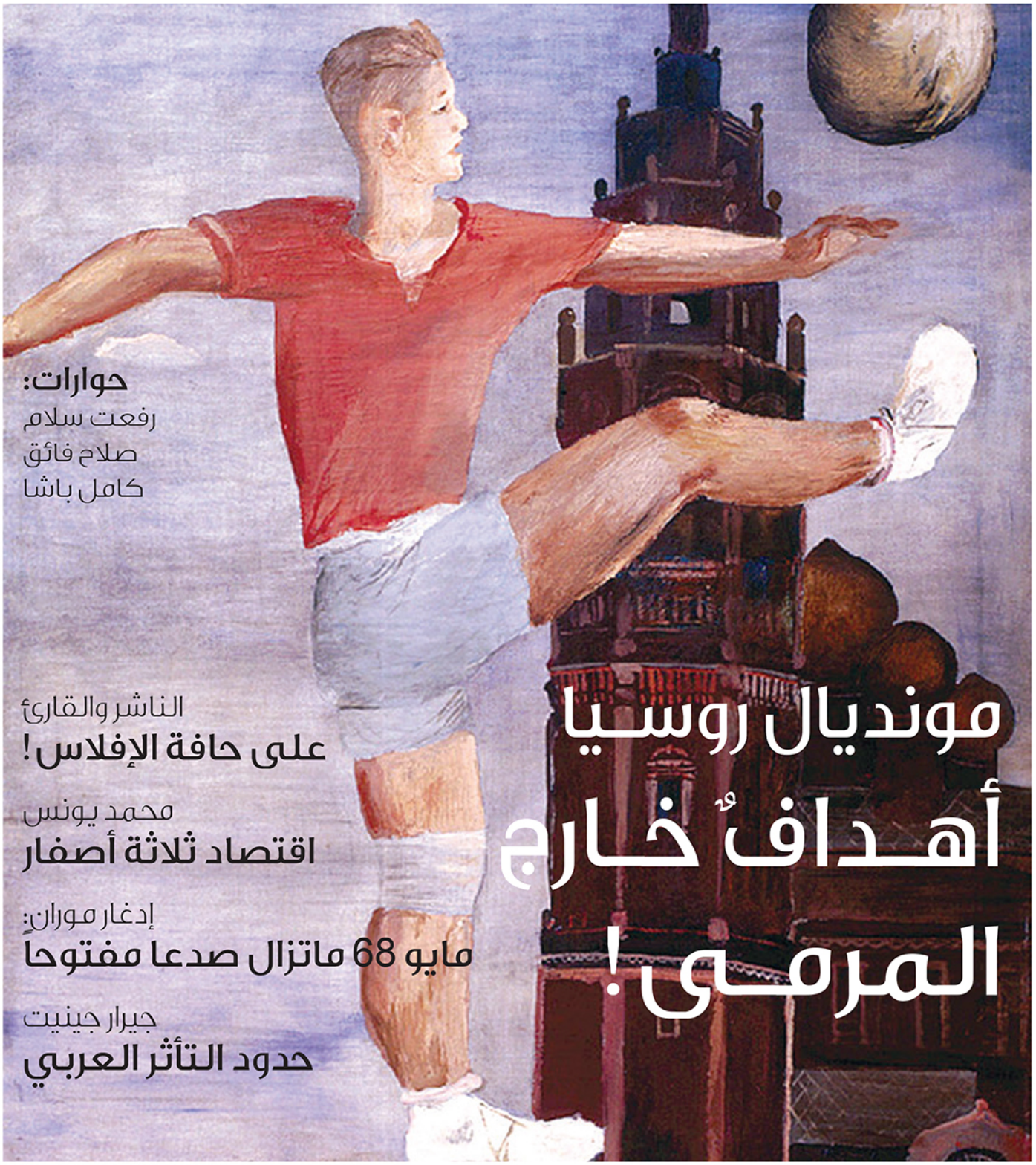
الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 128 - يونيو 2018

مع العدد **كتاب الدوحة**

سرُّ النَّجـاح
صموئيل سمايلز
ترجمة: يعقوب صـرُّوف



حوارات:
رفعت سلام
صلاح فائق
كامل باشا

الناشر والقارئ
على حافة الإفلاس!

محمد يونس
اقتصاد ثلاثة أصفار

إدغار موران:
مايو 68 ماتزال صدعا مفتوحاً

جيرار جينيت
حدود التأثر العربي

مونديال روسيا
أهـدافٌ خـارج المرمـى!

twitter:@aldoha_magazine

www.aldohamagazine.com

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني

www.aldohamagazine.com

@aldoha_magazine aldoha_magazine

الترجمة العربيّة بين نُدرة التمويل وغياب التنسيق

بـدت حاجتنـا للترجمة مـن مُنطلَـق أن التاريخ لا يزحـف زحفاً، بـل يتقدَّم في قفـزات، معتمـداً على التطـوُّرات المعرفيّة للاكتشـافات العلميّـة الجديدة، هكذا قامـت النهضة الأوروبية حيـن ترجم الغرب جميع المعارف القادمة من الشـرق الإسـلامي، وبـدأوا في بنـاء تراكمات أسَّسـت لنهضتهم، ابن خلدون وابن رشـد وابـن حيـان وابن سـينا، والعالم العربي الجـزري، جميع كتبهـم تُرجِمَتْ للّغات الأوروبيـة المختلفـة، والهدف تضييـق الفجوة العلميّة مع بلاد الشـرق.

وعندمـا لا تنتـج ثقافة العلوم والمعارف، كما هو واقـع الثقافة العربيّة، فالأفضل لهـا استنسـاخها، ولم تعرف البشـريّة طريقـاً أقصر من الترجمـة للوصول إلى المعرفـة. فالترجمـة عمليّة ترميز للمعارف الطبيعية والإنسـانية ونقلها، إذ تزيد الترجمـة كميّـة المعرفـة بالـذات والآخر في كافـة القطاعات، مـع الحفاظ على الهويّـة اللُّغوية والثقافيّة واللّغة القوميّـة العربيّة وتنميتها.

تلـك الفجـوة التـي زادت بيننـا وبيـن الغـرب باتجاه عكسـي، بسـبب التراكم المعرفـي الهائـل، فـكل 24 سـاعة يتراكم حجـم المعرفة عبر الإنترنـت الذي لا يتجـاوز المحتوى العربي فيـه 2 %، وتُقدِّم المجلات العلميّة المحكمة علماً «غير مسـتقرّ» أي أنـه افتراضـات خاضعـة للاختبار، تُطبَّـق في المختبـرات العلميّة والواقـع، حيـث إن البحث العلمـي هو الوسـيلة التي يمكن من خلالهـا التوصُّل إلـى حَلّ المشـكلات واكتشـاف حقائق جديدة واسـتنباط القوانيـن والنظريّات.

إن المحتـوى العلمـي والثقافي والأدبي في المجـلات العلميّة باللّغـة الإنجليزية تجـاوز 90 % من المجموع العـام للمحتوى العلمي العالمي، تأتي (الإسـبانية) فـي المقـام الثاني، وفي هذا السـياق نـرى أن اليابان تترجم سـنوياً 30 مليون صفحـة من لغـات مختلفة بهدف مواكبـة خطوات التقدُّم العلمـي الحاصل، في حيـن لم يصـل مجموع التراجم العربيّة في السـنوات العشـر الأخيـرة إلى أكثر مـن 10 آلاف كتـاب مُقسَّـمة بين مراكز ودور نشـر في بعض الـدول العربيّة.

نظـراً لأهمية الأمر، انطلقت في عام 2015 جائزة الشـيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولـي كأكبـر جائزة فـي العالم بما تصـل قيمته إلى 2 مليون دولار، لتشـجيع دور النشـر علـى إصـدار ترجمـات مُتميِّـزة فـي الفـروع كافـة، وركَّـزت على الترجمـة مـن العربيّـة للإنجليزية والعكـس كفرعيـن ثابتين، ويتغيَّـر الفرعان الثالـث والرابـع كل عـام، فقد خصص فـي العـام 2015 للترجمة مـن العربية إلـى التركية والعكس، وخصـص في العام 2016 للإسـبانية، وفي العام 2017 اللّغة الفرنسـية، وعـام 2018 الألمانية.

ومـع ذلـك، نشـهد تحدِّيات كبيـرة أمـام الترجمـة العربيّة، من حيث اسـتيعاب النصّ الذي كُتِبَ بلغة أخرى اسـتيعاباً يتعدَّى الشـكل والأسـلوب إلى المضامين والأفـكار، ويتطلَّـب ذلك مهـارة عاليـة وإبداعاً مـن المترجمين فـي نقل النصّ إلـى العربيّـة التـي تختلف فـي التركيـب النحوي، ومجـال الـدلالات والمعاني، لوضعهـا فـي دلالاتها الصحيحـة وإطارها الثقافـي والتاريخي.

كذلـك تحـدِّي قِلّة التمويل، ففـي الوقت الذي تنشـط مراكز الترجمـة في العالم الغربـي مثـل «المركـز الوطني للكتـاب» في فرنسـا وبلجيـكا وكنـدا وغيرها، يـكاد يخلـو عالمنـا العربـي من مؤسَّسـات لهـا وزنهـا ومدعومة مالياً بشـكلٍ جيِّـد. كذلـك تواجـه الترجمـة العربيّة مشـكلة التعريب مـا بين النقـل الحرفي للمصطلحـات والأفكار، أو اشـتقاق معادل سـهل الاسـتخدام فـي العربيّة. كما أن عـدم التنسـيق بين مؤسَّسـات الترجمـة العربيّة يجعل القارئ العربي أسـير معرفـة منقوصـة، إذ تتطلَّـب التراجـم العربيّة اسـتكمال الموضوعـات لتجمع علومهـا مـن كل زواياهـا، وهذا بسـبب الافتقـار لقاعدة بيانـات عربيّة تُشـكِّل دليـلًا لمـا يحتاجـه المواطن العربـي من معـارف مختلفة.

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 128

السنة الحادية عشرة - العدد مئة وثمانية وعشرون
رمضان 1439 - يونيو 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: 007317480080 - 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:**
Alexander Deineka (1899 - 1969) روسيا

مجاناً مع العدد:

غلاف **الكتاب:**
Elena Polenova (1850 - 1898) روسيا

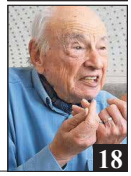
تقارير | متابعات |

4

الناشر والقارئ
مَنْ على حافة الإفلاس؟
جمال الموساوي-عبدالله بن محمد-ياسمين عباس

14

خارج مقرات العمل
الدِبْلوماسيَّة في عصر «تويتر»
حميد عمر


18

إدغار موران:
مايو ماتزال صَدْعَاً مفتوحاً
طارق غرماوي

22

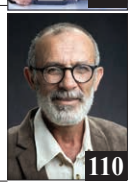
حنة أرندت:
شرعنة العنف وتفاهة الشرِّ
عزالدين بوركة

26

محمد يونس:
رأس المال الخيري.. نحو اقتصاد ثلاثة أصفار
مروى بن مسعود

106

مهرجان «كان» 71
دورة النسوية والفيلم العربي في الموعد
أحمد شوقي


110

كامل الباشا:
نحن بحاجة إلى أفلام تُساهم في الحوار البنَّاء
حوار: علاء مصباح

64

«جيرار جينيت» حدود التأثُّر العربي

(خالد بلقاسم)

30

مونديال روسيا أهدافٌ خارج المرمى!

نحن وكأس العالم..علاقة تُلخِّص الحياة
(وديع عبد النور)

بطل روسي أكبر من كرة القدم
(منذر بدر حلوم)

فرنسا بقمصان الهجرة والاندماج
(محمد الإدريسي)

منتخب إسبانيا في مواجهة نفسه!
(أحمد عبد اللطيف)

الألمان تعلَّموا حدود المنافسة
(كريمة بداوي)

إيطاليا..انهيار إمبراطورية الكرة!
(يوسف وقاص)

المونديال.. قاربُ إنقاذ لاقتصاد المستضيف
(جمال الموساوي)

أدب | فنون | تاريخ | علوم |

جيل ضائع وجيل متعب..قصص أميركية بالعربية (إبراهيم أولحيان) 74

لماذا نكتب؟.. تَمثُّلات روائيِّيْن للممارسة الإبداعية (كلير دولانوي-تـ: نبيل موميد) 77

مارجريت آتوود.. «حكاية أَمَة» تستحوذ على القارئ والكاتب (تـ: جابر طاحون) 80

هل تعرف الأشجار؟.. عبّاس كيارستمي شاعراً (تـ: مريم حيدري) 96

في زمن التقنية ووسائل التواصل الحديثة.. التحريفُ قَدَرُ الأدب الشَّعبيّ (رضا الأبيض) 102

الفصل المعكوس (جستان كانون -تـ: عبد الرحمان إكيدر) 124

ما هي المدرسة الجامعة؟ (بياتريس كاميرر-تـ : خديجة حلفاوي) 128

دانيال إيفرت في مواجهة ناعوم تشومسكي.. المعركة حول أصل اللُّغة (ياسين ادوحموش) 134

وديع فلسطين.. على هامش الحياة (صلاح حسن رشيد) 150

دور الهجرة في تفاعل العرب وسودان إفريقيا (وليلاي كندو) 152

140

قصّة القناع..

الشاهد الغائب

محمد الغزي

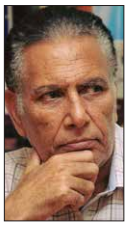
118

إيزابيل هوبير:

أحب أن أكون بمفردي

تـ: أسماء مصطفى كمال

حوارات | نصوص |



56

رفعت سلّام:

وحيدٌ، منفرد ولا ظلّ لي..

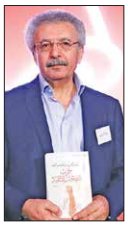
حوار: أحمد اللاوندي

60

صلاح فائق:

قصيدة النثر ونازك الملائكة

حوار: نورالدين بازين



70

إبراهيم نصر الله

البوكر لـ «حرب الكلب»

ممدوح فرّاج النابي-سمير أحمد الشريف

84

كازوو إيشيغورو

مطرب العاشقين

تـ: رولا عبيد

الناس في المنطقة العربيّة لا يقرأون، أو لا يقرأون كفايةً مقارنةً مع شعوب أخرى في العالم. هذه الفكرة وحدها كفيلة بدفن الاستثمار في قطاع الكتاب بشكلٍ نهائي. لكن المفارقة أن الأرقام المتدنية لنسب القراءة التي تُقدِّمها المُؤسَّسات الرسميّة أو مراكز البحث لا تبدو مُتناغمة مع الواقع على الأرض. فإذا كان العرض من الكتب لم يتمكَّنْ، من وجهة نظر الناشرين ومعدي الدراسات المذكورة، من تحفيز الطلب على القراءة، فإنه لا يمكن التغاضي عن وجود طلب أصلي أدى إلى خلق عرضٍ سخيّ من الكتب لكن من خارج القنوات «القانونية».

الوجه الاقتصادي لقرصنة الكتب

تراجعٌ في مداخيل دور النشر المغربية

الدار البيضاء: جمال الموساوي

هذا الوضع أوجد ظاهرة «الباعة المُتجوِّلين» لكتب غير مُستعمَلة، جديدة، لكنها «مُزيَّفة» أي لا تنتمي للسلسلة العادية لإنتاج الكتاب، لأنها تقليد لمنتج أصلي مُسجَل. ظاهرة تستفيد مما أتاحته التكنولوجيا في مجال الطباعة والنسخ ومن الغياب النسبي للمراقبة على دخول الكتب وخروجها، عبر الحدود، إذا لم يكنْ مضمونها يُثير مشكلة سياسية أو دينية أو عرقية. هذه التجارة تُشكِّل جزءاً من الاقتصاد الخَفي، أو غير المُهيكَل، الذي لا يخضع للنظام الضريبي، ولا يُراعي الحقوق المادية للناشر وللكاتب، ويمارس منافسةً غير شريفة «لباعة الكتب النظاميين».

إنه نشاطٌ ينطوي على ثلاث مفارقات على الأَقل، أولاها أنه يُهدِّد بإفلاس دُور النشر وبوار تجارة المكتبات وتحويل الاستثمار في قطاع الكتاب والنشر إلى مجالات أخرى مضمونة أكثر ومحصَّنة ضدّ القرصنة والتقليد، بالرغم من أنه يُساهم في حلّ جزئي لبطالة البعض من خلال بطالة مُقنَّعة تتمثل في تشغيل عدد من الناس يجوبون الشوارع والمقاهي أو يفرشون بضاعتهم من الكتب على الأرصفة.

ثانية المفارقات، أنه يكشف عدم دقّة المعلومات والأرقام المُتعلِّقة بالقراءة في العالم العربي خاصّة، فبالرغم من غياب أرقام حقيقية حول رقم معاملات هذه التجارة بسبب طابعها

غير الرسمي، إلّا أن ذلك لا يمنع ملاحظة الرواج الذي تلقاه الكتب «المُزيَّفة» أو المقرصنة، وبالتالي فتدني مبيعات الكتب الأصلية ليس مؤشِّراً مُؤكَّداً على تدني نسب القراءة. وتتمثل المفارقة الثالثة، في أن المواقف من قرصنة الكتب متباينة بين المُتدخّلين في إنتاجه، أي الكاتب والناشر أساساً، خاصّة أن العلاقة بينهما، في العالم العربي، هي علاقة لا تتَّسم - في الغالب- بالثِّقة اللازمة. لذلك إذا كان الناشرون يعتبرون القرصنة مسّاً برقم معاملاتهم وبأرباحهم، وبالتالي بنشاطهم بشكلٍ عام، فإن الكُتَّاب قد ينظرون إلى الأمر، أمام ضعف الحقوق التي يحصلون عليها، باعتباره زيادة في انتشار كتبهم وأفكارهم وذيوع صيتهم. وربما كان هذا هو الأكثر أهمِّية بالنسبة للكثيرين منهم مادام أن قِلّةً فقط من الكُتَّاب في منطقتنا مَنْ يعيشون من عائدات كتبهم، أي أن الكتابة هي المصدر الأساس لدخلهم. وفي هذا السياق يمكن استحضار شاهد من إهداء «نسيان كوم» لأحلام مستغانمي، التي تهدي الكتاب أولاً إلى قراصنة كتبها، وأيضاً من رأي البرازيلي كويلهو، الذي ينظر إلى العملية باعتبارها ترويجاً يُمكّن من رفع المبيعات.

لقد كان لابد من الوقوف عند هذه المفارقات، لأنها مثار جدل متواصل في العالم العربي، لارتباطها بظواهر اجتماعيّة واقتصاديّة أخرى مثل ارتفاع نسب الأمِّية في الكثير من الدول التي تنتمي إلى المنطقة، وتدني القدرة الشرائية لفئات واسعة من المُتعلِّمين مما يجعل اقتناء الكتب نوعاً من الترف، ثمّ البطالة التي تمنع الشباب من التفكير في الكثير من أساسيات الحياة قد يكون الكتاب واحداً منها، لكن في آخر القائمة. باستحضار كلّ ذلك، يحتمل النظر إلى قرصنة الكتب بالإضافة إلى الجوانب القانونيّة والاقتصاديّة المُتعلِّقة بحقوق الكاتب والناشر والعاملين في دُور النشر، جوانب عاطفية، إذا جاز القول، من باب تيسير وصول الكتاب إلى القُرَّاء المحتملين الذين لا تسعفهم مواردهم في الحصول عليه، وبالتالي الإسهام في نشر الثقافة والفكر في المجتمع، وعلى نطاقٍ واسع.

لهذا توجد على شبكة الإنترنت مواقع عديدة تعرض كتباً مجانية للقراءة والتحميل، بعضها حديثة الصدور، ولاتزال خاضعة للقوانين المُنظِّمة لحقوق المُؤلِّف. هذه المواقع - في الغالب- أصحابها مجهولون، وأقصى ما يمكن أن تتعرَّض له من عقاب هو حجبها، وبالتالي وقف تدفُّق مداخيلها من الإشهار ومن عدد الزيارات أو النقرات على روابطها. عقوبة لا يحصل المُؤلِّف والناشر على أي شيء منها مقابل انتهاك حقوقهما. هذا الوضع سخر منه الروائي السوداني أمير تاج السر بطريقته حين كتب تدوينة في العام 2017 على جداره في موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» تقول: «نشر أحد مواقع قرصنة الكتب رواية لي ومعها هذه الكلمات: نسخة مزيدة ومنقحة وعالية الجودة، وبغلاف أفضل من النسخة الأصلية. حقوق النشر محفوظة للموقع».

> قبل أسابيع حجزت السلطات المغربية عِدّة أطنان من الكتب المُقرصنة قادمة بشكلٍ خاص من لبنان ومصر في مخازن بمدينة الدار البيضاء، بناءً على شكاية من الجمعية المغربية للناشرين

لكن السخرية لا تخفي أن هناك إشكالاً اقتصاديّاً حقيقيّاً يمسّ الاستثمار في مجال النشر والكتاب، مع ما يتبع ذلك من فرص عمل وحركة تجارية تهم المواد الأولية لصناعة الكتاب وتوزيعه وتصديره، والضرائب المُترتِّبة عن ذلك لخزينة الدولة، سواء تعلَّق الأمر بالضريبة على القيمة المضافة أو الضريبة على الدخل أو الضريبة على الشركات وعلى الأرباح المُتحصَّلة من تجارة الكتب بالنسبة للبلدان التي تفرض رسوماً على الكتاب أو غيرها من الرسوم.

في بداية الألفية وجَّهت شبكة تليفزيونية فرنسية نداءً (حبياً) يستهدف ضمائر القراصنة الذين يكسرون شيفرات قنواتها ويكبدونها خسائر مالية هائلة، وذلك بعدما فشلت المساطر القانونية والمتابعات في إيقافهم، لكن كلّ ذلك لم يمنع القراصنة من الانتباه إلى فرص الربح في المجالات الإبداعية والفكريّة الأخرى، وبالتالي تنويع نشاطهم وأرباحهم. في هذا السياق، قدَّرت دراسة تعود إلى العام 2007 الخسارة (العالمية) بسبب القرصنة في مجالات السينما والموسيقى والتليفزيون والكتاب بحوالي (1.2 مليار أورو) خلال تلك السنة، منها 147 مليون أورو في قطاع الكتاب. هذا الوضع، حسب الدراسة، قد يكون أدى إلى فقدان ما يُقارب 10000 منصب عمل منها 5000 منصب عمل مباشر، وذلك في جميع القطاعات موضوع الدراسة، علماً أن قطاع الكتاب يشغل في فرنسا وحدها نحو 80000 شخص بشكلٍ مباشر وغير مباشر، وتصل قيمته المضافة في الناتج الداخلي الإجمالي إلى 5.5 مليار أورو في أرقام تعود إلى العام 2015. وتُشير أرقام أخرى

نشرتها فيدرالية جمعيات الناشرين الأوروبيين سنة 2011 في تقرير حول اقتصاد الكتاب إلى أن رقم معاملات القطاع بلغ في تلك السنة 22.8 مليار أورو، ويُشغِّل 135 ألف شخص. لهذا دفعت الإشكالات التي باتت تطرحها ظاهرة القرصنة وتأثيراتها الاقتصاديّة على الناشرين والكُتَّاب والمستخدمين، نائباً في الجمعية الوطنيّة الفرنسية في العام 2013 للذهاب أبعد من المطالبة بمحاربة القرصنة، بل بتقنين تجارة الكتب (الأصلية)، الورقية والإلكترونية، المُستعمَلة على مواقع التجارة الإلكترونية، دون إذن من أصحابها، حتى لا يُؤدِّي ذلك إلى إفلاس دور النشر والمكتبات والمسّ بالحقوق المادية للكُتَّاب.

في المقابل، تظَلّ الأرقام المُتعلِّقة بالتجارة غير القانونية للكتاب في العالم العربي شبه منعدمة، على غِرار باقي مجالات وأنشطة الاقتصاد غير المهيكل، بيد أن الجدل بدأ يتصاعد أكثر فأكثر، خلال السنوات الأخيرة، بعد أن صارت الكتب الورقية المُقرصنة معروضة بأسعار زهيدة على الأرصفة في العديد من البلدان العربيّة التي لاتزال، حتى الآن، تتعامل مع الموضوع بنوعٍ من التساهل لأسبابٍ تمّتْ الإشارة إلى بعضها سابقاً. أمّا ما يُعرض على الإنترنت مجاناً في صيغة (PDF) فلا يتم الانتباه إليه إلّا قليلاً جدّاً.

قبل أسابيع حجزت السلطات المغربية عِدّة أطنان من الكتب المُقرصنة قادمة بشكلٍ خاص من لبنان ومصر في مخازن بمدينة الدار البيضاء، بناءً على شكاية من الجمعية المغربية للناشرين التي تعتبر القرصنة سبباً مباشراً في تدني رقم معاملات أعضائها. فأمام التراجع الحتمي لمبيعات الكتب الأصلية بالنظر لفارق السعر مع الكتب المقرصنة الذي لا يتعدَّى سعراً شبه موحَّد لجميع العناوين (بين 20 و30 درهماً في الغالب)، كانت الدورة الأخيرة (2018) لمعرض الكتاب بالدار البيضاء مناسبةً لطرح الموضوع للنقاش في ندوة حملت عنوان «جميعاً من أجل صيانة حقوق المُؤلِّف»، وتمّ فيها التأكيد على ضرورة تفعيل القوانين المُتعلِّقة بالحقوق المادية للمُؤلِّفين والناشرين. وهي الندوة التي شهدت تبايناً في زوايا النظر إلى الظاهرة باعتبارها مشكلة تحتاج إلى تدخُّلات وحلول من جهة، ومن جهةٍ أخرى ممارسة تساهم في توسيع «سوق القراءة»، التي يصل حجم تداولاتها، عربياً، وفي شقها الرسمي القانوني، حسب أرقام متاحة على الإنترنت، إلى 4 ملايير دولار أميركي. إنها الخلاصات ذاتها في ندوة سبقتها قبل شهر بمعرض القاهرة في يناير/ كانون الثاني 2018، مع التأكيد على ضرورة تدخُّل الدولة من خلال تفعيل القانون وتشديد العقوبات على قرصنة الكتب، وهو أمر من شأنه الحفاظ على حجم الاستثمار في القطاع والاستمرار في توفير فرص شغل ومداخيل لآلاف الأسر.

إن الأرقام تكون في الغالب ذات دلالات تقريبية، خاصّة أنها تتباين من مؤسَّسة لأخرى، بسبب اختلاف مناهج استقصاء البيانات والبحث، والتي تنعكس على الخلاصات النهائية. بيد أن ما لا يمكن التغاضي عنه هو أن اقتصاد الدول العربيّة لا يتأثَّر بشكلٍ كبير بأعمال قرصنة الكتب، اعتباراً لضآلة مساهمة القطاع في الناتج الداخلي الإجمالي، ولضعف حجم الاستثمار في الثقافة، عموماً، من طرف الدولة والقطاع الخاص. كما أن الدولة نفسها قد تُثمِّن مساهمته في امتصاص البطالة مهما كانت هذه المساهمة بسيطة، وهذا ما يُفسِّر نوعاً من التساهل الذي تُواجَه به القرصنة، في الكثير من الأحيان، كباقي مجالات الاقتصاد غير المهيكل. إن هذا يعني أنّ الضرر الاقتصادي للقرصنة يتحمَّله الناشرون أكثر، والكُتَّاب الذين ينشرون كتبهم على نفقتهم، وبالتالي على عاتق هؤلاء يقع العمل من أجل دفع الدولة إلى الحزم تجاه انتشار الظاهرة.

معرض تونس الدولي للكتاب 2018 ▲

وفق أحدث الأرقام يوجد في تونس 150 دار نشر، لا يعمل منها في الوقت الحالي سوى 50 مطبعة، حسب إحصائيات اتحاد الناشرين التونسيين

بين تكلفة النشر وتعطُّل المطابع

تراجع صناعة الكتاب في تونس

تونس: عبدالله بن محمد

تغيَّرت أنماط استهلاك الكتاب ومعها تغيَّرت أساليب النشر. الكتاب، صناعة وتسويقاً، مجال هَشّ في الوطن العربي، يتطوَّر بنسق بطيء جدّاً، وإجمالي ما يتم تأليفه من الكتب سنوياً في الدول العربية لا يتجاوز 1 % من الإنتاج العالمي السنوي من الكتب. وهذا ما يجعل صناعة الكتاب تشهد نمواً بطيئاً شأنها شأن معدّلات استهلاك المعرفة وتسويقها، ويعود ضعف إنتاج الكتاب لعوامل عِدّة تهم الناشر والكاتب على حَدٍّ سواء. فالناشر يتحدَّث عن غياب شبكات توزيع منظَّمة على المستوى العربي تدفع بحضور الكتاب إلى أقصى حَدٍّ ممكن، وتحقيق ذلك يحتاج إلى جهد من الناشر والمستثمر والدولة. ولكن في الوقت نفسه لا يمكن ضمان نجاح مثل هذه الشبكات وشركات التوزيع قبل إيجاد حلول لمشكلات الرقابة والمنع والمصادرة والعزوف عن القراءة. وفي الجانب الآخر يشكو الكاتب من غياب وكالات حقوق الكُتَّاب والمُؤلِّفين تضمن حقوقه المادية والمعنوية، وتكون قادرة على أن تنتقل بالكاتب من المستوى المحلي إلى فضاء أرحب. وما يزيد الحالة تعقيداً ظاهرة العزوف وقِلّة القُرَّاء في ظِلّ غياب القراءة الحرّة ومشاكل القرصنة.

وفق أحدث الأرقام يوجد في تونس 150 دار نشر، لا يعمل منها في الوقت الحالي سوى 50 مطبعة،

حسب إحصائيات اتحاد الناشرين التونسيين، نتيجة الصعوبات المادية ووسط تراجع نسبة الكتب المقترحة للطباعة والنشر، بعد الارتفاع الكبير في تكاليف النشر، وهي للأسف لا تغطيها المداخيل المُتأتّية من بيع الكتب والمطبوعات الأخرى. فإنتاج الكتاب التونسي يشهد صعوبات جمّة، وهو ما يُؤكّده رئيس اتحاد الناشرين التونسيين، محمد الصالح معالج، الذي أقرَّ بوجود أزمة حقيقية في صناعة الكتاب منذ سنوات نتيجة «اختناقها بالمصاريف والضرائب وارتفاع كلفة المستلزمات المادية لإنتاج الكتاب». وفي ظِلّ غياب الدعم اضطرت دور نشر عديدة إلى التوقُّف عن العمل وإعلان إفلاسها، وقد نشهد إغلاق العشرات من دور النشر الأخرى مستقبلاً بسبب افتقارها إلى الآليات الكافية لإيصال الكتاب إلى مختلف الجهات، وغياب الدعم الرسمي للكتاب، وهو ما ينقص من شأنه أمام نظيره الأجنبي.

ونتيجة لذلك، أدّت تكلفة نشر الكتب المرتفعة وتعطُّل المطابع عن النشر إلى تعميق أزمة الكُتّاب والمُؤلِّفين، ومعظمهم لا يمكنهم أن يعيشوا من دخلٍ زهيد توفِّره كتبهم، وهو ما خلق نوعاً من العزوف، وحتى العوز في الإبداع. فالكاتب ليس لديه الوقت الكامل للتفرُّغ للإبداع، إضافة إلى غياب التشريعات الواضحة، وضبابية علاقة الكُتّاب بدور النشر في ما يخص الحقوق الأدبيّة للكاتب. وعادة ما تستأثر دور النشر بالأرباح المُتأتّية من تسويق الكتب، دون إعطاء الكاتب حقوقه كاملة. ويشتكي معظم الكُتّاب من تردي أوضاعهم مقارنةً ببقية القطاعات الثقافيّة، مثل السينما والموسيقى والمسرح التي تجد الرعاية الكافية.

ضعف في الكمّ والنوع

بلغت حركة النشر أَوْجَها غداة الثورة التونسية نهاية العام 2010، وظهرت دور نشر خاصّة جديدة طبعت مئات الكتب في اختصاصات مختلفة بوَّأت تونس المرتبة الخامسة إفريقيّاً في طباعة الكتاب ونشره في العام 2017 حسب إحصائيات أعدَّها موقع «بوك ستار» البريطاني. وبيّنت الإحصائية أن حجم الإصدارات في تونس بلغ 720 عنواناً سنوياً. وقد دعا رئيس اتحاد الناشرين التونسيين الدولة إلى ضرورة «تغيير استراتيجيتها في مجال الكتاب، وأن تكثّف دعمها لهذا القطاع عبر إحداث مكتبات وشركات توزيع في إطار الشراكة بين القطاعين العام والخاص». مضيفا بأنه «من غير

بمقارنة بسيطة لمعدلات النشر بالدول المُتقدِّمة تبرز الهوّة الكبيرة بين بلدان العالم المُتقدِّم والبلدان النامية، حيث تظلّ أرقام النشر والقراءة في العالم العربي عموماً بعيدة كلّ البعد عن دور النشر الغربية. في بريطانيا مثلاً تطبع دور النشر أكثر من 20 كتاباً جديداً في الساعة؛ مما يجعل حصّة الفرد من استهلاك الكتاب في بريطانيا الأعلى في العالم، بمعدّل 2875 كتاباً لكلّ مليون شخص من السكان، ويزيد هذا أكثر من 1000 كتاب في تايوان وسلوفينيا مثلاً. وكشف التقرير السنوي الرابع للتنمية الثقافيّة، الذي تصدره مؤسَّسة الفكر العربي، أن نسبة القراءة بين العرب تدهورت بشكلٍ مخيف، وهناك كتاب يصدر لكلّ 12 ألف مواطن عربي، بينما هناك كتاب لكلّ 500 إنجليزي، ولكلّ 900 ألماني، وبأن معدل القراءة في العالم العربي لا يتجاوز 4 في المئة من معدل القراءة في بريطانيا.

مكتبة الخلدونية – تونس ▲

الطبيعي أن نجد عشر مكتبات فقط مُتخصِّصة في بيع الكتاب الثقافي في كامل البلاد التي تُعَد أكثر من 11 مليون ساكن».

عزوف عن المطالعة

تُشير كلّ الأرقام والإحصاءات إلى أن المطالعة في تونس تعيش أزمة كبيرة، أثّرت سلباً على المشهد الثقافي العام، ورغم أن تونس تضم أكبر شبكة للمكتبات العمومية في إفريقيا (405 مكتبات)، فإن أرقام الإدارة العامّة للكتاب والمكتبة الوطنيّة تؤكّد أن معدل المطالعة عند التونسيين لا يتجاوز 0.7 كتاب لكلّ ساكن. نسبة الشباب وحتى الطلبة المطالعين لم تتجاوز 18 % من جملة المطالعين، كما تُشير الأرقام إلى أن ثلاثة من أربعة تونسيين لم يدخلوا مكتبة عامة واحدة في حياتهم، وبأن نصف الأطفال في تونس يفتقرون إلى ثقافة المطالعة. قد يعود ذلك إلى انتشار الوسائل التكنولوجية الحديثة التي قضت على كلّ وقت يمكن أن يخصِّصه الفرد للمطالعة، إلى جانب الأزمة الاقتصادية التي تعيشها البلاد، والتي ساهمت بدورها في استفحال أزمة المطالعة؛ فحتى ضمن شريحة المطالعين، نجد أن 44 % فقط منهم ينفقون على شراء الكتب، إلى جانب تواضع الميزانيات التي تخصِّصها المُؤسَّسات الثقافيّة والتعليمية لشراء الإصدارات الجديدة، وتزايد عدد قرَّاء الكتب الإلكترونية في المدة الأخيرة، مع عجز المناهج التعليمية عن ترسيخ ثقافة المطالعة عند الأطفال.

في مواجهة كلّ هذه التحدِّيات تقتضي الضرورة الآن العناية بالنشر الورقي كأولوية قصوى للتحفيز على ممارسة القراءة ودعمها. فالقُرَّاء الأوروبيون، والغربيون – عموماً–، مازالوا متمسكين بالقراءة الورقيّة رغم الطفرة التكنولوجية التي تعيشها بلدانهم، لكنها عرفت كيف تُحقّق المصالحة المطلوبة بين الكتاب الورقي والقارئ. ولتحقيق ذلك لابد للمُؤسَّسات الحكومية من التدخل للتشجيع على الإبداع والنشر عبر برامج وآليات مُتعدِّدة، منها دعم الورق ومستلزمات الطباعة، وإحداث صندوق للتشجيع على الإبداع، ودعمه بالموارد المالية، وتخفيف بعض العراقيل الإدارية التي تبطئ من نسق توزيع الكتب.

وفي هذا السياق، كان مؤتمر الناشرين العرب قد أوصى في ختام أعماله، الذي أقيم بتونس مؤخَّراً، بجملة من المقترحات للنهوض بواقع الكتاب، من ضمنها وضع برامج لتحفيز القراءة لدى المواطن، وخاصّة الأطفال، وتوسيع شبكة المكتبات العامّة والجامعية والمدرسية، مع تخصيص حصص دراسية للمطالعة الحرّة وجعلها ضمن أنشطة الطلاب في التقويم، وإنشاء إدارة لحماية الملكية الفكريّة ومحاربة القرصنة، مهمتها فرض احترام حقوق الملكية الفكريّة في صناعة النشر. وأخيراً إعداد دراسات ميدانية عن الميول القرائية لدى المواطن والتوعية بأهمِّية النشر الورقي والصوتي والرَّقميّ.

سوق سور الأزبكية – القاهرة ▲

يشهد سوق النشر المصري في الفترة الأخيرة حالةً من الركود، في هذا الاستطلاع مع بعض الناشرين نتعرَّف إلى أسباب هذا الركود ومكامن الخلل التي أدت إلى إبطاء آليات هذه الصناعة..

سوق النشر في مصر

صناعة مُهدَّدة بالإفلاس

القاهرة: ياسمين عباس

في البداية يصرِّح محمود مدبولي، المدير العام لمكتبة «مدبولي»، بأن سوق النشر خلال فترة معرض القاهرة الدولي للكتاب لعام 2018 كان جيّداً، لكنه كان أضعف من سنة 2017، مشيراً إلى أن بعض دور النشر اهتمَّت بإصدار الروايات العربيّة والروايات المُترجمَة منذ عام 2017، ولكن الطلب عليها قلّ في الوقت الحالي، وأصبح العديد من القُرَّاء يهتمون بشراء الكتب السياسيّة والفكريّة.

وأكَّد مدبولي أن انتشار الكتب المُزوَّرة على نطاقٍ واسع، أثَّر على سوق النشر، خاصّة أن المكتبات تبيع بسعرٍ أعلى من أسعار الكتب المُزوَّرة، التي لا تتأثَّر بارتفاع سعر الدولار، الذي يُؤثِّر بدوره على أسعار خامات الطباعة التي يتم استيرادها من الخارج. علاوة على توافر الكتب الإلكترونية (pdf) التي يعتمد عليها العديد من الشباب في وقتنا الحالي، والتي أدَّت إلى انخفاض بيع الكتاب الورقي بنسبة 60 %.

أمام هذا الوضع، كشف مدبولي عن خطة اتحاد الناشرين المصريين في بذل المزيد من الجهد في محاربة الكتب المُزوَّرة على مستوى الوطن العربي، عبر تطوير آليات تسويق الكتاب المصري في البلدان العربيّة، وتوحيد سعره.

الكاتب أحمد مدحت، مدير النشر الشبابي بدار «نهضة مصر»، يُلخِّص أسباب أزمة النشر في وقوع الناشر بين فكي قوتين عُظميين: القارئ والمكتبات. فالقارئ، في نظره صار ذا مزاج مختلف عمَّا اعتدنا، حيث أصبح القُرَّاء في مجموعات لهم عادات ومواسم وطرق تقييم خاصّة في القراءة، ترفع أعمالاً وتنزل أخرى دون اعتبار للجودة كشرطٍ من شروط التقييم، فأصبح لدينا نجوم في الكتابة لا يُقدِّمون شيئاً مفهوماً بمنطق الكتابة المعتاد. ومن ناحيةٍ أخرى، يُضيف أحمد مدحت، فإن المكتبات باتت «قوة عظمى تحدِّد حركة سوق النشر وما يجب أن يبقى على الأرفف للعرض، وما يجب أن يعود للمخازن، وأيضاً بلا نظر للجودة بطبيعة الحال نظراً لطبيعة السوق الجديدة. مما ترتَّب عليه اختفاء أعمال وأسماء لامعة لا لشيء إلّا لأن «الجمهور عايز كده!»، وتبعاً لذلك يرى أحمد مدحت «فإنك تستطيع أن ترى بلا عناء انقسام سوق النشر بين ناشرين قرَّروا أن يستسلموا تماماً لموجة الجمهور الصاخبة، وما تعد به من مبيعات عالية واحتلال مكانة مُميَّزة في قوائم «البيست سيلر»، ودور أخرى استمرَّت في تقديم الجودة مكتفية بالقارئ الواعي الباحث عن القيمة، ودور ثالثة تمكَّنت من اتباع الخلطة السِّرية فقدَّمت عناوين جذابة لأسماء محترمة دون أن تغفل القيمة فيما تقدِّمه».

ويبقى الناشر قطب الرحى، وعليه تحمُّل مسؤولية الاختيار، حول هذا الدور يؤكِّد مدحت أن العملية بالأساس خاضعة لقدرة الناشر على فهم الحركة السوقية ومدى تمتعه بالمرونة اللازمة للتعامل مع اللامنطق الذي يحاول أن يسود..

صاحب دار «بورصة الكتاب»، عادل متولي، يرى بأن قطاع النشر في مصر يتأثَّر بعِدّة عوامل، منها ارتفاع سعر الدولار، الذي ينعكس على تكلفة الطباعة وسعر الورق لكونهما مستلزمات مُستورَدة، مما يتسبَّب في تضاعف تكلفة الكتاب بصورة مباشرة، وهذا يؤدِّي إلى انتشار الكتاب المُزوَّر على نطاق واسع بأسعارٍ أقلّ، على الرغم من جهود اتحاد الناشرين المصريين في محاصرة المُزوِّرين من خلال منع أي دار نشر من ممارسة المهنة إذا لم تكنْ عضواً في الاتحاد.

ويُشير متولي إلى أن دور النشر المُتوسِّطة والحديثة هي التي تعاني من هذه الأزمة وازديادها بشكلٍ مستمرّ، الأمر الذي يجعلها تبحث عن بديل عن طريق الاتجاه للسوق الخارجي من خلال معارض الكتاب العربيّة، وكذلك النشر على نفقة المُؤلِّف. كما أشار متولي إلى أن بعض دور النشر اعتمدت على الطبعة الشعبية في إصداراتها حتى تؤثِّر على سوق الكتب المُزوَّرة.

وأكَّد متولي أن الاختلالات يمكن أن تُعالَج من خلال دعم الدولة لدور النشر الخاصّة عن طريق اقتناء القطاع الحكومي لإصداراتها، مُمثَّلاً في وزارة التربية والتعليم، وزارة الشباب والرياضة، وزارة الثقافة والجامعات، وعرضها في مكتباتهم... من جهةٍ أخرى، تبقى التكلفة عقبةً دائمة في وجه الناشر، أما حقوق المُؤلِّف فهي ثانوية، مشيراً إلى أن العديد من دُور النشر المعروفة تتوفَّر باستمرار على مُؤلَّفات دون أن تتمكَّن من إصدارها نظراً للميزانية التي ترتفع بوتيرة شهرية.

> العديد من دُور النشر المعروفة تتوفَّر باستمرار على مُؤلَّفات دون أن تتمكَّن من إصدارها نظراً للميزانية التي ترتفع بوتيرة شهرية

وصرح عبد القادر بأن المبيعات بدأت تقلّ منذ 3 سنوات بصورةٍ واضحة، وأن السوق المصري تأثَّر بالأوضاع الاقتصاديّة التي انعكست سلباً على القدرة الشرائية للقارئ، وجعلته مستغنياً عن شراء الكتب، معتبراً إياها مجرَّد سلعة ترفيهية. وقد لُوحظ هذا التأثُّر في تراجع نسبة المبيعات في المعارض العربيّة الأخيرة في معظم البلدان العربيّة، وفي معرض القاهرة خاصّة نظراً لكون هذه الفترة تعَدّ موسماً ترويجياً للكتاب ولدور النشر لا يُقارَن بأي فترة أخرى. أمام هذا الواقع، يلفت مدبولي، إلى أن وزارة الثقافة لا تُقدِّم أي دعم لدور النشر الخاصّة، لكنها تُقدِّم دعمها للإصدارات التابعة لها فقط.

أسباب تراجع سوق الكتاب تتداخل فيها أطراف عِدّة كما لاحظنا، وجُلّها أسباب هيكلية مرتبطة بالدعم وتنظيم القطاع وحمايته قانونياً من آفة التزوير والنشر غير المشروع، والبعض من هذه الأسباب مرتبط بتطوُّر عادات القراءة ووسائطها الإلكترونية. لكن بعيداً عن كلّ ذلك، ثمّة مَنْ يُركِّز على محتوى الكتاب نفسه، باعتباره جزءاً من أسباب الأزمة؛ هذا ما يُصرِّح به محمد هاشم، صاحب دار «ميريت»، في ختام هذا الاستطلاع، حيث يذهب إلى القول بأن المشكلة الأساسية لديه، تكمن في محتوى الإصدارات، سواء كانت في الأدب أو السياسة، وأيضاً في حرّيّة انتقال الكتاب من دولةٍ إلى أخرى، مشيراً إلى أن نضاله يكون من أجل توسيع هامش حرّيّة التعبير.

يرى المسؤولون الألمان أن دمج اللاجئين من السوريين والعراقيين وغيرهم، يقع على عاتق مراكز اللُّغة والمدارس بالمحلّ الأول، فهذه الأماكن هي مَنْ تُكسب الشخص اللُّغة، التي ستمكِّنه بالتالي من التواصل والتعبير ومخاطبة الآخرين، وحتى قراءة اللافتات والإعلانات وأسماء المحلَّات والصحف وما إلى ذلك. ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى مَنْ يتبنَّى اللاجئين ويعمل على إدماجهم في المجتمعات المستضيفة.

اللُّغة في العمل الإنسانيّ

مَنْ يحفظ للاجئ صوته؟

أيمن الطيب بن نجيل

اللُّغة هي طريق اللاجئ نحو الاندماج، وبدون تمكُّنه من لغة البلد المستضيف يعاني من الاغتراب والانعزال، فبناء على دراسات في جامعة تكساس أُجريت على مجموعة من المهاجرين من العراق والصومال وإثيوبيا وجمهورية الكونغو الديموقراطية، تبيَّن أنّ مَنْ لمْ يتمكَّنْ من اللُّغة يظلّ في معاناة لسنواتٍ فيما يخص موضوع الاندماج. في هذا الصدد، يقول بول هويجر، المُنسِّق الألماني في مركز اللُّغة بجامعة كامبريدج: «كلّما تحدَّثت أفضل باللُّغة، كان قبولك أكثر، فتعلُّم اللُّغة يتيح فهم الثقافة والمكان المحيطين»، كما أن أي لاجئ قادم من ويلات الحرب والاقتتال، يحتاج في أيامه الأولى إلى رعاية نفسية، ولا يكون بإمكان الكثيرين تجاوز ذلك دون مساعدة الأخصّائيّين الاجتماعيّين والنفسيّين.

ويرى المسؤولون الألمان أن دمج اللاجئين من السوريين والعراقيين وغيرهم، يقع على عاتق مراكز اللُّغة والمدارس بالمحلّ الأول، فهذه الأماكن هي مَنْ تُكسب الشخص اللُّغة، التي ستُمكِّنه بالتالي من التواصل والتعبير ومخاطبة الآخرين، وحتى قراءة اللافتات والإعلانات وأسماء المحلَّات والصحف وما إلى ذلك. ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى مَنْ يتبنَّى اللاجئين ويعمل على إدماجهم في المجتمعات المستضيفة.

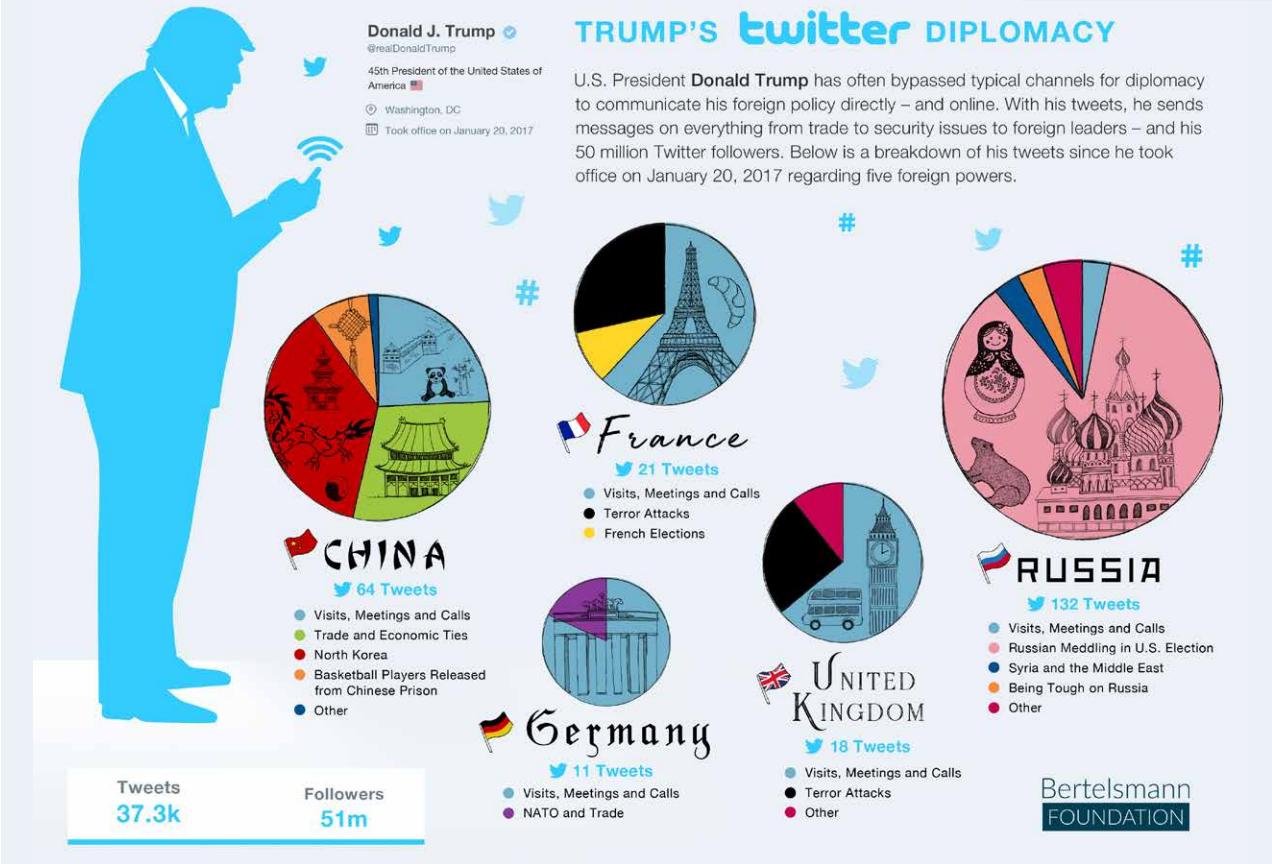
في الوقت الحاضر تعتمد المُنظَّمات والمؤسَّسات الإنسانيّة الدولية الكبرى الإنجليزية كلغةٍ رسمية لها ولموظفيها إلى جانب الفرنسية، ويظهر هذا

في لسان مبعوثيها وموظفيها. في المقابل معظم النازحين واللاجئين، هم من الناطقين بالعربيّة أو اللُّغات الإفريقية، فبحسب سلطان بركات مدير مركز دراسات النزاع والعمل الإنسانيّ بمعهد الدوحة، فإن اللاجئين والنازحين العرب والمسلمين يمثلون 70 % من النازحين في العالم، كما أن معظم المُتضرِّرين من أزمات الجفاف والأوبئة هم من البلدان الإفريقية، كالسودان والصومال وغيرهما.

هذا المأزق كان واضحاً في أعقاب انتشار فيروس (إيبولا)، ووفاة ما يزيد على 10 آلاف شخص في البلدان الثلاثة المُتضرِّرة، (سيراليون، وغينيا، وليبيريا)، والتي تحتوي على ما يزيد على 90 لغة ولهجة، حيث وجدت منظَّمة الصِّحة العالمية نفسها أمام تحدِّيات مواجهة الوباء، بسبب لغة المعلومات الصِّحية التي كانت تُنشَر بالإنجليزية والفرنسية، بينما السكان المحلِّيون في البلدان الموبوءة لا يتحدَّث أكثرهم هاتين اللُّغتين، كما أن بعض مَنْ يتحدَّثون بها أُمِّيون، فنسبة الأمّية في هذه البلدان تصل إلى 52 %، وبالتالي فإن المكتوب من منشورات وملصقات، لا ينتفع بها حتى مَنْ يتقن إحدى هاتين اللُّغتين، ويُضاف لما سبق أن المُنظَّمات لا تنظر إلى الترجمة والمترجمين كحلٍ فوري وبديل لأزمة اللُّغة، فبحسب منظَّمة مترجمون بلا حدود (TWB)، فإن المُنظَّمات الدولية المعنِيَّة بالصِّحة ومكافحة الأوبئة، غير معنِيَّة بموضوع اللُّغة في الأزمات، ولا تضعها ضمن أولوياتها، ولذا فقد انعكس الوضع على صعوبة الحصول على المحتوى الإغاثي من هذه المُنظَّمات؛ لكي تتم ترجمته وإتاحته للسكّان المحلِّيين، كما تضيف المُنظَّمة أن هناك صعوبة في توفير مترجمين فاعلين ولديهم القدرة على الترجمة من الإنجليزية أو الفرنسية إلى اللُّغات واللّهجات المحلِّية.

التجارب والخبرات المتراكمة، أظهرت خطأ اقتصار العمل الإنسانيّ على التدخلات والمساعدات المعنِيَّة بالطعام والشراب والسكن واللباس، فهي حسب الباحثة ماريا لينسو إن لم تكنْ خطأ، فإنها لا تكفي على الأَقلّ، ولذا فقد بدأ يُلمح في السنوات الأخيرة ظهور الاهتمام المتزايد من قِبَل الأكاديميين والسياسيين وممارسي العمل الإنسانيّ في المُنظَّمات، إلى جعل العمل الإنسانيّ يستوعب التنوُّع الثقافي والعرقي واللُّغوي. ولَعلّ السبب في ظهور الاهتمام بالقيم واحترام الثقافة والعادات - بحسب لينسو-، هو عدم الثِّقة بالمبرِّر العالمي للاحتياجات الإنسانيّة التي يقوم عليها العمل الخيري، فالاحتياجات الإنسانيّة الأساسية، والتي يُتعارَف على أنها الحاجات الأوليّة الضرورية لأي فرد، لم تكنْ ثابتة دائماً، وكثيراً ما تجادَل الفلاسفة والمُفكِّرون الاجتماعيّون حول حقيقة تمثيل مثل هذه الاحتياجات، وبعبارة أخرى فالإنسان روح وجسد، ولا يكفيه المأكل والمشرب كضرورة أولية للتخفيف عنه؛ إذ يجب إلى جانب هذا أن يهتم بصحته النفسيّة، واحترام خصوصياته وتمكينه منها ومن ممارسة لغته ودينه. وتفعيلاً لهذا المطلب تضمَّنت مدونة قواعد السلوك الخاصّة بالصليب الأحمر قواعدَ احترام ثقافات وأعراف وعادات المجتمعات، التي يتمّ التعامل معها أثناء الأزمات والكوارث، حيث جاء في المبدأ الخامس: «علينا نحن مؤسَّسة الصليب الأحمر والهلال الأحمر والمُنظَّمات غير الحكومية، المشاركة في الإغاثة في حالات الكوارث، واحترام ثقافة، وعرف، وعادات المجتمعات المحلِّية والبلدان التي نعمل فيها»، وهذه المعايير أصبحت في وقتٍ قصير معاييرَ مركزية لتخطيط وتقييم برامج المُنظَّمات غير الحكومية أثناء تعاملها مع الكوارث والأزمات. وكذلك الحال مع مؤسَّسات كاليونسكو، والإيسيسكو، والألسكو، فمِمّا طرحته اليونسكو في نطاق خطتها وميزانيتها للاهتمام بمشاكل اللاجئين ومعاناتهم في المجتمعات المستضيفة، برنامجٌ بعنوان: «العمل لصالح العمال المهاجرين وعائلاتهم» وكانت أولى أهدافه، تطوير تعليم اللُّغة الأم، إلى جانب أهداف تتعلَّق بالتكوين التقني والمهني، فالتمكُّن من اللُّغة عند المهاجر يُمثِّل له الفرصة للاندماج والتأقلم والحصول على فرص عمل أكثر، وبالتالي استقرارٌ ماديٌّ وأسريٌّ أكثر.

من ناحية أخرى هناك مراكز أجنبية معنِيَّة بتعليم اللُّغة المنتشرة في مخيمات اللاجئين، وهي نتاج التنفيذ والتخطيط اللُّغوي، للدول الناطقة بالإنجليزية، كالمجلس الثقافي البريطاني(British Council)، الذي يُجري بحوثاً ودراسات على مخيمات اللاجئين السوريين في تركيا والأردن وسورية، بهدف دعم الاحتياجات اللُّغوية للاجئين. وإنْ كان لا بدّ في هذا السياق التّنبيه إلى ضرورة إيجاد طريقة تضمن الاستفادة من جهود وقدرات المُنظَّمات الدولية، وتحفظ، في الوقت ذاته، خصوصيات المجتمعات النازحة والمُتضرِّرة. وهي عملية تبقى على عاتق الدول والمؤسَّسات العربيّة، المعنيّة باللاجئين والنازحين العرب، من خلال إعداد أُطر تعليمية عربيّة وتوفير مناهج تتوافق مع الثقافة العربيّة، بيحث يتمّ تعليم اللُّغة الأمّ أولاً، ثم الإنجليزية كلغةٍ ثانية، بصفتها ناقلةً للمعرفة لا أداةً للتواصل والحديث والتعبير اليومي.



لم يَعد فَنّ الدِبْلوماسيَّة المُعقَّد يقتصر على صالونات السفارات الفارهة وأروقة المُنظَّمات الدولية. ففي عصر شيوع الرَّقمنة، صار يُنظر إلى الدِبْلوماسيَّة الإلكترونية كوسيلة فاعلة لتعزيز المصالح في الخارج. ومن هذا المنظور، استغلّ السُّفراء وسائل التواصل الاجتماعي، تويتر على وجه الخصوص، للتوليف من خلالها بين المواقف الرَّسميّة والآراء الشَّخصية، متجاوزين بذلك القواعد المُتعارَفة للدِبْلوماسيَّة التقليدية.

خارج مقرات العمل

الدِبْلوماسيَّة في عصر تويتر

ليو بوبينو[1]

ترجمة: حميد عمر

الآنية التي تتَّسم بها هذه المنصَّات، وغياب الحاجة إلى وسيط يجعلان منها جاذبة أيضاً لشخصيات من خارج المحيط الدِبْلوماسيّ، في عالم لم تعد فيه العلاقات الدولية حِكراً على الحكومات وحدها. ومع ذلك فإن التّعارُض بين استخدام هذه المنصَّات الجديدة (الرسائل المقتضبة، الإثارة المُتعمَّدة) وبين الممارسات الدِبْلوماسيَّة المُتعارَف عليها، يجعل التعامل معها أكثر تعقيداً من الظاهر. ولا ضير من التساؤل فيما إذا كانت الشبكات الاجتماعيّة التي تتغذَّى على الشحن العاطفي هي المكان الأمثل

للدِبْلوماسيّة، وإذا ما كان الحضور المُكثَّف للرئيس ترامب على منصَّة تويتر التي يُملي من خلالها سياسته الخارجية، يُبرز إشكالية هذا التطوُّر في العلاقات الدِبْلوماسيَّة.

مظهر جديد للدِبْلوماسيّة

تظهر الدِبْلوماسيَّة الرَّقميَّة، قبل كلّ شيء، كمؤشِّر على الطبيعة المُتغيِّرة لإدارة الشؤون الدولية، فلم يعد الدِبْلوماسيّون المحتكرين الوحيدين للتعبير عن العلاقات بين الدول، كما أنّ البرقيات وغيرها من المراسلات، تخلَّت عن مكانها للتغريدات التي تتعارض مع وسائل الاتصال التقليدية للهيئات الدِبْلوماسيَّة. وبهذا نكون قد انتقلنا من الدِبْلوماسيَّة التقليدية في إطار «الدوائر المغلقة» المقتصرة على عددٍ محدود من الفاعلين، إلى دبلوماسية «المنصَّات» المفتوحة على عددٍ كبير من ناشطي المجتمع المدني للتفاعل في فضاءات الشبكات الاجتماعيّة دون قيد أو شرط. وقد أسهمت هذه المنصَّات في تضاعف عدد الفاعلين وفي اتِّساع نطاق التغريدات المنشورة، مما دفع الأجهزة الدِبْلوماسيَّة إلى استغلالها للتواصل والتفاعل مع الرأي العام، والمُنظَّمات غير الحكومية ومجتمع الأعمال والأوساط الأكاديمية، كون هؤلاء الفاعلين الجدد أصبحوا جزءاً لا يتجزأ من اللعبة الدولية. وهنا تكمن أهمِّية تغيير الوسيلة بتفضيل التواصل التحاوري الأكثر انفتاحاً على التواصل التراتبي التقليدي، تواصل يُضفي طابعاً إنسانيّاً على المداخلات ويبعدها عن الإجراءات الدِبْلوماسيَّة للأيام الخوالي.

الحاجة إلى استراتيجية «0.2»

في عصر الرَّقمنة، لم تعد قوة التأثير تُقاس بعدد السفارات والقنصليات والمكاتب التمثيلية فحسب، بل من خلال الحضور المتزايد على منصَّات التواصل الافتراضية. الدِبْلوماسيَّة الإلكترونية غدت اليوم أداة محورية في استراتيجية التأثير، لا يمكن الاستغناء عنها. وسواء كان ذلك من خلال إنشاء منصَّة أو إطار معلوماتي بعِدّة لغات، أو من خلال الحضور على شبكات التواصل الاجتماعي، فلابدَّ من التواجد والتفاعل في كافة المنصَّات لتأكيد الحضور والترويج للقيم .

يبدو أنّ وزارة الخارجية الفرنسية قد أدركت ضرورة مواكبة الحداثة التي تفرضها الثورة الرَّقميّة، فقامت منذ عام 2012 بفتح حساب خاص بها على تويتر بأربع لغات، ومنها اللُّغة العربيّة، بغية إيصال رسالة الوزارة إلى جميع أنحاء العالم. ويضمّ هذا الحساب ما يُقارب المليون متابع، وتضمّ النسخة العربيّة منه قرابة 220 ألف متابع. وكدلالة على الأهمِّية والجهد المبذول عهدت الوزارة لتويتر إنشاء وحدة رصد لأنشطة الشبكة الدِبْلوماسيَّة الفرنسية، وحصر جميع المبادلات الدِبْلوماسيَّة ذات الطابع العام.

صوتٌ دبلوماسيٌ مختلف

وجد الدِبْلوماسيّون في تويتر منصَّة مُفضَّلة للتعبير، غدت في غضون سنواتٍ قليلة منبراً مهمَّاً في العلاقات الدولية، لدرجة أنّ مجرَّد التواجد على منصَّة تويتر يُعَدّ عملاً دبلوماسيّاً. وتُمثِّل حسابات السُّفراء أدوات فعَّالة لتعزيز مصالح بلدانهم والترويج لدبلوماسيتها، فقد أصبحوا فاعلين رقميِّين مُحاطين بحشودٍ من الأتباع وقادرين على جذب المزيد. جانب الشخصنة في هذا النمط التواصلي الدِبْلوماسيّ مُهمّ، لأنه يتجاوز المفردات الدِبْلوماسيَّة الجامدة، ويضفي لمسة من الدفء الإنساني، وروح النكتة في بعض الحالات. مناصب السُّفراء ترتبط أساساً بالهويّة الثقافيّة وتهدف إلى تعريف الرعايا بالبلد المضيف والترويج لثقافة بلدهم الأصلي، في حين لا يتردَّد بعض السُّفراء في الحديث عن التجارب الشخصية في

البلد المضيف.

السَّفير البريطاني السابق في لبنان «توم فليتشر Tom Fletcher»، مُؤلِّف كتاب «الدِبْلوماسيَّة المُجرَّدة، السُّلطة والكفاءة السياسية في العصر الرَّقمي»، يؤكِّد على ضرورة حضور الدِبْلوماسيّين على منصَّة تويتر. وقد قام هو بنفسه بنشر 10000 تغريدة (بمعدل 6 إلى 7 تغريدات يومياً) خلال فترة عمله في بيروت، كما كتب مدوَّنة شيِّقة جدّاً عن تجربته اللبنانية.

وعلى المنوال نفسه، يقوم السَّفير الفرنسي السابق في لبنان، «إيمانويل بون Emma-nuel Bonne»، والذي يشغل حالياً منصب مدير مكتب وزير الخارجية «جان-إيف لودريان Jean-Yves le Drian»، بعمل مشاركة لنشاطه الترفيهي الأسبوعي، ولا يتوانى في إبداء رأيه حول الحياة السياسية في لبنان.

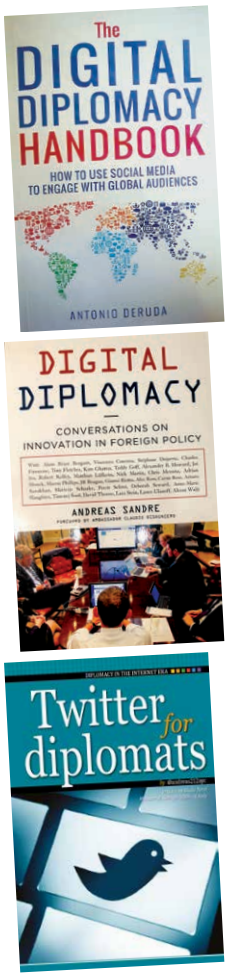
ومع ذلك، فإن هذه الآنية قد تتسبَّب في إثارة المشاكل، لأن التغريدات لا تقرّ مُسبقاً من قبل الوزارات المعنية كما هو حال النشرات الإخبارية والمراسلات. هذه الحرّيّة الكاملة المتاحة للدبلوماسيين يمكن أن تتحوَّل إلى إشكالية. فلسنا في منأى عن إثارة الجدل، ويمكن أن تؤدِّي بعض المفردات البسيطة إلى إشعال الشبكات الاجتماعيّة والتسبب في خلق توترات، بل في أزمات دبلوماسيّة. ففي حين أن معظم السُّفراء أو رؤساء الدول يميلون إلى توجيه النقد لعمل حكومة ما عبر القنوات الدِبْلوماسيَّة، فإن البعض لا يتردَّد في الإعراب عن الاستياء وتوجيه النقد المباشر لنظرائهم من خلال الشبكات الاجتماعيّة. وكما يتضَّح من الجدل الأخير حول استخدام الرئيس ترامب المُفرط لتويتر، والعواقب الوخيمة لبعض التغريدات الهجومية، حيث ضاعف الرئيس الأميركي من هجماته الاستباقية الفظَّة – غالباً- ضد نظرائه، وبمشاركة 30 مليون متابع.

في الرابع من ديسمبر/كانون الأول، وبعد أيام قليلة من محادثته الهاتفية مع الرئيس التايواني، تسبَّب ترامب في تجميد العلاقات الأميركية – الصينية من خلال نشره لسلسلة من التغريدات التي تنتقد سياسة التبادل التجاري والمشاريع العسكرية للصين.

نماذج ردود الأفعال التي أعقبت إعادة انتخاب الرئيس الإيراني حسن روحاني، توضح لنا بشكلٍ كافٍ تنوُّع الاستراتيجيات حينما يتعلَّق الأمر بترك الخيار للدبلوماسيين. فقد فضَّلت السفارة الفرنسية التريُّث، بانتظار البيان الصادر عن الإليزيه لتهنئة الرئيس روحاني على إعادة انتخابه، قبل أن تُعيد نشر البيان على حسابها على تويتر دون أيّ تعليق. وبخلاف ذلك، هنَّأت رئيسة الدِبْلوماسيَّة الأوروبية «فيديريكا موغيريني Federica Mogherini»، الرئيس الإيراني مباشرة لإعادة انتخابه ووعدت بأن يواصل الاتحاد الأوروبي العمل بموجب الاتفاق النووي المُبرَم عام 2015.

أصبح الفضاء الرَّقميّ اليوم الحيِّز الذي من خلاله تختار الأسر المالكة التواصل والتفاعل مع رعاياها. وعلى هذا النحو، ينشر ملك إسبانيا فيليب، والملكة ليتيزيا، والأسرة المالكة، وبانتظام، رسائل ذات محتوى بصري يتم اختيارها بعناية بالغة حول مواضيع ثقافيّة أو اقتصاديّة أو عسكريّة أو حتى رياضيّة.

كما أن الملكة إليزابيث الثانية، ملكة إنجلترا، والأسرة الملكية، التي تهتم بشؤونها الصحافة الدولية، لم تقاوم الانتقال إلى العالم الرَّقميّ، وقد نشرت تغريدة حول زيارتها لضحايا وجرحى الهجوم الإرهابي في مانشستر، لطمأنتهم وللإعراب عن دعمها لهم.



إن التمعُّن في الدِبْلوماسيَّة الإلكترونية يُفضي إلى فهم تحوُّل العلاقات الدِبْلوماسيَّة بين الدول إلى علاقات جيوسياسية أكثر شمولاً، تُدار من قِبَل فاعلين جدد

علاوةً على المبادرات الإقليمية الساعية إلى تحليل التحدِّيات الراهنة، انضمَّت أخيراً مراكز الأبحاث الشهيرة إلى الحوار عبر الإنترنت. فعلى سبيل المثال، أعلن المعهد الأوروبي للبحر الأبيض المتوسط، الذي يهتم بالعلاقات المتوسطية والعلاقات مع أوروبا، عبر تغريدة عن مؤتمر برشلونة EuroMeSCo 2،1) يونيو 2017) لمواجهة التطرُّف والعنف في المنطقة الأورومتوسطيّة.

مفارقات تويتر

يُؤكِّد «جورج هاينه Jorge Heine»، سفير تشيلي السابق في جنوب إفريقيا والهند، أنّ استخدام منصَّة تويتر في ممارسة العمل الدِبْلوماسيّ محفوف بالمفارقات. ففي حين ينبغي على كلّ مستخدم محاولة الظهور بمظهر الشَّخص المُسلِّي والغامض لجذب أكبر عدد ممكن من المتابعين، تتلقَّى التغريدة المُستفزَّة ردوداً أكثر، ومن ثمَّ عدداً أكبر من المتابعين، وانتشاراً أوسع لها. هذه الممارسات تتناقض مع القواعد التقليدية للعمل الدِبْلوماسيّ. فالدعابة نادرة في العمل الدِبْلوماسيّ، ويمكن أن تُفضي إلى نتائج عكسية، ويُعَدّ الغموض آخر شيء ترغب به الحكومات في ما يتعلَّق بالعلاقات الخارجية. كما أنّ الأسلوب المُقتضَب والتلقائي للتغريدات على منصَّة تويتر (المُحدَّدة بـ 140 حرفاً)، يتعارض تماماً مع طبيعة التصريحات الدِبْلوماسيَّة الواضحة والمدروسة. إنّ التغيُّرات التي أحدثتها التكنولوجيا الحديثة في العقود الأخيرة عميقة لدرجة أنها طالت حتى المهن التقليدية كالدِبْلوماسيَّة التي تميَّزت بممارسات وعادات تعود إلى قرون بعيدة. إذا كان انتشار الدِبْلوماسيَّة الإلكترونية يسمح بإضفاء طابع ديموقراطي مُعيَّن على عمليات النشر والمشاركة الدِبْلوماسيَّة، إلّا أنه يؤدِّي مع ذلك إلى نوع من القصور نظراً لأن طبيعة شبكات التواصل الاجتماعي تتناقض كليّةً مع قواعد العمل الدِبْلوماسيّ. ولهذا السبب، ما يزال العديد من الدِبْلوماسيّين حذرين وأكثر تمسُّكاً بالقواعد التقليدية. وبصورة أعمّ، فإنّ هذه الظاهرة الطليعية تكشف تماماً المنحى الذي يتَّخذه المجتمع في زمن هيمنة النبض الإلكتروني وآنية كلّ شيء ووفرة المعلومات، والاستخدامات البناءة التي اكتسحت كلّ شيء بما فيها الدِبْلوماسيَّة.

إن التمعُّن في الدِبْلوماسيَّة الإلكترونية يُفضي إلى فهم تحوُّل العلاقات الدِبْلوماسيَّة بين الدول إلى علاقات جيوسياسية أكثر شمولاً، تُدار من قِبَل فاعلين جدد، بحيث يمتلك كلّ شخص الحقّ في التعبير، وإيصال رأيه إلى مسامع الآخرين عبر النت، وما يُصاحب ذلك من إيجابيات ومحاذير.

المصدر:

https://kamsyn.com/2017/06/01/la-diplomatie-a-lheure-de-twitter/

هامش:

1- Léo Poupineau ، محلل سياسي فرنسي

شكّلت أحداث مايو 1968 بفرنسا رجّة عنيفة طالت هزاتها الارتدادية مختلف مناحي الحياة الفرنسيّة، الاجتماعيّة، والثقافيّة، والسياسيّة، والفلسفيّة، والتربويّة، والفَنّيّة، والتحرُّرية، كما كان لها صدى في بلدان القارة العجوز، وفي كثيرٍ من مناطق العالم.. في هذا الحوار يعود الفيلسوف الفرنسي إدغار موران إلى قراءة أحداث مايو الطلابيّة، وفهم أسبابها، وتداعياتها، في الواقع السياسيّ، والفكريّ، والثقافيّ، والعلميّ الراهن، في فرنسا وخارجها.

إدغار موران:

مايو 68 ماتزال صَدْعَاً مفتوحاً

حاوره: إرسيلا غوتييه وشارل كيول

ترجمة: طارق غرماوي

أنت المُثقَّف الفرنسي الوحيد الذي درس وفَكّ شفرة أحداث مايو 1968 «حال وقوعها»، ضمن سلسلة مقالات نُشِرَتْ بجريدة لوموند بدءاً من منتصف مايو 1968. هل حصل هذا بسبب حدسكم بهذه الأحداث التي فاجأت فرنسا؟

– على أي حال، قمت، منذ نهاية سنوات الخمسينيات بتشخيص طبقة جديدة هي طبقة المراهقين، التي تشكّلت بعد الحرب، وكانت تنحصر بين شرنقة الطفولة ولحظة بلوغ سن الرشد. لقد اتَّخذت لنفسها عادات، ولغة، وهنداماً، وأماكن للتجمُّع، وموسيقى، وصنعت تطلُّعات خاصّة بها؛ ففي الوقت الذي كانت فيه حضارة الثلاثين المجيدة (ممتدة من 1945إلى 1975) تدعي أنها تحمل بحبوحة العيش بسبب الرَّخاء المادي، كان المراهقون يشعرون بفراغ هذه الوعود. إنهم بصدد البحث عن نوع من الأصالة الشخصية، يحلمون بالأخوة، وبالحياة ضمن جماعة، وبالاستقلال الذاتي في الآن نفسه. وهذا التفاوت، وهذا الضجر اللذان تجسَّدا على الشاشة الكبيرة من خلال الشخصيتين اللتين جسدهما

«جيمس دين James Dean» و«مارلون براندو Marlon Brando» أواسط سنوات الخمسينيات أفرزا أشكالاً من التمرُّد. ينبغي ألَّا ننسى أن في 22 يونيو 1963 - خلال الحفل الموسيقي الكبير، الذي نُظِّمَ بساحة الوطن -place de la nation من طرف مجلة «سالي لِكُوبان- Salut les copains»، والذي جَرَّ جمهوراً غفيراً من الشباب جاؤوا للتلاحم مع مغنيهم المُفضَّلين- كان من بينهم «جوني هوليداي Johnny Hallyday» - قد أسفرت حماسة الاحتفال عن انفلاتات. اقتلعوا الأشجار، وقلبوا السيارات. فالظاهرة التي أطلقت عليها «yéyé»، في إحدى مقالاتي التي كتبتها لفائدة جريدة لوموند بعد هذا التجمهر غير المسبوق لـ 000، 200. شاب، كشفت عن عنفٍ غير مُتوقَّع. فخلف النجوم الذين ساروا مع تيار الاستعراض التجاري الذي رعاه دانييل فيليباشي مُؤسِّس سالي لكوبان، كانت الضواحي تشهد تكاثر فرق الروك «بلوزون نوار»، التي كانت في حالة تمرُّد.

ولكن، ليس مغنو «الوزرات السوداء» هُم مَنْ صنعوا مايو 1968...

- بالتأكيد لا. فبدءاً من 1965 شكَّلت طبقةُ المراهقين لنفسها نخبةً مثقَّفةً من بين الطلبة، وقبل هذا بجامعة «بيركلي- Berkeley» بكاليفورنيا، حيث بلور الشباب المُحتج طموحاته من أجل حياة أخرى، وعبَّر عنها بوضوح، بإحداث قطيعة مع حياة «وحيدة البعد- unidimensionnelle» على حَدّ تعبير قائدهم «ماركيس Marcuse». هكذا اندلعت، مع بداية 68، احتجاجات طلابية، على شكلٍ من العدوى، ناتجة عن عولمة الخبر، في بلدان ذات أنظمة سياسيّة واجتماعيّة مختلفة عن الولايات المتحدة الأميركية والمكسيك ومصر وبولونيا. والقاسم المشترك بين هذه الحركات هو رفض عالم الراشدين، سواء أكانت سلطة تعليمية أم أسرية أم حكومية أم مؤسَّسة أم ديكتاتورية. ولقد فهمت أن فرنسا ستكون التالية في اللائحة، وذلك عندما كلَّفني الفيلسوف والسوسيولوجي «هنري ليفبفر Henri Lefebvre»، في مارس 1968، وكان أستاذاً بـ«نانتر Nanterre»، بأن أخلفه في إلقاء دروس مكانه. ولدى وصولي إلى الحرم الجامعي، لم أكنْ أعلم بالاضطرابات التي كانت تحدث منذ أسابيع، وعندما هممت بإلقاء المحاضرة، بدأ بعض الطلبة الحاضرين في المدرج يصيحون «إضراب» فاقترحت أن نُصوِّت لإلقاء المحاضرة، أو عدم إلقائها، ففاز المُصوِّتون لِصَالح إلقاء المحاضرة. ساعتئذ هتف طالبان غاضبان: «موران بوليسي!». هنا استشعرت علامات الخطر الداهم. ولكني، مع ذلك، لم أتصوَّر مُطلقاً المنعطف الذي سلكته الأحداث في فرنسا.

ومن بين جميع الانتفاضات الطلابية في العالم التي ميَّزت هذه المرحلة من التاريخ، كانت مايو 68 الوحيدة التي لم تجمع الطلبة فحسب، ولكن فئة واسعة من الفَنَّانين والمُثقَّفين، وأخيراً القوى العاملة. إنها الوحيدة التي خرجت عن نطاق الجامعة، لكي تستثمر جميع قطاعات المجتمع، وتتسبَّب في أزمة سياسيّة كبرى.

كيف تُفسِّرون هذا الاستثناء الفرنسي؟

- مايو 68 هي حدث مُعقَّد، مزيج من الضرورة والوضع الجامعي العالمي والصدفة. في هذا البلد المزدهر اقتصادياً؛ فرنسا سنوات الستينيات، التي بدا فيها النظام الديغولي (gaulliste) يخنق النقاش السياسي، والتي نشأت فيها ظاهرة غير ملحوظة إلى حَدٍّ بعيد، وهي العدوى المتلاحقة من «نانتر Nanterre» إلى الحي اللاتيني، ومن الحي اللاتيني إلى جامعات الضواحي، ومن الطلبة إلى الفَنَّانين والمُثقَّفين، وأخيراً من الأوساط المحظوظة إلى الجماهير الشعبية.

وقد تضافرت عِدَّة عوامل. كان الطلبة، في فرنسا أَقلّ عزلةً في المجتمع مقارنةً بنظرائهم الأجانب. وتأثير المُثقَّفين عندنا كان أشدّ، خاصّةً أن حدثاً فاصلاً جرى بداية مايو في جامعة السوربون، وذلك عندما وُلِدَتْ هذه الثورة في كنف عقلٍ مُتحرِّر بالأساس، هو عقل حركة 22 مارس بنانتر تزعَّمها النابغة والمدير الصغير «داني كوهن بينديت Dany Cohn Bendit»، والتحقت بها فرق تروتسكية وماوية. وقد هتف، حينئذ، هؤلاء المناضلون المُسَيَّسُون بالطلبة؛ «تطلعاتكم، وبحثكم عن الحرّيّة، وعن الإخاء، سنُحقِّقها بثورتنا». منذئذ، وجَّه الطلبة الثائرون نداءات ضاغطة للطبقة التي من

المفتـرض أنهـا ثورية، وهـي الطبقـة العمالية. ورغـم تَحفُّظ الزعماء النقابيين والشـيوعيين، فقد نجحت الحركة في الخروج من الجامعة والالتحام بالمطالب الاجتماعيّة والسياسـيّة لملايين الفرنسـيين، الذين سـيخوضون إضراباً فـي المعامل والإدارات لاحقـاً. ضمـن مفعـول كـرة الثلج هاتـه، لعـب المُتخيَّـل دوراً جوهريـاً. عندما نتجـاوز المظاهرات، والشـعارات والملصقات إلـى المتاريـس، فإننا ننتقل مـن اللعب إلى المواجهـة العنيفة. حينئـذ تسـتيقظ ذاكـرة تاريخية، ذاكـرة انتفاضـات الماضي، بمـا في ذلـك انتفاضة باريـس، في أغسـطس 1944، الحديثة نسـبياً. نُحْيي عاداتِ فرنسـا في التمرُّد التي كانت، على الدوام، تمـزج الأجيال والوضعيـات الاجتماعيّة.

رغم هذا التحشيد الضخم، أخفقت الثورة سريعاً...

– بالضبـط، ذلـك أن الثورة هي، في الحقيقة، أسـطورة نهائية حبكهـا التروتسـكيون والماويـون لحِـراكٍ عفويّ شـلَّ النظام الاجتماعـي، ولكنه لـم يقوَ، ولـم يرغب، بجـد، أن يأخذ محلَّه. إن التطلُّعـات نحو حياة حُرَّة وجماعيّـة، كانت احتمالاً ثورياً... لقـد جرى تفادي الاسـتعمال المُفرط للأسـلحة النارية من هذا الطـرف ومـن ذاك، ويبقـى العنـف اللَّفظـي، كمـا حصل في «CRS S S» السـخيفة. لـم يرتكـبْ أي طالـب فعلاً من شـأنه أن يشـعل المواجهـات الداميـة مع قـوات النظـام. وفي الجهة الأخـرى مـن المتاريـس، امتنعت السـلطة عن القمـع العنيف لثورة هؤلاء الشـباب الذين سيصبحون نخبة المستقبل بالنسبة للوطـن، وأبنـاءً للطبقة الحاكمة، وهو شـأن عـدد كبير منهم. ينبغـي التذكير، وهذا أمر بالغ الدلالـة، أن الضحايا القلائل في مايـو 68، قد لاقوا حتفهـم خلال مواجهات محاذيـة للمعامل. وبعـد نهايـة الأحداث، كانت فكرة أن مايو 68 انتفاضة فاشـلة مـن ترويـج اليمين، الـذي تبجَّح بأنـه منعها أكثر من اليسـار المُتطـرِّف، الـذي كان يتـوق إلـى أن يـرى فيهـا تكـراراً عاماً للثـورة القادمة. وسـيكون المُعتقِـد بأن مايـو 68 هي مرحلة ثوريـة كلاسـيكية مُخطئاً بشـأن حقيقتها، وعلـى العكس من ذلك – لقد قدَّمت، صُحبةَ صديقيّ «كورنيليس كاسـتورياديس Cornelius Castoriadis» وكلود لفورت Claude Lefort في كتـاب نشـرناه بأسـابيع قليلـة بعد أحـداث مايـو 68 – فإنها كانـت صَدْعَـاً تحـت خط العـوم للنظـام الاجتماعي تكدَّسـت مـن خلالـه قيم، وتطلُّعـات، وأفـكار جديدة كانت مدعـوَّة إلى تغييـر حضارتنا في العمـق [1]. ومع مايو، لم يتغيَّر أي شـيء وكلّ شـيء تغيَّـر. النظام السياسـي والاجتماعـي والاقتصادي استتب منذ شـهر يونيو، ولكن سيرورة انطلقت ستُغيِّر «روح» الزمن والحساسيات.

بأي كيفية؟

– أول تبعـات مايـو 68، الأكثـر بـروزاً، هـو الصعـود القوي لمـا نُسـمِّيه اليسـار المُتطـرِّف، الذي شـغل مكانـة جوهرية بين الشـباب المُثقَّف في النصف الأول لسـنوات السـبعينيات. هؤلاء المناضلون التروتسـكيون من جهـةٍ، والماويون من جهةٍ أخـرى، كانوا بالتعاقب مسـتنفرين ومكبوحيـن من طرف فئة من الأنتليجنسـيا الفرنسـيّة، خلـف «جون بول سـارتر Jean Paul Sartre» و«موريـس كلافيـل Maurice Clavel». وعلى خـلاف ألمانيا وإيطاليا، لم توجد بفرنسـا أي أَقليّة تورَّطت في العنـف، ولكن الشـباب المـاوي ذهبوا إلى المعمل، على سـبيل المثال، لاكتشـاف الوضع العمالي ونشـر الوعود الكاذبة. يبقى أنه في سـنة 1977 شهدت الماركسـية اللينينية عندنا اندحاراً سـحيقاً، وذلك عندما لطَّخت الأحداث الشـنيعة لعصابة الأربعة Bande des quatre الأسـطورة الماوية، وعندما كشف النظام المُؤلَّـه لـ«هو شـي منـه Ho Chi Minh» بالفيتنام عن وجهِه الديكتاتوري، وبدأت رسـالة المنشـقين السوفيات تجد صداها. ومنذئـذ، أمكن تقدير أهمِّيـة الدينامية الاجتماعيّـة الأكثر عمقاً وديمومـة، التـي انطلقت من حـول 68؛ تحرير المـرأة، انبثاق ثقافـة الاختـلاف – هي ثقافـة مثليي الجنس، أو على مسـتوى آخـر، الإقليميـون الجـدد – الرغبـة فـي التجربـة، الفرديّة أو الجماعيّـة، وأيضاً انبثاق الوعي البيئي ومسـألة التقدُّم العلمي. كلّ هـذه التحـوُّلات، إفـراز مايـو 68، كانـت تنحـو نحو جعل سـعادة حضارة البحبوحة إشـكالية. فالصحافة النسائية، التي تبيع السـعادة، شـرعت في طرح مشكلة الشـيخوخة، وإهمال الـذات. وفـي السـينما لـم تعد نهايـة الأفـلام سـعيدةً بصفة مُنتظمـة. لقـد تبـدَّل وجـه العصـر؛ شـهدنا صعـوداً متلازماً للرغبـة والقلق، والشَـكّ النقـدي حَلّ محَلّ الاعتقاد الشـائع في التقدُّم التقني والاجتماعي لسـنوات الخمسـينيات والستينيات، وسـوء المـزاج المتزايـد وَجَدَ علاجه فـي علم النفـس المُضاد. إن هـذا التطـوُّر فـي الذهنيـات، مصحوبـاً بآثـار الصدمة البترولية لـ 1973 انتهـى بتقويـض الثقة الآمنـة لرجال الفكـر السياسـي الرسـميين، الذين كانوا يعتقـدون أنه بعد 1945 تمّ إرسـاء مداميك أفضل المجتمعـات الممكنة، وأنها لا تملـك إلّا أن تسـتمر فـي مزاياها.

بوصفك مُفكِّراً وإنسـاناً، هل تغيَّرت أنت الآخر بسـبب مايو 68؟

– هـذه الأحـداث تركـت أثرها فِيَّ بـكلّ تأكيد. في تلـك اللحظة، وأنـا أتابـع المظاهـرات، كنـت شـاهداً على فتـرة لا مثيـل لها. والنـاس الذين لا يُوجد بينهم سـابق معرفة في الشـارع طفقوا، فـي لحظـة، يُكلِّمون بعضهـم بعضاً. كانت نشـوة من نشـوات التاريخ عشـت نظيرين آخرين لها. فـي يونيو 1936، وبعد ذلك أثنـاء تحريـر باريس على وجه الخصوص. كانـت لحظة مُؤثِّرة،

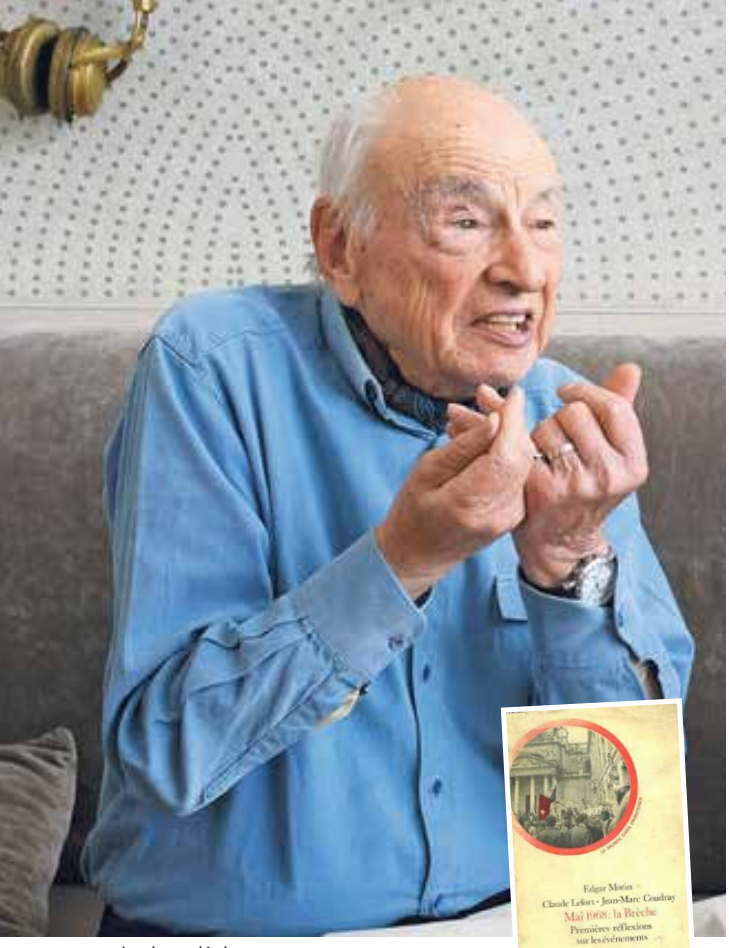
رغـم أنها لم تـدمْ غير مُدّة قصيـرة، ورغم أنها لم تُسْـتَتْبع بكل النتائـج المُنتظـرة. وقد ظلّـت ذكرى الفرحة العارمـة والالتحام حيَّـة بداخلي، نظراً لأن الحظ كان بجانبـي، فتذوَّقت مُجدداً هذه الأجـواء في السـنة الموالية بكاليفورنيا، عندما دُعيت لأشـتغل عِـدّة أشـهر بـــ Salk Institute ForBiological Studies de sanDiego. فقد كانت كاليفورنيا تعيش حينئذ الشـهور الأخيرة لازدهـار رائـع هو؛ مايو 68 اسـتمرّ أربع حِجَج مـن 1967 إلى 1970. امتزجـت الحياة بالأفـكار. واحتككـت بمُفكِّرين تعلَّمت منهـم أشـياءً كثيـرة... وهـذا المنـاخ، والحـوارات التـي لا تهدأ أَثَّـرت، هي الأخـرى عميقاً في تفكيري؛ فـي كاليفورنيا اقتنعت، بصفة نهائية، بضـرورة تداخل التخصُّصـات المعرفية، والربط بيـن المعـارف من أجل التفكيـر المُركَّب.

خمسـون سـنة بعـد ذلـك، ماتـت الأيديولوجيـات، وأصبحـت الجماعـات افتراضية. فهل بإمـكان «الصَّدع» الـذي فتحتـه مايـو 68 في خاصـرة حضارتنـا أن يُرْأَب؟

– إنـه، على العكس، مايزال مفتوحاً أكثر. والمعضلة الحضارية التـي أماطت عنها مايـو 68 اللثام ازدادت تفاقماً واسـتعصاءً؛ رفض حضـارة تتبجَّح أنها حملت الرخاء إلى الإنسـان، ولكنها لـم تفلـح في إشـباع آمالـه العميقة، هـو في صلب مشـكلاتنا المُعاصِـرة، الجماعيّة والفرديّـة. والعقيـدة النيوليبرالية، التي توطَّـدت دعائمهـا مـن خـلال اندحـار الشـيوعية، ومن خلال العولمـة، والتـي ظهرت في سـنوات السـبعينيات، أخفقت في أن تُقـدِّم نفسـها كواقـع لا محيـد ولا بديـل عنـه. إنهـا، فـي واقع الأمـر، الأيديولوجيـة الجديدة التي تُخفي تحت الحسـاب الواقع الانسـاني الحقيقي، التي تفرض علـى حياتنا إكراهاتها الاقتصاديـة والزمنيـة. نحـن في حاجـة إلى شـيء آخر. نحن نقـاوم كلٌ بطريقتـه؛ في صداقتنـا، وفي حبنا الخفـي أحياناً، فـي لعبنا، فـي «أكلنـا الجيد»، وفـي رقصنا نحاول أن نسـتلّ مقاطع من الشـعر، هذا الشـعر المُعلّق علـى الجدران في مايو 68. ينبغـي ألَّا ننسـى دلالة هذه الخربشـات «تحـت الأرصفة، والشـاطئ»، «الاسـتمتاع بـلا منغصات»؛ لقد عبَّـرت عن التوق إلـى العيش بطريقة شـعرية، أي العيش في حماسـة وعنفوان وتلاحـم، بعيـداً عن الحيـاة الاجتماعيّـة للراشـدين التي تتخذ أكثـر فأكثر طابعـاً نثرياً.

