aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
أكتوبر/تشرين الأول 2018، العدد 45

سعدالله ونّوس
نبوءة الغائب

وداعاً أيها الماضي

ثقافة الأجيال الجديدة ومعركة المستقبل

ISSN 2057-6005

سعود عبدالله

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مجموعة من المقالات والتحقيقات والحوارات الأدبية والفكرية التي تطرح قضايا الأدب والفكر والفن، والتحولات الحاصلة في الفكر والاجتماع العربيين في اللحظة الراهنة، ودائما من منظور نقدي. يضم العدد استطلاعا فكريا أجرته «الجديد» من داخل السعودية حول التحولات الجارية على الصعيد الثقافي، والتي تشهدها المملكة منذ أن جرى الإعلان عن رؤية 2030، شاركت فيه نخبة من المثقفين السعوديين من كتّاب وأكاديميين ومبدعين في محاولة لرصد تصوراتهم إزاء مشروع التحول الوطني المشار إليه، ومدى قدرة «الرؤية» على تخليق مناخٍ ثقافي جديد، يحوّل الماضي إلى ذكرى وعبرة من حقبة عصيبة مرّت في تاريخ المملكة. فالتحوّلات الحاصلة في لا تخصّ الجانب الاقتصادي والسياسي والتنموي فحسب، بل تلامس النسيج الثقافي والاجتماعي والفكري في المملكة، وأدوار الثقافة بمعناها العام المرتبطة بالآثار والترفيه والمسرح والفنون والموسيقى، ولا سيما ما يخصّ تعقيدات ارتباطها السابق بالموقف الديني المتشدّد حيال الحداثة والتجديد، والتي كانت متبناة من رموز تيار «الصحوة» الذي هيمن على الحياة السعودية لعقود.

في العدد، أيضا، ملف عن المسرحي الراحل سعدالله ونوس (1941-1997) أحد ألمع الكتاب المسرحيين العرب، وأكثرهم شهرة إلى جانب ألفرد فرج، نعمان عاشور، سعدالدين وهبة، وعصام عبدالكريم برشيد. ضم الملف عددا من المقالات حول تجربته الكتابية وتجربة عدد من المسرحيين العرب مع أعماله، فضلا عن أرشيف للصور أمدتنا به ابنته، وجلسة مع رفيقة حياته الفنانة المسرحية فايزة شاويش، وأخيرا نصا مستعادا لواحد من آخر الحوارات التي أجريت مع الكاتب قبل بضعة أشهر من رحيله سنة 1997 ويحذر فيه من أننا «نسير نحو أشكال متعددة من الحروب الأهلية»، في واحدة من الإشارات المبكرة إلى ما سوف يجري من مآس بعد عقدين ونصف العقد من رحيل الكاتب.

بهذا العدد تواصل «الجديد» مغامرتها في استكشاف قضايا الثقافة العربية، منادية المبدعين والمفكرين العرب إلى المساهمة في مشروعها النقدي داخل الجغرافيا الثقافية العربية وفي جغرافيات المهاجر والمنافي المتكاثرة، منصتة إلى أسئلة الجديد والأجدّ، وتطلعات حملة الأقلام العرب من الأجيال الجديدة، لتكون المنبر الراصد للتحولات، والمنصة التي يعبر الجديد من خلالها عن مساهمته في قراءة الحاضر، واستشراف المستقبل ■

المحرر

■ الغلاف: الفنانة السعودية سكنة حسن

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

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

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
خالد تكريتي، سكنة حسن
تمام عزام، لقمان أحمد، سعود عبدالله
عبد اللطيف الصمودي، قيم طلاع، مازن بقاعي
داؤود حسن داؤود، رمسيس يونان، أسعد عرابي
كمال بلاطة، جمال الجرام، عاصم الباشا
أحمد جابر عامر، ساشا أبو خليل، حسين جمعان
جبر علوان

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

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

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

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

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

ISSN 2057- 6005

سعود عبدالله

المحتويات

العدد 45 - أكتوبر/ تشرين الأول 2018

كلمة

4 **ثقافة الموت وثقافة الحياة**
الأجيال الجديدة ومغامرة البحث عن أرض المستقبل
نوري الجراح

مقالات

6 **صراع الماضي والمستقبل**
الثقافة التربويّة في العالم العربيّ
عامر عبد زيد الوائليّ

12 **الوعي بالمستقبل**
التفكير لا يقتل والأسئلة لا تموت
زواغي عبدالعالي

14 **الكتابة هي المستقبل**
سؤال الكتابة وأسئلة العقل
نبيل دبابش

18 **الآخر الذي هو أنا**
أحمد برقاوي

62 **الاشتباك بين الدين والفن**
ظاهرة اعتزال الفنانات في مصر
ماهر عبدالمحسن

فنون

52 **اللاعبون بين اللون والكلمة**
ثلاثة رسامين عربا مارسوا النقد
فاروق يوسف

134 **الصورة كائن حي**
تجربة المصور والناقد البحريني
حسين ميرزا علي

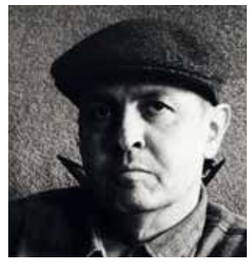
حوار

114 إبراهيم عبدالمجيد
شغف الحكايات

ملف/ وداعاً أيها الماضي

24 مثقفون سعوديون يتحدثون عن ثقافة المستقبل
زكي الصدير

26 أشجان الهندي،محمد ربيع الغامدي، ميساء الخواجا
محمد الدخيل، عمر الفوزان، مها الجهني، رحاب أبوزيد
ماجد سليمان، أحمد الدويحي، عبدالعزيز الشريف،
علي الحازمي، طلق المرزوقي، أحمد الملا
محمد الفرج، سوزان عبدالله، يثرب الصدير،
نايف البقمي، عبدالله الدحيلان، رشا الحربي



ملف/

68 **سعدالله ونوس**
نبوءة الغائب

الحوار المستعاد

70 سعدالله ونّوس
حروب مقبلة

76 **محكومون بالأمل**
وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ
كلمة سعد الله ونوس في يوم المسرح

78 **أبو خليل القباني وسعد الله ونوس**
خلدون الشمعة

80 **الهزيمة والسرطان**
الصراع على سعدالله ونوس
محمد الحجيري

سكينة حسن

84 **سعد الله ونوس في المسرح الأردني**
عواد علي

88 حكاية عشق متبادل
سعدالله ونوس بعيون مصرية
عمرو دوارة

92 جلسة صباحية مع فائزة شاويش
ذلك الهمس المؤلم
هيثم حسين

96 سعدالله ونّوس
عاصم الباشا
رسالة وجواب

104 سعدالله ونوس
ألبوم صور

قص

16 **رسائلٌ من بريد الموتى**
محمد عاصي

شعر

20 **قصائدُ صيفٍ آخَرَ**
مريم حيدري

112 **أنشودة الغاضب**
مهنّد الدابي

124 **امرؤ القيس يُحاوِلُ مَلْكا**
حميد سعيد

مسرح

126 **اقتلوا هاملت**
عمّار المأمون

كتب

142 **أدبيات النوبة**
سرديات ضدّ القمع
ممدوح فراج النابي

146 **في معنى أن تكون شبحا**
رواية «من الظلّ» لخوان خوسيه ميّاس
إيناس النيفاوي

المختصر

150 كمال بستاني

رسالة باريس

153 **الشعب ضد الديمقراطية**
أبو بكر العيادي

رسالة فينيسيا

156 **سينمائيون عرب شباب في فينيسيا**
عرفان رشيد

الأخيرة

160 **أضعنا الفرص الكبرى**
فلنفكر بإنقاذ الذات
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي سبتمبر/أيلول 2018

ثقافة الموت وثقافة الحياة

الأجيال الجديدة ومغامرة البحث عن أرض المستقبل

هل ربح العرب معركتهم مع الحداثة في اللغة وخسروها في الواقع؟

ولكن كيف يمكن لهذا السؤال أن يملك مشروعيته إذا ما سلمنا بأن العرب، صرفوا القرن العشرين في استهلاك الحداثة، ولم يتح لهم المشاركة في إنتاج أي من مفرداتها؟

لطالما راودني هذا السؤال الكئيب خلال السنوات الأخيرة، فعلى مدار عقود من الصراع الاجتماعي والسياسي في المنطقة تنافست قوى الظلام والرجعة مع قوى النور والتقدم، في اقتتال متعدد الأوجه لحيازة الحاضر وتحديد صورة المستقبل ليس فقط في العالم العربي، ولكن في مجتمعات وكيانات مجتمعية في إيران، وتركيا وإسرائيل، وللمفارقة، فإن الأخيرة تشكلت وقدمت نفسها ككيان مستقل، ومعترف به دولياً، في الفترة نفسها التي نالت فيها الكيانات العربية المحيطة بها والمتنافسة معها استقلالها عن قوتين استعماريتين ربحتا الحرب العالمية الثانية، إنكلترا وفرنسا.

***

عقود مرت منذ أن تنازل المنتدبون عن انتدابهم، وبزغ نجم الدول المرفرفة أعلامها بالرموز الدالة على الأصل والمنعة والسمو، من دون أن تملك تلك الدول استقلالا حقيقيا عن معسكري الصراع الهائلين في مناخ ما سمي بالحرب الباردة، ولا في منأى عن آثار ذلك الانقسام الأممي. فالصراع الأيديولوجي بين الشرق والغرب طال هذه الكيانات العربية منذ نشأتها، وتقاسمها على نحو ما. ولم تمض سنوات قليلة حتى دخلت هذه الكيانات الوليدة اليافعة في أزمات ومواجهات في ما بينها، تحت عناوين أيديولوجية، غالباً، وفي نزاع فكري طرحت معه، وعلى نحو حادّ، أسئلة الهوية، في مجتمعات تذخر تاريخياً، بالتنوع الإثني والقومي والطائفي، ومما يؤسف له أن وقتاً كثيراً مر، ومياهاً عكرة كثيرة مرّت من تحت الجسر، حتى تكشفت للنخب المثقفة أن مجتمعاتها تقهقرت بصورة لا منجاة منها بفعل التخبط الذي طال خياراتها المستقلة، وأن الأيديولوجيات الكبرى المتواجهة في العالم تحت رايتي المعسكرين الرئيسيين: الاشتراكية والرأسمالية قد استولدت في المنطقة أنصارها ومحازبيها ومعتنقي أفكارها، من دون أن تتيح للخصوصيات العربية والشرقية التعبير عن نفسها بشكل طبيعي تحت تلك الرايات، ولا أن تسمح لها بتطوير خيارات ثقافة ومجتمعية وتنموية تسمح لها بمواجهة الرياح العاتية التي خلفها ترنح الأيديولوجيات، وتفكك المعسكر الاشتراكي، ودخول العالم في مهب صراعات جديدة حملتها الخيارات المستجدة للقوى الكبرى في العالم على اعتاب ماسمي فكريا وفلسفيا بـ «موت الايدولوجيا» و«نهاية التاريخ»، وما لحق بها من هرطقات فكرية مازالت تستولد نفسها في ظل العصر الرقمي والمجتمعات المنتجة والمتحكمة بهذا العصر.

على هذه الخلفية اضطرب العالم العربي الذي انكشفت من فوقه غمامة الصراع بين الاشتراكية والرأسمالية، وراحت كياناته تتخبط بصورة لا سابق لها بينما هي تبحث عن السبل لدخول العصر الجديد.

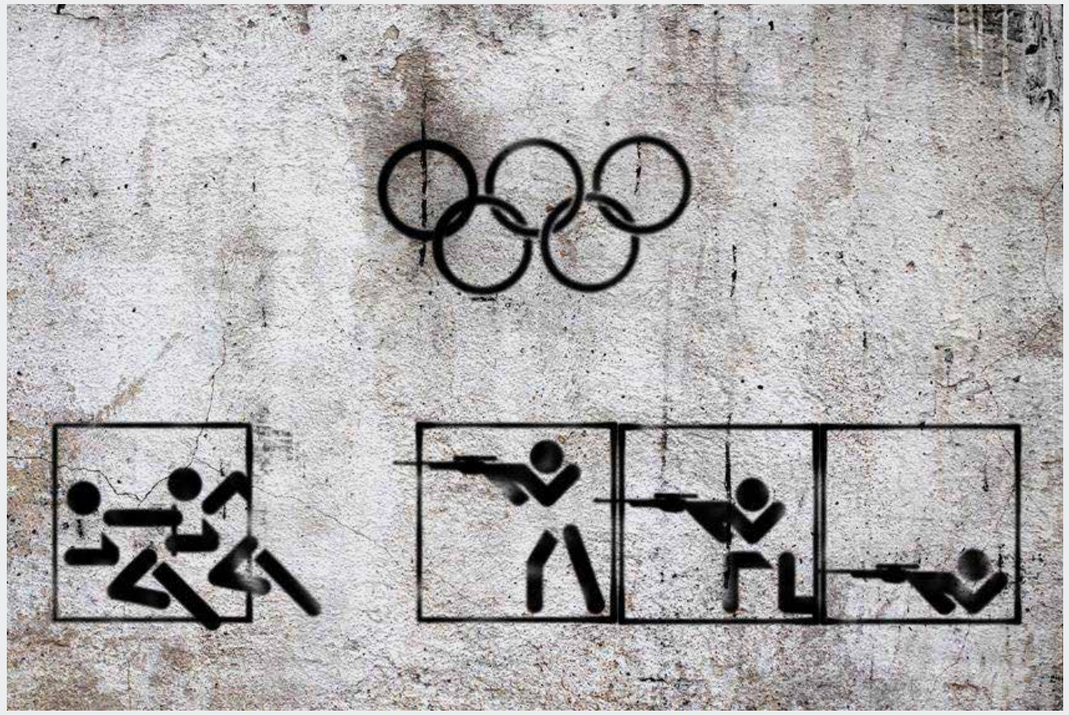
***

المشكلة الأخطر التي واجهها العرب، بكياناتهم المختلفة، خلال التحولات العالمية الكبرى، هي الأحوال التي ولدت التهمة الأممية لهم بأنهم الأرض التي أخرجت «الشرور الدينية» عنفاً أيديولوجياً ضاربا في العالم، تبنته جماعات الإسلام السياسي بطبعاتها المتعاقبة الخارجة أساساً من رحم المختبر الأفغاني، والمتفشية، من بعد، في بيئات محيطة بـ«الصراع العربي الإسرائيلي»، متعللة به ومتقنعة بأقنعته، ومتغذية من صراع تاريخي أيقظه من سباته الإنقلاب التاريخي في إيران المدنية وقد تحولت إلى «أممية إسلامية» بأقنعة ثقافية وسياسية تبادلتها مع منافسها السني الخارج بالشراكة معها من رحم الفكر «القطبي» نسبة على السيد قطب الذي تاثر به قادة الانقلاب الثقافي الإيراني، كما تأثرت، به بدرجات متفاوتة، جماعات الإسلامي السياسي السني التي مارست العنف. وقد وجدت لها في ثقافة «الصحوة» السعودية أنصاراً مقنعين وآخرين بوجوه صريحة.

الخضات الكبرى والحرائق التي دهمت العالم العربي جراء إخراج الحراك الديمقراطي السلمي المعادي للاستبداد من جهة، وللمراوحة في مستنقعات الماضي عن سلميته، وتحويل الملامح اليافعة لما سمي بـ«الربيع العربي»، إلى ربيع دامٍ.. لم يذهب نهائيا بأحلام الشباب العربي في الانتقال من ثقافة الموت إلى ثقافة الحياة، ومن عتمة الكهف إلى نور الحرية. على الاقل ولد شيء اسمه الشارع، وولد مخاطبون يطالبون بصيغ جديدة عصرية للحياة العربية. أمكن لبعض الكيانات العربية أن تتعقل وتستدرك ما يمكن استدراكه، وأخذ العبرة من فكرة أن العنف في مواجهة المطالبين بالتغيير، لا يمكن له إلا أن يولد العنف، ويشعل الحرائق، وهو ما قاد كيانات عربية عريقة حكمها العسكر غالباً، إلى مستنقعات الدم والدمار والتهجير والاحتلال الاجنبي.

***

نعود إلى السؤال الأول، حول الحداثة والقدامة والمراوحة الحضارية



تمام عزام

بين ماضٍ لا يمضي ومستقبل لا يلوح. وهو سؤال مرتبط بشبكة من الأسئلة المعقدة الإجابة عنها تحتاج إلى كوكبة من المفكرين والمثقفين وعلماء الاجتماع.

وبما أن المهمة تفيض عن وسع شخص واحد، فلأعد بالسؤال الأول إلى أرض البداهة: هل يمكن لليل أن يسود إلى الأبد، وللشمس أن تتوقف عن الشروق؟

الجواب المؤكد: لا. لا يمكن للزمن أن يتوقف، ولا توجد قوة تمنع الغد من أن يأتي.

