الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 127 – مايو 2018

مع العدد **كتاب الدوحة**

مقالاتٌ فِي الأدب العربيّ
إغناطيوس كراتشكوفسكي
(نصوص مختارة)

حقوق المُشاة
أسلوب آخر للمشي في المدينة

بعد مئة عام..
هل يمكن نسيان فرويد؟

إدغار موران:
رسالتي إلى شباب اليوم

حوارات:
خالد زيادة
عبد العزيز المقالح
دومنيك إده

لماذا يصنعون النجـــوم؟!

twitter:@aldoha_magazine
www.aldohamagazine.com

مكتبة قطر ذاكرة حيَّة لمعارف العالم وثقافاته

حـدثٌ علمـيٌّ وثقافـيٌّ باهـرٌ ذلـك الـذي شـهدته الدوحة مـع افتتـاح مكتبة قطر الوطنيّـة أبوابها أمام القُرَّاء وجمهور المعرفة والثقافة مطلع شـهر أبريل/نيسـان 2018. وحضور حفل التدشـين الذي رعاه حضرة صاحب السـمو الشـيخ تميم بن حمـد آل ثانـي أمير البـلاد المفدى، حفظـه الله. فبعد خمس سـنوات بالضبط، من إعـلان صاحبة السـمو الشـيخة موزا بنت ناصر عن مشـروع مكتبة قطـر الوطنيّة بتاريـخ 19 نوفمبـر 2012، تَجسَّـد الحلم المعرفـي حقيقة ماثلة للعيـان، حقيقة مبهـرة للألباب، تصميمـاً ومحتوًى ثريّاً، فبالإضافة إلى المصـادر الإلكترونية التي تحتـوي نصوصـاً كاملـة، يوجد مليـون كتاب مطبوع علـى أرفف المكتبـة، وأكثر مـن 500 ألـف كتـاب إلكترونـي ودورية وصحيفـة وغيرها من المـواد، فضلاً عن المجـلّات والمجموعـات الخاصّـة. وبذلـك يكون أحـد أعمدة رؤية قطـر 2030 قد تمّ تشـييده ورفعـه. فالمكتبة لبنة أساسـية في رؤيـة قطر التنمويـة القائمة على الانتقـال مـن الاعتمـاد على المـوارد الطبيعية إلـى الاعتماد على اقتصـاد المعرفة، بهـدف تنويـع مصـادر الاقتصـاد والحفـاظ علـى اسـتمراريته، من خـلال إتاحة المصـادر المعرفيـة للباحثيـن، سـيما أنهـا أُفتتحت في مؤسَّسـة قَطـر التعليمية بيـن أكبـر الجامعات العالميـة لتُقدِّم الفائـدة البحثية للطـلاب والباحثين بمختلف تخصُّصاتهـم، وذلك ما سـتقوم بـه المكتبة على أحسـن وجه.

وكمـا كانـت مكتبة دار الكتـب القطريّة هـي أول مكتبة عامة تأسَّسـت في منطقة الخليـج العربي بتاريخ 29 سـبتمبر/أيلول 1962، فإن مكتبـة قطر الوطنيّة اليوم سـجّلت إنجـازاً جديـداً بوصفهـا أول مكتبة وطنيّـة يُعلن افتتاحها وتدشـينها من بدايـة الألفيـة الثالثـة. كما تُمثِّـل أيضاً أكبر مكتبـة عربيّة عامة مـن حيث مخزون المصـادر والكتب ومن حيث اتسـاع المـكان وتطوُّر تقنياته. ولذلـك اختار الاتحاد الدولـي لجمعيـات ومؤسَّسـات المكتبات «إفلا» مكتبـة قطر الوطنيّـة كأول مركز إقليمي عربي «لحفظ وصيانة التراث العربي الإسـلامي في منطقة الشـرق الأوسـط وشـمال إفريقيـا»، وذلـك في مؤتمر «إفلا» السـنوي المنعقد فـي مدينة كيب تاون فـي جنـوب إفريقيـا 2015، وذلـك لأن مكتبـة قطـر الوطنيّـة تغدو بحـقّ ذاكرة معرفيـة وتراثية لمئـات النصوص والمخطوطـات العربيّة والإسـلاميّة، وقد عمدت المكتبـة إلـى تخصيص قسـم بأكمله لنفائس التـراث العربي الإسـلامي والعالمي، فيمـا يمكـن أن نسـميه «مكتبة تراثية» داخـل أجنحة مكتبة قطـر الوطنيّة.

وإضافـة إلـى مصادرهـا المطبوعـة والمكتوبـة، توفر مكتبـة قطـر الوطنيّة آلاف المصـادر الإلكترونيـة (أوراق بحثيـة، كتـب إلكترونيـة أو مسـموعة، مقـالات من صحـف ومجـلّات، مقاطـع فيديو وموسـيقى) مـن خلال قسـم كامـل مُخصَّص للولـوج المجانـي لتلك المصادر. التـي باتت أيضاً متاحة بضغطـة زر عبر الموقع الإلكترونـي للمكتبـة. وبذلك تُحقِّـق مكتبة قطر الوطنيّة مقولـة «المعرفة للجميع» بـكل أبعادها.

وفـي معـرض كلمتها في حفـل افتتـاح المكتبة أوجزت صاحبة السـمو الشـيخة مـوزا بنـت ناصـر، الهـدف من تشـييد هذا الصـرح المعرفـي العملاق، فـي كلمة قليلـة الحـروف، لكـن عميقـة المعنى، وهـي أن هذا الصـرح يأتي تحقيقـاً لرؤية قطـر فـي «تنميـة الإنسـان» و«بنـاء مجتمع مُبتكـر ومفتـوح في قطـر»، وكذلك «متوجِّـه إلـى المعرفـة، وإلى حجـز مكانه بين مصـاف الأمـم الراقية».

إن مكتبـة قطـر الوطنيّة هي باختصار وجهة قطر نحـو المعرفة، واحتضان العالم عبـر أبـدع مـا أنتجـه. إنها وصـلٌ لماضـي أمـة كاملة بمسـتقبل مشـرق محوره الإنسـان والمعرفـة. فكمـا كان «بيـت الحكمة» في عهـد المأمون منارةً لاسـتلهام معـارف العالَـم وترسـيخ الرقـي الحضـاري للثقافة العربيّـة حينها، فـإن مكتبة قطـر الوطنيّـة اليوم تمثل منـارة أيضاً لاسـتلهام واحتضـان المعرفة، سـعياً إلى النهـوض الحضـاري، عبـر أكثر طرقـه اختصاراً، وهـي طريق المعرفـة والثقافة.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالـح بن حسـين الهاجـري

مدير التحرير

خـالد العـودة الفضـلي

التحرير

محسـن العتيقي

التنفيذ والإخراج

رشا أبوشوشة

هـند البنسعيد

فلوه الهاجري

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

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@moc.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

المـواد المنشـورة فـي المجلـة تُعبِّـر عـن آراء كتّابها ولا تُعبِّـر بالضرورة عـن رأي الـوزارة أو المجلـة. ولا تلتـزم المجلـة بـردّ أصـول مـا لا تنشره.

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 127

السنة الحادية عشرة - العدد مئة وسبعة وعشرون
شعبان 1439 - مايو 2018

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

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

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض - ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809 / مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819 / دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668 / سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379 / دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487 / الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260 / الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196 / الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 00249154945770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس: 00212522249214 / الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 - فاكس: 00963112128664

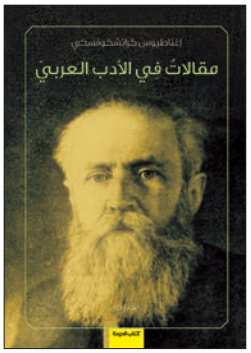
الأسعار

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

الغلاف:

غلاف **المجلة:**
Rafal Olbinski (بولندا)

مجاناً مع العدد:



غلاف **الكتاب:**
صورة فوتوغرافية لإغناطيوس كراتشكوفسكي

تقارير | متابعات |

خمسينية انتفاضة مايو 1968 بفرنسا
بريق وأطياف وأفول...
محمد الإدريسي
8

خالد زيادة:
اضطرابنا اللُّغويّ علامة شكٍّ وحيرة
حوار: علي جازو
10

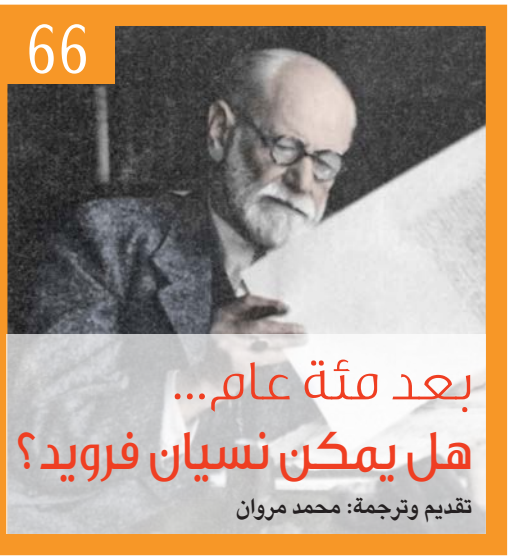
دومنيك إده:
الثقافة العربيّة اختلافٍ يجب احترامه
كاترين كالفي وسونيا فور-تـ: عبدالرحيم نورالدين
14

روبرت بوير وجان مارك دانيال
هل ينبغي أن نقرأ ماركس اليوم؟
كريستيان شافانيوه -تـ: خديجة صلحان
18

ميشيل فوكو..
مبعوثاً صحافياً خاصّاً إلى إيران
مارتن لوغروس- تـ: د. طارق غرماوي
22

الأدب الفرنكفوني
هل يمكن أن يصالح بين الشرق والغرب؟
خديجة حلفاوي
95

إدغار موران:
رسالتي إلى شباب اليوم..
حوار: صباح أبو إسلام
158



66

بعد مئة عام... هل يمكن نسيان فرويد؟

تقديم وترجمة: محمد مروان

26

لماذا يصنعون النجوم؟!

نظام النجوم.. المردودية الهائلة لأوهامنا
(محسن العتيقي)

الشُّهرة وسؤال القيمة
(خالد بلقاسم)

أدورنو و هوركهايمر: العالم عبر الدعاية
(الحسين أخدوش)

على أرض المعركة الثّقافيّة..
(محمد بن حموده)

في هوليوود.. قفص للنجومية المارقة!
(أمجد جمال)

أنا لا أُحب "The X Factor"
(ماثيو بارنارد - تـ: عبدالله بن محمد)

عُقدة نُوبل..لماذا يُتوَّج الغرب ويفشل العرب؟!
(محمد السَّاهل)

الشُّهرة الأدبيّة في عقدي الستينيات والسبعينيات
(شعبان يوسف)

مَنْ هذا الذي يمشي مع شكوكو؟!
(السمّاح عبد الله)

نجومية الرياضيين الحقيقية ..فائض قوة إيجابي لـ«مستحقين»
(وديع عبد النور)

أدب | فنون | تاريخ | علوم |

مدينة الثّقافة بتونس.. رهانات الدولة ومخاوف المُثقَّف (عبدالله بن محمد) 4

شاشات الواقع من بيروت.. دورة الأسئلة الساخنة (علي جازو) 6

أحمد خالد توفيق.. ترك «حلقة الرعب» مفتوحة! (هاني حجاج) 86

ميشيل ليريس.. السيرة الذاتية في صورها القصوى (عزالدين بوركة) 98

إسحق الحسيني.. استشراف على لسان دجاجة! (إلهام الصنابي) 101

ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟ (محمد الإدريسي) 104

بينوكيو.. الضحك الشيطاني! (نورة محمد فرج) 106

كوباني الفاجعة.. «موطنك حيث تعيش حرّاً» (رضوى الأسود) 108

لماذا نحبّ السيكوباتيين؟دليل التليفزيون الرأسمالي الحديث(ولاء فتحي) 110

قصائد لـ«آيتِن موتلو» (تـ: صفوان الشلبي) 124

جي دي سالنجر.. شهرة جذَّابة بضربة واحدة! (أحمد ثامر جهاد) 136

متحف السجن في السويد.. قطيعة مع الذاكرة السوداء (محمد أدهم السيد) 144

مستقبلنا بين آثار التاريخ .. الاندثار من حولنا (سيوبهان ليونز) 152

رَمضانُ.. مَوسِمٌ لَمْ تَهزِمهُ الحَداثَة! (خولة مرتضوي) 156

148

حقوق المُشاة

أسلوب آخر للمشي في المدينة

ترجمة: مروى بن مسعود

حوارات | نصوص |

78

عبد العزيز المقالح:

تجاوزنا جدل الستينيّات والسبعينيّات

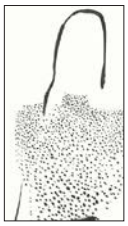
حوار: محمد محمد إبراهيم

82

الكاتبة القطريّة مجد خالد:

القراءة الجادة، تحدٍّ نواجهه

حوار: سعيد صالح



112

من اليمن..

ثلاثون حرباً، وحبّ

صفاء الهبل

116

إدمون جابيس:

حينما يصيرُ الشِّعرُ وطناً

تقديم وترجمة: خالد الريسوني

مدينة الثّقافة بتونس
رهانات الدولة ومخاوف المُثقّف

تونس: عبدالله بن محمد

شكّل افتتاح مدينة الثّقافة إضافة مُهمّة للمشهد الثّقافي بتونس، لكن الأهم – كما يأمل الفَنّانون– أن يقطع هذا المعلم الثّقافي المُهم مع الأعمال التي يُكرِّسها الإعلام التجاري، وأن تشعّ المدينة كفضاء للتبادل الثّقافي بين الأمم ومنها تُسوَّق الهويّة التونسية في الخارج.

بعد سنوات طويلة من التأخير والتأجيل، تحقّق الحلم واكتمل مشروع مدينة الثّقافة، لتكون منارة إشعاع وحِراك مختلف الفنون في تونس. وقد شكّل افتتاح مدينة الثّقافة حدثاً تاريخياً علّق عليه أهل الفَنّ والإبداع آمالهم لَعلّه يقطع مع عقود من تهميش الثّقافة، سواء على مستوى الهياكل أو المؤسَّسات والفضاءات.

وستضع مدينة الثّقافة أمام التونسيين فضاءات لم تُشيَّد على مدى عقود من الزمن منذ الاستقلال على غِرار متحف الفنون المعاصرة والحديثة، والمكتبة السينمائية والمسارح، وهي بالأساس مدينة متكاملة وجامعة لكلّ الفنون والحرف. أما تنظيمها الهيكلي فيهدف إلى تجاوز المألوف، أي التنظيم الإداري القديم القائم على الهرمية، في اتجاه الاستقلالية بهدف تحريك القدرة على إنتاج معنى مختلف وخطاب جديد وفعل إبداعي خلّاق. ولا يمكن الحديث عن استحثاث نسق الخلق والإبداع عبر مؤسَّسات قديمة لا تسعى إلى مضمون جديد أو تصوُّر مغاير يقوم على قراءة جديدة وتقنيات متطوِّرة، وينهل من خزّان الذاكرة ويرتقي بها. بالتأكيد، الثّقافة لا يمكن أن تختزل في جدران وهياكل فقط، دون استغلال الموروث الفَنّي وتطويره والمحافظة عليه.

التأسيس لمشهد ثقافي جديد

تهدف تجربة المدن الثّقافيّة إلى الرقي بالمنجز الثّقافي عبر تعزيز استخدام الفضاءات والبُنى التحتية الجديدة لدعم المنتجات الثّقافيّة شكلاً ومضموناً عبر استراتيجية تسويقية تنهض بالمدينة وروّادها وتشعّ تدريجياً على أطرافها. ولا يمكن القيام بذلك إلّا عبر صياغة استراتيجية هادفة لزيادة الوعي الثّقافي لدى الفرد والمجموعة، والترويج لصورة المدينة والبلاد من خلال ما تعرضه من أعمال فنّيّة وتراثية متنوِّعة توفِّر العديد من الميزات الإبداعية القادرة على التواصل مع الزوّار. في السنوات الأخيرة، وبعد تحرُّرها من سلطة الرقيب، طوَّرت وزارة الثّقافة في تونس من اهتماماتها بالحياة الثّقافيّة لتكريس الهويّة المجتمعية والحفاظ على الذاكرة التونسية إيماناً منها بأن الجاذبية الفريدة للثّقافات المحلّيّة تجعلها جذابة للزوّار، فتُحقِّق الحركية الثّقافيّة والمنافع الاقتصاديّة.

لذلك كان وزير الثّقافة محمد زين العابدين، أحد أبناء الوسط الفَنّي، حريصاً على استكمال بناء المشروع الثّقافي وتقديمه لروّاده ومؤسسيه من أهل الثّقافة والفَنّ في أحسن صورة. وقد أكّد في حفل تدشين المدينة بأنها «ستكون جامعة لكلّ الفنون والآداب»، وأضاف في تقديمه «تتضمَّن المدينة سبعة أقطاب، هي عبارة عن مؤسَّسات ذات استقلالية مالية وإدارية، وهو ما يضمن هامشاً كبيراً من الحرّيّة في عملها، يقوم من خلالها كلّ قطب أو مؤسَّسة برسم أهدافه الخاصة بكلّ استقلالية».

وشدَّد وزير الثّقافة على أهمِّية المحافظة على الثّقافة المحلّيّة وتعزيزها، معتبراً بأن المنتجات الثّقافيّة هي قنوات تسويق داخلية وخارجية، ولابد من دعم الفَنّانين معنوياً ولوجستياً لانطلاقة ثقافيّة حقيقية تحرِّر الفَنّان وتجعله قادراً على احتضان الإبداع والجماليات بعيداً عن كلّ الضغوطات المهنية والاجتماعيّة والمعيشية لرسم «هويّة ثقافيّة» جديدة للبلد، تخلِّصه من ترهلات حقبة الاستبداد، وتضعه مجدَّداً على خريطة التجارب الإبداعية، عبر أعمال متحرِّرة بعيداً عن الرقابة، تفرز قفزة في المستقبل القريب وتفتح نافذة على تراث الماضي المجيد. في «مدينة ستعطي فرصة لقراءة مشهد ثقافي مختلف، تتيح فرص العمل للمبدعين وتفتح الباب للفَنّانين للتكوين والابتكار والعرض. هذه المدينة لن تُقصي أحداً.

ولكن لضمان قدر أكبر من النجاح يجب أن تكون مدينة الثّقافة قادرة على تجميع كلّ الطاقات والمبدعين والفَنّانين، وذلك من خلال موسم سنوي ثقافي بالمدينة تحت قيادة

مُوحَّدة، لا تكون فيها الفعاليات مقتصرة على محيطها في العاصمة، بل ستتوسَّع لتشمل جميع الجهات والفئات. ستكون المدينة القاطرة التي تحرِّك الجهات، فالجهات الداخلية لا يمكنها أن تثمِّن أو تفعِّل مخزونها التراثي والثّقافي والتاريخي المتنوِّع في غياب المُتخصِّصين والفَنَّانين والمبدعين والباحثين. وفي هذا السياق ستُعزَّز مدينة الثّقافة الجديدة بروافد في الجهات والبلدات الداخلية عبر أحداث مركبات ثقافيّة جهويّة حتى لا يحتكر المركز كلّ الأنشطة والبرامج والإنتاجات الثّقافيّة من خلال بناء طرحٍ جماعي ومشترك. تظلّ الثّقافة دوماً بنية ديناميكية تفعَّل استجابة للحياة البشريّة، في تطوُّرها المستمر، ومؤثِّرة في كلّ جانب من جوانب حياة الفرد والمجتمعات، وتلبّي احتياجات الناس باعتبارها ناقلة للهويّة والقيم والمعنى، إذ الاختلال الثّقافي يُفسح المجال أمام تنامي الجهل والفقر الثّقافي والمعرفي. وفي عالم مفتوح بلا حدود، تصبح المحافظة على مكوِّنات الثّقافة المحلّيّة والقيم التقليدية واحتضانها مُهمَّة أكثر من أي وقتٍ مضى في نسق العولمة السريع. لذلك شكّل افتتاح مدينة الثّقافة إضافة مُهمَّة للمشهد الثّقافي بتونس، لكن الأهمّ - كما يأمل الفَنَّانون- أن يقطع هذا المعلم الثّقافي المُهمّ مع الأعمال الرديئة على غِرار الأعمال المسرحية التي يُكرِّسها الإعلام التجاري، وأن تشعّ المدينة كفضاء للتبادل الثّقافي بين الأمم ومنها تُسوَّق الهويّة التونسية في الخارج، لكن ذلك رهين طرح تصوُّرات جديدة وتقديم اقتراحات بديلة حول مضامين الهياكل والوحدات الثّقافيّة المُحدَّثة في هذا الفضاء الذي سيوفِّر فرصاً للتجديد، ويفتح باب الابتكار والإبداع أمام كلّ الفَنَّانين والمبدعين. الممثِّلة المسرحية التونسية وحيدة الدريدي من بين الفَنَّانات الملتزمات بتقديم العروض الهادفة أشادت بهذا الإنجاز «إنها لحظات فارقة في تاريخ الثّقافة في تونس من خلال هذه المدينة الجميلة»، وأضافت «علينا أن نجملها أكثر بأعمال وتظاهرات تليق بقيمة الثّقافة ومكانة المبدع».

الثّقافة ليست «جدران»..

بهجة الاحتفال والتدشين التي تصدَّرت المشهد في الآونة الأخيرة لم تخفِ بعض أصوات النُّقّاد والناشطين، الذين عبَّروا عن استيائهم من سياسات وزارة الثّقافة وأدائها، معتبرين أن الدولة ترعى أنشطة ترفيهية وليس إنتاجاً ثقافيّاً عميقاً ورصيناً. ورأى المنتقدون بأن الجدران والمدن لا يمكن أن تنتج ثقافة إذا غابت السياسات الملائمة. وأنه لا يمكن الحديث عن الثّقافة في ظلّ انعدام برامج التكوين القاعدي المُتخصِّصة في الإبداعات الفَنّيّة المختلفة وعدم الاهتمام الاستراتيجي بالثّقافة. وقد لاحظ لطفي المرايحي، السياسي والكاتب ورئيس جمعية الإبداع الموسيقي ومدير مهرجان الموسيقى الروحية ومهرجان الإنشاد الديني ومهرجان الموسيقى الآلاتية، أن تدنّي مستوى القراءة مثلاً يعود إلى عدم الاهتمام بالناشئة، وبأن غياب المواهب في الموسيقى والرسم والمسرح سببه إهمال الدولة للموهوبين وغياب مسارات تعليمية تهتم بالمبدعين منذ النشأة، متسائلاً عن ما يمكن أن ننتجه ونعرضه داخل الجدران والبنايات الفخمة دون تكوين مسبق. فالثّقافة ليست تكملة أو ترفاً، بل هي الأساس، وهي صورة البلاد ورافعتها الاقتصاديّة، لا تحقق أهدافها دون تصوُّرات ورؤى واضحة.

ومع كلّ الزخم الذي رافق افتتاح المدينة فإن أكثر ما يخشاه المُثقَّفون أن تتحوَّل بعد بضعة أشهر أو سنوات قليلة إلى مدينة أشباح، إذ إن أغلب الإنتاجات الثّقافيّة تعتمد على الدعم الحكومي، وكثيراً ما تصطدم طلبات الدعم بالبيروقراطية بسبب تدنّي موارد الدولة التي تعاني صعوبات اقتصاديّة أو في غياب مسؤول واعٍ يسعى حقّاً إلى الترويج للفعل الثّقافي ودعمه، يكون داعيةً للفنون ومؤمناً بها، ومُستعداً لإثارة نقاشات مع الأوساط الثّقافيّة والفَنّيّة بأجيالها وأطيافها كافة ودون إقصاء، وأن يُعطي بذلك المرونة الكافية لتنفيذ البرامج والمشاريع بالشراكة الحقيقية مع الوسطين الثّقافي والإبداعي، ولا يستثني الشباب وأصحاب الخبرة.

سنة تلو أخرى، يتّسع مدى تأثير الفيلم الوثائقي على متابعيه وعُشّاق هذا النوع الخاص من الأفلام، ملبياً حاجاتٍ فنّيّة، ومحاولاً الرّدّ على أسئلة ذات طابع اجتماعي ثقافي. تأتي القيمة الراهنة للسينما الوثائقية العربيّة وسط ظروف سياسيّة استثنائية زادت سيولتها الجارفة من ضبابية الحقيقة نفسها، وبذلك يكون الفيلم الوثائقي قد تجاوز حصر المعنى بالحقيقة فقط، أو هو يحاول القفز فوق أسوار الحقيقة بمعناها النمطي الدارج، ليلمس من النزوع الإنساني إلى العدالة جوهره الحيّ وقدرته الباقية على التأثير في الحاضر والمعاش الفعليين لسكان المنطقة العربيّة.

«شاشات الواقع» من بيروت

دورة الأسئلة الساخنة

بيروت: علي جازو

استضافت سينما ميتروبوليس في العاصمة اللبنانية بيروت، بين الـ 9 والـ16 من شهر أبريل/نيسان الماضي، بالتعاون مع المعهد الفرنسي في لبنان، الدورة الـ 14 من مهرجان الأفلام الوثائقية «شاشات الواقع». وشاركت في دورة هذه السنة خمسة أفلام عربيّة من أصل تسعة من بينها «وجوه - أماكن» من فرنسا؛ فيلم ختام المهرجان الذي استهلّ عروضه بفيلم «القطاع 35» للمُخرج الفرنسي إيريك كارافاكا، إضافة إلى الفيلم المكسيكي «العاصفة Tempestad»، وآخر قادم من هولندا تناول عالم الموضة والأزياء «Margiela we».

القائمة العربيّة لهذه الدورة، ضمَّت إلى جانب الفيلم الفلسطيني «نائلة والانتفاضة» للمُخرجة جوليا باشا، والفيلم التونسي «أصوات من القصرين» لكلّ من المُخرجين ألفا لملوم وميشال تابت، ثلاثة أفلام لبنانية هي على التوالي، «أصداء»، و«شعور أكبر من الحب»، و«القمة السابعة» لكلّ من المُخرجين نيكولا خوري وماري جرمانوس سابا وإيليا يوسف.

في هذا الصدد أشارت نسرين وهبه المُنسِّقة الإعلامية في «جمعية ميتروبوليس» إلى أنه من الصعب على هذا النوع من الأفلام تحقيق نسبة مشاهدات عالية، كون قلّة من الناس تتابع الأفلام الوثائقية، إلّا أن المهرجان في المقابل بات يُحقِّق نجاحاً من خلال ترسيخه مناسبةً سنوية، صارت بمثابة تقليد مُميَّز ينتظره المتابعون في ظِلّ تنوُّع الأعمال المعروضة وجِدَّتها.

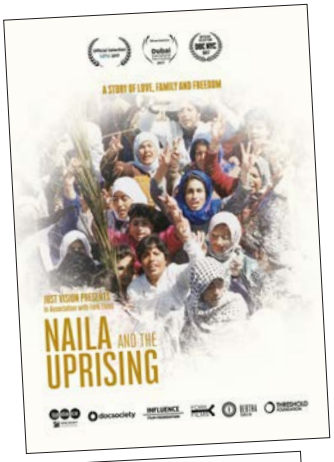
وبسؤالنا للمُخرج نيكولا خوري، بعد فيلميه «الحارة» 2012، و«بيروت البلقان» 2016، عن اختياره أزمة اللاجئين السوريين في لبنان محوراً لفيلمه الجديد، وعن سبب عنونة الفيلم بـ«Resonances» (أصداء)، أجاب «لقد اخترت أزمة اللاجئين السوريين على الرغم من أن الكثير من الأفلام الوثائقية في السنين الماضية تناولت هذا الموضوع. كان تحدّياً لي أن أعالج هذه القضيّة على طريقتي ومن وجهة نظر أخرى تضيء على مشكلة مُهمَّة لم تلقَ اهتماماً إعلامياً برأيي. اللاجئون هربوا من الحرب ليخوضوا حرباً من نوعٍ آخر داخل المخيم، وهي الحرب النفسيّة: هم في حالة انتظار تُقيِّدهم وتمنعهم عن عيش حياتهم بشكلٍ طبيعي. فهذا الفيلم يأخذنا إلى داخل هذا الجسد المُقيَّد والمتروك لتكتشف أحاسيسه والكوابيس التي ترافقه خلال النهار كما في الليل؛ فيتحوَّل إلى قصيدة قاتمة تجعل المُشاهِد يعيش المعنى الحقيقي للجوء. قد لا تتحسَّن أحوالهم بعد هذا الفيلم مباشرةً، لكن بالتأكيد ستتغير الرؤية، وقد تكون هذه البداية». أضاف نيكولا خوري مُوضِّحاً «اخترتُ (أصداء)، لأن الفيلم يُركِّز كثيراً على الصوت فتمتزج أصوات اللاجئين وأصداء قصصهم لتنجح في أخذ المُشاهِد في رحلة غريبة في باطن الجسد والفكر».

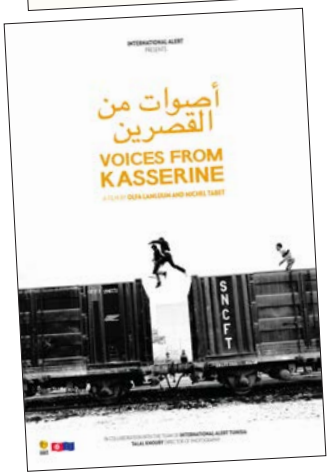
يلعب الخوف وفقدان الأمان الدور الأكبر، وقد ركَّز المُخرج المُتميِّز نيكولا خوري كثيراً على هذه النقطة في الفيلم، ولو بطريقةٍ غير مباشرة. فالسبب الرئيسي وراء كلّ القصص هو فقدان الأمان والخوف وعدم الاستقرار التي وَلَّدَتْ كلّ الأسى والرعب في

نفـوس اللاجئيـن. والأمر الصعـب حقاً هـو هـذا التصـادم بيـن فقـدان الأمان وحالـة الانتظـار التي لا تعطي فسـحة إلّا لقصص الخوف والأسـى أن تسـيطر على فكـر وذهن اللاجـىء وتدمِّره يوماً بعـد يوم.

أما فيلـم «نائلة والانتفاضـة» للمُخرجة جوليا باشـا، وقد سـبق عرضـه في يوم المـرأة العالمـي بسـينما «باربيـكان» فـي العاصمـة البريطانية لندن بشـهر مـارس/آذار الماضـي، فتنـاول محنة شـابة فلسـطينية مـن قطـاع غَـزَّة المحاصـر، بعدمـا دفعتهـا الظـروف أن تختـار مـا بيـن عاطفتهـا وواجبها تجـاه عائلتهـا وحرِّيتهـا الشـخصية، فتختـار الثلاثـة معـاً فـي ذروة نضوج عاطفـي ونفسـي لا يُفضِّـلُ حبّـاً علـى آخـر أو عاطفـة علـى واجـب. يتنـاول «نائلة والانتفاضة» مسـيرة نائلة عايش، الشـخصية النسـائية التي تُعَـدّ نموذجاً لعشـرات آلاف الفلسـطينيات اللاتـي أسـهمن فـي الانتفاضـة الفلسـطينيّة الأولـى (أواخـر ثمانينيـات وبدايـة تسـعينيات القـرن الماضـي)، وتـدور الأحـداث ما بيـن دخول نائلة السـجون الإسـرائيلية وخروجهـا، وتوزيعهـا المنشـورات والتحضيـر للاعتصامـات والمقاطعـات حاملـة ابنهـا الرضيـع. كمـا يُتابـع الفيلـم قصّـة هـذه المـرأة المناضلة عبر حركة الاعتصام السـلمية الأبـرز فـي تاريخ فلسـطين، مسـتعيناً بعناصـر التحريك المُؤثِّـرة والمقابلات الحصريـة والأرشـيف.

إلّا أن أكثـر فيلـم لاقى حضوراً ونسـبة مشـاهدة عاليـة، وشـكّل مفاجـأة على الأقلّ لجهـة الحضور الكثيـف مما أخَّر عرضه قرابة سـاعة، فكان «شعور أكبر مـن الحـب» الـذي سـلَّط الضـوء على ماضـي الحركـة العماليـة والمطلبيـة فـي لبنـان، دامجاً عناصر هذه السـيرة العماليـة الاجتماعيّـة مـع سـير نسـاء وأزواجهـن وعائلاتهـن وعلاقاتهـم مع





تنظيمات اليسـار اللبنانـي قبيل الحرب الأهليـة، حتـى يومنـا الحاضـر بعـد مضـي حوالـي نصـف قـرن علـى تلك الأحداث (سـبعينيات القـرن الماضي). تميَّـز «شـعور أكبر مـن الحـب» الذي أُعِدَّ للتفكير والتسـاؤل حـول احتمالات التاريـخ ودور المـرأة، بتعـدُّد الأصوات وتمازجها، مـع حركة كاميرا أرشـيفية نزيهة تجـاه الماضي والحاضر، غير أن ما أضعـف الفيلم ربما، هـو لجوؤه إلى طرح أسـئلة مباشرة عن علاقة الماضي المطلبي الطبقـي بالحاضر الاحتجاجي المدني (في تقاطـع مع حِراك المجتمع المدني قبل سـنتين إثر أزمة النفايات)، ومحاولتـه إيجـاد صِلـة مطابقـة بيـن أحداث السـبعينيات المطلبيـة (أحداث معمـل غنـدور وإضراب مزارعـي التبغ والتنبـاك) ومـا جـرى فـي تظاهـرات بيـروت قبل حوالي سـنتين.

مـن تونـس كانـت العـودة إلـى مدينة «القصريـن»، على الحـدود الجزائرية – التونسـية، عبـر كاميـرا المُخرجين ألفا لملـوم وميشـال تابـت، حيـث نحظـى ببوحٍ دفين على لسـان فنَّانين وعاطلين عـنَ العمل ومهربين وأطفال، بعد سـبع سـنوات على الثورة التونسـية. فيلم عن أصوات تلك البيئة الاجتماعيّة المُهمَّشـة، ذات القـدرة الاقتصاديّـة المحـدودة والظروف الصعبة، منهـا ومن مثيلاتها تعالت أولى صرخات الاحتجاج الثوري، معلنـة الربيـع العربي الـذي أفضى إلى الثـورة وتغيير نظـام الحكم في تونس. في حيـن ذهب المُخـرج اللبنانـي إيليا يوسـف إلـى خـارج المنطقـة العربيّة وهمومهـا وأسـئلتها، في فيلمـه «القمة السـابعة»، الـذي بدا أقرب إلـى مرافقة بصريـة سـياحية لرحـلات متسـلِّقي الجبـال مـن عـربٍ وأجانب، ممـا جعله خاليـاً مـن منحـىً اجتماعـي وضعيف الصِّلـة بما ينتظره جمهـور بات ينتظر كلّ سـنة موعـداً مـع الفيلـم الوثائقـي وجديـده علـى صعيـد التنـاول الفَنّـي والمضمـون الاجتماعـي – الفكري معاً. فـي العمـوم، ما ميَّـز دورة هذه السـنة من مهرجان الأفلام الوثائقية «شاشـات الواقـع» قربـه مـن الأسـئلة السـاخنة على الصعيدين الاجتماعي والسياسـي، ومحاولتـه التركيـز علـى خبايا وجوهر القضايا التـي طرحتها الأفـلام العربيّة الخمسـة. لقد بلـغ الوثائقي طـوراً من نضـوج التناول وثقة الحركة ومصداقية المبادرة، ممَّا يؤهله إلى تقديم مسـتوى أكثـر عُمقـاً وجمـالاً بصريّـاً وفنّيّاً، من دون أن تكون تلك المحاولة على حساب ما تعنيـه الوثيقة والفيلـم الوثائقي من صدقية وصِلة عضويّة بحياة المواطنين العـرب في بلدانهم، ومن دون أن تطفئ بـرودة الحقيقة الحياديـة، إذا ما قُدِّمَتْ لوحدها، من حرارة التضامن الإنسـاني وتجذُّر الشـعور الجمعي.

يحتفي المجال التداولي الفرنسي خلال هذه السنة بذكرى مرور خمسين سنة على اندلاع أحداث مايو 1968 في سياق تحوُّلات اجتماعيّة واقتصاديّة عميقة مسَّت المجتمع الفرنسي، ودفعت العديد من المثقَّفين إلى الحديث عن «فشل» هذه الانتفاضة الطلابية في الدفاع عن مبادئ ومقوِّمات الجمهورية الفرنسية الخامسة...

خمسينية انتفاضة مايو 1968 بفرنسا

بريق وأطياف وأفول...

محمد الإدريسي

«أضحت جامعة السوربون طيفاً خالياً من روح أحداث مايو 68». بهذا العنوان، يجيب الصحافي الفرنسي «انطوان روندل Antoine Rondel» عن سؤال طالما شغل المُتتبِّعين لتحوُّلات المشهد الأكاديمي والثقافي الفرنسي: هل لازالت روح مايو 68 حاضرة بجامعة السوربون خاصّة، والجامعة الفرنسية عامّة، في ظلّ خطط الإصلاح الليبرالي المُتقطِّع التي تنتهجها الحكومات الفرنسية خلال العشرين سنة الأخيرة؟ وجد روندل غياباً كبيراً لأي معرفة تاريخيّة دقيقة بأحداث الانتفاضة بين الطلبة الجامعيين خلال ربيع سنة 2018؛ أي غياب «ورثة حقيقيين لهموم ومطالب جيل الستينيات». لقد عوَّضت اللوحات الرَّقميّة والهواتف الذَّكيّة المُجلَّدات والكتب التي أشعلت لهيب ثورة شبابية ستصل أصداؤها إلى مختلف دول العالم وستعيد كتابة تاريخ شباب العالم خلال القرن العشرين.

لا يمكن نكران التأثير الكبير لثورة مايو 68 على تطوُّر الفكر الفلسفي الفرنسي المُعاصِر على مدى الخمسين سنة الماضية وتزايد التيارات والنقاشات الفلسفية العميقة حول قضايا الإنسان، والمجتمع والسياسة؛ بل إن كبار فلاسفة فرنسا اعترفوا بالدور الكبير للانتفاضة في تطوير تفكيرهم (دولوز، فوكو، بورديو، ليوتار، لاكان، ديريدا...)، إلى درجة أن ميشيل فوكو نفسه يكتب قائلاً: «لولا مايو 68 لما قمت بما قمت به حول السجن، الجنوح والجنسانية». لكن ما يجب الانتباه إليه، هو التأثير العكسي للأحداث على تطوُّر الفلسفة الفرنسية خاصّة، والمُعاصِرة عامة.

في مقالٍ له بمجلة (The Conversation)، ينبهنا الفيلسوف الفرنسي «جان باتيست فويلرود Jean-Baptiste Vuillerod» إلى أن الثورة الطلابية قلبت تصوُّرنا الكلاسيكي لمفاهيم التاريخ، الاقتصاد والمجتمع. انتقدت الماركسية، بتصوُّرها الكلاسيكي للتاريخ والاقتصاد، وأفل بريق السرديات الكبرى المُوجِّهة لمصائر الشعوب انطلاقاً من اقتران الاحتجاج بالمعيش والحياة اليومية، نقد فكرة الهرمية الأسرية، المهنية، الأكاديمية وحتى التراتبية داخل التنظيمات الاحتجاجية نفسها. بلغة أخرى، أسهمت أحداث مايو 68 – بشكلٍ مباشر أو غير مباشر– في إشعار شرارة الليبرالية الجديدة بتركيزها على مقولات الحرّيّة أكثر من المساواة أو حتى العدالة الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

من جانبها، أجرت «المجلة الأدبيّة الجديدة»– في حلَّتها الجديدة– ضمن عددها الأخير تحقيقاً مطوَّلاً حول مواقف واتجاهات الرأي العام الفرنسي حول منجزات ومآلات خمسينية ثورة مايو 1968. من أبرز ما جاء في هذا التقرير، نجد إقراراً من قِبَل النخب، كما عموم المواطنين الفرنسيين، بالمكتسبات الثقافيّة (بداية مرحلة ثقافيّة وفكريّة جديدة) والحقوقية (المساواة بين الجنسين) والفَنّيّة (ثورة موسيقى الروك) لانتفاضة، مع التأكيد من جديد على غياب أي صلة بين انشغالات شباب جيل الستينيات وجيل العشرية الثانية من الألفية الثالثة. ليس من هموم الشباب الفرنسي اليوم التفكير في إرث الآباء والأجداد بقدر ما أضحى البحث عن عمل مستقر، وضعية اجتماعيّة جيدة والانشغال باليومي سمات رئيسة للفرد الفرنسي؛ لقد عوَّض الانشغال بالذات مقولات تغيير العالم.

أسهم البعد الاجتماعي والأكاديمي

لأحداث مايو 68 في إضعاف التعاطي الأدبي والروائي معها. ليس هناك فقر كَمِّي في استحضار الانتفاضة الشبابية ضمن مكوِّنات السرد الأدبي، لكن ما يلاحظ هو التركيز بشكلٍ كبير على «مايو 68 كتجربة مؤلمة للذاكرة الأسرية والوطنيّة، بالشكل الذي يجعلها مختزلة في قضايا الهويّة والالتزام»، تؤكِّد الناقدة الفرنسية «كلوي برندلي Chloé Brendlé». إننا أمام أعمال أدبيّة تجعل من الأحداث، الأمكنة، الأزمنة، الشخصيات، بنيات الحكي وديناميّة السرد مجانبة أو مسترقة للسمع والرؤية إزاء هذا الحدث المفصلي؛ فهل يتعلَّق الأمر باعترافٍ ضمني بفشل ثورة مايو 68 أم بوضع مسافة بين الفاعلية الثورية والفاعلية الإبداعية؟

بخصوص مسألة العلاقة بين الفعل الإبداعي والفعل النضالي، يرصد المُفكِّر الفرنسي « بوريس جوبيل Boris Gobille» الكيفية التي بموجبها استطاع العديد من كُتَّاب ومثقَّفي الستينيات الدمج بين فاعليتهم الإبداعية والتزامهم ونضالهم من أجل القضايا الاجتماعيّة (سارتر، دي بوفوار...)؛ عكس الفترة المُعاصِرة، حيث أسهمت حركة سوقنة وسلعنة القيم الأدبيّة والإبداعية في أفول صوت/تأثير القوى الفكريّة والأكاديمية ضمن الساحة الدوليّة. في كتابه الصادر مُؤخَّراً، «مايو 68 الخاصة بالكتاب: أزمة سياسيّة وطليعة أدبيّة» (Le mai 68 des écrivains: crise politique et avant-gardes littéraires)، يعتبر جوبيل أن هذه الأزمة الاجتماعيّة والسياسيّة قد شكَّلت فرصة ذهبية أمام العديد من مبدعي الطليعة الفرنسية من أجل استثمار سلطتهم الكاريزمية والنضال حول احتكار الهيمنة الرمزية والصراع بهدف الحصول على مواقع وحظوظ اجتماعيّة وسياسيّة. نتيجة لذلك، بقدر ما بثت أحداث مايو 68 روحاً جديدة في المشهد الثقافي والأدبي الفرنسي، بقدر ما جرّته نحو الخضوع لمنطق «البحث عن الاعتراف، الحظوة والهيمنة»، والتماهي مع قوانين السوق؛ ولَعلّ العجز عن مواجهة السيل الجارف للقوة النيوليبرالية خير مثال دال على هذا الوضع المتأزم.

إذا كانت ثورة مايو 68 قد جعلت من الحرّيّة والتحرُّر شعاراً لها، فإنها في المقابل قد قوَّضت الأخلاقيات الاجتماعيّة والدينيّة المُتعارَف عليها. صحيح أن شعار «الحب، السلام، الروك...»، قد رُفِعَ منذ مطلع الستينيات مع شباب ولاية كاليفورنيا المُهمَّش بالولايات المتحدة الأميركية، إلّا أن تحسن مستوى المعيشة، ارتفاع نسب ولوج الجامعة، والاستقرار الاجتماعي والاقتصادي بالمجتمع الفرنسي قد دفع الشباب الجامعي إلى الضرب عرض الحائط مختلف القيم والمكتسبات الأخلاقية الكونية والتأسيس لـ«حركة ثقافيّة مضادة» قوامها العصيان والتمرُّد وشعارها الحرّيّة (الجنسية بالأساس): يتعلَّق الأمر بثقافة «المجتمع المراهق أو الشاب» إذا استعرنا عبارة ادغار موران.

يذكرنا «مارتين فورنييه Martine Fournier» بأن شعارات شباب مايو 68 قد كانت «شاعرية، وجدانية وساخرة أكثر منها سياسيّة أو اجتماعيّة» تهاجم الأخلاق والمُؤسَّسات باسم تحرير الأفراد والرغبات؛ يضيف السوسيولوجي الفرنسي «جان بيير لو جوف Jean-Pierre Le Goff». أسهم هذا الأمر في تماهي جوهر الثورة مع القيم المسلعنة للجسد، المرأة كما الأخلاق، دون أن تستطيع ضمان التعايش، الحوار وقبول الآخر وإخراج المجتمع الفرنسي من حلقة معاداة الأجانب والمهاجرين والدفع به نحو تبنِّي قيم المساواة والإخاء؛ رموز الأنوار المنسية.

رغم ما حقَّقته ثورة مايو 1968 من مكاسب ثقافيّة، اجتماعيّة واقتصاديّة، إلّا أن تزامنها مع لحظة ميلاد الثورة الصناعيّة الثالثة (سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي)، بروز المَدّ النيوليبرالي وهيمنة قيم السوق قد أزاحها عن بلوغ الشعار الذي رفعته منذ خمسين سنة: حرّيّة، عدالة وفردنة. في مقالٍ رصين بمجلة «علوم إنسانية»، تقف عالمة الاجتماع الفرنسية «مود نافار Maud Navarre» عند التراجع «الخطير» التي تعرفه حرّيّة الصحافة والتعبير في السياق العالمي عامة، والفرنسي خاصّة. لقد قوَّضت الإنترنت، الرقابة، قوانين التشهير ومراقبة محتويات الشبكات الاجتماعيّة فرص شباب اليوم في ثورة ثقافيّة واجتماعيّة جديدة. فشلت انتفاضة الأجداد والآباء خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي في بلوغ المرامي والأهداف المُسطَّرة لها، وصارت الحرّيّة شعاراً و«سلعة زائفة» (بلغة كارل بولاني) تُعوِّض الفشل التاريخي في تحقيق مساواة وإخاء حقيقي بين المكوِّنات الثقافيّة للمجتمع الفرنسي.

شغل الدكتور خالد زيادة منصب سفير لبنان لدى جمهورية مصر العربيّة، والمندوب الدائم في جامعة الدول العربيّة بين عامي (2007 – 2016)، وهو حالياً مدير المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات– فرع بيروت. أستاذ جامعي، حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون الثالثة– باريس عام 1980، باحث في التاريخ الثّقافي والاجتماعي. له العديد من المُؤلَّفات، منها: «سجلات المحكمة الشرعية (المنهج والمصطلح)»– «الكاتب والسلطان من الفقيه إلى المُثقَّف»– «الخسيس والنفيس، الرقابة والفساد في المدينة الإسلامية»، و«العلماء والفرنسيس– قراءة في تاريخ الجبرتي». كما صدرت له ثلاثية بعنوان: «مدينة على المتوسط»، إضافة إلى رواية تاريخية بعنوان «حكاية فيصل»، بالإضافة إلى العديد من الكتب ترجمةً وتحقيقاً، مثل «عبرة وذكرى أو الدولة العثمانية قبل الدستور وبعده» لسليمان البستاني، ورسالة «الكلم الثمان» للشيخ حسين المرصفي.

حول النّهضة العربيّة ومآل تحوُّلاتها العسيرة دار هذا الحوار مع الدكتور خالد زيادة، مدير فرع بيروت للمركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. سعة المعرفة بتراكب التاريخ الاجتماعي– الإسلامي العربي وعلاقته مع النّهضة الأوروبية– تجعل من اللقاء بصاحب «المسلمون والحداثة الأوروبية» غنيمة معرفية قائمة على وضوح المعنى، ودقة الوصف التحليلي.

خالد زيادة:
اضطرابنا اللُّغويّ علامة شكٍّ وحيرة

حوار: علي جازو (بيروت)

يُلاحظ المُتتبِّع لسيرتك العلمية أنك ركَّزت على اللّغة، كما في كتابك عن سجلات المحكمة الشرعية في طرابلس، ومقالك عن التاريخ والتصوُّف.. لماذا اختُرت اللّغة مدخلاً وأداة لفهم أوضاع اجتماعيّة محدَّدة؟

– سؤالك عن اللّغة فاجأني فأنا لست لُغوياً، إذ إنني درستُ الفلسفة، ثمّ عطفتُ على تاريخ الأفكار والتاريخ الاجتماعي، كما درست السجلات الشرعية التي أشرتَ إليها، والتي تمتاز بلغة خاصّة في حينها (القرن الـ 17 وبداية القرن الـ 18).

السؤال واسع حقيقةً، بين التاريخ والتصوُّف– المقال الذي هو مثال عن العلاقة مع لغة المُؤرِّخ وكيفية فهمه وتصوُّره لمرحلة تاريخية، لكن الفكرة الأساسية حول عملي طوال سنوات، تناولت النّهضة العربيّة وعلاقتها بالأوروبية عبر اللّغة أو بالاعتماد عليها. وقد لاحظتُ فارقاً أساسياً؛ فأوروبا دشَّنت نهضتها بخروجها عن اللّغة اللاتينية الجامعة وسلطة الكنيسة، بإحياء اللّغات القومية الألمانية والفرنسية والإيطالية، على عكس النّهضة العربيّة التي كانت بعثاً للغة الفصيحة مع ما يقتضيه ترسيخ النّهضة حينها من خروج عن (اللّغات) العامّية ولهجات المجتمعات المحلّية. إن فكرة النّهضة العربيّة قائمة على سند من الماضي ولغة جامعة، مع عدم الاستهانة بفكرة اللّغة الفصيحة في هذا المقام، وهي غير اللّغة الكلاسيكية كما لدى امرؤ القيس والجاحظ وسواهما، فهي لغة محدثة وأداة لاستيعاب الحداثة ومفاهيمها.

هنا يمكن تلمُّس اللّغة كجزء من عملية التحديث، مع الانتباه لمجهود بذله كتَّاب وفقهاء وأدباء كمحمد عبده

خالد زيادة ▲

الذي شرح نهج البلاغة للإمام علي مثلاً، وبطرس البستاني اللُّغوي المعروف، والطهطاوي وسواهم حتى عصر العقَّاد وطه حسين وعلماء أزهريين كثر.

لنأخذ مثالاً من تجربة محمد علي في حكم مصر، التي كانت إدارتها تحت سيطرة كتَّاب (موظفين) يعتمدون لغة خاصّة تُدعَى «القايرمة»*. جاء محمد علي وألغى تلك اللّغة مما ساعد على تعريب الإدارة، وهو نوعٌ من توحيد لغوي، إذا كان حديثنا يتمحور حول صراع السلطة والنزاع مع اللّغة وعلى اللّغة، كما حدث بين اللاتينية واللّغات المحلّية في أوروبا.

أما من تناقضٍ هنا بين مفاهيم النّهضة والعودة إلى الماضي؟

– النّهضة الأوروبية عادت الى التراث الروماني واليوناني ما قبل المسيحي، فهي لا تعني تلقائياً قطع الصلة مع الماضي. نوعاً ما عادت النّهضة العربيّة الى الماضي قبل الإسلامي من خلال اعتماد جذر العربيّة عبر اللّغة الجامعة والموحدة التي أفضّلُ تسميتها بالفصيحة كما اُعتُمدت في المدارس والجامعات.

وعلينا هنا ملاحظة أن العودة إلى الماضي جزءٌ من النّهضة عبر اللوذ بمكان أو حماية سندٍ يُحيي الحاضر أو نقطة تاريخ مُعيَّنة، كما حدث بأوروبا، في مرحلة النيوكلاسيك، ليس عبر العودة للفلسفة واللّغة وحسب، بل تعدَّى الأمر الى العمارة والرَّسم والفنون الأخرى، وتضمَّن ذلك بنحوٍ واضح تحدِّي الجسد المُحتقَر من قِبَل الكنيسة.

أَلَمْ يكنْ هناك ميلٌ إلى الإصلاح داخل الكنيسة؟

– كان على الدين في أوروبا أن يلحق بالنّهضة، لكن دعني أُكمل ملاحظتي حول فكرة اللّغة، فالبروتستانتية مثلاً تحدَّت السلطة الكنسية عبر ترجمة الإنجيل إلى الألمانية، أي أنه لم تعد هناك سلطة للكنيسة، لكن مارتن لوثر أطلق – ولو بشكلٍ غير مباشر– فكرة الفرد، ربما تحت تأثير عقلانية ديكارت الصارمة: «إن العقل هو أعدل الأشياء قسمةً بين البشر»، وهي عبارة أطلقت العقلانية الأوروبية التي هي في أساسها اعتبار المساواة الفردية أساساً كما قال مارتن لوثر إن الفرد على علاقة مباشرة مع الله، لكن البروتستانتية تتضمَّن جانباً رجعياً مما أطلق الكالفينية المُتشدِّدة على ما يشبه الأصولية الإسلامية في

عالمنا. وما أودّ قوله باختصار إن النّهضة ليست مؤسّسة على أمور لُغويّة مجرَّدة وحسب، ولا تعني قطع الصلة كلّياً مع الماضي.

لكنك أشرت في حديثك إلى اضطرابٍ لُغويٍّ معاصر؟

– نعم، كيف يمكننا استيعاب المفاهيم الحديثة من دون لغة جامعة نحتها وشذَّبها روَّاد النّهضة، مع وجود فروقات وتمايز، فلغة الطهطاوي المرنة والسائلة ليست على وتيرة لغة البستاني، ولا محمد عبده هو طه حسين.

ثمّة فكرٌ نهضوي مُؤسَّس على تحديث اللّغة، حتى لدى الأزهريين في مصر، مثال حسين المرصفي الذي اهتم بالتدريس والتربية، وقد نشرتُ له كتاب «رسالة الكلم الثمان»، وقد انتبه لمصطلحات حديثة شرحها، مثل الوطن والمساواة والحرّيّة؛ فهؤلاء الروَّاد والأساتذة اهتموا باللّغة من باب التحديث والنّهضة التي تستوعب الحداثة بما هي فكرٌ ولغةٌ معاً.

لقد قامت النّهضة الأوروبية على لغات قومية حلَّت محلّ لغة الكنيسة اللاتينية، كما أن النّهضة العربيّة كذلك قامت على لغة جامعة، لكنها معاصرة ومشذَّبة. هناك لغتان الكلاسيكية القديمة، ولغة القرن التاسع عشر، وهي اللّغة الفصيحة التي ساهمت في نقل المعارف وشيوع الأفكار النّهضوية، وهي ليست العامّية، بل هي خروج على العامّية، ففي القرنين الـ 18 والـ 19 اقتضى الخروج من الانحطاط الخروج من لغته نفسها.

لا يمكننا أن نستهين بما قدَّمه النّهضويون، مقارنةً بالتدهور الحاصل في العربيّة حالياً، وتقدُّم لغات أجنبية عليها في التعليم وحتى التخاطب اليومي في مجتمعات عربيّة مختلفة.

تبقى المفاهيم الحديثة قانونيةً وسياسيةً وفلسفيةً ذات نفع معرفي، إذ صنعها النّهضويون ليس في المجامع اللُّغوية وحسب، فالكُتَّاب وأساتذة التاريخ والأدب نحتوا مصطلحاتٍ لم تزلْ حية، فلا يمكن وضع كلّ ذلك خلف ظهرنا إذا شئنا متابعة النّهضة أو وضع اليد على سبب تعثرها.

ليست النّهضة بمرحلة دائمة وليست أيديولوجيا جامدة، إذ إن هناك ما يليها، لكن مكتسبات النّهضة في خطر الآن وتعاني تصدُّعات ينتج عنها تقطعٌ معرفيٌّ خطير، ربما نجد أعراضها في اضطراب لغوي، فاستخدام مكتسبات النّهضة فكراً ولغةً آخذ بالتَّضاؤل والتَّقلُّص، إذ لم تعد شائعة، وربما يكون اضطرابنا اللُّغوي علامة شك وحيرة في سؤالنا: بأي لغةٍ نفكّر الآن؟!.

ما الذي دفعك إلى النظر في تاريخ الجبرتي، وكيف يمكن لمتصوِّف أن يكون مؤرِّخاً؟

– جاء ذلك من خلال سلسلة مقالاتٍ عن قراءتي للجبرتي المُؤرِّخ المصري المعروف في نهاية القرن الـ 18 وبداية القرن الـ 19. ينتمي الجبرتي إلى الطريقة الخلوتية، وكان متصوِّفاً مثل الكثير من أبناء جيله. طبعاً التصوُّف درجات، فهناك تصوُّف شعبي وتصوُّف العلماء، إضافة لفقهاء تحوَّلوا إلى متصوِّفة، فانقلبت هاؤهم راءً (فقيه/فقير).

فـي مصـر، يـوم الاحتفال بذكـرى السـيد البـدوي بطنطا، يقـول الجبرتي إن ما شـاهده يخرج عن التزام الشـرع، من عـزفٍ ورقصٍ وغنـاء، لكنه يعلّـق في الخاتمة قائـلاً: طالما إن العلمـاء يُجيـزون ذلك فلا ضـرر، رغم إبـداء تحفُّظه.
لكـن مـا ركّزت عليـه ليـس الأخبار التـي ذكرهـا الجبرتي، إنمـا التراجـم. فقد لاحظت، كما يشـير الجبرتـي، أنه حدثت اضطرابـات شـديدة عـام 1770 تقريبـاً، إذ حينهـا بـرز شـخص يُدعـى علي بـك الكبيـر، وهو مـن المماليـك، غيَّر دولة المماليك التي سـقطت عـام 1517 على يد العثمانيين. اسـتقوى علـي بـك الكبير واسـتولى على حكـم مصر حتى بلـغ الشـام، إلى أن يخونـه أحد أتباعه (أبـو الدهب)، ويُقتل علـي بـك الكبيـر فتبدأ الفتـن حينهـا. يضيـف الجبرتي أن الشـيخ الحفني، وهـو من كبار المتصوِّفـة «نصحهم، لكنهم لـم ينتصحـوا»، ويضيـف إلى ذلك توارد إشـارات سـماوية من كسـوف وخسـوف وفيضانات، وصولاً الـى الهول الكبير مع مجيء نابليـون. فالجبرتي رأى التاريخ بعين المتصوِّفة، وأخضـع فهـم التاريـخ وقراءتـه لمعتقده الصوفـي. هذا ما انتبهـت إليـه أكثر مـن غيره من أمـور في تاريـخ الجبرتي.

نحن الآن إزاء تسلُّط فئات عسكرية على مجتمعاتها المحلّية. إلامَ تُعيد هذه الظاهرة؟

– ربمـا نجـد جـزءاً من الجـواب فـي مرحلة تسـلُّط مماليك القـرن الثامن عشـر على المجتمع الأهلي، مثـل أحمد الجزار الـذي توسَّـع من ولاية عكا حتى الشـام، وحدث الأمر نفسـه فـي ليبيـا والعراق. لم تكـنْ لهؤلاء المماليك سـلطة بالمعنى الدولتـي الحالـي، لكنهم تمتَّعوا بنفوذٍ واسـع آنـاء الضعف العثماني.
سـاهم ضعف المجتمع المحلّي في تسـلُّط أمـراء المماليك، وهـو أمـر مزمن تكـرَّر على غيـر مثـالٍ وفتـرةٍ، كان يكفي حينهـا لأميـر مملوكـي مـع عِـدّة مئات مـن العسـكر حتى يتسـلَّط، لكن تسـلُّط العسـكر الحديـث في القـرن الـ 20، جـاء مـن أبنـاء البـلاد أنفسـهم، ومـن مؤسَّسـة عسـكرية مسـتقلّة نسـبياً، غير أن تقاليد القرن الثامن العشر المُتَّسمة بضعـف المجتمع المحلّي تشـبه، على نحـو واضح، ضعف المجتمعـات الأهليـة في القـرن العشـرين أمـام الانقلابات العسـكرية المتلاحقة.

كيف حدث ذلك، وما هو وجه الشبه؟

– لقـد بُنيـت (الجيـوش الوطنيّـة) علـى كونها قـوة حديثة وحداثيـة وليسـت عسـكرية فقط، كما نجد لـدى محمد علي بمصـر، فقد اتَّضـح أن التقنية العسـكرية تغلب الشـجاعة، وهـذا ما اسـتخلصه من المواجهـة مع حملـة بونابرت، فبدأ التحديث العسـكري.

كأن الحداثة العربيّة بدأت بالجيوش أولاً؟

– علينـا ملاحظـة أن جيـوش العـراق وسـورية ولبنـان في القرن العشـرين نشأت في ظِلّ انتدابات، ومع تنظيم صارم، خـارج الإطـار القبلي والديني، واسـتيراد سـلاح حديث، ما شـكّل عنوان الاسـتقلال وتبلـور وعي وطني.

لكن الجيش تحوَّل إلى أداة قمع؟

– شـعور قادة الجيوش الأوائل بالقوة والاسـتقلال النسبيين، ترافـق وضعف المجتمع الحزبي والأهلي بُعيد زوال الانتداب. لقـد برَّر قادة الانقلابات لأنفسـهم شـرعية مطلقـة، خاصّة بعد نكبة العرب في فلسـطين 48، التي شـكّلت دليلاً حاسماً علـى هزيمة السياسـيين وفسـادهم. فمع هزيمة فلسـطين والفسـاد داخل المجتمعـات العربيّة اسـتولت الجيوش على الشـرعية مع نوعٍ مـن التقبُّل الأهلي.

كان هناك قبولٌ شعبيٌ في ذلك الوقت؟

– كان هنـاك قبـولٌ كبيـرٌ فـي بدايـة الخمسـينيات، مـع شـيء مـن الاضطراب، ترافـق وحججاً وطنيةً أن المؤسَّسـة العسـكرية نزيهـة وغيـر مُلوَّثـة بالفسـاد وتعـد بالتحرير والنصـر. ادّعـت الجيوش حمل لواء التحرير والسـيادة، لكن المؤسَّسـة العسـكرية خاصّـة فـي مصر قامـت بعمل آخر، تجلَّـى في مشـاريع التأميـم الضخمة التي بـدأت بالإصلاح الزراعي سـنة الثورة نفسـها (1952)، ثـمّ امتدت إلى عموم مناحي الدولة والمجتمع، فلم تكنْ الطبقة السياسـية وحدها المُسـتهدَفة، وتبـع ذلـك إلغـاء الأحـزاب والصحـف. جمال عبـد الناصـر اسـتأنف التأميـم فـي سـورية عـام 58 أيام الوحـدة السـورية المصريـة. أمرٌ مشـابه حدث فـي العراق وليبيـا لاحقـاً، فسياسـة التأميم قد هدفت إلـى إلغاء طبقات قديمة مع نشـوء ثراء جديد سـلطوي المنشـأ ترافق وسطوة الجيـوش، وهـو ليس مـن الاشـتراكية في شـيء، إنما يبدو أقـرب شـبهاً الى تصرُّفـات أمـراء المماليك المُتعسِّـفة كما لـدى الجزار وسـواه فـي القرن الثامن عشـر.
هـذا مـا أُسـمِّيه تقاليد راسـخة تجلَّـت في تسـلُّط فئة على المجتمـع خـارج حـدود القانـون والأعـراف، وأعتقـد أنها مقاربـة جديدة ربمـا، كيف نفهم البنـى المجتمعية وضعف المجتمع المديني العربي وهشاشـته إزاء تسلُّط العسكر، كما حدث فـي مصر وسـورية والعراق، مع تراجـع دور الطبقة الوسـطى المُتعلِّمـة التي حملت همـوم الوطنيّة السياسـية، لكنها سـرعان ما انهارت أمام نهم العسـكر وسرعة حسمهم إدارة الأمـر الوطني إلى حكم أمني – عسـكري صرف خارج أي إطـار برلماني ممكن.

دومنيك إده، باحثة وروائية لبنانية الأصل. وُلِدَتْ سنة 1953 في عائلة مسيحية كبيرة. ناشرة ومترجمة وناقدة أدبية وروائية. ساهمت في نشر وترجمة كتب إدوارد سعيد – الذي جمعتها به علاقة حميمة– إلى الفرنسية، ونالت عن ذلك جائزة فنيكس للأدب سنة 1999. أصدرت مؤخّراً كتاب «إدوارد سعيد، رواية فكره»، تناولت فيه حياة المُفكِّر الفلسطيني– الأميركي من جوانب عِدّة، مُركِّزةً على شخصيته الفكريّة وثقافته الواسعة والمُتعدِّدة والغنيّة.

دومنيك إده:

«تُدرَك الثقافة العربيّة الإسلاميّة... كخطأٍ ينبغي تصحيحه، وليس كاختلافٍ يجب احترامه»

حوار كاترين كالفي وسونيا فور*

ترجمة: عبدالرحيم نورالدين

ما ظروف لقائك بإدوارد سعيد؟

– يعود لقاؤنا الأول إلى سنة 1979، حينما كنت أشتغل مع منشورات سوي (Seuil). عندما التقينا من جديد خلال التسعينيات كانت الملابسات غريبة، لأنها كانت مطبوعة بالمرض الذي غيَّر علاقتنا بالزمن. كنت خارجة من علاج كيماوي أليم، وهو كان قد اكتشف إصابته بسرطان الدم الحاد جدّاً، والذي قاومه طيلة 12 عاماً. كلّ الأسئلة كانت تفرض ذاتها باستعجال. كان ذلك يجعل العلاقة حيّة جدّاً، وحادة جدّاً. كما كانت أيضاً علاقة مأساوية: كان ثمّة شيء من المستحيل في الهواء. كان اقتراب الموت يمنعنا من الارتماء في المستقبل.

لماذا هذا الكتاب اليوم؟

– بدا لي أن الظروف قد نضجت [سعيد تُوفي سنة 2003] وأن الوقت، بعبارات الكتابة، كان قد حان لإيجاد النغمة المضبوطة. والتصدِّي لكلّ الأزمنة كما يقع في توليفة موسيقية: عبر محاولة العزف بعِدّة آلات في الوقت نفسه. كنت أريد، دون تفريق، استثمار كلّ ما قرأت وشعرت به، وحلَّلته أو عشته معه أو من دونه. كنت أريد كذلك الكتابة عن موضوع لطالما شغلنا وأرهقنا، أنا وهو، كلّ هذه السنوات: القضيّة الفلسطينية. والتذكير بالموسيقى التي كانت تشغل حيِّزاً مهماً في علاقتنا. كان كلّ ذلك يُشكِّل نطاقاً واسعاً من «أماكن» اللقاء المُجدَّد.

كان إصدار كتاب «الاستشراق» سنة 1980، الذي يُعَدّ مُؤلَّفاً مرجعياً في العالم الأنغلوسكسوني، صعباً في فرنسا...

– وجدت في تلك المرحلة، صعوبة كبيرة في تجنيد وسائل الإعلام الفرنسية، وبالخصوص التلفزة. أُقدِّر، من خلال نشر هذا الكتاب، إلى أي حَدّ يبقى إدوارد سعيد مغموراً في فرنسا. إنها مفارقة: كان سعيد، كناقدٍ كبير، «مهرباً» للأدب الفرنسي في الولايات المتحدة الأميركية. كان ممكناً افتراض أن التعريف به هنا، لن تعترضه أي صعوبة.

دومنيك إده ▲

للمـرّة الأولـى فـي التاريـخ، مع كتـاب «الاستشـراق» الذي سـيُترجَم إلـى ثلاثيـن لغة وسـيصبح منجزاً أساسـياً، يبيِّن شـخص ما، بكيفيـة منهجيـة، أن المعرفة الغربية بالشـرق كانـت تقوم بشـكلٍ واسـع علـى متخيَّل كان يختـرع الآخر، إن لـم يكـنْ قد تجاهلـه بل حتى نفـاه. كان حدثـاً تاريخياً: أتـى مثقِّـف كبيـر من العيـار الثقيـل ليمنح رؤيـة واضحة وصوتاً لمن كانوا لا يشـعرون لا بالاعتراف بهم ولا بالإنصات إليهـم، وقـال إجمـالاً: لا يمكن للغرب أن يسـتمرّ فـي كتابة التاريـخ بمفرده.

كيف يمكن تفسير هذه اللامبالاة؟

– مـع كتاب الاستشـراق، كان سـعيد يُعيد النظـر في قرنين مـن المعرفـة المتراكمـة. وبنظرة نقديّـة، كان يُعيـد قراءة أمّهـات كتـب الأدب الغربـي، الـذي كان مع ذلـك معجباً به بشـكلٍ عميـق، لكـن الإعجاب، بالنسـبة لـه، لم يكـنْ ليمنع الفطنـة. وحـده هـذا البيت مـن قصيـدة «هو» التـي كتبها فيكتـور هوغـو فـي تمجيـد نابليون «جليـل، ظهـر لقبائل منبهـرة/ مثـل محمـد الغـرب». هـذا مثـال من بيـن أمثلة أخرى، عن نظرة إلى «الآخـر» مضادة كلّياً لمتخيّله الخاص. لهذا السبب كان سـعيد حاسماً: كان يشدِّد، بقاموس وجهاز نقـدي غربي، على ما لم يكنْ يشـتغل بكيفيـة مضبوطة في طريقـة نظـر الغربيين إلى الآخـر، وما كان يُشـوِّه نظرهم. من جهـة أخرى، لقد وصل كتاب «الاستشـراق» إلى فرنسـا فـي لحظـة كان الفلاسـفة الجـدد يعيـدون قـراءة تاريـخ وعلاقـة الغـرب بالعالم الثالـث. كانوا يريدون إعـادة النظر فـي إثـم مُعيَّن لأوروبا [«نحيب الإنسـان الأبيض» لباسـكال بروكنير P. Bruckner ستنشره دار سوي سنة 1983]. كان سعيد، بالنسـبة للوسـط الثّقافي والإعلامي الفرنسي، صوتاً عصيًّـاً عـن التصنيـف ودقيق الفـروق إلى درجة يسـتحيل معهـا دمجـه في النقـاش «مع أو ضـد». كان خـارج الفكر الكسـول أو الثنائـي. ربمـا أن سـعيد، في الوقـت الحاضر أيضـاً، متشـدِّد فـي مطالبه إلـى حَـدٍّ لا يُسـمَع صوته بين إريـك زمور وطـارق رمضان...

فـي نظـرك، إدوارد سـعيد ليس محصـوراً كلية في كتبه، تقولين إنه ابتكر أسـلوباً خاصّاً. ما هو «أسـلوب سعيد»؟

– لقـد نجح في إزالـة الحواجز بين التخصُّصـات المعرفية، رغـم أنه قادم من وسـط في غاية الأكاديميـة. كان بإمكانه، وهـو مـدرِّس الأدب المقـارن، أن يكتفـي بمقارنـة «كونراد Conrad» وبـ«ميلفيل Melville» أو بـ«سـويفت Swift»، لكنه سـريعاً ما ترك تاريخه الشـخصي يتسـلَّل إلى مسـاره الفكـري. لقـد قلبت حرب السـتة أيام، سـنة 1967، النظرة التـي كان يحملهـا عـن دوره. كما تحمَّل مسـؤولية التحدُّث مـن موقـع ذاتي. فمـع كونه، فـي الآن نفسـه فلسـطينياً – أميركيـاً، بـل وحتـى مصرياً، كان كذلـك متعـدِّد اللّغات، إذ كان يقرأ الفرنسـية والعربيّـة أو الإنجليزيـة بالتمكُّن ذاته. كان في الوقت نفسـه، مولعاً بالفيلولوجيا وبالموسيقى. كان وريثـاً لضـرب مـن الكوني، وشـديد الارتباط بفكـر الأنوار. أحيانـاً مـا كان يدهـش مسـتمعيه. كان بإمكانـه أن يبـدأ محاضـرة عن فلسـطين بدقـة عالية فـي التواريخ وأسـماء الأراضـي المصـادرة... وأن يتابع الحديـث دون انقطاع عن «جيوسـيبي توماسي دي لامبيدوسا Giuseppe Tomasi Di Lampedusa»، بيتهوفن أو «سيزير Césaire». غالباً ما كان يذكـر جملـة لأدورنـو عـن المنفى: «إنـه لجزء مـن الأخلاق أن لا تشـعر بكونـك في بيتك فـي بيتك».

لقـد دافع بغيـرة وببراعة عن هـذا المكان مـن المنفى الذي يسـتطيع المـرء النظـر منه إلى جميـع الأمكنة. مـن المؤكَّد أن ذلـك سـاهم فـي كاريزميتـه. كان خطيبـاً لامعـاً. كيفما كانـت المنطقـة التـي تحـدَّث فيها، لـم يتخلَ عـن أي أحد، لـم يكنْ سـعيد يجلـب معرفة محلّيـة أو أجنبيـة، بل معرفة روتهـا ثقافات مختلفة. كان هذا أسـلوبه. يمكن الكلام حتى عن «دلال».

بحسـبك، هـل «الفوغـا» La fugue هـي الأسـلوب الموسـيقي الـذي يعرفـه أحسـن. لماذا؟

– أولاً، لأنـه كان دوماً على أهبة السـفر. ليسـت الفوغا كتابة موسيقية للاستعارة أو للتفخيم. إنها أسلوب سريع، لا يسمح بصـرف انتباهـه. اختار سـعيد كتابة دون اسـتعارات، لأنه كان إنساناً مسـتعجلاً وتحت الضغط. كان يشعر بمسؤولية دائمـة، كان يعيـش على الدوام فـي المؤقت. وكان أسـلوبه يعانـي أحياناً مـن ذلك، ولاسـيما في نصوصـه الصحافية، كتابات سـريعة جدّاً، منجـزة للإقناع. في الموسـقى، تُجدد الفوغـا الموضوع (motif) نفسـه بطرق مختلفة، وبأصوات كثيـرة. وكلّ مـرّة، فـي هـذا التغييـر الصغيـر، وفـي هـذا التكـرار الإيجابي، يسـتقرّ السـحر. هـذا التكـرار الإيجابي هـو المعارض المضبـوط للتكرار السـلبي لتاريـخ الصراع الفلسـطيني – الإسـرائيلي. هذا الصراع هو ضرب من الفوغا المضـادة، حيث يُجدّد التكرار الهوهو بشـكلٍ أسـوأ.

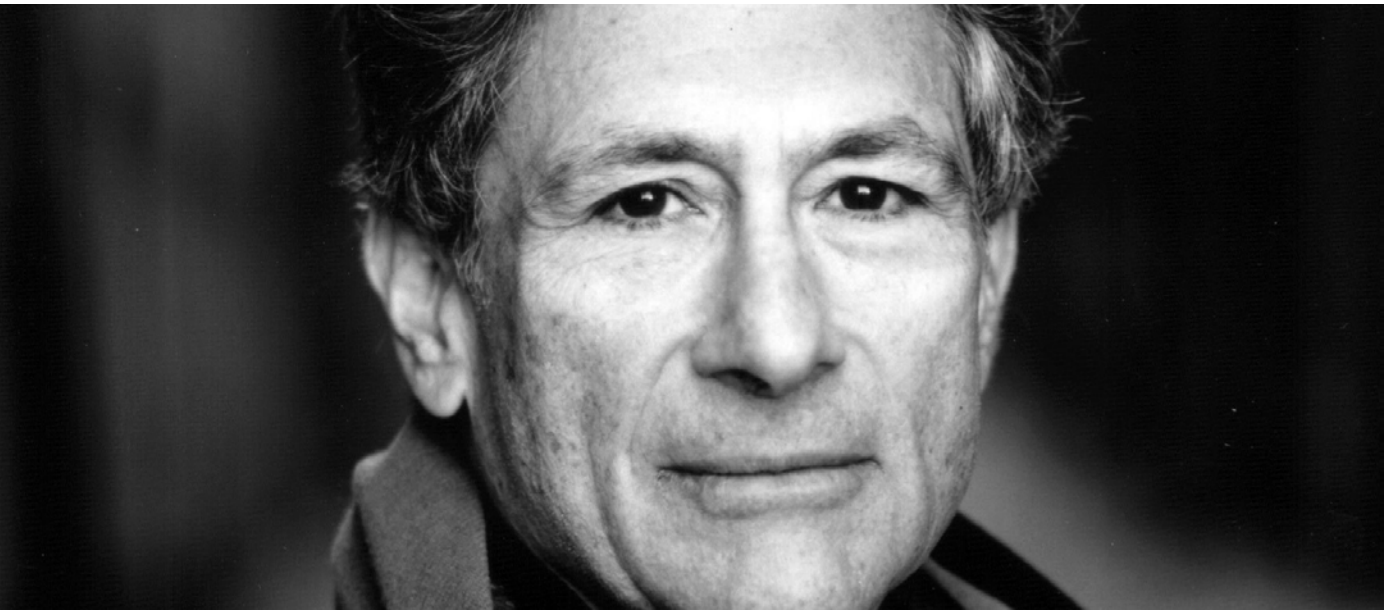
إدوارد سـعيد لـم يؤسّـس مدرسـة، لكنـه أعـدى عـدداً مـن الباحثين بعده، مـع رويه للدراسـات ما بعد الكولونياليـة، والدراسـات الفرعية.

– أجـل. كتبت كلمة «مابعـد كولونيالي» فـي بداية كتابي، لكـي لا أعـود لنطقهـا فيما بعد. أنـا حذرة مـن المفاهيم التـي تبـث بشـكلٍ صـارم فـي الزمـان. إدوارد توفي في سـنة 2003، وهي سـنة حـرب الخليج الثانيـة. على نفس خـط فوكو، أرنـدت أو أويرباخ (Auerbach)، كان سـعيد ينتمـي بمعنـى ما، إلـى عائلة إنسـانيين فـي طريقها إلى الـزوال. من هنا العنوان الذي اسـتعملته هآريتس بصدده: «المثقَّف اليهـودي الأخير». إن المثقَّفيـن العموميين اليوم هـم في غالبيتهـم خبـراء أو مناصرون يدافعـون عن آراء عوضـاً عـن الفكـر. الدفـاع عـن الفكـر، شـيء آخـر، إنه المخاطـرة، إنـه التواجد في الآن نفسـه في عِـدّة جبهات، إنـه القبـول بـأن لا تكون لا مع هـذا ولا مـع ذاك. وهذا ما قـام بـه سـعيد إلى درجـة وجـد نفسـه أحياناً فـي عزلة نـادرة. لقـد دافـع عن الهـاوي ضـد المهني. الهـاوي هو مَنْ يسـير في جميـع الاتجاهات قليلاً قبـل أن يؤكِّد، وقبل أن يُقـرِّر، هـذا الشـكل مـن الانتقائيـة والتكافـؤ المُتعدِّد يضيع شـيئاً فشيئاً.

تقوليـن إن النقاش العمومـي الحالي يضع صنفين من الاستشـراق في حالة مواجهة؟

– مـن جهـة، كلّ أولئـك الذيـن يحيلـون المسـلمين علـى هوية إسـلام ثابـت وجامـد، مثـل «ألان فنكييلكـرو Alain Frinkielkraut» أو «مانويـل فالس Manuel Valls». يميل هـؤلاء إلى تجاهل فهم ذاكرات ليسـت ذاكراتهـم. إن الثّقافة العربيّة الإسـلاميّة تُدرَك في الغالب مـن قبلهم كخطأ ينبغي تصحيحـه لا كاختـلافٍ يجب احترامه. إلـى درجة أنّ الكثير من الفرنسـيين المسلمين يشـعرون في الوقت نفسه، بأنهم مقصـودون أو بأنهـم رهائن. فـي بلدٍ كلبنـان، حيث ولدت، 500000 لاجئ فلسـطيني قدموا وليس معهم سـوى مفتاح المنـزل. هل يمكـن مطالبة الجيـل الذي ورث هـذه الذاكرة أن لا يكـون فـي ذهنه سـوى الإرث الغربي؟

فـي الجهة الأخـرى، هناك مناضلون مثل سـكان الجمهورية الأصليين أو مناضلـي اليسـار الأبـوي، الذين يظنـون أنهم يحسـنون التصـرُّف بخفضهـم لمسـتوى المطالـب، حينما يدور الحديث عن الإسـلام. طبعاً لقد كان الاسـتعمار صدمة



إدوارد سعيد ▲

مـا زلنـا نـؤدِّي فاتورتهـا. وطبعـاً أنـه لا ينبغـي التغاضي عـن هـذه الحقبـة مـن التاريـخ. لكـن التفكيـر فـي تاريخ العـرب، الذي أنا جـزء منه، كما لو كان نتيجـة هذه الصدمة وحدها، وإعفاءهم من مسـؤوليتهم الشخصية، ومن عجزهم عـن تسـيير التعدُّدية والآخريـة، وإخفاء صفحـات ماضيهم وحاضرهم، فإن ذلك هزيمة فكريّة دون اسـم، وشـيء مخزٍ. هـذه الكتابـة للتاريخ مـن منظور الضحية، خطيـرة وباعثة علـى الاكتئاب. كان سـعيد يشـجب الإمبرياليـة، ولكنه كان كذلـك يشـجب اختلالات الفكـر النقـدي العربي. السياسـة الإسـرائيلية، ولكن أيضاً فسـاد الدولة الفلسـطينية. لم يكنْ يتنازل عن أي شـيء، كان شديد التشـبث بمبدأ المساواة مع بقائـه صارمـاً جدّاً تجـاه العـرب الجاهلين بتاريـخ معاداة السامية.

هل توقَّع إدوارد سعيد عودة ما هو ديني؟

– لـو بقـي على قيـد الحياة، لكان، دون أدنى شـكّ، سـاهم في إظهار مسـؤولية الإمبريالية عن الجهاديـة الحالية. ربما أنـه لم يُقـدِّر، فضلاً عـن ذلك، أهمّيـة رجوع ما هـو ديني. ولا حتـى التهديـد الـذي كان يتربَّـص بمصير المسـيحيين العـرب. كان يُـردِّد أنـه مُثقَّـف مدرسـي «secular intel-lectual»، وكـرَّس نفسـه، قبل كلّ شـيء، لصراع سياسـي، وفكـري، وثقافـي. الجميع تـرك الديني في حالـةٍ هدوءٍ تام.

كتابك هو أيضاً كتاب عن الحِداد...

– عـن حِـداد المثل الأعلى. أنا أؤمـن باليوتوبيا، لكني أرى أن المثـل الأعلـى خطيـر، لأنه يضع الإنسـان في منزلـة اقتدار كلّـي. إنـه يخلق الصمـم والعمى. أمـا اليوتوبيـا، فهي زخم متقاسـم، وحقّ الاسـتمرار في أن نحلم بسـير الأمور بشكلٍ مُغايـر. إنها لا تسـتند إلى الاقتـدار الكلّي الفـردي. بإمكان المثـل الأعلـى أن يقتـل، وأن يقتـل حتى الحب. مع سـعيد، عشـنا شـيئاً اسـتثنائياً. هدية، كانت أحياناً مكلّفـة جدّاً. لم يكـنْ ذلـك مثاليـاً: كنـا نرغب بقوة فـي تغيير الأمـور، لكن المثالي يُجَمِّد.

كتبـتِ، مـع هـذا الكتاب «انظـر إلى صـورة إدوارد وهي تتحـرَّر»...

– الحـب تملكـي، والحِـداد درس فـي التواضـع لا يصـدَّق. وطالمـا أننـا على قيـد الحيـاة، وأن الآخر لم يعـد موجوداً، وبمـا أنه يسـتطيع الموت دونـك، فإنه ينبغـي الاعتراف بأن فـي مقدوره الحيـاة دونك أيضـاً. وكما كتـب مالارمي، فإن الحِـداد هـو تلـك اللحظة، حيـث «كما هـو في ذاتـه تغيُّره الأبديـة »، الكائـن الـذي طالمـا أحببنـاه أُرجِع إلـى ماضيه وإلـى حياتـه بجزئهـا المُتعـذِّر بلوغـه. إنه نقيـض حركة التملُّـك الشـمولية. عندما يكـون الآخر قد مـات، فإنه يرحل حامـلاً حيواتـه، ويبقـى لنا فقـط أن نواصل قطعـة حياته التي عرفناهـا عنه.

* ليبراسيون، 14 ديسمبر/كانون الأول 2017.

هل يمكن أن يساعدنا كارل ماركس في فهم النظام الاقتصادي الحالي؟.. روبرت بوير وجان مارك دانيال يناقشان ذلك.

هل ينبغي أن نقرأ ماركس اليوم؟

حوار: كريستيان شافانيوه

ترجمة: خديجة صلحان

كيف كان لقاؤكما بعمل ماركس؟

– جان مارك دانيال: أنا أنتمي لجيل كان أساتذة التاريخ فيه قريبين من الحزب الشيوعي: سمعت إذن، منذ المدرسة الثانوية، الكثير عن لينين، ولكن أيضاً القليل عن ماركس. اللقاء الفكري جاء في وقتٍ لاحق عندما كنت طالباً في المدرسة الوطنيّة للإحصاء والإدارة الاقتصاديّة، جعلنا أندريه أورليانكان نقرأ بييرو سرافا وديفيد ريكاردو وكارل ماركس. ثمّ قمت بتدريبٍ في براغ، في عام 1978. هناك، اكتشفت مدينة مملوءة بصور ماركس، وساكنة تلعنه، وتُحمِّله مسؤولية ظروفها المعيشية الكارثية.

– روبرت بوير: في المدرسة الثانوية، كان لدي أستاذ تاريخ يتبنَّى تحليلاً ماركسياً، بما في ذلك تحليل الثورة الفرنسية! ثم، مع جيل سنوات 1960، كنا جميعاً ماركسيين، دوغمائيين أو نقديين بطريقة ضمنية أو صريحة. لقد أعطاني ماركس على الفور طريقة لفهم العالم، منحني أداة فكريّة، مع الحفاظ على رابط نقدي. فليس من السهل دائماً قراءة كتاب رأس المال، لكننا لا نشعر أبداً بالملل!

ما رؤية ماركس لدور المنافسة؟

– جان مارك دانيال: رؤيته واضحة بهذا الصدد: إنه يُقدِّم عالماً تكون فيه الشركات في كفاح، ويوضع فيه

الأُجـراء في منافسـة، لكنـه لا يتجاهل ظواهـر التركيز واحتمـال الاحتكارات. تحليلـه قائم: تأخذ المنافسـة أشـكالاً مختلفـة فـي المملكـة المتحـدة وفي بلـدانٍ أخرى.

- روبـرت بويـر: لديـه رؤيـة قديمـة جـدّاً يتنافس فيهـا جميـع الأُجراء مع بعضهـم البعض. ومع ذلـك، كما يُبيِّن العالـم الاقتصادي النمسـاوي يوجين فـان بومبـاورك، كان أيضـاً فـي عهد ماركـس، المهندسـون والعمّال، ومهن مختلفة لم تكنْ تعرف منافسة. يدرس كارل ماركـس أيضـاً تطوُّر المنافسـة الدوليـة كمـا يبرهن خطابـه «خطاب حـول التجـارة الحرّة»، الـذي أدلى به فـي سـنة 1848. قـام فيـه بتطويـر وجهـة نظـر أصيلـة: فبالنسـبة إليه، أولئـك الذين يدعمون الحمائية (مذهب حماية الزراعـة أو التجارة أو الصناعة من المنافسـة الأجنبية بفرض رسـوم جمركية عالية على السـلع المسـتوردة أو تحديـد الاسـتيراد أو التصدير) هم محافظـون، إذن فهو لا يمكن أن يكون حمائيـاً. علاوة علـى ذلك، يجـد أيضاً منفعة متناقضة للتجارة الحرّة: حينما نجعـل الأُجراء في منافسـة مـع أُجراء الـدول الأخـرى، فإننا إمـا نفقرهم، أو نحكـم عليهـم بالبطالة. الشـيء الذي، فـي النهاية، سـيعجِّل تمرُّدهم!

عندمـا تكـون المنافسـة، بالنسـبة إلـى البعض، غايـة، فهي بالنسـبة إلـى ماركـس، العمليـة التي تشـارك فـي تفاعـل العلاقات التجاريـة والعلاقـة الأجريـة. إنها محرِّك للرأسـمالية. إن «صراع الكلّ ضـدّ الـكلّ» لـه تأثير نسـقي، فهو يُسـهم في الديناميكيـة التاريخية.

- جـان مـارك دانيـال: عنـد ماركس، المنافسـة بالضـرورة غير مشـروعة. لقـد تغيَّـرت هـذه الرؤية خـلال قرن مـن الزمـان: عنـد الفيزيوقراطييـن، (الفيزيوقراطية هـو مذهب الاقتصاديين الذيـن يعتبـرون الزراعة مصـدر الثروة الوحيـد) المنافسـة كانـت بالضـرورة موزونـة. عنـد ريـكاردو، قـد تشـتمل على بعـض الضربـات السـيئة، أما عند ماركـس، فليـس هناك سـوى الضربات السيئة!