أنـت تقـول: كلٌ يقـاوم بطريقتـه فـي غيـاب العمل الجماعـي، كما في 68. ألَـمْ تنتهِ هذه المقاومة بالفشـل الذريع؟

– خـلال النصـف الأخير من القرن، أسـهم اكتسـاح الفردانيات، فـي الواقـع، فـي تراجـع تضامـن مجتمعاتنـا. وبقـدر تزايـد اسـتقلال الأفراد فقد وجدوا أنفسـهم، على الدوام، أكثر انقساماً



إدغار موران ▲

وانعـزالاً. إنـه التحـدِّي الأكبر والراهن بالنسـبة إلـى حضارتنا؛ ينبغـي أن يجد وسـيلة تجديـد جماعي مع الحفـاظ، في الوقت نفسـه، علـى الاسـتقلال الفـردي. وهـذا لـن يحدث مـن خلال ثـورة ماركسـية لينينيـة، ولا عبـر انفجـار عـام للأوضـاع كما حـدث فـي 68. وهـذه الحاجـة المُحرِّضة علـى الثورة سَـتُولَد بالضـرورة نتيجـة لصيغٍ أخرى. يبدو لي أنه، منذ عِدّة سـنوات، طفقـت تبرز ظاهرة تسـتجيب بعض الشـيء لهـذه الضرورة؛ انبثـاق الحـركات الجمعوية التـي تدعو إلى أشـكالٍ جديدة من التضامـن، إنهـا طريقة للبحث عـن التطلّعات التـي عبَّرت عنها مايـو 68. وأنا أعنـي جمعية ZAD، وليلة وقوف Nuit debout، والجمعيات المناهضة للرشوة، والجمعيات التي تنادي بتضريب الصفقـات الماليـة، والجمعيـات البيئيـة فـي الأحياء السـكنية، والزراعة البيولوجيـة، والاقتصاد الاجتماعي والتضامني... وآلاف المبـادرات لعيـشٍ أفضل، التي تتكاثر في فرنسـا وفـي العالم.. هـذا الحمـاس الجائـش الـذي لا يلتفـت لا إلـى الإدارة ولا إلـى الأحـزاب، إنه مكسـب مايو 68 في أشـكالٍ وأوضـاعٍ جديدة.

الهوامش:

1 – راجـع كتابـاً مشـتركاً بيـن إدغـار مـوران و(كورنيليـس كاسـتوريادس Cornelius Castoriadis» وكلـود لفـورت Claude Lefort) نُشِـرَ بعـد أحداث مايـو 68 بأسـابيعٍ قليلـة. ونشـرت تحت عنـوان (الصَّـدع) La Brèche.

المصدر:

L'OBS , LES HORS-SERIE ,N098,2018,P :7-11.

رغم رفضها للَقب «فيلسوفة»، بحجة أنها تشتغل في التنظير السياسي، فحنة أرندت تُعَدّ من أبرز المُفكِّرين وعلماء الاجتماع السياسي في القرن العشرين، الذين أعادوا الرؤية في الفكر الغربي وأزمة الحداثة، شأنها في ذلك شأن ميشيل فوكو، وجاك دريدا، ومارتين هيدغر، وهابرماس... الذين تأثّروا بمطارق نيتشه الهادمة للميتافيزيقا الغربية، والتي ألقت ظلالها منذ أفلاطون على الفكر والفلسفة الغربيين. ومن هذا المنطلق سعت أرندت إلى الحفر والتأصيل في مسألتي «العنف والشرّ»، كموضوعين جوهريين في جُلّ كتاباتها الفكريّة – السياسيّة.

حنة أرندت:

شرعنة العنف وتفاهة الشرّ

عزالدين بوركة

إذا كان العنف في الوقت المعاصر، سلوكاً ممنهجاً – من حيث إن «ما يُميِّزه – كما يخبرنا «إيف ميشو Y. Michaud»– عن أشكال العنف التي عرفها التاريخ، هو التدخُّل المزدوج للتكنولوجيا والعقلنة في إنتاجه»، ما يجعله سلوكاً لاعقلانياً ناتجاً عن العقل، وسلوكاً لا شرعياً تتم شرعنته – ففي المقابل تقول حنة أرندت– هذه الفيلسوفة الأميركية من أصل ألماني– التي عانت من مسألتي العنف والشرّ في فترات من حياتها داخل ألمانيا، وحتى خارجها، نتيجة البطش النازي– في كتابها «في العنف»: إن «السُّلطة والعنف، على الرغم من كونهما ظاهرتين متمايزتين، عادة ما يكون ظهورهما متزامناً. وحيثما يتم التوليف بينهما يتم (...) إبراز السُّلطة باعتبارها العامل الأساسي والمسيطر». فإن كانت السُّلطة «لا تحتاج إلى تبرير» فإن العنف هو ما يبرِّرها ويجعلها مسيطرة[1]. فهذا المعطى الذي جاءت به أرندت في مُؤلَّفها هذا، اُعتُبِر جديداً ومُثيراً للجدل، حيث إن موضوع العنف «نادراً ما كان موضع تحليل أو دراسة خاصّة مع أنه ذو دورٍ كبير في الحياة السياسيّة والاجتماعية لتاريخ البشر»[2]. فقد تمّ تبرير العنف طيلة التاريخ البشري عبر مقولات لاهوتية أو ميتافيزيقية.

لم تسعَ حنة أرندت إلى تأليف موسوعة حول العنف، أو القيام بحفر تاريخي في جذوره، بل سعت إلى جعل الكتاب ملخَّصاً وتكثيفاً لتمثُّلاتها الفكريّة تجاه هذه الموضوعة. وكأن الكتاب هو تتمة مُصغَّرة لباقي كتبها الفلسفية – السياسيّة، والتي وضعت فيها عصارة فكرها، وخاصّة كتابها «أُسس التوتاليتارية».

تمخَّض هذا المُؤلَّف عن السياق الذي عايشته الفيلسوفة خلال الحربين العالميتين، الأولى والثانية، والحرب الباردة. في ظِلّ التحوُّلات السياسيّة التي شهدتها أوروبا، يظهر العنف إذن، لا مبرَّراً، بل شرعياً، لكونه مرتبطاً بالسُّلطة «التي لا تحتاج إلى تبرير»، لكنها في حاجة إلى الشرعية. هذا التداخل بين العنف والسياسة، يبرز بشكلٍ جلي حينما يهدِّد السياسيون (الديكتاتوريون في هذه الحالة) بفقدان سلطتهم. فتنحطّ السُّلطة بالتالي، وتتحوَّل إلى وسيلة قمع وإكراه. إذ «إن كلّ انحطاط يُصيب السُّلطة هو دعوة مفتوحة للعنف– ولو لمجرَّد أن أولئك الذين يقبضون على السُّلطة، سواء كانوا حاكمين أو محكومين، إذ يشعرون بأن هذه السُّلطة تفلت من أيديهم، يلاقون على الدوام أكبر قدر من الصعوبة دون مقاومة إغراء استبدال السُّلطة بالعنف»[3].

ترى أرندت أن العنف، أو الشكل الأداتي للعنف، قد عرف تطوُّراً كبيراً على مَرّ التاريخ. وخاصّة ما بتنا نشهده مع ظهور الحروب النووية، والتي تهدِّد الجنس البشري ككلّ. فلم تعد الحروب تقتصر على الصِّراع العضلاتي أو الميداني، بل تخطَّى الأمر إلى ظهور عددٍ قليل من الأسلحة قادرة على تدمير كلّ مصادر القوة القومية، وأسلحة بيولوجية أخرى قادرة على جعل مجموعات صغيرة قويّة إلى درجة قلب التوازن الاستراتيجي. وهذا ما أصبحنا نعيشه اليوم من تهديدات مخيفة عن نشوب حرب نووية... أو امتلاك جماعات إرهابية لأسلحة

حنة أرندت في شبابها ▲

> يصير بالتالي فعل العنف مُبرَّراً وشرعياً، كما أنه يشرعن الفعل السياسي، وذلك في «حالة الدفاع المشروع عن النفس حين يكون الخطر حتميّاً». إذ إن وتر الخطر هو الذي تلعب عليه دول عديدة اليوم لتبرير عنفها

مُدمِّرة، ما يجعلها قادرة على قلب الأنظمة، وتهديد السلم العالمي، وقتل أرواح بريئة... إذ إن بإمكان التفوُّق التقني أن يكون «ضاراً أكثر منه نافعاً في الصراع ضدّ قوات حرب العصابات» (فلاديمير ديديجر). ولنا مثالٌ كبير في ما وقع مؤخَّراً في مناطق عِدّة، في الشرّق والغرب. إذ بقدر ما دمَّر «جماعات راديكالية» العمران والإنسان، دمَّرتهما تدخلات الأنظمة الخارجية بدورها، بحجة التدخُّل لفرض النظام والديموقراطية، فـ«بقدر ما يزداد بروز العنف كسلاح مشكوك فيه وغير مضمون في مجال العلاقات الدولية، [تقول أرندت] سيزداد بروز هذا العنف نفسه كعامل فعال في الشؤون الداخلية، ولا سيما في ما يتعلَّق بقضيّة الثورة»[4].

ويصير بالتالي فعل العنف مُبرَّراً وشرعياً، كما أنه يشرعن الفعل السياسي، وذلك في «حالة الدفاع المشروع عن النفس حين يكون الخطر حتميّاً». إذ إن وتر الخطر هو الذي تلعب عليه دول عديدة اليوم لتبرير عنفها.

ولا ترى المُفكِّرة حنة أرندت في العنف أي تبرير جوهري، من حيث إن «السُّلطة تكمن في جوهر كلّ حكومة، لكن العنف لا يكمن في هذا الجوهر»[5]، فالعنف هو وسيلة وليس غاية ولا جوهر، فهو أداة في حاجة لتبرير، وهذا التبرير يُستمَدّ من الطرف الآخر، ما يجعل من المستحيل أن يكون في جوهر أي شيء. وعند غياب الغاية من العنف يصير تعسُّفاً، لأنه يحضر بصفته الأداتية فحسب.

الشرّ وتفاهة الشرّ

تذهب حنة أرندت إلى تأصيل مشكلة الشرّ انطلاقاً من رؤية فكرية - سياسيّة بالضرورة، لا الفلسفية والإيتيقية (الأخلاقية). لقد رأت هذه الفيلسوفة بأن الشرّ - السياسي خاصّة- مرتبط بأزمة العالم الحديث المُتجسِّدة في الأنظمة التوتاليتارية، وخاصّة فيما نتج عن حروب القرن الـ 20، وما تولَّد عنها من وضع بشري، حيث اتَّسم ذلك القرن بكَونه «قرن العنف» بامتياز، أو «قرن الثورات»، كما وصفه لينين، فالأنظمة التوتاليتارية الغربية كانت وليدة ثورات وحروب القرن المنصرم. ما يستدعي - حسب أرندت- لمناقشة مشكل الشرّ أن ننطلق - بالضرورة- من التبرير السياسي، لا الأخلاقي والطبيعي والميتافيزيقي.

تسعى الأنظمة التوتاليتارية إلى تدمير الناس والحياة العامّة، مُستعينة بالبروباغاندا لغسل الأدمغة، كما حدث في العهد الستاليني والهتلري،

وتستعين هذه الأنظمة بوسائل سلطويّة مختلفة لفرض هيمنتها، وجعل النظام البيروقراطي صارماً، ومعه يصير الفرد داخل هذا النظام مطيعاً غير مبدٍ لرأيه، فالمنوط به هو تنفيذ الأوامر بلا أدنى مستوى التفكير. إن الأمر مشابه لما يقع في «وزارة الحقيقة» في رواية 1984 لجورج أورويل، حيث يجب على العامل تنفيذ عملية «تزوير الحقائق» بدون أن يُعمِل مَلَكَة التفكير في «الحقائق» التي ينسخها ويحرقها، بل تختلط الحقيقة بالزيف في ظِلّ عمليات التزوير المُتكرِّرة. من منطلق «اللاتفكير» لبسط نفوذه، يسعى النظام التوتاليتاري بما أمكنه من وسائل العنف (العسكر، الشرّطة، الإعلام...) إلى إرغام الناس على اتباع الأوامر، ما يجعل العنف التوتاليتاري «عنفاً إرهابياً». ومنه يتغيَّر مفهوم المواطنين داخل هذه الأنظمة إلى «قطعان». إذ تقول أرندت إن «الإرهاب لا يمكن أن يسود الناس مطلقاً، إلّا في حال كونهم معزولين بعضهم عن بعض، وبالتالي فإن أول اهتمامات كلّ الأنظمة الاستبدادية هو إحداث هذه العُزلة. لذا يمكن أن تكون العُزلة بدء الإرهاب»[6].

انطلقت حنة أرندت وهي تعالج «قضية إيخمان»، من منطلق اللاتفكير، واتباع الأوامر والانصياع لها وعدم عصيانها، الذي نهجته الأنظمة التوتاليتارية، كما اعتبرت أن الحكم عليه بالإعدام كان «غير مُبرَّر»، فهذا الرجل ظلّ طيلة المحاكمة يرفض الاعتراف بذنبه، بدعوى أنه لم تكنْ لديه أدنى نية «شرّ» أو كره تجاه اليهود الذين ساقهم إلى «المحرقة». فكلّ ما فعله هو «تنفيذ الأوامر» البيروقراطية. إنه نتاج مسخ الإنسان الذي سلكته التوتاليتاريات على إنسانها، وتحويلهم من فاعلين إلى كادحين فقط! وجعلهم محصورين فيما يحتاجونه لحياتهم البسيطة دونما أن يتصف بصفتهم الإنسانية العليا: الحرّيّة! لذلك أطلقت أرندت عبارة «تفاهة الشرّ» وصفاً لما قام به أدولف إيخمان. تكمن هذه التفاهة في كون ما قام به إيخمان لا يُقارَن بما قام به النظام النازي ككلّ، وبالتالي لا يمكن أن يعاقب شخص واحد بما قام به نظام بأكمله. فقد كان إيخمان مسلوباً من إنسانيته وتفكيره. لقد كان «آلة» داخل البيروقراطية التوتاليتارية!.

ظَلّت حنة أرندت تصف على طول صفحات كتابها أطوار المحاكمة بأنها «مسرحية» مضحكة، إذ «من الأكيد - كما تقول أرندت- أنّ مَنْ قام بتصوُّر قاعة المحكمة كان يُفكِّر في المسرح، بمقاعده الأمامية، وبشرفاته، وخشبته الأمامية، ومنصَّته وأبوابه الجانبية لدخول المُمثِّلين»[7]، فهذا التهكُّم من أطوار المحاكمة أساسه أنها لم تكنْ إلّا انتقاماً من شخص واحد بتهمة جريمة نظام ككلّ، ما جعل هذه «المسرحية»/ المحاكمة تتحوَّل إلى «فرجة»[8]. في الوقت الذي كان يمكن فيه إعمال «الصَّفح». حيث إن الصَّفح «هو رَدّ الفعل الوحيد الذي لا يقتصر على إعادة إنتاج الفعل»، فعل الجريمة/المحرقة، في هذه الحالة. الحَلّ الوحيد لمشكلة الصَّفح إذن عند أرندت هو الصَّفح.

من محاكمة إيخمان في القدس ▲

الهوامش:

1 - حنة أرندت، في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي للنشر - الطبعة الثانية 2015، ص 46.

2 - المرجع نفسه، ص 10.

3 - نفسه، ص 79.

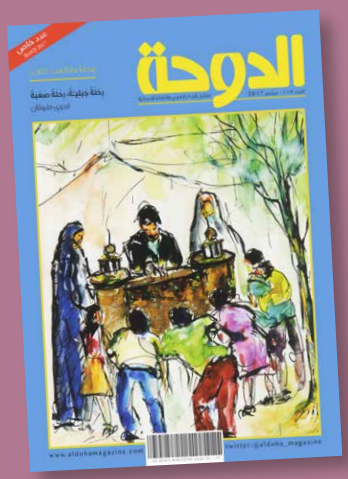
4 - نفسه، ص 12.

5 - نفسه، ص 45.

6 - حنة أرندت، أسس التوتاليتارية، ترجمة أنطوان أبو زيد، دار الساقي للنشر 1993، ص 269.

7 - حنة أرندت إيخمان في القدس، مرجع مذكور، ص 31.

8 - انظر المصدر السابق، ص 37.



لتنزيل الأعداد السابقة:

www.aldohamagazine.com

@aldoha_magazine aldoha_magazine

أسَّس رجل الاقتصاد محمد يونس، من البنغلاديش، أول منظَّمة للقروض الصغيرة. مبادرته أخرجت ملايين الفقراء من فقرهم، ومنحته جائزة نوبل للسلام في عام 2006. اليوم، طموحاته لا تعرف الحدود. إعادة بناء الرأسمالية بفضل الأعمال الخيرية والمشاريع الذاتية والأعمال الاجتماعية الحسنة. فهل هو طموح عالمي أم براغماتية مبنية على قناعات ليبرالية قويّة؟

محمد يونس:

رأس المال الخيري.. نحو اقتصاد ثلاثة أصفار

أجرى المقابلة: مارتن ليقرو

ترجمة: مروى بن مسعود

«جميع البشر هم أصحاب مشاريع في الأصل». هذا ليس الشعار الأخير لجمعية أرباب العمل الفرنسية، لكنه شعار جائزة نوبل للسلام 2006، لمحمد يونس، مخترع القروض الصغيرة، الذي عاش بؤس ملايين الفلاحين والحرفيين الفقراء. فكرة القروض الصغيرة بسيطة: من خلال الإقراض، دون فائدة وعلى أساس الثّقة فقط، لشراء ماكينة خياطة أو دراجة مثلاً، نمكِّن الفقراء من تحقيق مشاريعهم. اليوم، تمنح المنظمة التي أسسها في 1976، «بنك غرامين» (بنك القرية)، أكثر من 5 مليارات دولار سنوياً لنحو 9 ملايين امرأة فقيرة وبمعدل سداد يفوق 98 ٪. وتطبَّق هذه الفكرة أيضاً في الغرب: في الولايات المتحدة، يمتلك بنك غرامين تسعة عشر فرعاً. مدفوعاً بهذا النجاح، يعتزم محمد يونس الآن معالجة مسألة العمالة والبيئة والفقر المدقع. ثلاثة تحدّيّات تنطوي على دمج الإيثار والاهتمام بالمستقبل مع الرأسمالية. ويطمح الخبير الاقتصادي أن تشمل فكرته جميع المجالات، كمشروع تركيز الألواح الشمسية أو مجموعات الرعاية الصحية في بنغلاديش، أو المرائب التضامنية لصيانة المركبات للسائقين ذوي الدخل المحدود في فرنسا، على سبيل المثال.

في ورقته البحثية الأخيرة «نحو اقتصاد ثلاثة أصفار: صفر فقر، صفر بطالة، وصفر بصمة كربون»، يُقدِّم محمد يونس مشروعه أحياناً على أنه فكرة طموحة لبناء اقتصاد موازٍ، وخيري، يحدِّد المستفيدين منه- الفقراء الحقيقيون فقط سيستفيدون من هذه البرامج؛ وفي أحيانٍ أخرى كمشروع عالمي لإعادة بناء الاقتصاد على أسسٍ سليمة، إلى جانب النظام الاقتصادي «الطبيعي» القائم على الفوائض.

مفهوم الأعمال الاجتماعية الخيرية بحَدّ ذاته يكتنفه الغموض، وهي تعرف في فرنسا بـ«الاقتصاد الاجتماعي والتضامني». الآن يكفي أن نقرأ ونسمع لمحمد يونس لندرك أنه يُفرد الأعمال الاجتماعية معنى أكثر تحرُّراً من المعنى الذي تكتسبه عادة. وهو يتعارض مع فكرة الراتب الأساسي، الذي يشبه المساعدات المالية، و«يؤيد بشِدّة التجارة الحرّة»، ويُؤكِّد على ضرورة «تنفيذ أفكار المشاريع في أذهان الجميع»، داعياً العاطلين إلى «عدم انتظار طلبات للشغل، بل خلق فرص العمل».

في نوفمبر/تشرين الثاني الماضي، افتتح أول «مركز يونس» في باريس بدعوة من عمدة المدينة آن هيدالقو. يقع المركز في Quai de la Seine (بالدائرة 19 في باريس)، مكان Maison des Canaux السابق، وأُعيدت تسميته بـ«بيت التضامن» و«الاقتصادات المبتكرة». فهل كان المشروع، في نظره، إعادة اختراع للرأسمالية أم تضميداً لجروحها؟ طرحنا هذا السؤال على محمد يونس، الطوباوي البراغماتي.

باختراعكم القروض الصغيرة، أنتم تحملون رؤية بديلة للاقتصاد. من أين جاءت الفكرة؟

- أُتيحت لي الفرصة لدراسة الاقتصاد في بنغلاديش، ثمّ الولايات المتحدة. ولكني اضطررت للتخلّي عن كلّ شيء. في عام 1974، كانت بنغلاديش تعاني من المجاعة. كنت أُدرِّس، ولكن، في ضوء هذا الوضع المأساوي، بدا لي أن ما أُقدِّمه للطلاب لم يكنْ متناسقاً مع الواقع. لذلك قلت في نفسي: يجب أن أبدأ من الصفر لأفيد نفسي. ذهبت إلى القرية بجوار الجامعة والتقيت بالناس هناك، وتحدَّثت معهم عن ظروف عيشهم، ومصدر رزقهم، وطبيعة حياتهم. المعرفة الأكاديمية تشبه إلى حَدٍّ ما عين الطائر: نرى الكثير من الأشياء على مستوى العالم ولكن بمنظار بعيد جداً. في القرية، شاهدت العالم بمنظار دودة الأرض: شاهدت القليل، لكن بوضوح شديد. القرية كانت أول جامعة حقيقية. شعرت بالارتياح مع أهلها، رغم أني شاهدت أشياء فظيعة.

مثلا؟

- لقد صدمت من القروض المجحفة. هؤلاء الناس يجنون المال على ظهور الفقراء: يقرضون ثمّ يستردون كلّ ما بوسعهم. والأسوأ من ذلك هو أنهم في الغالب جيران، يعرفون بعضهم البعض. كنت أشعر بأني بصدد الكشف عن الحقيقة، ولكني أعجز عن تغييرها، ثمّ خامرتني فكرة: ماذا لو أقرضتهم المال؟ لحسن الحظ، لم أكنْ خبيراً مصرفياً، وإلّا لما تمكَّنت من ابتكار التمويلات الصغيرة. عدم المعرفة بالشيء نعمة أحياناً.

أشبه بسقراط إلى حَدٍّ ما؟

- نعم إن شئت! خامرتني فكرة ربما كانت ستقلب النظام المصرفي رأساً على عقب. لكنه في الواقع، إنه يمشي على رأسه. ويجب أن نعيده على قدميه.

ما الذي لا يعمل؟

- تفترض البنوك أن الفقراء لا يستحقون قرضاً. هذه الفكرة لا يجب أن تستمرّ. لا يمكنك لوم الناس لكونهم فقراء وتمنعهم من التخلص من فقرهم. الفقراء لا يخلقون الفقر، بل النظام هو المسؤول عن وضعهم. الأشخاص الفقراء هم مثل بونساي إلى حَدٍّ ما. للحصول على بونساي، يجب اختيار أفضل البذور من أجمل الأشجار ووضعها في إناء. هذا يعطي أشجاراً جميلة، ولكن صغيرة جداً. كلّ ما يحتاجونه هو مساحة للنمو. الخدمات المالية مثل الأكسجين، تساعدهم ليصبحوا نشطين ومغامرين. نصف سكان العالم يفتقرون إلى هذا الأكسجين.

أليست القروض الصغيرة شكلاً من أشكال الأبوية التي تشترط إسناد القروض بدراسة المشاريع، والوعد بإرسال الأطفال إلى المدرسة؟

- أولاً، ليس أنا شخصياً مَنْ يقرض الناس. إنها البنوك! ثمّ، إننا لا نتعامل باستعلاء. يتم إجراء المقابلات مع المُرشَّحين للتفكير معهم. في كثيرٍ من الأحيان، هم أناس أميِّون. تستمرّ المناقشات لأشهر، وفي النهاية، يتخذون القرارات بمفردهم. أتذكّر امرأة ألّفت أغنية لتتذكَّر القرارات الستة عشر المهمة التي أرادت القيام بها بعد محادثاتنا. نحن لا نُحدِّد ما هو جيد أو سيئ بالنسبة لهم. نحن نرافقهم في مشاريعهم.

معظم عملائكم من النساء. كيف تفسرون ذلك؟

- عندما بدأت القروض الصغيرة، هاجمت المصرفيين الذين رفضوا إسناد القروض للفقراء. ثمّ كثَّفت انتقاداتي عندما وجدت أنهم أقرضوا الرجال فقط. قلت لهم بأنهم كانوا

ضـدّ النسـاء. دافعـوا عن أنفسـهم، لكـن الأرقـام لا تحتاج إلـى كلام. عندما تفكـر امرأة بنغلاديشـية، وإنْ كانت غنية، فـي الحصـول على قـرض، يسـألها المصرفي مـا إذا كانت قـد تحدَّثـت مـع زوجها عـن ذلـك. إذا كانت الإجابـة بنعم، فعندئذ سـوف يرغـب المصرفي في إتمـام العقد مع الزوج، وليـس الزوجة. هل تتخيَّل أن يحـدث العكس؟ هل حدث في تاريخ البشـرية أن طلب رجل قرضاً مـن أحد البنوك وأجابه الوكيـل: استشـر زوجتك أولاً، سـأتعامل معها؟ كيـف نُغيّر هذه الأشـياء؟ عندما بـدأت برنامجي، تأكـدت من أن نصف الموظفيـن معـي كانوا من النسـاء. بعد سـت سـنوات، كان نصـف عملائنا من النسـاء. ثمّ لاحظت شـيئاً فشـيئاً ظاهرة مثيـرة للاهتمام: عندما يتم إقـراض المرأة يكون التأثير على العائلـة أفضـل بكثير. عندمـا تقرض امرأة، يكـون الأطفال هـم أول المسـتفيدين، ثم العائلة. المـرأة تُبجِّل الجميع على نفسـها. وبالعكـس، عندما تقـرض الرجال، فإنهـم يميلون إلـى خدمـة أنفسـهم أولاً ... وهـذا يجعلنـي أعمـل أكثر مع النسـاء. اليـوم، 100 ٪ مـن عملائنا فـي الولايـات المتحدة هـم مـن الإناث! هـذا يطـرح مشـاكل قانونية: لقـد اتهمونا بممارسـات تمييزية ضـدّ الرجال. ولتجنـب دعوى قضائية، غيّرنـا قوانيننا وأعلنا أنفسـنا «منظمة نسـائية».

هـل تعتقـد أن القـروض الصغيرة يمكـن أن تحدث ثورة فـي الأداء العام للرأسـمالية؟

– النظـام الرأسـمالي الحالـي مُعطَّـل. إنها قنبلـة موقوتة، أزمـة كبيرة تلـوح في الأفق. الرأسـمالية ترتكـز حالياً على فهـم خاطئ للإنسـان، يؤكِّد علـى أننا نسترشـد بمصالحنا الخاصّـة ولا شـيء آخـر. هذا خطأ. للإنسـان وجهـان: في جانـب، هـو أناني. وفـي جانب آخـر، هو أيضا غيـر أناني. وتتأكَّـد هذه السـمات، أكثـر أو أقلّ، حسـب الأفـراد. اليوم، يتـم قمـع الجانـب الثاني تماماً مـن قِبَل النظـام. ومع ذلك، أنـا لا أرفـض الرأسـمالية. قد يكـون نظاماً جيِّـداً إذا أخذنا فـي الحسـبان جانب الإيثار فينا. بالمناسـبة، أنـا فقط أقول إن النـاس يحبّـون العطاء، سـواء كانوا فقـراء أو أغنياء.

كيف تُعرِّف اقتصاد التضامن بشكلٍ أكثر دقة؟

– إنـه يتعلَّـق بتحديد الهدف ذاتـه كالمؤسَّسـة الخيرية من خلال دعمـه بنموذج اقتصـادي ريادي. وبمجرَّد اسـترجاع الأمـوال، يمكـن إعادة اسـتخدامها لتغطية النفقـات الحالية والأجـور والتكاليـف. لا يسـعى النمـوذج الجديـد إلى جني أربـاح أو خسـائر، بل يتم اسـتثمار كلّ الأرباح في النشـاط مـن جديـد. وبمجرَّد أن نضـع جانباً قضية الكسـب المالي، تتضـح الصـورة أمام عيوننـا، التي لا يعميهـا بريق الدولار. يمكنـك إنشـاء أي نوع مـن المشـاريع. تفتخر الرأسـمالية بتقديـم الخيـارات للنـاس والفـرص. ولكن عندمـا نتحدَّث عـن العمل، تتبخَّـر هذه الخيارات! مـن الآن فصاعداً، يمكنك القيـام بأعمال تجارية لكسـب المـال أو حَلّ المشـاكل. كلّ مـا في الأمـر هو إيجـاد الأمـوال للأفـكار الجيِّـدة. بعد كلّ شـيء، يحتاج النـاس إلى المـال والفكرة.

هل يمكن للاقتصاد أن يصبح اجتماعياً بالكامل؟

– لمـا لا؟ الاقتصـاد هو مـرآة مَنْ نحـن. إذا أراد الجميع حَلّ المشـكلات بدلاً من تجميـع الأموال، فعندئذ سـيتبنَّى العالم العمل الاجتماعي.

يعتقـد البعـض أن الشـركات الكبيـرة متعـدِّدة الجنسـيات مثل «دانون» تستخدمك لتحسين صورتها.. هـل أنت علـى علـم بذلك؟

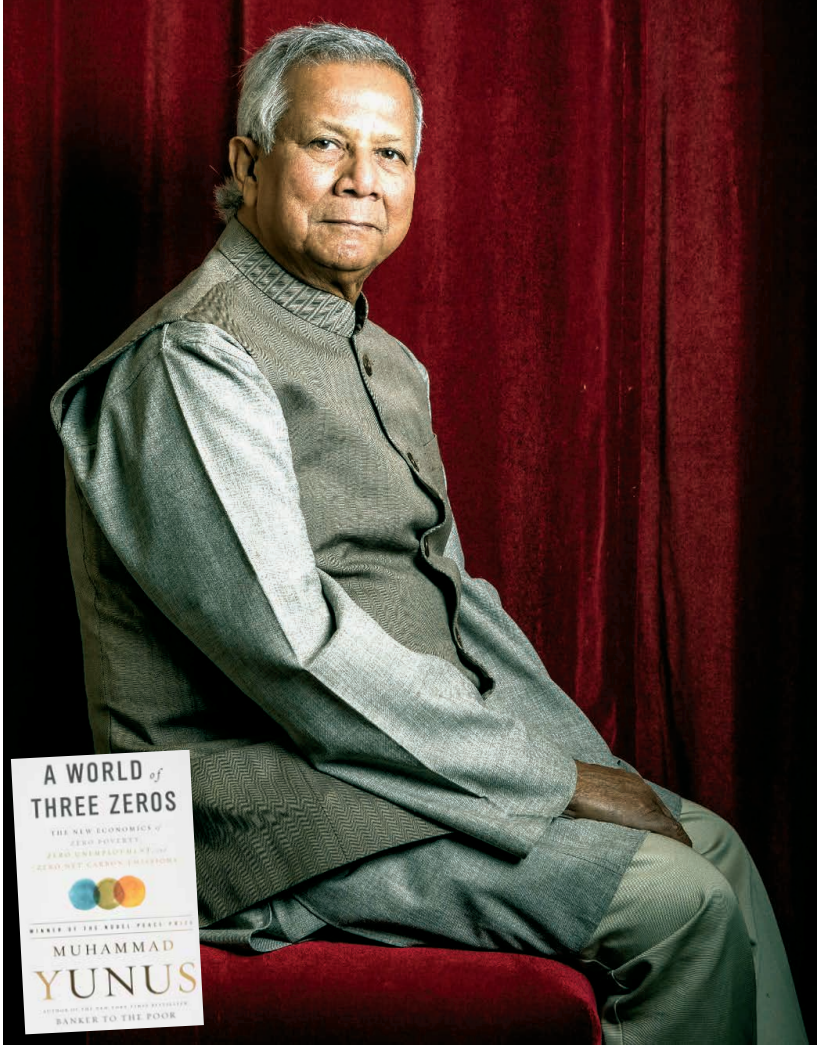
– للإجابـة عـن هـذه الاتهامـات، أنـا أُفضِّـل أن ألعـب دور المندهـش. أوه! هل تعتقد أن مجموعـات العلامات التجارية تسـتخدمني؟ لم أكنْ أدرك ذلك ... في الواقع، أنا اسـتخدمهم بقـدر ما يسـتخدمونني. منذ أن دخلت شـركة «دانون» لهذا المجال، اكتشـف الجميع طبيعة الاقتصاد الاجتماعي القائم. لـذا، نعم، أقول لكـم يمكنكم أن تسـتفيدوا مني!

هـل سـتفضي التكنولوجيات الجديدة التي تسـمح بالوصـول اللامركزي للتمويل حـول العالم إلى القضاء على القـروض الصغيرة أم سـتحييها من جديد؟

– التمويلات الصغيرة تهم الأشـخاص الذين يتم اسـتبعادهم مـن الدوائر المالية التقليديـة. إذا كانت إمكانية الوصول إلى هـذه الخدمـات متاحة للجميع، فلن تكـون هناك حاجة لمثل هـذه التمويـلات. المشـكلة هـي أن البنوك لا تقـوم بعملها. يمكنـك ابتـكار ما تشـاء من التقنيـات، لن يتغيَّر شـيء في هـذا الوضـع. فالبنوك تريد الكسـب من اسـتثماراتها، وهي تُقـدَّر بمليـارات الـدولارات، وليس بمئـات الـدولارات! إنها ليسـت مشـكلة تكنولوجية، إنها مشـكلة اجتماعية. رغم أني أدرك أن التكنولوجيا سـاعدتنا فـي تطوير نموذجنا.

أنـت تُعَـرّف نفسـك علـى أنـك ليبرالـي وتدافع عن فكـرة أننـا أصحـاب أعمـال «بطبعنـا». هـل تعتقد أن عهـد العمل المأجـور قد انتهى مع ظهـور عصر جديد من الرأسـمالية؟

– لـم أكـنْ أرغـب فـي رؤيـة الأشـياء تتطـوَّر بهذا الشـكل بالضـرورة، لكن هذا ما يحدث في الواقع. الذكاء الاصطناعي يُدمِّـر الوظائـف على نطاقٍ واسـع جدّاً. فـي غضون خمس سـنوات، لـن يكون هناك سـواق من البشـر للشـاحنات في



الولايات المتحدة. وفي عشر سنوات، سوف تختفي صناعة النسيج. ربما حتى المعاملات المصرفية ستكون من مهام الروبوتات، مع بعض الاستثناءات في الجزء العلوي من الهرم. مَنْ يُدمِّر عملك؟ لست أنا. لكن ربما يمكنني فعل شيء من أجلك. بدلاً من أن تنتظر وتتساءل لماذا لم يعد العالم بحاجة إلى قوة عملي، يمكنك أن تصبح صاحب مشروع. ويمكنك تطويع الذّكاء الاصطناعي ليعمل من أجلك بدلاً من أن تعمل من أجله.

بالحديث عن المستجدات، في بنغلاديش أولاً. لمدة عام تقريباً، استقبل هذا البلد ما يقرب من 600 ألف لاجئ من الروهينغا، الأقلّية المسلمة، الذين فرّوا من الاضطهاد في بورما، ذات الأغلبية البوذية. أنت تعرف أون سان سو تشي، الفائزة بجائزة نوبل للسلام، ورئيسة بورما حالياً. لماذا لا تضع حدّاً لهذه الأزمة؟

– إنها لا تحاول إنهاء الأزمة، بل تُشجِّع عليها! إنها تقوم بمناورة، وتدافع عن سياستها ضد الروهينغا. يتم حرق قرى بأكملها، لكنها لا تزال تصرّ على أن المسلمين هم الذين هاجموا أولاً. وقد دعوتها لزيارة قرية بنغلاديشية تستضيف اللاجئين. أتمنّى أن يعودوا إلى بلدهم بأمان. إنها وصمة عار كبيرة لها، وهي التي روَّجت لحقوق الإنسان...

> أسَّس الخبير الاقتصادي محمد يونس بنك غرامين، بنك القروض الصغرى الأول من نوعه، في عام 1976. حصل «مصرفيّ الفقراء» كما يُسمَّى على جائزة نوبل للسلام في عام 2006. نشر الخريف الماضي بفرنسا كتاب «نحو اقتصاد ثلاثة أصفار»، وافتتح «مركز يونس» لدعم مبادرات الاقتصاد الاجتماعي والتضامني في باريس.

من الآن فصاعداً، وحده المجتمع الدولي يمكنه أن يتحرَّك. إذا ظَلّ هؤلاء اللاجئين في بنغلاديش، فستظهر مشكلة أمنية كبيرة. قد تصبح المنطقة مركزاً لأنشطة إرهابية مختلفة. سوف يرغب الروهينغا في إقامة دولتهم الخاصّة وسيقاتلون من أجلها. ويمكن أن تكون لهذه الفرضية، إن تحقَّقت، صدى في جميع أنحاء المنطقة.

يدور الحديث عن الراتب الأساسي على نطاقٍ واسع في فرنسا.. هل تؤيد الفكرة؟

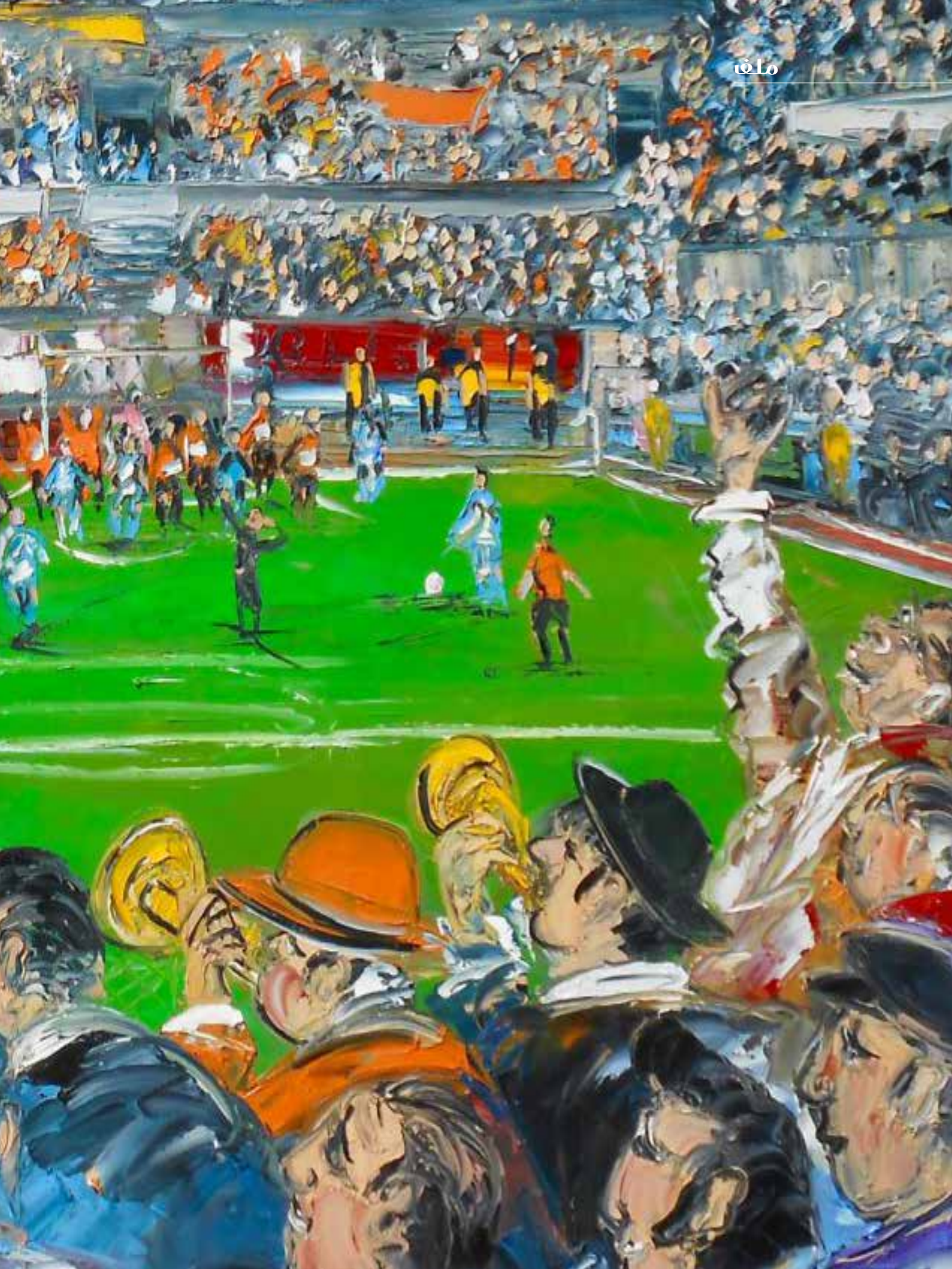
– لا أحبّ هذا الشكل من المساعدات، إنها لا تتوافق مع الكرامة. أنا لست مُتسوِّلاً. أقرضني المال، بدلاً من ذلك! وسأعيدها إليك. كلّ إنسان قوي بما فيه الكفاية ليعتني بنفسه وبالآخرين، طالما أن النظام لا يلجمه بشكلٍ كامل.

في نوفمبر الماضي، فتحتم مركزاً مُخصَّصاً للقروض الصغيرة بباريس.. هل يمكنك إخبارنا بالمزيد؟

– جاءتني الفكرة خلال مؤتمر في ريو، كجزء من دورة الألعاب الأولمبية لعام 2016. لقد دافعت عن الحاجة لمساعدة الرياضيين على إعادة تشكيل مستقبلهم بعد نهاية مسيرتهم. بالنسبة إلى يوسين بولت (العدّاء الجمايكي الأشهر والأعلى إثارة وأجراً في العالم)، كم عدد الرياضيين الذين يجدون أنفسهم دون مستقبل مهني بعد 35 سنة؟ أود أن أقدِّم للرياضيين القدامى طريقة لمساعدة الأشخاص الذين هم بحاجة للإثارة التي وجدوها في المسابقة. واستعداداً لألعاب 2024، دعتني آن هيدالغو لتطوير هذه المبادرة في باريس، عبر فضاء لتبادل مشاريع الاقتصاد التضامني. آمل أن تصبح باريس، مع هذا المركز، عاصمة العالم للاقتصاد التضامني.

المصدر:

مجلة Philosophy magazine ، أبريل 2018



مونديال روسيا
أهدافٌ خارج المرمى!

بعد أيام قليلة ستتجه الأنظار نحو روسيا، التي ستحتضن ملاعبها العرس الكروي العالمي، لتوقّع بذلك أول نسخة تُقام في المنطقة. الحدث، الذي يأتي في ظروفٍ عالمية يعيبها التخبُّط واللاسلم، يكسر كل أرقام المشاهدة التليفزيونية ليعكس الشعبية المُتزايدة للمُستديرة الساحرة وقوتها في اختراق الحدود ومزج الثّقافات...

هذا الملف ليس عن توقعات الذئب زابيفاكا، (تميمة) مونديال روسيا، ولا عن الخاسر والرابح، ففي كرة القدم، كما في أي تجمُّع بشريٍّ هائل، هناك كواليس تعمل على تنشيط طقوس الهويّة، وتلحيم آليات المنافسة لتبرير الوجود الجغرافي والوطني على هذه البسيطة، ولَعلّ هذا ما يُنتج في النهاية الاستعارة الواقعية لنشوة الفوز أو مرارة الهزيمة...

◀ (فرنسا) Christian Sanseau

«الحياة تُشبه كرة القدم فعاملْها بالمثل، تصدَّ للمشكلات، أبعدْ مخاوفك، راوغْ خصومك، وسجِّلْ أهدافك من الفرص التي تسنح لك» (لويس غرايزارد – كاتب رياضي أميركي)..

في إحدى أمسيات محمود درويش الشعرية في مدينة فاس المغربية، تصادفت مع موعد إقامة مباراة مهمة بين فرنسا وإسبانيا، فوجئ الشاعر الفلسطيني بالحضور الكثيف في القاعة، فتوجّه إلى جمهوره قائلاً: «أنا من جهتي أُفضّل متابعة المباراة حتى ولو كان من سيحيي الأمسية هو المتنبي».

نحن وكأس العالم..

علاقة تُلخِّص الحياة وتتخطَّى الجانب التنافسي

أضحى المونديال هدفاً سامياً لمؤشِّر التطوُّر المنشود وفرصة لقطف النجاح والتألق دولياً و إرساء نهضة رياضية شاملة

وديع عبد النور*

علاقة كأس العالم لكرة القدم والعالم العربي نمت تدريجاً واتَّسعت كثيراً، خصوصاً بعدما أصبحت «المناسبة الكونية» طقساً خاصّاً في بلداننا تنتظرها الغالبية وتبرمج مواعيدها وظروف حياتها على إيقاعها وتفاصيلها.

وإذا كان بلوغ منتخب بلدٍ ما نهائيات كأس العالم يُعَدّ مؤشِّراً لتطوُّر اللعبة الشعبية فيه، وبالتالي استحقاقه التأهل وفق هذا المقياس بالدرجة الأولى، فإن تحقيق هذا الهدف عربياً بمثابة «قمة رياضية» باعتبار أن كثراً يحصرون الرياضة بكرة القدم، فتصبح الألعاب الأخرى «شهيدة» على حَدّ تعبير المُعلِّق المصري الراحل عادل شريف، طالما أن الثقافة الرياضية العادية، تعني أن كرة القدم هي الرياضة.

لقد بات انعكاس التأهُّل وتبعاته يشغل عالمنا العربي في مشرقه ومغربه، واتَّسع الاهتمام به مع تطوُّر ثورة الاتصالات والتواصل والمعلومات، منذ النقل التليفزيوني المباشر و«كرنفالاته» إلى ما بلغته حالياً، فضلاً عن «الدوران الاجتماعي» في محور المناسبة، خصوصاً أنها ما أن تختتم نسخة حتى تنطلق تصفيات أخرى، فحجر الرحى يدور ويدور، وخلفه تركض أحلام، والحلم مشروع وتحقيقه يختصر المثابرة والإرادة والتصميم وحسن التخطيط. وبالتالي، أضحى المونديال هدفاً سامياً لمؤشِّر التطوُّر المنشود وفرصة لقطف النجاح والتألق دولياً وانسحابه على إرساء نهضة رياضية شاملة، ولو أن الإخفاقات خلال عقود تؤكِّد أن ما تحقَّق ظَلّ مرّات أسير مراحل آنية أُسسها ضعيفة.

وعندما نتناول المشاركة العربية في المونديال الكروي، من المفيد الإشارة إلى أنها لا تقتصر على المنتخبات المحظوظة أو الطموحة وتلك التي أثبتت جدارتها، بل أنه كان للمساهمة العربية جولات في مجال التحكيم (منها قيادة المغربي الراحل سعيد بلقولة لنهائي عام 1998 يوم فازت فرنسا على أرضها متجاوزة البرازيل 3 /0)، وستشرق تنظيمياً من خلال استضافة

▲ Alexander Deineka (روسيا)

قطـر مونديـال 2022، لتحـط البطولـة رحالها للمرّة الأولى في الشـرق الأوسـط.

13... 1934... 2018

تطـوَّر الحضـور العربـي من خلال 13 نسـخة للبطولـة المرموقة (بما فيها منافسـات 2018)، مـن منتخـب عربـي واحـد هـو مصـر خـاض النهائيـات في نسـخة عـام 1934 فـي إيطاليا، إلـى أربعـة منتخبات (مصـر، المغـرب، تونس، السـعودية) سـتخوض غمار «الملحمة الروسية» هـذا العـام. وطبعـاً، تبدَّلـت الظـروف ومعايير المشـاركة بين البدايـات وعصرنا الحالـي، علماً أنها اقتصرت حتى السـاعة على ثمانية منتخبات فقـط (مصـر – 3 مـرّات، المغـرب – 5 مـرّات ، تونـس – 5 مـرّات، الجزائر – 4 مـرّات، الكويت – مـرّة واحدة، العـراق – مرّة واحـدة ، الإمارات – مـرّة واحـدة والسـعودية – 5 مرّات).

كانـت مصـر أول منتخـب مـن خـارج قارتـي أوروبا وأميركا تشـارك في النهائيـات، وبالتالي أضحـت أول ممثِّـل للعـرب والقـارة الإفريقيـة. وكادت فلسـطين تنال هذا الشـرف وتصبح أول دولـة عربية وآسـيوية تخوض النهائيـات، لكنها خسـرت أمام مصر في مباراتي الجولة التأهيلية لمنتخبـات القارتين.

وأُجـري الـدور الأول فـي إيطاليا بنظـام خروج المغلـوب، وفـازت هنغاريـا على مصـر بنتيجة 4 – 2، وسـجل عبـد الرحمـن فـوزي هدفـي بـلاده، فأصبـح أول لاعـب عربـي يُسـجِّل فـي المونديـال. وكانـت المبـاراة ثأرية إذ اكتسـحت مصـر منافسـتها بثلاثة أهداف مـن دون ردّ في الألعـاب الأولمبية عـام 1924.

وانقطـع العرب عـن المونديال حتى نسـخة عام 1970 فـي المكسـيك حين تأهّـل المغرب، ومنذ نسـخة 1978 لـم يغيبوا وسـتكون مشـاركتهم الأكبر في روسـيا.

يذكـر أنه حتى عـام 1970 رفض الاتحاد الدولي لكـرة القـدم (فيفـا) منـح منتخبـات البلـدان الإفريقيـة والآسـيوية بطاقة تأهل مباشـرة لكلّ منهـا إلـى المونديـال. وقـرَّر فـي عـام 1966 جمعهـا ضمـن منافسـات واحـدة أطلـق عليها اسـم «تصفيات باقي العالم»، مـا دفع منتخبات القارة السـمراء إلى مقاطعة التصفيات بالكامل. وتغيَّـر الحـال في عام 1970، ما سـمح للمغرب بتحقيـق الظهـور العربـي الإفريقـي الأول فـي

تطوَّر الحضور العربي عبر 13 نسخة لكن الظروف ومعايير المشاركة تبدَّلت بين البدايات وعصرنا الحالي

▲ Christian Sanseau (فرنسا)

المسابقة، لكن من دون أن ينجح في غنم الفوز الأول، والذي كان من نصيب تونس بعد 8 أعوام على حساب المكسيك (3 – 1). فعدّ فريقها «صيحة العرب» في المونديال.

ورفع «فيفا» عدد المنتخبات المشاركة من 16 إلى 24 في عام 1982. وكان وقع دخول إفريقيا قوياً عامذاك في إيطاليا، إذ عاند الحظ الكاميرون والجزائر بخروجهما من الدور الأول. فقد تخلَّفت الكاميرون بفارق هدف وحيد عن صاحبة الأرض التي تُوِّجت بطلة لاحقاً. وأُقصي الجزائر على الرغم من فوزه على ألمانيا الغربية 2 – 1 وتشيلي 3 – 2 (أول منتخب عربي يُحرز انتصارين في الدور الأول، وأول منتخب يُحقِّق ذلك ويخرج من البطولة. وقد تأهلت النمسا مع ألمانيا بفارق الأهداف بعد «التفاهم الخديعة» الألماني – النمسوي ليتابعا المشوار سوياً)، فعلَّق مدرّب الجزائر محيي الدين خالف ساخراً: «شرف عظيم بالنسبة لنا أن يتواطأ منتخبان كبيران من أجل إقصائنا». كما حقَّق الكويت أول تمثيل عربي لآسيا، فكان أصغر دولة في العالم تبلغ إنجاز النهائيات قبل عام 1998، كما أنها أول مشاركة عربية مزدوجة (الجزائر والكويت).

وفي نسخة 1986 في المكسيك، اُعتبر المغرب أول منتخب عربي وإفريقي يبلغ الدور الثاني، وذلك بعد مواجهات قوية مع إنجلترا والبرتغال التي هزمها 3 – 1.

كما أصبح الجزائر أول منتخب عربي وإفريقي يخوض بطولتين متتاليتين، والمغرب أول منتخب يخوض مشاركتيه الأوليين في البلد ذاته (المكسيك). وأضحى العراق المنتخب الوحيد الذي يتأهل على رغم حرمانه من خوض التصفيات على أرضه (بسبب الحرب العراقية – الإيرانية).

وفي عام 1990 عادت مصر إلى النهائيات من البوابة الإيطالية أيضاً، ومثَّلت الإمارات عرب آسيا للمرّة الأولى.

وكرَّرت السعودية إنجاز التأهل العربي إلى الدور الثاني في ظهورها الأول عام 1994 في الولايات المتحدة، إثر فوزها على بلجيكا والمغرب. وكان هدف نجمها سعيد العويران في مرمى بلجيكا بعد تجاوزه أربعة مدافعين من أجمل أهداف البطولة. كما أنها أول منتخب آسيوي يُحقِّق فوزين ويتأهل.

وكانت نسخة 1998 ثاني بطولة تشهد مشاركة ثلاثية عربية (السعودية، المغرب وتونس). وخاضت نهائيات 2002 السعودية وتونس من دون بروز. وفي نسخة 2006 بات «الأخضر» أول منتخب عربي يشارك في 4 بطولات متتالية، وتونس في 3 بطولات متتالية، وجمعتهما المجموعة الثامنة، واكتفت كلّ منهما بنقطة تعادلهما معاً (2 – 2).

وحقَّقت الجزائر، ممثِّل العرب الوحيد، تعادلاً أمام إنجلترا (1 – 1) في عام 2010، وتألقت في النسخة الماضية «البرازيل 2014»، بحلولها ثانية في الدور الأول بعد فوزها على كوريا الجنوبية (4 – 2) وتعادلها مع روسيا (1 – 1). وأقصتها ألمانيا في ربع النهائي (1 – 2).

رفع الـ «فيفا» عدد المنتخبات المشاركة من 16 إلى 24 في عام 1982. وكان وقع دخول إفريقيا قوياً عامذاك في إيطاليا

مفعول وموضة

هل هو مفعول كرة القدم في التأثير على حياتنا اليومية وثقافتنا، أم هو مفعول المونديال بحَدّ ذاته والحضور العربي المتفاوت فيه، وباعتبار أن المناسبة التي أصبحت تستغرق شهراً كاملاً، هي مهرجان مباريات بعرض مستمرّ ومتعة متصاعدة، تجرف أمواجها الكبير والصغير وتُثير فضول مَنْ لا يفقه باللعبة ويستمتع بفنّيّاتها، من باب «التراند» القائم والموضة الرائجة معطوفة على مايتم تداوله في وسائل الاتصال والتواصل.

لكن لولا شعبية اللعبة وسحرها المتأجّج دائماً لما كان للمونديال هذا المفعول السحري المُشعِل للحواس، والذي يُعزِّز مقولة إن مباريات كرة القدم وُجِدت لنتحدّث عنها قبل وخلال وبعد، فحتى في الالتباس التحكيمي وظلاماته والشَكّ في نزاهته جزء يقين من هذا السحر.

لذا يتخطّى التعلّق بالمونديال عشاق كرة القدم «الأصيلين» الذين يُشكّلون أكبر حزب في العالم، إلى شرائح أخرى تترقّب المناسبة لتحتفل وتعيش طقوسها وعالمنا العربي انخرط في هذا «الأتون». فهو عيد وموسم للفرح والانتعاش، حتى في خضم الهزيمة والتفجُّع. كما أنه أضحى مورداً اقتصاديّا وسياحيّاً، تتحضَّر له المحال التجارية وباعة الزينة والأعلام، وتُخصَّص له المسابقات وحملات التسويق والجوائز والإغراءات، وتستقبله المطاعم والمقاهي والساحات ضيفاً مُعزَّزاً مُكرَّماً.

المباريات محور الأحاديث في أماكن الدراسة والعمل، ترهق الطلبة الذين يحضرون للامتحانات، وتنقلب أحوال المنازل رأساً على عقب، نسوة يسررن من إنشغال أزواجهن، وأخريات يشتعلن غيرة من هذه «الضرة اللئيمة». لقد راحت ظاهرة الغلو في «عيش المونديال حتى الثمالة»، وبأشكال مختلفة تتسع تدريجاً في العقود الثلاثة الأخيرة. كما أن مواطنين وجدوا في انتصار منتخباتهم أو أخرى يناصرونها تعويضاً عن خيبات في حقول أخرى، ما يتخطّى الفخر بالانتماء. وتأكيداً على التعلّق بالحياة وغموضها المحبّب واستلهاماً للمقارنة أحياناً. ألمْ يكنْ غريباً مثلاً أن تهدأ جبهات القتال خلال الحرب الأهلية في لبنان (شهدت نسخ 1978، 1982 والاجتياح الإسرائيلي، 1986 و1990) وتسود السكينة خطوط التماس في مواعيد مباريات المونديال، إذ ينشغل المقاتلون في متابعتها ويتفنَّن مواطنون عاديون في التقاط بث محطات تلفزة في بلدان مجاورة، يوم لم تكنْ هناك فضائيات، وتشغَّل أجهزة تلفزة بواسطة بطاريات السيارات بسبب انقطاع التيار الكهربائي؟

«هي كلّ شيء»

قِيل في كرة القدم الكثير، فهي لعبة تُلخِّص كلّ ما في الحياة، تُلبِّي الحاجات البشريّة، تُنفِّس عن الغضب وتُحقِّق الثأر وتخلق التحدِّي وتُؤجِّج الحماسة والفخر وتفجِّر المواهب والقدرات، وتكشف الغباء والذَّكاء وأحياناً العبقرية، وتُقدِّم المتعة والإثارة والترفيه وتصلح بديلاً للحرب والصِّراعات المختلفة، وتظهر المهارة والبراعة والضحك، وتُبكي وتُفرح وتُحزن. هي قوة اقتصاديّة ومصدر هائل للمال (وفق ما يقوله مدرّب آرسنال المستقيل الفرنسي أرسين فينغر).

لعبة هي حياة كثر ومتنفَّسهم من دون مغالاة، هي كلّ الوفاء بالنسبة لأنصار فرق يزهون بإنجازاتها ويحتفلون معها، ولا يبخلون في مواساتها ومؤازرتها في الملمَّات. لقد كتب الأديب الإنجليزي سومريست موم عبارات بليغة حول ما تقدَّم، جاء فيها: «إن مَنْ يقول عن كرة القدم إنها مجرَّد كرة من الجلد يتراكض خلفها 22 رجلاً، كمَنْ يقول عن شكسبير إنه مجرَّد حبر وورق، وإن بيتهوفن مجرَّد قيثارة خشبية وبضعة أوتار (...)».

هذه الظاهرة التي دخلت الاقتصاد والحِراك الاجتماعي تختصر العولمة في كامل أبعادها «الإيجابية»، ويكمن سرُّها الفلسفي بأنها تحقِّق للبشرية حلمها الإنساني القديم في العدل المطلق على الأرض، فتُطبَّق القوانين وينزل الثواب والعقاب في اللحظة ذاتها، وليس بعد سنوات وسنوات!

هدأت جبهات القتال خلال الحرب الأهلية في لبنان وسادت السكينة خطوط التماس في مواعيد مباريات المونديال

---

* إعلامي ومحاضر أولمبي في الإدارة الرياضية

في التاسع عشر من أبريل/نيسان الماضي، بدأ عرض فيلم «المدرب» في صالات العرض في روسيا. دانييل كوزلوفسكي، فعل كلّ ما يستطيع في هذا الفيلم، مُنتجاً ومُخرجاً وكاتب سيناريو ولاعباً للدور الأول. بطل كوزلوفسكي، الذي هو مهاجم منتخب روسيا يوري ستوليشنيكوف، يعجز عن تسجيل هدف من ضربة جزاء في مرمى المنتخب الروماني، فتخسر روسيا اللعبة، ويفقد أعصابه فيقضي على مستقبله كلاعب، ثم يغادر العاصمة إلى مدينة ريفية ليعمل فيها مدرباً لناديها «ميتيور» المُتخيَّل. وهناك يبدأ الصعود من القاع. حول هذا الفيلم، قال الناقد إيغور موسكفيتين، إن «المدرب» فيلم ليس عن كرة القدم، إنما عن روسيا..

انتصار في السينما.. فماذا عن العشب الأخضر؟!

بطل روسي أكبر من كرة القدم

منذر بدر حلوم (موسكو)

لماذا فيلم «المدرب» الآن، الفيلم الذي اشتغلت الدعاية الروسية لترويجه بدرجة غير مسبوقة؟ أليس جزءاً من حملة لتهيئة الجماهير الروسية، وليس فقط جماهير كرة القدم لفعلٍ كبير، وربما لمعجزة، أو لخسارة مفعمة بروح النصر، لشيء يرتكز على الاستمتاع بالمعاناة وحب الضعيف؟ أليست فكرة المعجزة في كرة القدم نفسها فاضحة للواقع؟ أم هل تقوم هذه اللعبة الجماعية الأشبه بالمسرح على فعلٍ فردي وإنْ يكنْ إعجازياً، حيث الفشل الفردي الصغير يهبط باللعبة الكروية، بل المسرحية، وينتهي بنتائجها إلى اللعنة أو الأسى بدل الابتهاج والتصفيق؟

كرة القدم، ليست مونودراما. ومع أن فيلم «المدرب» اشتغل على جميع الشخصيات الفاعلة، الصغيرة منها والكبيرة، وظيفياً وفنّيّاً بدرجة متقنة، إلّا أنه في جوهره بقي في إطار المثال، المشاعر، الحماسة، وليس البنية، المثال الذي يصلح للشاعرية وربما للبكائيات أكثر مما يصلح للعمل.

تحضرني هنا أسئلة من طبيعة لا يبدو للوهلة الأولى أن لها علاقة بالفيلم: ما الفائدة، مثلاً، من نموذج أو مثال نساء الديسمبريين، أو من بطلة «آنّا كارينينا»، فيما ينتصر اليوم «بطل ليرمونتوف» المنزوع القيم؟ ثمّة فائدة بالتأكيد، بل عظيمة على مستوى القيم المعنوية والأخلاقية بالدرجة الأولى، ولكن السياسة توظفها في غير منحى. فالطبقة الحاكمة، نخبة المال والأعمال والإعلام، تريد للمثال أن يبقى مثالاً، تريد للناس أن يبكوا أمام الشاشات ويعودوا ليغرقوا في وحل الواقع، ويبتسموا لرومانسية الوحل بحنان حين يتذكّرون أمثلة الشاشات.

نعود إلى فيلم «المدرب» لنتساءل: هل حقّاً ما يُحدِّد مصير النجاح والفشل في كرة القدم هو الطبع والعادات والتقاليد والشخصية (الروسية) عموماً؟ هل الأسباب خارج السياسة أم في صميمها؟ وهل «المدرب» مدرب كرة قدم أم مُروِّض روح التمرُّد لتنتج إنجازاً بدل السكر والاحتيال الصغير والانتصارات المبتذلة على

▲ Harald Giersing 1881-1937 (الدنمارك)

الأقربيـن الضعفاء؟

في الفيلم، تَمَـرَّدَ اللاعبون الريفيون، اليائس منهـم والمُحتـال الصغير، قريب المسـؤول والمحـروم مـن العـون، الأقـرب إلـى رجل عصابات صغير، والمُدلل الأشـبه بفتاة يكاد يقعدهـا الحيـاء، المفروضون علـى الفريق والمختـارون- ولم يختر المدرب، في الفيلم، أحداً. لـم يضفْ لاعباً ولم يسـتغنِ عن أحد- تمـرَّدوا على أنفسـهم، فانتصـروا، من دون أن يكسـبوا أي مهـارات جديدة في اللعب. لا شـيء في الفيلم لـه علاقة بالمهـارات. فهل حقـاً كرة القـدم كذلـك؟ وهل مشـكلة كرة القـدم في روسـيا مشـكلة الـروح المعنوية عنـد اللاعبين؟ أم أكبر من ذلـك بكثير. وأمّا خارج السـينما، في واقع المنتخب، فأكثر ما يعيـب اللاعبيـن الروس هو غيـاب المهارات تقريبـاً، وضعـف اللياقـة. العِلّة ليسـت في البيولوجيا ولا في السـينما.

فيلم المدرب ليس عن كرة القدم!

في التاسـع عشـر من أبريل/نيسـان، بدأ عرض فيلـم «المـدرب» في صالات العرض في روسـيا. دانييـل كوزلوفسـكي، فعل كلّ ما يسـتطيع في هـذا الفيلـم، مُنتجـاً ومُخرجـاً وكاتبَ سـيناريو ولاعبـاً للدور الأول. بطل كوزلوفسـكي، الذي هو مهاجـم منتخب روسـيا يوري ستوليشـنيكوف، يعجـز عن تسـجيل هدف مـن ضربة جـزاء في مرمى المنتخب الروماني، فتخسـر روسيا اللعبة، ويفقـد أعصابـه فيقضي على مسـتقبله كلاعب، ثـم يُغـادر العاصمـة إلى مدينـة ريفيـة ليعمل فيهـا مدرباً لناديهـا «ميتيـور» المتخيَّل. وهناك يبـدأ الصعود مـن القاع.

حـول هذا الفيلم، قال الناقد إيغور موسـكفيتين، إن «المـدرب» فيلم ليس عن كـرة القدم، إنما عن روسـيا، عـن أن أحـداً لا يتحلَّى بالثِّقـة والجميع يستسـلمون، وفجـأة يظهـر شـخص مثالـي حالـم يقترح تغيير شـيء مـا في الواقـع القائم فيصطدم بالمشـكلات جميعها، المشـكلات التي

«المدرب» فيلم ليس عن كرة القدم، إنما عن روسيا، ففي حين لا يتحلَّى أحد بالثِّقة والجميع يستسلمون، يظهر فجأة شخص مثالي حالم يقترح التغيير

جـرت الكتابة عنهـا آلاف المرّات.
ولكـن، هـل حقّـاً كُتِبَ عنهـا في الجوهـر؟ وهل وَضَـعَ الفيلـم إصبعه على الجرح؟ السـؤال ليس سـؤال موسـكفيتين، ولكنه ليس خارج الفَنّ، إذا كان للفَنّ رسالة!
وفي سـياق ما يُسـمَّى نقداً، لاحظت الناقدة أولغا بيليـك، في حديثهـا لوكالة «ريا نوفوسـتي»، أن كوزلوفسـكي تمكّـن مـن إنجاز دراما قوية عن النـاس الذيـن يحاولـون فعـل شـيء مـا، ليس من أجـل الراتـب والمكافآت الماديـة، إنما لأنهم يريـدون ذلك بإخـلاص، فقالت: «المهـم هنا أن الوطنيـة الموجودة فـي الفيلم، ريفيـة ومحلّيّة. فأحداث الفيلم تجري في نوفوسيبيرسـك، وليس فـي موسـكو، والنصر ليس نصـراً كبيـراً للبلاد كلّهـا، إنما هو نصـرٌ صغيرٌ لأشـخاص محلّيين، يشـعرون بالراحـة، ليـس فـي ملعـبٍ كبير في موسـكو، إنما في ملعبهم الصغير. وماً اسـتطاع (كوزلوفسـكي) ملامسـته هـو رائحـة الفريـق المحلّـي الريفي. وهـذا جيّد».
هـذه الرؤية ليسـت خارج الأيديولوجيا، وليسـت خـارج تصنيـف ريـف ومدينة. موسـكو مدينة، وكلّ مـا سـواها ريـف، الحالمـون ريفيـون، والواقعيـون الجشـعون مدنيـون، أم أن الخوف يمنعها كما منع زميلها موسـكفيتين من ملامسة الواقع الروسـي بوصفه نتاج سياسـات مركزية، وليـس ابن عادات ونظرة سـائدة إلـى كرة القدم علـى أنها «مجـرَّد أرض فوقها ثـلاث طبقات من الخـراء»، كما يقول للمدرب، فـي الفيلم، محافظ المدينـة الريفية، والد مديرة النادي التي عشـقت المـدرب الجديد وبكـت، لكنها لم تُصـرِّح بذلك، محـاولاً إحبـاط روح الحماسـة عنـد المـدرب، وصـولاً إلـى إلغـاء النـادي واسـتغلال أرض الملعـب لبناء مُجمَّـع تجاري. ستوليشـنيكوف، حـال دون ذلك عبـر النصر، بالتأكيـد، وفي هذا رسـالة جيّدة. أنت بحاجـة إلى نجاحٍ خارق حتى تثبت حقـك بالبقاء.
فـي مقابلـة مـع كوزلوفسـكي، سـألت ساشـا سـوليم، المراسـلة الخاصّـة لموقـع «ميـدوزا» كوزلوفسـكي عن شعبية السـينما الرياضية في روسـيا، فقال، في الإجابة عن سـؤال ألا تخشون من أن المُشـاهِد تعـب من الابتهـاج بانتصاراتنا الرياضيـة في السـينما.. إنه فيلمكـم الثالث عن الرياضـة؟ «لا. لأن فيلمنـا يختلـف عـن الأفـلام الأخـرى التي تتنـاول الرياضة. فـأولاً، الفيلم لم يُبـنَ على أحداث واقعية للسـينما التاريخية ذات العلاقـة بالمنتخبـات الوطنيّة، التـي تنتصر في الحلبـات الدولية علـى خصمهـا العقائدي».
الخصـم هنا هـو الضعـف واللامبـالاة والإهمال والفساد وانعدام الحافز وسـطوة القيم المادية.. إلخ. الجملة الأخيرة ليسـت لكوزلوفسـكي.
وأضـاف كوزلوفسـكي: «هذا الاختلاف بالنسـبة لـي مبدئي. هذه حكايـة مُعاصِرة تجري أحداثها داخـل بلدنـا. إنهـا عن بشـر مـن مدينـة ريفية صغيـرة، يُغيِّرون الحيـاة من حولهم بممارسـة أي عمل».
كـرة القـدم بوصفهـا عمـلاً فـي روسـيا، تُذكِّر كاتـب هذه السـطور بمحاكمة الشـاعر يوسـف برودسـكي.. «كتابة الشـعر ليسـت عملاً» قالت لـه القاضية وحكمته. فإذن، الشـحن بالانفعالات وزرع القيم (روح الفريق وقيمة العمل الجماعي) ليسـا عمـلاً. فهل تغـدو عملاً في روسـيا؟
وتابـع كوزلوفسـكي: هـذا فيلـم ليس عـن كرة القـدم، وليـس عـن الرياضـة. أجل، هنـاك كرة قـدم، وقـد طرحنا علـى أنفسـنا طموحـاً كبيراً جـدّاً: أردت أن يظهـر فيلـم مُنتَـج فـي روسـيا وبأموال روسـية، يُصوِّر كرة القدم كما لم يسـبق أن صوَّرهـا أحد من قبل. ليس فقط في روسـيا، إنمـا في العالـم أجمع.
وإذا مـا كان لكـم أن تختاروا شـيئاً واحداً فقط، فمـا الـذي تعتـزون به فـي «المدرب»؟، سـألت المراسلة كوزلوفسـكي، فأجاب:
«النـاس. فكلّ مـرّة حين أبدأ الحديـث عن فريق التصوير، وعن سكان نوفوروسيسك وكراسنودار (حيـث صُـوِّرت معظم مشـاهد الفيلـم)، الذين سـاعدونا أثناء التصوير، يطفـر الدمع من عينيّ. كان ذلك اكتشـافاً عظيماً بالنسـبة لي. لن أنسى ما حييت عطـاء فريقي، إيمانه المطلق وإخلاصه لـي ولحكايتنـا. كلّ منهـم، فعل كلّ ما اسـتطاع مـن أجـل أن ينجـح الفيلـم، حاربـوا مـن أجـل كلّ لقطـة، وكلّ مشـهد. أنتـم لا تتخيَّلـون بأيّـة حماسة شـجّع سكان نوفوروسيسك وكراسنودار والمـدن القريبة فريـق كرة القدم غيـر الموجود فـي الواقـع. البعـض سـافروا علـى نفقتهـم الخاصّـة إلـى ملعب كراسـنودار لكي يشـاركوا

كوزلوفسكي: ألا تخشون من أن المُشاهِد تعب من الابتهاج بانتصاراتنا الرياضية؟

في التصوير الليلي، من الثامنة مساء وحتى الرابعة والنصف فجراً».

ويعود كاتب هذه السطور ليتساءل: لكنها لعبة! تنتهي اللعبة ويعود الجميع إلى الواقع. فمتى تصبح اللعبة واقعاً؟ وما الذي تحتاج إليه لتصبح واقعاً؟ أم هل ينفع أن تكون كرة القدم مجرَّد لعبة، منفصلة عن واقع الحياة اليومية التي لا مكان فيها للبطولات ناهيكم عن المنافسة الشريفة؟ لَعلّ روسيا بحاجة إلى مواجهة هذا السؤال.

مسلسل عن كرة القدم، ولكن كوميدي، فهل تنفع الكوميديا حيث يعجز الجد؟!

لم يمضِ أسبوعٌ على البدء بعرض «المدرب» في صالات السينما الروسية، حتى بدأ عرض المسلسل التليفزيوني «تسلّلْ» (12 حلقة) عمّا يدور وراء كواليس الفريق «لوكوموتيف». وهو مسلسل درامي كوميدي من إنتاج روسي يُلقي الضوء على جانب من عالم كرة القدم الروسية، وربما الأصح أن نقول في روسيا. كرة القدم الأميركية (الرجبي) قد تصلح لروسيا لما فيها من عنف ومناطحة أكثر من كرة القدم الأشبه بلعبة مسرحية للجمهور فيها دور، حيث الفاصل شكلي بين الخشبة (أرض الملعب) و كراسي الجمهور. وربما لذلك تُعرض دعاية تسبق الفيلم عن (فيلم آخر) فيه رياضيون روس غارقون في الوحل يلعبون الرجبي، ولكن بقوة، فتراهم أشبه بالدبابات، و«المدرب» نفسه لا يغفل ذكر مثال الدبابة المُحفِّز. ليس عبثاً يقول الروس «اصنع ما تشاء في روسيا فستخرج دبابة». لكن أرض الملعب كما خشبة المسرح لا تصلح مكاناً للدبابات ولا لتجسيد مثالها، إنما المسرح في روسيا عظيم، وكرة القدم ليست كذلك. طاقة الجمهور هائلة، ولكن ليست كافية، قد تدفع إلى الارتجال، إلى فنّيّات عالية تحتاج إلى مهارات، عظيمة في فرديتها مثمرة في جماعيتها. هكذا هي في المسرح وفي ملعب كرة القدم.

لم يفكِّر أحد لماذا «فقط 3 بالمئة من الشباب الموهوبين يصبحون لاعبي كرة قدم محترفين ناجحين»، كما يقول أحد التعليقات. يُذكِّرني هذا القول في الواقع الروسي بحديثي مع قريب لي ممن خاضوا الحرب العالمية الثانية، قال:

▲ Albert Gleizes (فرنسا)

«بقي 3 بالمئة فقط أحياء».. مطابقة غريبة! كرة القدم، كانت على الدوام لعبة جماعية، واللاعب بحاجة إلى فريق، ليس فقط على أرض الملعب. أحد أبطال المسلسل – فيل- لاعب كرة قدم سابق محترف، يعاني في المسلسل من الوحدة، يهرب إلى معاقرة الخمر لكي يملأ حياته المُملة بشيء ما. عِلّة كثير من الروس. وثمّة بطل آخر هو ساشا، الشاب الفتي المشجع العاشق لفريق «لوكوماتيف»، الذي سبق أن لعب في صفوفه فيل. تنعقد بين ساشا وفيل صداقة. وبالتوازي مع ذلك، يتابع المشاهد تطوُّر العلاقة بين فيل وأولغا التي لديها ابن في الخامسة عشرة من عمره لامع الموهبة في كرة القدم. يحاول ساشا وفيل مساعدة الشاب الصغير، لكي يتمكّن من تحقيق حلمه ويصبح لاعباً محترفاً. ومن جديد يلجأ الحالمون إلى الحبّ والمشاعر للنهوض بـ(صناعة) كرة القدم، فيما يحمِّلون المسؤولية عن الواقع القاتل لكثير من المواهب إلى روسيا نفسها، روسيا الغارقة في واقعها، وكأنه قدرها، وصولاً إلى القول السائد فعلاً في المجتمع الروسي «كرة القدم ليست لروسيا»، ولكن الحلم جميل، والمعجزات تحصل، بانتظار واحدة منها في مونديال موسكو.

«كرة القدم ليست لروسيا»، ولكن الحلم جميل، والمعجزات تحصل، بانتظار واحدة منها في مونديال موسكو

▲ Nicolas De Staël (فرنسا - روسيا)

ما وراء خطّ التماس

فرنسا بقمصان الهجرة والاندماج

تُقدِّم التقارير الصحافية – وحتى تحليلات بعض المُثقَّفين– «اللاعب من أصول غير فرنسية» كأنموذجٍ دال على نجاح سياسة الحبل الممدود التي تنتهجها الحكومة إزاء ملف الهجرة واللجوء من ناحية، ومن ثانية استعداد الأجانب للاندماج في المجتمع الفرنسي دون القطيعة بالضرورة مع مجتمع الأصل، ومن ثالثة تُقدِّم «فرنسا اليوم» كجمهورية التعدُّد والاختلاف.

محمد الإدريسي

تتسم العلاقة بين المُثقَّفين وكرة القدم بالتباين والاختلاف، فمنهم مَنْ انتقد هذه اللعبة واعتبرها «مخدراً للشعوب» (جون بودريار)، والبعض تعاطف معها وتابع أطوارها سرّاً (مارتن هايدغر)، في حين أن آخرين عشقوها أكثر من عشقهم للمسرح وزاولوها كلاعبين محترفين، (كما هو الحال مع الفيلسوف الفرنسي «ألبير كامو» الذي مارس لعبة كرة القدم كحارس مرمى محترف بالجزائر بين سنتي (1928 و1930). أمّا اليوم، فيُركِّز المُثقَّفون على الطابع الثقافي والاقتصادي لكرة القدم بوصفها بناءً اجتماعياً لهويّة عابرة للأوطان ويمكن أن يُراهن عليها كذلك من أجل مساعدة المهاجرين والأجانب على حسن الاندماج في المجتمع المستقبل دون القطيعة بالضرورة مع الثقافة الأصل؛ كما هو الحال بفرنسا.

لا حديث قبل انطلاق مونديال روسيا سوى عن التشكيلة الرسمية للمنتخب الوطني الفرنسي التي ستُمثِّل البلاد، حيث الهيمنة الواضحة للاعبين من أصول إفريقية وعربية (أبناء الجيلين الثاني والثالث من المهاجرين). وبالموازاة مع الاحتجاجات التي تعرفها الضاحية الباريسية حول ضرورة فَكّ العزلة ورفع التهميش والإقصاء عن المهاجرين واللاجئين، تظهر كرة القدم كآلية احتوائية ودمجية تُعبِّر عن مدى قدرة بلد الاستقبال على ضمان الحَدّ الأدنى من شروط التعايش والانسجام بين أبناء البلد والأجانب. تبعاً لذلك، تُقدِّم التقارير الصحافية - وحتى تحليلات بعض المُثقَّفين- «اللاعب من أصول غير فرنسية» كأنموذج دال على نجاح سياسة الحبل الممدود التي تنتهجها الحكومة إزاء ملف الهجرة واللجوء من ناحية، ومن ثانية استعداد الأجانب للاندماج في المجتمع الفرنسي دون القطيعة بالضرورة مع مجتمع الأصل، ومن ثالثة تُقدِّم «فرنسا اليوم» كجمهورية التعدُّد والاختلاف...

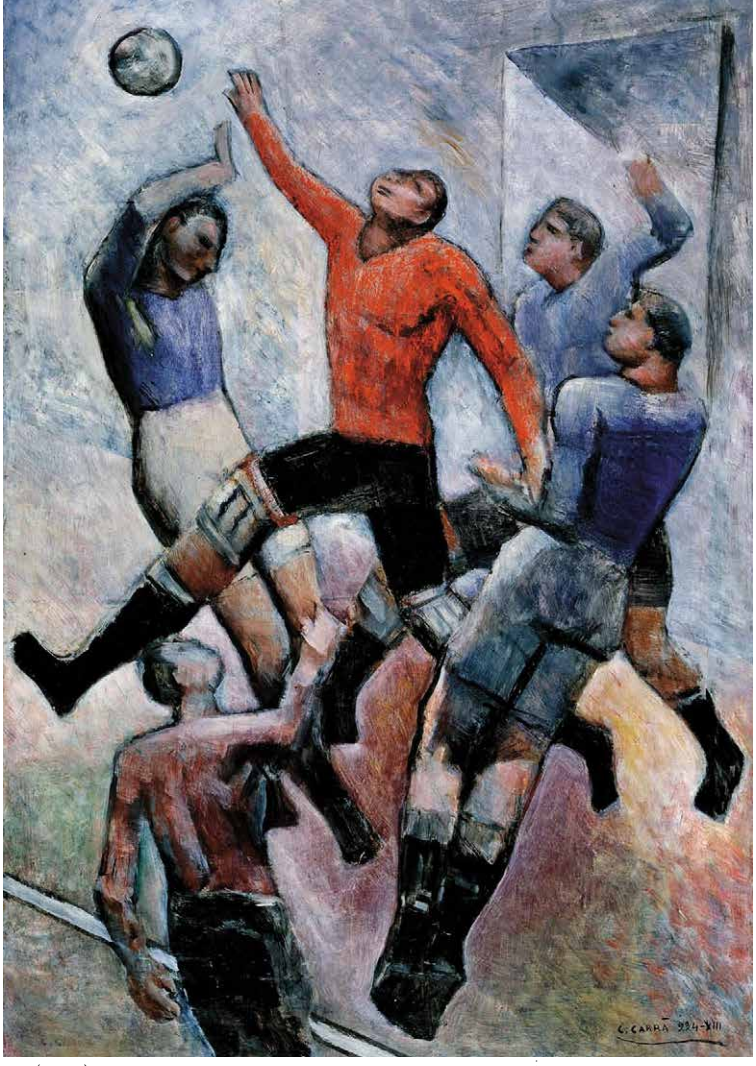
سبق لعالِمَي الاجتماع الأميركيين «تيم دولاني Tim Delaney» و«تيم ماديغان Tim Madigan» أن أكَّدا في كتابهما «مدخل إلى سوسيولوجيا الرياضات- The Sociology of Sports: An Introduction» على الدور الذي تلعبه الرياضة اليوم في الحَدّ من مختلف مظاهر العزل الاجتماعي، التهميش، العنصرية، وحتى الاختلافات الطبقية والإثنية. كما ذهب عالِم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو - في كتاب «التمايز- La distinction»- أبعد من ذلك من خلال دفاعه عن اقتران الحقل الرياضي براهنات طبقية واستعدادات قبلية تُعيد إنتاج بنيات الهيمنة والتمييز داخل المجتمع. فأبناء الطبقات الفقيرة والمُهمَّشة يختارون رياضات تعتمد على القوة الجسمانية، روح التضحية وتمجيد المنافسة، في حين أن الطبقات العليا تفضل الرياضات الفرديّة وقليلة التواصل من أجل رهانات جمالية وفنّيّة. نتيجة لذلك، تكون كرة القدم بالفعل رياضة المُهمَّشين التي تُعيد رسم حدود التفاوتات الطبقية، فمعظم نجوم الكرة اليوم من أصول شعبية...

في الواقع، لا يمكن إنكار الترابط المتزايد بين كرة القدم، وقوانين السوق والسياسة. أصبحت «الكرة المُستديرة» رياضة جماهيرية تخضع لمنطق سلعنة وسوقنة القيم العالمية ولسيرورات صناعة النجومية والشهرة. كما أن الفاعل السياسي أضحى يراهن عليها من أجل تخفيف حِدّة الاضطرابات الاجتماعية والثقافية داخل المجتمع انطلاقاً من تشجيع بناء الهويّة الكروية (الألتراس خير مثال).

بالعودة إلى السياق الفرنسي، وسعياً نحو التتويج العالمي للمرّة الثانية، يطرح العديد من الأسئلة حول «مَنْ هو المنتخب الفرنسي» اليوم مقارنةً بالماضي؟ فالتشكيلة التي لعبت نهائيات سنة 1998، تختلف كثيراً عن تشكيلة 2018 من حيث درجة التجانس الإثني والثقافي. إذا كان «ديديه ديشامب Didier Deschamps» قد عمد إلى تحقُّق التجانس الإثني بين مكونات منتخب بلاده بحثاً عن أجود وأمهر اللاعبين، فإنه خبر نهائيات 1998 كلاعب وأضحى عارفاً بالكيفية التي يمكن بموجبها العمل على توحيد الهويّة الفرنسية المنشطرة، بفعل الأحداث والاضطرابات التي تعيشها فرنسا على مدى العشرين سنة الأخيرة، من خلال الرهان على التمثُّل الاجتماعي لكرة القدم.

قد نجد اختلافاً كبيراً بين مكوِّنات المجتمع الفرنسي حول أحقية حمل الأجانب لقميص البلاد من عدمه، لكن لا أحد يُفضِّل العودة إلى

تظهر كرة القدم كآلية احتوائية ودمجية تُعبِّر عن مدى قدرة بلد الاستقبال على ضمان الحَدّ الأدنى من شروط التعايش والانسجام بين أبناء البلد والأجانب



▲ Carlo Carra (إطاليا)

مسـار المواجهـات العنيفة والدمويـة للدفاع عن مطالبـه. فالمونديـال هـو فرصـة لتوحيـد الأمة تحـت قميـص مُخطَّط بألـوان ثقافيّـة مختلفة، لكنهـا تعبِّر بالضرورة عن التنوُّع الإثني والديني الذي تعيشـه الجمهورية الخامسة وتدعم مطلب المصالحـة الوطنيـة الذي أضحـت ترفعه الكثير مـن مكوِّنـات المجتمع المدنـي التـي تعتبر أنه «لا وجـود لفرنسـا دون مهاجريـن ولا مهاجرين خارج فرنسـا».

صحيـح أن كـرة القـدم اليوم ظاهـرة اقتصادية أكثـر منهـا اجتماعيـة أو ثقافيـة، إلّا أنها لازالت تضطلع بمهمة تجديـد الحوار الأخلاقي والقيمي بين الشـعوب كما بين مكوِّنـات المجتمع الواحد. كيـف لا واللعبـة «تعلمنـا الأخـلاق واحتـرام الآخريـن»، كمـا يذكِّرنـا ألبير كامـو. إن الملعب في الحقيقة هو جسـم اجتماعي، و«ما وراء خط التمـاس، لا يوجد شـيء»، كما ظَلّ يُـردِّد مثقَّف الهامـش الفرنسـي «جـاك ديريـدا» في سـياق حديثـه عـن أهمِّية الانتبـاه إلى تفكيـك الظاهرة الكرويـة والرياضيـة فـي عالـم اليـوم: يتوقَّف الزمـن الاجتماعـي والسياسـي أثنـاء المباريات، تؤجل الاختلافات والصراعـات أثناء المونديالات، ويحضر صوت ثقافة الكرة بالشـكل الذي يُشـبه حلبـة المصارعة الرومانيـة القديمة، حيث كانت تُكـرَّم الإمبراطوريـة بمباريات دمويـة تُعلي من شـأن المتعة على الألم والمـوت، كعنصر صاهر للهويّات والانتمـاءات المختلفة.

لا عجـب فـي أن نجـد الرئيس الفرنسـي الحالي «إيمانويـل ماكـرون» قـد كان لاعبـاً محلّيّاً (بين سـنوات 2004 - 2006)، واعتمد على اللعبة في جـزءٍ كبير مـن حملتـه الانتخابيـة بالمقاطعات الباريسـية، ويوظفهـا اليـوم في حَلّ المشـاكل والقضايـا المُتعلِّقـة بالمهاجريـن والأجانب. إننا أمـام قصّـة تـزاوج تمتد لعشـرات السـنين بين اللعبة الأكثر شـعبية في العالم والقضايا الثقافية والإثنيـة الفرنسـية، بيـن الرياضـة والسياسـة والاقتصاد، في سـياق مجتمع مُتحـوِّل على نحوٍ مسـتمرّ. يعمل الاختلاف والماضي الاسـتعماري دور المُغـذِّي الأسـاس لهـذه المعادلـة، وتتركَّز أهدافهـا في ربـط النجـاح الرياضـي بالاندماج الاجتماعي، والبحث عن تعزيز الشـعور بالانتماء القومـي من خـلال التتويج بـكأس عالمية ثانية يملك المنتخب الفرنسـي وافر الحظوظ للمنافسة حولها.

ختامـاً، تُمثِّل فرنسـا قصّة خاصّة فـي تاريخ الكرة المسـتديرة، حيـث اقتـرن الرهان علـى اللعبة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية بالرغبة في رَدّ الاعتبار للجسـد الفرنسـي الجريح من خلال تطعيمه بدماء جديدة (المهاجرين بالأسـاس) ووضـع القدم على رأس صدارة القارة العجـوز. اليوم، تختلف الأجواء والحيثيـات وأضحت كلّ طوائف ومكوِّنات المجتمع الفرنسـي تراهن على المناسبات الرياضية من أجل تدميل جروح التطرُّف، الإرهاب ومعاداة المسـلمين والأجانب والاسـتفادة من لحظات السلم الاجتماعي للتفكيـر في مسـتقبل الجمهورية الخامسـة بعيداً عن الثنائيات السياسـية والاقتصادية، وفتح المجال أمـام الرياضة لتقـول كلمتها، وتتحـوَّل كرة القدم مـن «معشـوقة الجماهير» إلى «مُوحِّـدة الهويّات»، وتجعـل مـن الملعـب مجتمعـاً صغيـراً تُـدار في إطـاره الاختلافـات والصِّراعـات بـروح رياضيـة وأخلاقٍ عالية تنتصر للمصلحة الوطنيّة والإنسانيّة.

▲ (إيطاليا) Riccardo Guasco

يبدو سؤال الهويّة والثقافة مُثيراً للقلق في حالة المنتخب الإسباني، ليس المنتخب الإسباني في مواجهة الآخر، بل في مواجهة نفسه. مَنْ يُمثّل هذا الفريق في الحقيقة؟ مَنْ هم مشجعوه الذين ينتظرون انتصاره أو سيغضبون لهزيمته؟

منتخب إسبانيا في مواجهة نفسه!

أحمد عبد اللطيف

العديد من الجرائد الإسبانية سجّلت قلقها منذ انطلاق دعوة الانفصال، وكان من بين الأسئلة الحيوية مصير المنتخب الإسباني ذاته

منتخب إسبانيا في هذا المونديال – تحديداً- مجرَّد فريق يتيم. مَنْ يأملون فوزه من داخل البلد نفسه، ربما يعادل مَنْ يأملون هزيمته. بعد ما يقرب من ثمانية أشهر من اشتعال أزمة كتالونيا والمطالب الجادة بالانفصال، وعقب استفتاء انتصر للانفصال لم تعترف به الحكومة المركزية في مدريد، ثم محاولة الحكومة نفسها لخلع رئيس الحكومة الكتالونية عبر طرق دستورية بإقامة انتخابات مُبكِّرة اختار فيها المواطنون الرئيس نفسه، ثم أزمة أخرى في توليه، ثم اختيار الرئيس نفسه شخصاً آخر ليدير شؤون كتالونيا نيابةً عنه، كلّ ذلك من دون أن يتحقَّق الانفصال. وسط كلّ هذا الصِّراع السياسي، الهويّاتي والثقافي بالأساس، استعدّ المنتخب الإسباني لدخول المونديال.

بيكيه نفسه صرَّح بأنه «في حالة الانفصال سألعب لمنتخب كتالونيا، وإنْ لم يحدث سأستمر في المنتخب الإسباني»، لأنّ «الكتالوني ليس ضد إسبانيا»، بل مع انفصال كتالونيا. اللاعب الشهير، وأحد أهمّ نجوم المنتخب الإسباني، كان أحد مؤيدي التصويت في الاستفتاء على الانفصال، وكان يدعو إلى حقّ الجميع في إبداء رأيه...

العديد من الجرائد الإسبانية سجّلت قلقها منذ انطلاق دعوة الانفصال، وكان من بين الأسئلة الحيوية مصير المنتخب الإسباني ذاته، إذ أدركوا، منذ اللحظة الأولى، أن كرة القدم ليست بمنأى عن الخلاف السياسي. وأن كرة القدم جزءٌ من الصِّراع، كما أكَّدت جريدة «جول» الإسبانية، فـ«كرة القدم تتحرَّك بالتوازي مع المجتمع والسياسة، وقبول البرلمان الكتالوني للانفصال عن إسبانيا كان بمثابة انفصالٍ فعلي». من هنا، لم يكنْ محض خيالٍ صرف تخيُّل منتخبين: منتخب إسبانيا ومنتخب كتالونيا. المخاوف كانت جلية، وتناولتها الصحف بتجريد: من دون لاعبي كتالونيا سيفقد فريق «جولن لوبيتيجي» قوته، وسيكون أقلّ مستوى بكثير. في إشارة إلى أهمِّية بيكيه وبوسكيتس وجوردي ألبا، وهم لاعبون كتالونيون...