درس السنوات السبع المنصرمة يقول إن أهل الماضي الكئيب المتمثل بـ«ثقافة الاستبداد والموت» اختطفوا حلم الأجيال العربية التي خرجت إلى الشوارع وبأيديها الورود مطالبة بحقها في الحرية الشخصية والحياة السعيدة. وأغرقوها بالدم والجنون ودفعوا بها إلى أرض الياس.. لكن الوعي بما جرى خلال العقد الاخير، على مرارة ما جرى، لسوف يكون، باستمرار، في رصيد الأجيال الجديدة.

الدروس والعبر ستستخرج لا محالة، ولعل نظرة سريعة على علاقة الشباب بأنفسهم وبعالمهم وما يجري فيها سوف تفيدنا بأن قدرتهم على التغيير لن تتراجع، وتوقهم إلى تحقيق ما يحلمون به سيتقد من جديد. ففي ظل وسائل التواصل الاجتماعي، وقدرة الشباب على استلهام التجارب الناجحة في العالم، المعبرة بما أنجزته عما يحلمون به ويتطلعون إلى إنجازه، إنما تضرب لهم الامثال، يومياً، على السبل الممكنة، وقدراتهم اللامحدودة لتحقيق الطموحات ونيل المبتغى.

***

من خبراتنا اليومية نعرف أن الأجيال الجديدة أكثر واقعية من التي سبقتها، لما تجمع لديها من خبرات العلم والمعرفة وحصاد التجارب. فضلا عن استعدادها الفطري الأسرع للتواصل مع لغة العصر ومفرداته. لذلك لن تكون، ولا يجب أن تكون، علاقة هذه الأجيال باللغة كعلاقة أجيال سبقت بها. ولا يجدر بأن نملي عليها خيارت ثقافية تتعارض مع زمنها والميول الكبرى السائدة والمستجدة في عصرها. حتى العلاقة باللغة سوف تتغير حكما بفعل التجارب التي سيقبلون عليها والخيارات التي ستتاح لهم.

أكثر فأكثر تتحول اللغة في العالم إلى شيء مركزي. لم يعد العمل اليدوي مصدر الضوء في اللغة والخطاب، ولكن التفكير والحلم والمغامرة العقلية باتت المرجع الذي خلق في جوار العالم الواقعي عالما جديداً (افتراضيا) وسع من حجم العالم. ومنذ أن رفع ستيف جوبز يده في ذلك المؤتمر الصحفي ولوّح بتلك العلبة الصغيرة (الآي فون) تحولت اللغة إلى شيء باهر، متجدد بسرعة مذهلة، أكثر من يملك التعامل معها ومجاراتها والتمتع بها هم الشباب.

هل اللغة شيء قليل؟

في البدء كانت الكلمة وهي لطالما كانت ناقلا خلاقا وحيويا للأفكار الجديدة.. وأداة مدهشة لخطابات التغيير؟ ■

نوري الجراح

لندن في أكتوبر/ تشرين الأول 2018

مقال

صراع الماضي والمستقبل

الثقافة التربويّة في العالم العربيّ

مقاربة بين أُطروحتين

عامر عبد زيد الوائليّ

في هذا البحث سنحاولُ عرضَ الدواعي التي تطرحُ هذه المشكلَة التي كانَت حاضرة في مرحلةِ الاستقلالِ، فبعدَ الأحداثِ التي أعقبتِ الربيعَ العربيّ نجدُ اليومَ الكثيرَ من التسمياتِ اتخذت اسمَ «مستقبلَ الثقافةِ»، عنوانا لمهرجاناتها الثقافيّةِ، وخطاباتها بإحياءِ أطروحةِ طه حسين في التّعلمِ بمصر، وهناك خطاباتٌ تتحدّثُ رسميّا وتدعو إلى تعديل الإرث في تونس. لذا نحاولُ هنا إعادة عرض هذهِ الأطروحة وهذه الخطابات، فنظهرُ تباينها ونقدَها من خلال نقدِ مبانيها وتوجهاتِها وأسبابِ استعادتها اليوم.

نحاول في هذا المقال أَن نبيّنَ المسوغاتِ التي تعيدُ طرحَ هذه المشكلَة، بالرغمِ من الفارقِ الزمنيّ، واختلافِ الأسبابِ عندَ دعاةِ الاختلافِ وعندَ ودعاةِ الهُويّةِ، وبينَ أهلِ الخطابِ الليبراليّ الذي يحاولُ تبيئةَ الحداثةِ، والانفتاحَ على الآخرِ الغربيّ، وبينَ الخطابِ الإسلاميّ الذي يحاولُ إحياءَ الأصالةِ التراثيّةِ، ونقدَ الانفتاحِ ومهاجمتِهِ واتهامِهِ بالتغريبِ.

إشكاليّةُ مستقبلِ الثّقافةِ: في استعراضنا لما يُطرحُ اليومَ من عناوين نجدها مرتبطة بمُشكلِة تناقشُ أَمرَ المستقبلِ، وكيفَ علينا أن نَخلُقَ تحوّلا يجعلُ من عالَمِنا العربيّ عالَمًا قادرا على أن يستجيبَ لما نعانيه في الحاضرِ من تدهور. وقد حاولَ المفكرونَ في الحقبةِ السابقةِ أن يقدّموا حلولا، ولكنّهم اختلفوا فيها باختلافِ المرجعياتِ المعتمدةِ في المعالجة، وكانت النتيجةُ ما نعانيه في حاضرِنا من إخفاق ماضينا في مقاربةِ أمرِ التحديث أو الحداثة.

فالصراعُ بينَ الخطابين خلقَ واقعَنا اليومَ؛ حيث نحاولُ استعادةَ الماضي من أجلِ تقديمِ خُطاطةٍ مستقبليّة، وفي هذهِ المقاربةِ نقفُ على تخومِ الخِطابين، ونحاولُ استعراضَهما وتحليلَ مسوغاتِهما في استعادةِ المقولةِ ونقدِها.

إنّ غيرَ المثقفينَ يجهلُون ما يُمكنُ أن تقومَ به الثقافةُ من مُهمّاتٍ، قد يكون بعضُها مصيريّا ونتائجُهُ جسيمة، والطّامّةُ الكبرى أنّ هنالكَ من يَحْسَبُ نفسَهُ على المثقفينَ، وفي الوقتِ نفسِه يفوتُه الكثيرُ من قضايا الثقافةِ الرصينةِ، والأدوارُ النادرةُ التي يُمكن أن تقومَ بها على أكملِ وجه. ولكي نقرّبَ هذا القصدَ بِشَكْلٍ أكثرَ توضيحا وتجسيما وتجسيدا، نقولُ إنّ الثقافةَ هي عِمادُ الحياةِ، وهي الرأسمالُ الرمزيُّ الذي يشبعُ معنى على حياتِنا أو يمنحُها تسويغا ومشروعيّة ما من خلالِ رسمِها اتجاهاتِ الإنسانِ في الحياةِ، وهي التي تساعِدُهُ كي يكونَ صالحا بارّا أو منتميا إلى الشرّ وعاملا به، ومن هذهِ النقطةِ فقط نستطيعُ أن نفهمَ قدراتِ الثقافةِ بالضبطِ، وقدرةَ الثقافةِ على التغييرِ في حياتنا بما تعتمِدُهُ من رؤيةٍ ومنهج، سواء كان هذا المنهجُ سياسيّا أم اجتماعيّا أم اقتصاديّا، وسواء كانت الثقافةُ في السلطةِ تقودُ زِمامَ الأمورِ بفرضِها ما تريدُ كخطابٍ سُلطويٍّ في مؤسساتِ الدولةِ، أم كانت معارضة تقودُ سياسةَ المقاومةِ من أجل التغييرِ سواء كان سلميّا في المعارضة السلميّة أم عنيفا في المعارضة العنيفة كما نجدها في أقوال الإرهابِ السياسيّ وأفعالِهِ الذي يتّخِذُ من الثقافةِ الدينيّةِ مسوغا لأفعالِهِ الإجراميّة الشنعاء.

ومن هنا نستطيعُ أنْ نسوّقَ فكرةَ الثقافةِ التي لها آثارٌ ناعِمةٌ أو غليظةٌ في أفعالِنا اليوميّة، وتعتمدُ التبريرَ أو التهديدَ أو العنفَ المباشِرَ وهذهِ كلّها لها موجّهاتٌ ومسوغاتٌ ثقافيّةٌ سواء كانت ثقافةَ سُلطةٍ أم ثقافةَ معارضة. وتكونُ السياسةُ الوطنيّةُ أحيانا موجّهة من دُولِ الإقليمِ أو القوى المهيمنةِ عالميّا التي تحاولُ فرضَ سياستِها أو ثقافتِها على مناطقَ معينةٍ من العالَمِ كما نعيشُهُ اليومَ في دولِنا فهذه السياساتُ تحاولُ فرضَ تغييرٍ في المسار الثقافيّ يؤدّي إلى تغييرِ المناهجِ العمليّةِ والمناهج السياسيّةِ والاجتماعيّةِ والاقتصاديّة.. وكل مناهجِ الحياة. إنّ التّدخلَ العسكريّ أو التهديدَ به أو توقيعَ عقوباتٍ اقتصاديّةٍ أو شَنّ حروبٍ دبلوماسيّةٍ قد تكون مُجديَة على المدى القصيرِ لحلّ أَزْماتٍ طارئةٍ أو التعاملِ مع تهديداتٍ فوريّةٍ، ولكنّ تحقيقَ نوعٍ من

لقمان أحمد

النصرِ المستدامِ أو الامتيازَ بعيدَ المدى يمرّ على وفقِ مُنَظّري القوةِ الناعمةِ بطائفةٍ من الأدواتِ التي تجعلُ الفاعلَ المستهدفَ يُلَبّي المطلوبَ منه من دونِ أن يَشْعُر بالبعدِ القسريّ الذي يَضعُ العلاقاتِ تحت ضغطِ الفعلِ وردّ الفعلِ، وحساباتِ الثأرِ والاحترازِ والنفورِ والتقوقعِ والعداءِ، مع تحوّل العالَم إلى فضاءٍ تواصليّ مفتوحٍ تقعُ الحربُ الذهنيّةُ (حربُ الصورِ والتمثلات) في قلبِ الرهاناتِ المعاصرةِ للقوّة الشاملةِ التي تتّجِهُ أكثرَ فأكثرَ نحو طابَعٍ تعدديٍّ متكاملِ العناصرِ. «في عصر القرية الكوكبية، وارتفاع الكلفة السياسية والبشرية والاقتصادية للعمل العسكري، وانفتاح الحدود أمام تدفق المعلومات والصور، رجحت أهمية العوامل غير المادية في الحساب العام للقوة التي باتت أكثر تعددية. نماذج سياسية جذابة، حيوية الإبداع الثقافي والفني، مبادلات رمزية وتدفقات تخاطب العقول والقلوب. الفكرة العامة التي يتسع نطاق تقبلها، أو على الأقل تمحيصها وبحث جدواها، في دوائر مراكز البحث وصناعة القرار، هي فرضية أن تحقيق المصلحة الوطنية بوسائل غير عسكرية وغير مباشرة في العلاقات مع الكيانات الأخرى في المحيط الإقليمي والدولي، أولى من تحقيقها بأعمال ذات طابع إكراهي زجري، غالبا ما تكون محفوفة بالمخاطر ومطوقة بحسابات استراتيجية وتكتيكية دقيقة». (من مقال: الثقافة والقوة الناعمة). وقد ظهرَ مصطلحٌ جديدٌ هو الدبلوماسيّةُ الثقافيّةُ (هي تبادل المعلومات والأفكار والقيم والنظم والتقاليد والمعتقدات، وغيرها من جوانب الثقافة، بقصد تعزيز التفاهم المتبادل). (ميلتون سي كامينغز).

فالمشْهَدُ أصبحَ أكثرَ تعقيدا؛ ولكنّ هناكَ استراتيجياتٍ تحاولُ إحياءَ مفهومِ «مستقبل الثقافة»؛ لإعادةِ رسمِ التوجهاتِ الوطنيّةِ وتجاوزِ الإخفاقِ السياسيّ والثقافيّ الذي قادَ إلى التخلّفِ والاستبدادِ وانتشارِ ظاهرةِ الإرهابِ محليّا وإقليميّا فأصبحَ التغييرُ مطلبا داخليّا وخارجيّا في الوقت نفسِه.

بعد هذا التقديم نحاول هنا الوقوف عند: مقولةُ مستقبلِ الثقافةِ بين طه حُسين وسيد قطب

الدكتور طه حُسين حينَ يطرحُ أفكارا جديدة

تهتزُ الحياة الثقافيّةَ في مِصْرَ وينبري الكُتّابُ والنُّقّادُ بالتحليلِ والشرحِ والنقدِ ما بين مهاجمٍ شديدِ العنفِ عليه وبين مُؤَيِّدٍ يشرح ما قال.. وفي سنة 1938 أَلَّفَ د. طه حُسين كتابَهُ «مستقبلُ الثقافةِ في مِصْرَ» وجاء توقيتُه مناسبا حيث مرّ عامانِ على توقيعِ معاهدةِ الشرفِ والاستقلالِ.. وكان هذا هو الكتابُ الأولُ بعدَ الاستقلالِ الذي يهدفُ إلى رَسمِ سياسةٍ كاملةٍ للثقافةِ التعليميّةِ ابتداء من التعليمِ الأوليّ إلى نهايةِ التعليمِ الجامعيّ ملاحظا ما يَجبُ أن يتوفّرَ لخطواتِ التعليمِ من التناسقِ والانسجامِ المتماشيينِ في مراحلِه كلِّها بروحٍ واحدةٍ تَصِلُ إلى غايةٍ واحدةٍ، وهذا لم يكن بالعملِ اليسير..

ولم يرسمِ الكتابُ سياسةَ التعليمِ فحسب أو الثقافةِ المدرسيةِ بل تجاوزهما إلى ما بعدَ مراحلِ التعليمِ كلِّها.. إلى ثقافةِ المجتمعِ.. إلى المسرحِ والسينما والإذاعةِ والصحافة.. إلى الأدبِ والأدباءِ.. وإلى واجبِ الدولةِ في البحثِ العلميّ والنشاطِ الفكريّ.. وإلى كلِّ ما يتّصلُ بكلمةِ «ثقافة» بكلِّ معانيها.

ولم يكنِ الكتابُ جديدا بموضوعهِ بقدْرِ ما كان جديدا بشكلِهِ وتنسيقِهِ.. فقد اعتادَ الكُتّابُ أن يبحثوا في كلِّ مرحلةٍ من مراحلِ التعليمِ بشكلٍ مستقلٍ، وأن يفصلوا بينَ الحديثِ عن الثقافةِ في المدرسةِ والثقافةِ في المجتمعِ واعتادوا أنْ يبحثوا في كلِّ لونٍ من ألوانِ الثقافةِ منفردا، وألّا يرسموا جهة محددة وغاية أساسيّة من هذهِ الثقافاتِ جميعا.

إذ كان يرى في الثقافةِ خصوصيّة تدفعُ إلى المستقبلِ دفعا؛ لأنّها تتّصل بنفوسِنا اتصالا عميقا، هكذا تكلم د. طه حسين في كتابه «مستقبلُ الثقافةِ في مِصْرَ» إذ يراها متميزة بخصالِها، وأوصافِها التي تَنْفَرِدُ بها عن غيرها من الثقافاتِ، كما يقولُ، وأوّلُ هذهِ الصفاتِ المُمَيِّزةِ أنّها تقومُ على وحدتِنا الوطنيّة، وتَتّصِلُ اتصالا قويّا بنفوسِنا الحديثةِ كما تتّصل اتصالا قويّا عميقا بنفوسِنا القديمةِ أيضا، ولأنّها تصوّرُ آمالَنا ومُثُلَنا العليا في الحياةِ؛ فهي تتّصلُ بمستقبلِنا أيضا بل هي تدفعنا إلى هذا المستقبل دفعا، بقوله

«لك أن تنظر في أي لون من ألوان العلم والأدب والفن التي ينتج فيها العلماء والأدباء والفنانون المصريون فسترى أنها مطبوعة بالطابع المصري القوي الذي لم يستطع الزمان أن يمحوه أو يعفو آثاره، سترى فيها هذا الذوق المصري الذي ليس هو ابتساما خالصا ولا عبوسا خالصا لكنه شيء بين ذلك، فيه

في استعراضنا لما يُطرحُ اليومَ من عناوين نجدها مرتبطة بِمُشكِلة تناقشُ أمرَ المستقبلِ، وكيفَ علينا أن نَخلُقَ تحوّلا يجعلُ من عالَمِنا العربيِّ عالَما قادرا على أن يستجيبَ لما نعانيه في الحاضرِ من تدهور. وقد حاولَ المفكرونَ في الحقبةِ السابقةِ أن يقدّموا حلولا، ولكنَّهم اختلفوا فيها باختلافِ المرجعياتِ المعتمدةِ في المعالجة، وكانت النتيجةُ ما نعانيه في حاضرِنا من إخفاق ماضينا في مقاربةِ أمرِ التحديث أو الحداثة

كثير من الابتهاج، وفيه قليل من الابتئاس، وسترى فيه هذه النفس المصرية التي تجمع بين الجدة والقدم والتي تثب إلى أمام لكنها تستأنى وقد تقف من حيث تستأنى، وقد تقف من حين إلى حين لتنظر إلى وراء، سترى فيها الاعتدال المصري الذي يشتق من اعتدال الجو المصري، والذي يأبى على الحياة المصرية أن تسرف في التجديد». (طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر).

