافيتي عليه ويستثيره، سواء في المُنتج النهائي بوصفه ضمن مساحة عامة أو في مضمونه، بل إن البعض يميل إلى أن ما تُبيحه المؤسسة، وتتبناه فنون الشارع ويخضع للحماية، يفقد قيمته النقديّة كونه مرضيّا عنه، ليتحول إثرها إلى شكل من أشكال الزينة فقط، أو زخرفة لمساحات السلطة لتعبّر عن انفتاحها وتقبلها للفنون الأخرى، وهذا ما نراه في الكثير من الأشكال الوطنيّة لفن الغرافيتي، التي تسعى لترك أثر سياسيّ على المساحة العامة، أو«تغطيتها» في محاولة لإعادة التوازن الرمزيّ للفضاء العام، كحالة الكثير من جدران المؤسسات الرسميّة والعسكريّة، التي ترسّخ تحديقة السلطة، وسطوتها على المارة، و كأن حضورها كليّ لا فقط ماديّ بل رمزيّ في الشوارع والشاشات والكتب وكل ما «يظهر».

لن نخفي وجوهنا

تجربة الأخوين عمر ومحمد قباني (لبنان)

ولدنا أنا عمر وأخي التوأم محمد قباني عام 1983، وتربينا وسط حرب أهليّة، وعشناها ونتائجها، وكان لهذا الجو أثر كبير علينا، فأثناء القصف كنا ننزل إلى الملاجئ، وحين يتم الاتفاق على الهدنة، نذهب إلى المدرسة القريبة من البيت مشياً، وعلى الطريق كنا نشاهد رجال المليشيات وهم يطبعون شعاراتهم على الجدران،



كانت هذه المرة الأولى التي نرى فيها «الغرافيتي»، كانت أعمارنا حوالي ست أو سبع سنوات، وكان هذا الشكل من الغرافيتي حينها يعكس القوة والسطوة التي يمتلكها من يقوم به، إذ كنا نرى شخصاً يحمل سلاحاً ويرسم على الجدران وكأنه يسيطر على الشارع مادياً ورمزياً.

بقيت هذه المشاهد عالقة في رؤوسنا، إلى عام 2000 أو 2001، حين بدأنا بنشاطنا الغرافيتي الخاص، كنا نرسم على الجدران لنخفي آثار الحرب وصور السياسيين، كنا -وما زلنا -نرسم ونلوّن فوق آثار الشظايا والقصف والرصاص، كنا نعيد امتلاك المكان، وهذا ما يتجلى في الهاشتاغ الخاص بنا على وسائل التواصل الاجتماعي وهو #TheStreetIsOurs , #الشارع_لنا

إشكاليّة علاقتنا مع السلطة تلخص بكون «الغرافيتي» ممنوعا بشكل عام، إذ يعتبر تخريبا للممتلكات العامة، وفي بداية نشاطنا الفنيّ كنا نرسم بطريقة غير قانونية، نستغل الصباح الباكر، لنرسم على الجدران الصغيرة ثم نهرب كي نتجنب الاعتقال، لكن مع الوقت، وخصوصاً مع تنامي رغبتنا بالعمل على جدران كبيرة تحتاج لجهد ووقت طويلين، بدأنا بأخذ موافقة من البلديّة، فنحن كأيّ فنان شارع يرغب بممارسة نشاطه الفنيّ، إذ يبدأ عمله بطريقة غير شرعيّة، لكنّ السعي للعمل على مساحات أكبر والرغبة بأن تعرض أعماله لجمهور أوسع، يضطره لطلب الموافقات اللازمة، وفي بيروت، قامت البلدية بتنظيم فن الشارع، وبسبب كثرة العاملين في هذا المجال، بتسهيل إصدار إذن خاص للرسم على الجدران، ما يسمح للفنانين بالعمل في الأماكن التي يختارونها، وهذا ما يكسب العمل حماية رسميّة نوعا ما، كما يسهّل الأمر علينا إن كنا نعمل على واجهة بناء مثلاً، لكن في الشارع هناك العديد من العوامل التي تؤثر في اللوحة، والتي قد تهدد وجودها أو الشكل الذي أنهيناها به، فالجدار ملك للجميع، ولا نحتكر الحق به، لكننا نحاول أن نسرد تاريخ المدينة وحكايتها على الجدران، ما يعني أن هناك بعض الرسومات التي قد تأتي لاحقاً، كأن يقوم أحدهم بالرسم فوق عملنا أو إلصاق إعلان ما أو صورة سياسي مرشح للانتخابات، أو حتى تخرّب العمل بأكمله، وهنا تأتي جماليّة فن الشارع، فالطبقات والرسومات المتعددة فوق الجدار تحكي قصص المدينة وتعكس ديناميكيتها، وما تشهده من أحداث.

لا بد من القول إن بدايتنا كانت كمغنيي راب، ثم انتقلنا للغرافيتي، وهو ما جعل من أوجهنا معروفة للناس، وفي أحد المرات كنا نرسم على أحد جدران بيروت في الصباح الباكر، حينها، اقترب منا رجل شرطة، وسألنا عمّا نفعل، فأجبناه بأننا نرسم على الحائط، وحينها كنا ننجز كلمة «بيروت»، وحين سألنا من نحن، قلنا له نحن «إشكمان»، وهو اسمنا الفنيّ، المفاجأة كانت أنه يعرف موسيقانا ولم يبد أيّ تحفّظ تجاه ما نفعل، فهذه القدرة على أن نكون معروفين جعلتنا نتجنب الصدام مع السلطة من جهة، إلى جانب حبنا لمدينتنا نفسها ومسؤوليتنا تجاهها، فنحن لسنا «مخربين»، إذ نسعى لتجميّل الجدران «الوسخة» وإعادة تقديمها في الفضاء العام، وهذا ما يتضح في الأماكن التي نختار الرسم على جدرانها، والتي يجب أن تكون مرئيّة في البداية، لكننا في بعض الأحيان نختار مناطق بعيدة نوع ما عن المارة أو عن المراكز في سبيل تجميلها والتأثير على الناس من حولها، إذ تقصدّنا أن نعمل في بعض الأحياء الفقيرة، في سبيل إعادة تكوينها رمزياً، وخلق أثر نفسيّ إيجابيّ على المارّة، وهذا ما نسعى له في عملنا، إذ نرغب في أن نرسم في كل مكان، في فلسطين وسوريا و مختلف أنحاء العالم في سبيل نقل رسالتنا.

عادةً، وبعد انتهائنا من عمل ما، لا نعود إليه لترميمه أو إصلاحه، فعملنا كفنانين ينتهي بنهاية العمل، لأن ما يشهده لاحقاً هو جزء منه، وجزء من هويّة المدينة، فتعرضه للتخريب ولعوامل الطقس وغيرها من القوة الخارجية التي قد تغير شكله تشكل جزءا من مكوّناته، لكن لا بد من القول إننا لم نشهد الكثير من أعمال التخريب التي مسّت أعمالنا، وإن حصل، لا نستطيع القيام بشيء تجاه ذلك، فهذه جدران المدينة، وحين تكون بيضاء، هي خرساء، لكن مع تلوينها والرسوم عليها تتحول المدينة إلى فضاء ناطق، يتحدث مع المارة ومعنا كفنانين، وهذا جزء من الحوار الذي يفتحه فن الشارع بين المدينة وسكانها.

اختيارنا لرموز الثقافة الشعبيّة نابع من أهمية كل رمز وحكايته، إذ اخترنا غريندايزر مثلاً لأنه بطل طفولتنا، كما أنه كذلك للكثير من الناس في العالم العربي وفي أنحاء العالم، إذ نذكر أنه أثناء الحرب، وبعد انتهاء القصف، كنا نصعد من الملجأ كي نشاهد غريندايزر على التلفاز، وحين اخترناه كان السبب أنه يمثل بطلاً قويّاً يخلّص «العالم» من الأشرار، كما أنه يمثل أملاً للناس، فهو بطل الشعب في زمن مليء بالحروب والمآسي، وأظن أنه إن تمكّنا من التأثير ولو بشخص واحد ممن شاهدوا ما رسمناه على الجدار، فسنكون حقّقنا ما نريد، وهذا ما يتجلّى باختيارنا للرموز الأخرى التي نراها على التلفاز لزمن محدد، لكنّها على الجدار، موجودة دائماً، وهنا لا بدّ أن نشرح نظريتنا الخاصة، فلو قامت حرب عالميّة ثالثة وتهدّم كل شيء، فما سيبقى للحديث عمّا حصل هو الحجر، لذلك نسعى لسرد حكاية مدينتنا عبر رموزها التي نتركها على الحجر/الجدار إن بقي موجوداً سواء كان واقفاً أو مهدّماً.

لجعل رسالتنا «أضخم» وأشد تأثيراً أنجزنا «مشرع سلام» مؤخرا، وهي مبادرة قمنا بها لنشر رسالة سلام من لبنان، وتمثّلت في كتابة كلمة «سلام» بالخط الكوفي على سطح 84 بناء، لتمتد الكلمة على طول 1.4 كم في منطقة جبل محسن التي شهدت حرباً أهلية مؤخراً، إذ عملنا مع جمعية March، وشبان من المنطقة بل وبعض المشاركين

من «مشروع سلام» في لبنان للأخوين فياني

في الاقتتال لرسم كلمة «سلام»، التي يمكن قراءتها من الفضاء، إذ تبدو مرئية على خرائط غوغل، هذا المشروع، أكبر ما أنجزناه حجماً، ويعكس رؤيتنا كفناني شارع، ومسؤوليتنا تجاه مدينتا وبلدنا، الذي يظهر دائماً في الأخبار بوصفه منطقة خطرة ومساحة للنزاع، ليأتي «مشروع سلام» كمحاولة لتغيير هذه الصورة وقد تعاونا فيه مع شبان من المنطقة لدفع الغرب لإعادة النظر في آرائه والصورة التي يرسمها عنا.

نسعى في علاقتنا مع الخط العربي الذي درسناه على يد معلم الخط علي عاصي إلى تحريره من قداسة جدران المساجد، فمثلاً حين يرى الأجنبي الخط العربي، مهما كانت الكلمات المكتوبة، يربطها دائماً بالدين الإسلامي، لا مشكلة في ذلك، لكن الخط العربي غنيّ جداً، ونحن نسعى عبر الخطّ العربي الذي نستخدمه في كل ما نكتبّه ونرسمه إلى تغيير نظرة الناس إليه وخصوصاً الأجيال الجديدة، إلى جانب توظيفه جمالياً وثقافياً ضمن سياقات مختلفة عن تلك المتعارف عليها.

بعض الأعمال التي أنجزناها موجودة في صالات العرض، وهذا يرتبط بفن الشارع نفسه والاعتراف الذي بدأ يناله، إذ دخل سوق الفن، والكثير من الأعمال المنجزة تباع وتشترى، وهذا برأينا يوفّر دعماً ماديا للفنان كي يستطيع إكمال نشاطه الفنيّ، كما أن علاقتنا مع صالة العرض ترتبط برؤيتنا الشخصيّة لفن الشارع، إذ لسنا شديدي الراديكالية، فإن أردنا أن نخفي هوياتنا ونعمل بطريقة سرية فلا نظنّ أنّنا سنصل إلى أيّ مكان على مستوى الاعتراف والتداول، فهوياتنا العلنيّة تساعد بدعم فن الشارع وجعله أكثر مرئية وقبولاً من الناس، فهو برأينا وسيلة لتحقيق هدف، وهو إيصال رسالة محددة، ونقل هذا الفن إلى مرحلة مختلفة جمالياً وسياسياً، كما نسعى في المستقبل لأن يكون هناك ضمان لحقوقنا مادياً ومعنوياً، إذ نحاول ككثير من الفنانين إلى الاتفاق مع صالة العرض على الحصول على نسبة ثابتة من أيّ عملية بيع مستقبلية لأيّ واحد من أعمالنا، ذلك أن سوق الفنّ متغير، والزمن والاعتراف عاملان أساسيان في تغير ثمن العمل الفنيّ، ما يحوّله إلى استثمار مستمر في كل مرة ينتقل من مقتن إلى آخر.

نهاية ، لا بدّ من القول إن تجربتنا الفنيّة تتأثر بكلّ ما هو محيط بنا، كالسحلية التي تغيّر لونها بحسب المكان الذي هي فيه، فنحن نحمل خصائص المكان الذي نعيش فيه سواء في لبنان أو في الشرق الأوسط، وهذا ما يؤثر على أسلوب عملنا، ويجعلنا نعمل في بعض الأحيان «تحت الأرض»، كردّ فعل على الحدث السياسيّ، لكن دون أن نخفي هويتنا، فـ«الشدّة» التي نمضي فيها أعمالنا حاضرةٌ دوماً، وأظن قيمة أعمالنا هي التي تحمينا جسدياً ومعنوياً، إلى جانب الجمهور الذي يعرفنا ويتابع أعمالنا والقادر على التحرك دوماً في حال تعرضنا للخطر.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

غرافيتي لـYTL في شوارع لبنان في سخرية من الانتخابات

مازن المعموري من عرض أداء «قرص الحواس»

ظواهر

ظنّوا أنّي ممسوس

مازن المعموري

بداية، الأداء فناً، هو ابتكار غربيّ تقنياً، أما بالنسبة إليّ فهو فضاء معرفي يتجاوز التجنيس، هو مساحة للتفكير في اللحظة المعاشة آنيّاً. في البداية، بلغ التوتر النفسي أشدّه لحظة المجزرة التي حصلت في معسكر سبايكر عام 2014، حيث تم قتل آلاف الجنود على ضفة نهر دجلة في مدينة تكريت، وكان الحدث قد أرهب المجتمع كله، لدرجة أن الناس فكروا جديًا بالهروب الجماعي من العراق، وفي عام 2015 أنجزت عملي الأول المسمى «غيمة على دكة الماء»، وكان لحظة تغير كاملة في الرؤية والتقنية شعريا وثقافيا. حينها أيضاً كتبت مقالا تنظيريا بعنوان «من عطل اللغة إلى بلاغة الجسد».

تلك الانعطافة الحاسمة في مشروعي الشعري ساهمت في تغيير لغتي وتفكيري بالكامل، لأن ما يحدث على أرض الواقع يتفوق كثيراً على النمط الأدبي والسياق العام، ليس في العراق فقط، إنما في العالم العربي النائم والغافل عن حجم المأساة التي يعيشها. كما أن مرحلة رواد شعراء قصيدة النثر قد انتهت، خصوصاً أنهم تأثروا بالنتاج الفرنسي على المستوى التقني للغة والتصور والخيال الفضفاض، ما شكل لحظة عزلة عن كيان مجتمع لا يهتم أو يتابع ما يقوله الشعراء من هذيانات بائدة وسطحية، وأقصد هنا كلاّ من أنسي الحاج وأدونيس في الشام وخزعل الماجدي في العراق مع جل احترامي لمنجزهم الشعري. كان هذا الأداء بمثابة صرخة في سواد المحنة والمجازر، حيث لم تعد اللغة قادرة على توصيل ما أريد وكان الانفعال الذي يقدمه الجسد هو الوحيد القادر على بث لغته الخاصة إلى كل العالم دون استخدام أيّ كلمة.

لأول مرة في العراق والوطن العربي كان الجسد له الحضور الأول في بث خطابه على مستوى فن الشعر. لقد كان خطابا ضد الخطر الذي يمسخ الأجساد العراقية، لقد حوّل الإرهاب والحروب المستمرة الجسد إلى مساحة للحكي والخطابات السياسية، وأيّ خلاف سياسي بين المتصارعين، ستكون نهايته التقطيع والتمثيل بالأجساد العراقية حتى إذا كان العدوّ أجنبيا، وهذا ما حدث منذ عام 2004 وحتى 2014 تقريبا. وهذا الواقع يتيح لي أن أختلف مع الفكرة التي تقول إن تعريض الجسد للخطر في ظل التهديد بالموت يفقد الأداء معناه النقدي، لأن تكريس الحدث يتيح للمشاهد التعامل معه بصفته إعلانا مدفوع الثمن، وهو جوهر الفعل النقدي الذي يقدم لنا موقفا أخلاقيا ضد الواقع في ضوء تحويله إلى قناع قابل للتغيير في ظل سيولة المعلومة واستخدام الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، وهو أكبر انتصار حققه الشعر عندما غادر المؤسسات الحكومية والتبعية للسلطة، واختار الحرية في بث خطابه وإعلان الحقيقة بصورة مؤلمة وقبيحة أحيانا، عاكساً قبحنا الذي لا نراه إلا في عيون الغرباء. من هنا، كان الأداء هو الرد الوحيد للوصول إلى قيمة المواجهة بالفعل وليس اللغة المكتوبة. بمعنى أن التحول الكبير يترك كل الإرث اللغوي من فردينان دي سوسير إلى التفكيك، هو إرث يتعامل مع اللغة حصراً، أو بالأحرى مع النص المكتوب، ليكون الجسد مساحة البلاغة الأكثر حضورا في بث الخطابات اليوم.

تحوي أشكال الأداء التي شاركت فيها وأنجزتها مزيجاً من المسرحة والشعر والسرد، وهذا ليست مستحدثاً لمن عمل ودرس الفنون، فقد درست المسرح كما درست الفن التشكيلي وتخصصت به، وقدمت أيام الدراسة الأكاديمية في التسعينات من القرن العشرين عدة أعمال مسرحية وشاركت في عروض منتدى المسرح في بغداد وقدمت عام 2005 فلماً من بطولتي بعنوان «يوم الاثنين الدامي» من إخراج الفنان محمد موسى، وكان عن تفجير مستوصف في مركز مدينة الحلة وهي المدينة التي أعيش فيها، راح ضحيته مئات الناس، وكان منفذ العملية الإرهابية اسمه محمد البنا من الأردن، وقتها احتفل أهل الإرهابي بمقتل الناس الأبرياء في العراق، وشكل رد فعل كبير من الغضب والكراهية لدى الشعب العراقي.

ترافقت علاقتي مع الجمهور بأحداث الواقع التي تغير قناعاتنا دوما، في الوقت الذي تربينا فيه على الانتماء للقومية العربية طيلة فترة حكم البعث البائد، اكتشفنا عهر النظام وسخافة ما نسميه القومية العربية، كل ما كنا نعرفه ونؤمن به أصبح مجرد وهم وضحك على الذقون. لأول مرة اكتشفنا أن أميركا قد خلعت ملابسنا وأصبحنا عراة بالكامل، لا نملك فكرا ولا ثقافة ولا حضارة ولا مدينة، رغم مرور 100 عام على النهضة العربية والتحديث الاجتماعي والتعليمي تقريبا، إلا أننا لأول مرة نكتشف أنفسنا على حقيقتها، وأعني هنا الشعور الجمعي للمجتمع بالانهيار الكامل أمام الغرب مجددا، ففي الوقت الذي كانت المدارس تربينا على قدرة الشعب على الثورة ومواجهة الغرب، كانت الحقيقة أن كل ذلك كان مجرد هراء، لأن من كان يحكمنا ومعه كل رؤساء الوطن العربي مجرد آلات بيد الغرب والإرادة السياسية العالمية. هذا الشعور بالإحباط كان سبب مواجهتي للمجتمع كله بحقيقة ما يحدث وأمام الجميع، وأفضل مكان لمواجهة الناس هو الأسواق وساحات تواجدهم المعيشي. كان السؤال الذي يلح عليّ وقتها «لمن أكتب الشعر؟ لي أم للناس؟». وكنت حريصا على مواجهة نفسي في التجريب قبل أي شخص. وكانت ردود أفعال الناس هي كالتالي:1. الاستغراب 2 التوجس 3 الشك 4 الحكم بالجنون 5 التعاطف مع الموضوع، والرد الأخير هو ما أبحث عنه، فقد بكى بعض الناس لأنهم فهموا رسالة النص، وتفاعلوا مع الانفعال العالي لرفض الخراب والانهيار الذي نعيشه. أما البعض الآخر فقد سخر من كل شيء لأنهم يائسون جدا من الواقع العراقي وإمكانية تغييره.

بالنسبة إليّ كان الدرس الأكثر عمقا على المستوى الشعري فنيا وتقنيا، هو أن الخلل يكمن في الشاعر وليس في المتلقي أو الناس عامة، لأن كل فرد يملك نفس المشاعر والأحاسيس التي يملكها الشاعر، أما الشاعر فكثيرا ما يلبس قناع الثعلب ويعتقد أنه أذكى من الناس وهو الفخ الكبير الذي يقع فيه شعراء العربية المعاصرون.

في التجربة الثانية التي قدمتها في شارع المكتبات بالتزامن مع الشاعرة الفرنسية كاثرين سير (Catherine Serre) من مدينتها ليون، وأنا من مدينة الحلة في وقت واحد، وجدت التفاعل الإيجابي أكثر من المرة السابقة، لأنهم عرفوا من هو الشاعر الذي يتحدث، وعرفوا عدم انتمائي لأي حزب او جهة سياسية،فاطمئن المتلقي لسلامة صاحب الرسالة وهو الأهم بالنسبة إلى الجميع. إذ لا حقيقة لمن ينتمي ولا تفاعل لمن ينافق، والناس هم المختبر والمحيط الذي ينمو فيه الخطاب ويتجذر في النفوس، ولو كان معي شاعر واحد يعمل بنفس الطريقة

أداء شعري لميشيا الثقافة

لتغير المجتمع وتغيرت الإرادة الجماعية بالتواصل والاستمرار والضغط. ما فعلته السلطات المتناحرة أو من يملكون قوة السيطرة على الأجساد، يشابه طقساً دينياً شكّل الجسد العراقي فيه الأضحية أو القربان، وفكك المنظومة الاجتماعية وحوّلها إلى كيان عشائري في ضوء عنوان «الطائفة»، وهو كيان وهمي، القصد منه أن يلوذ الجسد داخله لينعم بالأمن الافتراضي في الوقت الذي يؤهله هذا الحصن ليكون أضحية مستعدة للنحر في أيما وقت تريده السلطة الدينية. وفي الأداء المعنون «بانتظار الضوء» كان جسدي معلقا مع بقية اللحوم المعروضة للسلخ في محل القصاب أو المسلخ، والألم هنا لا يخص الجسد وحده بل الفرد في معنى وقيمة حياته. ذلك الاستسلام البغيض للعدم، وأنت على حافة كل شيء بين التعايش مع الألم أو مقاومته، أن تكون مشهدا يتوارثه المحيط الاجتماعي بصفته قدرا سياسيا، بمعنى الإحساس الجمعي للقبول بالمهانة المتوارثة على يد الطغاة والاستعمارات المتوالية عبر التاريخ، وهي ظاهرة يفهمها الإنسان العراقي وحده، حيث يصبح العذاب والألم جوهرا متلازماً وجمعياً.

الإحساس بالألم أصبح جمعيا، وهو ما أعطى جسدي الشخصي حضوراً سياسياً، بصفته خطابا مضادا لظاهرة التدمير اليومي للأجساد العراقية، وهنا أستطيع أن أقول أن الأداء امتد إلى كل مفاصل حياتي اليومية، ولم أشعر أنني أفصل بين الأداء بصفته فناً يتم التحضير له كأيّ عمل مسرحي وبين مجريات حياتي التي أمارسها كنظام علاماتي باث لخطابات مختلفة، لذلك كانت آلية «العزل» أحد مخرجات الاختلاف على المستوى الاجتماعي والسياسي، لأن ما أفعله لا يمكن فهمه من قبل الآخرين، كان البعض يعتقد أنني أعاني من حالات نفسية أو أنني ممسوس، في ظل مجتمع مغلق وغير واع بمجريات التغيرات السوسيو-ثقافيّة الحاصلة بعد الدخول الأميركي، ليس في العراق وحسب، وإنما في منطقة الشرق الأوسط كله.

المساحات الخالية والأثرية هي غربة الشاعر في العالم، بدأت الفكرة مع القراءة الشعريّة الأولى في المقابر عام 2015، حيث فكرت في أن جمهور الشاعر ميت، ولا أحد يستقبل خطابه، الشاعر في الوطن العربي يفقد أهم حلقة في مفهوم المثلث السيميائي (المؤلف-النص-المتلقي) المعادلة ناقصة دائما في الشرق. ليس هناك متلقّ كما هو الحال في الغرب أو أيّ مكان في العالم الحديث. المرجعيات والخطوط الأساسية للخطاب ليست فردية، بل إنها ما زالت تنتمي للماضي، حيث لا حاضر ولا مستقبل، لأن الجميع يؤمن أن الحقيقة تكمن في الماضي ولا شيء مستحدثا ذو قيمة.

الشاعر في الشرق فقد القيمة الاجتماعية للأدب. بمعنى أنك لا تستطيع أن تقنع ابنك أو ابنتك بقيمة الأدب والشعر مقابل الطبيب أو السياسي أو المجرم أو الحرامي أو الانتهازي.. الخ. على المستوى الفني تصبح المساحات الفارغة علامة لتأويل ما يحدث. الصراخ والقول واللغة لا تعني شيئا إلا في حدود متلق خاص ومتابع، ومنه إلى كل من يملك تلك الخصوصية في الإحساس. وهنا يكون الجسد مرة أخرى هو الحل في تمثيل ما لا تستطيع اللغة قوله أو إيصاله إلى الآخر المختلف. وهو ما حصل في مشروع «قرص الحواس» فالجسد لا يتصل بالعالم إلا في ضوء حواسه التي تقدم له المعرفة بالمحيط المادي والثقافي والحسي. هل يكفي هذا لوصف الواقع؟ أعتقد لا.. لكنني هنا أتناغم مع انفعالي فقط، لأقول ما لم أستطع قوله في الأعمال السابقة. لكن المكان المعزول والأثري خاصة، مثل بابل وبور سيبا وغيرها من الأماكن، تستدعي الهوية والثقافة الأولى، في مقابل ما حصل ويحصل دائما. العراق بصفته مكان التنوع الثقافي والإثني والاختلاف عبر التاريخ منذ البدء وحتى الآن، لا يمكن اختزاله إلى نمطين ثقافيين هما (شيعي-سني) وتفريغ محتواه من التأصيل والمحو المستمر لكينونته الأولى والفعلية، كونه الحاضنة الأساسية لانطلاق حركة التاريخ والمنجزات البشرية الأولى، شئنا ذلك أم أبينا، هذا المكان لا يموت ما دامت الشواخص الأولى موجودة وفاعلة ومازالت تلك الأماكن تملك طاقة عالية على التأثير في المحيط. وهو ما فعله تنظيم داعش الإرهابي عندما حطم آثار الموصل من أجل تفتيت المكان ومحوه.

يتعامل الفنانون مع الأداء بصفته جزءا من العرض المسرحي أو أنه فن مسرحي خالص، لذلك غالبا ما صُنّفتْ أعمالنا على أنها مسرح شارع. والحقيقة فإن الوسط الثقافي مشغول بمسألة التصنيف، وهذه أحد مشاكل التنافر بيني وبينهم. الأداء حر في التعامل مع كل الفنون

وبالتالي فهو متنافذ وضد الحدود المدرسية للتصنيف. ليس الشكل هو ما يهمني في العمل بقدر اهتمامي بالرسالة التي ينتجها النص الشعري، فأنا قبل كل شيء شاعر أدائي وهذا الفعل مختلف وجديد كليا على الساحة العربية، لدرجة أنني انتهكت كل الأعراف والأنماط لصورة الشاعر الراسخة في العقل العربي.

في الغالب يظهر الشاعر بملابس رسمية مع منبر عال ومايكرفون في قاعة تضج بالمدعوين من جهة رسمية أو منظمة ثقافية ذات سياق مؤدلج ومعروف مسبقا، لكن أن يظهر شاعر عار وسط سيارة مفخخة أو وسط حقل ألغام، فهو اختراق لكل تلك الأعراف وشطط جنوني لا يقبل الشك. إنه أعلى مراحل الاختلاف والريادة في تهجين الفنون، لقد رأيت هذا في عيون الآخرين وردود أفعالهم الرافضة بخجل أحيانا أو بشكل معلن، ولم يكن هذا من أجل لفت النظر أو جلب الاهتمام الإعلامي، فقد تجاهلنا الإعلام الثقافي منذ البداية وما زال. لسبب جوهري هو أن أعمالنا همشت المركز ودمرت تقاليده التي أصبحت الآن مجرد مشاهد مضحكة تمارسها المؤسسات البائدة مثل اتحاد الأدباء ونقابات الفنانين النمطية حد الغثيان.

برأيي الشخصي، ليست هناك فنون هامشية أو أشخاص هامشيون، بل هناك تجارب عظيمة وتجارب فاشلة. ما يحدث هو أن الأغلبية يمارسون السهل من الأشياء في الفنون التعبيرية بشكل عام لذلك يبقون في الهامش. وهذا ما يحثني على تقديم المستحيل دوماً، ما لا يفكر به أحد حتى في الحلم. لا أعتقد أن هناك شاعرا يقرأ نصه في مكان فارغ. لأن التقليد هو أمام الجمهور فقط، لكن مبدأ القوة هو ما يجعل الآخرين يتابعون الخطاب ويتداولونه، فنحن نيتشويون في الجوهر.

تبدو قوة الأداء قرينة بقوة الإرادة في الكشف. ما فعلته في الأداءات الخاصة بمناطق العنف مثل «حقل الألغام/المفخخات/الطائرات الحربية/البيوت المهدمة/المفاعل النووي في بغداد/ طريق بغداد - حلة أو ما يسمى بمثلث الموت. وغيرها»، إنما هو كشف لحجم آليات العنف المستخدمة لتدمير المجتمع العراقي، سواء من قبل القوى الحاكمة أو الدخول الأميركي والدول المجاورة على حد سواء.

لحم المؤدي هنا يساهم في عرض العلامة، كل منطقة يدخلها ذلك اللحم، يقدم لنا رغبة مازوخية لجلد الذات واللذة في قلب أوراقها، المكان صفة ملازمة لتشكل نوع اللحم المراد كشفه، ففي المفخخات كان لحمي عاريا ومحروقا بصفته الرمزية لاكتواء اللحم بالنار. في حين يساهم لحم المؤدي في الانهزامية والسكون السلبي في حقل الألغام وهو يحاول الضغط على لغم قديم قابل للانفجار في أيّ لحظة. إن ممارسة الرغبة الجارفة في وضع اللحم في مسار يتماثل مع الإرث الجمعي لنوع العنف المراد كشفه في سياق الحروب والقصف والتشويه الحاصل لذلك اللحم في سيارات الإسعاف مثلا، يقدم النص بصيغة التجسد الاستعادي، فنحن الأضحية السياسية دوما. هذا ما تعلمناه من تاريخ الحروب.

المنطقة العربية تكاد تكون خالية من فعالية الأداء. لسبب جوهري يكمن في الاختلاف الثقافي بين الغرب والشرق، الفضاء الاحتفالي والاستعراضي للأداء غير مسموح به في الشرق بصفته نزعة فردية تقف بالضد من العرف الديني والاجتماعي وحتى الإبداعي، وذلك لأن النسق الحاكم لذائقة الناس والدولة والفرد ذات بعد تقليدي ديني متناغم مع العرف السائد، حتى بالنسبة إلى من هم مختلفون.

والأسباب هي كما أراها:

أ. الجسد عورة: وهو الأداء والقيمة الاعتبارية لفن الأداء. فيما يكون التواصل عبر اللغة المحكية والمكتوبة هي النسق التقليدي سواء على مستوى الإبداع أو التواصل. بمعنى أن الجسد بصفته لغة تعبيرية محذوف من المدرك العقلي إلا في حدود الجنس الذي يتيحه جسد المرأة.

ب. الإعلان بصفته أداة للاعتراض والتظاهر: وهو محرم ما دام ضد ولي الأمر، وأقصد هنا الفارق الواقعي بين زمنين يعيشهما المواطن العربي الإسلامي وهما «زمن الحداثة والمدرسة التي صدرها لنا الاستعمار الأوروبي» و«الزمن المقدس لحضور الدولة الإسلامية في العقل العربي». وأنا أفرّق هنا بين الإسلام كدين والإسلام كدولة، فأنا أؤمن بأن الإسلام ليس دينا بل دولة.

هذان العنصران هما جناحا فن الأداء إذا جاز لي التعبير، وهما غير مقبولين في الوطن العربي إلا في حدود الشطط الذي أعيشه شخصيا. هذا الاختلاف غير مقبول، لأن الفنان والأديب مازال حتى الآن في الوطن العربي لا يمثل سوى نظام الدولة وأيديولوجيتها السياسية. إنه بوق ليس إلاّ، مع بعض الاختلافات الثقافية.

في حادث تسميم الأنهار في العراق وقتل آلاف الأسماك، كنت أحمل الأسماك بخيوط وسط السوق في المدينة وأقرأ نصا شعريا حول موتنا جميعا، وأتحدث عن قتل الطبيعة والمدن والإنسان في العراق، وكان الناس يتساءلون عما حدث، أحدهم سألني بعد انتهاء الأداء «شكو؟.. شنو إلّي صار؟.. شبيك أنت؟»، وكأن موت الطبيعة وتجفيف الأنهار وتسميم الأسماك لا يعنيهم. الإنسان العراقي أصبح بليدا إلى حد أنه لا يستطيع أن يرى المحيط. إنه منفصل عن كل شيء سوى احتياجاته المعيشية فقط.

الأداء لحظة قرع الأجراس وعلى الجميع أن يستمعوا لصوت الضمير الجمعي، الشاعر يتكلم أيها الناس.

تضحكني عبارة «المؤسسة الرسمية» وبالنسبة إليّ هي تعني نظام الحكم الأيديولوجي، وأنا وقفت ضد كل المؤسسات الرسمية بعد 2003، أي بعد سقوط الطاغية صدام حسين، لأننا لأول مرة نعيش الحرية الأميركية والديمقراطية الأميركية، قد يكون كلامي هذا مثيراً للتعجب، لأني أقول ما لم يخطر على البال، لكن الحقيقة أن العراقي لأول مرة، يستطيع أن يتحدث ويتظاهر بأعلى صوته ضد النظام بعد دخول الجيش الأميركيّ، فالعراقي من بغداد إلى البصرة كان مجرد عبد كما كان يقول الرائد الركن «مقدام جابر» وهو من أبناء تكريت في الجيش «لكْ قندرة أنت مجرد عبد عدنه.. لا تتصور نفسك مواطن»،

مازن المعموري يقرأ الشعر ملطخاً بالطين

هذه النظرة كانت محور رؤية الدولة الحاكمة «للكائنات» التي تعيش وسط وجنوب العراق، وهو ما جعل الانهيار سريعا، لأن الجيش قد هرب مسرعا لحظة المواجهة مع قوات التحالف أيام 2003 وما بعدها.

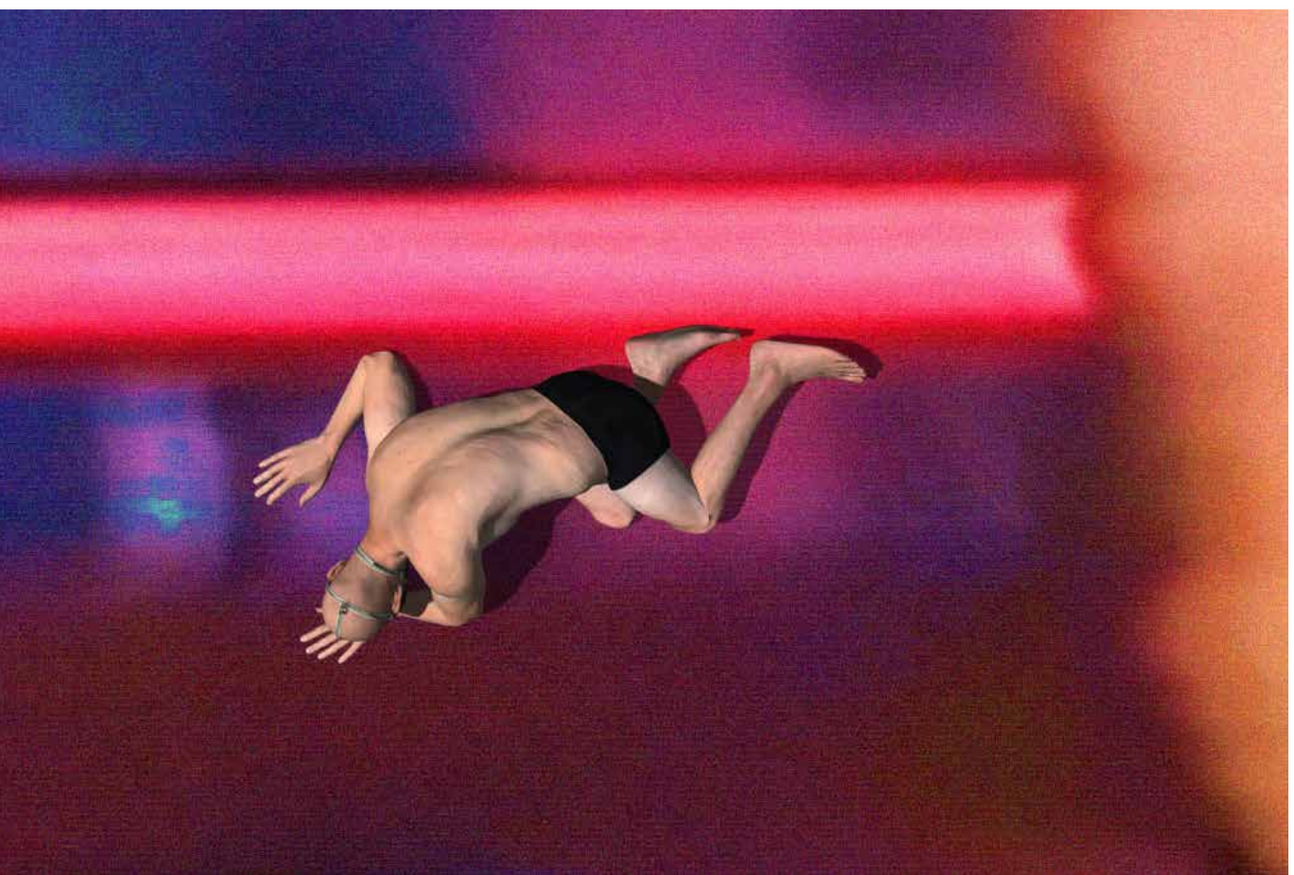
العلاقة مع المؤسسات الفنية والأدبية مثل اتحاد الأدباء ونقابة الفنانين وجمعية التشكيليين محض هراء وظيفي لا يمتّ إلى الإبداع بصلة، إنهم مجاميع من الانتهازيين يقومون بتقديم أنفسهم على أنهم ممثلين للوسط الثقافي والفني لاستدراج المال والمهرجانات والعلاقات المشبوهة، وبالتالي فإننا نفقد واحدة من أهم مسارات العمل الإبداعي في البلد، ومنه إلى باقي الدول العربية التي تعاني من نفس المأساة حسب ما أسمع واتصل بأصدقائي في العالم العربي كله. الواقع واحد في كل مكان من الشرق الأوسط العربي.

في العراق ما زالت هذه المؤسسات تقدس الأسماء السابقة التي أحاطها النظام السابق بالرعاية والاهتمام، لسبب جوهري يكمن في أن هذه الأسماء ما زالت تسيطر على منظومة التواصل مع تجّار الفن وسماسرة الأعمال الفنية والآثار المسروقة من العراق طيلة الفترة الماضية منذ عام 2003 وحتى الآن.

بعد ذلك أستطيع أن أقول إن فن الأداء لا وجود له في هذه المؤسسات إلا في حضوري مع بعض الأصدقاء المختلفين في التفكير والإبداع مثل محمد عبدالوصي والشاعر كاظم خنجر وعلي ذرب وآخرين تأثروا بنا.

الشاشة بديلاً من لوحة القماش

ياسر كرجوسلي



سلافة حجازي من معرض «صور متحركة 02»

واحدة من الظواهر الفنيّة التي ترافقت مع التطور التكنولوجي الهائل مرتبطة بالشاشات وتطبيقات عرض الصور وتعديلها، وأشهرها الأنستغرام، الذي شكلّ مساحة افتراضيّة لا فقط لاستعرض الذات، بل لاستعراض المنتجات البصريّة، بوصف حساب الأنستغرام مساحة للتسويق الذاتي وإنتاج أشكال فنيّة مُخصصة لكي تستعرض على الشاشة فقط، وكأننا أمام صالات عرض بديلة يستفيد منها لا فقط «الفنان» بل أيضاً شركات الإعلان والتسويق، كون هناك البعض ممن يمتلكون ملايين المتابعين والفاعلين الذي يتاح لكل واحد منهم أن يترك أثره/ تعليقه على ما يراه.

هذه المساحة البصريّة الجماهيريّة التي يتحكم الفرد بصورة كاملة بما تحويه تسللت للمتاحف العالميّة ومساحات العرض العامة، بوصف ما يظهر ذو جماليات خاصة إطارها البرنامج ذاته، ينتجها الأفراد ذاتياً في الكثير من الأحيان، وهذا وما نراه في معرض أقامه الفنان الأميركي ريتشارد برينس بعنوان «بورتريهات جديدة»، إذ قام بجمع عدد من صور الأنستغرام التي التقطها أشخاص عشوائيون لأنفسهم، وعرضها في معرض فرايز في نيويورك، وأثار حوله الكثير من الانتقادات إذ اتهم بأنه لصّ وهناك من يسعى لمقاضاته ممن عرضت صورهم.

ما يثير الاهتمام هو المفارقات التي يثيرها عرض هذه الصور حول ملكيتها ومقدار الجهد الفنيّ الذي بذله الفنّان لتكوينها، إلا أن تأثير تقنية الظهور على الشاشة، امتد إلى داخل القطاع الفني، وأصبح شرعياً نوعا ما، كتقنية السيلفي تبناها مثلاً الصيني أي وي ويو وأنتج واحدة من أشهر «السيلفيات» مازجاً التقنيّة الجديدة مع الاعتراف الفنيّ.

ساهم الأنستغرام والمساحة التي يوفرها بإعادة تعريف القواعد الفنيّة، وجعل اللعب أمام الشاشة احتمالاً جمالياً جديداً، يخالف ما هو تقليديّ وشرعيّ، ولا نتحدث هنا فقط عن الأنستغرام كمساحة للعرض، بل أيضاً كإطار ذو خصائص تؤثر في الصورة أو اللوحة والعلاقات الداخليّة بين عناصرها.

هذه الظاهرة المرتبطة بالأنستغرام نادرة الوجود في العالم العربي، خصوصاً أن فنانيها أو بصورة أدق، ممارسيها، لا ينالون الاعتراف الكامل، بل ينظر إلى أعمالهم بوصفها هاوية أو مبتذلة، إلا أن هناك بعض التجارب المثيرة للاهتمام، والتي توظف الأنستغرام كوسيلة للتعبير الفنيّ، كالمهندسة المدنيّة دانا داوود التي تمارس هذا النشاط «الجماليّ» منذ حوالي العام، ناشرة «لوحاتها» على الأنستغرام، وحين سؤالها عن هذه التجربة، تجيبنا أولاً بأنها حاولت أن تأخذ ما تنتجه من «فن» على محمل الجدّ، إلا أن العامل الأول مرتبط بمدى نشاطها على العالم الرقميّ، أي ببساطة عدد أصدقائها، وتقول إن «الفن» برأيها مرتبط بمجموعة من العوامل والممارسات التي تحتاج مشاركة الكثيرين كي «يظهر» العمل الفنيّ، إلى جانب التأثير الذي يمتلكه الفرد وتفاعله مع الآخرين، وذلك كي ينال شرعيّة ما، ولو ضمن العالم الرقمي، وفي ذات الوقت ترى أن «قيمة» ما تنتجه، مُرتبط بشخصها أو حياتها الرقميّة، كونها تنشر على حسابها الشخصيّ، ما يجعله نظرياً انعكاساً لما تشعر به ولوضعيتها الاجتماعيّة، وهنا ترى أنّ ما تنتجه في الكثير من الأحيان منفيّ، ولا يعتبر فناً في الكثير من الأحيان، خصوصاً أن الأعمال الفنيّة ضمن مساحة الأنستغرام لن تصل إلى الكثيرين، أي أنها ليست مساحة مناسبة لبدأ مسيرة فنيّة من نوع ما، في حين أنّها مساحة ملائمة للترويج للفنانين المعروفين وذوي الشرعيّة، لتكون أشبه بتقنيّة تسويقيّة، تساعدها بخلق الوهم بأنّ الفنّان متّصل مع الجمهور وقريب منهم ، بل ويتفاعل مع آرائهم ،وهذا ما لا ينطبق مع حالتها كونها مهمّشة ولا تمتلك الاعتراف الفنيّ، والآراء التي تصلها هي من أصدقائها الذين يكتفون بالتشجيع، إلا أن القليلين وجدوا أعمالها «مؤثرة»، وهذا ما خلق لديها الانطباع بأهمية ما تقوم به، إلا أن الأنستغرام كمنصة قائمة على التصفح لا المشاهدة، يشتت انتباه المشاهد، إذ تكفي حركة بسيطة حتى يتلاشى «عملها» من أمام أعين المشاهد نحو صورة أخرى.

بالرغم من الصعوبات والخصائص التي يحتويها الأنستغرام نفسه كمنصة، هناك بعض العوامل الجمالية المرتبطة به كساحة للعبير، إذ ترى دانا أن المحاولات الدائمة لخلق «فن» للأنستغرام تجعل من الفرد نفسه مقيّدا بشروطه، فمثلاً لا يمكن نشر صور أو لوحات تحوي الكثير من التفاصيل، أيضاً هناك الميل لأن تكون الأعمال تصغيريّة، في ذات الوقت «جميلة»، أي تلفت الانتباه وقادرة على ترك أثر آني، خصوصاً أنها في ذات المساحة التي تظهر فيها صور عارضات الأزياء والمشاهير، وبالتالي لا بد من الانصياع لزمن التلقيّ وأسلوبه على الأنستغرام.

يشكل الأنستغرام أيضاً مساحة لتلقي الفنون الرقميّة، تلك التي لا يمكن أن نراها إلى على الشاشة، كما في حالة الفنانة الرقميّة السوريّة سلافة حجازي، التي يشكّل الأنستغرام مساحة لتقديم جزء أو لقطة واحدة من أعمالها المتحرّكة والتي تنتمي كليّا للشاشة، بحيث يكون الأنستغرام وسيطاً للاطّلاع على العمل الفنيّ ومفهومه دون تلقيه بشكل كامل، أو أحياناً مشاهدته بأكمله، وهذا ما لا توفره الوسائط التقليديّة للعرض أو حتى الصورة الثابتة سواء كانت رقميّة أو واقعيّة، وحتى الصور المطبوعة لا تشكّل كامل التجربة، كونها جزءا (frame) واحدا من إيقاع العمل الفنيّ ضمن الزمن.

كاتب من سوريا مقيم في برلين

المعجبون
صناع الفنّ المجهول
تجربة شمس الدين بلعربي

يحضر فنّ المعجبين أو الـ«fan art» بشدة في المنطقة العربيّة، فهو مجموعة الأشكال الفنيّة التي ينتجها معجبون بشكل فنّي ما، والتي تُنشر ضمن قنوات هامشيّة لا تنال الاعتراف الكافي، وهنا تبرز أهميتها، بوصفها تعليقاً أو امتداداً لأثر العمل الفنيّ على المتلقين الذين يحتفون بالشكل الفنيّ أو يستوحون منه تجاربهم وأشكالهم الفنيّة الخاصة.

المثير للاهتمام في فن المعجبين بأنه لا ينتج من قبل فنانين مُشرعنين في الكثير من الأحيان، بل يعتمده الهواة وأصحاب المواهب، كونه يتحول في حال أنجزه فنان إلى محاكاة ساخرة أو «فن رسميّ»، هذه الخصوصية التي يحويها فن المعجبين تجعله مساحة للتعبير الحر، وتقديم وجه نظر شخصيّة عمّا هو جماهيري ومعروف، لكن هذا الشكل الفنيّ مهدد دائماً بالاختفاء، كونه يصنف في الكثير من الأحيان كهواية، كما تقف في وجهه قوانين النشر وحقوق الملكيّة، فمحاولة إتمام رواية لجيمس بوند مثلاً قد يؤدي إلى دعوة قضائية مرتبطة بملاّك حقوق هذه الشخصيّة، ذات الشيء مع ميكي ماوس الخاضع لملكيّة والت ديزني، لنرى أنفسنا أمام مساحة جماليّة تقف في وجهها القوانين من جهة والاعتراف الفنيّ من جهة أخرى.

لا نقصد بفن المعجبين أعمال النسخ والتصوير الحرفي، خصوصاً أن أعمال «المعلمين» تبدو عصيّة على المحاكاة، ولا يصنّف ما يشبهها كأعمال معجبين، وكأن «الفن الراقي» منيع ضد آراء الآخرين، هو مغلق، ويمكن فقط تقليده لا إتمامه أو استكمال حكاياته، فأغلب الأعمال التي تحاكي أعمال المعلّمين تصنف كـ«parody» أو شكلاً من أشكال الحنين النوستالجيّ لزمن الفنّ الراقي.

يقدم فنّ المعجبين وجهة نظر مختلفة لا تنتشر جماهيرياً في الكثير من الأحيان، فالمؤسسة الرسميّة ترى فيه شكلاً فنيّاً لم يصمم ليكون علنياً، لكن الملاحظ أن هذا الشكل من الإنتاج الفنيّ مقبول فيما يتعلق بالرموز الوطنيّة والثقافيّة، والمحاولات الفرديّة للتعبير عن موقف يرتبط بصور القادة أو الفنانين، هذا الموقف نابع من رغبة الشخصيّة بمخاطبة ما هو معترف به ومُشرعن، سواء لانتقاده أو لتكريسه، كما نرى في الكثير من اللافتات المرفوعة أثناء الربيع العربيّ التي تحوي تحويرات للرموز الوطنيّة وسخرية منها، بوصفها أيقونات تنتمي للخطاب الوطنيّ كما لافتات كفر نبل، التي نالت شهر عالميّة، لكن بالنظر إلى اللافتة فقط، خارج السياق المرتبط باستعراضها في الفضاء العام بوصفها شكلاً من أشكال الاحتجاج السياسي، نرى مكوناتها مشابهة لفن المعجبين، فهي تقدم تعليقاً على حكايات وأشكال سياسية رسميّة أنجزها «الهواة» لا بصورة تسعى للإتقان، بل لنقل الموقف السياسي والتعبير عنه جمالياً.

أثناء البحث في هذه الظاهرة لفت انتباهنا الفنان الشاب الجزائري شمس الدين بلعربي، الذي كانت تجذبه الصور البراقة لنجوم السينما في الجرائد التي كان يلتقطها من على الأرض أثناء عودته من المدرسة، ويأخذها معه إلى البيت ويرسمها، ما شد انتباه معلّميه، وبالرغم من الصعوبات الحياتية التي واجهها، إلا أن إعجابه بصور ممثلي السينما بقي مستمرا، ويقول إنه عندما كان يذهب إلى قاعات السينما كانت تشده الأفيشات والصور الضخمة للنجوم عند أبواب القاعة، ما شكّل حافز كبيراً له لكي يرسم ملصقات الأفلام وبعض لقطاتها، بعدها قرر بناء ورشة صغيرة في إحدى الغابات المجاورة لمنزله فكان يذهب مساء إلى السينما وعندما يعود يتجه مباشرة إلى ورشته المظلمة ويرسم كل ما شاهدته في قاعة السينما، وبعد فترة بدأ يرسل الرسومات إلى شركات الإنتاج السينمائية الأميركية في سبيل نيل الاعتراف الفنيّ والتقدير اللازم.

أثمرت نهاية جهود شمس الدين إذ نشر الممثل العالمي «جان كلود فان» دام صورة على موقعه الرسمي وهو يحمل واحدة من رسوماته ويوجه تحيّة له، ذات الشيء في صورة محمد علي كلاي التي رسمها شمس الدين ونالت إعجاب أسرة الملاكم الذين تواصلوا معه وشكروه على جهوده، كما فعل الكثيرون ممن قام برسم صورهم.

هناك أيضاً أعمال الهواة التي تحاكي أشهر الرموز الثوريّة كحالة حنظلة للفنان ناجي العلي، أو صورة تشي غيفارا، اللذين يعاد إنتاجهما دوماً ضمن سياقات مختلفة، بوصفها أيقونات تدخل في التكوين الثقافيّ العام وتختزن موقفاً من العالم والقضية الفلسطينيّة والنضال الثوري.

تحاول تجارب المعجبين دوماً تقديم رؤية مختلفة لما هو رسميّ وإضافة لمسة شخصيّة، تتحرك خارج القطاع الفنيّ الرسميّ، هي تبدو كأنها هواية، مع ذلك تنال في أوروبا والولايات المتحدة اعترافاً هائلا بوصفها مساحة قادرة على تقديم أصوات ومواهب جديدة، في حين أن ندرتها في العالم العربيّ، يمكن أن يعزى إلى غياب مفهوم القطاع الفنيّ، إلى جانب سعي الأكاديميات لاحتكار مفهوم «الفن» ومنتجيه، كون فن المعجبين يثير تساؤلات حول ماهيته نفسها كفنّ، إذ يراه البعض مجرد تبنٍ لجهد إبداعي أنتجه شخص آخر، أو تقليد هاو، إلا أن هذه الحجج واهية وغير متماسكة، كون كل شخص يمتلك أسلوبه، واحتكار العمل الفنيّ مفاهيمياً ومادياً هو جانب قانوني و إداري أكثر منه جماليّا وإبداعيّا.

الممثل البلجيكي جان كلود فان دام يحتفي بشمس الدين بلعربي

حوار

شاكر عبدالحميد
ثقافة القوقعة

تتمتع مسيرة الناقد شاكر عبدالحميد العلمية والنقدية والفكرية بثراء في العطاء والتأثير والحضور الفاعل في الثقافتين المصرية والعربية، فقد قدم على مدار ما يزيد عن أربعة عقود العشرات من المؤلفات والترجمات، التي شكلت إضافة مهمة في علم نفس الإبداع ودراسات الإبداع الفني والتذوق الفني والنقد الأدبي والتشكيلي أيضا، ودرّس في العديد من الجامعات سواء في مصر أو في الوطن العربي، فضلا عن الدراسات والبحوث التي نشرت في المجلات الأكاديمية والثقافية المتخصصة.

تتمتع مسيرة الناقد شاكر عبدالحميد العلمية والنقدية والفكرية بثراء في العطاء والتأثير والحضور الفاعل في الثقافتين المصرية والعربية، فقد قدم على مدار ما يزيد عن أربعة عقود العشرات من المؤلفات والترجمات، التي شكلت إضافة مهمة في علم نفس الإبداع ودراسات الإبداع الفني والتذوق الفني والنقد الأدبي والتشكيلي أيضا، ودرّس في العديد من الجامعات سواء في مصر أو في الوطن العربي، فضلا عن الدراسات والبحوث التي نشرت في المجلات الأكاديمية والثقافية المتخصصة.

تولى العديد من المناصب فعمل عميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، وأميناً عاماً للمجلس الأعلى للثقافة ثم تولى منصب وزير الثقافة بوزارة كمال الجنزوري في ديسمبر 2011. وحصد العديد من الجوائز منها جائزة شومان للعلماء العرب الشبان في العلوم الإنسانية عام 1990، وجائزة الدولة للتفوق في العلوم الاجتماعية - مصر - 2003، وجائزة الشيخ زايد للكتاب في مجال الفنون 2012-.

هنا في هذا الحوار معه جولة واسعة على العديد من الموضوعات والقضايا الثقافية الشاغلة.

قلم التحرير

الجديد: تحضر في حركة النقد والإبداع منذ نهاية السبعينات حتى اليوم، أي أنك عايشت مختلف الأجيال النقدية منها والإبداعية انطلاقا من جيلي الخمسينات والستينات وانتهاء بالأجيال الجديدة، هل لك أن تضعنا في الفروق الجوهرية المؤسسة بين الأجيال السابقة والأجيال الحالية علنا نرى المدى الذي تمضي فيه مسيرة النقد والإبداع في مصر؟

شاكر عبدالحميد: هذا السؤال شديد الصعوبة لأنه يحتاج إلى دراسة واستقصاء وإحاطة بما جرى في ميدان النقد منذ نهاية السبعينات حتى الآن، كل ما أستطيع أن أقوله هنا هو ما يلي: في السبعينات كانت هناك علاقات ثقافية عربية أقوى مما هي عليه الحال الآن، كان يمكن لمن يعيش في مصر أن ينشر في لبنان والعراق وسوريا والسعودية والكويت وغيرها، وكان الفضاء الثقافي أرحب، ثم ظهرت مجلات مهمة ومنها تمثيلًا لا حصرًا مجلة «فصول» التي أتاحت المزيد من الحراك النقدي العربي النظري والتطبيقي، وسطعت أسماء كثيرة كنا نتعلم منها ولم نزل: عزالدين إسماعيل، وجابر عصفور، وصلاح فضل، وكمال أبوديب، وعبدالملك مرتاض ويمنى العيد، وغيرهم. الوضع الآن تراجع بدرجة واضحة، وأرجو أن أكون على خطأ. بشكل عام أعتقد أن النقد في معناه العام -أي النشاط الخاص بالعقل النقدي- تراجع بسبب غياب الحريات بشكل عام في معظم بقاع الوطن العربي، إن لم يكن كلها. لم تعد هناك مجالات نقدية مرموقة ولا مؤتمرات نقدية شاملة ولا ترجمات جديرة بالسعي اللاهث من أجل الحصول عليها. إلى أين تمضي مسيرة النقد والإبداع في مصر والعالم العربي؟ إنها تمضي نحو المجهول. هناك إسهامات مهمة في الرواية وفي الشعر، لكنها أشبه بحالات فردية لا بالظواهر الجماعية التي نتوقع منها أن تغير النمط الثقافي السائد، وهو نمط عبثي بشكل عام موجود على صفحات التواصل الاجتماعي الافتراضي، أكثر من وجوده في الواقع الحي المباشر.

روح القوقعة

الجديد: اشتغلت على علم النفس الإبداعي نظريا وتطبيقيا وترجمت أكثر من كتاب في هذا المجال، الأمر الذي يجعلنا نسأل عن رؤيتك للملامح الرئيسية للشخصية الإبداعية العربية، وإلى

شاكر عبد الحميد: السلطة تفضل المثقف التابع

أي مدى تختلف مع نظيرتها الغربية على سبيل المثال؟

شاكر عبدالحميد: سأجيب من خلال ما توصلت إليه من دراسة انتهيت منها منذ فترة عن الفنان المصري الراحل عبدالهادي الجزار 1925 - 1966، فقد مر خلال تطوره الفني بمراحل ثلاث هي: مرحلة الاهتمام برسوم الأشكال الحلزونية والقواقع، ثم مرحلة الاهتمام بالحياة الشعبية والنزعة الكرنفالية في الموالد الدينية والاحتفالات الخاصة، وأخيرًا مرحلة عالم العلم وغزو الفضاء والتكنولوجيا. وتجسد هذه المراحل المتداخلة عوالم رمزية شديدة الكثافة حاول الجزار أن يستكشفها. خلال مرحلة القواقع أراد أن يعبر عن متاهات الحياة والموت، الصحة والمرض، الخوض والرجاء والطمأنينة، التأمل والمعرفة والشعور بضياع المعنى، هكذا صور بشرًا راقدين أمام كهوف أو واقفين وسط مياه أو صور كما في لوحة «القضاء والقدر»، فتاة فوقها قوقعة يخرج منها فأر يزحف فوق رأس الفتاة مع تفاصيل أخرى مخيفة. ولم تكن القواقع بالنسبة للجزار رموزًا فردية، ولكنها كانت تكأة للتعبير عن روح عامة أسميتها «روح القوقعة»، وأقصد بها تلك الروح الانسحابية التي ترتبط بالنكوص داخل الذات، ثم الاستغراق في العزلة والاجترار والتأمل، وقد يكون هذا الانسحاب أشبه بحيلة تكتيكية تلجأ إليها الذات من أجل استكشاف عوالمها وقدراتها ثم الخروج إلى العالم الأرحب بأعمال وأفكار إبداعية جديدة، وقد تكون حالة مرضية رافضة للعالم والتفاعل مع الآخرين. قد تكون «روح القوقعة» حالة فردية، وقد تكون حالة جماعية، وعندما تكون فردية قد ترتبط بالإبداع أو ترتبط بالمرض حسب توظيف الفرد لها، وعندما تكون جماعية قد تكون إيجابية ترتبط بروح الكرنفال والاحتفالات الشعبية والروح الجمعية الشعبية التي تظهر في الموالد والأفراح والاحتفالات وانتصارات فرق كرة القدم القومية أو الانتصارات العسكرية على الأعداء.. إلخ. وقد تكون هذه الروح الكرنفالية الجمعية سلبية ترتبط بجماعات خاصة دون غيرها تكون لها معتقداتها وطقوسها وممارستها الخاصة. وهنا تكون جماعات منغلقة ومتطرفة، وقد تظهر من داخلها الأنشطة الإرهابية، وهكذا فإنها تكون أيضا أشبه بصورة أخرى من صور «روح القوقعة» السلبية.

إضافة إلى «روح القوقعة» و«روح الكرنفال» هناك الروح الثالثة وهي «روح العلم والعقل والابتكار»، وهي روح نادرة في ثقافتنا العربية، ربما لهيمنة «روح القوقعة» وتراجع «روح الكرنفال» وغياب الثقافة الجمعية الدينية والسياسية المحافظة المرتبطة بالانصياع والطاعة والخوف من التجريب والتجديد والإضافة والمغامرة.

قد أكون ابتعدت كثيرًا عن الإجابة المباشرة عن سؤالك وربما أكون قد أجبت عنه أيضًا بطريقتي الخاصة.

أعتقد أن «روح القوقعة» هي الروح السائدة الآن في الثقافة العربية، كل ثقافة عربية فردية الآن هي في حالة كمون داخل قوقعتها الخاصة، ربما بسبب التغيرات الهائلة التي طرأت على المنطقة في السنوات السبع الأخيرة، سقوط أنظمة وقيام أنظمة بديلة ليست أفضل في أحوال كثيرة من الأنظمة التي سقطت، وكذلك وجود الملايين من المواطنين العرب اللاجئين الهائمين على وجوههم الآن في أقطار العالم، وتبدو ثروات العرب في حروب داخلية مع هيمنة أميركية واضحة ومتزايدة، وغير ذلك من الأمور التي يعرفها الجميع. لقد غابت روح الابتكار والكرنفال، وحضرت روح القوقعة ونتمنى أن يكون حضورها مؤقتا، أتمنى ألا يطول غياب كل واحد منا أفرادًا وجماعات وشعوبًا في قواقعنا الخاصة.

المبدع والمجنون

الجديد: لا تزال صورة المبدع كاتبا أو فنانا أو رساما في المخيلة العامة ترتبط بالتمرد والاختلاف في الملبس والرأي والسلوك بما يحمل قدرا من عدم الانضباط والجنون، فهل هذا التخيل صحيح؟ هل لدى كل مبدع مس من الجنون؟

شاكر عبدالحميد: ارتبطت صورة الفنان والمبدع بشكل عام في أذهان الناس وتصوراتهم وعبر فترة طويلة من التاريخ بالسلوك اللاعقلاني، أي السلوك الذي يصعب وصفه أو تصنيفه ضمن إطار العادي والمقبول والسائد والنمطي اجتماعيًا ومعرفيًا. وقد كان السلوك اللاعقلاني ولم يزل يصدر من المجرمين والسكارى والأطفال المتوحشين والمهووسين دينيا والمعتوهين والمجانين، ومن بين هؤلاء احتل الجنون مكانًا متميزًا وموقعًا مركزيًا، وقد لجأ الناس إلى استخدام التلميحات والإشارات الوصفية والشارحة والمحقرة للمجنون وسلوكه، وقد كان الحمقى والمجانين، على الرغم من الاختلاف بينهم، في ثقافات عديدة يرتدون ملابس ممزقة، أو يضعون على رؤوسهم تيجاناً من القش، وقد يطلقون صرخات مفاجئة ويقومون بسلوكيات غير معقولة، أو تنظر عيونهم إلى الفراغ، أو إلى الآخرين من خلال نظرات زائغة أو محدقة ومخيفة. وكان يعتقد في الماضي بوجود حالة من «المس» أو التلبس الشيطاني تكون مسؤولة عن هذه المظاهر اللاعقلانية أو اللامعقولة المصاحبة للجنون. وقد استخدمت الثقافات الإنسانية ولم يزل بعضها يستخدم، الرقى والتعاويذ والإيحاء من أجل طرد الأرواح الشريرة، كما لجأ بعضها إلى العقاب البدني في أشد صوره قسوة، مثل الإغراق في الماء، أو الإحراق بالنار من أجل طرد تلك الأرواح الشريرة، خاصة مع زيادة اقتران فكرة التلبس الشيطاني بالسحر وممارسة السحر والسلوك المضاد للمجتمع والانحرافات السلوكية بأنواعها، وغير ذلك من الأمور.

> **أعتقد أن «روح القوقعة» هي الروح السائدة الآن في الثقافة العربية، كل ثقافة عربية فردية الآن هي في حالة كمون داخل قوقعتها الخاصة**

مع هيمنة الأفكار الكلاسيكية الرومنطيقية حول الإلهام، الإيحاء، والوحي كمصادر للإبداع، وكذلك صورة الفنان أو الأديب المبدع الذي يسير بين الناس أو يوجد بينهم أشعث الشعر وممزق الثياب، وفي حالة ذهول عن الواقع والآخرين، ينتظر الإلهام أو الوحي، ويتحدث إلى نفسه، ثم نقل الصورة النمطية الخاصة بالجنون وتوسيع مداها كي تنطبق أيضا على المبدعين.

أضف إلى ذلك عوامل أخرى أسهمت في هذه النظرة التي تربط بين الإبداع والجنون، وهي عوامل تتعلق بوجود عمليات كثيرة متشابهة ظاهريًا بين المجالين، ومنها تمثيلا لا حصرًا: حرية التفكير وجموح العقل وانطلاقه، وغياب القيود والضوابط على الأفكار، والتداعيات البعيدة الأشبه بالهذيان لدى بعض الكتاب، وفيضان الخيال، وظهور بعض المجانين (أو المرضى العقليين) وكذلك الفنانين وكأنهم في حالة حلم دائم وغياب عن الواقع والآخرين، ووجود أعراض عصابية كالشك الدائم والوساوس المرضية والانتقالات السريعة ما بين حالة الفرح الشبيهة بالهوس والحزن والانقباض والاكتئاب، وغير ذلك من الأمور التي أسهمت أيضا في هذا الربط.

لكن هذه التشابهات ظاهريّة كما نعرف، وذلك لوجود فروق نوعية بين الجنون والإبداع، ومنها تمثيلا لا حصرًا: أن الإبداع ظاهرة إيجابية بينما الجنون ظاهرة سلبية، وكذلك أن الإبداع على الرغم مما يبدو عليه أحيانا من تفكك وغموض وغرابة وتداعيات بعيدة، فإنه يقوم على أساس حالة من التنظيم الخفي التي يربط من خلالها المبدع بعقله الواعي هنا، بين النتاجات والعناصر التي يقدمها عقله اللاواعي، وكذلك إن الإبداع ظاهرة اجتماعية موجهة من أجل صالح المجتمعات الإنسانية وتقدمها، بينما الجنون أساس دمار هذه المجتمعات وتأخرها أو هو على الأقل أحد هذه العوامل.