لم تعد كرة القدم لعبة ولا صناعة فحسب، ولم تعد انعكاساً لقوة الرأسمالية ولا المجتمع

▲ Christian Sanseau (فرنسا)

الاستهلاكي فحسب، لقد باتت تحمل في طياتها صراعاً ثقافيّاً وهويّاتياً. وعلى عكس غايتها في الوصول إلى العولمة عبر إذابة الفوارق العرقية وتلاحم الشعوب واندماج الثقافات والاتحاد على قانون واحد هو قانون الكرة، إلّا أن المُؤكَّد والملحوظ أن كرة القدم أثارت من جديد أسئلة الثقافة المُتجذِّرة والهويّة واختلاف الثقافات، ولم يعد انتصار فريق على فريق مجرَّد انتصار كروي بقدر ما حمل هذا النوع من الثأر القديم أو الرغبة في إثبات التفوُّق الحضاري. مباراة بين المغرب وإسبانيا، تحديداً، أو مصر وإنجلترا، أو الجزائر وفرنسا، على سبيل المثال، لن يغيب عنها هذا البعد التاريخي ولا محاولة الانتصار للحاضر في مقابل الماضي المهزوم. بالمقياس نفسه، ولأسبابٍ أخرى، مباراة الأرجنتين وألمانيا، البرازيل وفرنسا، كولومبيا مع أي فريق أوروبي، لن يغيب عنها الشعور بالصِّراع بين العالم الثالث والعالم الأول، وأغلب الظّن أننا سننحاز لانتصار العالم الثالث في الشيء الوحيد الذي تفوَّق فيه...

للوهلة الأولى، لن تبدو المباراة إلّا تحدِّياً كروياً، لكن الاستعدادات لكأس العالم عبر عناوين الصحف، خاصّةً اللاتينية منها، تعكس ضمنياً أو بشكلٍ صريح أنها ليست مجرَّد مباراة بين فريقين، إنما بين دولتين، بين تاريخين، هذه العناوين ستحمل الصبغة القومية حتى إنك تشعر بأن اللاعبين ليسوا لاعبي كرة قدم فحسب، بل جنوداً في معركة باسم بلادهم، والهدف الضائع خسارة مهدرة في التجهيزات الحربية، وفرصة لم تُستغلْ في التقدُّم في أرض العدو وتسكين جنود المشاة! والشاب الأمريكولاتيني الذي يشاهد المباراة في المقهى سيشعر بالانتصار على الفريق الأوروبي الذي يحرمه من دخول منطقة الشينجن، كأنهم يحرمونه من الفردوس، وإن سمحوا له بالدخول فهو ليس إلّا مهاجر يؤدِّي أعمالاً لا يقبل بها ابن البلد الأوروبي. ما بين شعور اللاعب بالمسؤولية وأمل المُشاهِد في النصر وتحفيزات الصحف والقنوات التليفزيونية، ستدور أحداث مباراة تبدو في ظاهرها مجرَّد لعبة .

كرة القدم أثارت من جديد أسئلة الثقافة المُتجذِّرة والهويّة واختلاف الثقافات، ولم يعد انتصار فريق على فريق مجرَّد انتصار كروي بقدر ما حمل هذا النوع من الثأر القديم أو الرغبة في إثبات التفوُّق الحضاري

على خِلاف الشعوب الأوروبية الأخرى مثل إنجلترا وإسبانيا وإيطاليا، كانت الملاعب الألمانية لوقتٍ طويل هادئةً، فهل تُعَدّ كرة القدم من هذا المنظور مرآةً للمجتمع وتطوُّره؟!

المونديال.. الألمان تعلَّموا حدود المنافسة

كريمة بداوي

على خلاف الشعوب الأوروبية الأخرى، مثل إنجلترا وإسبانيا وإيطاليا، كانت الملاعب الألمانية لوقتٍ طويل هادئة، فهل تُعَدّ كرة القدم من هذا المنظور مرآةً للمجتمع وتطوُّره؟

إذا كنت مفتوناً بحدث مثل كأس العالم، فإنك ستجد كلّ ما يزيد من مظاهر بهجتك ويلهب حماسك واستمتاعك بمثل هذا الحدث في ألمانيا. وأنت في طريقك إلى التسوُّق هذه الأيام، لا تخطئ عينك الزخم الهائل من الإعلانات الترويجية، لمنتجات تزيَّنت باللون الأسود، الأحمر والأصفر حتى معجون الأسنان وبخاخ العطر وعلبة الغسول.

وكالات السفر والسياحة تزخر بالعروض المغرية لأجل حضور فعاليات المونديال بموسكو، كما أن الصحف والمجلات تطالعك بالجديد كلّ يوم، عن أخبار اللاعبين وأسماء التشكيلة النهائية، وكذا بتغطية وافرة عن تاريخ الفرق التي ستجابه الفريق الوطني الألماني لكرة القدم ومشاركاتها السابقة.

ألمانيا تعيش على وقع المونديال وتتنفس أجواءه التي تذكِّر بصائفة 2006 المذهلة، حيث كان لتنظيمها لكأس العالم حينها، آثار كبيرة على نواحٍ عديدة في المجتمع، ربما كان من أهمِّها، تَصالح الأجيال الجديدة من الناشئة مع وطنيّتها، وتعبيرها بتلقائية غير معهودة عنها، فالهتاف بالنشيد الوطني من شباب لم يتربَّوا على سماعه في المدارس، وتزيين السيارات والشرفات بالأعلام الوطنيَّة، سابقة لم تكنْ في الحسبان طيلة سنوات بعد الحرب العالمية الثانية.

ومن الآثار الأخرى، النمو السريع لثقافة التشجيع وانتشارها، فعلى خلاف الشعوب الأوروبية الأخرى، مثل إنجلترا وإسبانيا وإيطاليا، كانت الملاعب الألمانية لوقتٍ طويل هادئة، فهل تُعَدّ كرة القدم من هذا المنظور مرآةً للمجتمع وتطوُّره؟

سؤال ينشغل به مثقَّفون وإعلاميون ألمان كلٌ على حسب وجهة نظره وتخصُّصه، ومنهم مَنْ يذهب إلى أبعد من ذلك فلم تعد كرة القدم مرآةً عاكسةً للمجتمع فقط، إنما هي استطلاع للمستقبل، فكثير من الظواهر التي نراها في عالم كرة القدم متحقّقة، هي تنبؤ لما سيحدث بعد عشرة أعوام أو خمسة عشر عاماً مقبلة، كما يقول الفيلسوف «Eilenberger»، ويضرب مثالاً حيّاً على ذلك، فتحسين أداء الجسم باستخدام الوسائل التقنية الحديثة، وتدابير التجديد وإجراء العمليات الدقيقة، لأجل الحصول على جسد المستقبل، إذا صح التعبير، مما هو مُتاح فقط للاعبي كرة القدم أو الرياضيين النخبة، سوف يتسلل ببطء إلى

▲ Christian Sanseau (فرنسا)

حياتنا في السنوات العشر المقبلة[1] لذلك فإنه يمكن تفسير الاهتمام المتزايد لوسائل الإعلام الترفيهية وتغطيتها لفعاليات كأس العالم، بأن المُستديرة أصبحت فنّاً ملهماً يتصدَّر طليعة الفنون في عصرنا، كما أنها أضحت في علم الاقتصاد رقماً كبيراً لا يُستهان به .

وتُعَدّ كرة القدم في ألمانيا من أكثر أنواع الرياضات شعبية وشهرة، بحيث يتجاوز عدد الأعضاء المنخرطين في جمعيات ونوادٍ أهلية خاصّة بها (وعددها 27000 جمعية مُسجلة)، أكثر من 6 ملايين ونصف المليون شخص، أي أكثر من 8 % من مجموع الشعب الألماني . كما أنها تُعَدّ تقليداً عريقاً، (فأول جمعية أو نادٍ لكرة القدم يعود تاريخ إنشائه إلى سنة 1888م)، وقد تُوِّجَتْ ألمانيا أربع مرّات بالكأس، كان آخرها سنة 2014م.

والحديث عن مثل هذه الإنجازات يدعو إلى التوقُّف مليًّا، لأن تشجيع الرياضة بشكلٍ عام في هذا البلد وخلق المناخ الملائم لتطوُّرها بما يدعو للإعجاب، إنما هو لأجل ما تُحقِّقه من أهدافٍ راقية تخدم المجتمع والإنسانية عامة، فالرياضة حسب علماء النفس والاجتماع الألمان، تنفيس وتخليص للنفس البشريّة من الغرائز الداكنة ودعوة إلى التسامي، لذلك فإن انتقاد البعض لصعود الرياضة بصفةٍ عامّة وكرة القدم على وجه الخصوص في القرن العشرين، وهيمنتها الكبيرة تظهر بشكلٍ عام عودتنا إلى ثقافة الجسد وإعطائها أولويةً عن الروح، طالما أن معشوقة الجماهير تمتلك سرّ تحويل المنافسة الغريزية الشرسة إلى ضربات وتمريرات ساحرة تجلب المتعة للملايين، فهي من هذا المنظور تحَلّ محَلّ الحروب وتؤسِّس للسلام والتعارُف بين الشعوب، لذلك فإن صادف وكنت مُشجِّعاً للفريق الخصم وحضرت مقابلة تجمعه بفريق الكرة الألماني لا تخشَ مطلقاً من رفع صوتك عالياً، محتفلاً بفوز فريقك، لأن الألمان تعلَّموا حدود المنافسة في هذا المجال وبعدها الإنساني .

وقد كتب الفيلسوف «Russel bertrand» يوماً «إن الغرائز التي دفعت أسلافنا إلى امتهان الصيد، تتطلَّب مجالاً وحقل نشاط لظهورها، يمكن استبداله بالرياضة والمنافسة».

تشجيع الرياضة بشكلٍ عام في هذا البلد وخلق المناخ الملائم لتطوُّرها بما يدعو للإعجاب، إنما هو لأجل ما تُحقِّقه من أهدافٍ راقية تخدم المجتمع والإنسانية عامة

هامش:

1 – من كتاب «Lob des Tores» للكاتب Wolfram Eilen–berger.

أثناء حفل أقامته جريدة «لا غازيتا ديللو سبورت» في بداية شهر مايو/أيار الماضي لتكريم اللاعب أندريا بيرلو، لم تنفع الأطباق الشهيّة، التي حضّرها أحد الطهاة المعروفين، في تخفيف حِدّة النقاش حول بطولة العالم بدون إيطاليا، حتى أن الكلمة الأخيرة، «بدون إيطاليا»، كانت تلفظ بطريقة خجولة، وأحياناً أخرى بحنقٍ شديد، وكأنه حقٌ اُغتصب بالقوة، ولابد من استرجاعه...

إيطاليا..

انهيار إمبراطورية الكرة!

يوسف وقاص

معظم الذين تكلَّمت معهم، من بينهم مدرِّبون سابقون ومسؤولون في أندية الدرجة الأولى، كانت إجاباتهم تتَّصف بمرارة كبيرة، وتنتهي بسؤالٍ معاكس: «نحن لا نعرف ماذا سيفعل الإيطاليون خلال هذا الصيف دون فريق يشجعونه، دون تلك الصرخات التي كانت تتصاعد من الشرفات بعد كلّ هدف أو انتصار يحرزه «الأتزوري»؟ في الحقيقة، إنه أمر غير معقول، ولم يكنْ يتصوَّره أحد!». ولم يخلُ الأمر من مجازات يمكن تصنيفها في باب المبالغة المُحبَّبة، مثل تلك التي قارنها أحد المشجعين مع سقوط الإمبراطورية الرومانية عام 476 ميلادية على أيدي قبائل الجرمان القادمين من الشمال!

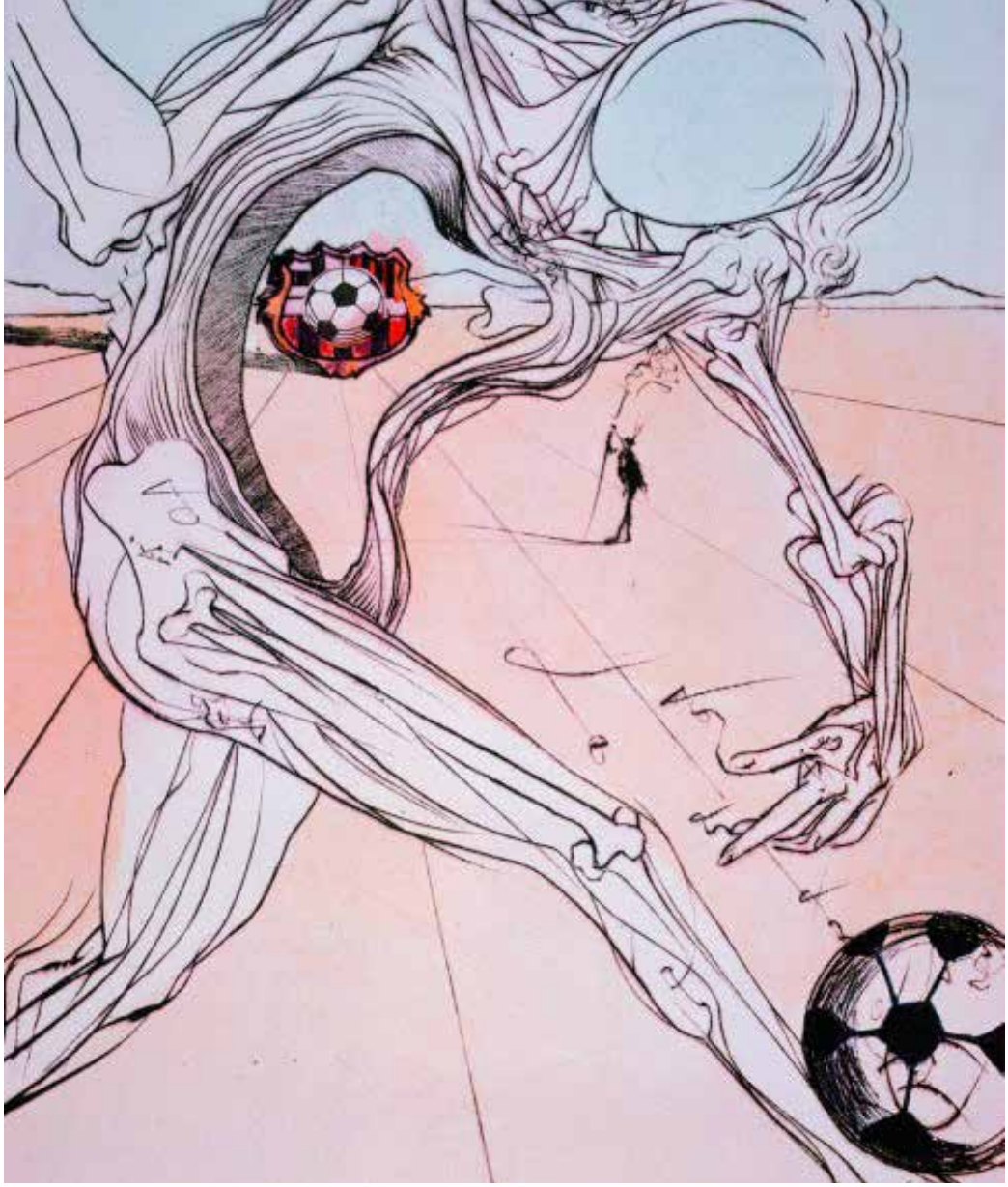
وقبائل الجرمان هذه المرّة، كانوا السويديين، هم بدورهم قادمون من الشمال، إنما بروح بحّارة الفايكنج، حيث تمكَّنوا، في نوفمبر/تشرين الثاني 2017، من الإطاحة بالمنتخب الإيطالي أمام 70.000 مشجِّع في استاد «سان سيرو» في ميلانو، الذين شهدوا بخيبة كبيرة العرض المتواضع لفريقهم الذي يقوده المدرب جان بييرو فنتورا. إيطاليا، في هذه الحالة، كانت تقوم بمهمّة معكوسة، حيث يجب العودة إلى عام 1958، لنجد فريقاً مماثلاً تقريباً، الذي لم يتمكَّنْ بدوره من التأهل لنهائيات كأس العالم.

كارلو تافيكيو، رئيس اتحاد كرة القدم، صرَّح لوكالة الأنباء الرسمية، بأنه لن يُعلِّق فوراً على نتيجة المباراة التاريخية، مُحبِّذاً اللجوء إلى ثمان وأربعين ساعة من التأمُّل وتأجيل القرارات المُهمَّة لفترة لاحقة!

والمنتخب الإيطالي، ذو التاريخ العريق، يفتخر بأربعة ألقاب في كأس العالم لكرة القدم، إيطاليا 1934، فرنسا 1938، إسبانيا 1982 وألمانيا 2006، وكأس أوروبا 1968. بالإضافة إلى ذلك، نال الميدالية الذهبية في أولمبياد 1936 وكأسين عالميتين في أعوام 1920 و1930. والفترة الذهبية كانت بالضبط في الثلاثينيات، حيث تمكَّن من الفوز ببطولتين متتاليتين لكأس العالم، وهو المنتخب الوحيد، مع البرازيل، الذي حقَّق هذه النتيجة.

تبع ذلك مرحلة من الانتكاس بسبب الحرب العالمية الثانية وتراجيديا سوبِركا عام 1949، التي أودت بحياة معظم لاعبي فريق تورينو، العمود الفقري للمنتخب آنذاك، إثر اصطدام طائرتهم من طراز فيات ج. 212 بالسور الخلفي لكاتدرائية سوبِركا التي تقع على قمة تل في تورينو. وبالفعل، لم يُحقِّق المنتخب الإيطالي أي نجاح في بطولتي عام 1950 و1954، حتى

«نحن لا نعرف ماذا سيفعل الإيطاليون خلال هذا الصيف دون فريق يشجعونه، دون تلك الصرخات التي كانت تتصاعد من الشرفات بعد كلّ هدف أو انتصار يحرزه «الأتزوري»؟



▲ Salvador Dali

أنـه لـم يصـل إلـى التصفيـات النهائية فـي عام 1958، وبالتالـي تخلَّى عن الاشـتراك في البطولة الأوروبيـة الأولى في عـام 1960. في بطولة كأس العالـم عـام 1962 خرج مـن التصفيـات الأولى بسـبب بعثـة سـيئة الترتيـب، وفي عـام 1966 كانـت النتيجـة أسـوأ، لأنـه تمَّـت تصفيتهـم في كوريا الشـمالية.

وجـاء الانتعـاش مـع الفـوز ببطولـة أوروبا عام 1968 التـي شـهدت فـوز إيطاليـا فيرّوتشـو فالكاريجّـي علـى يوغسـلافيا. بعد ذلـك بعامين، فـي بطولـة العالـم فـي المكسـيك عـام 1970، كان بإمـكان الأتـزوري أن يمنـح الحيـاة لمباراة نصف النهائي الشـهيرة ضد ألمانيا الغربية، التي وُصِفَـتْ آنـذاك بمباراة القـرن، والتي فـازت بها 4-3 مـن الوقـت الإضافـي، ثـم خسـروا المباراة النهائيـة أمـام برازيـل بيليـه 1 – 4. بعـد بطولة العالـم 1974 السـلبية في ألمانيـا الغربية، حيث اُسـتبعدت إيطاليـا فـي الجولـة الأولـى، تغييـر الأجيـال الكلّي تقريباً، سـمح للفريـق الذي يقوده بييـر زوت بتقديـم عـرض جيّـد في بطولـة عام 1978، حيـث تمكَّـن مـن الحصول علـى المركز الرابع.

النسـخة الثانيـة عشـرة مـن بطولة العالـم لكرة القـدم عـام 1982، كانت أول بطولـة يرتفع فيها عـدد الفرق المشـاركة من 16 إلـى 24. بالإضافة إلى ذلك، فـازت فيها إيطاليا علـى ألمانيا الغربية في المبـاراة النهائية 3 – 1.

فـي بطولـة العالم عـام 2006، تُوِّجَ مارتشـيللو ليبّـي بطـلاً قوميـاً، بعـد أن تجـاوز التصفيـات ببراعـة كبيـرة، بإنزالـه الهزيمـة علـى كل مـن أسـتراليا وأوكرانيـا، وفـي الوقـت الإضافي، على ألمانيـا أيضـاً، صاحبـة الأرض. وفـي المبـاراة

كتبت معظم الصحف بمرارة واضحة، «نحن لسنا معتادين على رؤية فريقنا الوطني خارج هذه المنافسة المهمة»

ثمّة من اقترح، من المُعلّقين والصحافيين الرياضيين، مشاهدة مباريات كأس العالم 2006، فهي تقريباً نفس عام 2018، وفوق كلّ شيء النتيجة مضمونة!

النهائيــة، التقى المنتخــب الإيطالي بفرنســا مرّة أخــرى وتغلّب عليهــا بــركلات الترجيــح، ليتربّع علــى عــرش أبطــال العالــم للمــرّة الرابعة.

بعــد الكارثة البرازيليــة لبراندلليــي، تبعتها فترة أنطونيو كونتي، التي أعادت تنشــيط منتخب كان في مرحلــة متدنية، ولكنه تركه فــي نهاية بطولة أوروبــا عــام 2016، بعد الإقصاء فــي الدور ربع النهائــي ضد ألمانيا التي فــازت بركلات الترجيح. إفلاس أفســح المجال للإدارة اللاحقة لجان بييرو فنتــورا، حيــث فشــلت إيطاليا في التأهــل لبطولة العالــم 2018 فــي روســيا، بعــد ســتين عاماً من الســابقة الوحيــدة فــي هــذا المجــال، ممــا أدّى لانقطــاع سلســلة مــن 14 مشــاركة متتالية حتى المرحلــة النهائية.

فــي الســابق، كانت المســابقة الأخيــرة التي غاب عنهــا المنتخــب الإيطالي ولــم يتمكّن مــن التأهل للمرحلة النهائية، كانت بطولة أوروبا عام 1992. وقرعــة نهائيــات كأس العالم في روســيا، أصابت مُشــجّعي كــرة القــدم الإيطاليين فــي الصميم.

«دعونــا نواجــه الأمــر بوضــوح»، كتبــت معظــم الصحــف بمرارة واضحــة، «نحن لســنا معتادين علــى رؤية فريقنــا الوطني خارج هذه المنافســة المهمــة. وإذا كانت القرعــة قد عكّرت مزاجنا بهذا الشــكل، فكّروا بأيّ حال ســنكون فــي الفترة من 14 يونيو/حزيــران إلــى 15 يوليو/تمــوز، ماذا نفعــل حينها لمعالجة المشــكلة؟».

واقترحــت معظــم الصحــف، كمعالجــة نفســية جماعيــة، تخصيــص أكبــر وقت ممكــن للبحر أو للجبال، فبعد اســترخاء لعدّة ســاعات تحت أشعة الشــمس أو الاســتمتاع ببرودة الغابــات، لا يمكن للمــرء أن يفكــر بعدها بــكأس العالم!

بينمــا البراغماتيــون، دعــوا إلى تكريس الجســد والــروح (والعقــل) للعمــل. «بالطبــع، هــذا ليس أفضــل ممّــا يمكــن الحصــول عليــه فــي الحياة، ولكنــك علــى أي حــال يمكــن أن تجنــي بعــض المــال مع الوقــت الإضافــي، وقبل كلّ شــيء، لن تكــون بحاجــة لمشــاهدة مبارياــت كأس العالم بــدون إيطاليا؟».

▲ Alexander Deineka (روسيا)

هـواة كـرة القـدم، ومـا أكثرهـم هنـا، عرضـوا تنظيـم مباريـات كرة قدم مصغَّرة مـع الأصدقاء. ولمـن يفتقد كثيـراً كأس العالـم، تنظيم بطولات لألعـاب أخرى لكي يتمكَّنوا مـن اجتياز مخاوفهم وخيباتهـم دون أعـراض جانبية.

وثمّـة مـن اقتـرح، مـن المعلِّقيـن والصحافيين الرياضيين، مشاهدة مباريات كأس العالم 2006، فهـي تقريبـاً نفس عـام 2018، وفوق كلّ شـيء النتيجة مضمونة! وإذا كان هذا الحلّ غير مناسـباً، فـلا بـأس مـن تنظيم لقـاءات مـا بعـد الظهيرة لمشـاهدة أفلام قديمة وحديثة، مـع التهام كمّيات كبيـرة مـن البيتـزا والبطاطس المقليـة، لأن هذا، حسـب الصحيفة «لـن يجعلكم تشـعرون بالملل ولـن تفكّروا في بطولـة لا علاقة لنا بها. وتضيف: «إنها فرصة لتخصّصوا كلّ وقتكم للزوجة والأولاد، لأن الحـبّ، الحبّ فقـط، يمكنه أن ينقذنا من حزن كأس العالم بـدون إيطاليا».

ثـم هناك من دعـا إلى الحصول على شـهر عطلة فـي الخـارج، ومن أجل عـدم المخاطـرة، يفضّل اختيـار أفضـل مـكان لا تكـون فيـه كـرة القدم لعبـة شـعبية (جـزر المالديـف، جـزر الأنتيل أو ما شـابه).

أما الكنيسـة، فقد دعت إلى استغلال هذه الفرصة ومسـاعدة أولئك الذين هم فـي أمس الحاجة إليها «لأن هـذا سـيقرِّبكم من أنفسـكم، وربما يسـاعد أيضـاً إيطاليا علـى البدء من جديد، نظـراً للأزمة السياسـية والاقتصادية التي تمـرّ بها البلاد!».

يمكـن أن يكـون البديل الأخير هـو الأكثر جدوى، لولا فيـروس كرة القـدم الذي قلّما وجـدوا علاجاً لـه في إيطاليـا، ذلك الـذي يجعل المـرء يرى أي لعبـة أخرى سـيئة، مهمـا كانـت مثيـرة. أخيراً، تتسـاءل إحـدى الصحـف: «لمـاذا لا ننظـر إلـى الأمور بموضوعية ونختار منتخباً بديلاً لنشـجّعه؟ منتخـب إيسـلندا أو بنمـا، مثلاً. حتـى ألمانيا! ثم لمـاذا لا نعتـرف بالحقيقـة: «أوه مامّـا ميّا (آه يا أمي)، كم سـنعاني؟ ولكـن بحقّ كلّ القدِّيسـين، كيـف حدث وبقينا هذه المـرّة خارج بطولة كأس العالم؟!».

دعت الكنيسة إلى استغلال هذه الفرصة ومساعدة أولئك الذين هم في أمس الحاجة إليها لأن هذا سيقرِّبكم من أنفسكم، وربما يساعد أيضاً إيطاليا على البدء من جديد

المونديال تظاهرة رياضية. ربما هكذا تصوَّرها الذي فكَّر فيها أول مرّة. لكنها، وهي تتجه لإكمال قرن على انطلاقها، تشَّعبت رهاناتها، بالإضافة إلى التنافس الرياضي، بين المصالح السياسيّة والمكاسب الاقتصاديّة. وأضحت من جهة محطة لرصد التوازنات في العلاقات الدولية من خلال عملية التصويت على البلد الذي سيحتضن كلّ دورة من دورات الكأس، ومن جهة ثانية رهاناً اقتصاديّاً من خلال التوقُّعات التي تُعْنَى بالعائدات المالية وانعكاسات ذلك على الوضعية الاقتصاديّة والاجتماعيّة للبلد.

المونديال..
قاربُ إنقاذ لاقتصاد المستضيف

جمال الموساوي

تنعكس عوائد تنظيم كأس العالم لكرة القدم على البنية التحتية بشكلٍ عام، و التشغيل، والسياحة، وعلى حجم العملة الصعبة التي ستُغذِّي الاحتياطي الوطني، والأهم صورة البلد

من أجل الترويج لترشيحها والتأثير على أعضاء (الفيفا) وإقناعهم بصلابة الملفات المُقدَّمة، تقوم الدول المُرشَّحة لاحتضان المونديال بتحريك آلياتها الدبلوماسية والإعلامية، واستثمار مكانتها السياسيّة والاقتصاديّة في العالم. الأمر الذي يجعل ظاهر التنافس رياضياً محضاً، ولكنه في الكواليسِ مليء بعناصر بِنُكَه ليست رياضية بالضرورة. إنه أمر طبيعي إذا تأمَّلنا عوائد تنظيم كأس العالم لكرة القدم على البنية التحتية بشكلٍ عام، وعلى التشغيل، وعلى السياحة، وعلى حجم العملة الصعبة التي ستُغذِّي الاحتياطي الوطني، وعلى صورة البلد قبل وبعد كلّ شيء.

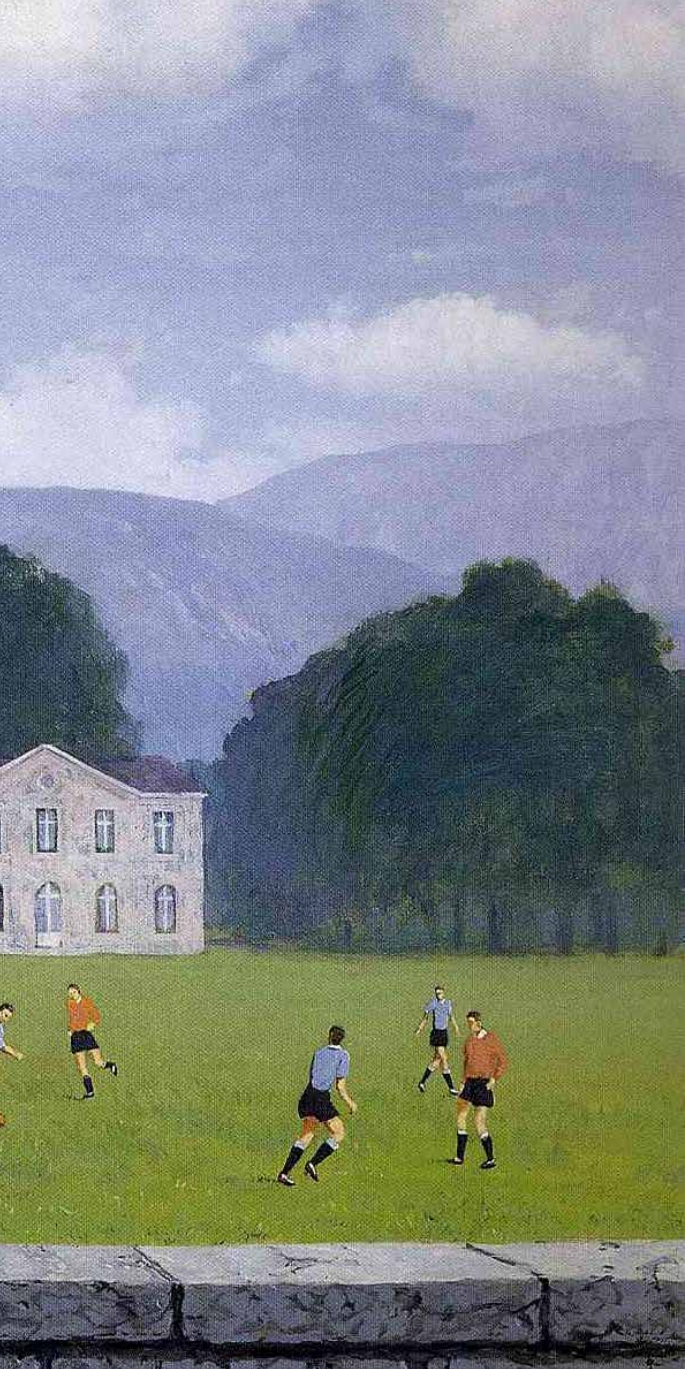
لذلك، تعوِّل روسيا، التي تحتضن ابتداءً من منتصف يونيو/حزيران الجاري دورة 2018، على هذه التظاهرة لتحسين عدد من المُؤشِّرات الاقتصاديّة، خاصّة أنها تأثَّرت كثيراً، على غِرار كُبريات الاقتصادات العالمية، بالأزمة العاصفة لسنة 2008، وذلك على واجهات عِدّة. فروسيا التي عاشت تحوُّلاً في أيديولوجيتها الاقتصاديّة بعد تفكك الاتحاد السوفياتي واندفاعها نحو اقتصاد السوق، تحتلّ الرتبة 12 ضمن أقوى الاقتصادات العالمية باعتبار الناتج الداخلي الإجمالي بـ 1523 مليار دولار خلف كوريا الجنوبية وكندا وإيطاليا والبرازيل والهند والمملكة المتحدة وفرنسا وألمانيا واليابان والصين والولايات المتحدة الأميركية المتصدرة بـ 20200 مليار دولار، وذلك حسب توقُّعات صندوق النقد الدولي للعام 2018. وواضح أن روسيا مُتخلِّفة، ولا يرضيها ذلك، عن دول أقلّ منها حضوراً وتأثيراً في الساحة الدولية على المستوى السياسيّ.

لقد عانى الاقتصاد الروسي خلال السنوات الأخيرة، بالإضافة إلى تداعيات الأزمة المالية، من تبعات رغبة الدُّبِّ في العودة بقوة إلى المشهد السياسيّ الدولي. ودفعت روسيا كلفة هذه الرغبة من خلال عقوبات اقتصاديّة فرضتها الدول الغربية بسبب الأزمة في أوكرانيا في العام 2014. أما أين تتجلَّى هذه المعاناة؟ فهذا ما يمكن استنتاجه من طبيعة الاقتصاد الروسي نفسه، فهو اقتصاد يعتمد في الأساس على

▲ Riccardo Guasco (إيطاليا)

تصدير المواد الأولية التي يُمثِّل النفط والغاز 70 في المئة منها. وقد تأثَّرت هذه الصادرات على مستويين. يتعلَّق الأول بانخفاض الأسعار الذي عرفته هذه المواد عالمياً بسبب الأزمة العالمية وتراجع الطلب الخارجي الذي تُشكِّل فيه الدول الغربية الغاضبة من روسيا زبوناً رئيسياً، ويتعلَّق الثاني بانعكاسات العقوبات التي عمَّقت تراجع الطلب من دول أوروبا الغربية، وذلك دون الحديث عن «التشنُّج» الجديد الذي تسبَّبت فيه محاولة اغتيال الجاسوس الروسي سيرجي سكريبال في لندن، واتهام الأجهزة الروسية بالقيام بذلك.

لكن ما يبدو مؤكَّداً، هو أن كلّ الأحداث (السيئة) التي تلاحقت على روسيا، لم تمنع فلاديمير بوتين من الفوز بولاية رئاسية جديدة في الانتخابات التي جرت في 18 مارس 2018، بغض النظر عن الانتقادات المُوجَّهة للعملية الانتخابية من قِبَل المعارضة. هذا الفوز ربما ساهمت فيه بقدرٍ كبير المقاومة التي أبدتها السياسات الاقتصاديّة المضادة للأزمة وللعقوبات، خاصّة أن نسبة النمو التي عرفت انحداراً متواصلاً منذ 2010 من 4.5 في المئة إلى ناقص -0.22 في المئة سنة 2016، ستعود إلى التعافي تدريجيا بتسجيل 1.7 في المئة



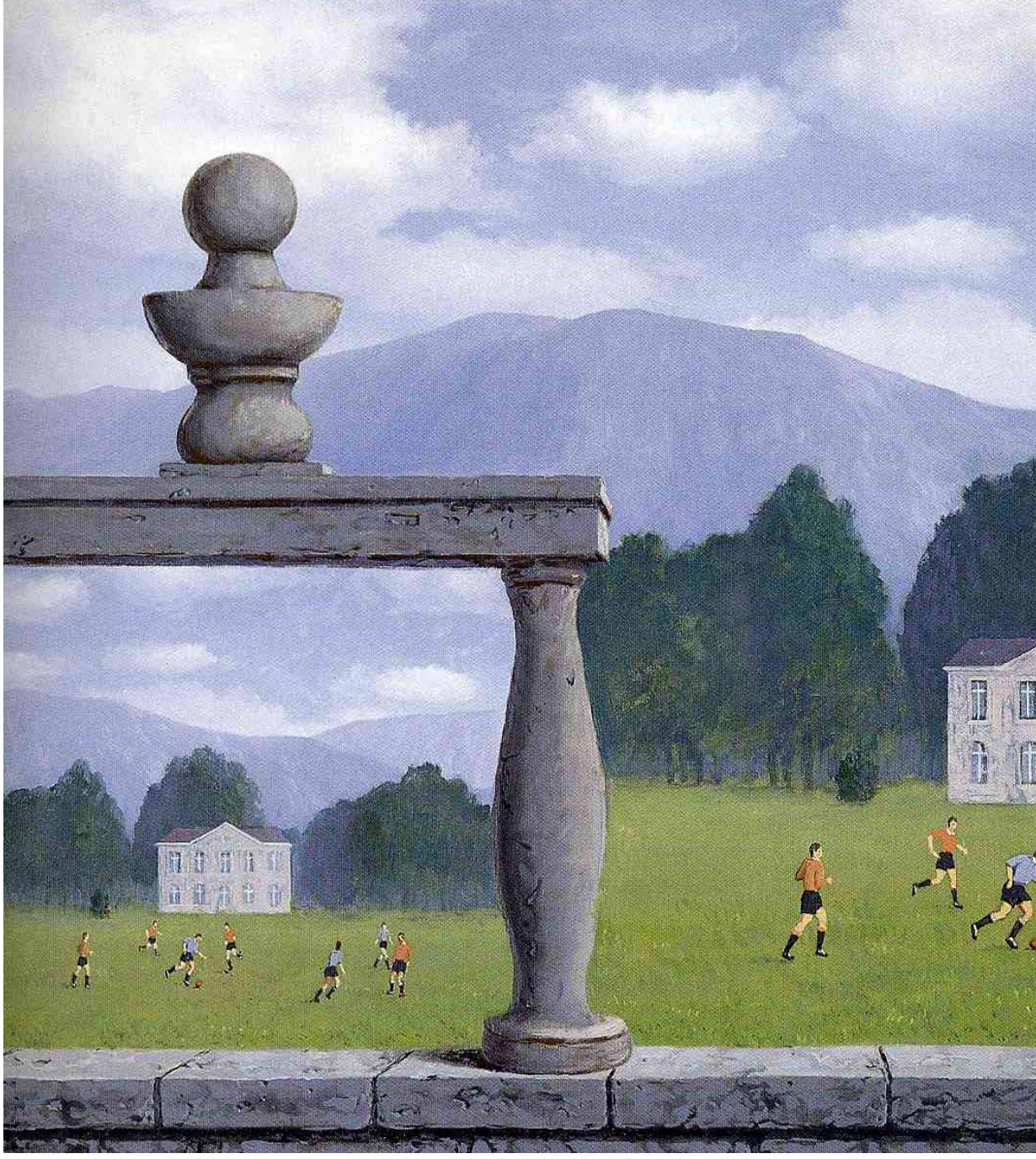
خـلال عامي 2017 و2018 وفقـاً لتوقُّعات البنك الدولـي فـي طبعـة يناير/كانون الثانـي من هذا العام.

لقد حـارب بوتيـن «محاصريـه» بالسـلاح ذاته. مـن جهـةٍ عمل علـى الرفع مـن وتيـرة المبادلات التجارية، بنوعٍ من التـوازن، مع الصين ثاني قوة اقتصاديّة عالميّة، إذ بلغت الواردات الروسـية في العـام 2017 مـا يُناهز 42.9 مليـار دولار مقابل صـادرات سـجلت 41.2 مليـار دولار. ومن جهةٍ أخرى حـوَّل مصدر الواردات الروسـية من المواد الغذائيـة نحـو وجهـات أخـرى، واضعـاً القطاع الفلاحـي بعـددٍ مـن دول الاتحـاد الأوروبـي في أزمـةٍ خانقة بالنظر لشسـاعة السـوق الروسـية وأهمِّيتهـا. فبالرغم من أن الإحصائيات تُشـير إلى أن الاتحـاد بأعضائـه الـ28 يظَلّ الشـريك الأول لروسـيا فـي هذا المجال، إلّا أنـه منذ 2015 بدأت دول مثـل بيلاروسـيا والبرازيـل وتركيـا وغيرها تحظـى بنصيـبٍ أكبر فـي تزويد روسـيا بالمواد الغذائيـة بمـوازاة تراجع حصص فرنسـا وألمانيا وإيطاليـا وهولندا.

إلّا أنـه بالرغم من هذه الجهود، لم تتمكَّن روسـيا مـن التغلُّب علـى بعـض الظواهر السـلبية، ومن ذلـك معضلة الفقر والفوارق الاجتماعيّة، إذ يعيش 14 فـي المئـة من السـكان تحت عتبـة الفقر في الوقـت الـذي يملك فيه أَقـلّ من 10 فـي المئة ما يُناهـز 75 في المئـة من ثرواته. وبهـذا قد يكون تنظيـم كأس العالـم أحد قـوارب الإنقـاذ أو نوعاً من المدد لتعزيز المكتسـبات التـي تتحقَّق ببطء بالتناغـم مع وتيرة تعافـي الاقتصاد العالمي وفي ظِـلّ اسـتمرار العقوبـات الغربيّـة التـي تحدّ من نمـوٍ كبير للصادرات الروسـية وعائداتها.

ويتطلَّـب تنظيـم تظاهـرة من حجـم كأس العالم لكرة القدم اسـتثمارات ضخمـة في البنية التحتية الرياضية وفـي تلك المُتعلِّقة بالنقل وبالسـياحة. ووفق أرقـام أوردتها صحيفـة «LES ECHOS» الفرنسـية فإن الميزانية الأولية التي سيتم إنفاقها لإعداد المنشـآت المختلفة حـدَّدت بداية 21 مليار دولار، مشـيرة إلى أن هذا الرقم تمّ تجاوزه بشكلٍ كبيـر كي يكـون كلّ شـيء جاهـزاً عنـد صافرة انطـلاق المبـاراة الافتتاحية، بالاسـتناد فقط إلى تكلفـة بنـاء وإصـلاح الملاعـب التـي انتقلت من 2.3 مليـار دولار المُتوقَّعـة إلـى 10 مليارات. بيد أن الأرقـام فـي حَـدِّ ذاتها قد لا تكـون ذات أهمِّيّة كبـرى عندمـا تتعلَّق باسـتثمارات بعيـدة المدى، وفـي الوقت نفسـه ذات مردودية آنيـة، اجتماعيّة علـى وجـه الخصوص. ذلـك أنـه إذا أُضيفت هذه المبالـغ إلـى مبالـغ أخـرى تـمّ اسـتثمارها فـي المنشـآت السـياحية توسـيعاً للطاقة الاستيعابية التـي قُـدِّرت بأنهـا تحـت السـقف الـلازم لإيواء الأعداد التي سـتفد على البلاد لحضور المباريات، فإن ذلك سـيمكِّن مـن توفير فرص شـغل لأفواجٍ مـن العاطليـن الـروس. فـي هذا السـياق تُشـير أرقام روسـية إلى أنه منذ الشـروع في الاستعداد لتنظيـم مونديـال 2018 تمّ خلق نحـو 220 ألف منصـب شـغل، ومـن المنتظـر أن تتواصـل هذه

تنظيم كأس العالم أحد قوارب الإنقاذ لتعزيز المكتسبات التي تتحقَّق ببطء بالتناغم مع وتيرة تعافي الاقتصاد العالمي في ظِلّ استمرار العقوبات الغربيّة



▲ René Magritte, Représentation 1962 (فرنسا)

الطفرة بخلق 240 ألف منصب شغل سنوياً خلال السنوات اللاحقة في بلاد يُعدّ فيها معدل البطالة ضعيفاً أصلا، إذ يصل إلى نحو 5.5 في المئة، وهو ما يؤشِّر على صلابة الاقتصاد الروسي بشكلٍ عام ونجاعة الاختيارات في مجال السياسة الاقتصاديّة التي واكبت الأزمة العالمية والعقوبات الغربيّة.

من جانبٍ آخر، إذا كانت البرازيل قد استقبلت خلال نسخة 2014 من المونديال نحو 1000000 سائح إضافي، فإن روسيا تنتظر عدداً مماثلاً، بيد أنه إذا تم الأخذ في الاعتبار لموقعها الجغرافي بين قارتين وقربها من إفريقيا، فمن الممكن أن يكون هذا العدد أكبر من ذلك. وإذا ذهبنا أبعد، فقد تساهم العلاقات الجيّدة مع الصين وإقبال الصينيين بكثافة على السياحة الخارجية، خلال العقدين الأخيرين، في رفع العدد بالنظر إلى التحفيز الذي تمثّله مشاهدة مباريات كأس العالم. إن وفوداً سياحية إضافية تعني ضخ موارد جديدة في الاحتياطي الوطني من النقد الأجنبي، ومداخيل وحركة استهلاكية إضافية، وبالضرورة مناصب شغل في قطاعات الفندقة والتغذية والنقل، وهو ما سيحسن المُؤشِّرات الاقتصاديّة التي ستنعكس على نمو الناتج الداخلي الإجمالي، وسيساهم أكثر في تجاوز آثار العقوبات الاقتصاديّة الغربيّة...

إن وفوداً سياحية إضافية تعني ضخ موارد جديدة في الاحتياطي الوطني من النقد الأجنبي، ومداخيل وحركة استهلاكية إضافية، وبالضرورة مناصب شغل في قطاعات الفندقة والتغذية والنقل

رفعت سلّام، شاعر ومترجم مصري، وُلِد في 16 نوفمبر، عام (1951)، في مدينة منية القمح، بمحافظة الشرقية. التحق، عام (1969)، بجامعة القاهرة، ودرس الصحافة، وتخرَّج عام 1973، أسس في يوليو (1977) مجلّة «إضاءة 77» الشعرية مع مجموعة من الشعراء المصريين، كما أسَّس عام (1979) مجلّة «كتابات» الأدبيّة، مع بعض الأدباء المصريين، أيضاً، نُشِرت قصائده ومقالاته وترجماته في العديد من المجلّات المصرية، والعربيّة المتخصِّصة، منذ عام (1978)، وجُمع ما يتعلَّق منها بالشعر في كتاب له بعنوان «بحثاً عن الشعر». شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرات الشعرية، والثّقافيّة: العربيّة، والدولية، في كلٍّ من: بغداد، والقاهرة، والرباط، وطرابلس، وتونس، وسوريا، واليونان، وباريس، وزغرب، ومارسيليا، وصوفيا، وبلجيكا... وغيرها. مُنح جائزة «كفافيس» الدولية في الشعر، عام «1993»، وتُرجمت له دواوين ومختارات شعرية إلى عدّة لغات، كما استضافه المركز الدولي للشعر، في فرنسا، في أكتوبر (2005)، وفي يناير (2006)، وقد أصدر المركز الترجمة الفرنسية الكاملة لديوانه «حجر يطفو على الماء».
في هذا الحوار، يتحدَّث رفعت سلّام عن مشواره في الترجمة والكتابة الشعرية، ورؤيته لقضايا الأدب والنقد.

حوار: أحمد اللاوندي

رفعت سلّام:
أجدني مواصلاً الطريق الذي اخترته لنفسي، وحيداً، منفرداً، ولا ظلّ لي

ذات الشاعر ليست هي ذات المترجم. كيف استطعت أن تفصل هذه عن تلك، في الترجمة؟
– ذلك أمرٌ بالغ الصعوبة؛ فكيف يمكن لشاعر أن يكبح ذاتيَّته (بوصفها مركزاً للعالم!) لصالح شاعر آخر، أجنبي؟ ذلك ما فشل فيه بعض الشعراء الكبار، كأدونيس (في ترجمته لـ«سان- جون بيرس»)، وعفيفي مطر (في ترجمته لـ«إيليتيس»)، وغيرهما. وهو ما ينعكس -سلباً- على الترجمة. بالنسبة إليَّ، دخلت إلى الترجمة، من زاوية «معرفية»، مبكِّراً (في منتصف السبعينيات)، فقمت بترجمة «بوشكين»، من الإنجليزية، بهدف التعرُّف إلى تجربته الشعرية (كانت إنجليزية روسية، شبه حرفية، وصعبة)، ولم أكن أفكر في نشرها. والرغبة في المعرفة «الدقيقة» هي ما دفعتني إلى التدقيق في المحافظة على أسلوب الشاعر ولغته، وصولاً إلى علامات الترقيم، وانتهيتُ- مبكِّراً، بعد التفكير في الأمر- إلى أن الحلّ يكمن في أن أستخدم قدرات «الشاعر» لصالح «المترجم»، دون أن يسطو «الشاعر» على «المترجم»، ويؤمِّمه لنفسه، ودون سطو- من ثَمَّ- على نصوص الشاعر الأجنبي. فـ«الشاعر»، في داخلي، يمتلك جميع الصلاحيات المطلقة، حين يكتب باسمه، أمّا حين يقدِّم شاعراً آخر، فصلاحيّاته مرهونة بالشاعر الآخر؛ لهذا، أنا مطمئنّ إلى أنك، حين تقرأ «بودلير» أو «ويتمان»، من ترجمتي، ستجد «بودلير» أو «ويتمان»، لا رفعت سلّام، ولا سماته الخاصّة في الكتابة الشعرية. فلستُ بحاجة- نفسيّاً، أو معنويّاً- لاعتلاء أكتاف شاعر أجنبي كبير (أو تأميمه) لأشعر بالتحقُّق الذاتي.

لماذا- بالتحديد- اخترت «بوشكين»، و«ليرمونتوف»، من خارج المدرسة الأوروبية، لكي تترجم لهما؟
– لقد ترجمتُ، في البداية (فترة السبعينيات)، ما كنت أبحث عنه بالعربيّة، ولا أجده: «بوشكين»، وبعده «مایاكوفسكي»، و«ليرمونتوف» (لم يكن هناك

رفعت سلام ◄

لـ«بوشكين» سوى بعض أعماله النثرية، مع «بطل هذا الزمان» لـ«يرمونتوف»، مع قصيدة «لينين» الدعائية لـ«مایاکوفسكي»). كان التوجُّه عفويّاً، بلا إمعان تفكير، لأنه كان يلبّي احتياجاً شخصيّاً لي، بصفتي شاعراً، دون اكتراث بأمر النشر. فالترجمة العربيّة كانت منكبّة، آنذاك، على شعراء الإنجليزية، والفرنسية، ترجمةً وإعادة ترجمة (حتى أنني أحصيت عشر ترجمات لقصيدة «إليوت» «الأرض الخراب»، وحدها). وكان الشعر الروسي الحديث خارج دائرة اهتمام المترجمين، مع اعتراف الكتابات النقدية: (المؤلَّفة، والمترجمة) بالدور الرئيس للشعراء الثلاثة. وإذا كان النقد الروسي، (النقد الأوروبي، عامةً)، يعتبر «بوشكين»، و«ليرمونتوف» مؤسِّسَي الحداثة الشعرية الروسية، فقد اكتشفتُ في «مایاکوفسكي» صوتاً شعريّاً باذخاً، بمعايير الحداثة الشعرية، يتخفّى وراء قناع الشاعر «الشيوعي» الدعائي، واعتبرت أنه من المهمّ سدّ الثغرة المتعلِّقة بالحداثة الشعرية الروسية، لتوضيح أن هناك «حداثات» شعرية، لا «حداثة» واحدة؛ وهذا نفسه ما دفعني إلى الشعر اليوناني، إلى «ريتسوس»، و«كفافيس»، وإلى أحد الشعراء الكرواتيين المهمِّين، هو «دراجو شتامبوك»، فضلاً عن أهمّ صوت شعري، الآن، في بلغاريا، هو «أكسينيا ميهايلوفا».

اخترت ترجمة الأعمال الشعرية الكاملة لكلٍّ من: كفافيس، وبودلير، ورامبو، ثم أقبلت على ترجمة الأعمال الشعرية الكاملة «أوراق العشب» لـ «والت ويتمان»، التي خاف كثير من المترجمين، في العالم العربي، أن يترجموها، ما الصعوبات التي منعت هؤلاء المترجمين، من الإقبال على هذه الخطوة، بينما قمت أنت بها؟

– حين وجدت نفسي منفرداً بنفسي، في الجزائر، عام (2001)، لمدّة أربع سنوات، انطلقت في تأمُّل وضع الترجمة: لماذا لم يقدِّم المترجمون العرب (وما أكثر العارفين منهم بالفرنسية!) أعمال «بودلير» الشعرية الكاملة، حتى الآن؟ كنت عاجزاً عن الكتابة الشعرية آنذاك، لاختلاف المناخ النفسي، وكان ذلك حلّاً شخصيّاً لوضعي الذاتي: أن أقوم بترجمة الأعمال الكاملة لـ«بودلير»، و«رامبو» (كنت قد انتهيت من الأعمال الشعرية الكاملة لـ«كفافيس»، وسلَّمتها لإحدى دور النشر الطليعية في القاهرة). وحين غادرت الجزائر، عام (2005)، كانت معي مسوَّدات أعمال «بودلير» الكاملة، وبعض مسوَّدات كتاب «رامبو». إنهما– مع كفافيس، وويتمان، وبوشكين، وليرمونتوف، ومایاکوفسكي– رواد الحداثة الشعرية، والوعي الحداثي، انطلاقاً من القرن التاسع عشر إلى الآن، وهم الأعمدة الراسخة التي تأسَّس عليها شعر القرن العشرين، وشعرنا الحديث؛ لهذا، كان من المهمّ حضورهم في المشهد الإبداعي العربي؛ بأنفسهم، وبإبداعهم الشاهق. أمّا «أوراق العشب» الكاملة، فهي عمل صعبٌ، مترامي الأطراف، عصيّ على الترويض، و– ربَّما–

> حين وجدت نفسي منفرداً، في الجزائر، عام (2001)، لمدّة أربع سنوات، انطلقت في تأمُّل وضع الترجمة: لماذا لم يقدِّم المترجمون العرب– وما أكثر العارفين فيهم بالفرنسية!– أعمال بودلير الشعرية الكاملة، حتى الآن؟

> الشاعر، في داخلي، يمتلك جميع الصلاحيات المطلقة حين يكتب باسمه، أمّا حين يقدِّم شاعراً آخر، فَصلاحيّاته مرهونة بالشاعر الآخر

يحتـاج إلى صبر وزمـن مفتوحَيْن لإنجـاز ترجمته اللائقة، وهـو أمر عسـير فـي زمننـا الراهن، وقـد بـدأت بترجمته بعـد ترجمة الأعمال الكاملة لثلاثة شـعراء كبار، وترجماتي الشـعرية السـابقة، بمـا يعنيـه مـن تراكم لخبـرات كبيرة فـي الترجمـة الشـعرية- ربَّمـا- لا تتوفَّـر لـدى الكثيرين. وخـلال الترجمـة، تم اعتقـال ابنتـي الصغـرى، فانكببت أكثـر على «أوراق العشـب»؛ هربـاً من الاكتئـاب والعدمية، وحيـن خرجَـتْ (بعـد خمسـة عشـر شـهراً)، كنـت أنهي الترجمـة، التـي بلغت، عنـد صدورهـا، (990) صفحة من القطـع الكبير.

أنـت تعلـم أن الشـعر يفقـد الكثيـر مـن رونقـه وجمالـه، عنـد ترجمته إلى لغة أخرى. مـا الذي تفعله حتى تسـلم مـن هذا؟، وهـل تتَّفق مع مـن يقول «إن المترجـم خائن»؟

- نعـم، هو يفقد الـوزن (الإيقاع)، فتراتُب الكلمات، بنَسَـق معيَّـن، يشـكِّل إيقاعـاً سـرِّيّاً، ولا حيلـة للمترجـم في أمر «الـوزن»، فهو خسـارة مقرَّرة حتمية، فـي جميع ترجمات العالـم الشـعرية، لكنـي، فـي ترجماتـي لشـعراء العالم، أسـعى- بـكل جدِّيـة وصرامة ذاتيـة- لأن تكون الخسـارة الوحيدة؛ وذلك بالمحافظة الدقيقة على السـمات الأسـلوبية للشـاعر، وطريقـة بنـاء الجملة (إلـى الحَدّ الأقصـى الذي تسـمح به اللّغة العربيّة)، دون وصاية على الشـاعر الآخر، أو تلاعـب بالخصائـص اللغوية، والأسـلوبية (فـلا يمكن- مثلاً- ترجمة شـاعر حداثي أوروبي- بودلير أو رامبو- مع اسـتخدام ألفاظ أو تركيبات مهجورة أو ميِّتة، أو قاموسية، في الترجمـة العربيّة، أو صياغات «رومانتيكية»). أمّا جملة «إن المترجـم خائـن»، فهـي- فـي الأصل- مزحـة إيطالية قائمـة علـى «الجنـاس» اللغـوي بيـن كلمتَـي المترجـم والخائـن، لكننـا نتعامل مع مـزاح الآخرين بجدِّيّـة زائدة، ومـع جدِّيَّتهم بمزاح واسـتخفاف.

الأعمـال التي يتمّ ترجمتها، اليـوم، في دولة عربيّة واحدة، على مدار عشـر سـنوات، تُترجَـم في أيّة دولة أوروبيـة أخـرى، خـلال عـام. تـرى، من السـبب في حدوث هذا التفـاوت الرهيب؟

- في العالـم الخارجي، يأخذون أمر الترجمة بجدِّيّة فعلية، نفتقـر إليهـا، ولا نعيرها سـوى بعـض الرطانـة المتاحة؛ فأنظمتنا (إلا القليل منها)، ليسـت معنيّـة بأمر الثّقافة. لأن الثّقافة -بالنسـبة إليها- تقع في قائمـة الديكورات الزائدة عـن الحاجـة، والقابلـة للاسـتغناء عنهـا، ويصـل بعضها إلـى حَدّ العـداء الصريح- بـلا أقنعة- للثّقافـة والمثقّفين. والجهود الأساسـية فـي حركة الترجمـة العربيّة هي جهود

المترجمين الأفراد، لا جهود المؤسَّسات الثّقافيّة، في ظلّ ظروف محبطة، بل قاتلة؛ لهذا، تزداد الفجوة اتِّساعاً في مجال الترجمة، بيننا وبين العالم، وستظلّ في اتّساع دائم، مادامت الأوضاع الحاليّة مستمرة.

حبّذا لو ذكرت بعض الإفادات المهمّة التي عادت عليك، من مجال الترجمة؟

- لن أنسى- بالطبع- أن ترجمة الأعمال الكاملة لـ«كفافيس» (استغرقت نحو أربع سنوات) قد عادت عليَّ- لدى نشرها- بثلاثة آلاف جنيه، وأن صدور الأعمال الكاملة لـ«بودلير» (استغرقت نحو خمس سنوات)، في «مكتبة الأسرة»، قد عاد عليَّ بخمسة آلاف جنيه، لكن العائد الأكبر، والحقيقي، هو ما يتبقّى، في داخلي، من معايشة نصوص شاعر كبير، ليل نهار، على مدى سنوات، ومساءلته، والنقاش معه، والتفتيش في احتمالات هذه الصورة الشعرية، أو تلك، والآفاق المغايرة التي قد يفتحها أمامي، والرؤى التي يضيئها لي، ولا تتَّسع لها الأوراق. العائد هو سعادة الأصدقاء من أجيال مختلفة بهذه الترجمة أو تلك، واستفادتهم منها، على نحو أو آخر. حين يحدث ذلك، أقول لنفسي: ذلك هو المهّم. أمّا الزَّبَدُ فيذهبُ جفاءً، إلى النسيان.

كيف ينظر الشاعر رفعت سلّام إلى واقع قصيدة النثر، اليوم، في عالمنا العربي؟

- هو واقع عاديّ، مألوف، لمن عاصر ظهور حركات شعرية مغايرة. ففي الستينيات والسبعينيات (بعد انتصار قصيدة «التفعيلة»)، كانت المجلّات (أداة ذلك الزمان) تعجّ بالركاكة والتكرارات والنُّسخ الشعرية التفعيلية، ولا تكاد تعثر على قصيدة متوهِّجة، أو تمتلك خصوصيَّتها وأصالتها، إلا كلّ حين، وبصعوبة بالغة. وهو ما يحدث حين تتحوَّل القصيدة- على يد «جمهور» الشعراء- إلى «نمط» ذي مواصفات معروفة، جاهزة، تمثِّل «وصفة» شعريةً ما، لإنتاج قصيدة «عامّة»، وإعادة إنتاجها بلا خصوصية، ولا إبداع، ولا إضافة؛ وذلك هو واقع قصيدة النثر، الآن، في عالمنا العربي، فما أكثر المنشور باسم «قصيدة النثر»!، وما أقلّ الشعر، بل ما أندره!.

هل توقَّفت عن كتابة الشعر، بعد صدور أعمالك الكاملة؟

- صدرت أعمالي الكاملة، عام (2013)، عن هيئة الكتاب. لكن، قبلها بعام واحد (2012)، كان قد صدر عملي الشعري «هكذا تكلَّم الكركدن». وبعد خروج «الكركدن»، قلت لنفسي: يمكنك، الآن، أن تبدأ ترجمة جديدة (على

> الجهود الأساسية في حركة الترجمة العربيّة هي جهود المترجمين الأفراد لا المؤسَّسات الثّقافيّة، وفي ظلّ ظروف محبطة، بل قاتلة؛ تزداد الفجوة اتِّساعاً، في مجال الترجمة، بيننا وبين العالم

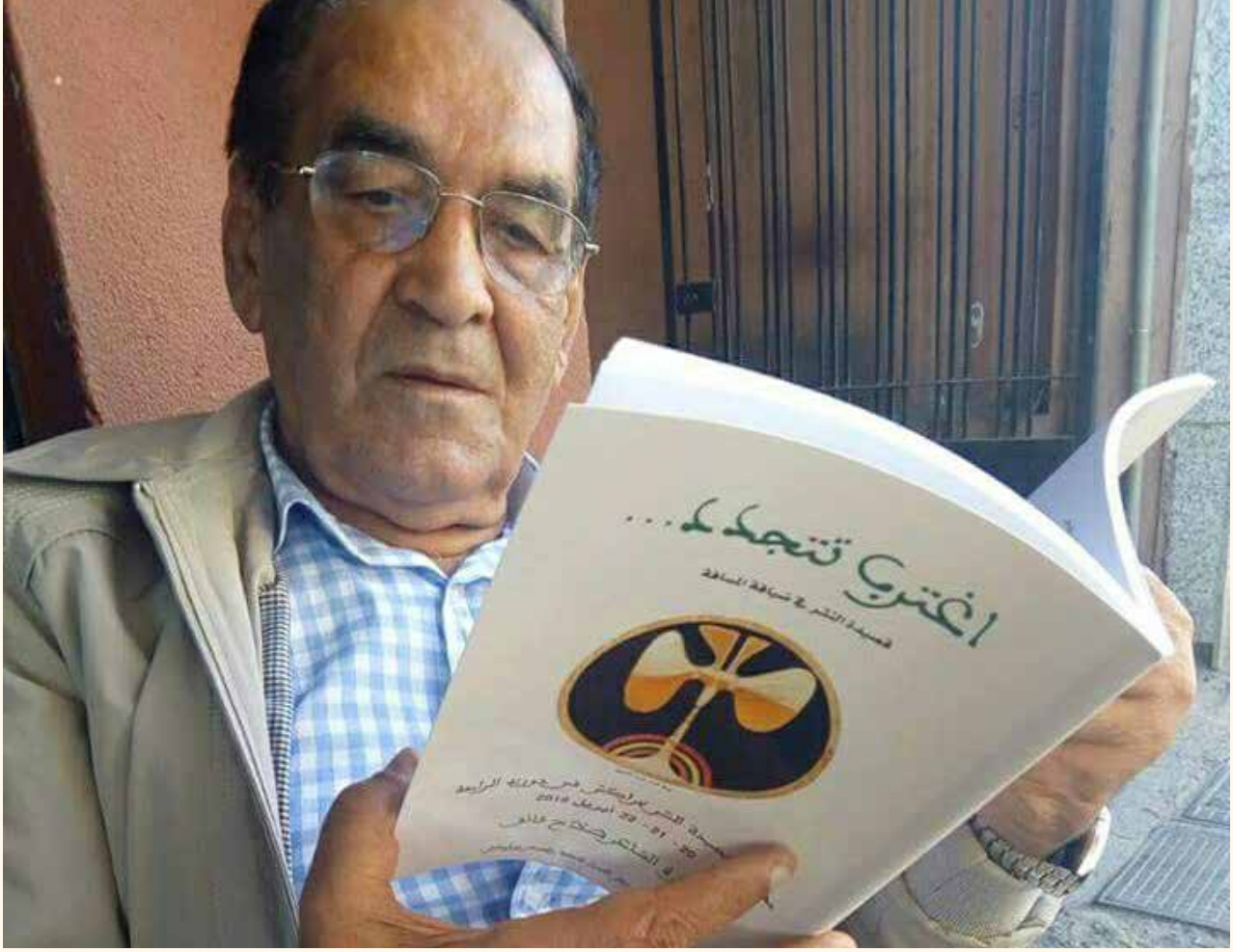
نحو ما كنت أفعل، طوال الوقت، بين عملَيْن شعريَّيْن). هكذا، اخترت «أوراق العشب»، وأعددت العدّة المطلوبة، من جمع المراجع والنسخ المختلفة من «الأوراق» (وجدت في مكتبتي نسختين. بالمقارنة، وجدت إحداها أقلّ عدداً، في القصائد، من الأخرى، وكان عليَّ أن أسيطر معرفيّاً على بنية «الأوراق»، قبل البدء في الترجمة). ولم أكتشف الحجم الحقيقي للعمل، (تشغل الصفحة الواحدة- في الأصل- 43 سطراً، وهو ضعف الصفحة العربيّة)، ومتطلّباته وأعبائه، إلا بعد أن قطعتُ شوطاً يمنعني من التراجع. ولأني- عموماً- لا أبدأ عملاً، ثم أتركه ناقصاً؛ فقد غصتُ في «الأوراق»، إلى أن انتهيت منها، بعد سنوات.

بعد كلّ هذه السنوات مع الإبداع، أين تجد نفسك الآن؟

- أجدني مواصلاً الطريق الذي اخترته لنفسي، وحيداً، منفرداً، ولا ظلّ لي. أكتب أو أترجم أو أسمع الموسيقى. لا أنتظر أحداً، أو شيئاً، ولا أعوِّل على شيء.

ما مشروعك القادم؟

- عملي الشعري «أرعى الشياه على المياه»، وهو، الآن، في مطابع «لندن»، وفي مطابع القاهرة الآن، أيضاً، ترجمتي «سوناتا ضوء القمر» لـ«يانيس ريتسوس» (أكثر من ألف صفحة).



صلاح فائق:

مصطلح قصيدة النثر، من نتائج الأخطاء التاريخية لنازك الملائكة

في هذا الحوار مع الشاعر العراقي صلاح فائق نستعيد مخاضات البداية وتقلُّبات أحوال تجربته الشعرية، التي لا يدَّعي اكتمالها، وهو الذي اقتحم المشهد الشعري العربي منذ ديوانه الأوَّل «رهائن» (1975)، لتتوالى دواوينه: تلك البلاد – مقاطعات وأحلام – رحيل – أعوام – دُبية في مأتم – نملة تمشي في جنازة...، وصولاً إلى أحدث أعماله الشعرية «غيمة في غرفة الضيوف». لكنّ الشاعر، بكلّ ما في حوزته من أشعار، لم يسعَ إلى تسويق اسمه في مجتمعات الشعراء، وحسبه أنه كلّما لمس شيئاً أحاله فتنة للحواس، قاطعاً في سبيل ذلك جغرافيات متباعدة، حيث قاده الشعر من كركوك إلى بغداد، ثمّ دمشق وبيروت، ثمّ لندن...، وأخيراً الفلبين حيث سيستقرّ. أراد أن يعيش شاعراً، ونجح في جعل ممارسته الشعرية تتفوَّق على أيّ نشاط آخر إلى درجة الافتتان، في كتابة القصيدة، بالصور الشعرية، كما يقول.

حوار: نورالدين بازين

في البداية، حدِّثنا عن مدينة كركوك، وعن علاقتك بها؟

– كركوك مدينتي، هي المدينة التي ولدت فيها، مدينة أهلي وأقاربي، هي مدينة– في الأصل – سومرية، بناها السومريون، وقلعة كركوك هي– أيضاً– قلعة سومرية، بنيت لأسباب عسكرية، آنذاك. وُلِدت هناك، وتعلَّمت في المدرسة، تعرَّفت بـ«جماعة كركوك»، وفيهم شعراء وكتّاب مسرح وقصّة، ورسّامون ومغنّون، من كلّ القوميّات

والأديان، وقد كانت كركوك مدينة يهتمّ بها الإنجليز، من ناحية أخرى، بشكل خاصّ؛ لأنهم كانوا يملكون شركات البترول في المدينة، فعملوا، قبل خمسين أو سبعين سنة، على بناء المدارس والملاعب وأماكن الرقص والمكتبات. معظم سكّان كركوك من التركمان، والكرد، وقلّة عربية، نزحوا نحو كركوك للعمل في شركات البترول. في بداية الستينات، تعرَّفت بالكاتب جليل القيسي، والذي كان جاراً لي، وكان محور الجماعة، ينظِّم اللقاءات الأدبية للجماعة. بدايتي كانت مع الرسم، كما كنت أكتب القصّة القصيرة، وأجمع النقود القليلة من المصروف اليومي، الذي آخذه من والدي، كي أشتري كتب الرصيف الرخيصة. مرّةً، التقيت جليل القيسي وفي يدي كتاب «دوستويفسكي» «مذلّون مهانون»، فسألني: ما هذا الكتاب؟، ثم أخبرني أنه يلتقي مع مجموعة من الأصدقاء ليتحاوروا ويتناقشوا في شؤون الأدب والشعر، وعرض عليَّ الحضور معهم- إن أردت- كي أستفيد.. هكذا، كانت بداية علاقتي معهم.

من هم شعراء «جماعة كركوك»؟ وماذا عن أسباب خروجك من كركوك؟

- كانوا ينتسبون، بشكل عامّ، إلى اليسار والحزب الشيوعي، قبلنا بسنوات، أي منذ خمسينات القرن الماضي. أنا وسركون بولص بدأنا لقاءهم في الستينات، وهم من الأوائل، مثل مؤيّد الراوي، وأنور الغساني، وفاضل العزاوي. وفي سنة 1963، جاء البعثيون في انقلاب عسكري، وخرَّبوا البلد، واعتقلوا أعضاء المجموعة، فهربت إلى الجبل، وانضممت إلى الفصائل المسلَّحة للحزب الشيوعي، ثم رجعت بعد سنتين، وواصلت دراستي، والتقيت بأعضاء الجماعة بعد الإطاحة بالبعثيين، الذين عادوا، في العام1967، مرّةً أخرى. في هذه المرحلة (من 1963 حتى 1967)، عرفت إبداعات وموجة ليبرالية، من الناصرية، وبغداد، وكركوك، صارِ الزخم الفنّي، والشعري والقصصي، والمسرحي واضحاً وصاخباً، ومع عودة البعثيين، مرّة أخرى، تحطَّم كلّ شيء، فهاجر البقيّة، وكنت منهم، و- إلى الآن- ما زلتُ مهاجراً.

لماذا اخترت الهجرة إلى بريطانيا؟ وماذا أضافت لك لندن؟

- كنت قد انتقلت إلى دمشق، وبقيت هناك أكثر من سنة، ثمّ إلى بيروت، لأشهر. لم يكن عندي عمل أو وظيفة، وكنت أنشر ترجمات في صحف ومجلّات أدبية، بعد ذلك، طبع لي اتِّحاد الكتاب العرب مجموعتي الأولى، وقد أثارت الانتباه، لكن من المؤسف أنه كان هناك بعثيون عراقيون في دمشق، حاولوا استمالتي، أو- على الأقلّ- تنسيبي إلى المعارضة العراقية هناك، فضغطوا عليَّ كثيراً، ولولا ضغطهم لبقيت في دمشق، المدينة الجميلة في سوريا، وكانت لي علاقات وصداقات، فاضطررت، بسبب تلك الضغوط، إلى الهجرة إلى بريطانيا. في بريطانيا، تغيَّرت حالتي، لم أكن أنتمي إلى أيّة جهة محدَّدة، البيئة العراقية لم تكن هناك، في بريطانيا، كلّ شيء كان مختلفاً، والطبيعة البريطانية جميلة، وكنت معجباً بالشعر البريطاني. تغيَّرت الأشياء في بريطانيا؛ البيئة، والثقافة، وأساليب الكتابة الشعرية البريطانية التي بدأت أتأثَّر بها، وأهتمّ بهذا الجانب، فعناوين مجموعاتي في بريطانيا مختلفة تماماً، حيث زالت الكوابيس السابقة، ويمكن أن نرى هذا من عناوين مجموعاتي الجديدة: «مقاطعات وأحلام»، و«طريق إلى البحر»، فلو قارنت هذه القصائد الجديدة بقصائد الماضي، لوجدت شيئاً مختلفاً تماماً، كما لو أني كنت أصفّي حسابي مع الماضي ومع بلدي القديم. عناويني الجديدة تعبِّر عن شيء جديد في بريطانيا، كنت محظوظاً بالتعرُّف إلى رسّامين وشعراء، وسرياليِّين، بشكل خاصّ جماعة سريالية اسمها «ميلموث»، وهو عنوان رواية مشهورة، كنت أقيم مع هذه المجموعة معارض ولقاءات أدبية، ولأوَّل مرّة بدأت اهتمّ بالكولاج وشعر الحياة اليومية، وسرد القصص القصيرة في القصيدة؛ ما أدَّى إلى تغيُّر كبير في كتابتي، وأسلوبي.

هل تأثَّرت بمرجعية معيَّنة، في كتابة الشعر؟

- الحقيقة أنني لم أتأثَّر بأيّة مرجعية. لقد اغتنيت بقراءة الشعر الجاهلي، ومعظم التاريخ الشعري العربي ونماذجه. الإنسان يقرأ ليغتني، لاليتأثَّر أو ليتماهى . لست وحدي في هذا، بل نجد هذا عند شعراء آخرين. وفي «جماعة كركوك»، كلّ واحد كان له صوته الخاصّ ولونه الخاصّ. كنّا نتناقش، وكلّ منّا كان ينتبه إلى أنه يجب أن يجد طريقه الخاصّ إلى الشعر. في شبابي، لم أكن أميل إلى الأسطورة واستعمال الشخصيات والرموز التاريخية، ولم أكن مسحوراً إلّا بالصور الشعرية والتعبير المباشر، وكان يهمّني أن أعبِّر عن حالتي الذهنية، والنفسية.

اخترت، في النهاية، الاستقرار في الفليبين، ما سبب هذا الاختيار؟

صديقة فليبينية، في لندن، كانت تحكي عن جمال بلدها. وحين سافرت إلى هناك، تجوَّلت في العاصمة

مانيلا، كما زرت جزيرة سيبو، وجزيرة أخرى اسمها باغيو... إنه بلد ساحر، من حيث جمال الطبيعة، والناس طيِّبون، فراودتني فكرة العيش في هذا البلد، لو توفَّرت الفرصة. إبّان حرب الخليج، جاءت هذه الفرصة، وانتقلت إلى الفليبين، ثم قرَّرت أن أعيش في أبعد جزيرة، بعدما بعت كلّ شيء بما في ذلك منزلي في لندن، وعشت منعزلاً عن الكلّ، في جزيرة نائية، عزلة تامّة مع المحيط والناس العاديِّين، لمدّة عشرين سنة، وكنت أكتب، لكني لم أنشر شيئاً. كانت عندي سبع مجموعات، بالعربية والإنجليزية، حين قرَّرت العيش في الفليبين. شعرت بالراحة هناك، الشعراء والمثقَّفون العرب يعانون في مدنهم كثيراً. هناك، حيث كنت أعيش، لم يكن أحد يعرفني شاعراً، ولم تكن هناك تحدِّيات، أو مصاعب يومية، والناس عاديّون وطبيعيون، سمّاكون، طيّبون، لا يحسدونك على شيء.

لكنك تكتب بالعربية، فمن كان قرّاؤك هناك؟!

– هذا السؤال سألتني إيّاه «ليبراسيون» الفرنسية: كونك شاعراً عراقياً، لمن تكتب، وتقرأ، في الفليبين؟ قلت: «أقرأ ما أقرأ على كلبي»! هكذا ورد العنوان في تلك الجريدة: (شاعر يقرأ قصائده على كلبه). لقد عانيت من عقدة فظيعة، كون حياتي، في الماضي، كانت حياة معارض وثوري مقاتل. ذهبت إلى لندن، واشتغلت في صحف عربية تابعة لأنظمة أكرهها، وضدّ مبادئي، الشيء نفسه، في الفليبين، كان سيحصل لو واصلت الكتابة من هناك، والنشر في الصحف والمجلاَّت العربية، في البلدان العربية أو الأوربية، كنت سأخون ماضيَّ، ثمّ– قبل سنوات– دعوني إلى «مهرجان سيت» في جنوب فرنسا، ألَحَّ عليّ أصدقاء قلائل في لندن من أجل قبول الدعوة، وهذا ما حصل. فوجئت بترجمة مختارات شعرية لي إلى الفرنسية. وهكذا، بعد عشرين سنة، التقيت بأصدقاء قدامى مازالوا يتذكَّرونني، ويتذكَّرون كتاباتي؛ الشيء الذي جعلني أعيد النظر في عزلتي. بعد ذلك، تعرَّفت إلى الإنترنت والفيسبوك، وصرت أكتب وأراجع كتاباتي. أصبحت مهتمّاً بالنسخة الإلكترونية لمجموعاتي، وعرضها في الفيسبوك. وهكذا، طبعت لي أكثر من عشر مجموعات شعرية، في مصر ولندن وبيروت والبصرة...

فائق مع صديقه ساركون بولص ◄

في العام الماضي، تمّ الاحتفاء بصديقك سركون بولص، من طرف مركز الحمراء للثقافة والفكر، في مراكش. وهذا العام، تمّ الاحتفاء بك، من قِبَل المركز. ما انطباعك عن هذا الاحتفاء؟

– لقد تأثَّرت كثيراً، لأن الاحتفاء بصديقي سركون بولص، من طرف مركز الحمراء للثقافة والفكر في مراكش، شيء جميل، لم يفعلها أيّ أحد، ولا أيّة جهة عربية، من قبل. لقد فوجئت بدعوة المركز وتسمية هذه الدورة باسمي، وأنا أشكر المركز، في شخص رئيسه، الشاعر نور الدين بازين ود/ محمد أيت لعميم، مدير مهرجان قصيدة النثر، على هذه الدعوة، وقد نجحت تماماً. تمتَّعتُ كثيراً في مراكش والدار البيضاء. تعلَّمت من الشعراء في هذا المهرجان، وكنت في حاجة ماسّة إلى أن تجوَّل في مدينة عربية، وألتقي أصدقاء كانوا يكاتبونني، منذ سنوات، عبر الإيميل والفيسبوك. أنا ممتنّ لهم جميعاً، لطيبتهم واحتفائهم بي.

كيف كانت علاقتك بسركون بولص؟

– نشأنا في المدينة نفسها، والمدرسة نفسها، وأقمنا معاً لسنوات، في لندن. عمل سركون، في أثينا، في ترجمة روايات وقصص عبير من الإنجليزية إلى العربية، وهي روايات رخيصة، وقد ظلّ هناك لأقلّ من سنة، لأنه لم يحتمل، فعاد إلى أميركا، لكنه لم يحتمل الوضع، حتى

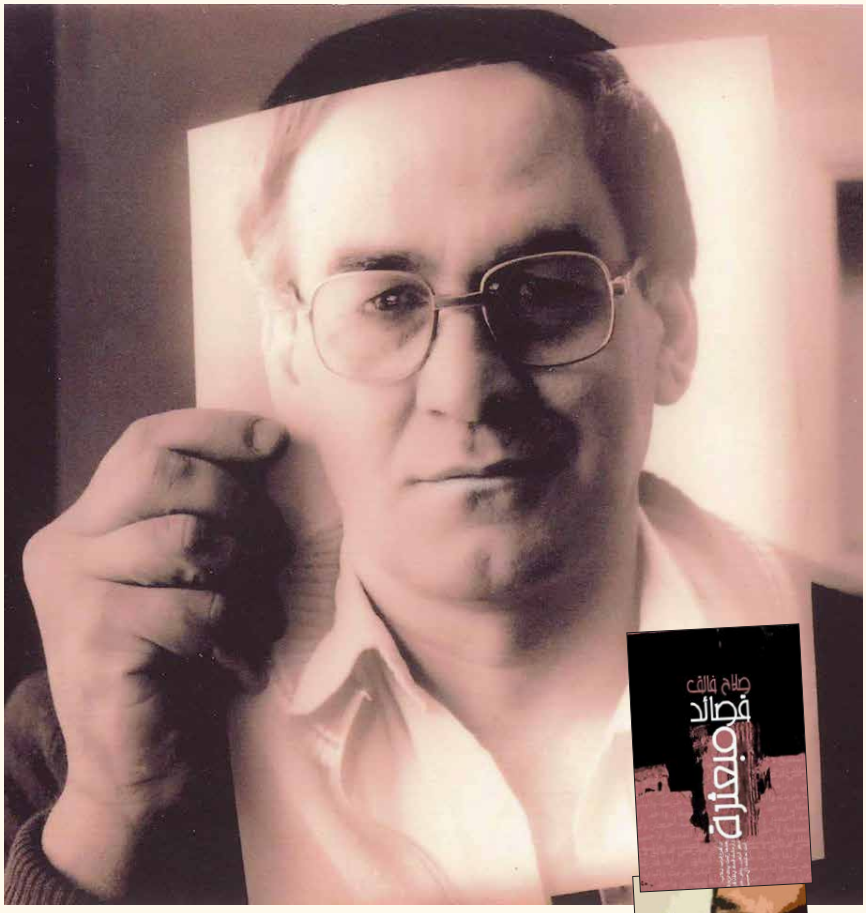
في أميركا، و- حسب تعبيره- عاد للبحث عن مدينة أين. علاقتي بسركون ليست علاقة شعرية وثقافية، فقط، بل علاقة حياة في مدينة ومدرسة، علاقة شباب وتسكّع وضحك، ثمّ انضافت إليها جوانب أخرى إبداعية، فأصبحت علاقة معمّقة.

كيف تنظر إلى «جماعة كركوك»، حاليّاً؟

- «جماعة كركوك» ليست جماعة صغيرة، لها 100 كتاب ربّما، وقصص قصيرة، ومسرحيات، وفيها أسماء كثيرة كمحي الدين زنكنة، وجليل القيسي، وهو كاتب متميِّز في القصّة القصيرة، أيضاً، وهناك يوسف الحيدري، وأنور الغساني، ومؤيَّد الراوي، وفاضل العزاوي، كما فيها كتّاب قصص قصيرة، وشعراء، ورسّامون، ومترجمون، هناك نتاج أدبي كبير ومتميِّز من «جماعة كركوك»، ربَّما تُعتبر الجماعة الشعرية الأولى في الوطن العربي، من حيث الإنتاج والتميُّز الأدبي، والشعري. أفتقدهم كثيراً، و- للأسف، ومع مرور الزمن، والأوضاع السياسية التي صارت في العراق- الجميع إمّا ماتوا من الأمراض أو من الهمّ، أو من الحزن والغربة. الجميع هاجروا من العراق، باستثناء واحد أو أكثر ظلّوا هناك إلى أن رحلوا، أيضاً.

لماذا اخترت قصيدة النثر؟، وما هو تعريفك لهذا الشكل التعبيري؟

- أنا لا أميل إلى المصطلح. يقال إني شاعر قصيدة النثر، وهذا من نتائج الأخطاء التاريخية لنازك الملائكة التي سمَّت قصيدة التفعيلة بـ«القصيدة الحرّة». وأنا



صلاح فائق ▲

مرغم على قبول الاسم. أوضحنا، أنا وسركون، في مقالات وحوارات نشرناها، أن قصيدتنا ليست كالقصيدة الأميركية والبريطانية والغربية، بشكل عامّ، لأننا- منذ البداية- فكَّرنا في أن نجعلها تتضمَّن شعراً وقصّة قصيرة ومشاهد من حياتنا اليومية؛ أي الوصول إلى شكل النصّ أو الكتابة، والأهمّ هو دور المخيال في هذا الشكل الإبداعي الجديد. القصيدة الحرّة هي التسمية الصحيحة.

لقد قرأت مراثيك.. كيف تلقَّيت هذا المشهد الجنائزي وأنت حَيّ؟!

- مراثيّ حول نفسي.. كان هناك سؤالان يُطرَحان، دائماً: أين اختفيت؟، وماذا حدث حتى اختفيت عشرين سنة؟ أعتقد الناس أني منتحر أو ميِّت، فكتبوا مراثيَ خاصّة بي، قرأتها وأنا حَيّ! حتى سركون كان قلقاً، في السنوات الأخيرة، بشأني، وبما حولي، وماذا حصل لي كان ممتعاً أن أقرأ مراثيَ بكائية وعاطفية، وأنا أضحك.

بعد صدور كتابه «العمل الفني»، لم يعد «جيرار جينيت»، باحثنا، يهتمّ بالأدب فحسب، بل بالظاهرة الجمالية في كلّيّتها، وخاصّة بعد أن شرع يسائل مسألة العلاقة الجمالية، ومسألة الحكم الجمالي، منفتحاً على أسماء أنجلوساكسونية، في الجماليات العامّة، بقيت مجهولة عند الفرنسيين، على الأخص: (جورج ديكي، وشارل ستيفينسن، ونلسون كودمان...). وبهذه الأعمال والأبحاث، عمَّق جينيت استكشافه للجماليات العامّة، ليجد مشروعه العلمي نفسه أمام تحوُّل حاسم.

كيف أطاح «جيرار جينيت» بالنظام الأدبي؟!

حسن المودن

«جيرار جينيت - Gérard Genette (1930 - 2018) هو مؤسِّس السرديات، وأحد أهمّ وجوه الأدب في العصر الراهن. مشروعه العلمي، والأدبي بقي متواصلاً، وعرف تحوُّلات كبيرة، والدرس الكبير الذي يمكننا استخلاصه من مشروعه هو العمل- باستمرار- على خلخلة الجمود الفكري، والقدرة على التجدُّد والابتكار.

ينتمي «جيرار جينيت» إلى هذا الجيل من الباحثين الذين شرعوا، بشكل عميق، في خلخلة جمود الفكر النقدي، وخاصّة بداية من الستينيات والسبعينيات؛ وذلك لأنهم باحثون أدرجوا داخل الدراسة الأدبية شروطاً غير مسبوقة

في النسقية والوضوح المفهومي. لكن مشروع «جينيت» الخاصّ «الشعرية- La poétique» الذي عرف ميلاده ضمن تيّار البنيوية، سرعان ما اصطبغ باستقلالية وقدرة على التجدُّد، سمحت له بالانفلات من مصير العديد من النماذج العلمية البنيوية التي ظهرت في تلك المرحلة (الستينيات والسبعينيات).

هو مبرِّزٌ في الآداب، وعمل أستاذاً مساعداً للأدب الفرنسي في جامعة السوربون، ثم أستاذاً محاضراً، ومديراً للدراسات في مدرسة الدراسات العليا (1969 - 1994)، ثم أستاذاً زائراً في جامعة نيويورك، منذ 1971. إضافة إلى دراساته وأبحاثه ودروسه الجامعية، عمل على نشر الفكر الشعري المعاصر بتأسيس مجلّة «شعرية- Poétique»، وإدارتها، وسلسلة بالاسم نفسه، في دار النشر المشهورة «العتبة- Seuil».

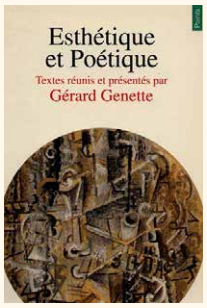
لفت إليه الأنظار منذ إصداره الأوّل «وجوه بلاغية Figurus»، عام (1966)، وسرعان ما فرضت أعماله نفسها بخصائصها المحكمة في التصنيف والاصطلاح، بحيث وفّرت للدراسات الأدبية (خاصّة في مجال السرد، ومسألة الأجناس، وأسئلة الجماليات العامّة..) مفهومات وتحديدات ومصطلحات ضرورية لأيّة دراسة علمية حقيقية.

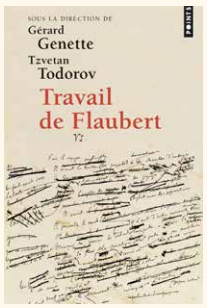
وفوق كل ذلك، فإن أهمّ ما تميَّز به «جينيت» هو؛ أوّلاً: متونه المرجعية الكثيرة والمتنوِّعة (يستحضر أزمنة عديدة من الأدب، ويتناول أعمالاً وكُتّاباً مختلفين جدّاً: Saint-Amant- بروست- روب- غرييه- مالارمي- فلوبير- فاليري- بورخيس- بارت، Montaigne، Sponde...)، وثانياً: قدرته الدائمة على الابتكار، وفضوله النقدي الذي يسمح له باكتشاف ظواهر بقيت، دوماً، خفيّة مجهولة، وبإثارة أسئلة جديدة غير مسبوقة.

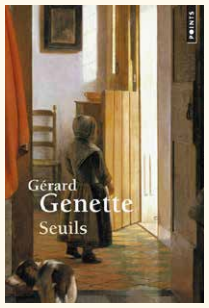
بعد صدور كتابه «وجوه بلاغية- Figures»، سنة 1966، صدر الجزء الثاني سنة 1969، ثم الجزء الثالث سنة 1972؛ وهي ثلاث كتب تعمل- في مجموعها- على تعيين حدود النصّ (المحكي خاصّة) بحثاً عن تحديد هويّة الكتابة الأدبية: قيودها، وتنظيمها الخاصّ، وصورها ووجوهها البلاغية، وشبكاتها في الدلالة الداخلية، ونظام روابطها بالعالم والتاريخ.

ينطلق «جينيت» من بعض مسلَّمات «بورخيس»: الأولى تهمُّ الطبيعة العلائقية للنصّ: «ليس النصّ كياناً مغلقاً، بل إنه مركز علاقات لا محدودة»، وتهمُّ الثانية كونية الفضاء الأدبي: «كل الأعمال الأدبية هي أعمال مؤلِّف واحد مجهول، ولازمني»، لكن هذه الإحالة الدائمة على «بورخيس»، تأتي مقرونة بمقاربة علمية جاءت وليدة الاحتكاك باللسانيات؛ فقد انطلق «جينيت» من الفرضية

> عمل «جينيت» على استيعاب الحقل الأدبي في كلّيّته؛ من أجل أن يؤسِّس ما تركه اللساني في حالة التخمين والافتراض







التي اقترحها «جاكبسون» عن وجود بعد شعري في اللغة، وظيفته ليست هي التواصل، بل في إنشاء خطابات بطريقة جمالية، وقد عمل «جينيت»، بعدها، على استيعاب الحقل الأدبي في كلّيّته؛ من أجل أن يؤسِّس- في صبر وبطريقةٍ منهجية محكمة- ما تركه اللساني في حالة التخمين والافتراض: «استجلاء الظواهر وأنماط الأدب وأشكاله التي تُدرَك، باعتبارها استخداماً جمالياً للُّغة». مع كتابه «Mimologiques» الصادر سنة 1976، أحدث «جينيت» أوّل تحوُّل كبير في مشروعه العلمي: من دون أن يغادر أرض الشعرية، فـ«تصدّى (لألاعيب) الفضاء الأدبي ومناطقه المجهولة، ومظاهره المتعالية». وفي كتابه «Introduction à l'architexte» الصادر سنة 1979، وضَّح «جينيت» أن موضوع الشعرية ليس هو النصّ، بل إنه النصّ الجامع، أي مجموع المقولات العامّة والمتعالية، التي عنها يصدر النصّ (الأجناس الأدبية- أنماط الخطاب- صيغ التلفظ..)، وفي هذا الكتاب، فكّك «جينيت» الثالوث الأجناسي الذي يُسند إلى أرسطو (الغنائي- الملحمي- الدرامي) من أجل أن يفتح الطريق أمام نظرية عامّة جديدة للأشكال الأدبية. وفي كتابه «Palimpsestes» الصادر سنة 1982، كان «جينيت» يبحث عن تأسيس نظري لمختلف أشكال العلاقة التي يمكن أن يقيمها العمل الأدبي، عند إحالته على أعمال أدبية أخرى، محاكاةً أو تحويلاً، موضِّحاً أن هناك العديد من التجلِّيات والتمظهرات المتَّصلة بالتفاعل النصّي، ليخلص، في هذا الكتاب، إلى أن النصّ ينكتب وهو يقرأ نصوصاً أخرى، وكما في

الطـرس، فمـن الممكـن أن نقـرأ القديم أسـفل الجديد، والنـصّ مهيَّـأ من أجـل قـراءة مزدوجة، يتضافـر فيها النصّ السـابق والنصّ اللاحق. ومـوازاة مع هذه الأعمال، أصدر «جينيت»، سـنة 1983، كتاباً تحت عنوان «خطاب الحكايـة، مبحث جديـد»، وهو يعيد النظر فـي ما قدَّمه حـول خطـاب الحكايـة في كتابـه «وجـوه بلاغية».

لكـن، مع كتابه «عتبـات Seuils» الصادر سـنة 1987، سـينقل «جينيـت» مجهوداتـه الصنافية إلى الاسـتجلاء الصنافـي لهـذا الفضـاء النصّي الـذي يحيـط بالنصّ، والـذي كان حظّـه الإهمـال دائماً (تقديم الناشـر، اسـم المؤلِّـف، عناويـن، مقدمـات، تصديـرات، مقابـلات، حـوارات...). مـن خـلال هذه المـوادّ، النصّيـة المهملة، اقتـرح «جينيـت» استكشـافاً نسـقياً، مـع العمـل على تثبيـت معجـم صنافي، وتكريسـه.

بعد كتابه الصادر سـنة 1991، تحـت عنوان «Fiction et diction» المكرَّس لمسـألة الأنظمة الأدبية ومعاييرها وأنماطهـا، أصـدر «جينيت»، سـنة 1994، كتاباً بعنوان «العمـل الفنـي- L'oeuvre esthetique»، وفيه لم يعد باحثنـا يهتـمّ بالأدب، فحسـب، بـل بالظاهـرة الجمالية فـي كلّيّتهـا، خاصّة بعد أن شـرع يسـائل، فـي أبحاث أخـرى، مسـألة «العلاقـة الجماليـة La relation-ésthétique»، ومسـألة الحكـم الجمالـي، منفتحاً على أسـماء أنجلوساكسـونية فـي الجماليات العامّـة، بقيت مجهولـة عنـد الفرنسـيين، علـى الأخـصّ: (جـورج ديكـي، وشـارل ستيفينسـن، ونلسـون كودمـان...). وبهـذه الأعمـال والأبحـاث، عمَّـق «جينيت» استكشـافه للجماليـات العامّـة، ليجد مشـروعه العلمي نفسـه أمام تحـوُّل حاسـم، لا يبدو اتّجاهه واضحـاً؛ فمن 1999 إلى 2002، أصـدر الباحـث الجزءين: الرابـع، والخامس من كتابـه «وجـوه بلاغية»، ومـن 2006 إلـى 2013 أصدر «Codicile» عام (2009)؛ «Bardadrac» عام (2006)؛ «Epilogue» عام (2014)؛ «Apostile» عام (2012)، وهـي مؤلفـات مغايـرة- جذريّـاً- لـكلّ مـا عرفناه عن مشـروعه، كأنه يؤسِّس هروباً إلى الكتابة والإبداع، بكتب فيهـا عناصـر أوتوبيوغرافية من طفولته وشـبابه، ومن محيطـه الثقافـي، والعلمي، والسياسـي، وفيهـا فقرات من تاريخ الثقافة المعاصرة، وسـرد ممزوج بالسـخرية واللعـب... لكـن، على الرغم من هذا الانزيـاح إلى الكتابة والسـرد واللعـب والسـخرية، لـم يفقـد «جينيـت»، في أعمالـه الجديـدة، شـيئاً مـن صرامته، فهو يستكشـف عوالمه الثقافية، والعلمية، والسياسـية، بواسـطة الشعر، والسـخرية، والمنهج.