وبعد مرورِ أكثرَ من أربعةِ عقودٍ على وفاتِهِ؛ مازالت أفكارُ الدكتور طه حسين تثيرُ الجدلَ حتّى اليومِ إلى الحدِّ الذي دفعَ أحدَ الباحثين إلى عنونةِ كتابهِ باسم «طه حسين مطلوبٌ حيّا أو ميتا»، وقد تعرّضَ إلى الكثيرِ من النقدِ الذي يَصِلُ حدَّ المحاكمِ والتكفيرِ إلى جانب قَدْرٍ مماثلٍ من الأَتباعِ المعجبين المنافحين عنه إلى حدِّ التقديس.

وتزدادُ أهميّةُ إعادةِ القراءة لكتابِهِ مع تجديدِ الهجومِ على مناهجِ التعليمِ في العالَمِ العربيّ؛ فقد جاءت تجربةُ د. طه حسين، في مرحلةٍ عانى فيها الأزهرُ من جمودٍ فكريٍ طويلٍ، وتزامنَ مع جهودِ الشيخِ محمد عبده ومدرستهِ الإصلاحيّة في محاولةِ تطويرِ الأنظمة التعليميّة. والأمرُ الثاني استقلالُ مصرَ وراهن التعليم فيها.

أمّا الأمرُ الأوّلُ: استياء د- طه حسين كغيره من المثقفين المصريين من تخلّفِ الأزهرِ عن روحِ العصرِ، وجمودِهِ عند النُّظُمِ التقليديّة التي لم يبرحها منذ قرون، خصوصا مع انتشارِ المدارسِ والجامعاتِ الأهليّة التي عملت بنجاح على نشرِ الثقافةِ الغربيّة بوسائلِ الجذبِ كافة التي عجزَ الأزهرُ عن استيعابها. (طه حسين بين التحرير والتغريب: ص6-2011) وهو يشير إلى هذا المعنى «وقد استبقينا الأزهر الشريف نفسه؛ ولكن أزمة الأزهر الشريف متصلة منذ عهد إسماعيل أو قبله ولم تنته بعد وما أظنها ستنتهي اليوم أو غدا، ولكنها ستستمر صراعا بين القديم والحديث حتى تنتهي إلى مستقرها في يوم من الأيام». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص75).

ويتعلقُ الأمرُ الثاني في كتابه هذا بموقفٍ حاسمٍ من السياسةِ التعليميّةِ والثقافيّةِ التي يمكنُ فهمها انطلاقا من السياقِ التاريخيّ. فقبل سنتين من صدورِ الكتابِ تَمّ التوقيعُ على اتفاقيّةِ الاستقلالِ بين مِصرَ وبريطانيا التي كانت تحكمُ مِصرَ منذ سنة 1882، وهو ما فتحَ البابَ على مصراعيه أمامَ أسئلةٍ تتعلقُ بمستقبلِ البلادِ وخصوصا بانتمائها الثقافيّ وهويتها الوطنية. «أغراني بإملاء هذا الكتاب أمران: احدهما ما كان من إمضاء المعاهدة بيننا وبين الإنجليز...» (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص11) ويمكن فهمُ الموقف المثالي لطه حسين الذي يرفضُ الاختلافاتِ الثقافيّةَ بينَ مِصرَ وأوروبا انطلاقا من هذا السياق.

ولكنّه أكّدَ على ثلاثةِ عناصر في خطابه، هي: النقدُ (دور المثقف)، وأهميةُ المعرفةِ، والوصلُ بينَ الثقافةِ الأوروبيّة والثقافة المصريّة وهي عناصر فاعلة في مشروعه «مستقبل الثقافة» أخذتْ طابَعا حجاجيّا بينه وبين نُقّادِه. وفي ما يتعلّقُ بالعنصر الأوّل (أي المثقف) ارتفعَ بالمثقفين فجعلهم طبقة خاصّة ممتازة وهبتهم ثقافتُهم صفاتٍ ساميةٍ وألقتْ على عاتِقهم تبعاتٍ خطيرة. (طه حسين، فصول من الأدب: ص188-1949). أمّا العنصر الثاني (أي المعرفة) فقد شغفَ بالمعرفة ورأى أنّها تحمي الاستقلالَ، وتصِلُ بأصحابها إلى المجتمع الديمقراطيّ السليم، وهي التي تهيّئ للأمة المواطنَ الصالحَ، وهي أيضا قوامُ الحضارة والثروة... (طه حسين، خصام ونقد: ص165 1950-). أمّا عن العنصر الثالث (الوصل بالحضارة الغربية) فقال «حياتنا المادية أوروبية خالصة في الطبقات الراقية وهي في الطبقات الأخرى تختلف قربا وبعدا من الحياة الأوروبية باختلافات قدرة الأفراد والجماعات وحظوظهم من الثروة وسعة ذات اليد». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص40)، ويبدو أنّه أكّد في هذا الكتاب جملة من الأهداف هي:

نحو ثقافة متوسطيّة: دافَعَ د. طه حسين بقوةٍ عن الموقف الحداثي نفسِهِ بعد انتقالِه في تشرين الثاني/ نوفمبر 1914 للدراسة في فرنسا، فقضى هناك أربعَ سنوات في «مونبلييه» وبعدها في باريس. بل حتى قبل التحاقِهِ بالجامعةِ الفرنسيّةِ كان خلال دراسته في الجامعةِ المصريّة منغرسا في الفكرِ والأدبِ الأوروبيين؛ ولهذا لم تكن رحلتُه عبرَ المتوسط برحلة إلى عالمٍ غريبٍ عنه؛ فلم يشعرْ بتناقضٍ بين الثقافتين. ففي كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» الصادر سنة 1938، ينتقدُ الخطابَ الذي يقولُ بالاختلاف بين الحداثةِ الغربيّةِ والتقاليد الشرقيّة، وأنّ الحداثةَ لا علاقةَ لها بالمجتمعاتِ الإسلاميّة. فبينَ مِصرَ وأوروبا لا وجود في نظرِهِ لحدودٍ ثقافيّة، بل عكسُ ذلك هو الصحيح؛ فالمنطقتانِ تشتركانِ

إنَّ غيرَ المثقفينَ يجهلُون ما يُمكنُ أن تقومَ به الثقافةُ من مُهمَّاتٍ، قد يكون بعضُها مصيريّا ونتائجُهُ جسيمة، والطَّامَّةُ الكبرى أنَّ هنالكَ من يَحْسَبُ نفسَهُ على المثقفينَ، وفي الوقتِ نفسِه يفوتُه الكثيرُ من قضايا الثقافةِ الرصينةِ، والأدوارُ النادرةُ التي يُمكن أن تقومَ بها على أكملِ وجه. ولكي نقرّبَ هذا القصدَ بِشَكْلٍ أكثرَ توضيحا وتجسيما وتجسيدا، نقولُ إنَّ الثقافةَ هي عِمادُ الحياةِ، وهي الرأسمالُ الرمزيُّ الذي يسْبغُ معنى على حياتِنا أو يمنحُها تسويغا ومشروعيَّة

في ثقافةٍ متوسطيّةٍ ذاتِ مشاربَ مختلفةٍ يونانيّةٍ ورومانيّةٍ، فقال «مهما نستقص فلن نجد ما يحملنا على أن نتقبل أن بين العقل الأوروبي والعقل المصري فرقا جوهريا». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص30).

التعليمُ طريقٌ إلى الحداثةِ: يتعلقُ الأمرُ في كتابِ د. طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» بموقفٍ حاسِمٍ من السياسةِ التعليميّةِ والثقافيّةِ التي يمكنُ فهمُها انطلاقا من السياقِ التاريخيّ. فقبل سنتين من صدور الكتاب تَمّ التوقيعُ على اتفاقيّةِ الاستقلالِ بين مِصرَ وبريطانيا التي كانت تحكمُ مِصرَ منذ سنةِ 1882، وهو ما فتحَ البابَ على مصراعيه أمامَ أسئلةٍ تتعلقُ بمستقبلِ البلادِ وخصوصا انتماءها الثقافيّ وهويتها الوطنيّة. «فنحن بين اثنتين: إما أن ننكر ماضينا كله ونجحد إسلامنا جميعا ونرفض مجد المسلمين الذين أسسوا الحضارة الإسلامية وما أظننا مستعدين لشيء من هذا، وإما أن ننهج نهجهم ونذهب مذهبهم بأسباب الحضارة الأوروبية في قوة كما أخذوا هم في قوة بأسباب حضارة الفرس والروم». (طه حسين، مستقبل الثقافة: ص46-47).

إصلاحُ النظامِ التعليميّ: مع تحقيقِ الاستقلال في عام 1936 بدا الطريقُ مُعبّدا أمامَ بناءِ مِصرَ الحديثة. وقد اشترطَ د. طه حسين لتحقيقِ ذلك إصلاحا جذريّا للتعليم. ومنذُ دستورِ سنة 1923، الذي نَصّ على التعليمِ الإجباريّ للجنسين، وعلى مجانيةِ التعليمِ في ما كان يسمى بالمكاتبِ العامّةِ التي تطورت عن الكتاتيبِ القرآنيّةِ لم تكن تقدّمُ نظاما تعليميّا حقيقيّا، ظلّت المدارسُ الحديثةُ التي كانت تعتمدُ المنهجَ الغربيّ حكرا على من يستطيع دفع تكاليفِ الدراسةِ. وعبر هذهِ المدارسِ يُمكن الحصولُ على مستوى تعليميٍّ كبير فقط، والوصولُ إلى مناصب عالية في جهاز الدولة. وهو ما يعني وجودَ نظامٍ طبقيٍّ يخدِمُ مصالحَ البرجوازيّةِ ضد الطبقات الفقيرة. وقد اعتقدَ د. طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» بإمكانية أن تلعَبَ المدارسُ الابتدائيّةُ دورا في تقويةِ وحدةِ المجتمعِ المصريّ، ولكنّهُ اكتشفَ خلال عملِهِ كمستشارٍ لوزارةِ التعليمِ من سنة 1942 وحتى سنة 1944 البناءَ المزدوجَ للنظامِ التعليميّ الذي يهدّدُ بانقسامِ المجتمعِ. (أندريا سفليتش، مشروع طه حسين الحداثي) ونَجِدُ عرضا لهذا المشروعِ

الحداثيّ كما جاء في مقدمةِ كتابه «مستقبل الثقافة» وقد كتبَهُ الوزيرُ أحمد سرور، ومن أهمِّ المبادئ التي أكَّدها د. طه حسين ما يأتي:

المطالبةُ بإشرافِ الدولةِ على شؤونِ التعليمِ، فالدولةُ هي المسؤولةُ عن تكوينِ العقليّةِ المصريّةِ تكوينا يتلاءمُ والحاجةَ الوطنيةَ الجديدةَ.

أنّ التعليمَ الإلزاميّ ركنٌ من أركانِ الحياةِ الديمقراطيّةِ الصحيحةِ، بل هو ركنٌ من أركانِ الحياةِ الاجتماعيّةِ، والدولة الديمقراطيّة ملزمةٌ بأن تَنْشُرَ التعليمَ الأساسيّ...

يجبُ تكوينُ جيلٍ جديد من المعلمين الأكفاء لكي يَتمّ التعليمُ الأساسيّ.

أنّ الفقرَ والغنى يجبُ ألّا يكونَ لهما أثر في تحقيقِ العدالةِ والمساواةِ؛ لذا يجبُ ألّا نُفَرِّقَ بين الغنيّ والفقيرِ في فرصِ التعليمِ.

يجبُ أن يسمحَ لأبناءِ الشعبِ مواصلةَ فُرَصِ التعليمِ ما دامت قدراتهم الذهنيّةُ تسمحُ بذلك.

ويرى د. طه حسين أنّ إصلاح التعليم يُمكنُ أن يتحقّقَ عن طريق أربعةِ أمور، هي:

إنشاءُ مجلسِ التعليمِ الأعلى، تُمَثَّلُ فيه فروعُ التعليمِ كلُّها، وتُمَثَّلُ فيه عناصرُ ليست من وزارةِ المعارف.

إعادةُ التنظيمِ لمراقباتِ التعليم (الإدارات التعليميّة).

إصلاحُ التفتيشِ (التوجيه الفنيّ) وإعادة النظر فيه.

إصلاحُ نظامُ الامتحاناتِ وجعل الامتحاناتِ وسيلة وليست غاية. (مقدمة كتاب مستقبل الثقافة: ص5-6).

ويبدو أنّ د. طه حسين أراد أن يؤسِّسَ للهُويّةِ الوطنيةِ بالتعليم، وتشرفُ الدولةُ على توجيهه؛ فنجده في تأكيدِهِ إشرافَ الدولةِ على التعليمِ الأهلي بشقيهِ الحديث والدينيّ قال عن الأول «إذا طلبنا إلى الدولة ألا تأذن لمدرسة أجنبية أن تعلم في مصر؛ إلا إذا كان التاريخ القومي أساسا من أسس التعليم فيها...».

(مستقبل الثقافة: ص58) وقال عن التعليم الآخر «ولكني أريد أن يصور التعليم الأزهري تصويرا يلائم هذه الحاجة الوطنية التي قدمت تفصيلها: إلى تكوين الوحدة المصرية من جهة، وإلى تثبيت الديمقراطية وحماية الاستقلال من جهة أخرى». (مستقبل الثقافة: ص60)، وحاولَ أنّ يَردّ على النقد الاستشراقيّ الذي ألحَقَ مِصرَ بالعقل الشرقيّ، قال أحمد سرور «إن الكتاب دحض دعوتين أساسيتين أشاعهما الاستعمار: الأولى، تفوق العقلية

مع تحقيقِ الاستقلال في عام 1936 بدا الطريقُ مُعبّدا أمامَ بناءِ مِصرَ الحديثة. وقد اشترطَ د. طه حسين لتحقيقِ ذلك إصلاحا جذريّا للتعليم. ومنذُ دستورِ سنة 1923، الذي نَصَّ على التعليمِ الإجباريّ للجنسين، وعلى مجانيةِ التعليمِ في ما كان يسمى بالمكاتبِ العامّةِ التي تطورت عن الكتاتيبِ القرآنيّةِ لم تكن تقدِّمُ نظاما تعليميّا حقيقيّا، ظلّت المدارسُ الحديثةُ التي كانت تعتمدُ المنهجَ الغربيّ حكرا على من يستطيع دفع تكاليفِ الدراسةِ

الأوروبية على سائر عقليات أجناس قارات العالم الأخرى والثانية اقتصار التعليم على الصفوة في أبناء الإقطاع وأبناء كبار العاملين في الإدارة الإنجليزية». (مقدمة كتاب مستقبل الثقافة: ص5).

وقد انتقدَ ساطعُ الحصريّ د. طه حُسين، بقوله «يخلط طه حسين المسائل ببعض ويدخل بعضها في بعض وكثيرا ما حاول أن يبرهن على كل قضية بمجموعة قضايا أخرى أكثر حاجة للبرهنة من القضية الأصلية التي طرحها».

وتعرّضَ سيدُ قطب للكتاب مناقشا ومحلِّلا، وركّز على القضية الأساسيّة للكتاب وهي دعوةُ الدكتورِ طه حُسين إلى أن تكون ثقافتُنا المستقبليّةُ ثقافة أوروبيّة خالصة وأن يكونَ اتجاهُنا في الحياةِ أوروبيّا وأن نتأثّرَ بأوروبا.

وتساءلَ سيدُ قطب بقولِهِ «علامَ يبني د. طه حُسين، نظريتَهُ أنّ مِصرَ أُمّةٌ غربيّةٌ؟»..