أنماط المبدعين

الجديد: الكثيرون يدونون آراءهم النقدية على نحو أفضل مما لو تحدثوا، يقدمون أفكارهم في سياق واضح ومرتب لا يمكن بلوغه في الحديث وهناك أمثلة على ذلك من كبار المثقفين والمفكرين، وأيضا هناك كتاب مبدعون لكنهم متحدثون غير مهرة.. ما تفسير ذلك؟

شاكر عبدالحميد: أولًا ينبغي أن ننبه إلى أن هناك في الطبيعة الإنسانية ما يسمى النمط المميز أي مجموعة السمات والخصال التي تميز إنسانًا عن غيره، نحن مجموعة من الأنماط ولسنا نمطًا واحدًا، هناك الانطوائي المنعزل، وهناك الانبساطي الاجتماعي، هناك المتأمل وهناك المندفع، حتى في الكتابة. وكما أشار ستيفن سبندر الشاعر الأميركي، هناك كتّاب يكتبون أعمالهم بطريقة مباشرة وسريعة ولا يراجعون ما يكتبون، وهؤلاء هم المندفعون، ومنهم يوسف إدريس في القصة القصيرة وموتسارت في الموسيقى، وهناك من يكتبون كل يوم وعلى مدى طويل من الأيام والسنين وبتمهل وترو، وهؤلاء هم المتأملون، ومنهم نجيب محفوظ في الرواية، وبتهوفن في الموسيقى. ومن بدايات القرن العشرين اهتم فلاسفة ومفكرون أمثال بوالو بالتمييز بين أربعة أنماط من البشر هي: «الشخص العملي، الشخص العلمي، الشخص الأخلاقي، الشخص الجمالي» وفقا للطابع المهيمن على اهتمامات كل شخص، كذلك قدم بينيه وسبرانجر وغيرهما تصفيات أخرى للمبدعين والنقاد والمتذوقين. وهناك مفكرون آخرون ميزوا بين النمط الكلامي والنمط الكتابي في مجال الإبداع، وكذلك النقد، حيث قد يتميز بعض الأفراد بقدراتهم الخاصة بالإنتاج للكلام شفاهة، بينما يتميز آخرون بإنتاجه كتابة، وليس هناك ما يمنع من أن تتميز فئة ثالثة بالجمع بين الأمرين. هناك عوامل عديدة تتدخل في هذا الأمر، ومنها الاستعدادات الفطرية الوراثية، وعمليات التربية والتعليم والوعي بالذات، لكن العامل الأكثر أهمية في رأيي هو ما يتعلق بما يسمى بـ«الفوبيا الاجتماعية»، فبعض الناس قد يواجهون مصاعب جمة في مواجهة الآخرين والحديث أمامهم، إنهم يتجنبون الحديث في الندوات والمؤتمرات والمحاضرات وبرامج التلفزيون وما شابه ذلك. وقد أطلق نقاد المسرح ومؤرخوه على هذه الحالة مصطلح «رهبة خشبة المسرح»، وهي حالة قد يشعر بها الممثلون في بداية حياتهم وخلال تجاربهم الأولى في مواجهة الجمهور خلال عرض مسرحي، حيث يزداد شعورهم بالقلق والضغط النفسي، ويزداد عرقهم ويجف لعابهم، فيبدأون في اللجلجة أو التهتهة أمام الجمهور، ومع تزايد التدريب وانخفاض القلق يحسن الأداء. لكنّ ممثلين كبارا، أمثال لورانس أوليفيه وهو أشهر مَن مثل أعمال شكسبير في المسرح البريطاني، قد يشعرون بذلك أيضاً؛ فقد ذكر أوليفيه أنه بينما كان يؤدي دوره في مسرحية «عطيل» شعر بالرعب خلال تلك المناجاة

> **هناك كتّاب يكتبون أعمالهم بطريقة مباشرة وسريعة ولا يراجعون ما يكتبون، وهؤلاء هم المندفعون، ومنهم يوسف إدريس في القصة القصيرة وموتسارت في الموسيقى**

الفردية التي أداها عدة مرات من قبل، ولذلك فقد طلب من ممثل آخر أن يقف قريبًا منه على خشبة المسرح حتى لا يشعر بالوحدة أو التوتر. الخلاصة أن هناك عوامل عدة تلعب دورها هنا، ذكرنا من بينها فكرة النمط المميز، وكذلك دور التدريب والفوبيا الاجتماعية ورهبة المسرح والقلق والتوتر وسمات الشخصية، وقد تكون هناك عوامل أخرى ترتبط بأسلوب مواجهة المرء للضغوط والأزمات، وكيفية مواجهته لها. وقد عانيت شخصيًا من مثل تلك الفوبيا الاجتماعية، ودربت نفسي على مواجهتها، وقد تحسن أدائي إلى حد كبير، لكني لم أتخلص منها نهائيًا وربما لن أتخلص منها.

هروب الفكاهة

الجديد: لك أكثر من دراسة عن الفكاهة والضحك، وكما تعرف المجتمع المصري يتمتع بذلك لكن في السنوات الأخيرة تراجع الأمر تراجعا واضحا، فقد خفت صوت النكتة وبهتت الابتسامة وأصبحت هناك حالة من الاكفهرار.. هل ترى أن ذلك يعبر عن حالة اغتراب جماعية لدى المصريين؟

شاكر عبدالحميد: تراجع الفكاهة وراءه عدة أسباب، بعضها يرتبط بالأزمة الاقتصادية التي يعاني منها الناس على نحو واضح، كذلك شعور الكثيرين بالإحباط والصدمة بسبب ما لحق بثورتهم الكبيرة (ثورة 25 يناير) من إخفاق ومصير غير متوقع، يضاف إلى ما سبق طغيان الحضور على صفحات التواصل الاجتماعي، واستنفاد الكثير من طاقات الفكاهة الإيجابية في مناقشات وبوستات ولايكات وتعليقات سرعان ما تذروها رياح الفضاء الافتراضي الذي بطبيعته طيار، أي سريع الانقضاء، سريع التلاشي، لا يبقى في العقل أو الوجدان، علاقات عابرة أو مصطنعة أو تتم من وراء أقنعة وحوائط متوهمة لأشخاص أحيانا يكونون وهميين أيضا.

الفكاهة بنت المزاج الخلي أو الخالي نسبيًا من الهموم، لكنها لا يمكن أن تنشأ أو تصدر في ظل مناخ يبعث كل يوم على اليأس. للفكاهة منتجوها وللفكاهة متلقوها ومتذوقوها، وتحتاج عمليات الإنتاج والتلقي إلى شروط إنسانية أعتقد أنها لم تعد موجودة، الآن، حتى في حدها الأدنى في واقع فقد الإنسان فيه شعوره بالانتماء والألفة والأمن، وزاد شعوره بالغربة والاغتراب في وطنه. هناك نظرية تقول إن الفكاهة تنشط في سياقات يتحرر فيها العقل من الرقابة ومن الخوف، وينطلق في التشكيل للكلمات والجمل والمشاهد والنكات، فتظهر هذه البنية الغريبة المضحكة التي تجمع بين المألوف وغير المألوف وتكسر التوقعات، وتأتي بالعجائب من المواقف والمشاهد والكلمات.

في ظل سيطرة الخوف والرقابة حتى على مواقف مواقع التواصل الاجتماعي، أتوقع أن تكون الفكاهة شاحبة ونادرة ومكررة وخالية من القدرة على الإدهاش والتلويح بسجنهم في عهود كثيرة. طبعًا هناك أسباب متعددة تتعلق بهذا الأمر، منها أن السلطة قد تعتبر المثقف شخصًا مشغولًا بكل ما هو نظري أو يرتبط بالترفيه والأمور الخفيفة «الأدب- الفن التشكيلي- الموسيقى- المقالات.. إلخ »، بينما تهتم هي بالشؤون الأمنية والعسكرية والزراعية والصناعية.. إلخ، ومنها أيضا مبالغة بعض المثقفين وتلونهم وتأييدهم لكل الأنظمة أيًا ما كان بينها من اختلاف، أضف إلى ذلك ما يكون عليه المثقفون غالبًا من نرجسية وتمركز حول الذات، وتفكك، وغياب للحضور الجماعي في شكل جبهة موحدة ذات مبادئ متماسكة ومتناغمة، وقادرة على نقد السلطة أو توجيهها أو مواجهتها. وهناك عامل آخر يتحقق بغياب المثقفين ذوي الآراء الجديدة أو المغايرة عن وسائل الإعلام التي غالبا ما تكون على نحو مباشر أو غير مباشر في أيدي السلطات الحاكمة.

> في ظل سيطرة الخوف والرقابة حتى على مواقف مواقع التواصل الاجتماعي، أتوقع أن تكون الفكاهة شاحبة ونادرة ومكررة وخالية من القدرة على الإدهاش

أسباب النكوص

الجديد: هل ترى أن تراجع دور المثقفين وتجاهل السلطة لهم وتحجيمهم عن المشاركة في القضايا التي تتعلق بمستقبل الوطن وراء اتساع نفوذ التيارات المتأسلمة والمتطرفة في المجتمع؟

شاكر عبدالحميد: تراجع دور الثقافة واتساع التطرف طبعًا أدّيا إلى إخلاء الساحة من المثقفين الحقيقيين أو المعارضين أو ذوي الاتجاهات اليسارية تحديدًا ومطاردتهم وسجنهم في عهد جمال عبدالناصر، وهو ما أدى إلى حضور الفكر المتطرف، هذا ما انتبه إليه سمير أمين مبكرًا، كذلك كان لما قام به أنور السادات من ممارسات من أجل تهيئة الساحة أمام التيار المتطرف في الجامعات المصرية خلال سبعينات القرن الماضي دوره الكبير في هذا الأمر، وهناك أيضا عوامل أخرى يعرفها الجميع، بعضها خارجي يتعلق بتدشين الولايات المتحدة لهذه الجماعات «القاعدة» تحديدًا خلال حربها ضد الوجود السوفيتي في أفغانستان، وبعضها داخلي يتعلق بانهيار النظام التعليمي والسفر إلى الخليج وغير ذلك من الأمور المعروفة.. إلخ.

تجديد الخطاب الديني!

الجديد: ولماذا برأيك فشلت كل محاولات تجديد الخطاب الديني على مدار ما يزيد عن ثلاثين عاما؟

شاكر عبدالحميد: فشلت لأنها تعزل الخطاب الديني عن الخطاب الثقافي العام السائد، فكيف ستجدد الخطاب الديني ولديك نظام تعليمي متخلف يقوم على أساس التلقين والحفظ والتكوين للعقل التسميعي التكراري، كيف يكون لديك تجديد للخطاب الديني وهناك غياب للتنمية الاجتماعية والثقافية وحضور للتطرف والانغلاق والتبعية الاقتصادية والسياسية والثقافية، كيف ستجدد الخطاب الديني وأنت تطلب من الذين يعارضون هذا التجديد -المؤسسات الدينية كالأزهر مثلا- أن يقوموا لك بهذا التجديد؟

إن تجديد الخطاب الديني يتعارض مع بعض الثوابت الخاصة بمؤسسة الأزهر التي بوصفها مؤسسة دينية قد تعارض مثل هذا التجديد، وقد تقوم به على نحو بطيء جدًا، والأمر يحتاج إلى تكاتف مؤسسات أخرى كثيرة من بينها الأزهر، كالثقافة والتربية والتعليم والشباب وغيرها، كذلك ينبغي أن نحدد ما الذي نقصده بالخطاب الديني الذي نريد أن نجدده، هل مجرد الخطب والكلمات والفتاوي والكتب التراثية أم الممارسات التي يقوم بها بعض رجال الدين الذين يحضون على كراهية الآخر، وعلى سلوكيات عنيفة أخرى كثيرة تجاه المختلف معهم وعنهم: الخطاب كلمات وممارسات وليس كلمات فقط، هذا ما أعرفه.

> تنظر السلطة في حالات كثيرة إلى المثقف على أنه ينبغي أن يكون تابعًا لها، ينبغي أن يكون مؤيدًا لها في كل مواقفها

تداخل الأنواع

الجديد: تناولت بالنقد عددا كبيرا من الأعمال الروائية والقصصية والشعرية والتشكيلية لأجيال مختلفة من الكتاب، ما سمح لك بتشكيل رؤية نقدية شخصية حول هذه الأجناس الأدبية والفنية؟

شاكر عبدالحميد: صدقني لا أعرف فعلا الإجابة الدقيقة عن هذا السؤال، فقد اعترف الناقد الروسي الشهير شكلوفسكي بصعوب تحديد الخواص المميزة لها، والتي ينبغي أن تتمازج معا لكي تحصل على مبنى حكائي مناسب، فالقصة القصيرة يمكن أن توجد بمفردها، ويمكن أن توجد مع أو داخل الشعر والرواية والمسرحية أو حتى الكتابة النقدية، حيث يمكن أن أحكي قصة قصيرة مكثفة لإرنست همنغواي، قصة «قطة في الشارع» مثلا، كي أعبر عن حالة العزلة التي يعيش فيها الإنسان الآن في المدن الحديثة، هناك قصص تقوم بمحاكاة نسيج الحياة اليومية العادية على نحو مباشر أو غير مباشر. نجد ذلك في قصص الجو الأسري والخاص بالموظفين أيضا لدى تشيكوف وكاترين مانسفيلد وجون أبدايك، ونجده لدى يحيى حقي ويوسف إدريس وسعيد الكفراوي وصابر رشدي وحسن عبدالموجود الآن، لكننا لو أمعنا النظر في هذه القصص سنجد فيها أبعادا فلسفية واجتماعية ورمزية كثيرة.

بعض النقاد -مثل نورثروب فراي وثريدان بيكر وجورج بيركنز- قالوا إن القصة القصيرة هي نوع من النثر الفني القصصي أو الحكائي الذي يقرأ بشكل مناسب في جلسة واحدة، بل إنهم حددوا الطول الخاص بهذا النوع الأدبي، فقالوا إنه يتراوح بين عدد قليل من الكلمات وألفين من الكلمات، بينما يصل طول النوفيلا (القصة القصيرة الطويلة) إلى حوالي 15 ألف كلمة، وأنا أتذكر هذه التعريفات وأضحك، فليس بالكلمات وحدها تصنف الأنواع الأدبية، هناك أبعاد أخرى ينبغي وضعها في الاعتبار، مثل قيم الزمان والمكان والشخصية والحالة والعمق، والقصص القصية متنوعة في عوالمها، فهي قد تستكشف عوالم الأسرة والحياة المنزلية، أو تقوم بمحاكاة غرائب الحياة، على الرغم من عاديتها، كما هو الحال عند همنغواي أو أنها تستغرق في الجوانب الأكثر غرابة وإثارة للخوف والرعب كما لدى هوفمان وإدغار آلان بو وغي دي موباسان وغيرهم.

وتفعل الرواية الشيء نفسه، كما في روايات نجيب محفوظ وديستويفسكي وتولستوي وستيفن كنغ، وحنا مينا، وأمين معلوف والطيب صالح والطاهر بن جلون وغيرهم، حيث نجد تنوعا في العوالم والأدوات وأساليب السرد. القصة القصيرة وثيقة الصلة بالمسرح وبالشعر والرواية والسينما، ولكنها متميزة عن تلك الأنواع، كما أن لكل نوع تميزه أيضا، وأنا لا أؤمن كثيرا بما قاله لوكليزيو ذات مرة من أن التقسيمات المميزة بين الشعر

والقصة والرواية وغيرها قد أصبحت حفريات معرفية ونقدية، وهذا على الرغم من إيماني أيضا بوجود علاقات تفاعلية وحوارية كثيرة الآن بين الأنواع الأدبية وبعضها البعض، من ناحية، وبينها وبين الفنون الأخرى عامة.

من ناحية أخرى التفاعلية أو الحوارية أو عبر النوعية، سمها ما شئت، هي جوهر الأدب المعاصر، وكذلك جوهر الفنون المعاصرة، وخاصة بعد ذلك التقدم الهائل الذي حدث في تكنولوجيا الميديا ووسائل التواصل الاجتماعي.

لقد تراجع دور الكلمة في المسرح الحديث إلى حد كبير فأصبح يعتمد على الحركة والصورة والتفاعل مع تقنيات وأساليب مستمدة من السينما والموسيقى والتليفزيون والسينوغرافيا (مشهدية الصورة)، وتداخلت أيضا الحدود بين الرسم والتصوير والفوتوغرافيا، بداية من المدرسة التكعيبية التي أطلقها فرناند ليجيه وبيكاسو في أوائل القرن العشرين، مرورا بالمسرحيات التي أصبحت تشبه اللوحات الفنية الحديثة التي تمزج بين السريالية (عالم اللاشعور والخيال والأحلام) والتعبيرية (الانفعالات والعواطف) والتجريدية (الأفكار والخطوط العامة والأفكار المجردة). وهكذا تلعب فنون الشعر والرسم والتصوير والصور الفوتوغرافية دورا مهما في مسرح الصورة الذي يهتم على نحو خاص بالمشاهد البصرية والصوت والحركة وطقسية العرض وغير ذلك من الأمور.

لقد استفادت الأنواع الأدبية من هذه التطورات فزادت التفاعلات والحدود المشتركة فيما بينها وبين بعضها البعض، وكذلك مع الفنون الأخرى الموجودة في العالم.

هل يمكن اعتبار هذه الأمور تطورات؟ طبعا، لكن بأي قدر؟ تفاوتت الاستفادة من مثل هذه التطورات بين أديب وآخر، ونوع أدبي وآخر. فقد استفادت الرواية من تقنيات المسرح والسينما، لكن القصة القصيرة ربما بحكم حجمها ولأنها قصيرة لم تستطع أن تستفيد من ذلك بدرجة كبيرة، مثلا استفاد همنغواي من الرسام بول سيزان في كتابته عموما وفي قصصه القصيرة على نحو خاص، وقد قال ذات مرة «لقد تعلمت من سيزان أن كتابة بعض الجمل البسيطة الحقيقية تكفي لأن تشتمل القصة على الأبعاد كلها التي أحاول أن أضعها»، كذلك قال فان جوخ ذات مرة «تمتعوا بالإنصات إلى زولا، فهو يتحدث عن الفن كما لو كان رساما يرسم بورتريهات»، أما بيكاسو فقال «إنني لو كنت قد ولدت صينيا فلم أكن لأصبح مصورا، بل خطاطا، إنني أكتب لوحاتي»، وقد كان بيكاسو نفسه من أكثر الفنانين إيمانا بوحدة الفنون.

إن تجديد الخطاب الديني يتعارض مع بعض الثوابت الخاصة بمؤسسة الأزهر التي بوصفها مؤسسة دينية قد تعارض مثل هذا التجديد

الخلايا المرآوية

الجديد: الشعر والرواية اليوم، ما الحدود الفارقة بينهما بعدما تماهت الكثير من القيم الجمالية وصارت قاسماً مشتركاً خاصة في مشروع قصيدة النثر؟

شاكر عبدالحميد: أضيف إلى ما سبق القول إن بعض النقاد يقولون إن الأعمال الفنية عامة يوجد في داخلها ما يسمى بالرواسم (Traces) أو الآثار البصرية المتبقية بعد المشاهدة أو القراءة، مثلا لو كنت أقرأ أو أشاهد أعمالا تجسد بعض الأشكال التعبيرية الموجودة في الطبيعة كالأشجار والجبال والأنهار والطيور وحركة الكائنات وغيرها، وكذلك التعبيرات الموجودة في وجوه البشر وطرائق كلامهم وحركاتهم، بل أيضا التعبيرات التي نسقطها على الخطوط المستقيمة والمنحنية والأشكال الهندسية المختلفة، فإن هذه التعبيرات كلها تكون قادرة على تنشيط خلايا المخ البشري على نحو ما، هذا صحيح بالنسبة للأعمال الفنية البصرية (السينما. الفنون التشكيلية.. إلخ) وصحيح بالنسبة للأعمال الموسيقية، وأيضا الأعمال الأدبية (الصور اللغوية والمشاهد.. إلخ). صحيح بالنسبة للصور الساكنة والصور المتحركة، أيضا للصور التشخيصية والصور المجردة أيضا، هذه الصور تنشط نوعا من الخلايا يسميه العلماء الآن الخلايا المرآوية mirror cells، وهي الخلايا التي تلعب دورا كبيرا في إدراكنا لعمليات المحاكاة التي نقوم بها للآخرين والتي يقوم بها الآخرون لنا.

وتلعب هذه الخلايا أيضا دورا مهما في عمليات التلقي والتذوق التلقائية الشعورية واللاشعورية والخاصة بفهم الآخرين وتفهم أعمالهم وإدراكها وتذوقها، والاقتراب منها أو الابتعاد عنها، ونقصد بكلمة الآخرين هنا البشر عامة أو الكتاب والمبدعين على نحو خاص. هكذا نتفهم الرمزية الخاصة بالفن والأدب، ونقوم بمحاكاة افتراضية داخلية من خلال هذه الخلايا المرآوية لما كان يقصده هذا المبدع أو ذاك أو أراد التعبير عنه.

هكذا قال عالم نفس أميركي ذات مرة: «أن شعلة لهب متوهجة، وورقة نبات يطوحها الهواء، وسيرانة تنتحب، وشجرة صفصاف مرتفعة وصخرة عالية، تنقل كلها التعبير الخاص بها، عبر الحواس، وعبر الإدراك».

قبعة فيرمير

الجديد: ترجمت العديد من الكتب، لوحظ أنها ذات ارتباط واسع بمشروعك النقدي والفكري، فإلى أي مدى أثرت رؤيتك وأفدت منها؟

شاكر عبدالحميد: حاولت أن أترجم بعض الكتب المرتبطة بتخصصي الأساسي في مجال الإبداع والفن، فترجمت كتاب «العبقرية والإبداع» وكذلك كتاب «سيكولوجية فنون الأداء»، وقد صدرا منذ عدة سنوات في سلسلة عالم المعرفة بالكويت، وترجمت كتابًا آخر بعنوان «قبعة فيرمير.. العصر السابع عشر وفجر العولمة» وصدر في سلسلة كلمة بالإمارات منذ سبع سنوات، وهذا الكتاب أصابني بنوع من الحسد تجاه مؤلفه تيموثي بروك وهو مؤرخ كندي متخصص في تاريخ الصين، فقد تمنيت وأنا أترجم هذا الكتاب أن أؤلف كتابًا يشبهه، وقلت في تقديمي له إنه من الكتب القليلة التي أحدثت لدي حالة من التغيير المعرفي، حيث أخذنا المؤلف عبر ما يشبه الدراسة الثقافية معه زمنيًا إلى القرن السابع عشر، ومكانيًا إلى هولندا، وهناك أخذنا إلى مدينة دلفت في هولندا التي ولد فيها فيرمر(1632. 1675) أشهر فناني الضوء، ربما في تاريخ الفن التشكيلي قاطبة، حيث لا يذكر تاريخ الفن بعده، مثل هذا الشغف بالضوء، إلا مقترنًا باسم مواطنه فان جوخ وشموسه المشعة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد انتقل بي مؤلف هذا الكتاب من الفن إلى الحياة، ومن الحياة إلى الفن، من تجارة اللوحات والخزف والفراء والمنسوجات وغيرها إلى صناعة الفن وعمليات التبادل التجاري والثقافي، وإلى الحروب والصراعات الكبرى التي دارت هنا وهناك، واستهلت الحقبة الاستعمارية الكبرى في تاريخ البشرية، والتي سجلها الفن ورصد بعض آثارها، وكانت الصين في قلب تلك المعارك وذلك الرصد. وقد كتب تيموثي بروك مؤلف الكتاب عن المعارك والفنون والتجارة والبشر بأسلوب ممتع يجمع بين المتعة والفائدة، من خلاله توالت المشاهد والمعلومات على أنحاء شتى، حيث نجد الحكاية والمعلومات التاريخية والسياسية والاقتصادية ونجد الاستعارة والمجاز والأمثولة والشعر، ونجد التفكه والسخرية والتندر والتورية، ونجد مصائر البشر ونهايات الأشياء وبدايات غيرها ونجد فيرمير وشركة الهند الشرقية الهولندية، ونجد الصين وما كانت تموج به أرضها من أحداث. تمنيت أن أكتب كتابًا مثله عن مصر أو عن منطقتنا العربية، لكني غرقت بعد ذلك في تفاصيل الأشياء وترهاتها التي تكمن فيها الشياطين، لكني ما قرأت كتابًا أو كتبت كتابًا بعد ذلك إلا وظهر في عقلي ذلك الكتاب كحائط منيع أحاول تجاوزه، فلا أستطيع، ومع ذلك أستمر في المحاولة، ولا أنسى أبدًا ما ورد في أحد فصول هذا الكتاب من استشهاد بصورة بلاغية خاصة بالشاعر والعالم باللاهوت الإنكليزي جون دن الذي عاش خلال القرن السابع عشر قال فيها: «عندما يموت إنسان لا يمزق فصل من الكتاب، لكنه يترجم إلى لغة أفضل، وهكذا ينبغي ترجمة كل فصل من أي كتاب»، هكذا ينبغي ألا تكون الترجمة فقدانًا للنص الأصلي بل ترجمة لروحه أو بعثًا لها في شكل جديد أو لغة أخرى.

ترجمت بعض الكتب الأخرى لكن ظل درس كتاب «قبعة فيرمير» معي لا يغادرني ولا يزول.

لقد تراجع دور الكلمة في المسرح الحديث إلى حد كبير فأصبح يعتمد على الحركة والصورة والتفاعل مع تقنيات وأساليب مستمدة من السينما والموسيقى

السينما والدولة

الجديد: ولماذا تراجعت السينما والدراما في نظرك؟ لماذا تخلتا عن أن تكونا شريكتين في معالجة القضايا المجتمعية، بل إنهما تساهمان في المزيد من خلق المشكلات والظواهر السلبية؟

شاكر عبدالحميد: الدراما لم تتراجع بل ازدهرت بفعل دخول شركات جديدة في المجال، وكذلك تطور تقنيات التصوير الرقمية والبرمجيات الخاصة ببرامج التحريك، وكذلك التنافس على الكعكة الخاصة بالعرض خلال شهر رمضان. أما السينما فتراجعت بسبب تخلي الدولة في مصر عن الإنتاج السينمائي، وكذلك غياب الرؤية الإبداعية المرتبطة بالموضوعات والأعمال الضخمة لدى الكثير من المنتجين والمخرجين، وأيضا دخول فئات أخرى في عمليات الإنتاج كالجزارين، والقصابين، والمقاولين وغيرهم، وتركيزهم على مخاطبة الغرائز بأعمال البلطجة والرقص والعشوائيات والتفاهات الاستهلاكية التي نعرفها، فضلًا عن تراجع رأس المال الذي هو بطبيعته جبان في ظل حالات عدم الاستقرار الاجتماعي والسياسي الحالي.

مطاردة الجوائز

الجديد: شغلت رئيساً لجوائز إبداعية تشكيلية وشعرية، ماذا رأيت من خلالها من وجهات نظر نحو حالة المجتمع المصري هذه الأيام، نفسيا وإبداعيا؟

شاكر عبدالحميد: الجوائز مهمة بالنسبة للمبدع وبالنسبة للمؤسسات التي تمنح الجوائز. الجوائز تعني أن المجتمع يكرم المبدعين والمتميزين. للجوائز دورها الإيجابي في مسيرة المبدع وأحيانا يكون لها تأثيرها السلبي، إذ قد يتوقف البعض عن الإبداع بسبب نيل جائزة، فهو قد يواصل على نحو متسرع في كتابة متسرعة كي يحظى بجائزة أخرى فيتراجع مستوى إبداعه. هناك مبدعون متخصصون في مطاردة الجوائز، وهناك شعراء قد تحولوا إلى الرواية من أجل الجوائز، وهناك نقاد أيضا فعلوا ذلك. لكن الجوائز مهمة أيضا في كونها تؤدي دوراً في أحداث حراك ثقافي وإبداعي.. والله أعلم.

أجرى الحوار في القاهرة: محمد الحمامصي

قص

قصتان

إبراهيم حنفي

حبّات الفستق والبحر

الْبَحْرُ مِدَادٌ لِشُعُورٍ يَجْرُفُهُ الْمَوْجُ عَلَى شَاطِئِ الْأَلَمِ الْمُسَجَّى لِأَنَامِلِ صَيَّادٍ، قَبض عَلَى قَصَبَتِهِ المتدلي مِنْهَا صِنَّارَةً حَادَّةً، عَلَّهُ يَشْتَبِكُ مَعَ سَمَكَةٍ عَظِيمَةٍ يأكلها حَتَّى ذَيْلِهَا هُوَ وَحَبيبَتهُ فِي الْعَشَاءِ الْأَخِيرِ قَبْلَ سَفَرَةٍ إِلَى بِلَادٍ لَمْ يعرفْهَا، وَأَنِيس لَا يَجِدُهُ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنْفُسِ، بُغْيَةً لقيمَاتٍ تُسِدّ عُودُهُ لِسنوَاتٍ فِي الْغُرْبَةِ تُنْجِيهِ مِنْ طَاقَاتِ الْفَقْرِ، أَوْقَفَ دَرَّاجَته الْمُتَهَالِكَةِ الَّتِي تَتَلَوَّى فِي مَشْيَتِهَا، تَأَمَّل الْبَحْرُ، غَاصَ الْخَيْطُ فِي الْأَعْمَاقِ، السَّاعَةَ تَقْتَرِبُ مِنَ الْعَاشِرَةِ مَسَاء، الْمَوْجَ يَتَرَنَّحُ عَلَى الشَّاطِئِ يميلُ عَلَى النِّعَاسِ، فِي لَحَظَاتِهِ الْأَخِيرَةِ، أَطل صَابِر الثَّلَاثِينِيّ إِلَى الْمَاءِ فَوَجد صُورَته بَاهِتَة اللَّوْن، تذَكّر عِنْدَما أَصرّ عَلَى الزَّوَاجِ مِنْ صَابِرِين فَارِعَةَ الطُّولِ وَاسِعَةَ الْعَيْنَيْنِ، رُموش تَشَفّ عَنْ خَجَل دَفِين إِبْنَة حَارَتُهُ الَّتِي تَعَلَّق بِهَا وَتَعَلَّقَتْ بِهِ، كدّ لَيْلَ نَهَار، مُثَابِرًا حتى اِسْتَأْجَرَ شقَّة صَغِيرَة، تَأْوِيهُمْ مِنْ أَلْسنَة حِدادٍ، وَتَحْمِلُ شَظَف الْعَيْشِ، مِنْ حِيرَانٍ يزْلقُونهُمْ بِأَبْصَارِهِمْ، كُلَّمَا وَلّت وُجُوهُهُمَا شَطْرًا، فَقَدْ رَفَضَتْ صَابِرِين كُلّ شَبَابِ الْحَيّ، كَسَمَكَةٍ عفِيَّةٍ تُعَانِدُ الْمَوْجَ، أقسمت بِأَيْمَانِ جَمَالِهَا الْفَتَّانِ وَشعْرهَا اللَّيْلِيّ مَا يَمْسَسُهُ إِلَّا حَبيبهَا الْأَسْمَر الَّذِي يَرَى فِيهَا الْقَمَرَ وَالشَّمْسَ وَالنُّجُومَ إِذَا طَلِعُوا، كَلَامُهُ الْمَحْسُول خَلعَ قَلْبهَا مِنْ مَكَانِهِ، يَعْمَلُ نَجّارا مُسَلّحا فِي النَّهَارِ وَصَيّادا فِي اللَّيْلِ، لَمْ يَكُفِ رَمَقهُ، وَلَمْ يَسُدّ دُيونهُ الْمُتَرَاكِمَة، كَانَتْ تَنْظُر إِلَيْهِ وَيَنْظُرُ إِلَيْهَا وَيعيونهمَا سُؤَال هَلِ الْحُبُّ وَحَدهُ يَكْفِي؟ إِنّ جُوعَ الْبُطُونِ لَا يعرفُ إِلَّا طَرِيقًا وَاحِدًا، طَالَ اِنْتِظَارُ صَابِرُ لِسَمَكَةٍ وَقَدْ سَالَ لعابهُ، أَهْلَكَتْهُ المسامِيرُ الَّتِي يَدُقّ عَلَيْهَا، وَيَرَى فِي دَقِّهَا إِصْرَارًا عَلَى أن يُدْخِل هَدَفهُ فِي مَرْمَاه، وَالطَّرِيقَ إِلَى السَّعَادَةِ وَالْأَمْوَالِ الْكَثِيرَةِ الَّتِي يُسْعِدُ بِهَا صَابِرِين، كَيْ لَا تَندمَ عَلَى الزَّوَاجِ مِنْهُ.

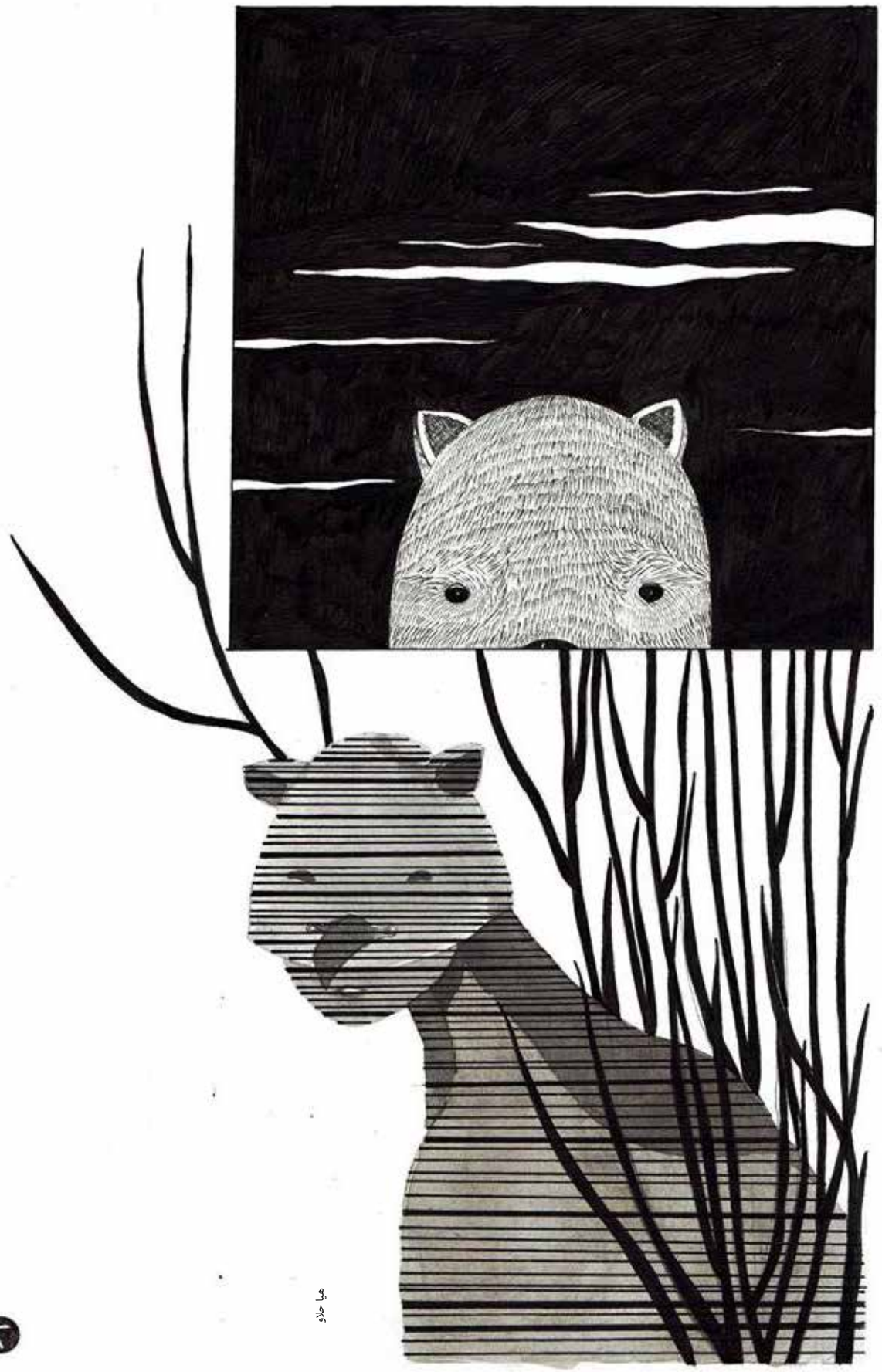
شَعَاعٌ يَظْهَرُ بِالْأُفُقِ حَوْلَ الْعَقْدِ الَّذِي حَصَلَ عَلَيْهِ فِي دَوْلَةٍ خَلِيجِيَّةٍ، فَغِيَابَ سنةٍ عَنْهَا تُعنيهِ مِنْ سُؤَالِ اللَّيْمِ، عَلّمَهُ الصَّيْدُ الصَّبْرَ حتّى يَحْصُل عَلَى عَشَاء فَاخِر فِي هَذَا اللَّيْلِ الَّذِي يَسْتَعِدّ فِيه لِلسَّفَرِ فَجْرًا، أَصرّتْ صَابِرِين عَلَى أَن يَتَنَاوَلَا السَّمَكَ وَسَطَ الْمِصْبَاحِ الْوَحِيدِ الْمُشْتَعِلِ دُونَ بَاقِي الْمَصَابِيحِ فِي الشِّقَّةِ فَتظْهَرُ وُجُوهُهُمَا عَلَى حَقِيقَتِهَا وَجْهًا لِوَجْهٍ متى يُودّعَانِ الْفَقْرَ الْمُدْقِع، وَثَمَّةَ حُلْمٍ يُرَاوِدُهَا أَن تَأْكلَ مَرَّةً حبّاتِ الْفُسْتُقِ مِثْلُ جَارَتِهَا الَّتِي تَعَفَّفَتْ نَفْسُهَا أَن تَطْلبَ حبّةٍ مِنْهَا، ، مَرَّتْ سَاعَاتٌ عَلَى صَابِرٍ، وَلَمْ تأْتِ تَابِعَتُهُ هَرْوَلَتْ فِي ثِيَابِهَا الْفَضْفَاضَ، جَالَت بِخَاطِرِهَا هَوَاجِس لَا تَبْرَحُ عَقْلَهَا، وَمَا أَن رَأَتْهُ رَبَّتْ عَلَى كَتِفِهِ، تَمَالَكَتْ، أَخَذَتْ نَفْسًا عَمِيقًا جَمَعَتْ هَوَاءَ الْبَحْرِ فِي جَوْفِهَا الخاوِي، قَائِلَة: هَلْ حَصَلْتَ عَلَى سَمَكٍ؟ قَال: لَا، قَالَتْ: وَلَا سَمَكَة وَاحِدَة، قَال: إِنّ السَّمَكَ الْيَوْمَ يُعَانِدُنِي رَغْم هُدُوءِ الْمَوْجِ، جَلَسَتِ الْقُرْفُصَاءُ تَنْظُرُ إِلَى السَّمَاءِ لَعَلَّهَا تُرْجِي ضَوْء الْقَمَرِ عَلَى صَفْحَةِ الْمَاءِ فَيَتَجَمَّعُ السَّمَكُ عَلَيْهِ، تَبَسَّمَتْ قَائِلَة: حَتَّى السَّمَك يَا صَابِر يَتَجَمَّعُ عَلَى ضَوْءِ الْقَمَرِ هُوَ مِثْلُنَا؛ لَكِنّ قَمَرَنَا لَمْ يطلّ عَلَيْنَا، قَالَ: لِلصَّبْرِ حُدودٌ، قَالَتْ: وَصْلنَا إِلَى حَدِّ الصَّبْرِ حَتَّى سدّ الْأُفُق لِسنوَاتٍ عِجَافٍ، وَلَا مُنْقِذ لَنَا إِلَّا الْبَحْر نَشْكُو إِلَيْهِ، عُمُومًا هَانَتْ نُجَرِّبْ حظّنَا فَإِذَا خَرَجَتْ سَمَكَةٌ كَبِيرَةٌ، عَرفنَا أَنّ رِزْقَنَا كَبِير فِي بِلَادِ الْغُرْبَةِ، وَإِذَا كَانَتْ صَغِيرَةٌ، عَرفنَا ذَلِكَ وَحَمِدَنَا الله عَلَيْهِ، كَانَتْ كَلِمَاتُه تُهْدّئ مِنْ رَوْعَةِ الْمَوْقِفِ، اِقْتَرَبَت السَّاعَة مِنَ الْوَاحِدَةِ لَيْلًا، لَابِدَ أَنْ يَسْتَعِدّ لِلرّحِيلِ عِنْدَ الْفَجْرِ، لَمْ يَكُنْ فِي جَعْبَتِهِ إِلَّا ملْبَس وَاحد فَقَطْ وَحِذَاء مُتَرَهِّل، وَفَجْأَةً شعر صَابِر أَنّ الصِّنَّارَةَ تَسْقُطُ مِنْهُ، وَقَفَتْ صَابِرَيْنِ تمسك بِالْخَيْطِ مَعَهُ، فَرحَةً بِمَا سَيَأْتِيهِمَا مِنْ صَيْدِ ثَمِينٍ، يَجْذبَان مَعًا، قَالَ إِنَّهَا سَمَكَةٌ كَبِيرَةٌ تَفَرَّجَتْ خُيُوطُ وَجْهِهَا وَتَهَلَّلَتْ أَسَارِيرُهَا، يَا لَهُ مَنْ قَدِرٍ، عَنِ الدُّنْيَا سَتَفْتَحُ لَهُ أَبْوَابُهَا عَلَى مَصْرَاعيهَا، تَحَرّكَ الْخَيْطِ يَمِينَهَا، فَتَابَعَهُ بِقُوَّةٍ، أَمْسَكَتْ صَابِرَيْن جِرَابَ الصَّيْدِ فَتَحَتْهُ تُجَهِّزُهُ لِلصَّيْدِ الثَّمِينِ مُتَمسكة بِثِيَابِ صَابِر كَيْ لَا يَسْقُطُ هُوَ نَفْسُهُ فِي الْبَحْرِ مُتَعَلِّقًا بِالصِّنَّارَةِ، شَدّ الْخَيْطِ عَالِيًا، وَإِذاً بِهِ فَرْدَةُ حِذَاءٍ كَبِيرَةٍ.

بائعة الكريز

لَمْ أَكُنْ أَتَخَيَّلُ مَا حَدَثَ، قَابَلْتُهَا ذَاتَ صَبَاح فِي حُلَّةٍ زَرْقَاءَ كَأَنَّهَا السَّمَاءُ حِينَ أَفْرَغَتْ مَا بِهَا مِنْ مَطَر، بَيْضَاءُ تسرّ النَّاظِرِينَ، شَقْرَاءُ الشَّعْرِ تتَدَلّى عَلَى جَبِينِهَا خَصْلَة صَفْرَاءَ، يُدَاعِبُهَا الهَوَاء البَارد، تَتَحَرَّكُ عَيْنَاهَا بِحَرَكَاتٍ كَلِيلٍ مَدْعُورٍ حِينَ يقْبِضُ عَلَيْهِ، تَسْتَخِيثُ شَفَتَاهَا بِمَا يُطْفِئُ نَارَهَا، تَقْبِضُ عَلَيْهِمَا حِينًا وَتَتْرُكُهُمَا لِحَالَ سَبِيلهمَا حِينًا آخَرَ، تَقِفُ فِي آخر مَمَرٍ مِنَ الْمَحْكَمَةِ بَيْنَ الضّبْحِ وَالظّهِيرَةِ، تَقِف مُنْتَصِبَة إِذَا سَمِعَتْ صَوْتًا يَتَأَوَّهُ فَتبْرقُ عَيْنَاهَا، بِدَمْعَةٍ حَائِرَة لَا تَعْرِفُ قَرَارًا بَيْنَ الجُفُونِ أَن تنزل أَمْ تَتَصَلّبُ فِي الأحداق، مُعْلِنَة الثَّبَات مَعَ اِرْتِعَاشِ الجَسَدِ البَاهِت، كَشَاةٍ تجرّ إِلَى بَابِ الذّبْحِ، فَتجْلِسُ خَائِفَة مِنْ شَيْءٍ مَا، تَنْتَظِرُ إِعْلَانَ اِسْمِهَا فِي (رول) المَحْكَمَةِ وَرَقم قَضِيّتهَا، الأَيْدِي ينعى بَعْضُهَا بَعْضًا فَيسِيلُ العَرَق بَيْنَ الأَنَامِلِ مُتَخَبّطًا طَائِرًا عَلَى عَبَاءَتِهَا السّوْدَاء، لَمْ تَكُفّ عَنْ النَّظَرِ إِلَيّ بِاهْتِمَامٍ، شَككتُ فِي نَفْسِي، رُبّمَا تُرِيدُ أَنْ تَقُولَ شَيْئًا، اِنْتَظَرْت حَتَّى تُفْصِحُ وَلَوْ بالإيماء، كُنْتُ مَا بَيْنَ لَهِيبِ الرّغْبَةِ وَالاِمْتِنَاعِ، لَمْ أَمْلِكِ الشّجَاعَةَ لِنَظَرَاتِهَا المُبَاغِتَة الّتِي أَخَذَتْنِي مِمّا أَنَا فِيه فَقَدْ تَرَكْت مَا جِئت إِلَيْه، فَوَضَعْتُ رَأْسِي بِجَانِبِ السّورِ الأَيْمَن، رُبّمَا، قَدْ كَتَبت شيكًا عَلَى نَفْسِهَا وَلَمْ تَسْتَطِعْ سَدَادَهُ، أو ربما كَانَتْ مِنْ اللاتِي لَمْ تَدْفَعْنَ مَالًا حُكُومِيًّا، مِثْلَهَا لَمْ يَسْرِقْ، بَلْ يُسْرَق، تَذكّرتُ (ياما فِي الحَبْسِ مظاليم) لَكِنّ أَيّ مظاليم وَهِي الشّمْسُ الّتِي أَلْهَبَتْ قُلُوبَ الحَاضِرِينَ، ظلمَتهُمْ بِجَمَالِهَا، وَزَادَتْهُمْ اِرْتِعَاشًا كَقِطَّةٍ، وَضَعْتُهُمْ فِي مَأزق بَيْنَ الحنوّ عَلَيْهَا وَالاِبْتِعَادِ عَنْهَا، خَشْيَة خَرْبَشَةٍ تُصِيبُهُمْ بِأَذى، تَمَنّى كُلّ وَاحِدٍ، لَوْ رَآهَا خَارِجَ مِيزَانِ العَدْلِ لَمَالَتْ كفّتُهُ إِلَى اليَمِينِ، جَبْرًا وَطَوْعًا، وَبَعْدَهَا يَرْضَى بأيّ حُكْم، فَالقَتْلُ بَيْنَ يَدَيْهِ وَعَيْنَيْهَا، أَرَقّ أَنْوَاعِ القَتْل، اِقْتَرَبْتُ أَكْثَرَ لَاحَظْتُهَا تَرْنُو إِلَى كُسُوفِ المُنَادَاةِ فِي يَدِ الحَاجِبِ تَمِيلُ بِرَأْسِهَا بِرَهَف كياقوتة تَنْتَظِرُ صَاحِبَهَا بِشغفٍ، وَقُفَت وَحِيدَة، شريدة لَا تُبَالِي بِي، وَلَا بِالعُيُونِ الّتِي أَكَلَتْهَا وَاِرْتَوَتْ بِجَمَالِهَا، وَقّعتْ عَيْنَايَ عَلَى قَدمِيهَا وَقَدْ خَرَجْت مِنْ تَحْتِ نَجّارٍ أَحْكَم صَنْعَة فِي تُحْفَةٍ بَالِغَةُ الجَمَالِ، كُلّمَا سَمِعْت صَوْتَ هَرجٍ وَمَرجٍ أَطْلَقْت أُذُنَيْهَا تَسْتَرِقُ السّمْعَ عَنْ كَثَبٍ، حَتَّى نَادِي المُنَادَى (سِ) فَرَدْتَ: أَنَا أَنَا اِلْتَصَقْت بِالحَاجِب، تمْسك بِطَرَفِ ثِيَابِهِ مَرَّةً وَتتركُهُ مَرَّةً أُخْرَى، قَالَتْ: أَنَا (بَائِعَةُ العِنَبَ) أَرْدَفْت تَحَرّكت مَعَهُ تَتْبَعُهُ كَمَلِكَةٍ فِي بَهْوِ السّلْطَانِ، وَقَفَ النّاسُ لِجَمَالِهَا عَلَى الجَانِبَيْنِ، رفَعَت المحكَمَةُ جَلَسَ القَاضِي يَنْظُرُ فِي أَوْرَاقِ القَضِيّةِ، وَعِنْدَمَا رَفع رَأْسَهُ وَأَسْجِى قَلَمهُ عَلَى الوَرَقِ تَحَسّسَ نُعُومَتَهُ، نَبَرَاتُهُ هَادِئَةٌ سَأَلَهَا: أَنْتِ (سِ) قَالَتْ: نَعَمْ: قَالَ احكي: قَالَتْ: عَمّاذَا يَا سَيّدِي وَعَمّا أَحكِي، حِكَايَتِي ذرفت دُمُوعًا لَمْ تَتَمَالَكْ نَفْسَهَا، أَمْسَكَتْ بتلابيت عَبَاءَتهَا، تَكَسّرَتْ الحُرُوفُ بَيْنَ شَفَتَيْهَا المُرْتَعِشتين، اِنْطَلَقَتْ قَائِلَةً: أَنَا سَيّدِي مُوَافَقَةٌ عَلَى زَوَاجِ زَوجِي مِنْ أُخْرَى قَالَ: لِمَ؟ قَالَتْ: لِأَنّي أُحِبّهُ فَلَمْ أَعُدْ أَصْلَح لَهُ. وَقَفَ القَاضِي يُعَدّلُ مِنْ هَيْئَتِهِ أَجابها بِتَعَجّبٍ كَيْفَ وَأَنْتِ بِلْقِيسُ فِي عَرْشِهَا؟ تَعَالَتْ الأَصْوَاتُ، هَمهم الجَمِيعُ، أَبْدَوْا الاِسْتِعْدَادَ بِالزّوَاجِ مِنْهَا إِنْ أرادت، دَامَ الصّرَاعُ بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ القَاضِي حَتَّى أَجْلَسَهَا مَكَانُهُ، فَأَزْدَفَتْ لَمْ أقصّرْ فِي حَقِّهِ يَوْمًا كُنْتُ أتسمم رَائِحَتَهُ حِين يَهْفُو، وَحِينَ يَنَامُ عَلَى رَاحَتِي، أَمْسَحُ عَلَى جَبِينِهِ، تُدَاعِبُ أَنَامِلِي عَيْنَيهُ كَرَاقِصَةِ بَالِيه، لِأَنّهُ حَبِيبِي حَبِيبِي، وَكُنْتُ أَتَحَسّسُ حَبّاتِ الكريز فَأُخْتَارُ أَطْيَبهَا وَأَعْصرهَا فِي فَمِهِ حِينَ يَغْضَبُ، إِنّهُ آخرُ حبّةٍ فِي عُنْقُودٍ حَيَاتِي بَعْدَمَا اِنْفَرَطَت مِنَى كُلّ حَبّاتِ الحَيَاةِ، فَأَنَا مُتَعَلّمَةٌ، طأطأ رَوْجُهَا رَأْسَهُ بَاكِيًا، اِنْتَفَضَ القَاضِي متعجبا مِنْ زَوْجِهَا قَائِلًا: وَمَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبَك لمَجْنُون. ثُمّ سَأَلَهَا: وَلَكِن أَيْنَ الحَقِيقَةُ؟ قَالَتْ: الحَقِيقَةُ أَنّي كفيفة.

كاتب من مصر

أنس سلامه



هيا حلاو

٢

شعر

تأويل الخراب

حميد سعيد

مُدُنٌ تَتَغيّبُ عن زمنٍ..
تَتَدَثَّرُ فيه الثواني بأوجاعها
وتَغيبُ..
كلّ الذي كانَ صارَ بعيداً ومُلتبِساً
وعلى غير ما كانَ
أحلامُها وحِكاياتُها والتواريخُ والناسُ
واللغة المُتداولةُ..
الأصدقاءُ
تُستَبدَلُ الأمهاتُ العفيفاتُ..
بال...
لستُ أقوى على القولِ
. . . . . .
. . . . . .
أشجارُها في حِدادٍ
وأنهارُها تَتسلّلُ عبرَ حدودِ البلادْ
0
حدّثنا النهرُ بنُ نُهيرٍ..
قال..
ستحيونَ إلى أيامٍ يتَبَدّلُ فيها الحالْ
يَغيبُ الماءُ عن المشهدِ
يَحتلّ المشهدَ رملٌ ودمٌ ودخانْ
0
موكبٌ غامِضٌ
أدخلتهُ الأساطيرُ أطراسها
مَنَحتهُ الحرائقُ أفراسَها
حيثُ مَرّ اختفى الكهرمانُ
وحَلّ الرمادْ
فارَقَ الشعراءُ قصائِدَهمْ
وتَعَثّر ظلُّ القصيدة بالمتدارِكِ
والتَحَقَ المتقارَبُ بالراحلينْ
ليسَ في هذه المدينةِ طحنٌ
وليس في هذه البلاد طحينْ
. . . . . .
. . . . . .
ليس في هذه البلاد أمانٌ
وليس من يَحكُمُ البلادَ .. أمينْ
يَتَسَلّى الخرابُ بها
ويُشارِكُها الطيرُ أوجاعها..
في المراثي..
وأحزانَها في الغناءْ
0
حَدّثنا النهرُ بنُ نُهيرٍ..
قال..
ستحيون إلى أيامٍ..
لا يدري المرءُ إلى أين سيمضي..
وإلى أيّ مآلْ
في مُدُنٍ أرخصُ ما فيها الإنسانْ
0
في شوارِعَ ضَيّقَةٍ..
وعلى كُلّ بابْ
طارِئٌ يضع النور في جيب معطفهِ
ويُساوِمُ روحاً تخيّلهُ
أنْ يبادله بالقَتامْ
كانَ يبحثُ عن مُنْشِدٍ أخرسٍ..
يَتَعلّمُ منه الكلامْ
وعنْ غائبٍ لنْ يعودَ ..
استدلّ به في الظلامْ
. . . . . .
. . . . . .
يَتَوقّف عندَ جديدِ الشتائمِ
عند جديد البكاءْ
الخرابُ.. يطال جديدَ شتائِمِهمْ
ويطالُ جديدَ البكاءْ
0
حَدّثنا النهر بنُ نهيرٍ..
قال..
تحيون إلى زمنٍ.. تتلوّنُ فيه الأيامْ
باللون ال...
لا لون لها..
اختفتْ الألوانْ

شاعر من العراق مقيم في عمان

يوميات

من دمشق إلى حيفا

يوميات في الأسر

خيري الذهبي

كانت الجبهة السّوريّة في الشمال قد سكنت، والانفجارات قد توقّفت، كان المهندسون الإسرائيليون قد أنهوا تمهيد الطريق المنطلق من خندق آلون عبر السهل حتّى الطريق المؤدّي إلى خان أرنبة، ثمّ إلى طريق دمشق. كنتُ أراقبهم من مرقبي العالي غير المرئي منهم، أو هذا ما ظننت، حتّى قال لي فيما بعد أسابيع المحقق مرّة: وماذا كان بإمكانكَ أن تُسبِّب لجيشنا من أذى وأنتَ الأعزل المراقَب جيِّداً من الجانب الآخر للسهل الأعزل، لا تملك إلا جهاز لاسلكي، كنّا قد قطعنا التواصل بينه وبين غرفة العمليات في دمشق، وكانت، جملته هذه هي الصفعة القاسية لما ظننتُهُ عوناً لجيشي في حربه ضدّ المستعمرين الأشكيناز، وكانت صدمة الإحساس بالسخافة والدونكيشوتية، كان لا بدّ منها للعودة بي إلى الأرض حتّى لو كان ثمن اصطدامي بالواقع المرّ كسر ساقيّ أو صلبي.

كنتُ أتمزّق غيظاً من رؤية الشماتة في عيون زميلَيّ في المخفر، أو هذا ما تخيّلتُهُ مغموراً بالوحدة والخوف وتخلّي العالم عنّي، كان السؤال المُلحّ عليّ في أكثر الأوقات: أهذه هي المكافأة على إقامتي في المخفر، أدافع بوجودي تحت راية الأُمم المتّحدة عن الأرض السّوريّة؟

كانت علاقتي مع الأُمميَّين قد اختُصرت حتّى التّحيّة الصباحية أو المسائية، وحين كانا يجعلان من غرفة المراقبة التي كانت مزجَّجة من جوانبها الأربعة مكان راحة مُكيَّفاً بهواء الخريف المعتدل، يشربان البيرة، وهما يثرثران في استرخاء في أُمسيَّات تشرين، أمّا أصوات التفجيرات التي تُسمَع في البعيد تقول إن الحرب ما تزال قائمة، وشعرتُ بالحَرّ الشديد، ولستُ أدري أكانت بداية لحمّى داخلية؟ أم أنه الإحساس بالغيظ والخسارة؟ وفي إحدى المرّات، وكنتُ أعود إلى بَرّاكَتي، فاجأني النقيب الهولندي يحمل إليّ فنجان كافيه أوليه، ولكني اعتذرتُ شاكراً، واتّجهتُ إلى البَرّاكَة، أحاول الراحة حين خرج من الغرفة الزّجاجيّة قائلاً: لماذا يبدو عليكَ وكأنكَ غاضب من أمر فعلْناه، أنتَ لا ذنب لكَ، ونحن لا ذنب لنا. تعال نُثرثر قليلاً، وشدَّني من ذراعي، فانسقتُ معه، فلقد سئمتُ الصمت المحيط بي وبالمخفر. جلستُ. ناولني النقيب فنجان النسكافيه الكبير، وكان ما يزال يُحرِّك ملعقة فيه لاستكمال ذوبانه، ثمّ وضعه أمامي على طاولة صغيرة، وعاد إلى الجلوس، وما كدتُ أجرع الجرعة الأولى حتّى قال الهولندي: حاولْنا الكثير من أجل خروج سليم من هذا الفخّ. نظرتُ إليه في جمود، لا أفهم إلامَ يريد الوصول حين قال: عرضْنا على القيادة في جيروسالم إخراجكَ من المخفر في سيَّارة الأُمم المتّحدة، وحتّى رأس الناقورة على الحدود اللّبنانيّة مع إسرائيل، ونظر إلى الإيطالي، وكأنه يستنجد به، ثمّ تابع بعد صدمتي بالنظرة الجامدة للرائد الإيطالي: وبهذه الطريقة، تخرج من الفخّ تحت راية الأُمم المتّحدة. ولكنهم في جيروسالم تردّدوا في قبول الاقتراح، حين ردّ رئيس البعثة هناك: الإسرائيليون يعرفون بأن السّوريّ ما يزال في المخفر، وبوجوده في المخفر يبدو وكأنه في «عتليت»، وكانت صدمة الجهل في أني لا أعرف عتليت، ولا أعرف مدلول الاسم، واستمررتُ في صمتي، أجرع الكافيه أوليه، تابع الهولندي: ولن يسمحوا لكم بإخراجه في سيَّارة الأُمم المتّحدة، وتحت أنظارهم، ثمّ ماذا لو قبضوا عليه معكم، قبل تهريبه من إسرائيل رغماً عنهم؟ هل تريدون إدانة الأُمم المتّحدة في سعيها إلى التّدخّل غير السِّلْميّ في السياسات المحلِّيَّة؟

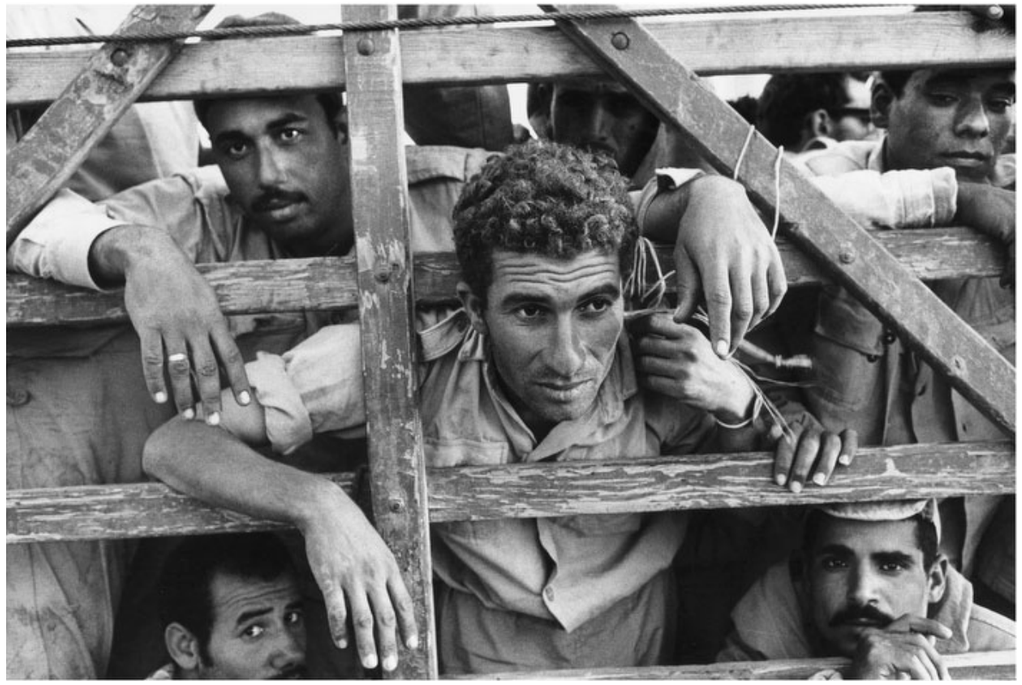
وأخيراً قال الهولندي بهمس المتآمر معي: ما رأيكَ لو خرجتَ في سيَّارة الأُمم المتّحدة، ودون إبلاغ السلطات الإسرائيلية، أي نائماً في المقعد الخلفي مُغطّى ببضع ثياب مُلقاة في إهمال؟

ولا أدري إن كنتُ حسن الحظّ حين رفضتُ ذلك المعروف، وأصررتُ على انتظار الحلّ من الحكومة السّوريّة، أم سيِّئ الحظّ كالعادة.

الحرب تترك المخفر الأُممي في سلام

في اليوم التالي عدتُ إلى الكراج المرتجَل في المخفر، لأجلسَ على كرسي الميكانيكي الملوَّث بشحم السَّيَّارات، أتأمّل القرية التي كانت تضجّ بالحياة قبل أيّام فقط، وهي اليوم ميتة، لا تعرف متى تبعث فيها الحياة! وعاد الضابطان الأُمميان إلى السُّكْر، والنوم في الملجأ محتميَيْن بمقولة الإيطالي «هذه حرب ليست حربي، ولا أريد الموت المجّاني فيها»، وفي انتظار نجدة ما تأتيهم من دمشق، أو من تلّ أبيب، كانا يقضيان على زجاجات الخمرة بالترتيب غير العنصري، فالمشروبات كلها، بغضّ النظر عن مصنعها وصانعها، سواء، ولم أكن على جرأتهما في الاستهانة بدماء البسطاء، فأقضي ساعات الحرب سكران.

كنتُ أشرب القهوة في مجلسي في الكراج، أتأمّل القرية، ولا أراها، فما كنتُ مُهتمّاً برؤيته لم أره، وما كنتُ أشتهي رؤيته من نصر يستحقّه جيلي، لم يسعدني الحظّ بنواله. وفجأة، وقبل أن أنفض رأسي محاوِلاً



أسرى لدى إسرائيل من الجيش السوري خلال حرب أكتوبر 1973

الرفض، أو التّأكّد ممّا أرى، رأيتُهُ أو بالتدقيق لم أره، بل رأيتُ غباراً يتحرّك على طريق المخفر القادم من القرية، غباراً يصعد إلى الأعلى، ويثيره شيء ما يمشي على الدرب التّرابيّ، خرجتُ من لامبالاتي ونعاسي، أحاول التّأكّد ممّا أرى، وفي عصفة ريح عابرة كشفتُ الغبار، فرأيتُهُ، كان كلباً ضخماً، كلباً؟ لا، بل كان أكبر من الكلب، بل هو أضخم من الكلب، ولم أستطع الجزم، فقد اندسّ في الغبار الذي أهاجه ثانية، وأخذت كتلة الغبار في التّقدّم نحو المخفر.

اهتممتُ لمرأى الكلب الضخم يتقدّم باتّجاه المخفر، وبحثتُ عن سلاح أدفعه به عنّي، ولكنْ، لا سلاح، فانحنيتُ إلى الأرض، وحملتُ حجراً ضخماً كما كنّا نفعل صغاراً، وفجأة سقط الحجاب الغباري، وبدا الكلب، كان كلباً جميلاً قوياً، وكان يدلي لسانه نحو الخارج في ظمأ واضح، قرّرتُ سقايته، سكبتُ من برميل في الكراج ما يملأ سطلاً صغيراً، وحين سمع صوت الماء يكركر في السطل اهتمّ، وانتبه، حاولتُ تجاهله، حين التفتُّ إليه، رأيتُ تكشيرته المرعبة عن أسنان صفر، فوضعتُ السطل على الأرض بعد خَضِّ الماء فيه، ولكنه شخر بقوّة وهرّ، فارتعبتُ، فلو قرّر عَضّي، فليس هناك مَنْ يدفع عنّي، وليس لديّ في الكراج سلاح، أيّ سلاح بما فيها السّكّين.

قرّرتُ الانسحاب، فالمواجهة خطيرة، وشديدة الخطر، وما يدريكَ أن من الممكن أن يكون مسعوراً مكلوباً، وعضّته تعني الموت البطيء في هذه الصحراء الخضراء الخاوية من كل حياة، فالأحياء الوحيدون فيها سكارى كالأموات؟!

كنتُ قد قرأت مرّة أن التحديق في وجه الحيوانات المفترسة قد يؤدّي إلى هجومها عليكَ، فالتحديق في العيون تحدٍّ على السيادة، ولم أنظر في وجه الكلب مباشرة، وإن تخيّلتُ حجمه وتقاسيمه، فخطر لي أنه ليس كلب رعاة، بل كلب من سلالة طيّبة مُقدَّرة عند مربّي الكلاب، وبرز السؤال: ولكنْ، ما الذي جاء به إلى هذه القرية التي رأيتُهُ يخرج منها؟

سمعتُ صوت لعق متعجِّل، فالتفتُّ لأكون في اتّجاهه، ورأيتُهُ يلعق الماء بسرعة العطشان من السطل، فكّرتُ بإطعامه، ولكنْ، ليس لديّ ما يصلح لأكله إلا علبة مارتيديللا، تُرى هل سيستطيبها؟ وبدأتُ زحف الأقدام خارج الكراج، ولكنه شعر بحركتي، فرفع رأسه عن السطل، وأطلق هريراً، سمعته شديد القوّة، ما دفع الرعشة إلى عمودي الفقري، فتوقّفتُ مرعوباً، أنتظر خطوته التالية، ولكن ذلك الكلب لَمْلَمَ نفسه، وخرج إلى البعيد، حيث اختار جذع شجرة صغيرة، واستلقى تحتها وهو ينظر إليّ، حينها أحسستُ بأنه لن يغادر، وبأنه سيتحوّل إلى عنصر أساسي من جماليات هذا المخفر البرّيّ.

الحمائم ترفض عقابيل الحرب

تمطّيتُ سَئِماً من الأرق الطويل، وصوت الانفجارات تغطّي الأفق السّوريّ فقط، ولو بعيداً في الأرض السّوريّة التي لا أراها، رفضني

السرير، فقمتُ، وأعدتُ التّمطّط، ثمّ خرجتُ من البَرّاكة، وتأمّلتُ قرية جباتا الخشب التي فرضوا على سكّانها الهجرة إلى الداخل السّوريّ، والتّخلّي عن أشيائهم البسيطة وحيواناتهم وطيورهم شبه البرّيّة، وكأنها لم تسكن من قبل.