كان لمسار «جيرار جينيت» آثاره في الثّقافة الفرنسيّة، كما كانت له بعض الامتدادات المحدودة في الثّقافة العربيّة؛ امتداداتٌ يستعصي تطويق تفاصيلها، لأنّها اتخذَت -في الغالب العامّ- طابعاً جزئيّاً لا شموليّاً. لعلّ ما يلفت، في الامتدادات التي شهدَها مُنجَز «جينيت» في الثّقافة العربيّة هو الإقبال الذي لقيته السرديّات في الدرس الجامعيّ، وفي الأطاريح الجامعيّة، بوجه خاصّ، ابتداءً من ثمانينيّات القرن الماضي، داخل الجامعات العربيّة. غير أنّ إقبال الدرس الأدبيّ الجامعيّ، لاسيّما الذي يُقدَّم في الأقسام الفرنسيّة، والعربيّة، على السرديّات وعلى الجهاز المفاهيميّ لـ«جينيت»، لم يُواكبه الانشغال بترجمة أعماله؛ ذلك أنّ ترجمة هذه الأعمال إلى العربيّة بَقيَت محدودةً، بصورة لافتة.

محدوديّة الامتداد في الثّقافة العربيّة المعاصرة

مسار «جيرار جينيت»

خالد بلقاسم

ظـلّ «جيـرار جينيت» مُنشـغلاً، بوَجه خاصّ، في مسـاره العلميّ، بسُـؤال الأدب مـن زاوية التنظير؛ أي مُنشـغلاً بما يُمْكـنُ أن يقـودَ إلـى نظريّة عامّة لـلأدب. اقتـرن التنظير لديـه، فـي البدايـة، بالسّـرد الـذي أسـهمَ «جينيـت» فـي إرسـاء مفاهيمـه النظريّـة، بـل إنّ تأسـيس «علم للسـرد» أو مـا اصطُلـح عليـه بـ(السـرديات) اقتـرنَ -تحديـداً- بدراسـاته، وهـي الدراسـات التـي انطلقتْ، مُنـذ النصف الثانـي من سـتينيّات القـرن الماضي، بتأثير مـن البنيويّة والسـيميائيات، قبل أن تأخذَ طابعاً تنظيريّاً مُنشـغلاً ببناء جهـاز مفاهيميّ قـادر على تفسـير الأدب، وتحديد عناصر

أدبيّته. لقد تكشّفَ نزوعُ «جيرار جينيت» إلى التنظير، بوُضوح من حرصه على بَلْورة أسُس نظريّة للسرد، على نحو ما تبدّى منذ كتابه «Figures III» الصادر عام 1972. الكتاب الذي شهدَت مسالكه تشعُّباً وتوسيعاً في مسار «جينيت» العلميّ.

النزوع إلى التنظير هو -عموماً- ما خطّ المسار العلميّ لـ«جيرار جينيت»؛ و-من ثمّة- إنّ القيمة العلميّة التي يكتسيها مُنجَز «جينيت»- سواء في السرديّات أو في نظريّة الأجناس، أو في السَّعي إلى تحديد موضوع الشعريّة، أو في دراسة العلاقات النصيّة، أو في العودة المُتكرّرة إلى سُؤال الأدبيّة الذي كان «ياكبسون» طرَحهُ- تعودُ -أساساً- إلى بناء المفهومات، وابتكار المُصطلحات، وتفريعها، وبَلْورة التقسيمات والتصنيفات، أي أنها تعود إلى الآليات التنظيريّة التي رَسّخها، مُنذ كُتبه التي انشغلت بإرساء علم للسرد. إنّها الآليّات التي واصل توسيعَها وتطويرَها، مُنذ سبعينيّات القرن الماضي، فقد ظلّ يُؤمنُ، طيلة مساره العلميّ، بإمكان إرساء نظريّة عامّة للأشكال الأدبيّة؛ لذلك حرصَ على توجيه اهتمامه التنظيريّ إلى كلّ ما يُكرّسُ احتمالَ هذه النظريّة، التي يكشِفُ المسارُ العلميّ لـ«جيرار جينيت» عن ملامح تشكُّلها، وفق التصوّر الذي إليه احتكم، وعن أطوار هذا التشكّل، والأسُس المعرفيّة التي وجّهَتْ بَلْورتَه، ونماءه.

إنّ شسوع المنحى التنظيريّ، عند «جيرار جينيت»، لا يقبلُ الاختزال؛ فانطلاق التنظير اقترنَ لديه بإرساء علم للسرد الذي لم يكُفّ عن مُراجعته، قبل أن يشهد التنظير توسيعاً وامتداداً مسَّ نظرية الأجناس، بوَجه عامّ، ومُتعاليات العلاقات النصّية، بوَجه خاصّ، ضِمن الأفق الذي وَجّه -دوماً- اهتمامَ «جينيت»، أي بناء نظريّة للأدب، إذ ظلّ مدارُ المنحَى التنظيريّ (رغم تشعّباته)، ومدار التوسيع، بالمُراجَعات التي انطوى عليها، والتمديد الذي إليه احتكم، هو إرساء نظريّة للأدب.

يُمكنُ أن نُمثّل للتوسيع الذي ميّزَ الآليّات التنظيريّة، لدى «جيرار جينيت»، بَعد مرحلة التأسيس لعلم السرد، انطلاقاً من الوشائج التي تَحكمُ -على نحو واضح- ثلاثة كُتب، كانت لها بعضُ الامتدادات في الثّقافة العربيّة المُعاصرة، وهي كتُب انشغَلت -أساساً- بمَوضوع الشعريّة؛ نقصدُ كتاب «مدخل إلى جامع النصّ»، الصادر عام (1979)، وكتاب طروس، الصادر عام (1982)، ثم كتاب «عتبات» الصادر عام «1987»؛ ذلك أنّ تعدُّد كُتُب «جيرار جينيت» لا تسَمحُ إلاّ بالتمثيل لمرحلة من مراحل مَساره. وتكاد الكُتب الثلاثة، المُشار إليها، تُجسِّدُ إحدى المراحل التي تبدّى فيها توسيع الآليات التنظيريّة، بوُضوح تامّ. ثمّ إنّ العلاقة التي جَمعَت بين هذه الكُتب جعلتْها شبيهة بحلقات مُترابطة، خاضعةً، في هذا الترابط، للتنامي الذي يتطلّبه توسيعُ آليّات التنظير.

انطوى كتاب «مدخل إلى جامع النصّ» على هاجس تحديد موضوع الشعريّة الذي ظلّ أحدَ الانشغالات الرئيسة لدى «جينيت». تناولَ جينيت، في هذا الكتاب، نظريّة الأجناس، بحسٍّ نقديّ، انطلاقاً من التشكيك في نسبة التقسيم الثلاثي للأجناس إلى «أرسطو»، أي التقسيم الذي يُحدِّدُ الأجناس في الشعر الملحميّ، والشعر الدراميّ، والشعر الغنائيّ. لقد اتّخذَ «جينيت» من نسبَة التقسيم إلى «أرسطو» أو إلى «أفلاطون» قبْله، موقعاً نقديّاً اعتَمَدهُ لإنجاز تفكيك دقيق لنظريّة الأجناس، فاتحاً الإمكانَ لأجناس أخرى مُحتمَلة من خارج سُلطة التقسيم، الذي عدَّهُ «جينيت» ناجماً عن إسقاط تصوُّر الرومانسيّة، بشأن تصنيف الأجناس، على شعريّة الإغريق.

في سياق تفكيك نسبة التقسيم الثلاثيّ إلى «أرسطو»، وتفكيك ما ترتّب على هذه النّسبة، عاد «جينيت» إلى النقّاد والشاعريّين الذي تبنّوا هذه النسبة، في القرن العشرين، إذ عرَض -نقديّاً- لكلٍّ من أوستين واربن، ونورثروب فراي، وفيليب لوجون، وهيلين سيكسوس، وتودوروف الذي أسندَ التقسيم الثلاثي إلى «أفلاطون»، وأسند التنظيم النهائيّ إلى «دْيوميد». كما عرضَ «جينيت»، بالحسّ النقديّ ذاته، لـ«ميخائيل باختين» آخذاً عليه عدم انتباهه إلى الصّمت الذي لفَّ الأنواع الغنائيّة في كتاب «الشعريّة» لـ«أرسطو». وفي سياق هذا النقد التفكيكيّ لامتدادات النسبة في رُؤى هؤلاء النقّاد والشاعريّين، كشفَ

«جينيت»، وهو يُنجزُ حفريّات في هذه النسبة التي اتَّخذها مَوقعاً للتفكيك، أنّ إسناد التقسيم الثلاثيّ إلى «أرسطو» أو إلى «أفلاطون» قبْله، لم يَبدأ في القرن العشرين، بل يعودُ إلى القرن الثامن عشر، وهو ما استشهدَ عليه بكتاب «Les Beaux-Arts réduits à un même principe» لـ«لابي باتو- L'abbé Batteux». ثمّ واصلَ «جينيت» رَصْد التقسيم الثلاثيّ لدى الرومانسيّين الألمان، مُؤكّداً، في آخر كتاب «مدخل إلى جامع النصّ»، أنّ على «الشعريّة» ألاّ «تنسى» أخطاءَها السابقة أو الراهنة، وعليها أن تعرفَها جيّداً حتى لا تُعاودَ هذه الأخطاء الظهوَر من جديد. وقد سمحَ تفكيك النسبة، في ضَوء امتداداتها في الشعريّات الحديثة، لـ«جينيت»، بالانتهاء إلى الإقرار بأنّ إسناد نظريّة الأجناس الثلاثة إلى «أفلاطون» و«أرسطو» خطأ تاريخيٌّ يتعيّنُ التخلّص منه. كما صرّحَ «جينيت»، في الحوار الذي انتهى به الكتاب، أنّ مَوضوع الشعريّة هو جامع النصّ أو النصّيّة الجامعة، وليس النصّ في فرادته، الذي يَبقى مَوضوع النقد، لا الشعريّة.

لعلّ ما له اعتبار، في هذا السياق، هو أنّ البناء النظريّ، في كتاب «مدخل إلى جامع النصّ»، تَمَّ اعتماداً على حسٍّ نقديّ رفيع، فيه كشفَ «جينيت» عن معرفة دقيقة بمَسار نظريّة الأجناس، وبمَسار النسبة التي أخضَعها للتفكيك. لقد كان هذا الحسّ النقدي، الذي أرسى «جينيت»، عبره، البناءَ النظريّ لنظريّة الأجناس في هذا الكتاب، واضحاً في مُنجزه العلميّ منذ مؤلَّفه «Figures III»، إلاّ أنّ هذا الحسّ غالباً ما تمّ نسيانُهُ في الدراسات التي استلهمَت تنظيراته. هذا النسيان، هو -لربّما- أحد العوامل التي أسهمَت في تحويل مفاهيم «جينيت» إلى أدوات تقنيّة مقصودة لذاتها، بمعزل تامّ عن النصّ الأدبيّ.

إنّ ما انتهى به كتاب «مدخل إلى جامع النصّ»؛ أي تحديد موضوع الشعريّة، هو ما انطلقَ كتابُ «طروس» مِنْ مُراجَعَته وإعادة النظر فيه، على نحوٍ جعلَ التوسيع في التنظير قائماً على المُراجَعة؛ فقد وسّعَ «جينيت» موضوع الشعريّة في هذا الكتاب، إذ لم يعُد مَوضوعُها -في نظره- هو الجامع نصِّيّة (مجموع المقولات العامّة أو المتعالية، وأنماط الخطاب، وصيغ التلفّظ، والأجناس الأدبيّة)، بل أصبح موضوعُها عنده هو التعالي النصّي للنصّ، الذي عرّفهُ بوَصفه «كلّ ما يَجعلُ النصَّ في علاقة، ظاهرة كانت أم خفيّة، مع نُصوص أخرى». في هذا السياق، حصرَ جينيت علاقات التعالي النصيّ في خمسة أنماط؛ هي التداخل النصِّيّ، والنصّ الموازي، والنصيّة الواصفة، والنصِّيّة الواسعة، والنصِّيّة الجامعة. وهو ما جعلَ كتاب «طروس» يهتمّ بالعلاقات النصيّة

جينيت (وسط أول الصورة) مع زملائه القدماء خريجي ثانوية مونتيسكيو (1958) ▲

التي لم يَعُد يُشكّلُ فيها مفهوم التداخل النصيّ، الذي صاغَتهُ «جوليا كريستيفا»، سوى نمط من الأنماط الخمسة التي حدّدَها «جينيت» لعلاقات التعالي النصيّ، مُخضعاً مفهومَ التداخل النصّيّ لتقييد شديد، بَعد أن أصبح مجرّد نمط ضمن الأنماط الخمسة. فالتعالي النصّيّ يتجاوزُ، في الآن ذاته، النصّيّة الجامعة، ويتضمّنها، مثلما يتضمّنُ أنماطاً أخرى من علاقات هذا التعالي. وقد ركّز الكتاب على النمط الرابع المُتعلّق بالنصّيّة الواسعة، أي اشتقاق نصّ من نصّ، مثلما هي الحال في المُحاكاة الساخرة والمُعارَضات. ذلك ما أرساه «جينيت» -نظريّاً- دون أن يتخلّى عن حسِّه النقديّ.

في سياق حديث «جينيت»، في كتاب «طروس»، عن النصّ الموازي، بوَصفه نمطاً من أنماط علاقات التعالي النصيّ، أشار إلى أنّه لا ينوي دراسة هذا النمط، الذي رجّحَ احتمالَ أن يكون مَوضوعَ دراسة مستقبلاً. ذلك ما تكفّل به كتاب «عتبات»، في ما بعد، انسجاماً مع آليّة التوسيع التي بها كان ينمو التنظيرُ لدى «جينيت». هكذا، خصَّ «جينيت» الكتاب بدراسة النصّ الموازي، انطلاقاً من علاقة النصّ بالعنوان، وباسْم المؤلّف وبالإهداء، والتصدير، والمقدّمة، وغيرها، على نحو جعلَ الكتاب مُتفرِّعاً عن قضية مُثارة في كتاب «طروس»، وَفق ما يَقتضيه التوسيع في التنظير. في كتاب «عتبات»، حرصَ «جينيت» على دراسة السِّمات التي تُتيحُ تحديد القانون المُنظّم لرسالة النصّ الموازي، كاشفاً أنّ هذه السِّمات تصفُ -أساساً- خصائصَ النصّ الموازي المكانيّة (موقعه)، والزمانيّة (زمن ظهوره أو حذفه)، والماديّة (صيغة وجوده؛ لغوية كانت أم غير لغويّة)، والتداوليّة (مُرسله ومُستقبله)، والوظيفيّة (الغاية منه).

عمومـاً، إنّ المسـار التنظيـريّ، الـذي مثّلنـا لمَرحلـةٍ منـه بكتابـات عَقـد الثمانينيّات مـن القرن العشـرين، دام قرابة نصـف قـرن. لـم يَكُـف «جينيت»، طـوال هذا المسـار، عن توسـيع مـا أرسـاه، ومراجعتـه، مُنذ الإسـهامِ في تأسـيس السـرديّات، قبـل أن يشـهدَ المسـارُ انعطافـةً بَيّنـة، ابتداءً مـن عـام (2006)، عندما انتقـل «جينيت» إلـى كتابةٍ، هي أقـرب إلـى الـذات، وإلى مـا هو حميـم، منها إلـى التنظير. وهـي المرحلة التـي دشّـنها بإصداركتاب ذي عنـوان ملغِز هو «Bardadrac».

لقـد كان لهذا المسـار الطويل آثـاره في الثّقافة الفرنسـيّة، كمـا كانـت لـه بعـض الامتـدادات المحـدُودة فـي الثّقافة العربيّة؛ وهي امتداداتٌ يسـتعصي تطويـق تفاصيلِها، لأنّها اتخـذَت فـي الغالـب العامّ طابعـاً جزئيّاً لا شـموليّاً. لعلّ ما يلفـت، فـي الامتـدادات التـي شـهدَها مُنجَـز «جينيت» في الثّقافـة العربيّـة، هـو الإقبـال الـذي لقيتـه السـرديّات في الـدرس الجامعـيّ وفي الأطاريـح الجامعيّـة، بوجه خاصّ، ابتـداءً مـن ثمانينيّـات القـرن الماضـي، داخـل الجامعات العربيّـة. غيـر أنّ إقبـال الـدرس الأدبـيّ الجامعيّ، لاسـيّما الذي يُقدَّم في الأقسـام الفرنسـيّة، والعربيّة، على السرديّات وعلـى الجهاز المفاهيمـيّ لـ«جينيت»، لم يُواكبه الانشـغال بترجمـة أعمالـه؛ ذلـك أنّ ترجمة هـذه الأعمال إلـى العربيّة بَقيَـت محـدودةً؛ بصُـورة لافتـة، علـى الرغم مـن التجاوُب الـذي لقيه مُنجز «جينيت السـرديّ» فـي الجامعات؛ ذلك أنّ إرسـاءه لأسس نظريّة للسـرد كان منسجماً مع الانفتاح الذي شـهدهُ الـدرس الجامعـيّ، فـي ثمانينيّات القـرن الماضي، علـى المناهج الجديـدة وعلى المُنجَز البنيويّ، والسـيميائيّ. مـن ثمّـة، إنّ الاهتمـام المحـدود بترجمة أعمـال «جينيت» لـم يَسـمح بتوسـيع التفاعل، خـارج الفضـاء الجامعيّ، مع تصوُّراتـه، ومـع الصـرح النظـريّ الـذي أرسـاه. لربّما من المُفارقـة، فـي هذا السـياق، أن تُجيب أعمـال «جينيت» عن حاجـات معرفيّـة، على نحـو ما تكشّـف من إقبـال الدرس الجامعـيّ على مُنجـزه، دون أن يوازي هذا الإقبال انشـغالٌ بنقـل أعماله إلـى العربيّة. مُفارقة تحتاجُ إلى مُسـاءلة بغاية فهْمهـا، وإن كانـت وضعيّـة الترجمة، فـي العالـم العربيّ، تحتاجُ- بكاملها- إلى هذه المُسـاءلة، التي تترسّـخُ دواعيها مـن غياب عمـل ترجميّ مؤسّسـاتيّ يسـتندُ إلـى منطلقات معرفيّـة واضحة.

في سـياق رَصد تفاعُل الثّقافـة العربيّة مع أعمال «جينيت»، يُمكـنُ اعتبـار المرحلـة التي تـمّ التمثيـل لهـا، انطلاقاً من الكُتُـب الثلاثـة السـابقة، مـن أهـمّ المراحـل التي وسّـعَت -نسـبيّاً- تفاعُـل الثّقافـة العربيّـة الحديثـة مـع أعمـال «جينيـت». لربّما يعود هذا التوسـيع إلى طبيعـة هذه الكُتُب التي أثارَت اهتمام حتى غير المُنشـغلين بالسرديّات. فالبُعد النظـريّ، فـي هـذه الكُتُب، لـم يَبـقَ حبيسَ السـرديّات، بل اتّسـع ليطـول مُتعاليـات العلاقـات النصّيـة فـي مُختلـف الأجنـاس. كمـا أنّ هذه الكُتب انطـوَت- فضلاً عن ذلك- على إمكانـات إجرائيّة، لاسـيّما كتـاب «عتبات» الذي تَمَّ التوسُّـلُ بـه في تحليـل النصـوص، من زاويـة نصِّها المـوازي. لعلّ هـذا الجانـب الإجرائـيّ، الـذي لم يتقيّـد بجنـس بعَينه، هو ما سـوّغَ امتداد مؤلَّـف «عتبات» في العديد من الدراسـات؛ سـواء المهتمّة بالسرد أو المهتمّة بالشـعر أو المُهتمّة- على نحـو عامّ- بالنـصّ، من زاويـة علاقته بنُصوصـه الموازية. غيـر أنّ الأجـرأة التي خضعَـت لها بعضُ مفاهيـم «جينيت» فـي غير هـذا الكتـاب، خطّت لامتـدادات لم يكُـن «جينيت» نفسُـه راضياً عنها. فبقدر ما كانت أجـرأة مفاهيم «جينيت» أمـراً إيجابيّاً، تحوّلت- أيضاً، وفق مـا تبيّن من نقود تعرّضَ لهـا- إلى أدوات تقنيّة مُعنِّفة للنصوص. وهو ما يسـمحُ، في تتبّـع آثار «جينيـت» في الثّقافـة العربيّة، برَصـد امتدادات أخـرى لأعمالـه؛ أي امتدادات الأجـرأة، ولاسـيّما في الدرس الجامعـيّ المتعلّـق بالسـرد، وهي امتـدادات حجبَـت البُعد النقديّ الـذي كان «جينيت» يُدمجُه في بناء صرحه النظريّ. إنّـهُ البُعد الذي كشـف عنـه «جينيت» بحَيويّـة منذ «خطاب الحكايـة» المُتضمَّن فـي كتـاب «Figures III»، عندما أثارَ علاقـة النظريّـة بالنقد، وبالمتن الذي تُشـتقّ منـه المفاهيم النظريّـة؛ وهـو ما قادهُ إلـى إثارة علاقة الخـاصّ بالعامّ في النظريّـة، انطلاقـاً مـن رُؤية واضحـة عن روايـة «بحثاً عن الزمـن الضائع»، التي اتّخذها «جينيـت» مَتناً للبناء النظريّ. فـي سـياق مـا ترتّب عن هـذه الأجـرأة المُمتدّة فـي الدرس الجامعـيّ، وفـي العديد من الدراسـات، تلقّى «جينيت» حتى في الثّقافة الفرنسـيّة، نقداً بشـأن وضعيّة الأدب في أعماله، خُصوصاً عندما رأت بعض الدراسـات أنّ أعماله وَلّدت نفوراً مـن الأدب، لدى جيليْـن كامليْن من الطلبة. وهـو ما ردّ عليه «جينيـت» بـأنّ السـرديّات لم تكـن مُوجَّهة إلـى الطلبة، بل كانـت عمليّة بنـاء مفاهيم أدبيّة خاصّـة بالمُنظِّرين.

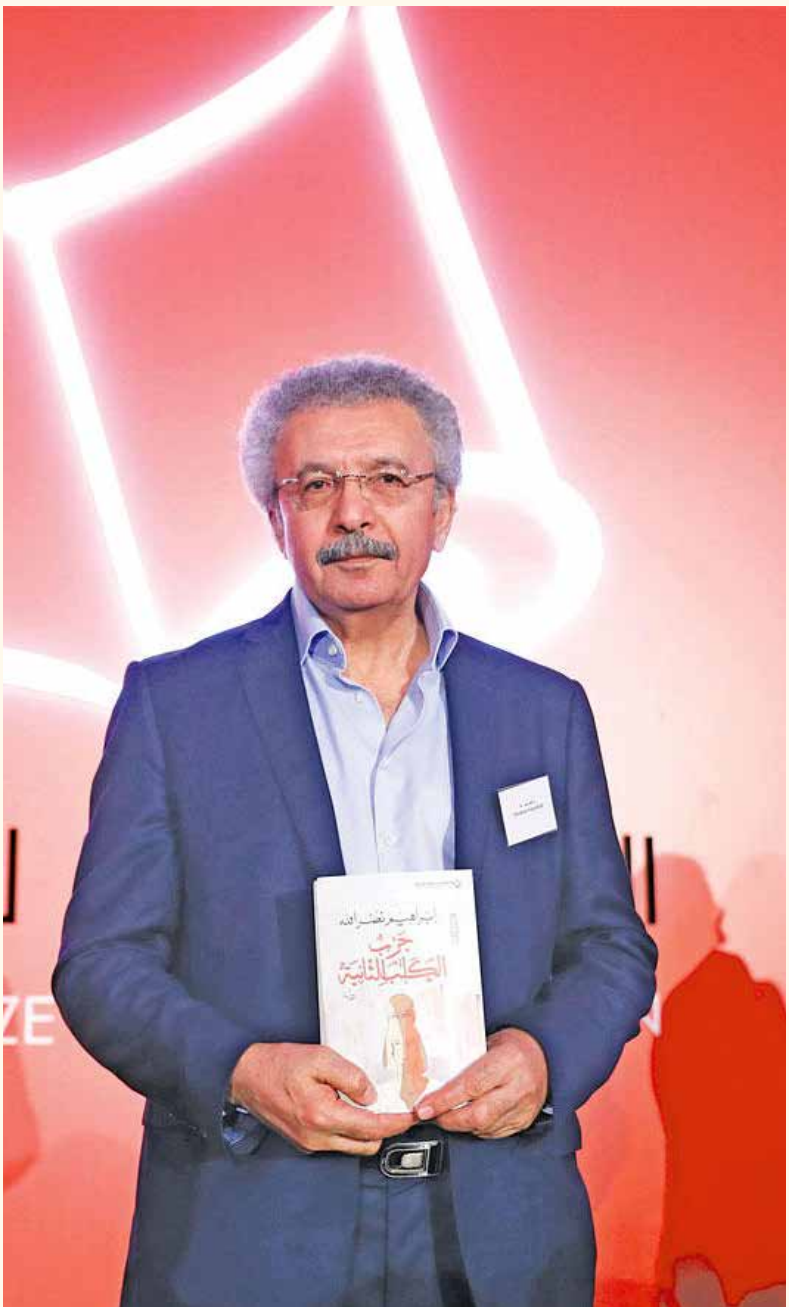
إنّ الحدود التي وَسـمت امتـدادَ «جينيت» في الثّقافة العربيّة لا تتكشّـفُ مـن الانشـغال المحـدود بترجمته، فحسـب، بل تتكشّـفُ مـن عـدم مُتابعة مُنجـزه بَعـد ثمانينيّـات القرن الماضـي، إذ تـكاد أعمالـه التـي جـاءَت بعـد هـذه الفترة، سـواء المُتعلّقة منها بالمسألة الإسـتيتيقيّة أو بغيرها، تكون شـبه مجهولـة. كمـا أنّ انتقاله مـن التنظير إلـى الكتابة لم يَحـظ -أيضـاً- بالاهتمـام، في الثّقافـة العربيّة. إنـه انتقالٌ دالّ يحتفـظ بأسـئلته، لأنّه تمَّ بعد نصف قـرن من التنظير، ولأنّ وجهتَـهُ انطوَت علـى تحوُّلٍ من المُجـرّد إلى الملموس، ومـن المفهوميّ إلى المحسـوس.

تُوِّجت رواية الفسلطيني – الأردني إبراهيم نصر الله «حرب الكلب الثانية» بجائزة «بوكر» العربية، في دورتها الأخيرة (2018). وهي رواية مغايرة في تيمتها، وكذلك في بنيتها، لسائر أعماله السَّابقة التي اعتنت بالمأساة الفلسطينيّة. الرواية تتجاوز الواقع الآنيّ إلى المستقبل، والتكنولوجيا وتأثيراتها على الإنسان.

إبراهيم نصر الله في «حرب الكلب الثانية»

رؤية كابوسية للحاضر والمستقبل

ممدوح فرّاج النابي



إبراهيم نصر الله ◄

هل يمكن أن يتقبّل الإنسان وجود شبيه له؟ كان السؤال، في الماضي، مجرَّد أمنيات، لكنه- مع تطوّر العلم والتكنولوجيا- صار واقعاً، وعندما أتى، لم يكن بحجم الأمنيات التي كانت تتخيّله قبل حدوثه نفسه؛ فقد صار واقعاً مأساويًّاً يدفع الإنسان إلى قهر شبيهه وقتله، بعدما راح ينازعه في اختصاصاته، بل سطا على عائلته، وصارت التفرقة بينهما عسيرة. فالشبه لم يَعُدْ مُتمثِّلاً في الشَّكل الخارجي، بل في العادات والسُّلوك الداخليّ- أيضاً- على نحو ما تُخبرنا به الرواية.

محور الرواية الأساسي هو المستقبل، والدخول إلى عالمه، عبر حكايات فنتازية وغرائبية، حيث يصير العالم كلّه مسيطَراً عليه بفعل الآلة التي راحت تتطوَّر، حتى صار بمقدور الإنسان أن يتحكَّم في عقل الطالب، ويوجِّهه كما فعلت القوّة (8 بوم)، بعد أن «فكّ العلماء الشيفرة الوراثية لعين طائر البوم، وقدرتها على الإبصار ليلاً»، وأصبح بإمكان المسؤولين توجيه أدمغة الطلبة بواسطة أجهزة بالغة التطوُّر، تتفق وسياساتهم، بالحذف أو الإضافة.

تدور الأحداث في عالم رمزي، وإن كان الواقع له إشهاراته التي تطرد- تارةً- وترتدّ إليه – تارة ثانية- سواء

بالسخرية منه أو السّعي لتجاوزه، بطل الرواية الرئيسي الدكتور راشد، المناضل السَّابق والمعارض المؤمن بقضايا الطبقةالعاملة، في حبسه وقع أسيراً للضابط الذي تفنّن في تعذيبه، ولكنه ما إن خرج من الأسر حتى انقلب على كلّ مبادئه التي حارب من أجلها، ونال، بسببها، صنوفاً من التعذيب، إلّا أنّه صمد، وصار أنموذجاً للصمود والإباء أمام سجّانيه، وأوَّلهم الضابط الوسيم. تبدأ الرواية به، وقد تغيَّر كلّ شيءٍ، حيث صار واحداً من أعضاء القلعة التي «تولّت السيطرة على سير الحياة في البلاد، وإدارتها»، ويتمُّ تنظيم كلّ شيء بداخلها، فصار فضاء القلعة فنتازيّاً بامتياز، وتبدلّت الفصول، وتجمّعت في فصل واحد، ولم يعد «طول النهار أكثر من خمس ساعات»، كما تزايدت معدَّلات نفوق الطيور والحيوانات، والأهمّ أن خلاص العالم بدا أنه لن يحدث إلّا بـ«إلغاء الماضي».

المفارقة الباعثة على التأمُّل (وهي ما تسعى الرواية إلى تفكيكها) مفادها أن الإنسان كلّما صار نحو المستقبل، وامتلك أدوات التكنولوجيا الحديثة، برفاهيَّتها الزائدة على الحدّ، ارتدّ سلوكه إلى الخلف، فلم يقابل الصعودَ سلوك إنساني أو رُقيّ في التعامّل مقابل رُقيّ المعرفة، بل- على النقيض، تماماً- تهبط منظومة الأخلاق إلى القاع، ويصير التوحُّش والاستغلال هو السَّمت العام لأفراده؛ فالأطبّاء صاروا تجّار بشر، بعدما تخلّوا عن النزعة الإنسانيّة، والمسؤولون عن بعث الأمل، باعوا الوهم لأسرى الأمل مقابل المال والهيمنة، فعمّ عالم مليء بالخراب والفساد، على الرغم من حداثته؛ حيث شاشات العرض تجاوزت الثلاثية الأبعاد إلى رباعية الأبعاد، وتسمح للمشاهد، في أثناء العروض السينمائية أو التليفزيونية، بأن «يدور حول الممثِّل أو الممثِّلة، ويراه أويراها من كلّ الجهات، ويحسّ بملمس الجسم»، كما فتحت التقنيات الجديدة «الأبواب لاستخدام أيّ جهاز بيتي كهاتف للتجسُّس؛ من خزانة الملابس، مروراً بالثلاجة والتليفزيون، حتى عصّارة الفواكه». وكذلك ثمّة سيارات ذاتيّة القيادة. وبفضل هذه الوسائل، صار النظام مفتوحاً، والكلّ يعرف ما يدور حوله.

الرَّاوي جعل من شخصية راشد، بطلاً إشكاليّاً في دفاعه عن مبادئه، فدخوله السّجن لم يُفقِدْه عزيمته، ولا ثباته في رفض الوشاية بأصدقائه، وهذا الصمود جعله الرجل الحديدي، كما وصفه خصومه قبل أصدقائه، فبدا «وكأنه من سلالة أولئك القادة الذين لا توجد كلمة (مساوَمة) في قاموسهم»، ثم يصل به إلى أن يصبح مجرَّد أداة في يد مديرِ القلعة. وأخذ راشد يترقّى ويحظى بالثِّقة، حتى وصل إلى مجرَّد شبيه لمديره الذي يفتخر به. ولنا أن نتأمّل كيف تحوّل هذا المناضل الحديدي، بعد أن «ودعّ ماضيه»، إلى أداة في يد السلطة، ثم تدرَّج بانخراطه داخل أقبية القلعة، إلى أن صار يمارس كلّ قمعها الذي مُورس عليه، حتى أنه لم يعد يَفْرق عن السَّجان الذي يعذِّبه. لكن الحقيقة أن (راشد) مَرّ بتحوُّلات جذريّة كشفت، في أحد أوجهها، دور هذه الأجهزة الإيديولوجية في تغيير مساره. أضف إلى ذلك دور التكنولوجيا التي عمّقت الفجوة، وزادت من التحوُّل والانحراف، فراشد- من فرط حبّه لـ(سلام) زوجته- يريد استنساخها، وقد حقَّق العلم له هذا عبر تقنية الأنبوب، إذ «يدخل الإنسان من فتحة، ويخرج من الأخرى إنساناً آخر»، وكانت النتيجة أن «اتَّحدتا في كائنٍ واحد، كالنهر بضفَّتَيْن». رويداً رويداً، يندمج في اللُّعبة، ويصير ليس يداً في يد السُّلطة، بل هو المفكّر لها، فيطوّر وسائل الاستحواذ، فراحَ يتاجر بالموت، ثمّ تطوّر الأمر إلى «مشروع الأسرى2»، وهو عبارة عن «سجن سرّي كبير، عناصره من المتقاعدين الذين يكرهون الارتماء في البيوت». الفكرة مفادها أن السّجين «بدلاً من أن يُزّجَ به إلى سجن رسمي، يتحوّل إلى هذا السّجن، ويكون أسير أمل» وما عليه إلّا أنّ «يدفع ما عليه، حسب طاقته». اللافت أن كلّ أفكاره، إلى جانب الربح المالي المبتغى منها، تسعى، في المقام الأول، لخلق ضحايا جدد، حتى ولو بالوهم. وصولاً إلى الصُّورة التي تنتهي بها الرواية، وقد صار راشد معمَّماً ومُلتحياً يراقب ما يدور، في حين يصل الرَّاصد الجوِّي على ناقة، في إشارة إلى تمثُّل الواقع الراهن الذي لم يغب عن الرواية. وعلى الرُّغم من أنّها تدور في المستقبل، وفي واقع مفارق لواقعنا إلّا أنها تستدعيه وتستحضره. لكن خطورة هذا الوضع الذي يجمع (راشد)، والراصد الجوّي، وذا القميص الأحمر، في مشهد عبثي، حيث بيوت الشعر والخيام، يكشف تبدُّلات الإنسان وتحوُّله إلى أداة سهلة ورخيصة في يد مَن يدفع أكثر، فلا فرق بين السُّلطة، وبين التيّارات المتشدِّدة التي استغلَّت الدين. وهي الإشارة المباشرة التي يريدُ أنْ يلفتَ الانتباه إليها في هذه الملهاة الساخرة من واقعنا ومستقبلنا الذي يجمع بين «الطرفة والمأساة»، بحسب تعبيره، وأن القهر لن ينتج إلّا قهراً ونماذج مشوّهة من هذا القاهر والمقهور، بصور مختلفة. وهي مخاوف كابوسيّة كشفت أن مستقبلنا رهين بماضينا، وبحاضرنا، وهو ما عبَّر عنه الرَّاوي على لسان راشد بأنّ «ماضي الإنسان لا يمكن أن يُمحى أبداً، حتى لو كتب بأقلام الرَّصاص» وفي الحقيقة، هذه الصُّورة كابوسية كأنها دعوة لليأس،

وهـو ما يتعـارض مع قيمـة الأدب الـذي هو ضـدّ اليأس.
مـن الأفـكار الجوهرية، التـي تناقشـها الروايـة، فكـرة الأصـل والصـورة ، بعـد ازديـاد حـالات الشـبه التـي بـدأت تظهـر بيـن النـاس، وهـو ما تسـبَّب فـي قيام حـرب الأشـباه. فـ(سـلام) زوجة راشـد تقع فـي الفـخّ، وتستسـلم لإغـواء الراصـد الجـوِّي الذي صار شبيهاً براشـد إلى درجة أن الفارق فـي الطول الـذي كان مميّـزاً صار يتلاشـى. و-بالمثـل- أبناء راشـد؛ فـ(سـلام) الصغيـرة تخطـئ في صورة أبيها مع شـبيه لـه، وهو ما يصيـب الأب والأمّ بالفـزع لمرورها بتجربـة الوقـوع فـي فـخّ الأصـل والصـورة، وكذلـك زوجة السـائق الذي كان شـبيهاً براشـد، حتى أن راشـد نفسـه يقع فـي حبِّهـا، من جديد، بعدما ظنَّ أنّ حبَّه لـ(سلام) لـن ينتهـي. وتصـل الفاجعـة إلى مسـتوى يُبـرز خطورتهـا، عندمـا سَـرَت الإشـاعة بفوضى الأشـباه، وراحـت الشـرطة تتحقَّـق مـن الهويّـات، وتـزداد خطورتها بتردُّد أحاديـث عـن «اكتشـاف شـبيه لحضرتـه». كمـا تكشـف ثنائيـة الأصـل والصُّـورة عـن الصّـور السَّـلبية لتأثيـر التكنولوجيـا على الإنسـان، باختلال منظومـة القيم، فالمشاعر لا وجودَ لها، ولا يستطيعُ الإنسـان أنْ يُفرّق- عبر مشـاعره- بيـن أبيـه الأصل، وشـبيهه.
حـالات الاستنسـاخ لا تقتصر على التحوُّلات التي أصابت الشخصيات، إنمـا كانـت فـي حـالات طمـس الهويّـات؛ وهـو مـا يشـير إلى أن خطورة الاستنسـاخ تطـال، كذلك، العادات والسـلوكات، والأسماء، مما يعني اسـتحالة التفرقة بين الأصل والصورة.

تباينـت ردود الفعـل ووجهـات النظـر (وهـذا أمـر طبيعي) حـول نتائج جائزة «بـوكـر» للرواية، لهـذا العـام، بيـن راضٍ عـن النتيجة ومستنكر لها، خاصّة أن فلسطين قد فازت بالجائزة، لعام (2016)، عن رواية «مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة»، للكاتـب ربعي المدهـون، والتي قيل فيها ما قيل، ووضعت علامات استفهام حول أحقّيّة فوزها، واتِّهامها بالتطبيع، وإن نظر البعض إلى الجائزة كاستحقاق جغرافي، دون إيلاء الجانب الفنّي والجانـب الموضوعي كبير أهمِّيّة.

حرب الكلب الثانية وجائزة «بوكر»

سمير أحمد الشريف

مـن قـرأ شـيئاً مـن أشـعار الكاتـب «إبراهيـم نصـر اللـه» فـي دواوينـه: الخيول على مشـارف المدينة- نعمان يسـتردّ لونه- أناشـيد الصباح- الفتى والنهـر والجنـرال- عواصـف القلب- حطـب أخضـر- فضيحـة الثعلـب، وكذلـك رواياتـه أو بعضهـا، مثـل: بـراري الحمـى- الأمـواج البرية- عو- حـارس المدينـة الضائعـة- أرواح كليمنجـارو- الملهـاة- الشـرفات، بأجزائهـا الفلسـطينية، وغيرهـا، يجد روايتـه الفائـزة بجائزة «بوكـر»، لهذا العـام، صادمـة ومغايـرة لنهجـه، ولخطّـه الفكـري، والسـردي الـذي تعـوَّده المتلقّـي فـي أعماله السـابقة جميعهـا، مصـادراً حـقّ الكاتـب فـي حرِّيّـة التجريـب، علـى مسـتوى المضمـون ومسـتوى الأسـلوب.
تنتمـي روايـة «حـرب الكلـب الثانية» إلـى أدب التجريـب، أوّلاً، الـذي يتَّصل بأدب الدسـتوبيا/ الأدب التكنولوجي، أو روايـة الخيـال العلمـي، أو المدينة الفاسدة؛ هذا الأدب الذي يُكرَّس لرصد تحـوُّلات المجتمع بفنتازيـة وغرائبية، مضيئـاً فسـاد الأشـخاص الذيـن يراوحـون بيـن التطـرُّف والمعارضة، ويعمـل علـى تعريـة النزعـة المادِّيّة التـي التصقت بالإنسـان، دون مراعاة لخُلُـق أو وازع دينـي أو ضمير.
فـي هـذا الجنـس الأدبـي، الأحـداث متخيَّلـة، وتدور في فضاء المسـتقبل، علـى سـبيل النبـوءة والتكهُّـن بمـا سـيحدث، دونما تحديد لمدينة بعينها، وهـذا نمـط جديد علـى أدبنـا العربي المعاصـر، لـم يقتحـم بابـه إلّا قلّـة لاتتجـاوز عـدد أصابـع اليـد الواحدة كالأسـتاذ أحمد خالد توفيق في روايته «ممـرّ الفئران»، والأسـتاذ محمَّد ربيع فـي روايتـه «عطارد»، والأسـتاذ أحمد الزعتـري فـي روايتـه «الانحنـاء على جثّـة عمّان»، والأسـتاذ عمر حاذق في روايته «روائي المدينة الأوَّل»، والأستاذ واسـيني الأعرج في روايتـه «2084.. حكايـة العربي الأخير»، وفيها يترسَّـم خطى الكاتـب «جـورج أورويل».
أدب المدينـة الفاسـدة / الديسـتوبيا،

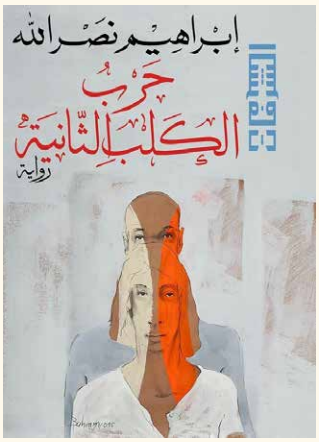
نوع سرديّ أسَّس له الكاتب الإنجليزي «توماس مور» بخلق مجتمع خيالي يتملَّكه الرعب، ويسيطر عليه الخوف، وتُمارَس على أفراده وشعوبه قوانين قاسية ظالمة، لا يتوفَّر فيها أدنى حسّ إنساني، شعارها الذي ترفعه: القمع والاستلاب وإلغاء إنسانية الإنسان، كما ظهر ذلك، جليّاً في رائعة «جورج أورويل» (1984)، ورواية «ألدوس هكسلي» «عالم جديد شجاع»، ورواية «إيرهون» للكاتب «صموئيل بوتلر»، ورواية «آلة الزمن» للكاتب «هربرت جورج ويلز»، ورواية «مباريات الجوع» للكاتبة «سوزان كولنز».

عماد هذا النوع السردي، هو التغيّر التكنولوجي، ويعتمد أسلوبها على التخييل القائم على الممكن، ضمن وجود شخصيات غير عاديّة تلبس ثياب الوحوش، وتمارس الوحشية والعنف والانقلاب على السائد، للوصول إلى السلطة، والتملُّك، والسيطرة.

يُطلق على هذا النوع من الإبداع، السخرية السوداء والتأمُّل في مستقبل شديد القتامة، مشبع بالفساد والاضطهاد والقمع، يوظِّف فيها الخيال الاستباقي والرؤية الاستشرافية مؤطَّرة بالخيال العلمي، لإضاءة القضايا المصيرية التي يواجهها إنسان العصر؛ بمعنى توظيف الخيال العلمي في بيئة مستقبلية تركِّز على التقنيات التكنولوجية، كالذكاء الصناعي وعلم التحكُّم، وترصد انهيار النظم الاجتماعية، وأثرها في الحياة اليومية للناس.

من هنا، أُطلِق على هذا الأدب أدب الخيبات والتغيُّرات الكبرى والتحوُّلات الجذرية.

رواية «حرب الكلب الثانية»، أحداثها متخيَّلة، تدور في الآتي/المستقبل، تتحوَّل فيه فصول السنة الأربعة إلى



فصل واحد، وتُختزل ساعات النهار إلى خمس، ويتراجع دور الحكومات (دون تحديد، لأنها حالة تنسحب على الجميع)، وتأخذ فيها أفقاً إنسانياً كونياً، غير محدَّد بمكان، في رمزية تغمز من مآل الحال البائس، عربياً ودولياً، في هذا الجانب.

تطرح الرواية أسئلة كثيرة، كسؤال الحرب والحبّ، والطمع ومآل المستقبل، يمثِّل فيها «راشد» الشخصية المحورية التي تلتقي، بها، ومعها، شخصيات العمل الأخرى، وهي رمز لمجمل الإنسان الذي يستقوي بمواهبه التي وهبها له الخالق، فقط، لممارسة عبثيَّته، وممارسة هوايته في القتل والتدمير.

من هنا، خالف الأستاذ «إبراهيم نصر الله» خطّ سيره السردي في أعماله السابقة، وخرج عمّا تعوَّد المتلقّي عليه، محلّياً وعربياً، من ملامسة القضايا الوطنية والهموم المجتمعية.

تطرح الرواية قضية الوجود الإنساني عامّةً، في وجود تسارع تطوُّر علمي يُستغلّ بطريقة سالبة، على عكس ما تأمله البشرية، ويتطلَّع إليه إنسان العصر المثخن بالفقر والمرض وويلات الحروب، حتى وصل الأمر بهذه التكنولوجيا المتطوّرة إلى أن تتدخَّل بالجينات الوراثية، وفكّ شيفرة العين الوراثية لطائر البوم، ومضاعفة قوّة إبصار الجنود ورجال الشرطة ومرتبات الأمن العامّ، والتحكُّم فيها، بما يخدم أهداف أباطرة مستغلّي هذه الثورة التكنولوجية، أملاً بالوصول إلى الإنسان السوبرمان الخارق، جسداً وعقلاً، الذي لا يقف في وجهه عائق، ضاربين عُرض الحائط بالعلاقات الاجتماعية السويّة، وتطوّرها الطبيعي، والتي منحَنا إيّاها الخالق (سبحانه، وتعالى).

يُعرّي د. «راشد»، في مرحلة من مراحل حياته، آليّة القمع وأساليب تعذيب سجين الرأي، وحقّ الناس في حرِّيّة المعارضة، فيتحوّل- من ثمّ- من مظلوم إلى ظالم، ومن ضحيّة إلى جلاد، بمجرَّد أن يرتبط بـ«سلام»، بعد أن أُجريت له عملية مسح دماغيّ، وصار بإمكان القلعة أن تعرف بما يفكِّر، وما يختزن في دماغه.

الاستنساخ محطّة رئيسة في النصّ، يرى فيه «راشد» أعظم إنجاز طبّي، ومن خلاله سعى إلى تحويل السكرتيرة على صورة زوجته «سلام»، وصار الراصد الجوّي والسائق شبيهَيْن براشد، والدكتور راشد شبيهاً بالضابط، حتى وصل الأمر إلى الوقوع في حرب الاشتباه.

في ملمح لاستشراف الكاتب للمستقبل، نرى حرباً ثالثة تقع حيث يصل الراصد الجوّي ممتطياً ظهر ناقة، فيخرج له راشد معتمراً عمامة، ومرتدياً ثوباً أسود، صائحاً فيه: ثكلتك أمّك، يا ابن الغبراء، ما الذي أعادك إلينا؟ وفي ذلك إشارة إلى استمرارية الحروب وعدميَّتها، وأن الخاسر فيها هم الفقراء والمعدمون والبسطاء.

هل حقَّقت رواية «حرب الكلب الثانية» شرط هذا النوع الإبداعي في النبوءة المستقبلية، كما أسَّس لها أعلام هذا الفنّ من الكتّاب الغربيين والكتّاب العرب؟ نعم، تحقَّقت الرؤية الفنّيّة

فـي هـذا النـصّ، وشـمل الكثيـر من آليّاتـه وأدواتـه، كالحواسـيب الذكية، والشاشـات الأثيريـة المبثوثـة فـي كلّ مـكان، والسـيّارات التـي تُـدار بالحاسـوب، والأدوات المنزليـة التـي تُـدار بالهاتف، وأصبح تعديل الجينات ممكنـاً، وكذا توفُّر أجهزة الاستنسـاخ، وتوقُّف الشمس عن إشـراقها، وتخييم الليـل بظلمتـه علـى المدينـة، وزيادة أعـداد الطيـور والحيوانـات النافقـة، واتِّفـاق دول العالم على إلغاء الماضي والقضاء على ذاكرة الشـعوب، والبيئة السـفلية من الخيال اللامحدود والواقع الكابوسـي المريـض والمجنـون، واسـتيراد المـاء مـن المريـخ، وفتـح أبـواب الهجـرة إلى للكواكـب الأخرى، وكلّ الأطـر الغرائبيـة التـي تحتاجهـا هـذه النصوص.

روايـة «حـرب الكلـب الثانيـة» عمـل تجريبـي يسـتوقف المتلقّـي، ومحطّة جديـدة فـي مسـيرة الكاتب، مـا زال القـرّاء يسـتقبلونها بوجهـات نظـر عديـدة، كمـا فعـل الكاتـب «ناصـر الظافـري» وأيَّدتـه، فيمـا ذهـب إليه، الكاتبـة ابتسـام التريسـي، عندمـا كتبـت تحـت عنـوان (سـقطة روائـي مهـمّ): «حـرب الكلـب الثانية نسـخة مشـوَّهة عن رواية الديسـتوبيا للكاتبة «لويـس لـوري» «The Giver»، والتي ناقشـت موضـوع «التماثـل- Same-ness»، ليـس ذلك، فحسـب، بل كانت نصّاً تائهاً، ملأته التناقضات السـردية واختـلال الفكرة الأساسـية. لم يتمكَّن (نصرالله) من حبكة السـرد وصياغة الأحداث وترابطها، فجاءت على شـكل تهويمات وسلسـلة من التكـرار المملّ، وصل إلى اسـتخدام النسخ واللزق في بعـض المشـاهد، حتى أنك تشـكّ في أن هناك أخطاء سـردية، لم ينتبه إليها الكاتب»[1].

1 - صحيفة «الجريدة» الكويتية: 2018/5/8.

نـادراً مـا نجـد أنطولـوجيات أو مختـارات قصصيـة مترجمـة إلـى العربيـة، مرفقـة بدراسـة عـن السـياق الاجتماعـي، والسـياسـي، والثقافـي الـذي بزغـت فيـه تلـك القصـص، فـي مرحلـة معيَّنـة؛ هـذا هـو السـبب الرئيسـي الـذي جعـل المترجـم علـي القاسـمي يُصَـدِّر هـذه المختـارات بدراسـة تحـت عنـوان «دراسـة فـي الأدب الأميركـي الحديـث: القصّـة القصيـرة»، موضِّحـاً الظـروف التـي نشـأت فيهـا القصّـة القصيـرة الأميركيـة، والاتِّجاهـات التـي تمخَّضـت عنهـا.

جيل ضائع وجيل متعب

قصص أميركية بالعربية

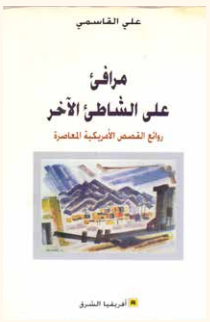
إبراهيم أولحيان

فـي إطـار مشـروعه الترجمي للإبداع السـردي الأميركي، يضيـف الدكتور علـي القاسـمي الجـزء الثانـي مـن ترجمتـه للقصّة القصيـرة الأميركية، تحت عنوان: «مشـاعل على الطريق: أبـدع وأروع القصـص الأميركيـة الحديثة» عـن المركز الثقافي العربي (2018)، فـي كتـاب مـن (440) صفحـة، وذلـك بعـد إصداره، سـنة (2003)، لمختارات بعنوان: «مرافئ على الشـاطئ الآخر: روائع القصص الأميركيـة المعاصـرة». وفيمـا بيـن الكتابيـن، أصـدر ترجمـات أخـرى: «الشـيخ والبحر»، و«وليمـة متنقِّلة» لإرنست هنمغواي، و«أحلام إنشتاين» لألـن لايتمـان. أعمـال تظهـر هـذا الشـغف العميـق بالإبـداع السـردي الأميركـي عامّةً، وبالقصّـة القصيرة خاصّـةً، وتقديمهـا إلـى القـارئ العربـي، مـن خـلال مبدعيـن كبـار تركـوا بصمتهـم فـي هـذا المجـال، واشـتهروا بنَفَسـهم الإبداعي العالي، فـي القرن العشـرين.

نـادراً مـا نجـد أنطولوجيـات أو مختـارات قصصيـة مترجمـة إلـى العربية، مرفقة بدراسـة عن السـياق الاجتماعـي، والسياسـي، والثقافـي الـذي بزغـت فيـه تلـك القصـص فـي مرحلـة معيَّنـة، حيـث تسـهم فـي الكشـف عـن الظـروف التـي أنتجـت فيها هـذه القصـص، وتبيِّن الخصائـص الفنِّيّـة المشـتركة فيما بينهـا، لأن القـارئ غيـر المتخصِّص في حاجة إلى هذه النظرة الشـمولية التـي تعبِّـد لـه الطريـق نحـو عالم تخييلـي مختلـف عـن عالمـه؛ ربَّما هـذا هـو السـبب الرئيسـي الـذي جعـل المترجم علي القاسـمي يُصَدِّر هـذه المختـارات بدراسـة تحـت عنوان: «دراسـة فـي الأدب الأميركي الحديث: القصـة القصيرة»، موضِّحاً الظـروف التـي نشـأت فيهـا القصّة القصيـرة الأميركيـة، والاتِّجاهـات التـي تمخَّضـت عنهـا، و- مـن ثَمَّ-

يقف عند جيلَيْن من الكتّاب أسهما في تطوير هذا الجنس الأدبي، وفي تشكيل أهمّ خصائصه، ضمن السياق الأدبي الأميركي. ويؤكِّد المترجم أن الأميركيين مولعون بإطلاق الأسماء على الجماعات الأدبية والحركات الفكرية؛ لذلك نجد، في القرن العشرين، مجموعتين من الأدباء؛ سُمّيت الأولى بالجيل الضائع، والثانية بالجيل المتعب. وقد «أطلق مصطلح «الجيل الضائع» على مجموعة من الأدباء الأميركيين الشباب الذين رأوا أن الثقافة الأميركية لم تصبح ثقافة عالمية متنوِّعة (...) فرحلوا إلى باريس أو المدن الأوروبية الأخرى، ليستمتعوا بالحرِّيّة الفكرية، والثقافية العالمية، وذلك بُعَيد الحرب العالمية الأولى، وكان معظمهم قد شاركوا في معاركها، وأصيبوا بخيبة أمل بسبب النتائج الإنسانية الكارثية» (ص15).

لقد استقرّ جلّ هؤلاء الكتّاب في باريس، في العشرينيات من القرن الماضي (كانت هذه الفترة موضوع الكتاب السير ذاتي لإرنست همنغواي «وليمة متنقِّلة»)، لأن باريس كانت موضة الكتاب، واعتُبرت العصر الذهبي للإبداع والفنون، و- فيما بعد- أصبح هذا المصطلح لصيقاً بالأدباء الأميركيين والبريطانيين الشباب الذين برزوا بعد الحرب العالمية الأولى، ومن بينهم: إرنست همنغواي، وسكوت فيتزجيرالد، وعزراباوند، وشيروود أندرسون، وجون دوس باسوس، بالإضافة إلى ت.إس.إليوت، وجيمس جويس، اللذين أقاما في باريس، في الفترة نفسها. والأساسي في ذلك هو أن هذا الجيل يشتغل على موضوعات مشتركة، لأنها مستلهمة من تجاربهم في الحرب العالمية الأولى التي شاركوا فيها، ومن تداعياتها في السنوات التي تلت ذلك. أمّا مصطلح «الجيل المتعب» فقد أطلق على شباب من الطبقة الوسطى في جامعة كولومبيا، في نيويورك، أواسط الأربعينيات وبداية الخمسينيات، الذين تميَّزوا برفضهم للثقافة المادِّيّة الأميركية، وقِيَمها السائدة آنذاك، وانجذابهم إلى النزعات الروحية الشرقية... وإذا كان هذا الجيل قد عرف عدّة تحوُّلات في مساره، وفي أفق اشتغاله، وفي انتماء مجموعة من الكتاب إليه، فيما بعد، فإن أهمّ مؤسِّسيه هم: ألن غسنبرغ، وجاك كيرواك، ووليم بورنوز.



> عرف السرد الأميركي عدّة تحوُّلات، وكان السبب الرئيسي في ذلك هو الهزّات العنيفة التي خلخلت المجتمع الأميركي في يقينيّاته، ووضعته أمام أسئلة الوجود الجوهرية، وتمثَّلت هذه الهزّات في الحروب التي خاضتها الولايات المتحدة الأميركية.

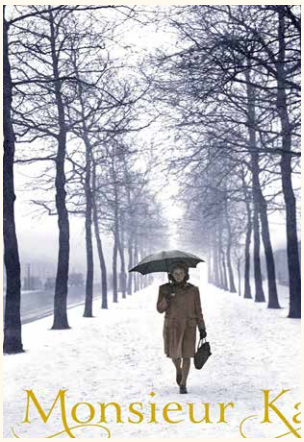
هكذا، نرى أن القصّة الأميركية قد عرفت ازدهاراً كبيراً ومهمّاً، أسهمت فيه عدّة عوامل، من بينها: رفض الكتّاب للقيم الأميركية، ولسياسة الدولة في خوض حروب لاتعني الشعب الأميركي، وتبنّيهم للثقافة المضادّة الرافضة لسلوكات معيَّنة ولطرائق عيش منظَّمة، بحثاً عن مجالات أوسع لممارسة الحرِّيّة. لقد عرف السرد الأميركي عدّة تحوُّلات في هذا القرن، وكان السبب الرئيسي في ذلك هو الهزّات العنيفة التي خلخلت المجتمع الأميركي في يقينيّاته، ووضعته أمام أسئلة الوجود الجوهرية، وتمثَّلت هذه الهزّات في الحروب التي خاضتها الولايات المتَّحدة الأميركية (الحرب العالمية الأولى، والحرب العالمية الثانية، وحرب الفيتنام...) والنضالات المستمرّة من أجل كسب مجموعة من الحقوق؛ ما جعل هذا الأدب يركِّز، في مرحلة معيَّنة، على الاجتماعي، لينتقل- بعد ذلك- إلى الاهتمام بالعاطفي والنفسي؛ لذلك، ومع مرور الزمن، «لوحظ تحوُّل في القصّة الأميركية القصيرة؛ في مضمونها وشكلها، مفاده أنها تخلَّت عن تصوير أوضاع المجتمع، واتَّجهت إلى تصوير حالات الفكر، وانتقلت من سرد الأحداث والوقائع إلى تحليل المشاعر والعواطف، ولم تعد الحقائق التي تقدِّمها القصص سافرة واضحة، بل مغلَّفة باللغز ومحجَّبة بالرمز، وأخذ القصّاصون ينافسون الشعراء في استخدام الأخيلة الشعرية واللغة الموحية المموسقة» (ص43).

من المسائل الصعبة، والمحيِّرة للمترجم، والتي تأخذ منه وقتاً طويلاً، هي مسألة الاختيار، التي غالباً ما يتجاذبها الذاتي، والموضوعي. وللتقليل من حدّة هذه الصعوبة، اتَّجه القاسمي إلى أهل الاختصاص، حيث اعتمد في اختياراته على الروائي الأميركي «جون أبدايك» الذي أعدَّ مجلَّداً ضخماً بعنوان: « أحسن القصص الأميركية في القرن العشرين» (اعتمدت الفترة مابين 1915 و1998، وعلى المجلَّدات التي تحمل العنوان نفسه، وتصدر- فيما بعد- كلّ سنة)، بالإضافة إلى اعتماده على كتب المختارات القصصية المنشورة في مختلف الدوريات الأميركية، كلّ عام.

في حكاية، تغلّفها أجواء «لندن» القارصة، ما بعد الحرب، تتفجَّر القصص الغامضة الكامنة خلف شخصيّات «تولستوي».

«السيِّد كا»

استمرارية بارعة لآنا كارنينا



ولاء فتحي

«إن الحيوات الخيالية التي نقرأ عنها، هي أكثر واقعيّةً من حيواتنا بكثير. إنها تترك علامات أعمق وأكثر ديمومة على العالم، بينما نحن-مَنْ نسمّي بالناس الحقيقيين- نختفي، دون أن نترك أثراً» هكذا تفصح «ألبرتين»، بطلة الرواية الجديدة للكاتبة الإنجليزية صربية الأصل «فيسنا جولدسوروثي».

ربّما يفسِّر ما جاء على لسان «ألبرتين»، جزئياً، اتّجاه الروايات المعاصرة نحو التواصل مع الأدب الكلاسيكي، سواء عن طريق تتبُّع مصائر الشخصيات، أو استكشاف ما وراءها، أو تضمينها، أو حتى تحديثها، مثلما استلهمت «فرنسيسكا سيجال» شخصية «هنري جيمس» من «عصر القبح».

كما قام «جون بانفيل» في «صورة السيِّدة»، بتقديم استمرارية لشخصية السيِّدة «أوسموند»، وكذلك فعلت «جولدسورثي» نفسها، في راويتها الأولى، حيث استلهمت شخصية «جاتسبي» العظيم في روايتها الأولى «جورسكي»، وهي- الآن- في روايتها الثانية تتبع شخصية «آنا كارنينا» المذهلة.

تدور الأحداث في شتاء (1947)، حيث يغطّي الجليد «لندن» بكثافة، وتحت سطوة الاكتئاب الشديد، يعاني سكّان المدينة من التقشُّف، والتقنين المستمرّ.

و«ألبرتين»، التي كانت- ذات مرّة- باريسية أنيقة، هي- الآن- ربّة منزل إنجليزية، مثلها مثل هؤلاء المكتئبين. تزوَّجت «ألبرتين» من الضابط الإنجليزي «ألبرت» الذي يقوم بعمليّات حفظ السلام في أنقاض «برلين» المدمَّرة. كانت قصّة زواجهما رومانسية عذبة، يغلِّفها مزيج من التوهُّج والخطر، عندما كانت «ألبرتين» تقوم بالتمريض والقتال على الجبهة، في الإسكندرية.

بالنسبة إلى «ألبرتين» تحدث الوفيات والتحزُّبات في الكواليس، بعيداً، بينما يتنقَّل زوجها من دولة مدمَّرة إلى أخرى؛ ما يجعلها تبحث عن عقار مضادّ للملل، فتقوم بالردّ على إعلان مكتوب بالفرنسية، يطلب ممرِّضة لشخص مسنّ هو مسيو «كا» (نسخة إنجليزية طبق الأصل من «آنا كارنينا») ليتبيَّن- لاحقاً- أنه ابن «آنا كارنينا» الحقيقية، التي يبدو أنها ألهمت «تولستوي». شيئاً فشيئاً، تتحرَّك الأحداث وتتعرَّف «ألبرتين» بالشخصيات الحقيقية عند «تولستوي»، و-في الوقت ذاته- يكتمل المثلّث الشهير (الزوج، والزوجة، والحبيب)، عندما تقع «ألبرتين» في حبّ «كارنين» ابن المسيو «ألكسي كارين».

واحدة من أهمّ نقاط القوّة، لدى «جولدسوروثي»، هي حساسيَّتها الفائقة في تصوير العديد من الزيجات في الرواية. وفي كلّ زواج هناك ميل إلى التعاسة، إلى جانب إصرار على تدمير الذات، يترك الأزواج على حافّة اليأس، حتى ليبدو انتحار «آنا كارنينا» هو المهرب الوحيد المتبقّي للجميع، فيطرحون تساؤلاً عن مدى أخلاقيَّته.

وتجدر الإشارة إلى أن «فيسنا جولدسوروثي» من مواليد «بلغراد»، عام «1961» و-بواقع الحال- نشأت في عهد الزعيم اليوغسلافي «تيتو»، وبسبب الظروف السياسية الصعبة هاجرت إلى إنجلترا، عقب حصولها على بكالوريوس في الأدب المقارن، من جامعة «بلغراد» (1986)، ومنذ ذلك الحين وهي تكتب باللّغة الإنجليزية، كما تأثَّرت بأحداث الاقتتال الطائفي والتطهير العرقي في بلدها الأمّ.

أصيبت «جولدوروثي» بسرطان الثدي؛ جرّاء تعرضها للهواء الملوَّث من مفاعل «تشير نوبل»، ثم نجت منه، وهي تحاضر، الآن، في جامعة «إكستر»، وجامعة «كينجستون»، وألَّفت العديد من الكتب، منها: «اختراع روريتنيا»، و«فراولة تشيرنوبل»، ومجموعة شعرية بعنوان «ملاك سالونيكا»، و«جورسكي». تحظى «فيسنا» بمكانة رفيعة في الساحة الأدبيّة الإنجليزية.

تُقدِّم «كلير دولانوي– Clarie Delannoy»، في كتابها «رسالة إلى كاتب شابّ– Lettre à un jeune écrivain»، مجموعة من الخطوات العملية التي تُمكّن الكاتب المبتدئ من استهلال مسيرته الإبداعية بنجاح، وقد ركّزت– أساساً– على الإجابة عن عدد من الأسئلة المتعلقة بطرائق الكتابة الأدبية (لاسيّما الروائية منها)، ومعايير التخييل الجيِّد، محدِّدةً أهمّ القواعد الواجب اتِّباعها من أجل إنجاحهما؛ بحيث قدَّمت للقارئ عُصارة تجربتها في مجالَي النشر الورقي، والإبداع الروائي. والفصل المترجم، هنا، الموسوم بـ«لماذا نكتب؟»، يندرج في إطار طموح الكاتبة، من خلال مؤلَّفها هذا، إلى تقديم نصائح إجرائية للكاتب الروائي الشابّ، وتوجيهه نحو المسار السديد الذي سينقله– رأساً– إلى درجة كبار الروائيين؛ وذلك من خلال استحضار تجارب أهمّ أعلام هذه الكتابة، خاصّةً في العالم الفرانكفوني.

لماذا نكتب؟ [1]

تَمثُّلات الروائيِّيْن لفعل الممارسة الإبداعية

كلير دولانوي [2]

ترجمة: نبيل موميد

عندما يُوجِّه صحافي سؤال «لماذا تكتب؟»، لكاتب ما، فهو لا يعرف أنه يلمس شيئاً من الحميمية بمكان، إلى درجة أنه يتلقّى، أحياناً، على سبيل النكتة، أجوبة مُبهمة أو صادمة؛ وذلك من أجل التّحرُّر من حرج السؤال، وحتى لا يفقد [الكاتب] جوهر روحه.

في هذا السياق، كتب «فلوبير– Flaubert» في رسالة إلى «لويز كولي– Louise Colet»: «أكتب لنفسي، لنفسي، فقط، تماماً كما أُدخِّن وأنام. إنها وظيفة شبه حيوانية، مادامت شخصية وحميمية».

عن السؤال نفسه، يجيب «كليمون روسي– Clément Ros-set»، في كتابه «اختيار الكلمات– Le Choix des mots»: «[أكتب] محاولاً فهم الموضوعات التي– على الرغم من أنها تثير اهتمامي– أتصوّرها بطريقة مشوَّشة».

وتُوَضِّح «مارغريت دورا– Marguerite Duras»، في كتابها «فعل الكتابة– Ecrire» أن «الكتابة هي المجهول. (...). إنها ما لا نعرفه عن أنفسنا ورؤوسنا وأجسادنا. حتى أن فعل الكتابة ليس عملية تفكير، بل هو نوع من الملَكات التي تتجاور، جنباً إلى جنب، مع أنفسنا. إن فعل الكتابة هو بمثابة شخص آخر [كامن فينا]، يظهر ويتقدَّم بشكل خفيّ، له فكره الخاصّ به، ولحظات غضبه، بل إنه، أحياناً، وبسبب أفعاله، قد يواجه خطر فَقْدِ حياته».

أمّا «ميشيل بوتور– Michel Butor»، في كتابه «أبحاث حول الرواية– Essais sur le roman»، فيقول: «قادتني الضرورة إلى الرواية، فلم أستطع تجنُّبها (...)، ولا أكتب الروايات لبيعها، بل بغرض الوصول إلى تحقيق وحدة في حياتي؛ لذلك الكتابة– بالنسبة إليَّ– بمنزلة العمود الفقري، بالنسبة إلى الجسد».

في حين ترى «غراس بالي– Grace Paley» أن «الكتابة ترتبط بما لا نفهمه؛ ليس بما نعرفه، بل بما نجهله».

ويعتبر «موريس بلانشو– Maurice Blanchot» أن «الكاتب لايمتلك شيئاً ليقوله، وعليه [رغم ذلك] أن يقول هذا الشيء».

بينما يُصَرِّح «هنري ميشو– Henri Michaux»: «أنا أكتب لاكتشاف نفسي».

وفي حوار له مع «المجلة الأدبية– Magazine littérai-re»، يوضِّح «كارلوس فوينتس– Carlos Fuentes» أن «كل روائي يعلم أن، بجانب العالم الواقعي، هناك عالماً آخر غير مكتوب، وقد ناقشتُ [يقول] المسألة مرّات عدّة مع «إيطالو كالفينو– Italo Calvino»، لذلك تشبه الرواية شبَحاً

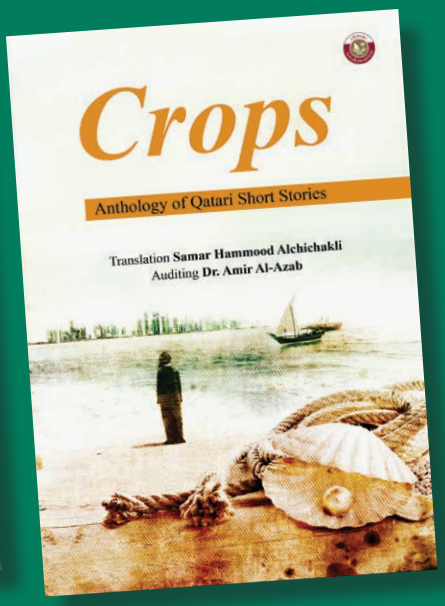
للعالَـم الذي لا يـراه إلا الكاتب».
فمـن البحـث عـن الـذات إلـى الرحلـة الجُوَّانية فـي مجاهل الـذات، ومـن هـذه الحاجة، التـي لا نجـد الكلمـات لوصفها، إلـى التعبيـر في العالـم الواقعي المدنَّس؛ من هـذا البحث عن الحقيقـة، التـي نعرف أننا لا نسـتطيع- في أحسـن الأحوال- سـوى الاقتـراب منها.. (من كلّ هذا)، لا بـدّ أن يمتح كلّ كاتب، وإن بدرجـات تتفـاوت بين الاعتدال والتطـرُّف. فهو يعلم أنه، عبـر فعـل الكتابة، يقتحـم أرضاً، يمتلـك، أحيانـاً، كلماتها أو موضوعهـا، بَيْـدَ أنـه لـن يكتشـفها إلا بتقدُّمـه فيهـا؛ فغالباً عندمـا تحـسّ بأنـك لا تمتلك شـيئاً، فذلك دليل علـى العكس، وكمـا كانـت «إيميلـي نوثومـب- Amélie Nothomb» تقول دائمـاً: «أنا حُبْلى بكُتبي». وهـذه المقارنة بين الكتاب والطفل تعبيـر يحضر- بشـكل متواتر- لـدى الروائييـن؛ ونحن نعلم أن الحمـل عندمـا يبـدأ لانسـتطيع أن نتكهَّن بملامـح الطفل الذي سـينتج عنه.
هـذه- إذن- هـي الرحلـة التـي يواكبهـا النَّاشـر. ورغـم أن الموضوعـات والشـخصيات والحدث قـد تمَّ تحديدهـا، تبقى [مـع ذلـك] رحلة في قلـب المجهـول؛ إنه عالم سـاحر ودائم التغيّـر، طافح بالأحاسـيس والأسـرار، يرتبط بفعـل الولادة- أيضـاً- أكثـر مـن اتصاله بفعـل إعـادة الولادة.
لهـذا، «لا ينبغـي علـى الكاتـب أن يفقـد حالـة الطفولـة؛ ولا نقصـد بها عدم النضج أو العاطفيـة [الزائدة]، بل هي طريقة لرؤيـة الأشـياء، وكأننـا نبصرهـا للمـرّة الأولى»، وفـق تعبير «إدنـا أوبريـان- Edna O'Brien». وبالنسـبة إلـى «جويس كارول أوات- Joyce Carol Oates»، «الكتابـة هـي- قبل كلّ شـيء- تذكُّر»، بيد أن «جوزيف جوبيـر- Joseph Joubert» يميّـز بين مَـن يتذكّـرون طفولتهـم، وأولئك الذيـن يتذكّرون مدارسـهم؛ ومن البديهـي أن الكُتَّـاب ينتمون إلـى المجموعة الأولى.
ويؤكِّـد «كلود لويس كومبـي- Claude Louis-Combet» أن «الدهشـة تسـود عملية الكتابـة، فـي كلّ مراحلهـا: (البداية، والوسـط، والنهايـة)، وأحمـد اللـه [يقـول] أنني لـم أعرف- إطلاقاً- نجاحاً على مسـتوى المكتبـات [المبيعات]؛ وإن كنت أكتـب كلّ هـذه الكتـب، فذلـك- فقـط- لأن الحاجـة الداخلية للتعبيـر والإبداع لا تنفـكّ تلاحقني».
وعلـى الرغـم من أن أغلـب الروائييـن يبحثون- علـى العكس مـن «كلـود لويـس كومبي»- عـن تحقيـق النجاح والشُّـهرة، فهـذا لا يمنع من أنهم يشـاطرونه دافعهم الأسـاس [للكتابة]، حتـى وإن كان «كارل كروس- Karl Kraus» قد أكّد- بشـكل مُسْـبَق، في بداية القرن العشـرين- أن «الأهـمّ هو الصحافة»؛ سـخريةً منـه، مـن وهـم الحـدث الأدبي الـذي يصنعـه النقد [الأدبـي]، في غالـب الأحيان.

▲ (إيران) alireza darvish

هوامش:

(1) - هذه ترجمة لفصل «Pourquoi J'écris» من كتاب:
Lettre à un jeune écrivain, Claire Delannoy, Préface de: Fatima Mernissi, Ed le Fennec, décembre 2008, pp :31-34.
وقـد ظهر هـذا الكتـاب، في طبعتـه الأولـى، سـنة (2005)، لـدى Editions du Panama (أشـير إلـى أن العنـوان الفرعي مـن اقتراح مترجِم هـذا النصّ، كمـا أن الكلمـات بيـن معقوفيـن [...] هـي إضافات مـن المترجِم؛ زيـادةً في الإبانـة والتوضيح).
(2) - «كلير دولانوي- Claire Delannoy»، ناشرة وكاتبة، من مؤلَّفاتها: رواية «الحـرب»، و«أميـركا- La Guerre, L'Amérique» (حـازت جائزة غونكور للروايـة الأولى، سـنة 2003)، ورواية غزو الشـرق «La Conquête de l'Est» سـنة (2004)، ورواية «احذروا من النسـاء المتميّـزات- Méfiez-vous des femmes exceptionnelles»، سنة (2015).

من إصدارات إدارة البحوث والدراسات الثقافية



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

تعرض شبكة «نتفليكس»، هذه الأيّام، الموسم الثاني من مسلسل «حكاية أَمَة»، الذي بدأ موسمه الأوّل في النصف الثاني من العام الماضي. المسلسل مأخوذ من رواية تحمل الاسم نفسه، للروائية الكندية الشهيرة «مارجريت آتوود». وفي هذا المقال، الذي كتبته لصالح موقع «lithub» تحكي «آتوود» عمّا دفعها لكتابة تلك الرواية، وما كانت تفكّر بخصوصه، وما كانت تهدف إليه.

مارجريت آتوود:

بعض الكتب تستحوذ القارئ، وبعض الكتب تستحوذ الكاتب، و«حكاية أَمَة» فعلت الاثنين

ترجمة: جابر طاحون

منذ نشرها- للمرّة الأولى، عام 1985 - توالت طبعات «حكاية أَمَة»، وبِيعَ منها الملايين من النسخ، في جميع أنحاء العالم، وظهرت في عدد مذهل من الطبعات والترجمات. لقد أصبحت الرواية نوعاً من العلامات، بالنسبة إلى هؤلاء الذين يكتبون عن التحوّلات في السياسات التي تهدف إلى السيطرة على النساء، خاصّة أجسادهنّ، ودورهنّ الإنجابي.

تعبيرات مثل: شيء من «حكاية أَمَة»، و«هنا تأتي حكاية أَمَة» أصبحت مألوفة. لقد أُبعدت الرواية عن المدارس الثانوية، وألهمت العديد من المدوّنات الشخصية على شبكة الإنترنت المهتمّة بقمع النساء. الناس يرسلون إليّ (ليس النساء، فقط) صوراً لأجسادهم وهي موشومة بعبارات من «حكاية أَمَة»، مثل: «لا تدع الأوباش يسحقونك»، و«هل هناك أيّة أسئلة؟» التي كانت العبارات الأكثر تكراراً. الرواية تجسَّدت، درامياً، عدّة مرّات، من بينها فيلم (من سيناريو هارولد بنتر وإخراج ولكر شلوندورف)، وأوبرا (بواسطة بول رودرز)، و- كذلك- في الهالوين والتظاهرات الاحتجاجية يتنكَّر المحتفون بالعمل في زِيّ الأَمَة، وهذان الاستخدامان للزيّ يزيدان من دلالته: أهُوَ الترفيه، أم هي نبوءة سياسية مفزعة؟ ربَّما، كلاهما!

لم أكن أتوقَّع أيّاً من هذا، وقت كتابتي للرواية.

لقد بدأت في هذه الرواية قبل أكثر من ثلاثين عاماً، في ربيع 1984، عندما كنت أعيش في برلين الغربية التي كانت محاصرة، وقتها، بجدار برلين الشهير. في البداية، لم تكن الرواية تحمل اسم «حكاية أَمَة»، وكان اسمها «أوفريد»، قبل أن أغيِّره في يناير، (1985)، بحسب ما دوَّنْت في مذكِّراتي، بعدما أتممت كتابة ما يقارب (150) صفحة.

هذا كلّ ما يمكنني تذكُّره، و- مع ذلك، على الرغم من أني سجَّلت العديد الصفحات في مذكِّراتي حول الكتاب الذي كنت أكتبه قبل «حكاية أَمَة» (وهو ملحمة متعدِّدة الطبقات حول منطقة غارقة بالمياه في أميركا اللاتينية، ولابدَّ من تدبّر أمرها)- لم أجد نفسي أكتب الكثير عن «حكاية أَمَة».

في مذكِّراتي، هناك المآسي المعتادة للكتّاب، مثل: العمل على العودة إلى الكتابة بعد فترة طويلة جدّاً، فقدان الأعصاب، أو- بدلاً من ذلك- التفكير في أهوال النشر وما سأركِّز عليه في المراجعات. في بعض الأجزاء، هناك تسجيل واهتمام بالطقس والمطر والرعد، وهناك تسجيل لاكتشافي «بافبول» (الفطر النفاس) الذي لطالما كان سبباً

مارجريت آتوود ▲

للسعادة. هناك تسجيل لحفلات العشاء وأصناف الطعام وقوائم بمن حضروا، وتسجيل للمرض؛ مرضي ومرض الآخرين، ومَنْ مات من الأصدقاء. هناك الكتب التي قرأتها، والخطب التي ألقيتها، والرحلات التي قمت بها. هناك العديد من الصفحات، حيث كان لديَّ- عادةً- إنجاز كتابة صفحات كاملة كطريقة لتحفيز نفسيّ. ولكن، لم يكن لذلك أيّ انعكاسات، على الإطلاق، في البناء أو الموضوع الفعليّ للكتاب نفسه؛ ربَّما كان ذلك لأنني أعتقد أنني أعرف أين أذهب، ولم أشعر بالحاجة إلى اسْتِنْطاقَ نفسي. أتذكَّر أنني كنت أكتب يدويّاً، (بيدي)، ثم أنسخ بمساعدة الآلة الكاتبة، وأعدِّل على الصفحات المطبوعة، ثم أعطيها لناسخ محترف، حيث كانت أجهزة الكومبيوتر قد توافرت وقتها، (1985). وفي يونيو، من عام 1984، غادرت برلين عائدةً إلى كندا، وقضيت شهراً في جزيرة «جاليانو»، في كولومبيا البريطانية. كتبت خلال تلك الإجازة، ثم قضيت أربعة أشهر في أوائل عام 1985، في «توسكالوسا»، و«ألاباما»، حيث كنت في منصب تابع لوزارة الخارجية وقتها، وانتهيت من الرواية هناك. أوَّل شخص قرأ الرواية كانت رفيقتي، الروائية «فاليري مارتن»، التي كانت هناك- أيضاً- في ذلك الوقت. أتذكَّر قولها «أعتقد أنكِ قد حصلتِ على شيء ما، هنا». هي نفسها تتذكَّر ذلك بكثير من الحماس.

من 12 سبتمبر/أيلول، 1984 إلى يونيو/حزيران، 1985، كانت مذكِّراتي- بأكملها- فارغة، ولا شيء فيها، على الإطلاق، ولا «البافبول» حتى. ورغم عدد الصفحات الفارغة، يبدو أنني كنت أكتب بسرعة كبيرة. في 10 يونيو/حزيران، هناك تعليق مبهم: «أنهيت تحرير «حكاية أَمَة» في الأسبوع الماضي»، وبحلول 19 أغسطس/آب، كنت قد أنهيت المراجعة النهائية للصفحات، وظهرت الرواية في كندا، في خريف عام 1985، واسْتُقبلت بمراجعات نقدية مشوّشة وقلقة، في بعض الأحيان، ولكن لم يكن هناك أيّ تعليق مني في مذكِّراتي. وفي السادس عشر من نوفمبر، سجّلت أنيناً آخر خاصّاً بيّ، بوصفي كاتبة: «إنني أشعر بخواء كبير»، وأضفت: «لكنه فعّال». القصص حول المستقبل، غالباً ما تتضمَّن فرضيّة: «ماذا لو؟»، وفي «حكاية أَمَة» الكثير من تلك الفرضية. على سبيل المثال: لو كنت تريد الاستيلاء على السلطة، في الولايات المتَّحدة، وإلغاء الديموقراطية الليبرالية، وإقامة ديكتاتورية، فكيف يمكنك أن تفعل ذلك؟ ماذا ستكون قصّة غلافك؟ لن يشبه ذلك أيّ شكل من أشكال الشيوعية

أو الاشتراكية، لن يكون ذلك أمراً جيِّداً. قد يُستخدم اسم الديموقراطية كذريعة لإلغاء الديموقراطية الليبرالية، وهذا ليس أمراً مستحيلاً، رغم أنني لم أعتبر ذلك ممكناً، في عام 1985.

إن الأمم لا تبني، أبداً، أشكالاً راديكالية من الحكم، على أسس لا وجود لها بالفعل؛ هكذا استبدلت الصين بيروقراطية الدولة ببيروقراطية دولة مماثلة تحت اسم مختلف، واستبدل الاتِّحاد السوفياتي الشرطة السرِّية الإمبريالية المخيفة بشرطة سرِّية أكثر فزعاً، وهكذا دواليك. ولم يكن الأساس الثابت للولايات المتَّحدة (هكذا كان تفكيري) هو هياكل التنوير الحديثة- نسبياً- في القرن الثامن عشر، للجمهورية، مع حديثهم عن المساواة، وفصلهم عن الكنيسة والدولة، بل ثيوقراطية القرن السابع عشر، بروتستانتية نيو إنجلاند - مع انحيازها الملحوظ ضدّ المرأة - التي تحتاج، فقط، إلى فترة من الفوضى الاجتماعية، لتعيد فرض نفسها.

في الثيوقراطية، سيختار الشخص بضع فقرات من الكتاب المقدَّس، لتبرير تصرُّفاته، وسوف يعتمد كثيراً على العهد القديم لا على العهد الجديد. وبما أن الطبقات الحاكمة تتأكَّد، دائماً، من حصولها على أفضل السلع والخدمات المرغوب فيها وأندرها، وبما أن واحدة من بديهيات الرواية هي أن الخصوبة في الغرب الصناعي قد تعرَّضت للتهديد، فإن النادر والمرغوب فيه سيشمل خصوبة النساء (التي هي، دائماً، على قائمة الرغبات البشرية، بطريقة أو بأخرى)، والسيطرة الإنجابية. من الذي يجب أن يكون لديه أطفال؟ من هم الذين يجب أن يرعوا هؤلاء الأطفال، ويربّوهم، والذين سيُلامون إذا حدث أيّ شيء خاطئ مع هؤلاء الأطفال؟ هذه أسئلة يطرحها البشر على أنفسهم، لفترة طويلة.

ولنظام مثل هذا، ستكون هناك حركات سرِّية ومقاومة، وحتى سكك حديد سرِّية للإنقاذ والتهريب، تحت الأرض. وعند النظر إلى الوراء، وبالنظر إلى تقنيات القرن الحادي والعشرين المتاحة للتجسُّس والسيطرة الاجتماعية، تبدو هذه التقنيات سهلة للغاية. ومن المؤكَّد أن دولة جلعاد (الدولة في الرواية) يمكن أن تقضي على الكويكرز «Quakers» (جمعية الأصدقاء الدينية)، كما فعل أسلافهم البروتستانتيون في القرن السابع عشر.

لقد وضعت لنفسي قاعدة؛ أن لا أذكر أيّ شيء لم يفعله البشر في مكان آخر أو زمن آخر، أو لم تصل إليه التكنولوجيا. لم أكن أرغب في أن أُتَّهم بالاختراعات المظلمة أو الملتوية، أو بتشويه الإمكانات البشرية بسلوك يرثى له. الأحكام الجماعية بالإعدام، وتمزيق البشر، والملابس الخاصّة بالطوائف والطبقات الاجتماعية، والحمل القسري، والاستيلاء على المواليد، والأطفال الذين سرقهم النظام وجُهِّزوا لأن يتبنّاهم كبار المسؤولين، ومنع الإلمام بالقراءة والكتابة، وإنكار حقوق الملكية، كل هذه كانت لها سوابق، والعديد منها كان موجوداً، ليس في الثقافات والأديان الأخرى فحسب، بل داخل المجتمع الغربي، وضمن التقليد «المسيحي» نفسه. (أرفق كلمة «مسيحي» ضمن علامة الاقتباس، لأنني أعتقد أن الكثير من سلوك الكنيسة وعقيدتها، خلال وجودها، منذ ألفَيْ عام كمنظَّمة اجتماعية وسياسية، كان مقيتاً للشخص الذي سُمِّيت باسمه).

غالباً ما يطلق على «حكاية أَمَة» «الديستوبيا النسوية»، لكن هذا المصطلح ليس دقيقاً تماماً. في وجود ديستوبيا نسوية خالصة، كلّ الرجال يمكن أن يتمتَّعوا بحقوق أكبر من كلّ النساء: سيكون الهيكل من طبقتَيْن: طبقة الرجال العليا، وطبقة النساء السفلية. لكن دولة جلعاد هي النوع المعتاد من الديكتاتورية: على شكل هرم، وكلا الجنسين في القمّة يمتلكان القوّة، فالرجال- عادةً- يفوقون النساء عند المستوى نفسه، ثم مستويات تنازلية من القوّة والمكانة مع الرجال والنساء، حيث يجب على الرجال غير المتزوِّجين أن يخدموا في الصفوف، قبل أن يتمّ منحهم زوجات.

الخادمات أنفسهنّ طبقة منبوذة داخل الهرم: عزيزات بقدر ما هنّ قادرات على توفيره (خصوبتهن)، لكن المنبوذات غير ذلك، وأن تمتلك واحدة هو علامة على مكانة مرموقة، مثلما كان امتلاك العديد من العبيد أو مجموعة كبيرة من الخدم، دائماً. وكون النظام صارماً ومتزمِّتاً، فإن هؤلاء النساء لا خاصِّيّة لهم، المراد منهنّ توفير المتعة، وكذلك الأطفال، هنّ موجودات من أجل غاية، ولسْنَ للزينة.

لفترة طويلة، كان هناك ثلاثة أشياء تستحوذ اهتمامي، وتجمَّعت معاً، وقت كتابتي الرواية: الشيء الأوَّل كان اهتمامي بأدب الديستوبيا، وهو الاهتمام الذي بدأ مع قراءتي رواية «1984» لجورج أورويل، و«عالم جديد شجاع»، لألدوس هكسلي، و«451 فهرنهايت»، لراي برادبري، واستمرَّ ذلك خلال فترة دراستي في جامعة هارفارد، في أوائل الستينيات. وبمجرَّد أن يستثيرك شكل

أدبـي، يكـون لديك تـوق شـديد لأن تكتب مثـالاً على ذلك، بنفسك .

الشـيء الثاني كان دراسـتي لأميـركا في القرنين: السـابع عشـر، والثامن عشـر، مرّة أخرى، في هارفـارد، والذي كان له أهمِّية خاصّة بالنسـبة إليَّ؛ لأن العديد من أسـلافي كانوا يعيشـون في تلـك الأزمنة، وفي ذلـك المكان.

والشـيء الثالـث كان فضولي الكبيـر تجـاه الدكتاتوريين، وكيـف يحكمـون. وليس ذلـك بالأمر الغريب، بالنسـبة إلى شـخص وُلِد في عـام (1939)، بعد ثلاثة أشـهر من اندلاع الحرب العالميـة الثانية.

مثـل الثـورة الأميركيـة والثـورة الفرنسـية والدكتاتوريات الثلاث الكبرى، في القرن العشـرين (أقول «كبرى» لأنه كان هنـاك أكثر من ذلـك، كمبوديا ورومانيا بينهـم، ومثل نظام نيـو إنجلاند البروتسـتانتي مـن قبلها) تمتلـك دولة جلعاد يوتوبيـا مثالية تتدفَّق عروقهـا، مقترنةً بمبدأ سـام، وظلّها الدائـم الوجود، والانتهازية شـبه القانونيـة، ونزعةً الأقوياء للانغماس وراء الكواليس في المسـرّات الحسـية المحظورة على الجميـع. لكن، يجب أن تظلّ هذه المغامرات الطائشـة مخفيّـة، فالنظـام يسـتمرّ لأن سـبب وجـوده هو تحسـين ظـروف الحياة: المادِّية، والمعنويـة. وكما أن جميع الأنظمة على شـاكلته، يعتمد نظام جلعاد علـى المؤمنين الحقيقيِّين به .

ربّمـا، كنـت آمـل -بدرجـة كبيـرة- أن أنهي «حكايـة أَمَة» بفشـلٍ تـامّ، ولكـن حتـى (1984)، تلـك الرؤيـة الأدبيـة الكئيبـة، لا تنتهـي بحركـة طاحنة فـي وجه الإنسـان، إلى الأبد، أو في وجه «وينسـتون سـميث» (شـخصية في رواية «1984»)، بـل تنتهـي بمقال مُتشـنِّج، كُتِب، فـي الماضي، بإنجليزيـة نموذجية، عـن النظام.

وبالمثـل، سـمحت لـ(أَمَتـي) بإمكانية الهـروب، عبر ماين (ولايـة أميركيـة) وكندا، كما أنني سـمحت بوجـود خاتمة، مـن منظـور كل من: الأَمَة، والعالم الذي عاشـت فيه، وطواه التاريخ.

عندمـا أُسـأل عمّـا إذا كانـت «حكايـة أَمَة» على وشـك «أن تتحقَّـق»، أذكِّر نفسـي بـأن هناك مسـتقبلَيْن فـي الرواية، وأنـه إذا ما تحقَّـق الأوَّل، فيمكن للثاني، أيضـاً، أن يتحقَّق.

المصدر:

https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/

تتمحـور هـذه القصّـة، للكاتب البريطانـي «كازو إيشـيجغورو» الحاصـل على جائـزة «نوبل» للأدب (2017)، وهـي مـن مجموعتـه «معزوفـات ليليّـة»، حول السـيِّد «جاردنـر»، المغنـي الأميركي الذي اشـتُهر بأغانيـه العاطفيـة. ففـي أثنـاء رحلـة له مع زوجتـه إلى مدينـة البندقيـة الإيطاليـة، يلتقي مـع عـازف جيتـار، بالصدفة، ويخبـره أن والدتـه تأثّرت بأغانيـه العاطفيـة، و هنا تكمـن المفارقة فـي القصّـة، لأننـا سنكتشـف، مـن خـلال علاقتـه بالعـازف، أنّ لا دور للحـبّ فـي حياته، ومـن هنا اختـار الكاتـب عنـوان القصّـة «Crooner»، ومعناهـا: «المطـرب الذي يغنّـي أغانـيَ عاطفية بصوت هـادئ وناعم».

مطرب العاشقين

كازوو إيشيغورو

ترجمة رولا عبيد

في ذلك الصباح الذي لمحت فيه «توني جاردنر» جالساً بين السائحين، كان الربيع قد بدأ- للتوّ يحلّ على مدينة البندقية. وكنّا قد أكملنا أسبوعنا الأوّل كلّه ونحن نعزف في الهواء الطلق، في الساحة. لن أخفي عنك كم كان ذلك مريحاً، بعد كلّ تلك الساعات التي قضيناها ونحن نعزف في جوّ المقهى الخانق، معترضين طريق الزبائن الذين يريدون صعود السلّم. وفي ذلك الصباح، كانت هناك نسمة لا بأس بها، تداعب الخيمة من حولنا، ونحن نعزف، وجميعنا كنا نشعر بالأمل والحماس، وأعتقد أن ذلك قد انعكس- جليّاً- في عزفنا.