- روبـرت بويـر: ومحـاولات تهدئـة المنافسـة لا تجـدي نفعـاً. حـدس مهم.

هل هنـــاك عناصـــر ناجعة، عند ماركـــس، لفهـــم الأزمات الاقتصادية؟

- جـان مارك دانيال: الأزمات هي أزمات إفـراط فـي الإنتـاج، تأتي مـن العرض. فأربـاب العمـل لا يُوزِّعون مـا يكفي من القدرة الشرائية للسماح ببيع كلّ الإنتاج. سـينتهي الأمر بهذه الأزمات بأن تصبح، فـي رؤيته، مميتة للنظـام. والحال هذه، الرأسـمالية لا تمـوت من جـرَّاء أزماتها، بل علـى العكس مـن ذلك، هي تسـتفيد منها لكي تجدد نفسـها. إنها تقوم بهدم خلَّاق، لكي نسـتحضر شـامبيتر. الركود ليـس فتـاكاً، والدليل على ذلـك، أننا منذ 2007 - 2008، لا نزال هنا.

- روبـرت بوير: حينما تقول لنا النظريّة المهيمنـة بأننـا نسـتطيع بالتنظيمـات الصحيحـة، تفـادي الأزمـات، يصـف ماركـس عمليـة اختلالات ذاتيـة تمرّ من خـلال المـال والتراكـم والمضاربة. لقد كان مخطئاً فـي فكرة أن تعاقب الأزمات كان يخضـع لقانـون جوهري من شـأنه التعجيل بسـقوط الرأسـمالية. أخطأ في النظر إلى الأزمات التي كان يلاحظها في المرحلة التاريخية للرأسـمالية التي كان يعيش فيها، بطريقـة تعميمية. وبالمثل، فـي عـام 1967، تنبَّـأ إرنسـت ماندل، الخبير الاقتصادي الماركسـي، بالدخول فـي الأزمة النهائية للرأسـمالية عندما لم يكـن الأمر يتعلَّق سـوى بركود بسـيط! إن هـذا هـو مشـكل العلـوم الاجتماعية: كلّ واحد يقوم بتنظير رأسـمالية عصره،

جان مارك دانيال: الأزمات هي أزمات إفراط في الإنتاج، تأتي من العرض. فأرباب العمل لا يُوزِّعون ما يكفي من القدرة الشرائية للسماح ببيع كلّ الإنتاج

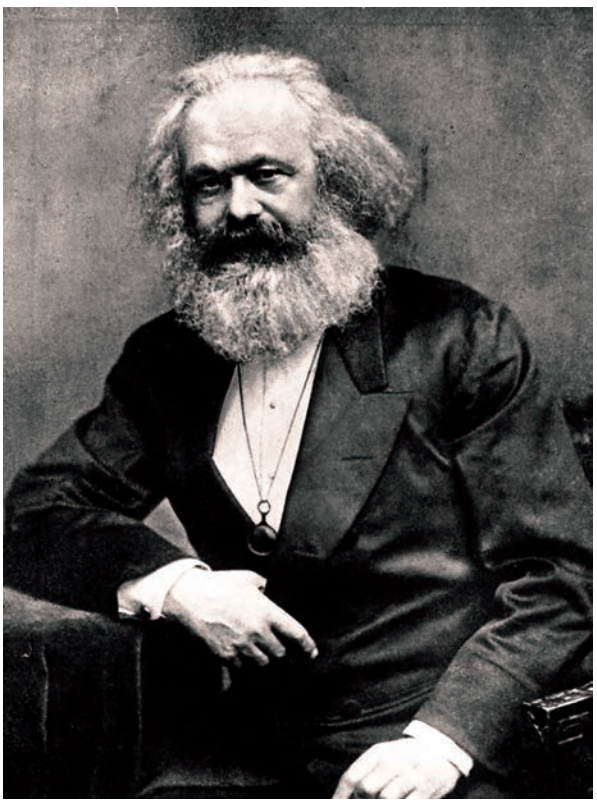
روبرت بوير: حينما نجعل الأُجراء في منافسة مع أُجراء الدول الأخرى، فإننا إما نفقرهم، أو نحكم عليهم بالبطالة. الشيء الذي، في النهاية، سيعجِّل تمرُّدهم!

نحـن ننتمـي إلـى وقتٍ يبـدو لنـا لا يمكـن تجـاوزه. فهل نحقِّـق تقدُّمـاً؟ هناك القدر نفسـه مـن الاعتراضـات اليوم علـى تفسـير أزمـة عـام 1929 تمامـاً مثـل مـا كان هناك حينهـا! عدم تعـدد المعرفـة... هذا مثيـر جدّاً.

بأي طريقة كان ماركس سجين عصره؟

– روبـرت بويـر: إنـه يسـتقرأ علـى مـدى فتـرة طويلة ما لديـه أمـام عينيه: إفقـار العمَّـال، تمديد وقت العمـل، إلخ. ومع ذلك يقول إن الرأسـمالية ابتكار، لكنه لا يستطيع تخيُّل الحصـول على الحقـوق السياسـية، ودولة الرفاهيـة، وقوة النقابـات العماليـة، وما إلى ذلك. وهذا خطـأ ممكن اغتفاره، لأن النظريّـات الاقتصادية هي وليدة التاريخ، وليس العكس.

– جـان مـارك دانيـال: أتفق مع مـا قال روبـرت بوير. في الخطـاب التمهيـدي إلى الموسـوعة، أكَّد دالمبـرت أن أفكار العالـم تنجم عن شـعوره الشـخصي، عن الواقـع الذي لديه أمـام عينيـه وعن قدرته علـى إعطاء معنى للأحـداث. يدخل ماركـس جيّـداً في الصورة. لقـد كانت لديه شـخصية قويّة وغالبـاً مـا كانـت مواقفه تتغـذَّى من تحـدِّي أفـكار الناس التـي لا يسـتطيع تحمّلها. كان أيضـاً مُحلِّـلاً لعصره: نحن نعيـد اليـوم تقييـم أعمالـه الأولى، المنشـورة تحـت عنوان مخطوطـات عـام 1844، والتـي كُتبت فـي مجتمع مريض


كارل ماركس ◄

وغيـر متكافـئ، علـى نمط تشـارلز ديكنـز، والـذي يحمل العنـف. بالرغـم من مجهوداته، لم تكنْ لـدى ماركس القدرة علـى رؤيـة بعيـدة الأمـد. وبالرغـم مـن رغبته فـي اقتراح «اشـتراكية علميـة»، إلّا أنـه لم يتصـرَّف، في رأيـي، تصرُّفاً علميـاً. إنه ينظِّر لانهيـار ميكانيكيً يتوافـق أكثر مع رغباته كمناضل بـدلاً من تحليـل عميق.

هـل ينبغي أن نُعلِّم ماركس اليـوم لأولئك الذين يريدون أن يصبحوا اقتصاديين؟

– جـان مـارك دانيـال: أعتقد أننـا يمكن أن نهمـل ماركس الاقتصـادي. ولنتركه للفلاسـفة والمُؤرِّخين.

– روبـرت بويـر: على شـاكلة نظرية التنظيم، مـن الممكن إعـادة صياغة أفـكار ماركس الأساسـية مع جميـع الأدوات الحديثـة. كيـف يمكـن تصحيح الإطـار التحليلـي لماركس لجعله مناسـباً اليوم؟ هل يمكننـا إنتاج نموذج صارم للأزمة الداخليـة؟ تحدِّيات عديدة تسـتحقّ أن تُرفَع. يدفعنا ماركس إلى التفكير في مسـألة أساسـية: هل يمكننا أن نضع نظريّة للتاريـخ؟ لأن هذا هو ما سـعى إليه، لكـن الأمر لم ينجح. في الواقـع، هناك تنافر بين نموذج جيّد الصنع، بحسـب قوانين الانضبـاط الراهنـة، ونموذج ذي صلـة بالتطـوُّر التاريخي. نصيحتي إلـى الاقتصاديين اليوم: ضعوا نمـاذج، لكن كونوا حذريـن: عندما لا تؤسِّسـون لها بصرامة، فمـن المحتمل أن ينفلـت منكم معنـى التاريخ كلّياً.

– جـان مـارك دانيال: هـل هو ماركس أم تقليد ماركسـي؟ مـن ناحيـة البعـد المالـي للرأسـمالية، مـن الأفضـل قراءة رودولـف هيلفردينـج. إنـه يحافظ علـى الصِّـراع الطبقي، ولكنـه يقترح رؤية حديثـة للاقتصاد، وفيما يتعلَّق بمسـألة لمـاذا تفلـت وتنجـو الرأسـمالية دائمـاً، من الأفضـل قراءة جانـوس كورناي، الذي لا تُعرَف أعماله. وإلّا، فلتكوين خبير اقتصـادي جيد، يجـب قراءة ليون والـراس! تقترح المقاربة الكلاسـيكية الجديدة أدوات علمية، أمـا مقاربة ماركس فهي فـي خدمـة رؤية للعالـم مُحدَّدة سـلفاً، إنها رؤيـة مناضل.

– روبـرت بويـر: ماركـس هـو فـي الوقـت نفسـه عالـم ومناضـل. لم يكنْ معلِّماً، بل اقتـرح نظريّة للعمل، وأخطاؤه تُغـذِّي الفكر الاقتصـادي بشـكلٍ أفضل من ثوابـت الأعمال الكلاسـيكية الجديدة! بإلغاء التاريخ والسياسة، إنها تحرمنا مـن تفكيـرٍ جوهري: كيف نعـرض ونُحلِّل حركـة التاريخ؟

المصدر:

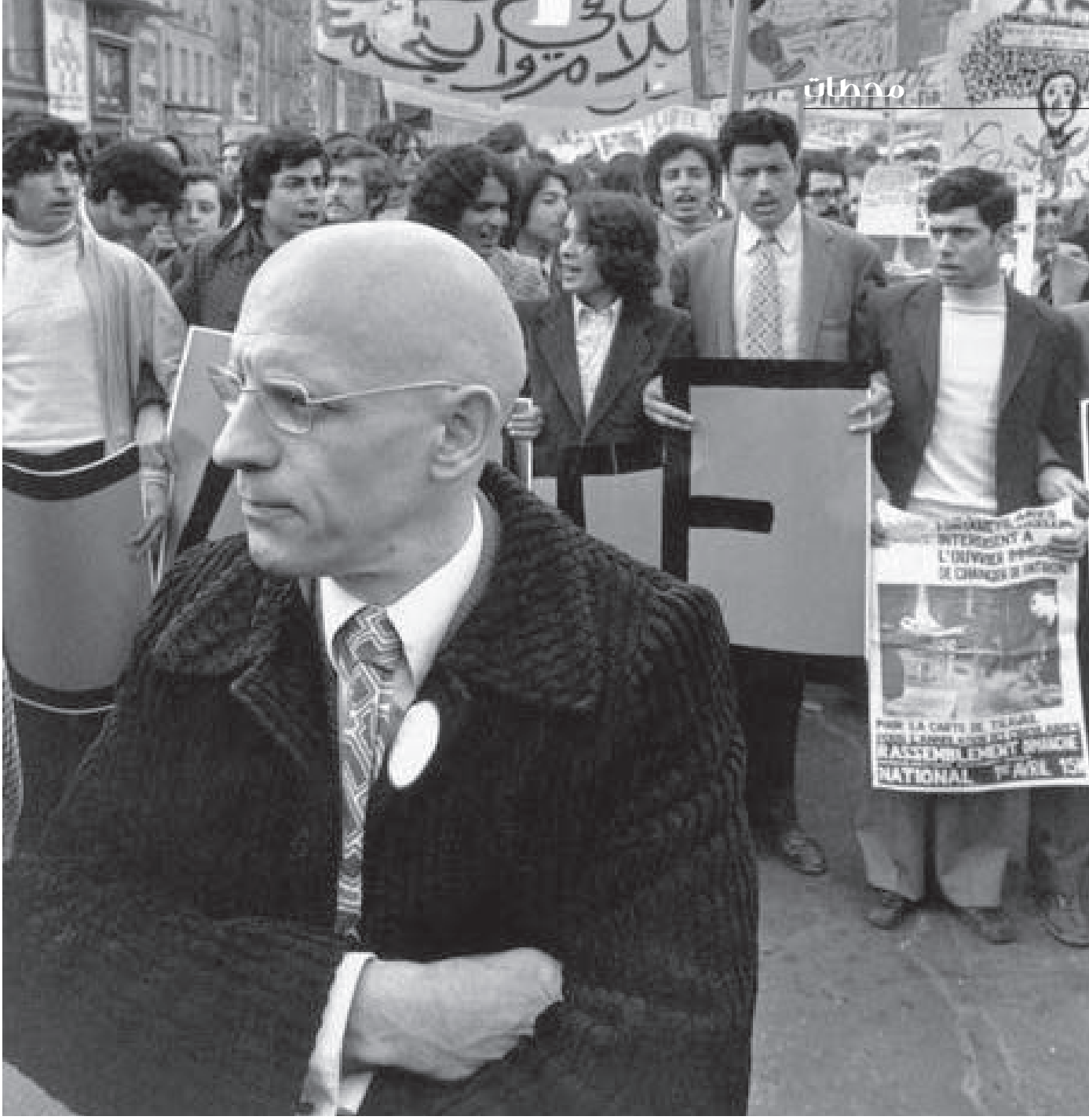
Les Dossiers d'Alternatives Economiques, mars 2018.

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

لتنزيل الأعداد السابقة:

www.aldohamagazine.com

@aldoha_magazine aldoha_magazine



ميشيل فوكو
مبعوثاً صحافياً خاصّاً إلى إيران

في عام 1978 في إيران: ثار زعيم روحي، باسم الإسلام، وكان أوار الغضب يتأجّج في صدور المُتحمِّسين المُستعدين للاستشهاد في سبيل القضيّة. في هذه الأثناء وصل فوكو إلى طهران لتغطية الأحداث، والإشادة بثورة الخميني التي التمس فيها (روحانيّة سياسيّة) غير مسبوقة... في هذا المقال نعود إلى السياق التاريخي الذي أُلِّف، لأول مرّة، بين كلمتي (إسلام) و(ثورة).

مارتن لوغروس

ترجمة: د. طارق غرماوي

«إن قضيّة الإسلام كقوة سياسيّة، هي قضيّة جوهرية بالنسبة لعصرنا الحالي، وبالنسبة للسنين القادمة. والشرط الأول لتناول هذه المسألة بجَدٍّ معيَّن من الذَّكاء، يتمثَّل في تجنُّب إثارة الحقد (Didier Eribon, Michel Foucault,II ,251). إننا لسنا في سنة 2001 أو في سنة 2015 غداة التفجيرات الإرهابية في نيويورك أو باريس، ولكننا في شهر نوفمبر/تشرين الثاني 1978 في خضم الثورة الإيرانية التي كانت بصدد إزاحة الملكية الطاغوتية للشاه، لتفسح المجال لجمهورية آية الله الخميني الإسلامية. إنها نقطة بداية لموجة عميقة جعلت الإسلام السياسي للمجاهدين الأفغان التابعين لداعش في سورية يربك نظام العالم. ولكن في تلك الحقبة لم يكنْ الأمر قد اتضح بعد، والتشكيلات السياسيّة المهيمنة المتمثِّلة في الماركسية والليبرالية، لربما لم تسمح بعد باتخاذ أي تدبير. إنها، على الأقلّ، قناعة ميشيل فوكو، وأحد الأسباب التي لأجلها قرَّر الذهاب إلى مكان الأحداث بقصد استيعاب ما كان يجري هناك.

مراسل أفكار من طهران

في الوقت الذي كانت تتواصل فيه المظاهرات منذ يناير/كانون الثاني 1978، انتقل فوكو مرّتين إلى مسرح الأحداث وذلك من 16 إلى 26 سبتمبر/أيلول، ومن 9 حتى 15 نوفمبر/تشرين الثاني. لقد جاءت زيارته في إطار مشروع «ربورطاج الأفكار»، الذي بلوره صحبة الناشط الإيطالي «أنجيلو ريزولي Angelo Rizzoli»، المساهم في جريدة «كوريير ديلا سيرا- corriere della Sera». «إن العالم المعاصر يغص بالأفكار التي تبصر النور، وتحتدم وتختفي، أو تعاود الظهور فتهز الناس والأشياء[...] لا

وجود، على وجه البسيطة، للأفكار التي يتصوَّرها المثقَّفون دائماً[...] ينبغي أن نشهد ولادة الأفكار، وتفجُّر قوتها»(DE، 250). هذا ما أكَّده حينها .

وعندما كان بصدد تنفيد فكرته، غيَّر المفهوم الذي كان يدافع عنه إلى حدود هذه اللحظة، والمتعلِّق بالمُثقَّف «المختصّ» الذي لا ينبغي أن يتخذ موقفاً انطلاقاً من وجهة نظر الأخلاق، على طريقة «سارتر Sartre»، أو نظير «موظف الإنسانية» على طريقة «هوسيرل Husserl»، ولكن على أساس قدراته فقط.

إبان الأزمة الإيرانية كان فوكو الفيلسوف الصحافي الذي يتحمَّل مسؤولية عقيدته الجديدة، وليس مؤلف «المراقبة والعقاب» و«تاريخ الجنون» الذي كرَّس هَمَّه لدراسة السجون ومناهضة التحليل النفسي بناء على التجربة التي حصل عليها. إنه الفيلسوف الصحافي الذي يتحمَّل موقفه كـ«معتنق جديد»(DE، 253II,)، ويبحث عن الإمساك بجوهر الحدث «الذي كان بصدد الوقوع»، عندما «كانت تتوالى دفة الأمور» (نفسه) متحمِّلا الخطر اللامتوقَّع.

في الواقع، كانت هذه المحاولة محفوفة بالمخاطر أكثر. فالمقالات العشرة التي نشرها فوكو، في أتون ثورة الشعب الإيراني، لدعم ظهور «روحانيّة سياسيّة» كلفته العديد من الانتقادات من جهة القرَّاء الإيرانيين، وكذلك من طرف المُفكِّرين المناهضين للتوريتارية مثل «كلود روي Claude Roy» والليبراليين مثل «بيير مانو Pierre Manent».

ما الذي أثار فوكو في إيران؟ وهل نجح في استيعاب ما كان يجري بعد دخول الإسلام السياسي إلى المشهد؟ أم أنه حاد عن الحقيقة عندما صاغ صورة مضلِّلة ولكن واعدة لمستقبل بعيد في كنف يسار ثقافي، وثورة مضادة لليبرالية ومناوئة للغرب استأنفت النضال ضدّ الاستعمار؟ هل أدرك شيئاً عَزَبَ عن بال الآخرين بتأكيده كون الثورة كانت وليدة طموح «بِفَتْح بُعْدٍ روحي في مضمار السياسة»؟ أم أنه كان يَتَكتَّم عن أفكاره الاستحواذية بشأن حدث يتجاوزه؟ لقد أثارت هذه الثورة فضول فوكو، بعد أن أوقد زنادها شعب مُتعدِّد الأطياف، امتزج فيها الطلبة الإسلاميون بالنشطاء الماركسيين والمعارضة

الليبرالية، للمطالبة برحيل نظام فاسد ومستبد، فوصل إلى طهران في اليوم الموالي «للجمعة السوداء» التي شهدت مظاهرة بميدان «جاليه Djaleh» قام الجيش بسحقها مُخلِّفاً المئات من القتلى. لقد اهتزّ عرش الشاه رغم أن الجيش الذي يُعَدّ «خامس جيش في العالم» لم يتداعَ بعد.

في الروبورتاجات التي أعدَّها فوكو كان يقوم بتوصيف المَدّ العمراني الذي أبعد الفلاحين الفقراء في المدن الكبرى، وإعادة توزيع الأراضي التي أضرَّت بممتلكات رجال الدين الشيعة. كما كان يتحدَّث عن التشكل المفاجئ، بفضل أموال البترول، لنخبة تتشبَّه بالغرب، متعالية وفاسدة. كما كان يستنطق محاوريه بشأن تطلعاتهم، وبشأن ثقافتهم الشيعية كذلك، التي تؤمن بانتظار عودة الإمام المُغيَّب، الإمام الثاني عشر، الذي سيعود ليتم الرسالة ويضع نهاية للفساد الناتج عن كلّ الأنظمة. إن الفكرة التي دافع عنها بعض الملاحظين بكون الثورة باشرت برفض التحديث المُتوحِّش قد أصابته بتشويش: «لا تتحدَّثوا مطلقاً، في أوروبا، عن أوقات ومكاره عاهل أكثر حداثة لبلد أكثر هرماً. فهو يحمل حلماً شائخاً بانفتاح بلده عن طريق العلمانية والتصنيع. التقليدانية، اليوم، هي مشروعه للتحديث، أسلحته التي هي أسلحة مستبد، ونظامه الفاسد. التقليدانية هي «النظام» (DE,II,243).

تديُّن وجودي

في الوقت الذي تواصل فيه تشييع الموتى، واستمرّ الاحتجاج، اعتبر فوكو أن الدين هو الذي يسمح بتحويل الصراع إلى معركة جماعية وروحية. وهو المفهوم الذي سنفتقده في الوقت الذي قرَّرنا فيه، نحن الأوروبيين الآخرين، فصل الدين عن أي ارتباط بالسياسة، ولكنه وظَّف هذا التديُّن بمفهوم وجودي. وقد أدلى بهذا الموقف سنة 1979 لصحافيي جريدة «ليبيراسيون Libération»: «عندما ثار الإيرانيون قالوا في قرارة أنفسهم: ينبغي علينا أن نغيِّر النظام، وأن نتخلَّص من هذا الرجل، وأن نغيِّر هؤلاء المسؤولين الفاسدين، وأن نغيِّر كلّ شيء في البلد... ولكن ينبغي، على الخصوص، أن نغيِّر أنفسنا. ينبغي أن تتبدَّل كلّيا سلوكياتنا، وعلاقتنا بالآخرين، وبالأشياء وبالأزلي، وبالله، لن تكون هناك ثورة حقيقية إلّا بوجود هذا التغيير الجذري في تجربتنا...» (DE, II, 259). وفي الوقت الذي ظلّ فيه الوضع مفتوحاً، أدرك فوكو جيداً الموقف الاستثنائي للخميني من منفاه في العراق بداية، وفي الضواحي الباريسية لاحقاً التي وصل إليها في أكتوبر/تشرين الأول: «إن الوضع يظلّ مشدوداً لمبارزة كبيرة بين شخصيتين بشعار تقليدي: الملك والرجل التقي، الملك بالسلاح والمنْفِيُّ أعزل؛ المستبد وأمامه الذي يشهر يدين عاريتين، والشعب يهتف به».

في فبراير/شباط 1979، تصاعدت الاحتجاجات فغادر الشاه إيران، بعد أن خذله الأميركيون، وعهد بالسلطة إلى حكومة مؤقَّتة. لقد تحقَّق انتصار الخميني. شهرين بعد ذلك، تمّ إعلان قيام الجمهورية الإسلامية، فأدرك فوكو جيِّداً أن الخميني نجح في إعلان الانتظار الخاص بالثّقافة الشيعية.

وفي عين المكان، التقى

فوكو بمشايخ الإسلام الشيعي، كلقائه بـ«شريعتماداري» بقُمْ، الذي أقنعه أن المذهب الشيعي لا يمكن أن يعلن الاستئثار بالسلطة الزمنية، ولكن فوكو الذي كان مسحوراً بالشخصية شبه الأسطورية التي جسدها الخميني بنجاح، وبالتقديس «العاطفي» الذي حرَّكه في صدور الناس، بدا غافلاً عن الاستراتيجية السياسيّة التي ينطوي عليها هذا الموقف. وفي الوقت الذي لم يَنِ الأئمةُ الشيعة وأنصارُهم يعلنون عن نيتهم في إقامة «حكومة إسلامية» تقوم على أساس الشريعة، ذهب فوكو إلى حَدّ القول: إنه من غير الممكن أن يرغبوا في السلطة بسبب التقاليد الشيعية «ثمّة واقعة ينبغي أن تكون واضحة. لا أحد في إيران يريد بـ«حكومة إسلامية» نظاماً سياسياً يتولّى فيه رجل الدين لعب القيادة أو التأطير».

وبمنأى عن الخطأ في الحكم، لم يقدِّر فوكو أن الرغبة في «منح البنيات التقليدية للمجتمع الإسلامي دوراً قاراً في الحياة السياسيّة» تتضمَّن مشروعاً للسيطرة المطلقة للدين على كامل المجتمع. والأسوأ من ذلك أيضاً: أنه وظَّف هذا المشروع الثيولوجي والسياسي بمفهوم وجودي: إقامة حكم لا يقوم إلّا «ضمن لعبة الحديث والإنصات»، والذي «يجعل، على نحو ما، الحياة السياسيّة غير معيقة، كما هو الحال دائماً، للروحانيّة، ولكن مدارها ومناسبتها وبذرتها». وغداة الاستفتاء الذي قاد إلى إقامة جمهورية إسلامية، مقابل سحق كلّ أشكال المعارضة، تفرَّغ فوكو للحدث: «صحيح أنه كحركة إسلامية يمكن أن تشعل كلّ المنطقة، وتطيح بأنظمة حكم أقلّ استقراراً، وتقلق أكثرها ثباتاً. إن الإسلام، ليس مجرَّد دين، ولكن منهج حياة، وانتماء إلى تاريخ وحضارة، من شأنه أن يُشكِّل أكبر منطقة توتر لمئات الملايين من البشر. فبدءاً من الأمس يمكن أن تثور كلّ دولة إسلامية من داخلها، انطلاقاً من تقاليدها الضاربة في عمق الزمن». (DE ,II,261).

إعادة تفعيل المثال الطوباوي

في اللحظة التي جرى فيها طرد المعارضة، وكشف خلالها النظام عن وجهه الحقيقي، سيكتب فوكو، أخيراً، «رسالة مفتوحة إلى مهدي بازركان» الوسيط السابق بين الليبراليين والدينيين، والمُكلَّف من طرف الخميني بتشكيل الحكومة. فقد وجَّه فوكو إليه نداء بعد نهاية المحاكمات السياسيّة «باسم البعد الروحاني» للثورة، وبالنظر إلى كون الإسلام «كان قادراً على التَّصدِّي، في موضوع الحقوق هذا، للرهان الرهيب الذي لم تنجحه الاشتراكية والرأسمالية على حَدٍّ سواء»، ولكن فوكو لم يَعْدِلْ عن تقديره العام للحركة. لقد طالبه البعض، في فرنسا، بالاعتراف بأخطائه، فأطَلّ في مقال ملتبس بصحيفة «لوموند le Monde» تحت عنوان: «من غير المجدي أن ننتفض؟»، حيث رفض إدانة الثورة بسبب تبعاتها. وأخيراً، لمَّا جرى الانتهاك الممنهج لحقوق الإنسان وتورَّط النظام، عن قصد، في اختطاف الرهائن من السفارة الأميركية التزم فوكو الصمت. إن الوجه الجديد لإيران لا يعنيه بالمرّة. وفي أغسطس/آب 1979، ثلاثة أشهر بعد ذلك، عاد، في حوار حميمي للغاية، إلى القصد من التزامه معترفاً، على استحياء، أنه ارتحل إلى هناك ليبحث عن شيء ليس ثمّة محلّه. وفي صيف 1978 روى أنه قرأ «مبدأ الأمل» le Principe Espérance لـ«إرنيست بلوخ Ernest Bloch» الذي ظهر في 1959بـ«R. D. A» لبعث المثال الطوباوي ضدّ التطهير العقائدي للماركسية. إنَّ بلوخ يُعرِّف الطوباوية بأنها انفتاح عالم أفضل، في العالم الدنيوي نفسه، وقد تلمَّس بوادرها الأولى في أوروبا، نهاية العصر الوسيط، في كنف حركات دينية بديلة. «لقد عاينت بحقّ هذا بمثابة اختبار لمَّا كنت بصدد قراءته لدى إرنيست بلوخ». تطوُّر غريب للأفكار. لقد غادر فوكو إلى إيران لكي يلتقط معنى حدث قلب تصنيفاتنا السياسيّة فقبض، وهو مسلح بقراءاته حول أصول اليوتوبيا في أوروبا الوسيطة، وكذلك بأبحاثه عن المنظومة الدينية والأخلاقية والفلسفية التي يرتبط من خلالها الفرد وجودياً بحقيقة ما، إلى أن الثورة الإيرانية هي ثورة دينية، وهو ما حصل دون أدنى شكّ. لكن عندما نعيد الدين إلى، ما يسمِّيه، «نظام للحقيقة» ورفض فحص مضمون هذه الحقيقة، فإنه يصبح غير قادر على فهم أن الإحالة إلى حقيقة أخيرة، شأن الشريعة، يمكن أن يقود إلى إرساء استبدادية أكثر راديكالية، استبدادية ثيولوجية وسياسيّة. وأمام هذه الاستبدادية يصبح فوكو بلا حيلة: إنه يُحقِّر حقوق الإنسان («ليس ثمّة حقوق كونية، كما يؤكِّد، وإنما هناك فقط الصبغة الكونية للحقّ»)، ويرفض التسليم بأن فصل الدين عن السياسة- بدعة الديموقراطية الحديثة- يمكن أن تكون شرط الحقيقة في السياسة. بهذا المفهوم لا تمثِّل إيران فقط، بالنسبة إلى مؤلِّف جرأة الحقيقة «امتحاناً» سياسياً. إنها اختبار فلسفي حاسم إلى درجة أنه جعل من تفكيك السُّلطة، كلّ السُّلط، مركز تفكيره.

المصدر :

Un envoyé spécial en Iran Philosophie magazine, HORS–SERIE,2018,P :106-110.

لماذا يصنعون النجوم؟!

قلما استخدم إدغار موران في كتابه «النجوم» كلمة «النجم»، بدون أن يكون وقعها المضاعف مقروناً بكلمة «الرأسمالية»، مفردتان يمكن عبرهما فهم الغرض من تأليف هذا الكتاب، الذي يُوجِّه به موران أصابع الاتهام للرأسمالية وأسواقها التي جعلت الفَنَّان مادة أولية لبضائعها الاستهلاكية، وسخَّرت الصحافة الكبرى والراديو والسينما (وحالياً الميديا الجديدة) بغرض الاستثمار في الأحلام، والكشف عن مردودها الاقتصادي الهائل؛ ففي يوم ما يقول موران: «ينبغي على الآلة أن تصنع، وعلى الأساطير أن تصير سلعة، وينبغي على العقل البشري أن يلج حلقة الإنتاج الصناعي، ليس كمهندس لها وحسب، بل كمستهلِك، ومُستَهلَك أيضاً».

«أوروبا العقلانية، وأميركا المُتعقّلنة، متدينتان، عاشقتان، لا تكفّان عن التلويح بدمى كرنفالهما الضخمة، بنجومهما. والآن لننتظر العلماء الأجداء، الذين سيُقدِمون على ابتكار علم أجناس خاص بالمجتمعات غير البدائية، وأنتم بدوركم، يا معشر الأفارقة والأوقيانيين، وهنود أميركا، أنتم يا من أنتم، غرض علم الأجناس وضحاياه، لا تكونوا نفورين وجامحين كما كنّا نحن تجاهكم !».

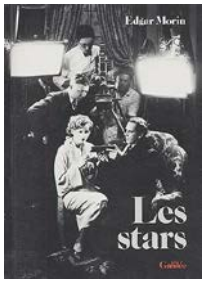
إدغار موران

نظام النجوم..

المردودية الهائلة لأوهامنا !

محسن العتيقي

«يقوم نظام النجوم في هوليوود على عملية تنظيم منهجية للحياة الخاصّة؛ فباستر كيتون كان يخضع لعقد يُحتِّم عليه ألّا يضحك في حياته الخاصّة. والعقود كانت تُرغِم صاحبة دور الفتاة البريئة على أن تعيش حياة طاهرة، في الظاهر على الأقلّ، وأن تبدو دائماً بصحبة أمها»



من بين مواقع عديدة، ينشر موقع «won-ders list» أسماء العشرة الأوائل عبر العالم في مجالات الشهرة والجاه الفَنّي. في نظر المُحرِّرين الصحافيين، تُشكِّل قوائم النجوم المُحدَّثة دورياً أو سنوياً خبراً إعلامياً يهم عامّة الناس. الموفدون يرون ظمأ المُتعطِّشين لمجريات البساط الأحمر؛ إيرادات، أجور، جوائز، ارتباط، انفصال وفضائح... من بين أكثر المفاتيح طلباً على مُحرِّكات البحث.

وصف موران أخبار المهرجانات بالحليب المُغذِّي لنظام النجوم، معاتباً صحافيي المهرجانات الذين يهتمون بالنجوم أكثر من اهتمامهم بالأفلام. إنه عتاب يشفي غليل المهمومين الذين لن يتردَّدوا في جعله مرافعة ضدّ طاحونة الإعلام الدعائي، تستند إلى خلاصة موران عينها؛ «فمن الواضح أن «وظيفة الأخبار والهمسات لا تقتصر على تحويل الحياة الحقيقية إلى أسطورة، والأسطورة إلى واقع، بل عليها أن تكشف الستر عن كلّ شيء، وتعرضه أمام فضول لا يرتوي».

لفهم هذا الاهتمام الإعلامي المُطَّرِد بالنجوم والمشاهير، نقترح معادلة من ثلاثة أطراف: (النجم، صانع النجم، الجمهور)، وهي، إلى حَدٍّ معقول، تعيننا على ربط الظاهرة بمسبِّباتها وأغراضها، وبالجمهور وأنماط استهلاكه الثقافي. من هذا المنطلق سيكون الغرض من هذه المراجعة موازنة أطراف المعادلة بالارتكاز على آراء وتحليلات المُفكِّر الفرنسي إدغار موران المُثبَّتة في فصول من كتابه «النجوم[1] Les Stars».

أهمِّية بالغة، يبيِّنها موران في تبرير تأليف كتابه؛ فالنجوم يمثِّلون مادة نموذجية للتعبير عن مشكلة الميثولوجيا، بصفتها المشكلة الأكثر تكراراً في علم الاجتماع المُعاصِر. بل إن موران يستعيض عنها بتسمية أكثر استهدافاً بقوله: «إنها مشكلة السحر في مجتمعاتنا الموصوفة بأنها مجتمعات عقلانية»، ولم يقف موران عند هذا الحَدّ من التصريح الموجّه لطبيعة بحثه؛ إذ أعلن أن كتاب النجوم «يهتم بما كان (ولايزال) عرضة للامبالاة، خارج الأُطر التي يعالجها علم الاجتماع الرسمي». وبجرعة زائدة من الاستعارة هذه المرّة، يتوقّف أمام صورة تبريرية أخرى؛ فسمات النجوم تشبه أبطال الأساطير أو آلهة الأولمب... وتبعاً لذلك يُحدِّد من هم المدافعون الأساسيون عن «ميثولوجيا النجوم» ضحايا تطوُّرات الحداثة والحياة المدنية البرجوازية من النساء والشبّان المتَّهمين الرئيسيين بأسْطرة النجوم وصناعتها، وهم بتعبير موران: الفئات

إدغار موران ▲

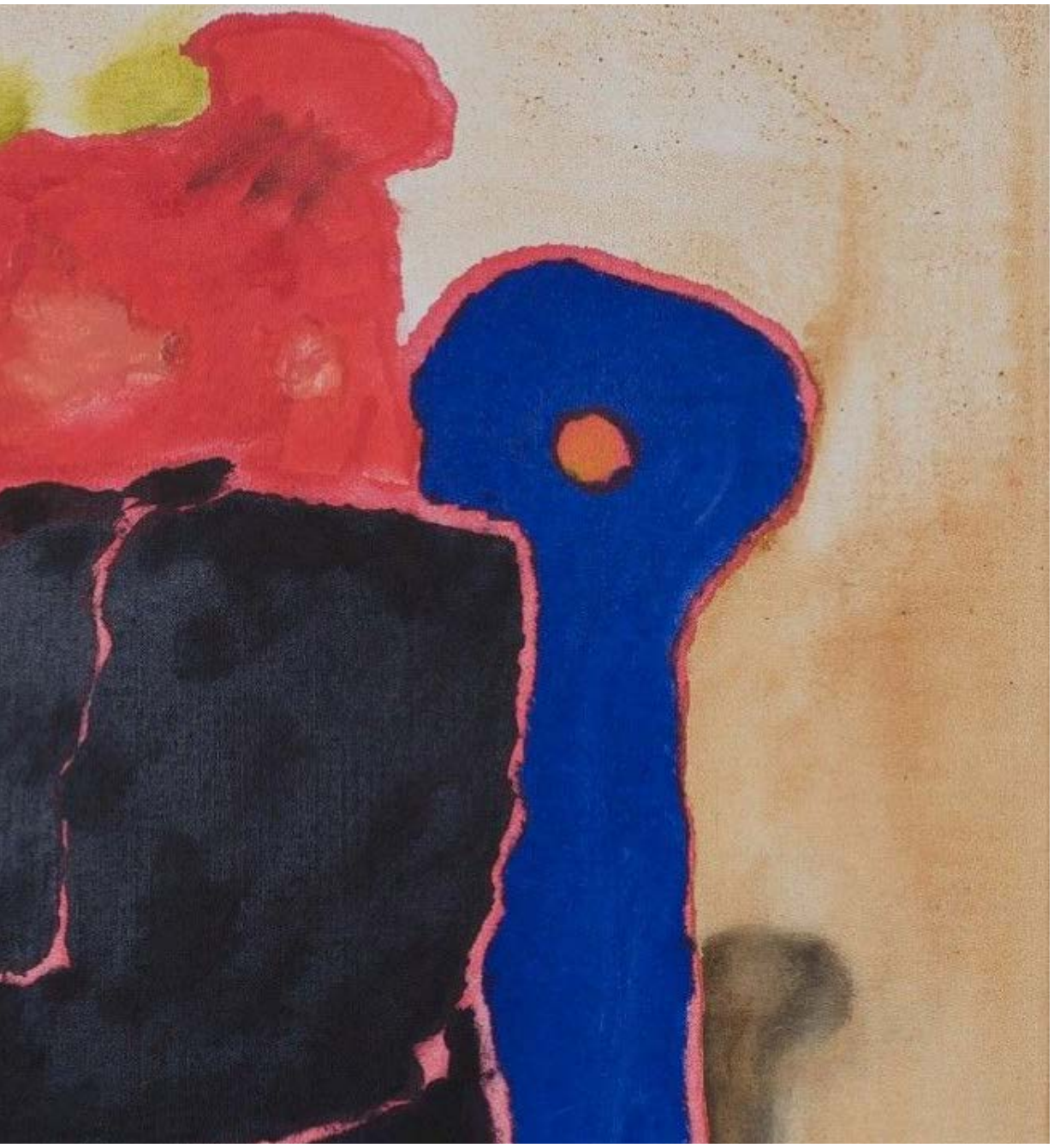
«البربريـة» الأَقـلّ اندماجـاً في ثقافـة المجتمع، والقـوى الثقافيّـة الفعّالـة فـي عصـر الحداثة، والأكثـر تقدُّمـاً والأكثر تخلُّفاً فـي آنٍ واحد.

خصَّص موران كتاب «النجوم» لتتبّع ولادة ونشأة النجم السـينمائي في هوليوود صناعـة وتطوُّراً؛ كانـت البدايـة سـنة 1910، على إثـر «التنافس الشـرس بين مختلف شـركات الإنتاج السينمائي فـي الولايات المتحدة»، ثمّ «تمركز الرأسـمال في قلـب صناعـة الأفـلام»، مما عجَّـل تدريجيـاً من وتيـرة احتكار النجـوم الكبار من لدن الشـركات الكبـرى. ولأسـبابٍ اقتصاديـة أيضـاً، ستشـكل الـولادة الثانيـة للنجـوم، بعد عقدين مـن الزمن، «الحـدث الأكثر ضخامة، الذي سـتعرفه الصناعة السينمائية؛ ففي العامين 1938 - 1939، تمكَّنت دينـا داربـن من إنقاذ شـركة «يونيفرسـال» من الإفلاس. وهوليوود، التي أحسَّـت بخطر منافسـة التليفزيـون لهـا، بعـد العـام 1948، بحثت عن خلاصها، لبضع سـنوات وعثـرت عليه، ليس فقط عبـر ابتـكار الشاشـة العريضـة، بل أيضـاً عبر إطلاقهـا للنجـوم المُتفوِّقيـن من أمثـال «مارلين مونـرو». غيـر أن نمـاذج النجوم الأجداء سـوف تكون مُصمَّمة بغرض التأثيـر في الحياة اليومية وأنمـاط العيـش والاسـتهلاك؛ فالاحتـذاء بلباس النجم وأسـلوب عيشه سـيوجِّه صناعات مُتعدِّدة في مجـال الأزيـاء والعطـور والماكيـاج وصولاً إلـى جراحـات التجميـل وغيرها مـن الصناعات المُوجَّهـة لرغبـات البرجوازيـة. بعبـارة أخرى، وصفهـا بالقـول المُتبصِّـر، مقتبسـة مـن كتاب «أميركا في السـينما» لمارغريـت ثورب، يخلص مـوران إلـى: «أن الرغبـة فـي جَـرّ النجـوم إلى الأرض تُشـكِّل أحد أبرز التيارات في هذا الزمن». كمـا كان لاسـتخدام كارل ليملّـي، المبتكر الأول للنجـوم، لعبارة «تصنيع» وقعهـا الدال حين قال «إن تصنيـع النجوم مسـألة ضرورية في صناعة الفيلـم». وما دام الأمر كذلك كان لابد من تأسـيس شـبكات تصنيعيـة تشـتغل فـي السِّـر والعلن، وظيفتهـا البحـث عـن المواهـب، وصقلهـا وفق مقاييس نموذجيـة، خاضعة لرقابـة المُصنِّعين، بمـا فيها توجيه الحيـاة الخاصّة للنجـم المُصَّنع الـذي يصبـح خاضعـاً لأسـلوب عيـش يمكن أن يحـدّد بعقـدٍ ملزم؛ ذلك أن أسـلوب عيـش النجم فـي حَدّ ذاته سـلعة، بل إنها: السـلعة النموذجية

للرأسـمالية الكبيرة.

إن النجـم؛ يقول مـوران: «كالذهب، مادة هي من ارتفاع الثمن، بحيث تختلط مع مفهوم الرأسـمال ذاتـه، ومـع مفهوم التـرف عينه، وتوفِّـر قيمة ما للنقـد ذي الثقة»، وإذا كان الذهب، لقرون عديدة، يضمـن مصداقيـة النقـد الورقـي، فـإن نجـوم هوليـوود يضفـون على الفيلـم مصداقيتـه. هنا زبـدة كتـاب النجـوم: «إن الذهب والنجـم قوتان أسـطوريتان، تجذبان بشكلٍ مذهل كلّ التطلعات البشـريّة وتحدِّياتهـا. إن النجـم، بوصفـه عالماً صغيـراً مـن عوالـم الرأسـمالية، يمكـن مقارنته بمناجـم الأحجـار الكريمة، وبالتوابـل، وبالتحف النـادرة، وبالمعـادن الثمينـة، التـي كان العثور عليهـا قد أخـرج العصور الوسـطى مـن مأزقها الاقتصادي».

قلما استخدم موران كلمة «النجم»، بدون أن يكون



«التهم نظام النجوم مسابقات الأفلام العالمية، لكي يجعل منها مسابقات دوليّة للنجوم؛ ومن الواضح أن مهرجان «كان» وغيره، بالنسبة إلى الجمهور والصحافة هو موعد مع النجوم: ممثِّلي الأفلام الكبار، المُخرجين والكُتَّاب، الأشخاص الأغنياء، ثمّ النجمات المُبتدئات، فتيات الغلاف والعباقرة المغمورين»

وقعها المضاعف مقروناً بكلمة «الرأسمالية». مفردتان يمكن عبرهما فهم المنطلقات والغايات من كتاب النجوم، الذي يُوجِّه به موران أصابع الاتهام للرأسمالية وأسواقها التي جعلت الفَنَّان مادة أولية لبضائعها الاستهلاكية، وسخَّرت الصحافة الكبرى والراديو والسينما بغرض الاستثمار في الأحلام، والكشف عن مردودها الاقتصادي الهائل؛ ففي يوم ما يقول موران:

«ينبغي على الآلة أن تصنع، وعلى الأساطير أن تصير سلعة، وينبغي على العقل البشري أن يلج حلقة الإنتاج الصناعي، ليس كمهندس لها وحسب، بل كمستهلِك، ومُستَهلَك أيضاً».

بشكل مقلوب، تطوَّر نظام النجم؛ ففي الوقت الذي أصبح فيه «الفايموس بلايرز» (أشهر المُمثِّلين) ابن السينما، ذا الأصل والكرامات، المرفوع عنه القلم! بتفسير موران؛ صار بإمكان المبتذل والهزلي أن يتماشيا مع مفهوم النجم. وعلى عكس ما كان يمكن الاقتناع به فوراً، من زيادة التماس بين النجوم و«عباد الله الصالحين!»؛ فالتطوُّر الذي حدث لم يسقط «ألوهية النجم»، ولم ينزل المُمثِّل عن عرش بطولاته الوهمية، و«بدلاً من تحطيم عبادة النجم، عزَّزها... صار النجم أكثر حضوراً وأكثر حميمية، وفي متناول عابديه إلى حَدّ ما؛ ومن هنا ازدهار النوادي والمجلّات والصور والمراسلات البريدية، (وحالياً منصّات التواصل الاجتماعي)، التي جاءت جميعها لتعطي تلك الطاقة طابعها المؤسَّساتي. وقامت شبكة من الأقنية لتستفيد من ذلك الودّ الجماعي، ولترسل للمخلصين ألوف الأشياء والتمائم والتي صاروا يطلبونها».

***

– «تبدأ الأسطورة، خارج مملكة النجوم، في قلب الواقع نفسه؛ فنظام النجوم، نظام منغلق بعيد المنال. وعند أبواب القصر هناك دائماً من يحبط الآمال ويتنبأ بالخيبة والبطالة والبؤس... لكنه يُشجع كلّ السندريللات مُتحدِّثاً أمامهن عن السندريللات الأخريات اللاتي تمّ اكتشافهن ودعاهن رسل القصر المجهولون».

– «يا لها من تقنية تشجيع وإثباط بارعة؛ فالوصول إلى النجومية أمرٌ يتعلَّق بالصدفة، والصدفة حظّ، والحظّ نعمة».

– ما من وصفة للنجومية. أمرٌ تقوله كلّ الكتب ذات العناوين الواعدة؛ (سوف تصبحين نجمة، كيف تصبح نجماً سينمائياً؟...)، كتب لا تهيئ المرء لمهنة التمثيل، ولكنها تتحدَّث، وسط تحذيرات حيَّة، عن بعض تقنيات الوصولية!

1 – المنظَّمة العربيّة للترجمة، 2012، ترجمة إبراهيم العريس، ومراجعة هدى نعمة.

المجدُ الذي يُمكنُ أن يتحقَّق للكتابة، أيّ كتابة، هو أن تنتسبَ إلى ما يدُوم ويَبقى، أي أنْ تنطويَ على بُذور تُنادي دوماً بقراءاتٍ لا تتقيَّدُ بالزّمن. المجدُ الكتابيّ هو قدومٌ من مُستقبَل يَظَلُّ دوماً مُستقبَلاً. ذلك ما لا يتسنّى إلّا ببلوغ المُنجَز الكتابيّ دَرَجةً من درَجات حقيقة الكتابة. لا تنفتحُ الكتابةُ على هذا الأفقِ القصيّ إلّا إذا تقدَّمَها ما يُسمِّيه الصوفية «صدق الطلب»، وتقدَّمَها ما يُسمِّيه نيتشه بمُعاناة المعرفة. المجدُ الكتابيّ هو إذن منطقةٌ في مَسار الكتابة. منطقةٌ غيرُ مُنشغلةٍ بما يترتّبُ عليها اجتماعيّاً من ذيُوع وانتشار، ومن امتيازاتٍ يَستتْبعُها هذا الذيوع والانتشار.

من المَجد الكتابيّ إلى المَجد المُصطنَع!

الشُّهرة وسؤال القيمة

خالد بلقاسم

الشُّهرة مفهومٌ شديدُ التعقيد. لَعلّ ما يكشفُ هذا التعقيد، من بين أمورٍ عديدة أخرى، هو استيعاب الشُّهرة للضدّيّ، أي أنّ الأمرَ المُحقَّقَ للشُّهرة يُمكنُ أنْ يكون تافهاً كما يُمكن أن يكون جَليلاً. قد تتحقّقُ الشُّهرة بفَعلةٍ شَنعاء؛ بجَريمَة بشِعة، مثلاً، فيذيعُ خبَرُ الجَريمة واسمُ مُرتكبها، كما قد تتحقّقُ الشُّهرة بإنجاز علميّ يُسْدي خدمَةً للإنسانيّة. لهذا المَعنى الضدّيّ ذاكرتُه اللُّغويّة. فالذيوعُ والانتشارُ والذِّكْر، وهي المعاني التي يَنطوي عليها الحقلُ الدلاليّ للفظ الشُّهرة، ليست مُحدَّدةً، في الأصل اللُّغويّ، بقيمَةٍ ما. ليْسَت القيمة، وَفق المَعنى الضدّيّ المُشار إليه، ما يُحدِّدُ الشُّهرة، بل إنّ معنى الذيوع، في الحقل الدلاليّ للفظ الشُّهرة ، اقترنَ في مُعجم لسان العرب بالقُبح والفَضيحَة والشّناعة. فالمعنى الأوّل للشُّهرة، في اللغة العربيّة، يُفيدُ «ظهور الشيء في شُنْعَة حتى يَشهرَهُ الناس». إنّه الظهور في القُبح وبالقُبح. ليس هذا المُنطلقُ اللُّغويّ غيرَ ذي جَدوى، بل هو جُزءٌ من ذاكرة اللفظ التي شهدَتْ حمولتُها امتداداتٍ وتشعُّباتٍ في الآليات البانية لنَمَطٍ من الشُّهرة في الزّمن الحديث. نمطٌ غدا مُهيْمِناً، لأنّه أصبحَ صناعةً تتوفَّرُ على وسائلَ وتقنيات وخطابات. صناعةٌ لا تنفكّ تُجدِّدُ آلياتِها، وتُطوِّرُ أدوات الإقناع بما تُنتجُه من أوْهام.

إذا كانت الشُّهرة، وفق الأصل اللُّغويّ، غيرَ مُقترنة بقيمَةٍ ما، فإنّ مفهومَ القيمة أو قناعَ القيمة قد أصبحَ في الزّمن الحديث أحدَ المواقع التي بها تتكشّفُ الآليات البانية للشُّهرة. لم يَعُد المعنى الضدّيّ، في الزمن الحديث، يقومُ على التقابُل المُشار إليه وحسب، بل أريدَ لهذا التقابُل، ولاسيما عندما أصبحَت الشُّهرةُ صناعةً، أنّ يَتلاشَى، وأن يتنازَعَ طرفاهُ استحقاقَ القيمة. لذلك تُقدَّمُ الشُّهرةُ اليوم على أنّها إنجازٌ باهرٌ وإبداعٌ مُستحَقٌّ، حتى وإنْ تحقَّقت بمَا يَتعارَضُ مع مفهُوم القيمة، أي حتى وإنْ كانت مُجرّدَ قناع يُخفي الضّحالة والبَشاعة. هكذا غدَت الشُّهرة، بما هي صناعة، مُنشغِلةً، في الزّمن الحديث، بتطوير آليات إظهار القُبح في صُورَةٍ تنتحلُ الدفاعَ عن قيمةٍ ما، صُورَةٍ تتخفَّى وراء قناع القيمَة. لقد غدَت علاقة الشُّهرة بالقيمَة أشدّ تعقيداً، لأنّ القيمة لم تَعُد مُنفصلة عن التزييف والانتحال، بل هما ما يُحدِّدها.

لمفهوم القيمة، في تحوُّله المُتشعِّب، مَركزيّتُه إذن في استجلاء ما يَصنعُ الشُّهرة. لم تَعُد القيمَة هي ما يُنتجُ الشُّهرةَ، بل صناعةُ الشُّهرة هي

> حتى مَنْ لا يَفوزُ بالجائزة يَعملُ على تحويل إخفاقه إلى تَباكٍ، وإلى خطاب شكوى، إذ أصبَحْنا نتوفَّرُ على خطاب الإخفاق في الحُصول على الجائزة.

لم تَعُد الكتابة، في مَنطق المُصطَنَع، تتحدَّدُ بما أضافَتْهُ في المسار الكتابيّ الإنسانيّ، بل بعَدَد مبيعات الكُتُب

▲ Rafal Olbinski

التي أصبَحت تتحكَّمُ في مفهوم القيمَة وتُنتجُ صُوَرَ هذا المفهوم التي غدَتْ بَديلاً عنه. لم تَعُد القيمة واقعاً أو إنجازاً، وإنّما غدَت صُوراً أبعَدَت الواقعيّ وحلَّت مَحَلَّه. تتقنَّعُ هذه الصناعة بالقيمَة وتحرصُ على الإيهام بأنّها تحرسُ القيمَة. بهذا القناع، تُعيدُ إنتاجَ التفاهة والضّحالة وتعملُ على ذيُوعهما وانتشارهما، بوَصفهما تجسيداً للقيمة. لَعلّ هذا ما يَسمحُ بالتمييز بين القيمَة، من جهةٍ، وبين قناع القيمة والأوهام التي تَنسُجُ هذا القناعَ، من جهةٍ أخرى. كما قد يَسمحُ هذا الأمر بالتمييز، من زاوية الفكر النقديّ، بين شُهرةٍ مُستحَقّة، شُهرةٍ لا تكونُ مُستهدَفة في ذاتها ولا مُخطَّطاً لها، بل مُتولِّدة عن بُلوغ مقام عالٍ في المجال الذي فيه تحقَّقت، وبين شُهرة مُزيَّفة خاضعة لاصطناع مَحْبُوك بنَسيجٍ من الأوهام. التمييز المُشار إليه هو ما تعملُ هذه الصناعة على خلْط أوراقه، لأنّها لا تحتكمُ إلى معاييرَ قائمة على مفهُوم القيمة داخل المجال الذي فيه تتحقَّق الشُّهرة، بل تنهضُ هذه الصناعة أساساً على تزييف المعايير. إنّها صناعة شديدةُ الصِّلة بفِعْلِ التزييف، بما هو آلياتٌ وخطاباتٌ وتقنياتٌ تقتاتُ اليوم من الإعلام ومن التطوُّر التكنولوجيّ. التزييفُ في هذه الصناعة هو ما يجعلُ منها اصطناعاً. فيه يكونُ المُصطنَعُ صورةً مُتوَهَّمَة. من أُسُس هذه الصناعة إذن جَعْلُ المعايير غير واضحة، لأنّ هذه الصناعة غيرُ مُنشغلة بالإنتاج الجالب للشُّهرة، بل بالوَسائل التي يُمْكن أن تجعلَ إنتاجاً ضَحلَ القيمة أو عديمَها ذائعَ الصّيت ومُنتشراً. ليس الإنتاجُ ما يَشغلُ هذه الصناعة، بل السياج الوَهميّ الذي تُقيمُهُ حول الإنتاج، خالقةً حوله صُورةً أخرى، صورةً تُبعدُهُ عن نفسه كي تُكرِّسَ له حُضوراً آخَر، حُضوراً قائماً أساساً على غياب حقيقة الشيء. فالصورة في هذه الصناعة أهمّ من الشيء في ذاته، أي أنّ ما كان في الأصل «ظهوراً في شُنعة» يُصبحُ إظهاراً في صُورَة بَديعة، أي إظهاراً لا لإبداع ما، بل للبشاعة، ولكن عبْرَ قناع الإبداع. إنّ صنَاعة الشُّهرة، من هذه الزاوية، مَظهرٌ من مظاهر اختلال القيَم، بل إنّ اشتغالها قائمٌ على هذا الاختلال ومُنتجٌ له. وهي، من ثمّة، ليْست مُمارَسَةً مُحتكمَة إلى الصّدفة. إنّ لها آلياتِها وخُططَها وطُرُقَ إيهامها. وهو ما يجعلُ موضوعَ الشُّهرة حقلاً

للنقد والتفكيك، لأنّ صناعتها، تقومُ على الإيهام، وخَلْق الأقنعة، والتزييف، والانتحال، وعلى طمْس عناصر الانتحال، أي التخفّي وراء القيمَة.

رغم المُشترَك في المجالات التي تَطُولها هذه الصناعة، فإنّ من الصّعب الحديث عنها بنَوع من التعميم. ذلك أنّ ثمّة تفاصيلَ دقيقة يَفرضُها كلّ مجال، أي تلك التفاصيل التي تخُصّ المشاهير في مجال السياسة، وتلك التي تخصّ المشاهير في مجال الرياضة، والسينما، والغناء، وغيرها من المجالات. يكادُ كلُّ مجال يَحتفظ، من داخل المُشترَك الذي يتقاطعُ فيه مع المجالات الأخرى، بعناصرَ تخصُّه. لذلك يُمكنُ، تقليصاً للتعميم، التمثيل للشُّهرة في مجال الكتابة، وذلك من مَوقع الشُّهرة المُصطنَعة لا المُستحقَّة.

الطريق إلى الكتابة أو طريق الكتابة ليستا، في حقيقتهما البَعيدة، انشغالاً بالمَجد ولا بالشُّهرة. طريقُ الكتابة توَغُّلٌ نحو القصيّ والبعيد، واستشرافٌ لا حَدّ له، استشرافٌ صَوبَ مناطقَ من اللانهائيّ. المجدُ الذي يُمْكنُ أن يتحقَّق للكتابة، أيّ كتابة، هي أن تنتسبَ إلى ما يدُوم ويَبقى، أي أنْ تنطويَ على بُذور تُنادي دوماً قراءاتٍ لا تتقيّدُ بالزّمن. المجدُ الكتابيّ هو قدومٌ من مُستقبَل يَظَلُّ دوماً مُستقبَلاً. ذلك ما لا يتسنّى إلّا ببلوغ المُنجَز الكتابيّ دَرَجةً من درَجات حقيقة الكتابة. لا تنفتحُ الكتابةُ على هذا الأفقُ القصيّ إلّا إذا تقدَّمَها ما يُسمّيه الصوفية «صدق الطلب»، وتقدَّمَها ما يُسمّيه نيتشه بمُعاناة المعرفة. المجدُ الكتابيّ هو إذن منطقةٌ في مَسار الكتابة. منطقةٌ غيرُ مُنشغلة بما يترتّبُ عليها اجتماعيّاً من ذيُوع وانتشار، ومن امتيازاتٍ يَسْتتْبعُها هذا الذيوع والانتشار.

ما يَحفّ بالكتابة من ذيوع وانتشار ورَفع للذِّكر هي أمورٌ أخرَى لا صِلة لها بالمَجد الكتابيّ. إنّها الأمور التي غدَت، في مُجتمع الاستهلاك المُحصَّن بالأوهام التي يُكرِّسُها الإعلام، غايةً في ذاتها. أمورٌ أصبحَت مقصودةً لذاتها ولِمَا تُتيحهُ من أرباح وامتيازات، فخَلَقتْ، استناداً إلى ذلك، صناعتَها وآلياتِ اصطناعِها. لم يَعُد المَجدُ الكتابيّ، وفق هذا المنحى، ألماً معرفيّاً. لم يَعُد مُعاناة ولا مُكابرةً ولا بَذلاً ولا صَبراً ولا انتظاراً. لقد غدا المَجدُ صناعةً. وهي صناعة غير مُنشغلة البتّة بأسئلة الكتابة، بل إنّ الكتابة هي المُتضرِّرُ الأكبر من هذه الصِّناعة. صناعة قائمة على تأمين ترويج الاسم الشخصيّ واستثمار الإعلام بكلّ أنواعه، بغاية خَلْق صُورة تُخفي الشيءَ الواقعيّ كي تتحوَّلَ صورَتُهُ، بلغة جان بودريار، إلى ما فوق الواقع. آلياتُ هذا التحويل، الذي عليه تقوم صناعة الشُّهرة واصطناعُها، عديدةٌ. فالماكينة الإعلاميّة أُسُّ هذا الاصطناع. ذلك أنّ الشُّهرةَ الكتابيّة تقتضي، كما هي الحال في مجالات أخرى، الحُضورَ البَصريّ لمَن يَجري وراءَها، أي أن يكون ضالع الحُضور إعلاميّاً، لا تكفُّ صُورتُه عن الظهور. يكونُ هذا الحُضورُ الإعلاميّ، في الغالب العامّ، مُرتّباً ومُخطَّطاً له. تُصاغُ له سياقات تتقنَّعُ بالقيَم، إذ لابدّ لهذا الحُضور، وَفق ما تتطلّبُه هذه الصناعة، أن يختارَ وضعيّات تبدُو ظاهريّاً في خدمة القيَم، كما لابدّ له أنْ يُنتجَ خطابات تَسْرقُ الكلمات النبيلة وتُوَظِّفها لغايات غير نبيلة، أي تُوظِّفها لخدمة الذات وتأمين ذيُوعها ومَصالحها. لابدّ كذلك لهذه الخطابات أن تنالَ إعجاب كُتلة عدديّة كبيرة. إنّها مهارةُ الهيمنة على المشهد البَصريّ. لهذه المهارة أهلُها والمُتمرِّسون بها، بل تكادُ تكونُ فنّاً يتطلّبُ تقنياتٍ شدَّ اهتمام الكاميرا واجتذاب ضَوئها وجَعْلها مُصَوَّبة في

ميلان كونديرا: «أحلمُ بعالَم فيه يكونُ الكُتّاب مُجبَرين، بحُكم القانون، على الاحتفاظ بأسمائهم الحقيقيّة في السِّر، وعلى استعمال أسماءٍ مُستعارَة».

اتّجاه مَنْ يُتقنُ هذا الفَنّ. لَعلّ ذلك ما حرصَ ميلان كونديرا على رَسْمه بسُخريّة دالّة وهو يَعدُّه، في رواية البطء، رقصاً، خُصوصاً لمّا أبْرَزَ تنافُس البرلمانيّ دوبيرك والمُثقَّف بيرك على إثارة الاهتمام ونيل إعجاب الكُتلة المُسمَّاة بالجمهور. على الشَّهير، إذن، أن يكونَ راقصاً بارعاً، لا بالمَعنى النبيل لفَنّ الرقص، بل بجَعْل الكاميرا تتوَجَّهُ إليه وتنسَى غيرَه، بما يُمَكِّن حُضورَهُ البَصريّ من اكتساح المشهد.

كلّما تكرَّسَت صُورةُ الشهير، غدا اسمُهُ مُرْبحاً في أسْهُم هذه الصناعة، لأنّ ما يَصدرُ عنه يُصبحُ ذائعاً ومُستهلَكاً بصُورة لافتة. لم تَعُد الكتابة، في مَنطق المُصطَنَع، تتحدَّدُ بما أضافَتْهُ في المسار الكتابيّ الإنسانيّ، بل بعَدَد مبيعات الكُتُب، أي تُقاسُ بمَنطق اقتصاد السوق، وبإيقاع الرَّواج، وبأدوات تقييم البضَاعة. هذا المعيارُ، الذي غدا مُحدِّداً للقيمة، هو التجلّي الأكبر لخلل اصطناع الشُّهرة، لأنّه معيارٌ لا يَحتكمُ إلى القيمة، بل إلى قدرة المُصطنَع على تحقيق الرَّواج والذيوع. من هذا المَوقع، يُمْكنُ إضافة دور الجَوائز في تحقيق الذيوع والانتشار، حتى لقد أصبَحَت بعضُ الكتابات تُبْنَى بدافع الحُصول على الجائزة لا بدافع الانتساب إلى مَجد الكتابة. لقد غدَت الكتابة المُوَجَّهة إلى الجوائز ذات بناءٍ خاصّ؛ من ملامح هذا البناء أن تكون مُثقلة بمَراجعَ مصفوفة بأكثر من لغة في نهايتها، دون أن يكون لهذه المراجع أثرٌ في بناء الكتاب، وأن تظهر الكُتُب المُوَجَّهة إلى الجوائز في حجم كبير لا مُسوِّغ له، حجم فائضٌ عن الحاجَة المعرفيّة. لهذه المُوَجِّهات في بناء كتابة الجوائز امتدادُها حتى في تلقّي الكتاب الذي يَنالُ الجائزة، لأنّ اقتناءَهُ بَعْد ذلك يَغدُو اقتناءً لصُورة بَنتْها الجَائزة لا قيمَة الكتابة. الجائزة في ذاتها ليست أمْراً مرفوضاً متى كانت في خدمة القيمة والمَجد الكتابيّ لا في خدمة ما يحفّ بالكتابة. أمّا عندما تصبحُ الجائزةُ جُزءاً من الاصطناع واستهداف مصالح ضيّقة، وتأمين الذيوع والانتشار، وضمان الانتقال إلى لغات أخرى دُون التوفُّر على ما يُمكنُ أن تقدِّمَه إلى هذه اللُّغات، فإنّها تغدُو أداةً من أدوات اختلال القيمَة، ووهماً من أوهام إنتاج المُصطَنَع. اللافتُ، في هذا السياق، أنّ حتى مَنْ لا يَفوزُ بالجائزة يَعملُ على تحويل إخفاقه إلى تَباكٍ، وإلى خطاب شكوى، إذ أصبَحْنا نتوفَّرُ على خطاب الإخفاق في الحُصول على الجائزة. خطاب يَحتاجُ إلى تأمُّل من مَوقع التحسُّر على تفويت الفُرَص التي يَمنحُها الاصطناع. كثيرٌ مِمّن أخفقُوا في الحُصول على الجَوائز تحوَّلوا إلى مُحكِّمين لأنفسهم، واستطابُوا تقديمَ الذات من مَوقع ما لم يتحَقَّق بالاصْطناع، ولكن بذهنيّة الاصْطَناع نَفسِها التي يكشفُها الصامتُ في خطابهم. وغالباً ما كشفَ خطابُ التباكي لدى هذه الفئة عمّا ضاعَ من مَجدٍ ذاتيّ لا من مَجدٍ كتابيّ، لأنّ التباكي ليس شأناً كتابيّاً.

الشُّهرةُ المُصطنَعة اليوم شُهرةٌ آنية، مَحكومة بزَمنٍ مُحدَّد، مثل البضاعات التي تَنتهي مُدّةُ صلاحيّتها. فرغم أنّ فكرة الشُّهرة مشدودَةٌ، ميتافيزيقيّاً، إلى رغبة الخلود، فإنّ وَضْعَها اليوم محكومٌ بمَنطق الاستهلاك المُتحكِّم في الاصطناع، لذلك أصبَحت آنيّة. قد تتوَفَّقُ الماكينة الإعلاميّة في خَلْق شُهرة مُصطنَعة، لكنّه يَصعبُ عليها أن تُؤمِّنَ استمرارَ شُهرَة المُصطنَع، لأنّ ما يَخلقُ الشُّهرة المُصطنَعة يَحملُ احتضارَهُ في ذاته. لهذا السبب، غالباً ما يَبدو السّعيُ إلى تأمين استمرار شُهرَة المُصطنَع شبيهاً بأنابيب الدواء المَوصولة بجَسد يُحتضَر، لكنّها أنابيب لا تُسعف، في حال الشُّهرة المُصطنَعة، سوى في تمديدِ الاحتضار. التمديد، في هذه الحال، ليس إلّا استنزافاً لوَسائل التزييف التي تفقدُ بهذا التمديد بَريقَها الوَهميّ.

من المَجد الكتابيّ إلى المَجد المُصطنَع تحَوُّلٌ جَوهريٌّ في مفهوم القيمة. إنّ خدمة الاسْم الشخصيّ، بصُورَةٍ مُبالَغ فيها، هي وَجهٌ من وُجُوه هذا التحوُّل. لقد سبقَ لكونديرا، في هذا السياق، أنْ مَجَّدَ الاسمَ المُستعار في الكتابة. عن ذلك يقول: «أحلمُ بعالَم فيه يكونُ الكُتَّاب مُجبَرين، بحُكم القانون، على الاحتفاظ بأسمائهم الحقيقيّة في السِّر، وعلى استعمال أسماءٍ مُستعارَة. لهذا الأمْر ثلاث مزايا: الحَدّ الجذريّ من هوَس الكتابة، التخفيض من العُنف في الحياة الأدبيّة، اختفاء التأويل البيوغرافي للعمل الروائيّ». لرُبّما أمْكنَ، من زاوية تأمُّل الشُّهرة المُصطنَعة، إضافةُ ميزةٍ رابعة لِمَا حَدَّده كونديرا، إنّها ميزة توَجُّهِ الكتابة إلى خدمَة مَجدها النبيل، وحِرص الفعل الكتابيّ على صَون قيمةِ الكتابة من داخل أهوالها.

أوبرا وينفري:
إذا اشتهرت دون أن تعرف نفسك، فسوف تتكفَّل الشهرة بتكوينك

ليست الشُّهرة والنجوميّة غير نماذج تستخدمها المشاريع التصنيعية ذات الأبعاد العولمية لخدمة الآلة الكبيرة للإنتاج الاستهلاكي، ومن ذلك تنشأ الحاجة إلى خلق النجوميّة لخدمة قوى غير مرئية، التي هي الفاعلة الحقيقية المُحدِّدة لما ينبغي تدوُّقه واستهلاكه. هكذا، تُنتَج الشُّهرة وتُستهلَك كبضاعةٍ إعلامية لأغراضٍ تفوق أبعادها تلك الصور المُزيَّفة التي ترسمها النجوميّة في وسائل الإعلام والدعاية الإشهارية. بمقتضى ذلك، يكون النجم أو الشخص المشهور (وهو إمّا لاعب رياضي، أو ممثِّل، أو فنَّان شعبي..) في موقع الظهور البارز، فيُحاط بنوعٍ من التشهير الذي تعمل الآلة التسويقية على ترويجه وهو يقتني أو يستهلك منتَوجاً صناعياً مُعيَّناً في إعلانات إشهارية دعائية لهذا المنتوج أو ذاك.

أدورنو و هوركهايمر:

أيّة عبثيّة هي تلك التي تريد تغيير العالم عبر الدعاية؟![1]

الحسين أخدوش

ارتبط تطوُّر استعراض الفنون بتجدُّد الحاجات الاجتماعيّة، فكان على الآلة الإنتاجية أن تنتقل من الصيغ التقليدية في تسويق الإبداع والعبقرية، إلى طورٍ جديد يعتمد معيار الشُّهرة والنجوميّة

شَهِد القرنان الـ20 و 21 الميلاديان تطوُّرات هائلة وكبيرة في مجالات تقنيات التواصل الإعلامي، ممّا انعكس كثيراً على مختلف مجالات الحياة الإنسانية المُعاصِرة: الاقتصاديّة، والسياسيّة، والثقافيّة، والرياضيّة، والفَنّيّة.. إلخ. ولفهم تلك التحوُّلات الهائلة التي طالت تقنيات الإعلان والتشهير والإشهار، يَلْزَمُ العودة إلى سَبْرِ أغوار الفكر العقلاني الحديث المُؤسِّس لهذه السردية الجديدة، وذلك لربط نتائجه المترتبة عليه بالمُقدِّمات والأسباب الثقافيّة والأيديولوجية التي حكمت تطوُّراته وتحوُّلاته الحديثة والمُعاصِرة.

وقد نهض الفكر النقدي المُعاصِر، ببعديه الفلسفي والسوسيولوجي، بتحليل هذه الظاهرة الثقافيّة الخاصّة بمجتمعات الحداثة الليبرالية؛ وكانت مدرسة فرانكفورت النقديّة واحدةً من التوجُّهات النقديّة لتأثيرات ثقافة التشهير والإعلان على استلاب الإنسان «البعد الواحد»، الذي وسم هذه المجتمعات. ولأجل الوقوف على خصائص ومميِّزات النقد النظري والسوسيولوجي لبعض روَّاد هذه المدرسة النقديّة، نقترح التعرُّض لمحاولة كلّ من أدورنو (Theodor Adorno) و هوركهايمر (Max Horkheimer) في نقد مجتمع الجمهور الذي شكَّلته المحاولات الكبيرة للآلة الدعائية الضخمة في القرن العشرين، خاصّة بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية كما جاء في كتابهما المشترك «جدل التنوير – Dialiktik der Aufklärung» الذي نُشِرَ أولّ مرّة سنة 1944.

قدَّم هذان المُفكِّران النقديَّان، في معرض حديثهما عن «التنوير وخداع الجماهير»،

الكيفيـة التـي أصبـح بهـا الإنتـاج الثقافـي والمتاجـرة بالفَـنّ تحـوُّلاً دراميـاً للمجتمعـات الحديثـة والمُعاصِـرة، حيـث عملـت الآلـة الصناعيّـة فيها على القيام بنوع من الاسـتحواذ علـى قيم الإبداع والجمال لأجل اسـتثارة تجارية رابحـة، تُمكّـن أصحـاب الصناعـة الثقافيّة من توجيـه رغبـات ودوافـع الجمهور اللاشـعورية لاسـتهلاك نمـاذج قيميـة جديدة غيـر عقلانية. فكيف اسـتطاعت آلة الإنتـاج الثقافيّة الضخمة خلـق مجتمـع للجمهـور؟ وكيـف حوَّلتـه إلى سـوق اسـتهلاكية مُربحة؟!

عملـت الدعايـة الإشـهارية للشـركات الكبيـرة علـى خلـق نظـام جديد مـن الـدلالات والرموز يحتـلّ فيه السـامي مرتبة الوضاعـة، والوضيع مرتبـة الأعلى، وذلك تماشـياً مـع منطق الدعاية الإعلانية، الذي لا يستهدف سوى تحقيق المنفعة والأربـاح والعائـدات. غير أنّه، ونظراً للمنافسـة القويّة علـى تلك الأرباح المفترضـة، يكون ذلك المسـتهلك المفترض هدفاً لشـتى أنـواع الإثارة والاسـتثارة، للتأثير فيه لكي ينخرط بدون وعي في اسـتهلاك تلك المنتجات الصناعيّة الجديدة. تماشـياً مع هـذا النهج الجديـد، ظهرت الحاجة إلـى خلـق نجوميـة دعائية مـن رغبـة جامحة للتشـهير التسـويقي التصنيعـي وتسـويقه، مسـتفيداً من تقـدُّم أسـاليب الدعايـة الإعلانية المُعاصِرة. عبر هذه السياسة الإعلانية الجديدة، تحوَّلت تسـمية الفَنَّـان الكلاسـيكية إلى مجرَّد توصيف المُؤلِّف ذي الأبعاد الإنتاجية، مسـتفيدة من تطوُّر الأدب، المسـرح، السينما، الموسيقى، وباقي الأشـكال الفَنّيّة في القرن العشـرين. ثمّ انتقـل اسـم المُؤلِّف بـدوره إلـى توصيف آخر أكثـر حياديـة، هـو تسـمية «التشـكيلي» الذي يسـمح بتوسـيع الممارسـات الفَنّيّة بشكلٍ غير مسـبوق لتشمل كلّ الممارسـات الفَنّيّة ودمجها في نسـق الإنتـاج الربحـي الاقتصادي.

هكـذا، ارتبط تطوُّر اسـتعراض الفنـون بتجدُّد الحاجـات الاجتماعيّة، فـكان على الآلة الإنتاجية أن تنتقـل مـن الصيـغ التقليديـة في تسـويق الإبـداع والعبقريـة، إلـى طـورٍ جديـد يعتمـد معيـار الشُّـهرة والنجوميّة كمعيارين للترويج والتسـويق حسب نوعية المستهلك للفنون. انتبه كلّ مـن أدورنو و هوركهايمر إلى هذه التحوُّلات

ثيودور أدورنو و ماكس هوركهايمر ▲

الجديدة، فاعتبرا ظاهرة الشُّـهرة، أو ما يُسـمَّى بالنجوميّـة، نتاجـاً لإنتـاج الصناعـة الثقافيّـة التي اسـتثمرت الفَـنّ والإعـلام المُعاصِرين في تسـليع الثقافة. فالحضـارة التي تمارس طقس النجوميّـة، هـي حضارة فـي حاجـة دائمة إلى آليـات اجتماعيّة لتُحدِّد من خلالها مسـتوى كلّ ما يُثيـر الانتباه.

وبالنظـر إلـى التَّمَاهِـي الكُلّـي للجمهـور مـع الحاجـات المُسْـتَحْدَثَة، منـع العمـل الفَنّـي الاصطناعـي النـاس التحـرُّر مـن مبـدأ النافع، فـي الوقت الـذي كان منتظراً منه ذلـك كما هو الحـال بالنسـبة للعمـل الفَنّي الأصيـل. غير أنّه لمّا استبدلت القيمة المُسـتخدَمة في تلقِّي الأمر الثقافـي بالقيمة التبادليـة ذات الأبعاد التجارية المحضـة، تحوَّلـت قيمة العمل الفَنّـي والثقافي عامـة إلى مجرَّد سـلعة تُبـاع وتُشـترَى. هكذا، فبـدل البحـث عـن المتعـة، أصبح يُصـار إلى معاينـة التمظهـرات الفَنّيّـة المسـلّية فقط، من ثـمّ بـدل البحث عـن أن يصيـر الإنسـان عارفاً بالثقافـة والفَنّ، غـدا يُصار إلـى الاكتفاء بربح هالـة مجد ونشـوة لهـوٍ مُؤقَّت.

أمسى المُستهلِك بمقتضى هذا التحليل حُجَّة في صناعة اللهو بالنسبة لمُؤسَّسات الدعاية التي لا يستطيع المواطن العادي اكتشاف قوة تأثيرها عليه، مادام خاضعاً لضرورة اقتناء بضاعة فنّيّة مُعيَّنة باعتبارها سلعة. وقد أصبح كلّ شيء - تحت هذا المظهر الوحيد- قابلاً لأن يُستخدَم لأجل شيء آخر عداه حتى من دون تعيين غرض عقلاني معقول؛ بالتالي لا قيمة لأيّ شيء، إلّا بوصفه سلعة وغرضاً لا قيمة له في ذاته تقريباً. إذن، فقيمة استخدام الفَنّ إنّما تتحدَّد باعتباره موضوعة (Notion) أو تيمة (Thème) ذات القيمة التبادلية فقط، وهي الصفة الوحيدة التي يمكن أن يتمتَّع بها المستهلك للفَنّ في مثل هذا الأفق.

يُظهر التحليل النقدي الذي يقيمه كلّ من أدورنو و هوركهايمر للصناعة الثقافيّة الجديدة أنّ نزوع التبضيع والتسليع (Marchandisation-) في الإنتاج الثقافي المُعاصِر قد رسَّخ فعلياً القيمة التبادلية للفنون المُعاصِرة أيّما ترسيخ، حتى صار الفَنّ المُعاصِر مرتبطاً بنسق الإنتاج الصناعي الذي غدا الحصول عليه يقع تحت طائلة العرض والطلب. لقد تحوَّل الفَنّ، حسب ما لاحظه أدورنو و هوركهايمر، إلى سلعة قابلة للاستهلاك المُبتذَل يحكمها هاجس الربح، وأصبح بذلك مثله مثل أيّة تجارة أخرى رائجة في الأسواق الجديدة. كانت المعزوفة التي يُؤدِّيها «توسكانيني» (Arturo Toscanini) وتبثها أمواج الإذاعة

والراديـو فـي مـا مضـى لا تُبـاع ولا تُشـتَرَى، وإنّمـا كان يُسـتمَع إليها فقـط، وكان كلّ صوت مـن هـذه السـيمفونية كما لـو أنّه خالـد؛ لكن بمجـرَّد إذاعتهـا فـي الراديـو أصبـح يرافقها بيـن الفينـة والأخرى إعـلان دعائي مـا، ويُعلَن مُسـبقاً أنها سـوف تسـتمر بعد الإعـلان. إنّ ما يجـب الانتبـاه إليـه هـو أنّ المراوغـة الدعائية كانـت تحصل - دائماً- بشـكلٍ غير مباشـر من خـلال تنامي رقم معاملات صانعي السـيارات، أو الصابـون، الذيـن يمولـون هـذه المحطـات الإذاعية، ويشـهرون فيهـا لإعلاناتهـم الدعائية والتجارية.

إنّ الراديـو والإذاعـة فـي بداية القـرن الماضي وأواسـطه كان ثمـرة ثقافـة الجمهـور، وهـي نفسـها الثقافـة التـي تطوَّرت بشـكلٍ حاسـم مـع مرورنـا إلـى عهـد الإشـهار التليفزيونـي المُتأخِّـر الـذي أوصل هـذه الثقافة إلـى أوْجِها وذروتها مع صناعة السـينما والإشـهار الدعائي المُتلفَز. والواقـع أنّـه قد تقوَّت البنيـات التقنية لنظـام التبـادل الربحـي الذي أسّسـه المجتمع الصناعـي الحديث وطوَّره في صيـغ مُعاصِرة، فسـحبه التطوُّر الاقتصادي على منـاحٍ مختلفة للحيـاة: الصناعيّـة والثقافيّة، ممّا قـوَّى تجارة منتوجاتهـا. وقـد بيَّـن أدورنـو مخاطـر هـذا التطويـر الصناعـي علـى ثقافة الجمهـور التي سـتتعرَّض لعمليـة التبادل التي سـتُحدِّد في ما بعـد قيمة تلك المنتوجـات الفَنّيّة والثقافيّة وفقاً لصنميـة التسـليع (Fétichisme industriel) كما نبَّه إلى ذلك ماركس (Karl Marx) نفسـه. وبما أنّ السـلع التـي تنتجها صناعـة الثقافة لا تُقـاس بالقيمة الاسـتعمالية فقـط، وإنما أيضاً مـن خلال قيمـة مُجـرَّدة يُحدِّدها السـوق فيما بعـد؛ فـإنّ هذا الأمـر سـرعان ما يفضـي إلى نهـج منطق الاسـتهلاك الـذي يفتـرض بدوره وجـود أنماط جاهزة مـن الجماهيـر الخاضعة والمسـتجيبة لهيمنة المال والتسليع. لذلك، عادةً مـا تتـمّ عملية إخضـاع هـؤلاء لهـذا النمط من التعاطـي مـع المنتوجات الثقافيّة الاسـتهلاكية انطلاقـاً من القدرة الهائلة التـي تنفرد بها الآلة الدعائيـة لمجتمع الجمهور عبـر تحويل الثقافة الحقيقية إلـى ثقافة جماهيرية اسـتهلاكية.

كشـف نقـد أدورنـو و هوركهايمـر للدعايـة والإشـهار، باعتبارهما صناعة ثقافيّة مُعاصِرة، عن خطورة وسـائل الإعلام والنشـر في تسخير المُثقَّفيـن والمُفكِّريـن والخبراء، ومـا تلعبه من أدوارٍ غيـر حيادية عندما تخدم نـزوع الهيمنة، كمـا الحال فـي الصناعـة الثقافيّـة، التي بدأت تنحو منحى تكريس إرادة السـلطة، كما شـرح أدورنـو عندمـا وضَّـح كيف يتعـذَّر فهم جوهر الصناعـات الثقافيّـة الجديـدة دون اعتبارهـا الصيغـة الحديثـة لإرادة الهيمنـة. إنّهـا التَّجلِّي الأوضـح لخدمـة العقـل الأداتـي (la raison instrumentale) للتقنيـة التـي تسـعى إلـى السـيطرة الثقافيّـة علـى عالمنـا المُعاصِـر؛ وهـي بذلـك هيمنة تتأسّـس على آليـات فكريّة وأيديولوجيـة مُحـدَّدة ومدروسـة بدقـة، بحيث تسـعى إلـى تنميـط الثقافـة وقولبتهـا وإنتاج وإعـادة إنتاجها لأغـراض السـيطرة والإخضاع والتلاعـب، وهي بذلـك كليانيـة (Totalitaire) كمـا يقول «جلبيـر هوتـوا Gilbert Hottois» فـي معرض كلامه عـن التقنيـة - العلم (ضمن الفلسـفة والأخلاقيـات، ج 11، أوديـل جاكـوب 2002، ص 54).

تأسيسـاً علـى هـذا التحليـل لظاهـرة الدعاية والإشـهار فـي مجتمـع الجمهور، يمكـن القول مـع أدورنـو و هوركهايمـر بـأنّ الصناعـة الثقافيّة بالنسـبة للنقد السوسـيولوجي ليسـت مجـرَّد ظاهـرة اجتماعيّـة بسـيطة، وإنّمـا هي حالـة ثقافيّـة مُركَّبـة، تعكس مـدى هيمنة قيم التبـادل التجاري وسـطوة قيم السـوق والمال. ففي خضم سـعي الشـركات إلى الربح والبحث عـن أسـواق جديـدة، أَحـلّ المعلنون الإشـهار مـكان المدفـع والبندقيـة للدعايـة والترويـج للسـلع المختلفـة؛ وبذلك أصبحـت عملية خلق الحاجات الوهمية لاسـتهلاك الصناعـة الثقافيّة فكرة مُتأصِّلة فـي الصناعة الدعائية للمنتوجات التـي يتوقَّـف ترويجهـا على نجاح الإشـهار.

كشف نقد أدورنو و هوركهايمر للدعاية والإشهار، باعتبارهما صناعة ثقافيّة مُعاصِرة، عن خطورة وسائل الإعلام والنشر في تسخير المُثقَّفين والمُفكِّرين والخبراء، وما تلعبه من أدوارٍ غير حيادية عندما تخدم نزوع الهيمنة، كما الحال في الصناعة الثقافيّة

1 - أدورنـو و هوركهايمـر: جـدل التنوير، شـذرات فلسـفية؛ ترجمـة جورج كتـورة، الطبعة الأولى، عـن دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنـان، يناير 2006، ص 310.

بفضل وساطة «اليوتيوب» يصبح الفرد المنعزل «نجماً»، أي كائناً متموضعاً في قلب الجماعة. والمشترك العضو الذي ينجح في استقطاب عدد غفير من المتابعين. ويكاد يكون قد فات الوقت على «نجومية» المُؤلِّف وعلى طليعية الفَنَّان ليبدأ عهد نجومية الطاهي ولاعب كرة القدم والمُرشِد السياحي وغيرها من الكفاءات التي تمتاز بقدراتها التفاعلية.

يحدث على أرض المعركة الثّقافيّة..

استصناع نجوم يقومون بتعظيم المنفعة

محمد بن حموده

عملت الوسائط الرَّقميّة على إنشاء مقبولية جديدة وعلى بلورة ذائقة مستحدثة تزامن تشكُّلها مع تحوُّل السوق من منطق الإنتاج إلى منطق التجديد

نقرأ لشريف الشافعي - من كتابه الموسوم «نجيب محفوظ: المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع» قوله التالي بخصوص زقاق المدق ماضياً وحاضراً: «لك أن تزداد دهشة، وأنت تطالع نادي الفيديو بالزقاق، وتتذكَّر كيف كان «الراديو» في قهوة كرشة، حدثاً جللاً ترتب عليه طرد الشاعر الشعبي من القهوة إلى الأبد، حيث قال له كرشة: «عرفنا القصص جميعاً وحفظناها، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد، والناس في أيامنا هذه لا يريدون الشاعر، وطالما طالبوني بالراديو، وها هو الراديو يركب، فدعنا ورزقك على الله».