لاحظتُ أن الانفجارات قليلة باتّجاه قرية جباتا الخشب، فعدتُ إلى البَرّاكة، أعدّ لنفسي فنجاناً كبيراً من القهوة بالحليب، وربّما استهلك تنظيف فناجين النسكافيه وكؤوسها وقتاً، لم أحسبه قبل وَضْع الماء البارد ليغلي على البوتو غاز، فحين خرجتُ من البَرّاكة أحمل فنجان القهوة بالحليب، كانت الشمس أو نورها المنكسر قد أضاء الحقول أمامي، فاتّجهتُ إلى غرفة الكراج المَحميّ جيّداً براية الأُمم المتّحدة. جلستُ على الكرسي العتيق، وبدأتُ رشف قهوتي.

نظرتُ ثانية إلى القرية المهجورة، حيث تتبدّى القرية، كانت الحمائم الكثيرة، والتي لم يستطع سكّان القرية اصطحابها، فتركوها لنصيبها، كانت تطير طيرانها الصّباحيّ على عادتها، وكانت أصداء الانفجارات قد توقّفتْ لسبب ما، فانتهزت الحمائم من بيض، وسود، وحمر، ومختلط الألوان، لتطير سعيدة بالسلام والهدوء، كانت تطير في مجموعات كبيرة، تُرى هل استعادت سلامها الخاصّ؟ ترى هل للحمائم سلام بعيداً عن تدخّل الإنسان، وتدريبها الذي يجعلها تُنهك الحمامة الضّالّة عن مطارها، ثمّ تحطّ، فتحطّ الحمائم جميعاً، بما فيها الحمامة الضّالّة، مطيعة لصاحبها الذي أطعمها وجوّعها للأنثى، وأطلقها مُقيّدة بشهوتها لشيء واحد فقط، للأنثى؟

فجأة انفجرت القذائف والقنابل والصواريخ دفعة واحدة، واستجاب الطرف الآخر، واندلع تبادل القتال من جديد، تُرى كيف يفكّر السّكّان الآمنون في سوريا الآن؟ كيف يتصرّف البسطاء الساعون إلى جَلْب الخبز لأطفالهم الآن؟ الفول؟ الحمّص؟ فطور الصباح العادي؟

يبدو أن أُذُنيّ اعتادتا التفجيرات، واعتادتا تجنُّب الطَّرَقَيْن لمواقع الأُمم المتّحدة، فلم تقربنا حتّى اليوم قنبلة ضالّة، ولا رصاصة عيار خمس مئة طائشة، ولمفاجأتي كانت غيوم الحمائم تعلو مرعوبة من انفجارات لا عهد لها بها، كانت تعلو، وتعلو حتّى تصبح لطخة ملوّنة في السماء الصّباحيّة، لا يمكن تمييزها، جرعتُ جرعة مطمئنّة في مخبئي في الكراج المؤقّت لسيارة قوّات الطوارئ، ثمّ تحوّلتُ بنظري إلى الغيمة الملطّخة باللون الأحمر المبكّر حين رأيتُ قطعة صغيرة تتسلّل من الغيمة، وتهوي باتّجاه الأرض، تهوي وتكبر وتهوي وتكبر حتّى استعادت حجمها الحمامي، وتوقّفتُ عن جرع النيسكافيه مشدوداً إلى مغامرة الحمامة المنفصلة عن الغيمة، وفجأة غابتْ عن ناظري، وقبل أن أقف لأتابع حركتها الغريبة، سمعتُ صوت ارتطام بالصفيح المغطّي للكاراج، ولم أستطع فَهْم ما جرى حتّى رأيتُ الحمامة تهبط ساقطة عن باب الكراج المفتوح على طريق جباتا الخشب، اقتربتُ من الحمامة الساقطة، أحاول تهييجها فتطير، ولكنها كانت ساكنة، فتجرّأتُ، ورفعتُها عن الأرض، ولكنها كانت دافئة دفء الموت القريب، وفزعتُ من لقاء الموت على هذا الشكل، ولكن استمرار الانفجارات والقذائف جعلني أنظر إلى غيمة الحمائم في خوف، وإذ بي أرى الشهب تنفصل عن الغيمة، وتهوي، وارتعبتُ ممّا أرى، فدخلتُ إلى الكراج أحتمي من شهب الحمائم التي لم تخيّب ظنّي، إذ علت فجأة أصوات ارتطام الحمام الميت رعباً وتعطّشاً إلى الأرض، بالسقف الصّفيحيّ، ثمّ صوت ارتطامها بالأرض، بالبساتين البعيدة، بالحقول المهجورة، وظلّت تتساقط وتعلو هاربة غريزيّاً من القذائف والقنابل، والصواريخ حتّى لم أعد أراها في السماء الصافية تُلطّخ نقاءها الأبيض المُزرّق.

كانت تلكم هي المرّة الأولى التي أشاهد فيها حُلْماً سورياليّاً حقيقياً، لن تراه لا في فيلم سينما تلّ بونيول، ولا في لوحة تلّ سلفادور دالي، ولا في قصيدة لأندريه بروتون، كان كابوساً سورياليّاً ممّا تنتجه الحروب عادة في وضح النهار.

سكبتُ ما تبقّى من النيسكافيه على التراب، وغادرتُ الكراج إلى البَرّاكة، لا أعرف ما أصنع، وعندئذ سمعتُ صوت عَدْوٍ لاهث على الطريق من جباتا، فخرجت مُستطلِعاً لأرى فَرَساً حمراء رائعة تعدو متّجهة إلى المخفر، وكان يتبعها عن قرب مهرٌ يماثلها لوناً إلا أن نهاية ساقَيْه الأماميَّتَيْن كانتا محجَّلَتَيْن بالبياض، وقفتُ مشيراً إليهما بالقدوم وأنا أُصفّر صفيراً خافتاً، ومُلوِّحاً بغذاء لهما في ذيل قميص بيجامتي المَطْوِيّ، وكأني أحمل طعاماً لهما مُتظاهِراً بامتلاكه، كما كنتُ أشاهد رعاة الماعز يتظاهرون لاجتلاب الماعز الضّالّة إليهم، كانا يعدوان مقترَبَيْن، وفكّرتُ بسرعة في إيوائهما في المخفر غير مبال بالسَّكرانَيْن الأُمميَّيْن.

وصلت الفَرَس الأُمّ قريباً من المخفر، وكان الذعر يسيطر على حركاتها، والقنابل التي اعتادت أُذُناي على وَقْعها تُثيرها حتّى الهلاك، وفجأة، وفي أثناء اقترابي منها مشيراً، بفضل بيجامتي الرّياضيّة أني أحمل إليهما الطعام، كشّرت الأُمّ فجأة عن أسنانها، ووقفت على قائمَتَيْها الخلفيَّتَيْن، وأخذت في الصهيل الجريح، لم أجرؤ على مزيد من الاقتراب، بل وقفتُ مذهولاً أتأمّل هذا الجمال المتوحّش الواقف على ساقَيْن خلفيَّتَيْن تصهل في ذعر من أصوات الحرب المميتة.

فجأة هبطتْ متّكئة على السوق الأربعة، وبدأت العَدْوَ، فعدا مهرُها من خلفها، حاولتُ اللحاق بهما، لأعرف اتّجاههما، ولكني ما إن وصلتُ إلى الأرض المتصلّبة للدرب المؤدّي إلى جباتا الخشب حتّى كانا يتّجهان إلى ما خلف المخفر ككل، فَعَدَوْتُ في إثرهما إلى المرقب أرى اتّجاههما، ولكني ما كدتُ أصل إلى المرقب حتّى رأيتُ المهر يلحق بأُمّه، أي إلى الجهة الأخرى من المخفر.

رجعتُ إلى الكراج، أنتظر وصولهما، ولكنهما كانا يَعْدُوَان في اتّجاه الجيش الإسرائيلي، ثمّ انتبهتُ إلى أنهما يطوفان حول المخفر، يرجوان عوناً من إنسان ما، يطمئنّان إليه.

استمرّا في دورانهما اللّاهث حول المخفر، يقفان بين الحين والآخر، ليُطلقا صهيلاً متضرّعاً أن يتقدّم أحد ما إلى نجدتهما دون أن يستجيب لهما إنسان، ولم أفكّر ثانية في خداعهما المكشوف بالتلويح بطعام، لا أملكه، وأمان لا أدعيه، كانا يَعْدُوَان استجابة لأصوات القنابل وحسب إرعابها الصوتي، وفجأة وصلتْ وانفجرتْ قنبلة كبيرة ربّما كانت من عيار الخمس مئة كيلو، فتوقّفت الأُمّ مذعورة وهي ترى غيمة الحجارة والتراب تعلو، فتغطّي كل ما يرى، ثمّ، وبهدوء أخذت الحجارة الصغيرة الطائرة، والغبار في النزول على الأرض في استسلام.

استدارت الفرس الحمراء تعدو في اتّجاه القرية المهجورة «جباتا الخشب»، لاحقتُهما بأنظار زائغة، ولكنهما اختفيا في المَدّ الغباري المهاجم، وآملاً في رؤيتهما ثانية، وقفتُ في خضمّ الأصوات الجهنّميّة، والغبار القادم من الجحيم حتّى انجليا، وبحثتُ عنهما في كروم القرية، وبين أشجارها، ولكنهما اختفيا، ترى هل نَجَوَا؟ وكيف ستعرف إن نَجَوَا، أم هلكا؟ وسمعتُ نحنحة الميجور الذي استيقظ أخيراً، فألقى عليّ بالبونجورنو، ومضى إلى كابين التوالبت، حيث غاب حتّى عدتُ إلى المرقب، واتّخذتُ مكاناً مَحميّاً، وبدأتُ في مراقبة ما يجري هناك في حقل يوم القيامة.

وكان يوماً عاديّاً لا يُميّزه إلا الانفجارات من العمق السّوريّ. كانت حرب تشرين التي انطلقت في السادس من تشرين الأوّل 1973 تُبشّر السّوريّين بنصر وتحرير كبير للأراضي المحتلّة عام 1967، كانت فرحة رؤية الدَّبّابات السّوريّة تتقدّم لعبور معبر آلون الفجّ، وتتقدّم عند سفح تلّ الشيخة، أو عند تلّة الأرانب، هذه الفرحة كانت قد انقضت، وبدأت الإصابات في دبّابات الجانب السّوريّ، وتخلّيتُ عن مراقبة مسيرة الحرب الساذجة منذ أن أسقط أحمق في عشّ لطرد الطائرات المعادية في الجيش السّوريّ، طائرة سورية، كانت تقصف مصفاة نفط ميرون في إسرائيل، فطاردتْهُ طائرات الميراج الإسرائيلية بعد إنجاز مهمّته وعودته باتّجاه سوريا، فلمّا اقترب من الحدود السّوريّة أخذ يرفرف بجناحَيْه مشيراً إلى السّوريّين على الأرض، يُعلمهم أنه صديق حسب التعليمات الدّوليّة، ولكن جنديّاً سوريّاً كان في عشٍّ لرشاشات الخمس مئة، وهي رشّاشات لم تصبْ طائرة في أثناء تحليقها يوماً، فلقد كان أقصى ما يمكن لها القيام به هو طَرْد الطائرات المُغيرة بتهديدها بالإصابة.

هذا الجندي ما كاد يرى الطائرة المنخفضة الطيران حتّى رماها بصلية من رشاشه، فأُصيبت في خزّان وقودها، ورأيتُها تتوقّف مصدومة في الهواء غير مُصدّقة أن إصابتها كانت في أرضها وبين ناسها، توقّفت بعد إصابتها في الهواء، وكأنها عاقلة لا تُصدّق، أو طير أصابه الصياد بمقتل، ثمّ تنقلب على قفاها، وتأخذ في الانزلاق الشّراعيّ المميت نحو الأرض غير الحنون، كان السهل محاطاً بالتلال الصّخريّة، ولا أمل للطّيّار في إعادة الصعود للنجاة من صدم الأرض. تابعتُها بنظري العاجز تبتعد، ورأيتُ اصطدامها بالأرض منقلبة على قفاها، رأيتُ ارتفاع موجة من غبار إلى السماء، تلاه وهج نار قوية، واستدرتُ مبتعداً، فلم أستطع تحمّل هذا المصير.

سوف أتذكّر هذه الحادثة المؤلمة في منزلي في دمشق، أي بعد الشهور التي قضيتُها في إسرائيل، والتي لم تجب عن أسئلتي الكثيرة، حيث زارتْني امرأة في السواد، وكانت أخت الطّيّار الشهيد، وسألتْني إن كنتُ أعرف شيئاً عن أخيها الشهيد، فكل ما تعرف وقد أخبرها بذلك عاملون في الصليب الأحمر بأن آخر عمل قام به هو ضرب مصفاة ميرون في إسرائيل، ولم أجرؤ على إخبارها عن نهايته المفجعة على الصُّعُد كلها.

إسرائيل التي لا أعرفها

كانت سيّارة الجيب تتحلزن صاعدة التّلّ الذي يجثم على قمّته مخفرنا، وكان صوت السّيّارة أوّل صوت نسمعه منذ أيّام، أي منذ اندلاع الصوت الأوّل لقنبلة، أو سماع صفير رصاصة.

كانت الحرب قد أحرقت سبعة أيّام لنا، ونحن في حصارنا بين الموت والحياة، بين القذائف والحمام المتساقط، هذا العبث كله الممتزج بالدهشة، كانت علامات العجلات من خلف السّيّارة تشير إلى أنها قادمة من المعبر الواقع بين تلّ وردة وتلّ الشيخة، وأُصبتُ بالارتباك، وتساءلتُ سرّاً: هل يمكن أن تكون سيّارة الجيب هذه إسرائيلية؟ وإلا فكيف يجرؤون على السّيْر دون قوّة عسكرية تحميهم؟ أو فلمَنْ هذه السّيّارة؟ وكيف تعبر المناطق الملغومة دون خوف؟ وذكرتُ السّيّارات الإسرائيلية التي كانت تقوم بتنظيف الحقل من الحجارة المتناثرة لأيّام مضت، والتي رأيتُها خلال اليومَيْن الماضيَيْن، وعرفتُ أن الطريق قد مهّدت لعبور السّيّارات التي تقوم بمهمّة ما. وذكرتُ ما حدّثونا به مراراً، أن كل موقع سيجده العاملون في قوّات الطوارئ، وفيه جندي سوري واحد، هو بمثابة فيلق سوري يدافع عن الأرض السّوريّة، وذكرتُ محاولة الأُمميّيْن إقناعي بالهروب في سيّارة الأُمم المتّحدة، ورفضي لهذه المغامرة مُفضّلاً تدخّل الجيش السّوريّ المسؤول عنّي لإنقاذي من فخ تلّ الهوى إلى حيث الوطن. وهرعتُ إلى البَرّاكة، وعلى الطريق إليها، لم أر أيّاً من الرائد الإيطالي أو النقيب الهولندي، فاندفعتُ أحلق لحيتي التي لم أحلقها منذ المتفجّرة الأولى عند الموقعة العظيمة التي دارت.

ثمّ خمدت الأصوات الحربية لاحقة بمواكب الدَّبّابات الإسرائيلية في اتّجاه الداخل السّوريّ، وكان جزء من حاسة السّمْع لديّ منصرفاً إلى الخارج يتسمّع الأصوات الممكنة، ولكن سيّارة الجيب ما تزال بعيدة. غسلتُ وجهي ونشرتُ قليلاً من الكولونيا، ثمّ غيّرتُ الثياب الرّياضيّة التي أرتديها في المخفر عادة ببدلة عسكرية أنيقة، ممّا كنتُ ألبسه في الطريق إلى الجبهة، وسمعتُ من البَرّاكة صوتَيْن مختلفَيْن، أوّلهما صوت سيّارة الجيب المقتربة، وثانيهما حركة أقدام على الحصى المفروش في الباحة.

في طريقي إلى الخروج من البَرّاكة، وقع بصري على صورتي النصفية. في المرآة، كنتُ أنيق اللباس أناقة تليق بمحاور كفء للإسرائيلي، وحليق اللحية كَمَنْ يمضي إلى لقاء عزيز، أو عزيزة، ويريد أن يبدو بالشكل الأجمل، وخرجتُ. كان الضابطان الأُمميان يقفان إلى جانب الكارافان يُدخّنان، والغريب أنهما فُوجِئا بأناقتي، بل برؤيتي أخرج لِلِقاء الإسرائيلي.

حيَّيتُهما، فحيّياني في ارتباك، كان صوت سيَّارة الجيب يعلو مقترباً، أخذت الأفكار تهاجمني: كيف يبدو الإسرائيلي؟ أهو يشبهنا؟ أم أنه شيء مختلف؟

صوت السَّيَّارة الجيب كان يقترب، وحرصي على رؤية الإسرائيلي الذي لم أره من قبل إلا عبر المنظار المقرّب، ولم أعرف من اليهود إلا جورج أشكنازي في مصر وإبراهيم الذي نسيتُ اسم عائلته منذ تركتُ مدرسة العازارية في دمشق.

دخلتْ سيَّارة الجيب إلى المخفر، تحمل العَلَم الإسرائيلي، هبط منها عسكري يشبه السّوريّين في قامته، وفي ملامحه، وكان لا يضع رتبة تدلّ على كَتِفِهِ، بل كان يلبس زيّ العمل والتدريب فقط.

تأمَّلَنا بسرعة وكأنه يريد التّأكّد: أيّنا السّوريّ؟ وأيّنا الأُممي؟ وقبل أن يسأل، أو يخمّن تقدّم الرائد الإيطالي مُقدِّماً نفسه وشريكه في قوّات الطوارئ، فقال العسكري دون رتبة في عربية ملكونة متقدّماً منّي: أنتَ الملازم الذّهبيّ؟

ولمّا أجبتُ بالإيجاب، قال: أنتَ على أرض يحتلّها جيش الدفاع الإسرائيلي، ولمّا حاولتُ الاحتجاج قال: وسترافقنا الآن إلى مركز القيادة.

نظرتُ باتّجاه الضابطَيْن الأُمميَّيْن مستنجِداً، ولكنهما استدارا متَّجهَيْن إلى الكارافان، كأن لا علاقة لهما بما جرى ويجري، أشار العسكري دون رتبة إلى سائق الجيب، فتقدّم مُسلَّحاً برشّاش عوزي، قال العسكري دون رتبة:

أرجو ألا تُسبِّب لنا أو لجيشكَ أيّ إحراج، فتفضَّلْ معنا، وهتفتُ فيما يشبه الهمس المحرج مخاطِباً الرائد الإيطالي:

ميجور، ولكنه أغلق باب الكارافان، واختفى.

تقدّم الرجل الإسرائيلي دون رتبة، وقال: أعتقد أنه من الأفضل تركنا نقوم بمهمّتنا دون إحراج لأحد. وأمسكَني من ذراعي بقوّة، فنظرتُ من حولي أبحث عمَّنْ يمكن له نجدتي، ولمّا لم أجد كان الإسرائيلي دون رتبة يشدّ على ذراعي مانعاً لي من الحركة، ويشدني باتّجاه سيَّارة الجيب، حيث بدأتُ رحلة معرفة اليهود الذين لم أعرفْهم من قبل.

تلفَّتُّ من حولي ناظراً أو مودّعاً تلّ جباتا الخشب، والغريب أني لاحظتُ اختفاء الكلب المخيف، وتقدّم منّي الجندي سائلاً إن كنتُ أحمل سلاحاً، وأجبتُهُ بالنفي، فمدَّ يَدَيْن مُدَرَّبَتَيْن فتَّشتا أجزاء الجسم كله حتّى العِجَان، بسرعة أكّدتُ له أني لا أحمل سلاحاً، والتقتْ عيوننا ثانية، فقال: أرجو أن تركب معنا بالسّيّارة.

التفتُّ مُجدّداً إلى ممثّلي الأُمم المتّحدة اللّذَيْن عادا مُجدّداً، أطلب معونتهما، ولكن الهولندي قدّم لي كفَّهُ بوجه جامد لا يتسامح في إبداء التعاطف، وقال: ستنطلق إشارة بعد دقائق من مركز ال«إيسماك فيد مشق» إلى أورشليم ونيويورك وجنيف لتُبلغهم بأن الجيش الإسرائيلي اعتدى على حيادية مخفرنا في الجولان، وأنهم اصطحبوا معهم الضابط السّوريّ الممثّل للجيش السّوريّ إلى حيث لا نعلم. وقال الإيطالي وهو يصافحني مُودّعاً: ستتّصل المفوّضية بالحكومة السّوريّة، ليرسلوا مَنْ يستلمكَ من نقطة الناقورة اللّبنانيّة، ثمّ وقف وقفة انتصاب عسكرية مُحيِّياً، واستدار بحركة عسكرية، وانصرف. أحسستُ بكفِّ الجندي الإسرائيلي تلامس كَتِفي طالبةً منّي مصاحبتهم.

ودّعتُ المخفر السّوريّ بتنهيدة داخلية، واصطحبوني إلى سيَّارة الجيب الكبيرة، حيث سارت بنا مباشرة إلى سفح محجوب عن أعين القائمين على المخفر، وعن أعين الأُمم المتّحدة، وقبل أن يعصبوا عينَيّ، نظرتُ إلى السائق الذي لم يغادر السَّيَّارة، واحتفظ بالمحرّك يعمل، وأحسستُ بيد تلامس زندي، لأكتشف أن الجندي دون رُتب يقوم بتقييد رُسغَيّ بقيد بلاستيكي، ثمّ أسدل على رأسي كيساً أسود، حجب عنّي كل خارج، ودخلتُ إلى الجولان.

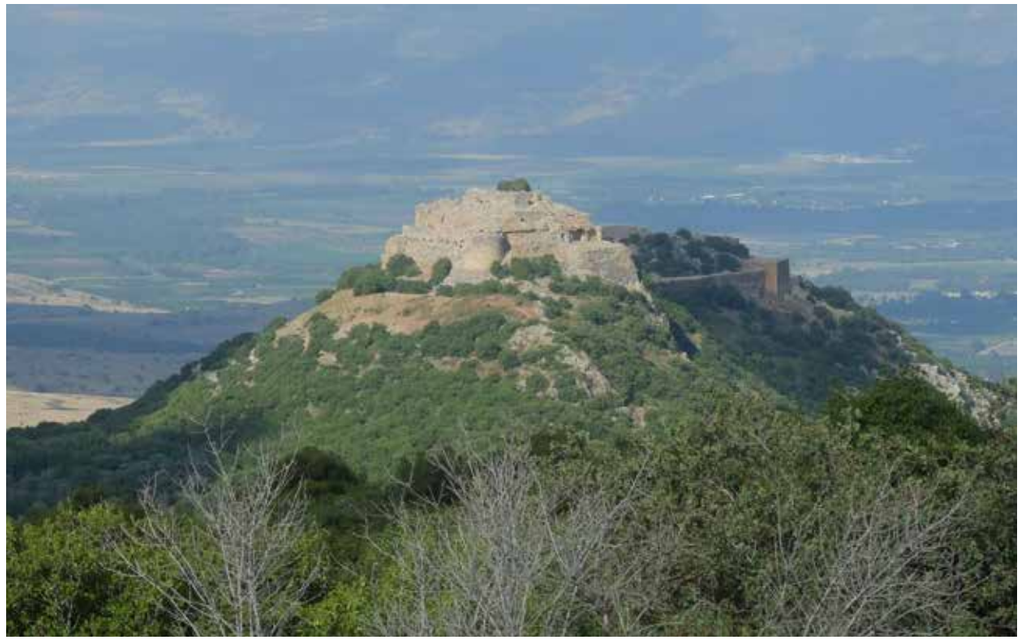
معسكر صفد

توقّفت السَّيَّارة بركّابها الأربعة، وكنتُ منهم، في مكان يضجّ بأصوات الشّبّان، فعرفتُ تخميناً من الوقت القصير في المسير أننا قد توقّفنا في معسكر صفد، القريب من الجبهة السّوريّة، وأحسستُ بيد الجندي دون رتبة تمسك بيدي، وتساعدني على النزول من السَّيَّارة، ونزلتُ، لتستقبل عَضُدِي يد الجندي الآخر، يمسكني بشدّة، وكأنهما يتصوّران أنني سأقوم بعمل ما في عشّ العسكرية الإسرائيلية في صفد.

كانت ضوضاء تجمّع الشّبّان في الجيش الإسرائيلي تعلو مُعلِنَةً أن هنالك حالة من الارتياح لديهم، والتي لا بدّ أن تخلق مثل هذه الضوضاء.

تقدّم الجندي المصاحب، وشدَّني من ذراعي، فانسقتُ معه وبهدوء. ميّزتُ صوتاً نسائيّاً بين الأصوات الشّبابيّة، وما لبث الصوت أن تزايد، وعرفتُ بناء على قراءات سابقة أن النساء يشكّلنَ كمّيّة معقولة من الجند في الجيش الإسرائيلي، وفجأة تّذكرتُ أن هؤلاء الشّبّان والشّابّات ربّما لم يروا عسكريّاً سوريّاً من قبل، وأن صورة العسكرية السّوريّة لا ينبغي لها أن تكون في عسكري مُتهدِّل الثياب والجسم، يمشي خزيانا في ضعف، ودون أن أقرّر، اشتدّ الجسم منّي في إعلان رجولي عالٍ، وأخذتُ أضرب الأرض بحذائي كما علّمونا حتّى تكاد ضربة القَدَم تفجّر المياه الجوفية وانبثاق الماء منها، كنتُ أمشي في اعتداد، كما كنّا نمشي في حلب في أثناء التّمرّن على المشي الاستعراضي، وكان صوت الرائد عزّام في مدرسة «طارق بن زياد» يحدونا «وح اتنين وح اتنين». كنتُ أمشي مشية الفاتح، يستعرض قدرته وقوّته على الأرض المفتوحة، وكان صمتٌ غريبٌ قد أَصْمَتَ الشّبّان والشّابّات، وسعدتُ، فها هم يتفرّجون على العسكرية السّوريّة التي لم تنهزم، وسعدتُ لصمتهم، فهاهم يترقّبون حدثاً كبيراً ما.

فجأة أحسستُ بيد تلمس مؤخّرتي، فعرفتُ أن واحداً أو واحدة يحاول أن يُنفِّس هذا البالون «أنا »، ودون أن أقرّر، أو أعزم، وجدتُني أضرب ما خلفي بشدّة، فدرتُ في المكان أكاد أسقط على الأرض، ولم أصبْ أحداً، وعَلَت القهقهات النّسائيّة والشّبابيّة. وأمسك العسكري المصاحب لي بي بشدّة، يمنعني من الحركة، وسمعتُهُ يهمس في توتّر إلى الفتاة:



هضبة في الجولان السوري المحتل

«كفاكي، يا فتاة». «الآن عرفتُ أن الباعص لي كان فتاة»، وعَلَت القهقهات النّسائيّة من جديد، وشدّني الجندي المرافق بشدّة، يُبعدني عن القهقهات والمقهقهات بينما علا صوت يطلب من العسكريات الصمت «شيكت»، والتي تعني اسكتوا أو اخرسوا باللغة العبرية. كان نوع من اضطراب يهزّني دون إعلان: أكانت هذه، إذنْ، نهاية العسكرية السّوريّة؟

دار الجندي المرافق بي حول مكان ما، وسمعتُ صوت جند جدد، وتنصتُّ مُتعمِّداً، فلم أسمع قهقهات نسائية، بل صوت شبّان يثرثرون كما في الازدحامات الشّبابيّة كلها، وعلا صوت الحارس دون رتبة يقول، وقد عاد: بأن الكولونيل نهاري قد خرج من الكارافان، وسيعود بعد قليل، وحلّ الصمت، وساد المكان سكونٌ بعد ابتعاد خطوات العسكري دون رتبة، وبعد قليل، تبعه السائق والجندي الجالس إلى يساري سابقاً في السَّيَّارة، وحلّ صمت ما. أخيراً تعبتُ من الوقوف، وكنتُ قد تحسّستُ جذع شجرة قريباً، فجلستُ محتبياً مسنِداً ظهري إلى الشجرة، وعبر الصمت، سمعتُ من بعيد أصواتاً ناعمة طرية، كانت غريبة عن مسمعي منذ «الصدام اللعين» مع إحداهنّ.

كانت الأصواتُ المُصْهِصِلَة عذبةً، وكان من بين هذه الأصوات ولا شكّ صوت اللعينة الباعصة، وقد حفر عميقاً في أُذُنَيّ، ولكني تغلّبتُ على الصوت غير المرغوب بسؤال أخذ يعبث بي متسلِّلاً: مَن الذي سيتقدّم إليّ باعتذار، ويأمر بنَقْلي إلى مطار بن غوريون، لأعود إلى بلدي؟

كان هذا هو الحلّ الذي تبدّى لي فجأة، إعادتي إلى بلدي مع اعتذار أن جنديّاً جاهلاً ارتكب خطأ القبض على واحد من المعيّنين ممثّلاً للدولة المضيفة، والمَحميّ بالعمل مع هيئة الأُمم المتّحدة، ثمّ أقول في أسف: ولكنْ، مَنْ كان يتصوّر أن الحرب ستقع، ويتصوّر ما سيحصل للضّبّاط السّوريّين المنوعين من حَمل السلاح، ومن الانحياز لطرف في الحرب.

في تلك اللحظة، فجأة، انزاحت تلك الأفكار كلها من رأسي، وكأن غمامة ما يجري مرَّت، وأدركتُ أنني أجلس لأوّل مرّة في حياتي على تراب الجليل الفلسطيني، أسند ظهري على شجر من أرض كنعان، من خلف ظهري، أمسكتُ حفنة تراب، أتحسّس فيها تراب صفد، كان مشابهاً لتراب الغوطة وحلب وحمص، ولكن ذلك الإدراك الجميل وإحساس أن ظهري مسنود بشجرة جعل عينَيّ تدمعان، هل كنتُ أذرف من دفق العاطفة؟ أم من حجم الخذلان الكبير الذي هبط على كَتِفي؟ هل ستسقط دمشق؟ ما الذي سيجري لزوجتي وابنتي الصغيرة؟ ما الذي سيجري لبلدي؟ ما الذي يريده منّي هؤلاء الشّبّان والشّابّات اليافعون، الذين يضحكون ويتراكضون، وكأننا في ملعب من ملاعب الصيف؟

كم تمنّيتُ أن يكون هذا حُلماً سيّئاً، أو غفوة عن الواقع، وأن تكون عيناي تلك المغمضتان بال«طمّاشة» مغمضَتَيْن في سريري في بيت القنوات الدّمشقيّ، أو تحت إحدى شجيرات المشمش في بساتين كفرسوسة الحبيبة في نهار ربيعي، ولكن ذلك الكابوس لم يبدأ بعد، ولم يكن هناك ما يُنذر به سوى زمجرات صديقي الوحيد الذي تركتُهُ في المخفر.

كاتب من سوريا مقيم في عمان

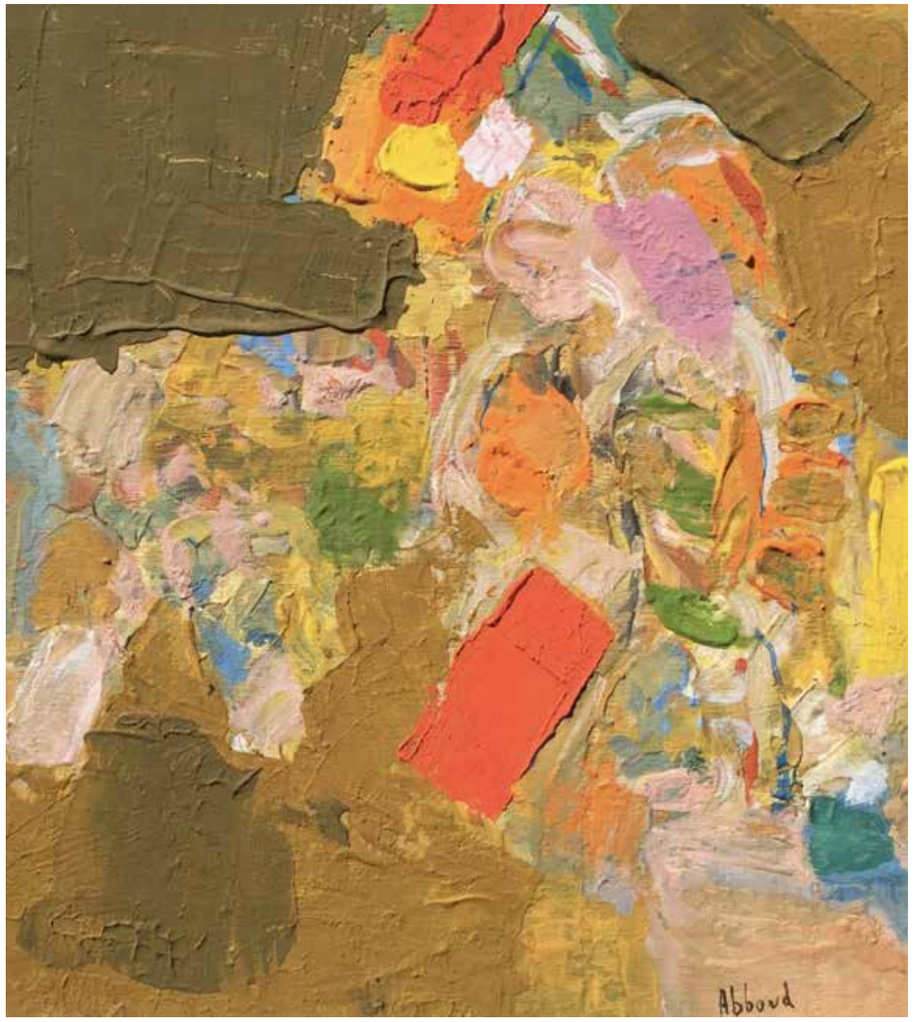
ثلاث تجارب فنية من لبنان

ابن باريس والمتمردة عليها والضاحك كما لو أنه سريالي

فاروق يوسف

بدأ الرسم في لبنان في الكنائس والأديرة على أيدي رسامين أوروبيين كانوا جزءا من فرق دينية مسيحية. ذلك ما يؤسس قاعدة للتعرف على فنّ لم تكن صناعته قائمة. وقد لا يكون التعرف على أسماء أولئك الفنانين ملزما لكونهم لم يتعاملوا مع الرسم باعتباره صنعة مستقلة، بل كان جزءا من مهمة دينية هي امتداد لاستعمار سياسي. تلك الرسوم التي ظلت سجينة الكنائس والأديرة لم تؤسس لتاريخ الرسم في لبنان ولو لم يكن الأمر كذلك لكان لبنان هو أول بلد عربي بدأ فيه الرسم. في حقيقته لم يبدأ تأريخ الرسم في لبنان إلا بعد أن عاد المبعوثون لدراسة الرسم في أوروبا. لذلك يمكن الحديث عن أجيال ريادية ثلاثة هي الأساس الذي بني عليه تاريخ الرسم في لبنان.

شفيق عبود



عارف الريس

نادية صيقلي

الأول هو جيل نهاية القرن التاسع عشر ويمثله نعمة الله المعادي ورئيف شدودي وعلي جمال ومكاروف فاضل.

أما الجيل الثاني فيمثله حبيب سرور وداود القرم وخليل صليبا وجبران خليل جبران الذي كان صديقا للنحات يوسف حويك.

ومن الجيل الثالث يمكن أن نذكر عمر الأنسي ومصطفى فروخ ورشيد وهبي وقيصر الجميل وصليبا الدويهي.

كل هؤلاء يمكن النظر إليهم باعتبارهم روادا.

أما شفيق عبود وعارف الريس ونادية صيقلي فإنهم ينتمون إلى جيل رابع ظهر بعد أن أصبحت الأبواب مفتوحة على العالم بطريقة انتقائية، وكانت أسس المهنة في لبنان قد أرسيت ومتّنت.

ما يجمع بين الثلاثة أنهم ينتمون إلى الجيل الذي درس الرسم في «ألبا» الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة. تلك المؤسسة التي أقامها ألكس بطرس بداية أربعينات القرن العشرين واعترفت بها الحكومة اللبنانية عام 1943.

شفيق عبود
عالميته بحنين ريفي حلقة وصل بين بيروت وباريس

لا يزال منه الكثير مما لم يُر بعد بالرغم من مضي عشر سنوات على توقفه عن الرسم بسبب وفاته. في غير مكان من بيروت رأيت رسوما منه تعود إلى مراحل فنية مختلفة لا تزال تحتفظ بنضارتها، كما لو أنها رسمت للتوّ. كما لو أنه رفع يده عنها قبل لحظات. كانت تلك الرسوم جزءا من زمنها الساحر غير أن ما تختزنه من جمال يجعلها قادرة على أن تقفز على حاجز الزمن لتذكّر برسامها الذي هو حسب نزيه خاطر قام «بتخمير العنف الخام وتدجينه بالشعر، أي الغربة بالحنين والعزلة بالحب والمدينة بالمنظر الطبيعي».

كان اللبناني شفيق عبود ابن المحيدثة التي ولد فيها عام 1926 هو أيضا ابن باريس التي فارق الحياة فيها علم 2004. وما بين الزمنين عاش عبود مغامرة انفتاحه على الرسم بعد أن رفض دراسة الهندسة المدنية التي بدأها في لبنان ليغادر إلى فرنسا عام 1947 ويستقر هناك إلى لحظة وفاته بعد أن اندمج بمدرسة باريس الفنية وصار واحدا من روّادها وهو ما أهّله ليكون واحدا من أهم رموزها في النصف الثاني من القرن العشرين.

هل كان عبود في أسلوبه التجريدي الذي يجمع اللون بالضوء حلقة وصل بين باريس وبيروت، أو بالأحرى بين الغرب والشرق؟ الثابت أن اندماجه بالحياة الفنية الباريسية بطريقة عضوية لم يكن عامل قطيعة بينه وبين مصادر إلهامه الأساسية التي تقع في المشهد الطبيعي اللبناني فكان تردده الدائم على بلده الأم مناسبة للتودد بالكثير من المعرفة الحسية، لا على مستوى الافتتان بالضوء وحسب بل وأيضا على مستوى الإنصات إلى ما فاته من حكايات، كان قد استهل شغفه البصري بها وهي تنساب على ألسنة حكواتية القرية مجسدة سير القديسين الذين تظهر صورهم في الأيقونات.

الإشراقي بين اللون والضوء

في بداياته الباريسية سعى عبود إلى استيعاب أسرار الجمال الذي تنطوي عليه رسوم بيار

شفيق عبود

بونار وروجيه بيسيير ونيكولا دو ستايل (الأخير فرنسي من أصل روسي). وهو ما دفعه إلى التخلّي عن أسلوب شعري كان قد هام به في لبنان ليكون رساما تجريديا خالصا. كانت غنائية أسلوبه مستلهمة من رسوم الثلاثة الذين صار فنه في ما بعد كما لو أنه الخلاصة الصعبة، بعيدة المنال لما كانوا يحلمون في الوصول إليه مجتمعين. يمكنك أن ترى الثلاثة في لوحة من عبود غير أن عبقرية موهبة لافتة استطاعت أن تشكل منهم عجينة لاختراع عالم تصويري جديد سيكون عبود ملكه من غير منازع.

لقد ارتقى بمرجعياته الفنية إلى مستوى الإشراق الصوفي فكانت سطوح لوحاته تضيء أشكالها بعلاقات يشتبك العقل من خلالها بالعاطفة فيمتزج التراثي بالمعاصر، الدنيوي بالمقدس، المرئي بالمتخيل ذهابا بالنغم إلى مستويات لا يمكن أن تتجسد إلا من خلال صفاء العين وهو ما دفع ناقدا وفنانا بحجم سمير الصايغ إلى الحديث عن قدرة رسوم عبود على النفاذ إلى ما هو أبعد من العالم المرئي، حيث يمكن قراءة تجريدياته حسب الصايغ من خلال العودة «إلى صدق القلب الذاهب عميقا وراء ما شف من الأحاسيس وما رق من المشاعر».

سعادته وهي مصدر عدوى

شفيق عبود كما رأيت رسومه هو واحد من أعظم ملهمي السعادة في عصرنا.

ما أن ينعم المرء برؤية رسومه حتى يشعر أن بركة من نوع خاص قد حلت في جسده. تعلمنا تلك الرسوم كيف نحتفي بالحياة من خلال الاستسلام لنشيدها المتدفق حبّا وتحليقا وانتظارا لما هو أجمل وشغفا بما يُرى الذي هو مقدمة لما لم يُر بعد. شيء من الشعر الخالص الذي يقبض على لحظات الخلق الأولى ينبعث من كل سنتيمتر من تلك الرسوم. تواجهنا حياة جديدة، صافية ومنقّاة من كل الأخطاء، مموسقة تدوزن خطواتنا وفق إيقاع تترامى أطرافه لتصنع كونا شاسعا من الألوان التي تمتزج بالضوء. كان يرسم بشعور غامر بالسعادة كمن يكتب يوميات حياة يشعر أنه محظوظ باقتناص أيامها يوما بعد آخر. لم تغب عن رسومه ذكرياته وكان يتجلّى وهو يستعيد صورا مبهمة من طفولته التي قضاها وسط بيئة ريفية وشبابه الذي توزع بين محترفات الرسم.

يكتب ذكرياته رسما

كان يلذ له أن يكون رساما ريفيا.

أخبرني وضاح فارس وهو الذي تبني عرض رسوم عبود في باريس من خلال صالة عرضه قبل أن ينتقل عبود إلى صالة كلود ليمان أن الرسام حين كان يعود إلى لبنان يرسم بطريقة مختلفة تكون أقرب إلى الطبيعة منها إلى الفن. وهو ما لاحظته في عدد من رسومه التي كان قد أنجزها أثناء إقاماته اللبنانية. لربما كان في لبنان يتحرّر من تأثيرات مدرسة باريس ليستعيد عالمه الداخلي الذي صار بعيدا. ذلك العالم الذي تملأه الحكايات بسحرها وأسرارها وفتنتها. في سلسلة «المقاهي الشعبية» التي رسمها عام 1990 استذكر عبود مشهد المقاهي المحاذية لشاطئ بيروت التي دمرتها الحرب الأهلية. كان هناك ما يستحق أن يبقى خالدا من الذكريات. ما ينقذ الرسم من بلاغته التجريدية التي قد تكون محل إنكار من قبل الواقع. بالقوة نفسها استوحى رسومه الربيعية من فساتين صديقته سيمون عام 1997 التي كانت ترتديها قبل أن تتوفى. كان شفيق عبود وقد تحرر من مرجعياته الفنية يتذكر حياته الأولى كما لو أنه يعيشها من جديد. بالنسبة إلى تجريدي بحجم شفيق عبود سيكون صادما أن نرى 17 لوحة من رسمه في مديح الطبيعة. وهو ما فعله من غير تردد. وهو ما يعني أن الواقع لم يكن غائبا عن عالمه.

عبود وهو رسام عالمي

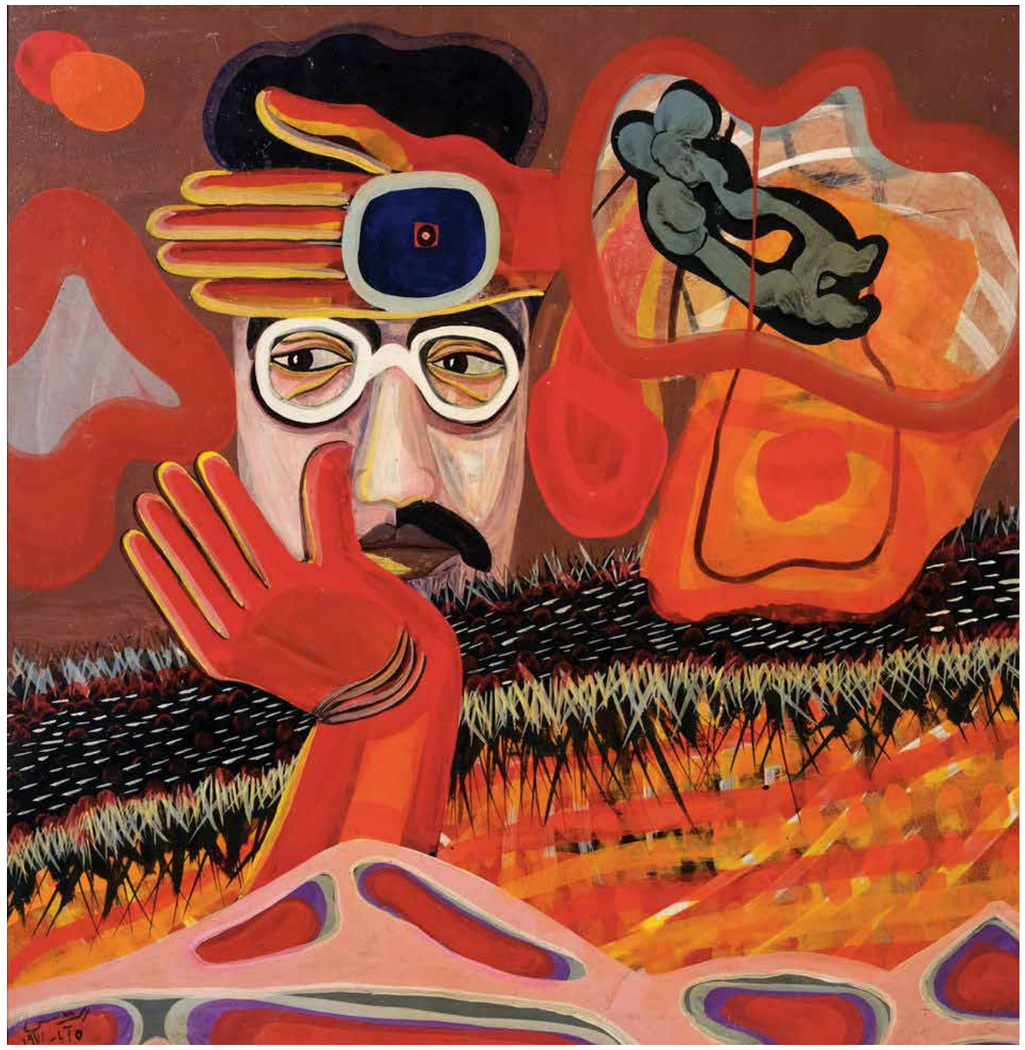
ما رأيته في بيروت وحدها يؤكد أن ابن المحيدثة وابن باريس معا كان رساما غزير الإنتاج. لم يكن إلهامه ليحضر إلا من خلال العمل. وهو عمل حرص عبود على أن يكون رفيع المستوى. لم يرسم قطعة لا تمتّ إليه بصلة ولا تذكّر به. لا يحتاج المرء إلى الاقتراب من اللوحة من أجل قراءة توقيع رسامها ليعرف أنها تعود لعبود. بصمته واضحة من بعيد. أبهذا المعيار يمكن أن نقول إن عبود كان واحدا من أهم رموز حداثتنا الفنية؟ إن وافقنا على هذا الوصف فسنخون حقيقة ما شكلته تجربة شفيق عبود بالنسبة إلى الرسم العالمي في مرحلته. كان الرجل رساما عالميا. كما هو الصيني زاووكي. كما هو التشيلي ماتا من قبل. الرجل الذي قدم غريبا إلى باريس صار واحدا من أهم رسامي مدرستها في النصف الثاني من القرن العشرين. فهل سينصفه التاريخ رساما عالميا؟

بالنسبة إلينا فقد كان الرجل رساما عربيا. قدم من بيروت إلى باريس ليعود إليها كلما أتيحت له الفرصة وكان حريصا على أن يرسم في لبنان ما لم يتمكن من رسمه في باريس. لم يكن عبود محاصرا بمحليته لكي يعتز بها هوية، غير أن هويته الشرقية كانت تقدمه في الأوساط الفنية الفرنسية باعتباره فنانا لبنانيا. ما من تناقض بين أن يكون عبود جزءا من مدرسة باريس وبين أن يكون لبنانيا خالصا. رسومه وهي تحتل مكانا مبرزا في القاعات والبيوت التي زرتها في بيروت يمكنها أن تجيب على إشكالية من هذا النوع. كان عبود فنانا عالميا.

عارف الريس
لم يفارق حديقته

الساحر الذي يضع ضحكته على الجرح

حديقته النضرة في عاليه البلدة الجبلية التي شهدت ولادته يمكنها أن تكون المزار المثالي للتعرف عليه، فنانا وإنسانا، هو في حقيقته مزيج ثقافات وعادات وأمزجة ومدن تنقل بينها بخفة طائر أسطوري، كانت عيناه تهبان كل ما يراه قوة الجمال المترفع والوحيد. كانت غزارة نتاجه الفني وتنوع أساليبه



عارف الريس

في الرسم والنحت قد جعلتاه عصيا على التصنيف النقدي، ففي كل مرحلة من مراحل سيرته الفنية كان فنانا جديدا، غير ما كانه من قبل وما سيكونه في مستقبل أيامه الغاصة بشعوره العميق بالأمل، وهو الشعور الذي استخلصه من ثقة مطلقة بالفن باعتباره أرقى اللغات التي تكسب الكائن البشري هيأة الرسول المبشر بالقيم الإنسانية الخالدة.

في فنه يمتزج الماضي بالحاضر، فلا تقع حداثته على معنى المعاصرة المباشر، كما تحدده المعاجم الفنية المتاحة. وهو ما جعله في أحيان كثيرة قادرا على التماهي مع فكرة إقامته خارج الزمن، كائنا يقول ما لا يفهمه الآخرون.

غير أنه أيضا كان يقيم خارج المكان كما نعرفه، لكثرة الأماكن التي أقام فيها وتداخلها وتوزعها بين حالاته العقلية ونزعاته العاطفية، الأمر الذي يصرّ عليه أن يكون أفريقيا في باريس وفرنسيا في بيروت ولبنانيا في المكسيك.

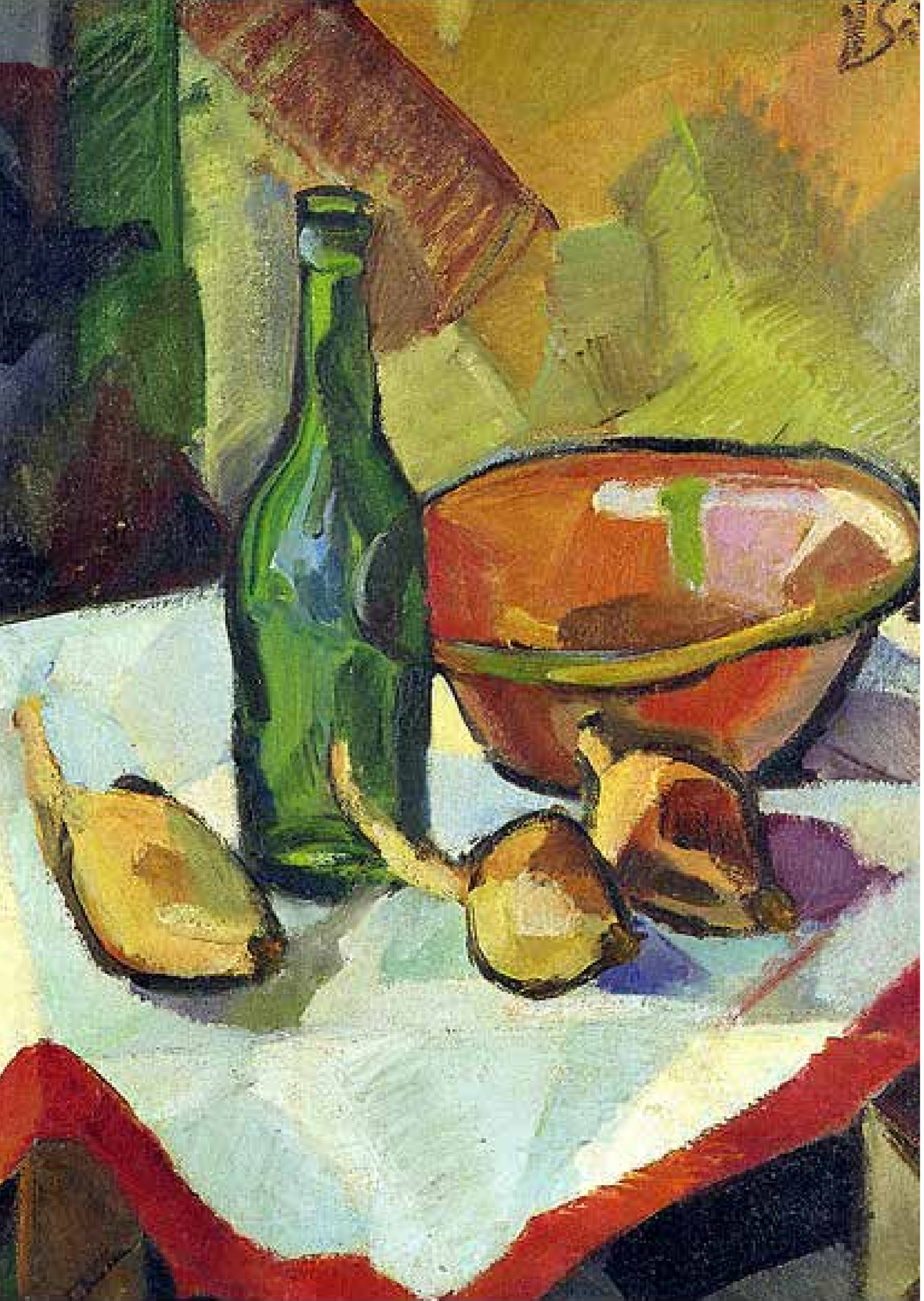
ضحك ابن الجبل حين أخبرته بحيرتي وارتباكي حين أحاول أن أقبض عليه في واحدة من شخصياته المختلفة وكنا نجلس في مقهى على البحر بطنجة عام 1990. قال «أنا كل هذا. إذا لم يكن هناك المزيد» رسمني يومها كعادته على ورقة عادية، عثر عليها بالصدفة وذيّل تلك الرسمة بتوقيعه، وصار ينظر إليها بمتعة كما لو أنه أنجز عملا فنيا عظيما. وهو ما جعلني أقع يومها على شيء من سحر شخصيته

نادين صيقلي

لبنانه الذي هو الكون

هل كان عارف الريس (1928 . 2005) فنانا لبنانيا خالصا؟ ولكن ما معنى أن يكون الفنان لبنانيا خالصا؟ بالنسبة إلى الريس جرى الأمر كما لو أنه مزحة لا تقف عند حدود معانيها المباشرة. فوالده التاجر الذي ألقى به نهاية أربعينات القرن العشرين في بحيرات تتقاسم السباحة فيها نساء جميلات وتماسيح تبدو على درجة عالية من التهذيب كان قد فتح أمامه أبواب التجريب الحياتي ومن ثم الفني على مصاريعها. لقد اكتشف أن هناك جمالا خارقا منذورا للرعب. أليس هو الجمال المتشنج الذي التزمه السرياليون مبدأ لهم؟ كانت سريالية الريس مستلهمة من الواقع، كذلك حروفيته في مرحلة متأخرة من حياته، جسدتها منحوتاته في جدة وتبوك السعوديتين.

لقد عاش الريس حياته حالما، تمر به الوقائع اليومية ليلتقط منها المفردات التي تعينه على أن يستمر في شقائه رساما ونحاتا حالماً. فحين ذهب إلى باريس منتصف خمسينات القرن الماضي درس التمثيل الإيمائي إلى جانب الرسم. فكانت تلك الخطوة بمثابة تكريس لما عاشه من انفعالات ساخنة في السنغال وهو يرى الفن ممتزجا بحركة الناس العاديين من خلال الدين. حين عاد إلى لبنان عام 1957 حالفه الحظ في أن يحصل بعد سنتين على منحة لدراسة النحت في ايطاليا. يومها جرى لقاؤه العظيم بجياكومتي وعدد من نحاتي أوروبا الكبار. ولأن روحه القلقة لم تكن تسمح



ناديا صيقلي

له بالمكوث في محطة بعينها فقد كان لقاؤه في روما بعدد من الفنانين القلقين مثله مناسبة للعب بالنحت من جهة كونه ممارسة تجريبية هي أقرب إلى المغامرة منها إلى الدرس الفني المنضبط. كان الريس بالنسبة إلى الآخرين هو النموذج الطازج والنضر لامتزاج الشرق المتوسطي بشمسه بمجاهيل أفريقيا الغامضة بعتمات معابدها. كان كائنا حيا يحتضن سحر تعاويذ ملوك أفريقيا بشفافية شمس المتوسط التي حرص على أن يحملها معه أينما حل.

ليوبولد سنغور في انتظارنا

لم يكن عارف إلا ذاته المتمردة التي كانت حريصة على أن تقوم بنزهتها اليومية بين متاهات الجمال. كان جميلا في كل ما يفعل فكان ضروريا أن يحبه الجمال. «سترى كيف سيستقبلنا الرئيس سنغور» قال لي وهو يمسك بيدي ليقودني إلى فندق المنزه بطنجة. حتى تلك اللحظة كنت محرجا إزاء المزحة التي ورطني فيها واحد من أكبر الضاحكين الذين قابلتهم في حياتي، غير أن العناق الأسطوري بين صديقين هما الريس وسنغور الذي لم يكن رئسا يومها صنع مني شاهدا على براءة الطفل الأسطوري الذي تعبثُ في المقهى من تتبع حكاياته عن علم سحري عاشه شخصيا، فيما كنت أظنه متخيلا. كان الريس واقعيا في أقصى درجات خياله ولم يكن يجرؤ على الكذب حتى وإن تعلق الأمر بالجمال. يومها لقنني الريس درسا مزدوجا في الجمال والأخلاق معا.

لم يكن الريس صانع فن وحسب بل كان صنيعا إنسانيا فريدا من نوعه.

الزهور النائمة على الحجر

«ما من بلد في العالم مثل لبنان» جملة همس بها الريس لي بتواضع كما لو أنه كان يبوح بسر. حديقته في عاليه تؤكد صحة حدسه. تشبهه، ربما من جهة تنوع نباتاتها، غير أنها أيضا تذكّر به باعتباره راعيا لكائنات (منحوتاته) لا يزال في إمكانها أن تلهم الجمال. لبنانه الكوني مثلما حلم به تجسد في حديقة تحمل اسمه في البلدة التي ولد ومات فيها بعد أن جال بين القارات. لو أنه لا يزال حيا لكان قد حدثني وهو يمسك بيدي كما كان يفعل في طنجة عن علاقة الزهور بالحجر. بالنسبة إلى شخص مثل عارف فإن الوفاء ضروري لكي يشعر المرء بإنسانيته. كانت تنويعاته على قماشة اللوحة وعلى الحجر واحدة. كلها تنبعث من مسعى واحد: أن يكون الصدق قاسما مشتركا بين الواقع والخيال. هذا فنان لا يكذب، بل إنه ظل طوال حياته يراهن على الصدق معيارا لصلته بالآخرين. لم يمرّ بالعالم باعتباره سائحا عابرا، بل كان يصر على أن يكون ابن الجرح المفتوح بين ضفتين. كان عليه أن يكون سرياليا فينسى الواقع. كان عليه أن يكون تجريديا فينسى أن يكون تشخيصيا. كان عليه أن يكون بدائيا بسحر رؤاه الأفريقية فينسى حياته في باريس. ولكنه رغب في أن يكون كل ما عاشه، كل ما رآه، فكانت تجاربه الفنية بتنوع أساليبها وموادها وتقنياتها مرآة لحياته.

حياة على هيأة شذرات

عارف الريس المسرع دائما، عاش حياة صاخبة. كان صوته الجبلي، حركات يديه المنفعلتين، نظراته التي هي أشبه بالضربات، لغته المقتضبة التي لا تخلو من المزاج هي أصابعه التي تمتد للعبث في كل ما يراه الآخرون مسلّما به. وهو ما حرص الريس على أن يبقي شراراته ساخنة من خلال كتابيه، الأيام الرمادية: ألوان، أحرف، صور ورحلة داخل الذات وهو عبارة عن حوارات أجرتها الصحافة معه في مختلف مراحل مسيرته الفنية. ولأنه يعرف أن سيرته الفنية والحياتية كانت أصعب من أن تجمع في بوتقة واحدة فقد قرر أن يكتبها مفككة على هيأة شذرات خاطفة. وهو ما نجح فيه. ليس هناك ما يُتعب. أينما مد الريس يده فإنها كانت تقع على لقى لا يزال معدنها لامعا. فالرجل عاش حياته كاملة، لم يكن ينقصه شيء، وهو ما يجعلني أضمه إلى قلة من الفنانين السعداء الذين نذروا فنهم بل وأنفسهم لحب الآخر العابر للقارات وللغات وللأزمنة.

كان عارف الريس سيد موقفه المتشدد من العالم مثلما كان سيد ضحكته.

ناديا صيقلي
ترتجل شرقها في إيقاع غربي

ما من أثر من بيكاسو في لوحاتها، غير أن شبح الرسام الفرنسي يتجول في مرسمها. أهنا ولدت لوحته الشهيرة (فتيات أفنيون) عام 1907. تلك اللوحة التي غيرت وجه الرسم في القرن العشرين؟

المتمردة على مدرسة باريس

الصدفة وحدها جمعت بين ناديا صيقلي وبيكاسو. فمنذ عام 1979 انتقلت صيقلي للإقامة في حي الفنانين الباريسي «ألباتو لافوار» وكان من نصيبها المرسم الذي سبق لبيكاسو أن أقام ونفذ فيه أعماله التي تعود إلى السنوات الأولى من إقامته الباريسية.

صيقلي التي تنتمي إلى جيل الحداثة اللبنانية الثاني، شفيق عبود وإيفيت أشقر وهيلين الخال وجان خليفة وأمين الباشا وسواهم اختارت أن تتماهى مع محل إقامتها الأخير فجعلت من مستويات التجريب التجريدي الذي تميزت به مدرسة باريس في خمسينات القرن الماضي قاعدتها للانطلاق في اتجاه أسلوبها الشخصي.

عوضتها تلك المحاولة عما يمكن أن ينتج عن انفصالها عن الواقع من خسائر. كانت الطبيعة هي اللقية الثمينة التي عثرت عليها. لقد فتح التجريد أمامها أبوابا واسعة تطل من خلالها على الطبيعة في تحولاتها. فكانت تمزج في رسومها فتنة الحدث اللوني لدى كلود مونيه بكثافة الأشكال في تقاطعاتها لدى نيكولاس دو ستايل.

سيُقال إنها في ذلك إنما تنافس زميلها، الباريسي هو الآخر شفيق عبود. وهو قول يحتمل الصواب، لولا أن صيقلي كانت أكثر حرصا من عبود على سعة المساحة الجمالية التي تعمل فيها تجريبيا.

في مرحلة معينة من مراحلها كانت شبيهة

بعبود. وهو ما لا يمكن إنكاره. غير أنها لم تستلم للقدر الذي يمكن أن يجعل منها المقابل الأنثوي اللبناني لعبود. فمن وجهة نظري فإن صيقلي تخطت عن طريق التنويع في مصادرها الإلهامية تلك العقدة. فلم تعد المقارنة بين الاثنين واردة.

ربما من الإنصاف القول إن تمرد صقيلي كان منصبا في الأساس على مصادر خيالها التجريدي التي ربطتها بمدرسة باريس. كان لديها فائض من النور الذي حملته من الشرق معها وهو ما صارت تلجأ إليه في حمّى ارتجالاتها التجريدية.

لم تتلصص على الرموز أو الإشارات أو الخطوط أو الزخارف التي تربت عليها جماليا، بل بعث فيها ذلك النور المقيم في حواسها روح المغامرة التي دفعت بها إلى اختراق السطح بحثا عن مصادر إلهام جديدة.

نوافذ على ما غاب عني

ولدت ناديا صيقلي عام 1936 في بيروت. عام 1953 التحقت بالأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة «ألبا». عام 1956 تابعت دراستها الفنية في محترف هنري غونز بباريس. ما بين عامي 1963 و1974 درست الرسم في الأكاديمية اللبنانية التي تخرجت فيها. بعد ذلك انتقلت إلى باريس لتقيم فيها. وكما يبدو فإن إقامتها في باريس قد فتحت لها أبوابا للتعريف بفنها، فكان المعرض الذي أقامه لها مركز جورج بومبيدو عام 1978 بمثابة خطوة واثقة ألقتها صيقلي في طريق العالمية. المعرض الذي حمل عنوان «نوافذ على ما غاب عنّي» وضم 30 لوحة، نفذت بتقنية الحفر الطباعي كان محط اهتمام ودهشة الأوساط الفنية الفرنسية التي حملها المعرض في اتجاهين. ففي الوقت الذي كشف فيه المعرض عن عمق ومساحة الدمار الذي تسببت به الحرب الأهلية اللبنانية فإنه أهدى الفرنسيين موهبة فنية، جددت لديهم الأمل في ما يمكن أن يجلبه الأجانب معهم من حيوية فنية. لقد أجبرت موهبة صيقلي المؤسسات الفنية الفرنسية على احتضانها، فكان انتقالها إلى حي الفنانين عام 1979 واحدة من ثمار ذلك الاحتضان. غير أن معرض بومبيدو كان في الوقت نفسه تتويجا لسلسلة من العروض التي قدمتها الفنانة في باريس بدءا من العام 1964. هناك عشر سنوات قضتها الفنانة وهي تنقل أعمالها للعرض بين بيروت وباريس في محاولة منها لاختبار مزاجها التصويري. وهو ما هداها أخيرا إلى أن تقرر الإقامة في باريس لتعود من بعدها إلى بيروت زائرة.

في بيروت فتحت صيقلي نافذة على باريس غير أنها في العاصمة الفرنسية فتحت نوافذ عديدة على بلدها.

فنانة السنتميتر المفقود

في وقت مبكر من حياتها الفنية تعرفت ناديا على رسوم الفرنسي بول سيزان (1839 ـ 1906) كان ذلك اكتشاف حياتها. حدث ذلك عام 1957. عن طريق سيزان دخلت الفنانة إلى عالم التكعيبية. تأثرت بالتكعيبيين (من أمثال بيكاسو، براك) ولم ترسم مثلهم. أخذتها نظرتها التأملية إلى مكان آخر. غير أنها استفادت من سيزان في التعرف على عناصر الرسم مجردة عما يمكن أن تنتجه علاقاتها من أشكال.

تقول «انجرفت وراء لذة الاكتشاف والتعبير بواسطة التجريد عن المادة والألوان والإيقاعات» وهنا بالضبط يقع عالمها، بدءا من الخطوط العمودية التي كانت تتحرك وفق إيقاع بصري متفاوت المسافات وانتهاء بفضاء شعري، جعلت منه الرسامة ملعبا لمختلف أنواع العلاقات البصرية. وكان المغزى الذي تهدف إليه واحدا في المرحلتين، ألا وهو أن تخلق تأثيرا بصريا يتجاوز المتلقي من خلاله كلفة المعنى وثقل السؤال المعرفي.

الغموض الذي يكتنف لوحات صيقلي هو تعبير عن الحاجة إلى أن نرى اللوحة بمعزل عمّا نطلبه من خلالها مسبقا. تجرنا اللوحة بلغتها الجمالية إلى عالم لن يكون حاضنة لأيّ تعريفات محتملة للجمال. لا تقدم الرسامة نموذجها الجمالي مستندة إلى ما تراه، بل إلى ما تعثر عليه مختبئا تحت سطح لوحتها. إنها في الحقيقة تستخرج ذلك النموذج لتضيف إلى الكون مساحة جديدة، هي السنتميتر الذي لم يكن موجودا من قبل.

انصهار الشرق بالغرب

باستثناء ما عرضته في بيروت ومعرض يتيم أقامته في الكويت عام 1984، فإن العالم العربي لم يتعرف على رسوم ناديا صيقلي. غالبا ما يقدمها نقاد الفن ومؤرخوه باعتبارها فنانة فرنسية مولودة في بيروت. وقد لا يهم في شيء ذلك التعريف. غير أن عدم التعرف عربياً على عالم هذه الفنانة الفني (هناك سواها) انعكس سلبا على الأحكام النقدية التي يتداولها نقاد الفن العرب، وهو ما يشكل ثغرة كبيرة في مجال معرفة التاريخ الفني في العالم العربي.