ها أنا أتحدَّث، وكأنني عضو في فرقة موسيقية منتظمة. لكني- في الحقيقة- واحد من «الغجر»، كما يدعونا الموسيقيون الآخرون، واحد من العازفين الذين يتنقَّلون في الساحة بين الفرَق التي تعزف في المقاهي الثلاثة، متى احتاجت إلينا. وغالباً ما أعزف هنا، في مقهى «لاڤينا»، لكني قد أذهب، في مساء يوم مزدحم، للعزف مع فرقة شباب «جواردیو» في مقهى «فلورينا»، ثم أعود، عبر الساحة، إلى مقهى «لاڤينا». كانت علاقاتي طيِّبة بهم جميعاً (حتى مع النُدُل)، وفي أيّ مدينة أخرى، كنت سأحظى بعمل مستقرّ، الآن. ولكن، في هذا المكان الذي تستحوذ عليه التقاليد، ويسيطر عليه الماضي إلى هذه الدرجة، كلّ شيء يجري بالمقلوب. في أيّ مكان آخر، ينال عازف الجيتار الحظوة لدى الشباب. أمّا هنا، فإن مجرَّد ذكر «الجيتار» يزعج مدراء المقاهي، إذ يعتبرونه عصرياً جدّاً، ولا يعجب ذائقة السائحين. في الخريف الماضي، اشتريت جيتاراً من ظراز قديم، وفيه تجويف صوتي بيضاوي الشكل، كان يشبه- إلى حَدّ ما- جيتار العازف «دجانجو راينهاردت»، لذلك ما كان لأحد أن يخطئ فيحسبني عازف «روك آند رول»، وهذا ما سهَّل الأمر، لكن مدراء المقاهي لم يستسيغوه أيضاً. في الحقيقة، حتى لو كنتَ عازف جيتار مشهوراً مثل «جو باس» فإنك لن تحصل على عمل دائم، في هذه الساحة.

وهناك- أيضاً، بالطبع- مشكلة صغيرة تخصّني، وهي أنني لست إيطالياً، ناهيك عن أنني لست من أبناء البندقية. وهذا ينطبق- أيضاً- على الرجل التشيكي الضخم عازف الساكسفون، فمع أننا محبوبان جدّاً، وباقي العازفين يحتاجون إلينا، إلا أن المواصفات المطلوبة لا تنطبق علينا تماماً. «اعزف فقط، دون أن تنبس بأيّة كلمة» هذا ما يطلبه مدراء المقاهي منّا، دوماً. بتلك الطريقة يحسبك السائحون إيطاليّاً. ارتدِ بدلتك، وضَعْ نظّارتك الشمسية، ومشِّطْ شعرك إلى الخلف، بحيث لا يمكن لأحد أن يميّزك، حاول فقط ألّا تتحدَّث.

لكني أعمل جيِّداً، وفرَق المقاهي الثلاث تحتاج إلى جيتار، خاصّة عندما تعزف، في الوقت نفسه، من خيماتها المتنافسة؛ فهو آلة ذات صوت رقيق وقوي، لكنه عالٍ، أوتارها تصدر ضربات قويّة تُسمع من داخل الخيمة.

أعتقد أنك تتساءل: كيف تعزف ثلاث فرَق في الوقت نفسه، وفي الساحة نفسها، دون أن يؤدّي ذلك إلى فوضى؟ إن ساحة «سان ماركو» كبيرة، إلى درجة تكفي الفرق الثلاثة. والسائح المتجوّل سيسمع نغمة تعلو، وأخرى تخفت، وكأنه يغيّر مؤشِّرات محطّات الراديو، كما أن السائحين لا يملّون من كلّ تلك الأعمال الموسيقية القديمة، وكلّ تلك المقاطع الغنائية الملهمة المأخوذة من أعمال أوبرالية مشهورة. حسناً، هذه هي «سان ماركو»، لا أحد يريد آخر أغاني «البوب» التي تحقّق أعلى المبيعات، فكلّ

عـدّة دقائق يطلبون شـيئاً يعرفونه، قد يكـون- مثلاً- أغنية قديمة للممثّلة «جولي آندروس»، أو موسـيقى لفيلم مشهور. أذكـر أنني، فـي إحدى المرّات، في الصيـف الماضي، عزفت موسـيقى فيلـم «العرّاب» تسـع مـرات، خلال مسـاء واحد، وأنـا أنتقل مـن فرقة إلـى فرقة.

علـى كلّ حال، فـي ذلك الصبـاح الربيعي، كنـا نعزف أمام جمـع كبيـر مـن السـائحين عندما رأيـت «تونـي جاردنر» يجلـس وحده يحتسـي قهوتـه، أمامنـا، مباشـرةً، على بعد سـتّة أمتار من خيمتنا. تزور السـاحة شـخصيّات مشهورة، علـى مـدار السـاعة، دون أن يحرِّك ذلـك فينا سـاكناً. ربَّما يتبـادل أعضـاء الفرقة همسـات، مثل: «انظر، ههنـا الممثّل الأميركـي «ورن بيتـي»، أو «انظـر، ههنا كيسـينجر(وزير الخارجيـة الأميركـي الأسـبق هنـري كيسـنجر)»، أو «انظر إلـى تلـك المـرأة، لقد ظهرت فـي الفيلـم الذي يتبـادل فيه الرجـال وجوههـم». لقـد اعتدنـا ذلك. فـي النهايـة، هذا ما يميِّز سـاحة «سـان ماركـو». لكنـي عندما شـاهدت «توني جاردنـر» كان الوضـع مختلفاً؛ لقد شـعرت بالسـعادة.

كان «تونـي جاردنر» المطرب المفضَّـل لدى والدتي. وكانت بـلادي- آنذاك- شـيوعية، ومـن الصعب جـدّاً الحصول على أسـطوانات لـه، لكن والدتـي كانـت تمتلك كلّ أسـطواناته، تقريبـاً. ذات مـرّة، عندما كنت طفلاً خدشـت أسـطوانة من تلـك المجموعـة الثمينـة. كانـت الشـقّة ضيِّقة جـدّاً، وكان لابـدّ لطفـل، فـي مثـل سـنّي، أن يتنقَّل كثيـراً فـي المكان، خاصّـةً فـي تلك الأشـهر الباردة التـي تمنعك مـن الخروج مـن المنزل. وهكـذا، كنت ألعب تلـك اللعبة التـي أقفز فيها من فوق الأريكة إلى الكرسـي، إلى أن أسـأت تقدير المسافة في إحـدى المرّات، واصطدمـت بجهاز البيـك آب، فتحرَّكت إبـرة البيك آب على الأسـطوانة، محدثة أزيـزاً (كان هذا قبل ظهـور الأسـطوانات المدمجـة بكثيـر)، وقد جـاءت والدتي مـن المطبـخ وبـدأت توبِّخنـي. كنـت حزينـاً جـدّاً، ليس- فقـط- لأنهـا كانـت توبِّخنـي، بـل لأننـي كنت أعـرف أنها إحـدى اسـطوانات «توني جاردنر»، وأعـرف كم كانت تعني لهـا، وأعـرف أن هذه الأسـطوانة سـتصدر صـوت طقطقة فـي أثنـاء دندنة تلـك الأغاني الأميركيـة. بعد عدّة سـنوات، عندما كنت أعمل في «وارسـو» علمت عن وجود أسـطوانات تباع في السـوق السـوداء فعوَّضت والدتي عن كلّ الألبومات التي تضمّ أسـطوانات «توني جاردنر» المشـروخة، بما فيها الأسـطوانة التـي شـرختها. لقد قضيـت ثلاث سـنوات وأنا أجمعهـا، واحـدة تلـو الأخـرى، وفـي كلّ مـرّة أذهـب فيها لزيارتهـا كنت آخـذ معي أسـطوانة جديدة.

هـل عرفـت، الآن، لماذا كنت سـعيداً إلى تلـك الدرجة عندما رأيتـه على بعد سـتّة أمتـار، تقريباً؟ في البدايـة، لم أصدِّق عينـي، و- ربَّما- تجمّدت إصبعـي على الوتر، بدلاً من نقلها. «تونـي جاردنـر»! مـاذا كانت سـتقول والدتـي العزيزة لو علمـت أنـه هنـا!؟ من أجلهـا، ومن أجـل ذاكرتها، سـأذهب إليـه وأقـول لـه شـيئاً، حتـى ولـو أثار هـذا سـخرية باقي الموسـيقيين، وقالـوا إنني أتصـرَّف مثل خادم.

بالطبع، لم يكن بوسـعي أن أهرع نحوه، وأنا أزيح الطاولات والكراسـي جانباً. كان علـيَّ أن أنتظر حتى نفرغ من العزف مـع الفرقة، وأقـول- صراحةً- إن ذلك كان مؤلمـاً؛ فقد كان يعنـي الانتظـار ثـلاث أو أربـع أغانٍ أخـرى، وكنـت أعتقد، فـي كلّ ثانيـة، أنه على وشـك أن ينهض ويغـادر، لكنه بقي فـي مكانـه. كان يجلـس وحـده يحـدِّق في فنجـان قهوته، ويحرِّكهـا بطريقـة، بـدا فيهـا كأنه مندهـش ممّـا جلبه له النـادل. كان يبـدو كأيّ سـائح أميركي، يرتدي (تيشـيرت) بلـون أزرق فاتـح، وبنطلونـاً رماديـاً عريضـاً. أمّا شـعره الأسـود الـذي كان يبدو لامعاً علـى أغلفة تلك الأسـطوانات، فقـد بات أبيض اللـون، تقريبـاً، لكنه لايزال كثيفـاً، كما أنه لا يـزال مرتَّباً بأناقة شـديدة، بالتسـريحة نفسـها التي كان عليهـا سـابقاً، آنـذاك. عندما وقعـت عيناي عليه، فـي المرّة الأولـى، كان يمسـك نظّارتـه السـوداء فـي يده (ولـولا ذلك لمـا عرفتـه)، وبينمـا كنـت أراقبـه، والفرقة تعـزف، وضع نظّارتـه، ثم خلعها مـرَّةً أخرى، ووضعها ثانيـة. لقد بدا لي مشـغولاً؛ وهذا مـا أحبطني، لأنه لم يكن يسـتمع إلى عزفنا. بعـد ذلك، انتهينا مـن العزف، وخرجت مسـرعاً من الخيمة، دون أن أقـول شـيئاً للآخرين، نحو طاولـة «توني جاردنر»، ثـم انتابتنـي حالـة مـن الذعـر اسـتمرَّت لدقائق، فلـم أكن أعـرف كيف سـأبدأ المحادثة. كنت أقـف وراءه، لكن بعضاً مـن حواسّـه السـتّة جعلته يسـتدير نحوي (أعتقـد أن ذلك بسـبب كلّ السـنوات التي قضاهـا وهو يسـتقبل معجبيه)، فعزَّفتـه بنفسـي، وقلت لـه كم أنـا معجب بـه، وإنني كنت أعـزف فـي الفرقة التي كان يسـتمع إليهـا، وإن والدتي من أشـدّ معجبيـه.. قلـت كلّ ذلـك دفعةً واحـدة. كان يسـتمع بوجـه وقور، وهو يهزّ رأسـه، كلّ ثوان قليلـة، وكأنه طبيبي. مضيـت أتحدَّث، وكان كلّ مـا قاله، بين الحين والآخر: «هكذا إذاً؟» وبعد قليـل، عندما فكَّرت أنه آن الأوان للمغادرة، وكنت على وشـك الرحيـل، قال:

«هكـذا، إذاً؟ أنـت مـن إحدى تلك الـدول الشـيوعية.لا بدّ أن الوضع كان صعبـاً عليك»

هـززت كتفي بسـرور، وأجبته: «كلّ ذلـك كان في الماضي، نحـن، الآن، دولة حُرّة، دولـة ديموقراطية».

فـرَدَّ «تونـي»: «يسـعدني أن أسـمع ذلك. وهـل كنت تعزف مـع الفرقـة التـي عزفـت قبـل برهـة؟ اجلـس. هـل ترغب بفنجـان قهوة؟».

أخبرتــه أنني لا أريد أن أثقل عليه، لكنــه ألحَّ عليَّ بالجلوس. «لا، لا، اجلــس.. اجلــس. فوالدتــك كانت تحبّ أســطواناتي، كما كنــت تقول».

جلســت وأخبرتــه المزيد: أخبرتــه عن والدتي، وعن شــقَّتنا، وعــن بيــع الأســطوانات في الســوق الســوداء. مــع ذلك، لم أســتطع أن أتذكَّر أســماء الألبومات. بدأت أصــف له الصور علــى الأغلفــة، كمــا أتذكَّرها، وفــي كلّ مرّة فعلــت ذلك، كان يرفع إصبعه فــي الهواء، ويقــول «The Inimitable Tony Gardner» أي: (تونــي جاردنر الذي لايمكن تقليده)، أعتقد أن كلينــا كان يســتمتع بتلك اللعبة، لكنــي، بعد ذلك، لاحظت أن الســيِّد «جاردنر» أشــاح بنظره عني، فاستدرت في الوقت المناســب، لأرى امرأة تتَّجــه إلى طاولتنا.

كانــت واحدة من أولئك الســيِّدات الأميركيات اللواتي يســرن علــى آخــر خطوط الموضة، في تســريحة شــعرهنّ الرائعة، وملابســهنّ الراقيــة، وقوامهنّ الرشــيق، ولن يكتشــف المرء أنهنّ لســن على هذا القدر من الشــباب، مالــم يقترب منهنّ. مــن بعيــد، كنــت- علــى الأرجــح- سأحســبها واحــدة مــن عارضــات الأزيــاء اللواتي يظهرن في مجــلّات آخر صيحات الموضــة، لكنــي، عندما جلســت بجانــب الســيِّد «جاردنر»، ورفعــت نظارتها الســوداء علــى جبينها، أدركــت أنها كانت فــي الخمســينيات من العمــر، على الأقــلّ، و- ربَّمــا- أكثر.

قــال لي الســيِّد «جاردنــر»: «إنها «لينــدي»، زوجتي».

ابتســمت لي السيِّدة «جاردنر» ابتســامة مصطنعة، ثم قالت لزوجها: من هذا الشــخص؟ هل أصبــح لك صديق؟».

«هــذا صحيح، يــا حبيبتي. قضيــت وقتا جيِّداً وأنــا أتحدَّث، هنــا، مع...أنا آســف، ياصديقي، لا أعرف اســمك.

قلت بسرعة: «جان»، لكن أصدقائي يدعونني «جانيك».

قالــت «ليندي جاردنر»: «أتعني أن اســم الشــهرة أطول من اســمك الحقيقي؟ كيف ذلك؟».

«لا تكوني وقحة مع الرجل، يا حبيبتي».

«لم أكن وقحة».

«لا تسخري من اسم الرجل يا حبيبتي.. تصرَّفي بلطف».

اســتدارت «ليــندي جاردنــر» نحــوي، وقالــت بلســان حال المغلــوب علــى أمــره: «بالطبــع، تعلــم عمّــا كنّا نتحــدَّث.. فهــل أســأت لك؟»

قلت: «لا، لا ، أبداً، يا سيِّدة «جاردنر»».

قالــت: «إنــه يقول، دومــاً، إنني وقحــة مع الجمهــور، لكني لســت وقحــة. هــل كنــت وقحــة معــك؟، ثــم قالــت للســيِّد «جاردنــر»: «أنــا أتحدَّث مــع الجمهور بطريقــة طبيعية، يا حبيبــي. إنهــا طريقتــي. لم أكــن وقحة فــي حياتي».

قال الســيِّد «جاردنر»: «حســناً، حبيبتي، لن نكبِّر الموضوع. علــى كلّ حــال، هــذا الرجــل الــذي يجلــس هنــا ليــس من الجمهور».

«ليــس مــن الجمهــور؟ من هــو، إذاً؟ أهــو ابن أخ لــك، كان مفقــوداً منــذ مــدّة طويلة؟».

«كونــي لطيفــة، حبيبتي. هــذا الرجــل زميل لي. موســيقي محتــرف. كان يعــزف لنا قبل قليل»، وأشــار نحــو الخيمة. قالــت «ليندي جاردنر»: «حســناً»، ثم اســتدارت نحوي، مرّة أخــرى: «كنــت تعزف هناك، قبــل قليل؟ حســناً، هذا جميل. كنت تعــزف الأوكورديون، صحيــح؟ هذا جميل».

«شكراً جزيلاً لك. في الحقيقة، أنا عازف الجيتار».

«عــازف جيتار؟ أنــت تخدعني. كنت أشــاهدك منــذ دقيقة، فقــط. كنــت تجلس بجانــب عــازف الكونترباص، وتعزف بطريقــة جميلة علــى الأوكورديون».

«أنا آســف، هــذا كان «كارلو» عــازف الأوكورديون. الشــاب الضخــم الأصلع...».

«هل أنت متأكِّد، أم أنك تمازحني؟».

«حبيبتي، قلت لك لا تكوني وقحة مع الرجل».

لــم يصــرخ فيها تماماً، لكــن نبرة صوتــه أخــذت- فجأةً- منحًــى قاســياً وغاضباً، وســاد صمت غريب، كسَــره الســيِّد «جاردنــر» قائــلاً، برقّة:

«أنا آسف، يا حبيبتي. لم أكن أقصد أن أحتدّ معك».

مَــدَّ يده، وأمســك بإحدى يديها.كنت أتوقَّــع أن تدفعها بعيداً عنــه، إلّا أنها- بدلاً عــن ذلك- حرَّكت كرســيّها لتصبح أقرب منــه، ووضعت يدها الأخرى على الأصابع المتشــابكة، وبقيا علــى هــذا الوضــع عــدّة ثــوان: الســيِّد «جاردنــر» منحني الــرأس، وزوجتــه تحــدّق بعينيــن فارغتين، من فــوق كتفه، عبــر الســاحة، باتِّجــاه الكنيســة القديمة، رغم أنــه بدا على عينيهــا أنهما لا تشــاهدان أيّ شــيء. في أثناء تلــك الدقائق القليلــة، كان باديــاً عليهمــا أنهما لم ينســيا، فقــط، وجودي معهمــا، بــل كلّ النــاس الموجودين في الســاحة. ثــم قالت في صــوت هامس:

«لا عليك، يا حبيبي.. كانت غلطتي، لقد كدَّرت يومك».

اســتمرّا يجلســان على هذا الحال، لمدّة أطول قليلاً، وأيديهما متشــابكة. ثم تنهَّدت وابتعدت عن السيِّد «جاردنر»، ونظرت إلــيّ. لقد نظــرت إليَّ ســابقاً، لكن نظرتها هــذه المرّة كانت مختلفة.هــذه المرّة شــعرت بســحرها، وكأنهــا تمتلك جهاز مفاتيــح يتحرَّك من الصفر إلى العشــرة، وفــي هذه اللحظة، قــرَّرت أن ترفعــه إلــى رقــم ســتّة أو ســبعة، كنت أحسّــه، بقــوّة. ولــو أنها طلبــت مني شــيئاً، كأن أقطع المســافة في الســاحة، وأشــتري لها باقة زهور، لَلَبَّيْت طلبها بســرور.

قالــت: جانيــك. هــذا اســمك، صــح؟ أنــا آســفة، «جانيك».. «تونــي» معــه حقّ، فلم يكــن لديّ الحــقّ في التحــدُّث معك بالطريقــة التــي فعلتها».

«سيِّدة «جاردنر»، صدِّقيني، لا تقلقي...».
«كما أنني قاطعتكما وأنتما تتحدَّثان. حديث موسقيَّيْن، بحسب ظنّي. أتعلمان ماذا؟ سأذهب وأترككما لتكملا حد يثكما.
قال السيِّد «جاردنر»: «لا داعيَ لذهابك».
«بل هناك داعٍ، يا حبيبي. أنا توّاقة جدّاً للذهاب، وإلقاء نظرة على متجر «برادا» للملابس الجاهزة. أتيت، فقط، لأخبرك بأنني سأتأخَّر عن الموعد الذي اتَّفقنا عليه».
قال «توني جاردنر»: «حسناً، يا حبيبتي»، ثم عدَّلَ جلسته للمرّة الأولى، وأخذ نَفَساً عميقاً، وأضاف: اذهبي ما دمتِ متأكِّدة أن ذلك يسعدك».
«سوف أقضي وقتاً رائعاً في هذا المتجر. وسيكون لديكما متَّسعاً جيِّداً من الوقت، للحديث. وقفت ووضعت يدها على كتفي، وقالت: «إلى اللقاء، يا «جانيك»».
نظرنا إليها وهي تمشي مبتعدة، ثم سألني السيِّد «جاردنر» عن عملي، بوصفي موسيقياً، في البندقية، وعن فرقة «جواردي»، بالتحديد، التي بدأت تعزف في تلك الدقيقة. لم يبد عليه أنه يستمع، بدقّة إلى أجوبتي، وكنت على وشك الاستئذان منه للمغادرة، عندما قال، فجأةً: «هناك شيء أريد أن أخبرك به، يا صديقي. دعني أخبرك عمّا يدور في ذهني، وبإمكانك أن ترفض إذا لم يعجبك ذلك». مالَ إلى الأمام، وأخفض صوته، وقال: «هل أستطيع أن أخبرك شيئاً؟ إن المرّة الأولى التي زرنا فيها البندقية، أنا «وليندي»، كانت في شهر عسلنا. كان ذلك قبل سبعة وعشرين عاماً، وبرغم كلّ ذكرياتنا السعيدة في هذا المكان، لم نعد إليه مرّةً أخرى، أو لم نعد إليه معاً على كلّ حال؛ لذلك عندما كنّا نخطِّط لتلك الرحلة، رحلتنا الخاصّة، قلنا إنه علينا أن نقضي بضعة أيّام في البندقية».
«أهو عيد زواجكما يا سيِّد «جاردنر»؟».
قال السيِّد توني مذهولاً: «عيد زواجنا؟».
قلت: «أنا آسف، ظننت ذلك، لأنك قلت إنها كانت رحلة خاصّة».
استمرّ ينظر ذاهلاً، لبرهة من الوقت، ثم ضحك ضحكة كبيرة عالية، وفجأةً تذكَّرت تلك الأغنية التي كانت والدتي تسمعها طيلة الوقت، والتي يردِّد في منتصفها كلاماً عن عدم اهتمامه بهجر المرأة له، وكان يطلق هذه الضحكات الساخرة. تلك الضحكة نفسها كانت تدوّي الآن، في جنبات الساحة، ثم قال:
«ذكرى زواجنا؟ لا، لا.. ليست ذكرى زواجنا، لكن ما سأطلبه لا يبتعد كثيراً عن ذلك. لأنني أريد أن أقوم بشيء شديد الرومانسية. أريد أن أغنّي لها مُتَّبعاً أصول الغناء في البندقية، وأنت الشخص المناسب. أنت تعزف الجيتار، وأنا أغنّي. سنذهب بالجندول، ونقف تحت الشبّاك، وهناك سأغنّي لها. نحن نقيم في فندق أثري، غير بعيد عن هنا، وشبّاك غرفة النوم يطلّ على القناة. سيكون الوقت مناسباً جدّاً، بعد حلول الظلام. ستضيء الأنوار المعلَّقة على الجدران المكانَ جيِّداً، وسيكون كلانا في الجندول، وستطلّ هي من الشبّاك. وسأغنّي لها كلّ أغانيها المفضَّلة. لن يستمرّ الأمر طويلاً، فالليالي لاتزال باردة بعض الشيء. سأغنّي ثلاث أو أربع أغانٍ، فقط.. هذا ما يدور في ذهني. وسوف أدفع لك مقابل ذلك مبلغاً جيِّداً. ما قولك؟».
«يا سيِّد «جاردنر»، هذا يشرِّفني للغاية، فكما قلت لك، من قبل، إنني أقدِّر شخصك كثيراً. متى تفكِّر في فعل ذلك؟».
«إذا لم تمطر، فلا شيء يمنعنا من القيام بهذا الليلة، في حدود الساعة الثامنة والنصف. نحن نتناول عشاءنا في وقت مبكِّر، وسنكون قد عدنا إلى سكننا قبل ذلك. سوف أجد لها عذراً، فأترك الشقّة، وآتي لملاقاتك. وسأتَّفق مع صاحب الجندول، وسنبحر به، ونعود باتِّجاه القناة، ثم نقف تحت الشبّاك. سيكون هذا رائعاً. ما قولك؟».
لعلَّك تستطيع أن تتخيَّل أن ذلك- بالنسبة إليَّ- كان بمثابة حلم، ثم صار واقعاً. و- فضلاً عن ذلك- بدت لي أنها فكرة جميلة، فهذان الزوجان (هو في السيتينيات من العمر، وهي في الخمسينيات) يتصرفان مثل مراهقين واقعين في الحبّ. وفي الحقيقة- على الرغم من جمال الفكرة- إلا أنها لم تستطع أن تنسيني ، إلى حَدّ ما، ما حصل بينهما منذ قليل؛ ما أقصده أنه حتى في هذه المرحلة، كنت- في أعماقي- أعرف أن الأشياء لن تسير على النحو الذي يتخيَّله.
قضينا، أنا والسيِّد «جاردنر»، الدقائق القليلة اللاحقة ونحن جالسان نناقش كلّ التفاصيل: الأغاني التي يريدها، والمفاتيح التي يفضِّلها، وكلّ تلك الأشياء التي تتعلَّق بالموسيقى. ثم حان الوقت لي للعودة إلى الخيمة وإلى الفرقة، فوقفت وصافحته، ثم أخبرته أن بإمكانه الاعتماد عليَّ، تماماً، في تلك الليلة.
كانت الشوارع مظلمة وهادئة، عندما ذهبت لمقابلة السيِّد «جاردنر» في تلك الليلة. في تلك الأيّام، كنت- دوماً- أتوه كلّما حاولت الابتعاد عن ساحة «سان ماركو»، ورغم أنني منحت نفسي متَّسعاً من الوقت، ورغم أنني كنت أعرف شيئاً عن الجسر الصغير الذي طلب مني السيِّد «جاردنر» الحضور عنده، وصلت متأخِّراً بضع الدقائق. كان يقف تحت عامود الكهرباء مباشرةً، وهو يرتدي بدلة مخطَّطة غامقة، وثلاثة أو أربعة أزار من قميصه مفكوكة، بحيث يظهر شعر صدره من خلالها. عندما اعتذرت له

عن تأخُّري، قال:
«ماذا تضير بضع دقائق؟ أنا و«ليندي»، مضى على زواجنا سبعة وعشرون عاماً، فما أهمِّيّة بضع دقائق؟».
لم يكن غاضباً، لكن مزاجه كان حزيناً وجدِّيّاً (غير رومانسي، على الإطلاق). كان الجندول وراءه يتهادى، برِقّة، في الماء، وفوجئت أن سائق الزورق كان «ڤيتوريو»، وهو شخص لا أحبّه. كان «ڤيتوريو» يتظاهر أمامي بالودّ، لكني أعرف- أو كنت أعرف آنذاك- أنه كان يقول عني أشياء بغيضة، في كلّ مكان يذهب إليه، كلاماً فارغاً عن أشخاص مثلي، أشخاص يدعوهم «الأجانب من الدول الجديدة»؛ لذلك عندما حيّاني، بحرارة، في تلك الليلة، وكأننا إخوة، هززت رأسي فقط، وانتظرت صامتاً، بينما كان يساعد السيِّد «جاردنر» في ركوب الجندول. ناولته جيتاري، وكنت قد جلبت معي الجيتار الإسباني، غير ذلك الجيتار ذي الفتحة الصوتية البيضاوية، وركبت الزورق بنفسي .
كان السيِّد «جاردنر» يغيِّر مكانه طيلة الوقت، وفي لحظة ما، عندما جلس بثقله عند مقدّمة الجندول، كاد الجندول أن ينقلب بنا. ولقد بدا عليه أنه لم يلحظ ذلك، واستمرّ يحدِّق في الماء، وسائق الجندول يجدِّف بنا.
سار بنا الجندول لدقائق قليلة، ونحن صامتون، متجاوزاً المباني المظلمة تحت الجسور المنخفضة، ثم خرج «جاردنر» من تأمُّله العميق، وقال:
«اسمع، يا صديقي. أعرف أننا اتَّفقنا على قائمة أغانٍ، لهذه الليلة، لكني كنت أفكِّر في شيء آخر، لأن «ليندي» تحبّ أغنية «عندما أصل إلى فينيكس»، وكنت قد سجَّلتها منذ زمن بعيد».
«بالطبع، أعرفها يا سيِّد «جاردنر». كانت والدتي تقول، دوماً، إن نسختك أفضل من نسخة «فرانك سيناترا». ومن النسخة المشهورة التي غنّاها «جلين كامبل»».
هزَّ السيِّد «جاردنر» رأسه، ثم اختفى وجهه لبرهة. صرخ «ڤيتوريو» صرخة سائقي الجنادل، وتردَّد صداها عبر الجدران، قبل أن يندفع بنا منعطفاً.
قال السيِّد «جاردنر»: «كنت أغنّيها لها كثيراً، فيما مضى. أعتقد أنها ستحبّ سماعها، الليلة. أتعرف اللحن؟».
في هذا الوقت، كنت قد أخرجت جيتاري من حقيبته، فأخذت أعزف بعض المقاطع منها.
قال «جاردنر»: «اعزفها على مقام أعلى، على مقام (إيه) منخفض. هكذا أدَّيتها في الألبوم».
وهكذا، عزفت على الأوتار من هذا المفتاح. وبعد أن عزفت مقطعاً كاملاً، تقريباً، بدأ السيِّد «جاردنر» بالغناء، برِقّة شديدة، وهو يهمس وكأنه لا يذكر الكلمات تماماً. لكن صوته كان يتردَّد، ويُسمَع، بشكل جيِّد، في القناة الهادئة، بل كان في منتهى الجمال. و- لدقيقة- عدت طفلاً مرّةً أخرى، في تلك الشقّة، أتمدَّد على السجّادة، بينما تجلس والدتي على الأريكة وهي مرهقة، و- ربَّما- منكسرة القلب، وأسطوانة «توني جاردنر» تدور على البيك آب، في زاوية الغرفة.
فجأةً، توقَّف السيِّد «جاردنر» عن الغناء، وقال: حسناً. سنعزف «الفينيكس» من المقام (إيه)، ثم نعزف «أقع في الحبّ بمنتهى السهولة» كما خطَّطنا، وسننهي بأغنية «كأس في نخب حبيبتي». سيكون هذا كافياً؛ فهي لن تستمع لأكثر من ذلك.
بدا لي أنه عاد للاستغراق في أفكاره. بعد ذلك، سار بنا «ڤيتوريو» عبر الظلام، على صوت رذاذ الماء الناتج عن تجديفه الهادئ.
قلت، أخيراً: «أرجو ألّا تنزعج من سؤالي. ولكن: هل تتوقَّع السيِّدة «جاردنر» هذا العرض الغنائي الخاصّ، أم أنها ستكون مفاجأة رائعة لها؟».
تنفَّس بعمق، وقال: «أظن أننا سنحسبها مفاجأة رائعة»، ثم أضاف: «الله يعلم كيف ستكون ردّة فعلها. ربَّما لن نعزف أغنية «كأس في نخب حبيبتي»».
دار بنا «ڤيتوريو» حول منعطف آخر، و- فجأةً- سمعنا ضحكات وموسيقى، وسار بنا الجندول عابراً مطعماً كبيراً يتلألأ بالأنوار. بدت كلّ طاولاته مشغولة، وكان النادلون يهرعون في كل الاتِّجاهات، وبدا الزبائن سعيدين جدّاً، رغم أن الجوّ كان بارداً بجانب القناة، في هذا الوقت من السنة. بعد أن سرنا عبر كل هذا الهدوء والظلام، كان المطعم مثيراً بعض الشيء، وكأننا نقف على المرسى نشاهد هذا الحفل المتلألئ على مركب يعبر من أمامنا. لاحظت أن بعض الوجوه تنظر نحونا، دون أن يلحظنا أحد، ثم أصبح المطعم وراءنا، فقلت: «ترى، ماذا سيفعل هؤلاء السيّاح لو لاحظوا أن المركب الذي عبر- للتوّ- يحمل أسطورة الغناء «توني جاردنر»؟».
«ڤيتوريو»، الذي لا يفهم الانجليزية جيِّداً، فهم مغزى كلامي، وأطلق ضحكة صغيرة، لكن السيِّد «جاردنر» لم يعلِّق. كنّا قد عدنا للسير في الظلام، مرّةً أخرى، في قناة ضيِّقة، نعبر من أمام أبواب مضاءة بأنوار خافتة، عندما قال :
«يا صديقي، أنت من دولة شيوعية، لذلك لا تفهم كيف تجري هذه الأمور».
قلت له: «يا سيِّد «جاردنر»، لم تعد دولتي شيوعية. نحن وطن حرّ، الآن».
«أنا آسف. لم أكن أقصد التقليل من شأن وطنك. أنتم

شعب شجاع. أتمنّى لبلدكم السلام والازدهار، لكن ما كنت أنوي قوله لك- يا صديقي- أنك أتيت من حيث أتيت، فمن الطبيعي جدّاً أن يكون هناك الكثير من الأشياء التي لم تفهمها بعد، كما أن هناك أشياء كثيرة في بلدك، أنا لا أفهمها».

«معك حقّ، يا سيِّد «جاردنر»».

«هؤلاء الأشخاص الذين عبرنا من أمامهم، قبل قليل، إذا ذهبت إليهم وقلت لهم: هل يتذكَّر أحدكم «توني جاردنر»؟ ربَّما يقول البعض منهم، أو حتى الأغلبية: «نعم». من يدري؟ ولكن، لو سرنا أمامهم، كما فعلنا قبل قليل، ثم لمحوني، فهل سيثير فيهم هذا أيّ إحساس؟ لا أعتقد ذلك. لن يضعوا شوكاتهم جانباً، ولن يقطعوا جلساتهم العاطفية على ضوء الشموع. ولماذا يفعلون ذلك؟ ما أنا إلا مطرب من حقبة مضت».

«لا أصدق ذلك، يا سيِّد «جاردنر». لقد أصبحت من المطربين الكلاسيكيين مثل «فرانك سيناترا»، أو «دين مارتن». المطرب الكلاسيكي يستمرّ، مهما مضى عليه من زمن، على عكس نجوم «البوب»».

«منتهى اللطف منك أن تقول ذلك، يا صديقي. أعرف أن وراء كلامك نيّة صافية، ولكن الليلة- بالذات- غير كلّ الليالي، ولا مجال لخداعي».

كنت على وشك الاعتراض، لكن شيئاً ما، في سلوكه، جعلني أقفل كلّ الموضوع. ومضينا نسير، دون أن ننبس بكلمة. للأمانة، لقد بدأت أتساءل: لماذا أقحمت نفسي في هذا الوضع؟ لأجل ماذا كلّ هذا العرض الغنائي الخاصّ؟ ففي نهاية الأمر، هما أميركيّان. كل ما تخيَّلته أنه بمجرَّد أن يبدأ السيِّد «جاردنر» في الغناء، فإن السيدة «جاردنر» ستخرج إلى النافذة، وبيدها بندقية تطلق منها النار علينا. وربَّما خطرت على بال «ڤيتوريو» الفكرة ذاتها، فعندما مررنا من تحت قنديل معلَّق على جانب جدار، نظر إليَّ نظرة مغزاها: «معنا شخص غريب الأطوار، أليس كذلك، يا صديقي؟»، لكني لم أتجاوب معه، ولن أنحاز إليه ضدّ السيِّد «جاردنر»، لأن «ڤيتوريو» يعتبر أن الغرباء مثلي يمشون في المدينة، وينهبون السائحين، ويلوِّثون القنوات، و- في العموم- يدمِّرون المدينة الملعونة، بالكامل. وفي بعض الأحيان، عندما يكون مزاجه سيِّئاً يقول إننا متسوِّلون، وحتى (هاتِكُو أعراض). سألته- ذات مرّة، وجهاً لوجه- عمّا إذا كان- بالفعل- يقول عنّا هذه الأشياء في كلّ مكان يذهب إليه، فأقسم على أن كلّ هذا الكلام كذب، فكيف يمكنه أن يكون عنصرياً، إذا كان لديه خالة يهودية يحبّها كما يحبّ والدته؟ ولكن ذات مساء، بينما كنت أضيِّع الوقت بين حفلتين، منحنياً على سور جسر في «دورسودور»، مَرَّ جندول من تحت الجسر، وكان على ظهره ثلاثة سائحين، و«ڤيتوريو» واقفاً، يحمل مجدافه، ويلقي عليهم الكلام السخيف نفسه. لذلك، فلينظر إليَّ كما يشاء، فلن أتعاطف معه.

قال السيِّد «جاردنر»، فجأةً: «سأقول لك كلمة في سرِّك بخصوص العرض: ما يميِّز عرضاً عن عرض آخر، هو في منتهى السهولة. عليك أن تعرف شيئاً غير مهمّ ما هو؛ عليك أن تعرف شيئاً عن مستمعيك، شيئاً تحتفظ به لنفسك في ذهنك، يميِّز ذاك الجمهور عن الجمهور الذي غنَّيت له في الليلة الماضية. على سبيل المثال: لو كنت في «ميلووكي» (مدينة في منتصف غرب أميركا)، يجب أن تسأل نفسك: ما الاختلاف؟ ما الذي يميِّز جمهور «ميلووكي»؟ وما الذي يجعلهم مختلفين عن جمهور «ماديسون» (مدينة أخرى في أميركا)؟ إذا لم يخطر في بالك أيَّ شيء، فعليك أن تستمرّ في المحاولة حتى تجد شيئاً. لديهم أضلاع لحم الخنزير جيِّدة في «ميلووكي». هذا يكفي، وهذا ما ستراه عندما تصعد إلى خشبة المسرح. لا تأتِ على ذكر ذلك أمامهم، لكن هذا سيكون في ذهنك، عندما تغنّي لهم. هؤلاء الأشخاص أمامك هم الذين يأكلون أضلاع لحم خنزير جيِّدة النوع. تُعتبر أضلاع لحم الخنزير التي يشتهرون بها من أجود الأنواع. هل فهمت ما أقول؟ بهذه الطريقة، تعرف جمهورك، وتعرف كيف تقدَّم أغانيك له. هذا هو سرّي.. شيء يؤدِّي إلى آخر.

«حسناً، شكراً جزيلاً، يا سيِّد «جاردنر». لم أفكِّر في الأمر بهذه الطريقة، في حياتي. هذه النصيحة من شخص مثلك، لن أنساها ما حييت».

أكمل السيِّد «جارنر» حديثه: «والليلة، سنغنّي للسيِّدة «ليندي». «ليندي» هي الجمهور. لذلك سأخبرك بشيء عنها. أتريد أن تعرف شيئاً عنها؟».

قلت: «بالطبع، يا سيِّد «جاردنر». يهمني جدّاً أن أعرف شيئاً عنها».

قضينا العشرين دقيقة التالية- تقريباً- في الجندول، ندور، وندور، بينما السيِّد «جاردنر» يتحدَّث.

كان صوته، أحياناً، ينخفض إلى درجة التمتمة، وكأنه يحدِّث نفسه، وفي أحيان أخرى، عندما تسقط إنارة عامود كهرباء على الجندول، أو إنارة شبّاك، يتذكَّروجودي فيرفع صوته، ويقول شيئاً مثل: «هل تفهم ما أقول، يا صديقي؟».

قال لي إن زوجته جاءت من بلدة صغيرة، في «مينيسوتا»، وسط أميركا، وكانت تثير غضب مدرِّساتها لأنها كانت، دوماً، مهتمّة بمتابعة المجلّات التي تعرض صور نجوم

السينما، بدلاً من أن تدرس.
«مالم تدركه هؤلاء المدرسات أن «ليندي» كانت لديها خطط طموحة. انظر أين هي الآن: امرأة غنية وجميلة، وجالت العالم. وأين مدرساتها، اليوم؟ ما نوع الحياة التي يحيينها؟ لو أنهن نظرن إلى بعض مجلاّت السينما، وكان لديهن مزيد من الأحلام، لنعمْنَ بقليل ممّا تنعم به «ليندي»، اليوم».
عندما كانت في التاسعة عشرة من عمرها، سافرت بالأتوستوب (سفر مجّاني على الطريق العامّ، بإيقاف سيّارة) إلى «كاليفورنيا»، كي تذهب إلى «هوليود»، لكنها- بدلاً من ذلك- وجدت نفسها في ضواحي «لوس أنجلوس»، تعمل نادلة في مطعم صغير، على الطريق السريع.
قال السيِّد «جاردنر»: «والمدهش أن هذا المطعم الصغير العادي، على الطريق السريع، تبين أنه أفضل مكان وصلت إليه؛ لأنه المكان الذي توجد فيه كلّ الفتيات الطموحات، منذ الصباح حتى الليل، وقد اعتدن على أن يلتقين فيه بأعداد تصل من سبع إلى ثماني فتيات أواثنتي عشرة فتاة، يطلبن قهوتهن، ووجبة المقانق، ويجلسن هناك لساعات، وهنّ يتحدَّثن».
كلّ تلك الفتيات كنّ أكبر قليلاً من «ليندي»، وجئن من كلّ مناطق أميركا إلى «لوس أنجلوس»، وطال بهنّ المقام هناك، لمدّة سنتين إلى ثلاث سنوات، على الأقلّ. كنّ يتردَّدن على المطعم لتبادل النميمة وقصص النجاح المستحيلة، ويطَّلعن على تطوُّر قصّة كلّ واحدة منهنّ، لكن المحرِّك الرئيسي للمكان كانت «ميج»، وهي امرأة في الأربعينيات من عمرها، وكانت «ليندي» تعمل لديها نادلة.
«كانت «ميج»- بالنسبة إلى تلك الفتيات- بمثابة أختهن الكبرى، وينبوع الحكمة؛ لأنها- في يوم من الأيّام- كانت مثلهن تماماً. يجب أن تفهم أن الفتيات كنّ على قدر كبير من الجدِّية والطموح والإصرار. تُرى، هل كنّ يتحدَّثن عن الملابس والأحذية والمكياج، مثل باقي الفتيات؟ نعم، بالتأكيد. لكنهن كنّ يتحدَّثن، فقط، عن الملابس والأحذية والمكياج الذي يؤهّلهن للزواج من نجم. هل كنّ يتحدَّثن عن الأفلام؟ هل كنَّ يتحدَّثن عن الموسيقى التصويرية؟ بالتأكيد، لكنهن يتساءلن- أيضاً- عن أيّ نجم من نجوم الأفلام والغناء كان أعزب!، وعن أيّهم كان متزوّجاً وغير سعيد!، وعن أيّهم كان على وشك الطلاق. «ميج» تستطيع أن تخبرهن عن كلّ ذلك وأكثر بكثير؛ فقد خاضت التجربة ذاتها قبلهنّ. إنها تعرف كلّ القواعد والخدع اللازمة للزواج من نجم. كانت «ليندي» تجلس معهنّ، وتستوعب كلّ شيء. كان هذا المطعم الصغير، الذي يبيع المقانق- بالنسبة إلى «ميج»- جامعة «هارفرد» أو «ييل». هل يعقل أن تخوض فتاة في التاسعة عشرة من عمرها، قادمة من «مينيسوتا»، هذه المغامرة المحفوفة بالمخاطر؟ مجرَّد ذكر ذلك، الآن، يجعلني أرتعد وأنا أفكِّر فيما كان يمكن أن يحدث لها، لكنها كانت محظوظة».
قلت: «اعذرني، يا سيِّد «جاردنر» لمقاطعتك. ولكن، إن كانت «ميج»- حسبما ذكرت- حكيمة إلى تلك الدرجة، فلماذا لم تتزوَّج هي نفسها من نجم؟ لماذا كانت تبيع المقانق في هذا المطعم؟».
«سؤال جيِّد، ولكنك لم تفهم كيف تجري الأمور. صحيح أن هذه السيِّدة «ميج»، لم تتزوَّج من نجم، لكنها عايشت أخريات تزوَّجْنَ. هل تفهم، يا صديقي؟ كانت مثل أولئك الفتيات، يوماً، ورأت بعضهن نجحن، وأخريات فشلن. لقد عرفت السقوط إلى الهاوية، والصعود إلى القمّة. كانت الفتيات يصغين إليها وهي تروي لهنّ كلّ تلك القصص، واستفاد بعضهنّ منها، وواحدة منهنّ كانت «ليندي». كما ذكرت، من قبل، كان المطعم- بالنسبة إليها- كجامعة «هارفرد»، وهو الذي أعطاها الفرصة لتصبح على ما هي عليه اليوم. لقد منحها القوّة التي احتاجتها فيما بعد. يا إلهي، كم كانت بحاجة إليها!. لقد أمضت ستّ سنوات قبل أن تحقِّق حلمها. هل تتخيَّل ذلك؟ ستّ سنوات وأنت تعيش في حياة تتَّسم بالمناورة والتخطيط، تتلقّى ضربة وراء ضربة، مثلما يحدث في مجالنا الموسيقي، لا تستطيع التراجع والتوقُّف بعد الضربات الأولى. فالفتيات اللواتي يتوقَّفن عن ذلك ستراهن، في كلّ مكان، وقد تزوَّجن من أشخاص مجهولين، ويعشن في بلدات مجهولة. البعض منهنّ، فقط، مثل «ليندي» يتعلَّمن من كلّ ضربة يتلقَّينها، ويصبحن أقوى، وأكثر قدرة على الاحتمال والمقاتلة والجنون. هل تظنّ أن «ليندي» لم تتعرَّض للهوان، على الرغم من جمالها وجاذبيَّتها؟ ما لا يعرفه الناس أن الجمال له وجه آخر، فلو استُخدم الجمال بطريقة خاطئة فسيعامل الناس المرأة كعاهرة. على كلّ حال، بعد ستّ سنوات، حقَّقت طموحها، أخيراً.
«كان ذلك عندما قابلتك، يا سيِّد جاردنر؟».
«عندما قابلتني؟ لا، لا. لم أظهر في حياتها سوى لاحقّاً. لقد تزوَّجت «دينو هارتمان». ألم تسمع عن «دينو»، من قبل؟» هنا ضحك السيِّد «جاردنر» ضحكة صغيرة خبيثة. ««دينو» المسكين. أعتقد أن أسطواناته لم تنتشر في الدول الشيوعية، لكن اسمه أصبح معروفاً في هذه الأيّام. لقد غنّى في «ڤيغاس» كثيراً، وحصل على عدّة أسطوانات ذهبية، و- كما قلت لك- كان هو الحلم الكبير الذي تحقَّق لـ«ليندي». في المرّة الأولى، عندما قابلتها، كانت زوجة «دينو». لقد شرحت السيِّدة «ميج» كيف

تجـري الأمـور. بالتأكيد، هناك فتيـات يحالفهـنّ الحظّ من أوَّل مـرّة، فيصعدن، مباشـرةً، إلـى القمّة وتتـزوَّج إحداهنّ «سـيناترا» أو «برانـدو»، لكـن هذا لا يحدث دومـاً. يجب أن تتهيّـأ الفتـاة للخـروج مـن المصعـد، فـي الطابـق الثاني، وتتجـوَّل حولها، وعليهـا أن تتعوَّد على استنشـاق هواء هذا الطابـق، و-ربَّمـا، في يوم مـا، وهي في الطابـق الثاني- قد تقابل شـخصاً نزل من الدور الأخيـر، لدقائق قليلة، لإحضار شـيء ما. سـيحيِّيها، وسـيعرض عليها مرافقته إلـى الدور الأخير. كانـت «ليندي» تعـرف كيف تجري الأمـور. لم يكن زواجهـا من «دينـو» ضعفاً منها أو تحجيماً لطموحها، فقد «دينـو» شـخصاً خلوقـاً، أحببتـه دومـاً؛ لذلك- علـى الرغم مـن أنني أحببـت «ليندي»- عندمـا رأيتها في المـرة الأولى، لـم أخـطُ أيّة خطـوة تجاهها، بل سـلكت سـلوك رجل نبيل، ووجـدت- فيمـا بعـد- أن هـذا مـا زاد من إصـرار «ليندي» علـى الارتبـاط بي. على المـرء أن يقدِّر امـرأة مثل «ليندي»، يارجـل! سـأقول لك «يـا صديقي».. لقـد كنت نجمـاً كبيراً جـدّاً، فـي ذلـك الوقت. أظـنّ أن ذلـك كان في الوقـت الذي كانـت والدتك تسـتمع إليّ، وكانت نجوميـة «دينو» قد بدأت تخبو، بسـرعة. حـدث ذلك للعديـد من المطربيـن، في ذلك الوقت. كلّ شـيء كان يتغيَّر. كان المراهقون يسـتمعون إلى «البيتلـز»، و«ذي رولينغ سـتونز». «دينو» المسـكين أصبح مثـل «بينـج كروسـبي». لقد حـاول إصدار ألبـوم، غنّى فيه أغانـي «البوسـا نوفـا» الشـعبية، لكنـه كان مثار سـخرية، ولا ريـب فـي أنه قد حـان الوقت- بالنسـبة إلـى «ليندي»- للمغـادرة. لا أحـد كان يمكنـه أن يحاسـبنا علـى ذلـك، ولا أظـنّ أن «دينـو» نفسـه كان سـيلومنا، و- من ثَـمَّ- خطوت نحوهـا، و- هكذا- صعـدت «ليندي» إلـى القمّة.

تزوَّجنـا فـي «ڤيغـاس»، وطلبنـا من الفنـدق ملء البانيو بالشـمبانيا. هـل تعرف لمـاذا اخترت أغنية «أقـع في الحبّ بسـهولة» كي نغنّيها، الليلة؟ هل تريـد أن تعرف؟ ذات مرّة، كنّـا فـي لندن، بعـد زواجنا بقليـل، وصلنا إلـى غرفتنا بعد الإفطـار، وكانـت العاملة ماتـزال تنظّف جناحنـا. وكنا، أنا و«ليندي»، علـى درجـة كبيرة من الشـوق. فدخلنـا ونحن نسـمع صـوت المكنسـة الكهربائية، ومشـينا علـى رؤوس أصابعنـا، وكأننـا طفـلان. هـل تعـرف هـذا الشـعور؟، ثم تسـلَّلنا إلى غرفـة النوم، وأقفلنا الباب وراءنـا. كانت العاملة قـد انتهـت من تنظيـف الغرفـة، والمفترض أنه لـم يعد لها شـأن فيها، رغم أننـا لم نكـن متأكِّدَيْن، تمامـاً، لكننا- على أيّ حـال- لم نهتـمّ. والعاملة على الطرف الآخـر من الغرفة تتحـرَّك طيلـة الوقـت في جناحنـا، دون علـم بوجودنا. لقد قلـت لـك إننا كنّا فـي غاية الشـوق، لكن، بعد قليـل، انتبهنا للأمـر، وغرقنـا في الضحك. وبعـد أن انتهينا كانـت العاملة ماتـزال هنـاك. هـل تعـرف مـاذا حدث، لقـد بـدأت تغنّي! انتهت من المكنسـة الكهربائية، وبدأت تغنّي بأعلى صوتها. ويـا لـه من صـوت سـيِّئ، يارجـل! لقـد غرقنا فـي ضحك مكبـوت. ومـاذا فعلَـتْ بعد ذلـك؟ لقـد توقَّفت عـن الغناء، وأدارت الراديو، و- فجأةً- سـمعنا «تشيت بيكر»، كان يغنّي «أقـع فـي الحبّ بسـهولة» بصوت عـذب وهـادىء ورخيم، وكنـا، أنا و«ليندي»، مسـتلقيين على السـرير، نسـتمع إلى غنـاء «تشـيت». بعـد قليل، رافقتـه بالغناء، بصـوت خافت، وهـو علـى الراديو، واندسَّـت «ليـندي» في حضنـي. هذا ما حـدث؛ ولهذا السـبب سـنغنّي لها تلـك الأغنية، هـذه الليلة. رغـم أننـي لا أعـرف إن كانت سـتتذكَّرذاك اليـوم أم لا. الله أعلم!».

توقَّـف السـيِّد «جاردنر» عـن الكلام، ورأيته يمسـح دموعه. دار بنـا «ڤيتوريو» حول منعطف آخر، ولاحظت أننا سـنعبر مـن أمـام المطعـم، للمـرّة الثانيـة. لقد بـدا المطعـم أكثر حيويّـةً مـن ذي قبل، وعـازف البيانـو الذي أعرفـه وأعرف أن اسـمه «أندريـا» كان يعزف، الآن، فـي زاوية المطعم.

بينمـا كنّـا نسـير فـي الظلام، مـرّةً أخـرى، قلت: «يا سـيِّد «جاردنـر»، اعذرنـي علـى سـؤالي، ولا أقصـد التدخُّـل في شـؤونك. ولكـن، يُخيَّل إلـيّ أن الأمور لم تكن علـى ما يرام، بينـك وبين السـيِّدة «جاردنر»، فـي الفترة الأخيـرة. أريدك أن تعـرف أننـي أفهـم مثـل هـذه الأمـور. كانت أمّـي دوماً حزينـة، مثلـك الآن. كانت تظـنّ أنها وجدت شـخصاً يحبّها لتصبـح سـعيدة جـدّاً، وتخبرني أن هذا الشـخص سـيكون بمثابـة والـدي. في المـرّات الأولى، كنت أصدقّهـا. بعد ذلك، أصبحـت أعـرف أن الأمور لا تسـير على ما يـرام، لكن أمّي لـم تتوقَّف عن تصديق ذلك، وفي كلّ مـرّة تصاب بالإحباط، مثـل شـعورك الليلة، هـل تعرف مـاذا كانت تفعـل؟ كانت تضـع أسـطواناتك وتغنّـي معك. كلّ تلـك الليالي الشـتوية الطويلـة، في تلك الشـقّة الضيِّقة، كانـت تجلس هناك، تضمّ ركبتَيْهـا إلـى صدرهـا، وتحمل في يدها كأسـاً به مشـروب مـا، وترافقك في الغنـاء، بصوت رقيق. وفـي بعض الأحيان (مازلـت أتذكَّـر هذا، يـا سـيِّد «جاردنـر»، كان جيراننا في الطابق الأعلى يدقّون سـقفنا، خاصّةً عندمـا كنت تغنّي تلك الأغاني ذات الإيقاع السـريع مثـل «آمال طموحة»، و«الجميع ضحـك». كنت أراقـب والدتي بدقّـة، لكنها كانـت تبدو أنها لـم تسـمع الجيـران، كانت تسـتمع إليـك، وتهزّ رأسـها مع الإيقـاع، وشـفتاها تتحرَّكان مع الكلمات. يا سـيِّد «جاردنر» كلّ مـا أردت قولـه أن أغانيك قد سـاعدت والدتي، خلال تلك الأوقـات، ولا بدَّ أنها سـاعدت الملايين من مسـتمعيك، ولابدّ أن تسـاعدك أنـت، أيضـاً». انطلقـت منّي ضحكـة صغيرة، قصـدتُ بها تشـجيعه، لكنها جاءت أعلى ممّـا نويت، فقلت:

«تستطيع أن تعتمد عليّ، الليلة، يا سيِّد «جاردنر».. سأبذل كلّ ما في وسعي لإنجاح هذا العرض. سيكون مثل أي أوركسترا جيِّدة. والسيِّدة «جاردنر» ستسمعنا، ومن يدري؟ ربَّما تعود الأمور إلى سابق عهدها بينكما، وكلّ زوجين يمرّان بفترات صعبة».

ابتسم السيِّد «جاردنر»: «أنت شخص لطيف. أقدِّر مساعدتك لي الليلة. ولكن، لم يبقَ لدينا وقت للحديث، فأنوار غرفتها مضاءة».

كنّا نسير أمام قصر أثري، كنّا قد مررنا به مرَّتين، من قبل، وأدركت، الآن، لماذا كان «ڤيتوريو» يدور بنا. كان السيِّد «جاردنر» ينتظر إضاءة الغرفة من نافذة بعينها، وفي كلّ مرّة كان يجدها مظلمة. كنّا نسير في دائرة جديدة. في هذه المرّة، كانت النافذة في الدور الثالث مضاءة، والشيش مفتوحاً، ومن مكاننا كنّا نستطيع رؤية جزء من سقف الغرفة، بعوارضه الخشبية السوداء. أشار السيِّد «جاردنر» لـ«ڤيتوريو» كي يتوقَّف، لكن «ڤيتوريو» كان قد توقَّف عن التجديف، بالفعل، وبدأنا نسير بهدوء، إلى أن أصبح الجندول تحت الشبّاك مباشرة.

وقف السيِّد «جاردنر» واهتزّ المركب بشكل مفزع، مرّة أخرى، ثم تحرَّك «ڤيتوريو»، بسرعة، كي يعدِّل توازن المركب، ثم نادى السيِّد «جاردنر» بصوت خافت: «ليندي! ليندي! في النهاية، ناداها بصوت أعلى: ليندي!.

دفعت يد الشيش لفَتْحه، بشكل أوسع، فخرج شخص إلى الشرفة الصغيرة. فوقنا بقليل، على جدار القصر، تدلّى قنديل، لكن إضاءته لم تكن كافية، ولم يبدُ من السيِّدة «جاردنر» سوى ظلّها. رغم ذلك، لاحظت أن تسريحة شعرها كانت قد تغيَّرت عمّا كانت عليه، عندما قابلتها؛ لقد كان مرفوعاً إلى الأعلى. ربَّما رفعته عندما ذهبا لتناول العشاء!.

قالت: «أهذا أنت، ياحبيبي؟»، ثم مالت بجسدها على سور البلكونة، وقالت: «ظننت أنك اختُطِفت، أو أن مكروهاً قد أصابك. كنت قلقة عليك».

«وهل يعقل، يا حبيبتي، أن يحدث هذا في مدينة كهذه؟ عموماً، لقد تركت لك رسالة، يا حبيبتي».

«حبيبي، لم أر أيّة رسالة».

«تركت لك رسالة، حتى لا تقلقي».

«أين هذه الرسالة؟ وماذا تقول فيها؟».

قال السيِّد «جاردنر»: «لم أعد أذكر، يا حبيبتي». وبدا عليه الانزعاج، ثم أضاف: «كانت مجرَّد رسالة عاديّة، قلت فيها إنني ذهبت لشراء سجائر أو شيء من هذا القبيل».

«هل هذا ما تفعله، الآن، عندك؟ تشتري سجائر؟».

«لا، يا حبيبتي، هذا شيء مختلف. سأغنّي لك».

«هل هذه نكتة؟».

«لا، ياحبيبتي، هذه ليست نكتة. إنها البندقية. هذا ما يفعله الناس هنا». وأشار بيده نحونا، أنا و«ڤيتوريو»، وكأن وجودنا يؤكِّد كلامه.

«لكني أشعر ببرودة شديدة، يا حبيبي».

«إذن، استمعي من داخل الغرفة، يا حبيبتي. لا تزعجي نفسك.. فقط، دعي، الشبّاك مفتوحاً، وستسمعيننا بشكل جيِّد».

أخذتْ تحدِّق به لفترة قصيرة، وبادلها هو النظرات، دون أن ينبس أيّ منهما بكلمة. دخلتْ إلى الغرفة، وبدا على السيِّد «جاردنر» الإحباط، على الرغم من أنه اقترح عليها هذا. أخفض رأسه وهو يتنهَّد، وبدا عليه التردُّد في المضيّ قُدُماً، فقلت: «هيّا، يا سيِّد «جاردنر»، دعنا نبدأ، دعنا نغنّي (عندما أصل إلى فينيكس).

وبدأت أعزف، برِقَّة، من مقام صغير، دون ضربات، بدايةً تقود إلى الأغنية أو إنهاء أغنية، بهدوء. حاولت أن أعزف على الطريقة الأميركية، وسط الأجواء الكئيبة، في البارات الموجودة على جوانب الطرق، والأتوسترادات، وأظن أنني كنت أفكِّر بوالدتي عندما كنت أدخل الغرفة، وأراها جالسة على الأريكة تحدِّق في أغلفة الأسطوانات المطبوعة عليها صورة طريق في أميركا، أو صورة المغني وهو يجلس في سيّارة أميركية. ما أقصده أنني حاولت أن أعزف، بحيث تظنّ والدتي أن هذه الموسيقى آتية من هذا العالم نفسه. وقبل أن ألاحظ ذلك، وقبل أن أضرب أيّ إيقاع، بدأ السيِّد «جاردنر» بالغناء. كان يقف في الجندول متأرجحاً، وكنت خائفاً من أن يفقد توازنه في أيّة دقيقة. لكن صوته كان- كما أتذكّره، تماماً- رخيماً، وبه بحّة، وقويّاً وكأنه يغنّي أمام ميكروفون غير مرئي. غلب على صوته- مثل أفضل المغنِّين الأميركيين- مسحة من الوهن والتردُّد، وكأنه رجل لم يعتد على البوح بما في قلبه، بتلك الطريقة. هذه الطريقة التي تميِّز العمالقة من المطربين.

غنَّينا تلك الأغنية المليئة بالسفر والوداع، وهي تحكي عن رجل أميركي يترك امرأته، ويستمرّ في التفكير فيها وهو يتنقَّل من بلدة إلى أخرى، ومن بيت شعر إلى آخر، ومن «فينيكس» إلى «ألباكركي» (أكبر مدن ولاية نيومكسيكو)، و«أوكلاهوما» إلى أن يكمل كلّ الطريق، وهذا ما لم تستطع والدتي القيام به. ليتنا نستطيع رمي الأحزان وراء ظهورنا، بتلك الطريقة، وأظنّ أن ذلك ما كانت ستفكِّر به والدتي. ليتنا نحزن بتلك الطريقة.

وصلنا إلى النهاية فقال السيِّد «جاردنر»: «هيّا ننتقل إلى الأغنية الأخرى، مباشرةً: «أقع في الحبّ بسهولة». كونها كانت المرّة الأولى التي أعزف فيها مع السيِّد «جاردنر»،

كان عليَّ أن أتلمَّس طريقي في كلّ شيء، لكننا نجحنا، في النهاية. بعدما أخبرني بقصّة تلك الأغنية، أخذت أنظر إلى تلك النافذة، لكن، لم تصدر أيّة حركة من السيِّدة «جاردنر».. لا صوت، ولا شيء على الإطلاق. وما إن انتهينا حتى خيَّم علينا الظلام والهدوء. في مكان ما، قربنا، كنت أستطيع سماع أحد الجيران وهو يفتح الشيش- ربَّما- كي يصيخ السمع أكثر، ولكن لا شيء بدا من نافذة السيِّدة «جاردنر». لقد عزفنا «كأس في نخب حبيبتي» ببطء، وبلا إيقاع، تقريباً، وخيَّم الصمت علينا، مرّة أخرى. أخذنا ننظر إلى النافذة، ثم- أخيراً، بعد دقيقة كاملة، تقريباً- سمعنا صوتاً، تستطيع أن تسمعه بصعوبة، ولكن لا يمكن للأذن أن تخطئه؛ كانت السيِّدة «جاردنر» وهي تبكي.

همست: «لقد نجحنا، يا سيِّد «جادنر»! لقد نجحنا. استطعنا أن نلمس قلبها».

لكن، لم يبدُ على السيّد «جاردنر» أنه كان سعيداً. لقد هزّ رأسه بتعب، وجلس، ثم أشار لـ«ڤيتوريو» قائلاً: «خذنا إلى الناحية الأخرى.. لقد حان الوقت كي أعود».

ما إن بدأنا نتحرَّك، مرّةً أخرى، حتى ظننت أنه كان يتفادى النظر إليّ، وكأنه كان يشعر بالخجل ممّا قد أقدمنا عليه، للتوّ، وبدأت أفكِّر بأن كلّ تلك الخطّة التي قمنا بها كانت مجرَّد نوع من الفكاهة الخبيثة، فكلّ ما أعرفه أن كلمات هذه الأغاني لها معانٍ مخيفة، بالنسبة إلى السيِّدة «جاردنر»؛ لذلك وضعتُ الجيتار جانباً، وجلست في مكاني متجهِّم الوجه قليلاً، وبقيت على هذا الحال، لمدّة، ونحن نسير في الجندول.

وما إن خرجنا إلى قناة أوسع حتى مَرَّ من جانبنا تاكسي مائي، عَكَس اتِّجاهنا، بسرعة شديدة، مخلّفاً موجات مائية تحت جندولنا، وكنّا قد اقتربنا من مبنى «بلازو»، حيث يقطن السيِّد «جاردنر»، وبينما كان «ڤيتوريو» يتَّجه بنا إلى رصيف الميناء، قلت: «يا سيِّد «جاردنر»، لقد كنتَ، دوماً، جزءاً مهمّاً في تشكيل وعيي، وهذه الليلة كانت ليلة خاصّة، بالنسبة إليّ. وإذا ودعتك اليوم، ولم أرك مرّة أخرى، في حياتي، فستبقى هناك، دوماً، تساؤلات عالقة في ذهني. أرجوك، يا سيِّد «جاردنر» أخبرني: هل كانت السيِّدة «جاردنر» تبكي، قبل قليل، لأنها كانت سعيدة أم لأنها حزينة؟».

ظننت أنه لن يجيبني، ولم يبدُ منه، وهو يجلس في هذا الضوء الخافت في مقدمة الزورق، إلا حدبته. ولكن، بينما كان «ڤيتوريو» يحاول ربط الزورق، قال بهدوء: «أظنّ أنها كانت سعيدة، وهي تسمعني أغنّي هذه الأغنية، لكنها- بالطبع- كانت حزينة أيضاً. كلانا حزين. قضينا سبعة وعشرين عاماً معاً، وسننفصل بعد كلّ هذا الوقت الطويل. هذه آخر رحلة لنا سويّاً».

قلت، برقّة: «أنا آسف جدّاً لسماع ذلك، يا سيِّد «جاردنر»، وأعتقد أن كثيراً من الزيجات انتهت، حتى بعد سبع وعشرين سنة. ولكن- على الأقلّ- لديكما القدرة على الانفصال بهذا الشكل؛ إجازة في البندقية، وعرض غنائي في الجندول. ليس لدى كلّ الأزواج القدرة على الانفصال بهذا الشكل المتحضِّر» .

«ولكن، لماذا لا نكون متحضِّرين؟ نحن لا نزال متحابَّيْن؛ هي تبكي لأنها ماتزال تحبّني، وأنا مازلت أبادلها الحبّ، بالقدر نفسه».

كان «ڤيتوريو» قد قفز إلى رصيف الميناء. أمّا أنا والسيِّد «جاردنر»، فقد جلسنا في الظلام. كنت أنتظر منه أن يقول المزيد، و- بالفع- بعد دقيقة أكمل كلامه:

«كما قلت لك، لقد أحببت «ليندي» من أوَّل نظرة. ولكن، هل كانت تبادلني الحبّ، وقتها؟ أشكّ في أن يكون قد خطر في بالها هذا الأمر. كنت نجماً، وهذا كلّ ما كان يهمّها. كنت حلمها الذي خطَّطت له، وهي تعمل في ذلك المطعم الصغير. لم يدُرْ في ذهنها إن كانت قد أحبَّتني أم لا. لكن، عندما يدوم الزواج سبعة وعشرين عاماً، فإن أشياء مدهشة تحدث؛ فالكثير من الأزواج يبدأون بقصّة حبّ، ثم يشعرون بالملل، وتنتهي العلاقة بكراهية كلّ منهما للآخر. وفي بعض الأحيان، تكون الأمور معكوسة. لقد استغرق الأمر بيننا بعض السنوات، لكن- مع الوقت- بدأت ليندي تحبّني. في البداية، لم أصدِّق ذلك، ولكن- بعد مدّة- لم يراودني أدنى شكّ في ذلك؛ كلمسة منها على كتفي ونحن ننهض من مكاننا، وراء طاولة، أو ابتسامة صغيرة مدهشة ونحن في الغرفة في وقت لا يستدعي الابتسام، بل لأنها تداعبني. أراهن على أنها فوجئت بنفسها تحبّني مثل أيّ شخص آخر، لكن هذا ما حصل. بعد خمس أو ستّ سنوات، وجدنا أنفسنا منسجمَيْن. ويخاف كلّ منا على الآخر، ويهتمّ به. مثلما قلت، لقد أحبّ أحدنا الآخر، ولازلنا متحابَّيْن حتى هذا الوقت».

«لم أفهم، يا سيِّد «جاردنر»! فلماذا- إذن- ستنفصلان، أنت والسيِّدة «جاردنر»؟».

أطلق تنهيدة أخرى من تنهيداته، وقال: «كيف ستفهم، يا صديقي، وأنت آت من حيث أتيت؟ لكنك كنت لطيفاً معي، الليلة؛ ولذلك سأحاول أن أشرح لك: المسألة هي أنني لم أعد اسماً كبيراً كما كنت، من قبل. اعترض كما تشاء، والمكان الذي أتينا منه لا يعترف بمثل هذه الأشياء. لم أعد اسماً كبيراً. بإمكاني أن أتقبَّل ذلك، وأختفي، ثم أعيش على أمجاد الماضي، أو أستطيع أن أقول لا، أنا لم أنتهِ بعد؛ بمعنى آخر: يا صديقي، أستطيع أن أعود إلى

الساحة. كثير منهم قد عادوا وهم في مثل وضعي، بل أسوأ منه، لكن العودة ليست لعبة سهلة. عليك أن تكون جاهزاً لتقوم بتغيُّرات كثيرة، ومنها تغيُّرات قاسية: تغيِّر نفسك، أو حتى أنك قد تغيِّر شيئاً تحبّه».

«يا سيِّد «جاردنر»، هل تقول إن عليك، أنت والسيِّدة «جاردنر»، أن تنفصلا من أجل عودتك؟»

«انظر إلى الأشخاص الآخرين، الأشخاص الذين عادوا بنجاح. انظر إلى الأشخاص الذين هم من جيلي، الذين ما زالوا موجودين على ساحة الغناء. كلّ واحد منهم تزوَّج، من جديد، و- أحياناً- مرَّتين أو ثلاث مرّات. كلّ واحد منهم يتأبَّط ذراع زوجة شابّة. سيكون وضعنا، أنا و«ليندي»، مضحكاً، بالإضافة إلى وجود تلك المرأة الشابّة- بالذات- التي وقعت عيناي عليها، ووقعت عيناها عليّ. «ليندي» تعرف الأمر. لقد عرفَته قبل ذلك، وقبل أن أعرفه بمدّة طويلة، عرفَته منذ أن كانت، في تلك الأيّام، تعمل في ذلك المطعم الصغير، وهي تستمع إلى السيِّدة «ميج». لقد تناقشنا في ذلك طويلاً. إنها تفهم أن الوقت قد حان ليذهب كلّ واحد منّا في طريق».

«لم أفهم حتى الآن، يا سيِّد «جاردنر»! لا يمكن أن يكون هذا المكان الذي أتيتما منه، أنت والسيِّدة «جاردنر»، مختلفاً - إلى تلك الدرجة- عن أيّ مكان آخر، والدليل على ذلك- يا سيِّد «جاردنر»- أن هذه الأغاني التي كنت تغنّيها، كلّ تلك السنوات، تؤثِّر في الناس، في كلّ مكان، حتى في البلد الذي كنت أعيش فيه. وماذا تقول كلمات هذه الأغاني؟ إنها تقول: إذا توقَّف شخصان عن أن يحبّ أحدهما الآخر، وكان عليهما الانفصال، فإن ذلك سيكون محزناً. ولكن، إن استمرّا تبادل الحبّ فعليهما البقاء معاً، للأبد. هذا ما تقوله كلمات هذه الأغنية».

«أفهم ما تريد قوله، يا صديقي، و- ربَّما- بدا لك هذا قاسياً. أعرف هذا، ولكن الأمر يسير بهذا الشكل، وهذا الأمر يتعلَّق بـ«ليندي» أيضاً؛ فمن الأفضل لها أن ننفصل الآن، فما زالت تتمتَّع ببعض الشباب. لقد شاهدتها بنفسك.. ماتزال امرأة جميلة. عليها أن تفعل ذلك، الآن، قبل أن يفوتها الوقت. إنها تحتاج الوقت لتجد الحبّ مرّةً أخرى، ولتتزوَّج، من جديد. تحتاج إلى الخروج، قبل أن تفوتها الفرصة».

«لا أعرف بماذا عساي أن أجيب على هذا! لقد فاجأني السيِّد «جاردنر» وهو يقول: «أظنّ أن والدتك لم تخرج، أبداً».

فكَّرت في كلامه، ثمّ قلت بهدوء: «لا، يا سيِّد جاردنر، لم تخرج أبداً، ولم تعش طويلاً حتى ترى التغيُّرات التي حدثت لبلادي».

«هذا محزن. أنا متأكّد من أنها كانت امرأة طيِّبة. وإذا كان كلّ ما قلته حقيقياً، عن أن ألحاني كانت تسعدها، فهذا يعني لي الشيء الكثير. ومن المحزن- حقّاً- أنها لم تخرج، ولا أريد أن يحدث ذلك لـ«ليندي». لا، يا سيِّدي. لا أريد هذا لـ«ليندي». أريد لها أن تخرج».

كان الجندول يهتزّ، برقّة، عند رصيف الميناء. فنادى «ڤيتوريو» علينا، وهو يمدّ يده. بعد عدّة ثوان، وقف السيِّد «جاردنر»، وقفز خارج الجندول. وعندما حان الآوان، قفزت أنا الآخر، ومعي الجيتار (لم أكن أريد أن أتسوَّل من «ڤيتوريو» أيّ توصيلة مجّانية)، وأخرج السيِّد «جاردنر» محفظته.

بدا «ڤيتوريو» سعيداً بأجره، الذي تلقّاه من السيِّد «جاردنر»، وعاد إلى الجندول، وهو يردّد كلامه، وسلامه المعهوديْن، ومضى يسير في القناة.

أخذنا ننظر إليه، إلى أن اختفى في الظلام ، ثم وضع السيِّد «جاردنر» مبلغاً كبيراً من المال في يدي، فقلت له إن ذلك كثير جدّاً، وإنه- في كل الأحوال- كان لي عظيم الشرف أن أقوم بذلك، لكنه لم يرضَ أن يسترجع أيّ شيء من المبلغ.

قال: «لا.. لا»، وهو يلوح بيده أمام وجهه، وكأنه يريد أن ينتهي، ليس فقط من دفع النقود، بل مني، ومن كل هذه الليلة، أيضاً، و- ربَّما- من كلّ هذه الفترة من حياته. بدأ يمشي باتِّجاه مبنى «بلازو»، ولكنه، بعد أن قطع عدّة أماكن، وقف والتفت إلى الخلف كي ينظر نحوي. كان الشارع الضيِّق الذي نقف فيه، والقناة، وكلّ شيء غارقاً في الصمت، الآن، عدا صوت التلفزيون الآتي من مسافة بعيدة.

قال: «لقد عزفت، الليلة، بشكل جيِّد، ياصديقي. لديك لمسة لطيفة».

«أشكرك، يا سيِّد «جاردنر». وأنت غنَّيت بشكل رائع.. رائع، كالعادة».

«ربّما، سآتي إلى الميدان قبل أن نغادر، وأستمع إلى عزفك مع الفرقة».

«أتمنّى ذلك، يا سيِّد «جاردنر»».

لكني لم أرَه، مرّة أخرى، وسمعت- بعد عدّة أشهر، في الخريف- أن السيِّد «جاردنر»، والسيّدة «ليندي» حصلا على الطلاق، فقد قرأ أحد النادلين الذين يعملون في مطعم «فلوريان» الخبرَ في مجلّة ما، وأخبرني به. عاد كلّ شيء إلى ذهني، عن تلك الليلة، وشعرت بشيء من الحزن، وأنا أفكِّر فيما حدث، مرّة أخرى؛ لأن السيِّد «جاردنر» بدا شخصاً محترماً جدّاً، وحتى لو أنك نظرت إلى الأمر، من كلّ النواحي، وحتى إن عاد أو لم يعد، فإنه سيبقى- دوماً- واحداً من العمالقة.

غنيّ عن التعريف عبّاس كيارستمي؛ فقد اعتلى اسمه قمم السينما العالمية، وذكره كثير من المخرجين والنقّاد العالميين ضمن مخرجيهم المفضّلين. استلهم أفلامه من الحياة البسيطة اليومية، وقدّمها بنظرة ثاقبة وذكية، كما يفعل الشعراء الحقيقيون، فالمتابع لأفلام كيارستمي، يدرك أن السينما لديه ضرب من الشعر، فهو شاعر يكتب بلغة السينما، وثمّة خيط ما من الشعر يجري، دائماً، في أفلامه. كما أن شعره يشبه سينماه؛ هو مزيج من البساطة والحيرة المؤلمة والمستحبّة. أنجز كيارستمي ما يربو على 40 فيلماً؛ بين الروائي الطويل، والقصير، والوثائقي، كما كان مصوِّراً ورسّاماً بارعاً. منذ البداية، ارتأى طريقه وطريقته الخاصَّيْن في الرؤية؛ ما وضع اسمه ضمن أهمّ مؤسّسي الموجة الحديثة في السينما الإيرانية، والتي برزت – خاصّة – في نهايات الستّينيات.

كان كيارستمي ملمّاً بالأدب الفارسي القديم، وقد أصدر مختارات من شعر حافظ الشيرازي، وسعدي الشيرازي، وجلال الدين الرومي، و– أيضاً – برؤيته وطريقته الخاصّة، كما أصدر مجموعة من القصائد القصيرة في كتاب يحمل عنوان «مع الريح»، ومنه اختيرت هذه القصائد.

وُلِد كيارستمي عام (1940)، في طهران، وتوفِّي في 4 يوليو/تموز، 2016، في باريس، إثر جلطة دماغية.

هل تعرف الأشجار؟

شعر: عبّاس كيارستمي

ترجمة: مريم حيدري

1

عشرات من المفاتيح
باقية من سنوات بعيدة
لا أجرؤ على رميِها
دون أن يكون ثمّة قفل.

2

يرافقني ظلّي
من الأمام تارةً،
ومن الجانب تارةً،
وتارة أخرى من الخلف.
ما أروعها
الأيام الغائمة!

3
قفل يغطّيه الصدأ
يحرس
باباً متآكلاً،
على سياج لا سقف له.

4
القمّة
مكان للقهر،
لدى البعض،
ولدى القمّة
هي مكان للثلج.

5
عدت إلى مسقط رأسي
بيتنا
كان ضائعاً،
وصوتُ أمّي
فبقيتُ أنا في النهاية.
أنايَ زعلان منّي الآن،
ولا أحد
ليتوسَّط.

6
أكره اللغةَ؛
اللغة المُرّة
اللغة الحادّة.
أكره لغة الصرف والنحو
ولغة الاستعارات.
حدِّثيني
بلغة الإشارة.

7
أرض مخيّلتي
دون أسيجة،
ودون محاصيل.

8
الأزهار البرّيّة
لا أحد شَمّها،
ولا أحد قطف..
لا أحد باعها،
ولا أحد اشترى.

▼ (إيران) yeganeh shahmir

9

قالت:
لا حيلة في يدي.
ليتها قالت:
(في قلبي).

10

دائماً، يبقى غير مكتمل
حديثي
إلى نفسي.
أين هو؟
وماذا يفعل؟
ذلك الذي نسيته.

11

هناك الكثير من الأحبّاء
الكثير من المحبِّين
أمّا الأحبّاء والمحبّون،
فبعدد الأصابع.

12

ثمّة نار موقدة في الغابة..
أشجارُ الحور
واقفة تنظر.

13

أصدقائي
يؤلمونني أبداً؛

لا أتذكّر شيئاً
من الأعداء.

14
أزهار عبّاد الشمس
تتهامس مطَأطَأة الرؤوس،
في اليوم الخامس من هطول الثلج.

15
ما وراء الخير والشرّ
السماء زرقاء
زرقاء.

16
من ثقب الباب،
تدخل ريح قارسة،
ويدخل ضوء القمر.

17
الليل، جاء في محلّه.
الفجر، طلع في محلّه.
الديكُ، صاح في محلّه.
وأنا.. نمتُ
في غير محلّي.

18
غيمة سوداء
في النهاية،
احتضنتُ
القمر.

19
بعتُ حديقتي،
اليوم.
يا ترى،
هل تعرف الأشجار ذلك؟

20
آلاف من الأطفال العراة
في الثلج
كابوس ليلة الشتاء.

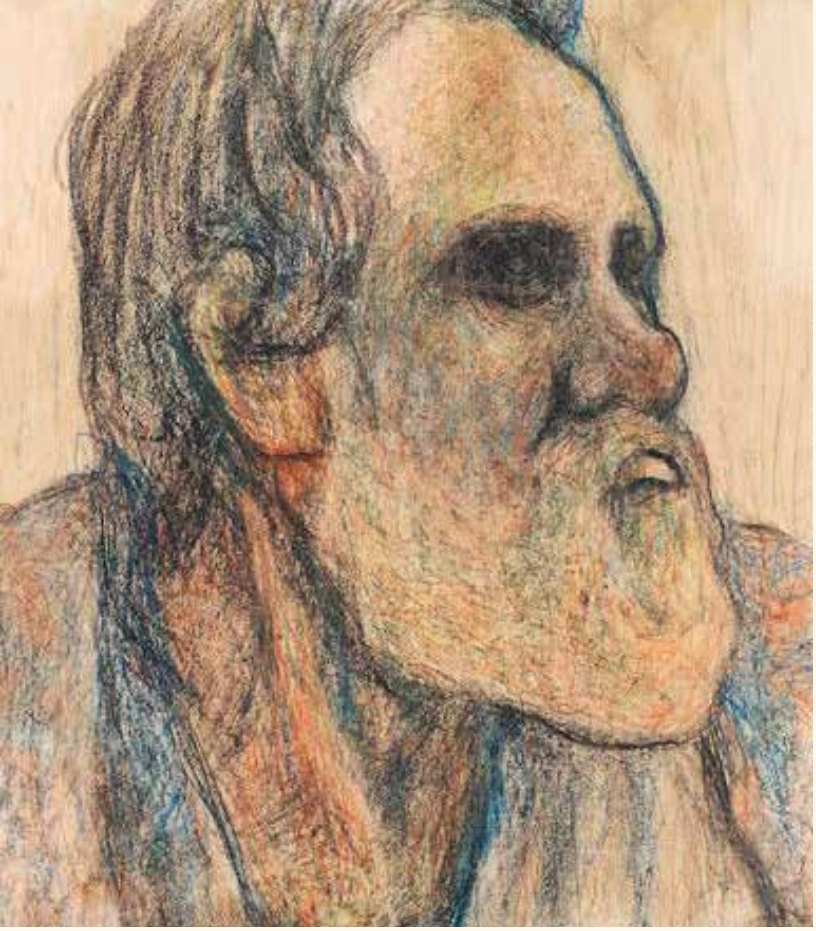
21
نحن في نهايةِ
رمضان..
السفرُ أمامنا،
والسُّفرةُ فارغة.

22
سقطتْ تفّاحة
من الشجرة،
وأنا
فكَّرتُ في جاذبيَّتِك.

23
بهدف الطيران،
جرّبتُ
السقوط...

التمثال

محمَّد عباس علي داود (مصر)



عبد الهادي الجزار (مصر) ▲

أدار «البرامونـي» عينيه المطموسـتَيْن فـي وجهه، الذي أكلت السـنون زهوته، وتركته يعالج الجفاف.. تحسَّست يده جذور البطاطـا المتراصّـة علـى الأرفـف حـول بيت النـار، ضحك ضحكتـه الرحبـة، وهـو يميل برأسـه ناحيـة اليميـن، قليلاً، وقـال وهـو يلقِّـم فُوَّهة الفـرن الصاج ببعض قطع الخشـب الصغيرة:

– حارتنا بقى لها موقع على الخريطة.

«البرامونـي» جبرتـي الحارة (كما يسـمِّيه محمَّد بن الشـيخ رمضان)، يقف على رأس الحارة مستقبلاً القادمين و–أيضاً– مودِّعـاً الراحلين.. تراه بعد الظهيرة، دومـاً، إلى آخر الليل، له مقعده أمام العربة، يجلس هادئاً يتحرَّك بصعوبة، متحسِّسـاً جـذور البطاطـا؛ وباسـطاً يده أمـام بيـت النار، الـذي كلّما ذوت نـاره مَـدَّ يده أسـفل منه إلى (الجـوال) الموضوع تحت قدميـه مباشـرةً، يُخـرِج قطع الخشـب الصغيـرة، ويقدِّمها قربانـاً للنـار، لعلها تشـوي البطاطـا كما يريد. أمّـا غير هذا فصمـت الصابريـن، حتـى إذا بـدأت بـوادر الظلمـة قام من مكانـه إلى زرّ (لمبـة) الكهرباء المعلَّق على الجـدار بجواره، وضغـط عليـه، ثـم عـاد إلى مقعـده، مـن جديد. يقبـل إليه الشـباب– خاصّة– في ليالي الصيـف، يتجمَّعون بجوار عربة البطاطـا.. يضحكون، أحياناً، ويتبادلون (القفشـات)، أحياناً أخـرى.. يحكي لهم، فـي معظم الأحايين، مالم يسـمعوه من قبـل، عن الحـارة وزمانها الحقيقـي، كما يقول.

كانـت حارتنا قد اسـتيقظت، يوماً، على كشـف أثريّ في بيت الشـيخ رمضـان؛ تمثال لم يـرَ الناظـرون مثيلاً لـه، تناقلوه بينهـم منبهرين به، مشـدوهين لصنعه، متحيِّريـن في أمره؛ فمادّته مجهولة بالنسـبة إليهم، وكذلك هيئته التي لم يستطع الكثيرون فهمها أو شـرح معناها.

تحوَّلـت حارتنـا، بعدهـا، إلـى بـؤرة، تتوجَّـه إليهـا الأنظار والكاميـرات، وكذلك العلماء والباحثون؛ الكلّ يأتي محمَّلاً بكمٍّ من الأسـئلة والأجهـزة العلميـة والخرائط، يدقِّق فـي المكان الذي عُثِر فيه على التمثال، وبدلاً من اسـتيقاظنا على الصمت والخمـول، تحـرَّرت حارتنا من الهامش الذي ارتضته سـكناً، وانطلق اسـمها في فضاء الكون؛ ذلك لأن التمثال المكتشـف، حديثاً، اسـتطاع– بمجـرَّد ظهوره– تغييـر مفاهيم ونظريات عـن تاريخ الحـارة، والبلد كلّهـا.. وجد العلمـاء والمختصّون أنـه لاينتمـي لأيّ عصـر مـن العصـور المعروفة، واكتشـفوا أنـه أقـدم من كلّ أثـر عرفوه، كما وجـدوا– أيضـاً– أن المادّة المصنـوع منهـا لايوجد لهـا مثيـل علـى الأرض.. موجة من التسـاؤلات أخذت تعلو، حتى شـملت كافّة أركان البسـيطة!. الخبـراء، من أركان المعمورة، جـاؤوا مهرولين، ينظرون إليه ويُخضعونـه للفحـص، بـكلّ مالديهم مـن أجهـزة متطوِّرة، دون أن يصلـوا إلى جديد، القنـوات الفضائية– أيضاً– تزايدت شـراهتها لاسـتجلاء الأمر.. يمَّموا وجوههم إلى الحارة ينقِّبون ويبحثـون فـي المكان والبشـر، والكلّ يبحـث عن جديد.

***

رسم المذيع على شفتيه بسمة رقيقة، وهو يخاطب الكاميرا:

– من قلب الحارة نحدِّثكم.

شـرح الشـيخ رمضـان الحكاية، للمـرّة المئة، علـى مايذكر، وصـف بيتـه المكـوَّن مـن دار كبيـرة، كانت، فـي الماضي البعيـد، مأوى للعائلـة التي تفرَّقت فروعها، ولـم يبق بها من نسـل المنشـاوي الكبير سـواه، حكى عن الحديقـة الصغيرة أمـام الـدار، بسـورها الحجري الـذي تعلوه أسـياخ حديدية مرتفعـة، تكاد تكون متلاصقة، لمنع دخول الحيوانات الضالّة أو المتطفِّليـن. قـال إن الحديقة مهملة لعدم وجود من يرعاها أو يهتـمّ بأمرهـا، كما كان قديمـاً، وذكر أن سـعيداً ابن أخته أمينـة التـي هاجرت مـع زوجهـا، منذ سـنين، جاء يـزوره،

واقترح عليه تحويلها إلى سوبر ماركت ينفعه وينفع أولاده المتفرّقين في أنحاء الأرض، وينفع أهل الحارة، أيضاً.
بدأ الحفر لرمي الأساس فوجدوا التمثال.
حاول الشيخ رمضان أن يكمل الحكاية، ويقول أن سعيداً أراد أن يأخذ التمثال إلى السفارة، لولا أنه حكى الحكاية للبرامونـي الذي يقف، بعربته، بجوار البيت دوماً، بعد عودته من صلاة العشاء، والبرامونـي أسرع إلى تنبيه الشباب الذين وقفوا له، وأبلغوا السلطات. حاول الشيخ رمضان أن يحكي هذا لكنه لم يستطع؛ لانشغال المذيع- عامداً- عنه.
..
اتَّجهت الكاميرا إلى بيت الشيخ رمضان، تجوَّلت في الحديقة التي توقَّفَ الحفر فيها، صوّرت أشجار الثمار وأماكن زهور الفلّ والياسمين وأماكن زراعة الخضَر التي كانت تملأ جنباتها، وماجرى لكلّ هذا، الآن، وكيف تحوَّل إلى ماهو عليه، وركَّزت على المكان الذي غارت فيه الأرض، والذي تمّ استخراج التمثال منه.بعدها، خرجت إلى الحارة، دارت على الوجوه منصتةً منقِّبةً.. معظم الحضور من أهل الحارة تكلَّموا، ولاجديد. انتبهت لرجل كفيف يجلس خلف عربة خشبية صغيرة ذات عجلتين، أوَّل الحارة، يبيع عليها البطاطا المشوية التي يقوم بشيِّها في فرن صغير من الصاج، وقوده قطع الخشب الصغيرة، هو الوحيد- تقريباً- الذي لم يتكلَّم، ولم يسعَ إلى الظهور.. اتَّجهت الأضواء إليه:
- ما اسمك؟
- البرامونـي.
- أنت الوحيد الذي لم يتكلَّم!
قال، وهو يميل برأسه ناحية اليمين قليلاً، وقد علت شفتيه بسمة بلون نهار، تعلوه غيوم من أثر التلوُّث الحادث في الجوّ، منذ سنين:
- التمثال ظهر، لعنته ظهرت معه، احذروا منه.
توتَّرت النظرات.. بان الكدر، وعلت العيون غيوم القلق، بينما النهار الكهل يلملم خيوطه المترامية من أنحاء الكون، منحدراً، بوجهه الشديد الشحوب، إلى مغيب.
تبادل المذيع مع مَنْ حوله نظرات ممزوجة بحيرة، ثم تساءل مرتبكاً، وهو يحدِّق في عينيه مطموستَي البريق:
- هل رأيته؟
- كما لم يره أحد منكم.
ساد الصمت لحظات، تبادلت فيها الأعين نظرات الضيق المعجونة بالخوف، ارتفع اللغط المصحوب بحيرة النظرات، تطايرت عبارات الاعتراض:
- تخاريف.
- دعك منه.
تمسَّك المذيع بالصبر.. سأله:
- ثمّ ماذا؟
أدار عينيه المطموستين في وجهه، الذي أكلت السنون زهوته، وتركته يعالج الجفاف، منصتاً إلى الكلمات الساخرة، ثمّ أجاب:
- هذا كلّ مالديّ.
رأى المذيع أن الواقفين جميعهم صامتون، كأنما الكلمات التي قالها البرامونـي وكذَّبوها، قد أربكت تفكيرهم، أو أنهم صدَّقوها رغماً عنهم.. قال محادثاً:
- لكنه يحتاج إلى توضيح.
قال، وهو يستدير إلى فُوَّهة الفرن الصاج، ويلقمه ببعض قطع الخشب الصغيرة، متشاغلاً به ومحاولاً الانفلات من الحلقة المحاصرة له بالميكروفونات:
- ليس لديّ مزيد.
- لكنني ألمح بين شفتيك كلمات تريد الخروج إلى النور.
- أعيدوا التمثال إلى باطن الأرض، أو ألقوه بعيداً عن حارتنا.
- لماذا؟
مَدَّ يده يتحسَّس جذور البطاطا المتراصّة على الأرفف، حول بيت النار، يُبعِد ما قارَبَ الاستواء، ويضع غيره مكانه، دون أن يأبه بالردّ.
..
هبَّ البرامونـي واقفاً، حينما أهلَّ الشيخ رمضان من بعد.. اقترب منه باسماً، وتساءل في ودّ:
- كيف عرفت بقدومي؟
مشيراً بطرف خفيّ إلى عينيه المطموستين، ضحك ضحكته الرحبة وهو يميل برأسه ناحية اليمين قليلاً، وقال وهو يلقِّم فُوَّهة الفرن الصاج ببعض قطع الخشب الصغيرة:
- هل تصدِّقني إذا قلت إنني أراك؟
- كيف؟
- أرى طيفاً لطيفاً لكلّ من أحبِّهم أو أرتاح إليهم، طيفاً يقبل أو يدبر، له بسمة أحسّها وأتجاوب معها.
- وكيف تفرَّق بين طيف وآخر؟
- لكلّ منكم طيفه الذي أعرفه جيِّداً، ربَّما بدرجة شفافيَّته.
- والذين تكرههم أو لاتطيقهم؟
طيفهم ثقيل، ويتدرَّج ثقله بدرجة مقتي له أو ضيقي منه.
مَدَّ الشيخ رمضان يده إلى جذ ر بطاطا مشويّ. بهدوء، سحب البرامونـي ورقة وأعطاها له، ومعها قليل من الكمّون.. أخذها في صمت، أزال القشرة وعاد إلى البرامونـي:
- التمثال سافر أميركا للدراسة والبحث.
ارتفعت ضحكته الرحبة، من جديد، وهو يميل برأسه ناحية اليمين قليلاً.. قال وهو يلقِّم فُوَّهة الفرن الصاج ببعض قطع الخشب الصغيرة:
- لعلَّه يظهر قدراته، هناك.