وهنا وقفَ سيدُ قطب، ورأى أنّ النزاعَ والوفاقَ السياسيّين لا يعنيان دائما نزاع العقلياتِ ووفاقها، وإذا صَحّ أن هناك اتصالا بين العقليّةِ المصريّةِ واليونانيّةِ كان هناك افتراقٌ بين العقليّة المصريّةِ والفارسيّة، فمثلا في نهاية الثلاثينات من القرن العشرين كانت اليابانُ والصينُ في حربٍ طاحنةٍ وهما فريقٌ واحدٌ في رأي الدكتور، وكانت إيطاليا تعادي فرنسا وهما أمتان لاتينيتان أوروبيتان من فريق عقليٍّ واحد في رأيه.

ويضِيفُ قطب أن المستعمراتِ اليونانيّةَ في مِصرَ القديمةِ لم تكن مرضية من المصريين، وإنّما كان يسمحُ بها بعضُ الفراعنةِ المكروهين من الشعبِ لليونانيين المرتزقة وكان المصريون ينقمون على هؤلاءِ؛ بسبب تقربِهم للإغريق، ويصفوهم بأقبح الصفات. (سيد قطب، نقد كتاب مستقبل الثقافة: ص11-14 1969-).

وناقشَ قطب هذا الرأيَ، ورأى أنّ الفلسفةَ اليونانيّةَ امتدّت إلى الإسلامِ، وهذا لاشكّ فيه، ولكنّه ينكرُ أنّ الأديانَ تطبعُ الشعوبَ بفلسفتِها وقضاياها المنطقيّةِ مؤكّدا أنّ المؤثّرَ الأوّلَ للأديانِ هو نظامُها الروحي، وهو تبشيرُها وإنذارُها، وهو الصورةُ الغامضةُ التي تنطبعُ في نفوسِ أتباعِها، ثُمّ بُعدُ قوانينِها ونُظُمِها الاجتماعيّةِ إنْ كان فيها (كما في التوراة والقرآن) مثل هذه النُظُم.

وفي النتيجةِ يوضّحُ سيدُ قطب حقيقةَ فكرِهِ، ويوضّحُ مذهبَهُ بشموليّةِ الدين، ووجوبِ تدخلِّ الدينِ في كلِّ المجالاتِ السياسيّةِ والاقتصاد والتشريع، ووو... ويرى أنّ التوراةَ والإنجيلَ يحويان بَعدَ اللاهوتِ نُظُما وشرائعَ وحدودا دينيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة، والإنجيلُ يكادُ يَخْلو مِن هذا كلِّهِ، فالمسيحُ (عليه السلام) إنّما جاءَ داعيا للصفاءِ الروحيّ والرحمةِ والتسامحِ والزّهدِ، ولكنّه لم يُظهرْ أيّ إشاراتٍ للنظمِ السياسيّةِ أو الاجتماعيّةِ؛ ومن هنا استنتجَ سيد قطب أنّ المسيحيّةَ حين امتدّت إلى أوروبا وصلت إليها نظاما روحيّا وإرشادا خلقيّا، ولكنّها لم تضعْ لها أُسُسا للتشريعِ والاقتصادِ والسياسةِ كما وضَعَ القرآنُ؛ لذا بَقِيَ العقلُ الأوروبيُّ يُسيطرُ على الحياةِ الدنيويّةِ، ويشرّعُ لها ويتصرّفُ فيها فلم يتغيّر منه شيء مع المسيحيّة. أمّا القرآنُ فقد وضعَ العقلَ المصريَّ في نطاقٍ معيّنٍ وهو نطاقُ التشريعِ القرآنيّ، ومن هنا كان لا بدّ أن يؤثّرَ في هذا العقلِ ما لا يؤثّرُ الإنجيلُ، وأن يبقى دائمَ الأثرِ حتى أخذت تتحلل منه الدولةُ بالتشريعِ الرومانيّ والقوانين الفرنسيّةِ وهو مع هذا يظلُّ شديدَ الأثرِ في عقليةِ التشريعِ المصريّ. (سيد قطب، نقد كتاب مستقبل الثقافة: ص20-23 1969-).

وينتهي الاختلاف بين الاثنين حين وصل سيدُ قطب إلى عنوان «الدولة والتعليم العام» فقال «إلى هنا تنتهي المباحث المعقدة ويجاوزها الدكتور إلى ميدان آخر هادئ لا التواء فيه ولا تعقيد وينطلق مستعرضا ناقدا في عذوبة وصفاء نفسي وصراحة جميلة». (سيد قطب، نقد كتاب مستقبل الثقافة: ص34-1969)، ويسودُ الاتفاقُ بينَ الطرفين في ما يتعلقُ بالإصلاحِ التعليميّ.

إنّ الاختلافَ في مقاربةِ المرجعياتِ والهُويّةِ الثقافيّةِ، وهي مجال يتعلّقُ بالآخر، وهو الحقلُ الذي مازالَ حاضرا في مقاربتِنا المعاصرةِ بين دعاة الهُويّةِ ودعاة الاختلافِ، بينَ تيارات الخطابِ الإسلاميّ والتياراتِ المدنيّةِ العلمانيّة. وقد منحتْ أحداثُ الربيعِ العربيّ مجالا آخرَ لمراجعةِ التعليم والثقافةِ من هيمنةِ الدولةِ الشموليّةِ التي جعلت كلّ شيءٍ من أجل قولبةِ الفكرِ، وحوّلتِ التعليمَ إلى مجالٍ من أجل قولبةِ القناعةِ الفكريّةِ والسياسيّةِ في ظِلِّ غيابٍ مطلقٍ للحقوقِ المدنيّةِ، وإلى إخفاق في التنميةِ والإصلاحِ، وإلى التعليمِ الذي تحتلُّ به جامعاتُنا ذيل القائمةِ عالميّا؛ فهي مؤسّساتٌ لا تنتجُ معرفة ولا ديمقراطيّة، بل تنتجُ حالة من العجز.

كاتب وأكاديمي من العراق

عبد اللطيف الصمودي

مقال

الوعي بالمستقبل

التفكير لا يقتل والأسئلة لا تموت

زواغي عبدالعالي

من المهم جدا أن يدرك الناس أن الخطاب المشبع بالأسئلة الذي يميز كتابات قلة من مثقفينا ونخبنا الإعلامية والسياسية في عالمنا العربي، ليس خطابا تآمريا، كما يريد أن يشيعه حراس «السياج الدوغمائي المغلق» بتعبير محمد أركون، بل هو خطاب ضاغط على العقل يصفعه ليستفيق من سكرته، فالأسئلة المقلقة والإشكالية تستفزه ليبحث عن إجابات شافية لغوامض تلف واقعا أو قضايا وأحداثا كان يعتقد بأنها حقائق ثابتة وأزلية لا تقبل الشك في صحتها أو قابليتها للتغير والدحرجة، والأسئلة كذلك وسيلة لتشخيص المرض الذي يصيب الجسد الاجتماعي والثقافي والسياسي، ومشرط جراحة دقيق، في الوقت ذاته، قادر على استئصال الورم من جذوره لإنقاذ هذا الجسد العليل.

إن بعض هذه القضايا لا تفقد راهنيتها وإن تقادم عهدها، لتعاود من حين إلى آخر شغل حيز كبير من تفكيرنا واهتماماتنا الكثيرة، لكأنها تعيد إنتاج نفسها من جديد في ظروف وبيئات غير تلك التي ظهرت ونضجت فيها لأول مرة، بشكل يوحي أيضا بأنها تحمل بذور النشأة المستأنفة في ذاتها، ما يتطلب تحريك آلة السؤال واستنطاق هذا الظهور المتكرر، لأنه ظهور ينم عن وجود خلل أو فشل في معالجة القضية، وكمثال على ذلك، قضية الإصلاح والنهضة في عالمنا العربي وسؤال شكيب أرسلان الكبير «لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم» الذي ما فتئ يتكرر منذ عقود كثيرة إلى اليوم، دون أن يحظى بإجابة شافية كافية أمام استمرار حالة التخلف والانحدار إلى القاع.

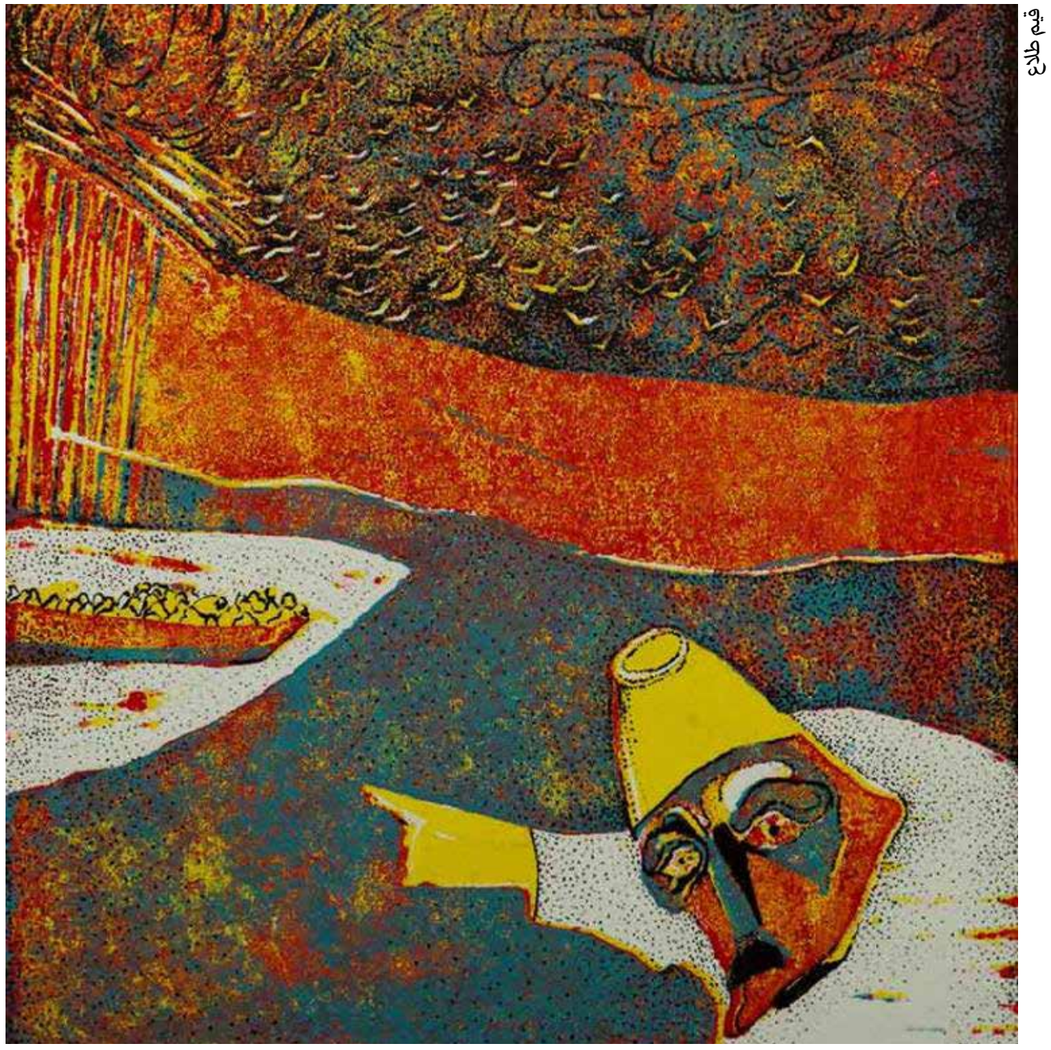
الأسئلة لا تموت بالتقادم، عميقة كانت أو تافهة، تبقى تُجلجل داخل رؤوسنا حتى نجد لها إجابات شافية، ولو بعد عشرات أو مئات أو حتى آلاف السنين، كلها تستحق عناء التفكير وإجاد إجابة وتفسير علمي ومنطقي لها، فحتى السؤال عن أسبقية الوجود، هل للدجاجة أم للبيضة، والذي يبدو لنا، كشعوب غير مفكرة، عدميا وعبثيا، وجد إجابة علمية شافية سنة 2010، بعد أن شغل حيزا من تفكير الناس منذ فجر التاريخ.

يقول نبينا صلى الله عليه وسلم «إنما العلم بالتعلم وإنما الحلم بالتحلم»، ومفتاح العلم السؤال.

للوهلة الأولى، تبدو لنا المعادلة الرياضية 1+1 =2، بسيطة ومسلما بها، لكنها بالنسبة للعالم النحرير الذي خلص إليها كانت ذات مشقة ومشوار طويل من التفكير والبحث والتساؤلات العميقة، فقد احتاج عالم الرياضيات والفيلسوف البريطاني، السير بيرتراند راسل لأكثر من 350 صفحة ليثبت صحة هذه الحقيقة الرياضية، كما أن توماس إديسون أجرى ما يقارب 1000 تجربة قبل أن يتوصل إلى اختراع المصباح الكهربائي، وبعكس ما يعتقد البعض بأن نيوتن قد اكتشف قانون الجاذبية، بعد سقوط التفاحة على رأسه، فهذا غير صحيح، لأن ذلك جاء بعد سنوات من البحوث والجهود العلمية المضنية.

وكلما زادت معرفة الإنسان بالأشياء والحقائق، تغيرت نظرته إليها واختلفت ظروف استفادته منها، فقد ينظر الإنسان العادي إلى قطعة من الصخر على أنها مجرد شيء لا يضر ولا ينفع، ولكن العالم الجيولوجي يعتبرها سجلا تاريخيا لعصور ماضية يكتشف من خلالها خصائص تلك العصور.

إن التفكير مصدر كل ذلك كله، فهو مصدر العلم، والعلم مصدر لتعديل سلوك الإنسان، لذلك يختلف سلوك الإنسان عن الحيوان الذي لا يتغير ولا يتطور، فمتى نعمل على جعل التفكير «فريضة» كما قال العقاد يوما، ونهدم «الأصنام الذهنية» التي تتواجد داخل عقول أجيال عديدة، جعلتها مجردة من ملكة التفكير، مشدودة إلى التقليد الأعمى والسلوك «الآلي» الذي لا يناقش ولا ينتقد ويكتفي بالمسلمات فقط ولو كانت ضده وضد تطوره، فلا يكلف نفسه عناء البحث والكد، ومكابدة الرزايا والصعاب في سبيل تحصيل وجمع الحقائق الخالصة واليقين الذي من شأنه الإعلاء من قيمته وقيمة مجتمعه، أو بالمجمل قيمة الإنسان وحياته، وفوق ذلك ترانا نسوم علماءنا ومفكرينا سوء العذاب، ونرتبهم في أدنى السلم الاجتماعي، ولا نقيم لهم وزنا.



فهم طلاع

حضارة شرق آسيا تقوم على عقيدة فريدة من نوعها، وهي أن الإنسان يبتكر ويخلق منفعة لتشمل جميع أفراد المجتمع، لذلك فتفكير المخترعين والمبتكرين والعلماء يرتكز على هذا المفهوم، وغالبية إنتاجاتهم الفكرية والتكنولوجية تكون نابعة من حاجة المجتمع ومتطلباته، لذلك فالخلود عندهم يكون من خلال تقديم هذه المنفعة الجماعية.

وفي الغرب، أوروبا وأميركا تحديدا، فإن عقيدة الحياة تقوم على الابتكار والإبداع في جميع المجالات والميادين بهدف تحقيق مصلحة مادية شخصية، وصيت وشهرة للفرد فقط، لذلك ينبري أغلب المفكرين والعلماء على تحقيق إنجازات عظيمة لتخليد أسمائهم، أما عندنا فللأسف الشديد، تحولت عقيدتنا الحياتية، المبنية في الأصل على عالمية رسالتنا الهادفة إلى نشر الخير بالعالم والعمل على توفير منفعة كونية، إلى عقيدة خمول واستهلاك مفرط، لا هم للأفراد سوى استهلاك ما تنتجه الحضارات الأخرى.

إن العيب ليس في موروثنا ولا لغتنا ولا ديننا ولا حتى في المادة الرمادية بداخل عقولنا، العيب في استسلامنا لصورة نمطية أصبحنا سجناء لها: «العربي لا يفكر ولا يسأل»، كأن التفكير يقتل والأسئلة تشتعل كالوميض الخاطف، ثم لا تلبث أن تموت ولا تجد إجابات شافية، لأن السؤال في هذه الجغرافيا ممنوع.

كاتب من الجزائر

مقال

الكتابة هي المستقبل

سؤال الكتابة وأسئلة العقل

نبيل دبابش

في إعادة تعريف المعرف، الكتابة متنفس للمثقف لا شك في ذلك، هي شكل رمزي مقصود ذو دلالة للإجابة عن سؤال. هي رؤية لما يمكن فعله أو قوله في مقاربة أي مسألة، من دونها يبقى الفكر أبكم. هي ما يؤسس علاقة الفكر المتحدث مع الآخر القارئ أو هي بشكل عام إنتاج للثقافي.