فناديا صيقلي هي واحدة من أهم فنانات وفناني التجريد الصافي. لا تكمن أهميتها في انتمائها إلى مدرسة باريس، بل في موهبتها التي أهّلتها للتمرد على تلك المدرسة والانعتاق من أساليبها مدفوعة بتوق اكتشاف ذاتها في إطار التجربة التجريدية. وهو ما توصلت إليه حين مزجت تربيتها المدرسية الغربية بما ترسب في أعماقها من تجارب روحية، تمتد جذورها في أرض خصبة بالتأمل الشرقي.

شفيق عبود

ارتجال تجليات المادة

ليست صيقلي غريبة تماما غير أنها بالقوة نفسها ليست شرقية تماما.

إنها الصفتان مؤتلفتان. غربية في بناء لوحتها، فهي تراعي في ذلك البناء كل ما تعلمته من قواعد وهو ما يفعله أي فنان آخر. شرقية حين يتعلق الأمر بما يتم استخراجه من إيقاعات، هي بمثابة مرايا للروح في علوها وهبوطها. هذه المرأة ترتجل تجليات للمادة لا حدود لها.

يتغلب التجريد لديها على سوء الفهم.

هناك متعة في النظر إلى لوحاتها تسر الناظرين وتعوض البعض منهم عن غياب المعنى، إذا أردنا التبسيط. غير أن غنائيات صيقلي ليست من النوع الميسر. فالفنانة بالرغم من ماضيها الزخرفي لا تسمح بأي بقعة تزيينية بالتسلل إلى رسومها. ما ترتجله ليس معدا سلفا، لذلك فإنها لا تلجأ إلى الإشارات الجمالية المتاحة التي من شأن وجودها أن يشعر المتلقي بالاطمئنان.

الجمال الذي تقترحه صيقلي هو جمال لحظوي أشبه باستدراك خطأ.

شاعر وناقد فني من العراق مقيم في لندن

ملف

مغامرة أدونيس في ترجمة الشعر العربي إلى الفرنسية

أربع قراءات نقدية

في مختارات غاليمار للشعر الكلاسيكي العربي

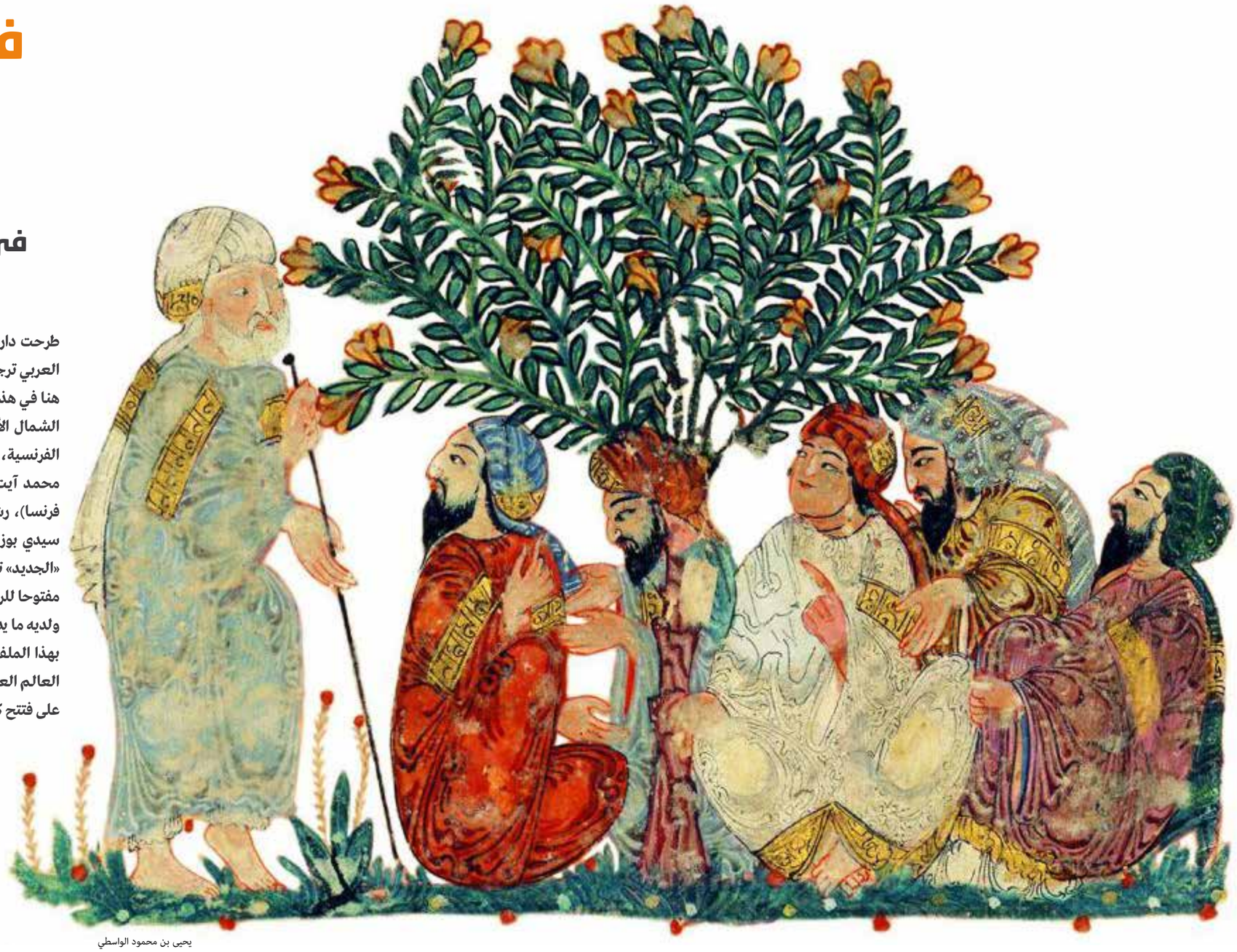
طرحت دار النشر الفرنسية الشهيرة "غاليمار" في سوق الكتاب مؤخرا مختارات من الشعر الكلاسيكي العربي ترجمها إلى لغة موليير كل من علي أحمد سعيد (أدونيس) والمترجمة المغربية حورية عبدالواحد. هنا في هذا الملف أربع قراءات في الترجمة من أربع زوايا يمثلها أكاديميون وأدباء وشعراء بالفرنسية من الشمال الأفريقي-تونس والمغرب. وممن يشهد لهم بالمكانة في حقل تخصص كل منهم في الثقافة الفرنسية، هم:

محمد آيت ميهوب (أكاديمي وناقد ومترجم-تونس)، أبوبكر العيادي (روائي وناقد أدبي ومترجم-توس/ فرنسا)، رشيد برهون (أكاديمي وأستاذ الترجمة-المغرب)، معز ماجد (شاعر بالفرنسية، ومدير مهرجان سيدي بوزيد العالمي للشعر).

«الجديد» تنشر مقالات هذا الملف بوصفها قراءات وآراء لمختصين في حقل الترجمة والنقد، وتترك الباب مفتوحا للرد عليها إن من قبل المترجمين، أدونيس وحورية عبد الواحد، أو ممن لديه باع في ترجمة الشعر ولديه ما يدلي به من رأي.

بهذا الملف تواصل الجديد فتح الباب للآراء والموضوعات ذات الطابع الإشكالي التي تصلها من مغرب العالم العربي ومشرقه، ومن جغرافيات الهجرة العربية، مترجمة بذلك روح البيان التأسيسي الذي حض على فتح كل الأبواب لكل الآراء القيمة بجرأة وموضوعية معا بما يكرس البعد النقدي في الثقافة العربية ■

قلم التحرير



يحيى بن محمود الواسطي

هذه ترجمة الديوان ولكن أين الشعر؟

عن ترجمة «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» لأدونيس وحورية عبدالواحد

محمد آيت ميهوب

يستقر لدى قارئ الترجمة الفرنسية التي قام بها أدونيس بمعية حورية عبدالواحد لمختارات من «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي»(LeDîwân de la poésie arabe classique) غاليمار، 2008)، أنّ الثقافة العربية قد فرطت في فرصة نادرة جدا للتأسيس لحوار أدبي عميق متين الجسور مع القارئ الغربي المشوق إلى التعرف على الشعر العربي في نصوصه الأصلية، وضيّعت على الناقد الأوروبي المتخصص سانحة مهمة للإحاطة بمجال زمني واسع المدى من تاريخ الشعر العربي وإدراك خصوصيات ديوان الشعر العربي القديم الفنية والمضمونية. فلقد أتيح لهذه الترجمة ما يجعلها تكون مشروعا أدبيا وثقافيا قائم الذات يمكن لفعله أن يمتد لسنوات طوال ويثمر إقبالاً على قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه أيضا، ودراساتٍ غربيةً تنبثق منه، ومشاريعَ ترجميةً جديدة.

لقد وجدت هذه الترجمة سندا ماليا كريما، وأشرف عليها أحد أبرز الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن العشرين وأشدهم تأثيرا في تحولات القصيدة العربية وهو في الوقت ذاته ناقد جريء طلعة خبير بأدق تفاصيل الشعر العربي القديم عارف بتاريخه معرفة دقيقة، وصدرت الترجمة في العاصمة الفرنسية باريس، وهي إضافة إلى لندن، من العواصم الغربية القليلة التي تهتم بالثقافة العربية وتعقد المجالس والندوات لدراسة أدبها والاستماع إلى شعرها، وتولّت نشر الترجمة أعرق دور النشر الفرنسية وأكثرها رواجا. إنّ هذه العوامل جميعا كانت كفيلة بأن تحقق ما يرتجى من كل ترجمة، أي أن تكون زورقا للحوار بين ضفتي الثقافة العربية والثقافة الفرنسية، وبين ضفة الثقافة العربية وكل ضفاف العالم.

ذلك أنّ المفهوم الذي نتبنّاه للترجمة وننطلق منه في تقييم ترجمة أدونيس وحورية عبدالواحد يعتبر الترجمة فعلا حضاريا يتجاوز بكثير صورته الإنجازية الأخيرة الظاهرة أي نقل نص من لغة إلى لغة أخرى. إنها مؤسسة ثقافية قديمة قدم الوجود البشري فوق الأرض لا غنى عنها في تشكيل الأنا وعلاقته بالآخر، بل هي التي تحدّد صورة الأنا وتمنحه هويّته. الترجمة حوار مع الآخر ومع الذات أيضا. صحيح أنّ الترجمة قد اتُخذت وتُتخذ دائما لأهداف أيديولوجية وحربية تندرج في سياق استراتيجيات الهيمنة على الآخر، ومع ذلك فهذه التوظيفات التصارعية عابرةٌ في التاريخ أما الخلود فللنصوص المترجَمة، ولحدث اللقاء المتجدّد عبر العصور بين الذات والآخر، وللرغبة التي لا تخبو أبدا إلى معرفة الآخر واكتشافه ومحاورته. إنّ النصّ المترجم يلبث في الأرض التي وصل إليها ويسكن اللغة التي ارتحل إليها، وكلّما تقدّم الزمن ازداد النصّ انكشافا عن المحرّك الحقيقي الباطنّي الذي كان سببا فيه. هذا المحرّك هو الحاجة إلى الآخر للتواصل معه والخروج من عزلة الموقع الجغرافي وعزلة اللغة، ومن ثَمّ معرفة الذات.

وتزداد أهمية تحقيق الترجمة الحوارَ الثقافي الحضاري إلحاحا، إذا ما كان المترجِم هو نفسه ينتمي إلى ثقافة النص المترجَم، وإذا كان الفعل الترجمي تسانده إرادة عامة لتولّي الأنا ترجمة نصوصه بنفسه وتقديمها إلى الآخر، حينها يغدو هذا الحوار هو الهدفَ الأساسيَّ من الترجمة.

فالمفروض أن يقوم الآخر بترجمة نصوصنا ويختار هو ما يترجم لنا وفق ما يضع للترجمة من أهداف تتّفق وحاجاته الخاصة. أما في حالة الترجمة التي نحن بسبيل تقويمها، فالأنا هو الذي ترجم نفسه واختار من النصوص ما أراد تقديمه للآخر، وقد كان هذا الاختيار واسعا في الزمن ألمّ بعدد كبير جدا من الشعراء العرب منذ ما قبل الإسلام إلى القرن السادس للهجرة، شهيرهم ومغمورهم، جيّدهم ورديئهم، وفي ذلك أكبر الدليل على أنّ الخلفية العميقة لهذه الترجمة هي تقديم لوحة بانورامية عريضة للشعر العربي القديم. بيد أنّ المنجز الذي بين أيدينا قد فشل في أن يحقق هذا الهدف، وعجز عن أن يقيم دعائم ما سعى إلى بنائه.

ولم يكن سبب الفشل عائدا إلى عدم التوفيق في الترجمة أساسا، فهذا هو الجانب التقني من العملية ويمكن لكل ترجمة أن تصيب فيه وتخطئ. ولكنّ سبب الفشل الحقيقي هو في عدم الوعي تمام الوعي بالهدف الأساسي من الترجمة، مما جعل المترجمَيْن يهملان أمورا كثيرة كانت كفيلة بمساعدتهم على تحقيق ذلك الهدف، ويتسرعان في إنجاز العمل ولا يصبران على عملهما ما يلزمهما من الصبر والتحري والتدقيق. لقد بدت الترجمة في الغالبية الغالبة من فصولها عملية تقنية في المقام الأول أحسنت أحيانا في عملية نقل الكلمات العربية إلى اللغة الفرنسية وترجمة المعاني، وقصرت في أغلب الأحيان فسقطت في هفوات «فظيعة» لا تغتفر للطلبة، ولم تجاوز في كثير من المناسبات أن تكون رصفا لمرادفات فرنسية تلاحق العبارات العربية. كأننا نتصفح ونحن نقرأ هذه الترجمة معجما مزدوج اللغة يعرض أمامك القسم الفرنسي وتجد القسم العربي منه في النصوص الأصلية إذا ما عدت إليها، وإذا ما استطعت أن تهتدي إليها خاصة. ولكن أين الشعر وأين الشعرية؟ ثم قبل ذلك أين الرؤية الأدبية والفكرية؟ وأين المترجَم له في النص؟ وأين المترجِم؟ أين الشاعر؟ أين أدونيس؟

العتبات

ما من شك في أنّ النص الترجمي هو من أكثر النصوص احتواءً على ما يسمّيه الناقد الفرنسي جيرار جونات (Gérard Genette) بالعتبات (Seuils) وهي كل المواد النصية والصورية والعلاماتية التي تحف بالنص الأدبي وتتضافر لتوجيه قراءته والتفاعل معه (العنوان، العنوان الفرعي، صورة الغلاف، المقدمة، التعريف بالمؤلف، الشروح والتعليقات الداخلية...). فحرصا من المترجم والناشر على يسر بلوغ الترجمة إلى القارئ المنتمي إلى لغة وثقافة مختلفتين عن لغة النص الأصلي وثقافته، نرى النص الترجمي يلج الكتابَ وقد ازدحمت من حوله العتبات. أهم هذه العتبات مقدمة المترجم التي تعرّف عادة بالنص المترجَم وصاحبه، وتلقي أضواء على أهداف الترجمة والصعوبات التي تكبّدها المترجم والمنهج الذي اختاره في الترجمة، ومن المقدمة يمكن أن ندرك مجمل فلسفة المترجم في الترجمة الأدبية ومواقفه، خاصة إذا تعلق الأمر بترجمة الشعر، من قضايا الإيقاع في الترجمة، والعلاقة بين ترجمة المعنى وترجمة الصور، وطريقة اختيار اللفظ.

تلي مقدمةَ المترجم في الأهمية الشروحُ

يحيى بن محمود الواسطي

والتعليقاتُ الداخلية التي تواكب النص وتسجَّل في هوامش الصفحات كلما رأى المترجم وجوب تدخله. ولئن كانت هذه التعليقات تقع على الهامش ولا ينظر إليها بوصفها كتلة نصية مستقلة عن النص الرئيسي فإنها في الحقيقة لا تقلّ أهمية عن مقدمة المترجم بل لعلها تفوقها في تأسيس علاقة تخاطبية تداولية بين القارئ والترجمة وصاحب النص الأصلي والمترجم. ذلك أنّها تتكفل بنقل كل ما يهمّ عملية الترجمة الفعلية، فنجدها تتضمن شروحا لما يغمض في النص، وتحيل إلى العبارات الأصلية والمقابلات المختارة من المترجم، وتقدم تعليلا لبعض الاختيارات دون غيرها، وتبوح باستحالة ترجمة بعض العبارات والصيغ الواردة في النص، وتكشف عن الخلفية الفلسفية والفكرية فيه، وتبيّن الاختلاف الحضاري الكامن بين اللغة الأصلية واللغة المترجَم إليها في بعض الاستعمالات اللغوية والبلاغية والاصطلاحية (Les Idiomes) يوردها المترجم تفسيرا لبعض الإكراهات التي تسلطت على عمله وجعلته ينساق المساق الذي ارتآه، وقد تصوّب ما ورد من أخطاء معرفية في النص الأصلي.. إنها باختصار كشّاف الترجمة ودليلها وجزءٌ من الحوار الذي يقيمه المترجِم مع النص الأصلي من جهة وقارئه الجديد من جهة أخرى، إنها حوار مع ماضي النص ومستقبله، وهي في بعد من أبعادها سيرة المشروع الترجمي إذ يقحم فيها المترجم كثيرا من المواد التي استعملها في حجرته وهو عاكف على الترجمة، وهي في نهاية الأمر أداة لتقوية الترجمة ودعمها وجعل النص الأصلي أليفا لدى القارئ الغريب عنه.

لا شيء من ذلك في ترجمة أدونيس وحورية عبدالواحد. لا شيء. إنها ترجمة فقيرة جدا من حيث العتبات والنصوص التوجيهية، والأخطر من ذلك أننا لا نلمس البتة أيّ وعي حقيقي بأهمية العتبات في النص الترجمي ولا نرى لدى المترجمَيْن أيّ حرص على استثمارها، والسبب الرئيس في ذلك يعود إلى ما قلناه آنفا وهو أنّ هذه الترجمة لا تخاطب قارئها لأنها غير معنيّة بإقامة حوار مع الآخر ولغته وأدبه، فجلّ مرامها أن ترصف مقابلات لغوية فرنسية للنص العربي وتؤدي المعاني والدلالات.

لنبدأ بمقدمة المترجم. فغلاف الكتاب يبشرنا باشتماله على مقدمة بقلم أدونيس، وهي من حيث الحجم طويلة طولا ينبئ بغناها (22 صفحة) واستيفائها كل ما ينتظر معرفته من مقدمة المترجم عامة: ماذا ترجم؟ لماذا؟ كيف؟ ما هي الصعوبات التي واجهها؟ وأيّ الحيل ابتدعها؟ وإلام يتطلع من تعريفه القارئ الفرنسي بالشعر العربي القديم؟

> **المقدمة إذن هي ترجمة لنصوص أدونيس، وليست مقدمة أدونيس للترجمة... إنها تعود القهقرى إلى ماضي كتابات أدونيس ولا تحدّث القارئ الفرنسي عن النص الحاضر بين يديه**

ونشرع في قراءة المقدمة ونأخذ في المرور من صفحة إلى أخرى وفي كل مرة نقول في هذه الصفحة بغيتنا، لكننا ننهي القراءة ولا نظفر بشيء، فما كان جرينا إلا كجري التائه وراء سراب الصحراء. ذلك أنّ المقدمة إن هي في الحقيقة إلا فقرات ومقاطع من مقدمة أدونيس للجزء الأول من أنطولوجيته «ديوان الشعر العربي» التي تتقاطع وكتابه «الثابت والمتحول» وتشكّل مختصرا منتخبا من مجمل أفكار أدونيس الشهيرة عن اللغة الشعرية وخصائص الشعر العربي القديم في إطار ثنائيتي الثابت والمتحول، والقدامة والحداثة، مع التركيز على تفرّد عدد من الشعراء كأبي نواس وبشار وأبي تمام خاصة. ونفاجأ في آخر المقدمة بإشارة تثبت أنّ هذه الترجمة هي بقلم أدونيس ولكن بترجمة حورية عبدالواحد شريكته في الترجمة. وفي ذلك إقرار بأنّ المنطلق هو مقدمة أدونيس للأنطولوجيا، وقد وقع اقتطاعها من مظانها الأولى وإلصاقها مترجمة في هذه المقدمة.

إنّ المقدمة إذن هي ترجمة لنصوص أدونيس، وليست مقدمة أدونيس للترجمة... إنها تعود القهقرى إلى ماضي كتابات أدونيس ولا تحدّث القارئ الفرنسي عن النص الحاضر بين يديه وتبني معه قراءة مستقبلية لنص شعري عربي قديم... وما هكذا تكون مقدمات الترجمات التي يعي صاحبها أنها ترجمة، وأنها حوار مع الآخر، وأنها باب يفتح على الآتي وإن كانت الطريق تمرّ بالماضي.

لقد قرأنا «الثابت والمتحول» ومقدمة «ديوان الشعر العربي» وأعجبنا بنصوص أدونيس النقدية وتعلمنا منها وما زلنا نتعلم، ولكنّ القارئ الفرنسي الذي يقدم على قراءة الشعر العربي القديم لا يحتاج إلى دراسة نقدية عن الشعر العربي عامة مهما كانت طرافة تلك الدراسة وأهمية مضامينها. إنه يحتاج بالأحرى إلى تقرير عن الترجمة نفسها وخطاب ذكي يحبّبه في قراءة الترجمة، ويقنعه بضرورة أن يستغل الفرصة وينفتح على هذا الآخر العربي، ويعده بلآلئ كامنة في أعماق بحر الكتاب. وكان يمكن المحافظة على هذه المقدمة، ولكن بشرط أن يتضمن الكتاب مقدمة حقيقية للترجمة. ولعله كان يحسن أن تقوم بها شريكة أدونيس في العمل.

أما الهوامش الداخلية فهي قليلة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة عدّا، هزيلة النفع لا تسدّ حاجة القارئ الغريب عن الشعر والثقافة العربيين إلى كثير من المعلومات السياقية التي تدخله عالم القصيدة، وتفسّر له دقائق من الصور وأسرار المعاني الثواني المشدودة إلى حقول أخلاقية ودلالية ورمزية يصعب على غير العربي الإحاطة بدقائقها، كأسماء الأماكن، والرياح، والأعلام، والمواسم، والأساطير...

ونكتفي في هذا السياق بذكر مثال واحد فقط عن الضرر الكبير الذي يلحقه «الشحّ» بالهوامش التوضيحية في حسن قراءة النص وبلوغ معناه الدقيق. فلدى ترجمة بيت أبي تمام في مدح المعتصم بعد فتح عمورية:

ما ربعُ مَيّةَ معمورا يَطيف به غيلانُ أبهى ربى من ربعها الخرِب

لن نشير هنا إلى صمت المترجمَيْن عن الإشارة إلى ظروف إنشاء القصيدة وتوضيح اندراجها في غرض المدح، بل نكتفي بذكر مسألة لا يمكن للمترجم أن يتغاضى عنها ويزهد في شرحها للمتلقي وهي ورود الاسم العلم «غيلان» في البيت. فأنّى للقارئ الفرنسي أن يدرك هوية هذا الشخص (الشاعر غيلان بن عقبة، ذو الرمة) وصلته بربع ميّة، ويدرك من ثَم قيام الصورة الشعرية على علاقة التقابل بين ربع مية المعمور وربع عمورية الخرب، ورغم ذلك فأبو تمام يفضل الخرب على المعمور مستظهرا بطريقة مخاتلة تفوّقَ قدراته التصويرية على قدرات ذي الرمة.

ولا بدّ من التنبيه إلى مسألة لفتت انتباهنا في العيّنات التي درسناها، وهي سعي المترجمين إلى تفسير بعض ما ألغز في النصوص الأصلية داخل الترجمة ذاتها. ولئن أعفاهما ذلك إلى حدّ ما من الهوامش التوضيحية فإنه وسم الترجمة بصبغة نثرية ركيكة وذهب بما في النص من مجاز وكناية. ونسوق على ذلك مثالا هو بيت امرئ القيس:

وإن تكُ قد ساءتكِ منّي خليقةٌ
فسُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنسُلِ

فعبارة «ثياب» قرئت قراءتين إحداهما تحملها على معنى القلب وهذه القراءة الأقرب للصواب، وقراءة أخرى تأخذها على ظاهر اللفظ وتعتبر معناها اللباس. وقد مال المترجمان إلى اعتبارها القلب، فما كان منهما إلا أن ترجماها بكل بساطة بعبارة (« cœur » القلب)(ص34)، فقفزا على الصورة المجازية وتحوّلا من مترجمين إلى شارحين! وما كان عليهما إلا أن يترجما الصورة المجازية ويشيرا في الهامش إلى الدلالة الثانية في البيت. وفي ذلك ما يقوم دليلا مرة أخرى على أنّ غاية المترجمين الأولى لم تكن ابتداع ترجمة شعرية للنص العربي، بل الإسراع إلى التفسير وتنثير الشعر بالتركيز على ترصيف المرادفات اللفظية والتصريح بالمعنى.

وقد ذيّل الكتاب بتعريف موجز جدا للشعراء المترجم لهم اكتفي فيه بذكر الاسم أو الكنية كاملين وإيراد ما يرجّح أنه تاريخ الولادة وتاريخ الوفاة، وبدا الترتيب التاريخي لهؤلاء الأعلام هو حجر الرحى في هذا الملحق التعريفي. وقد استغربنا شديد الاستغراب لعدم احتواء الكتاب على تعريف بالمترجمَيْن ومُراجعه الشاعر الفرنسي ليونال راي (Lionel Ray) واسمه الأصلي روبير لورهو. (Robert Lorho) فقد جاء الكتاب خاليا من أيّ إشارة بيوغرافية إلى هؤلاء الثلاثة تعرّف بهم لدى القارئ الفرنسي وتبيّن وجه الصلة بين كل واحد منهم والترجمة من جهة، والشعر العربي من جهة أخرى. فمن حقنا أن نعرف إن كانت الباحثة حورية عبدالواحد المختصة في علم التحليل النفسي، تمارس كتابة الشعر أم لا؟ وهل لها اهتمامات سابقة بالشعر العربي أم لا؟ ولا بأس أن نحاط علما بعلاقة ليونال راي باللغة والشعر العربيين، وهل تكفّل بمراجعة الترجمة فعلا أي مقارنة النص الترجمي بالنص الأصلي؟ أم اكتفى بمراجعة النص الفرنسي فحسب؟

كل ذلك ظلّ طيّ المجهول، وظلّ القارئ ظمئا إلى معلومات بسيطة لكنها مهمة جدا لانعقاد حوار حقيقي بين المترجم والمترجم له. ومن شأن هذا النقص، إذا أضفناه إلى بقية مظاهر الفقر المدقع للنصوص الحافة بالترجمة، أن يؤكد الانطباع العام بأنّ هذه الترجمة لم تنبن على دعائم صلبة تجعل منها مشروعا أدبيا وثقافيا وحضاريا يمتد في الزمن، بل جاءت عجولا متسرعة وكأنها عمل عرضي عابر.

المختارات

لا يُسأل المترجم عن مختاراته فالاختيار مقوّم أساسي من مقومات عمله وتميّزه، وهو ينبئ بخصائص شخصيته الأدبية والفكرية. لذلك فإنّ تقويم الترجمة وتقدير مسيرة المترجم يأخذ بعين الاعتبار ما اختار ترجمته وآثره على غيره. ولعل الاختيار هو الذي يفرّق بين مترجم وآخر، وهو بوابة الإبداع في الترجمة. فليس من يختار الأعمال التي يهفو هو إلى ترجمتها كمن ينادى ليترجم نصا اختاره غيره. ولكنّ الإقرار بأنّ الاختيار شخصيّ لا يعفي المترجم من أن يفسّر لقارئه الدوافع التي أملت عليه أن يصطفي نصا من النصوص يترجمه، فمعرفة تلك الدوافع جزء أساسي من الحوار بين المترجِم والمترجم له.

ويبدو في ظاهر الأمر أنّ حقل الاختيار أمام أدونيس (يشير غلاف الكتاب أنّ الاختيار يعود إلى أدونيس فحسب دون شريكته في الترجمة) كان ضيّقا جدا بما أنه قد ألزم نفسه بترجمة «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» في مساره التاريخي الخطي منذ البدايات الأولى مع الشاعر الجاهلي إلى القرن السادس ومراحل السقوط. وقد عاضد هذا الإطارَ التاريخي العمودي مسارٌ أفقي كميّ حرص فيه أدونيس على أن يجمع أكبر عدد من الشعراء القدامى نسجا على منوال مختاراته في أنطولوجيا ديوان الشعر العربي. بيد أننا ما إن ندخل النص حتى نكتشف أنّ الترجمة قد خضعت فعلا لعملية اختيار، ولم يكن أدونيس «عادلا» في تقسيم الحضور بين الشعراء، بل جاءت النصوص المختارة لهم متفاوتة شديد التفاوت حجما وقيمة. وهذا دليل على أنّ الاختيار بل الانتقاء قد تمّ. ولكن على أيّ معيار؟ لا جواب. وإذا ما حاول المرء أن يصنع جوابا بمفرده انطلاقا من تأويل قيمة حضور كل شاعر مقارنةً بغيره، فإنه سيصطدم بملاحظات جليّة واضحة لكنها لا تثير في من كان خبيرا بأدونيس وآرائه النقدية إلا الاستغراب والحيرة.

فرغم تعلق أدونيس في كتاباته جميعا بما في ذلك مقدمة الأنطولوجيا، بمن سمّاهم «شعراء الهامش» ونفوره من الشعراء الرسميين، فإننا نجده في الترجمة لا يحفل كبير احتفال بشعراء الهامش ويخص الشعراء «المقولبين» المكرّسين نقديا والذائع صيتهم بالنصيب الأكبر من المختارات، فلم

يخصص لبشار مثلا إلا صفحة أو يزيد قليلا، ومنح ديك الجن صفحتين، وهو الذي أسهب في مدحهما والتعظيم من شأنهما. ورغم إجلال أدونيس الشعر الصوفي واعتباره أبرز أصوات الحداثة في الأدب العربي القديم فإنه لم يترجم لأعلامه إلا النزر اليسير، فغاب ابن الفارض ولم ينل الشريف الرضي إلا صفحة واحدة. ويعجب المرء أيّما عجب حين يرى أنّ شاعرا في قيمة عنترة لم يترجَم له إلا بيتان فقط، فلا نملك إلا التساؤل كيف غفل أدونيس عن عشرات الأبيات الرائعة لعنترة في وصف الخيل والحرب والغزل كان يمكن ترجمة ما يكفي منها لإعطاء فكرة واضحة للقارئ الفرنسي عن شاعر صارع الدهر والبشر من أجل الحرية؟ وبمثل هذا الاستغراب نواجه تخصيص أدونيس صفحة واحدة لمهيار الديلمي الشاعر المتمرد الذي اتخذه قناعا له في ديوانه الأول «أغاني مهيار الدمشقي».

وقد يُردّ علينا بأنّ هذا التفاوت في الحجم أملاه ضيق المدى والخوف من تضخم الكتاب. وكان يتوجب على أدونيس حقا، لو صح هذا الافتراض، أن يختار بين أمرين: إما أن يختزل في الامتداد التاريخي للترجمة فيقصرها على عدد محدود من الشعراء، أو يسير باختياره إلى منتهاه ويجعل الترجمة تأخذ مداها النصي الملائم لاتساع مداها الزمني فتكون في أجزاء عديدة مع ما يستوجبه ذلك من تأنّ وتركيز ورغبة حقيقية في تقديم صورة أمينة لتنوع مشارب الشعر العربي القديم وتعدد وجوهه. أما أن تصدر ترجمة لـ«ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» في ثلاثمئة صفحة من الحجم المتوسط وبكل ما رأينا من فقر في التوثيق والعتبات النصية المرافقة، ففي ذلك استهانة كبيرة بكنوز شعرنا القديم.

الهفوات

لا نقيّم هنا ترجمة أدونيس وحورية عبدالواحد انطلاقا من هفوات الترجمة، فهذه مسألة تقنية كما قلنا يمكن أن ترد في أيّ ترجمة. وإنما الذي يعنينا في المقام الأول هو محاسبة ترجمتهما من زاوية نجاحها أو فشلها في إرساء دعائم مشروع للتحاور مع الآخر والتوفق في حسن التعريف بالشعر العربي القديم في الثقافة الفرنسية. ورغم ذلك فقد حوت هذه الترجمة من الأخطاء المهولة كما وكيفا ما يجعلنا لا نستطيع التغافل عن هذا الجانب السلبي في العمل المنجز، لاسيما وأنّ من الأخطاء التي سجلناها ما يؤنّب بسببه الطلبة المبتدئون.

وقبل أن نقدّم أمثلة مختصرة من هذه الهفوات نشير إلى عيب كبير جدا في العمل نعتبره خطيئة الخطايا التي وقع فيها

الذي يعنينا في المقام الأول هو محاسبة ترجمتهما من زاوية نجاحها أو فشلها في إرساء دعائم مشروع للتحاور مع الآخر والتوفق في حسن التعريف بالشعر العربي القديم في الثقافة الفرنسية

المترجمان، ويتعلق بالمنهج المتّبع في الترجمة. فما يعتم قارئ «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» أن يكتشف منذ صفحاته الأولى أنّ صاحبيْه قد اختارا الترجمة بالمعنى وأزاحا عن طريقهما كل تفكير في الاعتناء بالجوانب الأسلوبية والمجازية والموسيقية، وكل محاولة لنقل الجمال والتفرد القائمين في النص الأصلي. وهي محاولة مضنية عسيرة صعبة ولا شك، ولكنها ممكنة لا مستحيلة، وحمّالة للذة ليس بعدها لذة، لذة أن نحوّل الترجمة إلى فعل إبداعي. لقد فضّل المترجمان راحة التخلي عن مواجهة المستحيل على التمتع بإجهاد النحت في الصخر. ونتيجة لذلك زخرت الترجمة بالمعاني وافتقرت إلى الإيقاع والمجاز، وساد النثر وأطرد الشعر.

ولا يذهبنّ الظنّ بالقارئ الكريم إلى أننا نحاسب المترجمَيْن تلك المحاسبة الساذجة التي تطالب مترجم الشعر بأن يكون وفيا تمام الوفاء للنص الأصلي، فينقل مكوّنيه المجازي والموسيقي كما وردا. طبعا هذا كلام لا معنى له، فلكل لغة عبقريتها الخاصة ومعيار الوفاء التام معيار مثالي يُنتج لو طبّق بحذافيره نصوصا ركيكة لا روح فيها. ولكنّ هذا لا يمنع في المقابل من ضرورة أن يجتهد المترجم ما أمكنه الاجتهاد ليعتني بمكونات النصّ الترجمي الأسلوبيّ، والتصويري، والموسيقي، ساعيا إلى الظفر بالأساليب المناسبة في اللغة الهدف، ونقل الصورة المجازية لا إلى اللغة الهدف بل فيها ونبوعا منها، نقلا يضاهي بكارة الصورة الأصلية وفتنتها، حريصا على استنباط بنية موسيقيّة تتناسب مع اللغة المترجم إليها وتستطيع أداء خصوصيّة الإيقاع في النصّ الأصلي لا بنسخه بل بالاهتداء إلى إيقاعات في اللغة المترجم إليها توائم الإيقاعات الأصلية حزنا وفرحا، حماسة وحبوطا، وتوحي للقارئ بما يكتنز عليه النص الأصلي من ثراء موسيقي. ولا شك حسب رأينا في أنّ المسألة تتعلق في المقام الأول باختيار منهجي على المترجم أن يجيب فيه عن سؤال مفصلي يتحدد وفق الإجابة عنه مسار العمل كلّه، وهذا السؤال هو: هل يمكن أن نترجم شعرا عربيا قديما للإيقاع فيه حضور بارز حاسم دون أن نعير الإيقاع في الترجمة أيّ أهمية؟ وفي حالة ما نزع الجواب إلى التقليل من شأن الاعتناء بالجانب الموسيقي في الترجمة فكيف نُشعر القارئ بالحالة العامة للقصيدة، ونجعله يتبيّن على سبيل الذكر الاختلافَ بين الرثائية والمدحية موسيقيا؟ ولنأخذ مثالا على ذلك ترجمة بيت الخنساء:

ألا تَكَلت أمُّ الذين مشوا به

إلى القبر ماذا يحملون إلى القبر

إن تكرار تركيب «إلى القبر» هنا عنصر أسلوبي فارق حاسم، فهو يساهم في خلق إيقاع النوح والبكاء ويشكّل حالة نفسية ميسمها التفجع والحسرة. والتكرار في الرثاء عامّة عنصر قار يعبّر عن رغبة الشاعر في أن يعوّض الفقدَ والفراغ في الوجود، متخذا اللغة سلاحه جاعلا الإكثار من استحضار اللفظ الواحد ضربا من الحضور الرمزي للمتوفّى. فهل يعقل والحال هذه أن يتجاهل المترجمان التكرار في البيت، وأحدهما عليم بخصائص الرثاء حق العلم، فمالا على عادتهما إلى الشرح معوّضين «إلى القبر» الأولى بما يفيد الدفن (inhumer) (ص 33) واحتفظا بالثانية في آخر البيت (la tombe) وكأنهما يرسمان خط سير الجنازة بينما كانت الشاعرة تناضل حتى لا يصل جثمان أخيها إلى القبر:

Que le tourment frappe les mères
de ceux qui allaient
L'inhumer ! Grand fit l'homme
qu'ils portaient vers
.La tombe

وكان بإمكان المترجمين لو أرادا أن يجدا في النظام الإيقاعي للشعر الفرنسي زادا وآلة ييسّران عليهما المضاهاةَ بين غنى النص الأصلي إيقاعا، واشتمال الترجمة على بناء موسيقي ليس من الضروري والمعقول أن يكون نسخة من النص الأصلي ولكنه يكافئه في الروح والتأثير في القارئ. ولو اكتفيا بالبحر الإسكندري الفرنسي (L'Alexandrin) ذي المقاطع الاثني عشر والقابل للتحوير في استعمالاته المعاصرة، لكفاهما مؤونة الجانب الإيقاعي في الترجمة. ونذكر هنا أنّ المستعرب الفرنسي بيار لارشيه (Pierre Larcher) قد ترجم المعلقات السبع واعتنى بالجانب الموسيقي عناية كبيرة موظفا من أجل ذلك البحر الإسكندري وحقق بفضله نجاحا باهرا في خلق إيقاعات موسيقية في النص الفرنسي تناسب الإيقاع العربي. فالعملية ليست مستحيلة، وإنما يتوجب الإرادة والاستعداد والمعرفة العميقة كذلك بموسيقى الشعر الفرنسي. ويمكننا أن نقول في يقين إنّ توزيع المترجمين كل نص إلى أبيات يحتوي كل منها على سطرين على نحو يضاهي شكل البيت العربي إجراء لا قيمة موسيقية أو دلالية له وكان يمكنهما أن يصوغا الترجمة نثرا مرسلا في شكل فقرات متتابعة.

ونعود إلى الهفوات الجزئية المرتكبة فنشير إلى أنها كثيرة جدا، ورغم أنّ العيّنات التي اتخذناها مدارا للدراسة لا تتجاوز ثلث الكتاب، وهو الثلث الأهم، فإنّ ما أحصيناه من أخطاء يملأ صفحاتٍ وأغلبه يتجاوز السهو إلى سوء الفهم، ويبعث على الاستغراب حقا لأنه دال على عدم إحاطة محيّرة بمسائل أوّلية في اللغة والشعر العربيين. وسنقتصر في ما سنورده من نماذج لهذه الأخطاء على مثال أو مثالين فحسب تجنبا للإطالة والإثقال على القراء.

سوء الفهم

هذا هو الضرب الأبرز شيوعا من الأخطاء في ترجمة أدونيس وحورية عبدالواحد. فكثيرا ما فشلا في فهم المقصود من بعض العبارات في النص الأصلي فانقادا نتيجة لذلك إلى اختيار مقابلات لغوية فرنسية تحرّف المعنى الأصلي تماما. من ذلك ترجمتهما «حَبّ فُلفُل» في معلقة امرئ القيس بـ grains de piments (ص33) أي الفلفل الأخضر ! والحقيقة كما يعرف طلبة الثانوي أنّ ما عناه امرؤ القيس بحَبّ الفلفل إنما هو نوع أسود صغير الحب من البهارات يسميه بعضهم بالفلفل الأسود، وقد ساقه الشاعر مشبّها به «بعر الآرام» لجامع السواد بينهما.

مثال آخر لسوء الفهم أثّر فينا اكتشافه تأثيرا وحاولنا أن لا نصدّق أنّ خطأ بمثل هذه الفظاعة يمكن أن لا يتفطن إليه أدونيس سواء أكان مترجما أو مشرفا على الترجمة أو مراجعا لها. ويتعلق هذا المثال بترجمة بيت أبي فراس الحمداني الشهير جدا:

بَدَوت وأهلي حاضرون لأنني

أرى أنّ دارا لستِ من أهلها قفرُ

فمثلما هو معروف لدى طلبة الثانوي أيضا فإنّ المقصود بـ«بدوت» هنا: نزل البادية، والمقصود بـ«حاضرون»، نزلوا الحضر، والصورة الشعرية صورة رائعة حقا يعتبر فيها الشاعر نفسه كنازل الصحراء وهو بين أهله الحضر ما دامت الحبيبة لا تقيم في دار أهله. ولكنّ المرء يصاب بالهول وهو يقرأ «بدوت» تترجم بـ: (j'apparus) أي «ظهرتُ»، و«حاضرون» تترجم بـ (présents) (ص 218) أي بمعنى حضر في مكان ووقت معلومين. وما نكاد نستفيق من هذه المفاجأة حتى تداهمنا أخرى حين نقرأ «لستِ من أهلها» مترجمةً منسوبةً إلى ضمير الأنا لا الأنتِ باعتبار أنّ المترجمين قد قرآ الفعل مسندا إلى الشاعر «لستُ» ! فترجما العجز بناءً على ذلك:

Déserte est la demeure à laquelle je
!! n'appartiens pas

ومن سوء الفهم أيضا ترجمة عبارة «حرّ» في بيت المعري:

رويدك لقد غُررتَ وأنت حرٌّ

بصاحبِ حيلة يعِظ النساء

بالمقابل الفرنسي (ta liberté) (ص 20) والحال أنّ المقصود من «حر» ليس النقيض للعبد بل الرجل العاقل الفطن.

تغيير النص الأصلي

ألفينا في نماذج عديدة تغييرا لا مبرّر له بالمرة لعناصر في النص الأصلي يقع استبدالها بعناصر أخرى. من ذلك حذف اسم الساقي «أحمد» لدى ترجمة بيت ابن المعتز:

يا حُسنَ أحمدَ غاديا أمس

بمُدامةٍ صفراءَ كالوَرَس

وتعويضه بعبارة (l'échanson) (ص 197) الدالة على الساقي عامة:

Majestueux fut l'échanson qui
venait
Nous servir un vin couleur
.jonquille

فهل دعا المترجمَيْن إلى هذا التحوير خوفٌ مّا من الاصطدام بالدلالة الدينية المرافقة لاسم أحمد رغم أنّ الشاعر يتحدث عن ساق معيّن التقاه وخالطه؟ ومثل هذا السؤال يطرح علينا ونحن نقرأ ترجمة لقصيدة شهيرة لأبي نواس في الغلمانيات، فإذا بنا نفاجأ بالمترجمين يحوّلان ضمير المذكر إلى ضمير المؤنث، وإذا بالغزل بالغلمان ينقلب غزلا عاديا بل قل غزلا عذريا! ففي حين يقول الشاعر:

وكلما عَضّض تفاحةً
قبّلتْ ما يفضل من عضّتِهْ
حتى إذا ألقى قناعَ الحيا
ودار كَسَر النوم في مقلتِهْ
سَرت حُميّا الكأس في رأسه
ودبّت الخمرةُ في وجنته
فصار لا يدفع عن نفسه
وكان لا يأذنُ في قُبلتهْ

جاءت الترجمة تتحدث عن امرأة:

Toutes les fois qu'elle mordait une pomme,
J'embrassais la trace de la morsure.
(...)
Elle cessa de se défendre
Alors qu'elle ne tolérait pas d'être touchée.

فهل الخطأ هنا خطأ لغوي لا يجاوز تعويض ضمير هو بضمير هي؟ أم المسألة أعمق من ذلك وأخطر وتتعلق بتحوّل المترجمين إلى رقيب حال دون ترجمة النص كما هو وخشي محظورا مّا، فطمس آثار الغزل بالغلمان؟ وفي هذه الحالة أيكون أبوالفرج الأصفهاني أقدر على مواجهة الطابوهات من أدونيس، إذ نقل هذه القصيدة كاملة مع الشرح المفصل في كتابه «الأغاني»؟

عدم مراعاة خصائص التركيب العربي

لا يغيبّ عن ذهن المترجم أنّ اللفظة الواحدة يمكن أن يتحول معناها بفعل الصيغة الصرفية والسياق. وقد لمسنا أنّ المترجمين لا يعيران كبير اهتمام لهذين العاملين، فيصرّان على تقديم المرادف الفرنسي لأصل اللفظة العربية دون مراعاة للصيغة الصرفية التي يمكن أن ترد عليها فيتغير معناها، أو للسياق الدلالي الذي تظهر فيه فيضيف إليها معاني ثواني. من ذلك إهمال المترجمين ترجمة التصغير في عبارة «أصيحابي» في بيت أبي فراس الحمداني:

فقال أُصَيْحابي الفرار أو الردى
فقلت هما أمران كلاهما مرٌّ

فممّا لا شك فيه أنّ التصغير هنا قد ربط اللفظة بمعنى القلة تأكيدا لضعف موقف الشاعر وتمهيدا لحتمية هلاكه أو أسره. لكنّ المترجمين لم يلتفتا إلى هذه الحقيقة وترجما العبارة «أصحاب» بـ (amis) (ص 219) ومن الأمثلة على تغاضي المترجمين عن السياق الخاص باستعمال اللفظة العربية، بيتُ المتنبي الشهير:

لَبِسَ الثلوجُ بها عليّ مسالكي
فكأنها بِبياضِها سوداءُ

فقد تسرّع المترجمان في فهم فعل «لبس» وهبّا كشأنهما دائما إلى الشرح والتفسير فظنّا

> **حوت هذه الترجمة من الأخطاء المهولة كما وكيفا ما يجعلنا لا نستطيع التغافل عن هذا الجانب السلبي في العمل المنجز، لاسيما وأنّ من الأخطاء التي سجلناها ما يؤثّب بسببه الطلبة المبتدئون**

أنّ المقصود به تغطية الثلوج مسالك الشاعر، فترجماه بالفعل الفرنسي الدال على التغطية (couvert) (ص 205):

La neige a couvert tous mes sentiers
Ils sont devenus sombres malgré leur blancheur

هذا المعنى يستنتج من بيت المتنبي فعلا إذا ما قتلنا المجاز فيه كما فعل المترجمان، واستنبطنا له منطقا فقيرا مختزلا يربطه بالواقع ويحوّله إلى نثر تقريري لا يسمن ولا يغني من جوع. بيد أنّ الصورة في بيت المتنبي أوغل في الإيحاء وأعلق بشقاء روح الشاعر اليائس يرى البياض سوادا ويعقل النورَ ظلمةً. ففعل «لبس» لا يدل على التغطية ولا الكساء، بل على التضليل والإيهام وزوال الوضوح والصفاء من العالم بعد أن زالا من النفس، فتاهت المسالك عن جبالها وفقدت الألوان ألوانها، وعمّ الرمادي أبيضها وأسودها. فأين هذا من التركيب التفسيري التقريري الذي أورده المترجمان: malgré leur blancheur ، أي: «رغم بياضها»!.

إنّ نظائر هذه الأخطاء عديدة تجلّ عن الحصر، وبإمكان المرء أن يسترسل طويلا في ضرب الأمثلة، ويمكن أن يكون ذلك موضوع بحث علمي أكاديمي مركّز لا مقال في مجلة. وعلى فداحة هذه الأخطاء ولا معقوليّة صدورها في ترجمة قام بها شاعر في قيمة أدونيس، فإنّنا نكرر القول إنها لم تكن هي السبب الأول في نقدنا إياها. فمكمن الضعف في ترجمة أدونيس وحورية عبدالواحد هو كما قلنا افتقارها إلى الرؤية الفكرية والثقافية وعدم طموح صاحبيها إلى أن يؤسسا بعملهما الترجمي جسورا لحوار أدبي وحضاري مع الآخر مداره شعرنا العربي القديم.

في 19 مارس 1856 أرسل عرّاب الحداثة الشعرية الشاعر الفرنسي شارل بودلير رسالة إلى الناقد الفرنسي سانت بوف، وكان وقتها سلطة نقدية جبارة، يطلعه فيها على شروعه في ترجمة قصص «حكايات خارقة للمعتاد» للشاعر والقاص الأميركي إدغار آلان بو. وقد وردت في الرسالة جملة خطيرة جدا لبودلير قال فيها «يجب، أو بالأحرى أريد، أن يصبح إدغار بو رجلا عظيما بالنسبة إلى فرنسا، وهو الذي لا يعني الشيء الكثير في أميركا».

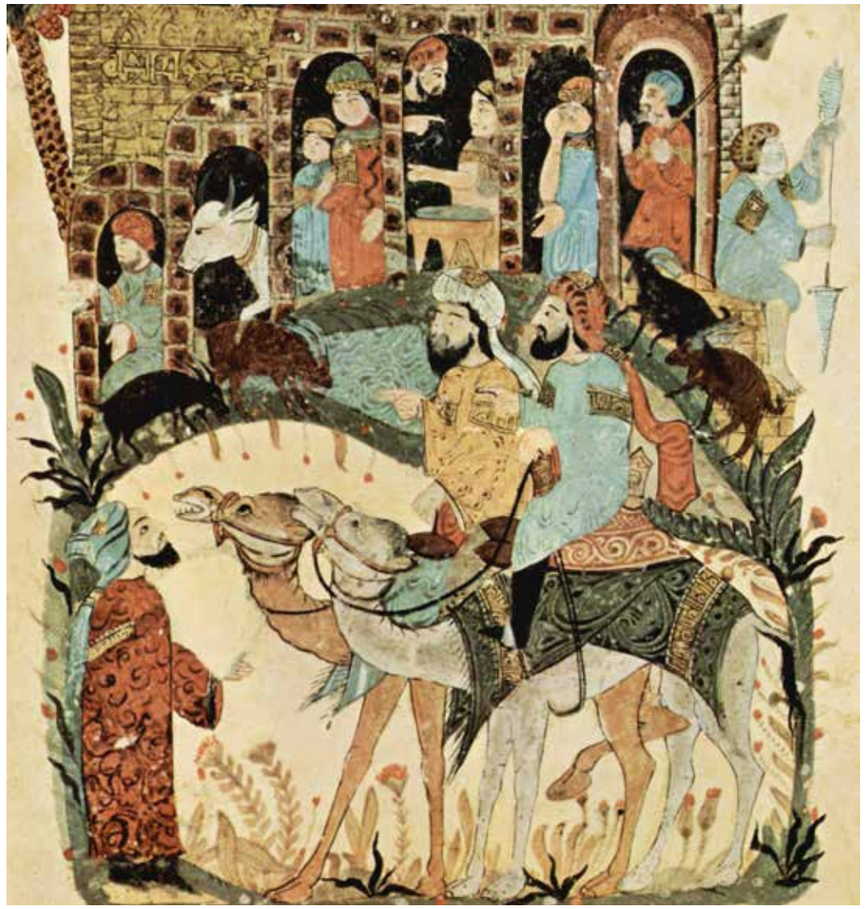
كتب بودلير هذه الرسالة في بداية عكوفه على ترجمة أعمال بو القصصية وقد استمر في إنجازها زهاء عشر سنوات (1856-1865). ولعل الغاية من مكاتبته الناقد الأقوى في ذلك الوقت لا تخلو من رغبة خفيّة في استمداد الدعم الأدبي، وربما شاب ذلك نوع من التبرير الاستباقي لإقدامه، وهو الشاعر الرائد، على ترجمة نصوص قصصية لكاتب مغمور. ولكنّ المؤكد أنّ الهدف الأوّل من هذه الرسالة هو حضّ سانت بوف على قراءة الترجمة ومن ثم الاهتمام بإدغار بو والعمل على التعريف به في فرنسا. وبذلك فإنّ المترجم قد أخذ منذ تلك الرسالة يعدّ العدة ليحقق مبتغاه من الترجمة. وبالفعل فما أصدر الشاعر ترجمات ثلاثا لنصوص إدغار بو، حتى انتبه أعلام الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لهذه العبقرية الوافدة من أميركا، وسرعان ما صار لبو شُبّيّعٌ ومقلدون من أهمهم الشاعر مالارميه. وتحقق حلم بودلير وصار إدغار بو كاتبا فرنسيا أكثر منه أميركيا، واستطاع بفضل ترجمة بودلير أن يصبح في فرنسا رمزا لمدرسة الأدب العجائبي. وسرعان ما امتد تأثيره إلى أوروبا كلها وانتشرت كتاباته وآراؤه النقدية هنا وهناك، وصولا إلى الأدب العربي. فلم يترجم بودلير مجموعة قصصية إذن، بل خلق كاتبا وأهدى الثقافة الفرنسية جناحا جديدا من أجنحة الحداثة. وبينما كان إدغار بو يعاني المرض والتشرد في أميركا ويموت رويدا رويدا بفعل إغراقه في تناول الكحول، كان نصه يرفرف في سماء أوروبا ويستولي على مجالس الأدب وقلوب القراء.

وما كان لبودلير أن ينجح في كل ذلك لولا أنه تعامل مع الترجمة على أنها مشروع كبير خطير متشابك العناصر لا عمل تقني عرضي عابر، ولولا أنه رسم لنفسه منذ البداية غايةً أبعد شأوا من الترجمة في حدّ ذاتها ترنو إلى فتح حوار مع الآخر تجدد به الثقافة الفرنسية خلاياها وتقفز نحو المستقبل.

وقد تذكرت بودلير وترجمته إدغار ألان بو وأنا أعكف على دراسة ترجمة أدونيس «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي»، وتذكرت مزيّة بودلير عليّ إذ بفضله وبفضل إتقاني الفرنسية أمكنني أن أعرف بو في مستهلّ شبابي وأتعلم منه الكثير. ورجوت لأدونيس، هذا الشاعر الأبرز الذي كثيرا ما عرّفه نقادنا بأنه بودلير الثقافة العربية، أن ينجح نجاح الشاعر الفرنسي، وغصت أقرأ الترجمة وأنا لا أكف عن تعقب خطا أدونيس والبحث عنه، ولكنّ القراءة طالت ولم أجده.

روائي ومترجم من تونس

يحيى بن محمود الواسطي



شرحٌ في صَرح

أدونيس وأحابيل الترجمة

أبو بكر العيادي

ما جدوى إعادة ترجمة الآثار الأدبية؟ هل مردّ ذلك إلى أن الترجمات السابقة لم تكن دقيقة ولا وفية، وأن أصحابها حادوا بها عن أصولها، فشوهوها عن عمد أو جهل؟ أم أن قراءة النص المترجم لم تعد هي نفسها، والمعلوم أن الترجمة قراءة مرتبطة بلحظتها، تختلف باختلاف زمنها، وأن قراءتنا لعمل ما بعد أعوام هي قراءة مختلفة بالضرورة، ومن هنا جاءت مشروعية إعادة الترجمة؟

راودتنا تلك الأسئلة، مع كثير غيرها، ونحن نطالع كتاب «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي»، الذي جمع مادته ووضع مقدمته أدونيس، وتعاون على ترجمته إلى الفرنسية مع حورية عبدالواحد. ولا ضير في ذلك، في رأي لفيف من النقاد، فرغم وجود ترجمات ممتازة للشعر العربي، تظل إعادة الترجمة جائزة، لأن الترجمات كما يقول الفرنسي أنطوان بيرمان يصيبها الهرم.

مدخل ثان

منذ العصور القديمة، أقرّ كتاب ونقاد كبار بأن ترجمة الشعر عسيرة إن لم تكن مستحيلة، فقد جاء في «كتاب الحيوان» قول الجاحظ «والشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل؛ ومتى حوّل تقطّع نظمُه وبطلَ وزنُه، وذهب حسنُه وسقطَ موضعُ التعجب، لا كالكلامِ المنثور. والكلامُ المنثور المبتدأُ على ذلك أحسنُ وأوقعُ من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر». أما دانتي فقد كتب يقول في «المأدبة»: «لا شيء من تلك الأشياء التي وضعت متناسقة برابط الشعر يمكن أن ينتقل من لغته إلى لغة أخرى دون أن يقطع رقته وتناسقه، ولذلك ينبغي ألا يُنقَل هوميروس من اليونانية إلى اللاتينية». ورغم أن عددا كبيرا ممّن ترجموا الشعر في شتى اللغات على مرّ العصور أثبتوا خطل الرأي القائل باستحالة ترجمة الشعر، فإن ما ذهب إليه الجاحظ ودانتي من جهة تَقطُّع النظم وذهاب الحسن وسقوط موضع التعجب وانقطاع الرقة والتناسق لا يزال في رأينا المتواضع ساري المفعول، لأن لكل ثقافة مقوماتها، ولكل شعر ميزاته، وحسبنا أن نغيّر موضع لفظة، تقديما أو تأخيرا، حتى يفقد البيت الشعري بيانه. ثم لا يكفي أن تحذق لغة الأصل ولغة الهدف إن لم تكن عارفا بالخلفيات الثقافية لكلتيهما، فما يصح في هذا الطرف لا يصح بالضرورة في الطرف المقابل، حتى من حيث البحور والأوزان. فعندما ترجم تيوفيل غوتيي «الليالي المصرية» لبوشكين حولها إلى قصيد كلاسيكي... ولما ترجمت مدام دو ستاييل قصيدة غوته «الصياد» ذات النبرة الدرامية حولتها إلى ما يشبه خرافة من خرافات القرن الثامن عشر. فلننظر في الكتاب الذي بين يدينا، وعلى رأي أمبرتو إيكو «إن لم نكن قادرين على أن نقول ما هو خير تأويل للنص، فإننا يمكن أن نقول أيّ التأويلات خاطئة».

في منهجية الكتاب

اشتمل الكتاب على مقدمة وضعها أدونيس (وتولت ترجمتها إلى الفرنسية حورية عبدالواحد) توقف فيها عند المحطات الكبرى في الشعر العربي الكلاسيكي، مركّزا على ما حفل به من صراعات على مرّ العصور بين التقليد والتجديد، بين السائر على خطى الأوائل يجعلهم منارا يهتدي على ضوئه، وبين الساعي إلى التمرد على الواقع لخلق قيم جديدة، معيارية كانت أم جمالية. ثم جاء متن الكتاب موزعا إلى ثلاثة أقسام: العصر الجاهلي والأموي-العصر العباسي- العصر ما بعد العباسي. عقبها تعريف بيوغرافي مختصر بالشعراء المترجَمين، وفهرسٌ بأسمائهم.

الترجمة فهم وتأويل

أول ما يلاحظ في هذا المتن غياب مفهوم طبقات الشعراء الذي عرفه العرب، فلا فضل لمتقدم على متأخر، يستوي الفحول بأصحاب البيت الواحد والقصيد اليتيم، بل قد تغيب قصائد بعض شعراء المعلقات كعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة والنابغة الذبياني، ويدرج قصيد لأعرابية نكرة. وقد يحتفى بشاعر من شعراء الكدية هو أبو الشمقمق ولا نجد لعنترة العبسي سوى قصيد ذي بيتين: «أُحِبُّكِ يا ظَلومُ فَأَنتِ عِندي/مَكانَ الرّوحِ مِن جَسَدِ الجَبان | وَلَو أَنّي أَقولُ مَكانَ روحي/خَشيتُ عَلَيكِ بادِرَةَ الطِّعانِ». أو يدرج بيت لقس بن ساعدة الذي عرف كخطيب وحكيم، ويغفل عن ذكر الشنفرى وتأبط شرّا وعبيد بن الأبرص وابن هانئ وابن خفاجة والمعتمد بن عبّاد ولسان الدين بن الخطيب... قد نجد العذر للمترجم في أن العملية اختيار، والاختيار يغدو ذاتيا إذا توافر العرض، وهو في المدوّنة العربية من الوفرة بمكان، وإن خانه التوفيق في أكثر من موضع، فقد أورد مثلا قصيدا للشاعر الأموي الرقيق عروة بن أذينة

قالَتْ وَأَبْثَثْتُهَا سِرِّي فَبُحْتُ بِهِ
قَدْ كُنْتَ عِنْدِي تُحِبُّ السِّتْرَ فَاسْتَتِرِا
أَلَسْتَ تُبْصِرُ مَنْ حَوْلِي؟ فَقُلْتُ لَهَا
غَطِّي هَوَاكِ وَمَا أَلْقَى عَلَى بَصَرِي

في حين أن لعروة هذا قصيدًا آخر من تسعة أبيات لا يذكر إلا به، وطالعه «إنّ التي زَعَمَتْ فُؤَادَكَ مَلَّها/خلقت هواكَ كما خلقتَ هوًى لها»، ويقول فيه «بَيْضاءُ باكَرها النّعيمُ فَصاغَها/بلباقَة فأَدَقَّها وأَجَلّها | لَمّا عَرَضْتُ مُسَلِّماً لِيَ حاجَةً/أرجو معونتها وأخشى ذلّها | حجبت تحيّتها فقلتُ لصاحبي/ما كان أكثرَها لنا وأقلّها | فدنا فقال: لعلّها معذورةٌ/من أَجْلِ رِقّتِها، فَقُلْتُ لَعَلّها». ونقول، رغم ذلك، إنها مسألة ذوق، والأذواق كما يقول الفرنسيون مسألة شخصية لا تقبل النقاش. ولكن كيف نفسر التدمير المنهج لأغلب القصائد المختارة، حيث يستلّ المترجم الأبيات كيفما اتفق، فيلغي ما يشاء ويبقي ما يشاء. ومن الأمثلة على ذلك حذف نصف أبيات قصيدة أبي الشمقمق التي طالعها

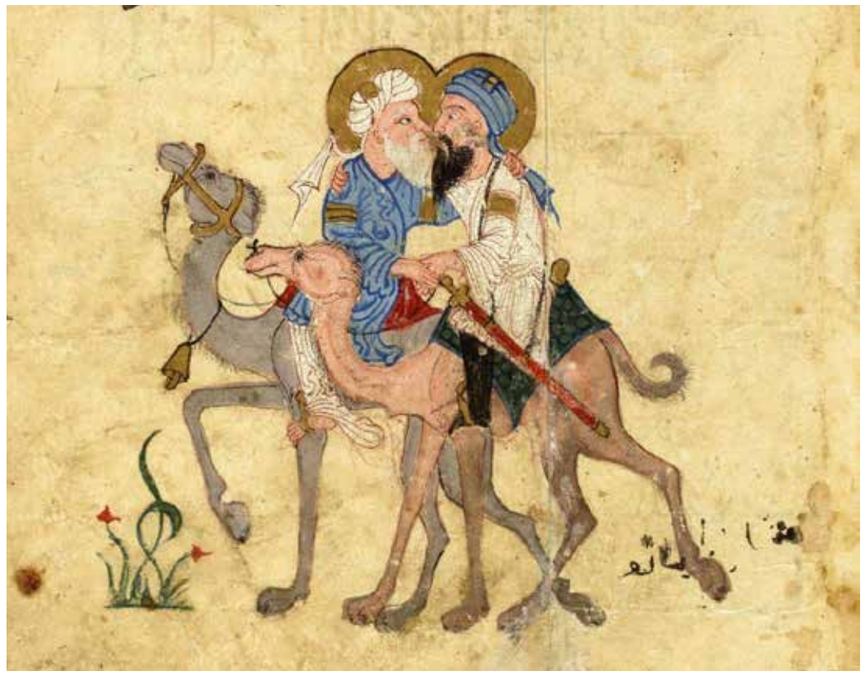
« بَرَزْتُ منَ المنازِلِ والقِبَابِ/فلم يَعْسُرْ على أَحَدٍ حِجَابِي»، ولم يحتفظ سوى بأربعة أبيات من قصيد أبي فراس **«أَما لِجَميلٍ عِندَكُنَّ ثَوابُ/ وَلا لِمُسيءٍ عِندَكُنَّ مَتابُ»** الذي يعدّ خمسة وأربعين بيتا، بل حدث أن اختار هذا القصيد لفارس بني حمدان **«ما لِعَبيدِ مِنَ الَّذي / يَقضي بِهِ اللَهُ اِمتِناعُ | ذُدتُ الأُسودَ عَنِ الفَرا/ئِسِ ثُمَّ تَفرِسُني الضِّباعُ»** فألغى البيت الأول وأبقى على البيت الثاني. أو يقنع أيضا بالبيت الأخير من قصيد من ثمانية أبيات لأبي دهبل الجُمحي وطالعه **«سقى الله جازانًا فمن حَلَّ وَلْيَه/فكلَّ فَسيلٍ من سَهام وسُرْدُد»**.

في ثمانينات القرن الماضي، اهتم عالم اللسانيات الروسي إيفيم إيتكيند بمشاكل الترجمة، وألّف حولها كتابا صنف فيه الترجمات الشعرية إلى أنماط تبدأ من الترجمة-الإخبار، إلى الترجمة-المحاكاة، مرورا بالترجمة- التأويل، والترجمة-التلميح، والترجمة-التقريب، والترجمة-إعادة الخلق، ليؤكد الآلية التي صار يخضع لها فعل الترجمة، ومن مخاطرها مثلا تجاهل وحدة القصيد التي لا تقبل البتر. فالمترجم في واقع الحال، ناب عن الشاعر في تخيّر ما يجدر بقاؤه ونشره للناس، ومحو ما عدا ذلك، هذا فضلا عن عدم احترام ترتيب الأبيات كما في معلقة امرئ القيس، فقد جاء عجز البيت الخامس عشر **«وَلا تُبعِدِيني مِنْ جَنَاكِ الْمُعَلَّلِ»** بعد البيت التاسع عشر **«أَفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَّدَلّلِ/وَإِنْ كنتِ قد أَزْمعْتِ صَرْمي فأَجْمِلي»**.

وتلك هي الملاحظة الثانية.

أما الملاحظة الثالثة فتخصّ فعل الترجمة نفسه. وهنا نستحضر ابن عمّنا الجاحظ حين يقول «ولا بدّ للترجمان من أن يكون بيانُه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلمَ الناس باللغة

يحيى بن محمود الواسطي



المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواءً وغاية». فقد وقفنا على أخطاء لا يرتكبها حتى المبتدئون، وحسبنا أن نقرأ الأمثلة التالية لنتأكد من مدى الإخلال بهذه القاعدة الأساسية التي لا يكون المترجم مترجما إلا بها. جاءت ترجمة البيت العاشر من قصيد أبي فراس «أما لجميلٍ عندكنّ ثوابُ»: «وَقورٌ وَأَحداثُ الزّمانِ تَنوشُني/وَلِلمَوتِ حَوْلي جيئَةٌ وَذَهابُ» كالتالي:

Je reste sobre bien que les événements me dévorent / Et la mort devant moi ne cesse de passer.

فقد وضع sobre مقابل وقور، والصواب digne, décent لأن sobre معناها قانع، زاهد، معتدل، رصين... وترجم «حولي» بـ autour de بدل devant moi «أمامي» moi. ولو عرّبنا الترجمة لكان لنا ما يلي: «أظل قانعا رغم أن الأحداث تنهشني، والموت أمامي لا يكف عن المرور».