يجتاز الأدب الشعبي، عامّة، والحكاية الشعبيّة، خاصّة، امتحاناً عسيراً في ظِلّ التحوُّلات التقنية والسوسيوثقافيّة، اليوم. والواقعُ أن هذا الأدب واجه، عبر تاريخه تحدِّيات شبيهة؛ أقصد أمانة الرواة والقدرة على الاستمرار ضمن منظومة الأدب، والتعايُش مع الأجناس والأنواع الجديدة في ظِلّ سياقات ثقافيّة وحضاريّة صارت –بفعل التمدرُس والتقدُّم التقني– تشهد انحسار ما يمكن تسميته: حواضن الأدب الشعبي.

في زمن التقنية ووسائل التواصل الحديثة

التحريفُ قَدَرُ الأدب الشَّعبيّ

د. رضا الأبيض *

في الوقت الذي برزت فيه دعوات المحافظة على هذا الأدب، شعراً وحكاياتٍ، وتوثيقها، خوفاً من الضياع والنسيان، وجد المبدعون في هذا اللون من الأدب منهلاً لا ينضب، فغاصوا على عناصره يستثمرونها في توليد نصٍّ جديد. بيد أنّ كتابتهم الحكاية الشعبيّة لم تكنْ، في الحقيقة، إلّا إعادة كتابة «réécriture»، أي تصرُّفاً وإعادة صياغة و«تحريفاً».

وإذا كان التحريفُ الأول قد نشأ، في أغلبه، لأسباب موضوعية تتمثَّل، خاصّة، في الإطار الثقافي الشفويّ ومحدودية القدرة على التذكُّر والجهل بالمُؤلِّف الحقيقي.. فإنّ التحريفَ الثاني، أي الاستعادة الإبداعية، كان على ضربين؛ أحدهما غير واعٍ، والثاني مقصودٌ في إطار تجديد القول الإبداعي والبحث عن سبل لكتابة نصٍّ طريف.

والاستعادة الإبداعية، بنوعيها، تكون، كما هو معلوم، ظاهرة تدلّ عليها آثار في النصِّ الجديد صريحةٌ، وتكون خفيّة تحتاج إلى قارئ «مُثقَّف» يتفطَّن إليها.

ولا شَكّ في أنّ التفكيرَ في هذه القضايا يحتاج إلى أن نُعيد التفكير في مفهوم الحكاية الشعبيّة، وأن نتساءل عن موقعها ضمن منظومة الأدب، وأن نرصدَ أهمّ التحوُّلاتِ التي طرأت في ظِلّ تطوُّر وسائل الاتصال والوسائط الإلكترونية التي غيَّرت مفهوم السَّرد، وأثَّرت في الاستراتيجيات السردية.. وأن نُفكِّر في كيفية تلقِّي الحكاية الشعبيّة اليومَ، وقد حدثت تغييراتٌ جوهرية على الذوق والتلقِّي، وفي سبل استثمارها، أي إعادة اكتشافها وإنتاجها، وفي الأشكالِ التي يمكن أن تأخذها وكيفية تعايُشها مع الأنماط والتعبيرات الجديدة.

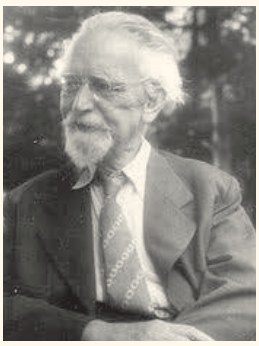
تلك قضايا كثيرة طرحتها أنماطُ القصّ التراثي والشعبي، وتصدَّى إليها الباحثون والدارسون من عدّة زوايا، وبأدواتٍ مختلفة، ليس متاحاً لنا الخوض فيها كلّها. بيد أننا نُشير إلى أنّ الروسي «فلاديمير بروب – Vladimir Propp» قد حاول، منذ عشرينيات القرن الماضي، أنْ ينهي انشغال النقدِ بظروف العمل وخلفيَّته وتاريخه، وأن يهتمّ بشبكة العلاقات بين عناصر الحكاية الشعبيّة والخرافية وببنيتها القارّة، فكتب أعمالاً رائدة في مورفولوجيا الحكاية الخرافية (1928) هي جزء من مشروع أكبر يتعلَّق بدراسة الفلكلور، ثمّ توجَّه إلى دراسة الجذور التاريخية للحكاية الشعبيّة (1946).

لقد حاول «بروب» أنْ يكتشف القوانين التاريخية القادرة على تفسير تشابه الحكايات في العالم بأسره انطلاقاً من فرضية أنَّ الحكاية الخرافية المُعاصِرة تحمل آثار الأزمنة المتعاقبة، منذ نشأتها إلى الآن. وهو –بذلك– ينقد فكرة الحتمية الماركسية ومبدأ الانعكاس الذي يحكم علاقة البنى التحتية بالبنى الفوقية، إذ إنّ الحكاياتِ، من منظوره، تتميَّز بكثيرٍ من الاستقرار. إنها تخترق المراحلَ التاريخية (العبودية، الإقطاع، الرأسمالية) دون أن تطرأ

فلاديمير بروب ◄

دانيال فابر ◄

جان كلود شميت ◄


فريدريك فون دير ◄

عليها تغييرات جوهرية. وهو ما قاده في النهاية إلى اعتبار الحكاية الرائعة هي الحكاية الخالدة، وإلى أن مردّ خلود الحكاية الشعبيّة هو جمالية ومتعة التخييل فيها.[1]

غير أن «فابر دانييل»، و«جان كلود شميت»، يذهبان إلى أنّ سببَ انتشار الحكاية الشعبيّة واختراقها الحقب والأزمنة ليس متعتها الجمالية فحسب، بل -أيضاً- بسبب أنها تُمثِّل معرفة تملكها الجماعة وتتبادلها، ولأنها تدخل في علاقات مُعقَّدةٍ مع أشكال وأجناس أخرى شفويّة، ومكتوبة، وتخييلية، وعلمية، ومع المعتقدات والطقوس. فالحكاية الشعبيّةُ -في رأيهما- ليست مجرَّد حكاية مسلّية، إنما هي شكلٌ مخصوصٌ في التعبير عن الحكمة. وهي ليست نوعاً نقياً مستقلاً، وإنما هي -مجتمعة- خطابٌ ثقافي، تؤثِّر وتتأثَّر فلا تنفصلُ عن الواقع التاريخي، والاجتماعي وعن معتقدات الشعوب وطقوسها التي تُعبِّر عنها وتنقلها، دون أنْ يعني ذلك كونها مجرَّد انعكاس للواقعِ.

والحقيقة أنّ «بروب» قد أَقَرَّ بصعوبة شَكْلَنة الحكايات، وأنه حين اختار التجريد والبحثَ عن الثوابت، انطلاقاً من علاقة التعارُض بين الثابت والمُتحوِّل، لم يغلق البابَ أمام المقاربة التاريخية التي تتناول التحوُّلات والقيم المُتغيِّرة. يقول «ج كورتيس»: «ذلك هو البرنامجُ الذي سيُحقِّقه، من جهته، من بين برامج أخرى، ويحمل عنوان «الجذور التاريخية للحكاية العجيبة»...[2].

فالحكاية -حسب «بروب»- ليست متعالية عن سياقاتها السوسيوثقافيّة، لأنها تتلقَّى تأثيراتِ المحيط والثقافة، وتحتفظ بآثار ماضيها، أي بما يُشير إلى تخلُّقها ورحلتها في الزمن.

ولقد وضَّح «فويدرك فون دير ليان -Friedrich von der Leyen»، في كتابه «الحكاية الخرافية..»[3]، آثار العهد الغابر المرتبط بحياة الإنسان البدائي ومعتقداته.. في الحكاية الخرافية، إذ اعتبر أن أصولها دينية واعتقادية قديمة، روحانية، وطوطمية، وفيتشية..

ومثلما نعلم، حدثت تطوُّرات مهمَّة في دراسة الشكل والتاريخ والمرجع في مجال السرد، منذ «بروب»، وهو ما انعكس على دراسات الحكاية الشعبيّة وكيفيات تلقّيها.. لقد تعدَّدت طرق مقاربتها: شكلانية، بنيوية، سوسيولوجية، نفسية، سيميائية، تأويلية.. وتعدَّدت أشكالُ صمودها أمام التحوُّلات الكبرى التي تعصف بالثقافة والفنون، والتي تتَّسم بهيمنة البصريّ والتقنيّ وبضعفِ التواصل الشفوي، وانحصار تداول الأدب الشعبي (بأنواعه) في البيوت والمقاهي والمناسبات الاجتماعيّة والدينية..

ولَعلّ استثمار كُتَّاب القصّة والشعر والمسرح الحكاية الشعبيّة الخرافية في بناء عوالم أدبيّة وتخييلية جديدة، أحد مظاهر صمودها ومقاومتها النسيان، في سياق مشروع استثمار التراث الشعبي وتوظيفه لكتابة نصٍّ إبداعي مُتمرِّد يروم دخول دائرة الحداثة، من خلال كسر قواعد الكتابة السردية التقليدية وتوظيف طرائق جديدة مثل التناصّ مع التراث الشعبي في تنوُّعه: التقاليد والعادات والأساطير والأمثال والشعر الشعبي والحكايات. ولقد ظهرت في العقود الأخيرة دراسات كثيرة اهتمّ أصحابها بـ «توظيف التراث الشعبي في... «الرواية، والمسرح، والقصّة القصيرة، وأدب الأطفال».. دلّت على شيوع ظاهرة توظيف التراث الشعبي وتوظيف الحكاية الشعبيّة، باعتبارها أحد أهمّ أشكال التعبير الشعبي في ما سمَّاه إدوار خراط: «تيّار استيحاء التراث» أحد تيارات الحساسية الجديدة، منذ خمسينيات القرن العشرين.

لقد تزايدت العودةُ إلى السَّرد الشعبي والخرافيّ تدريجياً بتزايد انفتاح المبدعين على عوالم العجيب والغريب في سياق إعادة التفكير في مفهوم كلّ من الواقع، والواقعية، والتجريب، والحداثة، خاصّة بعد هزيمة يونيو/حزيران، سنة 1967. لقد كان المرجع الاجتماعي العام لمبدعي هذه الحساسية الجديدة «هو حقبة هزيمة الآمال الكبيرة والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات

المحدودة والمشروطة [..]، ثم اقتحام القيم الاستهلاكية»[4].

ومن المُؤلَّفات التي اهتمَّت بتوظيف الروائيين للحكاية الشعبيّة، نكتفي، في هذا المقام، بالإشارة إلى دراسة محمد رياض وتار «توظيف التراث في الرواية العربيّة المُعاصِرة »، والتي خصَّص فصلها الأول لـ«توظيف الحكاية الشعبيّة» مُمثَّلة في «ألف ليلة وليلة».

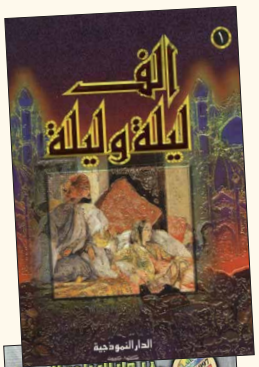
لفت محمد وتار الانتباهَ إلى قيمة «ألف ليلة وليلة» العالمية، وأشار إلى أنّ اتصال الرواية العربيّة بحكاياتها يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر. يقول: «أمّا الرواية العربيّة فيرجع اتّصالها بحكايات «ألف ليلة وليلة» إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القُرَّاء الذين كانوا من أنصاف المُثقَّفين»؛ لقد كتبوا نصوصاً تُحاكي «ألف ليلة وليلة» لتكون بديلاً يُمتع ويُسلّي مثلما كانت تمتّع وتُسلّي. فأخضعُوا الأحداثَ للمغامرات والغرائب والمصادفات، والاستطراد، وتأثَّرت شخصيات قصصهم بشخصيات «ألف ليلة وليلة». ويُضيف وتار: «ظلَّت (ألف ليلة وليلة) تُهيمن على الرواية العربيّة حتى ظهور رواية (القصر المسحور) لمُؤلِّفيْها طه حسين، وتوفيق الحكيم، حيث بدت محاولة الكاتبين واضحةً للتخلُّص من هيمنة النصِّ التراثي، والإفادة منه في تطوير الرواية العربيّة، عبر استدعائه ومحاورته، وكتابة نصٍّ جديد يتأسَّس على التراث، ويتجاوزه، دون أن يُكرِّره، ولكن محاولة طه حسين وتوفيق الحكيم لم تكنْ ثورة شاملة في توظيف التراث الحكائي، لأنها كانت مجرَّد أحاديث خطرت ببال المُؤلِّفيْن حول علاقة المبدع بشخصيات عمله الإبداعي»[5]، غير أنّ ما عجزت عنه «القصر المسحور» تحقَّق في روايات أخرى، كـ«ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ و«ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب، و«بدر زمانه» لمبارك ربيع، و«رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لواسيني الأعرج، وغيرها..

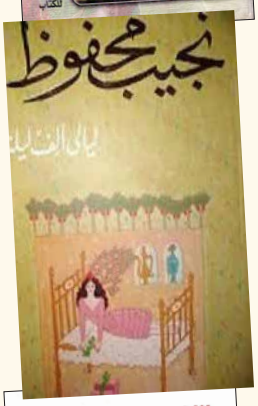
إن عودة الرواية إلى التراث الشعبيّ، عامّة، وإلى الحكاية الخرافية الشعبيّة، على وجه التحديد، أمر قديمٌ، ظهر بظهور الرواية نفسها. وليس تيّارُ استيحاء التراث الذي صار واضح الملامح، بداية من خمسينيات القرن العشرين، سوى حلقة من حلقات تطوُّر الرواية العربيّة. ولَعلّه يحسن بنا، في هذا السياق، أنْ نعود إلى نصوص البستاني، والخوري، ومراش، واليازجي، والشدياق، وغيرهم من روَّاد فَنّ الرواية.

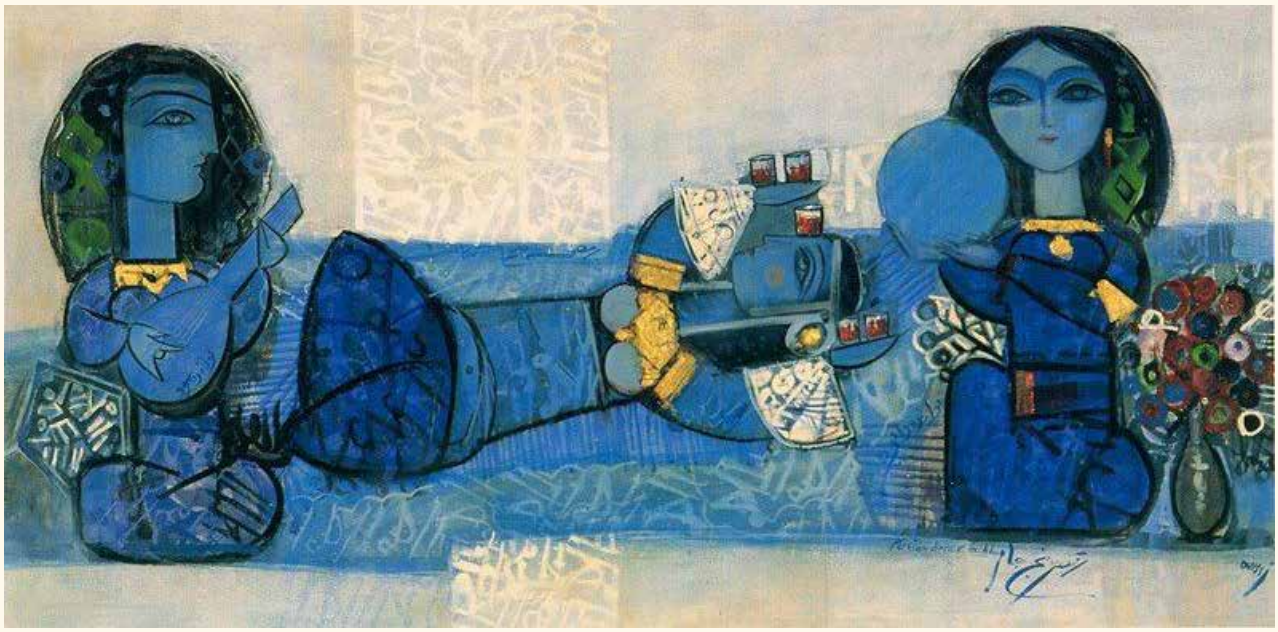
ومثلما أنّ مدوَّنة الحكايات الشعبيّة والخرافية لم تقتصر على «ألف ليلة وليلة»، فإنّ أشكال التوظيف ومقاصده عديدة ومُتنوِّعة.

وليس الاستيحاءُ أو التوظيف، كما هو معلوم، سوى «تحريف» وإعادة تصرُّف في « الأصل»، سواء من جهة مادّته، وشكله وأسلوبه. ولقد وضَّح (وتار) بعد المقارنة أنّ رواية «ليالي ألف ليلة» في قصّة «جمعة البلطي»، مثلاً، تشتغلُ على أحداث حكاية «الصياد والعفريت»، وأنّ هذا الاشتغال يتمظهر على شكل تقابلٍ بين بنية كلّ من القصّة والحكاية اللتين تشتركان في الأفعال السردية التالية: الذهاب إلى الصيد / العثور على قمقم مصادفة / خروج العفريت من القمقم / رغبة العفريت في الانتقام، «ولكن نجيب محفوظ لا يقوم بنسخ النصّ القديم، بل يسعى إلى كتابة نصٍّ جديد، يرتكز إلى النصّ القديم، يوظِّفه، ولا يطابقه. وقد حقَّق نجيب محفوظ هذا المسعَى عن طريقة إعادة سرد حكاية «الصياد والعفريت» من جديد، على مستوى الأحداث والشخصيات..»[6].

وفي «رمل الماية»، لواسيني الأعرج، ينفتح النصّ باعتماد استراتيجيات التناصّ على نصوص قديمة ومعاصرة، لغايات جمالية وأيديولوجية، ويتفاعل معها، تحريفاً ومُعارضةً، فيُعيدُ كتابتها على نحوٍ جديد مختلف يكاد يختفي فيه كلّ أثر لـ«النصّ السابق»..







ناصر اويسي(إيران) ▲

إن الروايــة والقصــص التــي تســتعيد الحكايــة الشــعبيّة الخرافيــة -إذن- تُجــرى عليهــا تغييــرات بهــدف خلــق حكايــات وعوالــم جديــدة. وفــي ذلــك - لا شَــكّ- تذكيــرٌ وإحيــاءٌ لهــذه الحكايات التي يُهدِّدها النســيانُ في مجتمع اليوم، مجتمع التقنية والفُرجة ووســائل التواصل الحديثة. فبواســطة اســتراتيجيات التناصّ يســتمرّ الأدبُ الشــعبي، شــعراً وحكاياتٍ، حيّاً يُتَــداول بين الكُتَّــاب والقرّاء، لكنه- إذ يُصهَــر في نســيج نصٍّ جديــد- ينحرفُ عــن «الأصل»، وتطمــس هويّته..

ولا يخفــى أنّ القابليــة للتحريف، أي لإعادة التشــكيل، هي مــن خصائــص الأدب، عامّــة، والأدب الشــعبي، علــى وجه التحديــد، فــي مرحلة ما قبــل التدوين. ولكــن، إذا كان قد تهيَّــأ للأدب الرســميّ والفصيــح أنْ يُدوَّن ويُوثَّق فيســتقرّ علــى هيئة مُعيَّنــة تذكّر بالأصــل، فإنّ الأدبَ الشــعبي ظَلّ خطابــاً شــفوياً يعتمد، فــي تداوله، القــدرةَ علــى التذكّر، وهــي قدرة محدودة، لا شَــكّ. تقــول نبيلة إبراهيــم معرِّفةً الحكايــة الشــعبيّة: «هي قصّة، نســجها الخيالُ الشــعبي، تــدور مواضيعُها حــول أحاديثَ مُعيَّنة ومهمَّة، ويســتمتع الشــعب بروايتهــا والإنصات إليهــا إلى درجة أنهــا تنتقل، مــن جيل إلى جيــل، عن طريــق الرواية الشــفويّة»[7].

ويُشــير أحمــد زيــاد محبك إلــى ظاهرة التصــرُّف، و-من ثَــمَّ- إلــى ســمة التحريف، حين يُعــرِّف الحكاية الشــعبيّة بكونها «أحدوثة يســردها الراوي في جماعــة من المُتلقّين وهــو يحفظهــا مشــافهةً عن روايــة أخرى، ولكنــه يؤدِّيها بلغته غيــر مُتقيِّد بألفــاظ الحكاية..»[8].

ولذلــك فإنه مــن الطبيعيّ أن تطرأ على القصص الشــعبي والخرافــات تغييــرات كثيرة ســطحية وجوهرية، فتنحرف النســخُ عمَّــا يمكــن اعتبــاره «الأصــل». ومن المعلــوم أن هــذه التغييــرات كانت أحد أهــمّ دوافع تحقيــق هذا الأدب، وتدوينــه، وحفظه.

إنّ الحكايــة الشــعبيّة - إذْ تواصــل رحلتهــا لتحــطّ فــي نصــوص الأدب الفصيــح والرســمي- نجدهــا تخضــع لــ «المحنــة» ذاتهــا، لــكأنَ التحريــفَ قَــدَرُ الأدب الشــعبي.

---

* جامعة قابس- تونس

الهوامش:

1- Nicolas bonnet, Avatars du conte.

https://revuesshs.u-bourgogne.fr

2 - جوزيــف كورتيــس: الصوري كموضوع للدراســة، ترجمة: عليمــة القادري، مجلة بحوث ســيميائية، مج3، ع3، ص 106 - 111.

3 - فريديريش فون دير: الحكاية الخرافية نشــأتها مناهج دراســتها فنيتها، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار القلم 1973.

4 - أحمــد موســى الخطيــب: الحساســية الجديــدة.. قــراءات فــي القصّــة القصيرة، الأردن، (2008)، ص17.

5 - محمــد ريــاض وتــار: توظيف التــراث في الروايــة العربيّة المُعاصِرة، منشــورات اتحــاد الكُتَّاب، ســورية (2002)، ص 42 - 43.

6 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربيّة المُعاصِرة، ص 48 - 49.

7 - نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، ص119.

8 - أحمــد زيــاد محبــك: حكايــات شــعبية، منشــورات اتحاد كُتَّــاب العرب، ســورية (1999)، ص 18.

تتويج نادين لبكي ▲

فوز نادين لبكي ومريم بن مبارك بجوائز لا يمكن أن نذكره بمعزل عن السياق الكلي للدورة، والذي كانت سيطرة النسوية على أركانها هي أبرز العلامات التي يمكن رصدها. بدايةً من اختيار بلانشيت لرئاسة لجنة تحكيم «أغلبيتها من النساء»، كما تعمَّد مدير المهرجان تيري فريمو أن يؤكِّد خلال حفل الافتتاح، أنشطة عِدّة تتعلَّق بمناصرة حقوق المرأة والمساواة ومواجهة التحرش...

مهرجان «كان» 71

دورة النسوية والفيلم العربي في الموعد

كان: أحمد شوقي

بختام فاعليات الدورة الحادية والسبعين من مهرجان كان السينمائي الدولي (8 - 19 مايو/ أيار) وتوزيع جوائزها، أُسدل الستار على أكثر دورة في تاريخ المهرجان شهدت حضوراً عربياً. حضور كانت ذروته هي حصول اللبنانية نادين لبكي وفيلمها «كفرناحوم» على جائزة لجنة التحكيم الخاصّة، ثالث جوائز المهرجان أهمِّية، لتكرِّر الإنجاز الذي حقَّقه مارون بغدادي عام 1991 بنيل الجائزة نفسها عن فيلمه «خارج الحياة» مناصفةً مع الدنماركي لارس فون تريير، العائد هذا العام لكان بعد طرده قبل أعوام، وأحد نجوم الدورة 71. فيلم بغدادي كان بالمناسبة آخر مشاركة رسمية للبنان في المسابقة الدولية للمهرجان، أي أن السينما اللبنانية تنافست في كان مرَّتين تفصلهما 27 سنة، لتفوز في المرَّتين بإحدى الجوائز الرئيسية.

في «كفرناحوم» تغوص لبكي في قاع المجتمع اللبناني، في العالم السفلي لبيروت الذي لا نراه على شاشات

التليفزيـون ولا تـزوره كاميرات برامج المواهـب. عالـم أطفـال العشـوائيات المسـقطين من القيد الرسـمي ليعيشوا حياتهم أشـباحاً لا هويّة لهـم إلّا عندما يرتكبـون جريمـة ويدخلون السـجن. وعالـم الخادمـات الآتيات مـن إفريقيا وآسـيا حلمـاً بدخـل أكبـر ترسـله كلّ منهـن لأهلها... تدخل لبكـي هذا العالم من عينـي بطلها الطفـل فتخوض معه مغامرة يشوبها الكثير من الميلودرامية والرغبـة في اسـتدرار التعاطف، لكنها فـي النهاية نجحت فـي الوصول لقلوب حاضري كان، وبالأخـص لأعضاء لجنة التحكيم التي رأستها المُمثِّلة الأسترالية كيت بلانشـيت.

جائـزة لبكي لم تكنْ الأولـى للعرب في كان 71، فسبقها قبل ليلة فوز المغربية مريم بن مبارك بجائزة أحسن سيناريو في مسـابقة نظرة ما، ثاني مسـابقات المهرجـان، عـن فيلمهـا «صوفيـا»، وحصـول المصـري أبـو بكـر شـوقي علـى جائـزة فرانسـوا شـاليه، جائـزة موازية تُمنح لأحسـن فيلـم يعكس قيم التنوُّع والتعايـش والحرّيّات، عن فيلمه المشـارك في المسابقة الرسـمية «يوم الديـن». لا قيمـة كبيـرة لجائـزة الفيلم المصـري، فـكان يمتلـئ بهـذا النـوع مـن الجوائـز الفرعية. ويبقـى الإنجاز الأكبـر لشـوقي هو اختيـار فيلمه الأول في أكبر مسـابقة سـينمائية في العالم والتي لا تميـل غالباً لاختيار أعمال أولى لمُخرجيها.

بخـلاف الأفلام الثلاثـة الفائزة حضرت السـينما العربيـة فـي نظـرة مـا أيضاً بفيلـم «نسـيجي المفضـل» للسـورية جايـا جيجي، في تظاهرة نصف شـهر المُخرجيـن بـ«ولدي» للتونسـي محمد بن عطيـة، نفس التظاهرة التي افتتحت بعرض أربعة أفلام تونسـية قصيرة في برنامج بعنـوان «تونس فاكتوري». كما شـارك الجزائـري إلياس بلقـادر بفيلم قصير بعنوان «يوم الزفاف» في أسبوع

نادين لبكي في تصوير كفرناحوم ▲

مشهد من فيلم «صوفيا» لمريم بن مبارك ▲

النُقّاد، وعرض المهرجان على الشاطئ النسـخة المرممة لرائعة يوسف شاهين «المصير» في الذكرى العاشـرة لرحيل المُخـرج الكبير، والذكـرى 21 لعرض الفيلـم فـي مسـابقة «كان». ناهيك عن حضور دول عربيـة عديدة بأجنحة في سـوق المهرجـان: تونـس، والمغـرب، والجزائر، ولبنان، والأردن؛ مع جناحين أقيمـا للمرّة الأولـى لكلّ من فلسـطين والسـعودية. ليكتمل عقد حضور عربي غير مسـبوق فـي المهرجـان الأهمّ في عالم السينما.

فـوز نادين لبكـي ومريم بـن مبارك بجوائـز لا يمكن أن نذكـره بمعزل عن السـياق الكلّـي للـدورة، والـذي كانت سـيّطرة النسـوية علـى أركانهـا هي أبـرز العلامـات التـي يمكـن رصدها. بدايـةً مـن اختيار بلانشـيت لرئاسـة لجنـة تحكيـم «أغلبيتها من النسـاء»، كمـا تعمَّـد مديـر المهرجـان تيـري فريمـو أن يُؤكِّـد خلال حفـل الافتتاح، أنشـطة عِـدّة تتعلَّق بمناصـرة حقوق المرأة والمسـاواة ومواجهـة التحرش، موضـوع العـام الـذي سـيطر علـى جوائز الأوسـكار قبل شـهور. الأغلبية النسـائية لـم تكنْ في لجنة المسـابقة

«سارقو المتاجر» لليابانى هوريكازو كوريدا يتوج بالسعفة الذهبية ▲

مشهد من «سارقو المتاجر» ▲

الدولية فقط، بل في كلّ لجان تحكيم المهرجان الرسمية الأربع (الدولية ونظرة ما والكاميرا الذهبية والأفلام القصيرة). أمر يحدث للمرّة الأولى، وكان من الضروري أن يُلقي بظلاله على الاختيارات.

ثلاثة أفلام لمخرجات شاركت بين 21 فيلماً في المسابقة الرسمية، خرج اثنان منها بجوائز هما فيلم لبكي وفيلم الإيطالية أليس روروواتشر «سعيد مثل لازارو» الذي تقاسم جائزة السيناريو مع «ثلاثة وجوه» للإيراني جعفر بناهي. وحتى الفيلم الثالث «بنات الشمس» للفرنسية إيفا حسّون، والذي وضعته كلّ مؤشّرات النُقّاد وتقييمات الأفلام في ذيل قائمة أفلام المسابقة، بل والمهرجان بشكلٍ عام، فقد سألت صحافية كيت بلانشيت عن سرِّ عدم فوزه بجائزة، فتجاهلت بلانشيت عدم منطقية السؤال وأجابت بمنتهى الدبلوماسية: هو فيلم رائع، لكن من الصعب أن نمنح كلّ الأفلام جوائز. إدارة كان لم تكتفِ بمنح «بنات الشمس» مكاناً لا يستحقّه في أهمّ مسابقة سينمائية عالمية، بل ميَّزت الفيلم عن باقي أفلام المسابقة بتنظيم احتفال خاص قبل عرضه العالمي الأول، ودعوة 82 امرأة من صانعات السينما والمُمثِّلات تتقدَّمهن رئيسة لجنة التحكيم وعضواتها، للسير متشابكات الأيدي على السجادة الحمراء والتقاط صورة جماعية للمطالبة بالمساواة بين الجنسين.

هذا العام كان نوري بيلج جيلان هو حامل السعفة الذهبية الوحيد المشارك في المسابقة، وتمّ ضَمّ عمل أبو بكر شوقي الأول لها، ومعه عدد من أفلام مخرجين أقلّ عمراً وإنجازاً، لكنهم قدَّموا أعمالاً أصيلة استحقَّت مكانها في المسابقة، على رأسها «سارقو المتاجر» لليابانى هوريكازو كوريدا، الذي تُوِّجَ في النهاية بالسعفة الذهبية، أرفع جائزة في العالم، بإطلالة حكيمة على معاني الأسرة والأبوة والظلم الاجتماعي من خلال حكاية أسرة فقيرة تكسب قوتها بسرقات صغيرة للمتاجر الكبرى. أسئلة أخلاقية كبرى تُطرَح في حكاية صغيرة مؤثِّرة استحقَّت أكبر جائزة سينما ئية .

من الأعمال المدهشة أيضاً كان «حرب باردة» للبولندي بافيل بافليكوفسكي، بعد فيلمه الشهير الفائز بالأوسكار «إيدا» يأتي لكان بفيلم صوّره أيضاً بالأسود/ أبيض عن قصّة حب مستحيلة تبدأ داخل بولندا الشيوعية وتنتقل بين العواصم الأوروبية: برلين وباريس وبلغراد. روح الفَنَّان الحالم عندما تصطدم بواقع القهر السياسي والاجتماعي، لتسفر عن

فيلم نال جائزة الإخراج في ختام المهرجان. كذا كان «دوجمان»، الدراما السوداوية من الإيطالي ماتيو جارونـي عن صاحب متجر لرعاية الكلاب يدخل رغماً عنه مغامرة مع بلطجي الحيّ، بأداء مدهش من بطل الفيلم مارشيلو فونتي استحقَّ عنه جائزة التمثيل للرجال، بينما ذهبت جائزة أحسن ممثِّلة للكازاخية سامال يسليموفا بطلة فيلم «أيكا» لسيرجي دفورتسيفوي، عن معاناة مهاجرة كازاخية غير شرعية في العاصمة الروسية موسكو.

الاختيارات الجيِّدة لم تقتصر على المسابقة الدولية، فشاهدنا أفلاماً رائعة في المسابقات الأخرى، وعلى رأسها قسم نظرة ما، الذي شهد عرض وتتويج فيلمين سيكونان من أهمّ أفلام هذا العام. الأول فيلم «حدود» للمُخرج الإيراني علي عباسي، والذي فاز بجائزة المسابقة. والفيلم الثاني هو «بنت» للبلجيكي لوكاس دون الذي جمع جائزتي الكاميرا الذهبية لأحسن عمل أول في المهرجان والتمثيل في قسم نظرة ما لبطل الفيلم فيكتور بولستر...

أما أكبر الأسماء المشاركة في المسابقة، فهو السويسري جان لوك جودار الذي عرض جديده «كتاب الصورة» ولم يكترث بحضور العرض، واكتفى بعمل مداخلة عبر تطبيق «فيستايم» مع حضور المؤتمر الصحافي للفيلم، ولم يحضر حتى لاستلام السعفة الذهبية الخاصّة، الجائزة التي استحدثتها لجنة كيت بلانشيت ومنحتها للفيلم. ورغم قيمة جودار التي يستحيل إنكارها، وقيمة فيلمه الجديد الذي يحتاج أكثر من مشاهدة للإلمام بكافة عناصره الكثيفة المجمعة فيما يُشبه المقال البصري: مشاهد من أفلام وأخبار ونصوص ومواد متنوِّعة أخرى، إلّا أن الجائزة المُستحدَّثة تعكس الحرج الذي وضعت إدارة المهرجان لجنة التحكيم فيه باختيار فيلم جودار للمسابقة. حرج الاسم الكبير من جهةٍ، والفيلم الخاص عسير الإدراك من جهةٍ أخرى، بصورة تجعلنا نقول إن السعفة الخاصّة قد مُنحت لاسم جودار وإنجازه الشخصي، أكثر من كونها للفيلم نفسه...

الموجة النسوية التي ظهرت في الفعاليات وفي بعض اختيارات المحكمين لا تنفي أننا شهدنا واحدة من أكثر دورات مهرجان «كان» الأخيرة انحيازاً للفَنّ. دورة عدّل فيها المهرجان قليلاً سياسة الدورات الماضية التي كانت المسابقة الدولية فيها تتشكَّل تلقائياً من أعمال كبار المُخرجين الجديدة ممن سبق لهم المشاركة والفوز في «كان» بغض النظر عن مستوى الفيلم الجديد. لدرجة جعلت الدورة الماضية توصف في بعض التقارير الصحافية بأنها «أفضل دورة كان من المفترض أن تكون قوية»، على اعتبار أن مسابقتها تضمَّنت أعمالاً مرتقبة لعددٍ ضخم من كبار المُخرجين انتهى معظمها إلى إحباط بعد المشاهدة.

مشهد من «دوجمان» للإيطالي ماتيو جاروني ▲

من «حدود» للإيراني علي عباسي ▲

في أهمّ أدواره كبطل لفيلم سينمائي، سافر المُمثِّل الفلسطيني كامل الباشا من القدس إلى بيروت للعمل مع المُخرج اللّبناني الفرنسي زياد دويري في فيلمه المُثير للجدل «قضية رقم 23» (2017)، ليحصد عن دوره جوائز مختلفة أهمّها جائزة أفضل ممثِّل من مهرجان البندقية السينمائي العام الماضي، وفي مارس/آذار الماضي تمّ ترشيح الفيلم لنيل جائزة أفضل فيلم بلغة أجنبية في حفل توزيع جوائز الأوسكار التسعين..

الباشا ممثِّل مسرحي من مواليد 1962، في مدينة القدس، شارك في إخراج وتأليف بطولة عشرات الأعمال المسرحية، ويُدير حالياً مؤسَّسة «قدس آرت».

كامل الباشا:

نحن بحاجة إلى أفلام تُساهم في الحوار البنَّاء

حوار: علاء مصباح

كيف جاء اختيارك لدور الفلسطيني ياسر سلامة في فيلم «قضية رقم 23»؟ وكيف استعددت لدور لاجئ فلسطيني يعيش في المخيم في لبنان؟

– الاختيار تمّ بعد إجراء اختبار على الدور عن طريق السكايب، والاستعداد للدور تمّ بقراءة الكثير من المواد عن الفلسطينيين في مخيمات اللجوء عموماً وفي لبنان على وجه الخصوص إلى جانب مشاهدة عشرات الأفلام الوثائقيّة والدراميّة المُتعلِّقة بموضوع الفيلم.

تعاملت مع المُخرج زياد دويري في آخر أفلامه، كيف تُقيِّم هذه التجربة؟ هل كانت لديك مخاوف كفلسطيني من المشاركة في فيلم يتناول العلاقة الشائكة بين الفلسطينيين واللبنانيين في لبنان ويحمل بعض العبارات العنصريّة ضدّ الفلسطينيين ؟

– زياد دويري مخرج عالمي مُتميِّز، وفنَّان عربي صاحب رؤية مشاكسة للواقع الملتبس الذي نعيشه، واضح، شفاف، صادق إلى درجة إزعاج مخالفيه، مغامر يختار موضوعاته بعناية وذكاء وينجزها بحرفية عالية، والعمل معه فرصة عظيمة لكلّ فنَّان مُستقلّ، وتجربة مثيرة تدفع للتفكير والبحث. وتجربتي معه إيجابية بكافة عناصرها ابتداءً من النص وانتهاءً بالعرض وما بعده على المستويات كلّها، فنّيّاً وإنسانيّاً ووطنيّاً، تخوُّفي الوحيد كان ألّا أكون بمستوى يؤهِّلني لتقديم دور صعب ومُركَّب في السينما التي لم أُقدِّم فيها إلّا القليل، وقد اجتزت التجربة بنجاح وللّه الحمد، أما أن النصّ يحتوي عبارات عنصريّة ضدّ الفلسطينيين فإن مجرَّد ورود هذه العبارات على لسان شخصية الخصم كافٍ لنفي أي تخوُّفات، وأعتقد أن العلاقة الشائكة بين الفلسطيني واللبناني بحاجة إلى مزيد من الأفلام الشبيهة التي تُساهم في الحوار البنَّاء، وتهدف إلى إزالة أي اشتباك بين عربيٍّ وآخر.

بدأ الفيلم بعبارة أن الآراء الواردة في الفيلم تُعبِّر عن أفكار الكاتب المُخرج ولا تُمثِّل السُّلطة اللبنانية أو المجتمع اللبناني، مَنْ طلب وضع هذه العبارة؟

– أعتقد أنها وُضِعَتْ بطلب من رقابة الأفلام في لبنان، والفيلم بالتأكيد يُمثِّل وجهة نظر وأفكار الكاتبين والمُخرج.

ماذا عن التعامل مع زياد دويري كمُخرج واجه كثيراً من الاتهامات بالتطبيع مع إسرائيل بعد

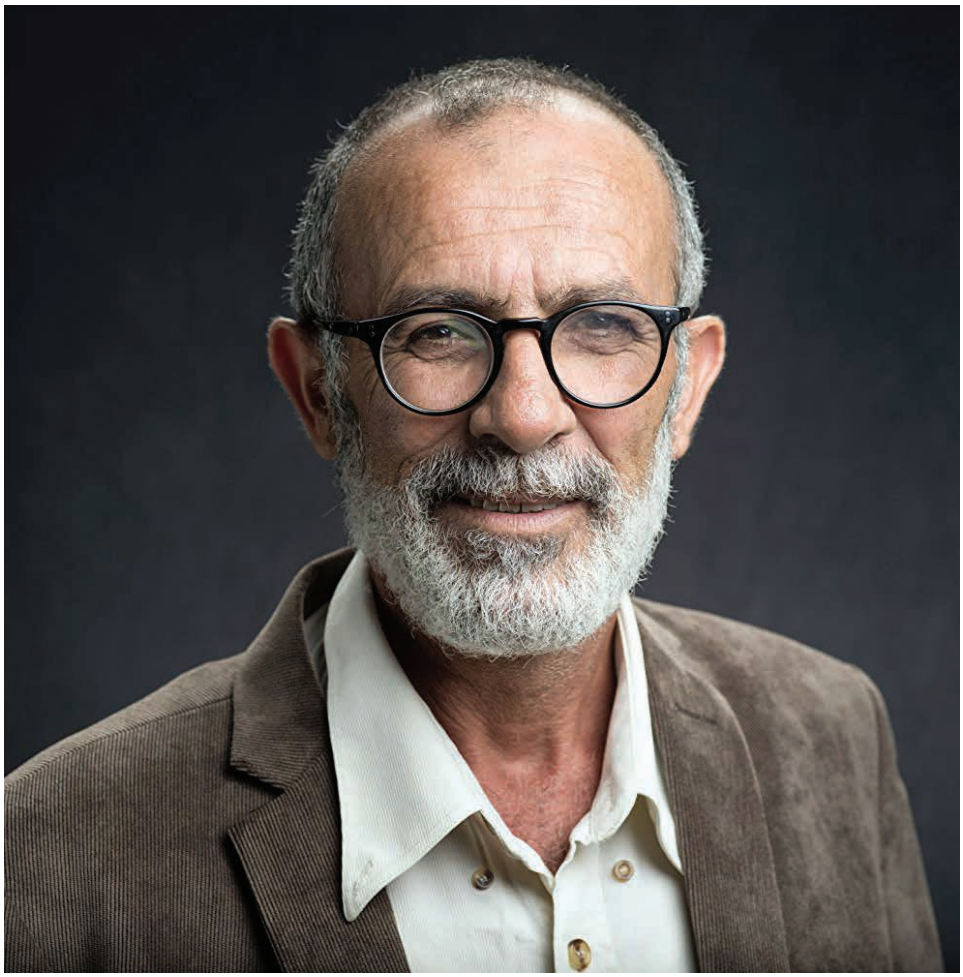
مشهد من فيلم «قضية رقم 23» ▲

تصويره لفيلم «الصدمة» في إسرائيل؟ ماذا تعلَّمت منه؟ أو ماذا أضاف إليك أو أضفت إليه؟

– محمود درويش اُتهم بالتطبيع لدى عودته لحيفا لأمسية شعريّة، وكذا إدوارد سعيد لتعاونه مع تيننباوم في إنشاء معهد وأوركسترا سعيد تيننباوم للموسيقى، وكذلك آخرون من كبار الفَنَّانين والأدباء الفلسطينيين والعرب، وغالبيتهم أسماء لامعة لا يستطيع أحد التشكيك في انتمائهم، أعتقد أن لجان مقاومة التطبيع أخطأت في تشخيص الكثير من الحالات، وهي مُطالبة بإعادة مراجعة وتقييم رؤيتها في المجال الثقافي عموماً قبل أن تفقد المزيد من التأييد الذي تحظى به، وهي في بيانها ذكرت أن معايير التطبيع الخاصّة بها لا تنطبق على فيلم «قضية رقم 23»، أما فيلمه السابق، والذي أصدر مكتب المقاطعة في جامعة الدول العربيّة قراراً بمقاطعته، فمضى عليه 6 سنوات وتمّ منعه، وأنا شاهدت الفيلم عِدّة مرّات، وفهمت أن منعه لا يتعلَّق بمضمونه قدر ما يتعلَّق بمكان التصوير، ورأيي الشخصي الذي أُدافع عنه دوماً يتلخَّص في أن ما ننجزه كفَنَّانين يُعبِّر عن رؤيتنا النابعة من حرصنا، ومن حقّ الآخرين مقاطعته إنْ اختلفوا معنا، أما المنع فمن حقّ الجهات السيادية وحدها، وفي حالاتٍ نادرة وشديدة الأهمِّيّة. وأنا من خلال تجربتي مع زياد تعلَّمت الكثير عن صناعة السينما، وأشكره على ذلك.

نلت جائزة أفضل ممثِّل من مهرجان البندقية، وترشَّح الفيلم لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي.. كيف تُقيِّم الاحتفاء الغربي بفيلم «قضية رقم 23» في مقابل الكثير من الاتهامات للفيلم في الوطن العربي ومنع عرضه في بعضها؟

– للأسف لم أتمكَّن من الذهاب إلى حفل الأوسكار بسبب ارتباطات فنّيّة تمّ توقيع عقدها من العام الماضي في فرنسا، حيث شاركت في جولة عروض لمسرحيتين من إنتاج المسرح الوطني الفلسطيني،



> لا يوجد قرار سيادي بمنع الفيلم في فلسطين ولا في سواها حسب معلوماتي، ما حدث في مهرجان أيام رام الله السينمائية هو أن رئيس بلدية رام الله – الشريك في المهرجان– قرَّر سحب الفيلم حفاظاً على السلم الأهلي، حسب بيان البلدية

ومسرح إيفري الفرنسي، أما عن الاحتفاء بالفيلم فإنه في الوطن العربي كما في بقية العالم تمّ الاحتفاء به بشكلٍ كبير ونال تقدير ومتابعة النُقَّاد والجمهور والإعلاميين رغم محاولات منعه في عِدّة مناسبات، وهي محاولات مُتجنِّية ولا تستند إلى أي مبرّرات أو تفسيرات منطقية للأسف الشديد.

كيف ترى الهجوم الذي واجهه «قضية رقم 23»؟ هل هو بسبب المُخرج زياد دويري نفسه واتهامه بالتطبيع سابقاً؟ أم بسبب قضية الفيلم نفسه وإظهار القضية الفلسطينية بصورة سلبية كصراعٍ لبناني – فلسطيني؟

– الهجوم على الفيلم يُشبه الهجوم على أي مُنتَج ثقافي آخر يحترم نفسه وجمهوره، فيه من التجنِّي والمبالغة قدر ما فيه من عدم الوعي للسينما وآلية إنتاجها وأسلوب قراءتها وتحليلها، والقول بأن الفيلم يعكس صورة سلبية عن القضية الفلسطينية غير صحيح وينافي كلّ ما كتبه المُختصُّون السينمائيون عنه بالعربية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية، وباقي لغات الدول التي عُرِضَ فيها الفيلم، وهو ليس فيلماً تاريخياً عن القضية الفلسطينية، كما حاول بعض إعلامي السياسة تصويره، إنه فيلم عن الألم اللبناني والفلسطيني، يعكس أزمة الثقة بين الطرفين، ويدعو للمصارحة، والمصالحة، وتشارك الألم، الذي أنتجه الماضي بغية صناعة مستقبل أفضل. أما اتهام زياد بالتطبيع فتلك تهمة ردَّها القضاء اللبناني، وهو الجهة المُخوَّلة بالحكم على الناس وليس الخصماء الفكريين أو السياسيين.

مُنِعَ الفيلم أيضاً من العرض في فلسطين، هل حاولت التدخُّل بأي طريقة لمحاولة عرضه؟

– لا يوجد قرار سيادي بمنع الفيلم في فلسطين ولا في

سواها حسب معلوماتي، ما حدث في مهرجان أيام رام الله السينمائية هو أن رئيس بلدية رام الله – الشريك في المهرجان– قرَّر سحب الفيلم حفاظاً على السلم الأهلي، حسب بيان البلدية، وما هدَّد السلم الأهلي في حينه هو تهديدات المقاطعين للفيلم وليس الفيلم، وهو قرار مُؤسف جدّاً، وأنا رفضته في حينه، ليس من منطلق أنني أشارك في الفيلم قدر ما هو نابع من تخوُّفي الشديد على أن يُشكِّل سابقة خطيرة في الحياة الثقافيّة في فلسطين المُحتلّة، من حقّ مَنْ يريد المقاطعة أن يفعل وأن يدعو غيره لتبنِّي وجهة نظره، بغض النظر عن اختلافي معها، أما التهديد واستخدام أساليب غير حضارية فمرفوض جملةً وتفصيلاً، ولن أدخل في تفاصيل مُخجلة لا تليق بمقامنا هذا.

بمناسبة الحديث عن التطبيع، شاركت أيضاً كمُمثِّل في فيلم «التقارير حول سارة وسليم»، الذي واجه أيضاً اتهامات بالتطبيع مع إسرائيل، هل توقَّعت هذه الاتهامات؟ هل ترى أنه من الطبيعي أن يتعامل المُمثِّلون الفلسطينيون والإسرائيليون معاً في عملٍ فنّيّ؟

– لم أتوقَّع هذه ولا تلك، أنا أعمل منذ 40 سنة في المسرح الفلسطيني، وعندما أشارك في أي عمل تكون بوصلتي ضميري وانتمائي لشعبي وقضيتي، ومن حقّ الآخرين نقد ما أفعل والاعتراض عليه ومقاطعته إنْ رغبوا في ذلك، فهذا شأنهم، ما يُهمّني هو القيمة الفكريّة والفَنّيّة لأي عمل أشارك فيه، ووجود «إسرائيليين» أو عدم وجودهم ليس مقياساً في نظري، المقياس هو: هل يخدم ما أقوم به شعبي وقضيتي أم يُسيء لها؟

لك مسيرة كبيرة في المسرح، مُؤخَّراً حقَّقت نجاحاً كبيراً في أدوارك السينمائية، لماذا تأخَّر الوصول للسينما؟ وكيف ترى الفرق بين العمل في المسرح والسينما؟

– أحوِّل القسم الأول من هذا السؤال للسينمائيين الفلسطينيين والعرب بعد إذنك. أما الفرق بين العمل في كلّ منهما فإننا أمام عوالم مختلفة لكلّ منها تقنياتها، المسرح أكثر أماناً للمُمثِّل، لأنك تشارك في صناعة العرض وتقديمه، أما في السينما فأنت رهينة المُخرج، الذي يُقرِّر وحده بعيداً عنك النتيجة النهائية.

هل تحلم بالعالمية بعد جائزة أفضل ممثِّل في مهرجان البندقية وترشيح فيلمك للأوسكار؟ وهل عُرِضَتْ عليك أدوار خارج فلسطين؟

– أحلم بالحرّيّة لشعبي، وصلت العالمية – سينمائياً– عبر أفضل أبوابها، وأقدم وأعرق مهرجاناتها، والفضل للسينما اللبنانية ولزياد. عُرِضَ عليّ الكثير والحمد لله، لكن حتى الآن ليس هناك ما يمكن أن أُصرِّح به.

قضيت حياتك في المسرح الفلسطيني، كيف ترى الحركة المسرحية الفلسطينية حالياً؟ وما دورك كمدير فنّيّ لمسرح «قدس آرت»؟

– المسرح الفلسطيني كما المسرح العربي عموماً – مع بعض الاستثناءات– يُعاني التهميش والإهمال وعدم وجود سياسات ثقافيّة واضحة وميزانيات محترمة، لا تنقصنا الخبرات، ما ينقصنا هو إرادة سياسيّة حازمة وواضحة تجعل الفَنّ عموماً والمسرح خصوصاً همَّاً شعبياً، كالصحة والتعليم؛ خلال سنوات عملي الطويلة مع زملائي وصلنا كلّ العالم تقريباً ونافسنا أعرق المسارح وحزنا العديد من الجوائز وما زلنا نُفكِّر في أقساط مدارس أبنائنا وأجر بيوتنا، فالحمد لله على كلّ حال، نحن بخير والمسرح سيزدهر. أما «قدس آرت» فمؤسَّسة مقدسية صغيرة ومتواضعة تنتج مسرحاً وسينما وبرامج فنّيّة أخرى بطاقات محلِّيّة متواضعة، ودوري فيها كمدير فنّيّ مُتعدِّد الأوجه، فأنا أكتب نصوصي لتنتج من خلالها، كما أتابع إنتاجاتها وعروضها وأساهم مع بقية أعضاء المؤسَّسة في تحديد برامجها وتوجهاتها بما يخدم الحركة الفَنّيّة والثقافيّة الفلسطينية.

▲ «It»

مجموعة من أفلام الرعب حقَّقت نجاحاً قياسياً في الفترة الأخيرة، أبرزها كان فيلم «الشيء – It»، وهو المُحاكاة السينمائية للرواية التي كتبها «ستيفن كينج» في منتصف الثمانينيات. وقد نجح الاقتباس السينمائي للرواية بتحقيق إيرادات عالمية بلغت 700 مليون دولار، ليُعَدّ بذلك أكثر أفلام الرعب تحقيقاً للإيرادات عبر تاريخ السينما.

من الإخافة إلى التأمُّل والتفكير

أفلام أعادت تعريف الرعب

أمجد جمال

لماذا نُشاهد أفلام الرعب؟ قد تكون الإجابة ببساطة إننا نريد أن نخاف، وهي إجابة تفتح المجال للسؤال الأصلي: لماذا نريد اختبار مشاعر سلبية مثل الحزن أو الخوف، من خلال عمل فنّيّ، إذا كنّا نهرب بكلّ الطرق من معايشة الشعور نفسه في الواقع. يرى البعض أننا نُفضِّل مشاهدة الآخرين وهم يعانون، لأن ذلك يشعرنا بالطمأنينة ويذكرنا أننا على ما يُرام لأننا لسنا مكانهم. يقول «جون موريل» أستاذ الفلسفة بجامعة بنسلفانيا إننا نميل لمشاهدة أفلام المشاعر المؤلمة لأننا نملك رفاهية إيقاف التجربة حسب رغبتنا، لذا فهي تعطينا لذة التحكُّم. وتقول «سوزان فيجن» (أستاذة الاستطيقة وفلسفة الفنون بجامعة تيمبل) إن تلك الأعمال تجعلنا على وعي بأننا كائنات عاطفية تستجيب لرؤية معاناة الآخرين. وبحسب رأي الفيلسوف «ديفد هيوم» (عن التراجيديا) فإن سلبية المشاعر التي تحفزها بداخلنا يتم تعويضها بأشكالٍ أخرى من اللذات والقيم، كالحرفية في صناعة العمل

وطريقة السرد. بينما يذهب روائي الرعب «هوارد لوفركرافت» لتفسير نزوعنا نحو تلك الأعمال الفَنّيّة بأنه ردة فعل ضد تغوُّل الفكر العلمي والمادي في حياتنا المعاصرة، فالرعب بحسب لوفركرافت يمنحنا تجربة دينية روحانية.

وهناك تفسيرات أكثر طرافة، كالتفسير الفرويدي الذي قدمته «كارول كلوفر» (أستاذة السينما بجامعة كاليفورنيا)، ويقول بأن جاذبية الأنثى تهدِّد غريزة الذكر، وذلك التهديد يتلاشى حين تتم معاقبة الأنثى الجميلة خلال مشاهد الفيلم من قِبَل القوى الشريرة. لكنه تفسير يغفل أن جمهور تلك الأفلام لا يقتصر على الذكور، وأن الضحايا داخل الأفلام لسن بالضرورة من الإناث. ويقول «دولف زيلمان» أن المشاعر السلبية التي تُسبِّبها أفلام الرعب تصب في النهاية في صالح تضخيم المشاعر الإيجابية حين يتمكَّن البطل في النهاية من تجاوز القوى الشريرة. ويغفل هذا التفسير أن هنالك أفلاماً لا تنتهي بانتصار البطل. وبحسب روائي الرعب الأشهر «ستيفن كينج» فإننا نصطنع الرعب الوهمي كي نستطيع مجابهة رعب الواقع.

وتتعدد التفسيرات لدرجة تجعلها أحياناً تتكامل وأحياناً أخرى تتناقض. المُؤكَّد أنه لا يوجد سبب أوحد لرغبتنا في مشاهدة تلك الأعمال أو نظريّة جامعة تفسِّر الأمر من كلّ زواياه. وربما ترجع تلك الحيرة إلى تنوُّع أفلام الرعب وتعدُّد مدارسها. فإذا كان من الصعب إيجاد تعريف مُوحَّد للرعب، سيكون من الصعب الرَدّ على أسئلة مثل لماذا نشاهد أفلام الرعب؟ أو لماذا نريد أن نشعر بالخوف؟

وقد يكون الأمر أكثر بساطة، فنحن لا نستهدف شعور الخوف بعينه، بل نستهدف الشعور بوجهٍ عام. وذلك يُعَدّ الجوهر والغاية الأساسية من وراء تذوُّق الفنون. وليست صدفة أن أشهر الجونرات الفيلمية تكون تلك التي تستهدف أنواع المشاعر الأَقلّ تعقيداً لدى الإنسان، تلك التي تقترب من أن تكون غرائز فطريّة. فالحب غريزة تستهدفها الأفلام الرومانسية. والفضول غريزة تستهدفها أفلام التشويق. والرغبة غريزة تستهدفها الأفلام الإيروسية. والبقاء غريزة تستهدفها أفلام الحروب والكوارث الطبيعية. كما أن الخوف غريزة تستهدفها أفلام الرعب. وليس غريباً أن كلّ الجونرات السابقة، وعلى رأسها «الرعب»، يُنظر لها باستخفاف في الأوساط النقدية والأكاديمية، وتصنَّف ضمن الفنون الجماهيرية الهابطة، الهادفة للتسلية الرخيصة، مقارنة بجونرات الدراما الجادة، والسبب أن أفلام الدراما تستهدف إثارة مشاعر أكثر تعقيداً من التي يصعب تلخيصها بمصطلحات جاهزة ومتوارثة، كالحب والخوف والرغبة، التي يعتقد كثيرون بأن اللعب عليها درب من الاستسهال والإسفاف.

إذن، يمكن القول إن ما صنع شعبية أفلام الرعب، وجعل شركات الإنتاج تلهث خلف صناعتها بمعدلات كثيفة، أنها أفلام تلعب على الغريزة، أو الشعور المضمون الذي يعرفه الإنسان منذ مراحل نشأته الأولى بالعصور السحيقة، حين كانت تفزعه الظواهر الطبيعية بسبب عجزه عن تفسيرها علمياً. الخوف إذن شعور بداخلنا فطريّاً ولا يحتاج لمجهود خارق من المبدعين لاستثارته. والنسبة الأعم من الجمهور بطبيعتها تذهب نحو السلعة الفَنّيّة المضمونة، والتي تُجنِّبهم بذل مجهود فكري أو ثقافي باهظ.

كان العام الماضي حافلاً بمجموعة ناجحة من أفلام الرعب، أبرزها فيلم «الشيء – It»، وهو المحاكاة السينمائية للرواية التي كتبها «ستيفن كينج» في منتصف الثمانينيات. وقد نجح الاقتباس السينمائي للرواية بتحقيق إيرادات عالمية بلغت 700 مليون دولار، ليُعَدّ بذلك أكثر أفلام الرعب تحقيقاً للإيرادات عبر تاريخ السينما، وحتى بعد احتساب نسب تضخم العُملة، لكن برغم نجاحه المُبهر وتحوُّله لظاهرة سينمائية حديثة نظراً لتميُّزه على مستويات الصورة والدراما والمُؤثِّرات، إلّا أنه يظلّ منتمياً للفروع التقليدية من سينما الرعب، بمزجه لأقدم تيمتين عرفتهما تلك النوعية: تيمة الروح الشريرة، وتيمة القاتل المتسلسل.

يظلّ العام الماضي محطة مُهمّة في تاريخ سينما الرعب، باحتوائه على أفلام قدَّمت الرعب بمفاهيم أكثر نضجاً وتعقيداً، أفلام حاولت إعادة تعريف هذه النوعية من السينما، وارتقت بها

▲ «Get Out»

مـن مفهوم التسـلية البحتـة القائمة على اسـتثارة غريـزة الخـوف البدائيـة، إلـى طـرح أفـكار أكثر عمقـاً، أفـكار تضرب في جذور الهواجـس الاجتماعيّة والهموم الوجوديّـة لدى الإنسـان المعاصر.

ويأتـي بيـن هـذه الأفلام «اهـرب – Get Out»، وهـو الفيلم الأول لمُخرجه ومُؤلِّفه «جـوردون بيـل»، صـدر الفيلـم قليـل التكلفـة فـي بدايـات العـام الماضـي، ولـم يتوقَّـع أحـد أن يُحقِّق النجـاح، فقد بلغـت إيراداتـه 250 مليـون دولار، كمـا نال استحسـاناً بالغاً من النُقَّاد، وترشَّـح لعِـدّة جزائـز أوسـكار فاز بواحـدة عن فئـة السـيناريو الأصلي.

الفيلـم يتنـاول قضيّـة العنصريّـة ضـد السـود في المجتمـع الأميركي بأسـلوب فريـد فـي جرأتـه، يمـزج بين المأسـاة والطرافـة فـي آنٍ واحـد. عـن قصـة «كريـس»، شـاب أميركـي مـن أصـول إفريقيـة، تدعوه «روز» حبيبته (البيضاء) لزيـارة منزل أسـرتها بعد مرور خمسـة أشـهر علـى بـدء علاقتهمـا العاطفيـة. تظهـر جـرأة الطـرح الـذي يُقدِّمـه بيل منـذ الدقائق الأولـى من الفيلـم وتحديداً عندمـا يوجه البطل سـؤالاً لرفيقته: «هل أسـرتك على علم بأنني أسـود البشـرة؟» السـؤال الـذي يُؤكِّـد أننا نشـاهد فيلماً لا يريـد تجاهـل المشـكلة المُترسِّـبة فـي العقل الجمعي للمجتمـع الأميركي، حتى وإنْ بـدت غائبة.

يقـول بيل عـن فيلمـه: «إنه تذكيـر بكلّ شـيء خاطئ يحـدث فـي بلدنـا»، لكنه فـي الوقت نفسـه، ليـس فيلمـاً آخر عن العنصريّة، هو لا يريد استدرار التعاطف، أو تسـييس القضيّـة، كما يحـدث دائماً، بقـدر ما يهمـه تقديـم فيلم رعب مُسـلٍ وخـارج السـياق، وذلك بتطويـر مصدر الخوف السـينمائي. ففي كلّ أفلام الرعب هنـاك قـوى معاديـة تميـل فـي الغالب للأسطورة والخوارق، فإما أرواح شريرة، أو زومبي، أو مجرم سيكوباتي. لكن ماذا لو كان الرعب مصـدره ظاهرة اجتماعيّة مُعاشـة، تواجهها فئة من البشـر بصورة مُتكـرِّرة في حياتهـم اليومية.

«الرعب الاجتماعي»، تلك هي الورقة التي لعـب عليها «بيـل» في فيلمه، واسـتطاع أن يربح بها إعجـاب الجمهور قبل النقَّاد ومانحي الجوائز، فبمتابعة الخط الزمني لعـرض الفيلـم جماهيريـاً وردود الفعل تجاهـه، نلاحـظ أنه لـم يحصد شـهرته وشـعبيته بسـبب ترويـج الإنتلجنسـيا اليسارية وأصحاب الأجندات والمتاجرين بحقـوق الأقلّيات، كما يحـدث في الغالب مـع هذه النوعية من الأفـلام، لكن نجاحه بـدأ من قاعدة الهرم، وبقـرارٍ حيادي من المُتفـرِّج الذي صـدَّق الفيلم، ففرض هذا النجـاح، كـي يمتد بعدها إلـى قمة الهرم وإلى سـاحات النخب.

ولَعـلّ السِّـرّ وراء وصـول هـذا الفيلـم لقلـوب المشـاهدين، هو نبرة السـخرية المصاحبـة للأحـداث، فهـو فيلـم عـن موضـوع جاد، ويسـتثمر قضيّـة واقعية فـي صنـع لحظـات الهلـع السـينمائي، لكنـه لا يأخـذ نفسـه على محمـل الجدّ، ويتميَّـز بالـروح المرحـة. ذلـك ما جعل رابطة الصحافييـن الأجانب في هوليوود تقـوم بـإدراج الفيلـم بفئـة الكوميديـا ضمن ترشـيحات جوائـز الغولدن غلوب الأخيـرة. التصنيـف الذي اعتـرض عليه بعـض المتابعين علـى مواقـع التواصل الاجتماعـي، قبـل أن يـرد مُخـرج الفيلم بتغريـدة سـاخرة علـى موقـع تويتـر، يُصنـف فيهـا فيلمـه بالوثائقـي! تهكم يُؤكِّـد أننا أمام مبدع لا يسـتطيع التخلِّي عـن الخِفَّـة والـروح المرحـة، مهما كان الموقـف. وتلك هي التركيبـة التي ميَّزت الفيلـم عـن أي شـيء آخر.

ومـن «Get Out» الـذي اقتصـر الجدل حولـه علـى نوعيتـه وتصنيفـه، إلـى «Mother!»، جديـد المُخرج المشـاكس «دارين أرونوفسـكي»، ومـن بطولـة النجمـة «جينيفـر لورانـس»، وهـو الفيلـم الذي امتـدّ الجـدل ليحاصر كافة تفاصيلـه، لينـال بجـدارة لقـب الفيلـم الأكثـر اسـتقطابية في هذا العقد. أشـاد بـه قليـل مـن النُقَّـاد، وحظـى بقاعـدة جماهيريـة بسـيطة، لكنهـا شـديدة الإخـلاص والانبهـار بالفيلـم، مـا يجعله فيلـم Cult بالتعريـف، لكـن الغالبيـة هاجمتـه، ووصفـه أحد النُقَّـاد بالتجربة السـينمائية الأسـوأ فـي هـذا القـرن.

بذرة الخلاف تكمن في الأسـلوب الرمزي الـذي (كالمعتـاد) اتبعـه أرونوفسـكي لإيصـال رؤيتـه. يـدور الفيلـم عن قصة زوج وزوجة تتهدَّد حياتهما الزوجية بعد اسـتقبالهما لضيوف غرباء فـي منزلهم، كلّ شـيء يبدو عادياً، حتى اللحظة التي يتوقَّـف فيهـا المنطـق تماماً مـع نهاية الثلـث الأول مـن الفيلم، وتبدأ تفسـيرات المُتفـرِّج، ومحـاولات فَـكّ الرمـوز التي

▲ «Mother»

يقصدهـا أرونوفسـكي مـن خـلال تلـك الأحداث المُفزعـة التي يتعرَّض لها منزل الزوجين.

جوهـر الفيلـم يسـتعير قصّـة الخلـق التوراتيـة، يخلطهـا بأحـداث التاريـخ والظواهـر العلميّـة والظـرف السياسـي الـذي يعيشـه الكوكب، حتـى أن هتافات «الربيـع العربـي» نسـمعها فـي أحـد المشـاهد!

الرمـوز لم تكـنْ صعبة، والهـمّ الوجودي الـذي يُـؤرِّق أرونوفسـكي مسـتمرّ منذ فيلمه السـابق Noah، وهي قضية المناخ والطبيعـة، لـم يكـنْ الغرض مـن النهج الرمـزي الـذي اتبعه الفيلـم اختبار ذكاء المُتفـرِّج، بقدر ما كانت الرمزية وسـيلة تعبيريـة مبتكـرة لتمرير رؤيـة المُخرج وليرسـل مـن خلالها رسـالته التحذيرية التـي تتلخص بـأن الجنس البشـري في طريقـه للهـلاك. الدليل أن أرونوفسـكي لـم يتخـذ الوضعيـة التقليديـة للفَنَّانين الرمزييـن بالصمـت تجـاه تفسـير عمله الفَنّـي، بل قام علنيةً بشـرح مـا يقصده ومصـدر إلهامـه بصناعـة الفيلـم، وذلك فـي العديد مـن التصريحـات الصحافية إبـان العرض الأول للفيلم بدورة مهرجان «فينيسـيا» الأخيرة.

غضـب عـارم تملَّـك أرونوفسـكي أثنـاء تفكيـره في الحالـة التي يعيشـها العالم الآن وممارسـات البشـر تجـاه الطبيعة، التغيُّـرات المناخيـة، معـدلات زيـادة السـكان الجنونية، المجاعـات، الحروب، أزمـات اللاجئيـن، وحتى على المسـتوى التكنولوجـي، أبدى انزعاجـه من ظاهرة الهواتف الذَّكية وأجـراس التنبيهات التي لا تتوقـف مـع كلّ ثانيـة لتحاصـر حياة البشـر بالقلـق المرضـي. كلّهـا أسـباب دفعته لبدء كتابة النصّ السينمائي للفيلم وإنهائـه في مدّة لم تتجاوز خمسـة أيام!

«الرعـب الوجـودي»، أن يخـاف المُتفرِّج من مصيره إذا اسـتمرت الحالة الإنسانية علـى ما هي عليـه، وأن يتأمَّـل الحماقات والعبـث الـذي يرتكبـه فـي حقّ نفسـه وحـقّ بيئته يومياً، ذلك ما اسـتهدفه فيلم «Mother!»، وإنْ كان «ديفـد لينش» هو أبـرع مَـنْ أجابَ عن سـؤال كيـف يبدو الحلـم بـأدوات السـينما؟. فـلا شـكّ أن أرونوفسـكي كان أبـرع مَـنْ أجـاب عن سـؤال كيف يبـدو الكابوس؟.

مُخـرج عالمـي آخـر اشـتهر بنظرتـه السـوداوية للعالم وتشـاؤمه مـن الحالة الإنسـانية، وهو «يورغـوس لانتيموس»، الـذي قدَّم قبل ثلاثة أعـوام تحفته «The Lobster» الفائز بجائـزة لجنة التحكيم مـن مهرجان كان، فيلم الديسـتوبيا الذي يسـخر فيـه مـن تأثيـر المجتمـع علـى منظومة العلاقـات العاطفية، قصّة تدور أحداثهـا فـي عالم لـه قوانينـه الخاصّة التـي يفرضها علـى كلّ شـخص عازب، ومنهـا أن يجـد شـريك حيـاة مناسـباً فـي مـدّة لا تتجـاوز 45 يومـاً وإلّا يتـم عقابـه بتحويـل جسـده لجسـد حيوان. رغـم خيالـه الجامـح إلّا أنه لمـس واقع وهاجـس مشـترك لـدى البشـر بتنـوُّع ثقافاتهـم ومجتمعاتهم.

ولايـزال لانتيمـوس يواصـل النبـش في تربـة المخـاوف والاضطرابات النفسـيّة والاجتماعيّـة خـلال فيلمـه الـذي صدر العـام الماضي بعنوان «The Killing of a Sacred Deer»، فيُقدِّم قصّة معاصرة مسـتوحاة مـن أسـطورة «إفيجينيـا» الإغريقيـة، عـن طبيـب يتسـبَّب فـي مـوت مريضه، فينتقـم منه الابن برسـم وتنفيـذ حبكـة تُدخل أسـرة الطبيب في لعنـة تجعلهم جميعـاً مهدَّديـن بالموت البطـيء نتيجة لمرضٍ مجهـول، ولا مَفرّ مـن تلك اللعنة سـوى بأن يقـوم الطبيب بالتضحية بأحد أفراد أسـرته في سـبيل أن ينجـو بقية الأفراد، وهو على رأسـهم.

يُلقي لانتيمـوس بشـخصياته في صراع نفسـي بالـغ القسـوة؛ صراع قـادر على إخراج أسـوأ ما في النفس البشـريّة، كي يثبـت أن الحـقّ كان معـه فـي تشـاؤمه المتواصـل من حالة هـذا الكائن. «الرعب من الـذات»، هذا ما لعـب عليه لانتيموس فـي فيلمه ونجح فيـه، ياله مـن كابوس أن يضـع كلّ مُتفـرِّج نفسـه وضع بطل الفيلـم، يخبرنا لانتيمـوس بصراحة فجّة أننا جميعاً مسـتعدون لارتـكاب أي فعل مهمـا بلغت فظاعتـه في سـبيل النجاة، وكأنـه يضـع أمامنـا مـرآة عنـوة لنرى الوجـه القبيـح الذي نهـرب منه.

الرعـب الاجتماعـي، الرعـب الوجـودي، الرعـب مـن الـذات، ثـلاث محـاولات سـينمائية قامـت بوظيفة سـينما الرعب الأزليـة، وهـي بـث الخـوف فـي نفوس المُتفرِّجيـن، لكنهـا لـم تكتـفِ بإثـارة غريـزة الخـوف البدائية، بـل أبحرت في طبقـات أعمق وأكثر ذهنيـة من الخوف. هـي باختصـار تجـارب جعلتنـا بجانب الخـوف نُفكِّـر ونتأمَّل.

▲ «The Killing of a Sacred Deer»

في وقتٍ ما، قُلت عن إيزابيل هوبير: «إنها مكتبة أفلام مُتنقِّلة». هذا يُقدِّم صورة لامرأة تتجوَّل مع أفلامها، تماماً كما نقوم بجر حقيبة بعجلات. داخل الحقيبة، توجد كلّ السينما الفرنسية. أولئك الذين يمكن أن ينطبق عليهم القول نفسه، ليسوا كثراً: «كاثرين دينوف» دون شَكّ، «جين مورو»، و«ديبارديو» بالتأكيد. الحقيقة هي أن إيزابيل حِرفيَّة بامتياز داخل بلاتوه السينما. تدرك على الفور ما هو مناسب، وما هو غير مناسب. لا يتطلَّب الأمر سوى إضاءة رديئة، لتكون قادرة على إيقاف كلّ شيء حتى نقوم بإصلاح إضاءة المشهد.

هوبير كما يراها بينوا جاكو:

«الماضي، المستقبل.. هي لا تكترث»

تحت الضوء، تُبرهن على موهبة حقيقية. من هنا، يحدث أن ينزعج بعضٌ من شركائها على الفور بسبب الاهتمام الذي توليه للبيئة المضيئة. يرون أنها تهمل الفيلم في مجمله وتركِّز فقط على إشراقتها وأسلوبها ونبرتها. عملت معها، ومع «فابريس لوشيني» و«فينسنت ليندون»، في فيلم «لا فضيحة». «لوشيني» يعرفها مثلي، لذا كان سعيداً جدّاً بالعمل معها مُجدَّداً. في المقابل كان الوضع مع «ليندون» متوتراً بوضوح. رؤيتها وهي تطلَّب رفع الإضاءة من أحد التقنيين بحركة سلطوية جعله مجنوناً. هو معجب بها كثيراً، لكن طريقتها في التفكير في نفسها فقط وليس بالفيلم، كانت تضغط على أعصابه. حتى أنه كان هناك يوم تصوير اضطررت فيه إلى التوقُّف لتهدئة النفوس. حسناً... لا يستطيع أن يفهم الجميع هذا الجنون بالإضاءة. هذا مثل عادتها بالنظر في السكاكين، في الملاعق أو أي شيء آخر. هناك من يجد هذا أمراً غريباً حقّاً، لكنني أفهمه تماماً: هي بحاجة فقط إلى أن تكون على توافق مع صورتها، لهذا تتحقَّق وتُعيد التحقُّق دون توقُّف. تحتاج أن تعرف ما تتركه لدى الآخرين. إذا قبلت بتقديم شيء ما من صورتها للآخرين، فيجب أن تكون فخورة بما تقدِّمه لكم. الأمر بهذه البساطة. إنها علامة احترام تجاه الآخرين. إيزابيل، لا نقوم بقيادتها. لا قبضة للسلطة عليها. نحن نقدِّم لها فقط بعض التوجيهات بقدر ما نستطيع فعله مع شخص ضَلَّ طريقه. هذا كلّ شيء. هي لا تريد أن تعرف إلى أين هي ذاهبة سلفاً. مبدؤها في التصوير، هو معرفة أقلّ قدر ممكن حول ما سيحدث. تقوم بتصوير المشهد من أجل المشهد. يوماً بيوم. ما حدث في اليوم السابق على البلاتو، أو ما سيحدث في اليوم التالي، إيزابيل لا تكترث به مطلقاً. اللحظة الوحيدة التي انزعجت مني خلال علاقتنا، كانت عندما صوَّرت مع «إيزابيل أدجاني» (أدولف، 2002). قد جعلتني أعرف هذا بجِدّة، كان من الواضح أنها لم تكنْ سعيدة. هي بالمناسبة لا تزال تُذكِّرني به. أجل بفكاهة وسخرية، لكنها تُذكِّرني به. كنا لا نزال في الفترة التي كانت فيها «هوبير» و«أدجاني» متنافستين. الآن، لا أعرف ما إذا كان الأمر قد تجدَّد، لكنها ترى أن التنافس لم يعد له أي معنى: لقد فازت باللعبة باكتساح. هي الآن تخوض معركة قويّة ضدّ الزمن الذي يمرّ. بالنسبة لها، الأمر جوهري. يظَلّ مرور الوقت عدوها الأول. ترى أن السينما التي كانت تحبها لن تعود: أفلام «كلود شابرول»، حطام «باب الجنة»... بالنسبة لها، هذا اختفاء صور ارتبطت بها. الآن هي تُفكِّر في الصورة التي ستتركها. هل ستكون مُضاءَة بشكلٍ جيد، هل ستكون أنيقة ... إنه هوس بالغ هذا الاهتمام الذي توليه لهذه الصورة، لكن لا علاقة لها بصورة «دوريان غراي»، لا علاقة بهؤلاء الممثِّلين الذين يُغيِّرون وجوههم من

خـلال الجراحـة التجميليـة. بالنسـبة لإيزابيل، الأمـر مختلف. إنه ميتافيزيقي».

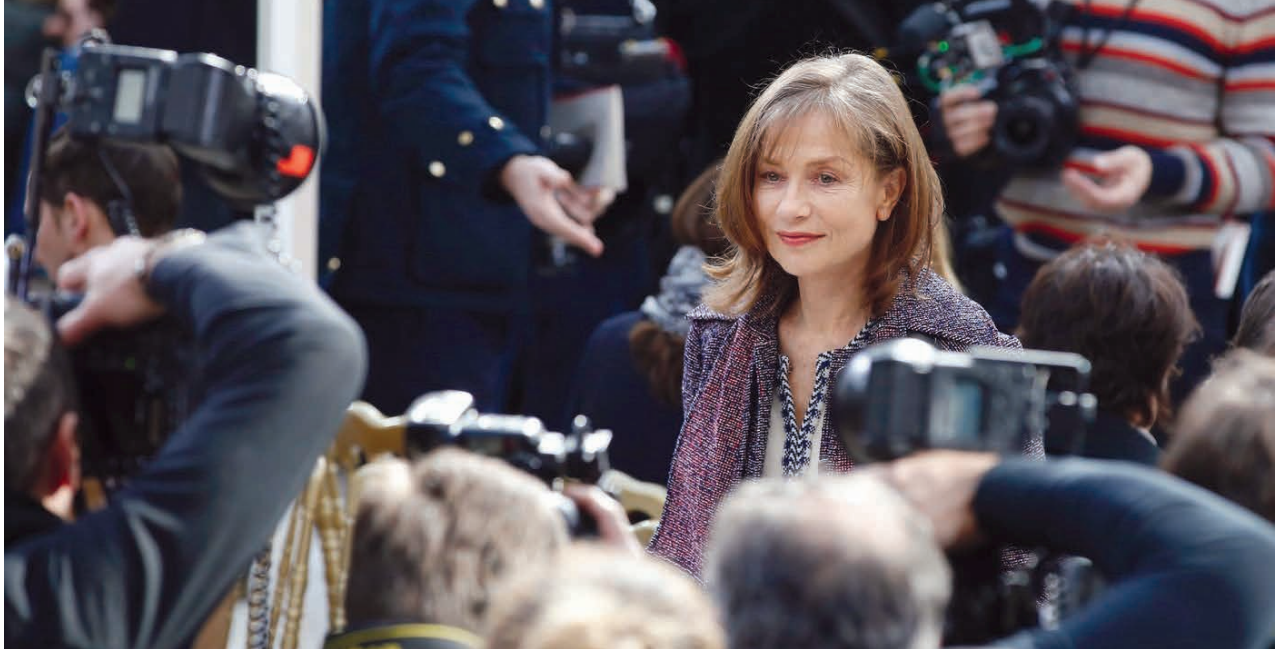
مـا تراه وتُعيـد رؤيته. إلّا أنه بعد العرض، يكـون هناك ارتباكٌ جديـد: الجمهـور، الكبير جدّاً، في انتظارها أمـام الباب. صور السـيلفي والأحضان كمعيارٍ حتمي متوافر بشكلٍ طبيعي. لكن هنـاك مـا هو أكثـر: كعكـةً تدعوها أمهـات محلّيـات لتذوُّقها، وهـن جِد فخـورات. مُحاطة بالحشـد وأمام هـذه الكعكة غير المناسـبة لنظـام الممثِّلـة الـودودة، فـإن الوضع يبـدو وكأنه اختبـار لـ«هوبير». لكن لكون جمهـور الأقاليم الكبير قد أحبَّ فيلمها الجديد مع مخرج سـينمائي «مُتخصِّص» مثل «سـيرج بـزون»، فـكلّ مـا عليهـا هو إشـعال شـموعها، وحتـى قضم قطعـة صغيـرة. تكـون الأمهات مسـرورات. «إيزابيـل» أيضاً. باختصـار، انتهـى تعـب السـفر. في وقتٍ لاحق، فـي «ملهى صغيـر بائـس»، ظلَّت ترقـص حتى السـاعة الثانيـة صباحاً. علـى أية حـال، هـل تمكَّنت مـن النـوم؟ «عندما تكـون هناك حفـلات خـلال التصويـر، يضيـف «بـوزون» بإعجـاب، فهي تظـلّ دائمـاً حتـى الرابعـة صباحـاً. فـي الأمسـية الأولى من تصوير «السـيدة هايد»، كان سـائقها هو مَنْ جاء لاصطحابها، لأنـه كان منهـكاً. لـولا هذا كانت سـتبقى إلى مـا لا نهاية. في حيـن أن الجميـع قـد غادروا منذ ثلاث سـاعات. إنهـا تحب أن تسـترخي، ترقـص وتتحـدَّث. أعتقد أن «دينوف» هكـذا أيضاً، بطريقـة مختلفـة. عنـد وصولنـا إلى برليـن، بما أنه لـم يكنْ لدي فيلم، كنت أشـاهد بعض التسـجيلات في إحدى الأمسيات، جـاءت للاعتراض على شـكواي مـن الرقص لسـاعات! ويبرر بينـوا جاكـو: «إيزابيـل، لطالما رأيتهـا هكذا. بمجـرَّد ان تجد الفرصـة للرقـص، ترقـص. الأمـر شـبه تلقائي. قامـت بذلك مـن قبـل عندما مثَّلـت في «ترامـواي يدعى رغبة» في مسـرح «أوديـون»، من إخراج «كريسـتوف ورليكوفسـكي». هنا، كان لديهـا خمـس أو عشـر دقائـق، وهـي ترقـص، ومـن الرائـع رؤيتهـا: كانـت ترقص كمجنونـة. فهي تطلق العنان لنفسـها. مراقبتهـا مُثيـرة للإعجـاب. حتى علـى المسـتوى الطبي الأمر غريـب. يتسـاءل المـرء كيـف يمكـن لهـذه الطاقـة أن تخرج مـن هـذا الجسـد الصغير. نتسـاءل متى تسـتريح. إنـه كيان جِـد غامـض». أكثـر مـن هذا، بعـد اثنتي عشـرة سـاعة فقط مَـن وصولهـا إلى «انجيـه»، التـي شـملت الكعكـة، العرض، والمزاميـر، العمـل والملهى البائـس، في صباح اليـوم التالي، مـرور قصيـر إجبـاري لزيارة متحف «نسـيج نهايـة العالم»، وهـا هي مـرّة أخرى علـى طريـق العودة إلـى باريس.

ولكـن يجـب ألّا ننخدع: لقـد أطلقت العنان لنفسـها على حلبة الرقـص واسـتمتعت بالمعجنات القديمة، إيزابيـل هوبير، آخر وحـش مُقـدَّس في اسـتعجالٍ كامـل في هـذا البلـد الخاضع للتهديـد الدائـم (خفـض الدعـم، السـيكودراما في السـينما، انتخاب جمهور عريض لفيلم Tuche 3 أو اشـتراك نيتفليكس، إلخ)، الذي نطلق عليه سـينما المُؤلِّف، لا تعيش سـوى للتمثيل، وهذا ما يُؤكِّـده المعربد الكبير «بينوا بويلفورد» – الذي أُتيحت له الفرصة للمشـاركة في أعلى ملصق فيلم «كابوسـي الأسـوأ» (آن فونتين، 2011)، والذي فرضت عليه «هوبير» انضباطاً من طـراز «أمسـكتُ بك، أمسـكتَ بي»: «عـادةً، عندمـا أكون أمام كاميـرا «آن فونتيـن»، لا أبذل أي جهد، أشـرب خمـراً، أنا فظ، وأبالـغ كثيراً. أمـام إيزابيل «هوبيـر»، يجب تجنُّـب هذا النوع مـن السـلوك. تـزن أربعيـن كيلوغراماً كحَـدٍّ أقصـى، لا تبوح بـأي شـيء عن حياتهـا، لكنها تفرض عليك شـيئاً ما».. شـيئاً يضـع جرعـة جيّدة من الشـاعرية في صوت المطـرب الملحن «الأوفرنـي» «جان لويس مورات» (ألبـوم مع «إيزابيل» لتحويل قصائـد مـدام «ديشـوليير» إلى أغـانٍ، ودور معهـا في «جاك دوايـون»): «هوبيـر، حديديـة. أنت أمام أقسـى كُتلة على وجه الأرض. هذه المـرأة هي افتتاحية فيلـم «2001» لـ«كوبريك». دائمـاً مُتقدِّمة بخطـوة، ورائعة جـداً. (...) تخترقك في الحال. كلّ مـا هـو عبثي، تراه علـى الفور. إنها ماسـح ضوئي! حالما تقـول مرحباً لشـخص ما، يتم مسـح هـذا الشـخص». جهاز بِـزر «on/off» عندماً يتعلَّـق الأمر بالتمثيل.

«كثيـراً ما يُقال عن فنَّانٍ كبير يسـتعد لتصوير مشـهد درامي: «إنهـا تعبث قبل عشـر ثـوانٍ من المشـهد» يتابع مـورات. مع «هوبيـر»، هذا صحيح. فـي «دوايون»، صورتُ مشـاهد، حيث كنت مسـتاءً في نهايـة العمل. «هوبير»، ظلَّت مُتسـمِّرة هناك، مُتنبِّهة وتبدأ بالصُّراخ: «حسـناً، سنأكل؟ أتضوَّر جوعاً، اللعنة! لدينا نقانق؟» أنا «فيمينيسـت» في سـياق أننـي أضع «إيزابيل هوبير» و«ميلين فارمـر» فوق الأخريات».

المصدر:

مجلة Sofilm عدد (58) أبريل 2018



إيزابيل هوبير:
أحب أن أكون بمفردي

حوار: مجلة Sofilm

ترجمة: أسماء مصطفى كمال

ألم تكوني عاشقة للسينما بشكلٍ خاص قبل أن تكوني ممثلة؟

– على الإطلاق. عندما بدأت التمثيل، كنت قد شاهدت عدداً قليلاً جدّاً من الأفلام. لست بعاشقة كبيرة للسينما، أو ليس بقدر ما كنت أود. لا يزال لديّ الكثير من الأفلام لاكتشافها... علاوةً على ذلك، يمكنك العمل بالسينما دون أن تكون قد شاهدت فيلماً في حياتك على الإطلاق. هذا ما أخبرني به «روبرت ميتشوم». لم يكنْ يهتم بالسينما. أثناء تصوير فيلم «روزبود» (1975) لـ«أوتو بريمنجر» (1975)، كان يقضي وقته يشرح لي أنه يُفضِّل خيوله عن السينما! لم تكنْ الأمور على ما يُرام بينه وبين بريمنجر. يجدر القول إن «ميتشوم» كان يشرب كثيراً. هذا تعبير لطيف! لقد جاء للعب دور البطولة. لكنهما تشاجرا بشدّة وقام «بريمنجر» بطرد «ميتشوم»، الذي حَلّ «بيتر أوتول» محلَّه. عندما نفكِّر في الأفلام العظيمة التي صوَّراها معاً، «وجه ناعم للغاية»، «نهر بلا عودة»، نشعر بالحزن الشديد. كان «بريمنجر» يتشاجر مع الجميع. كانت جملته المُفضَّلة: «إذا لم تكنْ سعيداً، فعد إلى باريس!» وقد كنت بمنأى!

بالحديث عن بريمنجر يُخيَّل لنا أنه لابد أنك قد واجهتي خلافات مُهمّة مع المخرجين؟

– لا أبداً، لحسن الحظ. على أية حال أنا لا أحب الخلافات. ثم إن هناك لقطات، وليست حتى أفلاماً، تُنجَز بسهولة أقلّ، لكنني لن أُسمي هذا خلافاً. تمكَّن «مايكل هاينيكي»، وخاصة في فيلمه الأخير، أن يجعلنا نمر بأوقاتٍ عصيبة أكثر من الآخرين، لكني لا أعتبر أن هذه خلافات. أقول لنفسي إنه شخص يجتهد قبل أن يصل.

عندما قمت بالتصوير مع «بيالات» في فيلم «لولو»، هنا أيضاً كان «شخصاً يجتهد قبل أن يصل»؟

– كان «موريس بيالات» مُميَّزاً، حتى أنه كان يترك التصوير. ذات مرّة، غادر ثلاثة أيام كاملة. تولى «باتريك جرانبيري» زمام الأمور آنذاك. وقد عاد كما لو أن شيئاً لم يحدث. بالنسبة له، كان التصوير هو محاولة لالتقاط لحظات الحياة، مثل شعلة يمكن أن تنطفئ في أية لحظة. كان هذا ما يبحث عنه، ويكون من الصعب الحصول عليه في بعض الأحيان. كانت معاناة بالنسبة إليه أن يشعر أنه من الممكن أن يفلت منه. شعرت بالتضامن، مع هذا، ولم أشعر بأنني مضطهدة بشكلٍ شخصي. تفهَّمت نوبات غضبه وهواجسه. على سبيل المثال، في أحد الأيام، كان غاضباً جدّاً، لأن اللون الرمادي لجدران الغرفة، حيث كنا نقوم بالتصوير، لم يكنْ الرمادي المناسب. أدخله هذا في حالة من الغضب الشديد، غضب أسود. أستطيع أن أفهم هذا. (...)

عن طريقتك في التمثيل، تقولين: «أنا لا أُمثِّل شخصيات، أمثِّل حالات أو مشاعر».. ماذا يعني هذا؟

– هذا يعني ما هو عليه. الشخصية، هي عبء غير مجدٍ، إنها مجرَّد خيال. السينما موجودة من أجل الاقتراب قليلاً من الحقيقة، وليس «سرد القصص». يمكن للمرء أن يظلّ حقيقياً بوجهه وعينيه وجسده. لماذا نستغني عن ذلك؟ لا أحرم نفسي من الشعور بكلّ الأحاسيس التي ينطوي عليها الموقف أو التي ينتجها، فقط لأنني لا أمثل «الشخصية». لكنني بالطبع أبقي نفسي على مسافة مناسبة من هذه العاطفة. أو على الأقلّ تلك التي أعتقد أنها مناسبة. تلك التي أتذوَّقها كقارئة عندما أقرأ لـ«فلوبير». تلك التي تعجبني لدى المُخرجين الذين أحبهم: «شابرول»، «هانيكي». تلك التي تُجنِّب أي نزعة عاطفية، ولكن ليس كلّ المشاعر. بالإضافة إلى ذلك، وضع مسافة، يعني أيضاً القول بأنه من الممكن أن نتسلَّى بموقف مأساوي أو نُصدَم من أمرٍ بسيط، وربما حتى من دعابة. هذا يُشكِّل تناقضاً. إنه مثل الـ«جاز المرتجل». لقد قام «بيرتراند تافرنيي»، لا أذكر متى، بمقارنتي مع عازفة منفردة لموسيقى الجاز. أنا أعتمد على الكيفية التي تُكتَب بها الأدوار، وبالتالي تمكَّنت، في فيلم «المستقبل»، وفيلم «هي»، من وضع مسافة تتمثَّل في السخرية، وفي طريقة قول الأشياء.

ليس بوسع أي ممثِّلة القيام بذلك.

– أتمنى هذا! لا، أنا أمزح. إنه أمر لا أُفكِّر فيه حتى. إنه شيء ينبع مني. لا أجد نفسي في الحياة في مثل هذه المواقف بهذا التطرُّف، لكنها طريقة في الحياة. إنها مسألة رؤية. أنا دائماً أرى الأمور بابتسامة، أرى الساخر في الشيء. أتدبَّر أمري لأكون مع أناسٍ يرونها مثلي.

هذه الطريقة لرؤية الأمور من زاوية أخرى، مرتبطة في كثير من الأحيان بشخصيات جد سوداوية...

– على أيّة حال، منذ بعض الوقت، غالباً ما أقول إن كثيراً من الأفلام التي أُمثلها مكسوة بطبقة سوداوية. ربما يكون هذا من أجل تمرير جرعة التبلُّد! كلّ تلك الشخصيات وحيدة نوعاً ما. في بعض الأحيان تكون عزلة إجبارية (كما هو الحال في «المستقبل»)، وفي البعض الآخر تكون عزلة اختيارية (كما في «هي»). حتى في «مدام هايد»، جزء منها مخفي ومنعزل بشدّة. ربما تنبع العزلة من هنا أيضاً، من إخفاء شيء لا نتشاركه.

أتشعرين بهذا لديك، بشكلٍ شخصي؟

– أظن، نعم، كثيراً ما أرى الأشياء كما لو أنني على الهامش قليلاً. لكن كلّ مخرج يجعلني أُمثل أموراً خاصة ومختلفة. في «تيب توب» و«مدام هايد»، كان هناك نوعٌ من المحاكاة مع «سيرج بوزون»، من الصعب أن أشرح ذلك. «بوزون» هو شخصية مُميَّزة للغاية، يكفي أن نرى كيف يتحدَّث. ليتفجَّر شيء ما كيميائي، يتم تنشيطه بواسطة الشعرية. الطريقة التي يتحدَّث بها، التي يتحرَّك بها تعدِّي شيئاً ما بداخلي. بشكلٍ عام، نحن لا نقيس ما يمكن أن يحدث بين مخرجٍ وممثِّلة أو ممثِّل: اكتشاف، أو محاكاة في مكانٍ خاص جدّاً من شخصينا.