للكتابة قيودها المتجددة والمختلفة من رقابة على المضمون من طرف هيئات رسمية أو مستقلة، وشروط فكرية للإنتاج المعرفي تتعلق بالأمانة العلمية، وأخرى قانونية ترتبط بالملكية الشخصية لما ينتجه الباحث. كيف نكتب، وماذا نقول، وإلى من نتوجه بالكتابة؟ وما هي فئة القراء التي ستطّلع على المكتوب، ومن سينشر الكتاب، وما هي الأوساط الاجتماعية والثقافية والدينية التي سنواجهها بنوعية المنتوج الذي نقدمه؟ كلها أسئلة تختزنها عقولنا وترددها مرارا قبل خط أي حرف.

إن الكتابة اختيار مسؤول يسمح بتسجيل حضورنا الواعي في مرحلة ما من التاريخ، وهي من منظور التحليل النفسي تعبير عن مجموعة واسعة من المكبوتات والرغبات التي يختزنها اللاشعور الجمعي أو الفردي. أن نكتب، يعني أننا دخلنا في معركة مفتوحة مع الآخر قد نكسب الرهان أو نتعثر بدخول معارضين للميدان. أن نكتب يعني أننا فتحنا باب المواجهة المستمرة في سبيل إثبات الذات وتقديم البديل المؤقت عن الخلل الذي نراه موجودا في مسألة ما. أن نسطر جملا وكلمات نختارها للإدلاء بموقف، تعني بكل بساطة أننا نعي ما نصبو إليه وحجم الحلول التي نقترحها. الحالة واحدة في كل أصناف الكتابة والإنتاج الفكري، في الشعر أو الرواية في النص المسرحي أو في سيناريو لفيلم أو في أي عمل نقدي يعالج مسألة فكرية... هي باختصار إنتاج لخطاب اجتماعي يميزنا عن الغير.

كان جيل دولوز Gilles DELEUZE دوما يردد قائلا: إن ما يهم في الكتابة ليس تكرار ما قاله غيرنا أو توسيعه ومن ثم شرحه، بل إن ما يهم هو الانطلاق من مضمون الإشكالات التي توقف عندها الآخرون ومحاولة مقاربتها بشكل يميزنا ويضمن لنا خروجا ناجحا. المهمة إذن ليست بالسّهلة ولا يمكن أن يكون في مقدور كل من يكتب أن يحقق هذا النوع من الإنجاز المطلوب فكريا. يبقى الوعي بالمسؤولية الملقاة على عاتقنا عند إنتاج الخطاب مشكلا يضاف إلى ما سبق وطرحه جيل دولوز. نحن إذن لسنا أحرارا عندما ننوي الكتابة وليس كل ما يؤلف يستحق اسم «كتابا» أو «شعرا» أو «عملا إبداعيا». إن الكثير مما ينتج اليوم -وهو ظاهرة مشتركة بين كل المجتمعات- ويسّوق، هو تكرار لما سبق قوله وأحيانا تشويه له واختزال... أو هو إنتاج يلبي أكثر حاجيات السوق والمبادلة التجارية في وقت يطلب منه أن يكون إجابة عن الأسئلة والإشكالات الأساسية للإنسان.

الكتابة والسلطة

ما علاقة الكتابة كتعبير رمزي تتشكل من مجموعة من الكلمات والأحرف نختارها بوعي وبصيغة معينة من أجل التأسيس للمعنى، بالسلطة السياسية والبناء الهرمي لمؤسسات الدولة؟ بالنسبة لرولان بارت Roland BARTHES السلطة موجودة في النص شئنا أم أبينا، لا يمكن أبدا أن نتصور إنتاجا لخطاب مكتوب إلا وللسلطة حضور قوي فيه. فالمؤسسة الرسمية تختار ما يتناسب ومشاريعها الأيديولوجية من أنواع الخطاب لتحتضنه، وتقصي بطرق عديدة ما يتعارض مع الرؤية التي تختارها، وذلك في إطار مسارها التاريخي. إنها في نظر رولان بارت تعبر عن نفسها من خلال الجمل والعبارات التي نظن أنفسنا أحرارا في صنعها.

السلطة قائمة على الطبقية وعلى الرقابة بواسطة أجهزة البوليس والأمن المختلفة، إنها قائمة على توزيع الأفراد والجماعات وفق الجنس والمرتبة الاجتماعية أو المهنية... كذلك اللغة قائمة على التمييز بين العبارة الصحيحة والعبارة الخاطئة بين ما يجب أن يقال وما لا يجب، بين المقبول والمرفوض. فالأساس الذي تنبني عليه كل لغة هو العبارة والتي تعكس واقع السلطة أكثر من كونها مفردات مستقلة تلقائية (نحن/أنتم. هو/أنا. هي/هو. الممنوع/المسموح. الجميل/القبيح. الصحيح/الخطأ. المفيد/الضار. الصدق/الكذب...) فلا كتابة من دون سلطة. فللسلطة حضور قوي في عمق ذواتنا التي تنتج العبارة.

كذلك نجد -ضمن نفس السياق الفكري- ميشيل فوكو Michel FOUCAULT الذي لا يختلف موقفه كثيرا عن رولان بارت، فالذي يجعل الخطاب ممكنا، والكتابة خطاب يعتمد الحرف أو العدد، هو الطريقة التي تتشكل وفقها العبارة، التي بدورها تؤسس القضايا وتخضع لابيستيمة معينة وكل ما يتنافى ومنطق هذه الابيستيمة يتم استبعاده تلقائيا ويعزل من طرف سلطة ما.

لكن هل يعني هذا أن كل ما ينتج من خطاب هو تعبير عن مواقف سلطوية جاهزة ودفاع حرفي عن أيديولوجيا قائمة؟ الكتابة لا وجود لها خارج مفهوم السلطة هذا مؤكد، ومن العبث الحديث عن حرية في مجال الإنتاج. إن ذواتنا تتحكم فيها سلطات متعددة، فالكتابة واقع انثروبولوجي دون منازع، ولكنها أيضا إسهام في تقرير مستقبل وتقديم مواقف أو هي مخرج عقلي لمعالجة إشكالات، فالكثير من الكتابات كانت توصف بالطفرات في عصرها. إن تصنيف أشكال الكتابة إلى «ثورية» في مقابل «سلطوية» هو تصنيف مجحف نسبيا ولاغ للكثير من أنساق التفكير الأخرى، ولا يختلف كثيرا عن التصنيف المعمول به في البيئة العربية بين كتابة متفقة مع رأي الدين وأخرى معادية للإسلام والمسلمين، إنها ثنائية قائمة أساسا على الإقصاء ولو بأسماء متعددة.

هل يجب أن نكتب لنلبي ما ينتظره القارئ أم نكتب لنواجه المعتاد؟ نتوجه إلى القارئ بما يحب أن يقرأ ويستطيع أن يفهم أم نوجه إليه رسالة من نوع مختلف، عندما نطلب منه المساهمة في معالجة إشكالات والتفكير معنا بطريقة مختلفة في موضوعات نختارها؟ هل المطلوب منا نقل الوقائع كما يفهمها غيرنا ويحبونها أم نقدم آراء فردية ومقاربات شخصية مغايرة؟ هل الكتابة فعل تحرري وتجسيد لوجودنا المتعالي أم سقوط في شراك غريزة القطعان ولغة الغوغاء؟ هل نكتب ليقرأ لنا الآخرون في صمت وابتسامة ورضى، أم لينتفضوا ضدنا ويعزلوا آراءنا ضمن قوائم سوداء معدة سلفا لأمثالنا؟ لا هذا ولا ذاك. بل إننا نكتب آراء ونعرض اختيارات غالبا ما تجعلنا نلج باب المحرم والممنوع والمنبوذ، إننا نكتب لنحقق إنسانيتنا التي أبرز ما صار يميزها منذ مرحلة ليست بالطويلة تاريخيا، هو انتشار الكتابة والتعامل بين الأفراد والجماعات بواسطة الحروف والعبارات من أجل نقل التصورات والآراء وحتى التخاطب. كل جوانب حياتنا الاقتصادية والسوسيولوجية صارت رهينة الحرف والعدد، هذا حدث يميز مجتمعاتنا الحديثة، وأسهم كثيرا في تقارب المتباعد زمنيا ومكانيا، لا نجد له أثرا في الماضي الطويل، إنه قفزة نوعية وليدة هذه المرحلة من التاريخ في سبيل تخطي الصمت.

اللغة والكتابة هما حب ورغبة يبحثان عن مخرج عبر الحروف والأرقام، ولكنهما لا يكشفان كل ما تحتويه الذات من تعقيدات، الكتابة هي من الضعف بحيث تعجز عن رسم كل ما يختلج بداخلنا من رغبات وأحاسيس. هذا ما ذهب إليه جاك لاكان Jacques LACAN في تفسيره البنية المعقدة للاشعور. ورغم ذلك فهي ما ينتج الخطاب وهي الصلة الاجتماعية بامتياز. ليست أكثر من كونها حروفا أو رموزا يتم استعمالها للدلالة، فهي بدون المعاني التي نلبسها إياها لا تعني شيئا. إذن، واهما من يعتقد أن التفكير والخطاب هما مصطلحات مركبة وملصقة يقوم بها ظنا منه أنه يقدم نصا ذا قيمة معرفية أو جمالية. الكتابة هي معاني وتصورات، هي آلام وأنين عميق، هي شعور خفي قبل أن تكون جملا وكلمات، هي صوت العقل الباطن قبل أن تصبح ألفاظا أو أعدادا.

هّم الكتابة

ليس كل تنميق في اختيار المصطلحات الحديثة أو الجميلة أو حتى الكتابة عن أسماء مميزة، دليلا على وجود عقل يفكر أو قضية مهمة، بل كثيرة هي الأعمال الجوفاء. أن تكتب يعني أنك تسطر وجودك وتقرر ما ينبغي أن تكون عليه في مقابل ما أنت عليه الآن. هي وسيلة المثقف الفريدة في تحقيق التعالي على المبتذل والمعتاد. الكتابة خروج عن المألوف وإنصات إلى عقل باطن يكلمنا باستمرار ويشكو إلينا سذاجة وتفاهة ما يلحظه من حولنا. من الخطير الاعتقاد أن للكتابة موضوعات محددة يمكن مقاربتها دون موضوعات أخرى. أن نقيد القلم بطابو المحرم والممنوع وغير الضروري، هو حكم بالفناء المبكر على الإبداع... إنها الإنسان بكل أبعاده الجمالية والاجتماعية والفكرية، إنها "نحن» «المستقبل» في مقابل «هم" «الماضي».

أن نكتب يعني أننا نفكر في حاضرنا ومستقبلنا بصدق ونرسم خارطة جديدة بعواصم مختلفة ونقيم أشكالا مغايرة للطبيعة ومواقع تمركز متعددة للوجود الإنساني. أن نكتب هو في الأغلب من أجل أن نقول «لا « لما قرره غيرنا في غيابنا. علينا أن نزيح من أذهاننا ردود الفعل السلبية التي قد يحدثها ما سنقوله، ونسعى جاهدين إلى تحقيق أكبر قدر من الصدق فيما سنقول. الكتابة هي تسجيل وقوف المتسائل أمام باب التاريخ مثقلا بالكثير من الرؤى التي توارثها عبر أجيال متلاحقة، ليختبرها بنفسه ويعرض رأيه للحوار المفتوح.

تروي لنا كتب السيرة الذاتية لبعض العظماء أن أدراج مكاتبهم كانت مليئة بالأوراق والكتابات التي لم تنشر وذات المضامين غير المرتبة رغم قيمتها المعرفية الكبيرة... نفهم من ذلك أنهم كانوا يترددون كثيرا قبل خط جملة واحدة، فعمق الألم الذي كانت تختزنه صدورهم أكبر وأعمق من الجمل التي قد يختارونها لحمله. كم عدد الروايات أو القصائد أو حتى الأعمال الفكرية التي نشرت بعد وفاة أصحابها؟

إن الكتابة ليست مهمة الجميع، رغم ركوض الكل إلى تسجيل اسمه. كما أن الوعي بالوجود ليس إحساسا مشتركا بين الجميع رغم الحضور الحي لكل الناس والكائنات.

كاتب من الجزائر

قص

رسائلٌ من بريد الموتى

محمد عاصي

يحدق بوجهه الباهت المرتسم على نافذته المدماة، وحيداً بائساً بين أربعة جدران أسمنتية، سوداء بفعل الحرائق، يطل من بين قضبان سميكة على مساحة ضيقة من المدينة تكفيه لأن يكون شاهداً على الخراب اليومي.

في الشارع المجاور طفلان عاريان يحملان صورة لامرأة عجوز مفقودة، قالوا إنها آخر ما تبقى من العائلة، وهناك خلف هذا الحضور المريب طيف معدني ينشر أديمه المهيب مما يدعى عبثاً سماء، فيرسل قطعاً محمومة تحيلُ الأرض إلى أشلاء من اللحم لما كانوا يوماً يُكَنون بأسمائهم واليوم أصبحوا نقشاً على الشواهد.

في ذلك المنحنى الضيق، تنتعل الهواء ثلاث نسوة مكلومات أعلنَّ بعد الحرب التمرد على شوك الطريق، فالطريق نصف مغلق بعدما غاب عنه المشاؤون، أو بالأحرى أنهم انتقلوا في صناديق خشبية إلى ذلك الوادي السحيق دون أن تطأه أقدامهم، فالطرقات في هذه المدينة تلعن الغائبين.

كل الذين انتقلوا إلى الطرف الآخر من المدينة لم يتسن لهم قراءة المكاتيب التي أرسلوها لهم من سبقوهم إلى هناك، فصناديق البريد تعج بالرسائل وكان على غريب ما أن يوقّع على استلامها جميعاً ويقرأها بالنيابة..

الرسالة الأولى

جندي رقم «54207» من الفرقة الثالثة، مشاة

عزيزتي فيحاء

قد ترتابين من رسالتي هذه أشد الارتياب، نعم معك حق، فأنت لم تعتادي على هذه الخربشة والحروف المتقافزة بغير تنظيم أو استقامة، فلطالما كنت تغبطيني على دقة ترتيبي واهتمامي وروعة كتابتي، لكني أؤكد لك بما لا يدع مجالاً للريبة بأني أنا من كتبت هذه الكلمات، اللعنة كل اللعنة على ذلك الخائن الصغير الذي غدر بي وأنا بأمسّ الحاجة إليه، ذلك الإصبع المقطوع الذي تركني أصارع وصعَّب عليكِ مهمة القراءة، لكن لا تقلقي، مازلت أثق بإخوته الأربعة وبقدرتهم على تعويض الغياب.

الرسالة الثانية

جندي رقم «29301» الفيلق السادس، متطوعين

أمي الحبيبة

كم يؤلمني بأنه لم يعد بوسعكِ قراءة رسائلي بعد اليوم، أنا مذنب يا أمي، ولن أغفر لنفسي كل هذه اللامبالاة، فعيناك التي عميت بكاء على فراقي لم تعد قادرة على معرفة مدى الحزن الذي حل بي، وأنت الآن تستمعين إلى رسالتي يقرأها أحدهم بصوته لن تستطيعي التعرف على صورتي المرفقة، ولن يؤذيك شكل وجهي المشوه ويا لأسفي وقلة حيلتي الآن أمام كل هذا الضياع، كنت صادقة عندما أخبرتني بأن هذه الحرب عبثية، وكنت ساذجاً عندما آمنت بها.

الرسالة الثالثة

جندي رقم «230015» الفيلق الخامس، احتياط

ابنتي الغالية مريم

أرجو أن لا تغتاظي من كلماتي البسيطة والتي قد لا تراعي قواعد اللياقة والكياسة التي أصبحت معتادة عليها، فأنا يا بنيتي كما تعلمين فلاح فقير لم يكن يتصور يوماً أنه سيكون مضطراً لكتابة رسالة إلى ابنته الوحيدة، لكن اطمئني يا صغيرتي، لن تحملي عبء قراءة المزيد من الرسائل، ولن تخجلك لهجتي القروية بعد اليوم، عندما تعودين إلى القرية ستجدين شهادة ملكية المنزل في صندوق خشب القنب في غرفة والدتك رحمها الله، أما حقل الشوفان فيؤسفني أن أخبرك بأني رهنته لأستدين به ثمن تأثيث مكتبك الخاص في البلدة.