كذلك البيت الثاني عشر من القصيد نفسه «بِمَن يَثِقُ الإِنسانُ فيما يَنوبُهُ/وَمِن أَينَ لِلحُرِّ الكَريمِ صِحابُ» فقد ترجم كما يلي:

En des temps cruels l'homme rencontre-t-il un appui?

وتعني حرفيا: في الأوقات العصيبة هل يصادف الإنسان سندًا؟ فاختفت «بمن يثق»، «ومن أين،» و«للحُرّ الكريم»، وتحول «الصحاب» إلى سند، هكذا في المطلق.

أو البيت الثاني والثلاثون من قصيد أراك عصيّ الدمع «وَيا رُبَّ دارٍ لَم تَخَفني مَنيعَةٍ/طَلَعتُ عَلَيها بِالرَدى أَنا وَالفَجرُ» فقد حلت عبارة dès l'aube «منذ الفجر» في موضع «أنا والفجر»:

Des demeures inaccessibles ne m'ont pas effrayé / Mortellement, dès l'aube je les ai attaquées.

والغريب أن عدم الإلمام هذا ليس مقصورا على لغة الآخر، بل شمل أيضا اللغة العربية، حتى لنشكّ صراحة أن أدونيس هو من ترجم هذه المختارات، وأغلب الظن أنه عهد بما اختاره إلى زميلته وائتمنها عليه، ثم وقّع على ما أنجزت دون مراجعة. فالجميع يعرف أن الهودج غير الخدر، والبرنس غير المرط، وعبارة «وليل» في قول امرئ القيس «وليلٍ كموج البحر» ليست منادى كما وردت هنا مترجمة Ô nuit!، ومن عجب ألا يتفطن إليها المترجم وهو ينقل قول امرئ القيس في البيت الموالي «فقلتُ له لمّا تَمَطّى بصُلْبِهِ». وليس من المعقول أن أدونيس لا يفهم معنى البيت التالي «تَغابَيتُ عَن قَومي فَظَنّوا غَباوَةً/بِمَفرِقِ أَغبانا حَصىً وَتُرابُ» ليترجمه على النحو التالي:

Auprès de mes gens qui m'ont cru j'ai joué au niais./ Que sur l'ignorant s'abattent terre et cailloux.

ما يعني حرفيا «قرب أهلي الذين صدقوني تغابيت/ فلينهلّ على الجاهل ترابٌ وحصى». وكأن عجز البيت هنا دعاء والحال أنه جملة إخبارية، تقول ببساطة إن الجاهل هو من في مفرق رأسه حصى وتراب، ولا ندري ما ضرورة تسبيق الحصى هنا، ولا ابتداع فعل لا وجود له في الأصل.

ولا معنى البيت الأخير من قصيد أبي دهبل الجمحي آنف الذكر «فأصبَحتُ مِمّا كانَ بَيني وبَيْنَها/سِوى ذِكْرِها، كالْقابِضِ الماءَ باليَدِ»، كي يترجمه كما يلي:

Hormis son souvenir, je devins / Semblable à celui qui tient l'eau par la main.

أي «باستثناء ذِكرها، صرتُ شبيهًا بمن يمسك الماء بيده». فقد تغاضى عن «مِمّا كان بيني وبينها»، وغاب عنه أن المقصود بـ«أصبحتُ» هنا أتى عليّ الصبح، جاء في اللسان: «يقال أَصْبَحَ الرجل إذا دخل في الصُّبْح». وليس المعنى هنا «صرتُ» أو «تحوّلتُ».

ولا يعقل ألا يعرف اسم الفاعل من انبجس في البيت التالي «سَقى ثَرى حَلَبٍ، ما دُمتَ ساكِنَها / يا بَدرُ، غَيْثانِ مُنهَلٌّ وَمُنبَجِسُ»، أي متساقط من السّماء، ومتفجّر من باطن الأرض، ولا ندري من أين فهم أن المقصود le don de l'ami (هبة الصديق)، فضلا عن الفاعل المستتر في عبارة il existe (يوجد) الذي سمح لنفسه بإضافته دون مبرر والحال أن الفاعل هنا بيّن (غَيْثانِ، مثنّى غَيْث)، كما جاء في ترجمته:

Que soit arrosée la terre d'Alep tant que tu y demeures / Ô lune, il existe deux pluies : celle qui tombe et le don de l'ami.

كما لا يعقل ألا يفرّق بين «نعم» و«بلى»، على غرار من تداولوا على تلحين قصيد «أراك عصيّ الدمع»، من عبده الحاموليّ إلى رياض السنباطي، مرورا بالشيخ زكريا أحمد. ولسنا في حاجة إلى تذكيره بأن «بلى» حرف يُجاب به عن سؤال منفيٍّ فيُبْطِل نَفْيَه. قال تعالى «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى (الأعراف 172-). فقال ابن عباس معلّقًا، لو قالوا «نَعَم» لكفروا. أما عبارة certes التي استعملها فتعني «بالتأكيد، طبعا، حقًّا، أجل...» أي عكس ما عناه الشاعر في قصيدته العصماء التي رسختها أم كلثوم في الأذهان، وعَثا فيها أدونيس والتي معه فسادا حتى صارت كالثوب المقدد، إذ أهملا منها سبعة وثلاثين بيتا من جملة أربعة وخمسين، وحولاها إلى كلام منثور خال تماما من إيقاع الشعر.

وحسب القارئ أن يقارن ترجمة هذين البيتين **«أَراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شيمَتُكَ الصّبرُ/أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمرُ | بَلى أَنا مُشتاقٌ وَعِندِيَ لَوعَةٌ/وَلَكِنَّ مِثلي لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ»** في الصيغة التي وردت في هذا الكتاب:

Je te vois ravaler tes larmes et t'enorgueillir de patience, / Le règne de l'amour n'a-t-il pu de toi triompher ? / Certes, je suis dans la nostalgie et vis dans l'angoisse du tourment, / Toutefois le secret d'une personne comme moi ne peut être divulgué.

وفي صيغة أخرى وضعتها كاتيا زكريا من جامعة ليون:

Je te vois, les larmes rebelles, la constance pour qualité, / La passion amoureuse n'a-t-elle point de pouvoir sur toi ?/ Mais si ! J'ai des passions et des tourments / Mais, un homme comme moi ne peut divulguer son secret.

ومن نافلة القول إن الشوق غير النوستالجيا، وإن الشيمة لا يقابلها التفاخر، وإن عبارة ravaler لا تعني حبس الدموع rétention des larmes ولا كفكفتها، بل هي تعني «بلع أو ابتلع مرة ثانية» مثلما تعني التمليط والتجصيص، وإن الصدر (دون العالمين) الذي عناه الشاعر في قوله **«وَنَحنُ أُناسٌ لا تَوَسُّطَ عِندَنا/لَنا الصّدرُ دونَ العالَمينَ أَوِ القَبرُ»**، ليس المراد منه البحث عن دوام «البرستيج» كما زعم المترجم:

Du juste milieu nous sommes dépourvus, / Nous recherchons l'exclusivité du prestige ou le tombeau.

وكان عليه أن يترجمها مثلا كالتالي:

Nous ne reconnaissons pas le juste milieu / Nous avons la prééminence sur tout le monde ou le tombeau.

فهل نستجير ببول ريكور حين شبه مهمة المترجم بـ «عمل جِداد»، يتولى فيه إنقاذ ما أمكن إنقاذه ويقبل بضياع الباقي، والحال أن الباقي نفسه لا يستقيم، لا من جهة المحافظة على متانة اللغة الشعرية، ولا من جهة ضمان القيمة الجمالية للمؤثرات الصوتية، وهما في رأي الفيلسوف الفرنسي أسمى ما تطمح إليه ترجمة الشعر.

أول ما يلاحظ في هذا المتن غياب مفهوم طبقات الشعراء الذي عرفه العرب، فلا فضل لمتقدم على متأخر، يستوي الفحول بأصحاب البيت الواحد والقصيد اليتيم

في نقد الترجمة

تقول كاترينا رايس في كتابها «نقد الترجمات» إنّ أيّ نقد للترجمات ينبغي أن يستند في الوقت ذاته إلى النص الهدف والنص المصدر، من خلال وضع تصنيف للنصوص المترجمة، لأنها ستكيف تحليل الاستراتيجيات الترجمية الخاصة بكل صنف. بتلك الطريقة ميزت رايس بين النصوص الإخبارية والنصوص التعبيرية، وبين النصوص التحريضية والنصوص الخطية السمعية... حيث كل صنف محكوم بشروط مخصوصة، لسانية وبراغماتية. والشعر، الذي يعد من النصوص التعبيرية، يستدعي عند الترجمة الحصول على نفس الأثر الجمالي الموجود في الأصل، لا سيما إذا كان المترجم هو نفسه شاعرا، لأن الكفاءة الخاصة التي يتمتع بها كائن ذو طبع فني متأتية من إحساس مرهف بالقيم الفنية والجمالية. والتصورات الفنية والمبادئ الجمالية لهذا الكائن غالبا ما تتبدّى في الشكل الذي يمنحه لـ«ترجمته». وفي رأيها أنه لا يمكن للناقد أن يحاسب تلك الترجمة ويحكم عليها بكونها «خاطئة» أو «غير مجدية»، حتى وإن قدمت له المقارنة بين الأصل والنص المترجم حججًا وذرائع، لأن مهمة الناقد في نظرها إنما تتمثل في إبراز «المزاج الفني» للمؤلف ونظيره لدى المترجم وتَبيان آثارهما على الصيغة الهدف، أي أن الشاعر الذي يتحول إلى مترجم لا يمكن أن يترجم إلا بالكيفية التي يحس بها أنه مدفوع لقول الشعر، فهو لا يعيد إنتاج آثار فنية، بل يجيب الصوت الذي لامسه من خلال صدى عفوي، ويجيب ردّا على الصورة التي تتراءى له من خلال المشروع الذي يصنعه. ولكن ما الحيلة يا مدام فايس حين يعجز شاعر عن تمثّل معنى قصيد بسيط كذلك الذي قاله أبو فراس وهو على فراش الموت **«أَبُنَيَّتي لا تَجزعي كُلُّ الأَنامِ إِلى ذَهابِ /أَبُنَيَّتي صَبراً جَميلاً لِلجَليلِ مِنَ المُصابِ (بيت أهمله المترجم هنا) | نوحي عَلَيَّ بِحَسرَةٍ / مِن خَلفِ سِترِكِ وَالحِجابِ | قولي إِذا نادَيتِني / وَعَيِيتِ عَن رَدِّ الجَوابِ | زَينُ الشَبابِ أَبو فِراسٍ لَم يُمَتَّع بِالشَبابِ»**، فقد ترجمت كما يلي:

Ô fillette ! Ne t'afflige pas, / Tout être est voué à la mort./ Néanmoins, derrière ton rideau et ton voile / Pleure amèrement ma disparition./ Un jour si tu m'appelles / Et que je ne puis répondre, dis ceci : / « Fleur de la jeunesse, Abû Firâs / Qui n'a guère joui de son âge. »

ولنقارنها بترجمة الأكاديمي التونسي جلال الغربي:

Ne sois pas triste, ô ma petite fille, / Tous les êtres doivent partir un jour. / Je te souhaite, ô ma petite fille,/ Beaucoup de patience face aux grands drames / Pleure-moi amèrement derrière voilette et rideau / Et si m'appelant tu venais à désespérer d'avoir une réponse dis alors : / Il n'a pas été donné au fleuron du bel âge, Abu Firas, de jouir de sa jeunesse.

وبصرف النظر عن هزال الترجمة، وعدم جواز إضافة الاسم الموصول qui (الذي)، لِجعلِه اللاحقَ نعتًا، والحال أننا إزاء جملة فعلية في محل رفع خبر، مبتدَؤُها «زينُ الشَّباب أبوفراس»، فإنها جانبت الأصل، فالشاعر يقول «قولي إِذا نادَيتِني/وَعَيِيتِ عَن رَدِّ الجَوابِ»، فصارت على يد أدونيس ومن معه كذا «إن ناديتِني ذات يوم، وعَييتُ (كذا بضمير المتكلم) عن ردّ الجواب...».

Un jour si tu m'appelles /Et que je ...ne puis répondre

ولا يذهبن بالقارئ الظن أن قصور الترجمة يخص القصائد التي ذكرناها وحدها، بل إن الخلل عام، يشمل قصائد الكبار والصغار على حدّ سواء. ولننظر مثلا في قصيدة الأعرابية

يحيى بن محمود الواسطي

التي روت كتب الأخبار أن أحد الخلفاء لقيها صدفة عند تجواله بربوع مملكته، فأعجب بها وتزوجها وصحبها معه إلى قصر منيف يليق بزوجات الخلفاء والملوك، ولكن الأعرابية سرعان ما ملت عيشتها وسط الأسوار العالية، فصارت تشكو غربتها وتعبّر عن حنينها إلى نمط عيشها القديم. وفي مرة كانت تشدو بالأبيات التالية «وما ذنبُ أعرابيةٍ قذفت بها/صروفُ النوى من حيث لم تكُ ظنّت | تمنّتْ أحاليبَ الرُّعاةِ/بنجدٍ فلم يقدّرْ لها ما تمنّت | إذا ذَكرت ماءَ العُذَيب وطيبَه/وبَردَ حصاةُ آخرَ الليلِ حَنَّت | لها أنّةٌ عند العِشاء وأنّةٌ/سحيرًا ولَولا أنَّتاها لجُنَّت». فسمعها الخليفة وقرر إعادتها إلى موطنها، على أن يزورها كلما سنحت له فرصة. فكانت ترجمتها كالتالي:

Quel crime commit une bédouine tourmentée /Par les douleurs d’un éloignement inattendu ?/ La nuit, elle devient nostalgique lorsqu’elle se rappelle / L’eau de ‘Udayb et la fraîcheur de ses pierres,/ Elle a un gémissement à la tombée de la nuit et un autre / Lorsque l’aube scintille. .Sans cela, folle elle deviendrait

أي أنه أهمل البيت الثاني، وجعل لفظة crime (جريمة) مقابل ذَنْب، و«قذفت بها صُروف النّوى» غدت «معذبة بأوجاع البعد غير المتوقع»، وصارت «آخر الليل»، ليلا، وأصبح السُّحير فجرا يلمع.

بصراحة، لا نحسب أن هذه الترجمة حققت ما عناه الشاعر والمترجم الفرنسي إيف بونفوا الذي كان يريد أن تحرك الترجمات النصوص الشعرية في العمق، مثل أوتار آلة موسيقية. ويبقى السؤال: ما الذي يضيفه أدونيس إلى منجزه، وما الذي يكسبه من ترجمات لا ترقى إلى مستوى ما قدمه مستشرقون أمثال أندري ميكيل وريجيس بلاشير وروني خوام في التعريف بالشعر العربي الكلاسيكي، لا سيما بعد تجربته المتعثرة في ترجمة سان جون بيرس؟

كاتب ومترجم من تونس مقيم في باريس

كيف تقطف الوردة وتغتال عطرها

عندما تخلف الترجمة موعدها مع الشعر

رشيد برهون

غالبا ما نتصور المترجم شخصا منزويا في مكتبه، منكبّا على عمله، ينقل عينيه بين نصي الانطلاق والوصول لا يتحول عنهما إلا للنظر في هذا المعجم أو ذاك، مثل قاضي الجاحظ الذي «تقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية» [الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجبل، 1996، ص367].

نتصور الترجمة عملا فرديا مبدؤه العزلة، غير أن هناك تجارب اختارت الانزياح عن هذا النمط من الممارسة الفردية، واعتمدت العمل ضمن فريق، قد يضمّ شخصين، وقد يمتد إلى عدة أشخاص ينجزون ترجمةَ المؤلَّفِ الواحد، في إطار ما يُصطَلح عليه باسم الترجمة التعاونية أو الجماعية، ما يسمح «بمضاعفة الترجمات الممكنة للنص الواحد، كنتيجة في الآن نفسه للاقتراحات الفردية ولتداول هذه الاقتراحات نفسها، ضمن عملية تبادل تؤدي إلى توليد اقتراحات أخرى إلى أن يتولد الانطباع لدى الجميع باستنفاد كل الإمكانات»،

Paolo Bellomo et Naomi Nicolas [Kaufman, Le traduire collectif – Propositions théoriques autour d’expériences de traduction collective» « Traduire, 233 | 2015, p. 35.]

وإن كانت هذه الإمكانات مرتبطة بتلك اللحظة وذلك السياق، ولا تحول دون إنجاز ترجمات أخرى ضمن سياقات مختلفة، بعيدا عن وهم استنفاد معنى النص نهائيا [المرجع السابق ص 40]. وقد تتخذ الترجمة التعاونية أشكالا أخرى. إن الترجمة لا يمكن أن تتحقّق بهذا المعني التعاوني، أي ضمن فضاء أشبه بمختبر، إلا إذا تم التسليم بغياب الامتلاك الفردي لفعل الترجمة ونتيجتها، في نوع من التخلي ونزع ملكية النص وتكسير أسطورة المترجم الوحيد. إن الترجمة في هذه الحالة، حتى وإن لم يغب عنها شرط الصرامة في العمل، فإنها تتطلب الكثير من التواضع والإنصات.

استهللنا حديثنا عن «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» بهذا المدخل النظري، لأنه صدر موقّعا باسم مترجمين اثنين هما حورية عبدالواحد وأدونيس، بمعنى أننا أمام ترجمة ثنائية وتعاونية بشكل من الأشكال، تلك التي أطلق عليها بعض ممارسيها، الترجمة بأربع أيادٍ [انظر العدد 35 من مجلة Trans Littérature]، دون أن ينسوا إرفاقها بعبارة دالة: وبعدة أصوات. فهل تصدق هذه التسمية على تجربة الترجمة المشتركة بين أدونيس وحورية عبدالواحد؟ وهل حضر فيها أساسا صوت الشعر؟ وكيف تحول الصوت المتعدد إلى صوت مبحوح؟

تجدر الإشارة إلى أن هناك محطات ثقافية عديدة جمعت بين كل من الشاعر أدونيس والباحثة الأكاديمية المغربية حورية عبدالواحد، حيث ترجمت مؤلفه «الكتاب»، كما أنها أجرت معه مجموعة من الحوارات، وقد تواصل التعاون بينهما ما بعد صدور «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي».

يخبرنا الغلاف الأمامي للكتاب الصادر عن دار النشر الفرنسية غاليمار أن أدونيس هو من وضع المقدمة واختار النصوص الشعرية المترجمة، وأن الترجمة أنجزت على يد كل من حورية عبدالواحد وأدونيس.

قد نمر مرور الكرام على هذه المعلومات، لولا أن موقع «بابيليو» (Babelio) يفضل تقديم الكتاب بالتنصيص على أن أدونيس قام بالإشراف العلمي على الكتاب، وأن الترجمة من إنجاز حورية عبدالواحد. هل ثمة تعارض بين المصدرين، الغلاف والموقع، أم أننا أمام محاولة قراءة للعلاقة المفترضة بين الأطراف المتدخلة في إخراج «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» إلى الوجود؟ أهو توزيع للأدوار بين السلطة المعرفية والشعرية والكفاءة الترجمية؟ لماذا أغفل موقع بابيليو اسم أدونيس مترجما مشاركا؟

في سياق الحديث عن عتبات الكتاب، نجد في الصفحة الداخلية التي تستعيد المعلومات الواردة في الغلاف الأمامي، معلومة جديدة، مفادها أن ليونيل راي تكفّل بإعادة قراءة الكتاب. إعادة القراءة نوع من التورية، ومرادف يخفف من وقع لفظة المراجعة بحمولتها المدرسية. ما هو سبب تناسي هذه المعلومة في غلاف الكتاب الأمامي؟ في أغلب الأحيان، لا يرد اسم المترجم في غلاف الكتاب، بل في إحدى صفحاته الداخلية، بينما في حالتنا هذه، تصدّر المترجمان الغلاف، وكانت الصفحات الداخلية من نصيب المراجع.

اكتملت إذن أطراف عملية الترجمة في صورتها المثلى، أو على الأقل استيهام الترجمة الجيدة الكاملة التي تتراءى أطيافا يلاحقها كل المترجمين، بحضور محفل عارف بلغة النص المصدر وثقافته، وهو في الآن نفسه شاعر رشّح عدة مرات لنيل جائزة نوبل (أدونيس)، ومحفل متمرس بالترجمة وعلى معرفة متميزة بلغة الوصول، التي ليست لغته الأم (حورية عبدالواحد)، ومحفل ثالث شاعر، ينظُم الشعر في لغته الأم (ليونيل راي). يُسيَّج النص هنا بكل الشروط والتحصينات والترسانة المعرفية والفنية كي لا يفلت الشعر من سطوره، بحيث يتولد لدى القارئ أفق انتظار يجعله يمنّي النفس بلقاء نصوص تنضح شاعرية، وتستحق أن تمثل ديوان الشعر العربي القديم خير تمثيل وأجمله.

يحيى بن محمود الواسطي

بحثا عن الشعر المفقود

سرعان ما يتولد لدى القارئ انطباع عام، وهو ينتقل بين نصوص الديوان، متسائلا أين الشعر. نستحضر هنا قول الباحثة فرانسواز غريي التي تطلب من المترجم كي يستبق أحكام القارئ وردّ فعله تجاه ترجمته، أن يضع نفسه مكان ذلك القارئ العادي المفترض «الذي يتلقى النص كما لو أنه كتب بلغته. وهو ليس مطالبا بأن يقارن الترجمة بالنص الأصلي. إن ردود أفعال القارئ العفوية هي أفضل امتحان لجودة الترجمة» [Françoise Grellet, Apprendre à traduire, PU. Nancy, 1991, p. 18.].

فهل تكفي سلطة التوقيع والتنظير متمثلا في المقدمة لضخ دماء الشعر في نصوص الديوان المترجم؟ يبدو أن الجواب بالنفي. لم يحضر صوت الشاعر في النصوص المترجمة، بل حضرت الكتابة النثرية التقريرية التي تجعل القارئ يحس كما لو أنه أمام قصيدة واحدة متواصلة الأبيات، بنفس الإيقاع الأسلوبي المتكرر، هو أقرب إلى الشرح المباشر، لتتحول الكثير من النصوص إلى خطابات قريبة المأخذ، ضحلة تفتقر إلى أيّ

عمق أو جمالية. أحاط القارئ المتميز والمترجم المتفرد فاليري لاربو نفسه بالكتب من مختلف اللغات، ولكي لا تضل به الخطى في أدغال الألسنة، جعل لكل لغة لونا خاصا، الأزرق للإنكليزية، والأحمر للإسبانية، والأخضر للألمانية...أما قارئ كتاب أدونيس، فلن يجد سوى الرمادي لونا يوحّد بين نصوص الديوان، ويذكرنا برفض نزار قباني أن يترجم شعره فيغدو مجرد رماد. ولكن، أنى لشعراء ديوان أدونيس أن يستنكروا، بعد أن أخلفت الترجمة موعدها مع شعرهم؟

لن نخوض هنا في مسألة استحالة الترجمة، ونكتفي باستعراض موقف كل من الشاعر بيرس الذي لخّص موقفه بالقول «إن ترجمة الشعر أمر مستحيل، والامتناع عن ترجمته أمر مستحيل أيضا» [عن مقابلة صحفية أجرتها معه صحيفة الهيرالد تريبيون أنترنشيونال، 4 مارس، 1981.]، وأيضا أكتافيو باز، في قوله «رغم كل ما سبق وقلته (حول استحالة الترجمة)، فالناس لم يكفّوا عن الترجمة، وحريّ بهم أن يترجموا أكثر فأكثر، ولا سيما الشعر الذي يصرّ العديد من المفكرين على القول باستحالة ترجمته». وتنشأ إمكانية التّرجمة الشعرية، في نظره، «عندما يدرك المترجم أن عمله لا يقوم على اختزال التمايزات وطمسها، وإنما على إبراز كل ما يشهد في جملة أو صفحة أو بيت شعر على وجود الغيرية المتمنعة وبالتالي الثراء الأصيل»

Esteban (Claude), in Le Travail du]
traducteur : territoires, frontières
et passages, Actes des troisèmes
assises de la production littéraire,
.[Arles, Atlas-Sud, 1987, p. 42

فأي غيريّة وأيّ تفرّد في نصوص «ديوان أدونيس» الملساء والرمادية؟ لن نطرح أيضا مسألة الوزن بمعناه الضيق، ونرفض أن يتم اختزال موسيقى الشعر في الوزن والقافية خاصة إذا فهم من الوزن مجرد الخضوع للبحور الشعرية أو للتفاعيل المعروفة المطروقة، ونفضل أن نتحدث هنا عن إمكانات الإيقاع واحتمالاته اللانهائية، أي عن حضور البعد الموسيقي الذي هو «ألف الشعر وياؤه» [المرجع السابق ص 35]. صحيح أن الإيقاع قد يثقل كاهل المترجم، ولكنه إن أهمله أهمل «متعة التغلب على الصعب ودخل في متاهة لا مخرج لها شعريا»[المرجع السابق ص 35].

لقد اختار أدونيس خوض مغامرة ليست هيّنة، ولكنه اختيار له تبعاته ومسؤولياته، وأساسا أن يُسمِع صوت الشعر العربي القديم في تعدده واختلافه وفي جماليته.

> **نرفض أن يتم اختزال موسيقى الشعر في الوزن والقافية خاصة إذا فهم من الوزن مجرد الخضوع للبحور الشعرية أو للتفاعيل المعروفة المطروقة، ونفضل أن نتحدث هنا عن إمكانات الإيقاع واحتمالاته**

تحضرنا هنا ترجمة دانييل روبير للكوميديا الإلهية لدانتي وإصرار المترجمة على خوض مغامرة ترجمة إيقاع النص المنطلق، حيث اعتبرت أن هذا الإكراه الذي ألزمت نفسها به لم يقيد عملها، ولكنه عكس ذلك جعلها لا تستسلم للسهولة، ما أتاح لها إمكانات لا نهائية للإبداع. ليس من باب الاعتباط أن صدر مقال يعرِّف بهذه الترجمة بعنوان دال: «جحيم دانييل روبير: الجمال يتطلب الشجاعة»

Michele Tortorici, L'Enfer de]
Danièle Robert : la beauté demande
du courage, http://altritaliani.
net/spip.php?page=article&id_
.[article=2625

الشعر صعب طويل سلمه/ إذا ارتقى فيه من لا يفهمه

لم لا نوسّع دائرة تأويل هذا البيت ليصدق على كل من الشاعر والمترجم؟ فمحنة النص وفتنته تتكشف في أجلى صورها في الترجمة الشعرية، ولا أقول ترجمة الشعر. حضرت هذه الأخيرة في «ديوان أدونيس»، وغابت الترجمة الشعرية، ألم يقل بول فاليري إن مترجم الشعر نثرا، لهو أحيانا كمن «يضع الحي في قبر»؟ لأنه غيّب الإيقاع الذي ليس مرادفا للتفعيلة والوزن.

يبدو إذن أن تحصين «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» وإحاطته بسلط معرفية وشعرية لم يؤد بالضرورة إلى بعث تلك المختارات من نصوص الشعر العربي القديم ونفخ الروح فيها في لغة وثقافة أخرى، متوهجة فياضة ونابضة بالحياة، ذلك أن الترجمة الشعرية لا تتحقق في مستوى اللغات واللسان، وإنما في مستوى الشعر نفسه، إنها على حد تعبير الشاعر أدونيس نفسه مسألة شعر لا قضية لغات

Modes de pensée, modes]
d'expression, Table ronde, in
Actes de troisièmes assises de la
traduction littéraire, Arles, Atlas-
.[Sud, 1967, p. 60

نستشهد هنا بالشاعر اللبناني صلاح إستيتية الذي حظي شعره بترجمات عديدة إلى اللغة العربية، وأجاب على سؤال وجّهه إليه الشاعر المغربي ياسين عدنان حول الفرق بين الترجمات التي أنجزت لشعره «في تقديم أعمالي الشعرية الكاملة التي أصدرها باللغة العربية فيما يقارب المائة صفحة، قام المترجم جاك الأسود بانتقاد جميع الترجمات الأخرى على أساس أنها غير دقيقة، وإذا به يأتي بترجمة قد تكون دقيقة لغويا إلى حد كبير، لكن هذا لا يعني أنها موفقة شعريا؛ ففي الترجمة الإبداعية علينا ألا نتوقف فقط عند الدقة اللغوية، بل الأهم في اعتقادي هو الدقة الشعرية[من حوار أنجزه ياسين عدنان مع مجموعة من الشعراء وصدر في موقع www.jehat.com].

والرأي نفسه يعبر عنه الشاعر رفعت سلام، إذ يرى أن الترجمة تصبح إبداعا عندما «يستطيع المترجم التوصل إلى كيمياء العمل الأدبي الذي ينوي ترجمته، ويتمكن من صياغته في لغته الجديدة دون أن يفقده سحره السري الكامن وراء الشكل الخارجي، كأنه عمل إبداعي حقيقي باللغة الجديدة. فالترجمة ليست معرفة بالألفاظ ومعانيها، فهناك من يترجمون نصا شعريا ترجمة صحيحة، ولكنها باردة أو ميتة» [المرجع السابق/نفس الصفحة].

في كل هذه الملاحظات، استحضرنا هنري ميشونيك الذي يرى أن ما يجعل الترجمة تحظى بالاعتبار والبقاء هو مفهوم النص، يقول «إن الترجمةَ اللانصَّ تشيخ، فبما أنها إنتاج سلبي لأيديولوجيا، فهي تموت بموتها... بينما نجد أن النص لا يموت بل يتحول». كما أن «الترجمة-النص لا تقاس بالضرورة بمقارنتها بالأصل»

Meschonic(Henri), Poétique de la]
traduction, Paris, Gallimard, 1980,
.[p. 321

توسل أدونيس بصورة استعارية لبيان التحدي الذي تواجهه الترجمة الشعرية التي عليها «أن تقطف الوردة من دون أن تقتل العطر؛ لأن أهم شيء في الوردة عطرها [عن نفس الحوار في موقع www.jehat.com.]، ونتساءل، أين عبق الشعر العربي الكلاسيكي في هذا الديوان؟ من اغتال عطر الوردة؟ هل هو الاقتصار على ترجمة المعنى؟ هل الشعر مجرد معنى نكتفي بشرحه، كأننا أمام وثيقة إخبارية؟ أشار أدونيس في مقدمته النظرية إلى أن كل قصيدة عربية كبرى تستبطن قصيدة ثانية وهي اللغة. ألا يعني الاحتفاء بهذا الكائن المتخفّي في قلب النص الشعري إسماع فرادة مختلف الشعراء من طريق اللغة نفسها؟ لماذا إذن تشابهت القصائد في الديوان بغض النظر عن اختلاف العصور والحساسيات؟ كان بودّنا أن نقول عن «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» ما قالته دانيكا ردوديكا فيرانيسكو عن ترجمة بيير لارشي للمعلقات «نحن أمام نص يثير إعجابنا، لأنه لا يكتفي بتقديم مضمون المعلقات»

Revue Remmm, Pierre Larcher :]
Les Mu'allaqat ou Les sept poèmes
préislamiques, traduits de l'arabe,
avec Introduction et notes ; préface
d'André Miquel, Éditions «Fata
.[.Morgana», 136 p

ونكتفي هنا على سبيل التمثيل لا الحصر بمقارنة ترجمة الأبيات الأربعة الأولى من قصيدة طرفة بن العبد الواردة في «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي» بترجمة بيير لارشي لنفس الأبيات.

ترجمة حورية عبدالواحد وأدونيس:

Les vestiges du campement de
Khawla sur les schistes de Tahmad
Brillent tels les restes d'un tatouage
.sur le dos d'une main
Arrêtant auprès de moi leurs
:montures mes amis me disent
De chagrin ne péris point mais »
« .endurcis-toi
Comme si au matin les palanquins
de la malékite
Etaient de grands vaisseaux
،glissant sur le lit de Dâd
Semblables aux navires d'Adawl ou
،d'Ibn Yâmîn
Sur l'un deux le navigateur retrouve
،le bon chemin après avoir obliqué
Il fend les vagues de la mer de sa
proue
Comme de sa main le joueur
de fiyal le fait d'un tas de sable
.éparpillé

ترجمة بيير لارشي:

De Khawla، les vestiges، à »
Thahmad، sont visibles
Tel reste de tatouage au revers de la
.main
Mes amis، arrêtant là sur moi leurs
،montures
Disent: «De chagrin، point ne te
«!consume، assume
Les palanquins de la Malékite au
matin
Semblaient، de
bateaux، chambres، sur les routes
،de Dad
Bateaux d'Adawl ou de la flotte
d'Eben Yâmin
Que le marin dirige، en les déviant
،parfois
Et qui، de leurs proues، fendent
l'écume de la mer
Comme، au «fiyâl»، la main du
«...joueur coupe la terre

لنلاحظ الترجيع والإيقاع المتولد عن تكرار حرف الميم في ترجمة بيير لارشي، والتجاوب الداخلي بين المفردات، واعتماد القالب الإيقاعي الإسكندري واكتفاء حورية عبدالواحد وأدونيس بترجمة المعنى، بأسلوب أقرب إلى الشرح والتفسير واعتماد الدرجة الدنيا من التعبير، كي لا يتجشما عناء البحث عن مكافئات شعرية، تستحضر نبض النص المنطلق، وتحاول استنبات روحه الشعرية في لغة الاستقبال التي لا تعدم وسائل ممكنة لضيافة النص شعريا.

مقص أدونيس الباتر

حاولنا في الملاحظات السابقة مقاربة ديوان الشعر العربي الكلاسيكي في غياب النص المصدر، لتبين درجة حضور النصية والشعرية في المختارات المترجمة، أي بعد حلولها في لغة الاستقبال الفرنسية، علما أن القارئ الفرنسي سيكتفي بالنص المتحقق في لغته، وفيما يلي سنحاول النظر في الديوان، معتمدين المقارنة بين نماذج متفرقة من نصي الانطلاق

والوصول.

سنستحضر مفهوم الإيقاع الذي أشرنا إليه سابقا، ونحن نتجوّل بين قصائد «ديوان أدونيس»، انطلاقا من أمثلة تبين لنا أن المترجمين اختارا أقرب طرق التعبير مأخذا، تلك التي لا تكلفهما عناء الإنصات الدقيق لتبين الفروق ولطائف القول وتفاصيله، حيث يكمن شيطان الشعر.

ولتكن البداية قصيدة الحطيئة:

وطاوي ثلاث معصب البطن مرمل
بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما
أخي جَفْوة فيه من الإنس وحشة
يرى البؤسَ فيها من شراسته نعمى

لن نطالب المترجمين بامتطاء المركب الوعر، والتنبه إلى تصادي الحروف، ما بين ميم وصاد وطاء وشين، واستنفار اللغة أصواتا ومعجما للإيحاء بالجوع وشظف العيش والانعزال عن الناس، والتلبّس برداء الصحراء في لفظة مرمل، واختيار لفظة التيهاء في تجاوبها وصورة انعدام العمران، وعبارة أخي جفوة، ولكن، قد يحق لنا أن نطالبهما بمحاولة التنبه إلى دقائق التعبير، وإجهاد الخيال والنفس لترحيل هذا البناء اللغوي الخلاق، لا في حرفيته ولكن بما يبثه في نفس المتلقّي من صور الوحشة والعزلة التي اختارها «أخو الجفوة» عن «سبق إصرار وترصد»، إلى حد أن جحيم الحياة في هذه التيهاء يراها نعيما. والحال أن المترجمين تركا هذا كله جانبا، وأصرا على أسلوب يكفيهما عناء البحث، ألم نقل إن «الجمال يتطلب الشجاعة»، أي شجاعة خوض مغامرة البحث والإبداع؟ فكانت الترجمة الآتية:

Affamé، se serrant la ceinture depuis trois nuits
Dans un désert où l'on ne relevait، aucune trace
Solitaire، évitant la fréquentation :des humains
Aperçue de loin sa misère semble .un paradis

لفظة «مرمل»، قد نجد لها مقابلا حرفيا في الفرنسية وهو Ensablé، فلم لا بناء للصورة الكلية انطلاقا من التجاوب والتصادي بين الرمل والصحراء وانعدام العمران في قلب اللغة الفرنسية؟

بل إن هناك خطأ في ترجمة عجز البيت الثاني، فمن أين أتى المترجمان بعبارة Aperçue de loin؟

إن الترجمة الحرفية لهذا البيت هي كالتالي:

وحيدا، متجنبا معاشرة الناس
من بعيد يبدو بؤسه نعيما

لقد اختلط على المترجمين أمر الإحالة في كلمة

اختار أدونيس خوض مغامرة ليست هيّنة، ولكنه اختيار له تبعاته ومسؤولياته، وأساسا أن يُسمِع صوت الشعر العربي القديم في تعدده واختلافه وفي جماليته

«فيها» فحسبها تعود على البؤس، بينما هي إحالة إلى التيهاء، وتعلق ذلك الذئب المتوحد بها حد اعتبارها نعيما.

ولننتقل إلى البيت الثالث:

وأفرد في شعبٍ عجوزاً إزاءَها
ثلاثة أشباح تخالهم بَهما

وردت ترجمته في «ديوان أدونيس» كالآتي:

IL vit dans une montagne avec une vieille
Et trois ombres pareilles، dirait-on، à du bétail

لنتأمل إيحاءات عبارة إفراد عجوز في شِعب، ودلالتها قصدية اعتزال الناس، وكيف أنها تحولت لدى المترجمين إلى عبارة مباشرة، في نوع من الشرح القريب، وترجمتها الحرفية: يعيش في جبل مع عجوز/وثلاثة أشباح تبدو مثل ماشية

إن لفظة الجبل دالة هنا على الاكتفاء بالمعنى القريب، وتجنّب صداع الشعر، فالشِّعْب كما ورد في لسان العرب: الطَّريقُ في الجَبَلِ، ومَسيلُ الماءِ في بَطْنِ أرضٍ، أو ما انْفَرَجَ بَيْنَ الجَبَلَيْنِ. وكل هذه المعاني تشير ضمنيا، بطرف شعري خفي، إلى الاختفاء والابتعاد والانعزال، فيما يحيل الجبل على الظهور والارتفاع. فلم تعويض الجزء بالكل الذي تضيع معه ظلال المعنى ولطائفه؟ والضمني هو باب الشعر، فيما اختار المترجمان الجبل الظاهر دون شعابه...

دع أن البَهم هو جمع بَهْمة، أي الصغيرُ من أَولاد الغَنَم الضأن والمَعَز والبَقَر من الوحش وغيرها...

ولنواصل المقارنة مع البيت الخامس:

رأى شبحا وسط الظلام فراعه
فلما بدا ضيفا تسوّر واهتما

اختار المترجمان نقله إلى العربية كالتالي:

De l'obscurité surgit une ombre qui l'effraya
Mais lorsqu'il vit venir à lui un homme، il devint .soucieux، préoccupé

كيف تحوّل الضيف إلى «إنسان؟ الحال أن معنى البيت مداره لفظة الضيف نفسها، ذلك أن الشخص الذي يتحدث الحطيئة عنه، يتحول من شعور الخوف من المجهول، أي من ذلك الشبح المترائي الذي لا يتبين معالمه، إلى شعور آخر، بعد أن علم أنه أمام شخص يلتمس القرى، ليتحول الخوف إلى مزيج من الفرح والانشغال والهم، فرح بالضيف للإيحاء بقيمة الكرم المترسّخة في شخصية «بطل» الحطيئة، رغم فقره واختياره العزلة، وانشغال البال بكيفية إكرام الضيف. وتسور أي فرح، وقد ورد في لسان العرب: «وفي حديث صفة الجنة: أَخَذَهُ سُوَارُ فَرَحٍ؛ أَي دَبَّ فيه الفرح دبيب الشراب». فلم يرتاع بطلنا وقد رأى رجلا؟ ذلك أن المنطق يقضي أن يتبدد خوفه، فربما يتوقع الأدهى حيوانا متوحشا مثلا... وقد عبر الحطيئة عن ذلك بإيجاز بليغ، يجعل القارئ يملأ فراغات النص، ليتحول ما كان شبحا واحتمال خطر إلى ضيف، بعد حوار نتخيله ونشكله مع الحطيئة... وهو ما تجاهله المترجمان فجاءا بمفردة رجل التي لا تنسجم والسياق، بل وتخل بدلالات النص. تستوقفنا في هذا النص ظاهرة البتر التي اعتمدها أدونيس بوصفه المسؤول عن اختيار النصوص، ولم تقتصر على هذا النص، بل طالت نصوصا عديدة في «ديوان الشعر العربي الكلاسيكي». يعني البتر أن نصوص الشعر العربي مفككة الأوصال، وأن بالإمكان اقتلاع أيّ جزء منها دون الإخلال بالنص ووحدته العامة. غير أن بتر قصيدة الحطيئة والسكوت عن بعض أبياتها هو إنكار للبعد السردي الذي اعتمده الشاعر لتقديم تجربة إنسانية بسيطة في قالب شعري، ببنية استهلالية لتقديم الشخصية الرئيسة التي اختارت العيش بمعزل عن الناس، وبروز عنصر خلخل ثبات لحظة الاستقرار، دون إغفال جانب تصوير المشاعر الداخلية، وعرض الحوارات، ونسج نوع من الحبكة، لتأتي لحظة الحل الختامي. ولا ننس أيضا الجانب العجائبي في النص، وقد ذهب ضحية البتر. يقول الحطيئة:

فبينا هما عنّت على البعد عانةٌ
قد انتظمت من خلف مسحلها نظمَا

تقع الأحداث ليلا، ومع ذلك في الظلام البهيم، تخترق العيون الستار المطبق كي تتبين من بعيد القطيع الذي أرسلته يد القدر، مثل خروف النبي إبراهيم.

أسقط المترجمان عنصر المسافة المعبر عنها بعبارة «عنت على البعد»، رغم أهميتها في خلق التباس اللحظة والتلاعب بالبعد الخارق المتمثل في عيون تخترق الظلام، وأغفلا أيضا مسألة الانتظام وراء المسحل، أي حمار الوحش الذي يقود القطيع (قد انتظمت خلف مسحلها)، واختارا الترجمة الآتية:

Soudain se présenta à leurs regards،
.Un troupeau de bêtes bien alignée

تفادي التفاصيل حيث يستسر شيطان الشعر الذي يتطلب الأناة والمعالجة الدقيقة لدقائق التعبير، وفاء لروح النص لا لقشرة المعنى القريب.

ومن جديد، يعمل أدونيس مقصه في النص، وينأى بنفسه وبالمترجمة حورية عبدالواحد عن مشقة ترجمة أبيات ارتأى أن لا ضير في تغييبها، اقتصادا للجهد، وتعبيرا عن ثقة مفرطة في حسن الاختيار. فهل يملك الأموات حق الاحتجاج؟ غاب البيتان الأخيران من النص بضربة مقص:

فباتوا كرامًا قد قضوا حقّ ضيفهم
فلم يغرموا غُرمًا وقد غنموا غُنما
وبات أبوهم من بشاشته أبا
لضيفهمُ والأُمُّ من بشرها أُمّا

يتمنى القارئ لو أن المترجمة سعت إلى نقل معنى البيت الأخير، وصورت تحول «بطل» الحطيئة جذريا من «أخي جفوة» إلى والد الضيف المنبجس من رحم الظلام وشطحات الخيال، ليظفر بأب وأم وطعام، ووليمة تناسى المترجمان البيت الذي يوحي بفيض خيراتها ولذتها الواعدة:

فخزّت نحوص ذات جحشٍ سمينةٌ
قد اكتنزت لحمًا وقد طبّقت شحما

جنا مقص أدونيس الباتر على القصيدة وبعدها الخارق المتخفي بين السطور، كيف بعد سغب ثلاثة أيام، يبرز من قلب الظلام البهيم ضيف، وفي الوقت نفسه قطيع من الحمر الوحشية، بينما المكان تيهاء لا ماء فيها ولا حياة؟

ننتقل، بالمنطق نفسه إلى قصيدة لابن الرومي، أو بالأحرى المقطع الذي اختاره أدونيس ومنحه متكرّما تأشيرة الانتقال إلى ضفاف الفرنسية، وهو مقطع مبثوث بين مقاطع أخرى متراصة تحت اسم ابن الرومي، تفصل بينها نجيمات دلالة على الانتقال إلى «نص» جديد» للشاعر نفسه. نعترف أننا وجدنا عناء كبيرا كي نعثر على نص الانطلاق العربي. أمعنى ذلك أن هذه النصوص حكر على القارئ الفرنسي الذي لن يهمه العودة إلى النص العربي، لجهله باللغة العربية أو لاكتفائه بالنص الفرنسي مدخلا إلى الشعر العربي القديم؟ طمأن فاليري لاربو المترجمين يوما، وطالبهم بعدم التهيب بعد نشر ترجماتهم، لأن قارئها لا يعرف سوى اللغة التي حلت فيها مترجمَة، ولن يعمد إلى النظر في النص المصدر! ولكن بدافع من فضول المدرس الذي يسعى إلى العثور على متن يسعفه في إغناء دروسه بالأمثلة التطبيقية، نعود إلى النص العربي، ونعثر عليه معملين التخمينات، مستشفين العلاقات، مستنطقين هذه الكلمة أو تلك، أو هذه العبارة، أو ذلك السطر. وما يزيد من عنائنا أن المقاطع التي يختارها أدونيس، انسجاما مع القاعدة المقدسة القاضية بذاتية الاختيار، تأتي مبتورة الرأس، يغيب عنها البيتان الأوليان من القصيدة، كما هو الحال مع هذا المقطع لابن الرومي الذي يبتدئ في نص الترجمة كما يلي:

Sa chevelure s'enorgueillit de la noirceur de l'ébène، de même que .ses joues du rouge empourpré

تبتدئ رحلة البحث عن «الأصل» انطلاقا من الشَّعَر والخدين، في متن الديوان برمته، إلى أن يتراءى الخيط الأبيض في زحمة القصائد، ويتنفس الباحث الصعداء، بعد عثوره على ضالته، وقد أدرك أن مطلع النص المعني ذهب ضحية المقص.

تبتدئ قصيدة ابن الرومي على النحو الآتي:

يا خليليّ، تيّمتني وحيد
ففؤادي بها معنّى عميد

غادة زانها من الغصن قدّ/و من الظّبي مقلتان وجيد

بينما ابتدأها أدونيس بالبيت الثالث:

و زهاها، من فرعها ومن الخدّ/ين، ذاك السواد والتّوريد

لفظة الشعر غير مذكورة، بل مرادفها الفرع. والمقابل الحرفي بالعربية للترجمة الفرنسية قد يأتي أقرب إلى:

يزهو شعرها بسواد الأبنوس، كما أن خديها بالأحمر توردتا

على أحمد سعيد (أدونيس). نقاده يجمعون على أنه شاعر كبير تصدى لعمل أكبر من معرفته باللغة الفرنسية

تتوالى أبيات قصيدة ابن الرومي التي قالها في وحيد المغنية جارية عمهمة، وتتوالى السطور في نص الترجمة، ولكن باعتماد منطق البتر والقفز على بيت أو بيتين أو أكثر، في إخلال تام بانسجام النص واتساقه الداخلي، بل إن أدونيس يعمد إلى تقديم البيت الأخير من القصيدة الآتي:

هو في القلب، وهو أبعد من نجـ/م الثريّا؛ فهو القريب البعيد

وقد جاءت ترجمته كما يلي:

Dans le cœur elle demeure et elle est aussi loin

Que les pléiades. Aussi est-elle la proche lointaine

يعيد أدونيس ترتيب أبيات القصيدة ويعيد تشكيلها. أهي من جديد القاعدة المقدسة التي تشهر الذاتية تعلّة للتصرف في النص؟ لنلاحظ أن النص العربي يتحدث عن غائب مذكر (هو في القلب)، بينما في الترجمة الفرنسية نجد ضمير الفصل المؤنث: Dans le cœur elle demeure!

مرد الاختلاف أن أدونيس عندما قدم البيت الأخير ربطه بالبيت السابق، أي البيت الذي أحل بعده البيت الأخير:

De son amour un conseiller me blâme

Mais ne réussit point à m'en détourner،

Dans la cœur elle demeure et elle est aussi loin

Que les pléiades ? aussi est-elle la proche lointaine

إن الإحالة في نص الترجمة الفرنسي إلى المغنية، بينما في الأصل العربي، فإن الإحالة إلى الغريب المقيم في الضلوع الوارد في الأبيات السابقة:

ضافني حبّك الغريب فألوى
بالرّقاد النسيب فهو طريد
عجبا لي إنّ الغريب مقيم
بين جنبيّ، والنّسيب شريد
قد مللنا من ستر شيء مليحٍ
نشتهيه، فهل له تجريد
هو في القلب، وهو أبعد من
نجم الثريّا؛ فهو القريب البعيد

يبدو جليا أن تقديم البيت الأخير يخل ببناء الصورة الإجمالية الناجمة عن حركة حلول الغريب في النفس، وتمنعه عن الظهور، وتأرجحه بين النأي والقرب. فهل يحق للأموات أن يحتجوا أمام أشلاء القصائد؟

التبليغ عن ترجمة

نستحضر على سبيل الختم تحوير أمبرتو إيكو

> **انطلاقا من أمثلة تبين لنا أن المترجمين اختارا أقرب طرق التعبير مأخذا، تلك التي لا تكلفهما عناء الإنصات الدقيق لتبين الفروق ولطائف القول وتفاصيله، حيث يكمن شيطان الشعر**

لتعريف فاليري لاربو الترجمة بوصفها «ميزان كلمات»، حيث يراها بالأحرى «ميزان أرواح»، للإشارة إلى سعي المترجم إلى ملامسة هذا المفهوم الغامض، مفهوم الروح، متدرجا بين مراقي التناسخ والنسخ، بل و«المسخ» أحيانا، مسخ قد يفضي إلى اغتيال تلك الروح بضربات مقص تمنح لصاحبها الحق أن يعيث في النصوص تمزيقا باسم ذاتية متعالية وسلطة متوهمة على الموتى الذين لا يملكون إمكانية الاحتجاج.

ونحن نتصفح «ديوان أدونيس» يتجه الذهن إلى تعامل بعض المترجمين الفرنسيين مع «نصوصهم الكلاسيكية». نصوص يبدو أنها ما تنفك تمارس إغراءها لتحظى بالقراءة، والترجمة هي أولا فعل قراءة. نتذكر في هذا الصدد النداء الذي وجهه أوفيد قبل اثني عشر قرنا إلى قراء العصور اللاحقة «لا تنسني أيها القارئ»، هو نداء يذكرنا بزجاجة سيلين المحملة شعرا التي يرمي بها الشاعر في البحر، لتتلقفها يوما يد قارئ. لم يكن نداء أوفيد صيحة في واد، بل تفاعل معه القراء، والنقاد، والمترجمون، ليظل أوفيد حاضرا متوهجا. استجابت ماري كوناي لهذا النداء، وشرعت في ترجمة كتاب «التحوّلات» عقدا كاملا، ضمن ورشة إبداعية، عنوانها الخشوع ومحبة الكتابة، انطلقت من المدارس الإعدادية، فالثانوية، وصولا إلى خلوة المترجمة، ضمن عملية استغرقت عقدا كاملا من الزمن. وفي السياق نفسه، انتهت دانييل روبير مترجمة الكوميديا الإلهية لدانتي إلى خلاصة مفادها أن «على الترجمة أن تنبني على شعور الاحترام تجاه الكتاب الأصلي»، لا يعني الاحترام استنساخ النص أو البحث عن تطابق وهمي، ولكن الابتعاد عن منطق ضربات المقص التي تمنح صاحبها الحق في أن يعيث في النصوص تمزيقا باسم ذاتية متعالية وسلطة متوهمة على الموتى الذين لا يملكون إمكانية الاحتجاج، والاكتفاء بترجمة هي أقرب إلى الشرح التعليمي، ليجد القارئ نفسه أمام نصوص لا تعكس جمالية الشعر العربي القديم، نصوص مباشرة المعنى وتقريرية وضحلة. ألا يستحق الأدب العربي القديم بعض الاحترام وبعض التهيب، بعيدا عن منطق الاستسهال، باسم ذاتية الاختيار وحرية التصرف، وبالاتكاء على سلطة رمزية ما؟

ناقد مترجم من المغرب

حطام شعري عربي

معز ماجد

يعتبر كل مشروع ترجمة مغامرة غير مضمونة العواقب، خاصة فيما يتعلق بترجمة الأدب، إذ أن الخطاب الأدبي على خلاف النصوص العلمية أو الاقتصادية والاجتماعية يتأسّس على تخصيب اللغة وتوليدها، ويسلك فيها مجالات دلالية خاصة بها تعتمد على مخزونها الحضاري المرتبط عضويا بخصوصياتها اللفظية وحتى الصوتية.

ولعل الشعر أكثر أجناس الأدب استعصاء على الترجمة. فكيف للخطاب الشعري المنحوت في جسد لغته الأم والذي يقتطع منها ذاته وجمالياته من خلال تكثيف ألفاظها وتوليد مخزونها واستدراج الصور المنبثقة من دلالاتها الخفية، أن يحتمل اقتلاعا مما يكون ذاته الأولى، وكيف له أن يخلق لنفسه وجودا في صلب صرح لغوي هو غريب عنه في نشأته وفي تناوله للعالم ولصوره ومفاهيمه؟

كثيرا ما يلجأ النقاد في مواجهة هذه المعضلة إلى المقولة الإيطالية المأثورة Traduttore, traditore والتي تعني حرفيا «المترجمون الخونة». وإن كانت هذه المقولة ذات وجاهة نسبية إلا أنها في تناولها للمسألة تشوّه عمل المترجم وتكاد تختزله في الخيانة والتحريف، وفي هذا تجنّ على مجال أدبي هو أحد أركان الحضارات الإنسانية عبر العصور، وهو في حد ذاته إبداع لا يقل أهمية أحيانا عن النصوص التي ينقلها إلى لغات أخرى، ويصنع إشعاعها خارج حدود لغتها الأم.

لكن عمل المترجم، حتى وإن كان موفقا، فإنه في كل الحالات لا يخلو من خيانة ما، من شيء من التعسّف على النص الأصلي أحيانا، فحتى تكون الترجمة موفقة فعلا فإنه يتحتم على المترجم ألا يبالغ في احترام النص الأصلي، وفي ذلك قد يتخذ حيزا من الحرية يخوّل له نقل النص في معانيه وجماليته وصوره فيحقق الهدف المنشود وإن انحاز ظرفيا في مسلك التعبير، حيث أنه من خلال ذلك يطوّع اللغة الحاضنة لخدمة النص الأصلي. والخطر هنا هو أن يأخذ المترجم هامشا أوسع مما هو مسموح به في نقل النص من لغة إلى أخرى وأن يتيه به في مسالك الترجمة، فيهدر معانيه وصوره ومفاهيمه الجمالية التي هي روحه الأولى، فيأتي النص إلى اللغة الحاضنة مشوّها مبتورا.

الخطر كل الخطر في مفهوم الخيانة المسموح بها في الترجمة هو أن يطوّع المترجم النص الأصلي في خدمة اللغة الحاضنة عوض العكس، ويبدو لنا أن هذا ما حصل لأدونيس وحورية عبدالواحد في محاولتهما لترجمة مختارات من الشعر العربي القديم إلى اللغة الفرنسية وسوف نشرح هذا بأمثلة مدققة لاحقا في هذا المقال.

قال الشاعر الفرنسي الراحل كلود روا في ما يخص علاقة الإبداع باللغة On peut violer la langue à condition de lui faire de beaux enfants. بمعنى يجوز لنا أن نغتصب اللغة شرط أن ننجب منها أطفالا جميلين.

وإننا نرى أن هذا هو الخط الأحمر في حيز الخيانة المسموح به في الترجمة. وقد عبر بورخس نفسه عن هذا في تعامله مع مترجميه، حيث أنه كان لا يستسيغ كثيرا أولئك الذين كانوا يبالغون في احترام نصوصه، وكان يفضّل مِن بين مترجميه مَن يأخذون حيّزا من الحرية في خدمة النص شرط أن تكون النتيجة موفقة، كما نعتقد أن لا أحد يؤاخذ سكوت فيتزجيرالد في بعض الحريات التي أخذها في ترجمته لأشعار عمر الخيام، وهذا لأنه وفّق في ذلك.

لسوء الحظ لم يكن هذا حال الشاعر السوري أدونيس وشريكته حورية عبدالواحد في ترجمة الشعر العربي والصادر عن دار غاليمار الفرنسية المرموقة بعنوان: (Le Dîwan de la poésie arabe classique Gallimard, 2008) فقد اتخذ المترجمان فعلا حيّزا من الحرية في التعامل مع قصائد فطاحلة الشعر العربي كالمتنبي وامرئ القيس وأبي فراس وغيرهم، فاغتصباها بأشنع الطرق، وكسرا أضلعها قصد تطويعها للغة الفرنسية، وهي على ما يبدو لغة لا يمتلكانها بما فيه الكفاية، فكانت النتيجة أن أنجبا منها أطفالا مشوهين بشعين يقدمون شعر العرب في أسوأ صورة.

في هذا المقال أردنا أن نبدي للقارئ العربي رأينا في محاولة أدونيس وحورية عبدالواحد لنقل نفائس الشعر العربي القديم إلى اللغة الفرنسية. ولكننا إن أردنا أن ندقق بشكل شامل وأن نحصي الأخطاء الواردة في هذا الكتاب، لتطلّب منا الأمر مئات الصفحات، إذ لا يكاد يخلو سطر واحد في هذا الكتاب من الإخلالات الفادحة. فرأينا أنه من الأجدر أن ننتقي من بين الكمّ الهائل لإخفاقات هذه الترجمة عددا من الأمثلة تكون عيّنة لإخفاقات الترجمة على مستويات عدة. وهذا من باب التمثيل لا الحصر.

يحيى بن محمود الواسطي

في بتر الأبيات وتهشيم الصور

يستهلّ المترجمان كتابهما بمعلقة امرئ القيس، فيتجلّى للقارئ منذ السطر الأول منها أن قراءته لهذا الكتاب سوف تكون رحلة عذاب مرير. فمنذ مطلع القصيدة نرى أن المترجمين لا يتواريان عن بتر الأبيات والتغاضي عن ترجمة أجزاء كاملة منها، إذا ما تشعبت الصور واستعصى عليهما نقل معانيها إلى اللغة الحاضنة أي الفرنسية. فيترجمان المطلع القائل:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الأرام في عرصاتها
وقيعانها كأنها حب فلفل
كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل

فتأتي الترجمة كالآتي:

Faites halte et pleurons au souvenir
d'une bien aimée et d'une demeure
Aux confins d'une dune entre ad-
.Dakhûl et Hawmal
Seules traces subsistantes est ce
qui fut tissé par le vent du sud et du
.nord
Tu vois les crottes de gazelles dans
leurs aires et leurs enclos
Comme des grains de piment
.disséminés
Et ce fut comme si au matin
de notre séparation lorsqu'ils
,partaient
Solitaire j'étais près de l'arbuste
du quartier à écorcer l'amère
.coloquinte

وفي هذه الترجمة عيوب عديدة. فعلاوة على ضعف الصياغة وركاكة التراكيب المستعملة والتي سوف نتعرض إليها في أمثلة لاحقة، فإننا نستغرب أن يسمح المترجمان لنفسيهما ببتر صدر البيت الثاني بكل بساطة، ومن غير داع لذلك، فيحذفان قول الشاعر «فتوضح فالمقراة» ويمرّان مباشرة إلى المعنى الذي يليه. هنا تجاهل المترجمان تماما الصورة التي يقوم عليها البيت الثاني، وهي وصف العمل المتناقض لرياح الجنوب والشمال. فعندما تأتي رياح الجنوب تغمر بقايا المكان بالرمال، ثم ما إن يتغير اتجاه الريح لتأتي من الشمال فإنها تلغي ما فعلته رياح الجنوب كاشفة الأطلال المغمورة. والغريب في الأمر أن أدونيس وشريكته لم يكلفا نفسيهما عناء نقل هذه الصورة مكتفيان بتعبير فقير وهو tissé par le vent du sud et du nord أي «تنسجه رياح الجنوب والشمال» وهو تعبير فضفاض يدلّ على عجزهما عن نقل صورة متشعبة إلى لغة لا يمتلكانها بما فيه الكفاية، فبقي خطابهما حبيس معجم ضيق ولجأ إلى التعبير «tissé par le vent» ليتخلصا من هذا المأزق.

أما البيت الثالث وهو يقول
ترى بعر الأرام في عرصاتها
وقيعانها كأنها حب فلفل

فمن المضحك أن يترجمها أدونيس بقوله:

Tu vois les crottes de gazelles dans
leurs aires et leurs enclos
Comme des grains de piment
.disséminés

ومرة أخرى دعونا نتجاهل ركاكة التركيب واستعمال مصطلح Crottes وهو في

غاية السوقية، لكننا نصطدم هنا باختياره لمصطلح grains de Piment لترجمة قول الشاعر «حب فلفل» وهذا المصطلح يعني بالفرنسية ثمار الفلفل الأخضر أو الأحمر المعروفة. فهل يجهل أدونيس وعبدالواحد أن هذا النوع من الفلفل أي piment قد تم اكتشافه من طرف كريستوف كولومب في رحلاته إلى أميركا الوسطى في أواخر القرن الخامس عشر أي تسعة قرون بعد امرئ القيس؟

وبالتالي فإنه لا يمكن لامرئ القيس الذي عاش في القرن السادس بجزيرة العرب أن يستعمل صورة تعتمد على ثمرة هو يجهل وجودها أصلا. وكان الأجدر بالمترجم أن يذهب بترجمة «الفلفل» مستعملا مصطلح poivre وهو من البهارات الشرقية التي كان الناس يتاجرون بها زمن الشاعر، وهي معروفة في ذلك الوقت في تلك الجهة من العالم.

أمّا في البيت الرابع فيختار المترجمان لنقل «سمرات الحي» العبارة الفرنسية L'arbuste du quartierوأدنى ما يمكن القول فيها إنها غير موفّقة، وتدل على ضعف فادح في معجم المترجمين، فاستعمال مفردة Quartier في اللغة الفرنسية مرتبط عضويا بدلالات الأحياء في المدن والحواضر، وكان من الأجدر استعمال مفردة camp وهي أدق وأبلغ في التعبير عن الاستراحات في البادية والصحراء كما هو الحال في سياق هذه القصيدة.

وهنا سوف نكتفي بهذا القدر في نقد الترجمة المقترحة لمعلقة امرئ القيس، لكننا نؤكد للقراء أن المترجمين يواصلان هذه المجزرة على نفس النسق إلى نهاية المعلقة.

والمؤسف في الأمر أن جزءا من معلقة امرئ القيس تمت ترجمته بشكل جيد منذ سنة 1999 على أيدي المستشرق الفرنسي أندريه ميكال والباحث الجزائري حمدان حجاجي، وقد نشرت تلك الترجمة في أنطولوجيا لقصائد الحب عند العرب القدامى (Les arabes et l'amour Actes Sud – Sindbad 1999) وتم نشر هذه الأنطولوجيا تسع سنوات قبل أن يقترف أدونيس ترجمته المنشورة عن دار غاليمار.

وهنا نتساءل: هل يمكن لأدونيس مثلا وهو الذي تصدى لهكذا ترجمة أن يجهل وجود ترجمة أندريه ميكال؟ يصعب التسليم بذلك، وأغلب الظن أنه أقدم على فعلته متجاهلا ما سبقه من العمل.

وحتى يتمكن القارئ من المقارنة بين الترجمتين فإننا نورد هنا ترجمة ميكال وحجاجي لمطلع معلقة امرئ القيس:

Halte! Pleurons tous trois un souvenir d'amour

> **اتخذ المترجمان فعلا حيّزا من الحرية في التعامل مع قصائد فطاحلة الشعر العربي كالمتنبي وامرئ القيس وأبي فراس وغيرهم، فاغتصباها بأشنع الطرق، وكسرا أضلعها قصد تطويعها للغة الفرنسية**

Qui vécut là, où meurt en sa courbe ,le sable
Entre ad-Dakhûl, Hawmal, Tûdih et .Al-Miqrat
Les vents du nord, du sud sont venus tour à tour
Pour signer de ces lieux la trame .ineffaçable
La gazelle au poil clair a laissé par ,endroits
Sur l'enclos plat, comme grains de .poivre, ses traces
Je revois: le matin, le camp levé
tout casse
Et moi je reste là, devant la haie d'épines
Où s'abritait le clan, j'égrène
...l'amertume

ويمكن هنا لكل قارئ، وإن لم يكن خبيرا في اللغة الفرنسية، أن يلمس الفرق الشاسع بين الترجمتين.

في ركاكة التركيب وضحالة التعبير

لا ينكر أحد أن أدونيس شاعر مبدع في اللغة العربية وهو من أهم الكتاب والمثقفين العرب، ولكن اطّلاعنا على محاولاته لترجمة الشعر العربي إلى اللغة الفرنسية يثبت لنا بكل وضوح أن الرجل يعاني من مستوى هزيل في هذه اللغة، بالرغم من أنه يقيم منذ عشرات السنين بباريس، وهذا ليس عارا في حدّ ذاته ولا يجوز أن يؤاخذ الرجل على ذلك. ولكن السؤال الحارق هو: بما أنه لا يمكن أن يكون جاهلا بضعف مستواه في هذه اللغة، ما الذي دفعه إلى الإقدام على هذه الترجمة المحكوم عليها بالإخفاق منذ بدايتها نظرا لعدم توفّره على الكفاءة اللازمة لذلك؟ هل كان في حاجة إلى هذا المشروع؟ طبعا لا، إذن ما الذي حمله على إنجاز هذا العمل «الفاضح»؟

قد يمتلك أدونيس ما يكفي من معجم اللغة الفرنسية وقواعدها لكي يعيش حياته بشكل عادي بين شوارع باريس كأن يقتني تذكرة للمترو مثلا أو ليطلب قهوة من نادل في مقهى، لكنه ليس مخولا مطلقا -وهذا جليّ- لكي يتجرأ على نقل أيّ عمل أدبي إلى لغة موليير.

وإننا إن كنا نؤاخذه على شيء في هذا المقال، فهو تجرؤه على ترجمة نفائس شعر العرب إلى لغة هو يدرك مدى ضعف إلمامه بها.

والنتيجة هي أنه لا يكاد يوجد سطر واحد من ترجمته بعنوان

Le Dîwân de la poésie arabe (classique (Gallimard, 2008 خاليا من التراكيب الهزيلة والتعابير الركيكة، علاوة على فقر فادح في معجم المصطلحات المستعملة في الترجمة.

وبما أن المجال المسموح لنا في مقال واحد لا يسمح أن نعدد الأمثلة، وهي في الحقيقة متوفرة بأعداد هائلة في هذا العمل، فإننا سنكتفي في هذا الباب بتناول بعض ترجمات قصائد أبي فراس الحمداني.

في هذا الكتاب، كثيرا ما يعجز المترجمان على نقل المعاني والحكم والصور إلى اللغة الفرنسية فيلجآن إلى التحريف أو التبسيط أو البتر أو كل هذه الأساليب مجتمعة في آن واحد. وفي الحالات التي يحاولان فيها نقل المعاني بصفة معقولة تخونهما قدراتهما اللغوية المتواضعة وافتقارهما للمصطلحات الفرنسية المقابلة، فتأتي الصيغة الفرنسية أشبه بتمارين إنشائية لتلميذ سيّئ، منها إلى شاعر بقيمة أبي فراس.