في بعض الأحيان، يرى الجمهور والصحافة أفلامك على أنها «أفلام هوبير»، أفلام لكاتبة – ممثِّلة. هل شعرت أحياناً أنك «استوليتي على السلطة» في فيلم ما؟

– أجل، على الرغم من أنني لن أقوم بصياغتها على هذا النحو، لأنني لا أسلب أبداً مكانة المُخرج. لكنني شعرت أن شيئاً مني قد أصاب الفيلم كلّه، ببساطة، عندما تركوا لي أكبر قدر ممكن من الحرّية. عندئذ، تصبح قصتي بقدرٍ ما هي قصة «الشخصية». إنها غارة صغيرة على الفيلم. هذا هو الجانب الزائف للسينما.

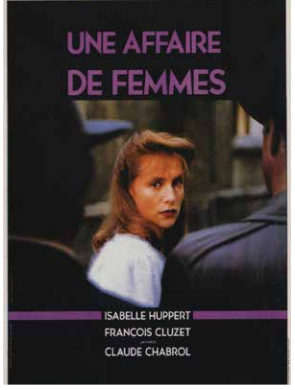
وهل تتذكرين فيلماً حيث من الممكن أن يكون هذا قد حدث؟

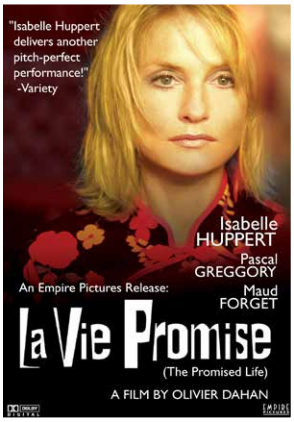
(تُفكِّر) حسناً... كلّ الأفلام، في الواقع. جميعها تقريباً. (...)

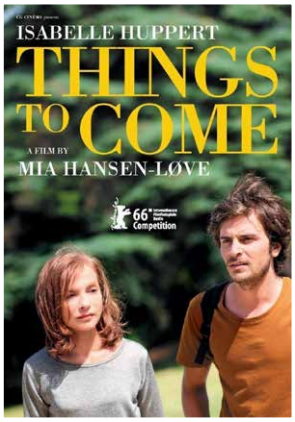
تغيُّر النظرة لسينما المُؤلِّف بشكلٍ عام، أتشعرين به على سبيل المثال في جولة محافظات مثل هذه؟

– لا على العكس. إنه بالأحرى جمهورٌ مُتحمِّس يأتي بدافع الفضول – لم يرَ أو يسمع أي شيء عن الفيلم. الذي يأتي فارغاً من أية معلومات. يتلقَّى الفيلم بطريقة بدائية، دون ديباجة أو تحضير. لكن هل يدفع الفيلم للتفكير بنفس طريقة الكِتاب؟ بالطبع لا. السينما والأدب لا يخاطبان الجزء نفسه من العقل. السينما تصل بشكلٍ أسرع إلى الجهاز العصبي (التقمُّص)، في حين أن الأدب واسع الحيلة. أنا لا أجرؤ على القول إنه ماكر. يمكننا الذهاب إلى حَدّ الحديث عن الفرق بين شاي الأعشاب والمخدرات. فرواية عظيمة، أو كتاب فلسفي يمكنه أن يغيِّرنا. قرأت «الجنس الثاني» عندما كنت في الخامسة عشرة، أثار هذا شيئاً ما في داخلي لم أكنْ حتماً لأشعر به من خلال مشاهدة فيلم عن مصير أنثوي عظيم. لقد كنت حقاً مراهقة...

العام الماضي، قامت بعض الممثِّلات الأميركيات، مثل «أنيت بينينغ» أو «ناتالي بورتمان» بحملة من أجلك قبل حفل توزيع جوائز الأوسكار عن طريق







ارتداء شارة «أنا أحب إيزابيل هوبير». هل أشعرك هذا بالإطراء؟

- الممثِّلات الأميركيات يستطعن أن يكن متضامنات للغاية، مراهنات جيدات جدّاً. التقينا عِدّة مرّات وشاهدنا مسرحية أكاديمية صغيرة، ممثِّلات دؤوبات في العمل. كان ذلك مسلياً للغاية ورائعاً. حسناً، أنا متأكدة من أنهن قُلن لأنفسهن: ««إيزابيل هوبير» فرنسية، لن تأتي أبداً لسرقة أدوارنا». أنا أبالغ، لكن هناك بعض الحقيقة في هذا. شارة «أنا أحب إيزابيل هوبير» نابعة أيضاً من كونهن يتحدثن عن السينما الفرنسية. كم مرّة استمعت إليهن وهن يخبرنني إلى أي درجة حسدنني على أدوار مثل «معلمة البيانو»، أو مُؤخَّراً، عن «هي» و«المستقبل»، لدقتهم، وغموضهم. الممثِّلات هناك أيضاً مسؤولات جزئياً عمَّا يحدث لهن. فهن يفتقرن في بعض الأحيان إلى الفضول، أو يُخدعن بشيء من الرفاهية. مع ذلك، أنا معجبة أيضاً بما استطعن إنجازه. مثل «جوليان مور» في «خرائط النجوم». ثمّ إن هناك بالطبع الخيارات التي نقوم بها. تمكَّنت «نيكول كيدمان» من اتخاذ بعض الخيارات القويّة للغاية من خلال التصوير مع «لارس فون تريير»، على سبيل المثال، أو العمل مجدداً مع «جين كامبيون» من أجل مسلسل قصير.

في مهنتك يمكن أن تصبحي رمزاً للنسوية بكلّ سهولة. رغم ذلك، وحتى لو كنت في صف هذه المعركة، نسمع منك القليل حول هذا الموضوع. ما السبب؟

- أولاً أنا لست مُلزَمة بأي شيء، إن هذا الإلزام بالتحدُّث عن كلّ شيء والقضية التي تشغلنا جميعاً الآن، أصبح أمراً لا يُطاق. إحساس باللاجدوى. لا يهم ما نقوله، المهم أن نقول شيئاً ما. إذا، للإجابة عن سؤال لم تطرحه عليّ، ما يحدث الآن تاريخي بالتأكيد: النساء اللواتي من المفترض أنه يتم منحهن الكلمة لكن نادراً جدّاً في الحقيقة، استولين عليها أخيراً وبقوة! وأنا أحييهن. ما يزال العمل ضخماً. معاداة النساء موجودة في كلّ مكان، وحتى أنها تكون خبيثة جدّاً عندما تأتي من النساء. عندما أسمع مقولة إنني «باردة» - أنا أو أدواري - لا أشعر أنها كراهية للنساء، ولكن كهراءٍ حقيقي! أو كمجاملة! التمييز على أساس الجنس هو جزء من العقليات. بالأمس، عند عرض فيلم «إيفا»، طرحتْ عليّ مُتفرِّجة هذا السؤال: «هل أنت متفقة مع الجملة التي تقوم بتعريف الممثِّلات كبغايا فاخرات؟ «هل بوسعنا طرح هذا النوع من الأسئلة على «آلان ديلون»، «جيرار دوباردیو» أو «فينسنت ليندون»؟ هل نقول لممثِّلين: «هل توافقون إذا ما قلت لكم إن جميع الممثِّلين فاسقون؟» بالطبع، لا. لن يسألهم أحد عن وزنهم أو تجاعيدهم. ما زال يتعيَّن العمل على تحقيق الثورة الحقيقية.

بمرور الوقت، تفكرين بعض الشيء في أغنية «وحيد في القمة» لـ«راندي نيومان». هل عندما نبلغ قمة عطائنا، نصبح منعزلين بالضرورة؟

- في السينما الفرنسية، أشعر أحياناً أنني وحيدة. لا أشعر بانتمائي إليها بشكلٍ تامٍ لعِدّة أسباب. لكن هذا يناسبني، حتى أنه يناسبني جدّاً. في كلّ الأحوال، أحب أن أكون بمفردي. يبدو هذا مثل كتاب «غرفة تخص المرء وحده» لـ«فيرجينيا وولف». نسترجع نفس الإحساس الذي كان لدينا عندما كنا أطفالاً، وكنا نبحث عن مكان للاختباء وعيش حياة الطفل الصغير. العزلة، هي الحرّيّة. اليوم، أتطلع إلى نوعٍ من الشخصية المتوارية عن الأنظار: شخصية الممثِّلة التي تُصوِّر أفلاماً، لكنها تنجح في الانسحاب تماماً من الوسط الإعلامي. سيكون «توماس بينشون»، على سبيل المثال، هو المثل الأعلى. أعتقد، بشكلٍ خاطئ، بالتأكيد، أن الآخرين أقلّ هشاشة بكثيرٍ مني. أشعر أنني هشة، ولا يساورني أي شكّ في ذلك على الإطلاق.

ظهر «الفصل المعكوس» في أميركا الشمالية مُحدِثاً انقلاباً مكانياً وزمانياً: لقد أصبحت الدروس تُقدَّم خارج الزمن المدرسي، وذلك حتى يُكرِّس المُدرِّس تركيزه في مصاحبة المُتعلِّمين داخل الفصل.. فكيف تُطبَّق هذه الطريقة التدريسية؟ وما آثارها وحدودها؟

الفصل المعكوس

جستان كانون

ترجمة: د. عبد الرحمان إكيدر

أجرى أستاذ في مختبر الفيزياء والكيمياء نقاشاً مُطوَّلاً مع مجموعة مُكوَّنة من ثلاثة تلاميذ في مستوى البكالوريا. لقد وزَّع عليهم في الحصة السابقة داخل الفصل، وثيقة تتضمَّن رموز الاستجابة السريعة، وذلك من خلال مسح تلك الرموز بواسطة الهاتف الذَّكي، وكلّ مُتعلِّم يمكنه الاستعانة بمقطع فيديو قصير يعرض جانباً من الدرس، وبعد تعبئة الرائز المتواجد أسفل الفيديو، يشارك الجميع في تقديم الإجابات باستخدام منصة إلكترونية عبر الإنترنت بشكلٍ تشاركي. يُعِد المُتعلِّمون كذلك مختلف الأعمال التطبيقية التي أُنجزت في مجموعات صغيرة، سواء داخل الفصل أو في المختبر، يختار البعض طباعة التعليمات على الورق، في حين أن الآخرين كانت لهم إمكانية الوصول للنتائج من خلال تطبيق مُثبَّت على هواتفهم. يأخذ أحد تلاميذ الثانوية بلوحته الرَّقميّة صورة لصديقه وهو يمسك سحاحة مُحاولاً إزالة فقاعة هواء داخلها حتى لا تفسد القياسات، أما بقية المُتعلِّمين فيعملون على إنشاء كتاب رقميّ، يدرجون فيه النصوص والصور لمختلف

مراحل التعاون على شبكة الإنترنت، وسيسعفهم هذا العمل في التحضير لامتحانات البكالوريا على نحوٍ أفضل.

يُنجِز المُدرِّس هذه التجربة العملية منذ بضع سنوات في «الفصل المعكوس»، حيث تُنجَز الدروس المقترحة خارج الزمن الفصلي، في حين يُخصَّص هذا الأخير لمرافقة المُتعلِّمين في تعلُّماتهم. إن الفكرة غالباً ما تُلخَّص في العبارة المُختزَلة التالية: «تُنجَز الدروس في المنزل والواجبات في الفصل». ويشجِّع الفصل المعكوس - على وجه الخصوص- «دينامية» الوقت في الفضاء المدرسي، ويُستثمَر هذا الوقت في التدريب العملي على الأنشطة لفائدة المُتعلِّمين، مثل حَلّ المشكلات أو المهام المُعقَّدة الأخرى، مع التركيز على العمل الجماعي، وهذه الطريقة جِدّ مناسبة وذات أولوية لأي تخصُّص ولأي مستوى، من الابتدائي إلى الجامعي.

تكشف هذه المقاربة عن تنوُّع كبير في الممارسة. ويقترح الباحث البلجيكي «مارسيل ليبرون Marcel Lebrun»، وهو أستاذ التقنيات التعليمية في الجامعة الكاثوليكية في «لوفين Louvain»، تصنيفاً من خلال دراسة تجارب الفصل المعكوس في المناطق الناطقة باللّغة الفرنسية، وقد بيَّن التطوُّر التاريخي الذي شهده الفصل المعكوس، حيث كانت البداية تتم من خلال تقديم المساهمات النظريّة عن بعد، في حين يُخصَّص الوقت في الفصل للتطبيق. ثمّ تطوَّر هذا النموذج إلى نوعٍ آخر من الفصل المعكوس، وهو نموذج يتأسس على توسيع نطاق الأنشطة المُنفَّذة عن بعد: فبالإضافة إلى شريط الفيديو الذي ستتم مشاهدته، يُطلب من المُتعلِّمين ملء استبيان على سبيل المثال، أو تقديم عرض في إطار مجموعة داخل الفصل، في الكثير من الأحيان. ويوضِّح مارسيل ليبرون أن «البيداغوجيا المعكوسة هي جزء من حركة يتعلَّق فيها الأمر بتدريب المُتعلِّم على التعلُّم بنفسه من أجل تعزيز استقلاليته»[1]، كما أنها مستوحاة من بيداغوجيا الأنشطة، مثل بيداغوجيا «فرينيت Freinet» أو «مونتيسوري -Montes sori»، حيث يصبح المُتعلِّم فاعلاً في تعلُّماته.

من أين أتت هذه المقاربة؟

ظهرت هذه المقاربة مؤخَّراً ويمكن القول إنها ما تزال في مهدها. فهناك ما يقرب من 250 مدرِّساً مسجلون في دليل مرجع الفصل المعكوس على الموقع الإلكتروني للجمعية الفرنسية للبيداغوجية المعكوسة[2]. وقد وُلِدَ هذا المفهوم (الفصول المعكوسة) في الولايات المتحدة في أواخر التسعينيات من طرف الأستاذ «إريك مازير Eric Mazur» بجامعة «هارفارد Harvard»، حيث وُضِعَتْ «الفصول المعكوسة flipped classrooms» موضع التنفيذ منذ عشر سنوات من قِبَل أستاذين للتعليم الثانوي في ولاية كولورادو، يتعلَّق الأمر بكلّ من «جوناثان بيرغمان Jonathan Bergmann» و«هارون سامز .Aaron Sams».

ويعود الفضل في تعميم الفصل المعكوس إلى المُربِّي الأميركي «سلمان خان Salmann Khan»، الذي نشر العديد من أشرطة الفيديو للتعلُّم الذاتي وعدداً من التمارين التفاعلية عبر الإنترنت. ويعتبر المُنظِّرون الأميركيون لهذه المقاربة أن الفصل المعكوس يسمح بشكلٍ أفضل للتعامل مع الوقت لفائدة المُتعلِّمين داخل الفصل، وبالتالي مضاعفة التفاعلات بين المُتعلِّمين من جهة، ومع المُدرِّس من جهةٍ ثانية. إن هذه الطريقة تسمح للمُدرِّس أن يكون رهن إشارة المُتعلِّمين، فوفقاً لاستطلاع أُجري في أواخر سنة 2015 من قِبَل جمعية الفصل المعكوس[3]، فقد قدّر 120 مدرِّساً أنهم يقضون في المتوسط أربعة أضعاف الوقت مع تلاميذهم، ويبقون بجانبهم طيلة الوقت، خصوصاً عندما يكون هؤلاء في أمسّ الحاجة إلى مدرسيهم، سواء أثناء إنجاز التمارين أو الأعمال التطبيقية.

ما الأدوات التي يستخدمها المُدرِّس؟

تؤدِّي التكنولوجيات الرَّقميّة دوراً حيوياً في تمكين المُدرِّسين من تصميم المعارف النظريّة وإتاحتها للمُتعلِّمين. يكشف المُدرِّس عن فكرة جديدة حول الدرس على وسيلة من اختياره - مثل الوثائق المكتوبة أو مقاطع الفيديو (أشرطة الفيديو القصيرة لبضع دقائق). ويتم توزيع هذه المحتويات على الطلاب في معظم الأحيان عن طريق منصة على الإنترنت مثل الفضاء الرَّقميّ للتعلُّم ENT، وهي متاحة عادةً في جُلّ المدارس. ويتعلَّم الطلاب من هذا المحتوى من خلال ربط الاتصال به من منازلهم، كما قد يكون فضاء للإجابة عن استبيان أو إعداد عرض تقديمي على سبيل المثال. ويقترح المُدرِّس أنشطة مختلفة (التدريبات، وحَلّ المشكلات، والتجارب، والمناقشات ...)، وغالباً ما تنفذ هذه الأنشطة في إطار مجموعات - في بعض الأحيان نتحدَّث عن العمل في مجموعات كجزر صغيرة. والهدف من ذلك هو التماس قدرات المُتعلِّمين على التوليف أو التحليل، باعتبارهما من المهام التي تنطوي على حمولة معرفية كبيرة، وعلى جهد عقلي أكثر أهمِّية من مهمّة القراءة أو حفظ الدروس مثلاً.

تدل التغذية الراجعة على العودة الفورية التي يمكن للمُدرِّس أن يقدِّمها للمُتعلِّم في سياق نشاط أُنجز في الفصل، كما تسمح أيضاً بإجراء مساءلة مباشرة مع المُتعلِّم لمعرفة مشاكله في الاكتساب، وذلك بهدف اقتراح استراتيجيات تعلُّم أكثر فعالية. إن طريقة عمل الفصول

المعكوسة تتيح ميزة أخرى تكمن في السماح للمُدرِّس داخل الفصل بتقديم مرافقة أكثر خصوصية لمجموعات مُعيَّنة من المُتعلِّمين الذين يعانون من صعوبة، في حين تسمح للمُتعلِّمين الآخرين باستقلالية أكثر للمضي قُدماً. تُشكِّل خطة العمل أداة رئيسية بالنسبة للكثير من المُدرِّسين نهج الفصل المعكوس، وتُعَدّ هذه الخطة بمثابة خارطة طريق مُوجَّهة للمُتعلِّمين، تتضمَّن جرداً للتمارين والأعمال التي سيضطلعون بها عن بعد، وفي الفصول الدراسية على حَدٍّ سواء، يمكن القول إن خطة العمل ليست خاصة بالفصول الدراسية المعكوسة فحسب، ولكن ينبغي الانطلاق في هذا الصدد من أدوات الابتكار التربوي التي تستند إلى فكرة مفادها: أن التعلُّم يكون بشكل أفضل من خلال وضع أهداف واضحة للمُتعلِّم. ذلك أن خطة العمل تحدث تقدماً في إنجاز المهام، مع ترك هامش من الخيارات للمُتعلِّم حتى يتعلَّم وفق الإيقاع الذي يرغب فيه للتقدُّم.

ووفقاً لمثال قدَّمه أستاذ الرياضيات الذي يمارس الفصل المعكوس في مجلة «الأوراق التربويّة[4]» Cahiers Péda-gogiques»، فإن خطة عمل حول موضوع حسابات الطول يمكن أن تُشير إلى تمارين وفقاً لمستويات ثلاثة من الصعوبة، المستوى الأول يتكوَّن من «تمارين التطبيق المباشر، والثانية من مشاكل أكثر صعوبة بقليل من الأولى، وترتكز على الإعداد لاختبار فهم هذا المفهوم من قِبَل المُتعلِّم، أما المستوى الثالث من التمارين فهو أكثر تعقيداً وانفتاحاً. وينجز المُتعلِّمون جميع هذه التمارين في الفصل من المستويين الأول والثاني، في حين أن المستوى الثالث مُوجَّه للمُتعلِّمين الأكثر ارتياحاً والحريصين على التعمُّق.

ما التغيير الحاصل؟

ينطوي عكس الفصل على اتخاذ قرار تجاه الموقف التقليدي للمُدرِّس الذي يُقدِّم فيه دروسه على السبورة. إن مسار المعرفة يتغيَّر تماماً، فلم يعد المُدرِّس هو المُكلَّف بنقل هذا المسار نحو المُتعلِّم، وإنما أصبح يتم بشكل مباشر من مصدر المعرفة إلى المُتعلِّم. وفي ظِلّ هذه العملية، لم يعد المُدرِّس سيد المعرفة الوحيد، بل أصبح وسيطاً، إنه وسيط بين المعرفة والطالب.

وبالإضافة إلى تغيير الموقف، فإن الانتقال إلى الفصل المعكوس يتطلَّب من المُدرِّس استثماراً كبيراً في الوقت والطاقة، وحتى تعبئة المُعدات من قبيل (البرمجيات، وكاميرا...)، خصوصاً عندما لا يتم تمويلها من قِبَل المؤسَّسة. وهذا هو السبب في أن معظم المُجرِّبين لهذه المقاربة يدعون إلى التحوُّل التدريجي، بدءاً بمجزوءة، ثمّ دورة دراسية، وذلك باستخدام الموارد التي سبق عرضها وتطويرها من قِبَل مدرِّسين آخرين كمرحلة أولى، لأن تصميم أشرطة الفيديو الخاصّة بهم يمكن أن يستغرق إنجازه عِدّة ساعات[5].

أما بالنسبة للمُدرِّسين الذين يرغبون في بث إنتاج شخصي لتلاميذهم، فهناك العديد من الإمكانات الموجودة مثل تصوير أنفسهم مع لوحات جاهزة، أو تسجيل شاشة الكمبيوتر التي تتضمَّن درساً مكتوباً ومصحوباً بالصوت... هذا وقد يكون لعرض الفيديو المُطوَّل جوانب سلبية: مثل الصعوبة التي تعترض المُتعلِّمين في الولوج للإنترنت، خصوصاً هؤلاء الذين لا يستفيدون من اتصال إنترنتي بصبيب عالٍ، وأيضاً احتمالية الإرهاق والملل. لذا ينصح المدافعون عن هذه الآلية أن لا يتجاوز العرض عشر دقائق لمُتعلِّمي الفصل الختامي على سبيل المثال. ويمكن استكمال المواد الدراسية من خلال استبيان قصير للتأكُّد من أن المُتعلِّمين قد شاهدوا هذا المحتوى الذي بُعِثَ إليهم عن بعد واستوعبوه. وبهذا سيكون هدف الفصل المعكوس تحقيق أقصى قدر ممكن لاستثمار الوقت داخل الفصل، كما يجب على المُدرِّس أيضاً تنظيم هذا الوقت للتفاعل مع المُتعلِّمين، والنقاش، وتصحيح الأخطاء الفرديّة لمختلف التمارين والتطبيقات...

ما آثار هذه المقاربة على المُتعلِّمين؟

في دراسة أُجريت سنة 2016 على أساس مئات الاستبيانات التي عبأها مدرِّسو المُتعلِّمين الذين تتراوح أعمارهم بين 6 و 18 عاماً، وخاصّة في كلّ من فرنسا وبلجيكا وكيبيك، أبرز الباحث مارسيل ليبرون الملاحظات التالية:

- يؤدِّي التدريس في الفصل المعكوس إلى زيادة التحفيز لدى المُتعلِّمين.
- زيادة التفاعل مع المُدرِّس، الذي أصبح أكثر تفرُّغاً لتلاميذه.
- إدارة الوقت في الفصل الدراسي بشكل أحسن[6].

ومع ذلك، يمكن للمرء أن يعترض على أن هذه النتائج تستند إلى نوع من التقييم الذاتي من قِبَل المُجرِّبين لهذه المقاربة. أما في ما يخصّ تأثير الفصل المعكوس على النجاح الدراسي، فإنه لا يزال من الصعب قياسه. أولاً، لأنه في معظم الدراسات، تمّت ملاحظة مجموعتين من المُتعلِّمين - الأولى في التدريس التقليدي، والثانية في الفصل المعكوس، وكذلك الشأن بالنسبة للنتائج المتحصل عليها، فكيف يمكننا أن نميِّز بين ما تعكسه التربية المُوظَّفة وما يندرج ضمن خصائص المُتعلِّمين؟ ولتجنُّب هذا التحيُّز، انكبت دراسة فرنسية سنة 2014 على مجموعة من مُتعلِّمي المدارس الثانوية في الحالتين التعليميتين[7].

وتُشير الدراسة كذلك إلى أن من بين خمس عشرة وحدة دراسية في مادة العلوم الفيزيائية، أجريت سبعٌ وفق الفصل المعكوس، أما باقي الوحدات فأُنجزت بالطريقة التقليدية. وأظهرت النتائج أن الفصل المعكوس يُتيح للمُتعلِّمين المُتعثِّرين التقدُّم في التحصيل، في حين يرى المُتعلِّمون الجيدون أن تقدُّمهم يسير بشكلٍ متباطئ. ومن بين التفسيرات المُتقدِّمة في هذا الشأن، كون المُتعلِّم المُتفوِّق يتم تكييفه مع نموذج انتقالي، وذلك بالاعتماد جزئياً على جودة الإنصات وأخذ الملاحظات خلال المحاضرات. ومع ذلك، فإن هذه الطرائق هي أقلّ أهمِّية في العملية المعكوسة، حيث تكون مرحلة اكتساب المعرفة خارج الوقت المدرسي. وبالنظر إلى هذه النتائج، يمكننا تقدير أن الفصل المعكوس سيجعل الفصل في نهاية المطاف أكثر تجانساً.

وعلى الرغم من ذلك، يُشير مارسيل ليبرون إلى أنه إذا كُنّا نقيس فقط آثار الفصل المعكوس من حيث النتائج الدراسية، فإننا سنفقد تلك الآثار المفيدة لهذه الممارسة. يقول في هذا الصدد: «عند المقارنة بين النتائج المدرسية، فإنه لا يوجد فرق كبير بين الطريقتين التقليدية والعكسية». وذلك لأننا نسعى إلى قياس آثار الابتكار باستخدام الأدوات التقليدية، وكذا تقييم المعارف من خلال اختبارات المعرفة. ومع ذلك، فإن هذا النوع من التقييم لا يجعل من الممكن مراقبة تطوُّر التفكير النقدي أو التعاون مثلاً، والتي هي من بين المساهمات الثريّة للفصل المعكوس».

تُثير هذه الملاحظة في بعض جوانبها مناقشة مسألة الانتقالية في المدرسة: فهل يجب بالأحرى تزويد المُتعلِّمين بمعارف سلوكية وقدرات على توليف المهارات، والعمل الجماعي ...)؟ بالنسبة لليبرون، فإن الفصول المعكوسة هي واعدة في جميع الحالات، لأنها تسمح بتكييف التدريس حسب اختلاف المُتعلِّمين. يقول الباحث: «يتعلَّم البشر بطرقٍ مختلفة، من خلال الاستماع أو التقليد أو التجريب، أو حسب السياق».

ويطبق المُدرِّسون في الفصل المعكوس بدقة مبدأ التمايُز: من خلال التمييز بين المحتويات والأساليب، إضافة إلى ترتيبات الفصل عبر العمل في مجموعات صغيرة، هذه كلّها إجابات عن أنماط التعلُّم المختلفة للمُتعلِّمين.

نموذج للنقاش

إذا كانت هذه الممارسة قد أثارت حماساً مُعيَّناً، فإنها أيضاً تُثير مجموعة من تساؤلات. كما أنه من الصعب الحكم على مدى فعاليتها في معالجة أوجه التفاوت الدراسي. ومن الحجج المطروحة في النقاش أن الاستعاضة عن التمارين في المنزل عن طريق مشاهدة درس عبر فيديو ستعوِّض عن عدم المساواة في الواجبات المنزلية. غير أن الغرض هو تأهيل المُتعلِّمين، وإمكانية الاستفادة من مساعدة الوالدين لإثراء الدرس. وترتبط بعض المخاوف أيضاً بعدم المساواة في الوصول إلى الرَّقميّة[8]: فكيف يمكن ضمان أن جميع المُتعلِّمين لديهم جهاز حاسوب فعَّال، وربط إنترنتي ذو جودة كافية في منازلهم؟

وعلاوة على ذلك، فإن المُتعلِّم في النظام التقليدي، يستعصى عليه تعبئة موارده المعرفية المكتسبة في الفصل الدراسي، في حين أنه قد يتقن ذلك بسهولة إذا شاهد المحتوى من خلال عرض شريط فيديو في المنزل[9]. وواقع الأمر، أن ليس ذلك بسبب أن العمل المنجز في المنزل يختلف عن ذاك المنجز في الفصل. وتعكس هذه النقطة الأخيرة صدى انتقادات أخرى بشأن الفصل المعكوس: إنها لا تختلف جذرياً مع المقاربة التحويلية، ذلك أن التوقيت وحده هو الذي سيكون معكوساً. إن التغيير سيكون في الشكل، ولكن ليس كثيراً في المضمون: يتمّ نقل مفاهيم الدرس عن بعد، وذلك قبل تنفيذ تمارين التطبيق في الفصل، لكن الأمر دائماً يتعلَّق بتمرير معارف تليها مرحلة التنفيذ التطبيقي.

الهوامش:

(1) Marcel Lebrun et Gemma Serrano, «les classes inversées, vers une approche systémique», The Conversation France, 2 novembre 2016, consultable en ligne sur le site theconversation.com/fr.

(2) Et (3) ces données sont consultables sur le site www.laclasseinversee.com .

(4) François Péault, «Naissance d'une classe inversée», Cahiers Pédagogiques, n° 537, mai 2017.

(5) Des conseils et des liens vers les ressources existantes sont consultables sur www.laclasseinversee.com.

(6) Marcel Lebrun «les classes inversées, variété et effets différenciés», premiers résultats publiés en mai 2017, consultable en ligne sur : www.cahiers-pédagogiques.com.

(7) Vincent Faillet, «la pédagogie inversée : recherche sur la pratique de la classe inversée au lycée », revue STICEF, vol. XXI, 2014.

(8) Paul Devin, «les leurres de la classe inversée», le blog de Paul Devin, consultable sur blogs.mediapart.fr 13 février 2016

(9) Patrick Rayou, « inverser la classe pour inverser l'échec ?», Cahiers pédagogiques, n° 537, mai 2017.

عنوان المقال الأصلي: La classe inversée.

المصدر:

Sciences Humaines, n° 297, Novembre 2017. pp 24 – 29.

المدرسة الجامعة

من أجل تمدرُس أفضل للأطفال ذوي الاحتياجات الخاصّة

بياتريس كاميرر

ترجمة: خديجة حلفاوي

لـم يكـنْ ممكنـاً التفكير فـي مسـألة إدماج الأطفـال ذوي الاحتياجـات الخاصّـة فـي المـدارس العموميـة إلـى حدود ثمانينيـات القـرن الماضي، حيـث اقترن التقعيـد لتمدرُس هـذه الشـريحة مـن المُتعلّميـن مـع قانـون 11 فبراير من سـنة 2005 المُتعلِّـق بالمسـاواة فـي الحقـوق والحظـوظ بفرنسـا. مـن خـلال هـذا التدبير، سـعت الدولة إلـى إقامة مجتمـع قائم على التنـوُّع وقبول الاختلاف مـن خلال الأخذ بعيـن الاعتبـار المطالـب الملحة لآباء وأسـر الأطفـال ذوي الاحتياجـات الخاصّـة الذين أضحـى بموجبهـم الولوج إلى المدرسـة النظامية؛ وهو الامتيـاز الذي كان مُتعذِّراً على هذه الشـريحة الاسـتفادة منه. مع ذلك، هل كان هذا الإعلان كافياً مـن أجل غَـضّ الطرف عن التـراث الاسـتبعادي والإقصائي للنظام التعليمي الفرنسـي؟ بعد مرور 13 سنة على القانون الـذي فتـح أبواب المـدارس أمـام جميـع الأطفال، لـم تعَد

هنـاك مبـادرات مُشـجِّعة؛ لكـن هناك ثـورة مُعلَنـة لازالت تُطِـلّ فـي الأفق.

يبلـغ ماثيو من العمر 5 سـنوات، مصاب بالتوحُّـد، لا يتكلَّم ويمكنـه أن يدخـل أحيانـاً فـي نوبـات وأزمـات مسـتمرة. بموجـب قانـون سـنة 2005، قضى سـنتين في المدرسـة. بالنسـبة لأخيـه الأكبـر، الذي يعاني مـن التوحُّد هـو الآخر، لـم تتـح لـه هـذه الفرصـة. اعتـاد ماثيـو علـى الضجيـج والتحـرُّكات المسـتمرّة للمُتعلِّمين الآخرين. لكن، بمسـاعدة المرافقيـن المدرسـيين، تـمّ تلطيـف أجـواء التعلُّـم. تعلّـم باقـي الأطفال الحديـث بصوتٍ منخفـض، دون أن يفاجئوه أو يزعجـوه، ووجـدوا بدورهم المُتعة في العمـل بهدوء. في باحـة اللعـب، يتم تعليـم الأطفال كيفيـة التواصـل واللعب مـع ماثيو بوصفـه صديقاً مشـابهاً أكثر من كونه شـخصاً مختلفـاً. تتعـدَّد وتختلـف القصص الجميلة من هـذا النوع، لكونهـا تُمثِّـل المُثـل العليـا للمجتمـع التي تسـعى الدولة الفرنسـية إلى نشـرها وتشـجيعها: «المجتمع الجامع» (La société inclusive). وفقـاً لهذا النموذج(1)، يتم النظر إلى المدرسـة كـ«قيمة مشـتركة» يتوجَّب على جميع الأطفال أن يملكوا حـقّ ولوجها والاسـتفادة من خدماتهـا، كيفما كانت خصوصياتهـم أو احتياجاتهم الخاصّـة. يتطلَّب هذا الهدف الطمـوح من المدرسـة عـدم الاكتفاء بدمـج المُتعلِّمين ذوي الاحتياجات الخاصّـة القادرين على التكيُّـف مع متطلباتها، ولكـن أن تتحوَّل إلى مؤسَّسـة يسـتفيد مـن خدماتها جميع الأطفـال بشـكلٍ كلّـي. في مواجهـة هـذه المهمـة الهائلة، حدَّدت المدرسـةُ الفرنسـية مرحلة وسـيطة أُدرجت بموجب قانـون 8 يوليو 2013 لإصلاح المدرسـة: «التعليم الجامع». مـن خـلال الحفـاظ على تنظيـم النسـق التعليمـي، يهدف التعليـم الجامـع إلـى اسـتيعاب الأطفـال العادييـن وذوي الاحتياجـات الخاصّـة داخـل الفصول الدراسـية. تمّ تطوير هيئتيـن تربويتين أساسـاً لهـذه الغاية: هيئـة المرافقين أو المصاحبين المدرسيين الفرديين الذين يساعدون المُتعلِّمين داخـل الفصول العادية، والوحـدات المحلّيّة للتعليم الجامع، حيـث يُقسِّـم المُتعلِّمـون وقتهـم بيـن الفصول الدراسـية العادية والفصول والتجمُّعات الخاصّة. من أجل تشـجيع هذا النهـج، لا يـروم التعليم الجامع تحقيـق «الإجماع»: «إنّ فتح أبواب المـدارس لن يكون كافياً! فنظامنـا التعليمي انتقائي للغايـة، أكثر تعلُّقـاً بمعاييرنا، تصنيفاتنـا وبرامجنا»، تُؤكِّد «كريسـتين فيليـب Christine Philip» الأسـتاذة الفخرية بالمعهـد الوطنـي العالي للتكويـن والبحث لتربيـة الأطفال ذوي الاحتياجـات الخاصّة والمدرسـين المكلفين بهم (IN-SHEA)، وتخشـى أن يُسـهم هـذا «المعيـار الجزئـي» في دفن حلـم «المدرسـة الجامعة».

مسارات صعبة

لا يـزال التعليـم الجامـع حبـراً علـى ورق «مسـاراً صعب التحقُّـق» فـي نظر الآباء. فـي فرنسـا، إذا كان التعليم حقّاً، فإنه لا يشـمل المدرسـة. تظـلّ «الدار الإقليمية للأشـخاص ذوي الاحتياجـات الخاصّـة» المسـؤول المباشـر عـن تتبُّع وضـع ونمط تمدرُس- في الوسـط الطبـي والتعليمي أو في المدرسـة- كلّ طفـل وتقويـم المـوارد، الأدوات والحاجيات المالية والبشـريّة اللازمـة لذلك. نظراً لعدم التشـاور معهم أو الأخـذ بعيـن الاعتبار آراءهم، أسَّـس الآبـاء منتديات على شـبكة الإنترنـت للتباحُـث والنقـاش فيمـا بينهـم وانتظار التواصـل مع «الـدار الإقليمية للأشـخاص ذوي الاحتياجات الخاصّة» التي سـيتم الاعتمـاد عليها من أجل الرعاية والتتبُّع اليومـي لأطفالهـم علـى مدى سـنوات طويلـة. لا أحد منهم يجهل ضـرورة الطعـن أو الاحتجـاج على هـذه الإجراءات: حينمـا يتم تقرير الولوج إلى التعليـم النظامي، يتم تفويض المراقبـة والتتبُّع إلى «فـرق تتبع التمدرُس» المسـؤولة عن ربط جسـور التواصل والتعاون بين المدارس، الأسـر والدار الإقليميـة للأشـخاص ذوي الاحتياجـات الخاصّـة وتنفيـذ التدابيـر اللازمـة لتحقيق ذلك. لا تتسـم هـذه العملية دوماً بالسلاسـة كما هـو ظاهر. خلال الدخول المدرسـي لسـنة 2017، كانت وزارة التربية الوطنية تقدِّر أعداد المُتعلِّمين ذوي الاحتياجات الخاصّة بنسبة 2% (3280) ممن

كريستين فيليب ◄

يحتاجون إلى مرافقين ومصاحبين. غالباً ما يكون الفشل مرادفاً لإلغاء تمدرُس الأطفال المصابين بالتوحُّد والذين يعتبرون المرافقة والمصاحبة ضرورية، ليس فقط لتعلُّمهم، ولكن من أجل ضمان حسن اشتغالهم وحركيتهم السلسة بالفصول الدراسية.

ينضاف إلى هذا الرقم الأطفال الذين لا تستطيع المُؤسَّسات المدرسية التكفُّل بهم سوى لمدة زمنية أقصر مقارنةً بالمستوى الذي يتم الاعتراف به عند الضرورة من قِبَل الدار الإقليمية للأشخاص ذوي الاحتياجات الخاصّة. في مواجهة العقبات، غالباً ما يُساء فهم عزوف الآباء عن إرسال أبنائهم إلى المدارس العادية: لماذا تزعج نفسك؟ لماذا تجبر طفلك على الذهاب إلى المدرسة في نظام تعليمي لا يعرف بالضبط ما الذي يريده منه؟ تدين «كريستين فيليب Christine Philip» بشِدَّة هذه الفكرة المستقبلية(2): «كلّما كان الطفل يعاني من إعاقة أكثر حِدَّة، زادت حِدَّة مسألة «الاستثمار» في تمدرُسه. لذلك، وجب الاعتراف بأن هذه الشريحة من الأطفال تعاني حتماً من نقص في التعليم والتمدرُس. إن التخلّي عن هذا الهدف سيكون بمثابة إضافة إعاقة إلى الإعاقة الأصلية: «إن الطفل سيكون أكثر استقلالية في المجتمع إذا ما حصل على مسار تعليمي نوعي وكمّي أفضل».

تصطدم هذه المثل العليا بواقع مؤلم: «لا يزال يومي ومعيش المدرسة بعيداً كلّ البعد عن ضمان الاستمتاع والإبداع لكثير من الأطفال الذين يدفعون ثمن ذلك غالياً. ترافق كارين أحد المراهقين الذي يعاني من التوحُّد في مراحله المتوسطة، ويُثير غضبها فظاظة تعامل زملائه في الفصل. رغم إعادة تأهيله، فشل المراهق في مسايرة الوضع: «من المحتمل أنه لا يملك حتى مستوى ابتدائي أو إعدادي» تضيف بتنهُّد. تعرف «ماري تولك تيري Marie Toullec-Théry»، الأستاذة بالمدرسة العليا لأساتذة المدارس «(École supérieure du professorat des écoles (ESPE» التابعة لأكاديمية نانت لتعليم الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصّة، هذه الظاهرة بشكلٍ جيد: «حينما يكون هناك اختلاف كبير بين مستوى تعلُّم المُتعلِّم ومتعلِّمي الصف، من الشائع أن يصبح المصاحب والمرافق هو المحاور الرئيس للمُتعلِّم، الذي «يتم استبعاده من الداخل». تمثل هذه الملاحظة جوهر الاختلاف الذي يعاني منه المدرِّسون في إطار تكييف تمثلات مهمتهم مع منظور جامع وشامل: «ليس الهدف هو مساعدة جميع المُتعلِّمين على النجاح، ولكن جعلهم يحقِّقون تقدُّماً. طالما يتقدَّم المُتعلِّم فإن ذلك دليل على كون المدرسة مفيدة له، حتى لو كان بعيداً عن إنجازات باقي المُتعلِّمين في فصله». ينضاف إلى كلّ هذا صعوبة أخرى مرتبطة بعدم قدرة الأطفال والمُتعلِّمين المصابين بالتوحُّد على اكتساب «الرموز والشفرات الاجتماعيّة» بشكلٍ بديهي كي يشعروا بأنهم مشابهون لباقي زملائهم في الفصل.

خطر التعرُّض للتهميش

في شهر نوفمبر/تشرين الثاني من سنة 2017، أظهر تحليل عام(3) وفّق بين نتائج 17 دراسة كيفية أنه يمكن لالتحاق الأطفال الذين يعانون من التوحُّد بالمدارس أن يُعزِّز لديهم الشعور بـ«الاختلاف». يُثير هذا الأمر قلقاً شديداً لأن هؤلاء الأطفال يعانون بالفعل من التهميش والإزعاج المدرسي. في بعض الأحيان، يصبح وجود مرافق أو مصاحب عائقاً أكبر أمام الإدماج. تتذكر «ماري توليك تيري Marie Toullec-Théry» بشكلٍ خاص حالة يوهان: بدلاً من وجود زميل يجلس إلى جواره، كان يلتصق بمرافقته فقط. كانت تربطه علاقة وثيقة بها ويطلب منها باستمرار أن تتدخل له لدى المدرس. إذا كان يوهان طفلاً متوافقاً وفقاً للمنظور المدرسي، فإنه لم يكنْ قادراً على التركيز، يصرخ، ويعبر بإيماءات غير منظمة: «إنه أمر غير مريح وذو نتائج عكسية!» تعبر الباحثة.

هل يجب علينا إذاً النظر إلى التجارب المدرسية المؤلمة بوصفها نتائج حتمية لإصرارهم على التمدرُس؟ مع ذلك، قد لا يكون الأمر عادلاً بفعل النقص الكبير في الموارد

والأدوات التي توفرها الدولة [الفرنسية] لهذا الهدف الطموح الذي حدَّدته. غالباً ما يتم التذكير بضعف أو غياب التكوين المناسب للمدرسين المُكلَّفين بهذه المهمة الجديدة. تتذكر صوفي جيّداً هذه السنة حينما قَدِمَ أحد الأطفال المصابين بالتوحُّد إلى فصلها الأول من التعليم النظامي: لم يكنْ في مستطاعها سوى الاستفادة من نصائح مدرس خاص ترافقه ومقابلة قصيرة مع عالم نفس خاص منتدب من قِبَل الآباء. تشجب «آن غومبير Anne Gombert»، الباحثة في علم النفس المعرفي بمركز بسيكلي بجامعة إيكس-مارسيليا والمُؤسِّسة المشاركة لموقع (Litter'action-ailes) الذي يوفِّر موارد رقميّة تُقدِّم بعض الأمثلة والنماذج المساعدة على التكيُّف التربوي بالنسبة للمدرسين، هذا الأمر: «يُشكِّل الأطفال ذوو الاحتياجات التعليمية اليوم جزءاً مهماً من اللاتجانس العادي للفصل الدراسي؛ إذا لم يكنْ المدرس مُكوَّناً بشكل جيّد فإن الأمر يُعَدّ شكلاً من أشكال «سوء المعاملة المُؤسَّساتية». مع ذلك، لم ينجز الكثير لضمان مساعدة السياق المدرسي على وصول هذه الشريحة إلى المدرسة». لا يستفيد المدرسون من وجود أدوات خاصّة كافية وخاصّة بكلّ حالة إعاقة: «لا يمكن للمدرس أن يطبق 30 بيداغوجيا أو طريقة تربوية مختلفة! يجب ضمان التكوين وفقاً لمنطق إمكانية الوصول، الذي لا يركز على الصعوبات وإنما على احتياجات المُتعلِّمين للتعلُّم - الحاجة إلى التفاعل والشعور بالأمان- ذات البعد الشمولي». ينضاف إلى ضعف تكوين المدرسين هشاشة توظيف موظفي الدعم المدرسي. تضطر استيل إلى التعامل بشكل يومي مع حالات عنف الطفل الصغر المُصاب بالتوحُّد الذي ترافقه؛ يلدغها، يخدشها وهو يصرخ. ما الذي ستفعله المعلمة دون هذا الصغير؟ إنها تحب عملها، على الرغم من انخفاض الأجر في هذا العمل ذي الدوام الجزئي وعدم تيقُّنها من إمكانية تجديد عقد عملها في المستقبل. لكن، بعد ذلك، تُقرِّر الحصول على رخصة مرضية كي ترتاح من الضغط والاضطراب. على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية، تم تعيين مرافقي المدارس في ظِلّ حالات غير تربوية بالأساس: عقود مساعدي ومساعدات الحياة المدرسية، الذين يضطلعون بمهمة مساعدة الأطفال في إطار وظائف تكميلية مرتبطة بالحياة المدرسية مُخصَّصة لأشخاص غير مؤهلين بغرض إخراجهم من حالة البطالة التي يعانون منها. كان علينا الانتظار إلى حدود سنة 2013 من أجل إضفاء الطابع المهني على هذه المهنة، من خلال إنشاء مراكز دعم المُتعلِّمين من ذوي الاحتياجات الخاصة التي وفَّرت لأول مرّة تكويناً للموظفين في المجال مع إمكانية إلحاقهم بالمدارس. على الرغم من هذه التطورات، لا تزال هناك العديد من الاختلالات الواجب إصلاحها(4): بالإضافة إلى المهام غير الواضحة، هناك أوقات مشاورات غير مُتوقَّعة وغير مدفوعة مع المدرسين، فضلاً عن الشعور بالمسؤولية الكبيرة. هكذا، بين النموذج الجامع - المتفق عليه حالياً بفرنسا- وواقعه المكلّف، من الواجب اتخاذ خطوات فعّالة في هذا الصدد.

المصدر:

Magazine Sciences Humaines Mensuel N° 302 – avril 2018 Qu'est-ce qu'une belle vie ?, p : 18-23.

الهوامش:

1 – Charles Gardou, La société inclusive, parlon-en ! Il n'y a pas de vie minuscule, Érès, 2012.

2 – Christine Philip (dir.), « Quelle scolarisation pour les élèves autistes dans les pays francophones ? Vers l'inclusion ? », ANAE, n° 150, 2017

3– Emma Williams et al., « How pupils on the autism spectrum make sense of themselves in the context of their experiences in a mainstream school setting. A qualitative metasynthesis », Autism, novembre 2017.

4 – Marie Toullec-Théry et Morgane Brissiaud, « Scolarisation d'un élève en situation de handicap : le cas d'un accompagnement délicat effectué par un auxiliaire de vie scolaire (AVS) », La Nouvelle Revue de l'adaptation et de la scolarisation, n° 57, 2012/1.

يُروى في التُّراث الفرنسيّ أنَّ أحدَ مُلوك فرنسا كانَ يجدُ صُعوبةً في نُطق صوت الرَّاء، فينطقه غَيناً، وكانَ هذا الأمرُ يُسبِّبُ حرجاً للملك حينَ يتحدَّثُ لحاشيته أو يُلقي خطاباً أمامَ شعبه، وهو ما دعاهُ إلى إلزام جميع سُكَّان مُقاطعة باريس وضواحيها بنُطق الرَّاء غَيناً. ومع أنَّ الأمرَ ظهرَ في البداية على أنَّهُ تحوُّلٌ لهجيّ، إلَّا أنَّهُ انتشرَ سريعاً في أنحاء فرنسا. وأصبحَ هذا النُّطقُ دليلاً على رُقيّ الطَّبقة الاجتماعيَّة لصاحبه، في حين أنه لم يعُد مُستساغاً أن تكونَ فرنسيّاً فتنطقَ صوت الرَّاءَ، لأنَّكَ حينئذٍ قد تُصبحُ مادَّة للتَّنمُّر أو السُّخرية.

حكاية «راء»

المُعتزّ بالله السَّعيد

في اللُّغة العربيَّة يُطلَقُ مُصطلح «اللُّثغة» على التَّحوُّل بنُطق صوتٍ إلى صَوتٍ آخر؛ ويُطلقُ على الشَّخص الَّذي لا يستطيعُ نُطقَ الصَّوت «ألثَغ». ولعلَّهُ من المُفيد أن نُشيرَ إلى أنَّ هذه الكلمة قد تطوَّرَت في معناها من الدَّلالة على «التَّحوُّل من السِّين إلى الثَّاء» عندَ الخليل بن أحمد، في القرن الثَّامن الميلاديّ، إلى الدَّلالة على «الشَّخص الذي ينطقُ الرَّاءَ لاماً في كَلامِه» عندَ أبي إبراهيم الفارابي، في القرن العاشر الميلاديّ، إلى دَلالاتٍ مُتقاربة في عربيَّة العُصُور الوُسطى. واستقرَّ معنى الكلمة في العربيَّة المُعاصرة للدَّلالة على «مَن يقلبُ في نطقه حرفاً بحرفٍ آخر، كأن يجعل السِّينَ ثاءً أو الرَّاءَ غَيْناً أو نحوَ ذلك». ولأنَّ لُثغة الرَّاء هي الأكثرُ شُيُوعاً بينَ عُيُوب اللِّسان، فقد أصبحَ الألثغُ في عُرف النَّاس «مَن لا ينطقُ صوتَ الرَّاء». رُبَّما تكمنُ صُعوبةُ نُطق الرَّاء في مخرجها الصَّوتيّ؛ حيثُ تخرجُ من طرف اللِّسان من ناحية ظهره مع ما يُحاذيه من لَثة الأسنان العُليا، فيستدعي نُطقُها بذلكَ قُوَّةَ دفعٍ في فضاء الفم، وقُوَّةً عضليَّةً في اللِّسان. أضِف إلى ذلكَ أنَّ الرَّاءَ تُعَدُّ الصَّوتَ الوحيدَ بينَ أصوات اللُّغات الإنسانيَّة الَّذي يتَّسمُ بصفة «التَّكراريَّة»؛ وهي صفةٌ تجعلُ ناطقَ الرَّاء يُكرِّرُهُ بعفويَّة. سيبدو لكَ الأمرُ حينَ تنطُقُ المقاطعَ الصَّوتيَّة (أَلْ ، أَمْ ، أَنْ)؛ إذ تشعرُ أنَّكَ تنطقُ الهمزةَ ثُمَّ صوتاً واحداً، هو اللَّام أو الميم أو النُّون. أمَّا إذا حاولتَ نُطقَ المقطع (أَرْ) فستجدُ نفسكَ تنطقُ الهمزةَ ثُمَّ راءاتٍ مُتتالية دونَ قصد (أرررررر).

من الحظّ العاثر للألثغ الَّذي لا يُحسنُ نُطقَ الرَّاء أنَّ ذلكَ الصَّوتَ يتردَّدُ كثيراً في اللُّغات الطَّبيعيَّة؛ فهُوَ من حيثُ الدَّوران، يأتي في المرتبة الثَّانية في اللُّغة الدَّانماركيَّة، وفي المرتبة الثَّالثة في اللُّغة الفارسيَّة، وفي المرتبة الرَّابعة في الألمانيَّة والتُّركيَّة والعبريَّة، وفي المرتبة الخامسة في العربيَّة والفرنسيَّة، وفي المرتبة السَّادسة في اللُّغة اللَّاتينيَّة، وفي المرتبة السَّابعة في الإنجليزيَّة والإسبانيَّة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أنَّ الرَّاءَ صوتٌ صامت، وأنَّ الصَّوائتَ المُتحرِّكة أكثر دوراناً من الصَّوامت، فسوفَ نقفُ أمامَ حقيقة أنَّ صوتَ الرَّاء واحدٌ من أكثر الصَّوامت دوراناً في اللُّغات الطَّبيعيَّة؛ بل هو أكثرُها دوراناً في بعض هذه اللُّغات، الأمرُ الَّذي يجعلُ التَّفلُّتَ منهُ في النُّطق أمراً بالغَ الصُّعوبة. ستُدركُ دَوَرَانَ الرَّاء مثلاً حينَ تقرأ القرآنَ الكريم؛ حيثُ ترِدُ الرَّاءُ في جميع سُوَره، باستثناء سُورة واحدة، هي سُورة الإخلاص. ومع صُعُوبة التَّفلُّت من الرَّاء، إلَّا أنَّ بعضَ فُصحاء العرب تمكَّنوا من ذلك. ومن أشهر ما يُروى في هذا أنَّ واصل بنَ عطاء – إمام المُعتزلة – تمكَّنَ من إهمال الرَّاء في كلامه؛ يحكي المُبرِّدُ عنهُ في كتابه (الكامل في اللُّغة والأدب) فيقول: «كانَ واصلُ بن عطاء أحدَ الأعاجيب، وذلك أنَّه كانَ ألثغَ قبيحَ اللُّثغة في الرَّاء، فكان يُخَلِّص كلامَهُ من الرَّاء ولا يُفْطِنُ لذلك، لاقتداره على الكلام وسُهولة ألفاظِه». وقالَ عنهُ الشَّاعرُ واصفاً قُدرتَهُ على التَّفلُّت من الرَّاء:

ويجعلُ البُرَّ قَمحاً في تصرّفه
وخالفَ الرَّاء حتَّى احتالَ للشِّعْرِ
ولمْ يُطِقْ مطَراً في القول يُعْجِلُهُ
فعادَ بالغيثِ إشفَاقاً من المطَرِ

مالك أنس الرجب (العراق) ▲

وأخبارُ واصل في هذه القُدرة كثيرة؛ أشهرُها تلكَ الخُطبة التي ارتَجَلَها أمامَ الوالي وجمعٍ كبيرٍ من العُلماء؛ حيثُ خَلَت الخُطبةُ من الرَّاء تماماً. وممَّا جاءَ في هذه الخُطبة قوله: «أوصيكُم عبادَ الله مع نفسي بتقوى الله والعمل بطاعته، والمجانبة لمعصيته، فأحضُّكم على ما يُدنيكم منه، ويُزلفُكم لديه، فإنَّ تقوى الله أفضلُ زاد، وأحسنُ عاقبة في معاد. ولا تُلهيَنَّكم الحياةُ الدُّنيا بزينتها وخَدَعِها، وفوائنِ لذَّاتها، وشهوات آمالها، فإنها متاعٌ قليلٌ، ومُدَّةٌ إلى حين، وكلُّ شيءٍ منها يزول؛ فكم عاينتُم من أعاجيبها، وكم نَصَبَت لكم من حبائلِها ...».

ومن الطَّرائف التي تُروى أيضاً عن قُدرة ذوي اللُّثغة على التَّفلُّت من الرَّاء قصَّة ذلك الوزير النَّابه الَّذي أرادَ الحُسَّادُ أن يتآمَرُوا عليه ويُضحكوا عليه النَّاس؛ فطلبوا من الأمير في مُناسبة حفر بئرٍ في الصَّحراء أن يسمحَ لهم بأن يكتبوا كلمةً يُلقيها الوزيرُ الألثغ، فوافقَ الأميرُ على ما طلبوا، وهو يستشعرُ نواياهم ويُعوِّلُ على فطنة وزيره، ثُمَّ جاؤوا الوزيرَ بالنَّصّ: «أمرَ أميرُ الأمراء بحفر بئرٍ في الصَّحراء ليشربَ منهُ الشَّاردُ والوارد»، ولمَّا وقعَت عَينا الوزير على النَّصِّ فَطِنَ إلى ما أرادوا، فقال: «حَكَمَ حكيمُ الحكماء بنبش جُبٍّ في البَيداء، لينهلَ منهُ الشَّادي والغادي».

حكاية الرَّاء قديمة إذن، ومُشكلتُها معلومةٌ لدى العرب وغَيرِهم، وقد نتجَ عن مُحاولات تعايُش ذوي اللُّثغة مع الرَّاء من مُختلَف الأجناس تعدُّد طرائق نُطق الرَّاء، بينَ مَن يستبدلُ بها صوتاً آخرَ ومَن يُهملُها بالكُلِّيَّة، وقد أبانَ الجاحظُ شيئاً من هذا في كتابه المشهور «البيان والتَّبيين»، وكانَ من جُملة ما قال: «واللُّثغة في الرَّاء تكونُ بالغَين والذَّال والياء، والغَيْنُ أقلُّها قُبحاً، وأوجدُها في كبار النَّاس وبُلغائهم وأشرافهم وعُلمائهم».

هناكَ مُشكلةٌ تُؤرِّقُ ذوي اللُّثغة على الدَّوام، ويستشعرونها دونَ غيرهم؛ فحتَّى حينَ يتعايشُ الألثغُ مع الرَّاء، فإنَّهُ يظلُّ غيرَ قادرٍ على نُطق بعض الكلمات، ويظلُّ المُستمعُ غيرَ قادرٍ على تمييز ما يقول، وأعني الكلمات الَّتي تردُ الرَّاءُ في مطلعها أو قبلَ حركةٍ طويلة أو تتوالى فيها الرَّاءات؛ فالألثغُ النَّاطقُ بالعربيَّة مثلاً لا يسهُلُ عليه أن ينطقَ بكلماتٍ على شاكلة (رسالة، رامز، ريهام، رُوح، سرير، نوران)، والألثغُ النَّاطقُ بالإنجليزيَّة يجدُ صُعوبةً حينَ ينطقُ بكلماتٍ على شاكلة (Terror, Horror, Error, Rare, Reroute, Rerun)، وقس على ذلكَ اللُّغات الأخرى.

ومن اللَّافت للانتباه أنَّ هذا الأمر يكونُ دافعاً للألثغ إلى تغيير مُحدِّداته في كثيرٍ من الأحيان، لا سيَّما حينَ يتمُّ تخييرُهُ بينَ أمرَين يستدعي أحدُهما نُطقَ الرَّاء بصورةٍ قد تبدو مُثيرةً لسُخرية الآخرين.

وقد يكونُ من الطَّريف أن نُشيرَ أخيراً إلى أنَّ النَّظرَة إلى اللُّثغة باعتبارها مَبعَثاً على الخَجَل ومصدرَ إزعاجٍ لأصحابها الَّذينَ يجتهدونَ في التَّعايُش معها لم تَعُد كذلكَ لدى فئةٍ ممَّن يروَن فيها تميُّزاً أو دليلاً على الرِّقَّة أو إحدى صُوَر الوجاهة الاجتماعيَّة، وقد رأيتُ بعضَ الفتيات اللَّائي يعمِدنَ إلى إمالة اللِّسان لتبدو الواحدةُ منهنَّ وكأنَّها لا تُحسِنُ نُطقَ الرَّاء، رغمَ قُدرتها على التَّحدُّث بصورةٍ سليمة، ورُبَّما يدعوها إلى ذلكَ الرَّغبة في لفت الانتباه، أو أنَّها استشعرَت شيئاً من الرِّقَّة لدى صاحبتها اللَّثغاء، فسَعت إلى تقليدها، لعلَّها تكتسبُ انطباعاً حسناً لدى الآخَرين.

كان «دانيال إيفرت Daniel Everett» في السادسة والعشرين من عمره عندما دخل غابة الأمازون الاستوائية كمُبشِّر صحبة زوجته وأطفاله الصغار الثلاثة، حيث كانت مهمته تكمن في تنصير سكان قبيلة البيراها «Piraha» النائية، وهي مهمة سيفشل في إنجازها، خاسراً ديانته وممزقاً عائلته خلال مهمته.

على الرغم من ذلك، أحرز إيفرت خلال السنوات التي قضاها في غابة الأمازون البرازيلية نجاحاً في مجال لم يسبقه إليه أحد من قبل. ففي بادئ الأمر، وفقط عن طريق الإشارة إلى الأشياء الموجودة حوله في الغابة وجعل سكان البيراها يسمُّونها، تمكن إيفرت أخيراً من إتقان لغة البيراها. لكن ما اكتشفه هو أسلوب تواصل غريب وفريد من نوعه أثار نقاشاً حاداً بين علماء اللُّغة حول العالم.

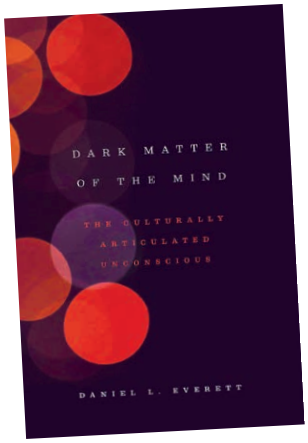
إن البيراها Piraha لغة ليس فيها زمن الماضي والحاضر، وليس فيها أرقام ولا طريقة للحساب، والألوان فيها ليس لها أسماء، وبشكلٍ لا يدعو للشكّ، لا وجود لدليل على التكرار- وهي الخاصية التي كان يُعتقد بوجودها في جميع لغات العالم، في إشارة إلى كونها عنصراً فطرياً في اللُّغة. وها هو إيفرت عالق في جدالٍ ثقافي مع «ناعوم تشومسكي Noam Chomsky»، «الأب الروحي للسانيات المعاصرة» حول وجود قواعد لُغويّة عالمية، حيث يواصل في كتابه الجديد «المادة السوداء للعقل» معالجة اكتشافاته الباهرة، مشيراً إلى أن ثقافتنا تضطلع بدورٍ مهم في بناء اللُّغة والطريقة التي نستخدم بها اللُّغة.

دانيال إيفرت في مواجهة ناعوم تشومسكي

المعركة حول أصل اللُّغة

لقد كتبت مؤخَّراً كتاباً بعنوان: «المادة السوداء للعقل: اللاوعي المُعبَّر عنه ثقافيّاً».. هل يمكنك أن تُحدِّثنا عنه قليلاً؟

- كتاب «المادة السوداء للعقل»، يشرح الطرق التي تؤثِّر بها المعرفة في حياتنا، وفي أدوارنا الاجتماعية، ومختلف التجارب التي نمرّ بها بصفتنا أفراداً وأعضاءً في المجتمع بطريقة لا ندركها حتى. أعني، لمَ أقفُ أنا بطريقة مُعيَّنة بينما يقف رجل من قبيلة البيراها وأرجله ملتصقتان وأذرعه مكتوفة



فوق صدره؟ هناك العديد من الأشياء تقبع في أعماق لاوعينا تحدِّدها ثقافتنا ولا نستطيع التحدُّث عنها. هناك أشياء أخرى تشكِّلها ثقافتها ولانتحدَّث عنها. لماذا نقول أحمر وأبيض وأزرق بهذا الترتيب عوض أن نقول أبيض وأزرق وأحمر؟ لماذا نركِّب جملنا قصيرة أو طويلة؟ هذه هي الأشياء التي نلتقطها من المجتمع حولنا ومن مختلف تجاربنا الثقافيّة، وتتضافر معاً لتجعلنا الأفراد الذين نحن عليهم.

فـي الكتـاب أتطرَّق بالتفصيـل للطبيعة البشـريّة من خلال الرجـوع لأفلاطون وأرسـطو، حيث يُعَدّ هـذا الأخير أول مَنْ تحـدَّث عن العقـل كصفحة بيضاء، وهو بهـذا لا يقصد بأنه لـم يكـنْ هناك وجود لأي شـيء فـي العقل، إنمـا يقصد أنه لـم توجـد بعـد مفاهيـم فـي العقـل إلّا إذا أتت عـن طريق الحـواس. أفلاطـون مـن جهته كان رأيـه معارضـاً، وأعتقدَ بـأن الحـواس أضافـت القليـل لـم وُلدنا معـه، وأننـا وُلدنا مـع المفاهيم التي سـوف تتحكَّـم علينا. أتتبع هـذه الأفكار انطلاقـاً من أفلاطون إلى أدولف باسـتيان وصولاً إلى ناعوم تشومسـكي، ومـن أرسـطو إلـى جون لـوك وديفيـد هيوم وبيركلـي وصـولاً إلـى نفسـي. أعتقـد أن السـبب نابع من الثقافة وليـس الطبيعة.

فلنعـد قليلاً لنتحدَّث عـن الطريقة غيـر التقليدية التي بدأت بهـا حياتـك المهنيـة في علـم اللسـانيات. لقد كنـت تعمل مُبشِّـراً في الأمـازون مع قبيلـة البيراها لوقتٍ طويل.

– نعـم، فحيـن كنـت في سـن المراهقـة اعتقـدت أن الدين كان فكـرة سـخيفة للغايـة، لكن بعدهـا التقيـت بعائلة من المُبشِّـرين كانت تعيش حيـاة مثيرة للاهتمـام وغير مألوفة فـي الأمـازون. وبمـا أن هذا كان فـي السـتينيات، فإن هذه كانـت هـي الحيـاة التي كنـت أسـعى وراءها، وعلـى الرغم مـن أننـي كنـت أودّ دائمـاً أن أصبـح موسـيقياً، اعتنقـت المسـيحية عندما تعرَّفت إلى هذه العائلـة وأحببتهم. ابنتهم أصبحـت صديقتـي ومـن بعد زوجتـي. وبعد بضع سـنين عندمـا أكملنـا تدريبنا فـي الإنجيـل وحصلت على شـهادة مـن معهد مودي بايبل في التبشـير الأجنبي شـددنا الرحال نحـو البرازيـل. عندمـا وصلنا إلـى هناك بـدأت العيش مع الجماعـات الأمازونيـة وواصلت عملي الجامعـي في جامعة برازيلية (...).

مـا الشـيء الفريـد مـن نوعـه والرائـع بخصوص سـكان البيراهـا ولغتهم؟

– إنهـم أنـاسٌ غير عاديين من نـواحٍ عديدة. عندمـا طُلِبَ مني الذهـاب إلى هناك كمُبشِّـر، قِيـل ليَ إن عدّة أشـخاص آخرين قـد تمّ إرسـالهم في الماضـي، وأنهم قد أمضوا ليلـة أو ليلتين هنـاك ثـمّ قالـوا: «لن أعود إلى هنـا على الإطـلاق». يكمن جزء مـن السـبب فـي ذلـك أن لغـة البيراهـا Pirahã لا علاقـة لها بـأي لغـةٍ أخـرى معروفة، لذلـك لا يمكنـك الاعتمـاد على أية لغـات مماثلة لمسـاعدتك على التعـرُّف إليها. سـكان البيراها لا يسـتخدمون أدوات عديدة وثقافتهم دقيقة للغاية، وبالنسـبة للمراقـب الأجنبـي لا يبـدو أن لديهـم ثقافة. يبـدو كذلك أنهم يظلُّـون فـي النوم والثرثرة طـوال النهار. فـي الواقع يمتلكون ثقافـة غنيـة جـداً ومعرفة ذلـك تتطلَّـب فهم لغتهـم. إنها لغة فـي غاية الصعوبـة، وهي اللُّغـة الوحيدة التـي يعرفونها.

(الملاريـا) هي الأخرى جعلـت الأمر صعباً، إذ أُصبـت بها عِدّة مرّات، وزوجتي وابنتي الكبرى كانتا على وشـك الموت بسـبب الملاريـا. عانينـا من الإسـهال ومن حمى التيفوئيـد، وتعرضنا للتهديـد من قِبَل سـكان البيراهـا. هناك العديد مـن التحدِّيات لكوننـا عائلة ذات بشـرة بيضاء تعيش وسـط الأمازون.

متـى كانـت آخـر مـرّة قضيـت فيهـا الوقـت مـع البيراهـا؟ أعلـم أنـه قـد تـمّ منعـك فـي السـابق مـن زيارتهـم من قِبَل المؤسَّسـة البرازيليـة الوطنية للهند.

– مـا زلـت ممنوعـاً، كمـا أننـي لـم أذهـب إلـى هنـاك منذ 2009، والسـنوات مرّت بسـرعة. يوجد احتمـال في أن أعود شـهر أبريـل، وهذا سـيعتمد علـى الترخيص مـن الحكومة البرازيليـة. لكـن لدي أصدقاء برازيليين مـن علماء ومثقَّفين يضغطـون بشـدّة بالنيابة عني.

إذن، لقـد نشـرت هذا البحث سـنة 2005 حول لغة البيراهـا Piraha وأثـار نقاشـاً واسـعاً ورد فعـل هائل مـن علمـاء لغة آخريـن. لِمَ كانت الأشـياء التـي قلتها مُثيـرة للجدل؟

– حسـناً، فـي الحقيقـة، لـو قـرأت مـا كتبتـه، أعتقـد أنك سـتجده سـليماً نوعـاً ما. لغـة البيراهـا لا تسـتخدم الأرقام ولا تسـتخدم التكـرار.

ربطـت عـدداً مـن هـذه الظواهـر معاً وقلـت إنهـا مرتبطة بالثقافـة. يُعَـدّ كتاب المادة السـوداء للعقـل نظريتي حول الثقافـة، لأن العديـد مـن النـاس أرادوا معرفـة مـا أقصده بالثقافـة، لـذا فقـد أجبـت عن ذلـك في هـذا الكتـاب. لكن في الأسـاس، الفكـرة التي يتطرَّق إليها البحـث الأولي كانت أن القـدرة على فعل التكرار ليسـت أسـاس اللُّغة البشـريّة، علـى عكـس ما كان يزعمه كلّ من ناعوم تشومسـكي ومارك هاوسـر، لأننـي عثـرت على لغـةٍ لا يوجـد فيها تكـرار. لغة البيراهـا كانـت بمثابة الإوزة السـوداء التي أثبتـت أنه ليس كلّ الإوز أبيـض اللون.

مـا توقَّعتـه مـن الناس هـو أن يبـرزوا العيـوب الكامنة في أطروحتـي، لكـن فـي الواقـع كلّ مـا حصلـت عليـه خلال السـنوات الأولى هو التنابز بالألقـاب، وبالتالي فنحن بصدد جـدل حاد قائـم منـذ أكثر من 10 سـنوات.

هـل تعتقـد أن حجم الانتقـادات التـي وُجهت إليك مرتبطـة بمهامـك التبشـيرية، وهـو ربمـا الأمـر الذي جعـل النـاس لا ينظـرون إليـك كأكاديمي موثـوق به؟

– هـذا بالتأكيـد جزء من الأمر. المضحـك في الأمر أنني كنت عالم لسـانيات معروفاً قبل صدور هـذا البحث بوقتٍ طويل. أول ثلاثـة طلبة لي في سـلك دكتوراه من جامعة بتسـبورغ أصبحـوا الآن أسـاتذة، ولـي طلبة آخرون يشـغلون مناصب مرموقـة. أما أنا فليسـت لدي تلـك العراقـة الأكاديمية. ذات مـرّة كنت ألقـي محاضرة أمـام مجوعة من الفلاسـفة وقال واحـد منهـم: «حسـناً، لديه شـواهد من معهد مـودي بايبل ومـن جامعة من العالم الثالث، لذا سـيكون هذا مسـلياً». في محاضـرة أخرى قال أحدهم فـي مقدِّمته: «إن امتلاك دانيال للخلفيـة التعليمية التي لديه وكون أعماله ماتزال تُنشـر في هـذه المجـلات لهو خـرق لكلّ تعميـم نُفكِّر فيـه في الحقل الأكاديمـي».. بالتالـي، نعم، لطالما خلفيتـي لعبت دوراً. مع ذلـك، لقد نشـرت 13 كتاباً خلال العشـرين سـنة الماضية، ونشـرت العديد من المقالات ودخلت في نقاشـات حول هذا مع أشـخاص مـن معهـد ماساشوسـتس للتكنولوجيا وفي أوروبـا. أعتقـد أن النـاس يدركون أنه حتى لـو اعتقدوا إني مخطـئ، فليس من السـهل عليهـم إثبات ذلك.

إلـى أي درجة يُعَـدّ الخلاف بينك وبين تشومسـكي شـخصياً؟ يبـدو أن النـاس يحبـون أن يضعـوك أنـت وتشومسـكي كخصوم، لكـن كيف هـي علاقتك معه؟

– إنهـا بالتأكيـد علاقة شـخصية مـع متابعيه. لقـد أطلقوا عليّ أسـماء من جميع الأنواع مثل، اسـتغلالي، وكاذب، وغير أخلاقـي. تشومسـكي نعتنـي بالنكرة، وقال إنه لا يسـتطيع أخـذي على محمل الجـدّ. لكن قبل هذا كتب لي تشومسـكي رسـائل توصية لأحصل على عملي في بيتسـبورغ ولترقيتي

لمنصب أستاذ كامل الرتبة. لقد كان جِدّ مشجع، إلى أن حدث العكس.

لذا، هل الأمر شخصي؟ نعم، أعتقد ذلك. راسلت تشومسكي ذات مرّة بعد وفاة زوجته لأخبره إنني متأسف لسماع خبر وفاة زوجته كارول، وأجاب قائلاً: «شكراً، يعني لي هذا الكثير». بعدها قرأت عنواناً في جريدة برازيلية نعتني فيه بالدجال. سألته إن كان قد فعل، وقال ببساطة: «نعم». فأجبته قائلاً: «يجب أن تخجل من نفسك»، ثم قال : «لا، أنت من يجب أن يخجل من نفسه». لذا سأقول أن علاقتنا قد تدهورت.

هذا النقاش يتمحور حول مسألة التكرار. هل يمكنك أن تُعرِّف بإيجاز ما هو التكرار؟

– عقدت أول مؤتمر دولي من نوعه حول التكرار بجامعة ولاية إيليوي عام 2007، تواجد فيه عدد من المُتحدِّثين المدعوِّين. الشيء الذي أثار دهشتي هو أن الجميع تقريباً كان لديه تعريف مختلف للتكرار. هناك خلافٌ كبيرٌ حول ما إذا كان التكرار يعني الشيء نفسه في علوم الكمبيوتر والرياضيات، ولكن في اللسانيات، التكرار هو المقدرة على إدخال شيء داخل شيء آخر من نفس النوع؛ فلو كانت لدي جملة مثل، «قال جون»، يمكنني وضع جملة أخرى داخلها، ومن ثَمَّ، «جون قال بأن بيل قال بأن ماري قالت بأن بيتر قال بأن جون رجل طيب». هذا مثال عن التكرار. لو أمكن لدمية روسية الاستمرار للأبد، فسيُعَدّ ذلك مثالاً جيداً على التكرار. لا يتعلَّق الأمر بالمقدرة على إدخال شيء داخل شيء آخر فحسب، بل القدرة على فعلها للأبد. إذن لنقل إنك وجدت جملة في البيراها كهذه، «قال جون بأن بيل رجل طيب». هذا لا يُعَدّ تكراراً. ما أقوله هو أن البيراها لغة لا وجود فيها للتكرار فحتى تلك الجمل البسيطة الشبيهة بالتكرار لا وجود لها.

إذن كيف بإمكان شخص من البيراها أن يصف الشيء نفسه؟

– سوف يقولون: «جون تحدَّث. بيل طيب». ستكون لديهم لاحقة صغيرة تُشير إلى أن هذه معلومة قديمة، لكن يمكنهم كذلك تأويلها كحدثين منفصلين، وبوسعك فعل الشيء نفسه في اللُّغة الإنجليزية. فيمكن القول: « تشرب. تقود. تذهب إلى السجن». هاته ثلاث جمل ليس فيها تكرار، لكننا نأولها كالآتي: «إذا شربت، ثُمّ قدت، فسوف تذهب إلى السجن». أحاول إخبار الناس بأنه يمكن الاستغناء عن التكرار حتى في اللُّغة الإنجليزية. صحيح إنها أداة مفيدة لمعالجة المعلومات إلّا أنها غير ضرورية، حتى في اللُّغة الإنجليزية. لهذا ليس مفاجئاً وجود لغات مثل البيراها (و لا أعتقد أنها اللُّغة الوحيدة) اختارت ببساطة عدم استخدام التكرار في تركيب الجملة. بإمكانك التفكير بطريقة تكرارية. فلو أخبرتك قصة مثل: «دخل جون المنزل. جلس جون. تحدَّثت ماري مع جون. جون قال وداعاً». لا يوجد تكرار في أي من هذه الجمل، لكن هذه الأشياء كلّها مجتمعة تُشكِّل قَصّة مُتكرِّرة. هكذا، يمكننا أن نُفكِّر بشكلٍ تكراري حتى وإن اخترنا عدم استخدامه في جملنا. يعتقد تشومسكي أنه إنْ لَمْ يكنْ في الجملة فهذا هو المشكل الحقيقي؛ إذ ليس

كافياً أن يوجد في الفكرة. أشرح في عددٍ من المقالات أن السؤال حول التفكير بشكلٍ تكراري هو ما إذا كنا نستعمله في اللُّغة؛ لأنه بإمكاننا بالفعل التفكير بذلك الشكل، أو أن بإمكاننا التفكير هكذا، لأنه جزء من اللُّغة. تشومسكي لا يدَّعي بأنه جزء عام من الإدراك المعرفي الإنساني، بل يدَّعي أنه جزء من اللُّغة، وأعتقد أنه هنا كان مُخطئاً تماماً.

هناك بعض من سكان البيراها الذين يتعلَّمون الآن اللُّغة البرتغالية. إذا أمكن للبيراها استعمال التكرار في اللُّغة البرتغالية، هل يُغيِّر هذا استنتاجاتك بأي شكلٍ من الأشكال؟

– في الواقع هذا ليس صحيحاً. لقد ادَّعى تشومسكي وآخرون أنه يوجد العديد من سكان البيراها ممن يتحدَّثون البرتغالية، وهذا خطأ. يوجد شخص واحد فقط يستطيع التحدُّث بالبرتغالية بطلاقة، ولكنه لم ينشأ في القرية، فوالده كان من البيراها، أما أمه فتنحدر من جماعة مختلفة، كما أنه لا يتحدَّث لغة البيراها جيّداً حتى، ولغته الأم هي البرتغالية. من بين جميع سكان البيراها الذين يتحدَّثون لغة البيراها كلغةٍ أم، أي كلّهم باستثنائه، لا أحد يتحدَّث البرتغالية. وحسب جانيت ساكل، وهي باحثة من إنجلترا كانت ذهبت للبيراها لدراسة لغتهم البرتغالية، فإن أولئك الأشخاص الذين يعرفون القليل من البرتغالية يتحدَّثونها دون استخدم التكرار، وهذا مذهل.

لكن لنقلْ أن أحداً ما من البيراها تعلَّم التكرار من اللُّغة البرتغالية، هذا حقاً لا يعني أي شيء. فلو كانت هناك لغة واحدة ليس فيها تكرار، وكان بإمكان الناس تعلُّم لغة أخرى فيها تكرار، فحتماً سوف يفكِّرون بطريقة تكرارية، لكن لاتزال أمامنا لغة ليس بها تكرار، وتعريف تشومسكي للغة يتضمَّن في طياته خاصية التكرار. تشومسكي هنا يتحدَّث عن شيء يُطلق عليه «عملية الدمج الأساسي»، التي تنبني عليها جميع اللُّغات. بالتالي، وجود لغة ليس فيها التكرار، حتى لو استطاع الناس التفكير به بلغةٍ أخرى أو لا، تغدو تلك اللُّغة مثالاً منافياً لما قاله تشومسكي، وهذه النقطة – غالباً- ما يتغاضى عنها

المدافعون عنه، عن قصد حسب ما أعتقد، رغم كونها نقطة في غاية الأهمية.

من الواضح أنك خلقت جدلاً كبيراً حول لغة البيراها وسكانهم.. هل تشعر بالتضارب إزاء لفتك الأنظار إليهم؟ أو القلق بشأن تعرُّض أسلوب حياتهم للتشويه من طرف الغرباء الذين يريدون دراستهم؟

- حسناً، يوجد شخص واحد فقط يدرسهم حالياً، وهي امرأة شابة تذهب إلى هناك بمفردها. هناك ثماني قرى من البيراها في موسم الأمطار منتشرة عبر 300 ميل خطي على مدار النهر. لذا قد تحصل قرية واحدة على ثلاث زيارات خلال سنة واحدة، لكن قرية أخرى قد لا ترى أي أحد أبداً. أما الشخص الوحيد الذي يزور جميع القرى فهو أنا عندما أذهب إلى هناك. في الواقع هناك أيضاً منظَّمة الصِّحة البرازيلية التي تزور بانتظام جميع قرى البيراها، وتقدِّم لهم اللِّقاح وتتفقَّد صحتهم. إنهم يبلون بلاءً حسناً، فهذا يُعَدّ من بين الأسباب التي جعلت تعداد سكان البيراها ينتقل من 110 أشخاص في الستينيات ليبلغ 700، ربما حتى 1000.

إذن، أين وصلت الآن في ما يتعلَّق بإثبات نظريّاتك حول اللُّغة؟ هل بدأ الناس يتبنون آراءك؟

- واحد من السلبيات التي أعاني منها أنني أدرس بجامعة خاصّة صغيرة، متواجدة في موقع جيّد جداً بالنسبة لي، لكن أفتقر لنوعية طلبة سلك الدكتوراه الذين كنت أشرف عليهم ذات يوم. لابد وأن يكون لديك طلبة لكي تكون ذا تأثير، وأنا ليس لديَّ، لكن سأقول إنه يوجد في الواقع عددٌ من الناس يأخذون هذا الأمر على محمل الجد، وربما لأسباب مُستقلّة لم يعد يجدون ما يقوم به تشومسكي جديراً بالاهتمام، وهذا يشمل بعضاً من زملائه في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا.

لقد أصبح تشومسكي مشهوراً بفضل أفكاره حول البنية العميقة والبنية السطحية، لكن هذا عفى عليه الزمن منذ 30 سنة. من بين الأفكار التي طرحها على مدى السنوات، يوجد عدد ضيئل فقط تم المحافظة عليه، فإن كنت من بين الذين يدافعون عن تشومسكي، فإنك قد تقول إن هذه الأفكار تحوَّلت إلى أفكار أكثر تطوُّرا، لكن بعضنا من الخارج لا ينظر للأمر على هذا النحو، إذ ننظر للأمر على أنه عودة لنقطة البداية بكلّ بساطة. أما آخر فكرة رئيسة جاءت فمفادها أن التكرار أساس اللُّغة. لقد ألقى بكلّ بيضه في سَلّة واحدة، لذا لو ثبت عدم صحة ذلك، لن يتبقَّى أي شيء آخر. أعتقد أنه لهذا السبب يتجاوب

بقوة مع اكتشافي.

في الآخر، هل يمكنك أن تحدِّثنا عن كتابك القادم «كيف بدأت اللغة»، والذي سيتم إصداره هذا الصيف؟

- أنا مُتحمِّس جدّاً لهذا الكتاب. يتطرَّق الكتاب لتطوُّر اللُّغة ولتطوُّر الإنسان، حيث يعتقد العديد من الناس أن اللُّغة ظهرت حديثاً نوعاً ما، قبل نحو 50 ألف سنة، أو ربما قبل 100 ألف سنة، وأنه لا وجود لأي لغة مُهمَّة قبل ظهور الإنسان العاقل (homo sapien).

ولكن لدينا أمثلة من مستوطنات تعود للإنسان المنتصب (homo erectus) في جزيرة سقطرى قبالة ساحل اليمن، ونحن هنا نتحدَّث عن مليوني سنة مضت. وهناك مستوطنات أخرى مثل جزيرة فلورييس في إندونسيا التي تحيط بها أقوى التيارات في العالم. لكي يتمكَّن سكان الإنسان المنتصب كان لزاماً عليهم الإبحار إلى هناك، لهذا السبب، وأيضاً بعد البحث في تطوُّر الدماغ والجهاز الصوتي، يقودني إلى الاستنتاج أن اللُّغة بدأت قبل مليوني سنة. أعتقد أن اللُّغة التي نتحدَّثها اليوم نتاج مليوني سنة من التطوُّر، وليس نتيجة لتحوُّل جيني مكننا - فجأة- من فعل التكرار.

المصدر:

https://www.52-insights.com/daniel-everett-battle-for-the-origin-of-language-language-interview-amazon/

ترجمة: ياسين ادوحموش

نهضت الأقنعة على تنوُّعها، بدورٍ واحد وهو تمكين الإنسان من ربط علائق بين الموجود والمفقود، بين الشاهد والغائب، بين الكائن والممكن، لا فرق في ذلك بين القناع المُقدَّس الذي كان سعياً للحلول في الزّمن الثابت، والقناع المسرحيّ الذي كان شوقاً للدّخول في ذات ثانية، والقناع الاحتفاليّ الذي كان اتّحاداً بالمجموع، القناع مثّل في كلّ نماذجه أداة توسَّلَ بها الإنسان حتى يزحزح الواقع والأشياء والطبيعة والزّمن

قصّة القناع.. الشاهد الغائب

محمد الغزي

يعود صُنع الأقنعة إلى ماضٍ سحيق إذ استَخْدمها الإنسان في المناسبات الدّينيّة والاحتفالات المُقدَّسة، غايته من وراء ذلك استبدال وجهه الطبيعي بوجهٍ آخر مصنوع.

وقد مثّل القناع، منذ القديم، إحدى الوسائل التي أهاب بها الإنسان حتّى يحاور الطبيعة وينفذ إلى خفاياها ويستكشف أسرارها، «مستهدفاً من وراء ذلك التحصُّن من خطر داهم، أو التمرُّن على الحذر، أو القبض على زمام المبادرة ضدّ كلّ ما يعترض سبيله في الحياة»[1] فالغاية، على سبيل المثال، من استعارة رأس حيوان عبر قناع يشبهه من ناحية ويحرِّفه ويشوِّهه من ناحية ثانية هي «اكتساب المناعة ضدّ تلك القوّة الهائلة المتمركزة في رأس الحيوان والوقاية من الشرور... وعلى لابسي الأقنعة أن يجيدوا كلّ الإجادة تقليد حركات وأصوات الحيوانات التي يتقمّصونها وأن يتفَنّنُوا في أدائها لتأكيد القدرة الإيهامية على كسر الحدود ما بين العالم المرئي والعالم اللامرئي»[2] وحتّى وإن قصر القناع عن تحقيق ذلك فإنّه يجعل الإنسان يعتقد أنّه كائن قادر على التحكُّم في الطبيعة وعقلنة فوضاها، وبالتّالي يجعله «ممثِّلاً في مشهد الطبيعة لا مجرَّد مشاهد في وضع سلبيّ»[3].

وقد نهضت الأقنعة على تنوُّعها، بدورٍ واحد وهو تمكين الإنسان من ربط علائق بين الموجود والمفقود، بين الشاهد والغائب، بين الكائن والممكن، لا فرق في ذلك بين القناع المُقدَّس الذي كان سعياً للحلول في الزّمن الثابت، والقناع

المسرحيّ الذي كان شوقاً للدّخول في ذات ثانية، والقناع الاحتفاليّ الذي كان اتّحاداً بالمجموع، القناع مثّل في كلّ نماذجه أداة توسَّلَ بها الإنسان حتى يزحزح الواقع والأشياء والطبيعة والزّمن. بسبب من هذا سيتلقّفه الشعراء ويتَوَارَوْن خلف أشكاله وألْوانِهِ مُوظِّفين إرثه الأسطوريّ الطويل في ضخّ قصائدهم بدماءٍ جديدة.

لم يدرك الإنسان القديم الطبيعة بوصفها مجالاً للمحسوس والمُتعيَّن فحسب، وإنما أدركها أيضاً مجالاً للقدسيّ المُحمَّل بالمعنى. وقد نهض القناع هنا بدور مهمّ، إذ كان في كلّ الحضارات القديمة طريقاً للعبور من المعلوم إلى المجهول، ومن المُدنَّس إلى المُقدَّس، فهو «عين ثالثة» قادرة على النّفاذ «فيما وراء الأشياء المُتَّشحة بالغموض»[4].

القناع المُقدَّس

وهنا تكمن أحد الفوارق الجوهرية بين الأقنعة التي تداولتها «المجتمعات السّاخنة»، وتلك التي باشرتها «المجتمعات الباردة»[5]. فإذا كانت الأقنعة الأولى وسيلة استسرار وتخفٍّ يلجأ إليها الإنسان من أجل التغطية والتعمية، فإن الأقنعة الثانية مثّلت أداة كشف واطّلاع أتاحت للإنسان الإدراك والمعرفة، لهذا أُشْرِب القناع في العديد من الحضارات، طبيعة سحريّة، وأصبح رديف المُقدَّس وقرينه.

هذه الطبيعة، طبيعة القناع السحريّة، هي التي كانت ترفد حامله بطاقاتٍ كبيرة، وتجعله قادراً على «أن يتجاوز خصوصيته الإنسانية ويمتزج بشمولية الروح الكونية»[6] لهذا نخطئ التأويل إذا اعتبرنا أشكاله وصوره تحاكي الواقع أو تحتذيه، القناع من حيث هو أداة مُقدَّسة لا يستلهم العالم، وإنّما يستلهم ما وراءهُ، ولا يستنسخ الطبيعة، وإنّما يستنسخ ما بعدها. أمّا الأنثروبولوجيون فلم يروا في تلك الصور غير مجموعة من الألغاز مرصوفة في لغزٍ واحد (القناع). وقد اعترف «ليفي شتروس»، وهو يتأمّل أقنعة ثلاثة تنتمي إلى ثقافة الهنود الحمر أنّ فيها أسراراً تندّ عن الفهم «فمع أنّ المفروض هو أنّها صُنِعَتْ لكي تُوضع وتُثبَّت فوق الوجه، أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والاحتفالات، فإنّها لم تكنْ تلائم شكل الوجه وبروز ملامحه وانحناءاته، وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها، كذلك نجد معظم هذه الأقنعة أكبر بكثير من حجم الوجه العادي، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسمات مثل بروز الفَكّ الأسفل، أو جحوظ العينين، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأقنعة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية»[7].

لهذا أعرض «ليفي شتروس» عند قراءته هذه الأقنعة عن

النظريّات الأنثروبولوجية التقليدية وأهَابَ بطريقة «التقابل الثنائي» opposition binaire (وهي الطريقة التي ترتكز على الإلمام بخصائص الاختلاف بين العناصر لتحديد وظائفها)، وقد أفضى به البحث إلى القول إنّ كلّ عنصر من العناصر الداخليّة في تكوين الأقنعة وتشكيلها ليس إلّا تحويراً أو تعديلاً لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى التي تنتمي إلى ثقافة الهنود الحمر.

لقد تحدَّثنا إلى حَدّ الآن عن القناع بوصفه أداة جامدة مثله في ذلك مثل الكثير من الأدوات التي يستخدمها الإنسان، وهذا في رأي الباحثين إخلال بوظيفته، وطمس لجوهره العميق. فالقناع لا ينهض بدوره السحري إلّا إذا كان مُتحرِّكاً، أمّا إذا سقط عن وجْهِ حامله فإنّه يصير ميّتاً. الحركة هي التي تمنحه الحياة وتخلع عليه معنى، وأجلى مظاهر الحركة وأرقاها تتجسَّد في الرّقص.

في الرّقص يتخلَّى القناع عن طبيعته الماديّة وتصبح إنسانية حامله «ليست أكثر من مظهر من مظاهر الروح الكونيّة التي تتغلغل في كلّ الكائنات الحيّة»[8]. فالرقص مثلما لاحظ «ليفي شتروس» يكسر تعاقب الحركة، ويقيم (التكراريّة) مكان التعاقب، وهذا تعليق للزّمن، لأنّ تكرار الحركة هو إعادة للماضي، فكأنّنا في اللّازمن، أي في كلّ الأزمنة... وعندما تنتهي حفلة الرّقص «تعود الأقنعة إلى مخابئها الأمينة حتى تُحفظ وتُصان في إحدى الغابات الصغيرة المُقدَّسة... وقد يسمح أن يعهد بحفظها في بعض الأحيان إلى واحد من زعماء القبيلة

البارزين ممّن يمتّون بنسبٍ إلى شيء قدسيّ من تراب تلك القبيلة»[9].

هذا القناع المشحون بدلالات غيبية سيتحوَّل في عددٍ من الحضارات، بعد تدهور المؤسسات الدّينية التقليدية فيها، من الطقس إلى العرض، ومن المعبد إلى المسرح، وسيصبح أداة تضليل وخداع بعد أن كان سبيل معرفة وكشف، لأنّ ما يتّسم به «العرض الدنيوي» أنّ المُمثِّلين والجمهور يعون أنّ العمل الدّرامي وهمٌ مسرحيّ لحبكة لا تنطوي على التطابق بين المُمثِّل والشخصيّة، وأنّ التمثيل محاكاة لحدث قدسي، وليس إعادة له»[10].

ارتبط القناع بالمسرح ارتباطاً وثيقاً حتّى أصبح قرينه ورديفه والرَّمز الذي يُشير إليه مع أنْ القناع كان، مثلما أوضحنا، أقدم من المسرح ميلاداً، وأعرق منه نشأة.

القناع المسرحي

ولَعلّ التزاوج بين القناع والمسرح قد تمّ في الألعاب التمثيليّة الصّامتة التي كانت تزاولها الشعوب القديمة احتفاء بتعاقب فصلي الشتاء والربيع. فقد ذكر «هيرودوت» أن المصريين القدامى كانوا يؤدون طقوسهم الدّينيّة في شبه عرض تمثيليّ يُصوِّر عمليّة البحث عن «أوزريس»، بينما كان البابليّون يصوّرون عن طريق الحركة والإيماء نزول «عشتار» إلى العالم السُّفليّ، وفي كلّ هذه المواكب والطقوس كان للقناع حضورٌ قويّ في تمثيل الحدث وتصويره.

في المسرح اليوناني:

يتَّفق معظم الباحثين على أنْ أعياد «ديونيسوس» كانت مهاد الدّراما الإغريقية، ففيها قد تمّ اللّقاء بين فعل يجري تشخيصه، وممثِّل يُشخِّص هذا الفعل، وجمهور يشاهد هذا التشخيص. وهذه هي العناصر الثلاثة التي سينبني عليها كلّ عمل دراميّ لاحق. وقد صوَّر الإغريق الإله «ديونيسوس» في هيئة إنسان مُقنَّع، وكان عُبَّادُه يؤدّون في أعيادهِ طُقُوساً جماعيّة تَرْوي حياتَهُ واضعين على وجوههم أقنعة «ليجعلوا الأحداث التي يروونها أقرب إلى التصديق والحيويّة»[11] في هذه الأعياد أصبح القناع أداة إيهام غايته الأولى تمثيل المُقدَّس لا تجسيده.