فيم طلاع

الرسالة الرابعة

ممرضة مجندة، الفرقة الأولى، حرب كيميائية

زوجي الحبيب جمال

أتمنى أن تكون على ما يرام، احتفلت الأسبوع الماضي بعيد ميلادك الرابع والثلاثين وأنا في مهجع الجرحى، أعرف أن هذه المناسبات لا تروق لك، وأنك تعتبرها نوع من الابتذال، وأعرف أنك تراني امرأة عابثة بعض الشيء، لكني متأكد أنك ستضحك أخيرا على سخافاتي كما كنت تفعل دائماً، سامحني لأني لم أشعل لك شموعاً كافية، فالجو هنا بارد جداً كما تعرف وإدارة الجيش لا تسمح لنا بتبذير الشموع، لكن لا تقلق فقد وجدت بعض منها في جعبة أحد القتلى، وقمت بسرقة الباقي من خيمة الملازم لوي.

الرسالة الخامسة

جندي رقم «603566»، الفرقة الأولى، إدارة المعتقلات

إلى من نجوا من هذا العبث

صديقي الغريب، واعذرني على مناداتك بهذا الاسم، فلا أعرف لك اسماً غيره، أما أنا فاسمي هو الرقم المبيّن أعلاه، هذه رسالتي الثالثة قد عنونتها بلا عنوان بعد أن فقدت عائلتي وأصدقائي وقالوا لي بعد أن احتجزوني في هذا المبنى الأسمنتي بأني فقدت عقلي أيضاً، وقد أفهموني أن كل من اختار الحياة هو أيضاً مجنون مثلي، على كل حال فالمبنى هنا يكاد يخلو من أي حركة تدل على الحياة غير صراخ البعض في الغرف المجاورة، أما أنا فكل ما أفعله أني أحدق بوجهي الباهت المرتسم على نافذتي المدماة.

كاتب من سوريا مقيم في لندن

مقال

الآخر الذي هو أنا

أحمد برقاوي

شغلت مشكلة الآخر أغلب الفلاسفة بما هو، أي الآخر، الحدّ الضروري للترابط المعشري. ولأن جميع الفلاسفة الذين تناولوا مسألة الآخر ظلوا في حقل الكلي، فإن الانتقال من الحقل الكلي المجرد إلى الحقل المتعين أمر في غاية الأهمية. إذ يتحول الكلي هنا إلى منهج لفهم المتعين. يتحدث الفلاسفة عن الآخر في مقابل الذات أو الأنا. لكن الآخر هو ذات، هو أنا، ولهذا كل ذات هي آخر و كل آخر هي ذات. وكل أنا هو آخر وكل آخر هو أنا. والترابط يقوم بين الذوات وبين الأنوات. ولكن متى تتحول الذات إلى آخر؟ كل ذات تصبح آخر عندما تصبح موضوعا لذات أخرى. إذن إن عدد الآخرين بالنسبة لي يساوي عدد الذين هم على علاقة معي، إنهم موضوع حب وكره ومصلحة وشعور بالانتماء والقرابة والصداقة والزمالة والرفاقية والجيرة والاختلاف والصراع والعمل والبيع والشراء. تتولد عن هذه العلاقات، أو تنتج هذه العلاقات مواقف متنوعة: العدوانية والوئام، الحسد وحب الخير، الغيرة والود، النميمة والصراحة والمدح والقدح، البخل والكرم، الاختلاف والاتفاق وهكذا. ولأن الأمر على هذا النحو، فالآخر حاضر في ثقافة حول الآخر، فالفرد هو ابن الثقافة التي تقول لي كيف أبني علاقتي بالآخر.

نحن هنا لا نتحدث الآن عن الآخر الأجنبي، ليس عن علاقتي بالأوروبي والأميركي ووو. بل عن الآخر الذي أعيش معه في مجتمع واحد، عن نمط العلاقات التي تحدثت عنها وصور الشعور الناتجة عن هذه العلاقة. لا لأن الآخر الأجنبي ليس حاضرا في عالمي، بل لأني لست جزءا من حياة الغرب اليومية إلا بعد أن هاجرت إليه خوفا من آخري. وبعض أشكال الوعي الزائف تنظر إلى الآخر الأجنبي انطلاقا من سياسة دولته، فيغدو موضوع سلب بطرق مختلفة.

تشير التجربة اليومية في عالم العرب إلى أن الآخر هو موضوع نفي متعدّد الأوجه، أو بكلمة أكثر تجريدا هو إمكانية نفي جراء أتفه الأسباب أو من دون أسباب معروفة.

فالآخر هو موضوع نميمة وسخرية وحسد وغيرة وكره كامن. ولهذا فالعلاقات المعشرية من الهشاشة التي تسمح لأي طرف من أطرافها على كسرها.

كيف نشأت هذه البنية الأخلاقية الثقافية النافية للآخر وكيف تطوّرت؟

منذ عصر الانحطاط الذي ران على المنطقة العربية يعاني العرب من ظاهرتين: أولا؛ ضعف الثقافة المدينية وضعف قدرتها على التأثير واختراق ثقافة المجتمع ككل. مما ولد استمرار الذهنية الريفية القائمة على قيم التشابه وذم الاختلاف، وتحديد الآخر القريب انطلاقا من درجة قرابة الدم وصلة الرحم. فيما الآخر البعيد ليس حاضرا إلا بوصفه المختلف بالمعنى السلبي للكلمة. فتتحدّد علاقة الذات بالآخر بدرجة التشابه والاختلاف. ففي حين يكون التشابه مدعاة لعلاقة محمودة يكون الاختلاف مدعاة لعلاقة عدائية. والتشابه هنا لا يعود إلى التشابه في الانتماء إلى الطبقة أو المهنة، بل التشابه في الأخلاق والقيم والأفكار والمواقف.

ولكن التشابه مستحيل بين ذاتين، إذن قد يختلف المتشابهون في الحصول على الغنيمة. وهنا تبرز شجارات المتشابهين المسخرة.

دعني أيها القارئ العزيز أضرب لك مثلا على شجار المتشابهين وخلافهم.

ها نحن أمام شخصين ينتمي كلاهما إلى الأيديولوجيا ذاتها، التي يضمها حزب واحد. واستلم كلاهما منصبا سياسيا، ومنصبا إداريا. ومارس كلاهما الفساد، وأثريا عبر الفساد، وكلاهما الآن في وضع انتظار الرضا. جاء كلاهما من المؤسسة نفسها، وكلاهما من منبت طبقي واحد، ويقيم كلاهما علاقة مع الجهة نفسها وأناس بعينهم، كلاهما في عمر واحد.

عاش كلاهما فترة من الحياة اليومية المشتركة التي أخذت في الظاهر شكل الصداقة، سافرا معا، مارسا طقوس الأكل معا، وسلما على بعضهما البعض بحرارة، ولم يعد كلاهما في موقع السلطة والقرار.

هما الآن في حال خلاف وشجار، أرأيت مشهدا يدعو إلى الضحك أكثر من هذا المشهد؟

وليس هذا فحسب: كل منهما يمارس النميمة على الآخر، والغرابة كل الغرابة أن النميمة المتبادلة بينهما واحدة.

فما يقوله الأول عن الثاني هو ذاته ما يقوله الثاني عن الأول. وسيل الاتهامات التي يسوقها الثاني بالأول هي نفسها الاتهامات التي يسوقها الأول بحق الثاني.

ويزداد الأمر غرابة أن كل واحد منهما يتحيّد الوجود في المكان الذي يوجد فيه الآخر، وإذا ما التقيا مصادفة في مكان واحد فإنهما يتعانقان ويتبادلان التعبير عن الأشواق الحارة.

أعود إلى السؤال ما الذي يحمل شخصين على هذه الدرجة من التشابه بل والتطابق في الأحوال أن يختلفا ويتشاجرا؟ وتصل العداوة بينهما إلى حدّ الإيذاء.

يبدو لي أن أخلاق القيل والقال أو ما نسميه نحن معشر المشتغلين بالفلسفة -ثقافة اللغو- تؤدّي بالمتشابهين إلى الشجار. فكل من المتشاجرين يمتلك من المطاعن والسيئات ما يكفي للحديث عنه بسوء، فيحدث أن يتحدث أحدهما عن الآخر ويأتي ثالث لنقل الحديث ويشي به. فينبري الآخر للدفاع عن نفسه ويبدأ في فضح هذا الذي نال منه بعرض مثالبه وسيئاته وهي المثالب والسيئات التي قالها الآخر عنه.

وهكذا تستعر المعركة بين الاثنين حتى تصل إلى حدّ القطيعة.

فإذا علمت أن عدد هؤلاء المتشاجرين، على ما بينهم من تشابه، صار لا يعدّ ولا يحصى أدركت حجم اللغو الذي يدور.

ومن الفوائد التي يجنيها المرء من هذه المعارك الشجارية التافهة أنه يتعرف على أخلاق أناسٍ كانوا لفترة ما جزءا من جهاز من أجهزة مسيّرة لهذا الجانب أو ذاك من حياتنا، كما يعرفنا عن سلوكهم وعن آلية وصولهم وآلية فسادهم وآلية خلعهم، فأي شرّ أكثر من هذا الشرّ الذي تتعرض له مجتمعاتنا أيها الإنسان العربي الخانع.

وبدوره يكون الاختلاف في الأمور نفسها سبب نفي الآخر.

وقد شهدت المنطقة العربية ظهور السلطات الدكتاتورية من كل الأنواع، السلطات التي تمنع حرية ظهور الذات على حقيقتها، ومتماهية مع الذهنية الريفية في ذمّ الاختلاف. سلطات كرست هيمنتها عبر كل أدوات القمع المادي والمعنوي، وبالتالي كرست شعور غياب الآخر المختلف من جهة، والقيم النافية للآخر من جهة ثانية.

كل نظام قمعي في التاريخ ذي أيديولوجيا تعصبية، يخطب باسم الوطن أو الإله وقيم القطيع، يعمل أول ما يعمل على قتل الأنا والحيلولة دون ظهوره. وكل قتل للأنا قتل للآخر بالضرورة.

مازن بقاعي

فعدم الاعتراف بحق الأنا في الحضور الحر يحمل الإنسان على الخضوع لإرادة جمعية خارجية. أو لإرادة فردية مهيمنة.

فالوعي الذكوري الشرقي مثلا بالمرأة لا يرى في المرأة آخر حرا، والأخطر من ذلك يخلق لدى المرأة فقدان الوعي بأناها، ويصبح وعيها بذاتها هو ذاته وعي الرجل المتخلف بها، وليس هذا فحسب حيث إنها تعمل على إرضاء رجل لا أنا له أصلا. لأنه غارق في غريزة القطيع المتوارثة. غارق في ماضيه الزفتي الذي من شأن الثورة أن تحرر الإنسان كي ينتصر الآخر. فلا انتصار للآخر دون انتصار للأنا، وكل انتصار للأنا هو بالضرورة انتصار للآخر. والأنا حين يعلن عن نفسه حرا يتحول إلى ذات فاعلة ويتحول الآخر بدوره إلى ذات. وتنتصر العلاقة بين الأنا والآخر بوصفها علاقة بين ذاتين. ولكن كل انتصار للأنا هزيمة للنظام التسلطي، بل قل لا ينتصر الأنا إلا بهزيمة النظام الشمولي- الدكتاتوري، وهزيمة أيّ جماعة ذات عصبية فاشية دينية أو غير دينية تلتهم الفرد وتلغيه.

فليتأمل كل إنسان نفسه ويسأل نفسه هل ما أقدمت عليه صادر عن إرادة حرة؟ إذا أجاب عن هذا السؤال بنعم فهو الثائر الحقيقي ثورة الأنا المنتصر الذي أعلن انتصار الآخر.

وبعد، علينا أن نتساءل: كيف يمكن العيش في عالم يكون فيه طبيب يغير لك اسم دواء كتبه طبيب آخر ومن النوع نفسه، شاعر يهزأ بشعر آخر، روائي يسخر من روايات آخر، مفكر لا يقرأ أعمال آخر، معارض ينفي معارضة آخر، شبيح لا يعجبه تشبيح آخر، جميلة تنفي جمال أخرى، جماعة حاكمة تقتل الآخر. ثقافة تقوم على موت الآخر، أو على نفي الآخر.

إنها بنية ذهنية خطيرة على الحياة. ذهنية تكمن في أحشائها أيديولوجيا القتل. وأيديولوجيا القتل هي أيديولوجيا قتل الآخر.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

شعر

قصائدُ صيفٍ آخَرَ

مريم حيدري

ساعةٌ في الصّباحِ
ساعةٌ في المَساءِ

1

الأرضُ، جسدُ الريح.
نهضتُ، وكانت كفّكَ تصعدُ تلّ الظلامِ
ثمّ تهبّ
لتجرحَ القميصَ في نومٍ
وتجرحَ الضوءَ على القَميص
وكان الجرحُ يعود إلى فردوسِهِ
والريحُ إلى روحِها في الطريق.

2

سفرٌ في الشتاء:
ركبتُ الزورقَ
وأشرتَ إلى الماءِ،
فَكان.
والظهيرةُ، فراتُ قصصٍ نائيةٍ
ونباتٍ أحمر
وفراتُ سفرٍ في الشتاءِ
وهاويةٍ للصّعود.

3

وقبلَ ذلكَ
حينَ تمدّدتَ بعدَ حبٍّ
نظرتُ إلى النّومِ
ليكونَ نَجمتَكَ
ونظرتُ إلى نومِكَ
وكان يبابَ العُمرِ
وغابتَه.
ودخلتْ شمسٌ من النافذةِ
لتشُمَّ السرَّ
فنهضْنا
وكان الوقوفُ هناك
ظلّاً
في حياةِ الشّمس.

اللحظةُ التاليةُ

قبلَ أن تسقُطَ الذّكرى في الغدِ
وتكونَ فخّ النّهارِ في مدينةٍ باردةٍ
ونجاتَه،
صَعدْتَ الأدراجَ ودخلتَ
وكان السرابُ يمسحُ دروبَه
ويبلغُ السكينةَ.. كالجسدِ
وحين التفتُّ
لأصفَ لكَ اللّحظةَ
كنتَ جلستَ في الرّكنِ.. تطلبُ الماءَ
وكان مسافراً ومقيماً
أبداً
وجهُك الكَهلُ كالنّهرِ
وكاللّحظةِ التاليةِ.
مصير
على اللّيلِ يقَعُ الغِيابُ
في العتمةِ تسكُنُ الرائحةُ.
بالجسدِ يلصُقُ الحلمُ
بالرّوحِ، ما لمْ يكُنْ فيهِ.
بِكلمةٍ تبزُغُ الشّمسُ
إلى شَجرةٍ من صَمتٍ، تَستنِد.
إلى الوداعِ تنظرُ التّحيّةُ
إلى الطّريقِ ينظُرُ ظِلُّها
ويسيرُ.

منتصفُ اللّيلِ

وهو ينالُ طريقَهُ
آخِرُ ما يَفعلُه القَمرُ
أن يلْمَسَ المَمرّاتِ.
وهي تسيرُ خلفَهُ
آخِرُ ما تَفعَلُه الممرّاتُ
نظرةٌ للوراءِ:
ثوبٌ واقفٌ عند عتبةٍ،
ومرآتُه الراغِبةُ،
قوسُ الشّفةِ،
قوسُ الكلمةِ الخافِتةِ،
قوسُ اليدِ على الصّدرِ والكَتفِ،
سقوطُ ليلٍ في ظِلّهِ
ولذّتُهُ بعدَ ليلٍ
في ممرٍّ.

بعدَ عامَيْنِ

للضّوءِ، أعمدةٌ مظلمةٌ كالبِشارةِ
وحالِمةٌ كالجُرحِ
للشّجرةِ، صحراءُ حارقةٌ،
كالأملِ.

داؤود حسن داؤود

للطّريقِ، بيتٌ
يُفكّرُ أن يسكُنَه ذاتَ يومٍ
ويكونَ الشاهدَ على
نومٍ
هابطٍ
فوق الأريكةِ،
مثلَ ريحٍ في السّحرِ.
وحينَ يستيقظُ العالَمُ
يحمِلُ ما تبقّى من رؤياه
وَيَسير.
تدنو
بيدِكَ الهمسُ، وحياتُه خلف بابٍ أزرقَ
في اللّيلِ
بيدِكَ الأُخرى، ظِلٌّ أعوامٍ لاحقةٍ
بعد أن مرّ عامانِ على الجُرحِ
وعلى السرِّ، أشهُرٌ، ويقظَتُها ذاتَ صَيفٍ.

أقمارٌ نائمةٌ

سِرتُ، ورأتْني خطوَتي
دنوتُ، ونظرتْني الحَوافُّ
والكلمةُ اقتربتْ قبلَ أن أقول
وتركتْ نبتتَها نائمةً في يدي
وحلّ اللّيلُ: نجمةً لِلصّيفِ
لَوحاً لِقصّةٍ
وَلَوحاً لمرآتِها الخاطئةِ مثلَ ريحٍ.
سرٌّ سالَ على سيرِكَ تحتَ القَمرِ اللّاهثِ
ودمي على يقظَتِك.
دَمي على قَمرِكَ وهو يَنامُ في غابَتِه
رعشةُ الأملِ
وسُطوعُ الشّمسِ على نَفسِها.
وفي الغدِ،
نهاري أكثرُ من غيابٍ
وسفري، ظلٌّ أقلّ.