فلنأخذ مثلا الأبيات المشهورة التالية:

فلا تصفن الحرب عندي فإنها
طعامي منذ بعت الصبا وشرابي
وقد عرفت وقع المسامير مهجتي
وشقق عن زرق النصول إهابي
ولججت في حلو الزمان ومرّه
وأنفقت من عمري بغير حساب

هذه الأبيات يترجمها أدونيس وعبد الواحد كالآتي:

,Ne me dépeins pas la guerre
Elle est depuis ma tendre enfance
.boisson et nourriture
Avec le bruit des clous mon âme
,s'est familiarisée
Et ma peau, transpercée par des
.lances bleues
J'ai traversé le temps dans son
amertume et sa beauté
.Et dépensé ma vie sans compter

وفي هذه الترجمة عيوب كثيرة نورد هنا تفا صيلها :

-1 إن ترجمة الصدر «فإنها طعامي منذ بعت الصبا وشرابي» بـ:

Elle est depuis ma tendre enfance وهي ترجمة boisson et nourriture حرفية ركيكة في الصيغة الفرنسية، وإننا نرى أنه كان من الأجدر إيفاء المعنى المقصود في صيغة أنيقة. كما أن اللغة الفرنسية تمتلك تعبيرا مكرسا يدل على هذا المعنى تحديدا وهو Elle est mon pain quotidienوهو تعبير دقيق ومختصر وتمّ تداوله حتى أنه نجح في المرور إلى لغات أخرى منها العربية، حيث يقال «هي خبزي اليومي «وهذا رأي يمكن مناقشته على أيّ حال.

-2 في ترجمة «وقد عرفت وقع المسامير مهجت» بـ Avec le bruit des clous mon âme s'est familiarisée وفي هذه الترجمة أخطأ المترجمان في اختيار المصطلحات الفرنسية المقابلة أو التي تحافظ على المعنى وروحه، وهذا يدل على فقر معجمهما الفرنسي بشكل لافت.

فمثلا من غير المقبول ترجمة «وقع المسامير» بـ Le bruit des clous لأن مصطلح bruit يعني الصوت وهذا غير دقيق ولا يفي بصورة وقع المسامير كاملة. وحين نرجع للمعاجم العربية نجد أن تعريف «الوقع» هو «صوت الضرب بالشيء» وهنا نرى أن الاقتصار على الصوت هو معنى مجاور وغير موفق، لأن في معنى الوقع جمع بين الصوت والضرب أي الحركة. وإن المعجم الفرنسي يحتوي على مصطلحات أبلغ وأقرب إلى المعنى الأصلي وهنا نقترح كلمة Enfoncement التي تدل على انغماس المسامير في الخشب حين تطرق ومصطلح Enfoncement يجمع في معناه بين حركة الانغماس وصوت المطرقة فيكون أنسب مما اختاره المترجمان.

أما ترجمة «مهجتي» بـ mon âme فهي خاطئة كليا، ولا تقبل أي تبرير لأن mon âme تعني روحي، بينما مهجتي كان الأجدر ترجمتها بـ mon humeur.

-3 أما البيت الثالث فقد ترجم في صيغة ضعيفة وخالية من أدنى حس جمالي، وهي تكاد تكون كتابة تلميذ مبتدئ لا يزال يتعثر في التعبير عن أفكاره.

نذكر منها على الخصوصEt dépensé ma vie sans compter وهو تعبير سخيف وغريب في اللغة الفرنسية.

ونحن نورد في ما يلي ما كان يمكن لهذه الأبيات أن تكون عليه لو ترجمت حسب ما نقترحه :

Ne me dépeins pas la guerre, elle fut
Depuis ma tendre enfance, mon pain quotidien
De l'enfoncement des clous, mon humeur est familière
Et par les lances bleutées ma peau s'est fendue.
Traversant les belles époques et bien d'autres amères
.Sans compter, j'ai dilapidé ma vie

وحتى لا يذهب بقرائنا الظن إلى أننا انتقينا من بين ما ورد في الكتاب فقط تلك المقاطع التي كانت فيها إخفاقات واضحة دون غيرها، وذلك قصد الإساءة للعمل أو للمترجمين، فإننا سوف نتناول قصائد أخرى للاستشهاد بها في تقييمنا لهذا العمل، الذي قدم الشعر العربي للقارئ الفرنسي في صورة غاية في السوء.

وكمثال بارز نتناول هنا إحدى أجمل قصائد أبي فراس وهي التي قال فيها:

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَةٌ
أَيا جارَتا هَل تَشعُرينَ بِحالي
مَعاذَ الهَوى ما ذُقتِ طارِقَةَ النَوى
وَلا خَطَرَت مِنكِ الهُمومُ بِبالِ
أَتَحمِلُ مَحزونَ الفُؤادِ قَوادِمٌ
عَلى غُصُنٍ نائي المَسافَةِ عالِ
أَيا جارَتا ما أَنصَفَ الدَهرُ بَينَنا
تَعالَي أُقاسِمكِ الهُمومَ تَعالَي
تَعالَي تَرَي روحاً لَدَيَّ ضَعيفَةً
تَرَدَّدُ في جِسمٍ يُعَذِّبُ بالِ
أَيَضحَكُ مَأسورٌ وَتَبكي طَليقَةٌ
وَيَسكُتُ مَحزونٌ وَيَندِبُ سالِ
لَقَد كُنتُ أَولى مِنكِ بِالدَمعِ مُقلَةً
وَلَكِنَّ دَمعي في الحَوادِثِ غالِ

وقد ترجمها أدونيس وشريكته بقولهما:

Tandis qu'une colombe gémissait à : mes côtés, je disais

Ô voisine ! Si tu pouvais
! comprendre ce que j'éprouve
Tu n'as point goûté à la frappe de la mort
Ni les peines ont frôlé ton cœur et ton esprit
Ni les peines ont frôlé ton coeur et ton esprit
Des rémiges sur une branche inaccessible
Peuvent-elles porter un cœur
? affligé
Ô voisine ! Le temps n'était guère généreux à notre égard
Viens voir mon âme toute blême
.Dans un corps torturé, vieilli
Le prisonnier peut-il rire alors que
? libre, la colombe pleure
Est-ce que l'homme affligé se tait
? quand gémit l'homme joyeux
Plus que toi, mes yeux sont voués aux pleurs
Mais lorsque les évènements sont funestes, précieuses sont les
.larmes

إننا متأكدون أن من بين قرائنا أولئك الذين يجيدون اللغة الفرنسية، يتألّون مثلما نتألم نحن عند قراءة هذه الترجمة «الكارثية»، ويتأسفون مثلما نتأسف نحن أيضا لحظ أبي فراس التعيس، فبعد محنة الأسر التي كابدها الشاعر في حياته، يبتلى في مماته بترجمة تشوّه صوته وتحبسه إلى الأبد في جحيم من الضحالة.

فليسمح لنا القارئ مرة أخرى بأن نشير مؤكدين على رداءة هذه اللغة وضعف تعبيراتها، ممّا يجعل من العمل المقدم لقراء الفرنسية ترجمة حرفية تشوّه الخطاب الشعري الأصلي، وتصل في بعض الأحيان إلى درجة مضحكة مبكية من الاستهتار، وما يزيد الطين بلّة هو عدد الأخطاء المهول خاصة في ما يتعلق باختيار المصطلحات الفرنسية ونذكر منها:

•ترجمة «هل تشعرين بحالي» بقولهما Comprendre ce que j'éprouve وهذا تحريف لأن مصطلح comprendre يعني «تفهمين» ولا يمكن له أن يكون «تشعرين» في أي سياق كان. وهنا كان الأجدر استعمال عبارة Ressens-tu? وهي تعني بكل دقة «هل تشعرين» كما أن عبارة Ce que j'éprouve تعني «ما أشعر به» أو « ما أحس به» وفي بعض السياقات « ما أضمره» وهي عبارة لا يمكن أن تكون ترجمة لمصطلح «حالي» إذ كان

اطّلاعنا على محاولاته لترجمة الشعر العربي إلى اللغة الفرنسية يثبت لنا بكل وضوح أن الرجل يعاني من مستوى هزيل في هذه اللغة

الأجدر استعمال عبارات مثل mon état أو Ce que j'ai أو حتى الذهاب إلى ma peine في معنى «همومي» بما أن المعنى هو الحال المهموم

• في ترجمة «ولا خطرت منك الهموم ببال» نحن نتساءل لماذا أقحم المترجمان كلمة ton cœur في هذا البيت ليصبح ton coeur frôlé et ton esprit فيكون معناه «ولا خطرت منك الهموم بقلب وببال»، فما الجدوى من إقحام القلب في هذا المعنى؟

• في ترجمة «ما أنصف الدهر بيننا» يرى المترجمان نقل «ما أنصف» إلى عبارة N'était pas généreux وهذا يعني «لم يكن كريما» أو لم يكرمنا، وهذا خاطئ لأن المعنى هو لم يرفق بنا، وهذا يمكن أن يترجم بـ était Ne nous a pas أو injuste avec nous épargnés.

• في البيت التالي، يترجم أدونيس «ضعيفة» بعبارة toute blême وهذا يعني حرفيا «شاحبة تماما» بينما كان يمكنه ترجمة ضعيفة بـ faible أو frêle أو chétive أو délicate أو غيرها من المفردات التي تتوافق مع ضعيفة. ثم ذهب لترجمة كلمة «بال» بـ vieilli وهذا يعني عجوز أو هرم، وهذا غير دقيق لأن «بال» يترجم في الفرنسية بـ abîmé أو chenu

• وفي البيت قبل الأخير تتم ترجمة «يندب» بـ gémit وهذا خطأ لأن هذه الكلمة تعني «يئن» في حين أن مصطلح se lamente يعني «يندب».

• أما ترجمة البيت الأخير من القصيدة فهي مثال صارخ لافتقاد المترجمين لأبسط الأدوات البلاغية في اللغة الفرنسية. إذ أن من التمارين المدرسية الشائعة التي يتدرب عليها التلاميذ هي كيفية التعبير عن المقادير المتصلة المتناقضة. لذلك فإن ترجمة «لكن دمعي في الحوادث غال» كان يستوجب تركيبا بلاغيا بسيطا وهو عبارة D'autant plus ويبدو أن المترجمين يجهلانه فبقيا يتخبطان في تركيب ركيك في حين كان يكفيهما القول

Mes larmes sont d'autant plus précieuses que cruelles les épreuves

وهنا نحن نورد اقتراحنا لترجمة هذه القصيدة على ضوء ما قلناه:

Alors que gémit une colombe à mes côtés
Je dis : voisine ressens-tu ce que
? j'ai
Préservée sois-tu des affres de la mort
Que les peines épargnent tes
.pensées
Comment rémiges sur la plus haute branche
? Peuvent-elles porter ce cœur affligé
Voisine, le temps ne nous a pas épargnés
Viens, que je te partage mes peines, viens
Viens, tu trouveras en moi une âme frêle
Habitant un corps torturé, abîmé
Comment pleure l'affranchie alors
? que rit l'otage
Et se lamente l'insouciante alors que
? se tait l'affligé
Bien plus que toi légitime sont mes larmes
Et d'autant plus précieuses que
.cruelles les épreuves

في الواقع يمكننا أن نواصل على هذا النحو لمئات الصفحات، إذ لم يسلم شاعر واحد من أذى هذه الترجمة، ويمكننا أن نحيل القارئ على أمثلة عدة مثل قصيدة «طوى الجزيرة حتى جاءني خبر» للمتنبي أو «أراك عصي الدمع» لأبي فراس وغيرهما. فمثلما سبق وقلنا يكاد لا يخلو سطر واحد في هذا الكتاب من الإخلالات المعجمية والتركيبية والبتر والتشويه.

لقد سبق أن وجّهت انتقادات لاذعة لأعمال أدونيس خصوصا في الترجمة ونذكر منها انتقادات كاظم جهاد وعبدالله الجنابي، ولعل أهمها ذلك المقال الشهير للأستاذ علي اللواتي الذي فضح فيه إخفاقات أدونيس في ترجمة شعر سان جون بيرس إلى اللغة العربية.

وفي ذلك المقال ظهر بوضوح ضعف مستوى أدونيس في اللغة الفرنسية وهو ما يفسّر عدم فهمه لمعاني شعر سان جون بيرس مما قاده لنقله إلى العربية في ترجمة سخيفة مضحكة، وقد برّر أدونيس تلك الإخفاقات بقوله إنه حاول نقل روح الخطاب الشعري وجماليته ولم يعر أهمية كبيرة لدقة المفردات

وإن كانت هذه التبريرات غير مقنعة، فإننا نسلّم بحسن نية الرجل في إقدامه على ترجمة بيرس للعربية، وإن كانت فاشلة، ونثمنها باعتبارها محاولة أولى لإدخال شاعر عظيم إلى لغتنا، وقد فتحت تلك المحاولة الطريق لمترجمين أقدر من أدونيس لإفادتنا بترجمات ناجحة لبيرس على غرار ترجمات علي اللواتي أو خالد النجار.

ولكي نكون منصفين وجب علينا أن نعترف بأن شعر سان جون بيرس جاء في لغة فرنسية عميقة وشديدة التكلف مما يجعله غامضا حتى لدى أكثر القراء تمرّسا بمن فيهم الفرنسيون أنفسهم، وفي هذا السياق نذكّر بحادثة طريفة أوردها الكاتب ووزير الثقافة الفرنسي السابق أندريه مالرو إذ يروي أنه حين حاز سان جون بيرس على جائزة نوبل للآداب سنة 1960 دخل مالرو إلى مكتب الجنرال دي غول وهو حينها رئيس للجمهورية الفرنسية، فقال له:

- سيدي الجنرال، إنني أرى أنه وجب علينا إرسال برقية تهنئة إلى شاعرنا الكبير سان جون بيرس بمناسبة حصوله على جائزة نوبل للآداب.

فأجابه دي غول ببرود وقد كان يكره بيرس منذ ثلاثينات القرن العشرين

- ولماذا علينا تهنئته؟

فقال مالرو:

- سيدي، هو شاعر كبير وفخر لفرنسا وقد ترجم شعره للغات عديدة منها الإنكليزية والإسبانية والإيطالية والألمانية والدنماركية.. ومضى هكذا يعدد اللغات التي ترجم إليها سان جون بيرس، فأجابه دي غول في إشارة إلى غموض تلك الكتابة:

- سوف أنتظر أن يترجم إلى الفرنسية.

لعل هذه الحادثة تعطي لأدونيس عذرا في سوء فهمه لشعر بيرس، لكنّ الأمر مختلف في ما يخص الكتاب موضوع هذا المقال، إذ أن أدونيس شاعر مبدع في اللغة العربية وهو خبير لا يشكك أحد في مدى درايته بالشعر العربي قديمه وحديثه. لذلك لا يمكن أن يصدق أحد أنه أساء فهم تلك القصائد التي انتقاها لتكون موجودة في هذه المختارات من الشعر العربي المترجمة إلى الفرنسية، كما أنه لا يمكن أن يجهل أن هذه الترجمة الفرنسية ليست سيئة فحسب بل مسيئة ومذنبة، ورغم ذلك فإنه سمح بنشرها وبوضع اسمه على غلاف الكتاب، وإننا لا نرى إلا تفسيرين ممكنين لهذا وهما:

• إما الاستهتار التام وعدم المبالاة بتشويه شعر القدامى، وهذا دليل على عدم احترامه لهم.

• أو أنه عمل مضمر ومخطط له لكي يترجم الشعر العربي القديم في أسوأ ما يكون إلى الفرنسية وبالتالي تظهر لدى القارئ الفرنسي حركة الحداثة الشعرية التي يقودها أدونيس ناصعة وأكثر أهمية من الشعر القديم.

وفي الحالتين يكون هذا الكتاب المنشور لدى دار غاليمار الفرنسية جناية بكل المقاييس على مأثور أمّة بأسرها، وعلى ضوئها يتردد في خاطري ما قاله محمد الماغوط في كتابه «سأخون وطني»عن أدونيس ومدى احتقاره للمأثور الكلاسيكي واستهزائه بعدد من الشعراء القدامى.

وإننا لا نرى جدوى في الإطناب في التنديد بهذا العمل أو التشكيك بقيمة أدونيس كمثقف وكأديب، ولكننا نودّ أن يتم استدراك ما حصل وجبر ما يمكن جبره، لذلك فإننا نقترح أن يتم إصدار بيان موجه إلى صاحب دار غاليمار أنطوان غاليمار ويطرح هذا البيان للإمضاء من طرف أكبر عدد ممكن من أدباء وشعراء ونقاد ومثقفين وفنانين عرب يطالبون فيه بسحب كتاب Le Dîwan de la poésie classique arabe (Gallimard, 2008) من السوق، كما يطالب البيان دار غاليمار بفتح نفس السلسلة التي صدر فيها الكتاب المذكور أي سلسلة Poésie Gallimard لكي تنشر فيها أنطولوجيا ثانية لديوان شعر العرب ،وتكون الترجمة على أيدي مترجمين أكفاء منتخبين من طرف الموقعين على البيان، لعل هذا التمشي يقوم بجبر الضرر اللاحق بسمعة الشعر العربي القديم.

وأخيرا أود شخصيا أن أتجه إلى أدونيس بكل احترام وأن أقول له: رجاء... أتوسل إليك... كفّ عن الترجمة.

شاعر من تونس يكتب بالفرنسية

حوار

نوربرت جشتراين
رواية الهوس الديني

ولد الكاتب النمساوي نوربرت جشتراين عام 1961 بقرية تيرول، يعد حاليا واحدا من أشهر الكتاب النمساويين وتتناول أعماله القضايا المثارة في المجتمع الأوروبي وتلقى استحسان النقاد. حصل على العديد من الجوائز منها «جائزة بريمن للأدب» عام 1989، «جائزة برلين للآداب» عام 1994 وآخرها «جائزة مدينة أنسبروك للإبداع الفني» عام 2018. صدر له العديد من الأعمال أخرها رواية «السنوات القادمة» التي صدرت عام 2018، ونشرت رواية «ذكرى البداية» عام 2013 وصدرت ترجمتها العربية مطلع هذا العام في القاهرة. تتناول الرواية موضوع الهوس الديني من خلال شاب يدعى دنيال والمتهم بزرع قنبلة في محطة قطار في إحدى المدن النائية.

هنا حوار معه يضيء على روايته «ذكرى البداية» وعلى ملامح من عالمه الروائي.

قلم التحرير

الجديد: يقوم المعلم «أتون» بدور السارد في روايتك حيث يحكي قصة أحد طلابه «دانيال» والمتهم بزرع قنبلة في إحدى محطات القطار بمدينة نائية، هل تتفق معي أن للحقيقة عدة أوجه؟

جشتراين: بالطبع، وهذا ما دفعني للاستمرار في الكتابة. ولكن من ناحية أخري، الكتابة ليست لكشف الحقائق بقدر ما هي بحث عن الصدق. أعتقد أننا لا يجب أن نكون مهووسين بفكرة الحقيقة. فحين تكون هناك حرب في بلد ما تصبح الحقيقة هي أول ضحايا الصحف لأن كل طرف يظن أنه يملك الحقيقة المطلقة ولهذا السبب فقط ألا وهو «امتلاك الحقيقة» تبدأ الحروب.

المشكلة أولا

الجديد: نتعرف على قصة حياة بطل الرواية من خلال سرد متواز بين الماضي والحاضر، من وجهة نظرك لماذا انساق «دانيال» لرجل الدين المتطرف رغم ارتباطه بمعلمه المستنير «أتون»؟

جشتراين: نكتب الرواية حين نشعر أن هناك مشكلة ما. وعادة ما يهتم الكاتب بالشخصيات السيئة وليست الشخصيات السوية. ربما تكون رغبة الكاتب في فهم دوافع الشخصية ولماذا اتخذت قرارا بالسعي في الطريق الخطأ. أما الشخصيات المثالية فهي مملة، رغم أن المضي في الاتجاه الصحيح أمر صعب للغاية. رجل الدين المتطرف يستطيع أن يقنع الناس بفكرة النجاة، فيظنون أن الحياة ستكون أسهل لو آمنوا بأفكاره.

الجديد: عانى «دانيال» من رفض أبيه لهُ، هل كان يحاول تعويض هذا الشعور بالارتباط بمعلمه ثم برجل الدين المتطرف؟ وهل الشعور بالرفض يصنع إنسانا متطرفا؟

جشتراين: لست متأكدا، ولكن ربما يحدث هذا إذا كنت شخصا ليس لديه استراتيجيه فيبدأ في رفض المجتمع وفي خطوة أخري يرفض العالم كله. حينها يكون لديه خياران إما أن يصبح قديسا أو شيطانا، أمر مفزع حين ندرك كيف يشتركان في تبنى نفس الفكرة، كلاهما يؤمن بالنقاء، كلاهما يؤمن بالأبيض والأسود، لكن لا يوجد أبيض وأسود، هناك فقط ظلال مختلفة رمادية اللون.

الجديد: هل يمكن أن نعتبر«دانيال» ضحية الاختلاف الأيديولوجي والهوس الديني؟

جشتراين: يمكنني أن أعتبره ضحية حين كان صغيرا، لكن حين كبر وأصبح في إمكانه اتخاذ قرارات لم يعد ضحية. لأنه المسؤول الوحيد عن قراراته وأفعاله.

الجديد: إلي أيّ مدى دمجت أحداثا حقيقية في إطار خيالي في روايتك «ذكرى البداية»؟

جشتراين: أنا لا أعرف أيّ طريقة أخرى للكتابة. الأمر دائمًا عني وعن العالم. صحيح، أنني لست بحاجة إلى أن أخوض نفس التجارب التي خاضتها إحدى شخصيات روايتي، لكنني بحاجة إلى أن أقوم بتجارب

نوربرت جشتراين: نكتب الرواية حين نشعر أن هناك مشكلة.

تجعلني في وضع يسمح لي بفهم مشاعرها وأفكارها. أعرف الكثير عن طريقة دانيال في التفكير، ويمكنني أن أضعها بسهولة في أحداث روائية.

صورة اللاجئ

الجديد: في روايتك الأحدث «الأيام القادمة» ناقشت أحد أهم الموضوعات المطروحة في المجتمع الأوروبي حاليا، اللاجئين، لكنك منحت القراء فرصة لاتخاذ القرار في هذا الشأن. أريد أن أعرف رأيك الشخصي في هذا الأمر؟

جشتراين: كانت الرواية تتحدّث بالأحرى عن الجمهور الألماني وكيف تعاملوا مع القضية. بالنسبة إلى الكتاب، عادة ما يكون من السهل جدًا الحصول على رأي. نعم، أنت تحب الإنسانية، ونعم، تحب كل إنسان. لا أقصد أن أكون ساخرًا عندما أقول هذا. هذا صحيح، لكنه سهل للغاية. بالنسبة إلى السياسة الأمر أكثر تعقيدًا ويتعيّن على السياسي اتخاذ قرارات ليس فقط بشأن الأفراد. من السهل أن نقول، تفضلوا بالحضور أنتم ضيوفنا. لكن السياسي يتخذ قرارات بشأن مجموعات من الناس وعليك أن تراقب ما هو جيد لهم وما هو ممكن. في السنوات القادمة، سينتقل الملايين والملايين من مكان إلى آخر، ولا يمكنك إيقافهم إذا كانوا يعتقدون أنهم سيجدون سعادتهم أو مجرد لقمة العيش في مكان آخر. لا يمكنك بناء الجدران، ويجب ألا تحاول حتى، ولكن يجب أن تكون مستعدًا، ولكي تكون مستعدًا، هناك الكثير من القرارات السياسية التي يجب اتخاذها مثل: كم عدد اللاجئين الذين يمكن لأيّ دولة أوروبية أن تقبلهم؟ وهل هناك حد؟ بالطبع نعم. وما الذي سنفعله حيال ذلك، إذا تم الوصول إلى الحد الأقصى وكانت مجتمعاتنا على وشك الانفجار أو الانهيار والكثيرون الآخرون يريدون المجيء في المستقبل؟ لا أدري ولكني أعلم أن المشكلات لا تختفي بمجرد عدم التحدث عنها.

الجديد: بمن من الروائيين وكتاب القصص تأثرت في بداياتك ككاتب؟

جشتراين: الإنجيل كان المصدر الأول للقصص حين كنت طفلا، كنت أتخيل السماء مليئة بالملائكة، ثم صارت قصص الأطفال مهمة جدا بالنسبة إليّ، خاصة في القرية الصغيرة التي نشأت بها والتي تعرّفت فيها على العالم الكبير الجميل والمفزع أحيانا. ولكني متعلق بكتابات الكاتب الأميركي ويليام فوكنر، الكاتب الفرنسي كلود سيمون والبرتغالي أنطونيو لوبو أنتونيس، حيث أعيد قراءة أعمالهم كل فترة بالإضافة إلى القليل من الكتب الأخرى.

المحرر الأدبي

الجديد: من الذي يقرأ المسودة الأولى لرواياتك؟

جشتراين: المحرّر الأدبي، لكنّي أقرأها مئات المرات قبل أن أرسل له السطور الأولى للنص الجديد. لأن الكتابة تعني قراءة كل ما كتبت بصوت عال عدة مرات. قد يبدوا هذا مملا جدا، لكني أفعله حتى لا أجد أيّ شيء يمكن تعديله.

فتنة الحروف العربية

الجديد: ترجمت روايتك «ذكرى البداية» لعدة لغات آخرها النسخة العربية التي صدرت مطلع هذا العام وترجمتها د. لبنى فؤاد، حدثني عن شعورك وهل التقيت المترجمة لمناقشة العمل؟

جشتراين: يمكنني أن أقول إنني سعيد للغاية وفخور جداً بذلك، وعندما عرضت الترجمة العربية على ابنتي كانت مفتونة بالحروف العربية. لم تصدق أنني كتبت هذا الكتاب، وبدأت أخبرها عن اللغات والبلدان المختلفة. بالفعل التقينا، لقد كانت جادة جدًا ومهتمة جدًا بفهم كل شيء، وأحيانًا واجهتني مشكلة في شرح الأشياء التي بدت واضحة بالنسبة إليّ، لكن ذلك لم يكن واضحًا عندما رأيتها من منظور آخر. أعتقد أنها قامت بعمل جيّد للغاية.

الجديد: تصدر رواية كل عامين تقريبا، كل عمل يتناول قضية مطروحة بقوة في المجتمع، كيف تقيّم تأثير الأدب على وعي القارئ؟

جشتراين: أتحدث دائما عن نفسي، ومن خلال حديثي عن نفسي أتحدث بالطبع عن أشخاص آخرين. والأدب هو وسيلتي الوحيدة للتعبير عن حياة الآخرين لكي أقرّب بين الثقافات. الأدب يقول لنا إن كل البشر سواء رغم كل الاختلافات. والأدب يجعلنا نفهم كيف يفكّر الآخرون وكيف يشعرون وحين نفهمهم سنتعلّم كيف نحترمهم.

أجرت الحوار في القاهرة: نسرين البخشونجي

قص

ضياع

حمدي البصيري

رأسي يكاد ينفجر، لا بدّ أنّني سكرت حتى نمت هكذا على الكرسي، متى غفوت؟ أكاد لا أذكر بدقة، عدت منهكاً هذا المساء، كان تيار المولّدة الخاص مفصولاً عن غرفتي.. تيار الشبكة العامة يحييني ست ساعات، ويخنقني اثنتي عشرة ساعة أخرى.. تقنين!

غرفتي مقفرة كالقبر، باردة، ظلمتها القاسية الموحشة تطلّ من شدقٍ مفغور، والريح خلف الباب أرواح ثكلى، تعول، في ممر القبو الرطب المفضي إليّ.

حدّقت في الظلام، فإذا ورائي ست وخمسون سنة تبتعد عنّي! الآن فقط أحسّ بالضعف، يا إلهي! الأيام تفرّ من بين أصابعي. أضأت شمعةً، ورحت أرقبها، لهب الشمعة الكسول، يضيء بوهن غرفتي المعبأة بدخان السكائر، فضضت سيكارة خامسة، وزفرت دخانها، دوائر « منفلشة « تزحم أخرى متلاشية. نزعت ثيابي، واغتسلت لأبرأ من تلك الرائحة النفاذة التي استباحتني طيلة النهار!

رأسي ثقيل، ثمل، وجسدي يرتعش، لا بدّ أنّني شربت كثيراً. اعتصرت رأسي، وغصت في بحر الفوضى أمامي.. زجاجات النبيذ الفارغة، فتات الخبز وأعقاب السكائر، بقع الشاي والمشروب الدبقة، صور النساء العرايا على الحائط، بقايا منقوشة الزعتر التي تناولتها صباحاً. أنّا جائع!

و.. في السادسة والخمسين! الرحمة يا رب! أنّا خائف. ضاع العمر.

كنت رجلا، وأيّ رجل، كنت مغامراً، شجاعاً، مهرّباً، اسألوا فاطمة كيف دوّخت الدرك عندما كنت ملاحقاً. في السادسة والخمسين، صحيح، ولكنّي لستُ عجوزاً، أنا كالثور.. اليوم، لوحدي قمت بعمل يعجز عنّه خمسة رجال. في السادسة والخمسين، يا إلهي، مهما لففت ودرت، ضاع العمر.

هذه الغرفة المعبأة بدخان السكائر، وعتمة الغبش لا تطاق، بدون كهرباء كالقبر، تخنقني. في الممر الرطب، داهمتني العتمة، وتيارات الهواء أرواح تتلوى وتعوي، لعنت الكهرباء، وهذا القبو الرطب، وخرجت.

الشوارع فارغة ومعدتي، درجات بيت الترك الاثنتا عشرة تحاذيني الآن، أصعدها درجة، درجة، يدي المرتعشة تحتضن المقبض، والأخرى تربت على المنور دقات خفيفة، صوتها يأتيني خفيضاً، أُكرة الباب تدور نصف دورة، قبل أن يغمرني قوامها الساحر. انكمشت أمامها وضمرت.

.ناتا..

إصبعها، صادر الأحرف الأخيرة، قبلته متضرعاً، ونظرت في عينيها، إيماءةً أمسكت بها، وأشارت لي، وراءها وعلى رؤوس الأصابع، تسللت إلى المطبخ. ملأت معدتي بما لذّ وطاب، ثمّ قادتني إلى المغطس، تلكأت، طمأنتني:

.خبيبي، السيدة والسيد في بيروت، ولن يأتيا الليلة، والصغار ناموا مبكراً، وأنا قطة جائعة و..

غطست في الماء الساخن الذي هيأته لي، وعيناي مغمضتان، تأوهت بعمق، فقد كان يوماً عصيباً مرهقاً، أفرغت خلاله حجرة صرف لوحدي، مقابل عشرة دولارات خبأتها لامرأة أدفع مهرها منذ خمس عشرة سنة، فارقت خلالها قريتي ومحراثي وبغلتي الحرون وأدمنت السفر إلى زحلة.. خمس عشرة سنة أمضيتها عتالاً، تكرج على ظهري وكتفي آلاف أطنان البطاطا والإسمنت والقمح والسيراميك وأطنان أخرى كثيرة.. خمس عشرة سنة من الغربة شبه المتواصلة.. أحتضن فاطمة بضع ليال كلّ مرّة، فتفاجئني بحملٍ آخر، يضطرني للرحيل!

نظفتني جيداً ناتاشا، وسكبت فوق صدري عطور سيدها الثمينة، وعانقتني طويلاً، ولكنّي خذلتها الليلة.. ذاكرتي، تضجّ بأنفاس امرأة أخرى، عطرها مميز، امرأة تُدعى فاطمة، تفردُ شعرها الأسود الآن هناك، وتفتح ذراعيها لرجل يأتيها كلّ ليلة في الحلم.. رجل، يسدّد مهرها الغالي منذ خمس عشرة سنة.

الشوارع تصحو باكراً. فاطمة في الذاكرة، تحكم مغاليقها، وناتاشا تدفن رأسها وعطور سيدها في صدري دون جدوى، ناتاشا قطة تغفو على صدري..

حلوتي، اغفري لي! فاطمة أحكمت مغاليق الذاكرة، وأخرجت كلّ القطط منها. فاطمة وحدها تعرّش بذاكرتي، تفردُ شعرها الفاحم حتى يغطي أسفل الظهر، وعطرها، ماذا أقول لك؟ عطرها مزيج من رائحة الأرض الملقحة توّاً بالمطر، والخبز الساخن، والعرق الذي يتلألأ على جبينها كلّما خبزت. ناتاشا، حلوتي، سامحيني! لا شك لك رجل هناك ينتظرك، حتماً أشقر وعيناه زرقاوان وقوامه أرشق منّي.. قطّتي أرجوك، سامحيني، انظري كيف أرتعش، وكيف وجهي أصفر، أنا عجوز خرف، صدقي! الليلة فقط عرفت.. نظرت ورائي، فإذا ورائي ست وخمسون سنة تهرب منّي.. ضاع العمر! أنا عجوز جبان، خائن! نعم، أنا خائن، قولي لا تخافي، خنت فاطمة معك، وخنتك مع سيدتك،

هبة عيزوق

وخنت نفسي حين بعتها مئات المرات. ناتاشا، حلوتي. آنت أيضاً خائنة! خنت الآخر معي! ومع سيدك، وابن السيد أيضاً.. يا إلهي!

حلوتي، يكفي، لا تغضبي، نحن صغار، مجرد خونة صغار، سفلة صغارا! في السادسة والخمسين، أنا خائف من وحدتي في القبو، ليس هناك من يعزيني أو يحملني إلى الفراش إذا سكرت. هذا المساء سكرت، ونمت على الكرسي. يا إلهي من يحبني هنا؟ لا أحد، أنت تحلمين بالآخر وأنت معي، وأنا أعانق فاطمة حين أضمك، وسيدك يستعيد صدر زوجته حين يلثم حلمة ثديك المرمر ويهصره بيديه. حلوتي، لا تغضبي، أنا عجوز خرف، سامحيني أرجوك. فاطمة وحدها تعرف كيف تعيدني رجلاً.

الشوارع المتجهة جنوباً، تغشي عينيّ، فيتلألأ من الجنوب قوامها الأبيض كالحليب، يكسوه شلال من موج أسود.

جئتك يا فاطمة، يداك بسكويت الغندور، وصدرك راحة الحلقوم، وأنفاسك زجاجة عطرٍ، أريقيها الليلة على صدري.

مضت تسعة أشهر على سفري آخر مرّة، ولم تتغير الأشياء خلالها إلاّ قليلا.. البيدر انكمش هذا الموسم بفعل القحط، والبغلة الحرون باعتها فاطمة، والأولاد زادوا واحداً، ولكنّ فاطمة لم تتغيّر، هي، هي، منذ خمس عشرة سنة، نفس الرائحة، ونفس الشعر، وإن بات نصفه أبيض.

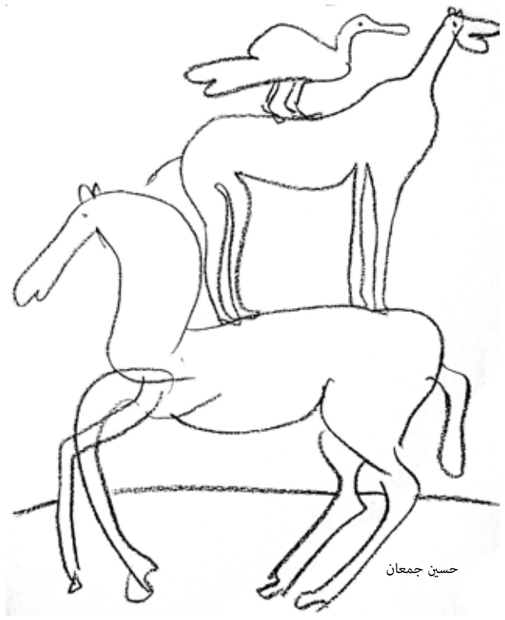
كاتب من سوريا

آسفون أشد الأسف

كريم عبدالسلام

اسكتوا
اسكتوا قليلا
توقفوا عن الضجيج والصراخ والشكوى
عن الأكل والشراب والنواح
عن الكلام والاستعراض والتباهي
نريد أن نعترف
نريد أن نواجه المجرة
والكوكب
والقارة
والبلد
والقرية
وأن نقول ونحن منكّسو الرؤوس
مكسورو النظر والخاطر
نحن آسفون
آسفون أشد الأسف
على وجودنا
على بقائنا
على تنفسنا
على حركتنا العشوائية
على ضعفنا وغفلتنا ونسياننا
آسفون على ما نحن عليه
وما لسنا عليه
على ما ارتكبناه، أو مسجل في الغيب أننا سنرتكبه
وآسفون على ما لن نرتكبه من خطايا.
أنت أيها الفلاح النائم تحت شجرته،
يحلم أن حقله نجا من الجفاف، قبل أن يستيقظ على الكارثة
اسكتْ واحتمل ألمك
واسكتي، أيتها المرأة التي ستقتل ابنتها خنقاً لمجرد شائعة

اسكتْ أيها المعلم الذي كفر بالتاريخ والجغرافيا
وأنت أيها التلميذ الذي يحفظ وينسى
اسكتْ أيضا
نعم ، حانت لحظة المصارحة
حانت لحظة الحقيقة
آسفون يا هواء
آسفون يا شمس
آسفون يا تراب الحديقة
آسفون يا ملوك
يا رؤساء منتخبون وغير منتخبين
يا خفراء وشرطيون ولواءات
يا كائنات أرضية وفضائية
يا موظفي المبنى الذين أحرقوا الوثائق
يا وحوش الغابة وغزلانها وأشجارها المعمرة
يا نمالَ الأرض وبعوضها وفراشاتها
ويا أحجارَ البلد المقدسة حجراً حجراً
آسفون
آسفون أشد الأسف
على وجودنا واستمرارنا حتى لحظة المصارحة.
لديهم كل الحق، من تصفونهم بالطغاة
من تسمونهم الجلادين،
في إنزال أشد العقوبات بنا
في قصفنا وإبادتنا ومحو آثارنا
نحن سيئون
نحن سيئون فعلا
شهود عيان رأونا وأقروا بأننا سيئون
الخبراء الأجانب أكدوا أننا لا نصلح لشيء
حكماء الكوكب هزوا رءوسهم وقالوا: نعم ، ميؤوسٌ منهم


حسين جمعان

كائنات المجرة اعتبرتنا هلاما أو ترابا
وكذا مخلوقات المجرات المجاورة
لذا، حق علينا أن نتوقف عن المكابرة
وأن نعترف:
بأننا سيئون إلى آخر المدى
وأننا آسفون
شدّ ما نحن آسفون
آسفون و خجلون
آسفون ومحطمون
آسفون ومهانون
آسفون ونادمون
أيتها الكائنات الطيبة في المجرة والكوكب والقارة والبلد والقرية
نعدكم جميعا،
فرداً فرداً
حارساً حارساً
طاغيةً طاغية
جلاداً جلاداً
وحشاً وحشاً
حشرةً حشرة
لن نكرر وجودنا في هذه الحياة
أو في أيّ حياة أخرى

لولا أن قتل النفس حرام،
لولا أن قتل النفس يضيف إلى جبال آثامنا آثاما جديدة
لقتلنا أنفسنا فوراً
حتى نكفّر عن وجودنا
حتى نثبت أسفنا وتوبتنا وندمنا
نعدكم جميعا
فرداً فرداً
حارساً حارساً
طاغيةً طاغية
جلاداً جلاداً
وحشاً وحشاً
حشرةً حشرة
أن نقضي أيامنا على الأرض، مثل الشوارع المحفورة
نقصف أعمارنا بالتبغ الرخيص حتى السرطان، ونمضي
ننتحر بالكحول المغشوش حتى الفشل الكلوي، ونمضي
نتعذب بالحشيش الفاسد حتى الجنون، ونمضي
ولن ننسى ونحن ماضون إلى قبورنا
أن نكتب على الهواء بدمائنا ودموعنا
نحن آسفون
آسفون أشد الأسف.

شاعر من مصر

مقال

البطل الحقيقي للرواية

من أين يأتي الرّوائي بأبطال روايته؟

ممدوح فرّاج النّابي

في ندوة قديمة عن علاقة الرواية بالواقع استفاضت الكاتبة الفرنسية ناتالي ساروت في الحديث عن واقع الروائي بحكم تجربتها، فقالت «إنه واقع يختلف عن واقع الناس الذين يدركونه بشكل فوري ومباشر، فالواقع بالنسبة إلى الروائي هو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده». وأضافت أن الروائي عندما يستعين بواقع عادي تكون مهمته الكشف عن واقع جديد. هذه العلاقة الشائكة بين الروائي وواقعه الذي يستمد منه حكاياته وأبطاله لا تقلل من جديّة العمل الجديد الذي لا ينتسب إلى الماضي سوى بتقاطع الخيوط بين البطلين، بل تكشف عن قدرة الكاتب في تحويل الواقعي/الحقيقي إلى خيالي بإضافة عناصر جديدة ورؤية مغايرة لهذه الوقائع أو الأحداث عن تلك التي كانتها في واقعها.

وبقدر ما اقترنتِ الرواية التي هي شكل تعبيري في الأساس بالتخييل، وهو ما ميزها عن سائر الأجناس القريبة والمتداخلة مع حدودها كالسيرة الذاتية ورواية السيرة والمذكّرات وغيرها، إلّا أن اقترانها بالتخييل لم يمنع من تماسها مع الواقع باستحضار بعض عناصره داخل نسيجها مصبوغًا بالتخييل، وليس مجرد مادة قارة. ومع هذه الجدليّة بين التخييلي والواقعي، إلا أن كثيرًا من القرّاء والنقاد تساءلوا من أين يأتي الروائيون بأبطالهم! الطريف أن الكثير من الروائيين اعترفوا في مذكراتهم وحواراتهم وشهاداتهم عن أصول أعمالهم. وذكر الكثير منهم أن المصادفة هي التي أوقعت هذه الشخصيات في طريقهم، على نحو ما حدث مع دوستويفسكي الذي تصادف وجوده في السجن مع قاتل أبيه الذي استلهم منه حكاية الإخوة كارامازوف، ونفس الشيء حدث مع نجيب محفوظ الذي كان جالسًا على مقهى فاستمع إلى حكاية المعتقلين فكتب رواية «الكرنك»، وغيرها من حكايات لأبطال قادتهم حوادثهم الغريبة لأن يكونوا أبطالاً للروايات.

«من أين يأتي الرّوائي بأبطال روايته؟» سؤال جعله الفرنسي باتريك بينو محورًا لكتابه «أبطال الرواية الحقيقيون: مشهورون مغمورون»، وقد ترجمه إلى العربية قاسم المقداد. حيث انطلق المؤلف باحثًا عبر الوثائق التاريخية عن أولئك المغمورين الذين تقاطعوا مع مخيلة الكاتب وتحوّلوا إلى أبطال رواية معينة، فكشف لنا عن أسماء الأبطال الحقيقيين الذين نسج المؤلفون حول حياتهم حكاية أبطال رواياتهم مثل: جوليان سوريل بطل رواية «الأحمر والأسود»، والسيدة بوفاري بطلة رواية فلوبير وغيرهما من شخصيات حققت نجاحًا وشهرة على مستوى الأعمال الروائية.

القاتل المُلْهِم

هنا سنتوقف عند بعض الأعمال التي اعتمدت على أبطال وحوادث من الواقع واستفادت منهما في التعبير عن رؤية جديدة لهذا الواقع. من هذه الأعمال في عالمنا العربي روايات متعددة منها على سبيل المثال روايتا «اللص والكلاب والكرنك» لنجيب محفوظ، و«أصوات» لسليمان فياض، ورواية «حكاية تو» لفتحي غانم، التي اختلف النقاد حول الشخصية الرئيسية التي استقى منها المثال الأبرز لهذه الظاهرة هو رواية «الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي. حيث ثمّة إشارتان لأصل الحكاية الأولى رواها دوستويفسكي نفسه في «مذكرات منزل الأموات» والثانية في مقدمة المترجم للطبعة الإنكليزية حيث يقول «تتصل الجذور الأولى للإخوة كارامازوف بماضي دوستويفسكي؛ فقد قابل عندما كان سجينًا في سيبريا، رجلاً يقضي عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه، فأمدّه هذا بالفكرة الرئيسية لروايته. أما دوستويفسكي فيحكي في «مذكرات منزل الأموات» عن هذه الواقعة التي كانت سببًا لبناء الرواية كله فيقول «لن أنسى مدى الحياة قصة ابن قتل أباه، وكان قبل ذلك ضابطًا، وكان من النبلاء. لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه. كان ابنًا شاذًا ما في ذلك شك؛ وكان الأب يحاول جاهدًا أن يصدّه عن سلوكه السيء بإسداء النصح إليه عسى أن يوفّيه (كذا) من الانزلاق إلى الهاوية التي كان ينحدر إليها، فلم يُجْدِه ذلك شيئًا. وإذ كان الابن مثقلاً بالديون، وكان يتصوّر أن أباه يملك عدا المزرعة، مالاً يُخبئه، فقد قتل أباه بغية أن يؤول إليه الميراث بمزيد من السرعة. ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء أشهر على ارتكابها... لم يعترف الشاب بشيء، ولكنه جرّد من رتبته العسكرية، وانتزعت منه امتيازات النبالة، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة يقضي فيه عشرين عامًا» (مذكرات منزل الأموات، ص 35، 36). في الحقيقة استفاد دوستويفسكي من كافة العناصر الواردة في حكاية الشاب، والتغيير الذي طرأ على الرّواية يتمثّل في أن إلقاء القبض على القاتل جاء بعد يوم واحد من ارتكاب الجريمة وليس بعد شهر كما حدث في الواقع. التغيير الثاني هو أنه بدّل من شخصية الأب الذي كان في الواقع طيبًا وناصحًا لابنه، إلى هذه الشّخصيّة (فيودور بافلوفتش كارامازوف) المقزّزة والكريهة، وبهذا سَلَبَ إمكانية التعاطف معها رغم بشاعة الجريمة التي ارتكبها الابن.

السّفاح ونجيب

في المدوّنة الروائية العربية استقى الكاتب العالمي نجيب محفوظ الكثير من أبطال رواياته من شخصيات حقيقية، وعلى سبيل المثال بطل رواية «اللّص والكلاب» سعيد مهران، هو استعادة لشخصية السّفاح الشهير محمود أمين سليمان وقصته المثيرة التي احتلت صدارة الصحف لمدة أربعة أشهر، حتى مقتله عام 1960. وبعد عام من مقتل السفّاح كتبَ محفوظ روايته «اللّص والكلاب». وبدأ في نشر الرواية في الأهرام في 1 أغسطس عام 1961 وصدرت طبعتها الأولى عام 1961، أي بعد عام واحد فقط من قتل أمين سليمان. بطل الرواية سعيد مهران حمّله نجيب محفوظ أبعادًا فلسفيّة مرّرها بإتقان من خلال عناصر التخييل التي أضفت على الشخصية سماتها وصراعها الدرامي الذي وصل إلى حدّ التعاطف معها.

يكشف نموذج سعيد مهران الباحث عن الخلاص الفرديّ، بكل أزماته وإحباطاته، فداحة الواقع الذي تفسخت قيمه، حيث علت الفرديّة والانتهازية كما في شخصية رؤوف علوان. ومن جانب آخر كشفت عن عَوار تطبيق مبادئ ثورة 1952 وعلى الأخص الاشتراكية والعدالة، فسعيد مهران منذ نشأته هو ممثّل لهذه الطبقة المطحونة التي تآكلت بفعل الطبقة الإقطاعية، وقد اضطرته الظروف إلى السّرقة، التي زيّنها له رؤوف علوان باعتبارها فعلاً بطوليًا ما دامت من فيلات الأغنياء.

كما كان ثمّة انتقادٌ لجماعة التصوف التي انتشرت بعد الثورة، ومن ثمّ ضمّن محفوظ هذه العمل رؤيته للواقع الجديد الذي حلّ، وتلك المتغيرات التي كانت تدعو إلى الاستكانة والسلبيّة، ومن ثم انتقادها ورفضها. كما وجدها محفوظ فرصة لأن يُعبّر عن مخاوفه الشّديدة لانحرافات الثورة في أكثر من عمل، وقد أدان من قبل بالفعل الخروج عن المسار الديمقراطي في قصة قصيرة بعنوان «الخوف» نُشرت في مجموعة «بيت سيّئ السمعة» سنة1965. ثم بصورة حادة في رواية «الكرنك» التي كتبها بعد الهزيمة عام 1967 وتحديدًا في 1971 ونشرها في 1974.

كانت الرواية تجسيدًا للقهر السياسي الذي

هبة عيزوق

قابل الهزيمة، فبدلاً من الانتصار على الخارج كان الاتجاه لقهر الداخل... ولم يكن بطلها خياليًّا بل من الواقع، هو واحد ممن تعرضوا للتعذيب، فكما يقول محفوظ عن فكرة رواية «الكرنك»: «فقد وردت إلى ذهني وأنا أستمع إلى أصدقاء مقهى ريش وهم يقصّون على ما لاقوه من صنوف التعذيب أثناء فترة اعتقالهم. قلت لنفسي: لماذا لا أسجّل هذه الأحداث في عمل روائي لألفت الأنظار لهذه القضية؟ واخترت فكرة الرواية في رأسي بعد أن قابلت اللواء حمزة البسيوني الذي كان مديرًا للسجن الحربي. فذات يوم ذهبت إلى مقهى عرابي بصحبة جمال الغيطاني، وأثناء دخولنا صافح الغيطاني شخصًا كان يلعب الطاولة مع صديق له على منضدة مجاورة لنا. وأخبرني الغيطاني أن هذا الرّجل هو حمزة البسيوني الذي كان مديرًا للسجن الحربي».

يُكمل محفوظ حكايته «جلستُ أتأمّل في ملامحه التي لا تظهرُ عليها علامات الخشونة والجفاء بما يتفق مع ما كان مشهورًا عنه من غلظة في التعامُل... كان وقتذاك قد خرج من الخدمة ويحاول الرجوع إليها». تمّ القبض على حمزة البسيوني عقب نكسة 1967 بتهمّة تعذيب السِّجناء وقضى عقوبة السجن لعامين قبل أن يتعرض لحادث سيارة ويتوفّى عام 1971». (رجاء النقاش: صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، ص261).

في حوار للكاتب المصري سعيد الكفراوي مع جريدة الشرق الأوسط السعودية نُشر في 25 فبراير 2004، حكى كيف تعرّف على نجيب محفوظ، وبالمثل نشرت مجلة الشباب في عدد 480 تحقيقًا لوليد فاروق محمد بعنوان «البطل الحقيقي لقصة فيلم الكرنك يظهر بعد 46 عامًا ليروي أسرار حياته»، وقد أعيد نشره على موقع بوابة الشباب بتاريخ 18 يوليو 2016. الحوار والتحقيق يؤكّدان رواية محفوظ السابقة عن مصدر حكايته. وحكي الكفراوي في الحوار أن قصته القصيرة «المهرة» التي نشرها في مجلة «سنابل» التي كان يشرف على تحريرها الشاعر محمد عفيفي مطر، تسبّبت في اعتقاله، وأيضًا كانت السبب ليصير بطل رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ.

في رواية «أصوات» للكاتب سليمان فياض التي صدرت طبعتها الأولى في بغداد عام 1972، (وإن كان نشرها سهيل إدريس في مجلة الآداب كاملة في عشرين صفحة، قبل نشرها في بغداد عن طريق الدكتور صبري حافظ) وكانت واحدة من الروايات التي تُعالج صراع الشرق والغرب، حيث انتقل موطن الصدام إلى الشرق عندما عاد حامد البحيري بزوجته سيمون الفرنسية إلى قريته، وما تعرضت له من ختان أَوْدَى بحياتها. وهو ما كشف عن

سؤال جعله الفرنسي باتريك بينو محورًا لكتابه «أبطال الرواية الحقيقيون: مشهورون مغمورون»، وقد ترجمه إلى العربية قاسم المقداد. حيث انطلق المؤلف باحثًا عبر الوثائق التاريخية عن أولئك المغمورين الذين تقاطعوا مع مخيلة الكاتب وتحوّلوا إلى أبطال رواية معينة

تعرية رُوح الجاهلية التي كانت تحكم الريف المصري آنذاك (وما زالت مع الأسف).

الرواية في أصلها كما يكشف فيّاض في شهادة له نشرتها مجلة فصول في عدد خصوصية الرواية عام 1997، تعود قصّتها إلى عام 1958 حيث ذَهَبَ سليمان فيّاض إلى زيارة إحدى مدن الدلتا، وعلى الأخصّ قرية الشّعراء للقاء صديق هناك، وأثناء تواجده استمع لحكاية حدثت عام 1948 عن ابن مِن أبناء هذه القرية وفد من الخارج مع زوجته الأجنبية، وقامت نساء القرية بإجراء عملية ختان مريعة لها، بقدر الاندهاش الذي أبداه سليمان فيّاض للحكاية، إلا أنّه فسّر الواقعة بأنها نوعٌ من الحدّ الذي قامتْ نساء القرية بتطبيقه ضدّ ما حدث لهنّ من اقتطاع لجزء من جسدهن ومصادرة حقهنّ في الحرية، ليكتبها لاحقًا في رواية كاملة.

فعندما أرسله يوسف السِّباعي في عام 1970 مع وفد مصري إلى ألمانيا، هناك بدأت الخيوط الأولى لهذه الحكاية التي سمعها سابقًا. ومع مرور نصف قرن على هذه الحادثة إلّا أنّ فياضًا يقول «لم يحن الوقت بعد، لأكشف عن شخصية هذه السيدة، وجنسيتها الحقيقية، واسمها الحقيقي، والأسماء الحقيقية لشخصيات هذه القصة التي صارت برغمي أمثولة بين قصصي»(مجلة فصول: قصة القصة، ص259، عدد خصوصية الرواية، 1997). الفكرة الأساسية للرواية كانت عن حادثة الختان التي أصابت سليمان فياض بالدهشة، إلا أن النقاد باستثناء علي الراعي لم يلتفتوا لجوهر الحكاية، وتعلّقوا بما حولها وهو قصة لقاء الحضارات.

كتابة سليمان كانت إدانة كاملة لعادة الختان، ولم يكن مهتمًا بإبراز الصدام بين الحضارات الذي انشغل به نقاد الرواية، ففرّغوا الرواية من مضمونها الحقيقي الذي كان يقصده فياض. وقد جاء حضور الشخصية كأجنبية امتثالاً لماهيتها في الواقع. وهو ما أوقع الرواية في مآزق عديدة على نحو ما حدث معها عند الترجمة، فقد اتخذها الغرب نموذجًا لإظهار بشاعة الدين الإسلامي، حيث ربطوا بين الختان والدين الإسلامي، كما يقول فياض، وأيضًا أعرض عنها المنتجون الذين رغبوا في تحويلها إلى عمل سينمائي، بسبب حساسية الشخصية، فطالبوا فياض بأن يجعلها ريفية إلا أنه رفض.

حكاية تو

صدرت رواية «حكاية تو» لفتحي غانم عام 1987 في سلسلة روايات الهلال، وهي رواية قصيرة نسبيا مقارنة بروايات فتحي غانم ك«زينب والعرش» و«الأفيال» أو حتى «الجبل» التي وقعت أحداثها في الصعيد. يبلغ عدد صفحات رواية «حكاية تو» الـ120 من القطع المتوسط. الرواية في أصلها تبرز هيمنة الدولة البوليسية التي سادت بعد 1952، بحجّة الحفاظ على الديمقراطية، وهو المعنى الذي أشار إليه نجيب محفوظ في رواية «اللص والكلاب» بأن الثورة حادت عن أهدافها الأساسية.

ثمة انقسام حول شخصية والد تو في الرواية، هناك أغلبية تقول إنها تعود إلى شخصية «شهدي عطية الشافعي» الذي قُتل تحت التعذيب في سجن أبو زعبل في 15 يونيو 1960. وهذا ما جاء في مقالة الأستاذ شعبان يوسف المنشورة في موقع بتانة .https://battana org/news-details.aspx?Q، وبهاء طاهر وفاروق عبدالقادر، كما سيأتي.

يرجع معظم من نسبوا الشخصية إلى شهدي عطية، لأن إسماعيل المهدوي، لم يمت في التعذيب، وهو ما يتنافى مع تعذيب والد تو على يد اللواء زهدي بك. يرى فاروق عبدالقادر «أن مَن يراجع تفاصيل روايات رفاق شهدي الذين شهدوا تعذيبه وموته، وبينهم عدد من الصحفيين والكتاب، وأستاذة الجامعة، ير أن تلك الخبرة لم تكن بعيدة عن فتحي غانم، وهو يصوغ المشهد الرئيسي في حكاية تو». ويستكمل أن «الرجل الذي لا يعطيه اسمًا يكاد يكتسب ملامح شهدي من حيث تميزه في الجسد والمكانة بين رفاقه، ومن حيث مهنته ومن حيث ترتيبات الحفلة التي قتل في نهايتها. ومن حيث النتائج التي ترتبت على مصرعه حتى الضابط الذي أشرف على ترتيب تلك الحفلة احتفظ له الكاتب بملامحه الجسدية-النفسية».

ينضم بهاء طاهر إلى القائلين بأن الشخصية تعود إلى شهدي عطية، ففي مقالة له بعنوان «فتحي غانم: الحياة في الرواية» نُشرت في مجلة «إبداع» (أبريل 1999)، أشار إلى أن الرواية تحكي عن حدث معروف، وأشار إلي قضية مقتل شهدي عطية. هذا الاختلاف وارد.

ولكن لا ننسى أن فتحي غانم روائي، ومن ثم أخذ من الشخصيات المرجعية، والحادثة التي جرت، وخلق منهما رواية وشخصية روائية تمزج بين المأساتين إن صح التعبير.

أهم ما يميز رواية فتحي غانم، على اختلاف الاسم المرجعي للشخصية الرئيسية، أنها إحدى النصوص التي تعرّي الدولة البوليسية وأجهزتها الأيديولوجية. وكذلك قدرة الرواية على تجسيد هذا التصالح الذي عاش به الجلادون بعد انقضاء عملهم. ورغبتهم في التطهر مما فعلوه.

في المدوّنة الروائية العربية استقى الكاتب العالمي نجيب محفوظ الكثير من أبطال رواياته من شخصيات حقيقية، وعلى سبيل المثال بطل رواية «اللّص والكلاب» سعيد مهران، هو استعادة لشخصية السّفاح الشهير محمود أمين سليمان وقصته المثيرة

بعبع الإنكليز

دارت رواية «1919» لأحمد مراد عن ثورة 1919. تناولت الرواية التاريخ المنسي لثورة 19، فلم تتحدث عن قادة الثورة المشهورين وإن كانت لم تغفلهم بقدر ما تحدثت عن وقود الثورات. فقدّم عبر محكيتها شخصية حقيقية اسمها أحمد عبدالحي كيرة، طالب الطب الذي ترك مستقبله من أجل الانتقام لمقتل والده على يد الإنكليز. شخصية أحمد عبدالحي كيرة شخصية حقيقة، كتبت عنه جريدة الوفد بتاريخ 17 أغسطس، هكذا «فدائي عظيم من الجهاز السّري للثّورة»، و«بطل منسي تعاون مع حزب الوفد للقيام بعمليات اغتيال تستهدف ضباط الجيش البريطاني».

كما وُصف في كتب المؤرخين بأنه «يُجِيد التنكّر والتخفّي والتحدُّث بلغات مُخْتَلِفَة يوما ما تجده نجّارًا، ويومًا آخر شيخًا مُعمّمًا، وتارة جنديًّا بريطانيا ومرّة أخرى فلاحًا بسيطًا، وعندما اكتشف أمره في اعترافات قتلة السير لي ستاك عام 1924 بدأت المخابرات البريطانية ملاحقته وأصبح واحدًا من أهم المطلوبين لديها، حتى أنها أصدرت منشورًا لجميع مكاتبها في العالم تقول فيه «اقبضوا عليه حيًّا أو ميتًا، اسمه أحمد عبدالحي كيرة، كيميائي كان طالبًا في مدرسة الطب، خطير في الاغتيالات السياسية، قمحي، قصير القامة وذو شارب خفيف وعمره 28 عامًا» وتنقل «كيرة» من مخبأ إلى آخر وعرف متعة العيش في خطر كما يقول نيتشه.

بعد مقتل «السير لي ستاك» تم تهريبه إلى ليبيا ومنها إلى إسطنبول وهناك التقاه الأديب يحيى حقي عام 1930 في إسطنبول، أثناء عمله كموظف في القُنصلية المصرية في إسطنبول وكتب عنه تحت عنوان في كتاب «ناس في الظل» واصفًا إياه بأنه «بعبع الإنكليز يبحثون عنه بعد أن فتلوا له حبل المشنقة، كنت لا ألقاه إلّا صدفة وألحّ عليه أن نأكل معًا فيعتذر قائلا: قريبًا إن شاء الله، وظلّ هذا حالي معه أربع سنوات كلما أدعوه يعتذر بأدب، وقد رأيت فيه المثل الفذّ للرّجل السّريد، كانت ملابسه تدل على مقاومة عنيدة للفاقة وغلبت صفرته التحتانية على لونه الأصفر، يمشي على عجل ويحذر كأنه يحاول أن يفلت من جاسوس يتبعه، ويخلو كلامه من أيّ عاطفة، فلا تدري إن كان متعبًا أم غير متعب... جيبه نظيف أم دافئ، معدته خاوية أم عامرة؟».

ويستمر حقي قائلاً «حاولت أن أعرف أين يسكن فلم أنجح وقيل لي إنه يسكن في ثلاث شقق كل منها في حي بعيد عن الآخر

ولا ينام في فراش واحد ليلتين، إنه يعلم أن المخابرات البريطانية لن تكف عن طلبه حتى لو فرّ إلى أقصى الأرض، إنها لا تنسى ثأرها البائت». بعد سنوات من التشرد والنسيان يوجد جسد أحمد كيره مقتولاً أسفل سور مدينة إسطنبول القديمة، وبالطبع القاتل كان معروفًا حيث أرسلت المخابرات الإنكليزية ثلاثة من عملائها في مصر بعد توقيع اتفاقية 1936 وهم جريفز، ماركو، إسكندر بورجوزافو، وبالفعل استدرجوا كيره وقتلوه وعبّروا عن هذا الإنجاز بعد عودتهم إلى مصر بقوله «لقد ثأرنا لأرواح جنودنا التي أُزهقت في مصر... لقد أدينا الواجب»، أما جثمان البطل فقد ظل في العراء نهبا للبوم والغربان حتى كشف عنه البوليس التركي. الرواية لم تقف عند شخصية الثائر فقط بل قدمت جزءًا من حياته وولعه بالفنون والمسرح والطرب، وعلاقاته بمطربي هذا العصر، والأهم تعرض لعلاقة حب بين كيره والملكة نازلي قبل زواجها. لم يقدم أحمد مراد شخصية أحمد كيرة فقط كواحد من الثوّار المنسيين بل قدّم العديد من الشخصيات التي لعبت أدوارًا مهمّة للثورة التي احتلّ صدارتها مَن قامروا بالبلاد على موائد القمار أو موائد المفاوضات، فلا فرق بينهما... فدائمًا هناك أبطال منسيون، وثوار تأكلهم الثورة ولا عزاء للشرفاء!

الوطني الإرهابي

كانت شخصية حسين توفيق الذي اغتال وزير المالية في حكومة الوفد أمين عثمان عام 1944 مادة خاما لروايتي إحسان عبدالقدوس «في بيتنا رجل» التي صدرت عام 1957، ورواية مصطفى عبيد «نيتروجلسرين» 2018. حكاية حسين توفيق تناولتها الصحف وكتابات تاريخية أثناء التأريخ لهذه الفترة، خاصة ما تتمتّع به شخصيته من ثراء على مستوى الأفعال التي قام بها، وكذلك على مستوى تعدد عوالمها فقد جمعت الشخصية بين المغامرة والإثارة والتشويق. يعود نشاط توفيق إلى عام 1942 عندما كوّن مع أشقائه وأبناء خالته جمعية سرية وطنيّة الغرض منها تطهير مصر من الاحتلال والخونة، وبدأت مهامهم من حرق معسكرات الإنكليز وقتلهم في حي المعادي.

وقد ساهم الكاتب إحسان عبدالقدوس في إخفاء القاتل من أعين البوليس السياسي لمدة ثلاثة أيام في منزله في غرفته نومه الخاصة، ولكن في اليوم الرابع يكتشفه أحد الخدم، ويتم تهريبه ببدلة رجال البوليس إلى بيت آخر، ومنه هرب إلى سوريا بمساعدة جماعة الإخوان المسلمين؛ لينضم هناك إلى حركة «القوميين العرب»، وفيها حاول اغتيال نائب

يقول محفوظ عن فكرة رواية «الكرنك»: «فقد وردت إلى ذهني وأنا أستمع إلى أصدقاء مقهى ريش وهم يقصّون على ما لاقوه من صنوف التعذيب أثناء فترة اعتقالهم. قلت لنفسي: لماذا لا أسجّل هذه الأحداث في عمل روائي لألفت الأنظار لهذه القضية؟ واخترت فكرة الرواية في رأسي بعد أن قابلت اللواء حمزة البسيوني

رئيس الأركان العقيد أديب الشيشكلي عام 1950. هذه الحكاية الأصلية هي التي استفاد منها إحسان عبدالقدوس وإن كان غيّر النهاية التي انتهى إليها بطله إبراهيم حمدي، بل نسج له حياة بطولية منذ أن كان طالبًا يُشارك في المظاهرات ويخطط لها. كما أنه فدائي يسعى لإنقاذ أصدقائه من القتل.

مع استشهاد صديقه محمود في إحدى المظاهرات يبدأ طورٌ جديدٌ في حياته، فيقرر الانتقام باغتيال رئيس الوزراء لأنه خائن وعميل، وعندما يتمّ القبض عليه يتمّ تعذيبه ونقله إلى المستشفى، وفي المستشفى يتعاطف معه الممرض فيهربه، ويختفي عند صديقه محي زاهر. يقدّم إحسان عبدالقدوس الرواية في حبكة بوليسية حيث يجعل من عبدالحميد زاهر ابن عم محيي يتردد على البيت ويكتشف وجود إبراهيم. ثمّة تغييرات بين الحكاية الأصلية لشخصية حسين توفيق، والشخصية الروائية إبراهيم حمدي، لا تتوقف عند زمن الرواية المحدود والذي لا يتجاوز أيامًا معدودة، أو حتى في خيط الحب الذي سرّبه الروائي داخل الحكاية، أو حتى في النهاية التي انتهت إليها الرواية خلافًا للواقع. لكن المشترك أن الروائي استطاع أن ينسج من شخصية واقعية مرويّته.

يتخذ الكاتب مصطفى عبيد من شخصية «حسين توفيق» التي سبق وأن تناولها إحسان عبدالقدوس «في بيتنا رجل» محورًا رئيسيًا لروايته «نيتروجلسرين» 2018، وإن كانت جاءت في إطار سيرة غيرية لحسين توفيق، على نحو ما سجّل المؤلف في نهاية الرواية حيث قال «استمدّت الرواية من وقائع حقيقية، لذا فإن معظم أبطالها حقيقيون، واستندت الرواية إلى عدة مصادر» وعدّد الكثير من المصادر . ومع الاتفاق في التناول إلا أن ثمّة تباينًا في تعامل الكاتبين مع الشخصية المرجعية. فهي في نظر إحسان عبدالقدوس تعدّ نموذجًا للبطل الفدائي أما عند مصطفى عبيد فهي تدخل في إطار الشخصيات المجرمة فيصفه بأنه قاتل وإرهابي. الاختلاف الجوهري أن إحسان عبدالقدوس استقطع جُزْءًا من حياة الشخصية، وهو لحظة هروبه واختفائه في منزل صديقه محيى زاهر، وانتهاء بالنهاية الدراميّة التي صنعها له وفقًا لخياله الروائي، أما عبيد فيجعل للشخصية عائلة وأجواء كاشفة لحالة العنف التي ترسّبت في ذاته، ثم يتابع تطورات الشخصية وتنقلاتها والمآلات التي انتهت إليها، وليس هو فقط بل كل

أصدقائه الذين اشتركوا معه في عملية قتل أمين عثمان.