وتأكّدت وظيفة القناع المسرحيّة مع الشاعر «ثيسبيس»، الذي ينسب إليه المُؤرِّخون فصل الدّراما عن الاحتفالات الدّينيّة، وجعلها فنّاً مستقلاً بذاته[12]. فقد تخلَّى هذا الشاعر عن الأقنعة التقليديّة ولجأ إلى تصميم أقنعة جديدة، فأوجد القناع الكتّاني، وعمد إلى صَبْغِ وجوه ممثِّليه بالخمر والرّصاص الأبيض، واقتصر على ممثِّل واحد يؤدّي أدواراً عديدة، فكانت الأقنعة سبيل المُمثِّل إلى التنوُّع والتعدُّد واكتساب عددٍ غير محدود من الوجوه[13].

أمّا في أعمال «اسخيلوس» فقد تضافر القناع مع النصّ لتكثيف الحدث الدّراميّ وتعميقه، ففي مسرحيّته الشهيرة «الصّافحات»[14] ألبس ربّات الانتقام ملابس سوداء، وجعل خصلات شعورهنّ أفاعي تتلوّى، وغطّى الأقنعة على وجوههنّ بالدّم، ويُروَى «أنَّ منظرهنّ كان من البشاعة، بحيث إنّ الأطفال في صفوف المُتفرِّجين قد أصابهم الذعر إلى حَدّ الإغماء والغيبوبة، أمّا النساء الحوامل فقد وضعن حملهنّ قبل الأوان، وقِيل إنّ هذا هو السبب الذي حال دون أن يُعاد عرض المسرحيّة مرّة أخرى»[15].

مع المسرح اليوناني أصبح القناع شاهداً من شواهد العالم الدّرامي إذ حُوِّلَ من «أداة مُقدَّسة» إلى إشارة تنطوي على وظيفة سيميولوجيّة تؤدّي دورها في خطاب مسرحيٍّ متكامل. فمن خصائص خشبة المسرح أنّها تحوِّل الأشياء إلى علامات فتختفي بذلك وظائفها الاجتماعيّة «لصالح دورٍ رمزيّ أو دلاليّ يسمح لها بأن تشارك في العرض الدّرامي»[16].

في المسرح الحديث:

انتقل القناع إلى المسرح اللاتيني وحمل اسم PERSONA إشارة إلى معاني الإيهام والخداع التي أصبح ينطوي عليها، ولَعلّ أقدم الأنواع التمثيليّة التي شهدها هذا المسرح وعوَّلت في عروضها على القناع هي تمثيليات «الأتلان» التي تروي عبر مشاهدها القصيرة «دورة الفصول وتعاقب فصلي الجدب والخصب»[17].

من هذا النّوع المسرحيّ انحدرت أنواع مسرحيّة شتّى استخدمت كلّها القناع ووظّفت إمكاناته الفَنّيّة، وأهمّ هذه

الأنـواع «الكوميديـا دي لارتـي» Comedia dell arte وهـي الملهاة التي سـتنقل ميـراث الأقنعة الأسـطوري إلى العصور الحديثة.

هـذه الملهـاة تنهـض علـى الارتجـال حـول فكرة يسـتمدَّها المُمثِّـل مـن أقنعـة أعـدَّت سـلفاً، وجلـيّ أنّ هـذه الصناعـة «ARTE» «تفتـرض مواهـب خاصـة ومراناً طويـلاً وتتطلّب جدارة ينـدر وجودهـا»[18].

إنّ «الكوميديـا دي لارتـي» تقـوم على إلغاء الممثـل أو بعبارة أدقّ علـى وهـم إلغائه، فهـي «لا تنجح في تعبيرهـا الهازل إلّا إذا بقـي الجمهـور عاجزاً عن اكتشـاف الشـخصيّة الحقيقيّة المتخفيّة وراء الشـخصيّة المسرحيّة.. فلو توصَّل إلى الاهتمام بالرّجل الذي يتألّم (أي الشـخصيّة الحقيقية) لأخطأت الملهاة الهـدف وانقلبت مأسـاة»[19]. غيـر أنّ الممثِّل ينـأى عادةً عن هـذا المـأزق بفضـل الأقنعـة، فيبقـى عـن طريقهـا «ألعوبة منسـلخة عن الواقـع، وكأنّه دُميـة في مسـرح الدُّمى»[20].

عـن هذه الملهاة الإيطالية أخذ المسـرح الحديث أقنعته بعد أن ارتابـت الحركـة الرمزيّة في قدرة المُمثِّل على الإيفاء بشـروط العمـل الدّرامـي. فقد اعتبر «مالا رميه» خشـبة المسـرح ذات سـحر وإغـراء كبيرين، وفضَّـل أن يراها خاليـة لا يُبدَّد فتنتها المُمثِّـل الـذي يُعيدنا حضوره إلـى الحياة اليوميّـة، ودعا إلى «أنْ يبقـى الرّكـح ميدانـاً لراقصـة «الباليّ»، لأنّهـا، من خلال مـا تؤدِّيـه من حركات تسـتطيع أن تلغي كثافة جسـدها»[21].

أمّـا «بودليـر» و«مترلنـك» فقـد قبلا بوجـود المُمثِّـل لكنّهُمَا اشـترطا أن ينسـلخ عن جسـده حتى ينسـى المُتفرِّج وجوده، فوظيفتـه الأولـى، فـي رأيهمـا، «أنّ يتحوَّل إلى قنـاع أو دُمية مُتحرِّكة»[22].

هـذه الأفـكار أسـهمت فـي تأسـيس مسـرح جديد نـأى عن اللّغـة التـي بـدت «زخرفـاً علـى الحركـة» واحتفـى بالألوان والأضـواء والأقنعة.

لكـنّ هـذه الأعمال التجريبيّـة الرّائدة لا ينبغـي أن تحجب عنّا حقيقـة انحسـار القناع مـن العـروض المُعاصِرة. المسـرح المُعاصِـر دأب على اسـتبدال القناع بالوجه، والرمـز بالرّامز، والشـخصيّة المُتخيَّلـة بالشـخصيّة الحقيقيّة، بسـبب من هذا رثـا «أندري جيـد» عصور الأقنعـة، ورأى في تدهـور وظيفة القنـاع تدهـوراً في وظيفة المسـرح[23]، قديماً كانـتِ القاعدة الأساسـيّة في العـرض أن تفْنَى شـخْصيّة المُمثِّـل عن طريق القناع في الشـخصيّة المُمثَّلة مما يتيـح للمُتفرّجين أن يتّحدوا مـع الشـخصيّات الخياليّـة لا مـع المُمثِّليـن، لكـنّ المسـرح المعاصـر هتـك الأقنعـة وأبرز وجـوه المُمثِّليـن فأعطى بذلك بُعداً أسـطوريّاً للأشـخاص لا للرموز، «لهذا قال «أندري جيد» إنّـه عندما ذهب لمشـاهدة مسـرحيّة «هاملت» لم يجد سـوى المُمثِّلة «سـارا برنـار» يملأ حضورهـا كلّ الرّكح»[24].

هل يعني هذا أنّ الإنسان المُعاصِر تخلَّى عن الأقنعة؟

إن الاحتفـالات الكثيـرة التي تقام في أنحاء شـتَّى مـن العالم تُؤكِّـد أنّ القنـاع لم يمت، وإنّما ظلّ حيّـاً، محتفظاً بكلّ معانيه الأسطوريّة القديمة.

يبدو من تتبُّع تاريخ القناع أنّه ظَلّ، في العديد من الحضارات، رمزاً روحيّاً وحسيّاً في آنٍ، يُشير إلى نظامٍ مثاليّ من ناحيةٍ، وإلى التجربة الماديّة من ناحيةٍ أخرى، يُتيح للإنسان أن يكون أكثر انفتاحاً على القدسيّ من جهة، ويهيّئه إلى أن يكون أعمق مشاركة في الحياة من جهةٍ ثانية، ويبدو هذا التعارُض في شكل جهدٍ مزدوج لا يفتأ يناضل ليصبح شيئاً واحداً.

القناع الاحتفالي

وإذا كُنّـا قـد درسْـنَا الوظيفة الدّينيّـة التي نهض بهـا القناع فـي عدد مـن الحضـارات القديمة فإنّنـا نريـد الآن أن ندرس الوظيفة النفسـيّة والاجتماعيّة التي ما فتئ ينهض بها، خاصّة

فيما سُمِّي بـ«المهرجانات الكرنفاليّة»، وهي المهرجانات التي أثّرت في نظر «باختين» تأثيراً حاسماً في مجرى الثقافة الأوروبيّة[25].

هذه المهرجانات ترتدّ، في الواقع إلى أصول دينيّة وأسطوريّة على الرّغم من أنّها تستهدف في المقام الأول، انتهاك المُقدَّس. وقد نفهم هذا الأمر إذا فكّرنا في الانقلاب العنيف الذي تحدثُهُ هذه المهرجانات في الحياة الاجتماعيّة عندما تُخْرِجُ الناس عن كلّ ما استتبّ واستقرَّ وأَصْبَحَ مألوفاً. من بين هذه الاحتفالات الدّينيّة المُقنَّعة التي عرفتها أوروبا منذ أقدم العصور التظاهرات الباخوسيّة التي كانت تُقام احتفاء بأعياد القطاف، والمهرجانات الدّيونوسيّة التي كانت تُعقَد تكريماً لقوى الخصوبة الكونيّة، وقد أُضيفت إلى هذه المهرجانات الأسطوريّة عناصر مُستلهَمة من الاحتفالات الشمسيّة، فأصبحت بذلك، «تظاهرة حقيقيّة صاخبة»[26].

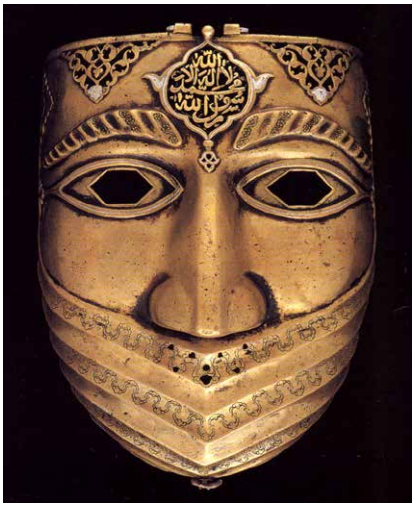
لكنّ الاحتفالات المُقنَّعة استمرَّت بعد ذلك من خلال «المهرجانات الكرنفاليّة». و«الكرنفال» يُمثِّل، في نظر «باختين» فضاء «الأصوات المُتعدِّدة» مقابل الثقافات الرسميّة التي تقوم على صوتٍ واحد. فارتداء القناع يعنى الدّخول في حوار، والاندماج في المجموعة، وبذلك يتحقّق للفرد الخروج من «جزئيته» الضيّقة إلى «كلّية» يطلبها ويرجوها. فالقناع الاحتفالي يُمثِّل، من هذه الوجهة، وسيلة الالتقاء مُجدَّداً بالعالم، والتّصالح مع الواقع، فهو إذ يمحو الفوارق بين المحتفين، ويلغي هويّاتهم المختلفة، يجمع الواحد بالكلّ، والفرد بالجماعة، ويَرْأَبُ الصّدع الذي تحدثه الحياة اليوميّة. ومن أبرز صفات الفرد في هذا الموقف هو ما يكشف عنه تعبيره اللُّغوي حين يتحدَّث عن نفسه داخل هذا الاحتفال الجماعي، «فهو لا يقول «أنا»، بل يقول «نحن»، واستعمال هذا الضمير يكشف عن أنّ الجماعة ليست مجرّد «أنوات مُستقلّة»، لكنّها كلّ واحد يكون للأنا فيها دلالة خاصة تختلف من جماعة إلى أخرى كاختلاف دلالة الكلمة من سياق إلى آخر»[27].

إنّ الاحتفالات المُقنَّعة، إذا أهبنا بلغة علماء النّفس، انتقال من حيّز (الجماعات الاجتماعيّة)[28] إلى رحابة (الجماعات السيكولوجيّة)[29]. ارتباط المرء بالجماعات الأولى ارتباط عابر، واحتكاكه بها يقوم على جلب منفعة أو درء ضرّ، أمّا ارتباط المرء بالجماعات الثانية فهو أعمق من ذلك وأبعد أثراً. إنّهُ استجابة لرغبة عميقة، رغبة الفرد في العود إلى حضن المجموعة والانصهار مجدَّداً فيها.

على أنّ أهمّ ما يُميِّز «المهرجانات الكرنفاليّة» في نظر «باختين» هو توجُّهها بالنّقد للثّقافة الرسميّة.«فالكرنفال» يقوم على مبدأ «الخرق» Transgression، فهو إهانة مُوجَّهة إلى المدلول الرّسمي... ويقوم القناع، في هذا المجال، بدورٍ كبير في تحرير الإنسان من كلّ رقابة.

لقد لاحظ «باختين» في كلّ المهرجانات الكرنفاليّة تواتر الصّور الجنسيّة التي تُحرِّمها الكنيسة. وإذا كانت هذه الصّور تؤول، في نظره، إلى مبدأ الخرق فإنّها في نظر بعض الباحثين تؤول إلى عوامل نفسيّة عميقة. فالمُقنَّع لا يعيش حالة استمتاع جماعيّ، وإنّما يعيش حالة استمتاع باستيهاماته الخاصّة. التقنُّع حالة انفصال عن الآخر، «وارتداد إلى الذّات، حيث يلتقي الإنسان بنرجسيّته»[30] بسبب من هذا تشبَّث الإنسان بالقناع، وظَلَّ يهيب به حتى يُحقّق التّوازن بين مبدأ الواقع ومبدأ اللذّة.

قد تختلف الآراء حول وظيفة القناع الاحتفالي، لكن هُناك حقيقة يكاد ينعقد حولها الإجماع، وهي أنّ القناع ليس حجباً وإخفاء فحسب، وإنّما هو كشف وإظهار أيضاً. هذه الأداة قد تحجب جانباً من الإنسان، لكنّها قد تبرز منه جوانب أخفى.



يُؤكِّد الأنثروبولوجيون أن كلّ الثّقافات تقنَّعت وعلَّمت الإنسان أن يتقنَّع. فالمتأمِّل في التاريخ قد يصادف ثقافات «قد اندثرت من غير أن تعرف قاراً، وأخرى قد انقرضت من غير أن تصنع عجلة، لكنّه لا يصادف شعباً واحداً لم ينحت الأقنعة»[31] أو يختفِ وراء ألوانها وأشكالها.. والعرب، مثلهم مثل الشعوب الأخرى، عرفوا هذه الأداة منذ أقدم العصور واستخدموها في مناسبات عديدة.

القناع عند العرب

ربّما كان القناع العربيّ، في مبدأ الأمر، مشحوناً بمعانٍ دينيّة مثلما كان الشأن بالنّسبة إلى الأقنعة المُقدَّسة التي

كانت منتشرة في عدد من الثقافات الأخرى، يُؤكِّد ذلك ما تواتر من أخبار عن ارتباط القناع بأسماء بعض الآلهة المُعظَّمة عند العرب، وأشهر هذه الآلهة هي العُزَّى.

هذه الآلهة كانت «أعظم الأصنام عند قريش في الجاهلية، وكانوا يزورونها ويهدون إليها ويتقرَّبون إليها»[32]، وكانت لها، في البدء، علاقة بفصْل الشتاء كما يظهر من قول العرب «إنّ ربّكم يشتو بالعُزَّى لحرّ تهامة»[33]، ثم صارت آلهة الخضرة حينما قامت على ثلاث سمرات في وادي نخلة، ثم انتهت في تصوُّر العرب نجمة في السماء[34].

إنّ أسطورة العُزَّى أحالت عدداً من الباحثين على أسطورة «عشتار» البابلية، وعُرِفتَا بالقناع المسدل على وجهيهما. قال: «كوت» واصفاً تمثال عشتار «إنّها امرأة تلبس القلائد والقرط والقناع»[35]، وخاطب الشاعر العربيّ العُزَّى [الطويل]:

أعُزَّى شدِّي شدّةً لا تكذبي
أعُزَّى ألْقي القناع وشمّري
أعُزَّى إن لمْ تقتلي المَرْءَ خالداً
فبوئي بإثمٍ عاجلٍ وتَنَصَّري[36].

أمّا في العهود الإسلامية فقد مثَّل القناع أداة لهو وتسلية فيما عُرِفَ عند العرب «بالحكاية»[37] و«السّماجة». فقد كان المحاكون يعمدون إلى استخدام الطلاء والمساحيق لتقليد النّاس ومحاكاة أفعالهم. وقد روى «البيهقي» أن «أحد المحاكين كان يحتال في وجهه حتى يجعله مثل وجه خاقان ملك الترك، ويسوِّده بالصّبر والمِداد، ويوهمك أنّه ورم»[38].

أمّا «أهل السّماجة» فقد كانوا يرتدون أقنعة مُثيرة للضحك. وقد روى «أبو الصّلت أميّة» «أنّ من طريف ما سمعته أنه كان بمصر منذ عهدٍ قريب رجل ملازم للمارستان يُستدعى للمرضى كما كان يُستدعى الأطباء فيدخل على المريض فيحكي له حكايات مضحكة، وخرافات مسلّية، ويخرج له وجوهاً مضحكة»[39].

على أن أهمّ أشكال الأقنعة التي استخدمها العرب كان الوشم. وهو تقليد سحريّ قديم يتمّ بمقتضاه إلباس الجسد ثوباً من الرّموز والكتابات والرّسوم. وقد كان في الأصل علامة توضع على جسم الإنسان لربط وشائج بينه وبين معبوده «وحيث إنّ ذلك الطّقس كان عمليّة كاهنيّة فإنّها تجمّعت عند العرب في علم هو السيماء يجمع بين الميسم وأجزاء الجسم والوظائف الدّينيّة والخفاء والارتباط بالسحر والمعبود»[40].

وقد كان الوشم، من حيث هو قناع ثابت، على حَدّ تعبير «ليفي شتروس» يقوم على إلغاء صورة الجسد الطبيعيّة

وإضفاء صورة ثقافيّة عليه، أي إنه هتكٌ لثوب مرئي وارتداء لثوب متخيّل، لهذا ارتبط بجملة من الطّقوس والاحتفالات الدّينيّة التي كانت تجري في أوقات مُعيَّنة خلال فصل الرّبيع «ومن هنا أتى الوسم بمعنى الأمطار الربيعيّة الأولى حين تأخذ في الظهور بوادر الحياة المُتجدّدة والخصوبة ويعي الإنسان تجربة الاستمرار والخلود عبر تجدُّد النبات والطبيعة، ولَعلّه من هناك أيضاً أتى الوسم بمعنى الزمن الذي يجري فيه الوسم والوشم والسيامة والطقوس الأخرى القريبة من ذلك»[41].

مع مجيء الإسلام تم الإعراض عن الوشم، وقد جاء في الحديث: «لعن اللّه الواشِمَاتِ والمستوشماتِ والمتفلجاتِ للحسن المُغيّراتِ خلقَ اللهِ»[42]. ويلتقي الإسلام في تحريم الوشم مع بقية الدّيانات السّماويّة، حيث جاء في التوراة: «إنّك لن ترسم أشكالاً على جسدك». فالجسد ملك لله وحده يخط عليه ما يشاء، وذكر «العهد القديم» أنّه عندما قتل قابيل أخاه هابيل ندم على فعلته وجزع على موت أخيه ولجأ إلى ربّه يطلب منه المغفرة، وعندما عفا عنه ربّه، شكا له قابيل من أنّ الآخرين سيقتلونه لو عثروا عليه. فوضع ربّه عليه «علامة» كي يتعرَّف عليه النّاس فلا يقتلونه، ويعتقد أنّ هذه العلامة كانت وشماً فوق جبينه يذكرها «العهد القديم» بعبارة Wasm. كما ناهضت المسيحية من ناحيتها الوشم وحرَّمته تحريماً. غير أن الوشم بوصفه تقليداً مشبعاً بالمعاني الوثنيّة، وهو إلى ذلك يشوِّش صورة الجسد ويربك أشكاله الأصلية، ويخفي أثر الله تحت ركام من الرسوم هي من صُنْع البشر، سرعان ما استعادته المجتمعات الإسلامية وأدخلته في زمرة رموزها.

الهوامش:

1 – بلنـد الحيـدري، زمن لـكلّ الأزمنة، فصـل «الأقنعة الزّنجية» المؤسسـة العربيّة للدّراسـات والنشـر، بيروت 1981، ص 74.
2 – زمن لكلّ الأزمنة، ص 75.
3 – ارنسـت كاسـيرر، فلسـفة الحضارة الإنسـانية، ترجمة إحسـان عباس، بيروت 1961، ص 37.
4– Encyclopidea Universalis, p. 588.
5 – آثرنـا اسـتخدام مصطلحـي «ليفـي شـتروس» «الحضـارات الباردة» و«الحضارات السـاخنة» بدل المصطلحين السـائدين «الحضارات البدائيّة» و«الحضـارات المُتقدِّمـة» المنطويين علـى أحـكام قيِّمة، ويقصـد «ليفي شـتروس» بالمجتمعـات السـاخنة المجتمعات التي تعيش حالـة تغيُّر دائم سـريع متلاحـق، والتي تعطي أهميـة كبرى للتجديـد والابتـكار والاختراع، بينمـا يقصد بالمجتمعات الباردة المجتمعات التي تحيا حياة رتيبة وتسـير علـى وتيـرة واحـدة ولا تتغيَّر إلّا ببطء شـديد، أي أنها أقرب إلى الاسـتقرار والركود والثبات. المجتمعات السـاخنة هي أشـبه شـيء في تكوينها وأدائها بالمُحـرِّك أو أي آلـة أخـرى مـن الآلات الدّيناميكيـة الحراريـة ذات الكفاءة العاليـة والتـي لا تلبـث أن تسـتنفد طاقتهـا ممّا يسـتدعي ضـرورة إعادة تزويدهـا، بينما تشـبه المجتمعـات البـاردة الآلات الميكانيكيـة التي تعتبر «السـاعة» خيـر مثـال لهـا، فهي تبـدأ بقـدرٍ محـدود ومعلوم مـن الطاقة وتسـتمرّ فـي العمـل والأداة بطريقـة رتيبة إلـى أن تُبلى بطـول الاحتكاك. انظـر مجلّـة عالم الفكر عـدد 2، 1984.
6 – زمن لكلّ الأزمنة، ص 80.
7 – د. أحمـد أبـو زيد، بنائية الفَـنّ مجلة عالم الفكر العـدد الثاني، 1984، ص 9.
8 – زمن لكلّ الأزمنة، ص 81.
9 – المرجع السّابق، ص 81–82.
10 – فيتوبانـد ولفـي، تاريخ المسـرح ترجمـة الياس زحلاوي منشـورات وزارة الثّقافـة والإرشـاد القومي دمشـق 1979، ص 9.
11 – جميـل نصيف التكريتي قراءة وتأمّلات في المسـرح الإغريقي– وزارة الثّقافة والإعلام بغداد–، 1985، ص 76.
12 – المرجع السّابق. ص 80.
13 – كانت أقنعة «ثيسـبيس» تصوِّر وجوه الرّجال، أمّا الأقنعة النّسـائيّة فلم تُعـرَف إلّا في مرحلة لاحقة. وقد أدّى اسـتخدام الأقنعة وتغيير الملابس إلى إحـداث تحوير في المنصّة التي كان يقف عليها المُمثِّل، فأوجد «ثيسـبيس» «السـقيفة»، وهي مكان مسـقوف يلجأ إليه المُمثِّل لتغيير ملابسـه وأقنعته. هذه المنصّة وسـقيفتها هما نواة «خشـبة المسـرح» الحديثـة، ومن الكلمة الإغريقية SKENE اشـتقّت اللُّغات الأوروبيّة كلمة «Scène».
14 – تُمثِّـل هـذه المسـرحيّة واحدة من رباعيتـه «الاوريسـتيا»، التي تضمّ المسـرحيات التاليـة: أغاممنون، حامـلات القرابين، الصّافحـات، بريتوس. وموضوعها تـراث اللعنة.
15 – الشعر الإغريقي تراثاً إنسانيّاً، ص 240.
16 – كير ايلام: العلامات في المسـرح ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا ترجمة سيزا قاسم منشورات عيون الدّار البيضاء، ص 79.
17 – باندولفي: تاريخ المسرح، ص 40.
18 – أليون شـانصوريل: تاريخ المسـرح ترجمة خليل شرف الدّين ونعمان أباظة، منشورات عويدات بيروت 1960، ص 129.
19 – المرجع السّابق، ص 130.
20 – أليون شـانصوريل: تاريخ المسـرح ترجمة خليل شرف الدّين ونعمان أباظة، منشورات عويدات بيروت 1960، ص 150.
21 – سيزار موليناري، فنَّان المسرح ورموزه مجلّة الأقلام عدد 4، ص 24.
22 – المرجع السّابق، ص 25.
23 – ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، ص 23.
24 – المرجع السّابق، الصفحة نفسها.
25 – يـرى «باختيـن» أنّ «الكرنفـال» يُمثِّـل أصـلاً مـن أصـول الجنـس «الروائـي»، لأنـه احتفال بقـى الجوار علـى الجـوار والمحـاورة والتحوير والحواريّـة وهـي العناصر التـي ينبني عليهـا الخطاب الروائـي المعاصر.
26 – باندولفي: تاريخ المسرح، ص 343.
27 – حسـن أحمد عبسـى، الإبداع فـي الفَنّ والعلم – عالـم المعرفة الكويت 1979، ص 134.
28 – للتوسُّع انظر المرجع السّابق.
29 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
30– E. Universalis, p. 586.
31– E. Universalis, p. 588.
32 – د. محمـد عبـد المعيـد خـان، الأسـاطير والخرافات عند العـرب، دار الحداثـة بيـروت 1981، ص 130.
33 – المرجع السّابق، ص 130.
34 – مثَّلـت العُـزَّى امـرأة حسـناء فـي صـورة الزهـرة مثلمـا ظهرت في بابـل وعنـد الإغريق، وكان لها علاقة بالنسـاء والزواج. قال الألوسـي: كانت المـرأة مـن العرب إذا عسـر عليهـا خاطب النـكاح نثرت جانباً من شـعرها وكحَّلـت إحـدى عينيها مخالفة للشـعر المنثـور، ويكون ذلك ليـلاً، ويقول: «أبغـي النـكاح قبـل الصّبـاح» فيسـهل أمرها وتتـزوج عن قريـب. وعبارة «قبـل الصّبـاح»، تـدلّ على أن تلـك المرأة تُحـذَّر وتنذر الناس في تسـهيل أمرها قبـل طلوع نجـم الصباح.
أمّـا فـي الحكايـة التي تقـول إنّ خالداً بن الوليـد بعث إلى العُـزَّى ليهدمها فخـرج وهـو غاضـب فَلَمَّـا انتهـى إليهـا جـرَّد سـيفه فخرجت إليـه امرأة سـوداء ناثـرة شـعرها فإنّـا نـرى الوجه الجميـل قد تغيَّـر فيهـا إلى وجه امرأة سـوداء كريهة المنظر، وما ذلك إلّا ردّ فعل المسـلمين على الأسـطورة الجاهليّـة. وقد أشـار «إسـحاق الأنطاكي» الـذي عاش في القـرن الخامس إلـى أن بعـض القبائـل العربيّـة ظلّت تعبـد العُزَّى فـي عصره. (للتوسُّـع انظـر المرجع السـابق، ص 128 ومـا يليها).
35 – المرجع السّابق، ص 132.
36 – المرجع السّابق، الصفحة نفسها.
37 – قَـال ابـن منظـور «الحكاية كقولك حكيـت فلاناً وحاكيتـه فعلت مثل فعلـه وقلت مثل قوله سـواء لـم أجـاوزه»، وروى ابن عوذ الكاتـب المُتوفَّى سـنة 322 أنّ جريـراً أنشـد شـعراً فقـال لـه مخنّـث: ويل يـا بابـا فقالوا لـه: اسـكت ويلـك هـذا جرير قـال: وأي شـيء يقـدر يعمل لـي إنْ هجاني أخرجـت أمّه فـي الحكاية.
38 – أوردهمـا محمـد حسـين الأعرجي فـي التمثيـل عند العـرب – وزارة الإعـلام بغـداد 1978، ص 27.
39 – المرجع السّابق، الصفحة نفسها.
40 – علـي زيعـور: العقليـة الصوفية ونفسـانية المُتصـوِّف دار الطليعة – بيـروت 1979، ص 36.
41 – المرجع السّابق، ص 37.
42 – للتوسُّـع انظـر: د. فـؤاد كاظـم الوشـم–مجلة المأثـورات الشـعبيّة– بغـداد– أبريـل 1989، ص 9 ومـا يليهـا.

حين تقع النكبات والهزائم في المجتمعات العربية يثور غضب الشعراء، ولا يجدون سبيلاً للتعبير عن نقمتهم سوى السخرية والانتقاد الحاد، وعندئذ تتسع دائرة السخرية لتشمل الأمة العربية كلها، وذلك بدافع من الإحساس بالقهر والألم بسبب تخلف العرب في العصر الحاضر وتمزقهم وفقدانهم العزة والمجد...

السخرية من الواقع العربي

بين الشاعرين علي ميرزا محمود وعمر أبو ريشة

أحمد طعمة حلبي

وهذا الشاعر علي ميرزا محمود يفخر في البداية بانتمائه إلى الأمة العربية الإسلامية، ويعتز بماضيها المجيد، ثم ما يلبث أن يعبر عن سخرية مُرَّة من واقع الأمة وحاضرها، وما فيه من تخلف، ثم يختم القصيدة بالثقة بالأمة العربية والتفاؤل بالنهوض من كبوتها وعودة العزة، ويعبر عن هذا في قصيدة عنوانها «لجراح العروبة أنتمي»، فيقول:

سُلَّمي رأسِي، وسيْفي قَلَمِي ... وطريقي نحو أحْلامي دَمِي
فإذا كنتَ بعلمي جاهلا ... اسأل الروم وكسرى العجم
إنني من أمة مسلمة ... سطعت كالشمس بين الأمم
لا تسلني ما فعلنا إننا ... نحن نبراس الطريق المظلم
اسأل التاريخ عنّا كم ... هنا في ثناياه لنا من معلم
واجمع الأرض تجدنا أينما ... وطئت رجلك، كم من علم
جسدا كنا وكفا واحدا ... وفمًا حرا صريح الكَلِم
قوة كنا وكنا أمة ... وقفت فوق رؤوس القمم
إنما الدنيا كما تعرفها ... تجعل الرأس مكان القدم
قلب الدهر إلينا ظهرَه ... فابكِ ما شئت علينا والْطُم
سلك الناس على مسلكنا ... وسلكنا نحن سلك الخدم
كل شيء حولنا حوّلنا ... غنما تتبع راعي الغنم
نشتري آمالنا أحلامنا ... من حوانيت (روزيتا)، و(جمي)
أيها السائل عن أخبارنا ... لا تسلنا إننا صُمٌّ عُمي
نقتل الصرخة في أعماقنا ... ونجيد العيش بين الرمم
دونك الماضي، وعاين حالنا ... نسحب اليوم ذيول الندم

الشاعر عمر أبو ريشة ▲

ركبونـا، وامتطـوا أكتافنـا ... ولنـا مـازال بعـض العشـم!
وأنـا فـي القلـب عنـدي غُصّـة ... كيف لا تخرج غصبا من فمي؟!
وأقـول الحـق فينـا مـا أرى ... أمتـي تتبـع درب النـدم
إن مـن يبغـي المعالـي نالهـا ... ليـس بالدينـار لكـن بالـدَّم
بينمـا الحاضـر فـي مخدعـه ... نائـم فـوق سـرير السّـقم
عينـه ترنـو إلـى أبطالـه ... ويـد الأبطـال قيـدَ النُّظُـم
وحـروف تشـتهي لـو أنهـا ... رقصـت فـوق سـطور السـأَم
ملّـت الأوراق مـن مرقدهـا ... واشـتهى القرطـاس مسَّ القلـم
تحمـل الصخـر وتحمـي صخـرة ... حـرة القبضـة فـوق المعصـم
وتمنّـى السـيف فـي الغمـد يـدا ... حقُّهـا منـا كحـقِّ الحَـرَم
وبهـا مـن أهلنـا طائفـة ... ملّـت الـذل، وآه الألـم
وعلـى لبنـان حامـت ثلـة ... هدمـت كل جميـل القيـم
وبـلادي بمآسـيها لهـا ... إننـي مـن كل جـرح أنتمـي
فلهـا أكشـف صـدري عاريـا ... ولهـا أصعـد رأس الهـرم
كان مـا كان ومـا زال بنـا ... شـيمة مـن بعـض باقـي الشِّـيَم
حركـت بالسـيف كل الهمـم ... كـم من الأقلام هزت معصمي
فـإذا شقشـق فجـر فأنـا ... فيـه عصفـور شـجيّ النغـم
وسـأبقى راقبـا حتـى أرى ... جبهتـي تلمـع بيـن الأنجـم

الشاعر علي ميرزا محمود ▲

والشـاعر يـرد تخلف العرب فـي المقام الأول إلـى تقليدهم الغـرب، ويأتـي هنـا بصـور سـاخرة، منها تصويـر العرب وهـم يشـترون أحلامهم من محـلات روز وجيمـي، ويصور العـرب يقلـدون الخدم، كمـا يصور الغرب قـد رَكِب العرب، ثـم يصـوِّر العرب غنمـاً يتبعون الراعي، وهـي جميعاً صور مؤلمـة، فيهـا سـخرية لاذعـة، ولكـن هـذه السـخرية على

قسوتها لا تشي بالإحباط أو اليأس أو التشاؤم، فالقصيدة تبدأ بالفخر بالماضي وتنتهي بالتفاؤل بالمستقبل، وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بالفخر، فإن مطلعها لا يخلو من السخرية؛ فالشاعر يجعل من رأسه سلماً للصعود ومن قلمه سيفاً، وهو بذلك يدرك أنه لن يفلح في شيء، ولن

أمتي هل لك بين الأمم ... منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطَرْفي مُطْرِقٌ ... خَجَلاً من أمسك المنصرم
الإسرائيل تعلو راية ... في حمى المهد وظل الحرم
كيف أغضيتِ على الذلِّ ولم ... تنفضي عنك غبار التهم
أوما كنت إذا الغي اعتدى ... موجة من لهب أو من دم
اسمعي نوح الحزانى واطربي ... وانظري دمع اليتامى وابسمي
ودَعي القادة في أهوائها ... تتفانى في خسيس النغم
رب وامعتصماه انطلقت ... ملء أفواه البنات اليتم
لامست أسماعهم لكنها ... لم تلامس نخوة المعتصم
أمتي كم صنم مجدته ... لم يكن يحمل طهر الصنم
لا يلام الذئب في عدوانه ... إن يك الراعي عدو الغنم
أيها الجندي يا كبش الفدا ... يا شعاع الأمل المبتسم
ما عرفت البخل بالروح إذا ... طلبتها غصص المجد الظمي
بورك الجرح الذي تحمله ... شرفاً تحت ظلال العلم

والقصيدتان تسيران وفق خطة واحدة، وهي البدء بالفخر بماضي العرب، ثم نعي الحاضر، والسخط عليه، والسخرية من تخلف العرب، والسخرية في كلتا القصيدتين مُرَّة جارحة، ثم تنتهيان بالتفاؤل بالمستقبل، وتتشابهان التشابه الكبير في تشبيه الشعوب العربية بالغنم التي تتبع الراعي عند علي ميرزا، ويبدو الشاعر عمر أبو ريشة أكثر جرأة وأشد حدة؛ إذ يجعل راعيها الذئب. وبصورة عامة تبدو الصور التي أتى بها عمر أبو ريشة أكثر إيلاماً في السخرية، بل أكثر جرأة في النقد؛ إذ يجعل الحكام العرب في تلك المرحلة أشبه بالأصنام، وإن كانوا لا يشبهون الأصنام في طهرها، وقد كتب أبو ريشة قصيدته بمناسبة وقوع نكبة فلسطين عام 1948 في حين كتب علي ميرزا محمود قصيدته في مرحلة متأخرة، وفي هذا ما يدل على استمرار النكبات في حياة الأمة العربية الإسلامية واستمرار الإحساس بالقهر ومعالجته بالسخرية، ويؤكِّد ذلك بناء القصيدتين على بحر واحد وروي واحد ونمط شعري واحد، كما يؤكِّده تشابه بعض الصور الساخرة.

وتبدو السخرية في القصيدتين ضرباً من مواجهة الواقع العربي المتخلف بقدر غير قليل من التحدي والجرأة ولكن في أسلوب ساخر، لا يخلو من حدة، وهذه المواجهة بالسخرية تدل على وعي الشاعر وإحساسه بالقهر والتزامه التعبير عن موقفه.

وهذا الاستدعاء لقصيدة أخرى ومقارنتها بقصيدة الشاعر علي ميرزا هي من حقّ المتلقي، وهي نوع من النقد المقارن، ولا تعني التأثّر أو التأثير، ولا السرقة، إنما هي ضرب من الإجراء النقدي، لأن الذاكرة عند المتلقي هي التي استحضرت النص، ومجرد استحضاره هو قيمة جمالية في حد ذاتها، تغني القصيدة، وتمد لها جذوراً في أعماق الوجدان، سواء أكانت العلاقة فيما بينهما التشابه أم كانت الاختلاف.

يستطيع التغيير، ولكنه يؤكد عزمه على النقد، كناطح صخرة برأسه.

والقصيدة تستدعي في الذاكرة قصيدة شهيرة عنوانها «بعد النكبة» وصاحبها الشاعر عمر أبو ريشة، ومنها قوله*:

* أبو ريشة، عمر، الديوان، دار العودة، بيروت، 1988، ج1، ص 7 ـ 11

وديع فلسطين في حضرة طه حسين ▲

«تنبّأتُ له بالعالمية قبل فوزه بـ«نوبل» بأكثر من أربعين عاماً. وبعد فوزه بـ«نوبل»، سأله السويديون: هل قرأت الأدب السويدي؟!، فأجاب بثقةٍ: «نعم، لقد قرأت، في صدر شبابي، مسرحية «الأب» المترجمة إلى العربية، لـ«ستراندبرج»، ولم يقل نجيب محفوظ أنها من ترجمتي»!

وديع فلسطين:
على هامش الحياة

صلاح حسن رشيد

لعلّ الحكمة العربية المستقاة من القصّة التالية؛ تكشف لنا عن سرّ هذه الشخصية التي نحن بصدد كشف عوالمها، وأحوالها، وأجوائها، ومقاماتها، وخوالجها، ودقائقها؛ في الفرح، وفي الترح: «سأل أعرابيٌّ أحد الحكماء: متى أصمتُ؟، فأجاب الحكيمُ: إذا اشتهيتَ الكلام، فردَّ الأعرابيُّ متسائلاً: ومتى أتكلَّم؟، فأجابه الحكيم: عندما تشتهي الصمت».

فإذا أردتم أن تروا رجلاً، حباه الله من المواهب والفنون والأساليب، فأبدع بمزاج، وسكت بمزاج، ونطق بمزاجٍ، واستقال بمزاج، وترك الكتابة بمزاج، فأنتج قليلاً قليلاً، وابتدع كثيراً كثيراً.. ما عجزت عن حمله كواهل النوابغ، وربابنة الأدب الرتيب، ودهاقنة الحداثة العويصة، فانظروا إلى وديع فلسطين (1923م)؛ شيخ الأدباء، وقدِّيس الصحافة، وكاهن البلاغة الواضحة، وحَبْر اللّغة الجزلة التي تصيب المِحَزّ، بلا لفٍّ، ولا التواء، ولا معاظلة، ولا خشونةٍ كخشونة اللغويين والنحويِّين المتقعِّرين المقصِّرين في حقّ العربية، وهم أبعد الناس عن معرفة الفارق بين القِطْمير والفطير!.

عاش وديع فلسطين، وهو على هامش الحياة، يرقب كلّ شيء، ويعرف كلّ شيء، ويسكت عن كلّ شيء... وما أعرفه ممّا لقيه هذا الرجل الأُمَّة من ظلم وإجحافٍ، لا تحتمله صحيفة ولا مجلّة، إنه قبل عشر سنَوات، اتَّصلت به نقابة الصحافيين المصرية؛ لتكريمه لأنه من أقدم صحافيّي مصر والعرب، فهشَّ الرجل، وبشَّ، واستبشر خيراً، حاملاً تاريخه المديد؛ ومشواره العريض، وتوكَّأ على عصاه، وتأبَّط خطبته العصماء التي سيلقيها على الملأ؛ ظناً منه أنه سيجد الحفاوة والكرم. وما إنْ اقترب الرجل من دارة الحفل حتى وجد، في انتظاره، حَديدةً عليها اسمه، وشهادةً لا تُسْمِن ولا تغني من جوع الجور والنسيان والإهمال! وما حزَّ في

نفسه أنهم أعطوا أحد تلامذته درع النقابة، ومبلغاً ماليّاً ضخماً!، فاحتجن لنفسه الآهات؛ واحتجز بداخله الغُصّات، واسترجع مسلسل الكربات، فسلَّم بالقضاء والقدر؛ وانسحب بكبرياء، وعكف في بيته موجوعاً يردِّد: «هذه أرزاقٌ؛ ورزقي لم يأتِ بعد.

وأعترف أنني، قبل أن ألِجَ عالَم وديع فلسطين الفسيح الساحر، توضَّأتُ، ودعوتُ، وصلَّيتُ، وحوقلتُ، ثم سبَّحتُ، وقدَّمتُ طعاماً لعيال الله في الأرض؛ أملاً في أن يُحالفني التوفيق، فأستطيع أن أُقدِّم صورةً قلميةً نفسيةً حقيقيةً أدبيةً بليغةً لهذا الجبل الشاهق الصبور الذي رأى التِّلال، من حوله، تعتاش على موائد الكتابة بالحِبْر المسروق، والادِّعاء المحروق على بخور البهتان، فترك لهم الساحة يرتعون فيها، ويحملون على ظهورهم سقطَ مَن يعرفون، ومَن لا يعرفون، واكتفى بالمشاهدة، والحسرة تقتله؛ أنْ علا الباطل واستطال، وانزوى الحقّ، واستقال.

يعرف قيمة نفسه: مفتاح آخر من مفاتيح وديع، التي يستحيل على من لا يمتلكها أن يكتب عنه كما كتب هو عن الكبار؛ فوديع أمسك بمفاتيحهم، فانثالت عليه قرائحهم فيضاً ونوراً وحبوراً. وها هي ذي الحكاية تقول لكلّ صاحب لبٍّ، وموهبةٍ دعته إحدى المؤسَّسات العربية الثّقافية، قبل خمسة عشر عاماً، لتكريمه بمناسبة احتفائهم بشعراء المهجر، فظنَّ الوديع أنه سيلقي كلمة عن هؤلاء المهجريِّين الذين عرفهم، وكتب عنهم، وراسلهم وراسلوه، فذهب سعيداً، وفي جعبته أطنان من حكاياته اللوذعية عنهم، ففوجئ بأن المتحدِّثين عن أدباء المهجر لم يكتبوا حرفاً عنهم، وأن معظمهم وُلِدَ بعد رحيلهم، وأنه ممنوعٌ من إلقاء أيّة كلمةٍ عنهم. أمّا هؤلاء الخطباء الغرباء غير البلغاء فكانت كلماتهم ضعيفة وبحوثهم عرجاء، فاحتمل الإهانة شامخاً، وعرف أنَّ عليه ألّا ينتظر ثناءً من أحدٍ؛ فيكفي- فقط- أنْ تعرف أنتَ قيمة نفسك، وأنه لو اجتمع الإنس والجن على أنْ يُشَكِّكوك في إبداعك وإنتاجك؛ فلا تلتفتْ إليهم، بل أدِرْ ظهرك لهم، وحلِّقْ وحدك، في السماء، منتشياً راضياً.

حياتي على غير هوايَ: مفتاح آخر من مفاتيح ولوج عالَم وديع فلسطين السِّحري الغريب، هو أن حياته سارت على غير ما كان يُخَطِّط له، ويريد؛ فاشتغاله بالصحافة، جاء قضاءً وقدَراً، واحترافه الأدب جاء على غير هواه، فما أحبَّه وعشقه وتمنّاه هو العلوم لا الأدب!، فقد ظلّ- وهو طالبٌ في المدارس- يكره اللّغة العربية؛ بسبب أستاذ اللّغة العربية، وطريقته الكريهة التي جعلت النحو صخرةً، يعجز الصغار عن الاقتراب منها، فضلاً عن حلّ ألغازها!. والسؤال هنا: تُرى، كيف تَعَمْلَقَ وديع فلسطين في الأدب والصحافة، وهو لا يريدهما؟!، وهل هو- إذاً- صورة مصغَّرة من العملاق عبّاس محمود العقّاد الذي بزَّ الجميع في اللّغة، والأدب، والنقد، والشِّعر، والتاريخ، والأديان، والحضارة، والفلسفات، والعلوم؟، فلمّا سئل العقّاد عن أحبّ هذه الأشياء إلى قلبه وعقله، أجاب قائلاً: «العلوم عموماً، وبالأخصّ هندسة الصواريخ، وعلم الخلايا والأنسجة»؛ إذاً، وديع فلسطين ما اختار لنفسه الأدب، بل هي الظروف والأقدار، وما اختار لنفسه الكتابة عن الأعلام، بل إن صحيفة «الحياة» اللندنية، قبل مطلع الألفية الثالثة بسنواتٍ قليلةٍ، هي التي طلبت منه أن يكتب لها عمَّن لقيهم من أعلام عصره، فكانت هذه السلسلة العجيبة الفريدة السندسية اللؤلؤية، من الزبرجد، والحور العين، والدِّمقس، فوّاحة العطر، تروي ظمأ العطشى والمحرومين، فلولا هذا الاستكتاب لَما كانت هذه السياحة، وذلك النغم، وتلك الكوكبة من السِّيَر الفنّيّة التي ما عرفتها العربية من قبل. ولنا أن نقول: ولَمّا كان وديع فلسطين بهذا التألُّق، وتلك الانسيابية السردية، التي أنشأ- من خلالها- كتابةً جديدةً وتأريخاً مستحدثاً للشخصيات يحتاج إلى الدراسة والبحث؛ فأين الباحثون الجادّون، إذاً؟!

شبح البطالة: في زحمة بحثه عن لقمة العيش، وافق- راضياً- على كتابة مؤلفاتٍ تظهر في العلن، وليس عليها اسمه الشهير!، فلمّا سئل عن ذلك قال، بعفويةٍ تامةٍ: «كتبتها لأصدقاء نظير أجرٍ، في وقتٍ عانيتُ فيه من شبح البطالة»! تعليقاته اللاذعة: وهناك تعليقاته، ونقداته التي تكشف عن نفسيَّته، وما تمور به من رضًى، ومن سخطٍ، من خشيةٍ، ومن هجوم. ومن ذلك أنني عندما علمتُ بنبأ وفاة الكاتب الصحافي الشَّهير محمد حسنين هيكل، العام قبل الماضي، أخبرته، فسكت لحظةً، ثمّ قال، والأسى يملؤه: «هيكل، صحافيّ كلّ العصور؛ مدح الملكية، وشارك في الحكم زمن الناصرية، وزمن الساداتية، وكان أبناؤه شركاء جمال مبارك، ثم ضحك على الجميع.. رحمه الله».

«نجيب محفوظ تجاهلني»: ذات يوم، سألته عن علاقته بنجيب محفوظ، فقال بحدةٍ ونرجسيةٍ: «أنا مَن عَرَّف الأدباء بنجيب محفوظ، حين كان مغموراً، وتنبّأت له بالعالمية، قبل فوزه بـ«نوبل» بأكثر من أربعين عاماً!. بعد فوزه بـ«نوبل»، سأله السويديون: هل قرأت الأدب السويدي؟!، فأجاب بثقةٍ: «نعم، لقد قرأت، في صدر شبابي، مسرحية «الأب» المترجمة إلى العربية، لـ«ستراندبرج»، ولم يقل نجيب محفوظ أنها من ترجمتي».

تغيُّر الأحوال: بين آونةٍ وأخرى، أراه، وأسمعه يقول بحرقةٍ وألم: «حملتُ على كاهلي سِيَر أعلام القرن العشرين، وحفظتُ روايات شعراء المهجر ونوادرهم، وألزمتُ نفسي الإجادة في كلّ شيء، ولم أجد من قومي إلّا العقوق والصدود.

دور الهجرة في تفاعل العرب وسودان إفريقيا

ظلّت الهجرة منذ فجر التّاريخ ظاهرة طبيعيّة لدى الكائنات الحيّة، عامّة، ولدى أفراد الجنس البشري، خاصّة، حتّى برزت في العصر الرّاهن قضيّة دوليّة عاتية تستلزم حلولاً عاجلة تصون ما تفرّد به الإنسان دون غيره من خصوصيّات وخصال. وإنّ المرء ليستغرب أن تطرح القضيّة اليوم بهذه الحدّة، رغم أنّ ما نشهده الآن دون كثافة ما حصل في زمن الهرع والاستباق إلى القارّة الأميركية على إثر اكتشافها في أواخر القرن الخامس عشر؛ فهل يعزى استفحال الظّاهرة إلى ما استجدّ من تطوّر في وسائل الإعلام والتّواصل في العصر الرّاهن وتعاظم شأنها؟ أم إلى نزعة خفيّة لدى المجتمعات البشريّة إلى الانغلاق على الذّات والتّجديف ضدّ مبادئ الإعلان العام عن حقوق الإنسان[1] وتيار العولمة؟

د. وليلاي كندو*

ازدادت عناية الدّارسين بظاهرة الهجرة في العصر الرّاهن تبعاً «لارتفاع نسبها واستفحالها». وهي، على العموم، حركة انتقال الفرد أو مجموعة من الأفراد من مستقرّ إلى آخر خارج حدود البلد لِعلل وأهداف تستغرق مدّة زمانيّة طويلة[2]. على أنّه يعسر استقصاء ما وراء الهجرة من عوامل استقصاء نهائياً؛ لأنّها في تقديرنا معطيات خلافيّة؛ فقد يظهر المهاجر خلاف ما يضمر، وقد يقال عنه غير ما فيه. ولعلّ هذا ما حدا ببعضهم إلى الكفاية بتأصيل الهجرة في عاملين مختلفين؛ أحدهما سلبيّ يقضي بالنّفور، والآخر إيجابيّ تتعلقّ به النفس وتتوق إليه. وإذا كان المهاجر، باعتبار العامل الأوّل، في مقام المضطرّ المباح له «المحظورات» فهو يبدو بالنّظر إلى العامل الثّاني مخيّراً، فيلزم أن يكون مسؤولاً عن فعاله. وإذا كانت روح التّضامن الإنساني تقضي بالوقوف مع المضطرّ، إغاثة له وحفظاً لنفسه، فهل يجوز ردّ المهاجر المخيّر وإجهاض طموحه بذريعة كونه مخيّرا؟ وعلى أيّ أساس يردّ هذا الصّنف من المهاجرين؛ أهو لحفظ النّفس أم المال أم العرض؟ أم هو نزعة أنانيّة أم عنصريّة فرديّة أم قوميّة مكتومة؟!

يبالغ إنسان اليوم في تصوير الهجرة والتّخوّف من عواقبها[3]، والحال أنّ قوام شعلة الإبداع الحضاري ليس إلا التّفاعلُ والتلاقح بين مختلف الشّعوب وتفاعل تجاربها[4]؛ فما كانت الحضارة الغربية السائدة في أيامنا لتسود أو لتكون على ما هي عليه الآن لولا هجرة الأوروبيّين القهريّة إلى سائر قارّات العالم واستنزاف مواردها البشريّة وثرواتها الفكريّة والماديّة. ولاتزال هجرتهم المكثّفة إلى أميركا منذ اكتشافها في أواخر القرن الخامس عشر، والتّجارة المثلّثة وما ترتّب عليها من زعزعة كيان الأفارقة السّودان وتعطيل إرادتهم وقواهم في الإنتاج والبناء الحضاريين واقعين ينطقان بأنّ إحصائيات الهجرة في أيّامنا لا تطال ما جرى في التّاريخ القريب من حيث الصّيغة والكثافة.

وعلى غرار الأفارقة السّودان الذين جرجروا إلى الهجرة بالسّلاسل، لم يُستشر الهنود الحمر، سكّانَ القارّة الأميركية الأصليين، ولم يكن لهم رأي في هجرة الأوروبيّين إلى ديارهم؟ وهل قدّر المهاجرون أنّ لهؤلاء رأياً أو موقفاً من هجرتهم؟

نقد لانغ ولي برا موقف بعض الأوروبيّين من الهجرة في أيامنا؛ فذكرا أنّ التّخوّف من التّغيّر السّريع للمجتمع شعور ينبغي اعتباره، لكن لا ينبغي أن يبرّر نزعة الانطواء التي قد تردّ أوروبا متحفاً بدل أن تكون ورشة عمل[5]. وأضاف الدّارسان أنّ أنصار النّزعة الصّفوية يجدون آذاناً صاغية تعبّر عن حيرة أصحابها وإحساسهم بالأزمة. بيد أنّ هذا الإحساس في تصوّرهما ليس إلا خيالاً مطمئناً، لكنّه خطير خطورة الخصوصيّات القومية الأسطورية لأنّها تقع خارج حقل الخطاب العقلاني. ومثال ذلك عندهما هو ذلك الانحراف الذي حدث في الكوت ديفوار في عهد الرئيس هنري كونان بيديي نتيجة اعتماد الحكومة مبدأ «الإيفواريّة»، وهو مبدأ يدّعي خصوصيّة بلا سند أدت إلى أزمة سياسيّة خطيرة[6].

وجاء في عمل الباحثين أيضاً أنّه لولا الهجرة ما حظيت الثّقافة الفرنسيّة في القرن العشرين بإسهام كلّ من إيجان إيونسكو وساموبل بيكيت وبابلو بيكاسو، ولَمَا كانت على ما كانت؛ ذلك أنّ هؤلاء الثلاثة لم يكونوا، مثل نجوم الرياضة البدنية، من مهاجري الدّرجة الأولى الذين تسارع الحكومة إلى إسنادهم الجنسيّة الفرنسية لكي يدعموا مكاسب فرنسا الأولمبية، إنّما وصلوا إلى فرنسا محتفظين بثقافاتهم الأصلية وواجهوا بها الثّقافة الفرنسية، فأثرى اللّقاء عبقريّتهم الخاصة، وحقّقوا بإضافة رؤيتهم الخاصة ائتلافاً ثقافياً متميزاً. وقد أحسّوا دون إنكار أصولهم أنّهم فرنسيون، فجدّدوا رؤية الفرنسيين للفنّ والأدب تجديداً عميقاً[7].

وعلى هذا الأساس خلص الباحثان إلى قول جان بودوين بأنّ الثّروة ليست كثرة المعادن الثمينة، وإنّما هي النّاس نوعيّة وعدداً. وهي نوعيّة بيّن فرنسيس بيكون أنّها تكتسب بالمعرفة وبتحصيلها، وهي في اعتقاده عين السلطة[8].

وإذا كانت الهجرة تنغص عادات الغرب ورفاهيّة الثّقافة المتقوقعة على ذاتها فلا يحجب ذلك ما في حركتها من منافع عديدة لكونها مصدر إبداع وتوليد[9]؛ فالقوّة الثّقافية الأوروبيّة التّي يتفانى بعضهم في حراستها ظلّت كامنة في انفتاحها على سائر الثّقافات[10]. بل يورد الدّارسان أنّ فرانسوا بيارد ينكر وجود خصوصيّة طبيعيّة، ويثبت بدلاً عنها استراتيجيات خصوصيّة، يتزعّمها فواعل معيّنون، وأحلاماً من الخصوصيّات ينضمّ إليها النّاس عن إعجاب أو رهبة[11].

وعلى هذا الحدّ ينبغي أن تتعاون الدّول والمجتمعات البشريّة في النّظر إلى الهجرة نظرة عقلانيّة والبحث عن سبل الحدّ من حالات القسر وتنظيم حالات الطّوع، لأنّ حظر الطّبيعي إثارة وتحريض على المكروه أكثر منه حلاً.

التفاعل بين العرب والأفارقة السّوادن

أكّدت الدّراسات التاريخيّة تفاعلاً ضارب الجذور بين

سـكّان إفريقيـا الشّـرقيّة والجزيرة العربيّـة؛ إذ كان العرب فـي تلك الأزمان، كما يذكر الباحـث أحمد علي مصطفى في كتابـه «العـرب والأفارقة»، قـد تكاثروا بين ضفـاف البحر الأحمـر الغربيـة ونهر النّيـل في أعلى الصّعيـد، وكانت لهم جمـال لنقـل النّـاس والبضائـع التّجاريّة. وقـد أوغلوا نحو الغـرب حتّى دخلوا الحبشـة وبلاد النّوبـة[12]. وكانت هجرة السّـكان بين ضفاف النيل حركة متعارضة الاتّجاه بحسـب تبـدّل العوامل الطبيعيّة، مثل حـدوث الفيضانات والكوارث والأوبئـة وزوالهـا[13]. بـل ينفي الـدّارس مصطفـى صحّة الـرأي الشـائع القائل بـأنّ موطـن السّـاميّين الأوّل جزيرة العـرب دون سـواها، وأنّهم هاجروا منها إلى نواحي الشّـام والعـراق وإفريقيـا؛ ذلـك أنّـه يثبـت وجـود أدلـة تاريخية وطبيعيّـة مشـهودة تـدلّ على امتـداد بشـري وثقافيّ بين عدوتـي البحر الأحمر. ومن تلك الأدلّـة عنده أنّ أصل هاجر، أمّ العرب المسـتعربة، من وادي النّيل، وأنّ الحبشـة القديمة (الجعزيـة) وما تفرّع عنها من ألسـنة معاصرة كالتّجرينيّة والتّجرية والأمهريّة ألسـنة تنتمي إلـى العربيّة الجنوبيّة[14]. وقـد رسّـخ الإسـلام العلاقـات التاريخيـة بيـن سـكان المنطقتيـن بهجرتيـن إلـى الحبشـة شـهيرتين حدثتا في العـام الخامس من البعثـة الموافق عام 615م[15]. ولئن قدّر عـدد المهاجرين فـي المرّة الأولى بخمسـة عشـر نفراً فقد نيّـف عددهم فـي الثّانيـة على المئـة[16]. ويرجّـح الدّارس مصطفـى «أنّ قريشـا إنّمـا أوفـدت عَمْـرَ بن العـاص إلى أخوالـه وإلى النّجاشـي ليردّ المسـلمين الذيـن هاجروا إلى الحبشـة لأمر ذي صلة برابطة الرّحـم، ولأمر ذي صلة بذلك عهـد إليـه عمر بن الخطّـاب بفتح مصر، ولأمر شـبيه بذلك عهـد إلى أخيـه عقبة بن نافـع بحرب النوبة وفتـح إفريقية وبـلاد المغرب »[17].

هكـذا كانـت هـذه الفتوحـات تعزيـزاً لحركـة التّواصـل والتّفاعـل بيـن سـكّان المنطقتيـن؛ فبعد الفتح الإسـلامي لمصـر عام 640م على يـد عمرو بن العاص السّـهمي قدم إليهـا مـع الفاتحين كثيـر من القبائـل العربيّة، واسـتقرّت بهـا، وطاب لها المقـام لأنّها كانت تحظـى بأعطيات الدّولة فضـلاً عـن إعفائهـا مـن خـراج الأراضـي التي آلـت إليها. ولمّـا جـاء العصر العباسـي الثّانـي تغيّرت سياسـة الدّولة تجـاه هـذه القبائـل، وحرمـت ممّـا كان لها مـن امتيازات. ولمّـا كان عصر الخليفـة المعتصم (842-833م) أمر واليه فـي مصـر كيدر بـن نصـر الصّفدي بإسـقاط العـرب من ديـوان مصر، وقطـع العطاء عنهم، وفرض الخـراج عليهم، فاضطـرّ كثيـر منهم إلـى التّوغـل في قـارّة إفريقيـا بحثاً عـن مصـادر رزق جديدة، فأخـذت بعض القبائـل العربيّة تهاجـر إلـى بـلاد النّوبة جنوبـاً عبر نهـر النيـل وغرباً إلى برنـو وباقرمـي وودّاي لتسـتقرّ بها إلـى اليوم[18].

وقـد تزايـدت موجات الهجـرة العربيّـة نحو بلاد الحبشـة والبجـة والنّوبـة بفضـل معاهـدة البقـط التـي أبرمت عام 651م بين مملكة المقرة وحكام مصر المسلمين، واستمرّت إلـى عـام 1317م، فتعزّزت خلالها حركـة التّجارة والدّعوة والهجرة، وترتّب علـى ذلك تمازج العناصر المحليّة بالعرب المهاجرين(19).

واسـتفادت حركـة الهجرة مـن فتح إفريقية وبـلاد المغرب بـدءاً مـن عـام 641م، فانثالـت القبائـل العربيّـة متلاحقة لتسـتوطن الأقطـار المفتوحة. وقـد امتدّت فتوحـات عقبة بـن نافع مـن إفريقيـة نحو الجنـوب الغربـي حتّى وصلت إلـى مدينـة كاوار في منطقة أغديس بدولـة النّيجر الحديثة وفتحتهـا هـي وأقاليم أخـرى بجنـوب الصّحراء عـاد إليها بعـض أفـراد الجيـش ليسـتوطنوها ويتصاهروا مـع أهلها وينصهـروا فيهم[20].

ويسـتخلص مصطفـى أنّ ما يربط جزيرة العـرب بإفريقيا مـن صـلات تاريخيّة وجغرافية وسـكّانية ولغويـة متعاقبة يبـدو أوضـح ما يكـون فـي الإقليم الـذي يصاقـب جزيرة العـرب مـن سـاحل البحـر الأحمـر، وإن كان لا يقـف عند هـذا الإقليـم ولا يقتصر عليه، بل يشـمل الحزام السّـوداني الممتدّ بين سـواحل البحر الأحمر شـرقاً والمحيط الأطلسي غربـاً، مـن جنوبـي مصر إلـى جنوبي بـلاد المغـرب، إلى تخـوم الغابـة الاسـتوائية جنوبـاً. ويعيش على امتـداد هذا الحـزام واتسـاعه كثيـر مـن القبائـل والعشـائر العربيـة المتميّـزة بدينامية ثقافية واجتماعيـة وتؤثّـر وتتأثّر على نحـو عميـق في مـا يحيط بهـا من واقـع محلّـي إفريقي. ويمتـدّ هـذا الحزام متّسـعاً من الغـرب إلى الشّـرق؛ فبينما هو رقيق نسـبيّاً في بلاد شـنقيط وشـمالي مالـي والنّيجر نجده يتّسـع في شـمال تشـاد، ويتّجه جنوباً ليشـمل شرق نيجيريا وشـمال الكاميـرون، ويحيط ببحيرة تشـاد جاعلاً منهـا بحيـرة عربية، ثـمّ يمضي في اتّجاه الشّـرق ليشـمل سـهل البطحاء وديـار سـلامات وودّاي، ويمتـدّ عبر حدود دولة السّـودان إلى دارفور وكردفان وإقليم الجزيرة وسـهل البطانـة ليتّصل عبـر البحر الأحمـر بالحجـاز وينحدر مع وادي النّيل إلـى مصر[21].

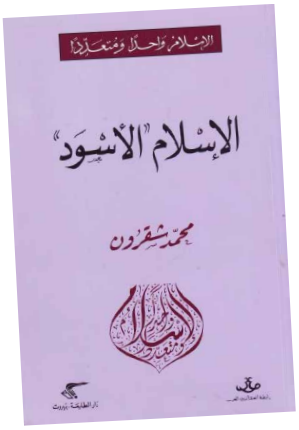
ويؤكّـد الـدّارس محمد قاسـم أنّ هجـرات القبائـل العربيّة إلـى منطقة تشـاد خـلال القرنيـن التّاسـع والرّابع عشـر الميلاديّيـن كانـت علـى أعقـاب هجـرة أخرى حدثـت أيّام سـقوط الدّولـة الأمويّـة واضطهـاد بنـي العبّـاس لبعض أعيانهـا ورجالهـا[22]. وتقـدّر نسـبة القبائـل العربيّـة من مجمـوع السّـكان في تشـاد اليوم بـ 30 %، وهـي قبائل ذات نفـوذ اقتصاديّ وسياسـيّ وعسـكريّ[23].

ومن نافلة القول إنّ مدينة تمبكتو كانت من أهمّ مراكز الثقافة العربيّة الإسلاميّة منذ القرن الحادي عشر الميلادي وأنّها كانت قبلة العلماء من مختلف أنحاء العالم الإسلاميّ[24]. وكانت التّجارة قناة تواصل آخر بين العرب والأفارقة السّودان؛ إذ كان التّجار العرب المسلمون يوغلون في مناطق إفريقيا السّوداء بسلع متنوّعة ويتعاملون مع سكّانها تعاملاً متعدّد الأبعاد والدّرجات[25]. وقد أفضت هذه الهجرات المتعاقبة وازدهار حركة المبادلات التّجارية بين العرب والأفارقة السّودان إلى تمازج وتلاقح بين العنصرين إلى حدّ يعسر فيه الفصل بين ما هو عربيّ وما هو إفريقي في الحزام العريض الممتدّ من مشرق القارة إلى مغربها[26].

التّفاعل بين الإسلام وسائر الأديان في إفريقيا السّوداء

على قدر ما أتاحت الفتوحات الإسلامية وهجرات العرب وحركة قوافلهم التّجاريّة نحو أرجاء القارّة فرصة الاتّصال والتّواصل بين القبائل العربية وسودان إفريقيا فإنها فتحت مجالاً واسعاً للتّلاقح الثّقافي بين المجموعتين. ومن تجلّياته احتكاك العربيّة بسائر لغات إفريقيا؛ فقد جاء عند مصطفى أنّ أسماء أيّام الأسبوع كانت عند العرب في الجاهليّة شبار وأوّل وأهون وجبار ودبار ومؤنس وعروبة وأنّه لمّا جاء الإسلام صارت لها الأسماء المعروفة في أيّامنا، وهي تكاد تطابق أسماء أيّام الأسبوع في الجعزيّة القديمة وبناتها من اللّغات الحبشيّة المعاصرة. والرّاجح عند الدّارس أنّ العربيّة اقترضت تلك الأسماء من الجعزيّة[27]. بل يثبت الدّارسون «وجود كثير من مفردات اللغة الحبشية القديمة (الجعزية) في القرآن الكريم؛ فلقد أحصى أئمة التّفسير العشرات منها، نحو مشكاة وبرهان ومنبر وأبّ وكفلين ونشأ وقسورة »[28]. ومنها أيضاً مصحف وصلاة ومحراب ومائدة وجهنّم وتابوت[29]. وما اقتباس هذه العناصر وغيرها سوى قرائن دالّة على مثاقفة بين شعوب المنطقتين تشمل رؤيتها للعالم وتصوّرها لما بين الإنسان وعالم الغيب من صلة، وهو عين الفكر الدّيني.

> تمبكتو كانت من أهمّ مراكز الثقافة العربيّة الإسلاميّة منذ القرن الحادي عشر الميلادي وأنّها كانت قبلة العلماء من مختلف أنحاء العالم الإسلاميّ



> على قدر ما أتاحت الفتوحات الإسلامية وهجرات العرب وحركة قوافلهم التّجاريّة نحو أرجاء القارّة فرصة الاتّصال والتّواصل بين القبائل العربية وسودان إفريقيا فإنها فتحت مجالاً واسعاً للتّلاقح الثّقافي بين المجموعتين. ومن تجلّياته احتكاك العربيّة بسائر لغات إفريقيا

وعلى غرار ما جرى بين العربيّة ولغات المشرق الإفريقي «تأثّرت العربيّة التّشاديّة بلغات البلاد التي احتكت بها، فاقترضت منها كثيراً من العناصر المعجميّة. ومن تلك اللّغات الهوسا والباقرمي والمبا والكانوري»[30]. وكذا تأثّرت بالعربيّة لغات البلاد حتّى برز في تجمعاتها الحضريّة ظاهرة استعراب واضحة المعالم في السّودان الأوسط (تشاد) والسّودان الشّرقي (جمهوريّة السّودان)، حيث غدت العربيّة فضلاً عن كونها اللغة الأمّ عند القبائل العربيّة لغةَ التّواصل اليومي لدى أجناس إفريقيا المستعربة رغم أنّها ظلّت تحتفظ بلغاتها[31]. ومن نتائج هذه الظّاهرة نشأة لهجات مولّدة من جنس البدجن في المستعمرات الإنجليزية والكريول في المستعمرات الفرنسية. ومن تلك اللّهجات جوبا بجنوب جمهوريّة السّودان والنّوبي بشمال أوغندة ولهجتا انجمينا وموندو بجنوب تشاد[32].

وإذا استأنفنا إلى غرب إفريقيا وجدنا العربيّة «أوّل لغة أجنبيّة تحتكّ باللّغات الإفريقيّة وتتعايش معها»[33]. وهي لغة أضفت عليها الذّهنيّة العامّة قدسيّة؛ أساسها اعتقاد التّرادف بين الآلة ومضمونها[34]. وقد ترتّب على هذا التقديس انكباب السّكان على تحصيل العربيّة وتأليف

الكتب والرّسائل بها والإسهام في نشرها وترسيخ الثّقافة الإسلاميّة بها. وظلّت العربيّة تنهض بهذا الدّور الرّيادي على مدى ما يربو على ثمانيّة قرون[35]. وما أحمد بابا التّمبكتي وعبد الرّحمن السّعدي ومحمود كعتو في منطقة السّودان الغربي وعثمان دان فودي وأخوه عبد اللّه وابنه محمّد بلّو في منطقة نيجيريا إلاّ رموز لحركة الإنتاج الفكري العربي في تلك الأيّام. وقد واكب العناية باكتساب ناصية العربية نزعة إلى الاقتراض من العربيّة كثيراً من مفرداتها، فإذا بكثير من لغات إفريقيا الغربيّة تختزن إلى اليوم آلافاً من عناصر العربيّة المعجميّة[36].

وكانت مظاهر التّفاعل اللّغوي بين العربيّة ولغات المنطقة وجها قفاه انتشار الإسلام وتفاعله مع الديانة الإحيائيّة الأصيلة في البلاد سعياً إلى تحقيق انسجام الأفكار وانتظام المبادئ والرّؤى. وهو ما أدّى إلى ظهور ما أسماه فانسان مونتاي بـ«l'Islam noir» ووسم بمقابله العربي من بعدُ محمّد شقرون كتابه (الإسلام الأسود). وهو ضرب من التّوفيق بين الموروث الثّقافي الإحيائي وتعاليم الإسلام المعياري[37]. وقد أشاد بهذه الخاصيّة أنغوباندي فقال: «لقد اندمج الإسلام في ظرف ألف عام في حياة النّاس اليوميّة وتكيّف بالتّقاليد الإفريقيّة واستأنس بها واستوعبها، فاتّخذ صيغة إفريقيّة خاصّة بفضل نجاحه في التّأليف بين ذاته وكثير من المعتقدات السّابقة له. وهنا يكمن، بلا شكّ، سرّ ما يمتاز به الإسلام الأسود الإفريقي من تسامح وحلم وطيبة؛ ذلك أنّ التّوحيد يأتلف فيه مع الإحيائيّة، ولهذا كانت العلاقة مع اللّه فيه أقلّ انحصاراً و، إذن، أقلّ انفعالا»[38].

ومن مظاهر ائتلاف الإسلام بالثّقافة الإفريقيّة أنّ أسماء الأعلام، التي هي في أصلها عربيّة إسلاميّة قد تكيّفت؛ فصار محمّد مامادو وأحمد أمادو وخديجة في إفريقيا الغربيّة كادي أو كديزي في إفريقيا الوسطى، وغدا الحسن هسينو ويوسف يوسفا. وعلى هذا الأساس يرى الدّارس أنّه يمكن اعتبار الإسلام الإفريقي ديناً منفتحاً بعيداً عمّا في الإسلام المغاربي أو المشرقي من غلوّ أصوليّ، وأنّه لا شكّ أنّ تعاليم القرآن تؤدّى في هذا الإسلام الأسود، وخاصّة منها الأركان الخمسة، لكنّها تمارس بمرونة تخالف تماماً التّشدّد الملحوظ في مناطق أخرى؛ فالالتزام بتحريم المأكولات يكون في اعتدال؛ وشرب الخمر أو أكل لحم الميتة وممارسة الزّنى لا تؤدّي بالضّرورة إلى الوقوع تحت طائلة الحدّ الشّرعي[39].

وإلى هذا يضيف أنغوباندي أنّ رجال السّياسة المعتنقين المسيحية في إفريقيا السّوداء صاروا أكثر النّاس ارتياداً لديار المشعوذين، وقد يعزى ذلك عنده إلى ما لهم من نفوذ سحريّ يعزّزه ما يحيط بهم من مناخ عجيب واستعدادهم لضرب كلّ من لا يستجيب لممارساتهم[40].

ومن هنا يخلص إلى أنّ ما يشكوه المسيحيّون منذ عقود من الزّمان من عدم تقبّل النّاس ديانتهم هو واقع معيش في الإسلام الإفريقي؛ فحيث يبحث أتباع المسيح عن وسائل لتكييف تعاليم الإنجيل بالسّياق الثّقافي الإفريقي، يقدّم الإسلام نفسه مثال دين متكيّف تمام التّكيّف وإفريقياً قلباً وقالباً[41].

وإذا تقدّمنا إلى منطقة بوركينا فاسو وجدنا أنّ نسبة المسلمين فيها قد ناهزت 70 % وأنّ جلّ لغاتها الوطنيّة استعارت من العربيّة كثيراً من مفرداتها وعباراتها الإسلاميّة؛ مثل أسماء أيّام الأسبوع والصّلوات، وهي عمليّة تتجلّى خاصّة في مقامات تفسير القرآن الكريم وغيره من النّصوص الدّينية باللّغات الوطنيّة؛ إذ يستغني بعضهم بترجمة مفردات من الجملة وتركيبها مع سائر المفردات العربيّة لعلم النّاس بمعانيها.

ولئن كانت الدّراسات أيّام الاستعمار الفرنسي تؤكّد أنّ الموسي (وهم أغلبيّة السّكان في البلاد) مطبوعون على المرح وإدمان شرب الخمر، فيستبعد اعتناقهم الإسلام الذي يوجب الزّهد والاعتدال[42] فقد أثبت الواقع خلافه؛ ذلك أنّ مرونة الإسلام أكثر من أسبقيّته التاريخيّة هو ما ضمن له النّجاح في الانتشار والرّسوخ. وهي مرونة تتجلّى في صيغ متنوعة؛ منها أنّ طريقة اعتناقه يسيرة، وهي ما يصفه أحد رجال الكنسية وصفاً ساخراً بأنه يقتصر على اسم إسلاميّ يسامح في التّلفّظ به وتأتأة بعض الآيات من القرآن سرعان ما يصير به السّاحر تحت رمز الهلال[43].

ومن مظاهر المرونة في الإسلام أنّه يستوعب كثيراً من العادات الجارية في المجتمعات التقليديّة؛ فتعدّد الزّوجات مقبول إلى حدّ أربع زوجات شرط معاملتهنّ بالعدل، وعلى خلاف الإسلام السّلفيّ الذي يعترض على تقديم القرابين للأجداد وممارسة السّحر وصنع التّمائم وحملها، فهي مسموح بها في إفريقيا جنوب الصّحراء إلّا في الدّوائر الطّاغي عليها نزعة الإصلاح. ويتعرض تحريم المشروبات المسكرة ذاته لبعض الاختراقات[44].

وعلى خلاف المسيحيّة التي يترتّب على اعتناقها انشقاق الأسرة التّقليديّة الكبيرة، فإنّها تظلّ في الإسلام مركزاً حيّاً لروابط ومبادلات وتضامن روحيّ ومادّيّ. وتعتنق الزوجات الإحيائيّات على نحو طبيعيّ إسلام أزواجهنّ. وليس في كلّ هذه المظاهر ما يدعو إلى قطيعة عنيفة مع الإحيائيّة وسلطة الملوك التّقليديّين والحساسيّات الدّينيّة لدى العوامّ. بل صار الإسلام في تصوّر بعضهم «ساحراً

أكبر» يكسب المرء ما لا تدركه الإحيائيّة، كالإخصاب والنّجاح في الامتحان وفي كسب الأرزاق[45].

خلاصة

لقد كانت الهجرة وسيلة كلّ الحضارات الكبرى المعروفة على وجه الأرض في النّهوض والبناء والسّيطرة، فمهما اختلفت الأحكام والمواقف من الظّاهرة في العصر الرّاهن، لا ينبغي تجاهل دورها في استقامة عيش الفرد والجماعة على وجه الأرض. ولا علم لنا أنّ مجتمعاً في التّاريخ نهض في ظلّ الانغلاق والكفاية بالذّات.

ولولا تبادل الهجرات بين سكّان القارّة السّمراء وجزيرة العرب لكان للإسلام تاريخ غير ما يعرف اليوم، فقد أدّت هذه الحركة إلى تقارب الشّعوب في المنطقتين وتفاعلها وتلاقحها على الصّعيد الاجتماعي والثّقافي فضلاً عن تعاملها على الصّعيد الاقتصادي.

ومن مظاهر التّفاعل الثّقافي الدّيني الاقتراض اللّغوي الذي هو شكل يعبّر عن تفاعل بين الشّعوب في الاعتقاد ورؤية الكون وتنظيم علاقة الإنسان بقوى الوجود الخفيّة. ولا شكّ أنّ «الإسلام الأسود» أنموذج لتفاعل الأديان والمعتقدات والثّقافات؛ أساسه رؤية واقعيّة لوظيفة الدّين لا تعدو أن تكون خدمة الإنسان وتوجيهه إلى ما يطيب به المعاش ويحسن به الإعداد لعاقبة حسنى في المعاد. ولئن كان في هذه النّزعة ما يتيسّر به التّعايش السّلمي بين مختلف الطّوائف الدّينيّة ومختلف الشّعوب في عالم هان فيه التّواصل بين المتقاربين والمتباعدين على حدّ سواء، فلعلّ ما يمكن أن نعيبها به أن تضحّي بالوعي التّاريخي والسّياسيّ للكفاية بممارسات شعبيّة رتيبة وأن لا يكون لها من وراء السّلوك اليومي رؤية متماسكة تنشد تحقيق المبادئ والقيم اللازمة لسعادة المواطنين أجمعين.

هوامش:

* أستاذ اللّغة العربية وعميد كلّية علوم التربية المركز الجامعي للتخصصات المتعدّدة في بوركينا.

1- انظر المادّة 13 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان [على الخطّ]، www.un.org/ar/documents/udhr/, [مأخوذ في 28 ديسمبر 2016م].

2 - انظر مفهوم الهجرة في حياة الإنسان، [على الخطّ]، http://www.feedo.net/QualityOfLife/QualityOfLifeBasics/Immigration.htm مأخوذ في 28 ديسمبر 2016م].

3 - LANG (Jacques) et al, la migration positive, p. 193.

4 - Lang (Jacques) et al,

5 - Ibid. p. 193.

6 - Ibid. p. 194-195.

7- LANG (Jacques) et al, OP. Cit. p. 189-190.

8 - Ibid. p. 207.

9 - Ibid. p. 191, 204.

10 - Ibid. p. 194.

11 - Ibid. p. 195.

12 - انظر مصطفى (أحمد علي)، العرب والأفارقة: الوشائج التاريخية والثّقافيّة والسّكانية والصّور النمطيّة المتبادلة، مجلة التواصل، عدد 19 سنة 2010، ص 10.

13 - انظر نفس المرجع، ص 10 - 11.

14 - انظر نفس المرجع.

15 - انظر الهجرة إلى الحبشة، [على الخطّ]، https://ar.wikipedia.org/wiki/ [مأخوذ في 26 يناير 2017م].

16 - انظر نفس المرجع.

17 - مصطفى (أحمد علي)، نفس المرجع المذكور، ص 12.

18 - انظر بدوي (محمد قاسم مختار)، الاحتكاك اللّغوي وأثره المعجمي في لهجة تشاد العربية، مجلة الجامعة الإسلامية بالنيجر، عدد 10 سنة 2015م، ص 286 - 287.

19 - انظر مصطفى (أحمد علي)، نفس المرجع المذكور، ص 13، وكذا معاهدة النّقط، [على الخطّ]، https://ar.wikipedia.org/wiki/ [مأخوذ في 26 يناير 2017م].

20 - انظر شئت ثاني (عبد الرّحيم)، مظاهر الهجوم على اللغة العربية في إفريقيا الغربية، مجلة التواصل، عدد 13، عام 2007م، ص 132.

21 - انظر مصطفى (أحمد علي)، نفس المرجع المذكور، ص 13 - 14.

22 - انظر بدوي (محمّد قسم مختار)، نفس المرجع المذكور، ص 288-287.

23 - انظر نفس المرجع.

24 - شئت ثاني (عبد الرّحيم)، نفس المرجع المذكور، ص 132.

25 - انظر شارنو كاه (الحبيب)، التّعاون الثّقافي العربي الإفريقي، مجلّة التّواصل، عدد 14، عام 2007م، ص 20.

26 - انظر مصطفى (أحمد علي)، نفس المرجع المذكور، ص 14.

27 - انظر نفس المرجع، ص 11 - 12.

28 - نفس المرجع، ص 11.

29 - انظر نفس المرجع، وكذا يونس (زهير)، المفردات القرآنية في اللغات الحبشية، [على الخطّ] ، http://sudaneseonline.com/ar/article_23082.shtml [مأخوذ في 28 يناير 2017م] .

30 - انظر بدوي (محمد قاسم مختار)، نفس المرجع المذكور، ص 283.

31 - انظر مصطفى (أحمد علي)، نفس المرجع المذكور، ص 14.

32 - انظر نفس المرجع.

33 - شئت ثاني (عبد الرّحيم)، نفس المرجع المذكور، ص 126.

34 - انظر نفس المرجع، ص 127، 132، وكذا بدوي (محمّد قاسم مختار)، نفس المرجع المذكور، ص 289.

35 - انظر شئت ثاني (عبد الرّحيم)، نفس المرجع المذكور، ص 126.

36 - انظر نفس المرجع، ص 129.

37 - انظر شقرون (محمد)، الإسلام الأسود جنوب الصحراء الكبرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 2007، ص 13.

38 - NGOUPANDE (J-P), L'Afrique face à l'islam, Ed. Albin Michel, Paris 2003, p. 81.

39 - Ibid. p. 83.

40 - Ibid. p 82.

41 - Ibid. p. 83.

42 - AUDOUIN (J) et DENIEL (R), L'islam en Haute-Volta à l'époque coloniale, Ed. L'Harmattan, Paris (n. d), p. p. 77, 94.

43 - Ibid. p. 93.

44 - Ibid. p. 94.

45 - Ibid. p. 95.

عبد العزيز المقالح

وهران الباهية

«الباهية».. هو الاسم الشعبي والشائع لمدينة وهران، والألف والنون في «وهران» هما علامة التثنية - كما يقولون- وهي تعني الأسد، ونحن نقول إن الألف واللام علامة التعريف كما في اللهجة اليمانية القديمة، التي انتشرت في الشمال الإفريقي وفي الجانب المغاربي خاصّة منذ زمن قديم، ووهران ليست المدينة الوحيدة في المغرب العربي التي تتحلّى بأل التعريف اليمانية*، فهناك مدنٌ في الجزائر وأخرى في المغرب على هذا الوزن مثل تلمسان، تلغزان، وتطوان، ومقابلها في اليمن: كحلان، وشمسان، وبعدان، وسعوان، وسنحان، وهمدان، إلخ... وعندما تيسَّر لي زيارة وهران في أوائل صيف عام 1963م كانت وهران ما تزال محتفظة بمعالم كثيرة من آثارها التاريخية، وكان الجزء العربي فيها يُعرَف كثيراً بمساجده وقبابه وأضرحة أوليائه، وبالمباني التي تُشير إلى مراحل إسلامية تاريخية تركت بصمات مختلفة لكنها ذات طابع إسلامي شديد الوضوح. ومنازل الأحياء العربيّة مختلفة عن منازل الأحياء الأوروبية ولا تقف عند ما تقتضيه الضرورة المعيشية فقط، بل تعطي مساحة للهواء والرحابة والاسترخاء. كان مرافقي، وهو من الثوار المجاهدين الذين عاشوا وقتاً طويلاً بين الجبال والأغوار وأحبّوا ريف بلادهم حبّهم لمدنهم، وفي الطريق الطويل من الجزائر إلى وهران الذي يبلغ طوله 432 كيلومترا، يحكي لي بإعجاب واحتفاء شديدين عن القرى والحقول التي تمتد خلف الآكام والجبال وعن احتضان أبناء هذه القرى للمجاهدين والبراعة التي أجادوها في اكتشاف طرق ووسائل إخفائهم عن جنود الاحتلال. وحين وصلنا إلى وهران وجدنا أن هذه المدينة تُعَدُّ ثاني مدينة كبيرة بعد العاصمة الجزائر، كما تحتفظ بتاريخ نضالي ضارب في أعماق التاريخ جعلها واحدة من أهم المدن في المغرب العربي بما شهدته عبر تاريخها القديم والوسيط والحديث وما عانته من الغزاة والطامعين ابتدأ من الرومان إلى الإسبان، ثمّ إلى الفرنسيين حتى الأميركان الذين اتخذوا من وهران في فترة الحرب العالمية الثانية منطلقاً لمحاربة إيطاليا الفاشية.

وكنت قبل زيارة الجزائر قد عرفت الكثير عن وهران من خلال قصائد الشعراء العرب ومن الكتابات الأدبية التي أولتها من الاهتمام أكثر مما أولته للجزائر العاصمة. وكنت أحفظ عن ظهر قلب مقطعاً شعرياً من قصيدة للشاعر بدر شاكر السياب يتغنَّى فيه بوهران خاصّة، وذلك المقطع الشعري هو:-

وهران مخض الأرض لا تيأسي
بشراك يا أجداث حان النشور
بشراك في «وهران» أصداء صور
«سيزيف» ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلسي
آه لوهران التي لا تثور.

كان الانطباع الأول عن وهران أنها مدينة ذات ملامح شديدة التنوُّع وإنْ كان ذلك التنوُّع لا يلغي طابعها العربي الذي بقي أكثر وضوحاً، رغم كلّ ما قِيل عن أن سكانها من الأجانب والفرنسيين منهم خاصّة أكثر من العرب إلّا أن الزائر لا يشعر بذلك ويبقى الإحساس بأن عرب الجزائر هم الأغلب سواء في الشوارع أو الأسواق والمتنزهات وعند المعالم التاريخية، كما أن اللّغة العربيّة أوضح منها في وهران. ربما لما تبذله

المدارس والمساجد التي بدأت نشاطها الأوضح والعلني في فترة التحدِّي التي قادها المناضل الكبير عبدالقادر الجزائري، وكانت بداية للثورة التي أدت إلى الاستقلال وبعد أن قدَّم هذا البلد مليوناً ونصف المليون شهيد ثمناً للحرّيّة واسترجاع السيادة والقضاء على فكرة الاستيطان التي كانت قد صارت شعاراً لكلّ الفرنسيين باستثناءات لا تكاد تذكر يُمثِّلها رجال الفكر والقليل من المبدعين.

وفي وهران سمعت الكثير عن «ألبير كامو» الروائي والمُفكِّر الحائز على جائزة (نوبل) وسمعت لأول مرّة عن روايته «الغريب»، وهي صرخة إدانة غير مباشرة للاحتلال الفرنسي للجزائر، ويُلاحَظ أن هذا الكاتب الكبير المولود في مدينة وهران قد استوعب في ذاكرته، طفلاً ثمّ شاباً، صوراً من صلف أبناء جلدته المحتلين وأفرغها في هذا العمل الروائي الذي يوحي عنوانه أن كلّ احتلال الشعوب الآخرين ما هو إلّا عابر وغريب ولا ينتج عنه سوى المزيد من الضحايا وإعاقة حركة التطوُّر، ولم يكنْ بطل الرواية «مبرسو» سوى الرمز الذي يتجسَّد فيه الغريب المستعمر، وكيف أنه يسقط معاناته ومشاكله المادية والنفسية على الضحية، وهو هنا الجزائري الخاضع للاحتلال.. فضربة الشمس التي عاني منها ذلك الرجل الفرنسي من مرارتها دفعته إلى قتل المواطن العربي الجزائري انتقاماً من الشمس ورداً على ما اعتبره عدواناً عليه من أشعتها وما يوحي به هذا الموقف من استخفاف لحياة الإنسان الجزائري واحتقار لشأنه.

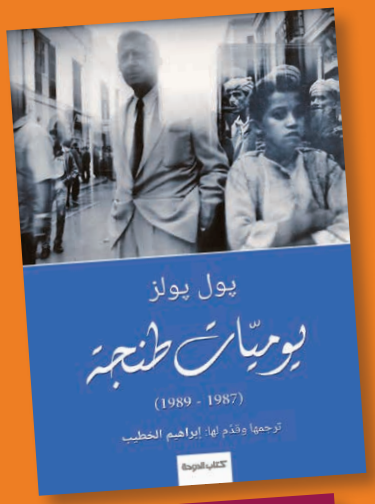
لقد نجح الأدب شعراً ونثراً في تجسيد بشاعة الاحتلال وفي التحريض على مقاومته، وكان لوهران نصيبٌ وافر من ذلك الشعر وذلك النثر، وقد جرّبت خطى في المشاركة شعرياً في هذا المجال بقصيدة عن مدينة وهران، والقصيدة منشورة في «كتاب المدن» دار الساقي بيروت عام 2007م، وتتألَّف القصيدة من قسمين اثنين أولهما موزون يقوم على نظام التفعيلة، والآخر نثري يعتمد إيقاع الجملة إذا صَح التعبير، ويبدأ على هذا النحو من التساؤل المندهش : «لماذا وهران، وليس «الجزائر» أو «قسطنطينية» ولهاتين المدينتين في القلب مساحة شاسعة؟والرد على السؤال وضعته بين قلبي وعقلي، قبل أن يضعه اللاوعي هنا وهناك، وقبل أن يقول قارئ مُتسرِّع كيف تترك العاصمة وتمسك بوهران؟ هل أغراك «ألبير كامو» بروايته «الغريب» أم أغراك بحرها المفتوح وشاطئها الذهبي المهجور إلّا من طيور بيضاء تحطّ عليه لتنقر في رمله النقي، وتعود لتسبح في الفضاء محلقةً بين البحر واليابسة؟ أسئلة كثيرة سوف أسمعها، وربما أقرؤها، ويكفي للإجابة عنها أن أطالب القارئ بأن يُعيد قراءة السطور الأولى من هذه القصيدة، وهنا تلك السطور :-

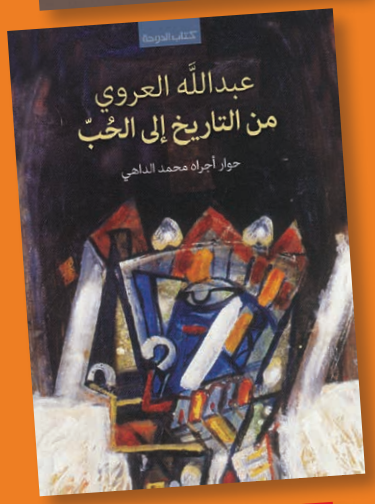
ساعة استقبلتني
وأرخت على مسمعي
من نثار التراحيب
ما قَدَرتْ..
شدني الاسم
وهران
أيقظني من سبات قديم
أعاد لذاكرتي
ضوء ماضٍ بعيد
بعيدٍ
قناديل عاطفةٍ
وشائج حب..

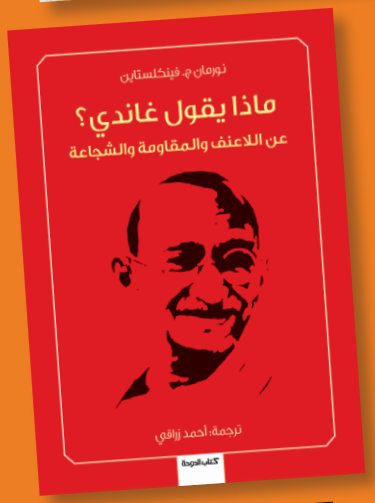
إنها وهران أو الباهية التي يظلّ بهاؤها يلاحقك وزرقة بحرها ترسم في مخيلتك سماءً ونهارات دائمة الإشراق.

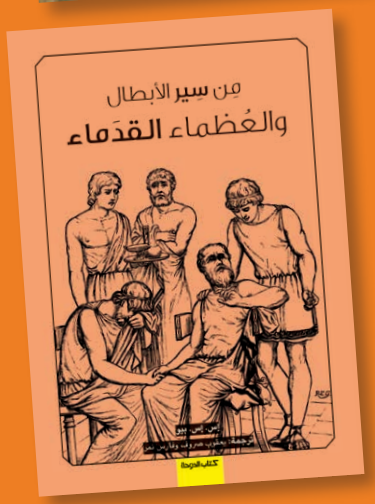
* من ضمن أدوات التعريف في اللهجات العربية القديمة استخدام (النون) في نهاية الكلمة للدلالة على أل التعريف قبل أن تشهد هذه اللهجات ما يُسمَى بظاهرة (التطوُّر الصوتي في اللغة) - المُحرِّر.

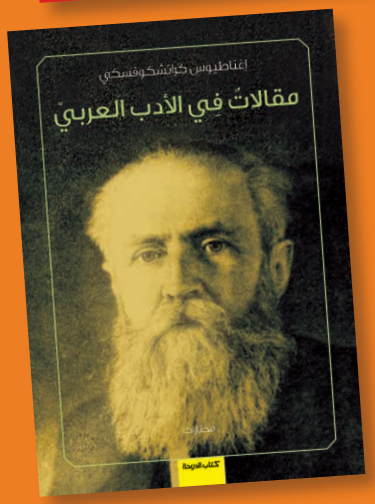
صدر في
كتاب الدوحة











الدوحة

مُلتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

www.aldohamagazine.com

@aldoha_magazine aldoha_magazine

▲ (فرنسا) benoît rouchaleau

6 05546 18200 7