هكذا أدَّى ظهور وسائل الإعلام لتصبح الجبهة الثّقافيّة ساحةً تعطف المعرفي على الوجداني والوظيفي في الآن نفسه. وعلى هذا النحو أصبحت كلّ المعارك تعتمد صيغة «المعركة الثّقافيّة». وفي سياق التحوُّلات الراهنة تحوَّلت وسائط الإعلام إلى وسائل للتواصل تكون ضمنها التكنولوجيا متداخلة مع منظومات مؤسَّسية (مواثيق سلوك مثلاً) مما يجعلها مرتبطة بالجماعة وبنظام العلاقات الذي يتشكَّل من خلال الوسيط. تنبني الجماعية الاتصالية إذن على مبدأ الانتماء، ومن هذا المنظور فإن وسائط الإعلام تساهم كذلك في تشكيل فهمنا الجماعي للعالم. وهكذا تتدخَّل الوسائط بيننا وبين الواقع الذي نتمثَّله من خلالها، فإدراكنا للواقع ليس فورياً أو مباشراً، بل هو يتشكَّل عبر الوساطة، أي إن علاقتنا بالواقع «تتوسطها» الوسائط، فالذوات المنعزلة تحتاج إلى الوسائط لتكون نحن. ومن أوضح الأمثلة في هذا الباب هو مثال

«اليوتيوب»، الذي يعني حرفياً: «أنت الأغنية»، ولكن بفضل وساطة «اليوتيوب» يصبح الفرد المنعزل «نجماً»، أي كائناً متموضعاً في قلب الجماعة. والمشترك العضو الذي ينجح في استقطاب عدد غفير من المتابعين تفتح له الصفحة قناةً خاصّة به تحوِّله إلى نجم حقيقي، أي إلى فاعل رمزي يتفوَّق في تكريس الفارق بين الجماعة في أبعادها الإقليمية والعشائرية والجماعة من جهة الروابط النفسية والرمزية التي تؤسِّسها، أي تكريس الفارق بين الجماعة الأصلية والجماعة الرَّقميّة. ولهذا اتَّسمت الجماعات المذكورة بسهولة تجمع أفرادها والطابع النشط للأعضاء وسهولة الانضمام والانسحاب. هذه المرونة في الالتحاق والانسحاب لا تخلو من صِلة بما حصل عالمياً من تحوُّل من عالم ذي ثقافات وطنية محكومة بحدودها إلى أخرى ذات هويّة مُستمدَة من المدينة ومن سياقاتها العمرانية. عالم الجماعات الرَّقميّة مزاجه مزاج المدن، حيث الناس منخرطون في المكتب والبيت والشارع، لا في عمل المصانع كما كان عليه الحال من قبل تطوُّر الوسائط الرَّقميّة. وإذا كان سياق المصانع يعتمد على مردود المهارات فإن سياق الحياة العمرانية يقتضي التوفُّر على الكفاءات التي من شأنها تقليص المسافة التي كانت تفصل بين «الطبقة المبدعة» وعموم الناس. ولهذا يكاد يكون قد فات الوقت على «نجومية» المُؤلِّف وعلى طليعية الفَنَّان ليبدأ عهد نجومية الطاهي ولاعب كرة القدم والمُرشِد السياحي وغيرها من الكفاءات التي تمتاز بقدراتها التفاعلية. هكذا عملت الوسائط الرَّقميّة على إنشاء مقبولية جديدة وعلى بلورة ذائقة مُستحدَثة تزامن تشكُّلها مع تحوُّل السوق من منطق الإنتاج إلى منطق «التجديد- innovation»، والتدرُّج من مرجعية الثروة المرتكزة إلى ملكية الأصول الملموسة (مصنع، معدات ثقيلة، مخزون... إلخ)، إلى مرجعية الثروة من خلال الفوز بأصول غير ملموسة، أبرزها صدق النيّة، والأفكار، والعلامات التجارية، وحقوق النشر، والبراءات، والموهبة، والخبرة. وفي هذا التغيُّر تدرَّج

Gerhard Haderer (النمسا) ▲

بلورة شكل جديد من الرأسمالية الثّقافيّة، نابع من الأشكال الجديدة للربط بين تقنيات الاتصال الرَّقمي والتجارة الثّقافيّة، حيث يتزايد تدخل القنوات الرَّقميّة الجديدة للتعبير الإنساني في جوانب حياتنا اليومية. وتُمثِّل اليوم الصناعات الإبداعية استثماراً كثيفاً في النماذج الأصلية، وبيع حرّيّة الحصول على تجارب معيشة. بهذا الاعتبار يمكن القول إن تكريس نجومية الكفاءات التفاعلية يقترن بقدرتها على تزويد المستخدم بالإحساس بنجوميته هو الآخر. فلقد دخلنا إلى حقبة

جديدة يريد فيها المستخدم أن يكون مسؤولاً عن قراره فيما يشاهد. ولدى معظم الناس اليوم إمكانية الوصول إلى أي محتوى رقميّ يريدونه بلمسة واحدة على هاتفهم النقال وهذا يعني أن توازن القوى قد انقلب تماماً بين صاحب الحكاية والمتلقّي؛ هذا يعني أنّ المحتوى الإعلاني نفسه يجب أن يتغيَّر ويزداد جودة ويحتاج إلى أن يكون في علاقة تواصل مفتوح مع المستهلك وليس رسالة واحدة تحثه على الشراء فوراً. ويُعَدّ الفيديو اليوم أفضل وسيلة لإيصال الفكرة نظراً لقدرته على الانتشار السريع بالمقارنة مع أية وسيلة أخرى لبث المحتوى المرئي، خاصّة أنه بموازاة زيادة شعبية الشبكات الاجتماعية، انتشرت الهواتف الذّكية التي لم تعد تُعتبر من الكماليات، بل أصبحت ضرورة يصعب الاستغناء عنها. وعند الاستجابة إلى انتظارية المستهلك لحكاية جديدة تتولّد نجومية صاحب المحتوى الرَّقميّ؛ وذلك قبل أن يستطيع لاحقاً تسويقها من خلال تحويل طاقة الانتباه التي يمثّلها مجموع المتابعين لمنتوجه الرَّقميّ نحو منتوج استهلاكي إعلاني مقابل مكافأة مالية. في الماضي كان التسويق في الأصل شخصي يعتمد على التاجر في تعاملاته التي تحمل طابعاً شخصياً. وفي نصف القرن الماضي مع توسيع وسائل الإعلام العامّة أصبحت الرسالة عامّة وشاملة تركّز على بناء علامات تجارية ضخمة، لأن النموذج الذي يعتمد على الطابع الشخصي لا يمكن إعادة إنتاجه لملايين المستهلكين كلّ منهم على حِدة. الآن ما تتيحه التقنية الرَّقميّة هو العودة إلى الطابع الشخصي الذي يخاطب كلّ مستهلك على حِدة لبناء علاقة، والتمكّن من ذلك بشكلٍ اقتصادي. فيمكنك اليوم الوصول إلى ملايينَ الأشخاص برسائل مختلفة لكلّ فئة من بينهم.

مفاد القول، إن مرونة الوسائط الرَّقميّة تسمح لها بالانفتاح المتزامن على مختلف صيغ «القيمة السحرية»، بحيث يدخل التعدُّد حتى على «القيمة الشاملة» وتتعايش بالتالي أنماط الوجود وليس مجرَّد الأفكار والقيم العملية والذرائعية. ذلك أن تنافس الماركات على الوسم التجاري يحاول أن يوظِّف فكرة المنتوج الثّقافي ضدّ نفسها ولصالح الشركة الاقتصاديّة، بما أن نجاح العلامة المُسجَّلة يؤدّي إلى إزاحة الثّقافة المضيفة إلى الخلفية لتصبح الماركة هي النجم، خاصّة أن نجومية السلعة لم تَعدْ تستند إلى معايير اقتصاديّة، وإنما لقيم رمزية. إذ الحاصل حالياً هو استناد السوق إلى ذلك المبدأ الذي يسلِّم بأن المنتجات ذات القيمة السحرية تُباع

بأسعار تتجاوز سعر تكلفتها بكثير: الأدوية، مساحيق التجميل، معجون الأسنان، الطواطم، التحف الفَنّيّة ... والنجوم أخيراً. ومنه خطورة مسألة إعداد الخوارزميات الموكول إليها تحديد موجِّهات الفرز والصياغة. ولَعلّنا دخلنا حقبة يتحتم خلالها تحويل مسألة صياغة الخوارزميات إلى مسألة سياسية حتى يتم ضمان التزامها بموقف يُصدِّر الاعتبارات الأخلاقية على التجارية البحتة. ولا حاجة للتشديد على أهمِّية خوارزمياتٍ تستمد معطياتها من وسائطنا الرَّقميّة، وكلّنا يعلم أننا نداوم النظر إلى هاتفنا النَّقّال، وأنه هو أكثر شيء شخصي نملكه ونمضي اليوم بالكامل ننظر إليه ونتفاعل معه طوال الوقت ثمّ نتركه بجانبنا لننام. لدينا هنا مساحة رائعة لأي مبدع تُمكِّنه من تصميم إعلانات مُبتكرة، ولكن هنا مرّة أخرى لا بد أن نتساءل عن ترتيب الأولوية لصالح أيّة جهة أن تذهب: للموقف أم للمضمون؟

في ضوء هذا التشخيص العام انتبهت أغلب الأنظمة السياسية إلى ضرورة خوض الصِّراع السياسي على أرضية «المعركة الثّقافيّة»، ومنه ضرورة استصناع نجوم يقومون بتعظيم منفعتها الخاصّة. على سبيل المثال، تأخذ الصين اليوم «قوتها الناعمة» مأخذ الجد بشكلٍ كبير. لذلك تنظم الحكومة الصينية نشاطَ «النتزين» (وهو ترخيم يقوم على إدغام كلمتين هما: نت (شبكة) ويتزن (مواطن)، حيث يتدخَّل مواطنون على شبكة الإنترنت للدفاع عن مصالح بلدهم. يتعلَّق الأمر كما أشار إلى ذلك الرئيس «شي جين بينغ»، في خطاب ألقاه أثناء انعقاد المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي الصيني في أكتوبر/تشرين الأول 2017، بـ«حسن رواية قصّة الصين، وببناء قوتها الناعمة». وذلك بنشر «طاقة إيجابية» على شبكة الإنترنت. كذلك أنشأ بعض القريبين من الحركة التي يشرف عليها «جون لوك ميلنشون»، في بداية السنة الحالية في فرنسا قناة تليفزيونية سمّوها «لوميديا» (وسيلة الإعلام)، كما أسَّسوا مدرسة للتكوين وللتدريب. يقول منشطوها أن هذين الجهازين موجهان لخوض «المعركة الثّقافيّة»، وإعداد الميدان لسياسات أخرى.

وعلى العموم، فلقد استقرّ لدى جميع شرائح المجتمعات الوعي بأن الإنترنت ليس مجرَّد حقيقة تكنولوجية، بل هو حقيقة اجتماعية، وبناء عليه فقد تعمَّم الهوس بالسلطة، التي لم تعد غالب التجمعات تنظر إليها على اعتبارها سيطرةً على جهاز الدولة، وإنما على كونها تشكيلاً لقوى شعبية مضادة للسلطة. هكذا تنحصر المهمة السياسية الرئيسية لمنظِّم أو مدير الصفحة - وكذلك «لنجم» المجموعة- في تعبئة «الأنصار» من أجل المساندة. فالنجم الرَّقميّ يُصدِّر - بشكلٍ أو بآخر- عن الوعي بأنه يكمن وهج الديموقراطية وطاقتها وحياتها في الضغط الشعبي... الديموقراطية ذاتها تتلخَّص في حكومة تستجيب باطراد للضغوطات المتواصلة لشعبها. ومن الأمثلة التي يسوقها «رازميغ كويشيان» لتداخل الصراعات النقابية والعمالية مع المعركة الثّقافيّة ما حقَّقه في ديسمبر/كانون الأول 2017 أُجراء شركة التنظيف «أونيت»، في المنطقة الباريسية، من نصرٍ مهم. فقد كانوا يطالبون بإلحاقهم بالاتفاقيّة المشتركة الخاصّة بعمَّال نقل البضائع. وكان نضالهم صعب النجاح، لأنه ليس للانقطاع فيه عن العمل تأثير حيوي. مع ذلك فقد انتصر المضربون ونوَّابهم النقابيون لمثابرتهم في النضال. ويعلِّق «رازميغ كويشيان» على هذا النجاح فيقول: «كان للتحوُّلات الهيكلية التي شهدتها الرأسمالية منذ السبعينيات أن غيَّرت الطبقة العمّالية. هذه الطبقة لم تختفِ من الوجود، طبعاً، إنما أصبحت أكثر تنوُّعاً من النواحي الاجتماعية والعرقية والمكانية. خوض «معركة الأفكار» يعني تسييس تلك الطبقات الشعبية الجديدة بواسطة نضالات مماثلة للنضالات التي خاضها أُجراء شركة «أونيت»». ويحوصل دلالة التجربة فيجزم «كويشان» أن «الجبهة الثّقافيّة» المرتبطة بالجبهتين الاقتصاديّة والسياسيّة هو ما جعل ما قد يبدو بعيد المنال أمراً ممكناً. ويختم بالقول: «ربما لم يكنْ المضربون في «أونيت» على علم بذلك، ولكنهم ورثاء «غرامشي» الحقيقيين».

انتبهت أغلب الأنظمة السياسية إلى ضرورة خوض الصِّراع السياسي على أرضية «المعركة الثّقافيّة» ومنه ضرورة استصناع نجوم يقومون بتعظيم منفعتها الخاصّة

كثيراً ما يكون المروق في العلاقة بين النجم والمُتلقِّي جزءاً من العرض. فمحاسبة الجمهور للنجم، تخرج عن إرادة الطرفين، وتبعد عن القواعد القانونية والأخلاقية، وربَّما تكون حساب الذائقة إذا ما أردنا الاعتماد على المقولة المنسوبة للكاتب أوسكار وايلد: «من العبث تصنيف النجم بالصالح أو الطالح، فقط هناك نجمٌ مُسلٍ وآخر مُمِل».

في هوليوود..

قفص للنجومية المارقة!

أمجد جمال

سؤالُ الفصل بين المُبدع وإبداعه ليس بجديد، لَعلّ بدايته تعود للقرن السابع عشر مع جرائم عبقري الرسم الإيطالي «كرافاجيو»، تلك التي تنوَّعت بين جرائم القتل والاعتداء الجسدي، أو لَعلّ السؤال عُمره من عمر الإبداع والإنجاز البشري بصفةٍ عامة. إذن، هل بالفعل نستطيع الاستمتاع بمنجزٍ إبداعي لإنسانٍ سيئ؟ سؤالٌ يقودنا إلى أسئلة فرعية عن نوع الارتباط بين إنجاز المُبدع وشخصه. وإذا ما كان يجب حظر هذا الإبداع تماماً أم الاكتفاء بدراسته، وإذا ما كانت أحكامٌ من هذا النوع قابلة للتطبيق أم أنها لا تتخطَّى حاجز التنظير القيمي.

ورغم علو الأصوات التي تنادي بدفن أعمال الفَنَّانين المارقين بمنع تداولها أو تدريسها في الجامعات، أو على الأقلّ مقاطعتها. إلّا أن الصوت المناهض مازال موجوداً. وبين هذا وذاك يدخل المُتلقِّي العادي في حالة حيرة. فهي معضلة نفسية من الصعب حلَّها إلّا بتقصِّي كيفية تداخل الإبداع مع شخص المُبدع، وكيف تلعب الصورة الذهنية أو الفعلية – وكلاهما واحد- لدينا عن المُبدع دوراً في توجيه أحكامنا على منجزه الإبداعي.

وفي ذلك التقصِّي، لا مَفرّ من التوقُّف عند هوليوود، وهي أكثر مَنْ ساهم في صنع مفهوم النجومية بشكله المعاصر. بعد قرون ظَلّ فيها نشاط المُبدعين وحياتهم يدور في إطار من البوهيمية أو الزهد أو الرهبنة، أضفت هوليوود السحر والبريق على الفَنَّان ومهَّدت طريقه للعبور وراء أسوار الطبقة المخملية. وإنْ كانت النجومية تعني شيئاً فهي الفَنّ عندما تضاف إليه الصورة الذهنية التي تصلنا عن شخص الفَنَّان، أو بلغة علم النفس لكارل يانج فهي «البيرسونة»، أو المظهر الذي يطلّ به الشخص على العوام، تلك البيرسونة هي ما تصنع تلك الهالة حول النجم: ماذا يرتدي، كيف يتحدَّث، آراؤه السياسية، أنشطته الخيرية، حياته العاطفية والأسرية...

أحداث الفضائح الأخيرة في هوليوود، أعادت بقوة التساؤلات حول معضلة فصل الفَنّ عن الفَنَّان. مع تورُّط قائمة طويلة من النجوم أصحاب الموهبة والتأثير على فنّ السينما، وعلى رأسهم النجم «كيفن سبيسي»، وهو أشهر من جسَّد أدوار المجرمين والشخصيات السايكوباتية على الشاشة في العشرين سنة

أحداث الفضائح الأخيرة في هوليوود، أعادت بقوة التساؤلات حول معضلة فصل الفَنّ عن الفَنَّان. مع تورُّط قائمة طويلة من النجوم

الأخيرة. فاز سبيسي بجائزتي أوسكار في تاريخه، وكان قبل ستة أشهر هو الاسم الألمع بين نجوم منصة «Netflix» بأدائه لدور السياسي الفاسد «فرانك أندروود» في مسلسل «House of Cards».

لكن أكثر ما يُثير الانتباه في حالة سبيسي هو التصريحات التي أدلى بها شقيقه عقب إعلان تورُّط سبيسي في الاعتداءات الأخيرة، حيث كشف «راندي فولر» عبر لقاء طويل مع صحيفة الصن البريطانية تفاصيل مظلمة حول طبيعة المنزل الذي نشأ فيه سبيسي، وعن والدهم الذي وصفه بالمنتهك لطفولتهما، والمتبنِّي للأفكار النازية، وكيف أثرت تلك النشأة غير السوية في طبيعة شخصية سبيسي، يقول فولر: «الجمهور يحبّ الشخصيات الشريرة التي يجسِّدها، لكن الحقيقة أنه لا يُمثِّل، بل هو الشخصية نفسها».

نجم آخر تورَّط في القضايا المُثارة، وهو الكوميديان والكاتب والمخرج «لويس سي كيه». لم يمر الكثير من الوقت على إعلان تورُّطه، حتى ظهر عدد من الكتابات التحليلية التي تُعيد النظر في أعماله بتفكيكها على ضوء المستجدات، وذلك بالوقوف عند تفاصيل ومشاهد بعينها كتبها وأدَّاها لويس في تلك الأعمال، والربط بينها وبين أفعاله الشخصية المشينة التي أقرَّ بها لاحقاً.

مقال في جريدة «واشنطن بوست» للكاتبة «أليسيا روزنبيرج» بعنوان: الآن أصبحت أعمال لويس سي كيه مفهومة. تتعاطى روزنبيرج مع بعض المواقف في أعمال لويس، وتحديداً تلك

التي تتعلَّق بنظرته الداعمة للمرأة، وتشكيكه الدائم في نوايا الرجال، والسخرية من نفاقهم، وموقفه الصارم ضد ظواهر اجتماعية كالتحرُّش والاعتداء الجنسي، واستغلال الرجال لنفوذهم في العمل. تقول روزنبيرج إنها في البداية ظنَّت مواقف لويس الإيجابية تجاه المرأة كانت بدافع التعاطف، لكنها لاحقاً أرجعت الأمر إلى كونه عقدة ذنب، تقول: «أنت تستطيع أن تفهم ماذا يعني استغلال النفوذ والعنف الجنسي، لأنك شاركت في هذه الأفعال بنفسك».

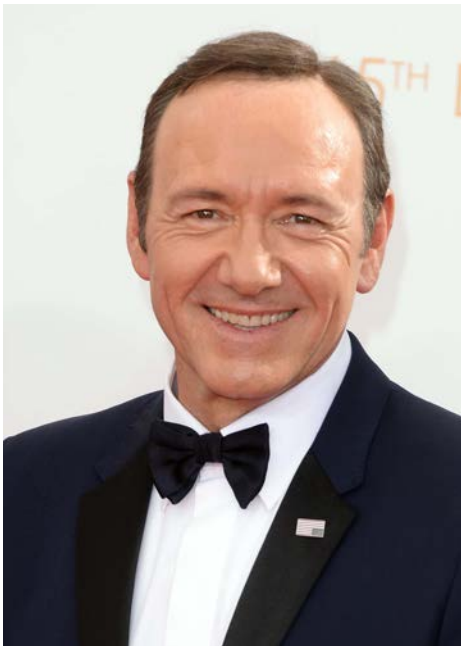
رغم إقرار روزنبيرج وغيرها من كُتَّاب المقالات والأعمدة بوجود اتِّساق بين أفعال لويس المشينة وبين أعماله الفَنّيّة، إلّا أنهم خرجوا باستنتاجات مناوئة للأعمال الفَنّيّة، ومطالبات ضمنية بدفنها أو بكلماتهم: عدم العودة لتلك الأعمال سوى في سياق الدراسة. قالها الكاتب «مات زولر» صراحةً في عنوان مقاله بموقع «Vulture»: «لقد انتهى لويس سي كيه!»

وبالعودة إلى تاريخ هوليوود، نجد إشارات قد تقودنا إلى هذا التوفيق، ولكن هذه المرة سيختلف نوع التقصِّي، فمعضلة فصل الفَنّ عن الفَنَّان يجب ألّا تقتصر على الجانب الإشكالي، حيث الفَنَّانين المارقين ومرتكبي الأفعال المشينة. فتأثير العلاقة بين حياة الفَنَّان الشخصية وإبداعه أحياناً يكون إيجابياً، أو حتى خارج تصنيف الإيجابي والسلبي، وطالما كانت هوليوود شاهداً على هذا الأمر ومنذ عصرها الذهبي.

فلتكنْ البداية مع نموذج النجم «جون واين»، الذي حقَّقت أفلامه نجاحات ساحقة على صعيد الجماهيرية والإيرادات، نال واين لقب «الدوق»، واشتهر بتقديم نوعية أفلام الغرب الأميركي أو رُعاة البقر، وهي أكثر النوعيات السينمائية محلّيّة وقرباً من الهويّة الأميركية، كما عُرِفَ ببنيته الجسدية القويّة وبقامته الفارعة وبصوته الخشن ذي النبرة الواثقة الآمرة الساخرة، فاللقطات التي يضعف فيها واين أو يبوح بمشاعره منكسراً قليلة تُعَدُّ على أصابع اليدين، يزدري النساء كافة حتى تأتي المرأة التي تستطيع ترويضه، باختصار تمتع جون واين بصورة ذهنية لدى العامّة جعلته المثال الأعلى للذكورة والبطولة والصرامة.

وكان بذلك أقرب ليكون انعكاساً للصورة المنشودة عن وطنه، الولايات المتحدة، القوة العظمى، وشُرطي العالم، خاصّة وهو وصل لأداء أدوار البطولة مع أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث بداية الحرب العالمية الثانية، وما أحدثته أخبار التقدُّم النازي لدى الأميركيين من مزيج بين الشعور بالتهديد، والشعور بالعِزَّة والحماس الوطني، فقد يكونون هم المُخلِّصين للعالم الغربي من هذا الخطر، في حال تدخَّلوا في تلك الحرب. جون واين كان هذا النجم الذي لا يختلف مضمونه كثيراً، سواء كان أمام الكاميرا أو خلفها، عاش حياته في الأفلام ببيرسونة الجندي المناهض للظلم، مصارع الجبابرة، المُتصدِّي للمؤامرات التي تُحاك ضد أهل بلدته، وحتى في أدوار الشر يظهر دائماً جوانب المروءة والانحياز للخير في النهاية، يمتطي حصانه مسافراً بين القرية والأخرى لمواجهة قاتل متسلل أو هارب من العدالة، تماماً مثلما تفعل حكومة دولته في كلّ أرجاء الكوكب.

أما على الجانب الشخصي فقد عُرِفَ بميوله اليمينية الصرفة، فهو مُؤيِّد علانيةً للحزب الجمهوري وسياساته المحافظة، مُعادٍ شرس للشيوعيين، مُؤيِّد لقرار الحرب في فييتنام قولاً وعملاً. لم يقتصر الأمر على الميول، فقد شارك في تأسيس كيان سياسي في عام 1944 سُمِّي «اتحاد السينمائيين للحفاظ على القيم الأميركية»، وانتخب رئيساً لهذا الكيان في 1949، وهو الكيان الذي شارك في حملات الاضطهاد والتضييق على السينمائيين من



كيفن سبيسي ◄

إميل سيوران:
الرغبة في الشهرة هي الرغبة في أن يموت المرء مكروهاً ولا يموت منسياً

مارلين مونرو ▲

إليزابيث تيلور ▲

بريجيت باردو ▲

ذوي الأفكار اليسارية، كان هذا الكيان وقوداً للمكارثية (McCarthyism) في هوليوود، التي حظرت عمل الكثيرين بسبب توجُّهاتهم السياسية بوصفها «معاديةً لأميركا». باختصار فإن نجومية واين ارتبطت لدرجةٍ كبيرة بحياته الشخصية، أضافت الأخيرة المصداقية لأعماله الفَنّيّة ولأدواره. لم يكنْ فائق الموهبة، لكن نجوميته وشعبيته الطاغية اُستُمدَت من الصورة الذهنية، المتَّسقة بين الخيال والواقع، عن البطل الشعبي الأميركي.

وعلى سيرة المكارثية في هوليوود، يظهر نموذج آخر عن العلاقة بين الفَنّ والفَنَّان، هذه المرة على نقيض «جون واين»، الذي مارس الاضطهاد السياسي ضد زملائه باسم الوطنية، يأتي النجم «كيرك دوجلاس» ليستغلّ نفوذه وجماهيريته العريضة في إنهاء هذا الاضطهاد، حين يقرر التعاون مع السيناريست «دالتون ترامبو» الموضوع اسمه ضمن القوائم السوداء للمحظورين من العمل في هوليوود، «ترامبو» لجأ لكتابة العديد من الأفلام الناجحة باسم مستعار من أجل المال، وضاع حقه الأدبي.

لم يكتفِ دوجلاس بتكليف ترامبو بكتابة سيناريو فيلم «Spartacus» (1960)، لكنه خاطر بنجوميته من أجل أن يُكْتَبَ اسم «ترامبو» على التترات فيعود للكاتب المضطهد حقُّه الأدبي. وهو ما تحقَّق، الأمر الذي اُعتبر ضربةً قاضية للمكارثية في هوليوود ونهايةً لظاهرة اضطهاد الفَنَّانين على الموقف السياسي. الطريف أن ما فعله دوجلاس يتوافق مع ما يفعله بطل فيلم «سبارتاكوس»، فهو البطل الذي قام بتحرير عبيد الإمبراطورية الرومانية، لتصبح الصورة الذهنية عن دوجلاس أنه بالفعل سبارتاكوس. بطل شعبي جديد بمفهوم الستينيات، وهو نموذج آخر عن تناص العمل الفَنّي مع حياة الفَنَّان الشخصية، بصورة إيجابية.

هل كانت «مارلين مونرو» أجمل امرأة تقف أمام عدسات السينما؟ في زمننا الحاضر ستكون الإجابة الغالبة بنعم، ولكن في عصر مونرو كانت المنافسة مُحتدِمة بينها وبين «إليزابيث تيلور»، ومالت الكفَّة كثيراً نحو الأخيرة، في ذلك العصر كانت تيلور مَنْ حصلت على لقب «أجمل امرأة في العالم». وكثرت الأقاويل عن الحرب الدائرة بين النجمتين، فيحكي الصحافي «لاري شيلر» في كتاب مذكراته بعنوان «مارلين وأنا»، أن النجمة الشقراء عرضت أن تخصّ مجلته بصورتها العارية، بشرط تجاهل كلّ أخبار وصور تيلور في العدد نفسه.

تشتعل الغيرة بين النجمتين بعد أن تعاقدت

جون واين ▲

لويس سي كيه ▲

أودري هيبورن ▲

شـركة فوكـس مـع تيلور بأجـر وصـل لمليون دولار، لتصبـح أول امـرأة فـي تاريـخ السـينما تحصـل علـى هـذا الأجـر الخيالـي لأداء دورها فـي فيلم «Cleopatra»، في الوقت الذي تقاضت فيـه مونرو مئة ألـف دولار فقط عـن دورها في فيلـم «Something's Got To Give». ماتـت مونرو في منتصـف الثلاثينيات من عُمرها، وهي فـي أَوْج بريقهـا وجمالها، ويجـادل البعض بأن ذلـك كانَ سـبباً في تخليـد أسـطورتها الجمالية التـي تفوَّقـت لاحقاً علـى الجميع، فقد شـاهدنا منافسـاتها في مضمـار الجمال مثـل «بريجيت باردو» و«كلوديا كاردينالي» و«أودري هيبورن» و«إليزابيـث تيلـور» فـي مراحل شـيخوختهن، بينمـا بوفـاة مونـرو المُبكِّـرة لعبـت مفـردات الحياة الشـخصية للنجمة والقـدر دوراً في إبقاء الصـورة الذهنية عنها، فهي نفـس الفتاة اليافعة النابضـة بالحيوية والجمال الأبـدي، بلا منافس. لكن بالعودة لإليزابيث تيلور، فالحياة الشـخصية للنجمـة تناصت بشـكلٍ بارز مع أعمالهـا الفَنّيّة، خاصّـة في فتـرة نهايـات الخمسـينيات وبداية السـتينيات. وقـد عُرِفَـتْ تيلور بتعـدُّد زيجاتها، لكـن أكثرهم إثـارة للجدل كانـت الزيجة الرابعة مـن المطـرب «إيـدي فيشـر»، والتي تمَّـت بعد علاقة أثارت سـخط الصحافة، السـبب الأول أنها تمَّـت بعد شـهورٍ قليلة مـن وفاة زوجهـا الثالث المنتج «مايك تود»، والسـبب الثاني أن فيشر كان متزوجـاً من صديقتها النجمـة «ديبي رينولدز»، وبذلـك تكوَّنـت صـورة ذهنيـة عن تيلـور لدى الجمهـور بأنها المرأة اللعـوب، خاطفة الأزواج. فـي الوقـت نفسـه لعبـت تيلـور أدواراً تتقاطع مـع حياتهـا الخاصّة، فقامـت بـأداء دور بفيلم «قطة على صفيح سـاخن»، عن الزوجة الناشـز، والفيلـم التالي كانَ «BUtterfield 8»، عن قصّة بَغِيّ تسـرق رجلاً مـن زوجته، رفضت تيلور أداء الـدور بالبداية، لكن شـركة «مترو جولدن ماير» أجبرتهـا علـى القبول، من أجل التحـرُّر من عقد الاحتـكار المُبرم بيـن الطرفين، وبذلك اسـتغلَّت الشـركة التناص بين حياة تيلـور الخاصّة وبين قصّـة الفيلـم في ذلك الوقت، لتحصـد تيلور أول جائزة أوسـكار فـي تاريخها عن هـذا الدور.

وبعـد هـذا الفيلـم جـاءت ملحمـة «كليوباترا»، علـى المنوال نفسـه، فبرغم أنهـا الملكة صاحبة السـلطة، لكنهـا مازالـت المـرأة اللعـوب التـي تحـاول الحفاظ علـى مملكتها من شـرِّ الرومان عـن طريـق إغـواء «يوليـوس قيصر»، ومـن ثَمّ إغـواء القائد أنطونيو. لكن يحـدث ما لم تتوقعه تيلـور أثناء تصوير هذا الفيلـم، حيث إنها وقعت فـي غـرام زميلهـا النجـم «ريتشـارد بورتون»، الذي جسَّد شـخصية «أنطونيو»، ودخل النجمان فـي قصّة حـبّ أسـطورية نالت رضـا الجمهور واهتمـام الصحافـة، وطُلِقَـتْ علـى إثرهـا مـن «إيـدي فيشـر»، ثـمّ كُلِّلَـتْ بالزواج السـعيد من بورتـون لأطـول مدّة فـي تاريخ زيجـات تيلور، قام فيها النجمانِ بالمشـاركة في بطولة سلسـلة مـن الأفلام معـاً، وبذلك انتهت الصـورة الذهنية السـلبية السـابقة عـن تيلـور، وتكوَّنـت صورة ذهنيـة أخـرى، فمـن تيلور المـرأة اللعـوب إلى تيلـور العاشـقة المخلصة، وهي صـورة تتناص هـى الأخرى مـع نهاية فيلم «كليوباتـرا»، الملكة التي انتحرت بدافع العشـق والإخلاص لأنطونيو!

مـا سـبق من تلـك النمـاذج ونمـاذج أخـرى لم نذكرهـا، يُؤكِّد على أن الفصل بيـن الفَنّ والفَنَّان هـو طـرح شـديد المثاليـة، ولا صلـة لـه بواقع النفس البشـريّة وعملية التـذوُّق، فالنجومية على طريقـة هوليـوود تُعَـدّ بحَـدّ ذاتهـا بيانـاً ينفي إمكانيـة فصـل الفَنّ عـن الفَنَّان. هـل ذلك يزيد الأمـر تعقيـداً؟ لا بل يزيـده إثارة!

لورد بايرون: تحب الحماقة الشهادة في سبيل الشهرة

كلوديا كاردينالي ▲

مَـنْ أطلـق علـى الوسـط الفَنّـي مُسـمَّى «مهنة العروض» (Show Buisiness)، كان بعيد النظر، فـأن تكون نجمـاً هذا يعني أنك فـي عرض دائم للمتلقِّي، عرض مسـتمر بعيداً عن الكاميرات قبل أن يكـون أمامها. وفـي حالة الفَنَّانيـن المارقين فالجمهـور ليس جهـة قضائيـة لتحاكمهم على جرائمهـم، وليـس المجتمـع ليحاسـبهم علـى أفعالهـم المشـينة، والتي يجـب أن يدفعوا ثمنها لا محالـة، لكـن العلاقـة بيـن النجـم والمتلقِّـي تختلـف، هـي علاقـة كثيـراً مـا يكـون المروق فيهـا جـزءاً مـن العـرض. إن حسـاب الجمهور للنجـم، يخـرج عـن إرادة الطرفيـن، ويبعد عن القواعـد القانونيـة والأخلاقية، إنه الحسـاب بعد التصرُّف في المقولة المنسـوبة للكاتب أوسـكار وايلـد: «مـن العبـث تصنيف النجـم بالصالح أو الطالـح، فقط هنـاك نجمٌ مُسـلٍ وآخـر مُمِل».

مصادر:

https://goo.gl/HRDyq6
https://goo.gl/kVKrw9
https://goo.gl/HT2RXV
https://goo.gl/Taa4zk
https://goo.gl/HRBC9k
https://goo.gl/UY4HMj
https://goo.gl/iZw3W3
https://goo.gl/oeKsjs

ديبي رينولدز ▲

أنا لا أُحبّ

The X Factor

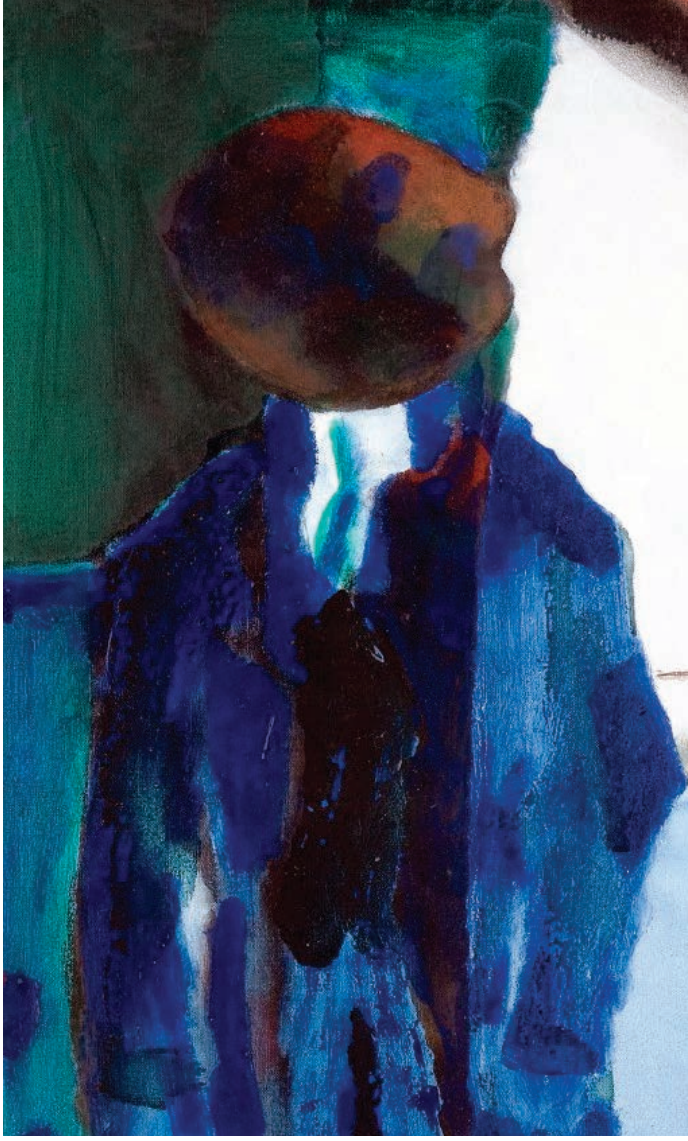
ماثيو بارنارد - ترجمة: عبدالله بن محمد

جورج سانتايانا: حبّ الشهرة أعلى درجات التفاهة

بالعـودة إلى ثقافة المشـاهير: المشـاهير هم أكثر الكائنـات تواجـداً فـي مجتمعنـا. الشُّـهرة هي ما يُعـرِّف المشـاهير. أن تكـون مشـهوراً يعنـي أن يعرفـك الكثيـر من النـاس. وحتى تكـون معروفاً لدى شـخص مـا يجب أن تكون حاضـراً معه. وأن تكـون مشـهوراً هـو أن تكـون حاضـراً لكثيرٍ من النـاس؛ ومقدار الشُّـهرة هو الكيفيـة التي يتم بها تقديم المشـاهير إلى الناس، وتفهـم إما كمجموع الأشـخاص الذيـن يعرفونه أو مـدى حضورهم في الأخبـار، أو علـى التليفزيـون، أو متابعتهـم علـى وسـائل التواصـل الاجتماعـي. أكثر الناس شـهرةً هـمّ الأكثـر حضوراً باسـتمرار إلى معظـم الناس، وعلـى هذا النحو نحـن نُردِّد التقليد الفلسـفي في تشريف المشـاهير. أما فكرة الشُّهرة لكونها شهرة فهـي لا تُمثِّـل حطاً مـن جوهـر الشُّـهرة، بل هي تتمتهـا الأصيلة. تصبح الشُّـهرة بحَـدِّ ذاتها كونها مشهورة بكونها مشهورة، لأن الشُّهرة هي ببساطة موجـودة لعـددٍ كبيـرٍ من النـاس. وقد تـمّ الإقرار أخيـراً بـأن المرء يُحقِّـق ذلك بمجرَّد وضع نفسـه في أعيـن الناس: الوسـائل التي يسـتخدمها المرء لوضع نفسـه في أعيـن الناس تعسـفيّة. الحضور المسـتمرّ هو الهـدف، ولا يهم كيـف نحقِّقه.

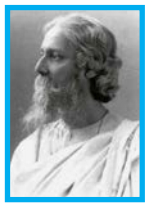
وبالتالـي إذا كسـرنا أحـد عناصـر هـذه الحالة العدميـة بوضوح، فهو ليس مفهوم الشُّـهرة، بل هـو مفهوم الكائن البشـري. إن الرغبة البشـريّة فـي الحياة الأبديّة لا تنشـد، فـي أي وقتٍ مضى، عبر توافق مع الوجود المسـتمرّ لله في السـماء، بل نحـو نسـخة متدنية مـن الوجود المسـتمرّ، بقـدر مـا يمكن تحقيـق ذلك في عالـم زائل مثل عالمنا: وبالتالي الشُّـهرة.

هذا، من ناحية، يعكس صدى السياسـة اليونانية القديمـة، التي كانـت تدور حول القيـام بأعمال عظيمـة وتذكُّرهـا، وبالتالـي كسـب الخلود. في كتـاب «الحالة الإنسـانية» (1958) ، تبرز «حنة أرنـدت Hannah Arendt» جيّـداً كيف أن هذه الرغبـة في الخلـود، من خـلال ولادة الفلسـفة، بلغـت أقصى حَدّ فـي الرغبة في الحيـاة الأبديّة. الخلـود يعنـي أن تبقى في هذا العالـم إلى الأبد، فـي حيـن أن الحيـاة الأبديّـة هـي تجـاوز لهذا العالـم والدخـول فـي العالـم الآخر. ومـع ذلك، فهـذا لا يعنـي أن ثقافـة المشـاهير، كمحاولـة لتحقيـق حضـور دائم فـي العالم المـادي، هي عـودة مُرحَّـب بهـا إلـى «العالم الحقيقـي» بعد آلاف السـنين مـن التلقيـن عـن طريـق التفكير الدينـي. هنـاك فـرقٌ جوهـري بيـن التطلُّع إلى الشُّـهرة بالمعنـى المعاصـر وتحقيـق الخلـود مـن خـلال الشُّـهرة. ويمكـن ملاحظـة ذلك من خلال الإشـارة إلى أن اليونانييـن الذين أرادوا أن تظـلّ ذكراهم إلـى الأبد، بينما يهدف المشـاهير المعاصـرون إلى أن ننظر إليهم باسـتمرار وإلى الأبـد. التذكُّـر بحَدّ ذاتـه يعترف بموت شـخصٍ مـا. يمكننـا فقط أن نتذكَّـر ما لم يعـد موجوداً.



وعلى النقيض من ذلك، فإن الرغبة الحالية في الشُّهرة تتطلع إلى البقاء في الوجود إلى أجلٍ غير مُسمَّى، وهو هدف الحفاظ على الإدراك العام. لذلك كانت الثقافة اليونانية تهدف إلى أن تصبح جزءاً من ماضيها، في حين تهدف ثقافة المشاهير إلى الخلود في حاضر أحفادنا - أن تظلّ حاضرة باستمرار على امتداد كامل الأبديّة. الأولى تؤكِّد على الحالة الطارئة وغير المُتوقَّعة لهذا العالم من خلال السعي إلى دخول التاريخ، بينما تحاول الأخيرة الهروب من التاريخ من خلال البقاء في الحاضر. وبالتالي، تصبح ثقافة المشاهير عدميّة، وفلسفيّة، بمعنى هايدغر، وتحتاج إلى مَنْ يقلب مفهومها. باختصار، أنا لا أُحبّ The X Factor.

مقتطف من مقالٍ بعنوان «ثقافة المشاهير.. الوجه الآخر للفلسفة» لماثيو بارنارد المحاضر في الفلسفة بجامعة مانشستر متروبوليتان، وأمين الجمعية البريطانية لعلم الظواهر. وهو باحث مُتخصِّص في فكر مارتن هايدغر.
المصدر: مجلة Philosophy Now عدد أبريل - مايو 2018



رايندرانات طاغور:

«إن إيطاليا تزداد في نظري بهجةً وجمالاً، وفلورنسا أجمل المدن الإيطالية. وكنت أُفضِّل لو زرتها وأنا غير مُثقل بالسنين والشُّهرة، إذن لكان في وسع الفتوة أن تدرك ما يوحيه الشعر الإيطالي أكثر مما تستطيعه الشيخوخة. ولكن ليس الحقّ عليَّ في أني شخت، وأني اشتهرت...

أنا لم أخلق لأطوف العالم بين أصابع تدلُّ الجمهور عليَّ ولا سيما الجمهور الأوروبي، فإن حياتي والغرض من وجودها داخليٌّ. يجتمع الناس ليشاهدوا الشاعر وليسمعوه، ولو أنهم رأوه وسمعوه لما عرفوه، لأنه يبقى مختبئاً. وكلّما ازداد الجمهور عدداً، وعلا ضجيجه، ازداد الشاعر توارياً في حمى نفسه وبقيَّ مجهولاً.

لست أدري كيف أتخلَّص من عبء الشُّهرة...

عباس العقَّاد:

إن الذي يَكِلُ إلى الناس تقدير قيمته يجعلونه سلعةً يتراوح سعرها بتراوحهم بين الحاجة إليها والاستغناء عنها. والطريقة المُثْلى أن يقوِّم لنفسه قيمتها، فإن المرء ، كما يقول بعضهم، يساوي القيمة التي يضعها لنفسه. ذلك خير من أن يطرحها في المزاد على ألسنة الناس.

قُوَّةُ أدبٍ ما تُقَاسُ – على الأَقلّ في الأزمنة الحديثة – بما حَصَدَهُ هذا الأدب من جوائز نوبل، لأن هذه الجائزة استحالت علامة على جودة الأدب، ولأن هذه الجائزة، كذلك، تُعَوْلِمُ الأدب. هكذا، فجائزة نوبل هي برهان على أن الأديب قد استكشف شواغل غير دارجة عالمياً، واجْتَرَحَ جماليات غير مسبوقة حضارياً. وهي، كذلك، دليل على أن الأديب قد ارتاد آفاقاً كونيّة، بالإضافة إلى كونها نافذة الأدب إلى الثقافات المُغايرة.

عُقدة نُوبل

لماذا يُتوَّج الغرب ويفشل العرب؟!

محمد السَّاهل

الجوائز الأدبيّة في الجغرافيا العربيّة هي جوائز مرحلة، وليست جوائز مسار، أو هي تتويج لعمل مُنفرد، وليست تتويجاً لتاريخ مديد في الكتابة الأدبيّة. هكذا، فالجائزة هي اعترافٌ وتَثْمِينٌ لِلْعَمَل وليستْ اعترافاً وتزكيةً للأديب. وهذه الجوائز هي، كذلك، تقييمُ مُؤسَّسات وليستْ تقييمَ جُمهور، أو هي رَأْيُ عَيِّنَةٍ من القُرَّاء (اللجنة)، وليست رأي عموم القُرَّاء. فالجائزة، والحال هذه، هي استحقاقٌ ناقصٌ وتقديرٌ بدون إجماع.

غير أن الإنْصافَ يقتضي منَّا الإشارة إلى أن للجوائزَ الأدبيّة فضائل جَمَّة على الأديب. وليس يشغلنا في هذه الجوائز ما تَدُرُّه على الكاتب من مكاسب مادية وأرباح عَيْنِيَّةٍ، لأنّ الأدب بَمَعْزِلٍ عن معايير الربح والخسارة، بل يشغلنا ما تمارسه من دِعَايَةٍ وتَسْويقٍ للكاتب. هكذا، فالجائزة تستحيل وَصْلَةً إشْهَارِيَّةً أو فاصلاً إعلانياً يُقَرِّبُ المنتج الأدبي من المستهلك (القارئ). إن كلَّ جائزة، والحال هذه، هي تسويقٌ للكاتب ودِعايةٌ للعمل الأدبي. والثابت أن الدِّعاية جاذبةٌ دوماً للشُّهْرَة والرَّوَاج الأدبي ودافِعَةٌ للإقصاء وللكساد الفَنّي.

ولا شَكّ أن الجوائز الأدبيّة تُحْدِثُ إبدالات جذرية في الوضع الاعتباري للكاتب. فالتتويج في ميدان الأدب يرتقي بالأديب من كاتب «نَكِرَة» إلى كاتب «مَعْرِفة»، كما يَعْبُر بالأديب من كاتب محلِّي إلى كاتب إقليمي. هكذا، فكلّ تتويج أدبي هو خروج من البناء للمجهول إلى البناء للمعلوم، وهو، كذلك، جواز سفر إلى أقاليم أخرى. وليست الجوائز الأدبيّة صِناعة للنُّجُوم في ميدان الأدب فحسب، بل هي، كذلك، صِناعةٌ للسُّمْعَة الأدبيّة وصناعةٌ للمُريدين، وليس يُبرهنُ على ذلك إلّا الإقبال القرائي الذي تحظى به الأعمال الفائزة، وكذا تهافت دور النشر على احتضان الكاتب.

ولا شَكّ، كذلك، أن الجوائز الأدبيّة تُحْدُثُ تغييرات بنيوية في خارطة الأدب، فالجوائز تُؤَدِّي إلى صُعود أسماء أدبيّة جديدة، وكذا إلى إثارة الانتباه إلى أعمال أدبيّة غير مُعَلَّمَة، بالإضافة إلى تجسير الطرق بين أدباء الهامش والقارئ الذي تسرَّب إليه الملل بفعل انْعِوَاد الأسماء الأدبيّة ذاتها. ومنه، فالجوائز الأدبيّة تأتي كمواجهة للاحتكار والحَجْرِ وكإنصاف للأسماء التي تنزاح عن المعهود من الشَّواغل الأدبيّة والمَكْرُورِ من الجماليات الفَنّيّة، كما تُعلن عن ميلاد جيل جديد من الكُتَّاب الذي يصل ما راكمه جيلُ ما قبل الجوائز الأدبيّة من إرثٍ أدبي. إن الجوائز الأدبيّة فِعْلٌ يُجابهُ النسيان والوأد، وفِعْلٌ يُقَوِّي التميُّز والأصالة، وفِعْلٌ يُناهض السُّمْعَة الأدبيّة بالأقدمية.

والحَاصِلُ أن الجوائز الأدبيّة تُؤَثِّرُ إيجاباً على أضلاع العملية الإبداعية، فالأديب غير المُعَلَّم

لا تقتصر خطورة بعض الجوائز الأدبيّة في تنميط الأدب فحسب، بل يُشَكِّلُ هذا النوع من الجوائز خطورة، كذلك، على استقلالية الأدباء

يَنْكَتِبُ - بفضلها- في الساحة الأدبيّة، ذلك أن كلّ تتويج أدبي ما هو إلا تَزْكِيَّةٌ أدبيّة، وَوَصْلُ عُضْوِيَّةٍ في نادي الأدب، ورُخْصَةٌ لاستغلال حقول الأدب في إنتاج الجمال، وشَهَادَةٌ على استيفاء المنتج الأدبي لمعايير السلامة الأدبيّة. وتؤثِّر الجوائز الأدبيّة، كذلك، على النصّ الأدبي، ذلك أنها تستحيل محفِّزاً على التجديد والابتكار، وكذا ميداناً للتنافس الأدبي، وليس يستفيد من هذه الحركية إلّا الأدب نفسه، الذي يَأخذ مسارات غير دارجة، كما يعرف استحداثات غير مألوفة على مستوى الأشكال الفَنّيّة والموضوعات. ومنه، فكلّ تتويج أدبي هو انكتابٌ لطريق جديد في الاحتفال بالمعنى، وهو أيضاً إعلان عن ميلاد أدبٍ أصيل. وليست هذه الجوائز تُؤثِّر إيجاباً على الأديب والنصّ الأدبي فحسب، بل تؤثِّر، كذلك، على القارئ، ذلك أنها تُنَبِّهُهُ إلى أعمالٍ أدبية وأسماءٍ مغمورة، كما تشرع له أبواباً نحو أدب الهامش والأصوات الأدبيّة غير المسموعة. هكذا فالجوائز الأدبيّة هي فرصة القارئ لاكتشاف أديب غير معروف، وهي، أيضاً، دليل إلى قارات أدبيّة مجهولة، ووسيلة لإغناء الرصيد القرائي، وعلامة تشوير إلى مروج أدبيّة رائقة.

أدب الاستعجال!

إن الدَّارِجَ في أوساطنا الثقافيّة هو مَدِيحُ الجوائز الأدبيّة، وقَلَّمَا نَنْتَبِهُ إلى عيوب هذه الجوائز وتأثيراتها السلبية على العملية الإبداعية. فالمعايير التي تفرضها بعض المُؤسَّسات على الأدباء تَجْعَلُ الأديب مُقَيَّداً والأدب مَشْروطاً. والحَقُّ أن الأديب، والحال هذه، لن يستحدث جماليات أصيلة، كما أن العمل الأدبي لن يأتي، وهذا الواقع، إلّا نمطياً وزائفاً. ولَعلّ من تداعيات هذه الشروط تزكية المكرور من القول ووأد الأعمال التي تنزاح عن العُرْف الأدبي، بالإضافة إلى جعل الممارسة الأدبيّة امتحاناً إشْهَادِيّاً وتمريناً إبداعياً. هكذا، تستحيل بعض الجوائز الأدبيّة إلى ما يُشبه محاكم تفتيش تُجْزِلُ العطاء على الأدباء المُؤَسَّسَاتِيِّين، في حين تَحْكُمُ بالحَجْر على الأدباء المُؤَسِّسِين، كما تنقلب إلى مراكز حضانة للأدباء الذين يروِّجون لأيديولوجيا مُعيَّنة. ولا تقتصر خطورة بعض الجوائز الأدبيّة في تنميط الأدب فحسب، بل يُشَكِّلُ هذا النوع من الجوائز خطورة، كذلك، على استقلالية الأدباء...

ولا غَرْوَ أن بعض الجوائز تُؤَثِّرُ سلباً على أضلاع العملية الإبداعية، فالتتويج في ميدان الأدب قد يستحيل عَقَبَةً أمام الاجتهاد الأدبي (لا اجتهاد مع وجود النصّ)، وقد يُصيب، كذلك، الأديب بالغرور أو تضخُّم الأنا. ولا شَكّ أن هذا الواقع قد يقود إلى جمود الأدب وموت المُؤلِّف. وليس ينحصر تأثيرها السلبي على الممارسة الأدبيّة فحسب، بل قد تُصيب عَدْواها، كذلك، الممارسة النقدية، فالتتويج الذي يحظى به عمل أدبي ما قد يَنْتَصِبُ عائقاً أمام الآلة النقدية أو قد ينقلب إلى حجاب يَسْتُرُ عَوْرَةَ العمل الأدبي. إن كلّ تتويج أدبي هو امتياز وسلطة. وبالتالي، فهو قد يَحُول دون أن يَسْتَجْلِيَ الناقد ما يعتور هذا العمل الأدبي من خَوَرٍ على

مستوى البناء الفَنّي أو خَواءٍ على مستوى الرؤية للعالم. وقد يؤدِّي، أيضاً، إلى استشراء النقد المُجَامَلَاتِيِّ وانْوِجَاد نُقَّاد مَدَّاحين. ومن ناحية أخرى، فقد قاد هذا النوع من الجوائز إلى تراكم أدب مُسْتَعْجَل، فالإغراءات المادية وهاجس الزمن يدفعان الأديب إلى الاستعجال في الكتابة الأدبيّة لكي يدرك تاريخ الجائزة أو موعدها. ولا شَكّ أن مثل هذه الممارسات ستنتج حتماً أعمالاً أدبيّة غير ناضجة أو سَتُطْفِلُ مولوداً أدبياً تشوبه عيوب خلقية وتشوهات لُغويّة، بل إن هذه الممارسات ستقود حتماً إلى إبداعات سريعة تماماً كالوجبات السريعة وكذا إلى سَلْعَنَةِ الأدب. وغير خافٍ أن الأدب ما خُلِق يوماً على عَجَل، بل هو مِثْل التَّاريخ يُكتَبُ على مهل. هكذا، ففي العجلة في الأدب الندامة، وفي التأني في دروبه كلّ السلامة. يظهر، إذن، أن الجوائز الأدبيّة في الجغرافيا العربيّة سيف ذو حدَّين، فبعضها هي معراج الأدب نحو النمو والنضج، وهي، أيضاً، مُحرِّك الأدب نحو الأصالة والتجديد، أما البعض الآخر فهي أفيون الأدباء ومقصلة الأدب، وكذا وسيلة لاستنبات أدب مهادن وأديب وديع.

إنها جوائز أدباء لا جوائز أدب!

إن التوصيف الذي قد يليق بالأدب العربي هو «وَحِيدُ نوبل»، لأن حظّ أدبنا من هذه الجائزة، كما هو معلوم، هو جائزة وحيدة. ولقد مَرّ على أول وآخر تتويج عربي بهذه الجائزة ثلاثة عقود، وهذا الغياب يستحق التأمُّل، بل هو مَدعَاة للتساؤل: لماذا يُتوَّج الغرب ويفشل العرب؟!. هذا اليتم، كذلك، يستحقّ التحليل، لأن جائزة نوبل للأدب صارت عُقْدَتنا أو مُرَكَّبَ نَقْصِنا. ولا بد، والحال هذه، من افتراض الأسباب أو العِلل التي تبعدنا عن هذه الجائزة، وبالتالي عن عَوْلَمَةِ أدبنا.

ونحن لن نرتكن إلى طُرُوحَات المُؤامَرة التي تُؤَوِّل غيابنا عن هذه الجائزة بنرجسية الغرب أو فساد هذه المُؤسَّسة أو المركزية الأوروبية أو غيرها من المُبرِّرات التي تتحاشى محاسبة الأنا – الأدبيّة ومساءلة سياساتنا الثقافيّة. ونحن، كذلك، لن نطرح في هذه المسألة جواباً قاطعاً، وإنما سنصوغ فرضيات قد تُعلِّل غيابنا المكرور عن جائزة نوبل للأدب بخاصة والجوائز العالمية بعامة:

– الافتراض الأول: أن الأديب العربي لا ينشغل في المسطور الأدبي بالإنسان الكُوسْمُوبُولِيتي، بل تتناسل في أكوانه الأدبيّة هموم الإنسان القومي وأحلامه، أي أن عقلنا الأدبي هو عقل عِرْقِيٌّ لا ينظر أبعد من أزمات الأنا – الجمعي، ولا يرى أبعد من طموحات الإنسان الذي يَتَوَاشَجُ معه بأواصر الأرض واللسان والدين. وبعبارة أخرى أن أدبنا هو أدب وطني أو قومي، وليس أدباً كونياً، أو هو أدب سلالي يحتفل بذوي القُربَى، وليس أدباً عالمياً يحتفي بالإنسانية.

– الافتراض الثاني: أن أدبنا تماماً كمنتجاتنا الأخرى لا يُحقِّق الاكتفاء الذاتي، ولا يقوى على المنافسة الخارجية، ولا يحظى، كذلك، بثقة «الزبناء» في ثقافات أخرى بسبب تلك الصور التي تسرَّبت إلى الآخر حول الأنا بما هي ذاتٌ مُسْتَهلِكة وغير مُنتِجة وحول ثقافتنا بما هي ثقافةٌ غير مُبدعة وغير أدبيّة.

– الافتراض الثالث: أن أدبنا هو أدب ذو لسان واحد ولا يتكلَّم جميع اللغات، أي أن هذا الأدب سجينُ لغة الضاد ولا يحظى بفسحة في لغات أخرى. وبعبارة أخرى أن أدبنا يعاني أزمة ترجمة، ولا شَكّ أن الأدب حين لا يُترجَم يُحكَم عليه بالحَجْر والبوار.

– الافتراض الرابع: أن جوائزنا الأدبيّة ليست جوائز أدب، بل جوائز أدباء، أي أن هذه الجوائز لا تُعاير الأعمال الأدبيّة بمقاييس موضوعية، بل تختبر ولاءات الأديب وعقيدته السياسيّة والفكريّة. إن هذه الجوائز، والحال هذه، لا تُجَسِّرُ الطرق لأدبنا العربي نحو الجوائز العالمية. والأصل أن الجوائز العربيّة ينبغي أن تكون مُنَافَسَةً لتأهيل أدبنا إلى المحافل الدولية والجوائز العالمية.

– الافتراض الخامس: أن سياساتنا لا تراهن على الأدب كوسيلة إعلامية لاستنبات وعي صحيح وَلِوَشْم صُور حقيقية في وجدان الآخر حول الأنا – الشرق بما هي ذات مُفكِّرة ومُبدعة كغيرها من الذوات وحول الثقافة العربيّة بما هي ثقافة الفَنّ والجمال كباقي الثقافات.

جوائزنا الأدبيّة ليست جوائز أدب، بل جوائز أدباء، أي أن هذه الجوائز لا تُعاير الأعمال الأدبيّة بمقاييس موضوعية، بل تختبر ولاءات الأديب وعقيدته السياسيّة والفكريّة

كثيراً ما يكون المروق في العلاقة بين النجم والمُتلقِّي جزءاً من العرض. فمحاسبة الجمهور للنجم، تخرج عن إرادة الطرفين، وتبعد عن القواعد القانونية والأخلاقية، وربَّما تكون حساب الذائقة إذا ما أردنا الاعتماد على المقولة المنسوبة للكاتب أوسكار وايلد: «من العبث تصنيف النجم بالصالح أو الطالح، فقط هناك نجمٌ مُسلٍ وآخر مُمِل».

الشُّهرة الأدبيّة

في عقدي الستينيات والسبعينيات

شعبان يوسف

كان لا بد من جيلٍ جديد لزحزحة شهرة الأجيال السابقة نسبياً أو كلّياً، تمثَّل في ظاهرة شعراء المقاومة، منذ النصف الأول من الستينيات

كانت المرحلة الستينية والسبعينية في مصر والعالم العربي، تعيش أحداثاً سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة وأدبيّة ذات شأن تاريخي ملحوظ منذ بداية القرن العشرين، حيث إنها جاءت بعد اندلاع سلسلة من ثورات التحرُّر الوطني الشامل، منذ منتصف الأربعينيات، وذلك في بلاد الشام ومصر والجزائر وغيرها من البلدان العربيّة الأخرى، ومن ثَمَّ استطاعت هذه البلدان أن تستقبل أفكاراً تقدُّمية وتحرُّرية ذات حضور في العالم كلّه، وكانت الماركسية والوجودية والقوميّة العربيّة تيارات تستقطب كثيراً من المُثقَّفين والأدباء والمبدعين في العالم العربي.

ورغم أن كتَّاباً ومبدعين حقَّقوا شهرة ما في عقد الخمسينيات، إلّا أن شهرتهم زادت وتوسَّعت في عقدي الستينيات والسبعينيات، وعلى رأسهم الشاعر السوري نزار قباني، وهو الذي كان ينشر قصائده في أهم مجلة ثقافية وأدبية في العالم العربي، وهي مجلة الآداب اللبنانية، ورغم أن نزار قباني كان يعمل في السلك الدبلوماسي، إلّا أنه استطاع أن يتحرَّر من الالتزام السياسي الصارم، واستطاع أن يتمرَّد على الأفكار السائدة، وينشر قصائده التي تدعو إلى حرّيّات واسعة للرجال والنساء على حَدٍّ سواء، ورغم أنه كان مُلقَّباً بشاعر المرأة، إلّا أنه لم يترك حدثاً عربيا إلّا وكانت له قصائد في هذا الحدث أو ذاك، مرّة يمدح ويشدو مثلما فعل مع حدث العدوان الثلاثي على مصر، وكتب أربع قصائد في مديح الجندي المصري، وكذلك في هزيمة 1967 كان يقدح كافة الأنظمة العربيّة، وكذلك الحُكَّام الذين أوصلونا إلى تلك الهزيمة، ولم يستطع أن يتمالك نفسه، فبكى شعراً عندما رحل جمال عبد الناصر...

نلاحظ أن شهرة نزار قباني استمدَّت قوامها من كونه يشتبك سريعاً مع الأحداث الكبرى، وغالباً ما كان القُرَّاء ينتظرون ما كان يكتبه، إذ إن شعره كان يجد ترويجاً قبل أن ينشره، وهذا يعود إلى أن نزاراً كان قد حقَّق شهرةً واسعة، لأنه كان قد تمرَّد بقوة على الأنماط الشعرية

السائدة، وكذلك قوّة الأفكار التي كان يبثها في أشعاره، وكان الجمهور مهيئاً تماماً إلى تلقّي ما يكتبه نزار، ويتفاعل معه، ويردّده، بل كان يحفظه أيضاً.

والأمر الأكيد أن الأحداث القوميّة والكبرى ليست دليلاً على وصول الشاعر إلى جمهوره، كما حدث مع نزار، لأننا عرفنا عبر تاريخ طويل أن مبدعين كثيرين حاولوا استثمار الأحداث الكبرى في ترويج إبداعاتهم، ولكنهم لم يملكوا العناصر الأخرى التي كان يملكها نزار قباني ومَنْ يشبهه من الشعراء، مثل بدر شاكر السياب العراقي، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي المصريين.

وهنا يجب أن ننوِّه إلى أن الشُّهرة تأتي من زوايا عديدة، منها أهمِّية الشخص الذي كتب النصّ الإبداعي أو سلطته، والأمر الثاني هو

قيمة ما ينطوي عليه النصّ، بغضّ النظر عن قيمة وتاريخ وشهرة كاتب النصّ، والأمر الثالث يتعلَّق بأن النصّ يُثار حوله لغط واسع يرتبط بالثالوث المُحرَّم، الدين والسياسة والجنس، وسوف نلاحظ أن هذه الشروط الثلاثة توفَّرت بدرجات مختلفة في عالمنا العربي.

وهنا نتذكَّر الكاتب يوسف السباعي الذي راجت أعماله الروائية رواجاً واسعاً في عقد الستينيات، وتحوَّل معظمها إلى أفلام سينمائية، وهذا الأمر يعود لكونه كان أحد المُهيمنين على مراكز ثقافيّة مهمَّة وكثيرة، وكانت تلك المراكز تمنح الهبات للموالين ليوسف السباعي، ولمَنْ يروِّجون لأعماله، وتمنعها عن المناوئين، أو الممتنعين عن تعاطي نصوصه بشكلٍ قاطع، وبالتأكيد أن تلك الشُّهرة كانت محدودةً بحياة الكاتب، أو بفترة نفوذه، بعدها يذهب إلى زوايا النسيان.

ولكننا نلاحظ أن كثيراً حافظوا على شهرتهم، وظلُّوا موجودين في الساحة مدى حياتهم كلّها، وهنا نرصد د. طه حسين، والروائي نجيب محفوظ، والكاتب القصصي يوسف إدريس، فلو أثار واحد منهم قضيّة، يظلّ الرأي العام

مشـغولاً بها على مـدى غير بعيـد، وكان يحدث هـذا مع نجيـب محفوظ، فمنذ أن نشـرت روايته «أولاد حارتنـا» مسلسـلة فـي جريـدة الأهـرام يوميـاً، وأُثيـرت حولها مجموعة تسـاؤلات دينيّة وسياسيّة، وصار نجيب محفوظ مركزاً للاهتمام، ولـم يصـدر له نـصّ روائـي واحد بعد ذلـك، إلّا وكان يُثيـر كثيراً من الآراء، وبـدأت المجلاّت تَعُدّ أعـداداً كاملـة خاصّة عنـه، للدرجة التـي تمّ بها إغفال آخرين، وتناسـيهم تمامـاً، رغم أنهم كانوا كتّابـاً كبـاراً، مثـل فتحـي غانم وسـعد مكاوي وآخرين.

ومـا حـدث مـع محفـوظ، حـدث مـع يوسـف إدريـس، وفـي كلّ مـا كان يكتبـه، مـن قصص قصيرة وروايات ومسـرحيات وأفكار نقديّة، ولن ينمحـي مـن التاريخ الأدبي الثّقافـي، ما صاحب مسرحيته الشهيرة «الفرافير»، ومُقدِّمته النظريّة الطويلـة التـي نـادى فيها بما أسـماه «مسـرح السـامر»، وحاول أن يُعدِّل من شـكل المسـرح، فبـدلاً من خشـبة وصالـة للجمهـور، كما عرف العالم تاريخياً من المسـرح اليوناني، أراد يوسف إدريـس أن يكـون المسـرح دائريـاً، وهنا دارت معركـة واسـعة حول هـذا الخلاف.

وكان لابـدَّ مـن جيـلٍ جديـد لزحزحـة شـهرة الأجيـال السـابقة نسـبياً أو كلّيـاً، وهنـا كانـت ظاهرة شـعراء المقاومـة، وبرز هؤلاء الشـعراء منذ النصف الأول من السـتينيات على المسـتوى المحلّـي، وبعـد 1965 وبعـد تأسـيس منظّمة التحريـر الفلسـطينية ذاع صيت هؤلاء الشـعراء خـارج الأرض المُحتلّـة، فنشـرت لهـم كافـة المجـلاّت والصحـف، وراحت أشـعارهم تتردَّد، وتُغنَّى، وتسـتضيفهم فعاليات عالمية، وكان من الواضح أن شـهرتهم جاءت على حوامل القضيّة الفلسـطينية، رغـم أنهـم شـعراء مجيـدون في الأسـاس، ولكنهم في الوقت ذاته كانوا «شـعراء قضيّـة ومقاومـة»، ولكن هذا لـم يعجب محمود درويش، فكتب مقاله الشـهير «ارحمونا من هذا الحبّ القاسـي»، وناشـد محبيه وقرَّاءه والنُّقَّاد، بأن يفصلوا الشـعر عن الشـعار، فالشعر - كما كتب- لا يسـتمد شـرفه من القضيّـة التي يكتب فيهـا، ولكنـه يسـتمد قيمته وشـرفه مـن كونه شـعراً جيّـداً ذا أدوات فنّيّـة عاليـة، وكذلك فهو يُضـاف إلى رصيـد الفَنّ، وهكذا تحوَّلت شـهرة الشـعراء في الأسـاس، لكون شـعرهم إنسـانياً بالدرجـة الأولى.

وإذا كان هـذا علـى مسـتوى الشـعر، فنجد على مسـتوى الروايـة، عندما كتب صنـع الله إبراهيم روايتـه الأولـى «تلك الرائحة» عـام 1966، وقدَّم لهـا يوسـف إدريـس، ولكنهـا صُـودرت فـور صدورهـا، وتـمّ سـحبها مـن السـوق، هنـا ذاع صيـت الروايـة بشـكلٍ واسـع، وظلّ اسـم صنع اللـه إبراهيم يتردَّد حتى الآن مقترناً بهذه الرواية الأولـى، رغم أنـه أصدر عدداً كبيـراً من الروايات الأكثـر أهمّية، ولكن اسـم صنع اللـه إبراهيم، تمّ تدشـينه فـي أعقـاب تعـرُّض روايته إلـى فعل المصـادرة، فتكاثفـت طلبات نشـرها في جهاتٍ كثيـرة، منها مجلة «مواقف» التـي كان يصدرها أدونيس.

ومثـل هذا الحدث الذى واجه صنـع الله إبراهيم، حـدث لجمـال الغيطانـي عنـد صـدور روايتـه الأولى «الزينـي بركات»، والتي صـدرت طبعتها الأولـى عـام 1974 خـارج مصـر، لأن الرقابـة كانـت قـد اعترضت عليهـا هنا، ولا نسـتطيع أن ننسـب شـهرة الغيطاني إلى منـع الرواية فقط، ولكنها كانت رواية فاتحة على المسـتوى البنائي والفَنّي، ولكنها اشـتهرت بأنها تتعرَّض لمشـكلة الحرّيّـات، ومنها تم إعادة نشـرها مـرَّات عديدة، كمـا أنهـا تُرْجِمَتْ إلـى لغات عديـدة، وفي وقتٍ قياسـي، ممـا كتب شـهرة واسـعة لكاتبها، على كافة المسـتويات المحلّيّة والعربيّـة والعالميّة.

بالطبـع هنـاك أشـكالٌ مـن الشُّـهرة، صاحبت كتّاباً شـباباً لأسـباب فنّيّة حادة، وهـذا ما حدث لأدونيس منذ بداية الخمسـينيات مع رفاقه أنسي الحـاج ويوسـف الخال فـي مجلة الشـعر، وهذا يعـود لأفكارهـم الصادمـة، والتي كانـت جديدة علـى الثّقافـة العربيّـة، كمـا أن روايـة «موسـم الهجـرة إلى الشـمال»، منذ أن صـدرت طبعتها الأولى عام 1969 في دار الهلال بالقاهرة، وكتب لهـا الناقـد رجـاء النقـاش مُحتفلاً بهـا احتفالاً عظيمـاً، ظـلّ اسـم الطيـب صالح (السـوداني) مُقترنـاً بتلـك الروايـة، رغـم أنـه أصـدر أعمالاً روائيـة وقصصية ذات شـأن فنّـيٍّ كبير.

وهكذا تعدَّدت أسـباب الشُّـهرة الأدبيّة وأشكالها في عقدي السـتينيات والسـبعينيات مـن القرن الماضي.

شهرة نزار قباني استمدَّت قوامها من كونه يشتبك سريعاً مع الأحداث الكبرى، وغالباً ما كان القُرَّاء ينتظرون ما كان يكتبه، إذ إن شعره كان يجد ترويجاً قبل أن ينشره

حكى لي الشاعر الصديق «بدر توفيق» إنه عندما ذهب إلى ألمانيا، وجد طابوراً طويلاً جدّاً لا نهاية له، وكان كثيرٌ من الواقفين فيه ماسكين في أيديهم كتاباً يتسلَّون بالقراءة فيه حتى يأتي دورهم. «بدر توفيق» ظَنّ أنه طابور للزيت أو للسكر، ولمّا استفسر من سائق السيارة التي كان يستقلّها، والتي كانت تمشي بجوار الطابور، أجابه بهدوء:
إنهم يحجزون كتاباً جديداً لأحد الروائيين، فقد أعلنت دار النشر عن نيَّتها طباعة روايته، وفتحت الباب لحجز النُسخ.

مَنْ هذا الذي يمشي مع شكوكو؟!

السمّاح عبد الله

أوليفر وندل هولمز:
غالباً ما تحلّ الشهرة على مَنْ يُفكّر في شيء آخر

ثمّة جملة كانت شائعة في منتصف القرن الماضي، وهي أن «توفيق الحكيم» لو سار بجوار «محمود شكوكو»، سيتساءل الناس: مَنْ هذا الذي يمشي مع «محمود شكوكو»؟!
الحقيقة أن «محمود شكوكو» يتمتَّع بالفعل بشهرة ونجومية كبيرتين، حيث إن الناس يعرفون جيداً ما يُقدِّمه، بل ويحفظونه، وفي أحاييٍن كثيرة يُقلِّدونه في الملبس والمأكل والكلام، بينما «توفيق الحكيم»، صاحب بضاعة غير رائجة، بضاعة ثقيلة الدم، لا يُقبِل عليها غير نفرٍ قليل من هؤلاء الذين يضيعون عمرهم هباءً في شراء كتب، وقراءة أوراق، وتدوين ملحوظات على الهوامش التي يقرؤون متونها.
في أزمانٍ سابقة، كان الشاعر هو سيد الموقف، عندما كان يُمثِّل وزارة إعلام لقبيلته، يتغنَّى بأمجادها، ويُنَسِّبُ أبناءها، ويتغزَّل قليلاً في النساء، لذا كان الشعر «ديوان العرب»، وقد ظَلّ كذلك، حتى بدايات القرن العشرين، عندما كانت الجرائد تنشر قصائد «أحمد شوقي» في صَدْرِ الصفحة الأولى، وكان «أحمد شوقي» يعرف قيمة الصحف، وكان مندهشاً جدّاً من قدرتها الفائقة على نشر وذيوع ما يكتبه، فقال:

لِكُلِّ زَمانٍ مَضى آيَةٌ *** وَآيَةُ هَذا الزَمانِ الصُحُف

لم يكنْ «أحمد شوقي» نفسه يعرف أنه هذه الصحف، ومع مرور الوقت ستقضي على أحلام قبيلته الشعرية كلّها، عندما تفرد الأبواب لفنون أخرى، وعندما سيضيف إليها المخترعون وسائل إضافية كالراديو والتليفزيون والسينما والمسرح، هذه الوسائل التي ستنتج بطبيعتها أبطالاً غير شعراء بالمرّة، يتعلَّق بهم قلوب الناس، ويتابعون حركاتهم وسكناتهم، ويتتبعون حتى أسرارهم الخاصّة، وسوف يتطوَّر الأمر أكثر وأكثر، عندما يحدث أن يصبح لاعب كرة قدم، صغير السن، وبلا تجربة، ولا تاريخ، في لحظة واحدة، مشهوراً جدّاً، بمجرَّد ركلة للكرة من قدمه على يمين حارس مرمى الفريق المنافس، فتطبع صورته على تيشيرتات الشباب، ويُلحِّن الموسيقيون أغاني تتغنَّى باسمه، وتعلو قيمته التسويقية إلى تسعين مليون يورو، فأي حديث يمكن أن يُقال بعد ذلك عن «ديوان العرب»!.
عندما تصبح الدنيا صغيرة، وعندما يؤثِّر

ما يحدث في الغرب في الشرقيين، وما يحدث في الشرق في الغربيين، لا بد أن ينتج عن ذلك ما يمكن أن يُسمَّى بالمعايير الواحدة، التي تُقاس عليها الأمور كلّها، الأمر الذي يجعل من اللُّغة شرطاً أساسياً لتحقّق الذيوع العام، واللُّغة العربيّة لغة غريبة في المجتمع الدولي، والمعايير التي تحكم اللُّغة الإنجليزية مرتبطة بالثّقافة الإنجليزية، وبالسلوك والعادات والتقاليد التي تستند إلى مرتكزات تُعلي من قيم المنتج النهائي للكاتب، فيما اللُّغة العربيّة لا تعاني غربةً في البلاد الغربية فقط، بل تعانيها أبرز المعاناة في موطنها الأصلي، ونظرة سريعة إلى حال اللُّغة العربيّة، وما وصلت إليه من تدنٍ واستهتار، تؤكِّد أننا ذاهبون إلى قوقعة التاريخ.

عندما تتراجع القراءة في أي أمة، فهذا مؤشر على ما هي ذاهبة إليه، وعلى الحال التي يمكن أن يكون عليها كُتَّابها. والطابور الطويل الذي رآه في ألمانيا «بدر توفيق»، دلالة على قيمة القراءة عند الألمانيين. ومشاهدتنا للسياح الأجانب الذين يتنزهون في شواطئ بلادنا، أو يلتقطون أنفاسهم على حجرٍ ما في معبدٍ ما، وهم يطالعون صفحات كتابٍ ما، تجعل من كُتَّابهم نجوماً، وتمنحهم استقلالية عن أي مراكز جذب سياسية، هم ليسوا في حاجة إلى الاستناد إليها، فلديهم قراؤهم الذين يستمدّون منهم استقلاليتهم الفكريّة والسياسيّة، بل والمادية، فمعدلات توزيع كتبهم، تجعلهم يتفرَّغون تماماً للشأن الأدبي، ولا ينتظرون آخر الشهر ليقبضوا مرتباتهم، ويحسبوا حجم الخصومات التي تمّت فيها، فيصبحوا كُتَّاباً أحراراً بالفعل، وهو طموح أي كاتب حقيقي.

إن «نزار قباني» أشهر شاعر في العصر الحديث، وربَّما في الشعرية العربيّة كلّها. عندما مات، حكى لنا «إبراهيم أصلان» في كتابه «خلوة الغلبان»، أن جريدة عربية أرادت أن تواكب حدث موته صحافياً، فاتَّصل مُحرِّرها الأدبي بـ«جابرييل جارثيا ماركيز»، ليأخذ منه كلمة تعليقاً على هذا الحدث الجلل، فقد ظَنّ المُحرِّر أن هذه الشهرة الطاغية لـ«نزار قباني»، لا بد وأن تجعله شاعراً عالمياً بالمعنى الشائع

للكلمة، فـإذا بـ«ماركيـز» يقول له:
ومن مستر «قباني» هذا؟
أخبره المُحرِّر أنه شاعر عربي كبير.
فسأله:
في أي شيء كان يكتب؟
قال له:
كان يكتب في الحبّ، وله قصائد سياسية.
فرَدّ «ماركيز» قائلاً:
ولكن كلّ الشعراء يكتبون في الحبّ والسياسة.
إبراهيـم أصـلان نفسـه، ظَـلّ لأكثـر من نصف قـرن، يكتـب القصص القصيـرة، ويُشـير إليه اليسـاريون علـى اعتبـار أنـه الكاتـب النجـم، وكانـت حياتـه طـوال كلّ هـذه الفتـرة مثـالاً حيّـاً علـى الشـقاء والمعانـاة، حتـى قـدَّم لـه المخـرج داود عبـد السـيد إحـدى رواياتـه في فيلم سـينمائي نال شـهرةً ونجاحاً كبيرين، هو فيلـم «الكيـت كات»، بعد هـذا الفيلم اسـتطاع إبراهيـم أصـلان أن يتـرك شـقته الفقيـرة في حـي «إمبابـة»، والتـي هـي حجرتـان وصالة، ويشـتري شـقة واسـعة في حـي المقطـم، لها بلكونـة، والبلكونـة بهـا كرسـي هـزَّاز، يجلس عليـه فـي أوقـات القيلولـة، وقد مـات - رحمه اللـه- وهـو على كرسـيه الهزَّاز هـذا، ولا بد أنه كان يتابع بعينيه الوسـيعتين، أحوال هذه الدنيا الغرائبيـة التـي قلبت حياته رأسـاً علـى عقب، لمجـرَّد أن روايته البديعـة «مالك الحزين»، التي كتـب عنهـا غالبية نُقَّاد اليسـار، مقـالات نقديّة تسـاوي أضعاف أضعاف ورقـات روايته، ومع ذلـك لم تنلْ الشـهرة التـي كان يحلـم بها، في حيـن أن أبطالهـا صـاروا نجوماً فـي المجتمع المصـري والعربي، لمجـرَّد أنها صُـوِرَتْ فيلماً سـينمائياً، وأصبح «الشـيخ حسـني»، نموذجاً شـعبياً، يـكاد يقتـرب مـن شـخصية نجيـب محفـوظ ذائعة الصيت «سـي السـيد».

الأديب وبريق الشُّهرة

الأديب الشاب للكاتب الشيخ:
- كتبـتُ كتابـاً وخـرج إلى السـوق وقرأه النـاس ولـم يلتفـت إلـيَّ ناقد فـي جريدة يقـول أحسـنت أو أسـأت حتـى كأنـي ما أضنيت نفسـي ولا أرهقت أعصابي ولا بذلت دمي وأخرجت كتاباً..!
ولـم يكنْ الأديب الشـاب مغمـوراً ولا كان بادئـاً في صنعة الأدب، وإنمـا كان كاتبـاً علـى جانـب من الشُّـهرة وأخرج كتابـه الأول وكان يرجـو لقـاءً مـن النُّقَّاد غير هـذا اللقاء.
ونظر إليه الكاتب الشيخ ثم قال:
- إنْ كُنـت تريـد الشُّـهرة فعليك أن تذهب إلـى أحد البارات وتتفـق مـع راقصة هناك إمـا أن تصفعك قلمـاً أو تصفعها قلمـاً. واحد من هذين القلمين سـيجلب لك الشُّـهرة من كلّ سـبيل. أمـا الكتب فإنها سـبيل بطيئـة لا ترودها الشُّـهرة إلّا في تمهـل العظماء.
ولكـن هـل الشُّـهرة هـي كلّ ما يسـعى إليـه الفَنَّـان أم أن الفَنَّـان يريـد أن يقـول للناس شـيئاً؟. إن تكن الشُّـهرة فيا ضيعـة الفَنّ الأدبيّ جميعـه، فالأدب فيما أعلـم كرامة، وكم يصعـب علـى الأديـب أن يتكالـب علـى الشُّـهرة ولا يضيع كرامتـه فـي وقـتٍ معـاً. ولذلـك أعتقـد أن الأديب لابـدَّ أن يحـس أنـه صاحب رسـالة أكثـر مما يحـس أنـه متكالب على شـهرة. فالشُّـهرة إذا جاءت في غيـر موعدها أصبحت مثـاراً للسـخرية أكثـر مما تكـون مدعـاة للاحتـرام. يلجأ بعـض الأدباء إلـى المرور بالجرائد والمجلات لينشـروا عن أنفسـهم نبـذة أو خبراً. ويتحقَّق ما يسـعون إليـه. ولكنهم آخـر الأمـر لا يجنـون مـن الجرائد والقُـرّاء غير السـخرية والهـزء ونـادراً مـا يجنـون الاحترام. وهـم بهذه الوسـيلة يصلـون إلـى الشُّـهرة، ولكـن أي شـهرة تلك؛ إنها شـهرة مقيتـة، البعـد عنها خير مـن الوصـول إليها.
ومثـل ذلك الذي يسـعى إلـى الشُّـهرة بالأخبار ذلـك الذي يكتـب لمجرَّد الكتابـة لا يريد إلّا أن يلقى في السـوق كتاباً أو يلقـى فـي الجريدة مقـالاً. فاعتقادي أن الكاتـب لابدَّ أن يقول شـيئاً وإلّا سـقطت عنـه الصفة الأولـى التي يجب أن يتمتَّـع بها، «وهـي أن يكون صاحب رسـالة».

ثروت أباظة

النجومية والشُّهرة مسيرة حياة لا تُختصَر بما يُنجَز ميدانياً وسط التصفيق وخفقات القلوب على المُدرَّجات، لأنها لحظات عابرة. فالرياضي النجم هو الرياضي «المسؤول» الذي يرفع بلده وعلم بلده عالياً، الذي يُضحي من أجل اللعبة التي يزاولها، ويُرجِّح كفة فريقه ويحظى باحترام الإداريين والجمهور وحتى الخصوم، والذي يعتبر الشُّهرة كنزاً يجب صونه، فيحافظ عليه أطول فترة ممكنة، أي أنه «المُعمِّر» في الملاعب المستمر في عطائه وبالمستوى عينه، ميدانيّاً وأخلاقيّاً واجتماعيّاً.

نجومية الرياضيين الحقيقية

فائض قوة إيجابي لـ«مستحقين»

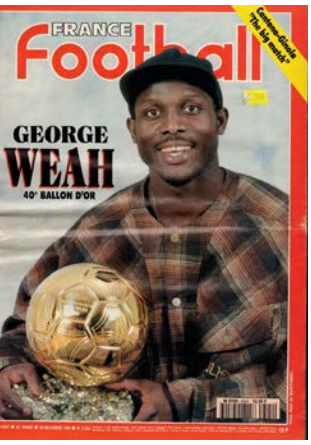
وديع عبد النور*

يصبح الرياضي النجم شخصية عامّة وتحظى حياته ومتابعة أخباره باهتمام غير طبيعي، علماً بأن بعضهم يستمتعون بذلك ويسعون إلى أن يكونوا تحت الأضواء دائماً، حتى ولو فبركوا الأخبار عن أنفسهم، وآخرين تُحتِّم عليهم شهرتهم «العيش في قفص» ربما.

السياق العام للشهرة والنجومية وفق ابن خلدون يمكن أن يُطبَّق على نجوم رياضيين كثر، فـ«حب الشُّهرة يشلّ حركة المجتمع الإيجابية ليحوِّلها إلى شكليات ومظاهر ومسرحيات يخادع بعضها بعضاً (يضرب رياضيون بقيم عرض الحائط ويشعرون أن في مقدورهم فعل أي شيء من دون حسيب أو رقيب، مستمدين من ثرواتهم وشهرتهم فائض قوة). والشُّهرة حين تصير غاية في ذاتها، فمعنى ذلك تفشِّي الكذب والنفاق والخديعة والتقنُّع، وغياب القيم الحقيقية».

يُسبَغ على النجوم الكثير ويُتوقَّع منهم الكثير، حتى أن بعض الأنصار والمعجبين يتمثَّل بهم ويترقَّب منهم «معجزات». من هنا خطورة الموقف والمسؤولية الكبيرة الملقاة على كاهل هؤلاء ليكونوا مثّالاً يُحتذَى، في الميدان وخارجه وحتى بعد اعتزالهم وانخراطهم في أعمال ومشاريع.

ولا ننسى أن النجومية أو الاستعداد لعيشها كما يجب، عطاءٌ من الله وموهبة تصقل، كما تصقل الموهبة الفَنّيّة مثلاً، لكنها مكملة لها. وهذه الناحية تحديداً أضحت أولوية في عصرنا يتولَّى تفاصيلها «جيش» من مديري الأعمال والمساعدين والمستشارين والمحلقين الإعلاميين واختصاصيي الصورة والمظهر والمرافقين الشخصيين، غير أن هناك مَنْ لا يُقدِّر «هذه الوزنة» ولا يتعايش معها فيخفت وهج الطموح في صدره سريعاً. النجومية والشُّهرة نعمة ونقمة في آنٍ، وتحديداً حين يتعثَّر الرياضي في سلوك دروبها المُتعرِّجة، لا يستوعب ثقل «ضريبتها». كيف يتصرَّف النجم مع المحيط ومتطلّباته إذ عليه إتقان خطواته. هو تحت الرصد، من خلال تغريداته وصوره وتحرُّكه في الشارع العام ومع الأصدقاء والمعجبين. لذا، أصبح كلّ ذلك «يُدرَّس» ويُنسَّق بـ«المليمتر». فمتطلّبات النجومية واجبات كثيرة بدءاً من كيفية السير والتصرُّف والإجابة عن الأسئلة في المقابلات والمؤتمرات الصحافية والوقفات الإعلامية ولقاء المعجبين أو الاختلاط بهم. لقد باتت تفاصيل النجم كلّها تحت المجهر، أحاسيسه ولباسه وأفراد عائلته وأقربائه، خلال التدريب أو العطلة أو في الإطلالات الدعائية



المرهقة وتلك الخاصّة بعقود الرعاية، وغالباً ما يُحفَّظ ما يجب الإدلاء به وفق ترتيبات خاصّة. وطبعاً النجومية درجات تلعب شخصية النجم الرياضي دوراً كبيراً في نضوجها. وتوقيت الاعتزال مثلاً هو النافذة المضيئة للانطلاق في «الحياة الثانية» واستيعابها بمختلف مفاعيلها، خصوصاً إذا كانت في قطاع مختلف، وألا يعيش الفراغ أو الكآبة ويلجأ إلى ممنوعات للتخلُّص من واقع مستجد يرفضه، أو ليعيش عالماً خيالياً لا يمت إلى الواقع بصلة، نسجه لأنه يخاف الحقيقة، ويريد من الآخرين أن يعيشوه معه ويقتنعوا به.

وكَمْ من نجم أصاب في تحديد خياراته واتجاهاته لمتابعة سيرته الحسنة، أو وظَّف خبرته في تخريج أجيال ونجوم.

خيط رفيع

تختلف الصورة بين نجم وآخر، بين بطل لعبة فرديّة، أو متألِّق في لعبة جماعية، وكما أن للفريق دوراً فإن لخصوصية المنافسة دوراً، علماً بأن البروز في لعبة فرديّة يكون أسرع عموماً، لكن النجاح الحقيقي مردّه دائماً إلى المحافظة على التميُّز في القمة وعدم الابتعاد عنها، ولذلك ثمنٌ بالتأكيد.