منذ بداية الرواية ومصطفى عبيد يُهيئ القارئ إلى أنه أمام شخصية إرهابية متمردة متشبعة بأفكار نيتشه عن كسر المعقول ومخالفة الواقع، عبر وسائل عدة لا تقف عند العنوان الفرعي، أو الاستهلال (مقتطف من عماد أبوصالح)، أو حتى المقدمة التي بمثابة إضاءة للنص، بل هي كاشفة لقصة الرواية التي هي عبارة عن مذكرات تركها القاتل وعثر عليها أحد الأشخاص. فيأتي العنوان الفرعي هكذا «أن تقتل لتقتل»، ثمّ يستهل النص بمقتطف من عماد أبوصالح يأتي فيه «لا أحلم أن يتوقف الناس عن متعة القتل. إن هذا مستحيل. كل حلمي أن يظل القاتل قاتلاً والقتيل قتيلاً، دون أن تختلط عليّ اليد التي غرست السكين والقلب الذي تلقى الطعنات... إلخ». ثم تأتي المفاجأة بالخطاب المدمج بالنص وهو يكشف فحوى الرّواية نفسها التي تأتي وكأنها رغبة من الكاتب في تصحيح التاريخ وفقًا لأيديولوجيته المعارضة للشخصية، والمتسربة في النص بدءًا من العنوان الفرعي، أو ذلك الخطاب الذي أرسله الدكتور للمؤلف يفيده فيه بعثوره على الدفتر المجلد والمعنون بكلمة «حياتي».

وقد كانت الأوراق وفق شهادة الدكتور «حكايات عن عمليات اغتيال وقتل ومتفجرات ومحاكمات فلسفية لبعض المشاهير وتوصيف لكل مستهدف بكلمة خائن» ومن ثم يجزم بأن هذه المذكرات تخص «قاتلاً سريا محترفًا» بل ويعرّج إلى قصة إحسان عبدالقدوس قائلاً «وربما هو الذي أوحي للكاتب الراحل إحسان عبدالقدوس بكتابة روايته الشهيرة». من الفصل الأول المعنون بـ«القاهرة» والراوي الغائب يضع بطله في دائرة إجرامية، حيث ينسب الأب توفيق بك أحمد إلى الخلية التي قادها إبراهيم الورداني الذي قام باغتيال بطرس باشا لينفذ فيه حكم إعدام الشعب. الصّورة المثالية التي رسمها إحسان عبدالقدوس لحسين توفيق عبر شخصية إبراهيم حمدي الروائيّة يسعى مصطفى عبيد إلى تقديمها في إطارها التاريخي أو السيري وفقًا لما وصل إلى يديه من مذكّرات، فينحاز لكونه إرهابيًا، ومن ثمّ يدلّل على هذا الانحياز فيجعله يميل إلى العزلة وكثرة الحزن، وهو ما انتهى به إلى العنف والتحريض عليه منذ نشأته، فيكفي موقفه مع أخيه سعيد وتحريضه له بأنْ يُلقي بالقط من السّور، والأخ خائف، فيصيح فيه «اقتل خوفك» بل لا يكتفي بالتحريض وإنما يُقدِّم مسوّغ القتل «ليس لها فائدة. لو قتلتها سيكون لها فائدة لأنها ستعلمّك ألاّ تخاف» (ص، 22).

دارت رواية «1919» لأحمد مراد عن ثورة 1919. تناولت الرواية التاريخ المنسي لثورة 19، فلم تتحدث عن قادة الثورة المشهورين وإن كانت لم تغفلهم بقدر ما تحدثت عن وقود الثورات. فقدّم عبر محكيتها شخصية حقيقية اسمها أحمد عبدالحي كيرة، طالب الطب الذي ترك مستقبله من أجل الانتقام لمقتل والده على يد الإنكليز

ومرة ثانية يكشف عن حالة التزمت التي يعيشها، وهي حالة مُبكرة جدًّا حيث يرفض أن يُكلّم البنات، ويزداد الأمر سوءًا في رفضه تقبيل إحدى صديقات أمه، وعندما احتضنته «غضب بشدة وجرى مسرعًا وهو يمسح خديه أمام السيدة وكأنها تحرّشت به». العنف الذي كان مسيطرًا على شخصية حسين حوّله إلى انتقام ضدّ جنود الاحتلال، فكان يحرق سياراتهم، وهو ما أصابهم بالفزع. ومن ثم يرسم الراوي مسار التحولات في شخصية بطله من فدائي وطني يُقاوم الإنكليز إلى قاتل يصبح مشهد «خروج الروح عنوة ألذّ من القُبلات».

كما يجد مبررات لما يفعله ففي نظره «السّاسة مخادعون» (ص، 188)، وأنهم «كلهم كاذبون محتالون ويتاجرون بكل شيء الدين والأخلاق ومصلحة الوطن». (ص، 156)، وهذه الصورة تكون نقيضًا لرؤية بطل إحسان (إبراهيم حمدي) فكما يقول «إن رجال البوليس شرفاء، إنهم أداة لتنفيذ سياسة لا ذنب لهم فيها ولكن هؤلاء العملاء الخونة إنّ عليهم الذنب كله.» (في بيتنا رجل: ص، 22)، بل يؤكد على نبل قضيته فعندما طارده البوليس المصري بعد أن فجر المعسكر، أخذ يصيح ابتعدوا عني .. لقد فعلت كل هذا من أجلكم من أجل مصر، لقد أثرت الرعب في قلوب أعدائكم.. سيرحلون عنكم... ستثورون كلكم مثلي لتطردوهم ...» (في بيتنا رجل: ص،386). ومرة أخرى بعدما اشتدّ الخناق عليه وكانت أمامه فرصة قتل الضابط يقول «إنه لا يستطيع أن يقتل مصريًّا لا ذنب له، إنهم يؤدون ما يخيّل إليهم أنه واجب...».

تعامل نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وسليمان فياض وفتحي غانم مع شخصياتهم الواقعية على أنها شخصيات روائية، فمنحوها أبعادًا جديدة مفارقة لواقعها. وهو نفس ما فعله دوستويفسكي مع شخصيته التي التقاها في السجن، فصاغ رواية متكاملة عن هذه الشخصية بإضافة الكثير من العناصر وأيضًا بتغيير بعض ملامحها وإن كان قد احتفظ بروحها الأصلية. أما مصطفى عبيد فلم يضف للشخصية الواقعية أيّ بُعد جديد، بل على العكس نقلها من الواقع كما هي ومن ثمّ نحا بالرواية منحى الرواية التسجيلية التاريخية التي تتابع تطوّر البطل ومسيرته في ظل سياق سياسي محتدم وَسَوْرة غضب تعترم نفوس الوطنيين.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

الجديد
aljadeedmagazine.com

عروض كتب، رسائل ثقافية

نشهد اليوم عصر طغيان النقد في شتى المجالات: فكر نقدي، نظرية نقدية، نقد فني، دراسات نقدية، ما يوحي بأن النقد هو موئل الذكاء المعاصر. ولكن نعرف حقا ماذا نفعل حين ندافع عن النقد؟ هل نعرف من أين يأتي وإلى أين يمضي؟ هل نعي أن الكيفية التي يستعملها الخطاب النقدي بإرهاق كل مجال التفكير تجعلنا أغبياء؟ لأن النقد في جوهره موقف، موقف تفوق الذات على الموضوع، والفرد على ما يحدث له، والمتفرج وعلى ما يشاهد. إذا كان النقد يجعلنا أغبياء، فلأنه يجعلنا أيضا أقوياء: لأن الحق دائما مع من يَنقد. رغبة المرء هذه في أن يكون على حق هي أصل كل الأدواء التي نعانيها، سياسية كانت أم إيكولوجية أم أبستيمولوجية. تلك هي الأسئلة التي يثيرها كتاب «ما بعد النقد» الذي صدر تحت إشراف لوران دو سوتر، مع جملة من الباحثين والمفكرين والأكاديميين يعتقدون أن الوقت حان كي نضع حدّا للنقد ونفتح عهدا جديدا ■

المختلف والمؤتلف

المركز الغربي والهامش العربي في دراسات خلدون الشمعة

مفيد نجم

يستعيد الناقد المعروف خلدون الشمعة في كتابه «المختلف والمؤتلف» الصادر حديثا عن دار المتوسط الكثير من القضايا الفكرية والأدبية والثقافية الإشكالية والمهمة، ذات الطابع الراهني والملح على المستوى الثقافي والأدبي العربي، وما تثيره من أسئلة أو تمثّله من تحديات مثل قضايا الحداثة والتقدم والعلاقة مع المركزية الثقافية الغربية ومفهوم المثاقفة وعلاقة الأدب بالتاريخ ومفهوم التحرر النسوي وفلسفة الاختلاف وتقنية القناع في الشعر العربي المعاصر. وتظهر أهمية هذا الكتاب من خلال الرؤية التحليلية والبحث الرصين والموسّع في جوانب هذه الموضوعات والقضايا، التي ما زالت تغري بالحوار حولها نظرا لمركزية حضورها في حياتنا الثقافية والفكرية الراهنة.

يتشكل

الكتاب من أربعة محاور أساسية تتوزع بدورها على مجموعة كبيرة من العناوين الفرعية والهامة، تبدأ من موضوع الاستشراق وخطاب المركزية الغربية وتنتهي مع مناقشة موضوع رهاب المغايرة والولع بالاختلاف وموقع الفلسفة عربيا. يفتتح الناقد موضوعات الكتاب بالحديث عمّا خلقه خطاب المركزية الغربية من صور نمطية عن الشرق استطاعت أن تخترق وعي العربي عندما شكلت عنده مفهوما جوهرانيا مراوغا للحداثة، استنفرت عملية ردم مستمرة لكنها متعثرة لبرزخ معرفي ممتد بين الأنا والآخر، وكشفت عن هوة واسعة بين الذات والموضوع.

يعتمد الناقد على أطروحات إدوارد سعيد في نقد الاستشراق كمقدمة في نقد شعريات المثاقفة، بعيدا عن مسألة شيطنة الآخر، انطلاقا من دراسة نماذج شعرية وسردية بهدف اختبار حركتين تمضيان في اتجاهين مختلفين، تقود إلى ما يسمّى بالفضاء الثالث وفق توصيفات هومي بابا. ولتبرير هذا الاختيار يبين أن الفضاء الأول يتمسك بأسطورة الأصالة والعودة إلى الأصل، بينما يتميز الفضاء الثاني بأنه فضاء ضدي يرفض الانفتاح على المركز الأوربي. وفي هذا السياق يتحدث الناقد عن دور إدوارد سعيد في نقد الاستشراق عندما كشف عن الطبيعة الأيديولوجية للصدام ولكن ليس من ناحية الأدب. لذلك نجده يعود إلى بدايات القرنين السادس والسابع عشر التي تشكلت فيها صورة الشرق من خلال الاستشراق في الآداب الغربية، حتى تحولت هذه الصورة إلى مرآة يرى الغرب نفسه فيها. وللدلالة على ذلك يعود إلى ترجمة ريتشارد بيرتون لكتاب ألف ليلة وليلة والهوامش التي وضعها له بغية إشباع نزواته الجنسية المقموعة إلى جانب أمثلة أخرى من الرواية والشعر الغربي.

ويشير الناقد إلى مسألة هامه تتمثل في أن الثيمة الشرقية وما لحق بها من تقنيات لم تكن هي التي ساهمت في ظهور الاستشراق الأدبي، وإنما عملية التثبيت المستمرة لهذه الصورة النمطية ذات البعد السلبي في المخيال الغربي، حيث لم تستطع العولمة الثقافية في الوقت الراهن أن تلغي هيمنة المركزية الغربية. وينتقل الكتاب في موضوع آخر إلى دراسة إشكالية المثاقفة كنظرية وسياق ومصطلح منوّها بضرورة ألا يتحول نقل المصطلح إلى ممارسة أصولية تقوم على الحرفية العمياء، من أجل الوصول إلى ممارسة تأسيسية تنتقد وتعترض وتصحح وتبتكر. ويحدد إشكاليات الثقافة في علاقة المصطلح بالنظرية نظرا لأن الأخيرة هي مجاله الحيوي. وتتحدد هذه الإشكالية الثانية عنده في ترجمة النظرية الأدبية ومصطلحاتها بالسياق المحدد لمعنى النظرية لأن هذه المناهج وجهاز مصطلحاتها المعرفية تتداخل حدودها تداخلا شديدا، ما يجعل منها أنظمة معرفية مفتوحة على بعضها البعض.

وتتبدّى علاقة التاريخ بالأدب عنده من خلال استعادة تجربة الخبر في التراث العربي وأثرها تجربة بورخيس الذي مزج بين الخبر والقصة والأدب والتاريخ في حين أن كتاب الأغاني للأصفهاني سبق ذلك على نحو مبكّر. ويؤكد الناقد أن بورخيس يعود في مصادره إلى المفهوم الواسع للأدب العربي والتراث التاريخي والفلسفي ولذلك يقوم بتحديد هذه المصادر عنده. كما يتناول العلاقة بين الأغسطية التي تحتفي بطرق الأداء الكلاسيكي والشرقية ممثلة في ألف ليلة وليلة.

وبعد أن يتحدث عن تجربة عمر باوند وترجمته لرباعيات الخيام يتناول موضوع الحب الدنيوي الذي يراه يتجاوز في عدد أعماله أنواع الحب الأخرى، ثم يفرد عنوانا خاصا لشعريات المثاقفة بدءا من منعطف ما بعد الحداثة وعلاقته بالحداثة ومسألة السياق التي تتعلق بموقع كل منهما على مستوى التتابع الزمني. إن ما بعد الحداثة التي تحمل على المستوى الفلسفي نزعة مناهضة لفلسفة عصر التنوير لا ترى مجالا للتفاؤل الذي كانت تبديه الحداثة، لأن هناك قوى قاهرة تتحكم بالمجتمع لا مجال للسيطرة عليها، ولهذا فهي تعترض على ما يسمى بالسرديات الكبرى لتأكيد انعدام الحقيقة. أما ما يتعلق بالثقافة التي باتت تعتمد على الاستهلاك بدلا من الإنتاج فإنها أفقدت الأشياء معناها من حيث معناها واستبدلتها بالرّغبة في امتلاكها. كذلك تحولت الحاجة إلى علاقة افتراضية زائفة يقود إلى حيازة أشياء وهمية، ما جعلها تتحول إلى وسيلة للسيطرة على المجتمع.

ويحاول الناقد أن يستكشف علاقة الأدب العربي بما بعد الحداثة من خلال استذكار نماذج منه أهمها كتاب أدونيس وكتاب كمال أبوديب عن المتنبي ودراسة إدوار الخراط لهذه الظاهرة في رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، من خلال توظيف نصوص من عصر الانحطاط في هذه الرواية للتعبير عن قضايا معاصرة. وفي هذا السياق يتحدث عن

بهرام حاجو

بهرام حاجو

روايات استغلت علاقات التجاور الكاشفة عن المفارقة والتناقض في الواقع من خلال استخدام تقنيات الكولاج والتضمين والمجاز. أما في الشعر فيجدها ماثلة في تقنية القناع والإلماعة عند بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وعمر أبو ريشة.

ويتوقف الناقد الشمعة عند مسألة التحرر النسوي في ضوء مجموعة من الالتباسات التي يوجزها في أربعة، أولها أن المفهوم مازال معياريا وليس وصفيا، والثاني أن الخطاب الأصولي الديني والقومي والماركسي يخلق حالة من التماهي بين الحقائق والقيم العاطفية، ويتحدد الرابع في غياب هذا المفهوم عن ميادين العلوم السياسية. وينتقل لاحقا لإيجاز عدد من محددات التحرر النسوي في ضوء علاقته بالخطاب الأصولي السائد، ثم يخلص إلى أن هذا المفهوم لم يعد تعدديا وقد أصبح شموليا، كذلك يرى أن انضواء الخطاب الأصولي القومي والماركسي تحت مرجعية من نصية دينية ثابتة أدخل مفهوم التحرر النسوي في مرحلة يتعذر فيها تحرير العقل من النص.

ويستعيد الناقد الأهمية الخاصة لقصيدة نزار قباني «خبز وحشيش وقمر» باعتبارها تمثل شعرية الكشف ذات المنزع الحداثي الشامل نظرا للموقف الذي يمثله على مستوى نقض فكرة التشبث الرعوي والشعبوي مقابل المديني الصاعد والمتغير. كما يتناول موضوع الأجناس الأدبية من منظور مختلف يشير إلى الاضطراب الذي ما زال يحيط بمسألة تطور نظرية الأجناس الأدبية المعاصرة، ينتقل بعدها إلى دراسة تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر. ويكشف الناقد منذ البداية عن الاستخدام المبكر لهذه التقنية عند عمر أبوريشة، لكنها لم تتحول إلى ظاهرة فنية يمكن استجلاء مظاهرها ودلالاتها واستكناه دواخلها إلا مع حركة الشعر العربي المعاصر. وفي هذا السياق يحاول الإجابة عن عدد من التساؤلات التي طرحتها هذه الظاهرة على مستوى امتدادها الحضاري وآليات المثاقفة والتناص التي اقترنت بها. ويعتبر الشمعة أن الحركة التموزية هي التي أرست البداية في محاولة لاكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة تركّزت في تراث الهلال الخصيب وبلاد الرافدين. كما يشير إلى أهمية استخدام هذه التقنية شعريا من خلال إلقائها أضواء جديدة على التكوين النفسي والأسطوري للذات الشعرية ومخزونها الرمزي، في الوقت الذي يتحدث فيه عن استفادة الشعراء العرب من فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعي، ولذلك يرى أنها كانت حصيلة لعلاقتي مثاقفة وتناص مع المصادر الأنجلوسكسونية، وقد ارتبطت بفكرة القناع التراجيدي لأنها تنطوي على وعي مأساوي بالذات، لكنّها اتّسمت بالتنويع حتى جاءت ثمانينات القرن الماضي لتشكل نهاية الاستخدام لتقنية القناع في الشعرية العربية.

ويعود الناقد في أجزاء الكتاب الأخيرة إلى تناول موضوع المثاقفة وفلسفة التفكيك ورهاب المغايرة والولع بالاختلاف وخطاب شيطنة الآخر وكان يمكن أن تندرج في موضوعات الجزء الأول من الكتاب نظرا لعلاقة التداخل بين قضاياها. ففي موضوع الثقافة كوعي بالحداثة يعود إلى أطروحات إدوارد سعيد حول ثنائية الأنا والآخر كاشفا عن تأثره بفلسفة فوكو وحديثه عن نفي براءة المعرفة باعتبارها وثيقة الصلة بمفهوم السلطة. كما يظهر أهمية كتاب «الاستشراق» لإدوارد سعيد من خلال ما تميز به من نقد تعددي يمتح من معين أنظمة معرفية تجهد في سبر المركزية الأوروبية ودورها في صناعة الآخر. ويركز في دراسته لفلسفة التفكيك عند جاك دريدا على إظهار الدور الذي قامت به الفلسفة على مستوى الكشف عن التناقضات في الفكر الغربي بدءا من ديكارت وانتهاء بوقتنا الراهن. ويكشف الشمعة عن التأثير الكبير والواسع الذي مارسته هذه الفلسفة على الفكرين الأدبي والفلسفي الحديث، وما تولد عنها من مواقف معارضة وأخرى مؤيدة داخل الثقافة الغربية.

ناقد من سوريا مقيم برلين

انفتاح السّرد على الذّات

في رواية «الخلّان» لأمين الزّاوي

سيدي محمّد بن مالك

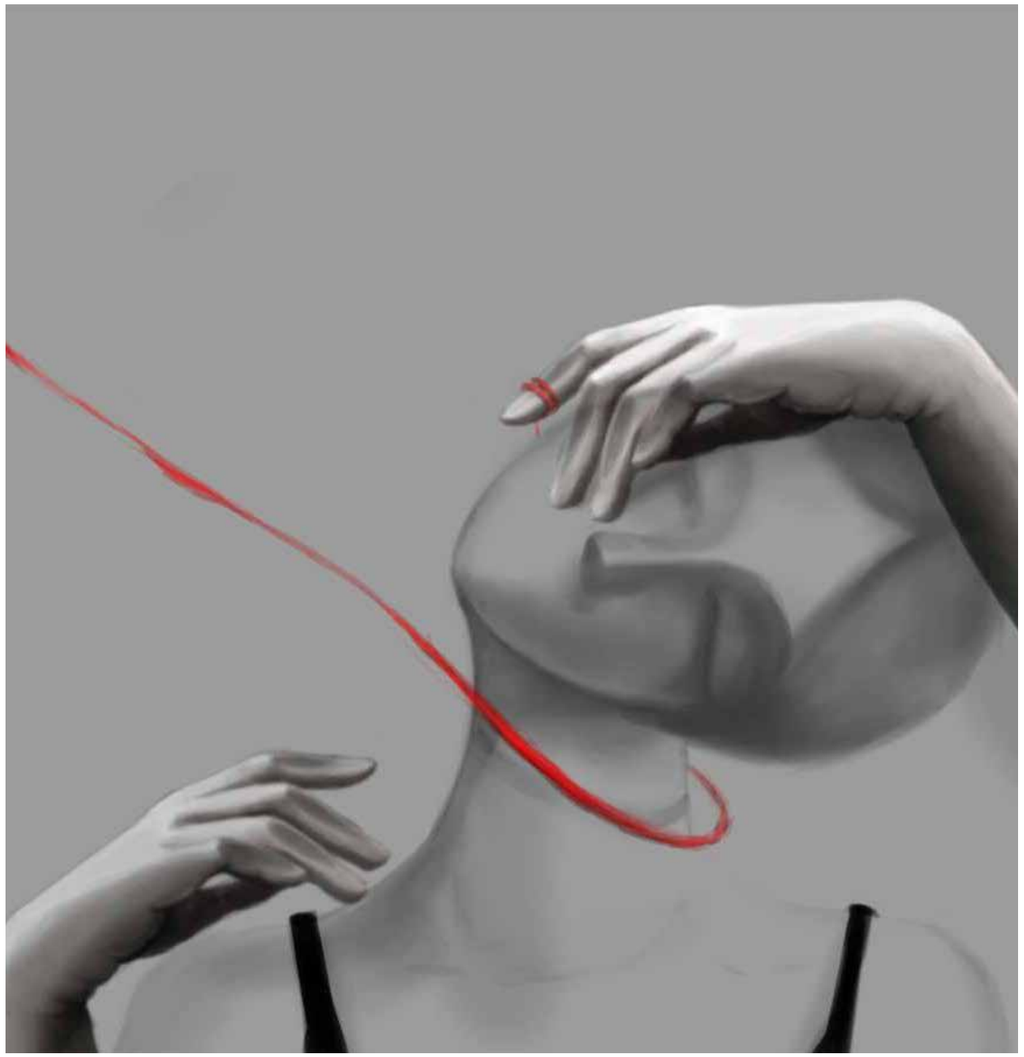
تسرد رواية «الخلّان»، لأمين الزّاوي، حكاية ثلاث شخصيّات تختلف في الدّيانة وتأتلف في حب الوطن، وهي أفولاي رشدي المسلم وليفي النقاوة زمرمان اليهودي وأوغسطين قيران المسيحي، حيث يقدّم مُنشِئ النّص سِيَر هذه الشخصيّات بوصفها تمثيلاً لحياة الإنسان الجزائريّ الذي تتعدّد أصوله العرقيّة وتتراكب ثقافاته الدّينيّة وتتنوّع نظراته للعالَم، مُفوّضاً حكْيَ الأحداث والوقائع والأخبار والمعلومات والتّفاصيل السرديّة، التي تُؤلّف الحكاية- النّواة المُتمثّلة في لقاء هذه الشخصيّات جميعاً في فضاء وهران وفي فترة زمنيّة تسبق، بقليلٍ، الثّورة الجزائريّة وتُعاصِرها. والرواية من منشورات «ضفاف، بيروت/الاختلاف، الجزائر»، 2019 .

ولأنّ الحكاية-النّواة تخصّ ثلاث ذوات، وتتعلّق تفاصيلها الكثيرة بها مُجتمِعةً، فإنّ الراوي أفولاي رشدي لا يحتكر فعلَ سرد وقائعها، ولا يُصادِر حقّ الشّخصيتيْن الأخريَيْن في أن تقصّا أجزاء منها، تلك التي تكون طرفاً مُباشِراً فيها؛ فهو يمنحها بعضاً من الحريّة في أنْ تُبديَ رأيها في الشخصيّات التي تُصادِقها أو تُصادِفها، وتعرِضَ المواقف التي تتورّط فيها، وتُعرِبَ عن رؤيتها للواقع. وفضلاً عن سرد الحكاية-النّواة، يقتفي أفولاي رشدي، بتوكيلٍ من مُنْشِئ النّص دائماً، وقائع حكايته الخاصّة، وبعض الأحداث والأخبار التي تُشكِّل ماضي ليفي النقاوة زمرمان وأوغسطين قيران، تلك التي يُفترَض أن تَرِدَ على لسانيْهما، وذلك قبل أن يجمعهم القدَر في ثكنةٍ عسكريّةٍ بمدينة وهران.

ويصبو أمين الزّاوي، من خلال اعتماد السّرد الذاتي الذي يُهيمِن على قصّ الحكاية-النّواة ويكاد يغلُب على سرد الحكاية الخاصّة بكلّ شخصيّة من الشّخصيات الثّلاث، إلى تذويت التّاريخ؛ فهو يتبنّى منظوراً سردياً ذاتياً يضطلع فيه الرّاوي السيرذاتي (narrateur autobiographique) بتعريف المروي له المُفترَض أو القارئ غير المعلوم بإدراكه الخاصّ لبعض الوقائع والشخصيّات التاريخيّة، مثل رؤية أوغسطين قيران لاتفاقية الاستسلام المُوقّعة بين الداي حسين والجنرال لويس دو بورمون، ونظرة الهواري سويح للاحتلال الفرنسي للجزائر في أعقاب مجازر الثامن ماي 1945، وتقدير نيكول للأب ليون-إيتيان دوفال. ويجتنب، من ثمّ، المنظور السّردي الموضوعي الذي يتجرّد فيه الرّاوي الغائب العليم بكلّ شيء أو الرّاوي البريء العارِف بظاهر الأحداث والأعمال من ذاتيته المُفعَمة بالخواطِر والأهواء والأحكام التي يثيرها مشهَد أو خبر ما، نظيرَ موقف ليفي النقاوة زمرمان من مرسوم أدولف كريميو الذي منح اليهود الجزائريّين الجنسية الفرنسية عام 1870، حيث يقول «أنا ابن الأهالي وحفيد الحكيم أبراهام النقاوة. أنا واقِفٌ في المكان الخطأ من التّاريخ، في المُعسكَر الغلط، حُشِرْتُ مع القويّ بحُكْمِ مسارِ تاريخٍ ظالمٍ» [الرّواية، ص 139].

وكأنّ مُنْشِئ النّص يدعو، تأسيساً على هذا النّمط من السّرد، الذات الجزائريّة إلى أن تنفتح على نفسها؛ فتنصرف إلى تعرية ماضيها، والبوْح بأسرارها، والإفصاح عن أوجاعها وأفراحها، والكشْف عن أيديولوجيتها، والإبانة عن خلجات صدرها، ومُساءَلة تاريخها، ابتغاء التّصالُح مع ذاتها التي تتّسم بالغيرية والاختلاف اللّذيْن لم يحولا دون إثبات مُواطَنتها وتأكيد وطنيّتها والذود عن عدالة قضيّتها؛ فإذا كان الدّين هو الذي يميّز بين الشخصيّات الثّلاث، فإنّ الإحساس بالجور والقمع والعنصرية هو ما يُوحِّدها ويُعضِّد لُحمتها. إنّه شعور الانتماء إلى الوطن، لا بل شعور الانتماء إلى الإنسان، وإنسانية الإنسان، ذلك أنّ هوى الإنسانية هو الذي حمل كلّاً من أفولاي رشدي وليفي النقاوة زمرمان وأوغسطين قيران، المُنتسبين إلى الوطن دماً (أفولاي الذي وُلِد لعائلة رشدي، وأوغسطين الذي تجري في عروقه دماء رجلٍ من شمال أفريقيا) أو ولادةً بعد لجوءٍ (ليفي الذي وُلِد في قرية الحناية، والذي احتمى جدّه أبراهام النقاوة بحاضرة تلمسان هرباً من محاكم التّفتيش في الأندلس)، على الالتحاق بالثّورة لمُحارَبة المحتل الفرنسي، كما حمل نيكول الكاثوليكية على الوقوف إلى جانب الأهالي من المسلمين. وهو الهوى عينُه الذي دفع الأب ليون-إيتيان دوفال، حقيقةً وتخييلاً، إلى مساندة الثّورة الجزائريّة، وأحمد زبانة وفرنوند إيفتون وموريس أودان، الذين يعترف أمين الزّاوي بنضالهم فيُكرِمهم في عتبة الإهداء، إلى مُقاوَمة الاستعمار الفرنسي.

وفضلاً عن وَحدة الهوى (الإنسانية التي لا تتعارض، إطلاقاً، مع الوطنية باعتبارها هي أيضاً هوى، ينبني على قيم كوْنية، من قبيل الخير والمحبة والحرية والعدل والمساواة والتّسامُح والسّلام) الذي يُفضي إلى وَحدة العمل (النّضال بالسّلاح أو الرّأي، والمُساندة، والتّعاطُف)، يصطفي مُنْشِئ النّص مدينة وهران مكاناً تجري فيه أحداث الحكاية-النّواة؛ فيجعلُها فضاءً



أنس سلامة

أنس سلامه

حميماً، تنسج فيه الشخصيّات علاقات وُدٍّ وخُلّةٍ وأُلفةٍ وصداقةٍ وأُنسٍ، وتختفي في أحيائها العتيقة وأزقّتها الشّعبية، مثل حيّ المدينة الجديدة وحيّ الدّرب وشارع اللاك دوك، الفوارِق الطبقيّة والاختلافات العرقيّة والتبايُنات الدينيّة؛ فتغدو المدينة، حينئذٍ، مركزاً تفد إليه الشخصيّات من الهوامش والأطراف التي وُلِدت أو عملت فيها، مثل قرية حب-الملوك وقرية الحناية ومدينة تلمسان ومدينة ويسترهام في شمال فرنسا، ووَحدةً تتبدّى فيها أحلامها ومغامراتها، ويتجلّى فيها إقبالها على الحياة، وينكشِف فيها عشقها للفن والجمال. غير أنّ وهران؛ هذا الفضاء الذي يمتلئ تسامُحاً وتثاقُفاً وتوافُقاً، والذي أُغرِم به ابن البلد والوافد إليه، ستتحوّل، مع استفحال العنصرية واستشراء الظّلم وظهور تباشير الثّورة، إلى «مدينة الأحقاد والمُفارَقات والعنف» [الرّواية، ص 203].

يرتضي أمين الزّاوي، إذاً، هذه الوَحدات الثّلاث (وَحدة الهوى، ووَحدة العمل، ووَحدة المكان) دعائمَ للحكاية-النّواة، وفق استراتيجية نصيّة يغلُب عليها محكيّ الأفعال الدّال على الحضور الكثيف للرّاوي السيرذاتي، ومحكيّ الأفكار الدّال على ذاتية الشخصيّة المُتلفِّظة، بينما يطغى الخطاب المُسرَّد (discours narrativisé)، الذي يُصيِّر فيه الرّاوي الأقوال أفعالاً، على محكيّ الأقوال قليلِ الحضور أصلاً، وينحو الوصف نحواً تعبيرياً يعمد فيه الرّاوي-الواصِف السيرذاتي إلى تقديم المفردات والعلامات المُنتقاة والمُعرِّفة بالموصوف بإيجاز (وصف أوغسطين قيران لحيّ الدّرب، والشاب خوليو الحلّاق مثلاً).

وهو ما يحيل إلى شغف مُنْشِئ النّص بالحكاية وولَعه بالتّفاصيل السرديّة وافتتانه بالقصّ، حيث يُعنى أمين الزّاوي، في رواياته، أو بعضها على الأقلّ، تلك التي تيسّر لنا قراءتها أو مُقارَبتها (الرّعشة، والملكة، وقبل الحب بقليل، وحرّ بن يقظان)، بحبْك أحداث الحكايات المُتضمّنة في نصوصه الرّوائية التي يُؤلِّفها، مُحتفِياً بالسّرد أكثر من التّمثيل والوصف، ومُفضِّلاً، في أغلب الأحيان، النهايات المُقفَلة التي تُسعِفه على التّعبير عن وجهة نظره الأيديولوجية؛ إذ نُلفيه، في هذه الرّواية، أدنى إلى الوعي المأساوي، حين يجعل مآل الخلّان هو الموت الذي يلاقيه الخليل على يد خليله؛ فبعد استشهاد ليفي النقاوة زمرمان في إحدى المعارك ضدّ الاحتلال الفرنسي قرب الحدود الجزائريّة المغربيّة، أو اغتياله كما يستشفّ أفولاي رشدي «وافقت القيادة على طلبي لأنّها كانت أيضاً ترغب في تقرير ميداني عن أوضاع المجاهِدين في هذه المنطقة، بل ربما كانت لديْها بعض الشّكوك حول طبيعة استشهاد الرّقيب ليفي النقاوة زمرمان، وكأنّ موته مؤامرة من نيران صديقة» [الرّواية، ص 234]، يأتي دور أوغسطين قيران ليلاقي المصير نفسَه على يد أحبّ النّاس إليه، وهو أفولاي رشدي. ولا شكّ أنّ مثل هذا الفعل سيُكسِب الحكاية-النّواة وَحدة أخرى، هي وَحدة المآل أو المصير، المُتمثِّل في الموت؛ موت ليفي وأوغسطين المادّي وموت الإنسانية في ضمير أفولاي.

وإذا كان أمين الزّاوي يُبرِّر، أيديولوجياً، تحوُّل المحبة التي يُفترَض أنّها كانت تجمع المُجاهدين إلى جفاء، والخُلّة التي كانت تشمل الأصدقاء الثّلاثة إلى كراهيّة؛ فيعزوه إلى التّعصّب للدّين وتوظيفه لأغراض سياسية، بحيث يعلو صوت الجماعة على نداء الوطن، وتتغلّب فكرة الانتماء إلى الدّين على منطق الإنسانية، فإنّ هذا التّحوُّل ليس مُبرَّراً على الصّعيد السّردي، ذلك أنّنا نتعرّف، بوصفنا مرويّين لهم غائبين، إلى التّخمينات والإشارات التي تُلمِح إلى إمكانِ اغتيالِ ليفي النقاوة زمرمان من منظور ليفي فقط، ونتلقّف، باعتبارنا قرّاء مُحتمَلين، خبر اغتيال أوغسطين قيران من فم أوغسطين نفسه الذي ينوب عن رشدي أفولاي في سرْد أسباب انقلابه من مجاهِدٍ أثناء الثّورة على المستعمِر الفرنسي إلى إرهابيٍّ يصدر الفتاوى ويأمر بتنفيذ الاغتيالات في تسعينات القرن العشرين «لقد عاد إلى الجبل لمُحارَبة الجزائريّين، وقد أخذ على عاتقه ترؤس مجموعة 'جهنم' التي أصبح قائدها ومُرشِدها، وهي عبارة عن كتيبة متخصّصة في تصفية النّخبة من المثقفين والفنانين والكُتّاب والصّحفيين والأطباء والنّقابيين من الأصوات الديمقراطية، ولا يُنفِّذ حكمٌ باغتيال واحد من هذه المجموعة المثقفة إلّا بإشارته وبموافقة منه، هو من يصوغ الفتاوى وهو من يضع قائمة المطلوبين والمُلاحَقين من قِبَلِ الميليشيات الإسلاميّة لكتيبة (جهنم)» [الرّواية، ص 245].

هنا، وعلى الرّغم من مقامنا كقرّاء نموذجيّين، بتعبير أمبرتو إيكو، ينبغي لهم احترام الاستراتيجية النصيّة التي وضعها مُنْشِئ النّص، تتكشّف لنا «لاديمقراطية» أمين الزّاوي في إسنادِ الخطاب الأيديولوجي المُتضمّن في تلفُّظ الرّواة؛ فقد لمسنا انحيازَه إلى خطاب بعينه ومُبارَكته، أو بالأحرى، توظيفَه ذلك الخطابَ لفائدة رؤيته الأيديولوجية، حين أَجْمَلَ المدّة الزمنيّة الفاصِلة بين نهاية نضال الخليليْن أفولاي رشدي وأوغسطين قيران ضدّ المحتل الفرنسي الذي يُصادِف استقلال الجزائر وحدث اغتيال الأوّل للثاني (مع وجود خللٍ وتذبذبٍ في ضبط زمن بعض الأحداث التي شهدتها هذه المدّة، ممّا يشير إلى تسرّع الرّوائي في إنهاء الحكاية-النّواة، وحرصه على إبراز وجهة نظره الأيديولوجية دون تبرير جماليّ) في إحدى عشرة صفحة، هي عدد صفحات الفصل الأخير الموسوم (في عيادة «القاوري»!!)، مُستعجِلاً موتَ أوغسطين الذي بدا صوته الأيديولوجي تعبيراً صريحاً عن أيديولوجيّة مُنْشِئ النّص التي تتلخّص في مُعارضة مُمارَسات الإسلاميّين ومُخالَفة أيديولوجيتهم وإنكار أهدافهم ورفض التّصالُح معهم؛ أيديولوجية ذات مسحة مأساوية انعكست ولا تزال في كتابات مجموعة من المثقفين الجزائريّين عامّة، والرّوائيين على نحوٍ خاصّ، الذين عانوا من العنف والإرهاب المنسوبيْن إلى الإسلاميّين.

ناقد وأكاديمي من الجزائر

رواية ما بعد الحداثة

بلاغة الخطاب وتمثلات الهوية

إبراهيم الكراوي

تعتبر رواية سليم بركات «هياج الإوز» (بركات سليم. هياج الإوز. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 2010) أحد النصوص الروائية العربية التي اشتغلت على نحت أساليب وطرائق جديدة على مستوى الخطاب الروائي. وتأتي فرادتها انطلاقا من أسلوب الكتابة الروائية الذي يعيد صياغة سؤال الكتابة والاختلاف.

وتضيف هذه القراءة مقاربة بلاغة الكتابة الروائية من خلال أحد مظاهرها، وهو الانزياح السردي داخل الخطاب الروائي، مما يجعلنا أمام نص مفتوح ينفلت من مواضعات وتقاليد التصنيف، ويستعصي بالتالي على التحليل التقني الذي يحصر النص ضمن دائرة ضيقة، ويحد من تلك القوة التي تحدّث عنها دريدا والتي تجعل ارتباطنا بالنص ارتباطا يستشف منه مساءلة الدلالة الإنسانية ومحاورة الكينونة وتجلياتها البعيدة. ولقد تنبه بوث واين ولو بشكل أكثر تطرفا إلى هذه المسألة حين حصر بحثه في دائرة بلاغة النص، إذ يقول في هذا الإطار «إنني على بينة أنني قد استبعدت التقنية من جميع القوى الاجتماعية والنفسية التي تؤثر على القارئ والمؤلف عندما أتكلم عن طرق المؤلف للسيطرة على القارئ» (بوث واين. بلاغة الفن القصصي. ترجمة: أحمد خليل غردات. علي بن أحمد الغامدي. منشورات جامعة عبد الملك سعود 1994 الرياض، مقدمة المؤلف). إن بنية العنوان «هياج الإوز» أول معالم بلاغة النص. إنها بنية مفرغة من كل حمولة تحيل على أنساق مرجعية مرتبطة بالنوع الروائي. إنه عنوان يحاول أن يؤسس تلك الخيانة التي تلازم كل تصور ما بعد حداثي لمفهوم النوع. وتؤشر صيغة العنوان باعتبارها العتبة الأولى إلى نزوع نحو تجاوز البلاغة الأحادية ومطلقية المعنى، إلى محاولة تأسيس انزياح نوعي قوامه كتابة الاختلاف بتعبير دريدا فـ«المعنى ليس مقولة أحادية..والكلمة المكتوبة هي في حد ذاتها شيء، وهي مختلفة عن المعاني التي ترجئها والتي لا يمكن الوصول إليها إلا بعلامات أخرى..». (ج.المؤلفين. القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية النوع ص:193). إن العلامة وهي هنا بنية العنوان التركيبية والدلالية والتداولية لا تحمل أي مؤشرات مرجعية نوعية. فالجملة الاسمية «هياج الإوز» أبعد ما تكون عن أي تمثل يحيل إلى عالم الرواية النوعي. وهذا ما يؤكده الخطاب المقدماتي الذي يحاول إضاءة مفهوم النوع السردي على ضوء مفاهيم التجاوز والاختلاف والتعدد. فليست هناك خصائص ثابتة ذات مؤشرات تصنيفية. ولذا نجد جاك دريدا ينتقد تصورات نقدية حداثية حاولت مقاربة السرد من زاويتي الصوت والصيغة، ويرى أنها سقطت بدورها في فخ النمذجة. إن دريدا يتحدث عن قانون التجاوز ويذهب إلى أن «كل نص لا يمكن أن يكون منتميا إلى جنسه» (Derrida jacques. Parages. Edition: galileé.. 1986. Paris. P:264). وهذا بالفعل ما يوحي به لنا الانتقال من خطاب العنوان «هياج الإوز» والوظيفة المهيمنة أي الوظيفة الشعرية بتعبير ياكبسون إلى خطاب النص المحيط كما سماه جينيت والذي يشتغل في هذا النص على الإيهام بالواقع، كما يظهر من طريقة تقديم أسماء الشخوص المشاركة في أحداث الرواية ولعل الإيهام بالواقع يروم بناء ميثاق التلقي بين السارد والقارئ وهذا ما نستشفه من خلال حضور الوظيفة المهيمنة في العنوان «هياج الإوز» أي الوظيفة الشعرية داخل الحقل السردي. إن من شأن الوقوف عند وظائف خطاطة التلقي الكشف عن الأنساق الداخلية ومختلف أبعادها. ولقد دعا مجموعة من الباحثين من بينهم بول ريكور إلى استلهام خطاطة وأفكار ياكبسون، فضلا عن تأثيراتها العميقة على دراسات أصحاب نظرية التلقي... ولعل الخطاب المقدماتي في «هياج الإوز» يضعنا في صلب هذا السؤال المرتبط بعلاقة الوظيفة على اختلاف مرجعياتها بالمقصدية وهاجس بناء ميثاق واقعية تتجاوز وتنتقد وتكشف أنساق الواقع ذاته و«لربما شاهدنا كذلك بداية هجوم مضاد يقوم به مذهب واقعي نقدي في وجه الإغراء الجمالي..حتى أنها فجرت الحدود القصوى للتمثيل» (بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي. دار الكتاب الجديد المتحد. بيروت 2009. ص:375). إن المؤلف من خلال خطاب المقدمة بصدد مسرحة لعالم الواقع الروائي المحتمل، وهو يضعنا بين المتصل والمنفصل، وكأنه يبحث عن جوهر الاختلاف في ماهية الواقع المختلف عن المألوف، إنه يرغب في ترسيخ قانون التجاوز من خلال تجاوز مفهوم القصة والنوع ذاته. فالمؤشرات الخطابية التي تدل على الواقع تؤسس لانزياح عن الواقع والنوع الروائي نفسه، ومنطقه الروتيني الصارم يقول في هذا الإطار في خطابه المقدماتي محاولا الإيهام بالواقع وتجاوز الأثر الذي أنتجه العلامة العنوان «هياج الإوز»:

«جرى توثيق أقوال الشخصيات على نحو لا يجعلنا مسؤوولين عن أي تحريف..»

ويبدو أن العلامة العنوان تصور بالفعل سمة الهياج المرتبطة بإحدى صور المرأة التي تسبر الرواية عوالمها الداخلية وتحولاتها الفسيولوجية والسيكولوجية، كما سيتبين ونحن نتقدم في قراءة النص. وهكذا يؤسس العنوان نفسه تعارضا نوعيا مع المؤشرات التي توحي بالواقعية في خطاب العتبات، ثم مع المتن ذاته، بيد أن هذا التعارض يتحول إلى تواز دلالي يمكن اكتشافه على مستوى البنية العميقة بعد العبور من منطقة البنية السطحية أي مكان اجتماع النسوة وما يتولد عن مسارات سردية متباينة تعكس في العمق قانون الاختلاف والتجاوز.

إن النص الروائي يتوزع إلى أحد عشر فصلا تتماهى دلاليا مع الفصول الأربعة وتحولاتها وتأثيراتها على جسد وذهنية المرأة وأعماقها كما سنعثر في المؤشرات الزمنية الدالة على الخطاب، وتبعا لذلك فإن هناك جدلية بين دورة الزمن كما يتجلى من خلال دورة الفصول في النص التي تتماهى مع فصول الرواية وبين المرأة بمختلف أبعادها السيكولوجية والفسيولوجية والاجتماعية. فالمرأة كما يتجلى من الشخوص التي يقع عليها التبئير (تاسو، نازلي، دارخو، شتولا) لا تحضر فقط باعتبارها كينونة الواقع بل تتمثل باعتبارها كينونة زمانية ومكانية وامتدادا لكينونة الطبيعة ودورتها.

هكذا يمكن القول إن الرقم أحد عشر يحضر

سعود عبدالله

في بعده الزمني وباعتباره رقما دالا ومكونا سرديا، كثيرا ما استلهمته أدبيات العصر الحديث نظرا لحمولاته الجمالية والدلالية في التراث القصصي الديني وهو ما يجعله رقما ينتقل من دلالة مرجعيته إلى دلالة أكثر اتساعا تمتد إلى ما يمكن تسميته ببلاغة الواقعية. إن الكتابة الروائية في «هياج الإوز» باعتبارها تستشرف أفق ما بعد الحداثة ستخرق الاستعمال المألوف للغة الرواية إلى بناء تنافر وعلاقات اتصال وانفصال. اتصال بالشكل الجمالي وانفصال عنه في نفس الوقت وتجاوز قدسية الخطاب ومظاهره الثابتة، بغية بناء الاختلاف. ومن ثم نلاحظ الانتقال من الإنسان إلى الأنوثة، ثم إلى العالم الوجودي للمرأة باعتبارها علامة ونسقا رمزيا ومن خلال سماتها وصورتها المتمثلة في عينة اجتماعية، ومن خلال أسئلة الهوية والهجرة والحق الإنساني في الوجود، وبالتالي فالانفصال لا يقع فقط ضمن تاريخ الجنس الأدبي بل هو كينونة وجودية تستدعي وضع الإنسان المعاصر وتجسد فكر الاختلاف.

وهكذا يؤسس شكل النص الروائي علاقة جدلية مع مركزية الرقم أحد عشر باعتباره حافزا دفع بيوسف في القصة الأصلية إلى طلب تفسير وبالتالي بداية القصة، غير أن النص الروائي يوظف الرقم في القصة بدلالة مرجعية تحيل على الرحلة الإنسانية والانفصال عن الأصل والهروب والبحث عن الملجأ من الظلم الإنساني وعن الكينونة المكانية والهوية، وهو ما سنعاينه مع الوقائع المرتبطة بالمصير والمشترك بين النسوة اللواتي يمثلن صورة شاذة عن نساء الواقع في الروايات الحديثة. إن السارد وهو يروي بضمير الغائب يراهن على تأسيس ميثاق جديد بينه وبين متلق، يرتكز على إعادة تركيب وبناء الواقع داخل الخطاب الروائي وتجاوزه، وفي نفس الوقت عكس منظورات إدراك السارد والشخوص بما يعكس جوهر الاختلاف، وذلك من خلال التبئير على سيكولوجية صورة المرأة وتجاوزها إلى الحفر في بنية الاغتراب وهاجس الهوية وحقوق الإنسان، باعتبارها إحدى البنى العميقة التي تكشف عن بلاغة الخطاب الروائي وطرائق اللغة الروائية. وكل فصل من هذه الفصول يمثل في الغالب مشهد لقاء الصديقات العشر في بيت إحداهن، من أجل الاستمتاع بأمسية عشاء السبت التي يتخللها خمر ورقص، فهو مشهد تتحكم فيه الرغبة في تعرية عبث الواقع، وما يخفيه من تناقضات تسلب إنسانية الإنسان. فهناك هواجس وقضايا مصيرية تكشف وضعية

النص الروائي يتوزع إلى أحد عشر فصلا تتماهى دلاليا مع الفصول الأربعة وتحولاتها وتأثيراتها على جسد وذهنية المرأة وأعماقها، وتبعا لذلك فإن هناك جدلية بين دورة الزمن كما يتجلى من خلال دورة الفصول في النص التي تتماهى مع فصول الرواية وبين المرأة بمختلف أبعادها السيكولوجية والفسيولوجية والاجتماعية

الذات الإنسانية وتناقض الواقع في فضاء الاغتراب بالسويد، والذي تعيشه كل ذات من هذه الذوات الإنسانية التي تشكل عوامل سردية تعطي معنى لعالم الخطاب، بل إنها تمنح الواقع معنى مضاعفا سنشتغل على تجلية تمثلاته. إن الشخوص المبأرة -أي الصديقات اللواتي يلتقين في أمسية السبت - يمثلن نقطة اتصال وانفصال عن الواقع، وهو ما يولد مسارات سردية متباينة ويسمح بإنتاج الخطاب الروائي في إطار ما اصطلحنا على تسميته «بالإبداعية « التي تطبع مفهوم الخطاب في الرواية، على غرار الإبداعية في المجال اللساني عند تشومسكي وهي إبداعية تخترق مفهوم النوع الخالص بما أن النص عابر للأجناس، يرفض كل تصنيف معياري على صعيد الكتابة. وهكذا ستؤدي وضعية النساء في ظل الاغتراب إلى التمرد والارتماء في أحضان البنية الرمزية الممثلة بالعبث: فالصديقات العشر يجمعهن مصير واحد وتاريخ واحد (الصراع المستمر مع الذكورة وتقاليد المجتمع وهذا ما يبرر تجربة فشل الزواج وقبل هذا كله وضعيتهن كمهاجرات مغتربات خارج أوطانهن...)، وهوية وثقافة واحدة ووضعية واحدة (كلهن لاجئات يعانين من تبعات هجرة الوطن)، وهو ما يجعل المشهد يتحول من طابعه العبثي هذا، إلى نقاشات وجدل حاد حول قضايا مجتمعية وكونية -إنسانية ووضعية المرأة وهي في مرحلة الأربعينات، وهي على مشارف سن اليأس، والحفر في أعماقها السيكولوجية والثقافية انطلاقا من وضعيات الشخصيات المبأرة في مستوى تعدد الأصوات من جهة، والرؤية للعالم من جهة أخرى. وهكذا ينبني الخطاب الروائي ويتشكل من خلال الحفر في البنية السيكولوجية للشخصية وتشريح وضعها من خلال الانتقال من التبئير الخارجي على مشهد لقاء الصديقات، إلى التبئير الداخلي وإلقاء الضوء على مرحلة عمرية تعيشها المرأة بكل تفاصيلها، لننتقل إلى التبئير على الذات في ظل وضع سيكولوجي مرتبط بالهجرة والاغتراب. وخلال أمسيات النقاش التي تنقلنا من واقع العبث إلى جدل يتداخل فيه الأنثروبولوجي بالفلسفي والفني....فالنساء يتبادلن خلال الأمسيات التي يُحيينها أطراف الحديث، مما يكشف وظيفة الحوار كما سيأتي باعتباره أحد مظاهر تشكل بنيات الخطاب الدلالية وكاشفا الرؤى للعالم وهو بالتالي مظهر من مظاهر تعدد الأصوات داخل الخطاب الروائي، ونحن نعاين تحول المشهد العبثي إلى نقاش وجودي عميق يستحضر الهوية والاغتراب ووضع الذات:

«-أتسمعين أصواتا يا نازلي؟

- أي أصوات؟

-من جهة ساحة زنكبي، يا نازلي.

«ربما هي أصوات الطناجر في العمارات، يا تاسو. الناس تطهو منذ الظهيرة، إلى العشاء. أسمع توابل الصوماليين، والأتراك، والكرد، والسريان، والعرب» ص 306.

إن الشخصية لا تعتمد الوصف إلا بما يتناسب وإيقاع السرد، وبالتالي فمكون الوصف، يتجاوز وظيفته الجمالية إلى تمثلاته باعتباره كاشفا لرؤية ما بعد الحداثة في النص الروائي. إنها سيكولوجية تعكس هويات جريحة وثقافات وأنثروبولوجيا العصر، وعزلة الكائن في بعده الهوياتي:

«تجزم دارخو أن الرابط بين الراب ومسلسلات عرض الواقع، في التلفاز نسيج عقل واحد، من مختبرات نفسية....الراب؟ تقول دارخو الكلمة وهي تعض كمّ سترتها....» ص 183

و فضلا عن ذلك تحمل كل شخصية من هذه الشخصيات تاريخا عصيا على التأويل، إنه تاريخ المرأة الجريح في علاقتها بسلطة الحب والتقاليد وجبروت ذكورية الرجل في المجتمع العربي، وهو ما يعكس الخيبات المتوالية للنساء اللواتي يمثلن شخوص الرواية، كما يعكس قصة الزواج والطلاق المشتركة. هذه السيكولوجية التي تسم هذه الشخوص، ذات الخلفيات السياسية والثقافية والاجتماعية بضغوطاتها وإكراهاتها ولدّت الطابع الغرائبي لشخصية تاسو في نهاية النص.

وهكذا تبدو شخصية «تاسو» وقد انتابتها حالة من الهستيريا بعد خيانة صديقاتها الثماني (باستثناء نازلي) وعدم التحاقهن بالمظاهرة، وبعد فشل المظاهرة التي تروم تغيير اسم الشارع، فتلجأ إلى مستودعات العمارة حيث تخاطب مجهولا بالخروج من الصندوق وهو ما يكشف عن البنية السردية الغرائبية في النص كما هو الأمر في خاتمة النص وعن تحويل في مسارات انفتاح التأويل السردي: «اخرجي. كلما استطلعت أعماق هذا الصندوق لم أرك. لكنك هناك. اخرجي» ص 232. إن الصندوق ميسم سياقي يحمل مجموعة من الدلالات المرتبطة برمزية الصندوق في المخيال الثقافي العربي، وبالتالي فهو يتجاوز وضيفته السطحية إلى وظيفته الرمزية التي تتشاكل مع ما وراء الواقع وبتعبير بول ريكور خيال الواقع. فالواقع هنا ليس معطى ثابتا أو كتلة جمالية سكونية بل هو نسق يصعب الإمساك بماهيته وحقيقته المنعدمة أصلا، فهو واقع متعدد يذهب

يمكن القول إن الرقم أحد عشر يحضر في بعده الزمني وباعتباره رقما دالا ومكونا سرديا، كثيرا ما استلهمته أدبيات العصر الحديث نظرا لحمولاته الجمالية والدلالية في التراث القصصي الديني وهو ما يجعله رقما ينتقل من دلالة مرجعيته إلى دلالة أكثر اتساعا تمتد إلى ما يمكن تسميته ببلاغة الواقعية

بالتمثيل إلى مناطق قصوى ويتحكم فيه قانون التجاوز والتحول والاختلاف. والسارد في نص «هياج الإوز» منشغل برصد هذه التحولات التي تؤسس لناء الواقع في الرواية، فهو أبعد ما يكون عن صورة تنحصر في دائرة البلاغة الضيقة بل هو استعارة للعالم في كل تجلياته وأنساقه وتحولاته المستمرة.

وهذا ما تعكسه أنساق الشخوص في النص. فشخصية تاسو تتحول من شخصية عبثية إلى شخصية بمقومات إيجابية تتمثل في انخراطها في ممارسة خطاب سياسي من خلال محاولة الدفاع عن الهوية، وبالتالي يبدو جليا الاحتفاء بالجوهر الإنساني وقضاياه الأساسية وأبرزها ما نطلق عليه اليوم بحقوق الإنسان التي حددتها المواثيق والمعاهدات الدولية، وهو ما يقودنا إلى القول بالاحتفاء بالحكاية وبما يمكن أن نسميه «متخيل الواقع» والذي ينتج ثقافة الاختلاف.

ويبدو من خلال تسلسل الوقائع التي تنطلق من الرحم النصي «لقاء الصديقات» أن النص يستلهم التتابع والتعاقب والتطور الكرنولوجي، للوقائع كما هو معروف في بلاغة السرديات الكلاسيكية الواقعية، من خلال سرد وتصوير مشاهد أمسيات السبت التي تجمع الصديقات العشر بحسب المؤشرات الزمنية في بعض الفصول، ولكن لكي يمنح هذا الشكل نفسا جديدا داخل الخطاب:

«غرزت أصابعها في الرمل البارد -رمل الأسبوع التاسع من خريف السويد» ص 275. ولكن بمنطق وأسلوب ما بعد حداثي يعتمد التجديد والانزياح عن منطق أحادية النوع كما أبرزنا سابقا، فليس هناك بطل واحد وليس هناك معنى، وإنما محتملات لانهائية، وليست الشخوص وحدها أبطال بل حتى الزمن يتمثل بطلا داخل النص باعتبار التبئير على اليوم (السبت) والأسبوع (الرقم) والفصل (الخريف).

إن هاجس نص سليم بركات يتمثل في إعادة سؤال بنيات الخطاب وعلائقها بالحكاية من خلال استثمار البُنى الجمالية التي تميز النص الكلاسيكي، وتخصيبها داخل كتابة جديدة تتمثل الذات في علاقتها بأسئلة وبالتالي فالشكل الروائي والتعبير وجهان لعملة واحدة، والشكل الذي يتلازم مع أسئلة وجود الشخصيات وأسئلتها المنبثقة من واقع لا يمتلك من صفات الواقعية إلا اللامنطق والعبث وواقعا يستعصي على التصنيف كما تستعصي لغة النص على التصنيف فهي دائمة البحث عن كينونتها. وهكذا يمكن القول مع دريدا إن النص وإن كان يستجمع المقومات التجنيسية للمتون السابقة فهو «في نفس الآن

يحول وفي رمشة عين دون انغلاقه ضمن هذه المقومات، وبالتالي يحول دون تحديد هويته». (DERRIDA.JACQUES. PARAGE. EDITION Galilée .paris .1986. p: 265.)

وبالتالي فالنص يبتعد عن كل نمذجة خطابية تحصره في دائرة ضيقة كما نرى من خلال لغة الانزياح الروائي في نص «هياج الإوز».

إن كتابة الواقع تتجاوز الملمح التوثيقي إلى محاولة سبر هوامشه وتفكيكها وتجاوز الكتابة الواقعية النمطية التي هيمنت إلى وقت قريب، وبالتالي فهي كتابة تنفتح على الاختلاف كما يظهر من خلال نماذج الشخوص التي يشتغل عليها النص وما يرتبط بها من قضايا تمس الوجود الإنساني والهوية وحق الهجرة. ولعل تناول نموذج الشخصية العبثية المغيب في الكتابات المعاصرة ينطوي على السخرية من الواقع الجديد وتعرية تناقضات العصر. فالرواية تُستهل بإشكالية هوية الذات وعلاقتها بالهويات والإثنيات والمجتمعات المندمجة أي بواقعة رغبة «تاسو» بتغيير اسم شارع العمارة (إلى الملا علي خابوت) التي تسكن فيها:

« سأكوي خصيتيك. أنت لم تخلع لوح اسم الشارع عن جدار العمارة» ص 7. وعلاقتها بالجيل الجديد للمهاجرين:

« سيصل قراصنة الصومال إلى بحيرات ستوكهولم، قريبا» «وصل الأكراد، فلماذا لا يصل الصوماليون.

«وصل أكراد، لكن ليس قراصنة أكراد» ردت ريحاني. ص 18

و تنتهي بمشهد درامي غرائبي يتمثل في وقائع الصراع بين الهويات والإثنيات والرغبة في إثبات الهوية. فخروج تاسو للتظاهر من أجل إثبات الذات وانتزاع الاعتراف بالهوية (أي تسمية الشارع) سيصطدم برغبة أخرى داخل نفس الإطار أي الهجرة، أي بخروج الصوماليين بدورهم للتظاهر من أجل تغيير اسم الشارع (شارع مغدشيو عائشة) بما يتماشى وحفظ الذاكرة، وهو ما يكشف عبث الواقع. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ستكشف البنية السردية عن تحول في مسار علاقة الصداقة التي تمتد جذورها إلى التاريخ والوضعية المشتركة لكل واحدة منهن، بل والهوية المشتركة، وهو الخيانة كحالة إنسانية بعد أن خُذلت تاسو من طرف صديقاتها... فشخصية تاسو لم تجد غير خيبات الأمل في بلدان تدعي الديمقراطية كما جاء على لسان سارد الرواية في أحد الفصول:

«.. وفي أروقة دائرة الهجرة تعرفت سلام إلى شيراز، التي تصغرها بخمس سنين. لكن

تحمل كل شخصية من هذه الشخصيات تاريخا عصيا على التأويل، إنه تاريخ المرأة الجريح في علاقتها بسلطة الحب والتقاليد وجبروت ذكورية الرجل في المجتمع العربي، وهو ما يعكس الخيبات المتوالية للنساء اللواتي يمثلن شخوص الرواية، كما يعكس قصة الزواج والطلاق المشتركة. هذه السيكولوجية التي تسم هذه الشخوص، ذات الخلفيات السياسية والثقافية

شيراز كانت خبيرة لسان أنجز الحراثة في حقول اليأس المهاجر إلى السويد، وحصد ما حصده من خيبات للمهاجرين حلوة حامضة، وخيبات مالحة حلوة....». ص 248.

وقد وجد السارد في السخرية مكونا خطابيا يدفع بالمحكي السردي نحو مناطق الغرابة والحدود القصوى لتمثيل الواقع. إن شخوص الرواية العشر في لقائها لإحياء أمسيات السبت الماجنة تنخرط في نقاش يمس قضايا وخطابات العصر، والحفر في أنثروبولوجيا الحياة اليومية، وتداعياتها على الوجود والحياة اليومية في العالم العربي:

« في الآخرة ستشهر كل أرض إسلامها. القارات، الأنهار، البحار...كلها ستعتذر إلى الله عن تأخرها في إعلان إسلامها، قالت زنتانا...أضافت ألا تقرئين الإنترنت فقه العالم، وفتواه بين يديك...أيجوز للمرأة أن تلعق شفتيها، أثناء الطعام في حضور الرجال...أفتي بوجوب ذبح ميكي ماوس.....» ص 136.

وهكذا تحاول رواية «هياج الإوز» تكسير أسطورة الواقع المثالي واللغة المثالية والاقتراب من الكشف عن الأنساق الثقافية والأنثروبولوجية الكامنة في جوهر الوجود والكينونة الإنسانيين. فبنية الشخوص تكشف عبثية الواقع وتناقضاته التي تنطوي على السخرية من العالم، ولكن تعري أزمات الواقع الكبرى كما نعيشها اليوم مثلما الأمر بالنسبة للهوية وحقوق الإنسان وهاجس الاغتراب والهجرة. ولعل تكسير النمطية وتجاوز الحدود يظهر أساسا من خلال إعادة بسط هذه القضايا على فئة من الشخوص يدينها الواقع نفسه، وكيف لشخوص تعيش في هامش العالم وداخل منطقة العبث والسخرية من العالم أن تنتج خطابا أنثروبولوجيا يستدعي الهوية وقضايا العصر برمتها، فالواقع حسب البنية العميقة للخطاب هو نفسه ينطوي على مفهوم التناقض والعبث عكس ما نفهمه ونتصوره عنه بأنه يرتبط بالمنطق والقضايا والوقائع والمثالية.

كاتب من المغرب

سعود عبدالله

المختصر

كمال بستاتي

نهاية أخرى ممكنة

لم يعد الوضع الحرج الذي يشهده كوكب الأرض في حاجة إلى دليل، فالتدهور المتواصل ينذر بكوارث بيئية شاملة قد تعني نهاية العالم الذي نعرفه. ومن ثَمّ فإن هذا الجيل يقف اليوم أمام خيار عسير: إما أن ننتظر وقوع الكوارث القادمة، وإما أن نحاول فنتبع منعرجا هو من الضيق ما يعلن عن نهاية العالم الصناعي، تجنبًا لبعض تلك الكوارث. فقد صار الأفق اليوم بعيدا، أي أن نتخيل البقية، ونحن نعد العدة للعيش سنوات من الفوضى والشك. فمن ذا الذي يدّعي أنه مستعد لذلك؟ هل يمكن أن نكتفي بتلقي سيل الأخبار السيئة؟ أم نقنع فقط بأننا نريد البقاء؟ كيف يمكن أن ننطلق إلى الأفق البعيد، وأن ننظر بصورة أشمل، للبحث عن سبل التعايش مع تلك الانهيارات؟ بعد "كل شيء يمكن أن ينهار"، يبين بابلو سرفيني في كتاب ساهم في تحريره معه كلّ من رفاييل ستيفنس وغوتيي شابيل، بعنوان "نهاية أخرى للعالم ممكنة"، أن تغيير الوجهة نحو آفاق جديدة يمر حتما عبر تمشٍّ داخلي ووضع رؤيتنا للعالم موضع مساءلة، في مسار بغير معالم ينطلق من علم التقوّض (collapsologie) ويؤدي إلى ما يمكن تسميته بحكمة التقوّض (collapsosophie).

ما بعد النقد

نشهد اليوم عصر طغيان النقد في شتى المجالات: فكر نقدي، نظرية نقدية، نقد فني، دراسات نقدية، ما يوحي بأن النقد هو موئل الذكاء المعاصر. ولكن هل نعرف حقا ماذا نفعل حين ندافع عن النقد؟ هل نعرف من أين يأتي وإلى أين يمضي؟ هل نعي أن الكيفية التي يستعملها الخطاب النقدي بإرهاق كل مجال التفكير تجعلنا أغبياء؟ لأن النقد في جوهره موقف، موقف تفوّق الذات على الموضوع، والفرد على ما يحدث له، والمتفرج وعلى ما يشاهد. إذا كان النقد يجعلنا أغبياء، فلأنه يجعلنا أيضا أقوياء: لأن الحق دائما مع من يَنقد. رغبة المرء هذه في أن يكون على حق هي أصل كل الأدواء التي نعانيها، سياسية كانت أم إيكولوجية أم إبستيمولوجية. تلك هي الأسئلة التي يثيرها كتاب "ما بعد النقد" الذي صدر تحت إشراف لوران دو سوتر، مع جملة من الباحثين والمفكرين والأكاديميين الذين يعتقدون أن الوقت حان كي نضع حدّا للنقد ونفتح عهدا جديدا.

البحث عن علة وجود

"دليل الانبعاث" كتاب من تأليف شبان يطلقون على أنفسهم "مجموعة سيغما". فنانون ومثقفون ومتخرجون في كبرى المعاهد والجامعات كدار المعلمين العليا ومعاهد الدراسات العليا التجارية ومعهد العلوم السياسية، لا يعوقهم في سوق الشغل عائق، عدا نفورهم من الانخراط في وظيفة من الوظائف في المعاهد أو البنوك وحتى السلك الدبلوماسي، يعبّرون عن قلقهم ومشاغلهم وترددهم، وبحثهم عن شيء آخر يعطي لحياتهم معنى، شيء فريد لم يجربه أحد من قبلهم، ولكنهم يعترفون بألا شيء مما هو مطروح يحظى باهتمامهم، لا الشيوعية ولا الوجودية ولا الليبرالية. هم يرفضون العنف ويرفضون أيضا أن يقضوا الحياة في كسب العيش أيا ما يكن مستواه، إذ هم يريدون شيئا جديدا لا يعرفون ما هو، نورا يشع من وسط الظلمة. هذا الكتاب دليل على الخواء الروحي لدى شباب الغرب، وتيهه في مجتمع ليبرالي لا يقيم وزنا لغير الاستهلاك المفرط. وهم لسان حال جيل كامل يبحث عن علّة وجوده.