قبلَ العودةِ

لو كان للرّيحِ جَناحٌ أكبرُ
لاقتربتْ
وقالتْ لِيومِها: كُن مدينةً تنامُ في سفَرِها
وتحلمُ به
وابقَ هناك.
لو كان لِلمَصيرِ أبوابٌ أقلّ
وأناسٌ أقلّ
لرَفَعَ اللّحظةَ نحوَ قوسِهِ
ضاحكةً في جَحيمِها
مثلَ جرحٍ وَمثلَ قمرٍ
وباحَ بها.
لو كانَ له يومٌ أخيرٌ
لشابهَ يومَهُما
وصارَ صيفَ الحافلاتِ والشّرقِ والشّمالِ.

***

أريكتانِ في منتصَفِ اللّيلِ في المطارِ
أريكتانِ للزّمنِ
وانهيارِهِ
قبلَ العودةِ إلى كلّ شيء.

شاعرة ومترجمة من إيران

ملف

وداعاً أيها الماضي

ثقافة الأجيال الجديدة ومعركة المستقبل

مثقفون سعوديون يتحدثون عن ثقافة المستقبل

زكي الصدير

بنى تيار «الصحوة» في السعودية جدارا هائلا وسورا منيعا بينه وبين الحياة المدنية الحديثة، المتمثلة في الفنون وحضور المرأة والاهتمام بالفلسفة والموسيقى. ومنذ مطلع الثمانينات من القرن الماضي، حاربت «الصحوة» بواكير الرغبة المجتمعية في الانتقال من ثقافة الماضي إلى ثقافة المستقبل، من خلال منابر دينيّة واجتماعية، وقد طغت هذه الأفكار المعادية للعصر لسنوات، إلى أن اصطدمت مؤخرا بالموقف السعودي الرسمي المتطلّع إلى تغيير جوهري في السياسات الاجتماعية، وقد عبّر هذا التحوّل عن نفسه من خلال تصريح وليّ العهد محمد بن سلمان، الذي أشار إلى أن المملكة ستدمر الإسلام السياسي فورا. في الخامس والعشرين من أبريل، عام 2016، تم الإعلان في السعودية عن رؤية لمستقبل البلاد تحت عنوان رؤية 2030، في محاولة لرسم خطة استراتيجية لزمن ما بعد النفط، وقد تمحورت أبرز ملامح برنامج التحول الوطني في التعليم والصحة والإسكان والعدالة الاجتماعية، إضافة إلى البيئة العدلية والخدمات البلدية والبنى التحتية. هذه التحوّلات لا تخصّ الجانب الاقتصادي والسياسي والتنموي فحسب، بل لامست النسيج الثقافي والاجتماعي والفكري، إذ شكّلت مناخات جديدة للأفكار والتصورات لمستقبل التعليم والثقافة بالمعنى العام المرتبط بالآثار والترفيه والمسرح والفنون والموسيقى، لا سيما ما يخصّ تعقيدات ارتباطها السابق بالموقف الديني المتشدّد حيال الحداثة والتجديد الذي كانت قد تبنته رموز تيار الصحوة.

واليوم، ومع حزمة كبيرة من التغييرات السيادية التي تقوم بها السعودية أصبحت صور الصراع بين الظلاميين والمجتمع جزءا من التاريخ الذي سيدرّس ذات يوم. فلقد أطلقت الرصاصة القاتلة في رأس تيار «الصحوة» وأصبح هذا الشبح الذي خيم على حياة الناس جزءا من الماضي.

في هذا الاستطلاع تتحدث نخبة من المثقفين السعوديين من كتّاب وأكاديميين ومبدعين محاولة لرصد تصوراتهم إزاء مشروع التحول الوطني في رؤية 2030، ومدى قدرة الرؤية على تخليق مناخٍ ثقافي جديد، يحوّل الماضي إلى مجرد شاهد قبر حقبة مظلمة انجلت في تاريخ المملكة، وتتعامل مع الحاضر والمستقبل باعتباره الركيزة الحقيقة للتغيير. فهل استشرف المثقفون السعوديون، من خلال أعمالهم الكتابية والروائية والشعرية، هذا التحوّل؟ هل بشّروا به، وهل تحدثوا عن ضرورته؟ وكيف تمّ التعامل معه، وما هو الموقع الذي ترسمه لنغسه المثقف -وفق ذلك كله- في هذه المرحلة الفاصلة من تاريخ السعودية الحديث؟ أسئلة كثيرة باتت مطروحة اليوم على النخبة المثقفة في المملكة، في سياق الحاجة إلى تأصيل التجربة الجديدة، وتطوير وعي الأجيال الجديدة بالمرحلة الراهنة.

فتيات سعوديات يلتقطن صورة سيلفي خلال جولة هرولة في أحياء جدة القديمة في 8 مارس الماضي، وقد تحررن من العباءات، وهو ما كان محرماً عليهن في الفضاء العام

تفاؤل

أشجان الهندي

أستاذة الأدب والنقد الحديث المشارك في جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، الشاعرة أشجان هندي ترى أنه من ضمن الجوانب المهمة التي شملها برنامج التحول الوطني الجانب الثقافي والفكري والتعليمي والاجتماعي، بالإضافة إلى الجوانب الاقتصادية والسياسية والتنموية الأخرى. تقول «لقد شكّلت رؤية 2030 مناخات جديدة للإنتاج العلمي والأكاديمي؛ فدعمت البحث العلمي في الجامعات وأكّدت على أهميته، كما أكّدت على دور الجامعة في خدمة المجتمع».

من جهة أخرى -والكلام ما زال لأشجان- أوجدت برامج التطوّع الاجتماعي المختلفة التي يتسابق إليها الشباب خاصةً، من الجنسين، مدركين أهميتها في بناء الفرد المتطوّع نفسه، فضلا عن بناء المجتمع، وأصبحت ساعات العمل في هذه البرامج تُحسب ضمن الخبرات المُكتسبة في السيرة الذاتية للمتقدّمين إلى مجال التوظيف.

وتضيف هندي «إلى جانب اهتمام هذه الرؤية بالثقافة بمعناها العام، وبالفكر والأدب والفن على نحو خاص، بدءا من التأليف وحريّة الإبداع، ومرورا بتعزيز دور وأداء الصحف والمجلات الورقية والإلكترونية، ومعارض الكتب والاحتفاليات الثقافية المتعددة، والأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون، بالإضافة إلى العناية بالفنون، والمسرح خاصة، بوصفه أحد أهم تجليّات الإبداع الإنساني الرائدة قديما وحديثا. مؤكدة في كل ذلك على دور الفكر والأدب والفن في بناء المجتمعات ونمائها، وتشكُّل إنسانها ضمن منظومة عالمية كبرى؛ يُحافظ ضمن إطارها على هويته، ويتفاعل في الوقت ذاته، إيجابيًا، مع الثقافات المتعددة الأخرى؛ بعيدا عن (أُحاديّة) التفكير ومحدوديّة الرؤية، وبعيدا، في الوقت ذاته، عن الانسلاخ التام عن (الأنا)، والذوبان الكامل في (الآخر)».

وتؤكد هندي أن رؤية 2030 أنتجت تطلعات جديدة ومُلهِمة أثرت الثقافة، وأثّرت في فكر الأدباء والفنانين، ودعمت إنتاجية الأدب والفن ضمن برامج وفعاليات ذات طابع استراتيجي ونظرة واعية تركز على بناء الإنسان صانع الفكر والأدب والفن. وهذا ما حدث، ويحدث في ما تشهده المملكة من مناخات جديدة تعيد للأدب وللموسيقى وللفن بأنواعه ملامح غابت أو غُيّبت خلال فترة زمنية مضت، حتى ظننا أنها لن تعود.

ويتواصل إنتاج هذه الروافد المهمة، اليوم، ضمن مساحات حرّة ومسؤولة ونقيّة، تُعلي من شأن الكلمة، وتُدرك تأثيرها الفاعل في صياغة الوعي، ودورها في بناء المجتمعات الإنسانية.

وبصورة متفائلة تخلص أشجان الهندي في مداخلتها إلى أن الفكر والأدب والفن مرّ في المملكة بفترات ضاقت عليه فيها السُّبل، ولكن إنتاجه لم يتوقف، بل استمر مُبشّرا بالغد الأجمل الذي بدأ يعيشه اليوم، ومستشرفا إيّاه من خلال أعمال الأدباء والكتّاب والفنانين، ومتفائلا برؤية شجاعة وخلاّقة وقرار حكيم يُنعش الهواء المحيط بالفكر والتأليف. رؤية 2030 أعادت الأكسجين إلى مجرى نَفَس الفكر والأدب والفن والإبداع بكل أنواعه.

بوادر وعي جماهيري

محمد ربيع الغامدي

القاصّ محمد ربيع الغامدي يرى أن التشدّد الذي اجتاح المملكة خلال عقود مضت ما هو إلا خميرة بُذرت بيد عجّان ماكر، بذرها في العالم الإسلامي كلّه، وفي هوامشه الممتدة في القارات كافّة. ويشير الغامدي إلى أن «التشدّد تفاوت في تأثيره من مجتمع إلى آخر بحسب ظروف تفاوتت هي بدورها. ويعتقد أن التشدد نشأ وترعرع في البلاد في ظل طبيعة المجتمع المتدين، بالإضافة إلى استغلال القضيتين الفلسطينية والأفغانية، وكذلك وجود تقنيات تواصل جديدة، مثل: أشرطة الكاسيت والإنترنت التي احتضنت التشدّد عبر مواقع ومنتديات لعبت دورا خطيرا في توسيع نشاطه الذي اعتمد مهاجمة الفنون والعلوم والحداثة الأدبية وشتى ألوان الفرح العام، كما تعمّد نشر الطائفية البغيضة التي تفرق بين أبناء البيت الواحد».

يضيف الغامدي «أول بوادر الوعي الجماهيري بدأ بعد انكشاف المجاهدين بدخولهم في صراعات بينية أحدثت ردة فعل عند بعض المتأثرين بالجهاد وكراماته، ثم توالت الأحداث المشبوهة: 11 سبتمبر وغوانتنامو والتفجيرات المحليّة وداعش لتخلق تلك الأحداث مراجعات عميقة عند العامة والخاصة، وما تلا ذلك من وقفة قوية قادها العاهل السعودي الملك الراحل عبدالله بن عبدالعزيز، وبين هذا وذاك كانت للعموم ملاحظات على بعض منظّري الصحوة مثل الذي كان يزيّن لأبناء الناس حب الجهاد ويحذر أولاده من مغبته، أو ذلك الذي

يبكي بكاء مرّا بعد كل وجبة ألعاب نارية تتخلل أفراحنا، وفي اليوم التالي يتفرج جذلان على وجبة مشابهة في بلد ترعاه وترعى عموم العجّانين أمثاله».

ويضيف «في عهد الملك سلمان اجتمعت مظلات ثلاث: الأولى خبرة قائد لم يغادر خندق الدفاع عن الوطن مذ نعومة أظفاره، عاصر الأحداث الجسام في الداخل والخارج وساهم في قيادة السفينة مضطربا كان البحر أم آمنا. والمظلة الثانية همة وليّ عهد يرى ببصيرة الشباب ويتصرّف بوعيه. والثالثة مجال معاينة أكثر وضوحا وأكثر اتساعا وأبعد مدى بعد أن تكشّفت الحقائق من حولنا وبان المستور.

تحت تلك المظلات الثلاث كانت الرؤية 2030 تستشرف المستقبل وتدرك الحاضر، توفرت لها معلومات التاريخ وحقائق الجغرافية وأصالة شعب ووعي مثقف فانطلقت تُعيد ترتيب المسار، الخلاص من تلك الخميرة التي كادت أن تمتصّ اخضرار مروجنا، مواجهة الفساد الذي كاد أن يسحق عظامنا، تأمين المستقبل الذي لا تنضب موارده. والخلاص والمواجه والتأمين لا بد أن تنهض على أكتاف وعي جديد، والوعي الجديد يتطلّب بنية ثقافية صحية، وهي البنية التي نراها تتسامى وترتفع يوما بعد يوم، تتخلّق شامخة أمام أعيننا».

الهيئة العليا للثقافة التي ينبغي أن تمدّ لها جسورا في كل المؤسسات الثقافية ليكون دورها -كمؤسسة عليا- إقامة نوع من التوازن، وفتح الآفاق للرؤى المختلفة، والتجارب الجديدة».

وتضيف «التغيير ليس فقط في إقامة مناشط ترفيهية، بل في وضع رؤى وخطط مستقبلية مدروسة، يتم فيها بناء جيل واعٍ منفتح على الآخر وعلى الرأي المضاد، وذلك بدءاً من مناهج التعليم الأولية التي تحتاج إلى السماح بتعليم الفلسفة والموسيقى، وإعادة اختيار ما يدرس فيها من نماذج أدبية».

وتؤكد الخواجا على ضرورة وجود المرأة كعضو فاعل ومنتج، ودخولها إلى مراكز القيادة، بالإضافة إلى خبرات الشباب التي تحتاج المؤسسة الثقافية إلى الالتفات إليهم. تقول «المسرح والموسيقى والسينما، إضافة إلى الندوات والمحاضرات والأمسيات الشعرية، كلها عوالم يمكن أن تحقق تغييرا حقيقيا في بنية المجتمع وفكره، لكنها لا يمكن أن تسير بطريقة عشوائية. فإن استندت المؤسسات على رؤية 2030 التي فتحت الأبواب على كل إبداع، فلا بد أن تستند أيضاً إلى وعي حقيقي وإرادة ورؤية واضحة، فدون رؤية، ودون تخطيط، ودون عمل منهجي، يمكن للرؤى الكبيرة أن تظل أحلاماً معطّلة».

أحلام معطّلة

ميساء الخواجا

من جهتها ترى أستاذة الأدب الحديث بجامعة الملك سعود الناقدة ميساء الخواجا أن المملكة تمرّ حالياً بمجموعة من المتغيرات، هي تحولات تمس كل بِنى المجتمع على اختلافاته، وتشير إلى أن التحول الثقافي والفكري هو أهم التحولات التي يمكن أن تشمل البنى العميقة للمجتمع، ويمكن أن تشكّل تغيّرات جوهرية في مستقبله، ومستقبل الأجيال القادمة.

تقول الخواجا «أي تغيّر حقيقي ينبغي أن يتم بمعزل عن التطرّف بمختلف أشكاله، ذلك التطرّف الذي يحاول الأمير محمد بن سلمان محاربته بشتى الطرق، وفي الوقت نفسه لا يمكن أن يتمّ بإقصاء أركان أساسية في المجتمع؛ المرأة والشباب. وحين نرى بواكير التحوّل والحماس للتغيير فيجب أن يتم ذلك بخطوات مدروسة، وبعمل مؤسسي جماعي، فالإشكالية تكمُن في أن المؤسسات الثقافية تعمل كل منها بمعزل عن الأخرى، فجمعيات الثقافة والفنون لها مشاريعها التي تسير بعيدا عن مشاريع الأندية الأدبية، وهكذا. وهنا، يكمن دور

وقت العمل

محمد الدخيل

الكاتب محمد الدخيل، المشغول بتتبّع الفلسفة والتاريخ، يرى أنه «في منتصف الثمانينات من القرن الماضي، صدر الكتاب الشهير لعوض القرني 'الحداثة في ميزان الإسلام'، والذي قدّم له مفتي المملكة آنذاك متبنيّا ما ورد فيه، ليسهم ذلك الكتاب في خلق صورة زائفة وظالمة لدى الإنسان العادي عن أدباء الحداثة في المملكة وخارجها -في بيئة ترتاب أساسا بالمثقف- بأنهم كائنات مختلفة، ساقطة أخلاقيا ودينيا واجتماعيا، وقدّم مادة استند إليها كثيرٌ من خطباء المساجد للحديث عن هؤلاء بشكل يعزلهم عن المجتمع، ويكفرهم، ويسهل أمر استهدافهم، وهو ما سبّب تاليا حصارا قاسيا لكثير منهم لم يستطيعوا الخروج منه إلا منذ وقت قريب».