هناك نجوم طبعوا ألعابهم (الفرديّة خصوصاً)، وهناك من خطف فوزاً أو بطولة رفعت حرارة شهرته فأحسن استغلالها إيجاباً، وشقّ طريقه وأضحى مثالاً ومحوراً ورائداً، لا سيما وأن البطولات والاستحقاقات الكبيرة عامل مهم ومؤثِّر في مسيرة النجومية. وكَمْ من «مستحق» خُذِلَ في بطولة ما وظُلِمَ فتراجعت حظوظه. هي الظروف المساعدة كما ذكرنا، التي تقود جيلاً إلى التألُّق فتُخرِّج نجوماً أساطير، لأن فريقهم وُفِّقَ في المشاركة في مناسبة كبيرة، وأبلى بلاءً حسناً.

أن تكون نجماً في الملاعب وتتحوَّل أسطورة على غرار محمد علي كلاي أو بيليه، وتصبح «داعية» أو وسيطاً سياسياً (محمد علي، نجم كرة السلة الأميركية دينيس رودمان...) أو سفيراً للشباب والنوايا الحسنة أو ناشطاً في مجالات بيئية واجتماعية، مسيرة تُحسَب لصاحبها أيضاً. فمحمد علي نجم، ومايك تايسون نجم، لكن شتّان بينهما. فإما تقفز فوق الصعوبات وتعيش التحدِّي لإثبات الذات، أو يقودك البريق إلى الفساد والإفلاس. والمقولة أن الفقر يصنع نجوماً تتحقَّق، لكن المعضلة هي كيف المحافظة على هذه النعمة، ليصبح الرياضي ملهماً وعنواناً وقائداً، على غرار نجم كرة القدم الليبيري جورج وياه، الذي أصبح رئيساً لبلاده. أن تطبع لعبتك كما العدَّاء الجامايكي أوساين بولت، وتستثمر شهرتك كما يجب، وتصبح محط الأنظار يسعى الجميع خلفك حتى بعد الاعتزال، أمورٌ ليست مُتاحة للجميع. فبولت مثلاً الذي شارك أخيراً في حصة تدريبية مع فريق دورتموند الألماني لكرة القدم، تلقَّى عروضاً في الدوريين الصيني والأميركي نظراً لشهرته في الجري السريع وحبه لكرة القدم. إذ وجد العارضون في هذه الميزة فرصة لاستقطاب جمهور أكبر يُؤمِّن إيرادات أعلى، والغاية ترويجية تجارية بحتة بعيداً عن الكفاءة الفَنّيّة. وسبق «البرق» في هذا المجال أسطورة كرة السلة الأميركي مايكل جوردان نجم فريق شيكاغو بولز، الذي شارك بعد اعتزاله في الدوري الأميركي للبايسبول وهو في سن الـ30، مع فريق وايت سوكس، علماً بأن مالكه جيري راينشدروف هو مالك الـ«بولز».

ينحو النجوم القدامى إلى خوض المباريات الخيرية ويُفضِّلون وجوهاً إعلانية وسفراء تجاريين، مُشكِّلين «مصدر ثقة» للعملاء، أو يصبحون إداريين في أنديتهم مُقدِّمين أداء رشيقاً مختلفاً على غرار الأرجنتيني خافيير زانيتي في إنتر ميلان (نائب الرئيس) واهتمامه في توسيع آفاق أكاديميته الكروية في بلدانٍ عِدّة.

وأحياناً تستفيد نجومية رياضي ما من أفول البريق في وسط آخر، فقد وجد «المَدّ البرتقالي» للجمهور الهولندي في سائق فورمولا واحد الصاعد ماكس فيرشتاين تعويضاً، ولو مؤقتاً للصورة المُشعَّة لمنتخب كرة القدم «المُتعثِّر» في هذه الآونة.

وها هو المصري محمد صلاح، نجم ليفربول، يُساعد ويرعى ويُعلِّم ويُطبِّب أبناء قريته «نجريج» (محافظة الغربية). فبات قدوة. ويُعدّه مواطنوه وكُثر من مختلف أنحاء العالم رمزاً

للتواضع، فهو يحرص على تمضية إجازته في مسقطه، ولا يزال على علاقة وثيقة بأهل قريته ويتواصل معهم. وتنظّم حملات توعية من أخطار التدخين والمخدرات تحمل اسمه، كونه مُلهماً في هذا المجال.

سياق:

تلازم الشُّهرة بيليه ومارادونا كما تلازم بوبي تشارلتون وألكس فيرغسون وفرانتس بكنباور وبيب غواردیولا وجوزيه مورينيو، خصوصاً إذا كان صاحبها مثيراً للجدل (مارادونا، مورينيو، أو الملاكم الأميركي فلويد مايويذر، الذي يفاخر بثروته).

وتحيط منصّات إلكترونية على مختلف أنواعها، ومُتتبِّعون بالملايين لنجوم أمثال كريستيانو رونالدو وليونيل ميسي. أنشطة مُتعدِّدة في إطار الرعاية والدعم وتحقيق الأمنيات ومبادرات عالمية فرديّة أو بالتعاون مع جمعيات لإنجاز أشياء مُؤثِّرة في إطار العمل والمسؤولية الاجتماعيين، على غِرار مبادرة «هدف مشترك» للإسباني خوان ماتا، واستثماره كرة القدم «لتغيير حياة ملايين». والخطوة تنموية – خيرية، خلاصتها اقتطاع واحد في المئة من مدخوله السنوي، أي نحو 80 ألف يورو (يبلغ أساس راتبه 8 ملايين يورو سنوياً) يُخصَّص للاعتناء بالناشئة المهملين، بعضها ضمن برنامج «ستريت فوتبول وورلد». وقد طرح ماتا الصوت لمساهمات تُعزِّز هذه البادرة، مُؤكِّداً أن التمويل لا يقتصر على اللاعبين النجوم، بل هو «مفتوح أمام عائلة اللعبة، عنيت المشجعين المُتموِّلين والمُدرِّبين والأندية وحتى الروابط والاتحادات. فنسبة واحد في المئة من عائدات الاحتراف في كرة القدم تُشكِّل ثروة طائلة». وتزيل مشاريع مماثلة صفة «الأنانية» الموسوم بها عددٌ كبير من النجوم. ولَعلّ تأثر ماتا بمحيطه العائلي القائم على التضامن ومَدّ يد العون، ونشأته في هذه الأجواء «التعاونية» ساهما أكثر في مضيه قدماً بما يطرحه، مستمداً أيضاً طاقة إيجابية وفق ما يوضح، من شقيقته التي تجوب العالم منذ أعوام مُكرِّسة وقتها لمنظمات المجتمع المدني وفي حقول شتى. فجاء مشروعه دعوة إضافية إلى المساعدة والعطاء، وطريقة للعثور على معانٍ أعمق لأن تكون رياضياً نجماً.

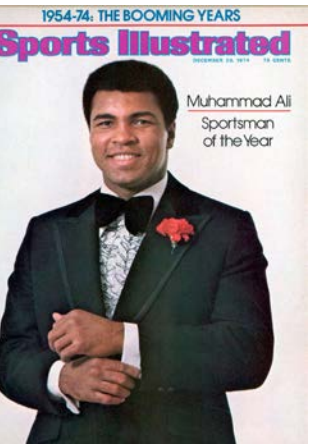
أما مواطنه جيرار بيكيه فيُوسِّع اهتماماته واستثماراته فارضاً نهجاً مختلفاً في تعامل مشاهير الرياضة مع عالم المال والأعمال. وضاعف البريطاني ديفيد بيكهام شهرته في عالم الموضة والأعمال مع زوجته النجمة فيكتوريا بيكهام.

النجم البرازيلي السابق رونالدينيو في «درب مبهرة» تماثل تلك التي عُرِفَ بها أيام عِزّه لاعباً لا يُجارَى، في مسيرته الثانية بعد اعتزاله. إنها درب الاستعراضات الكروية و«عروض الترفيه» التي يشارك فيها، ما جعل مفكرة مواعيده مزدحمة، وهو في عجلة من أمره بين مدينة وأخرى.

في المقابل، مواطنه رومايو الفائز مع منتخب بلاده في مونديال 1994، اتَّجه إلى «النضال السياسي – الاجتماعي».

على النقيض ربما، فبطل سباقات فورمولا واحد البريطاني لويس هاميلتون «نجم ليل وأزياء»، وسلفه الفنلندي كيكي روزبرغ فضَّل الهدوء والسكينة مُعلناً اعتزاله بعد إحراز اللقب عام 2016 .

ولا ننسى أن نجوماً يعتزلون أو يُتوفون لكنهم يبقون متشبثين بصدارة لائحة الرياضيين الأكثر ثراءً. فعائدات العقود وأتاوات الوكالات لا تزال تنهمر عليهم سيلاً من ملايين الدولارات سنوياً. وبالتالي، لا عجب في ما أوردته مجلة «فوربس» لدى نشرها «القائمة» السنوية للنجوم الأكثر دخلاً، من أن الخمسة الأوائل كدَّسوا أكثر من 7 بلايين دولار خلال مسيرتهم، وفي مُقدِّمهم الأميركي مايكل جوردان (1.85 بليون دولار)، يليه مواطنوه أبطال الغولف تايغر وودز (رغم تخبُّطه في مشكلات أخلاقية خطفت الكثير من بريقه، ومعاناته من إصابات. وقد أَصرَّ على العودة أخيراً وارتقاء سُلَّم التفوُّق تدريجياً)، وجاك نيكولاس وأرنولد بالمر (تُوفي في أيلول / سبتمبر 2016)، وأسطورة سباقات فورمولا واحد الألماني مايكل شوماخر.



ينحو النجوم القدامى إلى خوض المباريات الخيرية ويُفضّلون وجوهاً إعلانية وسفراء تجاريين، مُشكِّلين «مصدر ثقة» للعملاء

* إعلامي ومحاضر أولمبي في الإدارة الرياضية

بعد مئة عام...
هل يمكن نسيان فرويد؟

قـراءة فرويـد محفوفـة بالمخاطر والشـكوك. لقـد كان مُحلِّـلاً نفسـياً وقبل ذلك إنسـاناً وشـخصاً. أمـور كثيـرة ومثيـرة لا زالت تُثار حـول أعمال وشـخص فرويد نفسـه.. لمـاذا العودة إلـى فرويد؟

لقد شـكَّل اكتشـافه اللاشـعور انقلاباً حقيقياً بالنسبة لفلسـفات الوعي والمذاهب العقلانيـة فـي الفلسـفة. وأصبحـت عقـدة أوديـب مفتاحاً مناسـباً لإعـادة قراءة العديـد مـن الأعمـال الأدبيـة. حتى الفَنّ لم يسـلم مـن الخضوع للتحليل النفسـي. كلّ إبـداع هـو فـي الأصـل جواب عـن معانـاة لا شـعورية، أو علـى الأقلّ تجسـيد لحالـة لاشـعورية. هـذا ما دافع عنـه وأكّـده فرويد فـي العديد من أعمالـه. عقدة أوديـب تشـكِّل أكثر من ذلـك، إنها مقرونـة بالكبت، والكبت أصل الحضـارة. ربما لذلـك يجب العودة إلى فرويد. إن فهم الشـخصية، وتشـكُّل الجهاز النفسـي، وفهم وعـلاج العديـد من أمـراض العصر الحديـث والمعاصـر، كان الفضل فيهـا لفرويد بـدون منازع. لقد اكتشـف اللاشـعور وهـو يُعالج الهيسـتيريا، وهو نفسـه عانى منهـا، فـي مرحلة مُتقدِّمـة من عمره. هـذا يدفع إلـى الحديث عن شـخص فرويد وعلاقته بالتحليل النفسـي.

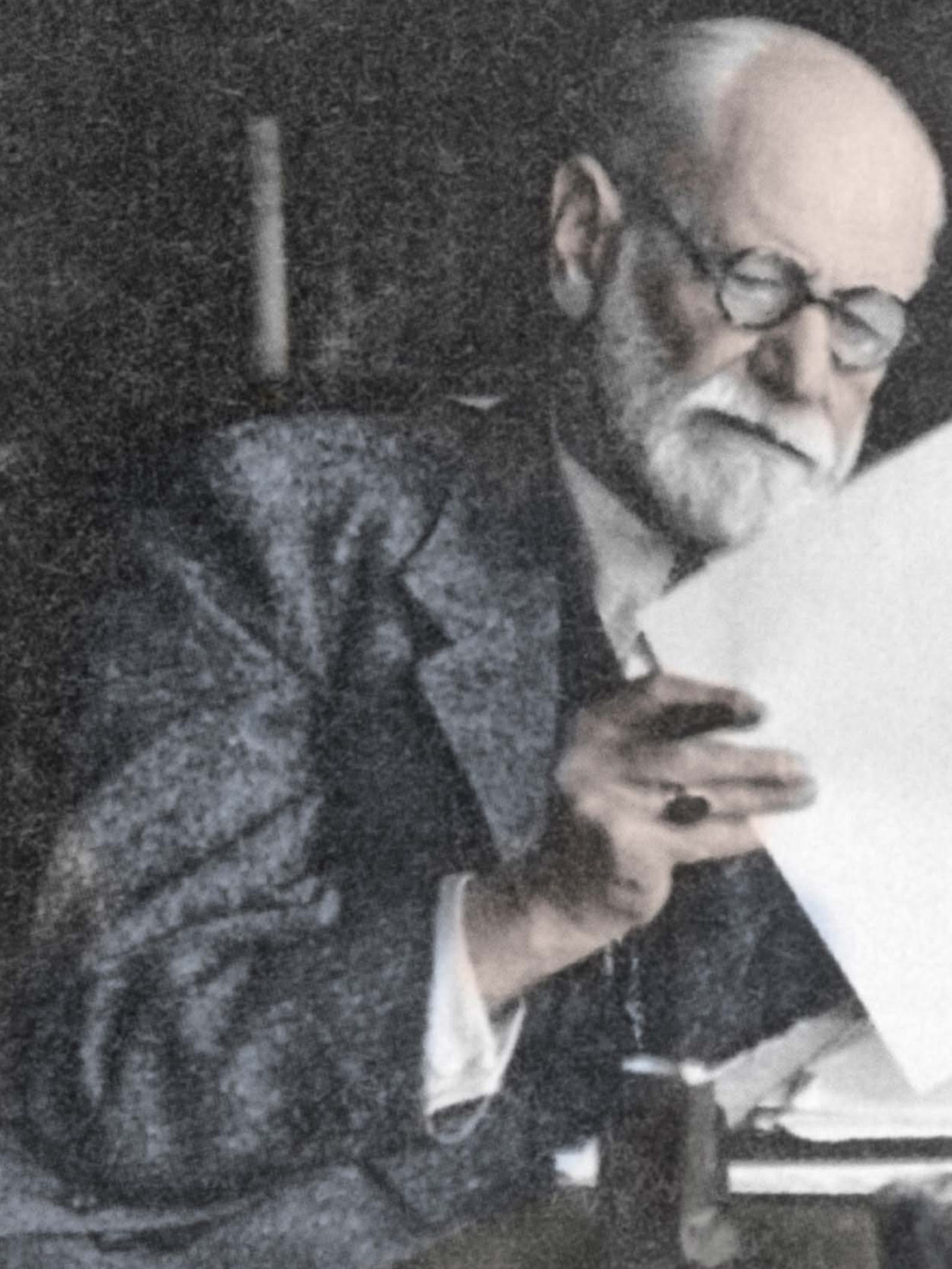
أعمـال فرويـد جديرة بالاهتمـام والتفكير والمسـاءلة الجديدة. كيـف عاش حياته الخاصّة كشـخص؟ كيف كانـت علاقته بأفراد عائلته الخاصّـة؟ كيف كانت علاقته بمريضاتـه؟ وكيف كان يعالجهن؟ بمـاذا كان يحاول إقناعهن؟ كيف يمكن توظيف التأويـل في فهـم الأعمال الأدبيـة والأحلام؟ هل يمكننـا قتل فرويـد والتخلُّص منه إلى الأبد، أم أنه سـيظل يُشـكِّل جـزءاً لا يتجزأ من ثقافتنـا المعاصرة؟...

المُثيـر فـي هذا الملـف هو أنه يتنـاول بالضبط وجهة نظر فريدريـك كروز ولويس مينـان. يتحامـل الأول كثيـراً على فرويـد، بنبرة نقديّة حـادة. بينمـا الثاني يبحث ويحـاور ويجـادل مـن أجل فهم أعمق لأب ومؤسِّـس التحليل النفسـي «سـيغموند فرويـد».. هـذا ما دفعنـا إلى ترجمة هـذه الصفحات.

ملف من تقديم وترجمة: محمد مروان

المصدر:

مجلة Books عدد 87، يناير - فبراير 2018.



شخص فرويد، كما أعماله، شكّلا موضوع العديد من الدراسات النقديّة. والأكثر صرامة من بينها لها ما يُبررها. فنظريّته بالنسبة للبعض، هي بكلّ بساطة لاغية وباطلة. ومن هنا يمكننا التساؤل: كيف نفسِّر كون أفكار أب التحليل النفسي لا زالت تمثِّل جزءاً لا يتجزأ من ثقافتنا؟

هل يمكن قتل فرويد؟

لوي مينان*

لم يكنْ بإمكان سيغموند فرويد مغادرة فيينا سنة 1938. لم يرحل إلّا في الرابع من يونيو/ حزيران، عبر «سريع الشرق L'orient-Express»، بعد ثلاثة أشهر من دخول القوات الألمانية للمدينة. كان اضطهاد يهود فيينا قد بدأ منذ شهر مارس/آذار - كان «إدوارد. ر. مورو Ed-ward. R Murrow» حاضراً في فيينا كمراسل لراديو CBS، وشاهداً على نهب المنازل اليهودية- لكن فرويد كان يرفض نصائح أصدقائه وهم يترجَّونه أن يفرّ بجلده. لم يُغيِّر رأيه إلّا بعد إيقاف واستنطاق ابنته «آنا Anna» من طرف «الجيستابو Gestapo». هكذا، استطاع إخراج بعض أفراد عائلته، لكنه ترك هناك أربعاً من أخواته. متن جميعاً في المعسكرات، إحداهن ماتت جوعاً في «ثيريزينشتادت Theresienstadt»، فيما الأخريات متن على الأرجح في بيوت الغاز في أوشفيتز و«تريبلينكا Treblinka».

دخل فرويد لندن لاجئاً، وهناك ساعده بعض الأصدقاء على الاستقرار في منزل كبير في «هامبستيد Hamp-stead»، الذي يحتضن اليوم متحف فرويد. في الثامن والعشرين من يناير/كانون الثاني 1939 قدَّم كلّ من فيرجينيا وليونار وولف Woolf لتناول الشاي. وباعتبارهما مؤسَّسين ومالكين لـ«هوغارت بريس Hogarth Press»، فقد كانا ناشري أعمال فرويد منذ سنة 1924. بعد ذلك ستنشر هوغارت الأجزاء الأربعة والعشرين من الترجمة الإنجليزية لأعمال فرويد، تحت إدارة آنا فرويد و«جيمس ستارشي James Starchey»– وهي المعروفة في العالم الأنجلوفوني باسم «الطبعة القياسية». كان ذلك هو اللقاء الوحيد بين آل وولف وفرويد.

كانت الإنجليزية واحدة من اللُّغات التي يتقنها فرويد. واللقاء الوحيد المُسجَّل مع فرويد هو الذي أنجزته الـBBC في هامبستيد. إلّا أنه كان قد بلغ الثانية والثمانين من العمر، وكان يعاني من سرطان في الفَكّ، وحديثه مع آل وولف بدا صعباً للغاية. «كان جالساً في مكتبة رحبة تزينها تماثيل صغيرة، أمام طاولة كبيرة مصقولة بدقة ومرتبة بعناية فائقة» تقول فيرجينيا وولف في مذكراتها. «رجل طاعن في السن، مقوَّس الظهر وشاحب، بعيون متقدة مثل عيون قرد، وحركات متشنِّجة على وجهه المشلول، كان يجد صعوبات بالغة في التعبير، لكنه يُنبِّه ويستنفر». يكشف عن قدرٍ كبير من التهذيب واللباقة الأصليين (مع شيء من النرجسية). لقد كان المشهد مُعَدَّاً بعناية وإتقان.

لا ينخدع آل وولف بالشهرة ولا بتأثيرات ومفعولات إخراج المشهد. فقد فهموا الطبيعة التصالحية لدعوة تناول الشاي. «كلّ اللاجئين يشبهون نوارس، المنقار مفتوح لالتقاط الفتات» تقول فيرجينيا ببرودة وفتور في مذكراتها. لكن، يتذكَّر ليونار، سنوات بعد ذلك، أن فرويد خلَّف لديه انطباعاً بأنه «وحدهم الأشخاص النادرون الذين التقيت بهم منحوني هذا الانطباع عن لطف أو رقة كبيرة، لكن خلف الرقة هناك قوة عظيمة... إنه رجل مثير للإعجاب».

تُوفِّي فرويد في هذا المنزل نفسه في الثالث والعشرين

من سبتمبر/أيلول لسنة 1939، بعد ثلاثة أسابيع من اندلاع الحرب العالمية الثانية.

كان هتلر وستالين معاً يطاردان التحليل النفسي خارج أوروبا القارية، إلّا أن الحركة ستتشكّل من جديد في مكانين يرحبان بالممارسين للتحليل النفسي، إنهما نيويورك ولندن. إن التحليل النفسي كمنتوج لأوروبا متمركز سلفاً في مدن مثل فيينا، برلين، بودابيست وموسكو، تحوَّل بشكل لافت وغير متوقَّع إلى ظاهرة طبية وثقافيّة...

رغم أن المُدرِّسين لا يحبون إطلاقاً عبارة «المعنى الخفي»، إلّا أن النقد الأدبي يقوم في الغالب، على الكشف عن نص فرعي أو عن أيديولوجيته الخفية والضمنية. إن الجامعيين، هم إذن مغرمون دوماً بجهاز نظري يسمح بإضفاء الانسجام والاتساق على مثل محاولة الكشف هذه، والفرويدية تمثِّل أداة رائعة في هذا المجال. فَكّ الشيفرة، والكشف، هذا هو ما يقوم به التحليل النفسي أساساً.

فريدريك كروز هو واحد من هؤلاء الأساتذة الذين حفزتهم هذه الإمكانيات. فقد حصل على درجة الدكتوراه من جامعة برينستون سنة 1958 بأطروحته حول الروائي «إ. م. فورستير E. M. Forster». في هذه الأطروحة يُفسِّر فكر فورستر انطلاقاً من تحليل نصوصه. هذا التمرين ذو الطابع التقليدي المفرط في مجال نقد تاريخ الأفكار، بدا له مُمّلاً جدّاً. عندما كان كروز طالباً شاباً في جامعة «يال Yale» أُغرم بنيتشه الذي سيقوده إلى فرويد. ولما نشرت أطروحته حول فورستير سنة 1962 كان أستاذاً في بيركلي. كتابه الثاني «آثام الآباء» (1966)، هو عبارة عن دراسة تحليلية نفسية لـ«ناثانييل هاوثورن Nathaniel Hawthorne». يُمثِّل هذا الكتاب - إلى جانب كتاب «التحليل النفسي وشكسبير» الذي نُشِر في العام نفسه - أحد أعمدة النقد الأدبي التحليل- نفسي.

بدأ كروز ينشط سيمنارا شعبياً جداً حول هذا الموضوع. كما أنه كان قد انخرط في الحركة ضدّ حرب الفيتنام وشارك في رئاسة اللجنة المدافعة عن السلم والمُتكوِّنة من مدرسين في الجامعة. لقد أصبح، شأنه في ذلك شأن العديد في بيركلي آنذاك، راديكالياً، جاعلاً من اهتمامه بفرويد مُكوِّناً أساسياً لنزعته الراديكالية. وكما سيقول لاحقاً «إن فرويد يُجسِّد روح التأويل المُتمرِّد بشكل دوغمائي». والواقع أن فرويد كان معادياً ومناهضاً للراديكالية السياسية. بالنسبة إليه، إن الاعتقاد بأن التقدُّم الاجتماعي يمكن أن يساهم في صحة وسلامة وسعادة المجتمع هو مجرَّد وهم. ولَعلّ هذا هو الموضوع الذي يتناوله مؤلَّفه «قلق في الحضارة» (1930). إلّا أنه خلال

الستينيات من القرن العشرين، كان الكثير مثل كروز، يعتقدون في القدرة التحريرية للفرويدية (رغم أن هذا يُؤدِّي في الغالب إلى انحرافات في النظريّة كما يوضِّح ذلك كتّاب مثل هربرت ماركيوز أو نورمان. أ. براون).

في سنة 1970، نشر كروز مجموعة من النصوص المدافعة عن النقد التحليل-نفسي، تحت عنوان «التحليل النفسي والإنتاج الأدبي». لكن حماسه بدأ يفتر تدريجياً. فقد تراجع أيضاً عن راديكاليته. في بداية السبعينيات من القرن العشرين، كان الحِراك السياسي قد ضعفت حِدّته في بيركلي، وتجربة السيمنار قادته إلى خلاصة مفادها أن هناك نوعا من السهولة المفرطة أو التبسيطية السطيحة في النقد التحليل-نفسي. كان الطلبة يقترحون قراءات متعارضة، تبدو جميعها وجيهة، لكن ذلك لا يعدو أن يكون مجرَّد مسابقة في القدرة على الإبداع. لا شيء يسمح بالبرهنة على أن تأويلاً ما أصح من التأويلات الأخرى. يترتَّب عن هذا أن ما يحدث في عيادة المُحلِّل النفسي، ليس هو الآخر سوى تمرين على التأويل الحرّ والطليق. أصبح التحليل النفسي يبدو له منهجية للتبرير الذاتي الذي يدور في حلقة مفرغة.

لقد عبَّر كروز عن خيبة أمله المتنامية في سلسلة من

النصـوص المُؤلّفـة لكتابه «خارج من نسـقي» والذي نُشِـرَ سـنة 1975. إنـه يعتقد أن بعض جوانب فكـر فرويد يمكن إنقاذهـا، لكنـه كان فـي الواقـع قد بـدأ يتخلّى نهائيـاً عنه، وهو ما يشـهد عليه مُؤلِّفه «التزام مشـكوك فيـه» (1986). وفـي مقـال «فرويـد المجهول» الذي نُشِـرَ فـي The New York Review of Books سـنة 1993، يُقدِّم نفسـه كناقد جـذري للفرويدية.

...

يبـدو اليـوم، علـى الأَقـلّ، أن كـروز، يقحـم تهمـة جديدة ضـد التحليـل النفسـي. إنه يدافع عـن فكرة أن هـذا الأخير مناهض للمسـيحية. عندما أقام فرويد مذهبـاً، يقول كروز: «ينتصر للإشـباع الجنسـي على التضحية الفاضلـة المُؤدِّية إلـى الجنـة، كان فرويـد يـروم إلى قلـب النظام المسـيحي برمتـه، وذلك انتقاماً مـن بابوات الطوائف، ومـن المُحقِّقين أو المفتشـين السـاديين، ومـن الدعاة المحدثين لـ«تشـويه الـدم» والبيروقراطيـة الكاثوليكية، الذين جعلـوا من علاجه رهينـة». لقـد حـاول فرويـد «هـدم معبـد تعاليـم القديس بول Paul».

لهذا السـبب فـإن الارتباط بـ«مينـا Minna» هو على درجة كبيـرة مـن الأهمِّيـة يقـول كـروز. إذا كان قد حصـل فعلاً،

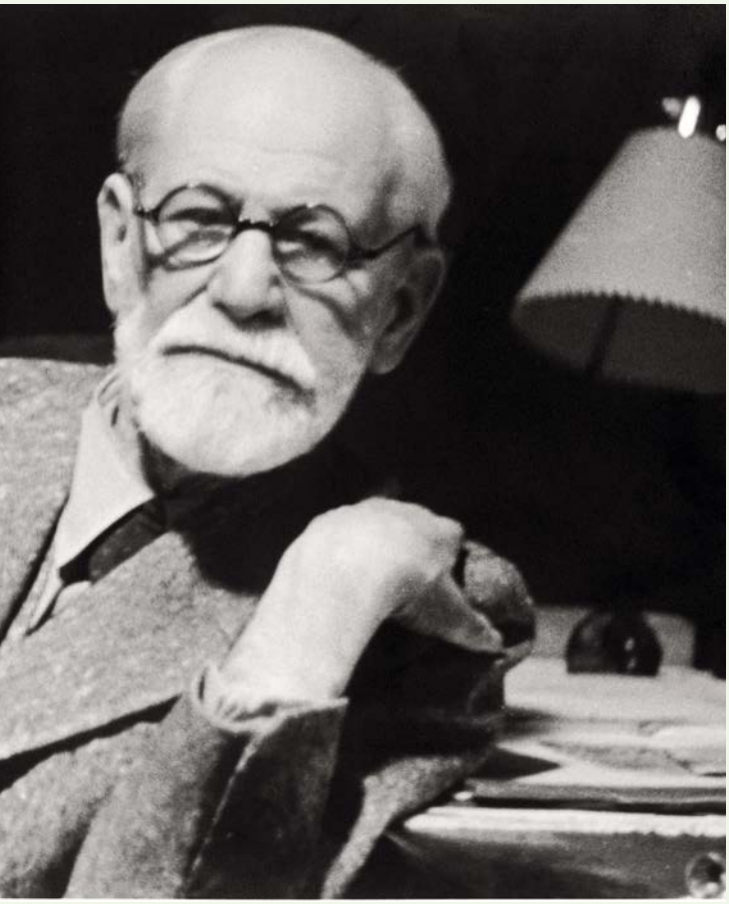
فسـيكون ذلك قبل «تأويل الأحلام»، والذي هو نقطة انطلاق الفرويدية. إن الاعتداء الجنسـي سـيمنح فرويد تلك الثقة في النفـس التي كان في حاجـة إليها ليقوم بالقفـزة المحفوفة بالمخاطـر فـي قـراءة النفـوس... كلّ هـذا يعتبـر فرويدياً جـدّاً! لكن مـن أين يأتي ذلـك؟ فرويد هذا، محطـم الأوثان، يختلـف جذريـاً عـن فرويـد كما يـراه بعـض النُقّـاد مثل «تريلينـغ Trilling» أو «رييـف Rieff»، الـذي لا ينفـكّ عن التذكيـر بأنـه اعتقـاد عديـم الجـدوى أن نتخيّـل أن التقدُّم يمكن أن يسـهم في سـعادة البشـريّة. ولَعلّ فرويـد لم يكنْ يُقـدِّم نفسـه بهـذه الصـورة. «كما أننـي لا أملك الشـجاعة لادعـاء أنـي نبي أمـام إخوتـي، يقول فـي نهايـة (قلق في الحضـارة)، وإنـي أنحني أمام مؤاخذتهم لـي، على كوني لا أملـك لهـم أي عـزاء: لأن هذا هو مـا يرغبون فيـه جميعهم، الثوَّار الشرسـون كما التقويون الشـجعان».

إن فكـرة كـروز عـن أن فرويـد كان يسـتهدف المسـيحية، يمكـن أن تكون نتيجة لولعه القديم، لمَّا كان طالباً، بفلسـفة نيتشـه. لقـد رأى كروز في فرويد، سـلفاً وبشـكل ملحوظ، ناقداً نيتشـوياً لأخلاقيـة تنفي وقائع الحيـاة، نقيضاً بطولياً للمسـيح ومهووسـاً بتحرير البشـر من خضوعهم لأوثان هم الذيـن خلقوهـا بأنفسـهم. فهل يعنـي رفض وجهـة النظر هذه، رفضاً لراديكاليته الشـبابية؟ وهـل يكون نقده لفرويد نوعـاً مـن النقـد الذاتي؟ ليـس مـن الضـروري المخاطرة فـي هذا المجـال. لكن، مـا دامت الإنسـانية لم تتحـرَّر بعد مـن أوهامهـا، إذا كانـت هـذه هي قناعـة فرويـد، فهو إذن لم يمـتْ بعد.

---

*لوي مينان (Louis Menand)، أستاذ الأدب في جامعة هارفارد ومُتخصِّص فـي التاريـخ الثّقافـي الأميركي.كاتب منتظـم فـي The New Yorker- وفيه نشـر هـذا المقـال فـي الثامن والعشـرين من أغسـطس لسـنة 2017، وتمَّت ترجمتـه من طرف «أوليفييه بوسـطيل-فيناي Olivier Postel-Vinay».

«إن المُفكِّر الكبير هو الذي تفرض أفكاره نفسها وتسود على منافسيه؛ في حين، إن فرويد الذي تُقدِّمه لنا رودينيسكو هو فقط وببساطة، رجل مسكون بهوس. ومن المُؤكَّد أنه أضفى على هذا الهوس أصداء أدبية وأقنع الملايين من الناس بأنه ينتمي إلى فصيلة أو فئة كوبرنيك وداروين. لكن، إذا كان قد حقَّق هذا النجاح – وهو ما لا تقبله رودينيسكو– فقد كان ذلك عن طريق التفاخر، والتملُّق، والتهرُّب من الأسئلة، وتحطيم الخصوم وتجميل نتائجه العلاجية».



مستقبل هوس استحواذي!

فريدريك كروز*

بعد أن تغنَّت طويلاً بالأرثوذوكسية الفرويدية، ها هي ذي «إليزابيث رودينيسكو Elisabeth Roudinesco» تتراجع بفتور ملحوظ. في كتابها الأخير تُقدِّم تنازلات ضخمة أمام الانتقادات اللاذعة للفرويدية. إلّا أنها لا زالت تُقدِّس فرويد وتُقدِّمه، ضداً على كلّ احتمال أو تشكيك، باعتباره مثالاً للفضيلة.

عندما تمّ تجميع ما تبقَّى من إدارة التحليل النفسي وإعادة تشكيله بعد الحرب العالمية الثانية، وجد أعضاؤه أنفسهم أمام ظروف ملائمة وأمام مخاطر. لقد انتقل مركز ثقل حركتهم من فيينا وبرلين إلى لندن ونيويورك، وهو ما سمح لهم بالحصول على المزيد من الزبائن والأتباع المحتملين، إلّا أن هذا التحوُّل كان أيضاً يُعزِّز ويُعمِّق الانشقاقات التي تُهدِّد المؤسَّسة كلَّها وتسيء إلى سمعتها. يتفق الجميع على نقطة واحدة: يجب العثور على وسيلة للتجمُّع والتوحُّد خلف صورة فرويد، المُعلِّم الراحل والذي يعترف الجميع ويحتفي باكتشافه للاشعور، مع عقدة أوديب في مركزه.

لقد تبيَّن لابنته «آنا فرويد Anna Freud» ضرورة واستعجالية هذه المُهمَّة، مع نشر سيرة فرويد الحرّة والثاقبة من طرف «هيلين والكر برونر Hélène Walker Bruner» سنة 1947، تحت عنوان «فرويد، حياته وفكره»، والذي لا يتردَّد في إلحاق تعاليم المُؤسِّس بهوسه وبدعه بدل إلحاقها بالطبيعة الموضوعية للنفس. وجاء رد آنا بفرض سيرة أخرى على هواها، ستظهر في ثلاثة أجزاء بين سنتي 1953 و1957، من إنجاز «إرنست جونز Er-nest Jones» الذي استغل في الوقت نفسه علاقته الوثيقة والطويلة مع فرويد والوثائق التي أمدَّته بها آنا وهي حريصة كلّ الحرص على إخفائها عن أنظار الجمهور. لقد تمّ تفضيل جونز على مرشح آخر أكثر أهلية ومعرفة هو «سيغفريد بيرنفيلد Siegfried Bernfeld»، لأنه لا يمكن الوثوق به في تنفيذ أوامر آنا؛ وفي هذه الحالة إنجاز نصّ يجعل الاكتشاف الأكبر لوالدها غاية في الإقناع، بغض النظر عن حقيقته وصدقيته.

المشكلة هي أنه سنة 1953 سيتنافس تأويلان متعارضان. من خلال الأول، والذي أذاعه ونشره فرويد نفسه، فإن جميع المريضات أخبرن فرويد أنهن تعرَّضن لاعتداءات جنسية من طرف آبائهن لما كُنّ طفلات صغيرات؛ ولَعلّ هذا ما أتاح لفرويد لاحقاً، وضع اليد على عقدة أوديب معتبراً أن هذه «الذكريات» لم تكنْ سوى استيهامات تستعمل لإخفاء رغباتهن السفاحية. إلّا أن المقالات التي

نشـرها فرويد بعد سـنة 1896، وأيضاً الرسائل التي تبادلها مـع صديقـه المُفضَّل، «فلهلـم فليـس Wilhelm Fliess»، خلال سـنوات 1890، والتـي عُثِرَ عليها مؤخـراً، تكذِّب تلك الروايـة. إن فرويد، هو نفسـه من حـاول دون جدوى، إقناع مريضاتـه بأنهـن تعرَّضـن لاعتـداءات جنسـية. إضافة إلى ذلـك، تُوضِّح الرسـائل إلى فليس أن موضوعـة أوديب برزت لديـه في علاقة مع «هيسـتيريته» الخاصّة، وأن فرويد تخلَّى عـن «نظريّة الإغـواء» وفكرة الاعتداءات الجنسـية في مرحلة الطفولـة، لسـنوات طويلـة، قبـل أن يُقـرِّر بـأن كلّ عصاب نفسـي يكـون متجـذِّراً في كبت عقـدة أوديب.

أيٌّ مـن هذين التأويلين الناقصين سـيروي جونز؛ هل رواية فرويـد وقد كَـفّ عن تصديـق مريضاتـه، أم تلـك المُتعلِّقة بالاسـتبطان المبهـر للذات، والـذي يعمّم من خلالـه حالته العصابيـة الخاصّـة علـى الإنسـانية جمعاء؟ لـو أراد جونز أن يكتـب مـن منطلـق الاهتمـام بالحقيقة التاريخيـة، لكان عليه أن يختار؛ أو بعبارة أدقّ، أن يكشـف الطابع المشـكوك فيـه للروايتيـن معـاً، لكـن الغاية كانـت هي دمـج الاعتقاد أو الإيمـان فـي التحليل النفسـي؛ وفجـأة، وكما هو الشـأن فـي الأناجيل، يقتـرح جونز عرض الروايتيـن المتعارضتين معاً، والسـكوت عـن عدم توافقهمـا، تاركاً هكـذا، للمؤمنين أن يختـاروا مـا يفضلونـه. ومـن ثَمَّ يغـدو فرويـد مفارقة حيَّـة؛ فهو من جهـة، محرض يعمـل بجد، ويفـرز البيانات السـريرية ليصـل تدريجيـاً إلـى دلالتهـا، كما أنه مـن جهةٍ أخـرى، عبقـري متعـالٍ رأى الحقيقة، وهو يبحـث في ذاته نفسها .

إن السـيرة المبالـغ فـي تنميقهـا مـن قِبَل جونز، والنشـرة المُنسَّـقة بعنايـة لأعمـال فرويـد بالإنجليزية تحت إشـراف «جيمـس ستراشـي James Strachey»، والانتقاء المغرض والمنتقد للرسـائل إلى فلهلم فليس بواسطة «ماري بونابرت Marie Bonaparte»، آنـا فرويد و«إرنسـت كريس Ernst Kris»، كلّ ذلك سـاهم في جعل سنوات 1950 تُمثِّل العصر الذهبـي للفرويديـة فـي العالـم الأنجلوفونـي، لكـن، خلال سـنوات 1970 سـينهار الصرح سـريعاً. وخرافة الاكتشاف المُتفـرِّد لفرويـد سـتفضح مـن طـرف «هنـري إلنبورجر Henri F. Ellenberger»، «بـول روازن Paul Roazen»، «سـيوفي فرانك Cioffi Frank»، «فرانك سولواي Frank J. Sulloway» وآخريـن. منـذ ذلـك الحين، وجـب على أنصار التحليل النفسـي التعامل مع الأدلـة أو التحايل عليها بعناية، وهـي الأدلة المتنامية، والتي تؤكِّد جميعهـا أن فرويد مدين لمنافسـيه أكثر مما حـاول أن يقنعنا بـه، وأن الأجزاء الأكثر أصالـة فـي نظريّته كانت هـي الأكثر اعتباطاً وتعسـفاً.

فـي سـنة 1988، مثلاً، وفـي تصوير حـرج لمختلف عيوب النـوع، تحت عنوان «فرويد، حياة مـن أجل زماننا»، يعترف «بيتـر غـاي Peter Gay» بالتهديـدات التـي تطال شـموخ فرويـد بسـبب العديد من الوثائق التي تـمّ وضعها بين أيدي الجمهور- خاصة المجموعة الكاملة والمُحرجة للرسـائل إلى (فلهلم فليس) سـنة 1985 - وكذلك الدراسـات التي نشرها المنتقـدون، والتـي حاول غـاي جاهداً التقليل مـن أهمِّيتها. إن غـاي، وهـو يكرِّر ويعيـد إنتاج الصـورة المتناقضة التي كوَّنهـا جونز عـن فرويـد، يسـتعمل «دراسـة ببليوغرافية» فـي الخاتمـة، مـن أجل تشـويه سـمعة العـدد المتزايد من المُتخصِّصين الذين تجرؤوا على مسـاءلة اسـتقلالية المعلِّم

ونزاهتـه، وحتـى كفاءته نفسـها. منذ ذلك الحيـن، أصبحت بيوغرافيـا فرويـد كما ينجزهـا الفرويديون، تقوم على سـدّ الثغـرات أكثـر من الكشـف عن حقائـق أو نتائـج ذات بعد تاريخي وعالمي.

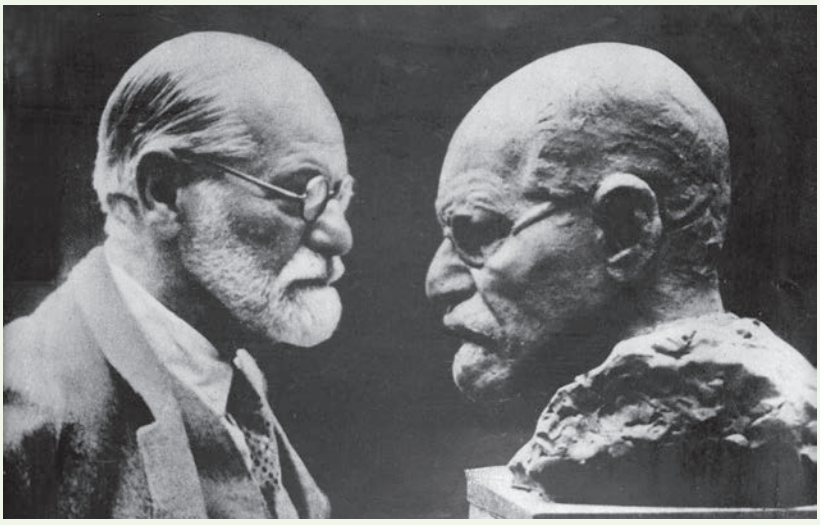
آخـر إنتـاج ضمن النـوع (البيوغرافيـا) هو كتـاب إليزابيث رودينيسـكو «سـيغموند فرويـد فـي زمانـه وفـي زماننا»، المنشـور في فرنسـا سـنة 2014. عنوان الكتاب هو صدى لكتـاب بيتر غـاي. تعتقد هي الأخـرى أن «زماننـا» يفرض مقاربـة أكثـر شراسـة لمؤسّـس التحليـل النفسـي. وكمـا سـنرى ذلك، فهـي تؤكّد ضـرورة التنـازل، أكثر مـن غاي، لفائـدة الرأي المشـترك على نطاق واسـع، والـذي مفاده أن اكتشـافات فرويـد لم يكـنْ لها وجـود أبداً فـي الواقع. ومع ذلـك، وبالنظـر إلى تاريخ ومسـار رودينيسـكو، يصعب أن نتصـوَّر كاتبـاً يجـرؤ علـى الاعتـراض أو التخلّـي ولو عن ذرة مـن إيمانـه بفرويد.

منـذ أربعين عامـاً، أصبحـت رودينيسـكو وجهاً بـارزاً في الحيـاة الثّقافيّـة الفرنسـية. فهـذه المُؤرِّخـة، والجامعيـة، والمحلّلة النفسـانية الغزيرة الجدالات والسـجالات، اشتهرت على الخصوص، باعتبارها كاتبة البيوغرافيا النهائية لـ«جاك لاكان Jacques Lacan» – وهـي أحد الأتباع المُتحمِّسـين– حيـث تبـرز أن هـذه العـودة المُتميِّـزة إلـى فرويد دشَّـنت قصّة الحبّ بين الفرنسـيين والتحليل النفسـي خلال سنوات 1960. وسواء اعتبرنا «لاكان»، المُتوفَّى سنة 1981، «مُفكِّراً عبقريـاً» وأكبـر منظِّـر للفرويديـة فـي النصـف الثاني من القـرن العشـرين (وهذا هـو رأي رودينيسـكو)، أو اعتبرناه أكبـر الظلاميـين، فـإن تأثيـره كان عظيمـاً؛ ولَعـلّ هـذا ما أقرَّتـه رودينيسـكو بتفاصيل عديـدة وغنية (...).

إن أفـكار «لاكان» لـم تدَّعِ حتى أنها تسـتند إلى عمل بحثي، لكن رودينيسـكو لـم تُفكِّر أبداً في وضعها موضع تسـاؤل. وهـي، كمـا تقول في مـكانٍ آخـر، «ابنة التحليل النفسـي»، كمـا أن أمهـا «جيني أوبـري Jenny Aubry» كانت صديقة مُقرَّبـة لـ«لاكان»، وعضـوة مُؤسِّسـة لمدرسـته الفرويدية الانشـقاقية فـي باريـس. «لقـد انغمسـت فـي ثقافـة هذه الحركـة منـذ الطفولة» كمـا تقول. وهي تسـتمرّ في الإيمان بضـرورة التحليل النفسـي، الفرويـدي أو اللاكاني على حَدٍّ سـواء، لأنه في عصـر التجرُّد مـن الإنسـانية، فإنه يفترض تصدُّعاً نفسـيّاً يعكـس التعقيد المأسـاوي للوجود (...).

في الواقع، إن رودينيسـكو، ورغم القـول التحقيري في حقّ فرويـد، فإن ذلك لم يمنعها من الاسـتمرار في تبجيله. تقول فـي مقدِّمـة كتابهـا عـن فرويـد: «إنه فـرض علـى الذاتية الحديثـة أسـطورة مُذهلة عن الأصول، وهي الأسـطورة التي تبـدو قوتهـا اليـوم حيَّـة أكثـر مـن أي وقتٍ مضـى» وفي نهايـة الكتـاب تُعبِّـر عـن أملها فـي «أن يظـلّ، بعـد وقتٍ طويـل المُفكِّـر الكبيـر لزمانـه ولزماننـا. هذا الأمـر غريب جـدّاً. إن المُفكِّـر الكبيـر هـو الـذي تفرض أفكاره نفسـها وتسـود علـى منافسـيه؛ فـي حيـن، إن فرويد الـذي تُقدِّمه لنا رودينيسـكو هو فقط وببسـاطة، رجل مسـكون بهوس. ومـن المؤكَّـد أنـه أضفـى على هـذا الهـوس أصـداء أدبية وأقنـع الملاييـن من النـاس بأنـه ينتمي إلى فصيلـة أو فئة كوبرنيـك وداروين. لكـن، إذا كان قـد حقَّق هـذا النجاح – وهـو مـا لا تقبلـه رودينيسـكو– فقـد كان ذلك عـن طريق التفاخـر، والتملُّـق، والتهرُّب من الأسـئلة، وتحطيم الخصوم وتجميـل نتائجـه العلاجية (...)

يمكننـا دوماً مناقشـة طبيعة الحيـاة الخاصّـة لـ«فرويد»، لأنـه، كما يؤكِّد جونـز ذلك، كان يحرص علـى جعلها بعيدة عـن أعين المُتطفِّلين؛ «كلّ شـيء يدل علـى الإخفاء الملحوظ في الحيـاة الغرامية لـ«فرويد»» يقول جونـز. إن الطريقة السـجالية التـي تتبنَّاها رودينيسـكو تنصحنا بعدم السـير فـي هذا الاتجـاه، لأن احترام فرويد يجـب الحفاظ عليه بأي ثمـن (...). يبقـى أنـه، إذا كان هـذا الرجـل لم يكتشـف أي شـيء يُذكَـر، وتمكَّن مع ذلك، من إقنـاع العالم باعتباره أحد عمالقـة العلـم، فهـذا يجعل منـه إحدى الشـخصيات الأكثر جـرأة فـي تاريخ الفكـر. هذا هـو الأمـر الأهمّ أساسـاً. لقد كان فرويـد أَقـلّ بكثير من ذلك السـيد البرجـوازي المُهذَّب كمـا تصوَّرته وقدَّمته رودينيسـكو.



---

*فريدريـك كـروز (Frederick Crews) هـو مؤلـف كتاب «فرويـد: صناعة وهـم»– هـذا المقال نشـر في المجلـة النيويوركيـة للكتب بتاريـخ 23 فبراير 2017 نيكولا سـنتونج.

مَنْ كان فرويد إذن؟ إنه رائد التحليل النفسي

بالنسبة للبعض، ودجَّال مغرور بنفسه بالنسبة للبعض الآخر... منذ ثلاثين عاماً، تدور حرب ضروس بين معسكرين لا يمكن التوفيق بينهما.

الدكتور سيغموند والسيد فرويد!

هوغو ألباندیا

ترجمة: محمد مروان

«في الأيام القليلة القادمة، لن يعبأ أحد بالتحليل النفسي». خلال محاضرة في بروكسيل بتاريخ 26 فبراير/شباط 1977، أعلن «جاك لاكان»، بنبرة لا تخلو من سخرية، النهاية المرتقبة لتخصُّصه المعرفي. كما يُضيف قائلاً: «قد يكون التحليل النفسي نوعاً من الاحتيال، لكنه ليس أي احتيال، إنه احتيال يقع بشكلٍ صحيح على ماهية الدال». هل يكون سيغموند فرويد مجرَّد مُحتال؟ بالنسبة لأنصاره، لا مجال لإنكار مساوئ المُعلِّم، ولا الاعتراض على أعماله المُؤسِّسة لتيار التحليل النفسي. في حين، لا يرى منتقدوه في التحليل النفسي غير خداع علمي زائف. لقد استطاع التيار الفرويدي، بفضل إشهار مُتقَن، أن يتغلغل ي الأوساط الثّقافيّة والطبية عبر العالم بأسره.

سقوط الأقنعة!

في سنة 1885، لمّا كان التحليل النفسي في بداياته الأولى، بدأ فرويد مراسلاته مع عالم الأعصاب الألماني فلهلم فليس Wilhelm Fliess. كان يطلعه على أفكاره، نجاحاته وإخفاقاته. لم يتمّ العثور على تلك الرسائل إلّا بعد مئة عام، وذلك من طرف «جيفري ماسون Jef-frey Masson»، الذي كان يشتغل آنذاك على الأرشيف الفرويدي في فيينا. إن اكتشافات هذا التابع السابق للتحليل النفسي حملت معها الضربة الأولى للأسطورة

الفرويدية. إن فرويد، بالنسبة لـ«جيفري ماسون»، كان قد خان ثقة النساء اللواتي حكين له إنهن تعرَّضن لسوء المعاملة طيلة طفولتهن. كان الطبيب النمساوي بالفعل، يعتبر أن الذكريات التي أثارتها مريضاته الهستيريات لم تكنْ سوى «إغراء استيهامي» من طرف آبائهن، وأنها لا تعكس الواقع. لقد كان فرويد، حسب الرواية الأرثوذكسية، يتحدَّث عن «استيهامات الإغراء» نظراً لاختلال وعدم انسجام روايات مريضاته. لذلك يشجب جيفري ماسون، ومعه بعض أنصار القضيّة النسوية، وجهة النظر البطريركية أو الأبوية، ومعها سوء فهم وتأويل كلام النساء.

هذه الضربة المُوجَّهة إلى صورة فرويد لم تُثر آنذاك جدلاً كبيراً؛ فالحرب الأولى والكبرى على الفرويدية لن تندلع إلّا سنة 1993 في الولايات المتحدة. لقد نشر فريدريك كروز، وهو مُحلِّل نفسي مُرتد، نصّاً بعنوان «فرويد المجهول»، وفيه يُحذِّر من خطورة التحليل النفسي ويخدش صورة مُؤسِّسه. لن يغدو فرويد غير ذلك المختلق المفتقر إلى تدقيقات أمبريقية وإثيقية. كما أن نزوته الجنسية، التي كان يعتبرها السبب الوحيد للأعراض العصابية، لم تسفر سوى عن علاج نفسي عديم الفعالية. أخطر من ذلك، فقد أدت إيحاءاته إلى إنتاج ذكريات مغلوطة عن زنا المحارم والمعاملة السيئة. أصبح العديد من الأطباء يحسون أن نزاهتهم أصبحت موضع تساؤل وتشكيك، فانبروا لمعارضة أعداء فرويد الذين يحلو لهم أن يصفوا أنفسهم بهذا الوصف. بالنسبة لـ«صاموبل ليزي Samuel Lézé»، أستاذ علم النفس وأحد أنصار التحليل النفسي، «أصبح المُتخصِّصون في فرويد فاعلين مرئيين، هدفهم يكمن في الاعتراض على الصورة المُكوَّنة عن فرويد لدى الجمهور».

إعلان الحرب

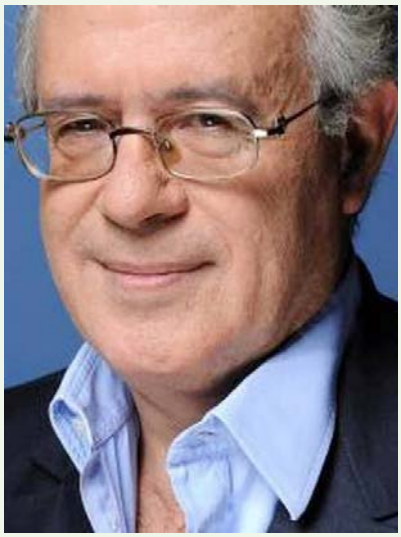
في 1995، سيوقع ثمانية وأربعون مُثقَّفاً أميركياً عريضة ضد المعرض المُخصَّص لـ«فرويد» في مكتبة الكونغرس بواشنطن. لقد كان أعداء الفرويدية يعتبرون أن تنظيم هذا المعرض فيه الكثير من المحاباة والمسامحة تجاه أب التحليل النفسي. لذلك، تمّ تأجيل هذا الحدث إلى سنة 1998. لقد عمَّت الفوضى في صفوف المُحلِّلين النفسانيين، وبعض المُثقَّفين اليهود أصبحوا يتبادلون تهمة معاداة السامية. وستعمل إليزابيث رودينيسكو على توزيع ونشر عريضة مضادة سنة 1996، حظيت بمئة وثمانين توقيعاً، تُدين فيها

فلهلم فليس وفرويد ▲

ما أسمته «شرطة الفكر الرجعي». لقد تحوَّل المشهد إلى محاكمة واضحة، ذلك أن المُوقِّعين على العريضة الأولى يتهمون، همّ أيضاً، الفرويديين بـ«شرطة الفكر»... كما ساهم الإعلام إلى حَدٍّ كبير في تأجيج الصِّراع. فعلى صفحات جريدة لوموند أو ليبراسيون ستعمل إليزابيث رودينيسكو على الدفاع بشراسة عن التحليل النفسي الذي يحظى بدعم كبير في فرنسا. وفيما وراء المحيط، فإن الانتقادات الأمبريقية لـ«فرويد» أدَّت بالتحليل النفسي إلى السقوط في غياهب النسيان – أو ما يقاربه. في سنة 2000، كان خمسة آلاف أميركي فقط، من أصل ثلاثمئة مليون، يتابعون علاجاً نفسياً تحليلياً. كما أن الدليل التشخيصي والإحصائي للاضطرابات العقلية كان قد أفرغ من أي نزوع أو ميل تحليلي، منذ طبعته الثالثة في سنة 1980.

في فرنسا ظَلّ السجال قائماً. فقد عمل الطبيب النفسي «جاك بنيسطو Jacques Bénesteau» على نشر كتاب «أكاذيب فرويدية» سنة 2002. وعلى خلفية ذلك، ستتهمه إليزابيث رودينيسكو بـ«معاداة السامية المُقنَّعة» معتبرة أن الطب النفسي أصبح منكوباً منذ رضوخه لمعايير الدليل التشخيصي والإحصائي للاضطرابات العقلية. سنتان بعد ذلك، سيصدر تقرير المعهد الوطني للصِّحة والبحث الطبي، الذي كان صارماً جدّاً إزاء التحليل النفسي كطريقة للعلاج

إليزابيث رودينيسكو ▲


جاك ألان ميلر ▲

فيليب دوست بلازي ▲

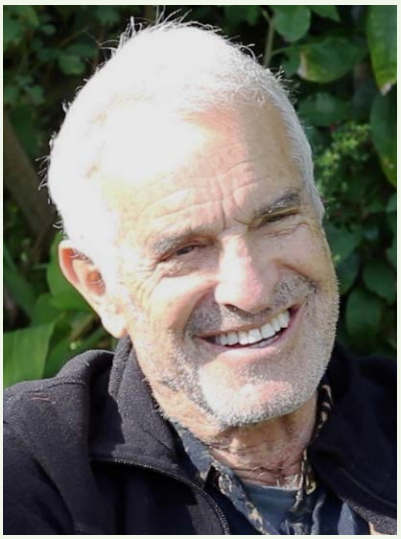
الطب – نفسي. كان من الطبيعي أن يرفضه المُحلِّلون النفسيون معلنين أن الجهاز النفسي لا يمكن تقويمه بهذه الطريقة الجزئية والمختزلة إلى حَدٍّ كبير. في بداية 2005، سيتم إقبار هذا التقرير من طرف «فيليب دوست-بلازي Philippe Douste-Blazy»، وزير الصحة آنذاك. جاء رد الفعل سريعاً من معارضي الفرويدية الذين سينشرون «الكتاب الأسود للتحليل النفسي»، تحت إشراف «كاثرين ماييـر Catherine Meyer». «جاك ألان ميلر Jacques-Alain Miller»، زعيم المدرسة المدافعة عن الفرويدية، يردّ بنشر «الكتاب الأسود المضاد للتحليل النفسي». مباشرة بعد ذلك، ستنشر رودينيسكو كتاب «لماذا كلّ هذا الحقد؟ تشريح الكتاب الأسود للتحليل النفسي».

أكاذيب وعلاجات وهمية

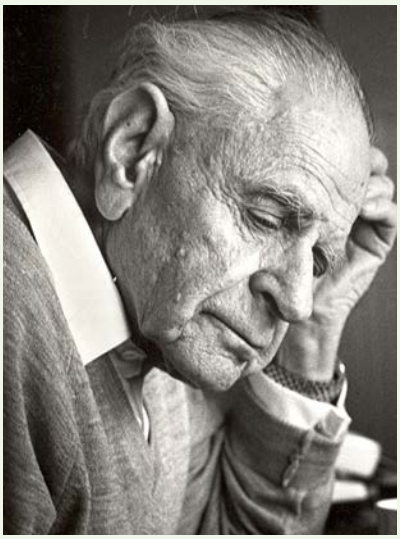
لقد حقَّق الكتاب الأسود للتحليل النفسي نجاحاً باهراً حين صدوره في الأول من سبتمبر/أيلول لسنة 2005. فقد بِيعت منه خمسة عشر ألف نسخة في ظرف أسبوعين (وهو كتاب ضخم جدّاً، يضم بين دفتيه ثمانمئة واثنتين وثلاثين صفحة، وألفاً وثلاثمئة إحالة ببليوغرافية). وعلى مستوى الإعلام، كان الاحتفاء به متوسِّطاً. جاك ميلر وصف مؤلِّفيه بـ«الصارخين المشهورين بحقدهم وكراهيتهم لفرويد». يجب القول بأن الطبيب النمساوي قد سِيئت معاملته على طول صفحات الكتاب من طرف أطباء نفسانيين، سيكولوجيين، فلاسفة، علماء ومؤرِّخين. وإذا كانت بعض الفقرات تبدو مجرَّد مقالات صحافية، فإن فقراتٍ أخرى تميَّزت بالكثير من الصَّرامة والدِّقة. يبدو فرويد وكأنه مجرَّد كذَّاب مُتحايل. لقد اقترح، مثلاً، علاج الهوس المورفيني بواسطة الكوكايين. وبعد القيام بتجارب عديدة على أحد أصدقائه، نشر مجموعة مقالات يفخر فيها بنجاح ونجاعة علاجه.. وبالموازاة مع ذلك، أَقرَّ لخطيبته بأن صديقه أصبح مدمناً، أكثر فأكثر، على المورفين والكوكايين. وفي هذا الصدد، يقول عالم النفس ومؤرِّخ التحليل النفسي «هان إسرايلز Han Israëls»: «في المناسبات النادرة التي استطعنا فيها التدقيق والتحقُّق من تصريحات فرويد، وقفنا على أنه لم يكنْ يقول الحقيقة».

إن عدم الكشف عن هويّات المرضى يصعب معه التأكُّد والتحقُّق من جميع الحالات التي أخبرنا عنها فرويد في مختلف تقاريره وتصريحاته. لكن، مع ذلك، تمّ العثور على البعض منها من قِبَل المُؤرِّخين، مثل حالة ما يعرف بـ«رجل الذئاب». في حوار نُشِر سنة 1970، يُوضِّح هذا الأخير أنه شعر بالخديعة. بالفعل، لقد أَوّل فرويد أحد أحلامه (حيث كان يرى ذئاباً) على أنه ذكرى مكبوتة عن جِماع بين أبويه. وعندما قال للدكتور إنه يجد هذا التحليل متعسِّفاً ومبالغاً فيه، وإنه لا يعني له شيئاً على الإطلاق، طمأنه فرويد، واعداً إياه بأنه سيتذكَّر في نهاية المطاف. لكن، وبعد ذلك بحوالي خمسين عاماً، لم يتذكَّر أي شيء ولم يتعافَ إطلاقاً من حالة الاكتئاب. كما أوضح أنه لم يعد مؤمناً ولا مقتنعاً بالتحليل النفسي الذي كان مصدر معاناة كبرى بالنسبة له. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يحتفظ بذكرى طيبة

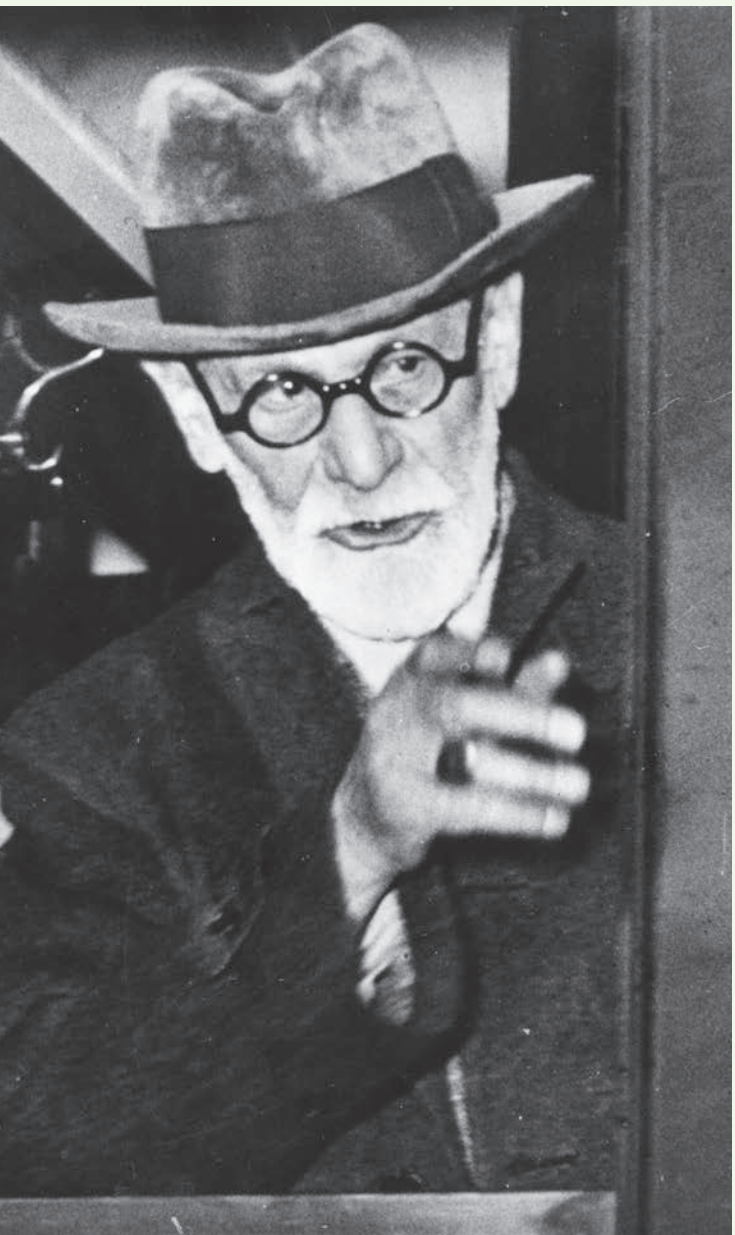
كاثرين مايير ▲



جيفري ماسون ▲



كارل بوبر ▲



عن طبيبه النفسي: «لقد كان فرويد عبقرياً».. يقول.

هل التحليل النفسي علم؟

في سنة 2017، نشر صامويل ليزي كتاب حروب فرويد للدفاع عن التحليل النفسي ومُؤسِّسه. في هذا الكتاب يُوضِّح كيف أن فرويد، بسبب «ميله إلى تحريف وتعميم الوقائع»، كان مثل شخص «يمارس السحر أو التنجيم». إذا كان فرويد قد فرض أفكاره بدون أدلة، وحتى على مرضاه أنفسهم، من أجل تعميم فرضياته، ألمْ يكنْ إذن مجرَّد دجَّال؟ في أحد نصوصه الأخيرة، التحليل المنتهي، التحليل اللامنتهي، يعترف فرويد نفسه، بأن مشروعه يبوء أحياناً بالفشل. فكلّ ما يُجنِّده المُحلِّل النفسي لجعل ذكريات المريض تطفو على السطح، لا يكفي. يتعلَّق الأمر بمشكلة عمل اللاوعي: لا يمكن للطبيب النفسي أن يتأكد من تأويلاته على ضوء الوقائع، ما دام المريض يجد مقاومة وصعوبة على التذكُّر. كما أن هذا الأمر يحتاج إلى وقتٍ طويل... هذا إذا افترضنا حصول التذكُّر. إنه مأزق التحليل النفسي، من وجهة نظر أعدائه. إنه عاجز عن تأكيد صحة فرضياته، ومن ثَمَّ لا يمكن أن يكون علماً. هذا ما أكَّده بشكلٍ خاص، ومنذ سنة 1935، الفيلسوف والإبستمولوجي كارل بوبر في كتابه «منطق الكشف العلمي».

المصدر:

Les Grands Dossiers des Sciences Humaines 50. Mars. Avril. – Mai 2018. pp.56-59.

لإيمانه الراسخ بأن الوحدة العربية أملٌ لا بدّ أن يأتي يوماً ما، وأن لا مخرج للأمّة العربية من جاهلية التنافي والإفناء البيني إلاّ باستعادة وعيها.. يأبى الأديب والناقد اليمني عبد العزيز المقالح توصيف المشكلات السياسية، والثقافية، والفكرية، في أيّ بلدٍ عربيّ، على أساس قُطْرِيّ، انطلاقاً من كون الأمّة جسداً عربياً واحداً، وإن تعدَّدتْ أعضاؤه الذابلة والمتعَبة. يتجلّى ذلك في أن مَشْهد الوطن العربي عكَسَ نفسه على إنتاجه الشعري، وتناولاته، ومقالاته: الأسبوعية، والدورية في أهمّ الصحف والدوريات العربية، لكن دوائر تأثيرها اتَّسعت بشكل أكثر في قصائده الأخيرة التي من أهمّها «ديستوبيا» (لم تُنشَر بعد) المعبِّرة عن غضبه وحزنه الشديدَيْن لمآلات الواقع العربي، ورفضه – صراحةً وإضماراً – لكلّ أشكال وغايات النزاعات والحروب الفتاكة بالإنسان..

المقالح، يحمل سيرةً إبداعية واسعة الأفق والعطاء المعرفي، ومسيرة نضالية وتنويرية بوَّأته مكانة مرموقة في سرب مجايليه العرب. أديب وناقد مخضرم شهد تحوُّلات كبرى في مسار الحداثة منذ ستّينيات القرن الماضي، فأثرى المكتبة العربية بعشرات المؤلَّفات القيّمة والأطروحات النقدية وعشرات الدواوين الشعرية، والكُتب النقدية، وتُرجِمَت أعماله إلى عدّة لغات كما تُوِّج بعدّة جوائز عربية، وأخرى عالمية.

هذا الحوار رحلة في رؤى المقالح وأفكاره.

عبد العزيز المقالح:

الواقع تجاوز جدل الستينيّات والسبعينيّات

حوار: محمد محمد إبراهيم (صنعاء)

يقول النقّاد: إن المعاناة تولِّد الإبداع. وتبعاً لما تعيشه اليمن من تشظٍّ وخُروب، تتجاوز كارثيَّتها قدرات التعبير عنها، ماذا عن رؤيتكم لتفاعل الجيل الشعري مع هذا الواقع؟!

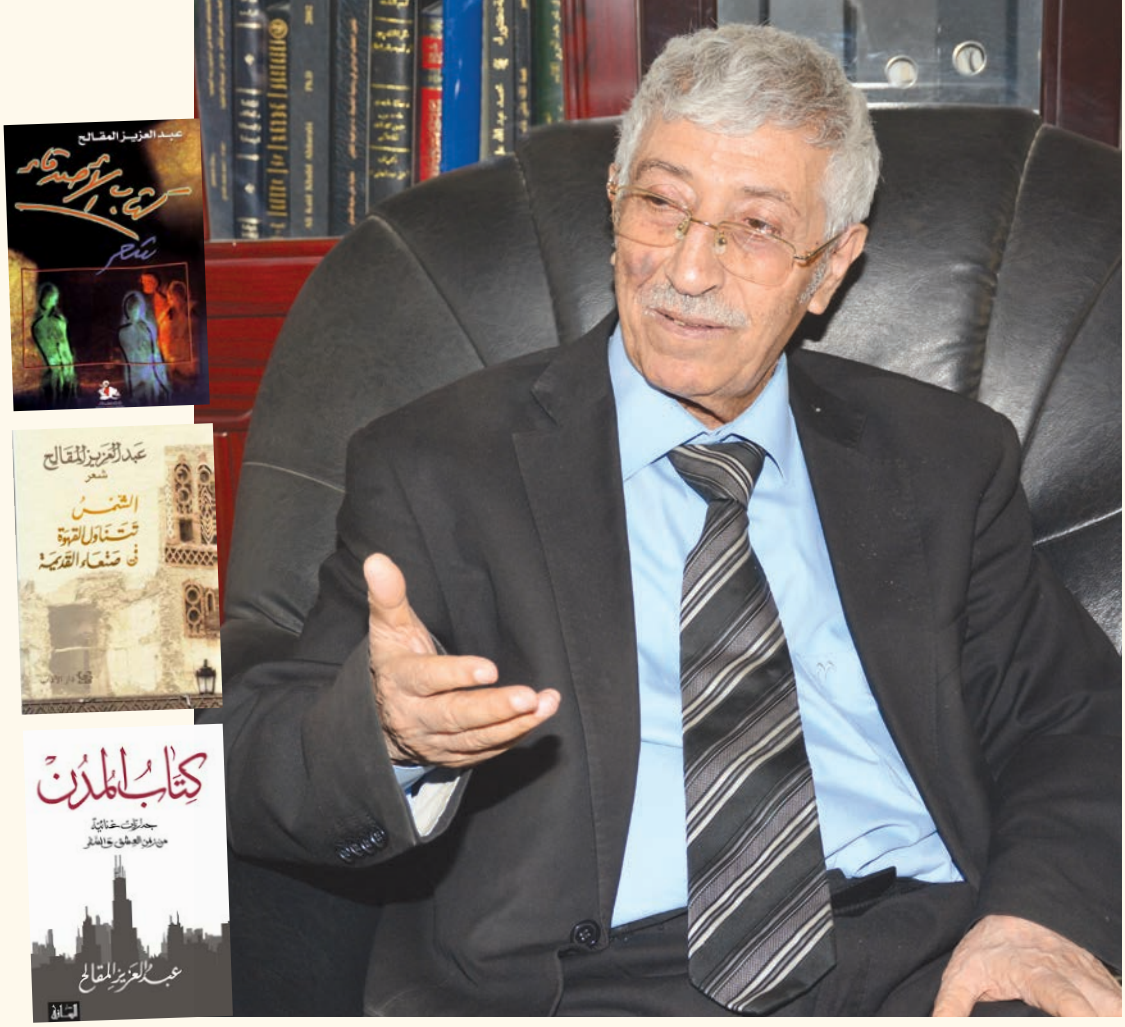
– أعتقد أنه قول صحيح إلى أبعد مدى. وبذكر واقعنا العربي، والمحلّي، الشعر في الوطن العربي، وفي بلادنا– وهي جزء منه– ما يزال هو الجانب الحيّ والمعافى من الإبداع، وما يزال هو الشريان العربي الذي ينبض في الجسد العربي الميِّت، والذي تتآكل أعضاؤه، ويدمِّر بعضها بعضاً، في سابقةٍ لم يحدث مثيلاً لها عبر التاريخ العربي القديم، والحديث؛ ففي ساحتنا المحلِّيّة، الآن، أصوات شعرية تبعث على الدهشة والإعجاب، وكذلك الحال في بقيّة الأقطار العربية، مشرقاً ومغرباً، وعندما تستعيد الأمّة وعيها سيجد الدارسون والنُقّاد في هذا المنتج الشعري مادّة خصبة، فنِّيّة وتسجيلية، في آن واحد.

في ظلّ هذه التداعيات والأوضاع، هل كُتِبَت قصيدة الحرب اليمنية، أم أنها لم تكتب بعد؟

– أستطيع القول–من خلال متابعتي واطّلاعي على ما كَتَبه عدد من الشعراء (الشبّان منهم خاصّة)، ومايزالون يكتبونه– إن ذلك يشكِّل ديواناً أو ملحمة عن الحرب الضارية التي تأكل بلادنا، وترمي بقواه الشابّة والفنِّيّة إلى محارقها، بلا رحمة ولا حساب لما سوف يترتَّب على هذا الفعل الشنيع – أي الحرب– مستقبلاً، من إخلال بتوازن مسار الأجيال وفقدان قوّة مصادره وقوداً لحرب، ما كان يجب أن تقوم أو تتمّ بالصورة البشعة التي تتمّ بها، والتي تدمِّر ما تكوَّنَ، عبر العصور، من وشائج الأخوّة والمواطنة.

وتبعاً لذلك، فإن قصيدة الحرب التي كُتِبت، حتى الآن، هي– وحدها– من سيؤرِّخ لبؤس هذه المرحلة المؤسفة، محلِّيّاً وعربيّاً، غير أن ما كُتِب، حتى الآن، مازال في طور التراكم والتفاعل مع الأحداث، ولن يتلفت الباحثون والدارسون إلى ما صار ناجزاً من نصوص مدهشة بأبعادها الإنسانية التي التَقَطت– بإتقان– معاناة الإنسان العربي، والإنسان اليمني جزء لا يتجزّأ منه.

في أحد حواراتك الأخيرة، صرَّحت بقولك: «بالثقافة تستطيع الأمّة العربية أن تصلح ما أفسدته السياسة». كيف يمكن للثقافة القيام بهذه المهمّة؟



عبد العزيز المقالح ▲

- فـي هذا الزمـن المادّي والحسّـي، تحتاج الأمم والشـعوب إلـى التواصـل الفعّـال بثقافتهـا، بوصفها الأسـاس الجامع لأبنائهـا، مـن أقصـى المشـرق إلـى أقصـى المغـرب، وقد بقيـت الثقافـة العربية- رغـم ضمورها، وعصـور الانحطاط المتلاحقـة- القـوّة الروحيـة المحافظة على الحـدّ الأدنى من التواصـل بين أبنـاء الأمّة العربية، وقد حـاول كبار المفكّرين العـرب ودعـاة الوحـدة بناء المشـروع الثقافي المسـتقبلي، وكانت هناك جهود كبيرة في السـتينيات والسبعينيات وحتى الثمانينيـات، فـي إحياء هـذا المشـروع وصياغـة مفرداته، وكانت منظَّمة الثقافـة والعلوم قد نجحت في تحديد وتكوين معالم مشـروع ثقافي عربي شامل، إلّا أن المتغيِّرات المريعة التـي شـهدها الوطن العربـي، والتي هيَّأت لاحتـلال العراق، قـد أهالت التـراب (أو كادت) على مشـروع عظيم.

أمّـا سـؤال غياب المشـروع الثقافي العربي، ومـا يعنيه هذه الغيـاب للدور المنـوط بالثقافـة العربية، فلا تكـون الإجابة عليه بكلمات أو سـطور، إنما بكتـاب أو مجموعة كتب تدرس الواقع العربي، وما تشـهده أغلب الأقطـار العربية منذ عقود، وعلى مختلف المسـتويات، خاصّة الاقتصادية، والثقافية، من عجـز وافتقـار وعدم قـدرة على مواجهة مطالـب العصر وما يفرضه من تحسين مسـتوى المعيشة ورفع مستوى التعليم، والحـدّ من الفقـر الذي يقـف- بمعنـاه القريب والمباشـر- وراء كلّ المشـكلات التـي تعاني منهـا مجتمعاتنـا العربية، وفـي مقدِّمتها الحـروب والخلافات والتمـزُّق الاجتماعي، ولا خـلاص منه ومن تبعاته المريرة في غيـاب الوحدة والاتِّحاد، وبنـاء الأسـرة العربيـة القادرة على السـير نحو المسـتقبل، بعقول لا تشـكو الخـواء والجهل، وبطون لا تشـكو الفراغ.

يـرى الباحثون الذين سـبروا أغوار تجربتـك الأدبية، أن الشـعر هـو مصـدر إلهامـك، وعطائـك المعرفي. اليـوم، وبعـد مـا يقـرب 80 عاماً مـن العمر، مـا الذي يعنيـه الشـعر لك؟

- الشـعر- بالنسـبة إلـي، وفـي هـذه المرحلة مـن حياتي، خاصّـة- هـو المـلاذ والواحة الخضـراء الوارفة الظـلّ، التي أفـرّ إليهـا، كلّمـا اقتربت كوابيـس الواقع المريـر من محيط الـروح، وبـدأت فـي نهـش مـا تبقّـى مرتفعـاً من جـدران الصلابـة، وأعمدة المقاومـة. وإذا ما وُفِّقت بنـصّ يرضيني، أشـعر أن الـروح، التي كانت قـد بدأت تتعذَّب، فـي طريقها إلـى أن تسـتعيد قسـطاً مـن الراحـة والأمـان المؤقّت. ولم يكن ذلك شـأني فـي بداياتي عندمـا كنت مفتونـاً بالتجربة، وأسـعى إلـى إثبـات علاقتـي بالشـعر، بوصفه تعبيـراً عن موقـف نضالي، وإنسـاني. وهنـا- ردّاً على سـؤالك- أودّ أن أشـير إلـى أن الواقـع، بتناقضاتـه وردود أفعالـه المختلفة، هـو الملهم لا الشـعر.

أين موقع القصيدة من تفاصيل حياتك اليومية؟

- حياتي مزدحمة بما لا يحصى من القضايا والمشاريع والأحلام، وليس الشعر سوى واحد من تلك المهامّ التي تأكل وقتي، وتقودني إلى طَرْق كثير من الأبواب المغلقة، ويأخذ الاهتمام بمشكلات المبدعين الشبّان وما يعانونه، الآن وقبل الآن، من إهمال وتجاهل، جانباً من وقتي، إضافةً إلى التدريس، الذي ما زلت مواظباً على ممارسته، وكذلك الإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراة، ومتابعة ما أستطيع متابعته من النتاجات الأدبية عن طريق الكتب، تارةً، وعن طريق الإنترنت، تارةً أخرى. وهنا، لا أكرِّر ما يقال من أن القصيدة هي التي تدعو الشاعر، وليس هو الذي يدعوها، لكني أقولها كحقيقة واقعة وثابتة.

يلاحظ الجمهور، في اليمن، أنك توقَّفت عن كتابة الأغنية.

- أعترف أن هذا ليس مجالي، وأني لست كاتب أغنية، وما نُسِب إليَّ من كلمات يغنّيها بعض من الفنّانين اليمنيين، لم تكن سوى تعابير مرتجلة، كنت أكتبها أو- بالأحرى- أمليها في حضور الفنّان نفسه، كما هو الحال مع تلك الأغاني التي لحَّنها وغنّاها الفنَّان القدير أحمد فتحي، وهي قد جمعتنا، في القاهرة، في أوائل السبعينات من القرن المنصرم، عندما كنت أواصل دراستي العليا في كلِّيّة آداب جامعة عين شمس، وهو يدرس في الفنّ في معهد الموسيقى. في تلك الفترة، كنا نذهب إلى بعض الأماكن خارج القاهرة وبالقرب من الأهرام، ليعزف ويغنّي بعضاً من أغانيه الأولى، ثم كان يطلب بعض الكلمات لألحان جاهزة.

ولا أخفي أنني كنت لا أودّ أن تحمل اسمي؛ فقد كانت بسيطة وساذجة، أغنية واحدة هي التي كتبتها بانسجام، هي «صنعانية»:

«صنعانية مرَّت من الشارع غبَشْ/ كان الزمن ظمآن، والفجر اشتكى نار العطشْ/ لكنها لمّا مشت سال الندى/ والورد فتّح وانتعش/ صنعانية.. صدر المدينة هش/ والشارع تغنّى وارتعش/ يا صاحب المغنى اقترب/ واجمع صدى الخطوات/ واقرأ ما نقش. صنعانية..».

في كتابكم «الأصدقاء»، خلت القائمة من الزعامات السياسية القومية، رغم المكانة التي تحظى بها بعض تلك القامات عند المقالح، فماذا يعني النفور من السياسة والساسة، والاقتصار على الأدباء؟

- لا يعني ذلك أن بعض السياسيين قد لا يكونون أصدقاء، لكن الفكرة ارتبطت بالصداقة الأدبية، وبكلّ مَن له تأثير باقٍ ومحفور في الذاكرة، وقد حرصت على أن أرفق مادّتي عن أحد أصدقائي بأثر معيَّن من إنتاجه الأدبي، كما حرصت أكثر على أن يكون الصديق الذي ضمَّنته كتابي شاعراً، وأقلّ الشروط أن له علاقة بالإبداع؛ نقداً أو سرداً روائياً. وما أعتزّ به كثيراً، في هذا الكتاب، أني وجدت فرصة للحديث عن أصدقائي القدماء من الشعراء العظام؛ أصدقاء كلّ مبدع، ومنهم «أبو الطيب المتنبّي»، و«أبو العلا المعري».

على ذكر الصداقات الأدبية، يذكر البعض أن جدلاً طويلاً، في السبعينات من القرن الماضي، دار بينك وبين صديقك الشاعر والأديب عبد الله البردوني، فما جوهر ذلك الجدل؟، وهل كان على صلة بالمواقف، أم بمغايرة شكل الإنتاج الأدبي؟

- لا أتذكَّر شيئاً عن ذلك النقاش، وإذا كان- كما يشير السؤال- قد حدث، فإنه لم يخرج عن نطاق الشّعر، وما استجدّ به، وحوله من حوارات فكرية، وثقافية، وأدبية تتَّسم بالتباينات إزاء مختلف القضايا المصيرية، على مستوى الوطن العربي، ولم يمنع الاختلاف، وهو أمر طبيعي من استمرار العلاقة الودِّية والانشغال المشترك بما هو أكبر من الأمور الجزئية، وهو ما كان الوطن يعانيه ويتطلَّبه من مواقف، وتضافر القوى المبدعة والحريصة على تطوُّر الوطن والارتقاء به، حاضراً ومستقبلاً.

برأيك، لماذا خبا الجدل، في الوقت الراهن، حول الأشكال الأدبية؟، وما واقع قصيدة النثر، ومستقبلها؟!

- يبدو لي أن الواقع وانشغالاته وما تحقَّق، على مختلف الأصعدة، قد تجاوز كلّ ما كان يُطرَح في الستينيات والسبعينيات، ولم تعد القصيدة العمودية هي نفسها، ولا قصيدة النثر كما كانت بدايتها الريادية، وصار الأفق مفتوحاً لكلّ أشكال الإبداع، دون تحيُّز أو رفض.

يحسب لك، في اليمن، الأخذ بأيدي ثلاثة أجيال متعاقبة، لكنك- في تقديمك لإصداراتهم- كثيراً ما ألمحت إلى معضلة توقُّف معظم الشباب عند (أو بعد) البدايات؛ ما سبب تخلّي الكثير عن مشاريعهم الإبداعية؟!، ولماذا يرفض المقالح مشرط تمزيق المحاولات الأولى؟

- الأسباب كثيرة، أهمّها الظروف القاهرة والقاسية التي يتعرَّض لها المبدعون، فتجعلهم يتوقَّفون عند الخطوات الأولى منصرفين إلى ما يرونه ضرورة لاستمرارهم في الحياة، وسيظلّ ذلك هو الحال إلى أن يقيّض الله للمواهب الواعدة من يرعاها، ويأخذ بطريقها إلى نهاية المشوار الإبداعي. أمّا عزوفي عن التعامل مع البدايات بقسوة أو

بمشـرط حـادّ، أو رفضـي لذلـك، فيعـود إلـى اقتناعي بأن البدايـات تحتاج إلى التشـجيع أكثر منها إلـى النقد الصارم.

«ديسـتوبيا»، إحـدى القصائد الأخيـرة التي كتبتها. إذا فهمنـا منهـا أن واقـع العـرب والعالم، مـن حولنا، وصـل أعلـى درجـات الفوضـى والخراب، فأيـن ذهبت أحـلام المدينـة الفاضلـة (يوتوبيـا) التي طالمـا حَلمَ وتغنّـى بهـا الأدبـاء، وأنت واحـد منهم؟

- يمكن لمن يقرأ القصيدة أن يفهم ما هو الهدف من ذلك. أمّـا أحـلام المدينـة الفاضلـة، فلم تذهـب بعيـداً، فما تزل- بالنسـبة إلينـا نحن العـرب- ثابتة في الـورق، وفي رؤوس بعـض الحالميـن الطيِّبيـن مـن أبنـاء هـذه الأمّـة، لكنها- بالنِّسـبة إلـى الآخريـن- موجـودة ومعيشـة، ولا يفتقـدون إليهـا فـي حياتهـم الهانئة المسـتقرّة.

ديستوبيا

عبد العزيز المقالح (مقاطع)

هي «ديستوبيا» رَذْلةُ
النقيض «ليوتوبيا»
ليس فيها من الصبح
إلاَّ كآبَتهُ.
ومن الليل إلاَّ الظلامُ
ووحشتُهُ
ومن الشعر إلاَّ البكاء.
لا حدائقَ
لا وردَ
لا شجراً مورقاً
كلٌ قادتها فاسدون
ونخبتُها فاسدَهْ.

هي «ديستوبيا»
تبتدي من مياه الخليج
ولا تنتهي في مياه المحيط
تقوم على فائضٍ من غنًى فاحشٍ
بيد أن بنيها جياعٌ
هُزالى
يلاحقهم موتُهم في القرى
والحواضر
أطفالُهم- يا لحزني!-
حفاةٌ عراهْ.

هي «ديستوبيا»
خَسرتْ نفسها
كشفت ساقها للغريب
أطمأنت لهُ
منحَتْه مفاتيح أبوابها
ونوافذها
ثم نامت،
وأدركها خدَرُ العاشقات
ولم تكتشف ما يراد بها
ولها
من هلاكْ.
تلك «ديستوبيا».

هجرتها العصافير
وانتحرت فوق ساحاتها
زُمَرٌ من حمام القرى
وبلابلها..
ما تبقّى على الشجر الناخرات
سوى البومْ.
والليل، بعد انتحار المصابيح،
يغدو بساحاتها
مسرحاً للخُفّاشْ.

محمد السعدني (مصر) ◄

في تشخيصها للمشهد الثّقافي ترى الكاتبة القطريّة مجد خالد الزيارة، أن المُثقَّف العربي خاصّة والمشهد الثّقافي بشكلٍ عام يواجهان تحدّياً كبيراً نظراً لغلبة وسائل التواصل الاجتماعي وتأثيراتها على المشهد بشكلٍ يكاد يكون شبه تام، هذا إلى جانب أنَّ هذه الوسائل الحديثة تجعل الكثير من القرّاء يتأثّرون بالتحشيد أكثر من تأثُّرهم بعملية الإقناع. كما ترى صاحبة «مذكرات مشفرة» و«طريقك للتحكم بعالم من اختراعك» أن أفضل الوسائل في الوقت الحالي لتغيير المعادلة وجذب جيل الشباب للقراءة يتأتّى من خلال اختيار جيّد للنصوص. وفي توصيفها للمشهد الثّقافي القطري أشارت الكاتبة مجد الزيارة إلى أنه قد ظهرت عليه ملامح قوة الشخصية والتوجُّه السليم وحسن الخلق وانفتاح الرأي والنقاش الراقي ووضوح الفكر... المزيد من التفاصيل في هذا الحوار:

الكاتبة القطريّة مجد خالد:

القراءة الجادة، تحدٍّ آخر يواجهنا..