التغيير الاجتماعي قبل التغيير السياسي

ما معنى أن يحيا المرء حياة حرة؟ هل الحرية امتياز يختص به بعضهم دون سواهم؟ لماذا لا يمكن لأيّ ثورة أن تتم من دونها؟ ماذا يفعل المرء بحريته؟ أن نقرأ كتاب "الحرية في أن نكون أحرارا" لفيلسوفة السياسة حنة أرندت، الذي أعيد طبعه مؤرخا معناه أن نفهم أن التغيير السياسي لا يكون ممكنا إلا إذا سبقه تغيير اجتماعي. يكون فيه الفرد مدعوا إلى استعادة الرغبة الملحّة في المساهمة في الشؤون العامة، أي يناقش الكيفية التي يريد أن يعيش بها أفراد المجتمع بعضهم مع بعض، وكذلك العمل على تحقيق ما ينبغي تحقيقه، أي "أن يُرى ويُسمَع ويُعرَف ويُسجَّل في ذاكرة الآخرين". تقول أرندت "أن نكون أحرارا لأجل الحرية يعني قبل كل شيء أن نتخلص لا من الخوف وحده بل من الاحتياج". كتاب هام جدير بالقراءة لا سيما في هذه المرحلة التي شهدت صعود الشعبويات في شتى أوجهها، وتصاعد ما أسماه ميشيل فوكو "المراقبة والمعاقبة".

الهيمنة الذكورية منذ الولادة

كانت سيمون دو بوفوار تقول "لا تولد المرأة امرأة، بل تغدو كذلك". هذه المقولة جعلتها فابيان بروجير، أستاذة الفلسفة بجامعة باريس الثامنة، عنوانا لكتاب جديد، واستندت إلى تجربتها الخاصة، ونظرتها إلى العالم، لتطبيقه على مختلف الشرائح العمرية، من سن الولادة والطفولة والشباب إلى سن الكهولة والشيخوخة، لتبين كيف أن المرأةَ أيّا ما يكن مجال عملها ومكان وجودها واقعةٌ في فخ الهيمنة الذكورية، وقادرة على التحرر في الوقت ذاته. فقد لاحظت أن ولادة أنثى لا تزال تثير خيبة الآباء حتى في البلدان المتقدمة، لأنهم يرغبون في ذكر يرث اسم العائلة وممتلكاتها. حتى اللعب التي تهدى إلى البنات الصغيرات تكرس تلك الفوارق بين الذكر والأنثى. والكاتبة لا تسعى في هذا الدفاع عن الأنوثة إلى وضع النساء في موضع الضحية، بل تريد أن بين الطرق الكفيلة بتغيير معيشهن اليومي ومسيرتهن في الحياة.

المعارف لفهم التحولات الكبرى

يشهد الوضع الراهن عودة قوية للاندفاعات الغرائزية والدعوة إلى مواضيع بعينها بشغف يبلغ مبلغ التزمّت، كمحرك ومبرر للعمل الاجتماعي، من الحركات الشعبوية إلى المخاوف القديمة المتأصلة، مرورا باستنكار المظالم، والتعاطف مع أكثر الناس هشاشة. فهي تحتل صدارة وسائل الإسلام وسبب الكيفية التي يتحرك بها الناس، ويصوتون أو يتمردون، أو يقلبون المعايير الاجتماعية ويتقاتلون. بيد أن هذا الحضور الطاغي لا توازيه نظرية اجتماعية تأخذ بعين الاعتبار دورها في سلوكيات البشر. في كتاب "أسباب الغضب" الذي يجمع أهم المتخصصين في كل مجال، تحت إشراف عالمة الاجتماع الإيطالية غلوريا أوريجي، تقع مساءلة المعارف المعاصرة في العلوم الاجتماعية وعلم النفس والفلسفة لفهم دور تلك الانفعالات بوصفها محركا للعمل الاجتماعي والسياسي على ضوء النظريات المعاصرة. والغاية من ذلك هي تشكيل أداة عمل كي نفهم، على المستوى اليومي، كيف يستطيع الخوف والاستنكار والتعاطف أو الإذلال تفسير التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية الكبرى في هذه المرحلة.

دور الشبكات قديما وحديثا

في كتاب "الساحة والبرج" يرى المؤرخ نيال فرغوسن أن ما هو شائع بين الناس أن التاريخ الذي تعلمناه هو تاريخ مؤسساتي تراتبي، أبطاله الباباوات والملوك والأباطرة، ولكن ألا يغفل هذا التاريخ الرسمي عن الشبكات، التي كان لها ما للعظام من قوة وسطوة ولو أنها أقل ظهورا، ما يجعلها تغذي تصورات نظريات المؤامرة؟ لقد وصف تاريخ القرن الحادي والعشرين بعصر الشبكات، ولكن فرغوسن يبين أنها ليست جديدة، فالطبّاعة والوعاظ أنجزوا "الإصلاح الديني"، والغرف الماسونية كان لها دور في الثورة الأميركية، فالشبكات، أو ما يعبر عنها هنا الساحة، طالما تحدت عالم المراتب القديمة. من المتنورين إلى حلقات الأنوار، ومن الإمبراطورية الكولونيالية البريطانية إلى جواسيس الحرب الباردة وخصخصة غافا (غوغل، آبل، فيسبوك، أمازون) الأخيرة، يقترح المؤرخ البريطاني تحليلا جديدا معمقا للمنظمات الإنسانية. ما هي الشروط التي تستطيع الشبكات بواسطتها أن تستولي على الكراسي والسلطة والثروة؟ بماذا نفسر زحزحتها اليوم لبنى تراتبية في طريقها إلى التلاشي؟

أحبوا تلاميذكم

عادة ما يعزى ضعف النتائج المدرسية إلى تهافت المنظومة التربوية وهشاشة البنية التحتية وقلة تكوين المربين وعزوف التلاميذ وما إلى ذلك من مبررات، وها أن متخصصا فرنسيا في علم النفس وآليات التعلم والممارسات التربوية هو مائيل فيرا يصدر كتابا بعنوان "حين يحب الأساتذة التلاميذ"، يستخلص فيه، بعد عدة بحوث ميدانية، أن للناحية العاطفية دورا هاما في تغذية رغبة الأطفال، كبارا وصغارا، في التعلم. فقد لاحظ أن التراتيب المدرسية والتوجيهات تلح على الجانب التعليمي ولا تعير العلاقة بين المدرس وتلميذه إلا اعتبارات إدارية جافة، والحال كما بيّن فيرا أن القرب من

فلام جرّام

المتعلمين لفهم مشاكلهم ومشاغلهم، ومعرفة دوافعهم ورغائبهم يشجعهم على تلقي المعارف والعلوم بصدر رحب، بدل أن يشعروا بأنها فروض وإملاءات. غايته من هذا الكتاب، الذي قوبل بنوع من الاحتراز في الأوساط التربوية الفرنسية، أن يتعلم الأطفال وهم سعداء.

الصين ذلك الكوكب القصيّ

"ما نتعلمه من الصين" كتاب صغير للمتخصص الفرنسي في اللغة والحضارة الصينية ليون فندرميرش، يلخص فيه تجربته الطويلة ويجيب عن السؤال الأبدي هل الصين تمثل بلادا قصيّة، بعيدة عن فهم الغربيين، أو ما يسميه فوكو "مكان آخر (hétérotopie)، أو هل ثمة طريقة لفهمها تعيدها إلى الإنسانية المشتركة. يواجه فندرميرش السؤال من ثلاث نواح: الأولى من خلال نظرياته في اللغة التي تنحدر في الصين من ممارسات تنجيمية، وتؤدي إلى فصل تام بين اللغة المكتوبة واللغة الملفوظة، بخلاف لغة الغرب، الهند أوروبية، القائمة على المنطق الأرسطي. الثانية هي التنظيم الاجتماعي القائم على طقوسية قلبتها أشكال صينية في نمط الإنتاج تخالف الأنماط الغربية. والثالثة من خلال تحليل ما ناب عن الدين في الصين، أي غياب قطيعة بين العالم الإنساني والتسامي الرباني. إذ وجدت الصين توافقا مكملا مع الكون، كان كونفوشيوس نظّر له من قبل.

عنف الطبقة البرجوازية

في خضم الأزمة التي تعيشها فرنسا، انقسم المجتمع إلى فئتين، فئة من الحيوات المرمية، وفئة من الأثرياء المهيمنين الذين يسلطون عنفا اجتماعيا على ضعاف الحال. من خلال دراسات ميدانية، وبورتريهات ومعطيات رقمية، يقدم عالما الاجتماع ميشيل بانسون وزوجته مونيك بانسون شارلو في كتاب "عنف الأغنياء" صورة عدوان اجتماعي على طبقات فقيرة على حافة الانفجار. والأعمال التي تأتيها الطبقة البورجوازية ليست بفعل خصم بلا وجه ولا ملامح، فالخصم هنا معروف، له عملاؤه واستراتيجياته ومواقعه. وليست الطبقة السياسية بمعزل عمّا يجري بل إن مسؤوليتها شاملة، وما التنازلات الأخيرة لرجال الأعمال والمال إلا حلقة من تاريخ طويل من خيانات اشتراكية الحكم التي اختارت من زمن موقعها. كل من ينعت بـ"الشعبوية" كل معارضة لتلك السياسات التي تعمق البؤس الاجتماعي وتضخم الثروات الكبرى، يقول المؤلفان "حان الوقت كي ننتقد المذهب البورجوازي".

الأخوة ممارسة ذاتية لا يفرضها قانون

حرية، مساواة، أخوة... هذه المصطلحات يكمل بعضها بعضا، ولكنها لا تندمج آليا في بعضها بعضا. يمكن أن نسنّ قوانين تضمن الحرية، أو تفرض المساواة، ولكننا لا يمكن أن نفرض الأخوة بقوة القانون، بل ينبغي أن تنبع منّا. في كتاب جديد عنوان "الأخوة، لماذا؟" يطرح الفيلسوف وعالم الاجتماع الكبير إدغار موران مسألة الأخوة كممارسة تتولد من إحساس داخلي عميق بالانفتاح على الآخر المماثل والآخر المختلف والتعامل معه من وجهة نظر إنسانية بعيدة عن الهويات الضيقة والأيديولوجيات المتناحرة والدغمائيات المنفّرة، ويبين أننا عندما نبلغ لحظة حاجتنا إلى أخوة إنسانية سوف تنغلق الثقافات الخاصة، وأن الاعتراف بإنسانيتنا المشتركة واحترام تباينها هما القاعدتان اللتان يمكن أن نستند إليهما لتطوير الأخوة بين كافة البشر، لمواجهة مصير مشترك في مغامرة مشتركة.

الإنسان والحرب

في كتاب "الحرب قوة تمنحنا معنى" يحلل الأميركي كريس هدجز نظرة الإنسان إلى الحرب، من خلال تجربته كمراسل في جبهات أميركا الجنوبية والبلقان والشرق الأوسط. وبعكس ما يتوقع القارئ، لا يندد الكاتب بالحرب، مع اعترافه بفظاعاتها، بل يحلل الفتنة الذي تسلطها الحرب على الإنسان، ويرى أن المعنى الذي يمكن أن تعطيه للحياة يشبه المخدرات الصلبة. انطلق في تحليله من تجربته، ومن الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي تناولت الحرب. وهو إذ ينتقد بشدة مواقف بلاده وقراراتها، يعرّي الأساطير التي تؤدي إلى النزاعات المسلحة، ويدعو الأميركان إلى تجنب التحاليل المانوية عن مناطق النزاع، ورفض حلها بالقوة.

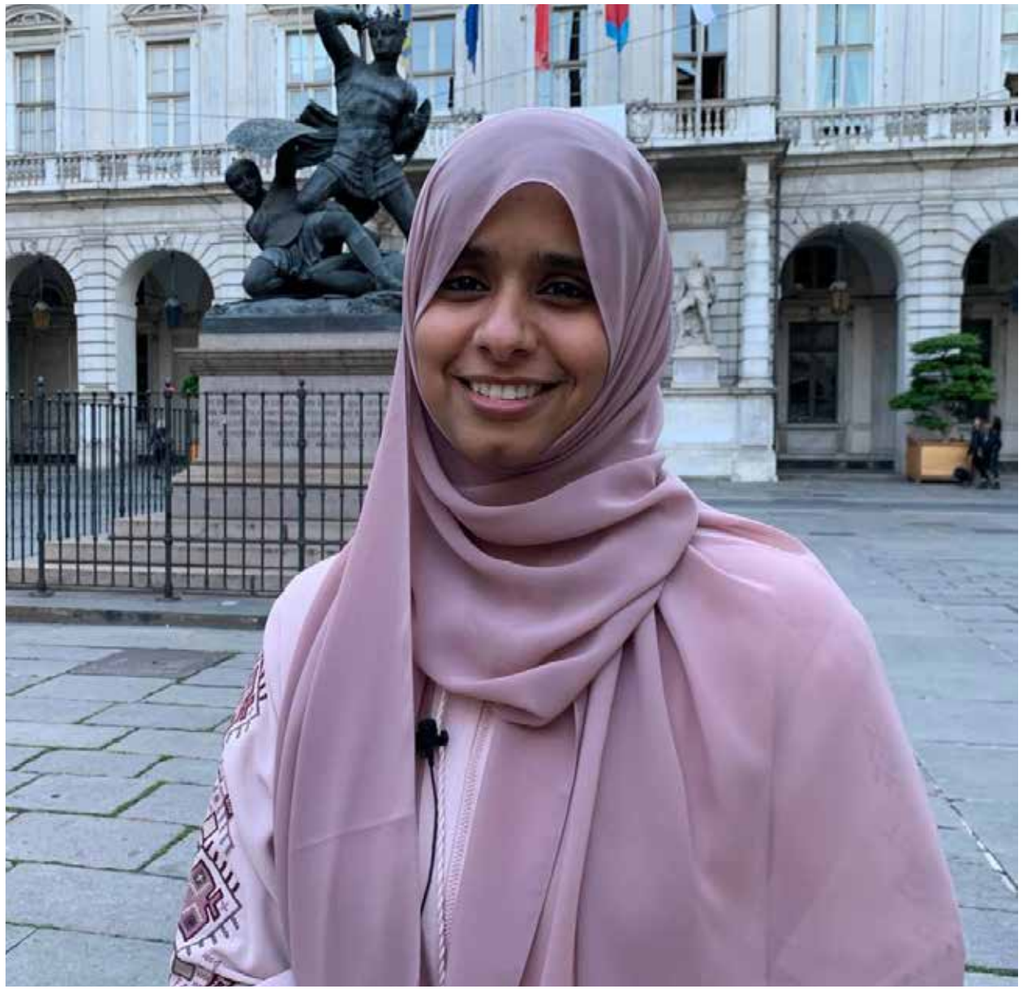
كاتب لبنان مقيم فب ليدزإبريطانيا

تجربة عربية في ثقافة الأطفال

اليازية خليفة: «الكتاب فُلْكٌ» يعبر بالبشر من عتمة الجهل إلى نور المعرفة

عرفان رشيد

تُطلقُ الأسماء على الناس أو على الأشياء بسبب الشغف والحب، بالشخص أو بالشيء أو بالأسماء ذاتها؛ لكن الحبّ والشغف، على أهميّتهما، ليسا الحافزين الوحيدين للتسمية، فهما، وإنْ كانا ظاهرين للعيان، يكتنزان في دواخلهما حوافزَ أكبر، ذات ارتباطٍ وثيق بهدف تلك التسمية، وليس هناك من مثالٍ أدقّ على ما أقول من الاسم الذي اختارته الأديبة والناشرة الإماراتيّة اليازية خليفة لدار النشر التي أسّستها في أبو ظبي منذ بضع سنين: «الفُلك»، أي ما يعبر النهر ويمخر عباب البحر، وما يُحمّلُ على متنه لإيصاله إلى الضفة الأخرى، التي قد تكون ضفة الوصول إلى الدار أو إلى أرض النجاة، وهو، أي «الفُلك»، حسب جميع الكتب السماوية ونصوص الأساطير القديمة، ما أنقذ البشرية من الغرق والهلاك خلال الطوفان. التقينا اليازية خليفة في معرض الكتاب بتورينو الإيطالية، التي استضافت الشارقة، في هذا العام كـ«ضيف شرف».



اختارت هذه الناشرة اسم «الفُلك» انطلاقا من الالتزام والسعي لتعبرَ بالنشء الجديد والأطفال واليافعين من الجهل إلى المعرفة عبر الكتاب بأنواعه، مُمسكةً برأس الخيط في العُقدة، فلا تقدّم دون التعليمِ والمدرسةِ والكتاب، ولا مجتمع قادراً على الحياة في العصر الحديث دون ومضة النور المُشعّة من الثقافة، ورغم ما يدّعيه البعض في الكتاب، أو الثقافة بشكلٍ عام، ليس خبزاً يعتاش به البشر، لكنّهما في حقيقة الأمر، أي الكتاب والثقافة، مفتاحان ثريّان لإيصال البشر إلى مستويات أعلى ولتمكينهم من ضمان المستقبل الأفضل والكرامة والقدرة على الدفاع والذود عن تلك الكرامة وذلك المستقبل.

نشر مستقل

تقول اليازية خليفة الفلك للترجمة والنشر دار نشر مستقلّة، تأسّست في عام 2015 في أبو ظبي، وجاء ميلادها لسدّ فجوة الفراغ في إطار كتب للأطفال واليافعين تحديداً، وهذا ما دفعنا إلى التفكير بإثراء المكتبة العربية بإصدارات مترجمة من اللغات المتنوّعة، مثل الآيسلنديّة والإسبانية والهولندية والإيطاليّة والكوريّة والفرنسيّة، وفي المستقبل القريب اللغة الألمانيّة واليابانيّة»، وتُضيف «الهدف هو أثراء المكتبة العربيّة وتوعية الطفل العربي وتعريفه بتنوّع الثقافات على المستوى العالمي، كما أنّ هدفنا الرئيسي هو تعليم القرّاء الناضجين والوالدين بكيفية تحبيب القراءة إلى الأطفال الصغار من إلى حدود 4 سنوات؛ لأنّ أبناء وبنات هذه الفئة العمرية يحتاجون إلى حضن، وإلى شخص يجلس معهم ليقرأ لهم قصة، وإذّاك يُصبح ارتباط القصة والقراءة ارتباطاً عاطفياً، وليس مجرّد ارتباط مدرسي أو منهجي، وبالتالي يبدأ الطفل بالانفتاح على القراءة والكتاب ولا يمانع ولا يهاب تصفح الكتاب».

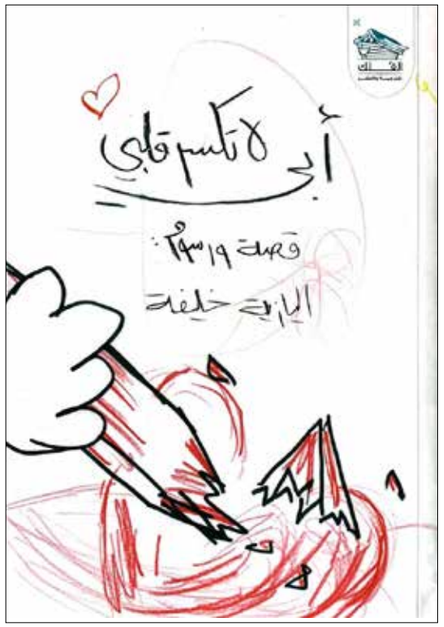
وتُضيف اليازية بأن «فكرة الدار جاءتنا لأنّنا لمسنا هذه الحاجة، فسعينا إلى تحقيقها، اخترنا اسم 'الفُلك' لأنّنا نؤمن بأن سيدنا نوح تمكّن في يومٍ من الأيام من إنقاذ البشرية، لذا فإنّ الآصرة مع العلم والكتاب والتمعّن في القراءة هو ما سيُنجي المجتمعات اليوم، فالقراءة الواعية تُتيحُ تفهّم وضع الآخر وتسمح لنا بإدراك سبب وجودنا في هذه الحياة».

بحثا عن الفانتازيا

تلك أهميّة القراءة والكتاب، وكان بمقدور اليازية أن تواصل الكتابة وإنجاز الكتب للنشء الجديد ولليافعين، لكنّها اجتازت ذلك لتُصبح ناشرةً لهذا النوع من الكتب، ولم تكن مدفوعةً في ذلك فقط بالرغبة لإنجاز مشروع استثماري، بل بضرورات ذات صلة بشغفها وباحتياجها إلى فضاءٍ جديد لهذا النوع من الكتاب، وتقول «قبل أن أكون ناشرةً، أنا في حقيقة الأمر قارئة ومُطّلعة، أتممت الدكتوراه في عام 2013 عدتُ إلى البلاد وشعرت بفجوة، لأنّ الدكتوراه تتطلب الكثير من قراءة وإعادة تحرير الكلام والكتابة، وشعرت مباشرة بالحاجة، فمنذ أن رجعت افتقدت المراجعة والكتابة، وافتقدت الورقة والقلم؛ بعد ذلك شاركت في ورشة عمل 'كتب صنعت في الإمارات' بتنظيم كل من 'المجلس الإماراتي لكتب اليافعين' ومعهد 'غوته' الألماني، وكانت الورشة تحديداً عن كتابة روايات 'الفانتازيا'، ولكوني أساساً أكاديميّةً فقد بحثت عن تلك الكتب ولم أحصل على أيّ عنوان عربي في 'الفانتازيا'، لا أبالغ إن قلت -في تلك الفترة- لم تكن هناك كتب لهذا الصنف الإبداعي لدينا إطلاقاً، وقد كانت هذه هي الصدمة الأولى بالنسبة إليّ، أما الصدمة الثانية فقد كانت عندما قرّرت الاطلاع على محتوى أدب الطفل العربي، أولاً في مكتبتي، فوجدت بأنّ تلك الكتب باللغة العربية قليلةً للغاية، كان أهمها سلسلة 'الليدي بيرد' وهي سلسلة مترجمة لكلاسيكيات أدب الطفل العالمي، مقارنةً بما تضمّه مكتبتي من عناوين إنكليزية وألمانية، وعثرت أيضاً على مجموعة فرنسية أيضاً، فصُعقت أنْ أكتشف بأنّ مكتبتي الخاصة لا تحتوي على كتب عربية متميّزة في هذا الإطار. ثانيًا، انتقلت للبحث في المكتبات المجاورة، تواصلت مع دور النشر وبدأت بالكتابة للأطفال، قرّرت أن أبدأ بكتابة مجموعه قصص قصيرة مصورة وأخرى في فصول، كما بدأت برواية 'الفانتازيا' التي لم أنشرها حتى الآن.

- لكن هناك موقفٌ مُحدّد حفّزك إلى المبادرة بتأسيس دار النشر؟

- نعم، لقد حدث ذلك عندما قدّمت مسوّدة القصة الأولى إلى ناشر، نظر إليها بينما كان يتحدث معي، وأنا مُتعجّبة لِمَ لا يدخل في صميم الموضوع ويناقشني في مسودّتي، ولكنه لم يفعل، فسألته ما إذا كان قد قرأها أم لا، فأجابني، 'كلاّ، أنت إماراتيّة وسننشر لك القصّة'، فأجبته، 'لأنني إماراتية، لن تنشر لي قبل أن تقرأها! وسأعود إليك مرّة أخرى'.



بعدها عُدتُ إليه حاملة معي مجموعة من القصص المصوّرة التي كنت أحتفظ بها في مجموعتي الخاصة، وهي إنجليزية، ألمانية وفرنسية فنظر إليها وشعر أنّه بإزاء مستوى عالمي وليس مستوى محلّي أو عربي».

خوض المغامرة

تضيف اليازية قائلة «في تلك اللحظة جُرحت، فإذا لم يكن بمقدوري أن أرفع سقف أهدافي وطموحي وأن أُنتج كتاباً بهذا المستوى، فلماذا ينبغي أن أكون في السوق، فاختلفنا، ثمّ بدأت بالبحث عمّن يستطيع نشر قصتي عبر ترجمتها إلى لغة أخرى، وانتهى الأمر بي إلى اتخاذ قرار بتأسيس دار نشر متخصصة بالترجمة، لطرح محتوى متميز متنوع برسوم مختلفة، ولتكون هناك ترجمات لهذه القصص العالمية باللغة العربية، كي تكون مرجعًا لمن أراد الكتابة أو الرسم لأدب الطفل».

لم يقتصر عمل اليازية خليفة على تأسيس الدار أو الترجمة، بل تعدى ذلك إلى البحث عن الطاقات الفنّية والإبداعية التي يمكن أن تُسهم في تحقيق مسار متكامل، وتروي عن كتابٍ اقتنت حقوقه من دار نشر «لاتيرتسا» الإيطالية، حين اكتشفت عجز الرسّام الإيطالي عن تحقيق رسم وجوه أبطال القصّة، وتقول «كانت جميع الشخصيات مرسومة إمّا بشكلٍ جانبي أو من الخلف فانتقيت الكتاب ليرى الرسام العربي أنه قادر على تجاوز نقاط ضعفه في الرسم عن طريق التركيز على أشياء أخرى كرسم تفاصيل البيئة المحيطة مثلًا»، وتُطلق الناشرة الإماراتية ما يُشبه النداء إلى جميع رسّامي الكتب المصوّرة للأطفال «أناشدكم بألاّ تحصروا أنفسكم في نمط مُحدّد من طرائق الرسم، بل أوجدوا نمطكم الخاص».

وتُشير اليازيّة خليفة إلى كتابٍ آخر اقتنت حقوقه وهو «أوتولاين» للرسّام والكاتب البريطاني كريس ريديل «وقد تمّ اختياره ضمن المجموعة الأولى من إصدارات الفُلك لأنني لمست في جميع ورش العمل التي شاركت فيها بأن الأغلبية الساحقة من العاملين في هذا الإطار متأثرة إمّا بـ 'المانغا' اليابانية أو بـ«الكوميكس» الأميركي، لكن من يتصفح كتب كريس ريديل يدرك تماماً بأنّ هذا الشخص بريطاني ومعنيّ بالنمط البريطاني في تفاصيل رسومه، حيث يغلب عليها وجود كلمات وجُمل متناثرة ضمن الرسم ذاته، كما أنك حين تتصفّح أحد كتبه ترى شوارع لندن، وساعاتها، وشاي ما بعد الظهر!».

بين النشر والكتابة

بالإضافة إلى شراء الحقوق وترجمة الكتب، تميّزت دار «الفُلك» عن غيرها أيضاً بكونها صارت تبيع هي الأخرى حقوق النشر، فتقول اليازية «في جميع لقاءاتي مع دور النشر الأجنبية كُنتُ أُواجهُ بهذا السؤال 'أنت تأتين إلينا لشراء الحقوق، وماذا عنك؟ لماذا لا تبيعين الحقوق؟'. لذا قرّرت الإقدام على الخطوة التالية وهي أن أبيع الحقوق من دور نشر أخرى، فالفُلك في تلك الفترة لم تكن تنتج محتوى خاصا بها، فأصبحت وكيلة أدبية، والآن لدينا ما بين ثلاث أو أربع دور نشر نمثّلهم على المستوى العالمي»، وتُضيف «وقد قرّرنا في 'الفلك، للترجمة والنشر' بالبدء بإصدار منشوراتنا، انطلاقًا من مسودّاتي التي كانت جاهزة ما بين 2013 و2014، ولا أعلم، بعدُ، ما إذا كان ذلك إيجابيّاً أم سلبيّاً».

لم تكتب اليازية في الآونة الأخيرة كثيراً، ويبدو أن العمل على تأسيس دارها وتكوينها وتمكينها من دخول معترك سوق الكتاب، قد أخذ من وقتها الكثير وتقول «أنا اليوم لم أكتب شيئا جديداً، وما نُشِرَ في 'الفُلك' هو من كتاباتي السابقة، وما ركّزت عليه في الشهور الماضية هو البحث عن رسّامين، وسعيتُ إلى العثور على رسامين إماراتيين للعمل معهم».

تجربتها الأولى، بكتاب «عندما يُفكّر الهواء» لم تكن بمستوى ما تطمح إليه «لكنّ التجربة الثانية، وكانت مع الرسامة علياء البادي ذات الرسم المتميز والشخصية المتطورة جدا، والتي تُتقن رسم صور لأفكار متسلسلة للقصة، بينما كُنتُ أُنهك في إفهام الرسّامين الآخرين بشرح أهمية التسلسل البصري عند الرسم للأطفال، واختزال النص في حد ذاته في هذه الرسومات».

مشروع ريادي

تفخر اليازية بأن تكون «الفُلك للترجمة والنشر» لها قدم السبق في الإمارت أو في الخليج، وربّما العالم العربي لإصدار «الكتب الصامتة» وهي كتب مرسومة من دون كلمات، بدءا بكتاب لرسامة بريطانية عام 2016، ثم إصداران صامتين من كوريا الجنوبية عام 2017، وحول هذا تقول «وبعد ذلك وُفّقْنا في إنتاج ثلاثة إصدارات إماراتية من الكتب الصامتة لعلياء البادي وعائشة البادي ولي كذلك»، وتُضيف «قصتي الصامتة 'أبي لا تكسر قلبي'، رسمتها بنمط خربشات الأطفال الصغار، والفكرة بسيطة أيضًا، لأن الرسالة الحقيقية هي للآباء؛ فبطلة القصّة فتاة تحاول الرسم، لكنّها عصبية المزاج، ينكسر القلم وهي ترسم صورة قلب إلى جانب صورة والدها، ما يدفعها ذلك إلى تقطيع وتمزيق الورقة التي رسمت عليها، وحينما أدركت بأنّها مزّقت صورة والدها سعت إلى إعادة ترميم الصورة، فبدأت في تصميم كولاج ممّا مزّقته، ثمّ فكّرت بأنّ تترك رسالة إلى والدها على كرسي القراءة خاصته، فألصقت ما قطعته من رسمتها، مع عددٍ من القلوب، لتصل في النهاية إلى خلاصة القول: أبي لا تكسر قلبي واقرأ لي».

وتختم اليازيّة خليفة حديثها معنا بالتأكيد على أهميّة هذا الكتاب بالنسبة إلى الدار وتقول «لقد قدّمنا الكتاب في عدّة جلسات للقراءة، فوجدنا بأنّ الأطفال باشروا في الحال برسم رسائل إلى آبائهم، فحدث ما لم أتوقعه، عندما وصلني رسم من طفلة لأفراد متناثرين على الصفحة، لا يجمعهم شيء وعلى ركن الصفحة كتبت جملة ثم لونتها بالبني والكحلي والرمادي، تطلب فيها من والديها أن ينظروا إليها! هذه الصورة جعلتني أشعر بالمسؤولية أكثر، فعلى الآباء أن ينظروا إلى رسوم أطفالهم، وما أطمح إليه هو أن يُدرك الآباء بأنّ القراءة مع الأبناء ليست مُجرّد تصفّحٍ لكتاب، بل هي مشاعر من الاحتواء والحنان والحب بينك وبين ابنك».

كاتب وصحفي من العراق مقيم في فلورنسا

الراديكاليات السياسية الجديدة في فرنسا

أبوبكر العيادي

لم تكن حركة «السترات الصفراء»، التي تواصل تظاهراتها الاحتجاجية كل سبت منذ 17 تشرين الثاني 2018 برغم القمع البوليسي الشرس، سوى جزءٍ من الغضب المجتمعي العارم الذي زادت في تأجيجه كتلٌ متطرفة من الراديكاليين، من اليسار واليمين على حدّ سواء، فضلا عن مجموعات نضالية أخرى ليس لها من غاية غير التصادم مع النظام القائم. فمن «البلاك بلوك» الكتل السوداء إلى الفاشيين الجدد، ومن الزاديست إلى طالبي النجاة دون أن توحّد بينهم أيديولوجيا معينة؛ فبعضهم يعادي الرأسمالية، وبعضهم يعادي اليهودية أو الإسلام، فيما يجاهر غيرهم بعدائه للاتحاد الأوروبي، ولكنهم يلتقون جميعا في رفض رهانات اللعبة الديمقراطية، والاحتجاج العلني، وحتى العنف كوسيلة تعبير.

هذا الموضوع يمثل هاجس المفكرين والباحثين في العلوم السياسية والاجتماعية في الوقت الراهن، من ذلك مثلا أن مجلة «العلوم الإنسانية» أفردت في عددها الأخير ملفا عن الراديكاليات السياسية الجديدة في فرنسا، لمعرفة مدى نموّها وانتشارها في أوساط الشبيبة، وتساءلت هل تعكس أزمة سياسية، وهل يشكل عنفها تهديدا للسلطة، فضلا عن أساليب تنظيمها.

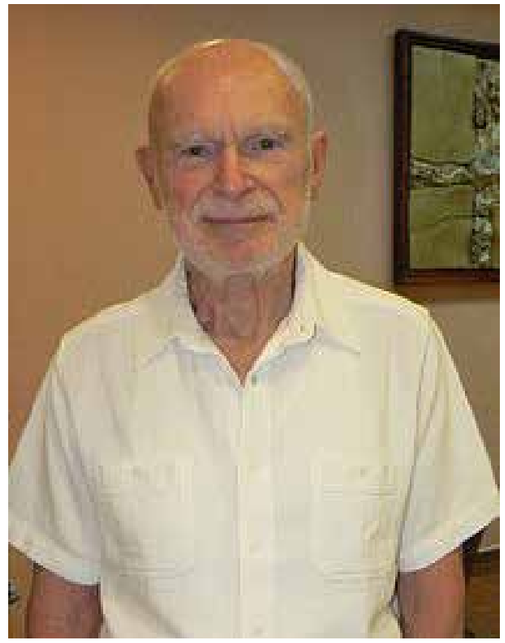
يعرّف معجم لاروس الراديكالية بأنها «كل مذهب متصلّب في كل ما يتعلق بالمعتقد السياسي»، ولكن التعريف اتسع منذ القرن الماضي ليشمل التطرف ومشتقاته، كالأصولية والإرهاب، ويمثل في كل الحالات قطعا مع المجتمع الذي ينشأ فيه التزام راديكالي، ما يفتح المجال أمام أشكال غير معروفة للعمل السياسي. وهو ما يؤكده أوليفيي غالان إذ يعتقد أن «الراديكالية السياسية تتبدى من خلال شريحة واسعة من الأعمال والسلوكيات التي تعبّر عن إرادة القطع مع المنظومة السياسية والاجتماعية والثقافية، وحتى مع المعايير والأعراف القائمة».

والقطيعة في حد ذاتها ليست مأخذا، ففرانسوا ميتران، كان حثّ رفاقه، خلال مؤتمر إيبيني الذي انعقد عام 1971، على قبول «القطيعة مع النظام القائم والمجتمع الرأسمالي، وإلا فلن يكون لهم مكان في الحزب الاشتراكي». وإيمانويل ماكرون استعمل المصطلح نفسه عندما نشر عام 2016 كتابا بعنوان «ثورة»، ضمّنه أسس برنامجه الرئاسي. ورغم أن الرجلين شجعا صراحة على انتهاك الوضع القائم قبل الوصول إلى هرم السلطة، فلا يمكن بحال أن تنطبق عليهما صورة «المتطرف»، لأن المشروع السياسي الذي يمثلانه ينضوي تحت مسعى انتخابي يحترم المؤسسات. ومن ثَمّ، فإن الراديكالية، بمعناها الأشمل، تتسع لمختلف الممارسات والمعتقدات، الجماعية والفردية، اليمينية واليسارية، الدينية والسياسية، الإرهابية والسلمية، السرية والعلنية.

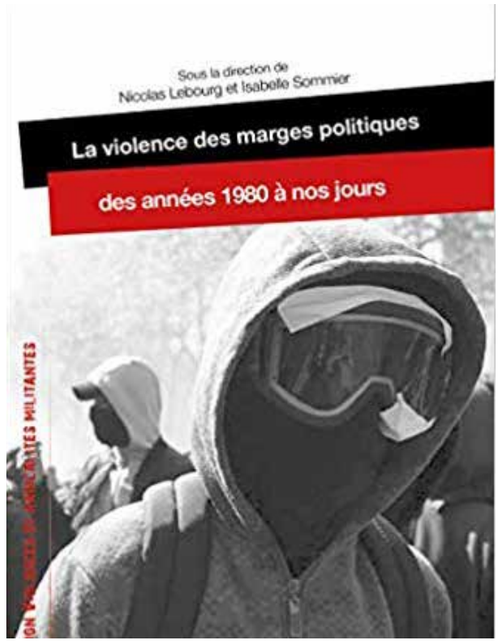
أما الراديكاليات مثار الجدل فتخصّ أولئك الذين يرفضون المنظومة بشكل أو بآخر. وإذا كانت المقاربة القانونية قد وضعت منذ ثلاثينات القرن الماضي الحدود التي يُعدّ انتهاكُها خرقا للقانون، يعاقَب عليه مرتكبوه، أفرادًا أو جماعاتٍ أو تنظيمات، فإنها تعجز عن الإلمام بشتى الراديكاليات، لا سيما تلك التي لا تملك تنظيما ولا دعاية أو برنامج نشاط، إذ غالبا ما تنتأ دون سابق إنذار. لذلك اختارت السوسيولوجيا السياسية مقاربة أخرى تقوم على وصف الأعمال والمشاريع السياسية، بيّنت وجود ممارسات مشتركة بين الراديكاليين يمكن إجمالها في المساس بالنظام العام، وإرادة إضعاف الإطار الديمقراطي، وتكوين تنظيم شبه عسكري، واستفزازات عنصرية أو حاقدة. ويتبدى من خلالها نزوع تلك التنظيمات إلى العنف. فهل أن ذلك مؤشر حاسم على الراديكالية السياسية؟

في الواقع ليس من السهل تحديد ما يمكن نسبته إلى العنف السياسي، فلئن كان عالم الفكر السياسي الأميركي هارولد نيورغ (1927-2001) يربطه بكل أعمال الشغب والفوضى، والحرق والتكسير، وإلحاق الأضرار الجسدية، التي يكون لغاياتها أو ضحاياها أو ظروفها وتنفيذها وأثرها معنى سياسيّ، أي تلك التي تنحو إلى تغيير سلوك الآخر في وضعية مساومة لها تأثير على المنظومة الاجتماعية، فإن عددا من علماء الاجتماع يتفقون اليوم على أن الراديكالية السياسية تفترض، ولو نظريا، مباركة اللجوء إلى هذا النوع من السلوكيات، لأن اعتناق أفكار راديكالية ليس بالضرورة دليلا على نية استعمال العنف، فقد «يكون الفرد راديكاليا دون أن يكون عنيفا، والعكس صحيح» كما تقول عالمة الاجتماع إيزابيل صوميي، التي تميز بين «الراديكالية المعرفية» و«الراديكالية السلوكية»، أو بين «راديكالية الرأي» و«راديكالية الأفعال» بعبارة أوليفيي غالان.

بيد أن آخرين يعتقدون أن الحركات الحالية، سواء أكانت منظمة أو عارضة، أقل عنفا مما شهدته فرنسا في القرن الماضي، وأن أغلب الراديكاليات السياسية اليوم تعتمد أعمالا، عنيفة أحيانا وغير شرعية لا محالة، ولكنها لا ترقى إلى الأعمال المسلحة التي كانت ترتكبها منظمة «العمل المباشر» في السبعينات. وفي رأيهم أن الأعمال الحالية تتراوح بين العصيان المدني، واحتلال المقرّات أو الأراضي، والتخريب، وركوب الأحداث، واقتحام مواقع حساسة، وإضراب الجوع، وتحويل المعلومات أو قرصنتها. وكلها تهدف إلى عدم الانصياع إلى القواعد التقليدية



هارولد نيورغ - الراديكالية هي استعمال العنف لتغيير موقف الآخر



عنف الهوامش السياسية من 1980 إلى الآن

أوليفيي غالان- راديكالية الرأي ليست راديكالية الأفعال

إيزابيل صوميي - قد يكون الفرد راديكاليا دون أن يكون عنيفا، والعكس صحيح

للعبة الديمقراطية، أو إدانة قيم ومنظومات مخصوصة، تتغير بتغير الانتماء إلى اليسار أو اليمين. تقول إيزابيل صوميي «الممارسات العنيفة لا تزال قائمة لدى متطرفي الفريقين، ولكن دون استحضار الأيديولوجيا لتبريرها.»

من جهة اليسار، كانت الراديكالية حتى نهاية السبعينات حكرا تقريبا على تنظيمات صغرى، تروتسكية وماوية، تتموقع يسارَ الحزب الشيوعي الفرنسي، وتقدم نفسها كبديل للشيوعية الأرثوذكسية يروم إحياء الروح الثورية، بالعنف إن لزم الأمر. ثم ما لبثت تلك التنظيمات أن توارت تماما، أو تخلت عن العنف ولم تعد تظهر إلا من خلال المساهمة السياسية المشروعة، بدءا بالانتخابات، وصولا إلى الاحتجاجات الروتينية.

أما اليسار المتطرف في صيغته الحالية، فيستمدّ جذوره هو أيضا من تيار نقد اللينينية المتفرع عن اليسار الشيوعي في عشرينات القرن الماضي، وكان من رموزه روزا لوكسمبورغ (1871-1919) في ألمانيا، وأمادو بورديغا (1889-1970) في إيطاليا وأنطون بانكويك (1873-1960). وقد ابتعد هو أيضا تدريجيا عن الشيوعية ليأخذ طابع الفوضويين إذ ينكرون المنظمات، ويدعون إلى تخفيضات يتولّون أمرها بأنفسهم (كأن يدفعوا قسطا بسيطا من فواتير الماء والغاز والكهرباء، أو يرفضوا دفع أثمان تذاكر السينما والنقل العمومي)، ويستولون على شتى الفضاءات ليتخذوها سكنا. هذه الحركة اختفت تدريجيا في بداية التسعينات، ثم عادت إلى الظهور لتلتحق بالمحتجين ضد كل أشكال العولمة الليبرالية في فرنسا وخارجها.

ولما كانت هذه التنظيمات متنافذة، لا نستغرب أن نجد بعض ناشطيها في التيار الراديكالي لمناهضة الفاشية الذي عاد إلى الظهور عقب اعتداءات جماعات من اليمين المتطرف، وتفكك شبكات مقاومة حزب الجبهة الوطنية وأيديولوجيته العنصرية. من هذه التنظيمات أيضا «الزاديست» الذين يدينون «فرض المشاريع الكبرى عديمة الجدوى» إشارة إلى عمليات إنشاء بنى تحتية ضخمة، محدودة الجدوى ومكلفة اقتصاديا أو بيئيا في أواسط الثمانينات، مثل مشروع مطار «نوتر دام دي لاند» في مقاطعة لوار، تحت شعار «ZAD» أي «مناطق التهيئة المؤجلة» (Zones d'Aménagement Différé) ، فحولها المدافعون عن البيئة إلى «مناطق ينبغي الدفاع عنها» (Zones A Défendre)، ومنها اسمهم الذي صاروا يعرفون به «Zadistes»، ورابطوا فيها سنوات إلى أن تراجعت الحكومة عن مشروعها، كما تراجعت عن مشروع سنتر بارك في غابة رويبون بمقاطعة إيزير، وأوروبا سيتي في مقاطعة فال دواز.

كذلك «منتقدو التقنية» وهي حركة إيكولوجية راديكالية تقاوم المشاريع الصناعية، وتندد بالتقدم والمجتمع الصناعي، وتستمد جذورها من حركة «الأنارشية البدائية» للأميركي جون زرزان الداعي إلى العودة إلى مجتمع من الصيادين الملتقطين، يعيشون بمعزل عن الحضارة التي يعتبرها استلابا. وتنحصر أعمال هذه الحركة في فرنسا في عمليات تخريب ضد شركات بتهمة المسّ من الحريات العامة.

ولكن أخطرها جميعا هي الكتل السوداء «black blocs» أو «Schwarzer Block» حسب التعبير الذي ابتكرته الشرطة الألمانية لتسمية أفراد ملثمين يسترون أجسادهم بالأسود ويقومون بتكسير الممتلكات ومناوشة قوات الأمن وإثارة الشغب. وخطرها يكمن في عدم خضوعها لتنظيم أو جمعية أو حركة، فهي تتكون من أفراد تجمعهم صلات قربى أو صداقة، وحساسية «أنارشيست» يبررون بمقتضاها اللجوء إلى العنف ضدّ رموز السلطة كالشرطة والمحاكم والإدارات الحكومية، ورموز الرأسمالية كالبنوك ووكالات التشغيل المؤقت، ووكالات الإشهار، والشركات متعددة الجنسيات مثل «نايك» و«ليفيس» و«ماكدونالد»، وكل ما له علاقة بالعولمة الليبرالية، مثلما يبررون نهب المحلات التجارية بكونه «استعادة ما نهبه لصوص الرأسمالية». وقد تزايد عدد الكتل السوداء منذ 2016 وتزايدت أعمالهم العنيفة التي بلغت ذروتها خلال المظاهرة الثامنة عشرة للسترات الصفراء، يوم 16 آذار 2019، حيث حولوا قلب باريس إلى محرقة. ما دفع الحكومة إلى المسارعة بسن قانون «ضدّ المكسّرين» في 10 نيسان 2019.

على اليمين، يوجد أرخبيل من التكتلات السياسية الصغرى يتجاور فيه غلاة الكاثوليك والفاشيون والنازيون الجدد والقوميون ومعادو كلّ من الساميّة والإسلام وأوروبا، ولم يبرز منها سوى حزب الجبهة الوطنية، الذي شكل حجم منافس حقيقي على الحكم وصار يعرف الآن بالتجمع الوطني.

هذا التفتت هو سمة اليمين الراديكالي الفرنسي الذي لم يفلح منذ بدايات القرن الماضي في تشكيل كتلة موحّدة، حتى في عهد حكومة فيشي زمن الاحتلال النازي، حيث توزعت تلك الحركات بين الدعوة إلى قومية أوروبية يكون أفقها نهر الأورال، وبين التأكيد على تفوق الرجل الأبيض، ولم تستطع أن تعمّر طويلا، فقد اندثرت عقب الحرب العالمية الثانية، ولم يصمد منها سوى «النظام الجديد» الذي انبعث، بعد حلّه بسبب أفكاره النيوفاشية، في شكل حزب يتوق إلى المساهمة في الحياة السياسية وشروطها الديمقراطية هو حزب الجبهة الوطنية. ومنذ مطلع الثمانينات، لم يبق من تلك الجماعات الراديكالية سوى عدد ضئيل ك «البايكرز» Bikers (سائقي الدراجات النارية) و«السكينهيدز» Skinheads (ذوي الرؤوس الحليقة)، يبث أعضاؤه خطابهم المعادي للآخر عبر الإنترنت، بإيعاز من بعض الكتاب العنصريين أمثال ألان سورال، وهيرفي ريسّان، وجيروم بوربون.

من تلك الفئات الراديكالية القليلة أيضا «القلعة الاجتماعية» التي استلهمت تجربة كازاباوند الإيطالية، وحاولت بعث التيار الوطني الراديكالي، و«الدم والشرف»، و«قتال 18» وكلاهما من النازيين

الجدد، والحزب الوطني الفرنسي الذي يتماهى مع حركة الكتائب الإسبانية، ويطمح إلى جلب كل الغاضبين من الأحزاب الحاكمة، والتيار الهووي الذي يضم عدة جماعات من الألزاس ورابطة الجنوب، والهوويون الذين يجعلون الهجرة الإسلامية قبلة سهامهم، ويعتقدون أن استيطانهم يستوجب حركة «روكينكيستا» أي استرداد الأراضي المغتصبة وطرد الغاصبين تمثلا لأفكار مُنظِّرهم الكاتب غيوم غاي، الذي يحلم باتحاد عالمي للبلدان التي لا يعيش فيها إلا العرق الأبيض، وكذلك الكاتب رينو كامو الذي يحذر من «التعويض الأكبر»، أي احتلال المهاجرين، العرب والمسلمين بخاصة، للبلاد الفرنسية، وتعويض سكانها الأصليين تدريجيا.

ورغم الخلافات، تلتقي تلك الحركات في بعض النقاط كالخوف من الآخر (altérophobie) وتعظيم الـ«نحن» (autophilie)، وهوس الحرب التي سوف تأتي. وهو ما يدفع عددا منها، المتبقية على الأقل لأن أغلبها تمّ حلّه، إلى اتباع طالبي النجاة (survivalistes)، مثلما تلتقي في رفض المجتمع متعدد الإثنيات، والرغبة في إقامة جاليات قروية متجانسة عرقيا، ولكنها تميل في معظمها إلى العنف، كحل وحيد لطرد المهاجرين. سيرا على خطى جماعة «قوى التدخل» التي كانت تدعو إلى مواجهة الإرهاب الإسلامي بالإرهاب.

وقد بينت وثائق المخابرات العامة أن عنف اليمين المتطرف يفوق عنف اليسار المتطرف، منذ عام 1982، عندما مكنت ثيمة الهجرة حزب الجبهة الوطنية بالظهور في الانتخابات. ومنذ ذلك التاريخ، تحول العنف من صراع ضد المتطرف المقابل إلى صراع عنصري ضدّ الآخر المختلف عرقيا وثقافيا.

وليس الإسلام بمعزل عن تلك الحركات المتطرفة، ففي أعطافه هو أيضا تيارات راديكالية يعزوها أغلبهم إلى السلفية، والحال أن السلفية في فرنسا، كما يصنفها أوليفيي روا، ثلاث فئات، أولاها سلفية التقوى التي يرفض أتباعها كل صراع أو التزام سياسي، ويمارسون حياتهم على هدي تعاليم القرآن والسنّة. والثانية هي السلفية السياسية كما تتجلى في خطاب الإخوان المسلمين الذين يسعون للوصول إلى السلطة لفرض الشريعة وإقامة دولة الخلافة. وثالثة تلك الفئات هي السلفية الجهادية، التي ترفض شعائرية سلفية التقوى وقبول الإخوان اللعبة الديمقراطية، وتدعو إلى إسلام محارب، يفرض نفسه على الجميع بحدّ السيف.

يتحرك أنصار هذه الفئة غالبا في سرية تامة، لارتباط أعمالهم بالعنف، لا سيما بعد العمليات الإرهابية التي تعرضت لها فرنسا منذ 2015، وقد قدم المتورطون فيها أو المتعاطفون معهم تبريرات يمكن إيجازها في ثلاث نقاط: الأولى نابعة من التأويل الحرفي للرسالة الدينية، إذ أن عددا من الجهاديين يعتبرون أنفسهم أذرع الله في صراعهم ضد أعدائه. والثانية ذات منحى سياسي يرى أصحابها أن عنفهم ما هو إلا ردّ فعل على الاعتداءات التي يتعرض لها الإسلام السنّي في الشرق الأوسط، وأن قتل المدنيين مبرر هو أيضا ما داموا قد صوتوا لحكومات مسؤولة عن قتل الأبرياء في ديار الإسلام. والثالثة قراءة سياسية دينية لبعض المفاهيم الخاصة بالإسلام كالجهاد، بوصفه في نظرهم فرض عين على كل مسلم ضد دار الكفر والحرب.

إن قياس قوة التزام راديكالي ما يمرّ إذن عبر علاقته بالعنف، ولكنه يمرّ أيضا عبر تحسس عدد من الممارسات التي تسبقها، سواء أكانت عدوانية أم مسالمة، لأن الراديكالي لا يدخل طور العنف الفعلي فجأة، وإنما يأتيه بعد إعداد ذهني وطقوسي، على انفراد أو وسط مجموعة.

وجملة القول إن الراديكاليين، سواء أكانوا معادين للسامية، أو عنصريين، أو معادين للإسلام، يعطون صورة عن وضع المجتمع الفرنسي، فما هم في النهاية سوى علامة على تحلل المجتمع الليبرالي والتوترات الإثنية الثقافية الراهنة، وإرهاصات تنذر بعودة الفاشية.

كاتب من تونس مقيم في باريس

عزة الشريف

المخرجة الإسبانية إيسيار بوياين

الأندلس تجربة متفردة في تاريخ الإنسانية

مخلص الصغير

أخرجت الإسبانية إيسيار بوياين سبعة أفلام روائية طويلة، مثلما أخرجت سبعة أفلام تسجيلية، وكتبت سيناريو سبعة أفلام... لكنها، وقبل ذلك أدت دور البطولة في عشرات الأفلام الإسبانية الشهيرة، في 27 فيلما تحديدا، منذ فيلم «الجنوب» للمخرج فيكتور إيرسي سنة 1983 وصولا إلى فيلم «ليلة الأخ» لسانتياغو غارسيا دي ليانيث، ومجموعة من أعمال المخرج خوصي لويس بورو وآخرين. هذه التجربة الزاخرة في التمثيل مكنتها من التقدم إلى عالم الإخراج والوقوف وراء الكاميرا هذه المرة، وهي تدرك جيدا معنى أن تقف أمامها أيضا.

لمع اسم السينمائية الإسبانية إيسيار بوياين في عالم التمثيل، وأصبحت في ظرف عشر سنوات نجمة سينمائية، مثلما دخلت ابنة مدريد عالم الإخراج السينمائي من بابه الفسيح لتقدم لنا أفلاما رائقة من قبيل «أهبك عيني» و«زهور من عالم آخر» و«حتى المطر»، و«ماطاهاريس»، و«السنيورة»، وأفلاما أخرى توجت في العديد من المهرجانات الدولية، كان آخرها فيلم «شجرة الزيتون» الذي أخرجته قبل سنتين، وكرسها واحدة من علامات السينما الإسبانية، ومن ضمن أبرز مخرجات الحوض المتوسطي. وعبر هذا المسار الطويل لصاحبة الفيلم القصير «العشاق القتلة» امتلكت إيسيار بوياين تجربة كبيرة في عالم السينما، كما تحكيها لنا في هذا الحوار مع «الجديد».

أمام الكاميرا

تألقت إيسيار بوياين في عالم التمثيل منذ شبابها. وهي ترى بأن «الوقوف أمام الكاميرا تجربة إنسانية تعلمنا الكثير، ونحن نتقمص حيوات أخرى، حيث نشعر بقيمة الكيان الإنساني عندما نعرض مشاعره وانفعالاته، ارتباطا بوقائع وقصص متخيلة، لكنها شديدة التعبير عن الوجود الإنساني برمته». وترى بطلة فيلم «سقف العالم» أن أحلامها في عالم التمثيل «ظلت بلا سقف، رغم أنني انتقلت إلى عالم الإخراج في حدود 1992، مع تجربة فيلم قصير، ثم مع أول أفلامي الروائية الطويلة، وهو فيلم 'هل أنت وحدك؟' سنة 1995».

كما تؤكد السينمائية الإسبانية أنها أفادت الكثير من تجارب المخرجين الذين اشتغلت تحت إدارتهم وخبراتهم في مجموع الأعمال السينمائية التي شاركت في بطولتها.

وهذه التجربة التي امتدت على مدى 27 فيلما جعلتها على دراية بمختلف مدارس السينما الإسبانية وتياراتها، وهي تتنبأ لها بالأفضل، خلال السنوات المقبلة، بسبب تطور الصناعة السينمائية في عالم اليوم. لكن النجمة الإسبانية تحذر من ممثلات الأضواء والإغراء، معتزة بتجربتها في عالم التمثيل، والتي حرصت فيها على «النفاذ إلى عمق الشخصيات التي كنت أجسدها من أجل كسب تعاطف المشاهد، وانغماسه في عوالم التجربة الفيلمية إلى درجة ينسى فيها أنه بصدد عمل سينمائي». ذلك لأن قمة التمثيل في نظر بوياين هو «أن لا يظل تمثيلا، بحيث يصبح شكلا من أشكال الحقيقة وتجلياتها في حركات الممثلين وسكناتهم ومشاعرهم، وعلى محياهم، وفي تفاعلهم مع القصص التي يحيونها».

خلف الكاميرا

سرعان ما تألقت إيسيار بوياين عندما وقفت وراء الكاميرا لتقدم لنا أعمالا سينمائية مثيرة. وقد برزت تجربتها السابقة في التمثيل حين استطاعت اكتشاف مواهب سينمائية جديدة أدارتها بإحكام وبثت فيها روحا سينمائية قوية. وهي تؤكد فضل التمثيل في نجاح تجاربها في الإخراج مع الممثلات والممثلين، من الجيل الجديد، منذ تسعينات القرن العشرين.

كما قدمت هذه المخرجة الإسبانية أعمالا سينمائية تحكي تجارب إنسانية فاصلة، تثير دهشة المتلقي أكثر مما تهادنه، «لكن هذا الجانب الإنساني لا يعني أن تكون السينما ملتزمة بقضايا إنسانية معينة، ما دامت السينما نفسها قضية جمالية إنسانية في نهاية المطاف»، تشدد محدثتنا. وهي ترى أنها

لا تشتغل في أعمالها السينمائية تحت وطأة فكرة الالتزام حيث تقول «أعتبر أنني ملتزمة مع المتفرج، وملزمة باحترام ذكائه وعدم التحايل عليه». لذلك، تضيف المخرجة، فإنني «أحرص على أن أحكي وأصور له حكايات تشبه تلك التي يروقني أن يحكيها لي الآخرون، عن فضاءات وعن عوالم مختلفة ومغايرة للمألوف واليومي العادي». من هنا، فإن «التزامي إنما يكمن في تقديم قصص جذابة وإخراج أفلام تضيف شيئا ما وتكون مؤثرة». وهو تأثير جمالي، بالأساس، في نظر المخرجة دائما.

وعن معنى الإخراج في رؤيتها السينمائية تقر بوياين بأن «الإخراج تمرين يعلّم التواضع، لأنه يجعلك تكتشف قدرا هائلا من المسؤولية عليك تحمله». وإلى جانب كونها ممثلة ومخرجة وكاتبة سيناريو، تصر محدثتنا على أنها «متفرجة»، قبل هذا وذاك. وهو «ما يشجعني على طرح الأسئلة على أفلامي نفسها، من قبيل: هل يمكن لها أن تصل وتتواصل مع متفرجين من مجتمعات أخرى؟ وهل ظلت أسيرة نزوع محلي؟ وما هو الشيء الهام والجديد الذي سيحمله معه المتلقي بعد نهاية العرض...؟». وأما الإجابات التي تلتمسها المخرجة لهذه الأسئلة فما هي إلا ذرائع، حسب رأيها، من أجل مواصلة فتنة السينما، ومهنة الإخراج.

كتابة السينما

تتحدث إيسيار بوياين هنا عن قضية أساسية تحكم تجربتها في الإخراج، وهي أنها لا تبحث عن موضوع ما لكي تجعل منه فيلما سينمائيا، بل إن هذه الأفلام هي التي تبحث عنها، كما تقول، باقتراح من صديق أو صديقة، أو عن طريق المصادفة. وهذا ما يتحقق لها بفضل خبرتها في كتابة السيناريو أيضا، بما يمنحها القدرة على تحويل أيّ حدث عابر أو واقعة أو فكرة إلى حكاية مكتوبة، ثم إلى حكاية بصرية ترويها للعين. وبرغم تعاملها مع نجوم مكرّسين مثلما تتعامل مع ممثلين صاعدين أو تكتشفهم هي لأول مرة، تؤكد المخرجة، بل كاتبة السيناريو، هذه المرة، أن «السيناريوهات التي كتبتها لم أكتبها وأنا أفكر في ممثلين محددين. بحيث يتساوى لديّ أن يكون الممثل محترفا أو يؤدي أول أدواره. وأنا أثق في الممثلين المحترفين، لأن لديهم مهارات وتحكما في تقنيات بعينها، وبإمكانهم أن يجددوا طرائقهم، وأن يعبّروا بشكل جيد عن مختلف الانفعالات. ولكن، حينما يتعذر العثور على ممثل محترف، أو حين تراهن على وجه سينمائي جديد، فإن هذا الأمر يتطلب وقتا طويلا وعملا شاقا ومضنيا وممتعا في الآن نفسه. وهذا الاشتغال المكثف في هذه الحالة قد يصل بك إلى تجسيد أمثل للشخصية المطلوبة».

وعن علاقتها بالعالم العربي ومعرفتها بالسينما والفن في هذه الضفة الجنوبية من المتوسط، ترى بوياين أن ثمة «الكثير من الأحلام المشتركة بين الضفتين، لأننا جميعنا كائنات إنسانية بنفس الآمال والطموحات. كما أننا نحلم بطريقة متوسطية، ونفكر بطريقة متوسطية، ونبدع بهذا العمق المتوسطي والأفق الإنساني المشترك». وفي هذا السياق، تستحضر المتحدثة «الأندلس» باعتبارها تجربة متفردة جمعت الإسبان بالعرب، عبر قرون من التاريخ المشترك. وهي تعتبرها تجربة متفردة في التاريخ الإنساني، يمكن أن تكون نموذجا للتعايش بين الكائنات الإنسانية، والتكامل بين تجاربهم في الواقع والخيال.

كاتب من المغرب

الهامش الذي طالما ترصّد المركز

هيثم الزبيدي

لو كنت مكان أي سياسي أو مسؤول لكنت سأخشى الشبكات الاجتماعية. الشبكات الاجتماعية كما هو معلوم غيّرت كل شيء، ليس لأنها أصبحت البديل الإعلامي والتواصلي وتجاوزت التقليدي، بل أيضا لأنها للمرة الأولى في التاريخ وضعت وجوها لما اعتدنا أن يكونوا بلا وجوه: هؤلاء الناس الذين يتحركون على أطراف الهوامش ونعرف بوجودهم ولكننا لا نعرف من هم. الشبكات الاجتماعية حوّلت هذه الحشود وقضاياهم إلى شيء معلوم، بوجه وصور.

أناس الهوامش، إن جاز التعبير، كانوا معنا دائما. محتجون في المدن أو ثوار في خارجها أو قطّاع طرق أو صعاليك. التاريخ حافل بهم. ولكنهم في العموم بلا أسماء أو وجوه. مجرد حشود بقضية.

بعضهم كان محظوظا لكي يسجل التاريخ أفعاله، وأن يتمكن من الوصول شخصيا إلى الشهرة أو السلطة أو النفوذ. المؤرخ البريطاني الأشهر أريك هوبسباوم لم يتوقف عن الكتابة عنهم باعتبارهم محركا تاريخيا مهملا لم يأخذ حقه لا في القيمة ولا في الاعتبار. الكثير من هذه الهوامش تحركت لتصبح هي المحور بطريقة لم يكن معاصروها يتخيّلونها. بعض قطّاع الطرق والمتمردين انتهوا يحكمون بلدانهم. لعل هذا صار مثالا كلاسيكيا لصيغة الثورات، ونتيجة توفر التنظيم لديهم وتراجع قدرات الدول في مواجهتهم لأسباب مختلفة. لكن ما غير الكلاسيكي هو أن نشهد أنماطا هامشية استطاعت أن تحفر وجودها في عالم اليوم بطريقة يصعب تفسيرها طالما استمر اعتبارها كهوامش.

خذ مثلا المافيا. تعامل العالم مع المافيات على أنها وجه من أوجه الجريمة. تقصّد إهمالها باعتبارها هامشا دون أن يلاحظ أنها من بشر بوجوه غير معروفة للآخرين، لكنهم يعرفون بعضهم البعض جيدا. الموضوع أكبر من تجارة الممنوعات أو الجريمة المنظمة أو دفع الإتاوات. هناك شبكة اجتماعية إنسانية تحكم ذلك العالم، تشبه ربما مجموعة من تلك التي نكونها اليوم على فيسبوك أو تويتر. الدول تنهار هنا وهناك، لكن المافيات حية ترزق وتزداد قوة باستخدام الأدوات المالية والتقنية الحديثة. لهذا العالم قيمه الخاصة وثقافته وتراتبياته واقتصاده. هذا الهامش اليوم لا يقل قوة في بعض الأوجه عن المركز. هوامش الموسيقى لا يقلون خطرا. ذهب الكثير من الأفارقة مرغمين إلى العالم الجديد. ذهبوا كعبيد مغلولين. أخذوا معهم بعض أغانيهم. كانوا يرددونها في حقول التبغ والقطن الأميركية. ثم اقتادهم أسيادهم البيض إلى الكنائس ليهديهم الرب. صارت الدندنات غناء كنسيا مختلفا عن النمط الأوروبي، ثم خرج هذا الغناء من الكنيسة ليتحرر من البعد الديني وليروي قصص الحب والعنصرية والمعاناة. ولد الجاز في عمق الجنوب الأميركي، أرض العبودية والعنصرية، ليعبّر عن أهله. ثم تطورت أوجه هذا الغناء الهامشي المتمرد إلى البلوز والريغي لنجد موسيقى الروك والبوب الغربية الحديثة أقرب إلى الإيقاع الأفريقي والأنين الأسود من مقطوعات عصر الباروك الأوروبي والسمفونيات. الهامش الأسود الغنائي في قلب الفنون الأدائية الآن.

تمرّد الهوامش مستمر وسيبقى. المنصات التي تعبّر عن هذه الهوامش تتغير لكن الروح باقية. لا يقل الحائط الذي يستقطب رسامي الغرافيتي أهمية عن قدرة فنان أو ناشط على تحميل فيديو على موقع يوتيوب. الفرق ربما في قدرة الوصول وطبيعتها. أنت تمر بجانب الغرافيتي وتشاهده أو يرسل أحدهم صورته لك. أما الفيلم أو الأغنية المحملة على يوتيوب، فتشق طريقها بالمشاركة أو الاستطلاع، أو حين يقرر الذكاء الاصطناعي الذي يراقب ماذا تشاهد أو إلى ماذا تستمع، أن يقترحها عليك. في القلب من كل هذا هو كسر الاحتكار الذي يمارسه المركز، سواء أكان سياسيا أو اجتماعيا أو دينيا، لصالح الهامش. هو كسر للاحتكار بأبعاد اجتماعية ومفهومية كبيرة تتلمّس تداعياتها السياسية ونستغل وقعها الاقتصادي.

الهوامش أيضا ليست بالضرورة شبابية أو حداثية أو تنويرية. الشاهد نعيشه يوميا في تقدم قوى الظلام من الهامش إلى احتلال المركز في حيوات المجتمعات، تحت مسميات الأيديولوجيا والدين والعرف. الغرافيتي في شوارع مدن عربية كثيرة الآن ليس لوحة تمرد شبابية دائما، بل صورة لخرافات أو رسائل سياسية أو دينية صارمة. هذا النوع من صعود الهوامش خطر يهدّد المركز والأطراف على حد سواء.

الغضب هو محرك للهامش لكي يستعيد حقوقه أو ما يتصور أنها حقوقه. واليوم، مثل الأمس، هو يمتلك أدوات كثيرة. قد تكون هذه الأدوات أكثر سلمية، لكنها قادرة على إحداث التغيرات العميقة التي من الصعب أن نتصور أن بالإمكان تجاوزها ■

كاتب من العراق مقيم في لندن

www.aljadeedmagazine.com

أبو بكر العيادي
إبراهيم الكراوي
إبراهيم حنفي
بوناصر الطفار
حامد العظم
حسام أبوحشيش
حمدي البصيري
حميد سعيد
خالد جرّار
خيري إيبش
خيري الذهبي
رشيد برهون
سيدي محمّد بن مالك
شمس الدين بلعربي
عرفان رشيد
عمار المأمون
عواد علي
فاروق يوسف
كريم عبدالسلام
كمال بستا
مازن المعموري
محمد آيت ميهوب
مخلص الصغير
معز ماجد
مفيد نجم
ممدوح فرّاج النّابي
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
ياسر كرجوسلي

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com