حوار: سعيد صالح

تخصّصكم الأكاديمي في مجال الكتابة الإبداعية. ما هي مميِّزات هذا المجال عن صنوف الكتابات الأخرى؟

- أُستعمل مصطلح الكتابة الإبداعية (Creative writ-ing) بشكلٍ مُوسَّع أفقده واقعيته، حتى أنك تجد مواقع تضع هذا العنوان إلّا أنها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته. ومن جهةٍ أخرى فإن مصطلح الكتابة الأدبية (Literary writing) قد تمّ حصره في مجالات قليلة وتمّ التضييق فيه إلى حَدّ أنه أصبح لا يستعمل إلّا في الأدب الإبداعي، وهذا خطأ منتشر لا مبرّر له. ذلك أن النّص الأدبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللّغة، بينما النّص الإبداعي هو مستوى رفيع ومهاري من التعامل الرقيق مع اللّغة، والخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة وبين الإبداع فيها، فيوصف عمل أدبي بأنه ليس أدبياً، والمراد في حقيقة الأمر أنه ليس إبداعياً.

من خلال تجربتك في هذا المجال؛ كيف يمكن إيجاد وسائل غير تقليدية تجذب الجيل الجديد ليكون محباً للقراءة؟

- الكتابة الإبداعية هي تعبير عن الرؤى الشخصية، وما تحتويه من انفعالات، وما تكشف عنه من حساسية خاصّة تجاه التجارب الإنسانية. فالكتابة الإبداعية ابتكار وليست تقليداً، وتأليف لا تكرار، تختلف من شخصٍ لآخر حسب ما يتوفَّر لكلٍ من مهارات خاصّة، وخبرات سابقة، وقدرات لُغويّة، ومواهب أدبية، وهي تبدأ بالفطرة، ثمّ تنمو بالتدريب والاطلاع. ولذلك فإن أفضل الوسائل في الوقت الحالي لجذب جيل الشباب للقراءة هي النصوص التي تعتمد على مبدأ (ما قَلّ ودَلّ)، وهذا النوع من الكتابة يحتاج فيها الكاتب إلى الذَّكاء وقوة الملاحظة، إذ إن أهمِّية الكتابة تأتي من أنها تستطيع أن تشدّ انتباه القارئ إلى الأشياء الصغيرة من حولنا التي لها دلالات كبيرة.

جذب القارئ وخاصّة من الناشـئة ليس بالشـيء البسـيط في عصر انتشـار وسـائل التواصل الاجتماعي بشكلٍ كبير، ولكـن تبقى هنالـك فئة من المُثقَّفيـن المجتهدين المؤمنين بأهمِّية ترسـيخ الفكر وسـط هذه التحوُّلات السريعة، وذلك سـعياً لمواكبة هذه السـرعة بنكهـة ثقافيّة رغـم الصعاب التي تواجهنـا، ويبقى هنالك القارئ الواعي المُؤثِّر المُتذوِّق لهذه النكهة الثّقافيّة التي سـيبقى لهـا محبّوها والمهتمون بها رغـم المُتغيِّرات الكثيرة.

تهتميـن أيضـاً بأدب الطفل، باعتقـادك هل يحظى هـذا الصنـف بالاهتمام المطلوب من حيـث التأليف؟

– أدب الطفـل عالـم كبيـر ولـه الفئـة المختصة بـه، لكن مـن جانبي، فأنا متخصِّصة بأدب الناشـئة وهـو فعلاً أدب نـادر ولا نرى له وجـود ويكاد يكون أدب هـذه الفئة، التي أُسـمّيها (الفئة المنسـية)، وهم ليسـوا أطفـالاً ولا بالغين، معدومـاً في العالـم العربي. أدب الناشـئة هو صنف جديد فـي الأدب، ونُسـمِّيه كذلـك أدب الفتيـان أو أدب الشـباب.

ويمكـن تعريـف أدب الناشـئة بأنّـه الأدب الذي لا يناسـب الأطفال بشـكلٍ تـامّ، ومن الصعـب تعريفـه كأدبٍ للكبار، ويمكـن تعريفـه بأنـه أدب الانتقـال مـن مرحلـةً الطفولة إلى مرحلـة البلوغ.

كتبت ثلاث روايات لفئة الناشـئة، وهي: «تريترا» و«محكمة ديـك» و«جميل بثينة»، وقـد لاقت إقبالاً كبيـراً ولله الحمد، وأعتقـد أنـه مـن المهمّ جـدّاً الاهتمـام بنوعيـة الكتب لفئة الناشـئة، لأن هـذا النوع من الفكـر لهذه الفئـة – تحديداً– سـيُحدِّد الشـخصية والتأثير الذي سـيحوِّلهم إلـى أعضاء ناشـطين في المجتمع مستقبلاً.

لا شـكّ بأن للتحوُّلات المتسـارعة التي تطبع الوقت الراهـن تأثيـراً علـى العمليـة الإبداعية وعلـى الكُتَّاب والمُثقَّفيـن. كيـف تنظرين إلى هـذا التأثير؟

– فـي اعتقـادي الخـاص أعتقد بـأن أهم مشـكلة يواجهها الكُتَّـاب أو الشـباب المُثقَّـف أنَّ القـارئ يتأثَّر بالتحشـيد أكثـر من تأثُّـره بعمليـة الإقناع، فعندمـا يُصنَـع رأيٌ عام

فـي مجتمع ما حول مسـألة مُعيَّنة فإنّ الشـباب ينسـاقون مع عملية التحشـيد هـذه بطريقة اتباعية محضـة، وإنْ لم يصاحبْهـا اقتنـاع تـام، ومن يعيـش ضمن محيطٍ بشـري أحـادي الرؤيـة، أو مخالـف لمعتقداتـه وقناعاتـه، لابدَّ أن يمـرّ بحالتيـن - إنْ لم يشـأ اعتزال مجتمعه- همـا: التأثير أو التأثُّـر، فـإن كان يمتلك وعيـاً وحصانةً وقوَّةً، فسـيغدو مؤثِّـراً في الآخريـن من حوله، وإلّا فسـيتأثَّر بهـم، ليُصاغ فكره وسـلوكه، كما يشـاءون، وربما عاش مؤثِّـراً ومتأثِّراً، يحمـل النقيضين.

كيـف تقيِّمين المشـهد الإبداعي فـي قطر؟ وما هي سُـبل التشجيع على القراءة وتكريسـها في المجتمع؟

- على المسـتوى المحلّي دولة قطر واعية جدّاً لأهمية الكتاب والكاتـب والاهتمـام بالقـارئ أيضاً كما هـو ملاحظ، خاصّة فـي الآونـة الأخيـرة والحمد للـه، حمـلات التوعيـة المكثَّفة بأهمِّيـة القـراءة التـي روَّجـت لهـا كلّ دوائـر ومؤسَّسـات الدولـة بأهمِّيـة القراءة ودورهـا المهمّ في توسـيع المدارك وتطويـر الذات، ووضـع التجارب والمهارات التي يسـتقيها الإنسـان من الكتـاب في تطوير ذاته، إلّا أن مسـتوى القراءة عندنـا لا يزال دون المأمول مقارنـةً بالدول الأخرى، رغم أنّ الكتـاب أصبح الإقبـال عليه متصاعداً، ويلعـب دوراً محورياً فـي إيقاعات حياتنـا اليومية، ولكـن لا تـزال المعلومة التي يسـتقيها الفـرد، خاصّـة الشـباب، مـن وسـائل التقنيات، أكثـر بكثيـر مـن تلـك المُسـتقاة مـن الكتـاب الورقي عن الإلكترونـي، ولا تـزال القراءة السـطحية، مقارنـةً بالقراءة الجادة، هي المسـيطرة على السـاحة، رغـم كلّ الجهود التي بُذلـت وتُبـذل للاحتفـاء بالكتاب الجـاد وصناعتـه. وأهمِّية القـراءة الجـادة لا تخفـى علـى أحد، فهـي مفتاح توسـيع المـدارك، ولمعرفة التطوُّرات التي تحصل في عالمنا، وحلقة للتواصـل مـع الآخر، وعلـى الرغم مـن ذلك، تشـهد القراءة على المسـتوى العربي عموماً، تدني نسـبة الإقبـال، مقارنةً بالقـراءة عالمياً، والأسـباب متعـدِّدة، فهناك عوامـل ثقافيّة واقتصاديّـة واجتماعيّـة، أدَّت إلى هذه النتيجة السـلبية.

أول خطـوة فـي طريق تشـجيع القراءة، هـي دعم صناعة الكتـاب، وإزالـة كلّ العقبات مـن طريق المُؤلِّف والناشـر والمُـوزِّع، كمـا أن تشـجيع القـراءة الجادة، هـو تحدٍ آخر يواجهنـا، ولـن ننجـح فيـه ما لـم ننجـح في تقديـم دعم قـوي لـكلّ القطاعـات المرتبطة بتلـك القراءة، مـن تأليف ونشـر وتوزيـع، حتى ننجح فـي تقديم عمل جيـد ننافس بـه الآخـر، بهذا، نكـون قـد نجحنا فـي الترويج لأنفسـنا ثقافيّـاً وفكريّاً.

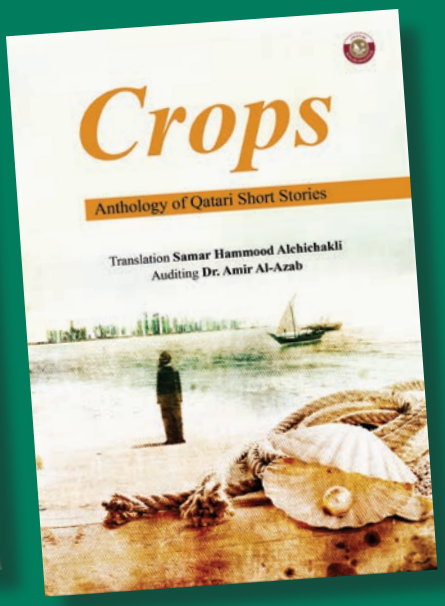
قطـر اليـوم أرض خصبـة للفكـر والثّقافـة والأدب، وقد تمّ إنشـاء دُور نشـر تقـوم بطباعة كتـب المُؤلِّفيـن القطريين مجانـاً كتشـجيعٍ مـن دولتنا لمبدعيهـا، وهذا شـيء نفخر بـه طبعاً، وأيضـاً هناك المقاهـي الثّقافيّة التي تسـعى إلى تنويـر الفكر وتوجيـه الثّقافـة القطريّة وتجمـع المُفكرين القطريين للتطويـر والتقـدُّم في هـذا المجـال، فبالرجوع لسـؤالك فإنني أرى بأننا فعلاً نتقـدَّم كثيراً في مجال الأدب المحلّـي، وهنـاك إنتـاج جيد يتناسـب مـع ما يطمـح إليه المجتمع القطري، رغم أن سـقف طموحنا عـالٍ جدّاً ولازلنا نتسـلَّق معاً سـلم النجاح والتطوُّر وتحقيـق جميع أهدافنا.

فـي السـياق نفسـه، يُلاحـظ بـأن هناك تزايـداً في أعـداد المُؤلِّفيـن الشـباب، وربمـا لا ترقـى مؤلَّفـات بعضهم أحياناً للمعاييـر الأدبيّة المطلوبة. ما تعليقك؟

- الكُتَّـاب قيمـة إنسـانية كبيـرة، وهـم الذيـن يحـدِّدون المسـتوى الجـاري لأي أمّـة، لذلـك لا ينبغـي أن نتركهـم ونهملهـم، والكاتـب يختلـف عـن أصحاب المهـن الأخرى فـى أنـه يعمـل بوجدانـه وبمشـاعره، لذلـك فهـو الأكثـر معانـاة والأكثـر عرضة للسـقوط والانحياز، ولكـن ازدياد عـدد المُؤلِّفين ليس بالشـيء السـيئ، ولا أعتبره مشـكلة، ولا أسـتطيع تعميـم الكتـب ذات الفكـر الهابـط أو الكتب ذات الحشـو والتكديـس التي بلا هدف، فهنـاك الكتب التي وجدنا بها قيماً وأقلاماً تتكلَّم بصوت الشـعب، وهناك الفكر الصالـح والطالح بطبيعـة الحال في أي مجتمـع، ولكن ما أُنـادي بـه هو تصحيح مسـار الكتاب عبـر التثقيف الذاتي للكُتَّـاب، وذلـك من خـلال توفيـر وكلاء أعمـال مختصِّين للكاتـب، كمـدراء الأعمـال الخاصين بالمطربيـن والمغنّين والموسـيقيين، فالكاتـب أحـقّ بـأن يكون له مديـر أعمال (وكيـل) خاصّ به يقوم بالترويج الإعلامـي لعميله الكاتب، وينظِّـم له عقـود الطباعة والترجمة والنشـر والمحاضرات والأمسـيات والنـدوات والمهرجانات المحلّيـة والدولية.

وكذلـك يقـوم الوكيـل بالتفاوض علـى الأجـور المطلوبة، وعلـى عـدد النسـخ المطبوعـة وعـدد الطبعـات، ويجـد المُحرِّريـن الذيـن يُخرجـون له كتبـه في شـكلها النهائي، قبـل طباعـةٍ خاليةٍ مـن الأخطـاء، وهو الـذي ينظِّم حقوق الكاتـب، ويحصـل عليهـا قانونيـاً، وذلك كلّه مقابل نسـبة معقولـة مـن أربـاح الكاتب، وبهـذه الطريقـة نضمن حقّ الكاتـب وتوجيـه مسـاره الأدبي على أُسـس علمية واضحة تناسـب المجتمـع والقانـون والدولـة، ونحتـرم الكتابـة الإبداعيـة كمهنـة احترافيـة محترمـة لهـا مدخـول مادّي ومكافـآت حسـب جهـد الكاتـب وفكـره المطـروح علـى السـاحة، فمتـى اُحترمـت مهنـة الكتابة الإبداعية فسـوف نرقـى للفكـر المطلوب.

من إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

في كتابه «اللغز وراء السطور» – دار الشروق 2017م، يشبِّه الراحل أحمد خالد توفيق (1962 - 2018) النُقَّاد بأساتذة علم النبات ممَّن يجيِّدون فحص الوردة وتركيبها، وينسون، في غمرة هذا رائحة الوردة؛ هل هي عطرة أم لا؟ وقد كرَّر هذا التشبيه عن – قناعة – في أكثر من موضع...

مغمور نقديّا مشهور جماهيريّاً

محمود فرغلي

أحمد خالد توفيق ▲

والواضح للعيان أن أهل النقد اتَّخذوا من أعماله الموقف ذاته، في إطار تراتبية نقدية، أقلّ ما توصف به أنها غير علمية، فلم نجد من النُقَّاد اهتماماً يُذكَر بأعماله، وينطبق هذا التعالي النقدي على هذا النمط من الكتابة، سواء أكانت كتباً في أدب الخيال العلمي أم كانت روايات بوليسية وجاسوسية أوعاطفية، فكلّها ظلّت بعيدة عن دائرة نقدنا العربي، بخاصّة الأكاديمي منه، حتى أصبحنا أمام تيّار كبير مهمل من كُتّاب الرواية، مغمور نقدياً، مشهور جماهيرياً.

فيما يخصّ توفيق – ربَّما – نستثني روايته «يوتوبيا» التي دُرِست على استحياء؛ لأسباب تتعلَّق بطبيعة النوع الذي خَطَّ، من خلاله، مساراً جديداً في أدب الخيال العلمي؛ أقصد رواية «الديستوبيا» أو المدنية الفاسدة، أمّا غير ذلك فلا نجد إلّا ذرّات بسيطة أو مقالات صحافية متناثرة هنا أو هناك، تعبِّر عن خلل واضح لدى النُقَّاد؛ فهل كانوا – بتغافلهم عنه – ينظرون إلى أدبه النظرة الدونية النمطية ذاتها لهذه الأنواع السردية المهمَّشة؟ إن الجواب عن هذا التساؤل يسير، ومفاده أن كبار النُقَّاد مثل «تودورف»، و«جيل دولوز»، وغيرهما درسوا هذا النوع من الأدب، وأبرزوا معطيات شعريَّته، يضاف إلى ذلك المقروئية العالية التي حقَّقتها تلك الأنواع، وجماهيريَّتها الواسعة، فليس ضرورياً أن يكون كلّ ما هو جماهري سطحيّ وتافه، ثمّ – أخيراً – تراكميَّتها النوعية عبر عدّة عقود وأجيال من الكتّاب، لا يعرف عنهم النُقَّاد شيئاً، في أغلب الأحيان. و ربَّما كان في موت توفيق وأصدائه بين جماهيره الغفيرة ما يلفت أنظار النُقَّاد إليه؛ لدراسة إبداعه وأسرار جماهريَّته. إن نجاحات توفيق وتحوُّلاته الأدبية وخطواته الفنية المحسوبة، وشقّه مسارات جديدة لها عناوينها البارزة، على غرار روايته «إيكاروس» (2015)، هي تجربة تستحقّ أن يوجِّه النُقَّاد نحوها أقلامهم، وكذلك رواية «يوتوبيا» (2008)، وهي واحدة من أهمّ أعماله وأكثرها شهرةً، تتضمَّن من الحدس والإلهام ما يكفي كي نقول إننا نسير نحو مجتمع يوتوبيا الفصامي الطبقي، وما يطرحه من عالم متخيَّل لمصر عام (2023)، بإيقاع متسارع، يسبق فيها الحدث الشخصية، ويتَّسع فيها التخييل، إلى درجة الغرائبية.

لكـن النقـد - فـي كثيـر مـن الأحيـان- يقـوم بعمليـة قَوْلَبـة للكاتـب، فيضعـه فـي زاوية معيَّنة، لا يسـمح لـه بالخروج منهـا، ويصنِّفه في إطارهـا، وهو ما حدث مـع كثيرين ممَّـن أبدعوا في فنـون الأدب المهمَّـش؛ حيث مارس النقـد والنُقَّاد نوعاً مـن الإقصاء غير المبـرَّر وغير المبني على دراسـة علميـة رصينة، وهذا مـا حدث مع توفيـق، فقـد كان لبداياته الأدبيـة بكتابة روايـات الجاسوسـية وسلاسـل الخيـال العلمـي- بطبيعتهـا الخاصّـة، وخيالهـا المحـدَّد، وبنيتها الفنّيّـة- دور في موقف النقد منه؛ ذلـك أن النُقَّاد وضعوا مصطلح الأدب المهمَّـش علـى أنمـاط مـن السـرد المهمَّـش. والملاحـظ أن فـنّ الروايـة هو الوحيد الـذي يتضمَّن هذه السـرود، ربَّما، لطبيعته الخاصّـة، وقدرته على امتصاص التجارب المختلفة علـى نحو مميَّز، خلافاً للأنـواع الأدبيـة الأخرى، يضـاف إلى ذلك أن مصطلـح الأدب الهامشـي يتضمَّـن اعترافـاً ضمنيـاً بأنـه أدب، لكنـه مهمَّش نقديـاً أو هـو لا يثبـت أمـام نظريّاتهـم النقديـة، فهـم، في الوقت الـذي يرفضون فيـه إدانة هـذه الروايات وفقـاً لجماليَّتها، يرفضـون ردّ الاعتبار لهـا بإخضاعها لنقد يستكشـف خصوصيَّتها الجمالية، وطبيعة العقـد القرائي بينهـا وبين القـرّاء الهواة، وممّـا يثيـر العجـب أن هـذا النمـط مـن الأدب سقط سـهواً أو تجاهلاً بين الأدبَيْن: الشـعبي، والرسـمي؛ الأوَّل منهمـا نـال العنايـة الأكاديمية والثقافيـة، وخُصِّصت لـه الأقسـام العلميـة وسلاسـل النشـر الحكوميـة، انطلاقـاً مـن دوافـع قوميـة وإيديولوجية، والآخر اكتسـب مركزيته من جماليّاتـه وفنِّيّاتـه وتاريخـه الطويل، في إطـار عمليـات إزاحة مسـتمرّة لمـا يُعَدّ- فنِّيّـاً- ركيكاً، في حيـن أن أدبية هذا الأدب تعتمد على تقنيات سـردية واستراتيجيات ذات جماليـة خاصّـة توافق أفـق توقُّعات جمهـور خاصّ؛ و-بناءً عليـه- تمَّت قولبة توفيـق- نقديّـاً- في قالـب إبداعي محدَّد، وآراء مسـبقة، دون قـراءة نقديـة فاحصة

> الجماهيرية المتفاعلة حقَّقت لتوفيق الإشباع النفسي، فلم يلتفت إلى انصراف النقد المتخصِّص عنه، حتى كأنه لا يعنيه، أو أنه بادله إهمالاً بإهمال

لأعمالـه، ولـم يلتفت النُقَّاد إلى تحوُّلاته العديدة، سـواء في مجـال الروايـة أو مجـال المقـال الأدبي السـاخر، أحياناً، ومقارباتـه لعمليـة الكتابة فـي بعض كتبـه، ومنها كتابه المشـار إليـه فـي مطلع هـذا المقـال، حيث تنـاول عملية الكتابـة مـن منظـور شـخصي، وأدلى بدلوه فـي عدد من القضايـا الكتابة، فتحـدَّث عن القصص البوليسـي، وأدب الخيال العلمـي، وعيوب فنّ المسـرح، والعلاقة بين الإبداع والحرِّيـة...، إلـى غير ذلك من موضوعات مـن داخل مطبخ الكتابـة، ثم أخذ الكتاب طابعاً سـيرياً فـي مقالاته، خارج المطبـخ، فتحـدَّث عـن انصرافه عن الشـعر بعد سـماعه لأشـعار أمل دنقـل الذي قال- بحنكة شـعرية- كلّ ما أراد هـو قوله. وفي مقال، ثان، نراه يصنِّـف القرّاء /النُقَّاد في مـدارس واتِّجاهـات، وفقاً لمـا يصله من خطابـات القرّاء، بأسـلوب سـاخر، فثمّة مدرسـة (عُمْر اللـي راح ماهيرجع تانـي)، ومدرسـة (القـرف)، ومدرسـة (لا جديـد تحـت الشـمس)... ويبـدو أن الجماهيريـة المتفاعلة قـد حقَّقت لتوفيق الإشـباع النفسـي، فلـم يلتفت إلى انصـراف النقد المتخصِّـص عنه، حتـى كأنه لا يعنيه، أو أنـه بادله إهمالاً بإهمـال. وفي مقـال ثالث، تناول علاقـة الأدب بالطبّ، من واقع تجربته الشـخصية وتجارب أطبّاء سـابقين أدركتهم حرفـة الأدب...إلخ، وهو، فـي كلّ مقال من تلـك المقالات، يكشـف عن معرفـة موسـوعية، دون أن يتخلَّـى عن روح الدعابة والسـخرية، بأسـلوب يذكِّرك بالسـاخرين العظام. عقـب وفـاة توفيـق، مـع مطلـع أبريل/نيسـان الماضي، تحوَّلت سـاحات ومواقـع التواصل الاجتماعي إلى سـرادق كبيـر في حـبّ العرَّاب (لقـب أطلقه عليه مريـدوه)، بينما نظـر إليه أكثـر من ناقد باعتبـاره ظاهـرة جماهيرية، مع تأكيـد أكثرهـم علـى عـدم قراءاتـه لأعماله. وعلـى عكس هـذا التجاهـل النقـدي، تمامـاً، وجدنـا تفاعلاً مثيـراً، من جمهـور القـرّاء، مـع الراحـل، لـم يقتصـر علـى قـراءة أعمالـه وتداولهـا، وهـم من سـبق أن اندمجوا مـع أبطاله المحبَّبيـن (رفعت إسـماعيل، مثـلاً)، بصورة كاشـفة عن طبيعـة القـارئ الخـاصّ، الـذي عَـوَّل عليه توفيـق كثيراً فـي كتاباته، واسـتطاع- بحرفية عالية- أن يسـتقطب منه جمهـوراً عريضاً، كان خارج دائرة القـراءة. وهذا جزء من مقتضيـات الأنـواع الأدبية البعيـدة عن أعين النقـد، والتي تعتمـد على إشـراك القـارئ وتفاعلـه مع عمليّـات البحث والاسـتقصاء والتحرّي وحـلّ الألغاز وإثـارة عقله وفكره، حتـى وصفت إحـدى الصحـف المصرية علاقة القـرّاء به بأنهـا علاقة المريدين بشـيخهم، أو- ربَّما- تقصد عرَّابهم.

شتاء 1993، الرحلة المعتادة مع الرفاق بعد المدرسة، لابدّ أنك تذكر هذا اليوم جيِّداً، بائع الجرائد الذي لم يفهم، أبداً، لماذا تتهلَّل أساريرك فجأةً، وتتراقص نشوة مجنونة في عينيك، لكنه يتراجع عن التشكُّك في أمرك عندما تنفحه كلّ ما في جيوبك من نقود، وتنقضّ على تلك الكُتيِّبات الملوَّنة المسحورة. ما سرُّها؟ لا شيء سوى شعار «روايات مصرية للجيب» على الغلاف الأمامي، واسم د. نبيل فاروق على الغلاف الخلفي: أدهم صبري يفتك بالأوغاد – نور وفريقه يقهرون المجرّة – بطاقة نديم فوزي الذهبية – منوعات زووم – معارك فارس الأندلس، نباهة عماد وعلا.

ترك «حلقة الرعب» مفتوحة!

هاني حجاج

دقّة القلب المنعشة وأنت تقرأ اسم (العدد القادم). هناك، دائماً، الوعد بعدد قادم، ورجل أسطوري مهيب تخلّى عن رونق الطبّ ببساطة، ولم يهتمّ كثيراً بمكانة ما يكتبه في الأوساط المتجهِّمة، و- باختصار- سلّم نفسه لنا، فسلَّمنا أنفسنا له! نعم، يجب أن يُذكر اسمه بوضوح، ومعه الراحل حمدي مصطفى، قبل الحديث عن أدب البوب أرت، في مصر والوطن العربي، بالكامل. فضل الرجل على ما لا حصر له من أرباب القلم الشبّان؛ بدءاً من طالب (ثانوي) حالم يقصّ صفحات كراسته لتحاكي قطع روايات الجيب ويجرّب الكتابة، مروراً بثلاثة أرباع المؤلِّفين الذين تجد أسماءهم في قائمة الأعلى مبيعاً، وحتى أحمد مراد النشيط المجتهد. يحقّ لك النسيان، لكن النكران قلّة أصل ورعونة، لا شكّ فيها!

في هذا العام، بين كنزنا المبهج، ومع صدور عدد الصيف «الزهرة السوداء»، وجدنا هذا العنوان «أسطورة مصّاص الدماء والرجل الذئب» والمؤلِّف اسمه د. أحمد خالد توفيق. تبتاع الرواية، بينما أصحابك تبدو عليهم ريبة مفهومة البواعث؛ فهذه خيانة للكاهن الأكبر، كما أن تجاربنا المؤسفة مع الذين حاولوا تقليده أكّدت مكانته الخطيرة. وتحت هذا الضوء، قُرئت أولى أعداد سلسلة «ما وراء الطبيعة»، بحذر لا يخلو من تصيّد للأخطاء. لابدّ أنها لن تروقك ما دامت صفحاتها لا تحمل- من النظرة الأولى- نسق نبيل فاروق الشهير. لكن، سرعان ما دعّم العدد الثاني «أسطورة الندّاهة» موقف المؤلِّف الجديد. هذه نكهة جديدة، ومذاق مختلف لا يمكن تجاهلهما، بالرغم من ذلك، تربّص البعض للأعداد التالية: (وحش البحيرة، لا بأس بها ولكن ما هذا الجو الإنجليزي البارد؟) (آكل البشر.. ممم.. جميلة، ما هو العدد القادم؟)..

أسطورة الموتى الأحياء ختمت هذا الموسم برصيد معقول للرجل، وعندما صدرت له روايتا «رأس ميدوسا»، و«حارس الكهف»، في معرض الكتاب، استحقّ- عن جدارة- أن تُفتِّش عن أعداده بالاسْم، وتسأل عن موعد صدورها، وتعتزّ باقتنائها مع رزمة الروايات التي حفظت معالمها، وأدمنت رائحة أوراقها.

فيما بعد، سوف يقدِّم سلسلته الثانية «فانتازيا»، وبطلتها هي عبير عبد الرحمن التي قرأت كلّ شيء، لكنها نسيته، فأتاها المرشد بجنّة الخيال، ثم تلتها سلسلة «سافاري» وتحيّة خاصّة لقرّائه من الأطبّاء اليائسين في بلدنا السعيد، وتناثرت مقالاته وقصصه هنا وهناك. ما موضوعها؟ ماندبلا، مسألة طبية، فيلم قديم، كلام عن طنطا.. لا يهمّ؛ إنك تقرأها لأنها بقلمه، ولا يعنيك، في كثير أو قليل، رأي العالم في كون ما بين يديك غير عميق لمجرَّد أن الشكل والألوان موحية بذلك، ومادامت الطباعة غير فاخرة، والغلاف ليس سميكاً بما يكفي، و- طبعاً- لأنها لا تتكلَّم عن غياب الشبق المكبوت فوق

تعاريـج اللحظة (ولا تنسَ التشـظّي، من فضلك!)؛ فالرجل عبقـريّ فعـلاً؛ من سـواه وجد لأدبـه مكاناً بجـوار صانع المتعة الجبّار نبيل فاروق؟ عالم النشـر يحفل، الآن، بمئات العناوين لكتّاب شباب، بعضهم موهوبون، والبقية ستذهب جُفـاءً، وكلّهم تجري، في عروق ما يكتبون، جينات أسـلوب أحمـد خالد توفيق، وطريقة تفكيره، وسـخريته من نفسـه ومـن العالم. هل يجـرؤ أحدهم أن يضع عينيـه في عينيك، ويتحـدّاك فـي أن مـا يكتبه أصيـل الابتـكار والمضامين؟ بصمتـه هنـا وهنـاك، والمدقّـق سـيجد كلمـات، بعينهـا، تزخـرف العبـارات، فتجعلهـا أكثـر رشـاقةً، ومنهـم مـن قضـى ليالـي بلون الكوبيا، يحـاول الفرار من فـخّ التكرار وحـذف كلّ مـا يشـير إلـى الاختـلاس، لكـن الـذي منحك الشـعلة لتسـتمرّ بعده، ما زال يمُدّها بالوقود، والذي وضع أساسـك المتين ترك علامته المميِّـزة، حتى لو أردت محوها فلـن تسـتطيع! منذ عقديـن كاملين، والمطابـع، أخذت من كاتبنـا الفـذّ مفتاح الشـيفرة، لكنها لم تفهمهـا، فظنّوا أنه يكفـي أن يكون جوّ الرواية مرعباً مع لمسـة فكاهية، حتى تروج، لكن القرّاء ليسـوا حمقى، ولـم يبتاعوا عصير اللفت لمجـرَّد أنـك ظريف ومعتـدّ بنفسـك، وكتبت عليه (عسـل نحـل). خرجـت التجارب مبتسـرة فاشـلة، بالرغـم من أن المسـألة هي البسـاطة بعينهـا (لا يهمّ أن تبـدو، المهمّ أن تكـون). الرجل قـرأ كثيراً (لديه- بالمناسـبة- ركن خاصّ، فـي مكتبـة عقلـه، لكتـب مثيـرة وثريّـة لتربتـه الخصبة، لـن تعـرف حتى كيف تعـدِّد عناوينهـا)، ومـارس الكتابة والتجريب، وانتهج لنفسـه خطّة شـاملة واضحـة المعالم، ابتكـرت طرائقهـا ونقلـت جوهر الأدب الغربـي في المبنى والمعنـى، بتمكّن غير مسـبوق، والأهمّ منـذ ذلك كلّه موهبة طبيعيـة وأرشـيف أسـطوري في تلافيـف مخّه، يسـعفه بالأفـكار والطرائف في لمـح البصر.

يـا أخـي، لا تتعب نفسـك فـي قـراءة أدب الرعـب الأجنبي بلغتـه، ولا تمرّن قلمك في كرمة أخرى، أو تراجع مسـوَّدتك مـراراً، و- أخيراً- تنقل بعض المشـاهد مـن فيلم أميركي، وتحشـر طائفـة مـن الدعابـات السـمجة التـي لا تُضحك سـواك، تحـت عنوان كابوسـي وغلاف مخيف غيـر مبتكر، وتصـدّق نفـاق أصحابـك فـي حفل توقيـع متواضـع، ثم تظـنّ أنني سـأحبّ مـا تكتبه، وأضعـك في مكانـة واحدة مـع كاتـب بقامة د.أحمـد خالد توفيـق. هيهات!.

وأنـت تقـرأ هـذا الـكلام، الآن، تنتهـي رحلـة عمـر طويل رافقنـا فيـه العجـوز، الدكتـور رفعـت إسـماعيل، أسـتاذ أمـراض الـدم المتقاعـد، وبطـل سلسـلة روايات مـا وراء الطبيعـة، الـذي أخذنـا فـي جلسـة تحضيـر أرواح نوَّمَنا فيهـا مغناطيسـياً، بحنكة وبراعـة، حتى صـارت ملامحه محفـورة فـي كلّ وجـدان، ونظرته للأشـياء والأشـخاص نظريـة نعيـش بمقتضاهـا، وأسـلوب حياته طبيعـة ثانية لـدى جيـل كامـل. تحمّـس لسـالم وسـلمى القادمَيْن من عالمهما الآخر، وقصَّتهما الأولى «أرض أخرى» ذات التكنيك الخـاصّ، أخطر حتـى ممّا يفهمه السـادة النقّـاد، أصابته لعنـة الفرعون، وآوى فـي داره الكاهن الأخير، عاد معنا إلى ذكريـات البيت المسـكون في صبـاه، وكاد يحترق باللهب الأزرق، عرّفنـا برجـل الثلـوج والنبات المفترس وحسـناء المقبـرة، وجـد قصاصـات الغرباء ودخـل عالم بـو، وفَكَّ أسـرار التـاروت، قابل عدوّ الشـمس والمينوتـور وعفريت المسـتنقعات، قصَّ علينـا حكاية إيجـور الرهيبة والجاثوم والتوأميـن، رأينـا فرانكشـتاين ورجـل بيكيـن والمومياء، سـمعنا النبوءة والكلمات السـبع والرقم المشؤوم في جانب النجـوم، دخلنا المقبـرة وأرض المغول والمتحف الأسـود، وبتنـا في بيت الأشـباح، وناداانا نادي الغيـلان.. عثرنا على الشـيء والعلامات الدامية في صندوق بندورا، رأينا الظلال والطوطـم والفتـاة الزرقـاء (التي لـم تظهر أبـداً!)، و-في النهايـة- ظهـر حامـل الضياء على أنغـام أغنيـة الموت، بعـد أن تـرك لنـا «حلقـة الرعـب» مفتوحة؛ أجمـل روايته وأكثرهـا إتقاناً. وفي العدد الأخير من السلسـلة «أسـطورة الأسـاطير»، يسـتريح رفعـت إسـماعيل، العجـوز الفاخر السـاخر، نبـراس كلّ شـاب ذاق المّـر في أيّامنـا البغيضة الممقوتـة، وحلـم كلّ فتـاة مهذَّبة ضاقت ذرعاً بسـخافات النـاس، يتوقَّـف قلبه على وعـد بالظهور، مـن آن إلى آخر، فـي أعداد خاصّة، حسـب رأي المؤلِّف (الذي نحترمه) منعاً للإملال، وحسـب مأساة النشر المؤسـفة، حيث التخبُّط هو السـمة السائدة، والنجاح عشـوائي بدافع الارتجال وإعجاب القـرّاء الوهمي مـن أصدقـاء كلّ كاتب، ومشـروع روايات مصريـة للجيـب (أقـوى وأهـمّ حركـة نشـر عربية) نشـأ باهتمـام فردي، وظـلّ كذلك حتـى اختفى بريقـه ورونقه المعتـاد لأسـباب كثيرة، منهـا- بالتأكيـد- تقاعس صريح من أصحـاب المؤسَّسـة، مهما ادَّعـوا العكس!.

ينتقـل رفعت إسـماعيل إلـى مسـتقرّه الأخيـر، لكن حزن ملايـين القـرّاء عليـه حقيقـي، وأكثـر صدقـاً مـن البكاء المزيَّـف، و- أخيـراً- يتـمّ عبارتـه الخالـدة لحـبّ حياتـه (ماجـي): «وحتى تحترق النجوم.. وحتـى تأتي لي هناك.. سـوف نظـلّ معـاً إلـى الأبد، ولـن يفرِّقنـا شـيء». ونحن نرثيه بكلمات مؤلِّفه: «وداعـــاً، أيُّهـــا الغريـــب.. كانت إقـــامتـــك قصيـــرة، لكنهـــا كانت رائـــعة، عســـي أن تـــجـــد جنَّتـــك التـــي فتَّشـــت عنـــها كثيـــراً!».

كان «ماثياس إينارد» يأمل في أن تقدِّم روايته «البوصلة» نوعاً بديلاً من الكوزموبوليتانية. معتقداً أنه بإمكان الأدب أن يلعب دور المترجم العالمي للأحاسيس والمشاعر، من خلال إدراك مدى أهمِّيّة اكتشاف الجمال، وتبادله بين الناس والثّقافات، بالنسبة إلى وجودهم المشترك. غير أن شاعرية رؤياه تتخلَّلها شوائب، ففي فرنسا – كما في جميع أنحاء أوروبا، وأبعد من ذلك – يتمّ توظيف هذه الشوائب ضدّ أولئك (منّا) الذين يعتبرون أن ثروات العالم تتجسَّد في أسعار تذاكر الطيران الرخيصة، والدراسة في الخارج، وفرص التجارة العابرة للحدود. وستتعزّز معالم الأزمة الحالية، بسبب انعدام بعض التغيير الحاسم في المشهد الاجتماعي، وإعادة ترتيب أولويّات الاقتصاد السياسي.

تعايُش دول البحر الأبيض المتوسِّط

بين تكلُّف «ماثياس إينارد» ومَكْر «ميشيل هوليبيك»

إلهام الصنابي

وُلِد «ماثياس إينارد» عام 1972، في بلدة «نيوبرت»الصغيرة، الجنوب-غربية، ونقش اسمه بوصفه أحد الروائيِّين البارزين في فرنسا، واستهلَّ مشواره الدراسي بدراسة تاريخ الفنّ في معهد اللوفر المرموق، في باريس، غير أن اهتمامه الناشئ بالفنّ الإسلامي والأدب دفعه إلى دراسة اللغة الفارسية، ثم العربية في المعهد الوطني للُّغات والحضارات الشرقية، ثم سافر، بعد ذلك، إلى عدد من دول الشرق

الأوسط قبل أن يتولّى، في نهاية المطاف، منصب مدرِّس للُّغة العربية في جامعة برشلونة المستقلّة.
في عام 2003، نشر أوَّل رواياته، تحت عنوان «التسديد التام»، وقد جَسَّد- من خلالها- مشهداً مملوءاً بالتوتُّر والقلق لجنديّ في معركة، لم يتمّ تحديد مكانها، والتي من المرجَّح أن تكون في بيروت (أو في سراييفو). تنبِّه الرواية قرّاءها الفرنسيين إلى قرب منطقة اليورو من الكثير من العداوات العرقية، والدينية، وتورّطها فيها، والتي تتشكَّل وتترسَّب- مباشرةً- تحت سطح الكتلة التجارية المتناغمة ظاهرياً، بقيادة بروكسيل. ومنذ ذلك الحين، نشر أربع روايات أخرى، والعديد من القصص القصيرة، بالإضافة إلى أعمال مترجمة للشعر الفارسي الكلاسيكي، والشعر العربي المعاصر.
اشتهر «إينارد» كثيراً، كما اشتهرت روايته العنيفة «المنطقة»، سنة 2008، والتي صيغت على شاكلة جملة متَّصلة تعكِّر المزاج، وتمتدّ على دفَّتَيْ كتاب من 500 صفحة، وكشفت النقاب عمّا يدور في خاطر الراوي، «فرانسيس ميركوفيك»، وهو عميل مخابراتي ذو ماض حافل، استقلَّ القطار من مدينة ميلان إلى روما، ليسلِّم الفاتيكان ملفّاً يوثِّق جرائم الحرب المرتكَبة، في تسعينيات القرن الماضي، في دول البلقان. وعلى امتداد البحر الأبيض المتوسِّط، ينسج «إينارد» التاريخ والجغرافيا معاً، بأسلوب شدَّ اهتمام المؤرِّخ الفرنسي «فرناند برودل»، يوجِّهه، عبره، القارئ نحو الاعتراف بالعنف، وبالاغتراب اللذين يذكِّراننا بـ«ويليام بوروز».
وبالنظر إلى ما قدَّمته رواية «المنطقة» من رؤيا مرعبة حول ما بعد الحرب الباردة، في أوروبا، تعتبر- بحقّ- ملحميةً وحداثويةً، وقد أشاد بها النقّاد، سواء على المستوى المحلّي- الفرنسي أو خارجه؛ ما عزَّز سمعة مؤلِّفها بوصفه روائياً ذا طموحات كبيرة، وفي قمّة عطائه. ولم يتوقَّف «إينارد» عند رواية «المنطقة»، بل نشر رواية «شارع اللصوص- Rue des Voleurs»، عام 2010، ليتحوَّل تركيزه، بعيداً عن الحافّة الشمالية من «المنطقة»، إلى النصف الجنوبي السفلي (ترجمها «شارلوت ماندل» إلى الإنجليزية، سنة 2014، ونشرتها «أوبن لترز»). تسرد لنا هذه الرواية أحداث الشخصية المغربية «لخضر» المنحدر من مدينة طنجة، لتواصل سبر أغوار نذر أحداث العنف الأليمة المندسّة في الخفاء، ومختلف قيم الهويّة الثقافية، والانتمائية الموجودة على جانبَيْ مضيق جبل طارق. و«لخضر»- كما هو الحال مع كثير من شخصيات «إينارد»- قارئ متحمِّس ونهم، يختلّ استقراره في حضرة اللغة والكلمات، لينفتح أمام آفاق جديدة. وفي عبارة تعيد صدى رواية «أوليسيس» لـ«تينيسن»، أقرَّ «لخضر» بعقيدته التي قد تميط اللثام عمّا يعتقده «إينارد» نفسه: «أنا ما قرأت، وأنا ما شاهدت، أكنّ في داخلي الهويّة العربية مثلما أكنّ الهويّة الفرنسية، والهويّة الإسبانية. لقد عكست صورتي في هذه المرايا، إلى حَدّ فقدان الذات أو إعادة تشكيلها. إنها صورة هشّة، وصورة في تحرُّك دائم».
هذه «الصورة المتحرِّكة»، تجسيد للإمكانات المدمِّرة والخلّاقة التي أنتجتها رواية «المنطقة» لدول البحر الأبيض المتوسِّط، والتي لاتمثِّل- بالنسبة إلى «إينارد»- إنتاجاً أدبياً فحسب، بل جزءاً من شخصيَّته ومظهره الخارجي. لقد أمضى حياته متنقِّلاً بين أطراف المنطقة، دون التخلّي عن اللغة الفرنسية أو تقاليدها الأدبية، ويتميَّز طبعه بليونة كلامه، وبلطفه، وهو- أيضاً- اجتماعي، وإيمائي، ذو شخصية كاريزمية، وباستطاعة الفرد أن يميِّزه من خلال طريقة جلوسه أو حتى من خلال إدارته لمطعم لبناني صغير، كما كان يفعل سنوات تلت في برشلونة، المدينة التي يسمّيها، حالياً، بـ(الموطن) حيث كتب كل كتبه .
ويساهم مظهره الخارجي الذي يشبه- إلى حَدّ ما- «شالرز ديكنز» في تشكيل صورته كمسافر رومانسي: رجل قصير ذي بنية مكتنزة، وصاحب شعر متجعِّد ومتشابك، مصفوف إلى الوراء على شاكلة زوجٍ من السوالف الجامحة التي تذكِّرنا بالروائي الفرنسي «ماري هنري بيل» أكثر ممّا تجسِّد كاتباً من القرن الحادي والعشرين، يواجه تحدِّيات العالم... ويبدو أنه يحاول- بطريقة ما- احتواء التناقضات الظاهرة وحَلّها، والاغتراب المكاني، والتمزُّق الثقافي، والمرجعيات التاريخية. هل يمكن لشخص واحد، من خلال قوّة وعيه ومعرفته وحسّه الشاعري، أن يحوِّل الأدب إلى ترياق، نؤمن كلُّنا بمفعوليَّته؟ إذ تبنّى «ماثياس إينارد» هذا الرهان، بالرغم من احتمالاته الضئيلة التي ساهمت فيها الأزمات الإنسانية، والرعب الذي يبثّه الإرهاب عبر الأخبار اليومية.
ونُشرت رواية «إينارد» «البوصلة»، في فرنسا (ترجمها- مؤخَّراً- «شارلوت ماندل» إلى الإنجليزية، ونشرت في الولايات المتَّحدة الأميركية)، في خضمّ عام دمويّ شهد زعزعة استقرار البلاد؛ حيث

قام مسلَّحون، في السابع من كانون الثاني، 2015، تابعون لتنظيم القاعدة في اليمن، باغتيال أعضاء تحرير مجلّة «شارلي إبدو» في قلب باريس، ثم بثّوا الرعب في السوق المركزي اليهودي «كوشير»، كما أردى إرهابيّو تنظيم داعش، فيما بعد، واحداً وعشرين قتيلاً في متحف «باردو» الوطني في تونس. وفي بادرة يطبعها التضامن والتصدّي للإرهاب، قرَّرت لجنة تحكيم جائزة «غونكور» لعام 2015، الجائزة الأدبية الفرنسية المرموقة، الإعلان عن المترشِّحين النهائيين للعام في متحف «باردو»، ضمت رواية «البوصلة»، ليتمَّ تتويج «إينارد» بالجائزة، أسبوعاً بعد ذلك، في الثالث من نوفمبر/تشرين الثاني، تحديداً.

وما تزال الجوائز الأدبية، في فرنسا، تحظى بمتابعة واهتمام وسائل الإعلام، التي غالباً ما تشهدهما المهرجانات السينمائية. غير أن «إينارد» لم يكن محظوظاً بما يكفي؛ بسبب ما شهدته فرنسا، بعد عشرة أيّام من تتويجه، من أسوأ مظاهر سفك الدماء على أراضيها، منذ اضطرابات الحرب على الجزائر، حينما قام فيلق من الكوموندوز التابع لتنظيم داعش، في سوريا، بتفجير أحزمتهم الانتحارية، وإطلاق النار على أرصفة المقاهي، وقتل الرهائن من روّاد الحفل الموسيقي، في مسرح «باتكلان».

وفي الوقت نفسه، إن ارتفاع أعداد اللاجئين والمهاجرين الذين يحاولون عبور البحر إلى أوروبا، إلى نسب كارثية، وكذلك عدد الضحايا الذين غرقوا في غضون شهر. هذا الجوّ المشحون بالتوتُّر والقسوة الدراماتيكية يكشف- بشكل مباشر- عن صفحات في سرد «إينارد» لأحداث مضت، والتي تتركَّز في سنتَيْ 2014 و 2015، وتتزامن مع أحداث الربيع السوري، وصعود الدولة الإسلامية.

لا تُختزل الحبكة الروائية لـ«البوصلة» في إطار معيَّن، بل تُمثِّل نقطة إرساء لسلسلة من الأنغام الموسيقية الانطباعية، والفضفاضة، تعقب تيّارات فكر رجل واحد، في ليلة واحدة.

بطلنا «فرانز ريتر»، عالم موسيقي فرنسي نمساوي مقيم في «فيينا»، ويعاني من مرض خطير غير معروف، ساعده ذكاؤه في أن يشغل وظيفة أكاديمية متواضعة، لكنها أتاحت له السفر، بالإضافة إلى علاقة حبّه الوليدة مع «سارا» (هي عضو آخر غير محدَّد في الأكاديمية المعاصرة، ألَّفت رسالة الدكتوراه تحت عنوان «رؤى الآخر بين الشرق والغرب»)، التي شاركته في شغفه في البحث، وتعقُّب المترجمين والشعراء والجواسيس الغامضين والمنسيِّين والذين- على غرار «فرانز»، و«سارا»، وعلى مرّ التاريخ- انتقلوا- سراً- من المدن القديمة، وإليها، مثل اسطنبول ودمشق وحلب، حيث قاموا بتلقيح اتِّصالاتهم الثقافية، على مَرّ الطريق.

تقسم فصولُ الرواية الليلَ إلى محطّات من التفكير الحالم، الذي سبَّبَه الأرق، فكان «فرانز» يتململ، ويطوف حول شقّة محشوّة بالكتب والتذكارات، ويجمع، ويُركِّب مشاهد مطاردته الرومانسية لـ«سارا»، وينغمس في موكب متَّصل من المونولوج والملحق العلمي، ويضمّ عدة فصول من مقالة افتراضية «حول أشكال متنوِّعة من الجنون في الشرق». وبحلول الفجر، يُتم «فرانز» بحثه عن رسائل بريد إلكترونية قديمة، ويراجع مقالات صحافية، ويستمع إلى الراديو، يحدَّث بريد هاتفه بشكل إلزاميّ متكرِّر، على أمل أن يستقبل كلمة من «سارا»، التي يُجري أبحاثه عنها في الجانب الآخر من العالم.

ومن الصعب أن نحدِّد نمطاً أدبياً لـ«إينارد»، إذ ينتقل عبر أنماط لغوية ونحوية، ومفردات تلقي بظلالها على الرومانسية وحتى «الباروك»، لكنها غالباً ما تحمل، في طيّاتها، جرعات ساخرة من السخرية الذاتية. قد يكون من الصعب تحليل هذه التمثيلية النغمية حتى في اللغة الفرنسية، غير أن «شارلوت ماندل» استطاع- بذكائه- إيجاد حلول لإدماج هذا النمط الأدبي الكيِّس في اللغة الإنجليزية، على الرغم من أن الانطباع الكلّي الذي يتجلّى في نوع من الانفصال والبرودة أقلّ وضوحاً في النصّ الأصلي.

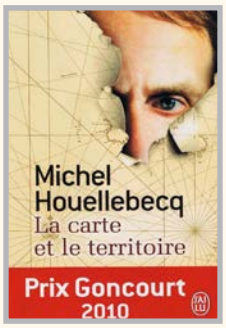
في النهاية، نصل إلى أن موضوع «إينارد» إغرائي، ويسعى جاهداً، عبر نثره باللغة الفرنسية، إلى تسميم القارئ وإغراقه بالتفاصيل.

يشعر الفرد أنه إزاء لعبة أخرى على المحكّ، لا تمثِّل- على الأرجح- نيّة «إينارد» حينما خطَّط لكتابة «البوصلة»، غير أن القارئ لا يمكن أن يقاوم التكهُّنات التي أعقبت نشر الرواية. ظاهرياً، يشترك «فرانز ريتر» بطل رواية «البوصلة» في الكثير من القواسم مع «فرانسوا»، بطل رواية «الخضوع» لـ«ميشيل هوليبيك»، التي نشرت في بدايات عام (2015). وتجسِّد كلا الشخصيَّتَيْن أكاديميَّيْن غير متميِّزَيْن، في منتصف العمر، يهتمّ كلاهما- بشدّة- في انفتاح إمكانات الشرق، ويرغبان في نوع من الخلاص من النساء، وفي شيء من التحرُّر الذي يتجاوز العلاقات الجنسية، لكنه يرتبط بها أشدّ ارتباط،

ميشيل هوليبيك ▲

ولا يعدو أن يكون «فرانز» النقيض، هنا، وفي مواقع متعدِّدة: «سارا» هي جواز سفره إلى العالم، ولمزيد من المعرفة، وهي - تقريباً- جسم سخيف، يُشبع، في المقام الأوَّل، احتياجاته وإنجازاته. ويبدو أن كلا الكاتبين على دراية بهذه الحدود المحرجة لهذا النوع من الاختزال الجنساني للإناث، غير أنها لا تردع أيّاً منهما تماماً. وعلى الرغم ممّا يمثِّله «فرنسوا» من بغض،هو أكثر تمثيلاً لذلك النوع من العقل الرجعي

> نصوص محمَّد لفتح لا تخلو من أحداث ومواقف واقعية مشحونة بمضامين سيكولوجية، وأيديولوجية حادّة



الذي يحاول «إينارد»- بشجاعة- أن يدحضه (غير أن المرء يشعر بنوع من التجريد). إن «الواقعية الكئيبة» لـ «هوليبيك»، كما وصفها الناقد «بين جيفري»، قد تكون جذّابة مثل الطلاء، لكنها- أيضاً- عبارة عن كاشف يفضح، بسرعة، جميع الأجزاء المجوَّفة التي تأتي مع علامة «إينارد» التجارية المثالية.

ولا يليق أن نبالغ في المقارنة بين الكاتبَيْن، فبينما تشتهر كتابات «هوليبيك» بالمكر والبرودة، يميل «إينارد» نحو أسلوب التضخيم والتكلُّف، كما لو أنه يبالغ في تقدير ذاته للتعامل مع العمل الدبلوماسي المرهق والبطولي، ويكتب، بحماسة، وبإيمان لا حدود لهما، حول الحكمة المتراكمة لقرون من التعلُّم والفنّ والموسيقى والفلسفة على كلّ جنبات منطقة البحر المتوسِّط، والتي سوف تنتصر على الرؤية الجافّة للقوميّين العرقيّين، من جميع الأطياف.

إنه نوع من البيان الذي لا يجيده «هوليبيك»، مقارنةً بـ«إينارد» صاحب التميُّز. بالنسبة إلى الفرنسيين، الصدام بين الكاتبَيْن يُقرأ كاختبار «رورسكهش» لردود أفعال اليساريين واليمينيين، على عدّة عقود من العنف الجهادي: يتخبَّط نصف البلاد في وهم طرد «مهاجرين» لم يتمّ تحديدهم، أمّا النصف؛ المندهش والجريح جرّاء أعمال الإرهاب الرهيبة، فما يزال يناضل ليعكس تداعيات عملية نصف قرن من التكامل الفاشل. وبالرغم من أن توجُّه إينارد» الفكري جليّ، لا تعبِّر أعماله عن ذلك، بما فيه الكفاية، إلى درجة تصعب فيها على القارئ أن يستقرّ وسط كلّ هذا التباين الجغرافي، والثقافي، في «البوصلة»، ففي هذه الرواية توجد بوصلتان اثنتان لا واحدة: تجسِّد البوصلة الأولى نسخة طبق الأصل من «البوصلة» التي زُعم أن «بيتهوفن» حملها معه في مسيراته، واشتراها «فرانز» كتذكار، وتركها مهملة في رفّ كتبه، وأمّا الثانية، فلها حمولة رمزية ترتبط بتقديره لهذه الآلة، في رحلاته في العالم الإسلامي، وتعبِّر عن المخيال الجغرافي القوي لدار الإسلام: «فلتحديد القِبلة في فنادق المسلمين يضعون لك بوصلة صغيرة على السرير أو يرسمون وردة البوصلة، إلا أنه يمكن استخدامها في تحديد اتِّجاه روما أو فيينا أو موسكو: لأنك لن تضيع أبداً في هذه الأراضي. حتى إني رأيت بعضاً من سجَّاد الصلاة مع بوصلة صغيرة منسوجة فيها؛ سجَّاد يدفعك للرغبة في الطيران، فهي مصمَّمة للملاحة الجوية».

إنه غموض لا يقاوم، ويمكن للمرء أن يلاحظ كيف شدّت «البوصلة» انتباه

«إينارد»، على الفور، وهو الذي نسج جميع كتبه- مثل «ابن بطوطة»- من رحلات طواف متكرِّرة، بغرض اكتشاف العالم عند كل طواف، ونقل هذه المعرفة إلى قرّائه الذين يجهلونها منذ مدّة طويلة.

إلّا أن البوصلتين لم تكونا كتلك الأجهزة المتحرِّكة التي تصوَّرَها «إينارد»، أو- ربَّما- رغب في أن تكون: قد تكون عرضة للتأويل، لكنها لم تعكس، قطّ، الجغرافيا الساكنة. العراقيل التي يواجهها الناس العاديّون، عند تحديد مسارهم الخاصّ، في مواجهة العقائد الموصوفة بشكل صارم، هي معوِّقات حقيقية. هل تساعد معرفتنا في أن إدراكنا للتوجُّه لا يأتي من الشرق أو من الغرب بل من منطقة تتوسَّط البحر الأبيض المتوسِّط، يتفاعل فيها الطرفان، في تحريرنا؟ ألا يجب إلقاء اللوم على هذا الميراث البين- ثقافي في ما نعانيه من حالات العنف لدينا أكثر من أيّ شيء آخر؟ هل يمكننا التخلُّص من علامات الهويّة لدينا (وهي عبارة مقتبسة من مقالة «خوان غويتيسولو»: «تائه آخر في المنطقة») دون إثارة المزيد من الكراهية والارتباك، والعنف الوجودي للاغتراب؟.

إن الطفرات الثقافية، قبل كلّ شيء، لا يمكن التنبُّؤ بها، وهي ليست حميدة دائماً، ويمكنها،في بعض الأحيان،أن تخلق ردود أفعال مضادّة عنيفة. لاحظ «فرانز»، بنوع من الغرابة، وهو يدرس قضية المستشرقين الذين استأجرهم النمساويون والألمان، عام (1914)، للتحريض على الجهاد ضدّ إنجلترا، أن الجهاد الإسلامي «نتاج فظيع آخر، شيَّده الشرق والغرب معاً... تنجلي- للوهلة الأولى- كفكرة غريبة خارجية المنشأ والوفود» غير أنها، في واقع الأمر، «حركة جماعية طويلة وغريبة، توليفة تاريخ كوزموبوليتاني فظيع».

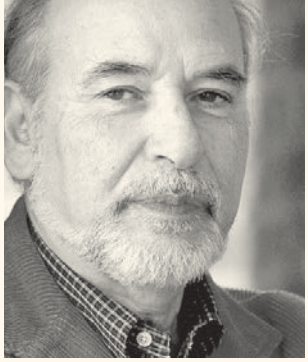
رسم «إينارد»، في «البوصلة»، لوحة جصِّية عملاقة، وسلسلة من الأحلام التي تعرض تاريخ أوروبا الكوزموبوليتاني الذي سبق وجودنا. لكننا، حتى حين نطيل التحديق في رهبة ممّا رسم، من الصعب أن نتجاهل التصدُّعات الموجودة في السقف، والشقوق التي تتَّجه مباشرة نحو الأساس، والتي قد تتسبَّب في انهيار البيت بأسرع ممّا نعتقد. ومن وجهة نظره، يستطيع «هوليبيك» أن يجد كلّ تصوُّراته المسبقة، وأن يعيد تأكيد نكده، في كل مرّة يقوم فيها بالاستماع إلى الأخبار. ويجسِّد خيال «إينارد»، بشكل مثالي، النسيج المادّي المائع، والعاطفي الممزَّق للحياة الحديثة، بكلّ ما تحمل من عنف وجنسانية، وضعف الكوزموبوليتانية، وقسوة علاقاتها الاجتماعية، غير أنه لم يستطع أن يتخلّى عن (ذاتانيَّته) في التفكير. لكن ما يلفت النظر هو أن كلا الروائيَّيْن المرموقَيْن يفتقدان الحلقة التي تكمِّل قصصهما؛ وهي أن الإنسان يسعى- بطبعه- إلى الاعتراف. من المذهل- على سبيل المثال- أنه في رواية «إينارد» لم يلتقِ «فرانز»، أبداً، بأيّ مسلم يعيش في الجهة السفلى من شارعه، أوفي متجر الهواتف المحمولة في الزاوية، أو في متجر البقالة، أو في المسجد القابع في صالة الألعاب الرياضية (سابقاً) في المركز الاجتماعي. عندما يذهب برفقة «سارا» إلى باريس، يزوران قبر شاعر مسلم ميِّت، غير أنه لا توجد محاولة للعثور على الأحياء، أو لمقابلة بضعة ملايين من الناس (كثير منهم منهمك في المشاريع على الجانب البعيد من أسوار المدينة) الذين تتجسَّد حيواتهم ومستقبلهم في التقاليد التي تستحوذ عليهم.

لم يهتمّ «هوليبيك»، أبداً، بإقحام شخصية لا تمثّل- في الأساس- الأنا الأخرى، وينتقد- بطلاقة- الأشخاص المحيطين به. وبالنظر إلى كلّ هذه النوايا والمقاصد، لم يقابلهم في حياته، ولم يتحمَّل عناء تخيُّلهم في رواياته؛ لذلك- باستثناء عدد قليل من الكتّاب البارزين، مثل «ماري ان دياي»، وعبد الله طه- إن الروايات التي تستكشف- فعلاً- حياة المسلمين الذين يعيشون في فرنسا، لم تُكتب بعد.

يأمل المرء أن تعمّ، في العاجل القريب، وتسود، أفضل رؤى «إينارد» الموسوعية المتمثِّلة في تعايش سكّان البحر الأبيض المتوسِّط، غير أني- بالنظر إلى الأحداث التي تنكشف على كلا جانبَي المحيط- أعترف، بحذر، أنه لا «فرانز ريتر» ولا بغض «هوليبيك» المتجسِّد في «فرانسوا» يلتقطان روح العصر، و-بدلاً من ذلك- يجب علينا أن ننظر إلى ما ألَّفه «إينارد»، في وقت سابق، حول شخصية «فرانسيس ميركوفيتش» المسكون، الذي عُلِّقت رحلته من كابوس التاريخ ومن جميع خطوط الصدع الدموية في أوروبا، في نهاية رواية «المنطقة»، بينما كان جالساً على مقعد في محطّة روما الأخيرة. ينهي «إينارد» الرواية بكلمات هادئة لا تقدِّم أيّ أمل في الخلاص، فقط الخوف من العيش على الوقت المستعار؛ وقت السجائر المشتركة، أو- كما أخبرنا «ميركوفيتش»- «سيجارة أخرى قبل نهاية العالم».

هامش:

1 - «جيسي مكارثي- JESSE MCCARTHY»: طالب دكتوراه في اللّغة الإنجليزية في برينستون. نشر مجموعة من المقالات في مجلّة «ديسنت»، ومجلّة «ذي بوينت»، ومجلّة «ذي نايشن».

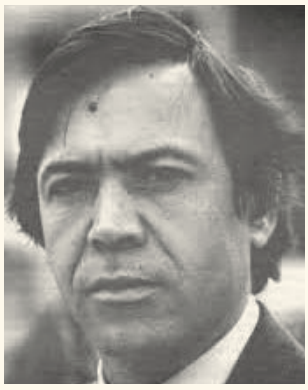

الطاهر بن جلون ▲

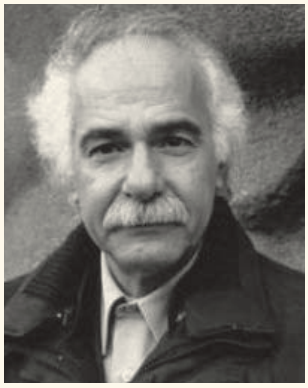
كاتب ياسين ▲

مالك حداد ▲

إدريس الشريبي ▲

ياسمينا خضرا ▲


محمد خير الدين ▲


عبد اللطيف اللعبي ▲

آسيا جبار ▲

جرى القول بأن العديد من كُتّاب الجيلَيْن: الأوَّل، والثاني من المهاجرين العرب، في فرنسا (وعموم الدول الغربية)، أو الكتّاب العرب الناطقين باللّغة الفرنسية قد اختاروا الكتابة بلغة اللجوء لصالح بلدان اللجوء. على رأس القائمة، نجد الروائي المغربي الطاهر بن جلون الذي يُتَّهَم – حتى من قِبَل الفرنسيين – بكونه لم يعمل إلا على نقل صورة غرائبية ومشوَّهة عن الشرق السحري، الشعبي والمتخلِّف، والكشف عن أسراره لصالح الغرب. لكنَّ العديد من الكتّاب الشباب أثبتوا، مع ذلك، اليوم، زيف هذه النظرية والرؤية الكلاسيكية، من خلال استثمارهم للُّغات الأجنبية من أجل الدفاع عن صورة الإسلام، والمسلمين والعرب، في سياق مجال تداولي قائم على الإسلاموفوبيا ومعاداة الغريب.

بين الجيل الأول والثاني..

هل يمكن للأدب الفرنكفوني أن يصالح بين الشرق والغرب؟

خديجة حلفاوي

إرث الجيلَيْن: الأوَّل، والثاني

عقب خروج الاستعمار من المنطقة العربية- الإسلامية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين (آخرها الجزائر، سنة 1962)، وانكسار الجسم الوحدوي بعد النكسة (1967)، وجد الكتّاب والمثقَّفون العرب، الذين اختاروا الهجرة صوب الدول المستعمِرة أو الكتابة بلغتها، أنفسهم أمام أزمة هويّة مزدوجة القيم: يكتبون بلغة اللجوء اضطرارياً، لإيصال صوت المقموعين وفضح التاريخ الدموي للمستعمر، من جهة، ويتألَّقون في بلد اللجوء؛ أصل الانكسار والجرح الهويّاتي العربي- الإسلامي، ومصدره، من جهة أخرى. لقد كانت الكتابة بلغة المهجر فعلاً نضالياً وفعلاً اضطرارياً، في الآن نفسه؛ نضالاً ضدّ المستعمرّ، واضطراراً من أجل فضحه في عقر داره، من خلال ثقافته المحلِّية،

وأمامها. لهذا، غالباً ما شكّلت ثيمات الماضي، والذاكرة، والتاريخ، والواقع الاجتماعي، الخيط الناظم لأعمال كتّاب الجيل الأوّل (إدريس الشريبي- كاتب ياسين- مالك حداد...، وغيرهم)، ضمن بحثهم عن ردّ الاعتبار للهويّة الجريحة، والتعامل مع الفرنسية كـ«غنيمة» الاستعمار (بلغة بنسالم حميش)، يمكن- من خلالها- التواصل مع الغرب وتحميله مسؤولية ما آلت إليه أوضاع العالم العربي-الإسلامي، لكن في إطار مرحلة انتقالية لا غير؛ أي أن الكتابة بلغة المهجر لم تكن اختياراً أدبياً أو سردياً بقدر ما كانت اختياراً استراتيجياً وظرفياً مرتبطاً بالتحوُّلات السياسية، والاجتماعية التي عرفها العالم خلال القرن العشرين.

مع ثمانينيّات القرن الماضي، اختار العديد من الكتّاب التعبير بالفرنسية؛ لأغراض أدبية أو سياسية أو حتى ثقافية. لم تكن أعمال الطاهر بن جلون، وعبداللطيف اللعبي، وآسيا جبار، وياسمينا خضرا، ومحمد خير الدين...، وغيرهم تحمل هَمّ البحث عن المصالحة بين الشرق والغرب أو التعبير، بلغة اللجوء والمهجر، عن هموم دول المهاجرين واللاجئين، فقط، بل شكّلت الأساس الإبداعي والأدبي لانتشار المدّ الفرنكفوني (مجموعة مجلّة «أنفاس» خير مثال على ذلك)، من خلال التعبير عن قضايا سياسية، واجتماعية، ودينية، يصعب التعبير عنها بلغة الضاد.

في الواقع، عانى العديد من هؤلاء الكتّاب من إقصاء مزدوج: تَمَّ إقصاؤهم من قِبَل ثقافتهم المحلّيّة (لكونهم يخدمون رهانات أجنبية أكثر منها محلّيّة)، وتَمَّ رفضهم من قِبَل ثقافة المهجر (لكونهم يظلّون أبناء الدول المستعمَرة، رغم حصول العديد منهم على الجنسية الفرنسية). ظلّت كتبهم ممنوعة (أو يتمّ تحاشيها) في العديد من الدول العربية، وتَمَّ إقصاؤها داخل المجال التداولي الفرنسي (تصنيف العديد منها في إطار الأدب والإبداعات الغرائبية، لا الأدب الفرنسي، كما كان يطمح كُتّابها).

> عايش هذا الجيل مختلف تحوُّلات العالم المعاصر، وذاق مرارة الوصم الاجتماعي، والسياسي بسبب الانتماء الثقافي، والديني. تبعاً لذلك، وعلى عكس الجيل الثاني، سيحمل كتاب الجيل الثاني على عاتقهم مهمّة إحياء قضايا الجيل الأوّل وانشغالاته، بطابع أكثر عصرنةً: الإرث التاريخي، وقضايا الاستعمار، وقضايا الهجرة، والعنف داخل العالم الغربي، والهويّة وسؤال الانتماء ...

التزامات الجيل الثالث

نقصد بكتّاب الجيل الثالث أبناءَ الجيل الثاني المولودين في دول المهجر، والحاملين لجنسيّتها، أو المهاجرين الجدد نحو هذه المجتمعات، والناطقين بلغتها. لقد بصم العديد منهم على مسار أدبي وفكري محترم، أهَّلَهم للحصول على جوائز فرنكوفونية مرموقة، كانت حكراً على الفرنسيِّين أنفسهم، وأثارت ردود فعل متباينة بين مؤيِّد ومعارض، لكنها اتَّفقت على كون أدب الجيل الشابّ هو المُعَوَّل عليه من أجل تجديد الحوار المفقود بين الشرق والغرب.

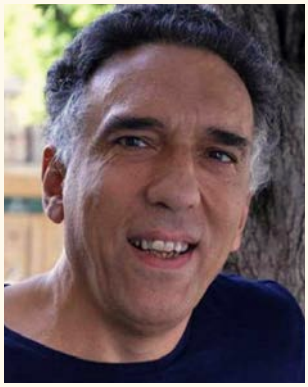
لقد عايش هذا الجيل مختلف تحوُّلات العالم المعاصر (من أحداث الحادي عشر من سبتمبر، 2001، إلى الهجوم على صحيفة «شارلي إبدو»، سنة 2015...)، وذاقوا مرارة الوصم الاجتماعي، والسياسي بسبب انتماءاتهم الثقافية، والدينية. تبعاً لذلك، وعلى عكس الجيل الثاني، سيحمل هؤلاء الكتّاب على عاتقهم مهمّة إحياء قضايا الجيل الأوّل وانشغالاته، بطابع أكثر عصرنةً: الإرث التاريخي، وقضايا الاستعمار (كمال داود)، وقضايا الهجرة، والعنف داخل العالم الغربي (ليلى سليماني)، والهويّة وسؤال الانتماء (العربي لحارثي)...

ما يعزِّز هذا التصوُّر هو التطوُّر الكبير لحركة ترجمة الأعمال الصادرة بالفرنسية (ولغات أجنبية أخرى)، لكتّاب وأدباء عرب، نحو اللّغة العربية، عكس التراجع الكبير في حركة الترجمة من اللّغة العربية إلى الفرنسية. إن من يكتبون باللّغات الأجنبية ينظرون إلى كون فرصة تلقّيهم في المجالَيْن التداوليَّيْن: الغربي، والعربي هي أكبر من فرصة كتابتهم باللّغة العربية. على سبيل المثال: تتسابق دول النشر الفرنسية العريقة (فلاماريون، لوسيو، غاليمار...)، مؤخَّراً، إلى نشر الأعمال الأدبية والإبداعية للكتّاب الشباب من أصول عربية إسلامية؛ وحتى لو كانت غاياتها تسويقية وربحية، بالأساس، إلّا أنها توسِّع أمامهم المجال للتعبير، بلغة اللجوء، عن

فؤاد العروي ▲

ليلى سليماني ▲

كمال داوود ▲


شريف مجدلاني ▲

قضايا مجتمعات اللاجئين. لقد أسهم الأدب الجديد (المنفتح على الواقعية والبعد «الميكروي» في حياة الأفراد والجماعات، ومعيشهم) في تصويب الصورة السلبية المروّجة عن الإسلام، والعرب، والمسلمين من قِبَل وسائل الإعلام والميديا، بين العموم، والدفع بالأدب نحو مجابهة الإسلاموفوبيا، والإعلاء من صوت العقل، والتنوُّع والتعايش، في الخطابات الرسمية. وجب الإشارة، كذلك، إلى الدور الذي لعبه الشريط السينمائي «بلديون» أو (Indigènes) (فيلم من إخراج رشيد بوشارب، 2007) في ردّ الاعتبار للمحاربين العرب القدماء الذين حاربوا إلى جانب فرنسا، خلال الحرب العالمية الثانية. فما إن شاهد الشريط، حتى قام الرئيس الفرنسي السابق «جاك شيراك» برفع من معاشات هذه الفئة، التي اعتبرها جزءاً من تاريخ فرنسا «العريقة»، وهويَّتها؛ في إشارة إلى دور العرب والمسلمين في تطوُّر الدولة الفرنسية المعاصرة، وإسهام الفنّ والأدب في تصويب الصور النمطية المروَّجة والمتداولة، على نطاق واسع.

في الإطار نفسه، كان لفوز الروائية ليلى سليماني، السنة الماضية، بجائزة «غونكور» (عن روايتها «أغنية هادئة») أثر إيجابي في ردّ الاعتبار للذات العربية الجريحة في المهجر، كذلك للهويّة العربية الإسلامية للأمّة. ولعل الاحترام والتقدير اللذين أضحت تحظى بهما هذه الروائية المغربية المولِد، والمقيمة في مدينة «باريس» الفرنسية، تدليلٌ على النظرة الجديدة التي يتبنّاها العديد من المثقَّفين الفرنسيين الملتزمين، في سياق دفاعهم عن كون ثقافة الاختلاف والتنوُّع لا يمكن نشرها إلّا من خلال الأدب والثقافة كلتيهما.

أيّ مستقبل لأدب العرب الشباب في فرنسا؟

يقترن سؤال المستقبل، في الحقل الأدبي، بطبيعة الإمكانات السردية، والدلالية للإبداعات الأدبية، من جهة، والرسائل والقيم والرهانات الملقاة على عاتقها، من جهة أخرى؛ لذلكيمكن النظر إلى كون مستقبل الأدباء العرب الشباب، في المهجر، لا ينفصل عن مستقبل النظرة الغربية للثقافة العربية الإسلامية. إنهم سفراء الهويّة العربية الحاملون لمشعل الحقيقة، وقبول الاختلاف والتنوُّع، والمدافعون عن ضرورة تجاوز الفكر التنميطي والدوغمائي المؤطَّر لنظرة الغرب إلى الشرق، في سياق تزايد حدّة التطرُّف والاحتقان الثقافي، في المنطقة.

لا يمكن التشكيك في الإمكانات الأدبية، والسردية، والإبداعية لكتَّاب الجيل الجديد؛ نظراً لمنافسهم لكبار الكتَّاب الغربيين على الجوائز العالمية الراقية، ولا يحقّ لنا، كذلك، التشكيك في وطنيَّتهم أو انتماءاتهم الهويّاتية الأدبية والثقافية؛ لكون أغلبهم تفاعلوا- إيجاباً- مع أحداث الربيع العربي، وأيَّدوا مسلسل العدالة الانتقالية والانتقال الديموقراطي في الدول العربية (المغرب، تونس...)، واعتبروا أن مستقبل العالم العربي رهين بالمصالحة مع الغرب، وتصويب نظرته له.

أكثر من ذلك، ظلّ الكثيرون منهم مواكبين لتحوُّلات الحقل الثقافي في العالم العربي، حيث نجد المفكِّر والكاتب اللبناني شريف مجدلاني قد تابع- باهتمام كبير- انتقال المركزيات الثقافية، غداة أحداث الربيع العربي، من محور القاهرة- بيروت- دمشق) صوب عواصم دول الخليج العربي، في كتابه «النشر في العالم العربي» (2016) (بالاشتراك مع المستشرق الفرنسي «فرانك ميرميه»): إذا كان العربي يولد شاعراً إلى أن يثبت العكس (بلغة عبد الإله بلقزيز)، فإنه-بوصفه كاتباً- يعيش حاملاً على عاتقه عبء التاريخ والحضارة العربية الإسلامية، أينما حَلَّ، وأينما ارتحل.

في الوقت الذي ترتفع فيه أصوات جادّة تجاه ضرورة التوجُّه الفعلي إلى الترجمة من العربية، وإليها، والاهتمام بهذا الفعل الذي يُعَدّ «جسراً لابدَّ منه للتواصل مع الآخر»، تظلّ كتب، كان لها دور أساسي في إحداث قفزات نوعية في الأدب والبحث العلمي، والإنساني (النظري والميداني)، في الغرب، غير مترجمة، ولم يلتفت إليها المترجمون العرب والمؤسَّسات الراعية للترجمة. يأتي كتاب «عمر الإنسان- L'Âge d'homme» (غاليمار، باريس، 1939)، للشاعر والأنثروبولوجي الفرنسي «ميشيل ليريس - M.Leiris »، من أبرز الكتب التي طبعت الكتابة السير-ذاتية، وغيَّرت ملامحها، في الغرب، وفي فرنسا، بالخصوص... وهو من الكتب التي لم يُعِرها المترجمون أيَّة عناية من أجل نقلها إلى القارئ العربي، في ظلّ حاجة ماسّة إلى مساءلة الكتابة السير-ذاتية العربية، التي ما تزال فتيّة...

ميشيل ليريس..

السيرة الذاتية في صورها القصوى

عزالدين بوركة

تزامن يوم 20 أبريل/نيسان (الماضي) مع الذكرى 117 لميلاد أحد أهمّ الأنثروبولوجيين الفرنسيين في القرن العشرين، الذي كان له تأثير على الأدب والبحث الإثنولوجي والنقد الفنّي، وتميَّز بنوع من الكتابة الحصيفة والبحث المتقن، واللّغة الشاعرية.

وُلد «ميشيل ليريس» يوم 20 أبريل/نيسان، 1901، وتوفِّي عن عمر ناهز التاسعة والثمانين، في مقاطعة «ليسون- l'Essonne»، بمدينة «سان هيلير» (فرنسا)، يوم 30 سبتمبر/أيلول، 1990.

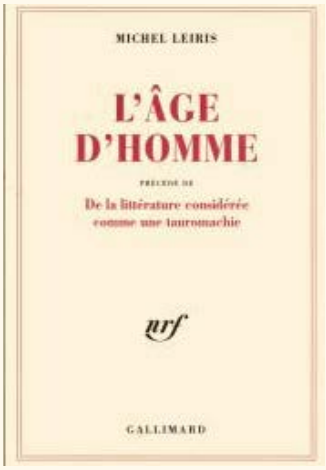
ترعرع «ميشيل ليريس» في كنف عائلة بورجوازية مثقَّفة، في باريس. وعلى خلاف رغبة والديه، اللذين أراداه أن يدرس الكيمياء، اختار «ميشيل ليريس» الأدب والفنّ، فبدأ يتردَّد على الميادين الفنّيّة، منذ سنة 1918، حيث سيتأثَّر بالسرياليين، ويندمج معهم إلى حدود سنة 1929، كما سيعقد صداقات أدبية وطيدة مع شعراء وفنّانين ورسّامين، منهم: ماكس جاكوب، وأندري ماسون، وبيكاسو، وأندري بروتون...، وقد وُسِم جلّ كتبه النقدية، والأدبية بالطابع الإثنوغرافي، والإثنولوجي، فحتى كتاباته الشعرية كانت تميل لاستحضار هذا البعد الأنثروبولوجي، إذ أصبح «ليريس» منذ سنة 1943 عالماً إثنولوجياً، واشتغل باحثاً رسمياً في «متحف الإنسان- Musée de l'Homme» في (فرنسا)؛ ما أتاح له مجالاً واسعاً للبحث والكتابة الميدانيَّيْن اللذين قاداه إلى إفريقيا، و- بالخصوص- إلى داكار، وجيبوتي؛ ما سيجعله يمارس تأثيراً كبيراً في الجيل اللاحق من الباحثين الإثنولوجيين.

في كتابه السير-ذاتي «عمر الإنسان»، والذي نحن في صدد مناقشته، كتب «ليريس» واصفاً نفسه: «بلغت- للتوّ- ثلاثين سنة؛ نصف العمر. جسمانياً، أنا ذو قَدّ متوسِّط، بل صغير...»، صاحب القدّ الصغير هذا، سيجول ويصول في إفريقيا، دارساً شعوبها ولغاتها الميِّتة، إذ اهتمَّ بالبعد الإثنولوجي والفونيتيكي في اللُّغات الإفريقية السائرة إلى الانقراض. في الوقت الذي كان يحضِّر فيه، لاجتياز امتحان الالتحاق بمعهد الكيمياء، سنة 1920، سيقرِّر الابتعاد عن المختبرات الكيميائية إلى مختبرات مغايرة ومختلفة؛ إنها مختبرات الأدب، بالتحديد، إذ كتب لأمِّه: «لقد اتَّخذت قراري (...) تركتُ المختبر حيث أنهيت خدمتي (الخدمة العسكرية)، وقرَّرت أن أكون وفيّاً للنشاط الأدبي». هذا الإخلاص للأدب، سيقوده إلى أن يصير أحد أبرز الأسماء المثقَّفة في القرن العشرين، خاصّة في فرنسا، وأحد الوجوه التي طبعت تاريخ البحث الإثنولوجي، والبحث الأنثروبولوجي، والشعر الفرنسي. وميادين أخرى كالصحافة، إذ سيشتغل- رفقة سارتر، وميرلوبونتي، وآخرين- في هيئة تحرير مجلّة «الأزمنة الحديثة» التي أدارها «جان بول سارتر»، وذلك بعد لقاء «ليريس» بهذا الفيلسوف الوجودي

(أكتوبر، 1942). هذان الكاتبان اللذان كانا من بين أكثر الكتّاب مقروئيّةً في تلك الفترة، استطاعا أن يكوِّنا صداقة متينة، تجلَّت في آثارهما الفكرية، والأدبية؛ فـ«ليريس» تأثر بـ«الغثيان» و«سارتر» اندهش بـ«عمر الإنسان».

مزاوجة الواقع والخيال

بعيداً عن السرد التاريخي لحياة هذا الشاعر والعالم الأنثروبولوجي، شغل «ميشيل ليريس» مكانة مهمّة في المسار الإبداعي، والعلمي في الغرب، وفي فرنسا، خاصّة. وقد شكَّلت الدواوين الشعرية الأولى لـ«ليريس» ارتباطاً وثيقاً بالاتِّجاه السريالي، قبل أن يقطع علاقته مع «بروتون» وجماعته، حيث ستستقلّ تجربته الأدبية، وتتشبَّع بالبعد الإثنولوجي المستوحى من البحث الأنثروبولوجي والتحليل النفسي، اللذين قاداه إلى أعماق إفريقيا؛ إذ اتَّخذ هذا المزج بين ما هو أدبي وتحليلي (نفسي وأنثروبولوجي) أرضاً جدّ شاسعة، في كتابه السير الذاتي «عمر الإنسان». لقد أمكن هذا العمل، بعد انتقال معيَّن من تجربة المعالجة التحليلية إلى الممارسة الأدبية، وعبر تطور خاصّ، أن يسعى إلى توجيه نمط معيَّن من التحليل «السير ذاتي»، على أساس محاولة تشكيل كلّي للشخصية النفسية للمؤلِّف، عبر طريقة جديدة من التحليل، تروم اتِّخاذ ألعاب اللّغة (البلاغية، والشعرية...) أساساً لها. وهذه الازدواجية الديناميكية، في الكتابة، هي التي تجعل الكتاب السير الذاتي «عمر الإنسان»، كتاباً استثنائياً في التأريخ الذاتي، من حيث ذلك المزج بين أبعاد تحليلية، ولغوية عدّة، في محاولة «ذاتية» لتشكيل شخصية المؤلِّف عينه.



ميشيل ليريس ◄

نجد، في مشروع «ميشال ليريس»، نوايا طليعية لوضع حدّ للرؤية الفنّيّة السائدة، ولتغيير الشكل الجمالي المتعارف عليه. إن مبدأ التحرير والاهتمام بالأصالة الاستفزازية، هما- في الواقع- جزء من الحركة الطليعية، التي ترفض استقلالية المؤسَّسة الجمالية، وتهدف إلى تجاوز الفنّ بـ«البراكسيس- Praxis». يتألَّف هذا التجاوز «الأصيل»- أوَّلاً، وقبل كلّ شيء- من خيار السيرة الذاتية: إن الاعترافات الذاتية تحمل، في طيّاتها، خطر رفض التراجع عن طريق العمل، لأنه قول لحياته، وبوح حياته؛ ومن هنا أهمِّيّة إيجاد شكل قادر على نسخ الـ«أنا». يقول «ليريس»، في مؤلَّفه (ص 15): «من وجهة نظر جمالية بحتة، كان لي أن أكثّف، في الحالة شبه الخامة، مجموعة من الحقائق والصور التي رفضتُ استغلالها، من خلال السماح لمتخيَّل العمل عليها؛ باختصار: نفي الرواية. لرفض كلّ الافتراءات والاعتراف -ماديّاً، فقط- بالوقائع الحقيقية (وليس الوقائع المعقولة فحسب، كما هو الحال في الرواية الكلاسيكية) [...] كانت هذه هي القاعدة التي اخترتها».

لقد جمع «ميشيل ليريس» بين الكتابة الأدبية الشاعرية والكتابة ذات الطابع البحثي الأكاديمي، إلّا أنه حاول كسر كلّ الأشكال الكلاسيكية، والرتيبة، وتجاوزها، في محاولة طلائعية لبناء توجُّه جمالي جديد، غايته «التجاوز» لا «القطع»، فقط. لهذا كان كتابه السير-ذاتي كتاباً ذا بعد إشكالي، من حيث التأليف واللعب اللُّغوي، والبحث الجمالي الذي يجمع بين الأدب والتحليل النفسي في بعد أنثروبولوجي، داخل قالب لغوي شاعري. إن رفض «ليريس» للرواية، وانتصاره للسير الذاتي، هو رفض لرؤية حياتية، كما إنه ابتعاد عن الحكي الروائي، وإن كان هذا الأخير يشترك مع السيرة الذاتية، في منحى التطوُّر الخطّي للحكي، والاسترجاع الذاكراتي للأحداث، ومحاولة كتابة (الرواية والسيرة الذاتية) داخل إطار تفصيلي، عامر بالأشخاص والأحداث، في تداخل زمكاني محدَّد.

لقد نأى كتاب «عصر الإنسان» عن التجارب السريالية، التي استوحى منها كتابته الأولى؛ وذلك حينما بدَّل «ليريس» - في منهجه- «المونتاج السريالي» بـ«التركيب الصوري- photo-montage»، وهو اعتماد يميل إلى البحث عن شكل كتابة ذاتية، أي

توقيع ذاتي؛ وهكذا تبدو كلّ بصمة سوريالية، في كتابه، نابعة من البحث عينه لا من خارجه. وهذه الكتابة هي ما يمكن أن نصطلح عليها بـ«الكتابة الليريسية- leirissienne»، التي تحاول ألّا تشابه الكتابات الأخرى، ولاأن تسقط في إعادة المنهج السابق عنها، حاول «ليريس» أن يشقّ لنفسه منهجاً خاصّاً وكتابة خاصّة، في الآن نفسه. فالكتاب هو سرد وتركيب صوري لـ«ذكريات الطفولة، وقصص وأحداث حقيقية، وأحلام وانطباعات واقعية» (ص 16)، لكن الطريقة التي يجمع بها «ليريس» كلّ هذه العناصر (تحت مفهوم الصورة) تخلق أفقاً للانتظار، حيث يزاوج بين الحقيقي والخيالي.

لقد صهر «ميشيل ليريس»- كما يقول فيليب لوجون- «الشعر والسيرة الذاتية في الفعل نفسه، وقادهما معاً حتى النهاية»، وذلك داخل قالب تركيبي للصور. ومن وجهة نظر تخصّ المحتوى، هذا المؤلَّف هو مسح إثنوغرافي-ذاتي -auto ethnographique، يروم إلى توضيح مادّي للصور والانطباعات (العواطف) التي تمَّ اكتشافها من خلال التحليل النفسي، الذاتي الذي أقامه «ليريس» على نفسه، وهنا تكمن عملية الإبداع في النسيج السير-ذاتي داخل «عمر الإنسان». لقد حاول «ميشيل ليريس» مشاركة عواطفه وهو يكتب سيرته الذاتية، وما كان له أن يعبِّر عنها إلّا داخل القالب الشاعري، حيث انصهرت الوقائع بالعواطف، داخل تقطيع وتركيب من الصور المتتالية، ما يشكّل متتاليات فيليمية، لا كتابة روائية خطّية؛ فقد شكّل الكتاب السير-ذاتي «عمر الإنسان» قلباً للكتابة السير ذاتية، وذلك بعدما أزاح «ليريس» الحكي والحجاج، وجعلهما ثاويَيْن، وترك للأفكار والعواطف واللّغة كلّ زمام النصّ، بجعلها هي الدافع الأساسي للكتابة. ولم يقتصر هذا الأسلوب التركيبي (المونتاج) على كتاب «عصر الإنسان» بل اعتمده «ميشيل ليريس» داخل كتبه الأخرى، مثل: «جلبة واهية»، و«قاعدة اللعب»...؛ ما يجعله منهجاً معتمَداً من قِبَل الكاتب، في محاولة لخلق عمل أدبي يجمع بين الشعري والسيري وحتى الأنتروبولوجي، في تفكيك صوري، مازجاً بين الواقع والخيال، خالقاً بذلك «فنّ كتابة» جديداً.

فنتيجة هذه السيرة الذاتية- كما يذكر «فيليب صابو»- تترك إمكانية الانتقال السهل إلى مستوى من اللعب المرآتي (من الأقنعة والأدوار)؛ وهذا ما يميِّز السيرة الذاتية الليريسية. ففي «عمر الإنسان» يحاول «ليريس» رسم شخصيَّته النفسية عبر شبكة من الصور، وفي المنحى نفسه يحاول، عبر هذه المرآوية والصورية، أن يكشف كون العلاقة مع الذات تمرّ بالعلاقة مع الآخر، والذي يشكِّل موضوع بنيتها الخاصّة؛ أي «الهويّة» التي تبنى عبر الإشارة إلى الذات الأخرى، وبها، فتبدو السيرة الذاتية عند «ليريس»، هنا، على أنها مرآة «لاكانيّة- lacanien»، أي هي آلة لصناعة الأنا مع الآخر.

لقد ترك «ميشيل ليريس» للكلمات متَّسعاً شاسعاً للّعب والمرح، كما أنه ابتعد، بالسيرة الذاتية، عن الكتابة الكلاسيكية التي ارتبطت بها، وعن الحكي والحجاج وسرد الوقائع بشكل خطّي مسترسل، إذ إنه أضفى عليها بعداً عاطفياً، وبعداً ذاتياً، وشعرياً، ينتصر للغة «الرجاجة» على الحكي. وإذا كان استخدام الصور يسمح لـ«ليريس» بتجنُّب المخاطر الجمالية للحياة السردية، بعناية، فإنه التزم بالنظر إلى الصورة الجامدة التي يمكن أن تستوعبَ القوى التي تعرض حياته في «العراء».

ليريس (على الأرض) وسارتر وكامي ودوبوفوار وبيكاسو ولاكان وآخرون ▲

إسحاق الحسيني واحد من أهمّ الأسماء الروائية التي عرفتها الساحة الثّقافية الفلسطينية، والساحة الثقافية العربية، عموماً، فإلى جانب كونه أستاذاً جامعياً تنقَّل بين مجموعة من الدول العربية، والدول الغربية؛ إمّا متعلِّماً أو معلِّماً[1]، فهو- كذلك- كاتب ومفكِّر وروائي أيضاً، اختطّ لنفسه نسقاً روائياً، تجلّى- بشكل خاصّ- في عمله «مذكِّرات دجاجة» التي صدرت أوَّل طبعة لها عام 1943، لتكون من الروايات الرائدة في العالم العربي، فقد أحدث هذا العمل الروائي ضجّة نقدية في الساحة العربية[2].

إسحق الحسيني..

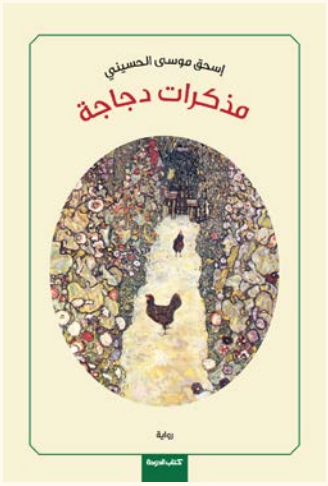
استشراف على لسان دجاجة!

إلهام الصنابي

جاءت هذه الرواية، من بدايتها إلى نهايتها، على لسان دجاجة تحكي يوميّاتها، منذ أن انتقلت من البيت الأوَّل في الريف «القرية» إلى البيت الجديد في المدينة، متعرِّضة لأهمّ مكامن الاختلاف بين المكانَيْن والوضعيَّتَيْن، لتجد نفسها تتأقلم مع الوضع الجديد، حيث البيت آمن؛ خلاف البيت الأوَّل، والأكل متوفِّر وكثير، يمكن الوصول إليه دون جهد أو عناء؛ خلاف القرية، حيث الديك «الزوج» واحد والدجاجات الأتراب «الزوجات» كثيرات، وحيث المكان مؤطَّر بحدود معيَّنة، لا يمكن تجاوزها؛ خلاف المكان الأوَّل الذي كان منفتحاً على السماء. ترصد هذه الرواية وضعيّات تحوُّل كثيرة يمكن إجمالها في الآتي:

- وضعية انتقال الدجاجة من القرية (حيث البيت الأوَّل) إلى البيت الثاني، ومحاولة التأقلم مع الحياة الجديدة. تقول الدجاجة: «هذا هو اليوم الثالث من انتقالي إلى بيتي الجديد، ويظهر أني سأكون سعيدة، هنا، بين أترابي الجديدات...»[3].

- موت الزوج «الديك» الذي كان -بالنسبة إليهن- مصدر الأمان والاطمئنان. تقول منتحبة: «وافجيعتاه! لقد انهار عمود بيتنا، وحامي حمانا، وأسد عريننا، وأصبحنا نهبة لكلّ غاز، فمن يردّ عنّا اليوم العادي والباغي؟»[4].



- ظهور المخلوق الغريب الذي اتَّضح، في آخر الأمر، أنها دجاجة تعاني الفقر والجوع، فقدَّمت لها الدجاجة يد العون. تقول واصفة حالها: «ولشدَّ ما دُهِشت حين رأيت مخلوقاً مثلنا، نَحيل الوجه... فقال بصوت متقطِّع: طارئ غريب بائس»[5].

- ظهور العملاق الذي أدخل الرعب في نفس الدجاجة، ونفوس أترابها: «فرأينا في طريقنا عمالقة جبّارين، يسيرون متكبِّرين مختالين.. العمالقة قساة طغاة..»[6]، ليعود مجدَّداً إلى البيت، ويهدِّد أهله: «ومَرَّ الشبح بسلام، لكن الخوف وَسْوَس في صدري، فهذه أوَّل مرّة يدنو شبح العمالقة من المأوى»[7]. إلا أن المرّة الثالثة كانت حاسمة في مسار حياتهنّ؛ إذ رجع العملاق واختطف الأتراب كلّهن، باستثناء الدجاجة والصغار، فتجد نفسها مسؤولة عن حياتهم وتربيتهم وتعليمهم، وتجعل من نفسها الأمّ البديل.. وإذا بعملاق يدخل المأوى وفي وجهه شرّ مروِّع.. وجالت يد العملاق فينا جولة الإرهاب فقبضت على أترابي جميعهنّ... ولكن على عاتقي مسؤولية لا أستطيع أن أغفل عنها.. فقد وضع في يدي وحدي مصير أرواح بريئة»[8].

- بعد التشابه الذي كان مسيطراً على الصغار، بزغ الزعيم منهم -فجأةً- فعقدوا أمرهم على الانتقام من العملاق: «فاستطاع الأولاد جميعاً أن يجمعوا رأيهم ويوحِّدوا خططهم، وزعَّموا عليهم واحداً، عُرِف بأنه أكملهم عقلاً، وأشجعهم قلباً، وأجملهم خلقاً»[9].

- اقتحام دجاجات غريبات للبيت: «نحن مخلوقات مثلكم حُملنا إلى هذا المأوى، ولم نعرف أين نحمل. قلت: أهاربات من ضيم وعذاب أنتنّ؟ قالت: لا، إنما حُمِلنا إليكم من بيوتنا، قلت: أتمكثين طويلاً هنا؟ قالت: لاعلم لنا بذلك، ودخل الأعزاء، وتقاسمنا المأوى، وبتنا ليلتنا في ضيق»[10]. إلا أن الوضع سيتطوَّر إلى استيلاء وتحكُّم في المكان؛ بأن استولت إحداهنّ على مكان الزعيم بكلّ غلظة، فحاول ردّ القوّة بالقوّة: «فنحن- أوَّلاً- ندافع عن حقّ لا شبهة

فيه، و- ثانياً- نرد ظلماً حلَّ بنا، و- ثالثاً- نفعل ما يفعل غيرنا في مثل حالنا»[11].

- دعوة الدجاجة الأمّ إلى ترجيح العقل وعدم ردّ القوّة بالقوّة، واقتراحها إخلاء المكان إلى آخَرَ أكثر فسحة، والانتشار في الأرض من أجل تلقين المخلوقات مبادئ الأخلاق والمثل السامية، والعودة إلى البيت الأول، مرّة أخرى: «ليس لكم إلّا أن تنتشروا في هذه الأرض، وتبشَّروا الخلق بالخضوع للحقّ وحده..»[12].

تلك أهمّ محطّات المذكّرات التي أسَّست تحوُّل الأحداث في الرواية، وهي محطّات تكاد تتآلف، في ظاهرها، حول ثيمة واحدة كبرى، هي «أنواع المخاطر وكيفية دفع الشرور التي تحدق بالمخلوقات»، في انتصار تامّ للمبادئ الإنسانية والقيم العليا والمثل الفاضلة، تأتي على لسان دجاجة حكيمة .

رواية استشرافية

حاول إسحق الحسيني أن يوجِّه القارئ إلى هذه المذكّرات وجهته التي يرتضيها؛ بأن اعتبرها عملاً توثيقياً لبعض فصول حياة دجاجة، سرَدَتْها عليه، فحمل على عاتقه مسؤولية نقلها بلغة البشر، فقال: «هذه القصّة تصف حياة دجاجة عاشت في بيتي، ووقع بينها وبيني إلفة ومحبّة، فكنت أطعمها بيدي، وأرقب حياتها، يوماً بعد يوم. والأحداث التي ترويها وقعت لها بالفعل، وهي لا تتجاوز المألوف في حياة الدجاج، ولو قُدِّر لصديقتي الدجاجة أن تتكلّم بلغة الأناسي لما قالت غير ما تقرأ، فأنا، في الواقع،أترجم لك ما أوحت به إليّ. أمّا عنصر الخيال فيها فضئيل، وهو لا يعدو أن يكون تعليقاً على هامش الحياة أو تحليقاً في عالم المثل العليا»[13]. ترى، كيف تنقل الدجاجة هذه الأخبار كلّها إلى الحسيني، إلا إذا كان عارفاً بلغة الدجاج، كما عرف سليمان لغة الطير، وهو التساؤل نفسه الذي طرحه طه حسين في مقدِّمة الرواية[14]، أم أن الترجمة هي التي قصد بها «عنصر الخيال؟، ثم لنفترض- جدلاً- أن ما قاله الحسيني صحيح، فهل وقعت هذه الأحداث للدجاجة في أثناء مقامها في بيته، أم بعد خروجها من البيت الذي استوطنته الغربيات، أي بيته هو، أيضاً؟، مع العلم أنه ليس من حقّ المبدع التحدُّث عن إنتاجه الأدبي إلا في حدود معيَّنة، وليس من حقّه التوجيه القرائي أو النقدي، بل عليه ترك عملية القراءة والتلقّي والنقد لأهل الاختصاص، ولربَّما نتساءل- أيضاً- عن السبب الذي جعل الحسيني يقول هذا الكلام موجِّهاً المتلقّي لما يرتضيه، ومحوِّلاً تلقِّيه إلى ما لا يرضيه.

لا يمكن فصل النصّ عن السياق، فالرواية هي من إبداع إسحق الحسيني، الرجل المقدسي الذي ينتمي إلى أسرة، معروف عنها صراعها ضدّ الحركة الصهيونية[15]، كما عُرِف عنه انتصاره الكبير للثقافة العربية الإسلامية. وقد أحاط الدكتور عبد الكريم الأشقر بالعديد من محطّات حياته الحافلة فكرياً وأدبياً، وعلمياً، وسياسياً، في القراءة التي تَمَّ التقديم بها للطبعة الجديدة للرواية، ضمن سلسلة «كتاب الدوحة» الذي اعتمدناه في هذه الدراسة. يقول: «وما أدري كيف انعطف بنا الحديث يوماً، فقال في أسى: «لم أكن أريد الرحيل أبداً، ولكن بعض اليهود الشرقيين كانوا يهتفون إليّ، ويختارون في خطابي أحطّ صياغات العربية الدارجة: «ارحل، فنحن قادمون إليك، نريد .. زوجك وابنتك..»، فركبني الخوف، ولم يبق أمامي إلا طريق الرحيل»[16].

سياق الرواية

أوَّل السياقات يتعلَّق بمعرفة خصوصيات حياة الكاتب الحسيني الذي تُرجمت له العديد من الموسوعات الخاصّة بالأعلام، وجعلته، وأسرته، في مصافّ الأُسَر المناضلة في فلسطين، إضافةً إلى سياق عمله الخاصّ الذي يسجّل نبوغه في الوسط الأدبي، والوسط الفكري، وكتبه وسجلّاته تشهد على ذلك، ثم لا يمكن إغفال سياق الوضعية التاريخية، والوضعية السياسية لفلسطين، في حياته الخاصّة، حيث كان يجد نفسه في مواجهة مباشرة مع الأيديولوجيات الصهيونية، كما جاء في حديثه إلى عبد الكريم الأشتر، خصوصاً أن مرحلة كتابة رواية «مذكّرات دجاجة» (1943)، وما قبلها، كانت مرحلة اضطراب سياسي عميق؛ فإلى جانب الوجود التركي والحرب العالمية الثانية، كان الانتداب البريطاني الذي خوَّلَ لليهود- بموجب اتِّفاق كامب ديفيد- حقّ الهجرة إلى فلسطين والاستيطان بها، فنشطت حركة الهجرة والتضييق على الشعب الفلسطيني الذي كان يعيش حياة غير متوازنة، سياسياً واجتماعياً، وسيجد الحسيني نفسه متنقِّلاً بين مجموعة من الدول والعواصم، العربية منها والغربية، دارساً ومدرِّساً.

تضاربت القراءات في هذه الرواية، فمنها ما ربطتها بالأبعاد الإنسانية؛ نظراً للحمولات الفلسفية، والأخلاقية التي تضمَّنَتْها، كقضية الخير والشرّ والفضيلة والرذيلة والقوّة والعدل... وبعض الدراسات ربطتها بالقضية الفلسطينية في بعدها التخاذلي، وفسَّرت خروج الدجاجة واستسلامها للغربيات، وفضّ ثورة الزعيم ودعوته إلى نشر المبادئ خارج البيت نوعاً من التطبيع حَدّ الخضوع لسطلة الكيان الإسرائيلي.[17] ومن النقّاد من تعامل مع الرواية من زاوية واحدة، واعتبرها عملاً روائياً لا يرقى إلى الأنموذج الروائي الناضج[18]، ومنهم من اتَّخذ الرواية أنموذجاً من نماذج

الروايـة الرمزية.

يمكـن الاسـتعانة بمحطّتَيْـن لقـراءة الروايـة؛ تتعلَّق الأولى بالتـراث العربي، والثانية بتكوين الحسـيني: فأمّا الأولى؛ أي مـا تعلَّق التـراث العربـي فقد حفل بالعديـد مـن المؤلَّفـات الأدبيـة التـي اتَّخـذت مـن الحيـوان لسـاناً للحكـي والسـرد، بل حتى على مسـتوى الشعر، وجدنـا أحمـد شـوقي ينظِّـم نصوصـاً شعرية كثيرة على لسـان الحيوان، وفي السـرد نجد كتـاب «كليلة ودمنـة» لابن المقفـع، وهي حكايات تتَّخـذ من الرمز منهجاً لها، حيـث تحكي القصّة أوضاعاً وحكايـات لهـا بعـد رمزي تهـدف إلى مماثلـة الوضـع الظاهر للوضـع الخفي الحقيقـي، باعتبـاره مقصـد الكاتـب، بالأسـاس، فالصّـراع الدائر على لسـان الحيوانـات هو- في حقيقـة الأمر- رمز لما يبطنه الإنسـان، ولعلّ انعدام الحرّية وتجبُّر السـلطة السياسـية، همـا الدافع المباشـر لاسـتخدام الحيوانـات أقنعـةً تنقل الأهداف والرسـائل السـامية.

والحسـيني يؤكِّـد، فـي غيـر ما مـرّة، اهتمامـه بالتـراث العربـي الـذي يعدّه أسـاس الهويّة، إلى درجة نفيه أن يكون سبب النهضة العربية هي حملة نابليون عـام 1897، بل أرجعها إلى عوامل ذاتية في المكوِّن السياسي والأدبي (الإسلامي والعربـي)، إلـى الحدّ الذي جعلـه يهتمّ بعلـم البيبليوغرافيا فـي مرحلة متقدِّمة جدّاً، أو ما يُعرَف بـ«الأعلام والفهارس»، و- قطعاً- سـيكون تأثُّره بالأدب القديم تأثُّراً بالغاً؛ ما سـيكون له الانعكاس على كتاباتـه. أمّا الأمـر الثاني فهو دراسـته وانتقاله فـي دول عربية كثيـرة وغربية للدراسـة والتدريـس. وفلسـطين- كما يصفها الحسـيني- لـم تكن أرض جذب سياسـي ولا أدبي ولا حضاري؛ كونها لم تكـن أرض خلافة ولا عاصمة سياسـية، منـذ الفتح الإسـلامي، فـكان لزاماً عليه التنقُّـل عبر الأمكنة بحثـاً عن العلم وعن الجديـد فـي عالـم المناهـج والمعرفة، فإسـحق الحسـيني يُعَـدّ أوَّل طالـب عربـي غيـر مصـري يلتحـق بالجامعة المصريـة[19] وفـور تخرجـه منها اتجه إلى بريطانيا، والتحق بمعهد الدراسـات الشـرقية في جامعة لندن، عام 1930م، فحصـل، فـي عـام 1932، علـى درجة البكالوريوس، وأكمل دراسـته للدكتوراه فـي الجامعة نفسـها، فحصل عليها عام 1934 م، يظهـر- إذاً- أن الحسـيني قد تشـرَّب ثقافته من عوامل متعدِّدة، منها المحلّيّـة، ومنها العربيـة ومنها الغربية؛ مـا سـيكون- حتمـاً- إضافـة نوعيـة لإنتاجـه الأدبـي المتـوزِّع بيـن التـراث والحداثة، وتشـبُّعه بـروح القضية التي ينحـدر منهـا، والتي لـن تكـون طارئاً فـي حياتـه، بـل دمـه الذي يسـري في شـرايين عروقـه، و- مـن ثَـمَّ- لا يمكن الأخـذ بالرأي الـذي يقـول إن «مذكِّرات دجاجـة» كُتبـت بعيـداً عن فلسـطين، والكاتـب غيـر مـدرك للقضيـة، فهـذا رأي مـردود، حتمـاً، كمـا بيَّنّـا من قبل، فالحسـيني ليـس ذلك الإنسـان العادي الساذج الذي يكتب بالفطرة أو الطبيعة، بعيـداً عن الإدراك؛ إنه الأسـتاذ والمثقَّف والفاعـل الثقافي والمفكِّر، وهـو- أوَّلاً- ابن فلسـطين الجريحة.

بعـد كلّ هـذا، لا يمكننـي إلا أن نقـرّ بريـادة روايـة «مذكِّـرات دجاجـة» في الأدب الفلسـطيني، لأنهـا روايـة نبوءة، اسـتطاع الكاتـب، من خلالهـا، أن يتنبَّأ بمسـتقبل الأهالـي الفلسـطينيين الذين سـيهجَّرون وينتَزَعـون مـن أراضيهـم بقـوّة الرصـاص والمدافـع، وسـلطة التجبُّـر السياسـي للـدول التـي تقـف حاميـة للكيـان الإسـرائيلي.لعلّ نظـرة تأمُّليـة على وضعيات تحـوُّل الدجاجة، منـذ نزولهـا بالبيـت الجديد إلـى أن تَمَّ إخراجها رفقةَ الصغـار والزعيم من هذا المـكان الآمـن الذي عاشـت فيـه أحلى أيّامهـا رفقةَ زوجها المدفون فيه، ورفقة أترابهـا اللواتـي اجتُثِثْن منـه، في وقت سـابق، لدليلٌ قاطع علـى أن الأمر يتعلَّق برصد معاناة الشعب الفلسطيني، وآخر محطَّـة فـي الروايـة تجسِّـد- فعـلاً- نبـوءة الكاتـب بالأوضـاع المسـتقبلية، وهي التهجيـر الجماعي الذي سـيعرفه الفلسطينيون، وسـعيهم إلى المنظَّمات الأمميـة والدول العربيـة؛ قصد التعريف بالقضية وكسب التعاطف الدولي، ولعلَّ الأحـداث التـي تلـت عـام 1943، لدليل قاطـع على ذلك، خصوصـاً عام 1948؛ عام النكبة الفلسطينية والعربية، عموماً، ضـف إلـى ذلـك «اتِّفاقية أوسـلو» عام 1993، وآثارها الاجتماعية، والسياسـية، وعواقبهـا التـي لـم تندمل إلـى الآن، بل هـي فـي تنـامٍ، يوماً بعـد يوم.

هوامش:

1 – عبـد الكريـم الأشـتر، مـن أعـلام القـدس، مجلّـة «المعرفـة»، 2009. راجـع- أيضـاً- مقتطفاً مـن المقال ضمـن رواية «مذكِّرات دجاجة»، سلسـلة كتاب «الدوحة».

2 – للمزيـد، يمكـن الاطِّـلاع علـى دراسـة عونـي الفاعـوري، ضمن مجلّـة «جامعة دمشـق»، المجلد 18، العـدد ان3و 4، 2002.

3 – ص: 31.

4 – ص: 63.

5 – ص: 75.

6 – ص: 75 – 76 –97 – 98 – 100.

7 – ص: 105.

8 – 107 – 108– 109.

9 – ص: 109.

10 – ص: 119.

11 – ص: 128.

12 – ص: 128.

13 – ص: 4.

14 – ص: 6.

15 – ص: 9.

16 – ص: 16.

17 – للمزيـد من المعلومات، يمكن الرجوع إلى الدراسـة القيمـة التي أنجزها عوني الفاعوري، مرجع سـابق، ص: 62 إلى 76.

18 – مجلّة «الكرمل»، العدد 2، ص: 17 و ص: 136.

19 – كمـا أثبت ذلـك الناقد عوني الفاعوري في دراسـته السابقة الذكر، ص: 3.

يمثِّل مؤلَّف «ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟» (كتاب «الدوحة» العدد 81/ فبراير 2018) تكريماً رمزياً للمناضل السياسي والاجتماعي، الهندي «موهانداس كرمشاند غاندي– Mohandas Karamchand Gandhi» (المعروف بـ«المهاتما غاندي») بمناسبة مرور سبعين سنة على استشهاده في نيودلهي–الهند، في سبيل الدفاع عن فلسفته ومذهبه في «اللاعنف» والمقاومة السلمية لمختلف أصناف العنف والظلم والغبن التي تواجه الحياة الإنسانية.

عظمة الساتياغراها

ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟

محمد الادريسي

حينما أصدر عالم السياسة والأكاديمي الأميركي «نورمان فينكلشتاين– Norman Finkelstein» (مناضل وناشط حقوقي مدافع عن القضية الفلسطينية) كتاب «ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟»[1] (What Gandhi Says: About Nonviolence, Resistance and Courage)، سئل حول السرّ أو الدافع وراء اهتمامه بإعادة النبش في الفكر النضالي لـ«غاندي»، في هذه الظرفية العالمية العصيبة، فكان جوابه: «الكلّ يعرف «غاندي»، لكن لا أحد قد قرأه! الكلّ يتكلَّم على تلك الشخصية الرمزية والمسالمة، لكن الحقيقة خلاف ذلك».

يشدِّد «فينكلشتاين» على الضعف الكبير في التعاطي الأكاديمي، والعلمي، مع الأعمال التي خلَّفها «غاندي»، حتى في كبريات الجامعات والمكتبات الأميركية؛ وقد أسهم هذا الأمر في اختزال شخصية الرجل في مقولة «اللاعنف»، في حين أن المطالعة الفاحصة لأعماله ستكشف لنا عن شخصية أخرى مختلفة عن تلك التي روَّجت لها الصحف والمجلّات والأفلام، على مدى عقود؛ يتعلَّق الأمر برجل تتناقض أفكاره، وقد تتعارض، داخل مؤلَّفاته، باختلاف الظرفيات الزمانية والوضعيات التاريخية: يرفض العنف ولا ينفي إمكانية اللجوء إليه في سياقات معيَّنة، محام محنَّك وخبير بأسرار عالم السياسة، رغم ادِّعائه الدائم الجهل وعدم المعرفة.

ما الذي يعنيه «غاندي» بـ«اللاعنف»؟ شكَّل هذا السؤال موضوع بحث معمَّق، من طرف «نورمان فينكلشتاين»، في إطار التعرُّف إلى خفايا مذهب «غاندي»، وأفكاره، من ناحية، ومن البحث عن إستراتيجية سلمية لإنهاء الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية، من ناحية أخرى.

ينبغي التمييز بين مفهومَي «الشجاعة» و«اللاعنف»، ومفهومَي «الجبن» و«العنف». لقد أعلى غاندي من شأن الشجاعة، بوصفها فضيلة أخلاقية تعبِّر عن قمّة «اللاعنف»؛ فأن تواجه العدوّ وأنت أعزل السلاح، وبصدر مفتوح، معناه أن تقبل بمصيرك فرِحاً ومبتسماً، في حين أن تُقبِل على مواجهته بالعنف والسلاح فذاك شكل من أشكال الضعف الذي يتخفّى وراء السلاح أو القوّة. إذا كانت القوّة دليلاً عن الضعف، فإنها– مع ذلك– لا تشكِّل الرذيلة أو الفعل الذي كرهه «غاندي» طوال حياته؛ يتعلَّق الأمر بـ«الجبن». يحيل الجبن على فعل، تنحدر معه المرتبة الأخلاقية، والإنسانية للفرد، وتجعله أحطّ منزلةً بين الموجودات؛ نتيجة لذلك، يكون مذهب «غاندي»، في «اللاعنف»، قائماً على معارضة الجبن ومحاربته أكثر من العنف نفسه .

لم يكن هدف «غاندي» جعل الناس تلقي بنفسها إلى التهلكة، بمجرَّد اعتناقها لعقيدة اللاعنف؛ على اعتبار أن المقاومة السلمية تظلّ أقلّ تكلفةً (من حيث الأرواح والضحايا) مقارنةً بالمقاومة المسلَّحة. هَدَفَ «المهاتما»، على مدى عقود من النضال، إلى خدمة غرضَيْن إنسانيَّيْن ساميَيْن، سيكلِّفانه– في نهاية المطاف– حياته، لكنهما سيسهمان في الإعلاء من شأن القيم الإنسانية الخالدة:

أوَّلاً: إنهاء الاستعمار الانجليزي للهند

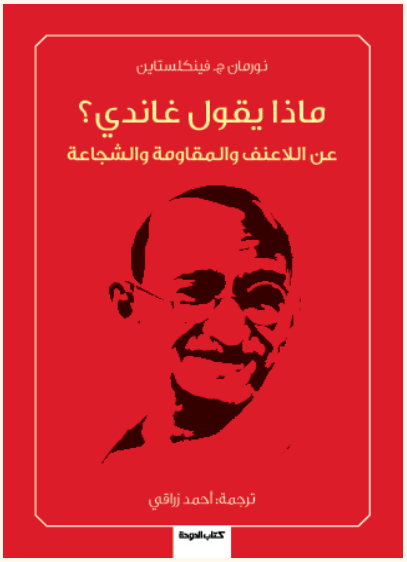
بأقلّ التكاليف الممكنة، من خلال انتهاج مبدأ «العصيان المدني» عوضاً عن «المقاومة المسلّحة أو مواجهة العنف بالعنف المضادّ».

ثانياً: البحث عن مختلف السبل الأخلاقية الكفيلة بتحقيق التعايش بين الهندوس والمسلمين، فوق التراب الهندي.

كان «غاندي»، دوماً، مسانداً – بشكل مباشر أو غير مباشر- للقضايا العربية المُلحّة (الاستعمار والاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية). ورغم أنه ظلّ، دوماً، معارضاً لاستخدام العنف في الصراعات الدولية، إلّا أنه، في حالة الثورة العربية، للفترة(1936 – 1939) قبيل النكبة، اعتبر القضية مرتبطة بمحتلّ ومغتصب لأراضٍ وطنية، قد لا تنفع معه قوانين اللاعنف والمقاومة السلمية ومبادئهما؛ لذلك «وفقاً لقوانين الحقّ والباطل المقبولة، لا يمكن قول أيّ شيء ضدّ المقاومة (المسلّحة) العربية في مواجهة الأوضاع القاهرة» (ص: 45).

يُعرَف «نورمان فينكلشتاين» بوصفه شخصية عالمية معارضة للاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية[2]، من ناحية، وخصم قويّ للمدّ النيوليبرالي وحركة سَلْعَنة العالم وسَوْقَنَته، من ناحية ثانية، ومشدِّد على ضرورة العودة إلى الخيار السلمي لحلّ القضايا السياسية، والاقتصادية، والثقافية التي يتخبط فيها المشهد العالمي خلال العقدين الأخيرين، من ناحية ثالثة.

بما أن مؤلَّف «ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟» قد كتب، في سياق أحداث الربيع العربي، وكان هدف الكاتب تذكير العالم بالأهمِّيّة التاريخية والراهنة لدرس «غاندي» في إنهاء حالة «العنف المزري» الذي تعيشه المجتمعات الإنسانية، فإن أهمِّيته تبدو مُلِحّة بعد سبع سنوات من اندلاع الشرارة الأولى لحراك عربي سلمي، أسهم



في إنهاء عهد القمع والعنف، لكنه لم ينجح (بعد) في رسم معالم انتقال ديموقراطي وعدالة اجتماعية، واقتصادية حقيقية، من جهة، و- من جهة أخرى- لازالت قوى الاحتلال الإسرائيلي مستمرّة في اضطهاد العرب والفلسطينيين، من خلال البحث عن سبل جعل القدس عاصمة للكيان الصهيوني. إننا في حاجة إلى انتقال مجتمعي سلمي شجاع يتوسَّل بناء مشروع مجتمعي ديموقراطي قائم على المساواة، والعدل، والإخاء، طريقاً نحو مستقبل مشرق.

نلمس، اليوم، تطابقاً كبيراً بين استراتيجيات «غاندي» النضالية ووضع الأراضي الفلسطينية المحتلّة: سعى غاندي إلى تحرير الأراضي الهندية، لذلك كان عليه مواجهة أقوى كيان عسكري في ذلك الوقت «بريطانيا العظمى»، مع غياب قوّة عسكرية هندية يمكنها مجابهة هذا الكيان أو إنهاء الاستعمار. الشيء نفسه بالنسبة إلى المجتمع الفلسطيني اليوم: إنه يناضل من أجل تحرير أراضيه من بطش الاحتلال الإسرائيلي، ومنه يواجه القوى العظمى الداعمة له، وعلى رأسها الولايات المتَّحدة الأميركية، في ظلّ غياب أيّة ترسانة عسكرية موازية أو مساوية لتلك التي يمتلكها الكيان الصهيوني.

كما أن الصراع الطائفي والإثني يشكِّل عائقاً عند بناء دولة الحقّ والقانون، يمكن أن يكون- في الآن نفسه- غنًى، وقوّة مضافة إلى الجسم العربي؛ وهي القاعدة نفسها التي اشتغل عليها غاندي؛ أي كيف يمكن تحويل الصراع إلى قوّة وتوحيد المجتمع، باختلاف مكوِّناته، حول قضية واحدة. لهذا، تبقى المرجعية الفلسفية لـ«غاندي» أداة فعّالة لإصلاح ما أفسده اقتصاد السوق في عالم اليوم.

خلاصة القول: يأتي نقل هذا الكتاب المرجعي والمهمّ إلى لغة الضادّ، في سياق ظرفية إقليمية ودولية مضطربة وصعبة تفرض على مختلف الفاعلين البحث عن توليفات فكرية، وأخلاقية لردّ الاعتبار إلى مسار أزْيَد من سبعين سنة من الحروب والاقتتالات، باسْم نشر الحرِّيّة والديموقراطية. فمع عصر الثورة الرابعة (الثورة المعلوماتية والرقمية)، أضحى النضال السلمي واللاعنيف أكثر فاعليةً من الكفاح المسلَّح، ويمكن لتدوينة أو صورة أو تعليق أن يحشد الملايين، ويحقِّق ما تعجز المدافع عن فعله، وبأقلّ التكاليف: المادِّية، والبشرية. يجب أن نتشبَّع، في السياق العربي، بدرس «غاندي» أكثر من أيّة منطقة أخرى في العالم. كيف لا، وغاندي ضحّى بنفسه في سبيل ضمان حقوق المسلمين في الهند، وحمايتهم، ورفع شعار التعايش في وجه الصراعات الداخلية، والأخطار الخارجية؟.

الهوامش:

Norman Finkelstein, What Gandhi Says: 1- About Nonviolence, Resistance and Courage, OR Books, 2012, 100 page.

2 – انظر كتاب «نورمان فينكلشتاين»، الصادر حديثاً: Norman Finkelstein, GAZA: An inquest into its martyrdom (University of California: 2018).

منذ عام 1940، كرَّست «والت ديزني» صورة «بينوكيو»، باعتباره الدمية التي تنتقل من حال الجماد إلى حال البشرية، بعد مروره بطورٍ (بينَ بين)، وهو لن يستحقّ أن يصبح بشرياً تاماً إلّا عبر عدّة تجارب، يثبت فيها إنسانيَّته. لكن قصّة «بينوكيو» الأصلية كانت مغايرة، على الرغم من أنها كانت موجَّهة إلى الأطفال، أيضاً.

بينوكيو..
الضحك الشيطاني!

نورة محمد فرج[1]

مؤلِّف هذا العمل هو «كارلو كولودو» (1826 - 1890)، صحافي وكاتب وُلِد في فلورنسا، وقد نشر عام (1881)، في مجلّة للأطفال، أولى الحلقات المسلسلة من «مغامرات بينوكيو»، تحت عنوان «قصّة دمية متحرِّكة»، لتصبح هذه السلسلة- لاحقاً- من أهمّ الأعمال الكلاسيكية الإيطالية.

حديثاً، صدرت الترجمة العربية للقصّة الأصلية عن منشورات المتوسِّط، ترجمها، عن الإيطالية، يوسف وقّاص، وقد جاء الغلاف برسم لـ«بينوكيو» مشنوقاً، بما يتناسب مع طبيعة القصّة وأحداثها، إذ يذكر المترجم، في مقدِّمته، أن «كولودو» كان- في الأصل- قد قرَّر إنهاء قصّة «بينوكيو» بمشهد شَنْقه، إلا أن الاعتراضات وخيبة الأطفال القرّاء جعلت المجلّة تصرّ على «كولودي» كي يغيِّر خاتمة القصّة؛ ما استغرق منه عامين، لمواصلة كتابتها وإنهاء أحداثها.

تضجّ القصّة بما سمَّاه الناقد الروسي «باختين» (الضحك المميت)، أو ما عرَّفه الناقد الألماني «ويلفغانغ كايزر» بـ(الضحك الشيطاني)، يمثِّله- بجدارة- مشهد الثعبان الذي تنفجر

رئتاه من شدّة الضحك، فيموت!، إضافة إلى الكثير من المشاهد المضحكة التي يمتزج فيها الضحك بموضوع الموت، على نحو غرائبي، مرعب أحياناً، وعنفي، أحياناً أخرى. أيضاً، تمثِّل التحوّلات سمة سردية في العديد من قصص الأطفال، مثل الأمير الذي تحوَّل إلى ضفدع، أو العظاءة التي تحوَّلت إلى خادم بشري، في قصّة «سندريلا»، أو الفتاة التي تحوَّلت إلى بجعة في حكاية «بحيرة البجع»، لكن هذه التحوُّلات، غالباً ما تتمّ عبر وسيط، هو الساحر/ة، لكنها، هنا، تأخذ طابعاً انمساخياً، فـ«بينوكيو» لا يتحوَّل إلى إنسان قبل أن يتحوَّل إلى كلبّ، ثمّ إلى حمار، ويكاد جلده يُسلَخ ويتحوَّل إلى طبل. سنرى، منذ بداية القصّة، أن الدمية- وهي في طور التكوين- تسخر من صانعها: «نَحَتَ الأنف، ولكن- حالما انتهى منه- بدأ ينمو: وبنموّه المتواصل، تحوَّل، خلال دقائق قليلة، إلى أنف طويل لا نهاية له. جيبيتو المسكين كان يجهد في بتره، وبقدر ما كان يبتره، كان الأنف، السفيه يزداد طولاً. بعد الأنف قام بنحت فمه. لم يكن الفم قد انتهى بعد، حيث بدأ يضحك ويسخر منه. توقَّف عن الضحك!. قال «جيبيتو» متضايقاً، لكنه كان كمن يتكلَّم إلى الحائط. توقَّف عن الضحك أكرّر لك! صرخ بصوت متوعِّد. عندئذ، توقَّف الفم عن الضحك، ولكنه- بالمقابل- دفع بلسانه كلّه خارجاً» (ص26 - 27).

إن صورة «جيبيتو» الشعبية، داخل القصّة، ليست صورة إيجابية أيضاً، فالآخرون يقولون: «جيبيتو، يبدو رجلاً طيّباً، لكنه مستبدّ حقيقي مع الأولاد! إذا تركوا تلك الدمية المسكينة بين يديه، فهو قادر- تماماً- على تقطيعها إرباً!» (ص29).

كما أن صورة «بينوكيو» نفسه، عندما تدبّ فيه الحياة، صورة تختلط بما يسمَّى (الإسفال)، فأوَّل غذاء يتناوله هو بيضة، يجدها في القمامة: «هنا، بدا له رؤية شيء أبيض وكرويّ، في كومة الزبالة، الذي كان يشبه، كثيراً، بيضة دجاجة. لم يستغرق أكثر من برهة في القيام بقفزة، وإلقاء نفسه فوقها. كانت بيضة، بحقّ» (ص36). كما أن القصّة تتَّخذ مسارات عنفية، في أحيان كثيرة، فساقا «بينوكيو» تحترقان بلا سبب وجيه: «وهناك، غرق في النوم، وفي أثناء غفوته، القدمان اللتان كانتا من الخشب، اضطرمتا بالنار، و- رويداً رويداً- تفحَّمتا، وتحوَّلتا إلى رماد»(ص40)، وسنرى «بينوكيو» يقاوم من يسعى إلى قتله، ليطلع مشهد غرائبي: «عندئذ استلّ القاتل ذو البنية الصغيرة سكّيناً، وحاول أن يغرسه بين شفتيه، لكن «بينوكيو»، بسرعة البرق، غرس أسنانه في يده، وبعد أن انتزع قطعة منها، بصقها، وتصوَّروا دهشته عندما انتبه إلى أنه بصق على الأرض رِجلَ قطّ، بدلاً من يد إنسان» (ص83).

كما أن للموت حضوراً متنوّعاً، فضمن صورة شبَحية سنرى حواراً بين «بينوكيو» ودمية فتاة زرقاء (شبح): «لا يوجد أحد في هذا البيت. لقد قضوا نحبهم، جميعاً. - إذن، افتحي لي الباب أنت! صرخ «بينوكيو» وهو يبكي ويستغيث.

- أنا- بدوري- ميِّتة.. ميِّتة!

- إذن، ماذا تفعلين هنا، على النافذة؟

- انتظر أن يحضروا التابوت، ويأخذوني» (ص86).

أمّا مقتل «بينوكيو» نفسه الذي أشرنا إليه، فقد نفَّذه اثنان من قطّاع الطريق لأنه خبّأ الليرات الذهبية تحت لسانه، فعلَّقاه على غصن شجرة: «ولم يملك القوّة ليضيف شيئاً آخر. أغمض عينيه، فغر فاه، بسط رجليه، وانتابته رعشة قويّة. بعدها، بقي في مكانه جثّة هامدة»(ص88).

لا يقف حضور الموت عند هذا الحدّ، فسوف يصاب «بينوكيو»- لاحقاً- بما يشبه الحمَّى المميتة، ويصبح على شفا الموت، وهنا نرى أن مندوبي الجنائز، هم أرانب، وليسوا حيوانات أخرى مرتبطة بالتشاؤم، في المخيِّلة الشعبية: «عند هذا الحدّ، انفتح باب الحجرة على مصراعيه، وولج إلى الداخل أربعة أرانب كالحي اللون مثل المداد، حيث كانوا يحملون على أكتافهم تابوتاً صغيراً للأموات.

- ماذا تريدون مني؟ صرخ بينوكيو، ناهضاً بذعر، ليجلس على السرير.

- لقد جئنا لنأخذك. أجاب الأرنب الأكثر ضخامة.

- لكي تأخذوني؟... لكن، أنا لم أمت بعد!...

- ليس بعد: ولكن، بقي من عمرك دقائق قليلة، لأنك رفضت تناول الدواء الذي لكان شفاك من الحمَّى!» (ص98).

سنرى أن تشكيل صور الحيوانات يأخذ أبعاداً تضادّية، فالأرانب جرى تحويلهم إلى مندوبي جنائز، يزورون من يُتَوقَّع موته قبل أن تحلّ لحظة وفاته، ويتسبَّبون في إرعابه، فيما الأفعوان الضخم سيقضي ضحكاً: «عندما رأى الأفعوان تلك الدمية وهي تحرِّك ساقيها بسرعة خارقة، ورأسها مغروس في الأرض، انتابته موجة عارمة من الضحك، فبدأ يضحك، ويضحك، ويضحك، لغاية ما تمزَّق شريان في صدره؛ من الجهد الذي بذله في الضحك. وهنا، قضى نحبه، بحقّ» (ص120-119).

ومرّة أخرى، يكاد «بينوكيو» يُقتل في نهاية إحدى الحلقات. هذه المرّة، سيموت (مقليّاً): «بعد ذلك، أخرج خواناً قديماً من الخشب، مليئا بالطحين، وبدأ يمرِّغ السمكات به، وحالما ينتهي من تمريغها، كان يلقي بها في المقلاة. السمكات الأولى، التي بدأت تتراقص في الزيت المغلي، كانت سمكات (أبوذقن) المسكينة، ثم، بعد ذلك، حان دور ضفادع البحر، ثمّ أسماك البوري، وأسماك موسى، والسردين. أخيراً، حلّ دور «بينوكيو». هذا الأخير، عندما رأى الموت قريباً جدّاً منه (وأيّ موت!)، انتابته نوبة من القشعريرة والخوف، حيث لم يعد يملك صوتاً، ولا نفَساً يستغيث به. الولد المسكين كان يستغيث بعينيه!، لكن الصياد الأخضر، حتى دون أن يكترث له، مرَّغه جيّداً خمس أو ست مرّات في الطحين، لغاية ما بدا وكأنه دمية من الجصّ، ثمّ أمسكه من رأسه و...» (ص173-172).

كما أن «بينوكيو» يتعرَّض لسلاسل من التحوّلات المسخية كعقوبات لأفعال متعدِّدة يقوم بها، فهو يتحوَّل- مرّةً- إلى كلب حراسة بعد أن يُداس على رقبته، حرفياً: «فوضع على رقبته طوقاً ضخماً مغطّى بدبابيس من النحاس، وشَدَّه حوله، بطريقة، لا يمكن أن يخرج رأسه منه. كان الطوق مربوطاً إلى سلسال طويل من الحديد، والسلسال كان مثبَّتاً على الجدار» (ص123). ثمّ يتحوَّل- لاحقاً- إلى حمار، لأنه فضّل اللهو على الدراسة، ضمن مجموعة أطفال آخرين، جرى تحويلهم إلى حمير، قبله. في البداية، سيصاب «بينوكيو» بـ«حمّى الحمير» (ص205)، ثمّ يكتشف أنه، وبقيّة الأطفال، قد كانوا مصدر ثروة هذا الرجل، الذي رُسِم على نحو تضادّي، فهو قَزَم ذو شكل مريح هادئ، ليس كبقية القَتَلة وقطّاع الطرق الذين مرَّ بهم: «هذا الوحش القبيح الذي كان يملك هيئة وديعة، كان يذهب، بين فترة وأخرى، بالعربية، ويدور العالم.

وفي الطريق، كان يجمع بوعود مغرية الأولاد الكسالى كلّهم، الذين كانوا يضجرون من الكتب والمدارس. وبعد أن يحملهم على عربته، كان يقودهم إلى (بلد اللهو والمرح)، لكي يقضوا وقتهم كلّه في اللعب، في الشغب، وفي اللهو. ثمّ، بعد أن يتحوّل أولئك الأولاد الموهومون إلى مجموعات من الحمير، بسبب انغماسهم في اللهو، دائماً، وابتعادهم عن الدراسة، كان يضع يديه عليهم وهو في قمّة الغبطة والسرور، ويعرضهم للبيع في الأسواق والساحات العامّة. وهكذا، خلال سنوات قليلة، كان قد كسب مبالغ طائلة من النقود، وتحوَّل إلى رجل غنيّ» (ص212).

بعدها، سنرى هذا الرجل يبيع «بينوكيو» / الحمار، بثمن قليل، إلى رجل موسيقي، يبغي سلخه لتحويل جلده إلى طبل:

- «كم تطلب مقابل هذا الحمار الأعرج؟

- عشرين ليرة.

- أنا أدفع لك عشرين قرشاً. لا تظنّ أنني سأشتريه لكي استخدمه، إنني اشتريه من أجل جلده، فحسب. أرى أن جلده قاسٍ جدّاً، وأريد أن أصنع من جلده طبلاً للفرقة الموسيقية في بلدتي» (ص220).

إن النماذج البشرية التي عرضتها القصّة، تتّخذ كلّها سمة مذمومة ومرعبة، إمّا بشكل مباشر، أو بشكل باطني. أمّا مآلات الأفعال والعقوبات فقد كانت متطرِّفة، قياساً إلى أفعال «بينوكيو» نفسه، و- ربَّما- يمكن تأويلها، وضمّها جميعاً تحت مسمّى (عاقبة الجحود). لكن، يصعب إصدار حكم بمدى وعظية القصّة.

هل يمكن للمنفى الاختياري أو الجبري، أن يكون عاملاً في كتابة رواية حقيقية؟ يخبرنا الروائي والمترجم الكردي السوري المقيم في ألمانيا، «جان دوست»، المولود في «كوباني» عام (1965م): «موطنك هو حيث تعيش حرّاً». لكنه، وإن كان مقيماً في هذ البلد، حيثما يولِّ وجهه، يجد نفسه محاطاً بذكريات ومآسٍ، لنكتشف، عبر روايته «كوباني - الفاجعة والربع» الصادرة- حديثاً- عن «دار مسكيلياني» في تونس، أنه أسير، برغم الحرِّيّة.

كوباني الفاجعة..

«موطنك هو حيث تعيش حرّاً»

رضوى الأسود

تضعنا هذه الرواية أمام تساؤلات الانتماء والهويّة والتشظّي الذي ينتج عن خرابهما المكاني. إنها مرثيّة وطن، وملحمة شعب، قُدِّرَ له أن يحمل ما تنوء بحمله الجبال. ففي أماكن موبوءة بالعنف والدماء، يحكي التراب كلّ شيء، وتخبرنا الأبواب المطروحة أرضاً، وأطلال البيوت المهدَّمة، قصصاً، تتضاءل بجانبها أكثر الروايات خيالاً وجموحاً وعنفاً، و- مع ذلك- يبقى الوطن شامخاً؛ لا تزعزعه مسافات الغربة، ولا ظلم أبنائه، بعضهم لبعض، بل تذكيه الشدائد والمِحَن والحروب. فـ«كوباني»- كما جاء على لسان «متين»-: «ليست تلك المدينة الرائعة، فلا بحر فيها، ولا نهر، ولا غابات كثيفة، فيها هضبة يتيمة، وغابة صغيرة، ونبعان، جفَّ ماؤهما منذ زمن، مع ذلك، أشتاق إليها كما لو أنها أجمل بقاع الأرض».

كعادة «جان دوست» الذي يرى أنه «لاوجود للإنسان بدون مكان»، نكتشف، في هذه الرواية، أن البطل هو المكان كما كان فى كلّ رواياته السابقة: «مهاباد» «نواقيس روما»..... يرتبط المكان- أيضاً- بالغربة والارتحال، ليكوِّن الثلاثة معاً ركائز أدب «جان دوست»، حيث يبرز ذلك الثالوث فى رواياته، إذا أضفنا، إلى ما سبق، الجانب الصوفي بوصفه نتاجاً لتربيته الدينية؛ فجدّه هو الشيخ صالح النقشبندي.

الرواية مسرودة بضمير (الأنا)، وهي قوام حكايتَيْن، يجمعهما المكان ذاته والتاريخ ذاته. في الحكاية الأولى، الراوي هو الروائي

1. روائية وأكاديمية قطرية.

الـذي يسـرد لنـا حكايته الشـخصية، كسـيرة ذاتيـة، يسـتحضر فيهـا كلّ التفاصيـل المتعلّقة بطفولته وشـبابه، وكيـف أنه كان عسـكرياً فـي صفوف القـوّات السـورية في لبنـان، وحديثه عن مدينتـه المسـالمة ذات المئة عام، «كوباني» المسـمّاة بـــ «عين العرب»، والتـي كان يمـرّ عليها أعـوام طويلة، دون أن يسـفك فيها دم إنسـان بريء، ثمّ عن هجرتـه إلى ألمانيا، و- مؤخّراً- دخـول (داعش) إليها، وتغيير اسـمها إلـى «عيـن الإسـلام»، ولتتحـوَّل، بين عشـيّة وضحاها، إلى مسـرح لمجزرة بشـعة، يُقتَـل فيهـا أكثر مـن ثلاثمئة شـخص، ومـن بعدهـا اسـتنجاد المهاجرين بـه، ظنّاً منهـم أنه الكاتب المسـموع صوته. أمّا الحكايـة الثانية فتحكي قصّـة عائلة «حمِزراف»، وابنه مسـلم، وزوجتـه خانِـه، وأولادهمـا: حمِه، وخديجـة، ومصطفـى، وباران، ومتين، ورَوشَـن.

عبـر فصـول متراوحـة، زمنيـاً، بيـن الماضي والحاضر، يُسـلِّم الروائي «جان دوسـت» دفّـة الحكـي مرَّتَيْـن، فقـط؛ واحدة لـ«خديجة»، وأخرى لـ «روشن»، ثم يستمرّ السـرد بضمير (الأنا) قبلهما، وبينهمـا، وبعدهما.

خـلال الحكايـة الخاصّـة بالـراوي/ الروائـي، ورحلتـه إلـى «كوبانـي» المهدَّمة، نسـتمع إلى صوت حشـرجة غيـر معـروف مصدرهـا؛ دلالـةً على وطـن يلفظ أنفاسـه الأخيـرة. أحياناً، كان يُسـتَبدَل هـذا الصـوت بأسـراب الغربـان ونعيقهـا؛ دلالـةً علـى الفأل السيِّئ.

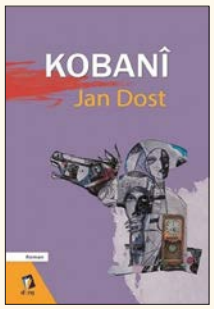
لا ترصـد الرواية، فقـط، تطوُّر الوضع الكـردي، فـي الفتـرة الممتـدّة مـن (2011) إلـى (2015)، بل يمتدّ زمنها السـردي إلـى ما بعـد تـأزُّم وتصاعد الحرب السـورية التـي أعقبت «ثورات الربيـع العربي»، لتصل إلى الانقسـام في الصفّ الكـردي، بين فريق مناصر للسـلطة، وفريق ثـانٍ يرفع شـعارات الحرِّيّة.

يقول الـراوي عن طفولته، هو وأقرانه، فـي «كاري كاني» (تـلّ النبعة): «نقرأ أسـفار الغيم، ونحلم بأمطار السعادة. هنـاك، كنّـا نـرى كلّ شـيء، ونقـرؤه بأعيننا، لكننـا عجزنا عن قراءة الغيب، ولـم يكن بمقدورنا أن نتنبّأ بمسـتقبل هـذه المدينة. وهـل الغيـب إلّا غيمٌ، لا يعـرف أحد ماذا سـيمطر غـداً؟» وقد أمطـر الغيب «هـاون»، و«آر بي جي»، ورصاصاً حيّاً...».

صور الدمار والأنقـاض والأطلال تملأ الروايـة من أوَّلها إلى آخرها: «الأنقاض التي تتكلَّـم الصمت، بطلاقة»، «المآذن مضطجعـة علـى الأرض كأنهـا جثث مرميّـة علـى الأنقـاض...»، «تحتضن هضبة «مشـتنور» تلك البيوت المهدَّمة مثـل أمّ ثكلى تضمّ أطفالهـا الميِّتين»، «هـل بقيـت أبـواب تُطـرَق فـي هذه المدينـة المنكوبـة؟! لا أبـواب.. لا جدران تسـتند إليها الأبـواب، ولا أحد، هنـا، يطـرق الأبـواب سـوى الريـح والفجيعـة»، «ليـس، على مـدّ البصر، سـوى الأطلال».

تولـي الرواية اهتماماً كبيـراً بالتوقيت الزمنـي، فالـراوي، منـذ صغـره، كان مرتبطـاً بسـاعة أمّه، ويقـوم- يوميّاً- بنـزع ورقـة التقويـم المعلَّـق علـى الحائـط إلـى أن توقَّف عـن فعل ذلك، يـوم وفاة أمّـه، ليظل التوقيـت متوقِّفاً عنـد موتهـا. ومن هنـا، جـاء العنوان الثانـي لـ«كوبانـي»، وهـو «الفاجعة والربـع» الـذي يحيـل على الخامسـة والربـع؛ التوقيـت الذي علـم فيه بوفاة أخيه.

يتـرك الـراوي بـاب الأمـل مفتوحـاً؛ فروايتـه التـي بـدأت بمـوت «ولات»، وتعني «وطـن»، انتهت بولادة «هيفي» ابنة «حمِه»، تزامناً مع خروج «داعش» مـن «كوباني»، ثمّ نجاتهـا من الموت.



تضعنا هذه الرواية أمام تساؤلات الانتماء والهويّة والتشظّي الذي ينتج عن خرابهما المكاني. إنها مرثيّة وطن، وملحمة شعب، قُدِّرَ له أن يحمل ما تنوء بحمله الجبال

«أسفي الأعظم أنني لم أولد سيكوباتياً، وأظنّ أن الكثيرين يشاركونني هذا الأسف العظيم». هكذا، اختار أستاذ العلوم الإنسانية في جامعة «شيمر» في شيكاغو، «آدم كوتسكو»، أن يستهلّ كتابه الجديد «إننا نحبّ السيكوباتيين» معبِّراً عن موقفه من المجتمع، بشكل صريح للغاية، صراحة – ربَّما – تصل حدّ الصدمة، وهو يتحدّانا أن نحذو حذوه في الاعتراف بحقيقة، تكاد تكون بديهية في مجتمعنا الرأسمالي المعاصر.

لماذا نحبّ السيكوباتيين؟

دليل التليفزيون الرأسمالي الحديث

ولاء فتحي

هناك أدلّة قويّة على أننا نعيش عصر الشخصيات المعادية للمجتمع، فالسيكوباتيون مهيمنون على كلّ أنماط الدراما التليفزيونية. في أفلام التحريك- على سبيل المثال- نجد أن هذه الأفلام لديها هَوَس بالسيكوباتيين وهم يهيمنون على شخصيات الأب (مع درجات متفاوتة من الاختلال النفسي)، فهناك شبْه إجماع، من النقّاد، على أن شخصية «هوميروس» في مسلسل «عائلة سيمبسون» أفضل- درامياً- من شخصية «بارت»، حتى شخصيات الأطفال، في أفلام الكارتون، هي شخصيات قادرة- تماماً- على ارتكاب أفعال شرّيرة، بشكل جذري.

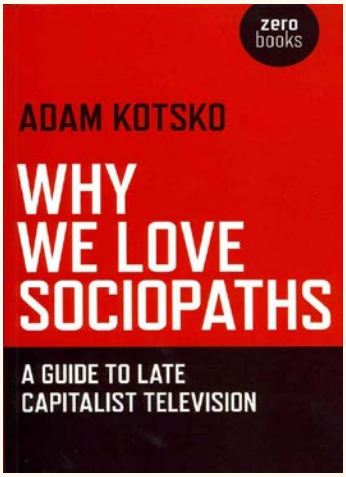
وإذا اعتبرنا أفلام الكارتون هي بداية الخيط، فإن دراما الكيبل تعجّ، في نهايته، بالشخصيات السيكوباتية المهيمنة عليها، منَكَّهة بكلّ أنواع الاختلالات النفسية، فنحن مولعون بشخصيات مثل «دون درابر» المغامر الذي يمارس الإغواء في مسلسل «ماد من»، و«دكتور هاوس» عديم الاكتراث الذي يحمل مشاعر عداء تجاه مرضاه، والقاتل المتسلسل «ديكستر» في دراما تحمل اسمه، حقَّقت نجاحاً منقطع النظير، وحتى في برامج «تليفزيون الواقع» نجد المتابعين يصوِّتون لهذه النوعية من الشخصيات أكثر من غيرها.

على مستوى معيَّن، نجد أنه لا جديد فيما سبق، فمعظم الثقافات، ومنذ أمد طويل، قامت بتأسيس شخصيات عديمة الرحمة، تصنع قواعدها الخاصّة حتى لو اضطرّ صنّاع العمل الدرامي إلى معاقبتها، في نهاية الأمر، لإصرارها على اتِّباع دوافعهم الخاصّة والتأكيد عليها. مع ذلك، فما يحدث الآن، في عالم الترفيه، هو شيء جديد يمايز ثقافتنا المعاصرة مع هذا الإصرار على الحاجة الملحّة للعيش بعيداً عن القيود الاجتماعية، فالعالم المتخيَّل، في الدراما الحديثة، يقع خارج نطاق المعايير الاجتماعية، ومثقل بالحرمان من التعاطف الإنساني، وهو لاأخلاقي، بشكل عام، لكنه لا يتورَّع عن استخدام الأعراف الاجتماعية للوصول إلى ما يريد.

في هذا التمايز الجديد، توجد براعة اجتماعية فائقة تؤسِّس لفصل فانتازيا السيكوباتيين المعاصرة، عن كلّ من السيكوباتية الاجتماعية، والسيكوباتية النفسية، على حدّ سواء؛ ففي حين أن معظم الشخصيات المذكورة، سابقاً، هم قَتَلة عديمي الرحمة، إلّا أنهم ليسوا «مجانين»؛ بمعنى أنهم لا يسعون إلى تدمير مصالحهم الخاصّة، كما أنهم يستطيعون السيطرة على دوافعهم بحيث لا تسيِّرهم هذه الدوافع، وتجعلهم عرضةً للمساءلة الاجتماعية، بل هم يبدون متَّزنين قادرين على السيطرة أكثر بكثير من الأشخاص العاديين، حتى أنهم قادرون على وضع خطط طويلة الأمد، ذات أهداف واضحة وقابلة للتنفيذ.

هذا المستوى من السيطرة هو ما يميِّز هذه الشخصيات السيكوباتية الدرامية، ويفصلها عن التعريف السريري للاعتلال السيكوباتي. بصفة عامة، إن الشخصيات السيكوباتية المرَضية، في الواقع، لها مؤشِّرات، منها أنهم، في كثير من الأحيان، ضحايا سوء المعاملة الشديدة، هم- كذلك- محرومون من أيّ اتّصال بشري، وغير قادرين على قول الحقيقة، ولا حتى على التمييز بينها وبين الأكاذيب، كما لديهم القدرة، أحياناً، على أن يكونوا ساحرين ومتلاعبين، لكن هذا لا يدوم لأكثر من بضع دقائق، و- مع ذلك- دون أيّة قدرة حقيقية على صياغة أهداف ذات معنى.

تقف المخيِّلة الإبداعية المعاصرة، وتختار من بين هذه الصفات للاعتلال السيكوباتي، مع التأكيد على افتقاد الحسّ الأخلاقي والتعاطف الإنساني



والاتّصال العاطفي، بعيداً عن العقبات التي تواجه السيكوباتيين في الحياة الواقعية؛ وهذا هو ما يمكِّن هذه الفنتازيا السيكوباتية من أن تكون ناجحة، بشكل مثير للدهشة.

من الغريب- حقّاً- الاعتقاد بأن القوّة تنبع- بالدرجة الأولى- من غياب التواصل الاجتماعي، في عالم لا يدع فرصة دون استخدامها؛ للتأكيد على أن المبدأ الأساسي للعيش هو «كلّ شيء يدور حول من تعرفه»، ويتمّ دفعنا لكي نعيش كـ«شبكة اجتماعية». على الجانب الآخر، إن عالم الترفيه يبني أنموذجاً محكماً للتأكيد على هذا المفهوم: «القوّة تنبع من غياب الصلة الاجتماعية»، بل إن هذا المفهوم يقدَّم، أحياناً، بشكل كارتوني.

غياب الروابط الاجتماعية تتماشى- تماماً- مع الأخلاق التي لا تعرف الرحمة، وهذا ينطبق على الأبطال الخارقين، وعلى الأبطال غير الخارقين، بالقدر نفسه. في في مسلسل «MAD MEN»، وهو المسلسل الأكثر شهرة، بلاجدال، في الدراما المعاصرة، نجد البطل «دون درابر» يصبح مديراً تنفيذياً قوياً، لكنه لا يفعل سوى القليل؛ يشرب طوال اليوم منتظراً ومضات الإلهام العشوائية، ويغوي النساء الجميلات، وكأن الحصول على زوجة جميلة مثل «جريس كيلي» ليس كافياً، فما الذي مكّنه من تحقيق هذا التقدُّم المذهل؟ الإجابة هي: سرقة هويّة رجل توفِّي، أمامه، ثم التخلّي عن عائلته!

بطبيعة الحال، كثير من هذه الشخصيات السيكوباتية معقَّدة نفسياً، خاصّةً في الدراما عالية المستوى، فـ«دون درابر» لا يعرف- تحديداً- ما يريده، رغم أنه يحصل عليه، غالباً، ويبحث «توني سوبرانو» عن علاج نفسي لتحمُّل الضغوط الناجمة عن كونه زعيم عصابة. أمّا «ديكستر» فيحصل على تعليق صوتي كي يتعلَّم الشعور بالتعاطف أو السعادة أو الحزن، في حين يخضع «هاوس» لتحليل نفسي لا ينتهي، من قِبَل زملائه وأصدقائه.

من الصعب التصديق أن استكشاف الجوانب المظلمة للنفس البشرية هو السبب في الجاذبية الشديدة لهذه الشخصيات السيكوباتية، ويحاجج المؤلِّف طارحاً فرضيَّته: إن السبب الحقيقي وراء جاذبية هذه الشخصيات السيكوباتية هي أنها تدفع المتلقّي إلى أن ينغمس في تجريب فكرة مفاداها: «ماذا لو لم أكن أبالي- حقيقةً- أو أعطي أيّ اهتمام لأيٍّ كان؟ حينها، سأكون شديد البأس والقوّة، وحرّاً، أيضاً».

إن الذي يجعل الشخصية السيكوباتية بهذه الجاذبية الساحرة، في ثقافتنا الحاليّة، هو أن المتطلَّبات الاجتماعية- في حقيقة الأمر- لم توجد لتوفير الراحة وللتنبُّؤ، فيما يخصّ العلاقات بين البشر. نحن يحدونا الأمل في أن تقوم هذه المتطلَّبات بنوع من تخفيف الظلم وتحقيق العدالة والفشل في تحقيق ذلك هو أكثر وطأة بكثير من القلق بخصوص تهدئة مخاوفنا الاجتماعية.

عند هذه النقطة، لا يعود التفوُّق الأخلاقي كافياً، فنحن ندرك ضعفنا، وندرك أننا مثيرين للشفقة محاولين تصدير عكس هذه الحقيقة للمنتصرين، فإذا شعرنا بشدّة وطأة الضغوط الاجتماعية فهم لا يشعرون بشيء، وإذا شعرنا بضرورة الالتزام، و-من ثَمَّ- الإحساس بالذنب فهم لا أخلاقيون، تماماً، وإذا شعرنا بالحيرة أمام بعض المواقف ولم نستطع التصرُّف فهم يعرفون- بدقّة- كيف يتعاملون. إذن، في حال توقُّفنا عن المبالاة تجاه أيّ شيء، وأيّ شخص، فإننا سنكون أقوياء وأحراراً، و- ربَّما- يترجم ذلك إلى ملايين الدولارات، ووظيفة مرموقة، وفرص أخرى، ويبدو أن ترجمة كلّ ذلك هي «إن هؤلاء السيكوباتيين هم- وحدهم- القادرون على المضيّ قدماً».

إن الأشخاص الذين يحكمون عالمنا يرتكبون الفظائع، دون أيّ إحساس بالندم؛ يجتاحون دولاً أخرى، ويلغون برامج اجتماعية توفِّر الحماية لملايين من البشر، ويحرمون الناس من مصادر رزقهم، دون إحساس بالذنب، ودون تحمُّل أيّة عواقب، وهي مهارات نادرة، فنحن سنشعر بالذنب إذا ارتكبنا أيّاً من هذه الفظائع. الحقيقة أن من يديرون عالمنا هم وحوش سيكوباتية، وهنا تكمن المشكلة، فهذه الجاذبية السيكوباتية لها ديناميكية ذاتية، دون الحاجة إلى مدخلات خارجية.

ديناميكيات مماثلة تحدث في عوالم الشركات والسياسة، فهي عوالم معزولة اجتماعياً، وأصحابها يتَّخذون قرارات قاسية تزيد الأعباء على ملايين المحرومين، ولا يريد أحد من هؤلاء أن يكون مثالياً أو رقيق القلب.

إن جاذبية السيكوباتيين تمثِّل- إذن- محاولة للهروب من الطبيعة الاجتماعية التي لا مفرّ منها للتجربة الإنسانية. إننا بحاجة حقيقية إلى عقد اجتماعي جديد...!.

ثلاثون حرباً، وحبّ

صفاء الهبل (اليمن)

منذ زمن وأنا ظلٌّ مُجرَّد..
سكونٌ في حضرة العتمة..
فلماذا كلّ هذه المسامير، لتدقّها بين أصابعي؟!
استمرّ في دقّها..
أَنهكْ كتفَيْك
فليس لي وجعٌ،
ولست أنسى، أبداً..

(1)

من السهل أن أختصر الطريق إلى ما أريد، والبوح بما أريد، دون الإبحار في المقدِّمات، هكذا، ببساطة؛ لأنني لا أفكّر في النهايات، ولا أريد المكوث فيها كفكرة، دون العيش في دهاليزها، حتى إن لم أصل إلى نهاية الطريق..
لا أكتب!
فقط، أنسكبُ روحاً، وأتركني بين أحرفٍ عطشى..
أوزِّعها بين المقابر لتضيء للموتى كما تضيء النجوم، للأحياء، ليلهم.
الآن، في هذه اللحظة، على بعد شهور من الثلاثين عاماً..
ما الذي سأقول لتلك السنوات التي مضت، دون أن أدرك مرورها من بين يديّ؟ كرهت نفسي، تصالحت معها، ركضت حولها كطفلة، أجبرتها الحياة أن تصنع من كلّ همٍّ محرقة.. طيلة هذه الأعوام، وأنا امرأة معلَّقة بالحبّ، بالأغاني القديمة، بالظلال والنور. لعلّ الفكرة التي طرأت لي، اليوم، كانت مجرَّد تخليد لهذا العام، ليس هرباً من الحياة، ومقتاً في العمر، الذي يدَّعي الجميع أنه كابوس المرأة؛ فمنذ بدايته وأنا عازمة على حبّ نفسي التي لم تجلب لي سوى الخيبات.
نعم، الخيبات الهائلة التي أصابتني بثقب في روحي. أودِّع هذه الحقبة بالنعناع، وأستقبل ما سيأتي بالحبّ، وأنتهي منه بفنجان..
لست محظوظة بما يكفي!
لكن..
أمتلك الرضا.

(2)

صباح الخير
أين أنتِ؟ في أيّ أرض تحصدين الحبّ؟!
لا أحصد شيئاً، يا صديقتي!
منذ مدّة طويلة، توقَّفت عن الحصاد، والحبّ، والأرض، واكتفيت بالاهتمام بحديقة، أخفيها داخل قلبي.
زرعُها حُبّ
سقياها حُبّ
رغم وخزها، أزهرت..
كم أبدو جميلة حين تراني بقلبها!
نحن في الصباح.. الخير لمن يستيقظون بحثاً عن الصباح، ولمن يستيقظون محتضنين أحلامهم.. لمن تناسَوا أصوات الطائرات..
لمن نفضوا خوفهم كما تنفض العصافير طلّ الصباح من ريشها..
لمن تركوا البحث في جيوبهم الخالية، وشغلوا أيديهم كتلك المرأة التي خرجت بحثاً عن رزقها في العُلب الفارغة!

(3)

تمضي الحياة كالفنجان!
يحتوينا الفنجان، باختلافنا، فلكلٍّ منا روح مختلفة، وشخصية تُنحت بهذا الكمّ الهائل من المشكلات والحلول. الحزن والسعادة..
لكنّ الرشفة تختلف من شفة إلى أخرى، ورشفتي مختلفة، فحين نرتشف نصبّ فيه أصناماً من الحُبّ..
نصنعها
ووقت الحاجة، نأكلها دون رحمة!
إحداها نعناعة اللون
تحرِّك أطرافها كراقصة باليه، تعبث الأنفاس بتوازنها. إن وقعت!
أوقعتنا في الحبّ، فالفنجان حضنها الدافئ، وقبلتنا إلى ساحة الحلم..

أحاول التذكُّر:
كم فكرة يتلقَّفها الفنجان؟
كم من الأحلام أغمس بين راحتيه، ولا أتقن عدّها!

(4)

أتمـدَّد على سـريري، الأن، فـي محاولة للعزلـة والتجرُّد من علاقتي بأشـيائي..
أبحث عن إيقاع مختلف في الهواء أو الهوى.. لا فرق..
أغنّـي بصـوت مرتفع ، أشـدّ، بحبـال الصوت، تلـك النوتات المبعثـرة كطائرات ورقية تنتشـر فـي الهواء..
أغنـي بكلّ مـا أوتيت من نشـاز؛ لعلّي أحرِّر الروح مجسَّـدَة بذراعيّ..
هـا هي تميـل، مـن ميلـة إلـى أخـرى، كذراعَيْ أوركسـترا عجوز..!
تحوَّلـت إلى أغصان خشـبية، يأكل من ثمرهـا قلبي، وبعض الطيور..

ليالٍ جميلة بعيدة عن الحزن والضياع..
كيف لا؟!
عاهـدت نفسـي أن أجدهـا تلهُّفـاً لصبـاح أجمـل، فمجـرَّد فكـرة قدوم الصبـاح تتمثَّل بمصباح صغير يضـيء العتمة، فالشـروق يتـرك أثـره ليأتـي الصبَاح بهيئـة كاملة..
بالحلم..
بالحياة..
بالحُبّ..
بعصافيـر صغيرة تنقـر على أفواهنـا لتتذوَّق جمـال الحُبّ والتفاصيل..

(5)

منـذ بدايـة الحـرب، وأنا أتشـبَّث بفكـرة الحيـاة لا الوطن، فالحيـاة التي تحـفّ بنا مـن كلّ جانب- بحـدّ ذاتها- وطن، تشـبه- إلـى حَـدّ بعيـد- وشـاحاً تُحيكـه الجـدّات بـدفء قلوبهـنّ وأيديهـنّ.. يصنعـن الماضي والحاضـر بحكايات، ونحن نعيـش الحكايـة.
أنا أعيش الحكاية..!
«كلّ ذرّات رمالـك..»(1) ردَّدتُهـا سـنوات طويلـة بلا يقين.. والآن لا أردِّدهـا.. إلّا أنهـا حـروف تملؤني يقيناً، ليسـت ملكاً للأمنيـات، بل سـطوراً، أرصُّهـا أرصفةً للمجانيـن أمثالي.
«كلّ أنداء ظلالك..»(2)
ليسـت سوى غمامة تطمس أحلامنا بالتراب، فتعود- مجدَّداً- لتنمو، جميعهـا ملكنا، والـ(نا) ضميـر المتكلِّمين للجماعة، كانـوا في الماضي (جماعـة) لا تفرِّقهم سـوى الأفضلية في الحبّ، لا سواه.
أنا مع وطني.. ولست ضدّ أحد.
أنا مع قلبي.. ولست ضدّ أحد.
أقـف فـي وجه المدفع؛ ليـس كرهاً فيه بل كرهـاً في الدموع التي سيتسـبَّب في ذرفها.. أجدني أغرق في الفكرة.. أنبذها.. أكرهها.
الحـرب تصقلنا، تجعلنا أكثر تمسُّـكاً بالحياة وما نحبّه فيها؛ مخافةَ الفقد النهائي، حيـث نعلق في اللازمان واللامكان.
الحرب تمنحنا التدفُّق كسـيل يجرف معه كلّ أشـكال القبح.. لنقوم بكلّ الأشـياء التي نحبُّها، لنعترف- أيضاً- لمن نحبُّهم.
حيـن تسـتقرّ قدماك علـى أرض الغربة، أنت تجرِّب شـعور انبلاجـك، حال الـولادة، مجدَّداً.
مـا الخـوف إلّا بـكاء، كنّـا نعبِّر عنه بسـهولة.. نخـاف حال الامتـلاك، وحال الفقد، على حَدّ سـواء. نمتلـك الحياة وكأننا سـنفقدها مرّةً أخـرى و- كالعادة- دون سـابق إنذار.
أتمنّـى، أحيانـاً، لـو أننـي طابـع بريـدي؛ كلّ بلدٍ أحـطّ فيه يصبـح بلـداً لـي.. حينهـا، لن أملـك قدميـن تجرّاننـي إلى

▲ (فرنسا)Frédéric Forest

الأسـفل.. تسـمح بنمـوّ جذوري فـي الأرض. ليسـت الأرض أرضـي، فلمـاذا لا أعيـش بـلا وطن؟!
هكذا، لم أشعر بالغربة حين انتقلت، ذات مرّة.
كلّ أرض تحتـوي الـروح والجسـد وطـن مكتمـل.. نحن لا نفتقـد أوطاننـا بـل ذكرياتنا. نشـعر أن أقدامنا، لـو عادت، سـنعاود اسـتحضارها حيّة تُرزق كما سـكنتنا في الماضي، تمامـاً، باللون والطعـم والرائحة.
بعضنا يفقد الأرض ليجد موطناً آخر في قلب أحدهم.
القلوب ليست كذبة،
فبعضها أوطان تتَّسع لرسم خارطة لِمَن يُحسن الاختيار.
لطالمـا تحاول الأرض الـدوران فلا تجد، لدورانها، متَّسـعاً.. تتنهَّـد وتلفـظ همومهـا غبـاراً يُشـتِّت المواعيـد والأحاديث والأحـلام، لكـن أصابع القصب تسـتمرّ في العـزف، بهدوء، لمـن يريـد أن يصغي.
لم يصغِ لها أحد!
كان الجَميـع يركضون، يخبِّئـون قلوبهم.. عـدا قلبي وورقة باهتـة غافلت ربيعها لتبـادر بالرقص..

(6)

تحبُّني على مهل..
أحبُّك على عجالة،
فالوقت الذي يمضي لا نعيشه مرَّتَيْن..
كم من المرّات سأطرد خوفي من الطائرات، بذراعيك !
كأن قلبـي طفل صغير يحمل الحلـوى.. يحوم خلفه الذباب..
مـا إن أجدك حتى أقفز إلى حجرك قفزة المتلهِّف لا الخائف..

(7)

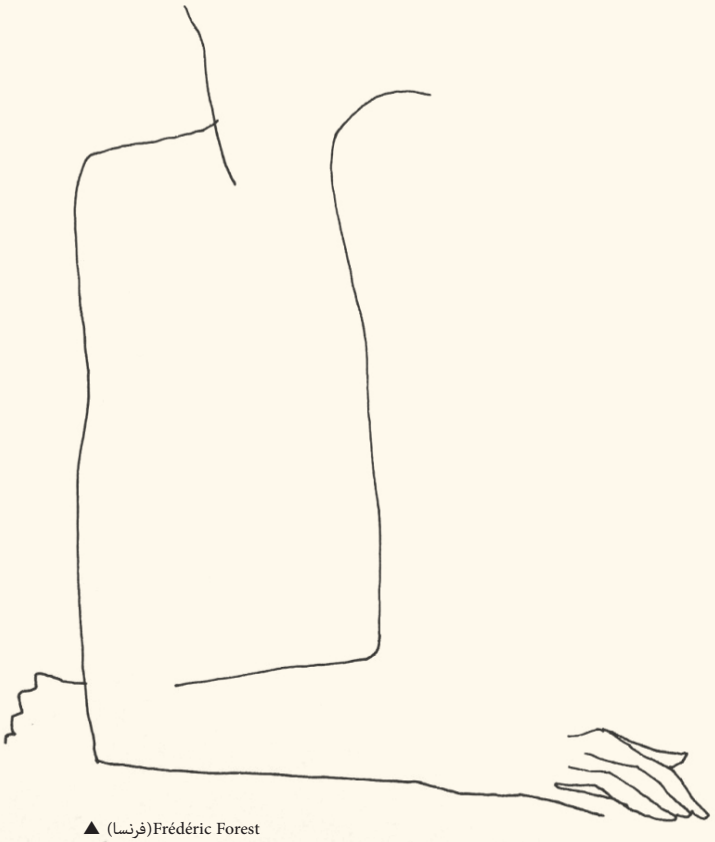
ربّمـا، لن أسـتطيع مجاراة تسـاؤلاتي، لو عدتُ سـنواتٍ إلى الوراء. عشـر سنوات، تسـاءلت فيها كثيراً: بأيّ روح سأسكن الثلاثين عاماً؟
بأيّ عقلٍ سأفكِّر، في الثلاثين عاماً؟
قـرَّرت، خلالهـا، أن أسـتقبل الثلاثين كحقبة جديـدة.. حياة جديدة، أعيشـها بكلّ ما فيهـا، لدرجة أني سـأتلمَّس أيّامها، وأرسـمها، بعقـارب السـاعة، زمناً متنـوِّع الأمزجة.. لسـت أهذي..
فقط، أنتظر
شغف الثلاثين.
وحين أعود إلى الوراء،
لا أعود حبّاً في الماضي، لكني وعدت الشـجرة، التي سـأُدفَن تحتها، أن أموت فتيّةً،
كمـا زرعتها أوَّل مـرّة، لذا سـاعدني الزمن لأبـدو فتيّةً، رغم تقدُّمي في السـّن..

(8)

ماذا يعني أن نموت؟
أسمع الانفجارات كإيقاع قُبْلة،
أصغي للرصاص كتوتُّر قلب يخفق تشبُّعاً بسطور الحنين..
ماذا يعني أن أشـعر، في خضمّ البغض والكره والدم والفقد، بالحُبّ؟
صوت الموت يقترب..
يقترب كثيراً..
ماذا يعني أن يقترب صوت الموت ؟
أن أتجاهل الحياة؟
أن أفقدني على قيد الحياة، مرّاتٍ ومرات، ومرّة جثّةً هامدة؟
كيـف لـي أن أتجاهـل احتضان أغصـان الشـجر لبعضها..
توغُّـل صـوت الريـاح بأهدابها؟
مـاذا يعنـي أن أطـوّق قلبي، هـذه اللحظة، بحـبّ لا يتجاوز حـدود ظلّي ..
لا يعنـي شـيئاً أن أعيش فـي عزلة؛ فالعزلة نضـوج، احتواء، عبادة..
ومقتٌ لهذا العالم الكبير المصمِّم على الدوران..
الشرّ، الخير
الحبّ، الكراهية
السلام، الحرب
لا شيء مطلق.. لا شيء.

(9)

منـذ مطلـع الحرب وحتـى تغرب، فضَّلـت البقاء بعيـداً عن تجارتهـا لأغـوص فـي أعمـاق حـرب حقيقيـة، تنبـت على أرضيَّتهـا ألفُ شـوكة..
لـم يعـد هناك مـا يسـتحقّ القتـال.. كلّ ما هنالـك أننا نحيا حيـاة تليق بروح، وصلـت- في أعوامها السـابقة- إلى أرقى منابت الوعي والشـعور.
الآن، في هذه اللحظة،
انفجار لم يعد يخيف أحداً..
واحداً تلو الآخر..
هـذه المـرّة، ارتـدى رداء البـرق والرعـد، بلا غيـم، وصوت دويِّهِ تلاشـى مـع اهتزاز الشـجر..
ربّمـا، الرعـد والبـرق دلالـة الحزن والوجـع.. بـكاء، لكنه لا يُبكـي أحداً!
أمّـا البشـر، فحين يغضبـون، يزمجـرون بطائـرة، بقذيفة، بوجـع عابـث، وصـراخ لايسـتطع حتـى أن يقتلع بـذرةً من مكانها..
نولد بسطاء، نمتلك من البراءة ما لا نستطيع شعوره، الآن!
فضَّلنـا إخفاءها عنّا، تحت أنقاض ذواتنا المأسـورة بنشـوة



▲ Frédéric Forest(فرنسا)

الانتصار..
في الواقع، لا أحد ينتصر على أحد..
وجميعهم، هناك، ينتصرون على مريض عَجِز عن شراء علاجه، فباتَ يتحرَّك على مقعد، ينقل به جسده الذابل.
لم يعد هناك ما يكفي من الحزن، لكنهم انتصروا.. ومازالوا يحقِّقون انتصاراتهم، انتصاراً تلوَ الاخر، على مُسِنَّة وحيدة عجزت عن دفع إيجار الغرفة التي تسكنها..
لا أحدَ منتصر.. ولا أحدَ سينتصر...
نعيش في مسرح كبير، يطلّ فيه الغول برأسه.. يدقّ صدره لشعبه العظيم.. يبشِّرهم بولادة حرب، لا منتصرَ فيها سواه.. وحين ينتهي، يخفي رأسه وراء ستار.. يرفع سمّاعة الهاتف، يحدِّثهم:
«دعوني أنتصر اليوم، فقد بات شعبي يملّ من ثبات كفّة النصر»
فيتركوه ينتصر.. ببساطة..
ثم يخرج الغول الأخر.. يربِّت على يد حلفائه.. يصافحهم ويبتسم ويطمئنهم:.
«مازال الشعب غائباً عن وعيه، مازال القطيع مكتملاً.. لننتصر مرَّةً، قبل أن ينفرط العقد من بين أيدينا»
يبحثون عن النفط والغاز، يبحثون عن أراضٍ لتُبْنى عليها قصور في ذروة شبابها، ليستعيضوا عنها بوجوههم التي شاخت.. وأتباعهم على الأرض يزحفون، يلتقطون الفتات.
يستولي أحدهم على التراب، والآخر يصنع من الهواء فقاعة غاز في سوق سوداء، سوق لا تلتهم سوى البسطاء، وثالث يصادر حرِّيّة الأولى، ويحوِّل التربة إلى ألماس..
و- عوضاً عن ثياب العيد- يلوِّح لهم بالكفن.

(10)

انتظرت، لكنه لم يكن زلزالاً..!
كان نقر قدم وعكّاز لطفل جائع. حين ذهب للبحث، وجده دائرياً، لم يكُن رغيفاً، كان لغماً أفقده إحدى قدميه، في الحرب..
تذكَّر غلظة عصا والده، التي يخبِّئها خلف باب يتيم، فبكى.
راح يطرق الأرض ذهاباً وإياباً؛ لعلَّ خطواته تُخرِج من الأرض قمحاً..
جائعاً.. ليس إلّا!.

(11)

طائرة قادمة..
مسرعة، كأنها ترتدي خُفَّيْ عاشق، بَحَث عنها طويلاً...
قبل أن يُزهو بالعناق، خُطِف من مخيِّلتها بانفجار..!
أسرعت كثيراً
كأنها ستلتهم قلب الأرض بالبارود والنيران..
لم يعد لديها متَّسع في الفضاء، فركنت على اتِّساع قلوبنا..
هكذا، جعلت للتفاصيل لوناً مختلفاً عن الواقع. استبدلت الزوايا، وعبثت بالخيال لتستمرّ سكينة الهوامش..
الطائرات المقاتلة، جعلت من السماء آلة ناي كبيرة..
لا يحسنون العزف- صدِّقوني- مادام على هذه الأرض عاشقٌ يعزف ويتنهَّد..
يمسك طرف ظلّها، يغمض عينيه، يزمّ شفتيه..
هذا المجنون يظنّها حبّاً مرسوماً بالظلّ والنور!
ينتظر، وينتظر
فلا قُبلةٌ أعادته إلى الحياة..
ولا انفجارٌ ذهب به إلى الموت..
مُعلَّقٌ بينهما، يرتدي ملامح البلادة.

(12)

كلّ ما هنالك أنني قرَّرت تقبُّل الموت؛ فها أنا أحاول-جاهدةً- تناول جرعة الخلود، بالحديث، بالحضور، بالحرف، وذلك أضعف ما قد يصل إلى الناس مني!
في الحرب والثلاثين عاماً، كانت الطائرات حافزاً يقرِّبنا إلى حافّة الموت، ثم نعود أدراجنا..
يبدو أنهم انتظروا قليلاً، ليغسل الصباح وجهه بماء الشمس. مؤسف أنني نسيت غسل وجهي؛ فقد غافلني انفجار غبيّ وأنا أمدّ أصابعي لأُعُدَّ كم مرّةً يعيد العصفور تصفيره..
تجمَّدتْ أطرافي، وتذكَّرت أنني على حافّة الموت.. أطفو وأحلم..

يعتبر «جابيس»– بالنسبة إلى العديد من الكتّاب والنقّاد– شاعراً وكاتباً قريباً من النبع، فكتابه العميق والأساسي «كتاب الأسئلة»، المنشور في جزأَيْن ضخمَيْن، استحقّ الكثير من الثناء بسبب دراسته المتعمّقة لمؤلِّفين جدّ متباينين، مثل موريس بلانشو، وجاك دريدا، وبول أوستر...

بدأت أعماله تنتشر، في فرنسا، سنة 1945، وكان لايزال ينتظره عقد من الزمن أو نحو ذلك، لكتابة عمله الأساسي «كتاب الأسئلة»، الذي سينقله إلى مؤلِّف ذي مكانة مرموقة، وكاتب أسطوري، ومركز عناية أدبية وفلسفية، يثير اهتمام الكثيرين، من بينهم «موريس بلانشو» في (الكتاب الذي سيأتي)، و«جاك دريدا» في (الكتابة والاختلاف).

إدمون جابيس:

حينما يصيرُ الشِّعرُ وطناً

تقديم وترجمة: خالد الريسوني

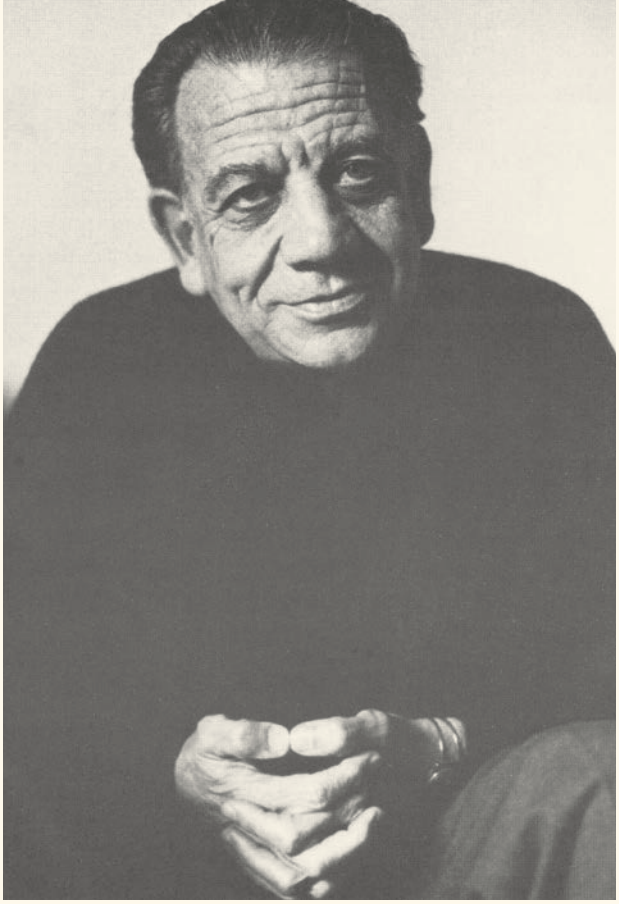
«إدمون جابيس Edmond Jabès» (القاهرة 1912 – باريس 1991): شاعر وكاتب فرنسي، من أصل مصري. وُلِد في القاهرة، ونشأ فيها وسط عائلة تنتمي إلى الشريحة البرجوازية المصرفية اليهودية، لكنه ترك مصر عام 1957، مهاجراً إلى فرنسا، إثر تأميم المصارف، بعد العدوان الثلاثي على مصر. كان «جابيس»، في مرحلته المصرية، وطنياً ليبرالياً، يجد في المجتمع الأوربي مثالاً لتطوّر المجتمع المصري. أسَّس مجلَّة مزدوجة، تعتمد اللغتَيْن: الفرنسية، والعربية، عبّر فيها عن أفكاره وميولاته السياسية، كما أسَّس جمعية ثقافية اجتماعية باسْم «الصداقات الفرنسية»، قامت بدعوة كبار الكتّاب الفرنسيين مثل: أندريه جيد، وروجيه كايوا، وهنري ميشو، إلى زيارة مصر.

قدَّم «جابيس»، عام 1948، منحة مالية ضخمة للجيش المصري المشارك في حرب فلسطين، ويُعدُّ من أهمّ الأدباء المصريين اليهود الذين شكَّلوا، ضمن طائفتهم، التيَّار الوطني المعادي للصهيونية ضدّ التيّار المساند لقيام الدولة العبرية، والداعي للهجرة إلى إسرائيل. وقد بقي، حتى وفاته، معروفاً بمواقفه المعارضة للصهيونية ولقيام دولة الكيان الصهيوني، حيث لم يزرها إلا في مناسبة واحدة مع زوجته، قبل حرب 1948، لإلقاء محاضرة عن الشعر الحديث.

يمكن قراءة «كتاب الأسئلة» كما تُقرَأ رواية، لكنه ليس رواية بالمعنى الدقيق للكلمة، ويمكن– أيضاً– أن يُقرَأ على أنه ممارسة شعرية، ولكنه يتجاوز حدود كونه مجرَّد كتابة شعرية.. في كل الأحوال، إن مقترحه الأقصى يكمن في أن يتمّ تطارحه كنصّ معرفي افتتاحي. شفافية مفارقاته وحجّيّة مكاشفاته اللفظية، تفرض التوقّف والرجوع إلى الخلف لاتِّخاذ قوّة دفع، ثم التقدُّم إلى الأمام مجدَّداً. «عند القراءة، ندمِّر الكتاب لنُحَوِّله الى كتاب آخر»قال «جابيس»، لاحقاً، مضيفاً: «الكتاب دائماً يولد من كتاب مكسور. والكلمة– بدورها– تولد، دائماً، من كلمة مكسورة». إن عمل الكاتب يجعل «جابيس» يفكِّر في عبارة، أطلقها «بيكيت» في أواخر الأربعينيات: «أن تكون فنَّاناً معناه أن تفشل، حيث لا يجرؤ أحد آخر على أن يفشل».

كتب «جابيس» «كتاب الأسئلة» بين عامَيْ 1959 و1962، في المترو، بينما كان يمضي إلى عمله الروتيني، ويعود منه. وإذا أخذنا، في الحسبان، أنه كان يعاني من الربو، فإنه لن يكون من غير المعقول، حينئذ، حدْسُ العلاقة التي تتأسَّس في الكتاب، بشكلٍ تحت أرضي، بين التنفُّس والكتابة.

كتب «جابيس»– وهو، بعد، ما يزال في مصر– العديد من المسرحيات، ولمّا استقرّ في باريس، كان قد راكم أربعة عشر عاماً من الخبرة الشعرية، وهو يعتقد، مع ذلك، أنه كان متفرّغاً للكتابة الدرامية. «إن الكتاب الذي سيصير فيما بعد «كتاب أسئلة» وُلد على مهل شديد» يعترف «جابيس». في البداية، شرع بالسؤال عن قيمة وسلطة الكتابة. الفعل، والكلمة، ووظيفتهما ستلهمانه الملاحظات الأكثر تنوُّعاً، دائماً، حول الصلات بين الوهم والحقيقة.



إدمون جابيس▲

«كتابُ الأسـئلة» كتابٌ للذاكرة: في تجميع لتدويناته الأدبية، وقبل أن يصير كاتباً مكرَّساً، سَجَّل «بول أوستر» مجموعة من الآراء حول الشعر والأدب، في كتاب تحت عنوان «فنّ الجوع»، وقد نشر فيه مقابلة مع «إدمون جابيس» كان قد أنجزها في ولاية «رود آيلاند»، سنة 1978. بعد ذلك، كرّم «أوستر جابيس»، في الجزء الثاني من كتابه «ابتداع العزلة»، لكن الغريب في الأمر هو أنه لا يسمّيه باسمه. نقرأ عند «جابيس»: «المكان الذي يتساءل فيه الكاتب يخفي غياب الكتاب»، ويكتب «أوستر»: «يضع ورقة فارغة على الطاولة، ويكتب هذه الكلمات بقلمه: لقد وُجِدَ. لن يعاود الوجود ثانيةً». صدى الأوَّل في الثاني قويّ، فَـ«أوستر» - مثلما فعل «جابيس» - يكتب عن استحالة الكتابة، ويستعيد تلك النبرة المتردِّدة والقاسية، في الآن ذاته، المستقرّة في اليوميّات الحميمة. وهناك - أيضاً - حيث يلتجئ «جابيس» إلى المتخيَّل الديني، يُشكِّلُ «أوستر» الميثولوجيا الشخصية التي ستكون مفتاحاً لإنتاج مَحْكِيِّهِ: حدود اللغة، والعلاقة بين المصير والمصادفة، وخدعة التجنيس الذي يعطي الشكل النهائي لرؤية للعالم. وحيث يقيم «جابيس» علاقة عميقة مع المفهومي، يذهب «أوستر»، في خطّ مستقيم، نحو الصورة الأوتوبيوغرافية. يكتب «جابيس»: «المكان الذي يتساءل فيه الكاتب يخفي غياب الكتاب؛ إنه المكان السابق على الحياة، وعلى الموت المعيش، وهو يقع بين العمل الناجز والعمل الذي سوف يُكتَبُ». يكتبُ «أوستر»: «لم أكن أستطيع أن أحدِّدهُ كمأوى، لكنه كان كلّ ما كنت أمتلكه في الأشهر الأخيرة: بضعة كتب، وفراشاً على الأرض، وطاولة، وثلاثة مقاعد، ومدفأة صغيرة، وحمَّاماً متكآلاً بالماء المثلج»؛ أي حيثما يصمت «جابيس» لصالح اللغز، يسعَ أوستر للكشف. ما هو إيحاء، عند «جابيس»، يجب على كلّ قارئ أن يكملَهُ من خلال قائمة خبراته الخاصّة، و- بالمقابل- إن السعي الوصفي للإجابة على لهاث «جابيس»، عند «أوستر»، هو شيء آخر تماماً. لكن، دون أن ننتقص من مكانته، بوصفه مبدعاً، نقول إن المسافة الفاصلة بين الاثنين ليست سوى المسافة التي تمتدّ من الشعر إلى السرد، لا أقلّ ولا أكثر.

يُعتبر «جابيس» من الشعراء والكتّاب الذين تستحوذ على أذهانهم هواجس التناقضات ومتاهات اللغة، فاللغة- بالنسبة إليه- وسيلة أساسية وجوهرية في الكتابة، باعتبارها فعلاً وممارسة، وعلى امتداد «كتاب الأسئلة» تتكرَّر، بشكل مستحوذ، بعض الكلمات مثل: الليل، والصحراء، والرياح، والرمال، والجدار، والجوع، والماء، والحبر، والصراخ (الصراخ بشكل متكرِّر)، والكتاب (بشكل متكرِّر، أيضاً، وبإلحاح). هذه الكلمات هي مادّته الأوَّلية الضرورية في نسيج أشعاره وكتاباته.

الشاعر والباحث «سيثار أنطونيو مولينا»، يشير إلى أن «كتاب الأسئلة»- بالنسبة إليه- «أطروحة رسالة مُحكمة، حيثُ يتأمَّل الشاعرُ الفراغ، والصمت، والعزلة.. والصحراء، والذاكرة، والكلمة، والكتاب، والصفحة البيضاء، والمنفى، والتيه، والتصوُّف...). أمّا دريدا فيقول: «إن الصوت لا يروي عطشه في «كتاب الأسئلة» ولا القصدية تنكسر، لكن النبرة تتصاعد داخل هذا الكتاب، لقد تَمَّ إبراز جذر قويّ وقديم، جذر يحمل جرحاً عارياً، لا عمر له [ذلك ما يعلِّمنا «جابيس» إيّاه، أي أن الجذور تتكلَّم، والكلمات تريد النمو، والخطاب الشعري تتمُّ مُباشرته داخل جرح ما]» (إدمون جابيس، أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة: إدريس كثير، وعزالدين الخطابي، 2003).

لقد حمل «جابيس»- في «كتاب الأسئلة»، أيضاً- سؤال الهويّة والانتماء، وسؤال الاغتراب؛ الاغتراب عن الذات وعن السلالة. يقول «جابيس»: «التفتُّ حول نفسي، دون أن أعثر على سكينة. في توجُّههم نحوي، قال لي إخوة من سلالتي: أنت لست يهودياً.. أنت لا تتردَّد على الكنيس. ومتوجِّهاً نحو إخوتي في السلالة، أجبت: «أنا أحمل الكنيس في داخلي». كان «جابيس» يسمو على مفهوم السلالة ذاته، إذ يعتبر اللغة انتماءه، والشعر وطنه.

توفّي «إدمون جابيس» في باريس، عام 1990.

رسوم: Dadu Shin (أميركا) ▲

غَمٌّ لأجْل نهاية واحدة

إدمون جابيس

ترجمة: خالد الريسوني

أن تكـونَ، بَعْـدُ، هُنَالِـكَ.. حَيْـثُ لا يتبقَّـى لدينـا
سـوى ذلـك «البَعْـد» لنحيـاه.
كلمـاتُ الصَّداقةِ تسْـبِقُ دومـاً الصَّدَاقَةَ، كما لو أنَّ
هَذِهِ الأخيـرةَ- لكيْ تتَجَلَّى-
تنْتَظِرُ إعْلانَهَا.

- 1 -

لا نستطيعُ أنْ نَمْتَلِكَ صُورَةً عَنْ ذَواتِنا نَفْسِها.
هل نمتلكها عن ذوات الآخرين؟
مِنَ المُحْتَمَلِ، لكنَّنا لا نَعْلَمُ، قطَّ، لِسُوءِ الحَظِّ،
إنْ كانَتْ الأصَحّ.

أنْ نَـرى بالطريقـة نفسـها، حتَّـى نَقُـولَ: «إلـى أنْ
نـرَى أكثرَ»
إلى غريبٍ ننظرُ إليهِ وهُوَ يرْحَلُ.
ما يَحْدُثُ يضِيءُ العُبُورَ
ما يبْقَى، يُلْغِيهِ.
افتَح اسْمِي.
افتَحِ الكِتاب.

النَّعِيمُ الذِي نُحِسُّهُ حينَ نُحِبُّ،
ليس متَّحداً - بالضرورة- مع حبّ سعيد.
إنَّهُ حَاجَةُ الحُبّ.

فـي مـرآة غرفـة حمّـام بيتـي، رأيـتُ تجلِّـيَ وجْـهٍ،
كانَ مُمْكِنـاً
أن يكـونَ لـي، لكـنَّ تَقَاسـيمَهُ، كان يَبْـدو لـي أنِّي
أكْتَشِفُها،
للمَرَّة الأولى.
وجْهٌ آخَرُ، و- مع ذلك- جِدُّ أليفٍ.
وأنـا أجَمِّـعُ ذِكْرَيَاتي، كنتُ أعثُرُ، منْ خلالِهِ، على
الإنسانِ
الذي ألتَبِسُ بِهِ عَلَيْهِمْ، لكن ذاك الذي أنا الوحيدُ
من يعرفُ
أنَّهُ كان، بالنسبَةِ إليَّ، دَوْماً، غَريباً.
وبَغْتَةً اخْتفى الوجهُ، والمِرآةُ فَقَدَتْ
أسْبَابَ وجُودِها، ولمْ تعُدْ تَعْكِسُ إلا قِطْعَةَ
الجِدَارِ الأمْلَسِ والأبيضِ الذي كانَ يوجَدُ
أمامَها.
صَفْحَةٌ مِنْ زُجَاجٍ وَصَفْحَةٌ مِنْ حَجَرٍ، تتَحَاورانِ
بَيْنَهُمَا مُنْعَزِلَتَيْنِ وَمُتَوَاطِئَتَيْن.
ليْسَ للكِتَابِ أصْل.

فَتِيٌّ هُوَ العَالَمُ، بالنِّسْبَةِ إلى الْأبَدِيَّةِ، وَجِدُّ
قَدِيمٍ بالنِّسْبَةِ إلى اللحظة.

هَلْ نَسْألُ جَزِيرَةً عمّا تَكُونُ؟
البَحْرُ يَتَمَلَّقُها ويَصْعَقُها.
وفي يَوْمٍ ما، سيَبْتَلِعُها.

مثْبَتَةٌ إلى عَدَمٍ. مثْبَتَةٌ إلى المَاءِ.

كيف ترى الحرِّيّةَ؟ سأل المريدُ معلِّمهُ.

«ربَّما، مثل جناحين متهوّرين، في السماء، يصارعان
الريح في يأس» أجاب المُعلِّم،
ثم أضاف: «ومع ذلك، يَجِبُ رُؤْيَة ما إذا كَانَ ذانك الجناحان،
كما توقَّعْتَ أنتَ أيْضاً، جَناحَيْ طائِرٍ هَشٍّ عَابِرٍ»
«وإذا لم يكونا جناحَي الطائر الهشّ؟» -واصَلَ المُريدُ.
«أكثرُ تَوَقُّفاً -قال، حينئذ، المُعلِّمُ- ستكونُ المُقارنةُ»
«ستكون الرِّيحُ صُورَةَ الحُرِّيَّة».

كُلُّ حَقِيقَةٍ تشْتغِلُ خَلْفَ حَقِيقَتِها.
مسَاهَمَةٌ مُتَوَاضِعَةٌ في الحَقِيقَةِ الكَوْنِيَّةِ.
إيمَانُنَا بِهَا يُسْنِدُهَا.

... كلُّ تِلْكَ الحَقَائِقِ الصَّغِيرَةِ التي تَأْتِي لِتُلْغِمَ الفِكْرَةَ، التي نَسْتَطيعُ أنْ نكَوِّنَها عنْ حقيقةٍ وَحِيدَة،
هِيَ نِمَالٌ-كنتُ أفَكِّرُ- تَحْفِرُ ثُقُوبَهَا بِرَبَاطَةِ جَأش.

مِنْ صَامُولَةِ حَرَكَةٍ لا تَصْنَعْ صَامُولَةَ الشَّدِّ.

«الحقيقة لا توجدُ لِتَسْمَحَ- رُبَّمَا- لِحَقَائِقِنا أنْ تُوجَدَ»، كان يقولُ
وكان يُضيفُ: «بعد أن تغرُبَ الشَّمْسُ، في الفَضَاءِ السَّمَاوِيِّ الفارِغِ تتَلألأُ لأعْيُنِنا

المُرتَفِعَةِ ألُوفٌ مُؤلّفَةٌ مِنَ النُّجُوم.
أوَّاه، يا لعُزْلةِ كلِّ واحِدٍ منْها!»

نَهِيمُ في المَوْتِ، مُسْتَنِيرينَ بِحَقَائِقِنَا المُلِحَّة.

القَانُونُ غَيْرُ قابِلٍ للتَّغييرِ وعَادلٌ، والعَدالةُ أقَلُّ يقِيناً بِذَاتِهَا.

الحَقِيقَةُ، رُبَّمَا، مِنَ المُسْتَحِيلُ أنْ يُتِمَّ بُلُوغُهَا.
السَّعْيُ للتَّعْبِيرِ عَنْهَا، في الغَالِبِ، ضَلالٌ للوِجْهَةِ.
خَائِنَةٌ، رَغْمَ أنْفِهَا، هِيَ الكَلِمَةُ الأولَى.

هَلْ هِيَ الحَقِيقَةُ كَسَبِيلٍ وَلَيْسَ كَصَوْتٍ؟
أنا أومِنُ وأرسُم.
ضَوْءٌ. ضَوْء.

«الحَقِيقَةُ كَلمَةٌ غَيْرُ قَابِلَةٍ للتَّلَفُّظِ»، كانَ يقُولُ.

لا تُعَطِّلِ التَّحْليقَ الحُرَّ للفِكْرَةِ، سَتَكُونُ الأوَّلَ في التَّأسِّي على تناقُضِ حَرَكَتِك.

الرُّوحُ تَنْطَلِقُ مِنْ عِقَالِهَا.

يتَجاهَلُ الدُّورِيُّ الكَلْبَ، لَكِنَّهُ يَعْتَني بالقِطّ.

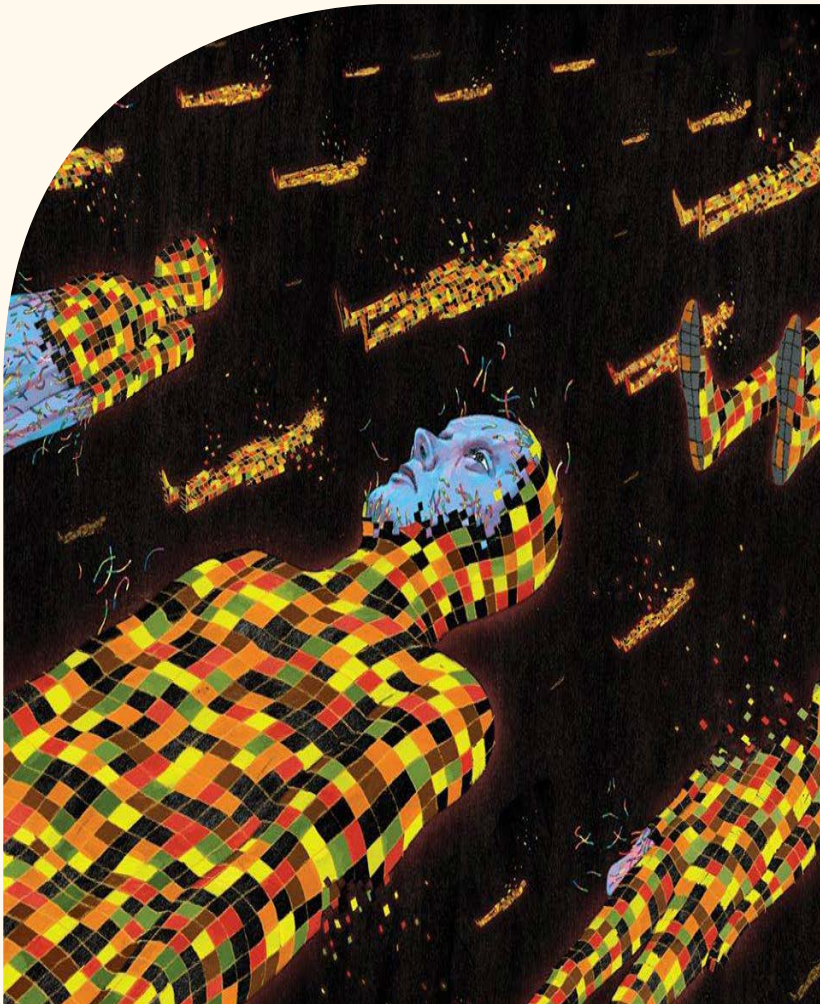
العَيْنُ مُسَمَّرَةٌ في السَّاعَةِ، انْتِظَارٌ مرْتَعِشٌ. كلُّ حَرَكةٍ لِعَقْرَبِ السَّاعةِ تجعَلُكَ تقْفِزُ لأنَّهَا تَضَعُكَ

مَوْضِعَ تَساؤُل.
جِدُّ نَزوِيٍّ هُوَ الآتي. سوفَ يُفَاجِئُنا دوماً.

أن نَنْتَظِرَ ماذا إنْ لمْ يكنِ المَوتُ؟ ونَهَابُ
أنْ نَنْتَظِرَ، رُبَّما، نِسْيانَ المَوْت.

كُلُّ خَفْقَةٍ للقَلْبِ جَوَابٌ دَقِيقٌ،
للمَوتِ، على السُّؤَالِ القَلِقِ للقَلْبِ
وَجَوابٌ مُتَمَلِّصٌ مِنَ الحَيَاةِ على السُّؤَالِ
المُلْغِزِ للمَوتِ.

ليْسَ لِلْجَسَدِ مَشَاريعُ ولا آتٍ؛ إذن.. هذه
أحْلامٌ ورَغَبَاتُ اللحْظَةِ التي تُقَوْلِبُهَا.



تَبْنِي ما يَتَهَدَّمُ، وتُهَذِّبُ ما يُشَيَّدُ..
أجل.. بالأمْسِ، لمْ أكُنْ هُنَاكَ، لِمَاذَا سَأنْشَغِلُ
بمَعْرِفَةِ: هَلْ سأكونُ غَداً؟
وكيفَ أقَدِّمُ الْيَوْمَ شهَادةً حُضُوري معَكُمْ، إنْ
لمْ أكُنْ
قَادِراً عَنْ تَقْدِيمِ أيِّ دلِيلٍ عَنْ ذلكَ؟

كانَ يَقُولُ: «يَجِبُ التَّشَكُّكُ في الأفْكَارِ التِي
اتَّخَذَتْ
لَهَا مَسَالِكَ عَدِيدَةً. لاستِعادَتِها، لا يُعْرَفُ أيُّ
مَسْلَكٍ
يَجِبُ اتِّباعُه.
«الفكْرَةُ لا تأتي إلينَا. نحنُ نَمْضِي إلَيها، بالطرِيقَةِ
ذَاتِهَا التي نَعُودُ بِهَا إلىَ النبْعِ الذِي رَوَى غلَّتَنَا.»

العَالَمُ صَغيرٌ، جِدُّ صَغيرٍ، حَدَّ أنَّ العَالَمَ يَبْتَلِعُهُ
في لُقْمَة.

- 2 -

«أنْ تَكبُرَ في تَوَافِهَ.
«خَفِيفاً. خَفِيفاً»، كانَ يَقُولُ.
«بِأيِّ تَوافِهَ يَتَعلَّقُ الأمْرُ؟» سَألَهُ مُرِيدٌ يَوْماً ما.
فأجَابَ الحَكيمُ: «الرُّوحُ تُصَوِّبُ فِي كُلِّ مَرَّةٍ
نَحْوَ البَعِيدِ. آهٍ، أيُّهَا الانْدِفَاعُ
الدَّوَّارُ باتِّجَاهِ الأعْلَى! لكن، ما هُوَ الأعْلَى إنْ
لمْ يَكُنِ النَّفْيَ الأبَدِيَّ إلى الأسْفَلِ؟»

وأضَافَ: «في الأسْفَلِ لمْ يَكُنْ ثَمَّة شَيْءٌ، وفي الأعْلَى ليسَ هُناكَ شَيْءٌ، بل في الوَسَط يَرْتَشِحُ النُّورُ».

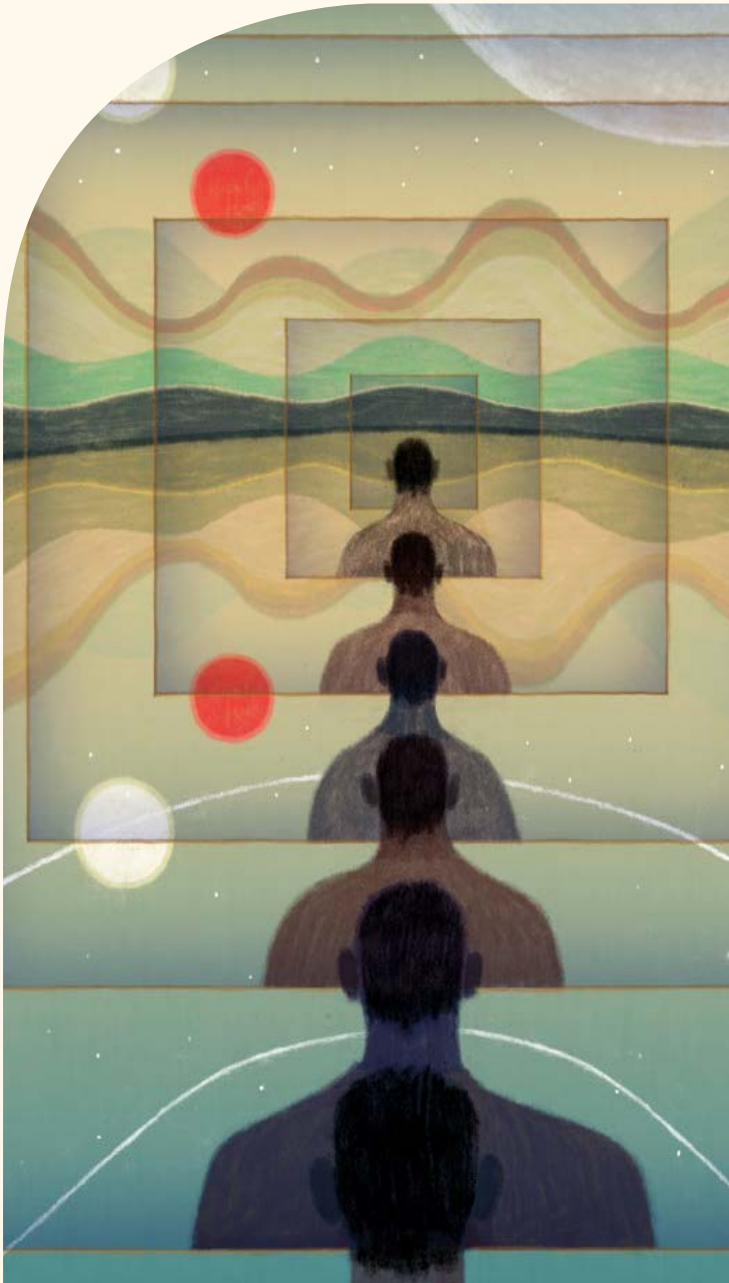
كُلُّ جَلاءٍ يُوجَدُ فِي الفِكْر.
نَهَاراً نُؤَسِّسُ، ولَيْلاً نَرْتابُ.

لأجْلِ مَجْدِهَا، خَلَقَتِ الذَّاكِرَةُ الزَّمَنَ، دُونَ أنْ تنتبِهَ أنَّ الزَّمَنَ صارَ ذاكِرَةً أبَدِيَّة.

المِرْآةُ تعْكِسُ مِنَّا، فقطْ، صُورَةً وحيدَةً
تلك التي حفِظَتْها، والتي تكْشِفُنا.
الدَّلِيلُ بالإسْقاطَات.

لا يُمْكِنُ قِرَاءَةُ إلا كَلِمَةٍ واحِدَةٍ، في آنٍ واحِدٍ.

كُلُّ ما يَسْبَحُ لَهُ عُمْرُ الماءِ
ما يَتَنَفَّسُ بِعُمْرِ الهَوَاءِ
ما يتَلاشَى بِعُمْرِ الزَّمَنِ.



مُنْشَغِلاً بِجَذْبِ اهْتِمامِنَا بِهِ. أيّة وَسِيلَةٍ أخْرَى،
يَمْتَلِكُهَا الجَسَدُ المُكابِدُ، غير إبْرازِ صُورِ
مُكَابَدَتِهِ أمَامَنَا؟
والرُّوحُ؟
الرُّوحُ المُؤْلِمَةُ لَيْسَ لهَا أيَّة صُورَةٍ
تَقْتَرِحُها عن ذاتِها.
هِيَ التِي تَفْرِضُ المُكَابَدَةَ، ولكِنَّها تُكَابِدُ وَحِيدَة.

بَعْدَ أنْ ألْفَى نَفْسَهُ مَفْتُوناً، شَيْئاً فَشَيْئاً فَقَدَ النَّبْعُ
حَتَّى مَفهُومَ قُوَّتِهِ المُقنعَةِ.
مُهاناً في كِبْرِيَائِهِ، لمْ يَعُدْ سوى قِوًى مُدَجَّنَةٍ
فِي خِدْمَةِ الإنْسَانِ.
أوَّاه، أيُّها الحُزنُ اللامُتوقَّعُ للأنْهَارِ الطَّوِيلَةِ الجِرِّيئَةِ!

عَلاجِيمُ وبَسْتَناتٌ: بُؤْسُ الألْماسِ.

لا تُطَالِبِ الأوقْيانُوسَ بأنْ يَدُلّكَ عَلى الطّريقِ.
اِسْألْ عَنْهَا- بالأحْرَى- الأسَلَ الّذِي أضَاعَهَا.

مِثْلَما يُقَاسُ يُنْبُوعٌ، ويُقَوَّمُ تَدَفُّقُ كَلِمَتِهِ،
تُخْتَزَلُ حَتَّى لا تُسْتَنْفَد.
يقولُ: «ضَوْضَاءُ الخَلِّ»، في البدء، بدا لي غريباً!
لكني، شيئاً فشيئاً،
اِستأنسْتُ بتلك العبارة، دون أن أسْتَوْعِبَها بشَكْلٍ أفضل.
«ألا أقولُ، أحياناً: «صمتٌ من زيتٍ»؟»
وكان يُضيفُ:
«الصُّوَرُ، غالباً، ليسَت فَصِيحَةً إلا لأولئك الذين يستعمِلونَها»
الرُّوحُ والجَسَدُ فريستان للأمْراضِ ذاتِها.

النَّهَارُ مَريضٌ بِصُور.
جُنُونٌ. جُنُونٌ.
والليْلُ مريضٌ بالنِّسْيان.
ليْسَ ثمَّةَ صَمْتٌ حَقِيقِيٌّ، بَلْ في خَلْفِيَّاتِ العلامات اللامُسْتَكشَفة.

قد غَطّى الشِّتاءُ رِيشَتِي بالثَّلْج.
الصَّفْحَةُ البَيْضَاءُ مِنْ ثَلْجٍ. والكَلِمَاتُ الفَتِيَّةُ جِدّاً، هيَ، الآنَ، مُدَانَة.
آهٍ، الكِتَابَةُ.. الكِتابَةُ، فقطْ، بِكَلِماتٍ مُنْبَعِثَةٍ.
ألا يَتِمُّ التَّعَامُلُ إلا معَ كَلِماتِ المَوَاسِمِ العُلْيَا؟
مُضِيءٌ.

ألا تَرى؟ ألا تعْرِفُ؟ أنْ تُوجَدَ..
أنْ تَمْضِيَ إلى النِّهَايَةِ، وبَعْدَهَا أنْ تَغْطِسَ.
مُصْطَفى .

«لا ينبغي، قطّ، أنْ يُتْرَكَ للمَرْضَى أنْ يُفَكِّروا»
كَتَبَ أحَدُ الحُكَمَاءِ، بِسُخْرِيَةٍ.
«بالنِّسْبَةِ إليهم، المَرَضُ أهَمُّ منْ كلِّ شَيْءٍ، وهوَ ضِدُّ حِكْمَة».
«أ لمْ يَغْرَقْ، مُنْذُ قليلٍ، في الجُنُونِ، مَريضٌ مِنْ شِدَّةِ اعْتِقَادِهِ بِأنَّهُ مَرِيضٌ، حَقّاً؟»
«الأمْرُ أنَّهُ كَانَ يُعَانِي مِنْ مَرَضٍ آخَرَ، دُونَ أنْ يَعْرِفَ.»

لا يموتُ المرْءُ إلا مِنَ المَوْتِ؛ ذاكَ الذِي لَمْ نَكُنْ ننْتَظِرُهُ، قَطّ.

جَذْوَةٌ ما لَيْسَتْ كَافِيَةً لِمَجْدِ الحَرِيقِ.

قَدِ انْتَبَهَ، بَعْدَ شَيْخُوخَتِهِ، إلى أنَّ سُؤَالاً يكْتسِبُ بالنِّسْبَةِ إليه، كُلَّ يَوْمٍ، أهَمِّيَّةً قُصْوَى: كَيْفَ لايَشِيخُ المَرْءُ؟
لكِنَّهُ كَانَ يُخْطِئُ في السُّؤالِ. ما كانَ يَجِبُ
أنْ يَطْرَحَهُ هُوَ التَّالِي: كَيْفَ نَحْتَفِظُ
بِكُلِّ عُنْفُوَانِ الحِكْمَةِ؟
العَدَمُ أكْثَرُ جُرْأةً مِنَ الكُلّ.

ولدت «آيتِن موتلو» سنة 1952، في باندرما، شمال شرق تركيا. تخرَّجت، عام 1975، في جامعة استانبول/ كلّيّة إدارة الأعمال. بدأت بكتابة الشعر والقصّة القصيرة منذ المرحلة الإعدادية، ونشرت محاولاتها الأولى في الصحف المحلّيّة، ثمّ اقتصر نشاطها الأدبي على كتابة الشعر والترجمة والنشر في المجلّات الثّقافية، والأدبية. صدر لها العديد من الدواوين الشعرية والكتب المترجمة، كما تُرجم عديد من أعمالها إلى أكثر من لغة أوروبية، ونالت العديد من الجوائز الأدبية في مجال الشعر.

قصائد لـ«آيتِن موتلو»

ترجمة عن التركية: صفوان الشلبي

العنكبوت

- 1 -

كان ينبغي ذهابُ المرأة.
جلستْ
شربتْ...
صمتتْ طويلاً

حدّقتْ في الرجلِ مليّاً
أدركتْ
اغتمّتْ في داخلِها قليلاً
بكتْ بصمتْ.

هذا هو العشقُ (قالتْ في سريرتِها)
أحبُّه
بيدَ أنَّ الخوفُ من الوحدة
هو ما أظنُّه عشقاً.

- 2 -

فتحَ الرجلُ حقيبةَ المرأة
أخذَ مفاتيحَها
تلزمُني لشِعري الجديد، قال
نهضت المرأةُ بهدوء.

استدعِ لي سيارةَ أجرة
رحلتي بعيدة.
ما قلتَه صواب
تخيُّلُ الليلِ
سيكون أجملَ من العيش.

▲ Gizem Saka (تركيا)

لا تخافي، قالَ الرجل
سينصلِحُ كل شيء
سأكونُ إلى جانِبك
لكن، الآن، اذهبي.

- 3 -

تسارع المطر
لا أخافُ، قالت
قليلاً، فقط، كما يقال
أنا حزينةٌ قليلاً
هذا كل شيء.

هيا اذهبي، قالَ الرجل
ولا تنسي:
من دونَكِ أموتْ.

ظننتُ أنكَ اعتدَت على الموت
ها أنتَ تكتبُ الشعر.
ليس سيّئاً
فالموتُ غير المألوفِ ضرورة
لشِعْرٍ جميلْ.

- 4 -

في عيْنَيّ المرأة،
المطرُ اعتلى الجذعَ
وعلى زجاجِ سيّارة الأجرة
زحفَ العنكبوتْ.

الرجلُ اعتلى انضواءً
ومشى نحو نفسه،
في جيبه

عشقٌ منتهٍ
وشعرٌ لم يَكتَبْ.

الطفل والمساء

ها هو المساء، تولٌ ونحاس وحَدَّاد
وفي الجوّ ريشُ طيورٍ وعزلَةْ

الآن، القمرُ في وداعٍ سرّي في الماء
بينما طفلٌ يبكي قلاعَه الرملية
وفي الرّوح ذلك الجرح الأحمر المزبدْ

مساءٌ شرقيٌ لهذا اليوم البغيض
سراجٌ بسناجٍ، ورائحةُ مِسكٍ وحزن
وسيانيد، وواحةٌ تركعُ على ركْبَتيها ...

طيورٌ تشبهُ البحرَ في أحلام طفل
ومأثوراتٌ شعبيةٌ مشظّاةٌ كأَحلامٍ بلا أجنِحة
وفراخُ طيورٍ منعكسةٌ في مرايا مغشّاة.

هذا الرقصُ، في الخلف، لحنٌ غريب
وصوتٌ بنغمٍ مخنوقٍ تضيعُ معه الكلمات.
تولٌ وعزلةٌ وغرفٌ ضيّقة
ورقصٌ غامضٌ لروحٍ تطلقُ العنقاءْ.

ها هو المساء، في الأعراف طيرٌ أعمى
الحكاياتُ الشعبيةُ، دائماً، كأحلامِ طفلٍ سقيم.
بريءٌ ومذنبٌ على حبلِ مِشنقَهْ.

يا أيُّها المساءُ، يا أغنيةً شعبيةً لقطافِ العِنب،
أَفْقدْتَ الياقوتَ لونَه في الشّفقِ، الآنْ.

أمسيّة في سفينة طويلة

- 1 -

بينما تتزايدُ
آثارُ الظلِ
المتعَبة
في نظراتِ النهار

انطفئتْ
ألوانُ
البقعِ الشاحِبة
تاركةً في الأرواحِ
عُزلَهْ

▲ Gizem Saka (تركيا)

المساء
كعصفورٍ جريحٍ مهاجرٍ
بينَ أكفِّ المدينةِ
هَبطْ.

- 2 -

أشياءٌ سوداءُ
تنمو
في داخلي،
قالَ الضّيْق.

بينما المسافاتُ
تطولْ
دونَ أن تلامسَ الكلماتُ،
في الأصابعِ،
بعضها بعضاً.

البيوت
كعصافيرَ
تحتَ الثلجِ
يحتضنُ
بعضها بعضاً.

- 3 -

سفينةٌ طويلةٌ
في هذه الحديقة
مثل كل موسم
فناءُ الدارِ، قالَ
مودّعاً
ليُلقي بحملِه
على الترحيب،
ويحلُّ مِرساتَه

وينسى
البدءَ
بالإبحارِ
قبلَ
السَفَرْ.

- 4 -

الخضوعُ
ملجأٌ
للخوفِ،
قالت الشُرفةْ.

لا يوجد ولا حتى
بنفسجةٍ واحدة.
الليالي
إلى جانبي
أدخلوني.

هيّا اشربْ مطراً
من قبّعتِك،
قالَ الشارعُ..
تشمّمِ الريحَ
وكنْ طفلي
وادخلْ إلى وِحْدَتِكْ.

أجمل غريق في العالم

قصة: غابرييل غارسيا ماركيز

ترجمة: محمد بوزيدان

كان الأطفال يلعبون على الشاطئ..فجأةً، رأوا شيئاً مرتفعاً، مظلماً صامتاً يقترب إليهم من وسط البحر، ظنّوا أنه سفينة معادية، لكنهم لاحظوا أنها لا تحمل الرايات ولا الأشرعة، فاعتقدوا أنه حوت كبير. عندما توقَّف ذلك الكائن على الشطّ، وأزالوا عنه الطحالب وبقايا الكائنات البحرية التي كانت تغطّيه، اكتشفوا أنها جثّة غريق.

أمضوا ذلك المساء يلعبون بها، يدفنونها في الرمل، ثمّ يخرجونها، حتى رآهم أحدهم، صدفةً، فصاح في القرية معلناً الخبر.

الرجال الذين حملوه إلى أقرب بيت لاحظوا وزنه الزائد عن باقي الموتى، كأنه جسم حصان كبير، لكنهم أرجعوا ذلك إلى كمِّية الماء الذي تسلَّل إلى جسده جرّاء الوقت الطويل الذي قضاه غارقاً في البحر. عندما طرحوه أرضاً، تبيَّنَ لهم أن حجمه يفوق حجم بقيّة الرجال، وأن البيت الذي وضعوه فيه لا يكاد يسعه، حتى ظنّوا أن بعض الغرقى يستمرّون في النمو حتى بعد وفاتهم. كان جسده مغطّى ببقايا السمك والرمال المالحة، تنبعث منه رائحة البحر بشكل قويّ، ولولا شكله الخارجي لما عرفوا أنه من بني البشر. لم يكونوا بحاجة إلى رؤية وجهه كي يعرفوا أنه غريب عنهم. كان، في القرية، ما يقارب من عشرين بيتاً خشبياً متناثرة في أطراف تلك الصخرة البحرية المقفرة، بأفنية من حجارة خالية من الورود

◄ (كذا) Elly Smallwood

والأزهـار. إنهـا قريـة صغيرة قاحلـة، الأمّهـات يخفْنَ على أولادهـن مـن قـوّة الريـح، وكذا علـى تلـك الجثّـة المرميّة في جـرف مهجور.
لكن البحر كان وديعاً، سـخيّاً. رجال القرية تسـعهم سـبع زوارق، فقـط؛ لذلك عندما وجدوا الغريق سـارعوا إلى تبادل النظـرات فيمـا بينهم كي يتأكّـدوا من اكتمـال عددهم. في تلـك الليلـة، لم يخـرج أحد للصيـد، الرجال كانـوا يجوبون القـرى المجـاورة للتأكّـد من عدم انتسـاب الغريـق إليهم، بينمـا بقيت النسـاء يعتنين بتلك الجثّة الغريبـة؛ يزلن عنها الطيـن بقطـع مـن الحَلْفاء، وعن شـعره النباتـات البحرية الشائكة والحراشف السـمكية العالقة.
تبيَّـنَ لهـم أن تلـك الكائنـات البحريـة قادمـة مـن ميـاه المحيطـات العميقـة، وأن بقايـا ثيابه سـبحت بين متاهات حقـول المرجان، ولاحظن أنه تحمَّلَ الموت بشـموخ، وجهه لا يحمـل علامات الغـرق المخيفة التي تظهـر- عادةً- على محيّـا غرقى البحـر. عندما انتهـوا من تنظيفـه، تبيَّن أنهن أمـام رجـل لا مثيل لـه، لم يكن الأكثر طـولاً، ولا الأقوى، ولا الرجـل الذي لم يعاشـرن مثلـه أبداً، فقط بل كلَّمـا رأينه لم يصدِّقـن أن رجلاً بذلك الحجـم يوجد فوق الأرض. لم يجدوا فـي القريـة كلّها سـريراً كبيراً لبسـط تلك الجثّـة العظيمة عليـه، ولا مائـدة قويّة تتحمّلـه للاعتناء به.
ألبسـوه سـروالَ أطول رجلٍ في القرية، وقميص أسـمنهم، وحذاء أضخمهم، فلم تسَـعْه.
مشـدوهات بكبَـر حجمه وجمالـه الآخّاذ! قـرَّرن أن يخطن له سـروالاً من قلاع السـلطعون، وقميصاً مـن خيط القنَّب، كي يسـتطيع متابعـة موته بكرامـة. وبينما هنّ جالسـات، بشـكل دائـري، منهمـكات فـي الخياطة، يخطفـن نظرات إلى الجثّـــة، بين غـــرزة وأخرى، بدا لهنّ أن الريـــــاح لـم تكن، قطّ، عنيـدة وبحر الكاريبي لم يسـبق أن كان قلقاً مثـل تلك الليلة، وأرجعـن تلك التغيُّرات إلـى الغريق الزائر.
تخيَّلْـنَ: لـو أن ذلك الرجـل الرائع عاش فـي قريتهن، لكان بيتـه متيناً، وأبوابه واسـعة، وسـقفه عالياً، وهيكل فراشـه حديدياً، وزوجته سـتكون الأسعد بين نسـاء القرية. تخيَّلنه ذا قـدرات خارقـة تكفي لأن ينادي على الأسـماك باسـمها، فتخـرج إليه مسـرعة، وأن يضرب الأحجار اليابسـة الجافّة كـي تتدفَّـق ينابيـع المياه العذبـة، فتنبت الأزهـار والورود فـي الجرف المقفـر القاحل.
أخـذت النسـاء بمقارنتـه بأزواجهـن، ثـم بـدأن باحتقـار رجـال القريـة، ووصفهـم بأقبـح نعـوت العجـز والقذارة. وهـنّ مأخوذات بهـذه القدرات العجائبيـة، صاحت أكبرهن سـنّاً، بتأثُّـر وشـفقة، بعدمـا أمعنـت النظر فـي الغريق:
ـ يبدو أن اسمه «إسطيبان».
كان «إسـطيبان» اسماً مناسـباً، لم تختلف عليه الحاضرات اللواتـي أعـدن النظـر إليـه، فـلا يمكـن أن يكون له اسـم آخـر. لكـن بعـض النسـوة صغيرات السـنّ أصـررن على إمكانيـة تسـميته «بلاوطـارو». تخيَّلْنَه لابسـاً كامـل ثيابه، بحـذاء مـن الجلد الخالـص، والـورود منثورة حـول جثَّته. لكـن أمنيتهـنّ لم تتحقَّـق، فالثـوب كان ضيّقاً، والسـروال صغيراً، لم تُحسَـن خياطتـه، حتى أقفـال القميص تناثرت بفعـل انتفـاخ صدره.
بعـد منتصـف الليـل، خفّ صفيـر الريـح، وهـدأت أمواج البحـر، قضى الصمت على آخر الشـكوك: إنه «إسـطيبان». النسـوة اللائي ألبسـنه، ومشَّطن شـعره، وقصصْنَ أظافره، ورتَّبْـنَ لحيتـه، لم يسـتطعن دفع الإحسـاس بعاطفة قويّة تجاهـه، عندمـا كـنّ مضطـرّات لتركه وحيداً مرميّـاً على الأرض. عندهـا، أدركن تعاسـته بذلك الجسـد غير المتوازن الـذي أزعجهنّ حتى بعـد مماته.
تخيَّلْنَـه، فـي حياتـه، وهـو يدخـل أبـواب المنـازل، مائلاً بجسـده الكبيـر وقد شُـجَّ رأسـه من فـرط طوله، متسـمِّراً فـي مكانـه، واقفـاً، لا يدري مـاذا يفعل بيديـه المتورِّدتين الناعمتين، وكأنهما لسـلطعون البحر، وصاحبة البيت تبحث عـن كرسـيّ صلـب وقويّ يليـق بـه، متضرِّعة إليـه بخوف ووجل: اجلس هنا «إسـطيبان»، أرجوك. متَّكئاً على الحائط، مبتسـماً: «لا عليك سـيِّدتي، أنا مرتاح هنـا»، كان يردِّد هذه العبـارة فـي كلّ زياراته كي لا يتسـبَّب في كسـر كراسـي البيـوت التـي يزورهـا، أو إتلافها لكنـه- ربَّمـا- لا يعلم أن الذيـن يلحّـون عليه للبقـاء معهم، واحتسـاء كـوب القهوة السـاخن، يهمسـون، بعد مغادرتـه: لقد ذهب ذلـك المغفَّل البليـد. الحمد للـه، أخيراً تخلَّصنـا منه. هكـذا تخيَّلْنَه وهنّ ينظـرنَ إلى جثَّته، قبل شـروق الشـمس.
بعـد ذلك، وعندما غطَّيْنَ وجهه بمنديل كي لا تزعجه أشـعّة الكاريبـي الحارقـة، بدا لهـنّ عاجزاً مجرَّداً من قوَّته، يشـبه رجالهـنّ؛ إنه المـوت الأبـدي. عندها، أخـذت قلوبهنّ تندب فراقـه: تنهَّدت إحداهـنّ، وكانت صغيرة السـنّ. الأخريات- وهنّ جالسـات- لـم تكفهنّ الزفـرات والحسـرات، بل بدأن في النـدب والرثـاء، وأبدَيْنَ رغبـة كبيرة في البـكاء. بكينه كثيراً، حتى بدا لهنّ أن أكثر الرجال بؤسـاً وتعاسـةً، والأكثر وداعةً، والخدوم دائماً، هو المسـكين «إسـطيبان».
عندمـا عـاد الرجـال بخبـر أن الغريـق ليـس مـن القـرى المجاورة، أحسَّـت النسوة بابتهاج وسـرور خالط دموعهنّ.
ـ الحمد لله.. تنفسّنَ الصعداء: إنه لنا.
توقَّـع الرجـال أن ذلك الإعجاب لا يعـدو أن يكون خفّة عقل عابـرة لنسـاء القرية، هكذا ظنّوا وهـم منهوكون من جولات البحـث الليليـة، همُّهـم الوحيد هـو التخلُّص مـن عبء ذلك

الدخيل قبل شروق شمس ذلك اليوم الجاف والحارّ. ارتجلوا، فيما بينهم، نعشاً ببقايا أعواد خشبية لقوارب مهترئة، ربطوه بحبال قويّة كي تتحمَّل وزن ذلك الجسد الكبير وهو في طريقه إلى الساحل. أرادوا تقييده من كاحله بمخطاف سفينة تجارية، حتى يستقرّ في قعر البحار العميقة، مع الأسماك الكبيرة المتلهِّفة، حيث يموت الغطّاسون وهم يتوقون إلى صيد ثمين. كانوا يخشون أن تعيده التيّارات المائية إلى الشاطئ كما تعوَّدوا دائماً. بينما هم يسرعون لإنهاء أمر «إسطيبان»، كانت النساء يحاولْنَ فعل عكس ذلك؛ يتنقَّلن من مكان إلى آخر، كالدجاجات القلقة، تنقر تمائم البحر، بعضهن يفتعلْنَ المضايقات وهنّ يحاولن وضع طوق في عنق الغريق لجلب الرياح المعتدلة، والأخريات تحاولن تزيينه بسوار، لمساعدته في الطريق الصعبة التي تنتظره. تعالى صراخ رجال القرية بعد نفاد صبرهم: ابتعدي من هناك، أيَّتها المرأة، كنت على وشك السقوط على جثّة الميِّت. بلغ تذمُّر الرجال وغيرتهم أوجهما. لماذا هذا الاهتمام الكبير بتزيين هذا الغريب؟ سينتهي الأمر بهذه الأحراز الملعونة داخل معدة القروش الجائعة! رغم ذلك، استمرَّت النسوة في البحث عن التمائم السحرية، يتعثَّرْنَ جيئة وذهاباً، يتنهَّدْنَ عندما تنحبس الدموع، حتى انفجر الرجال، مرّة أخرى، معلنين عن سخطهم وغضبهم الشديدَيْن: لماذا كل هذا الضجيج على ميِّت سيذهب إلى الجحيم.. غريق مجهول، جثّة خامدة نتنة؟ تضجَّرت إحدى النساء من هذه العجرفة الذكورية، فأزاحت المنديل عن وجه الغريق. الكلّ ينظر إليها، بذهول كبير. إنه «إسطيبان»، وليس هناك داعٍ لتكرار الأمر حتى يعرفوه. لو قيل لهم إنه «والتر رالِّيغ»، لكانوا سيعجبون بلكنته الأعجمية، وببَّغائه فوق كتفه، وببندقيَّته التي تأكل لحوم البشر، لكن «إسطيبان» محروم من هذه الهالة، وهو هناك مرميّ دون حذاء، بسرواله القصير، وأظافره الصخرية التي لا يمكن قطعها إلّا بسكِّين حادّ.

لمّا أزاحوا المنديل من فوق وجهه، كان الخجل بادياً عليه، لم يكن هو السبب في حجمه الكبير، ولا وزنه الثقيل، ولا وجهه الجميل، لو كان يعلم بهذا الذي يقع حوله لاختار مكاناً آخر ليغرق فيه، ولكنتُ ربطت عنقه بحبل مرساة، وأخذته بعيداً عن هذه الأراضي، كي لا يزعجكم هذا الميِّت العفن، كما قلتم. إني لا أقرب إليه بشيء.

حتى أكثر الرجال ارتياباً، الذين يحسّون بمرارة ليالي البحر الطويلة، ويخشون حلم نسائهم بالغريق، بعد طول انتظار أزواجهم، حتى هؤلاء وآخرون أكثر صرامةً، ارتعشت أفئدتهم وهم ينظرون إلى جاذبية «إسطيبان»، رغم مفارقته الحياة.

أقاموا له جنازة مهيبة، وبذلوا كلّ جهدهم كي تكون لائقة بذلك الغريق اللقيط. بعض النسوة ذهبن للبحث عن الورود في القرى المجاورة، فعدن ومعهنّ نساء أخريات معجبات بما سمعوه عن «إسطيبان»، ولمّا رأينه هُرِعْن للبحث عن المزيد من الورود، واصطحبْنَ معهنّ أخريات وأخريات.. أصبح كَمّ الورد كبيراً، وجموع غفيرة من الناس جاءت لتحضر مشهد الوداع.

آلمهم أن يعيدوه إلى المياه يتيماً، فاختاروا له، من بينهم، أباً وأمّاً وإخوة وأخوات.. آخرون تطوَّعوا ليكونوا أعمامه وأخواله! بفضله، أصبح كلّ أفراد القرية عائلة واحدة.

بعض البحّارة الذين سمعوا صوت البكاء، من بعيد، فقدوا بوصلة إبحارهم، حتى أن أحدهم ربط زورقه بالعمود الكبير، ورأى كيف يتنافس أهل القرية في حمله على أكتافهم، عبر المنحدر. وفي طريقهم، انتبهوا إلى خراب أحيائهم، وجدب أفنية بيوتهم، وضيق أفق أحلامهم، مقابل روعة وجمال غريقهم. رموه في البحر دون مرساة، كي يعود إليهم متى أراد ذلك.. حبسوا أنفاسهم؛ لعلَّ عوامل الطبيعة تؤخِّر هبوط الجثّة إلى الهاوية.

لم تكن بهم حاجة إلى أن ينظر بعضهم إلى البعض الآخر كي يدركوا أن عددهم أضحى ناقصاً، وأن كلّ شيء سيصبح مختلفاً منذ تلك اللحظة؛ فأبواب بيوتهم ستصير واسعة، وأسقفهم عالية، وأبنيتهم قويّة، كي تنساب ذكرى «إسطيبان» في كلّ الأمكنة، دون الاصطدام بعارضة أبواب المنازل، وحتى لا يجرؤ أحد، في المستقبل، على الهمس بأن المغفَّل الكبير قد مات، مات البليد الجميل؛ لأنهم سيصبغون واجهات بيوتهم بألوان زاهية لتخليد ذكرى «إسطيبان»، وسيتعبون في حفر منابع المياه من الأحجار الكبيرة، حتى تمتلئ أحياؤهم بالورود والزهور الجميلة، فتصل رائحتها الزكية إلى ركّاب البواخر، في السنوات المقبلة، فينزل قائد السفينة من مقصورة القيادة، ببذلته الفخمة، والأسطرلاب في يده، بنجمته الذهبية، وقائمة نياشينه على صدره، مشيراً إلى تلّ الورود في الأفق البعيد من الكاريبي، قائلاً بكلّ لغات العالم: انظروا هناك، حيث الرياح الوديعة التي تخترق البيوت بسلاسة وألفة، حيث الأشعّة الذهبية تسطع طول النهار، وعبّاد الشمس يتراقص طرباً لدفئها. نعم، هناك قرية «إسطيبان».

المصدر:
http://www.literatura.us/garciamarquez/ahogado.html

أن تعيش لتكتب..

وحيد الطويلة

◄ (تركيا) Gurbuz Dogan Eksioglu

لن تكتب.
قالها، قاطعةً، ثم صمت.
كانت النظّارة تغطّي عينيه بشكل متواطئ، كأنهما اتَّحدتا معاً، ونظرة غلٍّ خفيفة تكاد تنطق، ربَّما، سخرية.. ربّما بعض الغيظ لأنني أنيق، وأملك كلّ تلك المساحات الشاسعة من الكلام.
ظلَّت ملامح وجهه مصرَّة على جملته. كنت أحكي وسط مجموعة متنافرة من الأصدقاء، كلّ واحد أتى برفيق معه.. كنت أحكي- بتدفُّق- حكايات عجيبة وغريبة، دخل جلَّها- فيما بعد- إلى روايتي الأولى «ألعاب الهوى». لا تعرف؛ هل الحكاية أم طريقتي في الحكي، هي من رمت السحر بينهم! ما أتذكَّره أنهم كانوا مأخوذين.
قال أكثر من واحد: لماذا لا تكتب؟
قلت: أخشى أنني أفرِّغ طاقتي في الحكي، والحكي ا لمستمرّ .
لكن صاحبنا ردّ قائلاً: لا، هذا ليس صحيحاً، لن تكتب.
حين كتبت مجموعتي القصصية الأولى «خلف النهاية بقليل»، حرثت الأرض بحثاً عنه.. بحثت عنه أكثر حين خرجت «ألعاب الهوى»، كأنني أريد أن أرمي أمامه الفرق بين الحكاية والسرد (الشفوي والمدوَّن). هانذا أكتب، لم أعثر عليه. قيل إنه هاجر، وأن أباه مات.
كان شاعراً بقصائد محدودة، يكتب سرداً طوال النصّ، ثم ينهي القصيدة بمفارقة، بصوت عالٍ يستجلب ا لتصفيق .
تعلَّمت منه أن أتّبع روحي، وألّا أغرق في هذه الخفّة، مهما كان صداها عالياً، في اللحظة نفسها.
كنت مشغولاً بريتسوس، بالجملة التي يكتبها غسان شربل، تحديداً.
حين أتذكَّر متى كتبت، يخطر في بالي بلند الحيدري بأناقته؛ شكلاً وروحاً.كان يحكي لي عن لحظة الهذيان المروِّع، التي تدهمه لحظة ولادة القصيدة. كنت (ومازلت) أستشعر تلك اللحظة، أو أوهم نفسي

بحضورهـا عنـد الكتابـة. أعـرف- تمامـاً- أن الحفـر في الكتابة السـردية سـوف يركل هـذه الجملـة، لكن لا بأس. كنت أسـوق سـيارتي أو أمشـي في شـوارع القاهرة على قـدم ونصـف.. القصّة تتقافز في رأسـي، أوقف سـيارتي كيفمـا اتَّفـق، وأعـرِّج علـى أقرب مقهـى لألقـي بصيدي، وأتلقَّـى العطايا.

حدث ذلك- بالضبط- عند أوَّل قصّة. كنت أمشـي وأمشـي، حتـى اختمـرت، أو ظننـت أنها كذلـك.. دخلت إلـى أقرب مقهـى، والقلـم فـي جيبـي، وعلـى أوَّل ورقة يابسـة لدى النـادل كتبتها.

كتبتها.

ورحت أغنّي كالمجنون، في الشارع.

وكرَّت الحكاية.

كان البسـاطي رقيـق الحاشـية، رغم صراحته الشـديدة.. بحـث عـن هاتفـي، اتَّصـل بي وقـال: حيـن قـرأت قصّة «المدينـة» قفـزت من الكرسـي.

كان المشهد مزدحماً، وإدوارد الخراط، المبشِّر بالحساسية الجديـدة، يلقي بيانات ثورته قبل سـطوع ثـورة الخميني، مـن عبـر النوعية إلـى القصّـة القصيـدة، وغيرهمـا. كان زعيمـاً بمريديـن وغـوان، وكان تعبيره الأثيـر، في صدارة كلّ نـدوة، هـو عرامة الاحتشـاد. لم أجد لـي بينهم موطئ قـدم، ومـا ذهبـت. كنـت خائفـاً مـن تلـك الحشـود التي تمنـح صـكّ الاعتـراف، ولا قِبَـل لي بالحشـود التـي تزأر تحـت رايـة زعيـم، إمّا أن أكـون زعيمـاً أو مغنِّيـاً. لا أملك شـجاعة الجلـوس بين مريـدي زعيم، لكـن النصوص التي باضهـا المصطلـح لـم تـوفِ الفكـرة حقَّها، هنـا، ظهرت قصصـي القصيـرة جـدّاً أو (القصص القصائـد) كما قال إدوار خلـف تورجنيـف «وإن لم يعتـرف بهذا».

قـرأ إدوار قصصـي وحـده، وكتب عنهـا (وحدهـا) كتابةً محبّـة، حتـى ولـو شـابها التقتيـر، وملأنـي الزهـو مـن اسـتقبال النصـوص، ورحت أتخيَّـل أنني مثـل «يوزيبيو» لاعـب «بنفيـكا» والبرتغـال، الشـهير. رحت أتخيَّـل عنواناً مثـل العنـوان الـذي كتب فـي «البابيـس» الإسـبانية يوم سـحقَ «بنفيكا» «ريـال مدريد» في عزّه، بتشـكيلة عمادها بوشـكاش، وديسـتيفانو، وهيديكوتي، وخنتـو: إيوزيبيو: أنـت وحش، ورحـت أتخيَّل العنـوان: وحيـد الطويلة، أنت وحش.

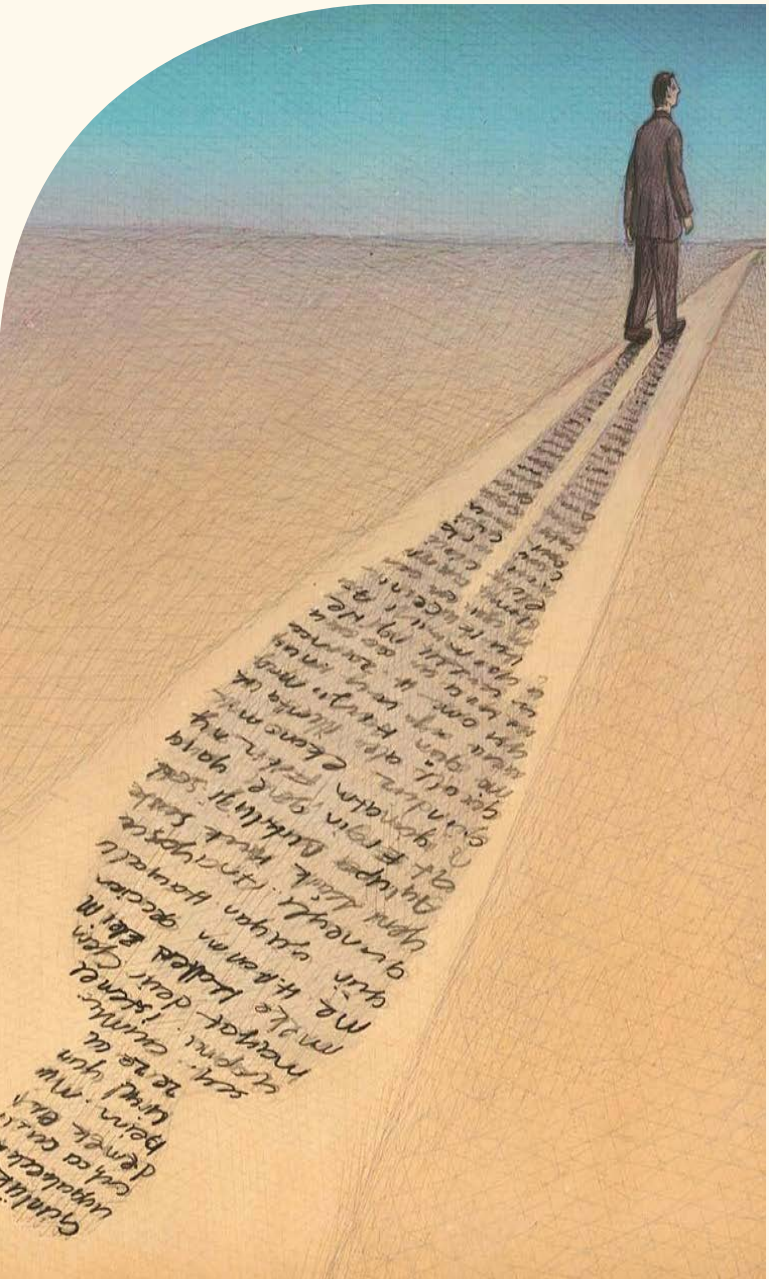
كان موعـد معـرض الكتـاب قـد اقتـرب. وحيـن نوقشـت المجموعـة، كان هناك إلياس لحود، وعبـد المنعم رمضان. أذكـر أن إليـاس قـال، وقتهـا، إن «خلـف النهايـة بقليل» تولـد بداية جديدة، وقال رفعت سـلام أن نهايات القصص تشـبه نهايات ريتسـوس، وصدرت نشـرة معرض الكتاب بعنـوان يغيظ «يوزيبيو»، و«إدوار» نفسـه: وحيـد الطويلة يحقِّق إبداع القصّة القصيدة.

فرحـت لدقيقة، لكـن الرعب ضرب مفاصـل الكتابة عندي، بقيَـة الوقت، ورحت أبحث عن عرامة الاحتشـاد.

ودخلت زهرة البستان.

هنـاك أماكـن، فـي القاهـرة، يصعـب عليـك أن تدخلهـا وحـدك، رغم أن أبوابها مفتوحة مثل «الجريون»: ستسـمع مـن أحدهـم أن العيون تـكاد تخترقك، وأنـت داخل، وأنت فـي الداخـل. لا تعـرف لماذا! عيـون متلصِّصة تشـكو من عمـلاء الأمن، طـوال الوقت؛لذا تمارس الفعل نفسـه، عيون مقتحمة، و- ربَّمـا- خائفة.

لكـن مقهى «زهـرة البسـتان» مفتوح الأبـواب، وإن كانت مقفلـة القلـوب. كتّـاب يـأكل بعضهـم بعضـاً، ويأكلـون



◄ Gurbuz Dogan Eksioglu (تركيا)

البعيد، هنالك نظرية غير مكتوبة تقول إن الكاتب الذي يذهب إلى دول الخليج يجب شطبه، فوراً، من اللائحة المبجَّلة للمبدعين، لكنه لو ذهب إلى كندا أو فرنسا فهو مبدع وثائر.

ما علينا.. دخلت بعد كتابة بعض القصص، وكان لا بدّ من مراسم التعميد. قال لي وفيق الفرماوي، وهو قاصّ حاذق وشخص ماكر، يرى نفسه أفضل من «تشيخوف»: حين سألت عنك قالوا: «واحد عاوز يبقى كاتب».

لم تكن هناك كراسيُّ خالية جنب المبدعين إلّا للمبدعين أو أتباعهم، وبعد القصّة القصيدة وجدت مقعداً خالياً لي .

كنت أخرج من الجامعة العربية القريبة، حيث أعمل، إلى المقهى، وسيماً أنيقاً، مفرطاً فيها (لاحظ نرجسيَّتي)، بلغة أنيقة، أناقتها لا تجرح وحشيَّتها ولا بعض الشرّ الضروري جدّاً للكتابة. قال آدم فتحي الشاعر والمثقَّف التونسي والمهذَّب، دوماً، وهو يمسك بـ«خلف النهاية بقليل»: لماذا لا تعترف أنك تكتب قصيدة النثر.

قلت، وأنا أبتسم: أعترف.. أعترف تماماً.

لم أعرف، ساعتها، إن كان مدحاً أم ذمّاً.. قلت لنفسي: هذه القصص حالة أعيشها، أتنفَّسها، وهي حظّي من الكتابة، حظّ طيّب.. لا تتركها، يا بن الطويلة؛ لأنك لو فعلت فلن تعود إليها، ولن تعود إليك.

هذه القصص تشبهني، هي أكثر ما يشبهني.

الآن، لم أعد أكتبها إلّا في الأحلام، ولا أعرف إن كنت أقنعت، أو أوهمت نفسي بذلك، أو أنني طردت الحبّ الطاهر الصافي، فاستعصى عليَّ، لكن القصص تبدو لي، دوماً، طفلاً بكراً مشاكساً وشجاعاً. ربَّما، علمتني الجرأة على اللّغة.

«اكْتب وأنت واقف».

جملة أعلّقها على كتفي، منذ كتبت المجموعة الأولى، أكتب جملة قصيرة كي ألحق بالوحي،كي لا تؤلمني قدماي، أو لأنني - وهذا هو الأرجح- أرى العالم والجمال على تلك الشاكلة. أكتب، أحياناً، بعجلة، كأنه يُملى عليَّ. صادف هذا العام أن هيمنجواي قالها، يوماً. نعم، أكتب وأنا واقف. من يومها، ليست لديّ جملة طويلة حسبما أتذكَّر، حتى في «باب الليل»، روايتي الأخيرة، كنت أستشعر أن «خلف النهاية بقليل» حاضرة لأوَّل مرّة، منذ زمن، أمامي.. كنت قد نسيتها، تماماً، لكني، بعد فترة، اكتشفت أن الجملة حاضرة، بقوّة.

سأدَّعي- وهذه نرجسية أخرى- أنني أكتب كلّ كتاب بطريقة مختلفة عمّا هي في سابقه، وأن مجدي هو شجاعتي في رمي ما بزغت فيه، لكن جملة تلك القصص كانت حاضرة في روايتي «باب الليل»، وإن بطريقة أخرى. كان سؤالي: كيف تصنع نصّاً سردياً بِنَفَس شعري، دون أن تعطِّل السرد؟

الشاعر محمَّد عيد إبراهيم الذي أحبّ «باب الليل»، يقول دائماً: «إنني أستطيع أن أستخرج لك مقاطع كاملة، من الرواية، كقصيدة نثر».

ربَّما، لا ظلّ نهائياً للمجموعة، في الرواية، وإنني- بهذياني- من أدَّعي هذا، لكنني كتبت واقفاً، في الاثنتين وفي غيرهما. الفارق أنني بعد «خلف النهاية بقليل»، وبعد «باب الليل»، كنت أغنّي بمزاج عالٍ.

كان يحيى الطاهر عبد الله يحفظ قصصه ويغنّيها، وأنا أفعل مثله وأغنّيها، بالإضافة إلى أنني مغنٍّ، بالأساس، «وأنت الأساس»، كما يقول زياد وفيروز. يبدو أن جرعة الحقد لم تكن كافية لتنتشر هذه الميزة عني، في البداية، لكنني حين أقرأ قصص هذه المجموعة على جمع، في ندوة، أتحوَّل إلى شاعر يصعد بقصَّته القصيدة إلى الأعالي (لاحظ أن النرجسية اكتملت).. أقرأ كمُصلح وشيطان وعازف، أقرأ وأنا أستحضر ألعاب فيلليني، حين كان يصعد إلى المسرح فينسى خجله.

هل للكتاب الأوَّل طعم الحبّ الأوَّل، تلوذ بذكراه كلَّما تقلَّبت عليك القصص والكتب، أم أن الأمر مختلف في الكتابة، يتطلَّب حبّاً أروع من سابقيه، يستوجب دفن القصص القديمة، وإن داومت على طرق الغزل نفسها؟ أفكر، أحياناً، أن أطلب من أخي المغنِّي أن يدفن مجموعتي الأولى، وروايتَيَّ «ألعاب الهوى» و«باب الليل» معي، لولا خشيتي أن يحرق المتربِّصون، الذين زاد عددهم على نصف تعداد القرية، قبري.

استعنت بأسماء حقيقية لبشر في قريتي، حتى ولو كانت الحكاية بعيدة عنهم، وكتبت عن شخصيات أخرى حقيقية، بأسماء حقيقية أخرى، كانوا كلّهم من (الغلابة) المحمَّلين بأشواق أو كوابيس، بعضهم كان يحمل الشيطان على ظهره، في وضح النهار، وبعضهم لا ينتظر من الدنيا سوى كسرة خبز وبعض حنان، لم يكن من بينهم العمدة، ولا سعادة وكيل النيابة، ولا زوجة المأمور.

تقدَّمت أمّي التي كانت أوَّل امرأة، في منطقتنا، تدوِّن اسمها في قوائم الاتِّحاد الاشتراكي، في عزّ أيّامه، ولديها صورة شهيرة معلَّقة في غرفة الضيوف، مع رئيس مجلس الشعب الذي اتَّخذ دائرتنا مكاناً له ليقفز على السلطة. تقدَّمت مني، وأنا جالس وسط خمسين واحداً، على الأَقلّ، ووجَّهت الكلام إليَّ بلهجة زاجرة:

يا بنيَّ، اكتب عن أناس محترمين.

أطفال يكتبون الشعر

سعيد عبيد

كلّما كتب شاعر كبير السنّ، للأطفال، شعراً، تساءل- مخافة أن يكون قد كتب ما كتب لنفسه-: «كم مقدار الطفولة في هذه القصيدة؟» ولا شكّ في أن هذا السؤال مشروع لبُعد الشقة العُمْرية بين الكاتب والمكتوب له، مهما علّلنا أنفسنا بأن شعر الطفولة الصادر عنّا إنما يكتبه الأطفال الذين يظلّون قاطنين في فِطرتنا الجميلة، وإن كبُرنا. وهكذا، نجد مبرّراً سريعاً لكتابتنا تلك، و- بالمقابل- نستبعد أيَّ احتمال أن يكتب الأطفال شعراً لأنفسهم، ولنا، يعبِّرون فيه بأنفسهم عن أنفسهم: حيواتهم، وعوالمهم، واهتماماتهم، وأحلامهم، وآمالهم، وآلامهم، ورؤاهم للوجود. ولكَمْ نشعر بالقسوة والنكران حين نرى أمثال الشاعر الكَندي «لويس دودك- Luis Dudek» وقد جمع، في كتاب واحد، نصوصاً شعرية مختلفة لأطفال، تتراوح أعمارهم بين 4 سنوات و12 سنة، أو نطالع ديوان «الأنهار الضائعة» الجماعي (ترجمة أنطوانيت القس، الهيئة العامّة السورية للكتاب، 2004)، فنجده يشتمل على 64 قصيدة ألَّفها- بالإنجليزية- يافعون من بلدان مختلفة، الجامع بينهم أنهم درسوا وفق طريقة المربّي الفرنسي «سِليسْتان افْرِينيه- C.Freinet» القائمة على مركزية «النصّ الحرّ» الذي يكتبه المتعلِّم وفق إيقاعه الخاصّ به، في مجموعة تعاونية ما، وبقيادة معلِّم يوفر الأجواء المناسبة لذلك، قبل أن يتقاسمه وأفرادَ المجموعة قراءةً ومُدارسةً ومناقشةً. فهل، حقاً، يكتب الأطفال الشعر؟ وإن كتبوا، فأيَّ شعر يكتبون؟، وكيف يتمكَّنون من ذلك؟ . استجدَّ، في عالم التربية، مؤخَّراً، نظريَّتان تُعينانِنَا على فهم هذا الأمر، بشكل أكثر علميّةً وإجرائيّةً: الأولى «نظريةُ الذكاءات المتعدِّدة- Theory of multiple intel-ligences»، حيث حطّمت المقولة النمطية التي كانت تعتبر الذكاء محصوراً في المنطق الرياضي، متحدِّثة عن ذكاءات متعدِّدة، من بينها «الذكاء اللغوي»، بما هو قدرة متميِّزة على اكتساب اللغة واستعمالها. والثانية «بيبداغوجيا الإبداع- Creative pedagogy»، التي تهتمّ بما يجعل المتعلِّم قادراً على الخلق والابتكار غير التقليديَّيْن، مؤمنةً بأن ما يمتلكه الطفل المتعلِّم من إمكانات ذاتية، يصقلها التعليم، كفيلةٌ بأنْ تُمكِّنه - إذا ما استجمعها في مواقف معيَّنة – مِنْ أن يبدع بها ما ليس مُعتاداً مكروراً.

يولد الأطفال بقدرات إبداعية كامنة، منها قدرة عالية على التخيُّل والتحليق في عوالم بعيدة، والتخييلُ من أهمّ ركائز القول الشعري، غير أنه يحتاج إلى اللغة والموسيقا، ليأتلف، من جميع هذه الخيوط، نسيجُ الشعر. وكما أن تنمية ذلك ليست مقصورة على نشاط واحد من أنشطة ما يمكن أن نسمّيه «اللَّعب الشاعر» أو «الشعر الملعوب»، فكذلك رعايته ليست مقصورة على جهة واحدة، بل تتضافر فيها جهود الأسرة الواعية، والمدرسة المجدَّدة، والإعلام الخلّاق، والأنشطة الجمعوية، وغير ذلك ممّا تضطلع الحوافز الذاتية والحوافز الموضوعية بدور مهمّ، في سبيل إنجاحه.

أمّا مهارة التخييل، فيمكن أن يُرخى لها العنانُ لدى الطفل، بوسائل عدّة، منها حكايات الوالدَيْن، ولا سيّما الحكاياتُ المسائية على فراش النوم، والأسئلة المشوّقة المحفِّزة على التخييل، من مثل تلك التي تبدأ بـ«ماذا لو؟» (مثلاً: «ماذا لو كنت كَتكوتاً داخل بيضة؟» أو «ماذا لو أصبحتَ سوبرمانَ مدينتك؟»)، وتوسيع فكرة أو حدث أو مقطع فيديو، واقتراح تتمّة أو تتمّات ممكنة لقصص مسموعة أو مرئية، ولعب أخرى مُحبَّبة، تُختار بحسب السنّ، كلعبة الألغاز الشعرية، ولعبة حوار الدُّمى على شاكلة مسرح العرائس، ولعبة التخيُّل مع إغماض العينين، وغيرها... والمهمّ، هنا، ألا يبالغ المربّون في التلقين، لأن تلك المبالغة كفيلة بكبح أجنحة الخيال عن التحليق واختراق الآفاق، بما فيها الآفاق العلمية نفسها، التي لولا دافع الخيال لَبْقيَتْ بكراً، ولَما وطئتها أقدام العلماء.

وأمّا مهارة اكتساب القاموس اللغوي وإغنائه، فيمكن تحصيلها بتعويد الطفل على قراءة القرآن الكريم، أو حفظه، وعلى القراءة الحرّة، خاصّةً لمجلّات الأطفال والكتب المناسبة لعمر الطفل، وبألعاب لغوية مُسلِّية شتّى، كإعادة ترتيب الكلمات أو الحروف، وملء الفراغ، واقتراح قوافٍ أو خواتم

حِكم، ولعبة القاموس، حيث يقوم الأب أو الأمّ أو المعلِّم بقراءة تعريف اللفظة، ويحدِّد الطفل أو الأطفال الكلمة المقصودة، دون أن ننسى الاعتناء بمَلَكة الحفظ التي، بسبب منها، يحصل التراكم المعجمي، والأسلوبي لدى المتعلّم، عامّة، ولتكن البداية بالشعر القصصي؛ السردي أو الحواري، لأن الوزن والتوالي الزمني للأحداث يُيسّران الحفظ، ويُقرّان المحفوظ في الذاكرة، مهما تناءت الأزمان، مما يُسهّل استدعاءه عند الحاجة، وليكن اختيار المتن المحفوظ مضبوطاً بما يناسب المرحلة العمرية التي يمرّ بها الطفل، وفق خصائص كلّ مرحلة من المراحل العُمرية التي حدَّدها علم نفس النموّ المعرفي لدى «جان بياجيه- Jean Piaget»، وبما يناسب كلّ طفل على حدة؛ إذ كلّ فرد فريد.

وأمّا موسيقا الشعر، عمادُ ذلك السِّحر الذي يخلِّفه الشعر في أحاسيس المتلقّين (ولنتذكَّر أن الذكاء الموسيقيَّ هو أحد الذكاءات المتعدِّدة)، فتتأتّى لأذن الطفل الاستعدادات النغمية الفطرية ذاتها، بأنشطة شتّى، من مثل ترتيل القرآن الكريم، وتنغيمه، وحفظ الأناشيد، ولا سيَّما المغنّاه منها، وإلقائها (نتذكَّر، هنا، الاحتفاليات الجميلة لشاطئ الراحة بـ(أبوظبي) من خلال مسابقة «شاعر المليون للأطفال»، وما فتَّقته من مواهب رائعة في الحفظ والإلقاء والإنشاد الاحتفالي لدى الأطفال!) وكذا تقليدِ مقاطعها، أو استبدالِ بعض كلماتها بشبيهتها وزْناً، أو باقتراح قوافٍ مناسبة لأبيات بتراء، وكذا بحفظ الأبيات المفردة السهلة، والقصائد الرشيقة ذات المعنى الجليل المقدَّم في شكل مُحبَّب (قصيدتا «حكاية الكلب مع الحمامة» لأحمد شوقي، و«الطمأنينة» (سقف بيتي حديد) لميخائيل نعيمة)، وخاصّةً المنظومة منها على البحور الصافية القصيرة الرشيقة، ثنائية أو ثلاثية الأجزاء، أو الرباعية المجزوءة، كالمتقارب والمتدارك (الخبب)، وكذا بتلحينها وغنائها. ويمكن الاستعانة- رويداً رويداً- بالهمهمة، أو الدندنة، أو بنقرها بآلة ما، أو بطقطقتها بالأصابع، وكذا بغنائها، فردياً أو جماعياً... وكلّ هذه التقنيات مرحة ممتعةٌ مؤنسة للأطفال؛ بدليل أنها تجد منهم تفاعلاً حيوياً جميلاً، وتغرس البذورَ الأولى لإيقاعات الشعر العريقة، في آذانهم، وفي أذواقهم الفنِّيّة. وقد قلت، يوماً، لأحد الأصدقاء، بعد أن أطلعني على نصّ ظريف: «إنها قصيدة على ميزان بحر الهزج»، وكم كانت مفاجأتي كبيرة لمّا أجابني: «لا أعرف ما الهزج، لكني كتبتها على منوال أنشودة: (ألا طيري ألا طيري * وغنّي يا عصافيري) التي كانت مقرَّرة لنا في الصف الابتدائي، فأنا أترنَّم بها منذ صغري!

لكنْ، حذارِ أن نقيس شعر الأطفال على قوالب الشعر التي اهتدت إليها البشرية بعد أن راكمت خبرات فنِّيّة، خلال زمن طويل طويل؛ لأننا، هنا، بصدد خصوصية عُمرية، تجعلنا نقبل قبولاً تربوياً، ونُكبِرُ إكباراً تحفيزياً، ما قد يعتبره الآخرون مجرَّد «خربشات»، لا سيَّما إذا وضعنا في حسباننا أن كثيراً من تلاميذنا، اليوم، قد يصلون إلى مستويات دراسية متقدِّمة هم معوَّقون لغوياً، غير قادرين على تأليف كلمة في مناسبة، بلهَ ارتجالها. ولنستحضر، ههنا، ما ورد في التراث عن عبدالرحمنِ بنِ حسانَ بنِ ثابت لمّا لسعه زُنبور وهو طفل صغير، فجاء إلى أبيه يبكي، فقال له أبوه: «ما لَك؟»، فقال: «لسَعني طُوَيْرٌ كأنه ملتفٌ في بُردَيْ حِبَرَةٍ» (وبُردُ الحِبَرةِ كساءٌ يَمانيٌّ فيه خطوطٌ ووَشْيٌ)، فضمَّه إلى صدره فرَحاً به، وقال: «يابُنيّ، قد قلتَ الشعرَ، وربِّ الكعبة!». ولنستحضر، كذلك، أن شاعر الطفولة الأشهر، في الأدب العربي المعاصر، وصاحب أغزر مدوّنة شعرية موجَّهة للأطفال، المرحوم سليمان العيسى، بدأ كتابة الشعر في العاشرة من عمره، بعد أن حفظ القرآن الكريم، وتتلمذ على يد أبيه في كُتّاب القرية الوحيد، ولا شكّ في أن كتاباته، إذْ ذاك، لم تكن غيرَ نواةِ ما أبدع فيه لاحقاً.

وما أنسب أن أختم هذا المقال – دون تعليق - بما كتبته الطفلة جاكلين (15 سنة) في ديوان «الأنهار الضائعة» المذكور من قبل، معلِّقةً على الحبّات، التي تخيَّلت نفسها ترمي بها وهي تمشي خلف الفلّاح الذي يشقّ الأرض بالمحراث شقّاً: «يكفي أن تورق حبّة واحدة كي تلمع عيوننا من الفرح»!

جي دي سالنجر..

شهرة جذّابة بضربة واحدة!

أحمد ثامر جهاد

رغم أن حياة «جي دي سالنجر» التي اتَّسمت بالعُزلة الطويلة بعيداً عن الناس والأضواء إلى حين مماته عام 2010 ظلَّت أشبه بأحجية جذابة تثير فضول الكثير من المهتمين وعشَّاق أدبه حول العالم، إلّا أن السينما – على نحو غير معتاد – لم تجرِّب الاقتراب من تناول سيرة هذا الكاتب أو معالجة أعماله على الشاشة لأسبابٍ قد تتعلَّق بالرفض الذي واجه به سالنجر معجبيه إلى الدَّرجة التي أغلق فيها – يوماً ما – الباب بوجه اثنين من كبار المُخرجين السينمائيين، هما «بيلي وايلدر» و«إيليا كازان»، بعد أن عرضا عليه – منفردين – تحويل روايته الوحيدة «الحارس في حقل الشوفان» إلى فيلمٍ سينمائي، وذلك في أَوْجِ شهرة الروايةِ ونجاحها الشعبي.

سالنجر الذي نال – من بين أدباء قلائل في العالم – شهرته بضربة واحدة، اختار الاعتكاف الطوعي بعد نجاح مدوٍّ حقَّقته روايته آنفة الذكر، والتي وُصِفَتْ بأنها رواية جيل بأكمله.. وقد رحل سالنجر عن عالمنا في 27 يناير/ كانون الثاني 2010، وما زالت حياته ومنجزه الأدبي مثار جدل واهتمام. أمّا أصداء كلماته التي تُعيد رسم أهوال الإنسان في الحرب فإنها لاتزال ماثلة في مخيلة القرَّاء: «في الحرب يتمنَّى المرء لو كان يمكن له أن يدخل في خوذة، أمّا الطريقة الوحيدة للنجاة من سيل النيران فهي أن تعانق شجرة، نعم شجرة».

منذ لقطاته الأولى يشعرك الفيلم الوثائقي الموسوم «Salinger-2013» للمُخرج «شين ساليرنو» بأن الكاتب «جي دي سالنجر» يُمثِّل صيداً ثميناً للصحافة التي ما انفكَّت تطارده وتتبُّع تحرُّكاته في منزله المعزول في نيوهامبشاير. يبرق «مايكل ماكديرموت» المُصوِّر الصحافي لمجلة نيوزويك المُكلَّف تصوير سالنجر عن بعد، رسالة قصيرة إلى غرفة الأخبار تشي بنجاح مهمَّته رغم الصعوبة التي واجهته؛ جاء فيها: «لقد فعلتها؛ التقطت صورة لسالنجر قرب مكتب البريد، إنها بحوزتي الآن». كان الخبر صاعقاً لزملائه في المجلة مِمَّن يعرفون أن لا بريد أو رقم هاتف معلوماً لسالنجر، وثُلَّة قليلة من المُقرَّبين منه تعرف بالضبط مكان إقامته أو يُسمَح لها بمقابلته.

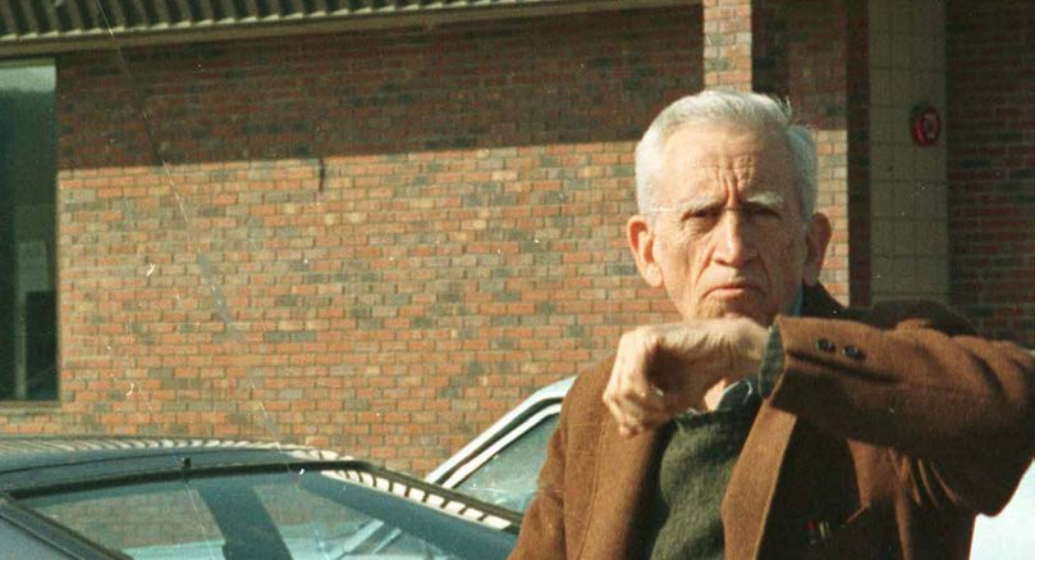
من هذا المفتتح السردي يعمل المُخرج ساليرنو على خلق إيقاع تشويقي لفيلمه الذي يرصد بتأنٍّ ملحوظ أهمّ المحطات في حياة سالنجر المشفوعة بخيبات ونجاحات وأقاويل، سيتبدَّد الكثير منها تدريجياً عبر الحديث المباشر مع أصدقاء الكاتب وبعض أفراد عائلته وثُلَّة من معجبيه، بينهم نجوم سينما مشهور شأنهم كـ(مارتن شين، وفيليب سيمور هوفمان)، فضلاً عن المقابلات العديدة مع ناشرين وباعة كتب وقرَّاء وأساتذة جامعات. الصورة الوثائقية ستكون مكتملة التأثير لو تحدَّث السيد سالنجر بنفسه للكاميرا، إلّا أن ذلك لم يحصل في هذا الفيلم الوثائقي الذي بات أكثر حرّية في تتبُّع وقائع حياة الكاتب عقب وفاته، بالنظر إلى الصعوبات التي واجهت المُخرجين والكُتَّاب والصحافيين لدى محاولاتهم الوصول إليه بشكلٍ من الأشكال. سنرى أنه حينما يحين الوقت لسرد الحكايات الأكثر إثارة، سيقول البعض إن سالنجر أحاط نفسه بسياج منيع ودائرة علاقات محدودة، وكان لديه ما يشبه الحلف الأخلاقي مع أبناء بلدته الذين يحترمون خصوصيته ولا يسمحون للغرباء بانتهاك عزلته، لكن بعد رحيل الكاتب عن عالمنا ثمّة مَنْ هو مستعد الآن للإدلاء بشهادته عن حياة سالنجر وكشف حقيقة الشائعات المتداولة حول منجزه الأدبي المجهول الذي بقي الكثير منه بعيداً عن أعين الأوساط الصحافية والأدبية.

في ثنايا هذا الوثائقي ثمّة سؤال مضمر: ما حدود وطبيعة الوقائع التي يمكن للفيلم أن يجليها أو يغربلها بموضوعية عبر تقصِّيه حقيقة الأشياء والتدليل المُوثَّق عليها في إطار مهمَّة فنّية أسبغ عليها المُخرج شيئاً من المبالغة من أجل شدّ المتفرِّج إلى حكايته الوثائقية التي تُعيد رسم الحيِّز الحقيقي الذي شغله الكاتب في عصره على الأقلّ؟ نعم ثمّة الكثير من الأشياء الغامضة في حياة سالنجر، (هكذا يلمح الفيلم في بعض مواضعه)، سيمثِّل كشفها التدريجي نوعاً من التشويق الدرامي، وهو ما نجح به الفيلم عبر عرض مجموعة فيديوهات نادرة وصور ومقابلات لم يشاهدها أحد من قبل، وذلك وفق بناء سينمائي رصين يعرف أين يتوقَّف ومن أين يجب معاودة تتبُّع الحكاية. رغم ذلك تبقى مهمَّة الفيلم الوثائقي مختلفة في البناء والمسار والأسلوب عن مهمَّة الفيلم الروائي، خاصّة أن الفيلم الوثائقي بالنظر إلى الهدف الذي ينشده، سيكون أمام ضرورة ربط حياة الشخصيّة ومواقفها بسياقات اجتماعيّة ونفسيّة وفنّيّة أوسع، خالية من أي انفعال أو تحريف، في إطار سعي الفيلم إلى إعادة كتابة حياة «كاتب لامع» ليس بين أيدينا عنه سوى بضع قصص ورواية يتيمة وشائعات كثيرة.

هولدن كولفيلد.. روح هائمة

عقب مرور نحو أربع سنوات على عرض وثائقي المُخرج «ساليرنو» آنف الذكر، صدر في الولايات المتحدة فيلم سيرة ذاتية عن حياة سالنجر، عنوانه: «Rebel in the Rye-2017» كتابة وإخراج داني سترونغ. الفيلم مقتبس من كتاب «J. D. Salinger: A Life»؛ لكينيث سلاوينسكي، ذلك الكتاب الذي يُسلِّط الضوء على حياة الكاتب في مرحلة شبابه خلال حقبة الحرب العالمية الثانية. وقبل ذلك كان ثمّة بعض الأفلام المأخوذة عن قصص سالنجر، نذكر منها: «My Foolish Heart-1949» للمُخرج مارك روبسون، «Frag-mento-1984» للمُخرج ميغيل مورا، وفيلماً روائيّاً إيرانيّاً بعنوان «Pari -1995» للمُخرج داريوش مهرجوئي. وكعادة أفلام السيرة في اقتطاعها محطة أساسية من حياة الشخصيّة يمكن لها أن تضيء عموم التجربة وبما يسمح به زمن الفيلم الذي لا يجد ضرورة في تناول سيرة الكاتب كاملة، اختار المُخرج داني سترونغ في فيلمه الذي جمع بين

لقطة من الفيلم ▲



اخر صورة التقطت لسالنجر قبل وفاته ▲

صورة للكاتب خلال الحرب ▲

الممثِّلين (نيكولاس هولت، وكيفن سبيسي) جانباً من حياة الكاتب، تحديداً الفترة الممتدة بين عامي (1939 و 1946)، والتي شهدت تفتُّح موهبة سالنجر في الكتابة القصصية وخيباته المُتكرِّرة في نشر أعماله أو في علاقاته العاطفية المُتعثِّرة، ثمّ مشاركته المريرة في الحرب العالمية الثانية التي تركت أثرها البالغ على أعماله، وتالياً النجاح الكبير الذي ناله عقب نشر روايته «الحارس في حقل الشوفان»، والتي تسبَّبت هي بحَدٍّ ذاتها لاحقاً في اختيار عزلته الطويلة عن العالم.

إذا كان من المنطقي أن الحياة التي تعصف بها أحداث درامية ما تُعَدّ الأليق والأقرب لتناولها على الشاشة، فإن انسحاب سالنجر من الحياة العامّة في ذروة نجاحه وعدم نشره لأي نصٍّ منذ منتصف الستينيات جعل سيرته شحيحة ومغلقة إلى حَدٍّ كبير بوجه كُتَّاب السيرة والمُخرجين، وعليه كان من المناسب أن يتناول المُخرج الفترة الأهمّ في حياة سالنجر، والتي تضمَّنت حِراكه الإبداعي ونشاطه العاطفي لتكون موضوع فيلمه الذي حاول فيه جاهداً أن يمنح المشاهد إحساساً بأهمِّية الشخصيّة ومكانتها، إلّا أنه، ولأسباب عِدّة بقي دون المستوى المنشود، سواء على مستوى الأداء أو على مستوى رسم الشخصيّة، واقفاً عند سطح الأشياء، من دون أن يكون عميقاً بما يكفي للإمساك بخيوط شخصيّة سالنجر المُؤثِّرة التي عُدَّت بتفاصيلها الفريدة مُلْهِمة لشخصيّة بطله (هولدن كولفيلد) في روايته «الحارس في حقل الشوفان» المنشورة عام 1951، والتي سحرت ملايين الشَّباب حول العالم حتى بِيع منها أكثر من 15 مليون نسخة لتصبح رواية جيل لا يتردَّد في إعلان تطرُّفه أحياناً. مع هذه الرواية كان للأمر انعكاسات خطيرة لا دخل للكاتب بها؛ فمن المفارقات الغريبة التي أزعجت سالنجر وتداولتها الصحافة في حينها أن نسخة من رواية سالنجر وُجِدَتْ بحوزة قاتل مغني فريق البيتلز «جون لينون» بعد أن ألقت الشرطة القبض عليه؛ كانت شخصيّة بطل الرواية مُلْهِمة بطرقٍ غريبة للشَّباب الأميركي الغاضب، صورة كولفيلد مرتدياً قبعة صيد حمراء ستغدو مُحبَّبة لجيل صعب المراس.

ثمّة من يعتبر أن سياسة الإفلات من الشهرة التي اتّبعها سالنجر خلقت له على نحوٍ مفارق أكبر شهرة ينالها كاتب أميركي في العالم، مما جعل البعض يُشكِّك في مصداقية مواقفه، رغم أن لا أحد يختلف في أن سالنجر كان يدرك أن لديه موهبة أكبر من الآخرين، وأنه وُجِدَ في هذا العالم ليكتب، ولا شيء آخر يعنيه.

أصبح هولدن كولفيلد شخصيّة شعبيّة

شكّلت جزءاً من النقاشات العامّة للقرّاء الأميركيين من أجيال مختلفة حتى غدت الرواية مُقرَّراً دراسياً في مناهج التعليم الأميركي؛ يقول جيري سالنجر: «لم يكنْ هناك كُتّاب عظماء منذ ميلفيل وصولاً إليّ»، وهو يُشير بذلك ضمنياً إلى خصومته مع كُتّاب آخرين، أُعجب بهم في سريرته؛ فقد كان ناكراً بطريقة لئيمة لمكانة «هيمنغواي» و«شتاينبك» باعتبارهما مواهب من الدرجة الثانية.

حربٌ مُلْهِمة

إن السنوات الحاسمة في حياة سالنجر التي اختارها هذا الفيلم الروائي تجعلنا قادرين على تفهُّم ما سيصبح عليه هذا الكاتب في حياته اللاحقة؛ إذ لم يكنْ أمراً سهلاً في الستينيات وضع صورة كاتب على غلاف مجلة «تايم»، لأنه أمر كان مقتصراً على السياسيين في الغالب، الموعد مع الشهرة والكتابة الاستثنائية قد أعلن عن نفسه بقوة منذ ذلك التاريخ. وبالفعل تجاوزت مبيعات روايته «الحارس في حقل الشوفان» الستة ملايين نسخة، وبِيع منها في وقت لاحق نحو 250 ألف نسخة في السنة، لكن الكاتب تجاهل جمهور معجبيه واختفى في ذروة نجاحه. سنرى أن المُخرج سترونغ لا يهمه الخوض في هذه التفاصيل، محاولاً التركيز على جوانب درامية مُعيَّنة أثَّرت في شخصيّة سالنجر، من بينها عدم توافقه مع والده الذي يرفض أن يكون ابنه كاتباً، لأن عليه أن يرعى مصالح العائلة والعمل في مصلحة بيع اللحوم والأجبان، فيما تقف أمّه إلى جانبه وتشدّ من عزيمته. إلّا أن الجانب الأهمّ الذي يأخذ المساحة الأكبر في سرد الأحداث هو علاقة سالنجر المُتقلِّبة بصديقه الدكتور ويت بارنيت (يؤدِّي الدور كيفن سبيسي)، الذي التقط بشكلٍ مُبكِّر موهبة سالنجر حينما كان أستاذه في كولومبيا، لتبقى أصداء نصيحة بارنيت لسالنجر الشَّاب عميقة، وطريقاً هادياً لما سيكتبه سالنجر لاحقاً: «إذا لم تكنْ متأكِّداً مما ينبغي عليك فعله، عليك أن تتخيَّل كتاباً كنت تودّ قراءته، ثم اذهب فوراً لكتابته». سالنجر المولود في مانهاتن 1919 لأم اسكتلندية وأب بولندي لم يجد من يؤمن بموهبته، واستمرَّت نيويوركر في عدم نشر قصصه، وسيتهم

هو محرِّريها بأنهم محدودو الأفق ولا يُقدِّرون المواهب الحقيقية. في هذه الأثناء يُطرَد سالنجر من الثانوية ويرسل إلى أكاديمية عسكرية، وعقب خيبات عاطفية عِدّة يتزوَّج سالنجر من «أونا أونيل» الابنة المُدلَّلة للكاتب المسرحي يوجين أونيل، وهي فتاة جميلة معروفة بانجذابها للشخصيَّات العبقرية الشهيرة وخلال خدمته في الجيش خلال الحرب تتخلَّى أونا عن حبّها له وتتزوَّج من شارلي شابلن، ليغرق سالنجر في دوامة الشعور بالإهانة وضياع الأحلام، لكنه سيستعيد عزيمته بعد نشر قصته الشهيرة «يوم مثالي لسمك الموز» عام 1948، والتي حقَّقت له شهرة واسعة، ثمّ قصّته «إلى إيسما مع الحب والبراءة» المُستوحاة من تجربته في الحرب.

المشاهد القليلة التي صوَّرت خدمة سالنجر في جبهات القتال ومشاركته في عمليّة نزول قوات الحلفاء في النورماندي كانت خياراً سردياً مناسباً ومقتصداً للإشارة إلى مسألة بالغة الأهمِّية وهي أن الحرب العالمية الثانية صنعت مجد سالنجر الحقيقي؛ فهي مصدر إلهام لأبرز قصصه، مثلما يذهب كاتب سيرته «ديفيد شيلدز»، لكن في المقابل كانت حياة سالنجر ومنجزه الأدبي على حَدٍّ سواء عرضة للفناء وسط أهوال الحرب وعنفها؛ فقد وضع كلّ ما كتبه في حقيبة حملها معه في زمن الحرب، وفي هذه الأثناء نشر أربع قصص قصيرة ستُجمع لاحقاً في كتابه «تسع قصص» عام 1953، ثمّ سيصدر في عام 1961 كتابه «فراني وزووي» ليتوقَّف عن النشر نهائياً منذ عام 1965، لكنه – حتى مع عدم إجرائه أيّة مقابلة- أراد من حينٍ إلى آخر أن يُذكِّر الناس دوماً أنه منعزل.

زَخَمٌ لونيّ يُسيطر على أجواء مُجمل أعمال الفَنَّان التشكيلي الكُردي السوري بهرم حاجو؛ يجعلُ الناظر إليها في حالة من الإدهاش الدائم والمستمرّ؛ ليس اللونُ وحده بكلّ تأكيد وبالمفهوم التقليدي الجامد، إنما الكرنفال اللونيّ المُبهر والخافت في الآن معاً، والذي يشبه إلى حَدٍّ ما حلقة رقصٍ أو حقل سنابل، وما الفَنَّان هنا سوى «مايسترو»، لكن بأدوات أخرى، أكثر حميميّة ومفعمة بالحياة.

بهرم حاجو..

حكاية واحدة اسمها العُزلة

عماد الدين موسى

درس بهرم حاجو الفَنّ في أكاديميّة «مونستر» بألمانيا بين عامي 1978 و1984، حيثُ يُقيم هناك حالياً، متفرِّغاً للعمل الفَنّي. يُعَدّ من الفَنَّانين التشكيليين ذوي الحضور المُتميِّز في الحركة التشكيليّة الألمانيّة الحديثة، حصد العديد من الجوائز العالميّة، كان أبرزها جائزة هنري ماتيس الفرنسيّة في العام 2014، والتي تُعَدّ من أهمّ الجوائز في مجال الفَنّ التشكيلي الأوروبي المعاصر.

شارك في حوالي سبعين معرضاً في معظم العواصم العربيّة والأوروبيّة، بعضها فرديّة وأخرى جماعيّة، وأحدث معارضه الفرديّة حمل عنوان «مكمَّماً.. بلا حوار»، تضمَّن خمساً وثلاثين لوحةً..

التيمةُ الأبرز في أعمال بهرم حاجو (مواليد مدينة تربسبي، العام 1952)، تكمن في بحثه المضني في معالم الجسد وعوالمه، سيما العناية بإخراج

كلّ مـا من شـأنه أن يُلفـت انتباه الناظـر إلى لوحته، جنبـاً إلى جنب مع إظهار الخصوصيّة السـيكولوجيّة للكائن داخل اللوحة، ثمّة لعبة/ تقنيّة تُسـمَّى التقابل أو لعبـة المرايا يجيدهـا الفَنَّان المبـدع حاجو، حيثُ الناظـر للوحـة من الخـارج وجهاً لوجه أمـام الكائن الموجـود ضمن إطـار اللوحـة، ثمّـة روحٌ واحدة في جسدين متقابلين...

ولَعـلّ اللافـت فـي لوحات بهـرم حاجـو، المُقيم في ألمانيـا منذ أكثر مـن ثلاثة عقود، تلك النزعـة اللونيّة الصادمـة بالرغم من الهدوء النسـبي فيما يخص مزج الألـوان وتداخلهـا برويّـة وأنـاة، هنا تحضـر صورة الفَنَّـان نفسـه فـي معظـم أعمالـه، لا كبورتريهـات شـخصيّة فحسـب، وإنمـا بوصفـه أحـد شـخوص لوحتـه الرئيسـيين. عـدا عـن ذلـك نجده يستنسـخ شـخصيته بأكثـر مـن نسـخة معدَّلـة داخـل اللوحة الواحـدة أيضاً. هذه الخاصيّة نجدهـا لدى العديد من الفَنَّانيـن التشـكيليين إلّا أنّ مـا يُميِّز حاجـو هو تلك الفـرادة فـي إظهار شـخصيّته بأكثر مـن وجه، وهنا تحضـر مقولة أحد الشـعراء، إذ يقول: «ليس له وجهٌ، لـه كلّ الوجـوه». وجوه عديدةٌ لكائنات ذوات أجسـاد متشـابهة تقريبـاً، نكادُ لا نجد أي فـوارق فيما بينها. «العُزلـة» هو العنـوان العريض للوحة بهـرم حاجو، بحيـثُ تغطّـي شـخوصه المنعزلون معظم مسـاحة

اللوحــة، بما في ذلك الخلفيّة التي تكادُ تكون جزءاً لا يتجزأ من شــخوصه/ كائناتــه، والعُزلــة كموضــوع مــرادف للصمت والكتمــان، تنتج أســراراً لا نهائيّــة تنطقهــا ألوان حاجــو المائلــة للرمــاديّ، والخطوط التــي تتداخل لتبــدو وكأنهــا المتاهة تحيط بالشــخوص، وهي أســرار تبــوح بها لوحات حاجــو بصيغــة دراميّــة متسلســلة وإن كان لا داعٍ لترتيبهــا وفــق تراتبيّة مُحــدَّدة؛ فثمّــة حكاية واحــدة اســمها «العُزلــة» وبطلها «الكائــن» وحده، وهو ما يضفي اللمســة الجماليّة الآســرة إلى مشــهديّة اللوحة لــدى الفَنَّان. كمــا يحضــر الصمــت فــي أعمال بهــرم حاجــو، لا بوصفــه ســكوناً، وإنما كصرخــةٍ مكتومــة تنتظــر اللحظــة المناســبة لتنفجــر، وهو مــا نجده في لوحتيــن مــن أعمالــه، فــي اللوحة الأولــى (رقــم «1») يكــون الفَــمّ مُكمَّماً بإحكام بواســطة يد الشــخص نفســه، فيما فــي اللوحة الثانيــة (رقم «2») يكــونُ الفَــمّ مُكمَّمــاً بيــدٍ أخرى وكأنها لشــخصٍ مــن خارج إطــار اللوحة، ومــا يُعــوِّض الصرخة في العملين هو تلــك البقعة اللونيّة الحمــراء القانية- فــي إشــارة واضحة وصريحــة للدم- علــى الوجه ومــا حوله كذلــك، وكأنه هنــا يريــد أن يتــمّ إطــلاق الصرخة لا كصــوتٍ فقــط، وإنما كحالــة جماليّة مــن الانفجــار اللونــيّ وتحديداً عبــر انتقائه واســتخدامه للــون الأكثر إثارة لــدى المتلقّي.

ولهــذا يُلزمنــا عملــه الفَنّي متابعــة ما يتركّز من إشــارات دلالية في الســطح التصويــري مــن حيــث الإيمــاءة التــي تظهــر بانحيــازٍ تــام أمــام المتلقــي

لتعلن اللوحة عن طاقتها التعبيرية وإمكانياتها وفقاً لنظام إشاري تحكمه منظومة جمالية وتعبيرية صريحة لا تخلو من بعض التضادات والتناقضات المقصودة وإنْ كان حاجو يُقدِّم العفويّة والبساطة على التعقيد والتناقض داخل نظام الحركة اللونيّة. وهي بساطة تنم عن طاقة نفسيّة وتجربة حياتية تُصعِّد من النبرة التعبيرية في سياق تراكيب بنائية متكرِّرة ومتدفقة في آنٍ، وكلّ ذلك يدخل ضمن بحثه الدؤوب في إيجاد علاقات جديدة ومتجانسة داخل بنية البساطة نفسها بعيداً عن ادّعاء ما لا يمكن إدراكه بصريّاً ولا دلاليّاً... ومن هذا المنطلق تدرك غاية اللوحة في تجربة بهرم حاجو في التعبير عن الحياة اليومية الخفيّة والمعلنة، من خلال النفاذ إلى الحالات الأكثر تأثيراً في النفس...

متحف السجن ▲

على بعد نحو 170 كيلومتراً إلى الشمال من العاصمة السويدية ستوكهولم تقع مدينة جافلي، واحدة من المدن الجميلة التي تأسر زائريها بجمالها وهدوئها وخضرتها. ولكن، خلال تجوالك في المدينة، سرعان ما تكتشف أن الطبيعة الجميلة للمدينة ليست هي المعالم السياحية الوحيدة، فهنالك مواقع أخرى مثيرة تستحقّ الزيارة والمشاهدة، وفي مقدِّمتها متحف السجن السويدي، الذي يُعَدّ من أكثر المواقع غرابةً وربما قسوة ليس في جافلي فحسب، بل على امتداد السويد.

خلال زيارتي التقيت السيدة كاترينا كالينغ، مديرة المتحف وحدثتني قائلةً: «يُركِّز متحف السجن على الجانب الأكثر ظلمةً في المجتمع، ويُبيِّن تاريخ السجون في البلاد، وكيف يمكن أن تتحوَّل النوايا الحسنة إلى فشلٍ ذريع، كما يُبيِّن أوجه القصور لدى الإنسان. ومن خلال منظور تاريخي إصلاحي، يتم الكشف عن تأثير العوامل الاقتصاديّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة والثّقافيّة في تشكيل وبنية المجتمع، في الماضي والحاضر على حَدٍّ سواء».

متحف السجن في السويد

قطيعة مع الذاكرة السوداء

جافلي: محمد أدهم السيد

في الواقع، كان من الصعب جدّاً تخيُّل وجود مثل هذا المكان في هذا البلد الحضاري، الذي يُعرَف بأنه من البلدان التي تتبنَّى أفضل القوانين التي تراعي حقوق الإنسان، الأمر الذي يدفعني للاعتذار مسبقاً عن قسوة الوصف الذي أنقله بأمانة للقارئ الكريم ضمن هذا المقال. خلال ساعات قليلة، وبينما كنت أتنقَّل بين حجرات وزنزانات هذا السجن، وأضع خطواتي بحذر ضمن السراديب والممرات القديمة الموحشة، استطعت أن أشعر بوضوح كيف كانت

الحيـاة خلف هذه القضبـان الباردة في سـنوات مضـت، وكيـف هي اليـوم في مواقـع مماثلـة لازالت للأسـف تنتصب بقسـوة فـي مناطق أخرى مـن العالم.
خلال الفترة التي كان فيها هذا السـجن فـي ذروة نشـاطه، كان محطـة نهائية للكثيـر مـن الأشـخاص الذيـن تمَّـت إدانتهـم لجرائم مختلفة، وتـم اقتيادهم إلـى هـذا المـكان لإهانتهـم وتعذيبهم بوسـائل مرعبة أمام الناس، وتعريضهم للكثيـر مـن الظـروف القاسـية، مثـل الصلـب، والجلـد، ووضعهـم علـى كراسـي ذات أطـراف حـادة لسـاعات، وأحيانـاً لأيـام، أو حشـر رؤوسـهم في قوالب خشـبية ثقيلة وإلزامهم بالوقوق لسـاعات فـي السـاحة العامّـة أمـام النـاس، قبـل أن يتـم - غالباً- شـنقهم فـي نهايـة المطـاف بعد رحلـة طويلة مـن العذاب.
لـم يكـنْ هـذا المـكان سـجناً عاديـاً، بـل كان مكانـاً لجلـد الـذات البشـريّة، وإهانتهـا، وتعذيبهـا، وتمزيقها، وحتى قتلهـا، دون حسـاب أو رقيـب. كان الهدف، بالنسـبة للقائمين على السجن، إذلال وتعذيـب المجرميـن أو المتهمين أمـام العمـوم، وفـي الوقت نفسـه ردع الأشـخاص الآخرين عـن القيـام بالأمر نفسـه، أو ارتـكاب جرائـم مماثلة.

سجن تحوَّل إلى متحف ثقافي

بُني سـجن جافلي في عـام 1732، وقد اسـتخدم كسـجن للمجرمين والمتهمين حتى بناء مبنـى الإصلاحية على الطرف الآخر مـن الطريق، فـي منتصف القرن التاسـع عشـر. وخلال فتـرة طويلة من الزمـان، وصـل إلى هذا السـجن المئات وربمـا الآلاف من المجرمين والسـجناء، ولـم يحظَ هؤلاء السـجناء، في كثير من الأحيـان، بالفرصـة للخـروج أحيـاء أو اسـتعادة حرّيّتهـم فيما بعد.
عندمـا قـرَّرت الحكومـة السـويدية

بانتظار مصيرهم المحتوم ▲

السيدة كاترينا كالينغ، مديرة المتحف ▲

إغلاق السـجن فـي عـام 1986، اقترح البعـض تحويـل المبنى إلى فنـدق، أو سـكن للطلاب، بينمـا اقترحـت البلدية تدميـر السـجن وبناء أبنية سـكنية في المكان نفسـه. وبعد سنين من النقاش، تـمّ اتخـاذ القـرار بتحويل المـكان إلى منشـأة ثقافيّة، ومتحف يعرض الواقع، كمـا كان عليـه الحال قبل عشـرات، بل مئات السـنين، لذَمّ الممارسات المشينة والتأكيـد علـى أهمِّيـة الحفـاظ علـى حقوق الإنسـان فـي عصرنـا الحالي.
تحدثنـي السـيدة كاترينـا كالينـغ، مديـرة المتحف قائلـةً: «يُركِّـز متحف السـجن علـى الجانب الأكثـر ظلمةً في المجتمـع، ويُبيِّـن تاريخ السـجون في البـلاد، وكيـف يمكن أن تتحـوَّل النوايا الحسـنة إلـى فشـلٍ ذريـع، كمـا يُبيِّن أوجـه القصـور لـدى الإنسـان. ومـن خـلال منظـورٍ تاريخي إصلاحـي، يتم الكشـف عن تأثير العوامل الاقتصاديّة، والسياسـيّة، والاجتماعيّـة والثّقافيّة في تشـكيل وبنيـة المجتمع، فـي الماضي والحاضـر علـى حَدٍّ سـواء».
وتضيف السـيدة كاترينـا: «نحن نتمنَّى أن يتـم التعامـل مـع متحـف السـجن كمنشـأة ديموقراطيـة، تجـرؤ علـى طرح قضايـا مجتمعية حرجة، وتحوِّلها كمواضيع للنقاش ضمن سـياق الحوار المحلّي الجاري. اليوم، يسـتقبل متحف السـجن عشـرات الألوف من الزوَّار كلّ عـام، ويتضمَّـن سـجل الـزوَّار كلاً من الوفـود السـياحية، وطـلاب المـدارس، ورجـال الأعمـال على حَدٍّ سـواء».

من الحصان الخشبي إلى الكمان الإسباني

يُقسَّـم متحف السـجن إلى عِدّة حجرات وزنزانـات، بعضهـا علويـة، وبعضهـا الآخـر تحـت الأرض، وتحتـوي جميعـاً علـى دمى بالحجم البشـري تمثِّل بعض المجرميـن والمسـاجين الذيـن أمضـوا فيهـا سـنوات عِـدّة، تعرَّضـوا خلالهـا للتعذيـب والتنكيل بشـكلٍ علنـي، يوماً

بعـد يوم، حتى قضـوا نحبهم خلف هذه الجـدران المظلمة. وللأسـف، حتى بعد مماتهم، لم يكنْ السـجناء فـي كثيرٍ من الأحيان يسـلمون من أشـكالٍ أخرى من العقوبـات المُذلّة.

يعـرض المتحـف عِـدّة مشـاهد تمثِّـل الطـرق التـي كان يتـم فيهـا تعذيـب السـجناء، ومـن بينهـا مـا كان يُسـمَّى بالحصـان الخشـبي، وهـو عبـارة عن تمثـال لحصـان مصنوع من الخشـب، ويحتـوي علـى طرفٍ حـاد فـي الجزء العلـوي منـه. كان يتم وضـع الحصان عـادةً فـي السـاحة الرئيسـة للمدينـة ليشـاهده العامّة جميعاً، ويُجبَر السجين على الجلوس عليه لسـاعات طويلة. ولم يكـنْ الجـلاد يكتفـي بتقييـد السـجين فحسـب، بـل كان يربط قدميه بـأوزانٍ ثقيلة تشـدّه بقوة نحو الأسـفل، وتجعل التعذيـب أكثـر إيلاماً.

فـي المـكان نفسـه يعـرض المتحـف وسـيلة أخـرى مـن أدوات التعذيـب، وهـي مـا كانـت تُدعَـى بـ«الكمـان الإسـباني»، وكانـت تسـتخدم بشـكلٍ خاص في الجرائم التـي تتعلّق بعائلات الجيش، حيـث كان يفرض على زوجات العسـكريين أو خدمهم أو أطفالهم، في حال رفضهم أو عصيانهم للأوامر، وضع هذا القالب الخشـبي الثقيل حول عنقهم والوقوف في السـاحة الرئيسـة للمدينة لمـدة لا تقـلّ عـن سـاعتين كلّ يوم.

كانت تلك الأشـكال مـن التعذيـب تنفَّذ فـي المنطقـة مـا بيـن مبنـى البلديـة وضفـة النهـر الرئيـس الـذي يختـرق المدينـة، وحتـى اليـوم يمكن مشـاهدة لوحة على الطريق تحمل الاسـم نفسـه، فالمنطقة اليمنى تُدعى منطقة الحصان الخشـبي، وتلـك إلـى اليسـار تُدعـى منطقـة المشـهورة أو الكمان الإسـباني.

طرق مختلفة للموت

فـي حجـرةٍ صغيـرة أخرى، جلسـت امـرأة أربعينيـة تنتظـر تنفيـذ الحكم بالمـوت حرقـاً بعـد أن يتـم وضعهـا علـى مـا يُسـمَّى «الخـازوق». اُتهمت هـذه المـرأة بممارسـة السـحر، وهي التهمـة التـي كانـت أكثر شـيوعاً في القـرون الوسـطى في أوروبـا عموماً. جـرت العـادة فـي السـويد أن يتـم قطـع رأس المحكـوم عليهـم بالموت قبل إحـراق الجثَّـة، ما عـدا المتهمين بممارسـة السـحر، إذ كانـوا يُحرقون وهـم أحيـاء. وكذلـك الأمـر بالنسـبة للرجـال المتهميـن بممارسـة الجنس مع الحيوانات، حتى الحيوانات نفسـها كان يتـم إحراقهـا، بسـبب الخوف من احتمـال إنجابهـا من البشـر!!

قابلـت فـي الغرفـة المجـاورة امـرأة أخـرى، حُكِـمَ عليهـا بالتعذيـب ومِنْ ثَـمّ المـوت بتهمـة قتـل طفـل. كانت السـيدة تحمل دمية صغيرة بين يديها وتجلـس بقربي في حزنٍ شـديد، حتى الدميـة كانت تبـدو حزينة ولم تسـلمْ فيمـا يبـدو مـن التعذيب أيضـاً! كان قتـل الأطفال واحدة من أهمّ المشـاكل الاجتماعيّـة فـي القرن الثامن عشـر. بالإضافـة إلـى ذلـك، وكما هـو الحال فـي العديـد مـن بقـاع العالـم اليوم، كان الحمـل بـدون زواج أحـد أكثـر الأمور المشـينة التي يمكـن أن تحدث في السـويد فـي تلك الفتـرة. كان يتم التعامل مع تلك النسـاء بكراهية، ويتم نبذهـن مـن قِبَـل عائلاتهـن، ويفقدن أعمالهن، وفـي الكثير من الأحيان كان ينتهـي بهن المطـاف إلـى واحدة من تلـك الزنزانـات الكريهـة، إلـى جانب أطفالهـن، بانتظار مصيرهن المحتوم.

نافذة تطل على الشارع

جلسـت علـى حافـة إحـدى النوافذ في غرفـة أخـرى صغيـرة بالـكاد تتسـع لشـخصين، وقـد كانت تضـم يوماً على الأَقـلّ مـن عشـرة إلـى خمسـة عشـر شـخصاً. لـم يكـنْ مـن السـهل تخيُّـل شـعور الأشخاص الذين عاشـوا هنا في هذا المكان لعِدّة أشـهر! كانـت الرائحة نتنة، وكان هناك وعـاءٌ صغير وُضِعَ في منتصـف الغرفة، كان يُسـتخدَم لقضاء الحاجة من قِبَـل الجميع. كانت الجرذان في كلّ مكان، والقمل والأمراض كالسـل متفشـية بجنون.

كانـت نوافذ السـجن في القـرن الثامن عشـر تطـل علـى الشـارع، وكان مـن

الزنزانات تحت الأرض ▲

الكمان الإسباني ▲

الحصان الخشبي ▲

أحد أشهر الجلادين في تاريخ سجن جافلي ▲

كان الحمل بدون زواج أحد أكثر الأمور المشينة التي يمكن أن تحدث في السويد وعقوبتها السجن ▲

السهل رؤية المساجين من قِبَل أقربائهم من خلال هذه النوافذ. إلى جانبي جلس رجل عجوز يضع على رأسه قبعة حمراء مهترئة، كان ينتظر فيما يبدو زيارة أحد أقربائه.

بطبيعة الحال، كان من الجيد أن يتمكن المساجين من رؤية عائلاتهم وأصدقائهم، على الأقلّ من خلال هذه النافذة، ولكن في الوقت نفسه كانت هذه النافذة طريقة لإذلال المساجين، علاوة على تعرُّض هذا المكان للكثير من الاعتداءات، ربما من بعض الأقرباء أو عائلات الضحايا.

من الأمور المُثيرة للدهشة أنه، خلال الفترة التي كان فيها هذا السجن في ذروة نشاطه، لم يتم الفصل بين المساجين حسب الجنس أو العمر. فقد كان الرجال والنساء من أعمار متفاوتة يوضعون سويةً في المكان نفسه، كما لم يتم الفصل بين السجناء بناءً على نوع الجريمة، وكان من الممكن أن يجد طفل صغير سرق قطعة من الخبز نفسه جنباً إلى جنب مع مجرم مُتمرِّس قتل العديد من الأشخاص.

أما الأشخاص الأَقلّ حظّاً، فقد كان ينتهي بهم المطاف في إحدى الزنزانات المرعبة تحت الأرض، وفيها يجلس السجين في ظلام دامس وعزلة تامّة، وكانت أكثر برودةً ورطوبة من الزنزانات العلوية، خاصّة خلال شتاء السويد القارس، وكان السجين يتجمَّد ويقضي نحبه غالباً من شِدَّة البرد.

عندما وصلت الزيارة إلى نهايتها، كان بإمكاني تخيُّل قسوة هذا المكان عبر التاريخ. وفي الوقت نفسه، أصبح بإمكاني تخيُّل مدى فظاعة الظروف التي يعيشها السجناء في بعض السجون المشابهة التي لاتزال قائمة للأسف في عددٍ من دول العالم.

خرجت من المكان وما زالت تلك الكلمات التي قالها لي الدليل تدور في مخيلتي: «إن ما رأيته في هذه الزيارة هو جزء من تاريخنا. كانت السويد دولة رديئة في ذلك الوقت، غلب عليها الكثير من الفقر والجهل والتمييز الطبقي والمشاكل الاجتماعيّة. لكن من المهم ألّا تنسى أن ما شاهدته اليوم، والذي يُعَدّ جزءاً من تاريخنا، لايزال حقيقة واقعة للأسف في مناطق أخرى من العالم».

فعل المشي في النظام الحضري، حسب الأنثروبولوجي دي سيرتو، بمثابة فعل الكلام في اللّغة أو الألفاظ المنطوقة. وعلى المستوى الأساسي، يحمل في الواقع وظيفة ثلاثية «تعبيرية»: إنها عملية استيلاء وتملُّك للنظام الطبوغرافي من قِبَل المُشاة (تماماً كما يتملَّك المُتحدِّث اللّغة)؛ إنه إدراك عملي للمكان (كما أن فعل الكلام هو إدراك صوتي للغة)؛ وأخيراً، يُشير إلى العلاقات بين المواقف المختلفة، أي «العقود» البراغماتية في شكل حركات. يبدو أن المشي وجد تعريفاً أوليّاً كمساحة للتعبير..

حقوق المُشاة في زمن بلغت فيه حركة المرور ذروتها

أسلوب آخر للمشي في المدينة

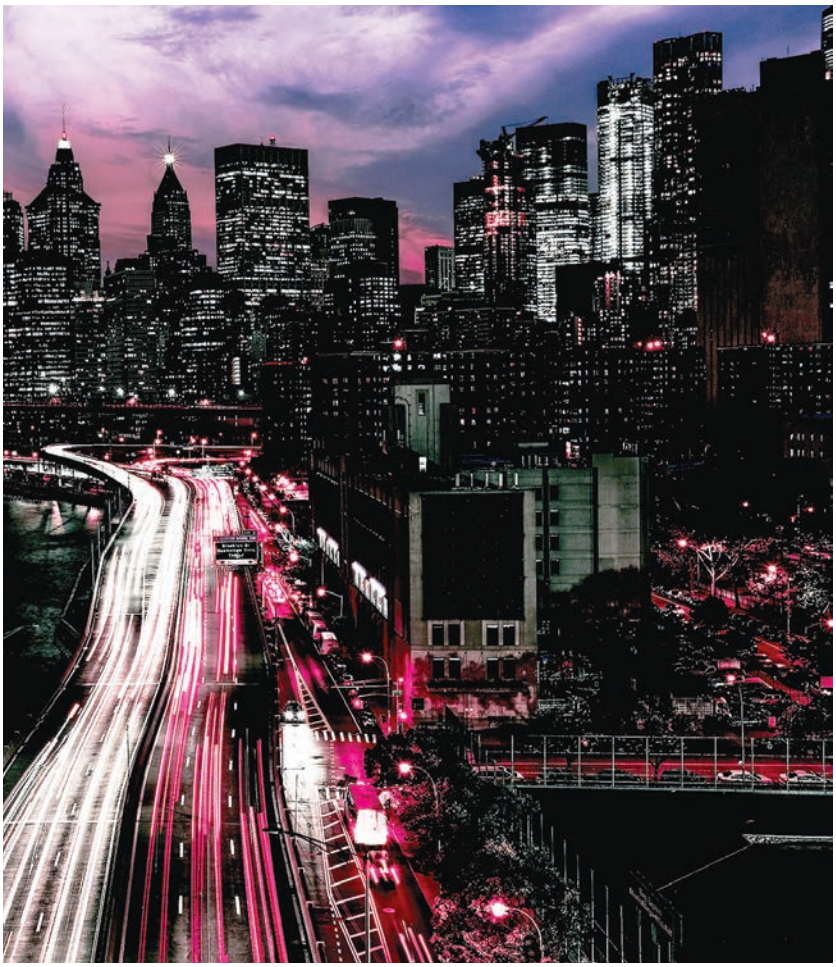
ترجمة: مروى بن مسعود

أَوْلى «غي ديبور Guy Debord»، الشاعر والكاتب والسينمائي الفرنسي الشهير، وأتباع حركة الموقفية Situationists (النظريّة القائلة بأن السلوك يستجيب بشكلٍ أساسي للحالات الفورية) اهتماماً كبيراً، بل حارقاً ومُتمرِّداً، بالتخطيط الحضري للمدينة الغربيّة منذ سنوات 1950. المدينة الغربيّة في قلب النظام الذي عمل غي ديبور على فَكّ شفرته وتفكيكه في كتابه الرائد «مجتمع المشهد» (1967). إن المدينة، بتخطيطها المعماري المعياري، وهندستها المعمارية المُؤطَّرة، تُكبِّل الأجسام وتحكم عليها بالملل. في وقتٍ مبكِّر، صاغ غي ديبور استخداماً آخر، ضدّ الاستخدام، تبيَّن أنه يمثِّل تحويلاً، للمدينة وأنظمتها بالأخصّ، لمسالك

العابرين، ومساحات المترجلين وطرقات السيارات الملزمة. وعلى العكس، الأسلوب البديل للتّجوُّل في المدينة يسمح باكتشاف نسيج من الخبرات المعاشة، وإن رفضه التكرار اليومي للنمط الحضري الواحد ينطوي على اهتزاز، عاطفة في المشي لا مثيل لها تسمح لك بأن ترى تكوينات المدينة من زاوية جديدة، وتصوُّر ترفيهي لِلَهْوِ والعشوائية يهدف إلى تخليص المدينة من القوالب الكلاسيكية للشبكات والبنى التحتية للمُشاة والسيارات.

إن المشي في المدينة، من منظور موقعي، يتمثَّل أولاً في تنشيط العاطفة مروراً بهزيمة العادات، والأعراف، والرحلات المقيّدة، وهذه الوَقتيّة المُتفَق عليها. عليك أن تمشي بشكلٍ مختلف، تتحسس المدينة بقدميك. ومن هنا كانت «نظريّة الانجراف»، التي يعرّفها غي ديبور «بأسلوب المرور السريع في مختلف الأجواء». إنه تعبير عن التنفس في مواجهة الخطط الحضرية التي وُضعت في منتصف الستينيات، بما في ذلك «المدن الجديدة» التي روَّج لها بول دلوفريه (كاتب دولة). كتب ديبور في «نظرية الانجراف»، المنشورة في وقتٍ مبكر من عام 1950 ضمن كتاب «الشفاه العارية»:

يمكننا الانجراف بمفردنا، ولكن كلّ شيء يُشير إلى أن التوزيع الرَّقميّ الأفضل يكون في مجموعات صغيرة من اثنين أو ثلاثة أشخاص بدرجة



وعي مماثلة، وعبر تجميع البيانات من مصادر مختلفة لدراسة انطباعات تلك المجموعات المختلفة يمكننا الوصول إلى استنتاجات موضوعية. ومن المُستحسن أن يتم تغيير تركيبة تلك المجموعات من عملية انجراف إلى أخرى. [...]

متوسِّط مُدَّة الانجراف هو اليوم، الذي يُعَدّ الفاصل الزمني بين فترتين من النوم. نقاط المغادرة والوصول، في الزمن، مقارنةً مع اليوم الشمسي، ليست مُهمَّة، ولكن تجدر الإشارة إلى أن الساعات الأخيرة من الليل عادةً ما تكون غير صالحة للانجراف. [...]

الانجراف يتأثَّر بالتغيُّرات المناخية، التي تكون حاسمة في حالة الأمطار المتواصلة. ولكن العواصف الرعدية أو غيرها من الحالات المطرية تكون مناسبة إلى حَدٍّ ما.

ويكون الحقل المكاني للانجراف دقيقاً أو غامضاً إلى حَدٍّ ما اعتماداً على هدف النشاط إما لدراسة التضاريس أو الوصول إلى نتائج عاطفية مربكة. لا ينبغي أن نغفل بأن الانجراف، في جانبيه المذكورين، يحمل تداخلات مُتعدِّدة ومن المستحيل عزلهما بشكلٍ مطلق. ولكن في النهاية استخدام سيارات الأجرة، على سبيل المثال، يمكن أن يوفِّر خط تقسيم واضحاً: إذا ركبنا سيارة أجرة في سياق الانجراف، إما لجهة مُعيَّنة أو للانتقال عشرين دقيقة ناحية الغرب، فإننا نُركِّز بشكلٍ خاص على تغيير المشهد الشخصي. إذا استمرّ المرء في الاستكشاف المباشر على الأرض، نُركِّز بالأساس على التمدُّن النفسي والاجتماعي. إن استكشاف حقل مكاني ثابت يفترض إنشاء قواعد، وحساب اتجاهات الاختراق. وهنا تجري دراسة الخرائط، سواء الواقعية أو الإيكولوجية أو النفسية، وتصحيحها وتحسينها. هل نحن

بحاجة للقول بأننا لم نذقْ طعم حيّ سكني بحَدّ ذاته، لم نتجوَّل فيه أبداً، لا نعرفه مطلقا؟ بالإضافة إلى أنه غير مُهمّ، فإن هذا الجانب من المشكل ذاتي بالكامل، ولا يستمر طويلاً. لم يتم استخدام هذا المعيار أبداً، إلّا نادراً، عندما يتعلَّق الأمر بتحديد المسائل النفسية والجغرافية لمنطقة ما عن طريق الابتعاد المنتظم عن جميع النقاط العرفية. وبالتالي يمكننا التجوُّل في أحياء كثيراً ما كانت مسرحاً للمُشاة.

عدد كبير من الطلاب الذين شاركوا في ثورة 1968 أعادوا اكتشاف هذه الممارسة الثورية للمشي في المناطق الحضرية، حتى دون معرفة بها في بعض الأحيان. حرب المدن تتطلَّب أيضاً حرب المُشاة: الاحتجاج، التنقُّل بشكلٍ سري في المدينة، التجمُّع أو التفرُّق في مواجهة قوات الأمن، التوجُّه لمقابلة المضربين والعمّال والفلاحين، كلّ ذلك سيراً على الأقدام عندما تتعطَّل السيارات، رمز الرخاء المادي والنزعة الاستهلاكية الجامحة للرأسمالية البرجوازية. يقوم الطلاب بإعادة ابتكار الأعمال التخريبية لأتباع حركة الموقفية، أعمال الفَنَّانين، عروض مجموعة Fluxus، الذين طالبوا منذ العقد الماضي بإعادة توظيف المسيرة الباريسية، كما يتضَّح ذلك من بيان أحد أتباع حركة الموقفية الجدد لعام 1967:

افتحوا مترو الأنفاق في الليل، بنهاية مرور القطارات، أمام الانجراف الحضري. ولتكنْ الممرات والطرق مضاءة بشكلٍ خافت بواسطة أضواء مُتقطِّعة وباهتة. وبتخطيط مُعيَّن لسلالم الهروب وتشييد جسور المُشاة كلّما كان ذلك ضرورياً، نفتح أسطح المنازل في باريس للتنزُّه في الليل مشياً على الأقدام. اتركوا الساحات مفتوحة في الليل، ولا تُشغِّلوا الإنارة. أوصلوا مصابيح أضواء الشوارع بالمفاتيح، حتى تصبح الإضاءة مُتاحة للجمهور...

لقد أسَّس ثوار 1968، بعد تفكيكهم حياة باريس الليلية، بوابة متناقضة مع الكُتَّاب الرومانسيين في القرن التاسع عشر، أولئك الذين يُفضِّلون التجوُّل الليلي في باريس، المدينة التي تختفي تدريجياً.

ميشيل دي سيرتو، أحد أبرز الأنثروبولوجيين الأكثر حيوية في المدينة الحديثة، يحلم بدوره بممارسة بديلة للمشي في المناطق الحضرية. في كتابه «الاختراع اليومي»، يعتمد على علم اجتماع خلّاق يعتبر أن تكتيكات المقاومة للمُؤسَّسة، والسلطة، والنمط الاجتماعي والثقافي، تستند أساساً إلى الصيد غير القانوني، عبر الاستيعاب المتناقض، وعبر الإلغاء المُؤسَّس، الذي يُمكِّن من إعادة اختراع الحياة اليومية الأكثر اعتيادية وتنظيماً. في فصلٍ من كتاب «فنون الفعل»، يشرح دي سيرتو (de Certeau) بدقة مسألة المشي، وتحديداً «أقوال المُشاة»، أو كيف يُعيد المستخدمون الطرق الحضرية وخطوات المدينة من أجل خداع الطقوس والعادات والتقاليد والمألوف. يكشف دي سيرتو الحرّيّة المُؤسّسة، والتي من خلالها يحاول كل شخص تعبئة طاقته الخاصة بالمشي ليتحوَّل إلى مترجِّل مُتحرِّر من الأعراف الحضرية، ولكنه يظلّ مع ذلك مُدرَجاً ضمن طوبوغرافيا المدينة وتطوُّرها المعاصر. المشي يُعرَّف كلغة للمُشاة، لغة حميمة وشخصية، تمكِّن المُشاة من الاعلان، مباشرة في النسيج الحضري، عن مقاومته بالمشي للشبكات والممرات والمسالك الإجبارية للمدينة المعاصرة. المشي لغة سياسية، لتحرُّر ممكن من النظام الحضري المشترك. بعبارة أخرى: كيف تمشي بشكلٍ مختلف في المدينة؟

فعل المشي، يكتب دي سيرتو، يكون في النظام الحضري بمثابة فعل الكلام في اللّغة أو الألفاظ المنطوقة. وعلى المستوى الأساسي، يحمل في الواقع وظيفة ثلاثية «تعبيرية»: إنها عملية استيلاء وتملُّك للنظام الطبوغرافي من قِبَل المُشاة (تماماً كما يتملَّك المُتحدِّث اللّغة) ؛ إنه إدراك عملي للمكان (كما أن فعل الكلام هو إدراك صوتي للّغة) ؛ وأخيراً، يُشير إلى العلاقات بين المواقف المختلفة،

أي «العقود» البراغماتية في شكل حركات. يبدو أن المشي وجد تعريفاً أولياً كمساحة للتعبير.

من هذا المنظور، يُظهر تعبير المُشاة ثلاث خصائص تميِّزه منذ البداية عن النظام المكاني: الحاضر، المُتقطِّع، و«الفاتيكي» (أو اللّغة المستخدمة في الأغراض العامّة للتفاعل الاجتماعي).

أولاً، إذا صحّ بأن ترتيباً مكانياً يقوم بتنظيم مجموعة من الاحتمالات (مكان للمشي) والمحظورات (جدار حاجز) ، فإن المتجوِّل يقوم بتحديث بعضها. لكنه يقوم بتحويلها أيضاً ويخترع أخرى، لأن العبور أو الانجراف أو الارتجال في المشي يقوم إما بتبجيل عناصر مكانية أو تحريكها أو التخلّي عنها. وهكذا، نجد تشارلي شابلن يضاعف من إمكانياته في المَرح: يفعل أشياء أخرى مُتعدِّدة بواسطة شيء واحد ويتجاوز الحدود المضبوطة. وبالمثل، يقوم المُتجوِّل بتحويل كلّ دلالة مكانية إلى شيءٍ آخر، ولكنه إذا كان غير قادر، من ناحية، على القيام إلّا بعددٍ محدود من الاحتمالات التي يُحدِّدها النظام القائم (تذهب فقط من هنا، ولكن ليس من هناك) ، فإنه يكون قادراً، من ناحية أخرى، على زيادة عدد الاحتمالات (على سبيل المثال، بإنشاء اختصارات أو تحويلات) أو الممنوعات (على سبيل المثال، الامتناع عن مسالك اختياراً أو التزاماً). وبالتالي فهو يختار. يقوم مستخدم المدينة باقتطاع أجزاء لتحديثها في السِّر. وبذلك يخلق عدم الاستمرارية، إما عن طريق توظيف أنواع من الإشارات في «اللّغة المكانية»، أو نقلها عن طريق الاستخدام في الواقع. ويُخصِّص بعض الأماكن لحالات القصور الذاتي أو الإغماء، وبالأخرى، يُشكِّل «منعطفات» مكانية «نادرة»، «عَرضية» أو غير شرعية، ولكن هذا يدخل فعلاً في خطاب المشي.

إن المشي يخلق، في التسابق والتلاحق، عضوية مُتحرِّكة للبيئة. انطلاقاً من تعبيرات المُشاة التي تنبثق من رسم خرائطها، يمكننا تحليل الترتيبات، أي أنواع العلاقة التي تربطها بالمسارات بإعطائها قيمة للحقيقة (حالات الضرورة، المستحيل، الممكن أو الطارئ) وأخرى للمعرفة (حالات المتأكّد، المستبعد، المعقول أو المتنازع)، أو أخيراً قيمة تتعلَّق بالواجب (حالات الإلزام، المحظور، المسموح أو الاختياري). المشي يُؤكِّد، يُشكِّك، يُجازف، يتجاوز، يحترم المسارات التي «تتكلَّم». كلّ الشروط الموجودة، المُتغيِّرة من خطوة إلى أخرى، والمُوزَّعة بنسبٍ متفاوتة، في تتابع وقوّة تختلف حسب اللحظات، والمسارات، والمُشاة. تنوُّع غير مُحدَّد لهذه العمليات التعبيرية.

الأمل في مدينة المُشاة

اليوم بلغت حركة المرور ذروتها بمراكز المدن. وفي 1969 لم نكنْ نعرف، إلّا قليلاً جداً، شوارع المُشاة، وكانت سياسة حركة سير المُشاة وسط المناطق الحضريّة في مهدها. قامت جمعية تُدعى «حقوق المُشاة» التي أسَّسها روجر لابيري منذ عشر سنوات، بالدفاع عن هذا الكائن الذي تجاهله القانون: إنهم المُشاة الحضريون. وعلى غِرار إعلان حقوق الإنسان، تضمَّن بيان وُزِّعَ في عشرات الآلاف من النسخ، الحقوق التي تبدو اليوم، منطقية بمنتهى البساطة.

---

* **المصدر:**

فصل من كتاب «تاريخ المشي» للمُؤرِّخ والناقد الفرنسي أنطوان دي بايكي

أَلمُ المتنزهات المهجورة أشدّ قسوة وأكثر إثارة للقلق بعد انطفاء أضوائها وأصواتها التي كانت تُميِّز صخب الحياة فيها. لقد تَمّ التخلِّي عن كلّ من Land of Oz بالولايات المتحدة الأميركية، و Cold Warera Spreepark في ألمانيا، و Takakanonuma في منطقة فوكوشيما باليابان، وتحوَّلت إلى خراب، ولكن حتى بخرابها لا تزال تجذب عدداً متزايداً من الزوار...

مستقبلنا بين آثار التاريخ

التطوُّر والاندثار من حولنا

سيوبهان ليونز[1]

ترجمة: عبدالله بن محمد

«ما هو الدَّرس الذي يعلِّمه التاريخ؟ التكرار».. جيرترود شتاين

في نهاية الشارع، حيث كنت أعيش في ملبورن كان هناك منزل قديم أصبح مهجوراً الآن. ولفترات طويلة مرّ المنزل بمراحل متفاوتة من الاندثار، حيث وُضِعَتْ لوحات على نوافذه، وخُطَّتْ كتابات على الجدران، ونمت فيه أعشاب ضارة حجبت القمامة التي خلَّفها المراهقون الذين كثيراً ما يستقرون داخل المبنى المهجور.

إن هاجسنا المُعاصر بالأطلال الحديثة – أو ما يعرف بشكلٍ غامض بـ«الخراب المثير»- يميل إلى التقليل من قيمة مثل هذه المواقع القديمة، التي تبدو خارج تجربتنا المعتادة في الحاضر. وفي كتاباتها «برقيات من ديستوبيا: تاريخ الأماكن التي لم تُنسَ بعد» (2015)، تتحدَّث المُؤرِّخة كيت براون بدل ذلك عن «الروستلجيا» rustalgia . بالنسبة لبراون، في الوقت الذي يتحدَّث فيه بعض الناس عن انجذابهم «حَدّ الشراهة» لهذه المواقع، «نجد آخرين يتكلَّمون بحميمية عمَّا فقدوه، وصفته الكاتبة بالروستلجيا (حنين الصدأ)». الروستلجيا تعمل على تحويلنا والتحوُّل بنا على حَدٍّ سواء، باعتبارها تحمل أكثر العناصر الفلسفيّة لهذه الأماكن، في حين أن «الخراب المثير» لن يجعلها سوى أشياء نقف أمامها في ذهول. وتعتقد المُؤرِّخة أن هذه العبارة الجديدة وكلّ الأفكار التي تثيرها ستساعدنا على إدراك مدى «غموض اعتقادنا الراسخ وقصر نظره والداعي إلى ضرورة تحقيق نمو اقتصادي دائم».

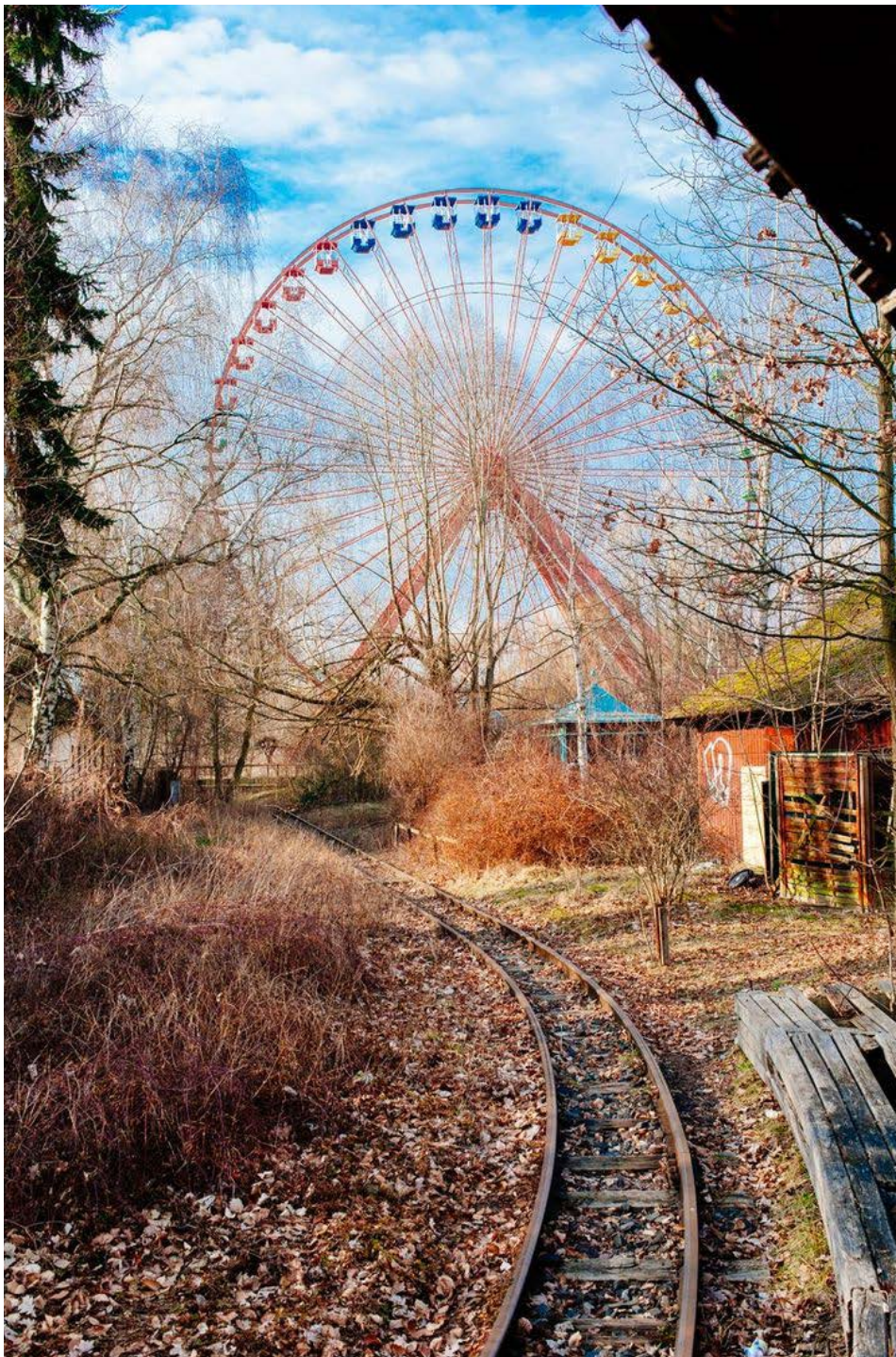
التركيز على المستقبل

تجذب الأطلال المعاصرة كالتي

تزخر بها ديترويت أو تشيرنوبيل الآلاف من «سياح الآثار»، الذين يحاولون فهم التهديد الوجودي الذي تمثّله هذه المعالم وكيفية التعامل معه. أصبحت الأطلال الحديثة وسيلة للسفر في الزمن إلى المستقبل انطلاقاً من الحاضر، فيرسم طريقاً واضحاً أمامنا لشكل الحياة المفترض من دوننا، ويحرّك فينا جنون العظمة. إن الأطلال المعاصرة، بقدر ما تشير إلى الاندثار النهائي الذي سنستسلم له جميعاً، تلهمنا السحر والخوف، وإنكاراً شديداً لخلودنا، ومغازلة حذرة بالموت. تبدو مثل هذه المشاهد رائعة في نظرنا، إذ تدفعنا للتساؤل عن مكانتنا في الخطاب الشامل للتاريخ.

وعلى الرغم من أن افتتاننا بالمستقبل ليس فريداً من نوعه في عصرنا، فقد ركّزنا بشكلٍ متزايد على ذلك؛ كما أيَّد ذلك آرثر كلارك ذات مرّة: «لأول مرّة يُولي عصرنا – وأكثر من أي وقتٍ مضى– اهتماماً كبيراً بالمستقبل، وهو أمر مثير للسخرية قليلاً، لأنه قد لا يكون لنا مستقبل». الأنقاض الحديثة والخراب يقدِّمان لنا لمحة عن مستقبلنا. كما يقول الباحث جيسون ماكغراث: «إن نظرة ما بعد حقبة الإنسان في الأطلال الحديثة تذكرنا أنه بغض النظر عن كلّ الأشياء الجديدة التي ننتجها ونستهلكها ونتجاهلها، فإن هذه الأجسام سوف تعيش أكثر منا في كثير من الحالات وأكثر من الأغراض التي وُجدت من أجلها». جزء من إحساسنا بالإنكار للدمار الحضري الحديث وتصدِّينا له هو بسبب آثاره الجسيمة على جهودنا اليومية. وهكذا، فإن مشاهد الآثار المنحطَّة والمهجورة تثير مقاومة قويّة في داخلنا، ليس لأننا نخاف

مـن الموت بالأسـاس، ولكـن لخوفنا مـن انعـدام الأهمِّية: تذكّرنـا بأنه لن يتـمَّ تذكّرنـا علـى المـدى الطويـل، خاصّـة عندمـا يصبـح الاضمحـلال سـمة دائمـة مـن المشـهد العالمي. وكما يُشـير الكاتب آلان ويسـمان في كتابـه «عالم بـلا حـدود» (2012)، نحـن لدينا «تردُّد عنيـف للقبول بأن الأسـوأ قد يحدث فعـلاً». ويوافقه في ذلـك الكاتب روي سـكرانتون عندما يقول «نحن مستعدون لتجنُّب الموت، تجاهلـه، الفِـرار منـه، ومحاربتـه حتـى آخر سـاعة»، لذلك «نسـتنزف معظـم طاقتنـا فـي الإنـكار». ومن ثَـمَّ فـإن الرفض يمثـل جـزءاً كبيراً مـن علاقاتنـا بالأطـلال، لكـن هـذه المواقع تدغدغنـا وتثيرنا في محاولة للمصالحـة وللتماهـي مع مـا تعنيه فـي نهايـة المطـاف. ويصـدق هذا بشـكلٍ خـاص عنـد زيـارة الأطلال الحديثـة التـي دُمِّـرَتْ بسـبب كارثة أو انكمـاشٍ اقتصادي.



قسوة مدن الملاهي المهجورة

أَلـمُ المتنزهـات المهجـورة يكـون أشـدّ قسـوة وأكثر إثـارة للقلـق بعد انطفـاء أضوائها وأصواتها التي كانت تُميِّـز الحيـاة فيهـا. وقد تَـمّ التخلِّي عـن كلّ مـن Land of Oz بالولايـات المتحـدة الأميركية، و Cold Warera Spreepark فـي ألمانيـا، و Taka-kanonuma فـي منطقة فوكوشـيما باليابـان، وتحوَّلت إلـى خراب، ولكن حتـى بخرابهـا لا تـزال تجـذب عدداً متزايـداً مـن الـزوار. لمـاذا؟ لمـاذا يكتسـب المتنـزه المهجـور صـورة أشـدّ تأثيـراً فـي أجزائـه الخربـة؟ أولاً، هناك الأسـاطير المتواضعة التي تحيـط بالمتنـزه، الذي شُـيِّد لنعيش

الأحـلام الحديثة، مُلخِّصـاً بذلك متعة الإنسـان. ومن ثَـمَّ، فـي التخلّي عنها انعكاس لهـذه الديناميكيـة، فيصبح مكانـاً لمفارقـة تاريخيـة جذريـة، ويرمز بالكامل إلى المسـار الطبيعي لمـوت الإنسـان والفناء. ثانياً، سـواء كانـت تشـتغل أم لا، المتنزهات تثير فينـا الحنيـن الـذي يراودنا، ويشـتدّ إذا خُرّبـت تلـك المتنزهـات وأغلقـت كلّ المنافـذ أمام ذلـك الحنين. كتبت المُدوِّنة والمُؤلِّفة الأسـترالية فانيسـا بيـري عن التجوُّل فـي ملاهي ماجيك كينغـدوم المهجـورة فـي سـيدني: «فـي هـذه الأماكـن المهجـورة، من السـهل أن نتصـوَّر أنفسـنا كآخـر البشـر على قيد الحيـاة، نجمع رفات الحضـارة. الأطـلال الحديثـة هـي بهجـة المستكشـفين فـي المناطـق الحضرية، الذين يسـتمتعون بإضفاء قيمـة على ما قـد يتجاهلـه الآخرون. المتنزهـات المهجـورة هـي الأماكن الرنانـة بشـكلٍ خـاص» («المملكـة السـحرية»، مـرآة سـيدني، 2012). كمـا لاحظـت أن المتنزهـات كانـت «كالحلم في تصوُّرها... أن تستكشف الأرجوحـة التـي يغلب عليهـا الصدأ، الطلاء المتلاشـي بعد أن كان مشرقاً، هـو أن تكـون داخـل اسـتعارة مـن فقدان بـراءة الطفولـة». وعلاوة على ذلـك يتحـدَّث العالم الأميركـي مارك بيندراغراسـت، عـن الانفصـال عـن الواقع الذي توفِّره المتنزهات، مشـيراً إلـى أن جزيـرة كونـي، وَحَـيّ مدينة نيويـورك بما يتضمَّنه مـن متنزهات ترفيهيـة «تنتشـي فـي الوهـم. وفي مرايـا متاحفهـا المُشـوَّهة، يكـون الواقـع اليومـي مُعلَّقـاً»، ولكـن بعد زيـارة المتنزهـات المهجـورة، يعود الواقع مسـرعاً مـرّة أخـرى وبقوة لا يمكـن كبحها.

وبإغـلاق هـذه الأماكـن وتحوُّلها إلى خـراب لـن نجـد العـزاء فـي وهـم الخلود الذي تسـعى هـذه المتنزهات إلـى تعزيـزه عندما تكـون في طور نشـاطها. ولكـن أكثر مـن انخراطنا مـع حالة المـوت تعمل هـذه الأطلال مجـدَّداً علـى تشـويش تقاليدنـا المعروفة للزمن والتاريخ. وهي تعمل علـى خلخلـة العلاقـة بيـن الماضي والحاضـر، بمـا فـي ذلـك الماضـي والمسـتقبل، الماضـي الميت موجود فـي وقـتٍ واحد جنبـاً إلـى جنب مع الهندسـة المعمارية الحيّة. وفي حين أن كُتَّاباً وفنَّانين ومخرجين وشـعراء قد سـعوا دائماً إلى تصويـر الطبيعة الجمالية للمسـتقبل وإمكانيات نهاية العالـم، تُظهر الأنقـاض الحديثة أننا قـد نكـون هنـاك بالفعـل. وقد لاحظ الفَنَّـان تونـغ لام بأسـلوب جميـل، ولكن بسـيط، «بشـكلٍ من الأشـكال، نحـن نعيـش بالفعل ما بعـد الحدث المـروع» (مسـتقبلات مهجـورة، 2013). فـي الواقـع، عندمـا نتحدَّث عـن التدميـر الاجتماعي، نحـن دائماً – تقريبـاً– نقـوم بذلـك افتراضيـاً، بتحديد النهاية في المسـتقبل، وليس الحاضر...

عندمـا أُفكِّر فـي البيـت المتهالك في شـارع حَيِّنـا القديـم، حتـى مفهوم الاقتصـاد يتبخَّـر، أو كذلـك الثّقافة. فـي الظاهـر يبـدو أن هنـاك فرقـاً واضحـاً ويمكـن تمييزه بيـن المنزل المتهالـك والمنـزل الجديـد المجاور لـه، لكنهما ينتميان إلـى بنية الوجود نفسـها، فـكلّ مخلـوق هـو دائمـاً يسـير باتجـاه النهاية والخـراب. إن التقـدُّم يُفهَم وعلى نحـو خاطئ بأنه مقاومـة للتدميـر والخـراب؛ ولكننـا بذلـك نتجاهـل الحقيقة بـأن التقدُّم موجـود جنبـاً إلى جنب مـع الخراب – وبأن جميع قـوى الزمن المتناقضة متزامنـة. تمامـاً مثل هـذا البيت الآيل للسـقوط، كذلـك سـيكون مصيـر المنـزل الجديـد بجانبـه فـي نهايـة المطـاف. هـذا الاعتـراف يسـاعدنا علـى رفـض تقاليد الزمـن – ومن ثَمَّ انخراطنا الكبيـر واهتمامنا بالأطلال الحديثـة؛ لذلـك نظَـلّ نسـتخدم باستمرار الأشـياء والظواهر التي في نظـر البعض قديمـة ولا جدوى منها. هذه العناصر التـي عفَّى عليها الزمن تُجبرنـا علـى التعامـل مـع ظواهـر سـابقة لزماننا وأبعد منه في مسـعى لتحـدِّي الحاضر. قد نكـون مدعوون بعـد ذلـك إلى فهـم التاريـخ كميدان مغلـق لصراع فوضوي بيـن الماضي والحاضـر والمسـتقبل. عندما ندرك كيـف يعمـل الزمـن بشـكلٍ صحيح وكيف نسـتخدم العناصـر من خارج زماننـا على نحوٍ فعَّال حينها سـوف نـدرك حقيقـة التقدُّم.

هامش:

1 سـيوبهان ليونـس: عالمـة فـي مجـال الإعلام بجامعـة ماكـواري التـي تحصَّلـت منهـا علـى الدكتـوراه فـي الدراسـات الإعلاميّـة والثّقافيّـة. المصـدر: مجلـة Philosophy Now، العـدد المـزدوج ديسـمبر 2017 يناير 2018.

إنَّ الحداثة التي هيمنَتْ على كُلِّ شيء وغيَّرَت من مجرى الأحداث كثيراً مُضفيةً عليها نكهة العَصرَنَة؛ أبَت أن تُحاصِرَ شهر رمضان، هذا الموسِم الديني الثقافي الخاصّ الذي مازال محافظاً على خصوصيته وهُويّته المُميَّزة، رُغم كثير من المظاهر التي تسلَّلت شيئاً فشيئاً فضيَّعت جزءاً يسيراً من تلك النكهة الأصيلة، ورغم هذا الزحف البطيء لمظاهر الحياة الاستهلاكية الجديدة، إلّا أنَّ رمضان يبقى حكاية ينتظرها أهل قطر لتروي لنا عن عبَق الزمن الماضي، وما زَخَرَ فيه من قيمٍ نبيلة عَتَّقها التاريخ؛ لتظَلّ صامدة أمام رياح التعرية والترسيب.

رَمضانُ الطَيِّبين..
مَوسِمٌ لَمْ تَهزِمهُ الحَداثَة!

خولة مرتضوي*

يتميَّز التراث القطري بعادات وتقاليد و(سوالف) شعبية عديدة مرتبطة بشهر رمضان المبارك، ففي هذا الشهر تشهد مدُن قطر وكافّة ضواحيها نشاطاً ودبيباً خاصاً؛ يَعُج بالأنشطة الدينية والثقافيّة ومظاهر التكافُل الاجتماعي الرائعة التي تمتدُّ إلى خارج قطر، لتشمل إغاثة المنكوبين من أبناء الإنسانية جمعاء في هذه المعمورة. وكما في ماضيها فإن دورة اليوم الرمضاني في قطر مازالت تبدأ بصوتِ (المسحر)، هذه الشخصية التي يتفَرَّدُ بها ليلُ رمضان الدامس الذي يُضيء بصوتِ المسحر، جائِباً في الـ(الفرجان- الأحياء) والطُرُقات، قارعاً الطبل ومُشدياً بصوته العذب: «لا إله إلّا الله، محمّد يا رسول الله، لا إله إلّا الله، سُحور يا عبادّ الله، لا إله إلّا الله، قُوم تسَحَّر، قُوم صُوم، لا إله إلّا الله، قُوم تسَحَّر بالمقسوم»، وهكذا فإنَّ دورة الصيام تبدأ مع هذا المنادي العتيق، إلى تناول طعام السحور وعقد نيّة الصيام، ومن ثَمَّ استعداد الأسرة لصلاة الفجر.

ومن أبرز المظاهر الرمضانية في قطر؛ المحافظة على تقاليد (سُفرة) الإفطار العارِمَة التي ما زالت تلتزم بمكوِّنات الإفطار النبوي المُكوَّنة من اللبن والتمر، بالإضافة إلى عدد من الأطباق التي تُعَدّ خصيصاً لمائدة رمضان، وهي وجبات توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل، فعلى الرغم من كون المائدة الخليجية تأثَّرت بالأطباق العالمية والأكلات السريعة إلّا أن لشهر رمضان نكهته الخاصّة التي تبرُز كثيراً في الطعام التقليدي الشعبي الذي تحرص على تحضيره الأسَر إلى يومنا هذا، فتجد في المائدة القطريّة «الثريد»، وهو طبق تعودُ جذوره إلى السُنَّة النبوية الشريفة، الأمر الذي يدُل على أنَّ أبناء هذه المنطقة ما زالوا يتّبِعُونَ النَهج النبويّ الغذائي، فعَنْ أَبِي مُوسَى رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «كَمَلَ مِنَ الرِّجَالِ كَثِيرٌ، وَلَمْ يَكْمُلْ مِنَ النِّسَاءِ: إِلَّا آسِيَةُ امْرَأَةُ فِرْعَوْنَ، وَمَرْيَمُ بِنْتُ عِمْرَانَ، وَإِنَّ فَضْلَ عَائِشَةَ عَلَى النِّسَاءِ كَفَضْلِ الثَّرِيدِ عَلَى سَائِرِ الطَّعَامِ». والثريد هو الخبز المُفتَّت مع المَرَق، ويُعَدّ من الأطعمة الرئيسية في المائدة القطريّة الرمضانية، وأما الأطباق الرئيسية الأخرى فتشمل: «المجبوس، الهريس، السمبوسة، المرقوقة، المظروبة، الخنفروش، اللقيمات، الساقو، الشربَت، المحلبيَّة، الجَلِي، البلالِيط، الخبيصة، البثيثة، البرنيوش، الجريش، كباب نِخِي، الزلابية، الألبة»، فهذه الأطباق الموسمية تُعَدّ الشامَة المميزة لـ(سفرة) رمضان التي تحرص الأُسَر على مشاركة أصنافها الأساسية قُبَيل أذان المغرب، حيث تُرسل كُلَّ أُسرة بعددٍ من الأطباق للأهل وللجيران في (الفريج- الحيّ) كنوعٍ من التآخي والتكافل الاجتماعي الرائع، وكطقسٍ اجتماعي لم تضربُه رياح العصر والتغريب.

رمضان موسمٌ اجتماعيٌ مزدحمٌ، فـ(الزُوارات) والولائم والـ(عزائِم) لا تنتهي، حيثُ تحرص كُلّ الأُسر على الاجتماع في (البيت العود) وهو بيت الجد وذلك نيلاً لدرجة؛ صلة الرحم، وكسباً للأجر والثواب المُضاعف في الشهر الفضيل. كما تحرُص الأُسَر على الاجتماع بالأصدقاء والمعارف، وتمتين الصِّلات التي تكونُ قَدّ تباعَدت وفَتُرَت خلال أشُهر العام الأخرى. وعادةً ما يكونُ هذا الاجتماع متمثلاً في طقس الـ(غبقَة) وهو العشاء الرمضاني المُتأخِّر الذي

من العادات التي يتميَّز بها رمضان الطيبين، عادة إحياء ليلة النصف من رمضان بطقس «القرنقعوه» ▲

يسبق وجبة السحور ويعقِب صلاة العشاء والتراويح، و«الغبقَة» كلمة عربيّة الأصل، تعود جذورها لحياة البادية، وأصلها يرجَعُ إلى «الغُبُوق»، وهو حليبُ الناقة الذي يُشرَب ليلاً، ويقول البعض، إنَّ الغُبُوق وجبة خفيفة تُؤكل في المساء. وبشكلٍ عام فالغبقَة الرمضانية لقاء اجتماعي حميمي بين الأهل والأصدقاء والمعارف، يتمُّ خلاله تناول الطعام واحتساء (استكانة الشاي)، وتبادُل أطراف الحديث مع ترديد الأهازيج وسرد الحكايات وضرب الأمثلة وممارسة الألعاب، وكلّها ممارسات تعكس الحنين إلى الماضي وأهلهِ (الطيِّبين)، فطقسُ الغبقَة إذن لا يُعَدّ تجمُّعاً اجتماعيّاً فحسب، إنما هو تجمُّعٌ لتبادُل الذكريات والمشاعر والأحاسيس والصِّلات الإنسانية العميقة.

ومن العادات التي يتميَّز بها رمضان الطيبين، عادة إحياء ليلة النصف من رمضان بطقس «القرنقعوه»، وهي من العادات المُترسِّخة منذُ مئات السنين، فالقطريون مازالوا يحرِصون على الاحتفال بالـ«القرقيعان» سنوياً، وفيهِ تقوم كافة الأُسَر بترتيب وتجهيز أنواعٍ عديدة من المكسرات والحلويات والـ(سبال - الفول السوداني) ووضعها ممزوجة في وعاءٍ كبير يُسمَّى «جفير»، وذلك قُبَيل حلول الموعد بيوم أو يومين؛ استعداداً لتوزيعه على جميع الأطفال الذين يجوبون (فرجان) قطر من مكانٍ لآخر ليلة الرابع عشَر من رمضان، وبُعَيد صلاة العشاء مباشرةً، مرتدين لعدد من الملابس التقليدية، إذ ترتدي البنات (الجلابيَّة والبُخنُق والذهب)، وتُزيِّن أيديهن الصغيرة بنقوش الحِنَّاء التقليدية، كما يرتدي البنون الثوب الأبيض التقليدي، وعليه يلبسون الـ(سِديري) المُطرَّز بالنقوش التقليدية، ويحمل الأطفال معهم كيساً مُخيّطاً يضعون فيه ما يتحصَّلونه من القرقيعان. ويُردِّد هؤلاءِ الأطفال في تجوالهم تلك الليلة؛ أُهزوجةً تراثية شهيرة، وهي: «قرنقعوه قرقاعوه، عطُونا الله يعطيكم، بيت مكة يوديكم، يا مكة يا المعمورة، يا أُمّ السلاسل والذهب يا نورة، عطُونا دَحبه مِيزان، سَلِّم لِكُم عَزيزان، يا بِنَيَّة يا الحبّابَة، أبُوكِ مِشَرِّع بابَه، بَابِ الكَرَم ما صَكَّه ولا حَطْ لَه بَوابَة»، لترُدَّ عليهم رَبَّة البيت، وتقوم بتوزيع الـ(القرقيعان) عليهم بكُلّ سرور وكرَم.

هكذا يشكِّل رمضان في قطر فرصة يُعانق فيها الماضي الحاضر، ليفوح عبقٌ أصيلٌ من جمال الحضارة الإسلامية، فبقدوم ليل رمضان الجميل، تندلع في كُلِّ مكان روائحٌ تنسُجُ من سوادِهِ بُرُدَ الضِياءِ الوَضَّاح، حيثُ يمتزج في تِلكُمُ الليالي؛ رائحة اللحم الذي يُشوَى على الـ(منكل) وخُبز الـ(رقاق) الطازج الذي ينضُج على الـ(تاوَة) برائحة العود والبخور والـ(مشموم) والفُلّ والورد المحمديّ، لتجعَل من نسمة هواء رمضان؛ نسمةً عليلة خاصّة لا تتكرَّرُ إلّا في داجية حلكتِهِ المُنيرة.

عاماً بعد عام نشتاق، كما لم نشتَقْ من قبل، إلى حُلولِ شهرِ الرحمة والغُفران، لنعقِد النوايا «إن كُتِبَ لنا» أن نصومه إيماناً واحتساباً، ونُجَدِّد فِيهِ الرُوح التي أرهقتها الذنوب والمِحَن، مُتضرعين بالدُعاء إلى المولى عَزَّ وَجَلّ؛ أن يكُونَ حُلولُهُ علينا مليئاً بالخَيرِ والوِئام والاطمئنان. ورمضانُ الطيبين، شهرٌ دينيٌ، وتجرُبةً روحية أكثر منها جسدية، تُطَهِّر الجسَد والروح من كُلّ السموم والشوائِب، إنه الموعد المُنتظَر كُلَّ عام، لسمو الروح الإنسانيَّة وصفائها الداخلي.

---

* إعلامية وباحثة أكاديمية

أجرت مجلة «NAFS» الفرنسية مُؤخَّراً حواراً مقتضباً مع المُفكِّر وعالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران، لامس فيه قضايا روحيّة وفكريّة، وأخرى متعلِّقة بالطبيعة البشريّة وبتربية المستقبل وبالمعرفة.

حوار: صباح أبو إسلام

ترجمة: طارق غرماوي

إدغار موران:

رسالتي إلى شباب اليوم..

ما مفهومك الخاصّ للحكمة؟ وما الوضع الذي تمنحه إياها في عالَم اليوم؟

- إن تصوُّر حياة ترتكز على منطق واحد، ليس من الحكمة في شيء. والحياة التي ترتكز على عاطفة واحدة هي حماقة. الحكمة من وجهة نظري، إبحار صعب محفوف بالمخاطر برابط تكميلي وأساسي في آنٍ واحد بين العقل والعاطفة. فالعقل بمفرده وجود بارد وجامد؛ والعاطفة وحدها تصبح عمياء.

أضيف أن الكائن البشري توجد بداخله حاجة للعيش بشاعرية، أي العيش ضمن جماعة، وحاجة إلى الحبّ، وإلى اللّعب، وإلى الانفعال الاستيطيقي. إن الحكمة، بالنسبة إليّ، تتضمَّن الانخراط في قصيدة الحياة.

ما الدلالات التي يحملها اليوم، في نظرك، تعبير «كنْ مواطن العالَم»؟

- إن السلاح النووي يتسبَّب في خطر الموت الجماعي لكلّ البشريّة، وفي التدهور المستمرّ للمحيط الحيوي الذي يقف وراء خطر تدهور البشريّة جمعاء، وهناك العولمة، وتضاعف الترابطات، زد عليها المخاطر التي تترتَّب عنها، والآمال التي تنبثق منها، كلّ هذا، يخلق «مصيراً مشتركاً» لكلّ البشريّة.

وبفضل الوعي بالمصير المشترك، يتولَّد الوعي بوجود مواطن العالَم. ومن جهةٍ أخرى، نحن أبناء كوكب الأرض مرتبطون جميعاً في خضم مغامرة يُشكِّل فيها كلّ واحد لحظة. وإذا اعتبرنا الأرض كبلدٍ يحوي جغرافياتنا الوطنيّة، سنشعر،إذن، وبقوة، بمصيرنا المشترك، وبمواطنتنا الأرضية.

ماذا يعني بالنسبة إليكم تربية العالَم، والعناية ببيئته وتنميته؟

- إن التربية ينبغي أن تمنح الأدوات الفكريّة والأخلاقيّة لكي نعيش بشكلٍ أفضل مصيرنا الإنساني؛ ينبغي أن تُلقننا علاقتنا التي لا انفصام لها بالمحيط الحيوي الحي، وألّا تمنحنا فقط معارف، ولكن معرفة المعرفة، لأنها ككلّ معرفة هي ترجمة وإعادة بناء. إنها تتضمَّن، دائماً، خطر الخطأ والأوهام الضارة التي من الممكن أن تكون قاتلة. إن التربية ينبغي أن تُعلِّم تفهُّم الآخر النظير والمختلف عن الذات في آنٍ واحد. ينبغي أن تُعلِّم التصدِّي للا يقينيات الحياة. ينبغي أن تُعلِّم مَنْ هو الإنسان، أي هويّتنا التي لم تُدَرَّسْ.

ينبغي أن تساعد رجال الغَدّ على أن يكونوا أكثر وعياً، وأكثر اعتماداً على الذات، وأكثر تضامناً.

هل لكم أن تلخِّصوا الطبيعة البشريّة في خمسة أوصاف أكثر تأثيراً، وأكثر سوداوية؟

- الإنسان ذو «قطبين- bipolaire»: إنه حكيم ومتعقل؛ وفي الشقّ الآخر هو شيطاني، وهذياني. إنه «مخترع» (faber) مبدع الأدوات، تقني، ولكن أيضاً متديِّن ومؤلِّف أساطير. إنه «مقتصد» (economicus) يبحث عن مصالحه، ولكن «لاهٍ» (ludens) لعوب وقادر على ممارسة أنشطة غير مغرضة.

وأخيراً، سأقول إن الطبيعة البشريّة ثلاثية الأبعاد: إنها، وبشكلٍ غير منفصل، بيولوجية (صنف)، واجتماعيّة، وفرديّة.

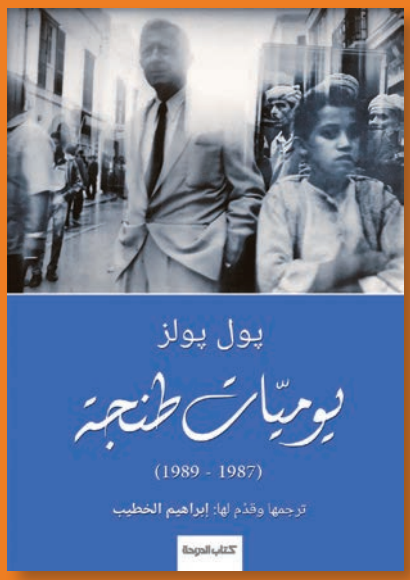
أنت تجلس، مقابل ذاتك، مقابل إدغار موران في العشرين من عمره، بماذا ستنصحه؟

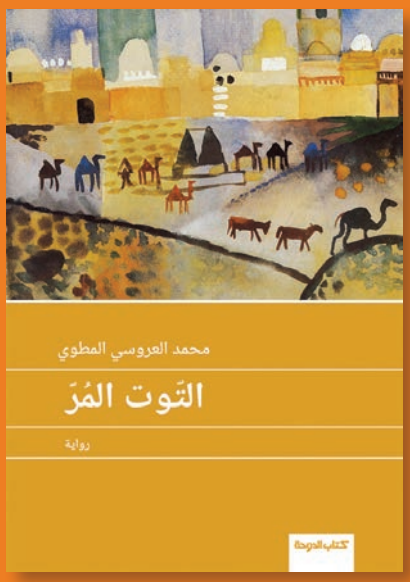
- أنصح له بأن يحقِّق مطامحه، رغم الصعوبات، وأن يربط «أناه» بـ«النحن». كلّ حياة هي مغامرة غير يقينية ينبغي أن نُجَابِهها بشجاعة، وأن نعيشها بصفةٍ كاملة. ينبغي على كلّ واحد أن يستحضر أنه جزء من جنس مغامر، وفي خضم هذه المغامرة، هناك صراع دائم بين قوى العلاقات والاتحاد والاشتراك في العواطف وفي الحبّ؛ وقوى الانفصال والقطيعة والتدمير والموت. سأقول لهذا الشاب اليافع «انضم إلى فئة الاتحاد، والاشتراك في العواطف والحبّ».

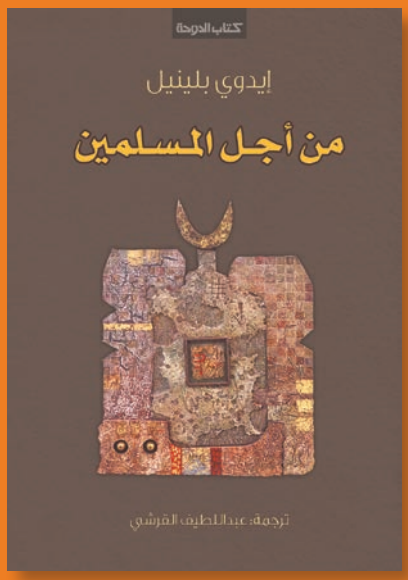
المصدر:

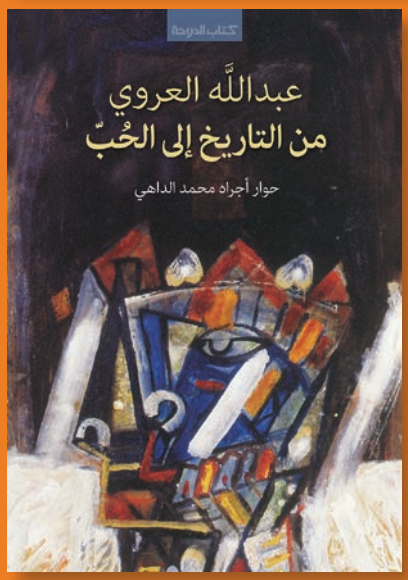
Revue Nafs , N014, AVRIL 2018,P :86-87.

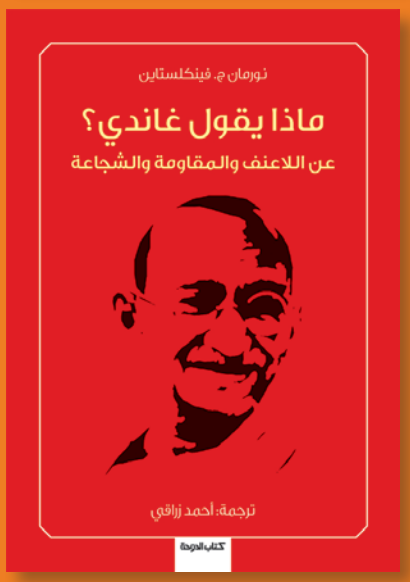
صدر في
كتاب الدوحة











مكتبة قطر الوطنية ▲

6 05546 18200 7