ويتابع «حين ننظر الآن أين يقف هؤلاء الأدباء، وأين يقف مؤلف الكتاب، نشعر أن قيم الحق والخير والجمال لا بد أن تنتصر في النهاية مهما تأخّر هذا الانتصار. كان صدور ذلك الكتاب في عزّ الفترة التي سميت 'الصحوة'، والتي كان الوضع قبلها مختلفا عما كان يحدث

خلالها من ملاحقة ومصادرة لكل نشاط إنساني أدبي وفني خارجها، يمكن أن ينافسها أو يحد من انتشارها كأيديولوجيا يريد لها أصحابها أن تسيطر على العقول والقلوب، وتسيِّر البشر أتباعا مستلبين لها، يساهمون في نشر سيطرتها النهائية على المجتمع. قبل الصحوة كانت هناك مساحة لا بأس بها، متاحة للفنون، وأوجه النشاط الإنساني المختلفة، للتعبير عن ذاتها ولتفاعل الناس معها. أما بعدها فلم يبق ظاهرا إلا الخطاب الديني الذي يمثل أيديولوجيتها، في حين توارى كل شيء إلى الخلف».

وعن وضع المملكة الحالي يقول الدخيل «الآن، ومع حديث صاحب الرؤية 2030 الأمير محمد بن سلمان الحاسم والقاطع بأننا سنطارد الفكر المتطرّف، ونقضي عليه تماما، إذ لا خيار للبلد لينمو، ويصبح كيانا طبيعيا إلا بذلك، بدأنا نشاهد براعم متنوعة وجديدة للحياة والثقافة والفن تنمو وتدبّ فيها الحياة (سينما، موسيقى، غناء، أدب، رسم، إلخ)، ولسنا الآن إلا في مرحلة البداية لنموّ كل تلك الأشياء بشكل طبيعي، لكن الأهم في ما يحدث هو تغير العقول وانتقالها إلى مرحلة فكرية جديدة ومنفتحة، إذ كل شيء سيأتي لاحقا. وأنا متفائل كثيرا بما سيأتي لاحقا. متفائل بما يكتنزه أبناء هذه البلاد من مواهب وقدرات وإمكانات تحتاج فقط إلى الوقت والجو والبيئة الصحية لتنمو وتزهر وتعبّر عن روح إنسان هذه الأرض. وأرى أنّ الكثير من المثقفين يملكون مثل هذا الشعور ويعبرون عنه باستمرار. فالجميع يدرك الآن أنه وقت العمل».

زمن ما بعد النفط

عمر الفوزان

الكاتب عمر فوزان الفوزان يرى أن لا نهضة حقيقية من دون ثقافة علمية، وهذا ما تقوله الدراسات العلمية العصرية التي لا يمكن أن نتجاوزها، وذلك وفق خطط التجديد والتحديث والتغيير التي تنهض بالدول إلى مصافّ العالم الحضاري الصناعي المتقدّم. الرؤية أسّست لخطة استراتيجية لزمن ما بعد النفط، والتحوّل من وطن ريعي لوطن منتج، ورغم أهميتها إلا أن هنالك عوائق، تستطيع الإرادة السياسة الصادقة للنظام السياسي بالوطن تذويبها، وبالتالي سوف تتحقق هذه الرؤية وفق نتائج عالية.

ويوضّح الفوزان أن هذه العوائق تتمثّل في مستوى الإيرادات المالية السنوي، ومخاطر الاقتراض الدولي، وصعوبة القضاء التام على الفساد، ومشاكل البيروقراطية، والمشاركة الشعبية الفعّالة، وهيكل العمالة المحلية والأجنبية، والإتقان الحكومي، وتعويض الطبقات المتضرّرة من رفع الفواتير والضرائب، وكفاية الخبرة بتجارب الخصخصة، والحد من هيمنة رجال الأعمال على الاقتصاد، والوصاية الدوغمائية على المرأة والثقافة.

لكن الفوزان يعتقد أن «هذه المعوقات مجرد افتراضات أثبتت الأيام أنها لن تقف في طريق الرؤية، وسوف تحقق كل أهدافها بفعل الإرادة السياسية الجادة الصادقة، ففي شؤون المرأة صدرت العديد من القرارات لصالحها، وتم تسكيت كل الأصوات التي لا ترى المرأة إلا مجرد عبدة بيتية، حيث ترى هذه الأصوات أنه ليس من حقها المشاركة جنبا إلى جنب مع الرجل في النهوض والرقي بالوطن، فخطة الدولة مبنية على إزالة كل العوائق التي تقف كحجر عثرة، ومسيرة الإصلاح تسير وفق ما خطط لها، فلا يخلو أي عمل من معوقات، ولكن لا يجب الرضوخ لها، بل يجب دراستها دراسة علمية وإيجاد السبل لإزالتها، فالإصلاح هو من يرقى بالأمم، والأمم التي تخضع الثبات مكانها ستبقى في مؤخرة الأمم بكل شيء ومن يرتهن للمعوقات في وطنه لن ينهض ولن ينتج المستقبل، بناء الإنسان هو الركيزة الأساسية.

انحسار التشدد

مها الجهني

عن الواقع الثقافي السعودي واستشرافها للمرحلة القادمة في ظل انحسار التيار المتشدد في المملكة، تقول الروائية مها الجهني «حين تتحوّل الثقافة إلى ضرورة حياتية يسعى من أجلها الجميع ربما تصل الثقافة إلى صنع تحولات وطنية تقوم بالتغيير على جميع المستويات، ومنها وضع المرأة التي كانت ومازالت أسيرة مجتمع يقصيها ويحصر دورها بالمنزل. الثقافة هي معول لهدم المهلهل والمتخلف من النظريات والأفكار. وهي يدّ تبني الأفكار الجديدة والتغييرات المسؤولة عن تقدّم المجتمع وأنظمته. وحين تقبل الثقافة بتعدد الأصوات واختلافها، وتجعل الحرية حقا للجميع سيشارك المجتمع لا محالة في صنع التغيير الذي يعيد بناء المجتمع وتشكيل إنسانه».

وتشير الجهني إلى أن «التحولات الوطنية التي تشهدها السعودية الجديدة لامست المرأة لأوّل مرّة في تاريخها، وجعلت مساحة الحلم ممكنة نحو التغيير. حيث لأوّل مرّة توقّف إقصاء المرأة، ووُعِدَت بأن

تكون مشاركة حقيقية وفاعلة في القادم من الأيام». وتقول «ربما تكون الخطوات بطيئة ومتأخرة لكنها تعد بالأفضل بلا شك. وآمل ألّا يكون التغيير من الخارج فقط، فتغيير الأفكار، وتعليم الإنسان وتثقيفه قبلا هي أساس نجاح التحوّلات الحقيقية، وإلا فإنّها ستكون مخاطرة تلقي بنا في منتصف العاصفة. لذا فالثقافة في هذه المرحلة مطلب أساسي لصنع التغيير الذي يطمح له الوطن».

الخروج من الصندوق

رحاب أبوزيد

تقول الروائية رحاب أبوزيد «اعتدنا أن المسافة شاسعة وقائظة بين ما حققناه كنساء وبين ما نطمح إليه/ وما نستحقه، ولا أود التوغل في تفاصيل ما فاتتنا ممارسته بسبب التشدد الديني والمواقف العنيفة من التجدد ومن أي تقدم نهضوي تقوده سيدات مميزات، وبالتالي تم تلغيم المنطقة بمعوّقات تفجر أي مسودة لمشروع نسائي حقيقي، وعندما أقول مشروعا فإني أقصد أسماء وتشريعات وأفكارا وأنظمة، التحولات الوطنية الراهنة ضمن رؤية المملكة 2030 تتولى زمام القفزة التي ستختصر الزمن وتكرّس الجهود والميزانيات لملامسة تطلعات المستقبل. يبقى الحدس وحده ذخيرة الكاتب والراصد بعين ثاقبة لمعطيات الأحداث، ومن مكتسبات هذا الجيل تمتعه بروح لا تُهزم ولا تُهرم، جميع الطرق في تصاعد يؤدي إلى حتمية التفوق على الوقت وتجاوز التفكير داخل الصندوق».

الحرية المتعقلة

ماجد سليمان

يرى الكاتب ماجد سليمان أنه بعد رؤية 2030 استعادت الفنون عافيتها، يقول «المشهد الثقافي بعد رؤية 2030 مُنح الحلم الذي ظن كل الظن أنه سيموت دون رؤيته، فالخطابات والتيارات المتشددة- أيا كانت ملامحها- نحن اليوم نتعافى من أمراضها التي عانيناها عقودا. ولم تعد هناك شوائب تربك المشهد الثقافي، بل نحن في مساحة هائلة من الحرية (الحرية المتعقّلة) لا المتفلّتة».

تيار الغفلة

أحمد الدويحي

يرى الروائي أحمد الدويحي بأن تيار الصحوة عطل الحياة وشوهها، ويراه بأنه لم يكن صحوة بل كان غفلة، حيث استبد بمفاصل المجتمع وفرض سطوته، وتفرد بنشر أدبيات فكره ونزعاته المتخلفة، والاستعداء على شرائح المجتمع الأخرى.

يقول في هذا الشأن «مارس هذا التيار نشاطه عبر منابره ضد الفنون والمرأة والفلسفة والحياة بعمومها، ولا شك أن رموز الحداثة والشرائح المجتمعية الأخرى واجهت حروبا قذرة وشرسة وقاسية جدا من هذا التيار الاستبدادي، لقد تمكن عبر عقود من الإخلال بتركيبة المجتمع، ولعل من يعرف المجتمع الجنوبي الذي أنتمي إليه، يدرك فداحة عبث هذا التيار والقضاء على روح التسامح فيه؛ غيّب المرأة وألغى مظاهر الفرح ونبذ كل ما هو جميل ومبهج في المجتمع، وقد يتم القياس على كل مجتمعات الوطن، وخطوة الدولة الأخيرة خلقت فينا الأمل من جديد بواقع يرنو لحياة طبيعية، لكن لا شك بأنه يخطئ كل من يظن أنه تمّ اجتثاث هذا الفكر المتسلط نهائيا، وقد ترسخ وعاث فينا عبر عقود، فمازال موجودا ومتخفيا، وفي كل بيت نماذج منه».

وعن تحولات الواقع السعودي المفصلية ومدى قدرة المثقفين على استشرافه في الفترة الراهنة، يقول: الشعب كله -وليس المثقف وحده- يتوسم أن يكون العهد الراهن عهد خير ونماء، ويشهد تحولات مفصلية في التاريخ السعودي المعاصر، لا شك أن هناك تراكمات أفضت إلى ما نحن فيه، وفرضت سرعة التغيير الإيجابي المهم، وندرك كمواطنين ومثقفين ضرورة وقيمة خطوات التحولات وأبعادها داخليا وخارجيا، فالوطن فوق التجزيئيات الضيقة، ونحن نشهد ما يحدث حولنا، وبالذات في العالم العربي، ووطن بحجم بلادنا وقيمته وتاريخه وخيراته جدير بأن يسكن الأحداق والقلوب».

فرقة الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية في حفل أقيم بالرياض في 25 ابريل الماضي

تحرير المجتمع

عبدالعزيز الشريف

إرادة التغيير

علي الحازمي

تجاوز الإرباك

طلق المرزوقي

يشير الشاعر عبدالعزيز الشريف إلى أنه مثله مثل غيره من أبناء جيله من المثقفين الذين اكتووا بنار الصحوة وظلامها. يقول «أختلف مع أولئك الذين يطلقون عليها مسمى 'الصحوة' بل إنها مرحلة 'الظُلمة' مرحلة اختطاف المجتمع إلى مجاهل الظلام من 'الإخونجية' ثم 'السرورية' في ما بعد، وفي غفلة من التاريخ تسربوا لحياتنا السوية وإلى مجتمع رائد في كل المجالات؛ ففي مرحلة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي سيطروا على مفاصل التعليم بكل مراحله فأحكموا الطوق حوله ثم اختطفوه فكان ما كان من نتاج للفكر الإرهابي المتطرف والعنف بسبب 'فكر' 'القطبية' الذي أنتج السرورية التي هي ركن مهم من الفكر الجهادي العنيف والذي أطلق عليه في ما بعد 'الصحوة' التي اعتسفت المجتمع إلى عداء مع الدنيا بدين جديد ومبادئ وتعاليم المرشد التكفيرية».

ويتابع في الشأن ذاته «لقد كنا أسوياء كأي مجتمع معتدل خلق على الفطرة الإنسانية كما أراد الرب لنا ولكنهم ضيقوا الخناق اجتماعياً، واحتلت مفاصل الوطن من هذه الفئة وانتكس المجتمع الرائد المتحضر وعاد الى الظلام بخطى متسارعة بدل المضي قدما لركب الإنسانية المستنير، وأصبحنا نبحث عن وطن نهجس به وأعراف وتقاليد تروى من الآباء للأبناء أن تراب هذا الوطن الجميل اختطف وغيّبت أشياؤنا الجميلة بسبب هذا التيار البغيض. والآن عدنا ليكتشف النشء الشاب أن هناك دينا ووطنا وامرأة ومبادئ وقيما وأخلاقا وتاريخا وحضارة وتفاعلا حضاريا مع العالم من حولنا، وأننا لسنا وحدنا في هذا الكون الجميل وأن فيه ما يبهج. الآن دعونا ننس 'مرحلة الظلام الإخونجية' دعونا نقذفها في أتون اللعنات، ونستقبل عالمنا الجديد بالفرح والتفاؤل والأمل والثقة بالنفس، ونقف سويا نرد تحية العالم المدني المستنير من حولنا بتحية حضارية أجمل منها، وأن نترحم على شهداء مرحلة 'الظلام' الذين قضوا وهم يرفعون في يد نورا وفي الأخرى زهرة للحياة».

الشاعر علي الحازمي اشاعر «الآن نحن أمام جيل شاب وإرادة حقيقية في التغيير للأفضل، جيل متعطش يود أن يعيش ويلمس كل تلك التغييرات التي يستطيع معها أن يحقق ذاته ويسهم في بناء وطنه، إصلاحات يستطيع أن يتفاعل معها، وتشعره في الوقت ذاته بأنه جزء مهم من منظومة هذا العالم، كل هذا يجعلنا بلا شك نشعر بالكثير من التفاؤل والأمل ونمضي للمستقبل بثقة واعتداد كبيرين».

يقول القاص طلق المرزوقي «لا شك أن الصحوة مثلت حالة من الإرباك في مسار المجتمع بسبب تركيزها على لون واحد من الفهم، خاصة في خطاب الدين، ولعل خطاب سمو ولي العهد الأخير دليل على أن ثمة قرارا يمكن أن يساعد المجتمع والدولة في تجاوز تلك اللحظة التي عصفت بالمجتمع».

عراب السينما

أحمد الملا

أعمال غير رسمية

محمد الفرج

يعتبر عراب السينما السعودية الشاعر أحمد الملا أن رؤية 2030 كانت طوق النجاة بالنسبة لتجربة وحركة صناعة الأفلام في السعودية، حيث كانت صناعة الأفلام في عنق الزجاجة، أو بالأحرى كانت في نهاية مطاف المرحلة الأولى التي كانت يعمل بها كأفلام مستقلة وبجهود فردية وذاتية. يقول الملا «أتت الرؤية وفتحت الآفاق أمام صناعة السينما السعودية والتي على إثرها تشكلت هيئة الثقافة ومجلس الأفلام السعودي، وكذلك وزارة مستقلة للثقافة مما فتح الآفاق أمام صناعة أفلام أن تتقدّم على تجاربها السابقة في حركات الأفلام السعودية».

ويتابع الملا «المؤمل والمرتجى أن تكون هنالك الخطط التي بدأت سعيها حثيثا من هيئة الثقافة والوزارة، وكذلك من مؤسسات المجتمع المدني، مثل مركز الملك عبدالعزيز الثقافي (إثراء)، والذي كان سباقا في عمل أول برامج الدعم لصناديق الأفلام التي تقطع الآن المرحلة الثانية في 2018، وهنالك آمال معقودة على تطور الحركة السينمائية في السعودية، خاصة أن الخطط التي قرأنا الإعلان عنها تشير إلى وجود صالات ثقافية لعروض الأفلام السينمائية الجادة إلى جانب الصالات التجارية، وكذلك صناديق دعم أخرى من هيئة الثقافة، ومن وزارة الثقافة، ومن صناديق تجارية تهدف لتمويل صناعة الأفلام، إضافة إلى الإعلان عن وجود أكاديمية للفنون والتدريب المستمر الذي بدأ منذ فترة بسيطة لصناع الأفلام. وممّا نراه أن هناك خطوة متقدمة عمّا كانت عليه، ونتمنى المزيد من الخطوات في المرحلة القادمة».

ويختتم الملا مداخلته بالقول «إن جمعية الثقافة والفنون بالدمام كان على كاهلها في السنوات السابقة الاستمرار في دعم وتنظيم مهرجان أفلام السعودية، وهو المهرجان الوحيد، الذي تعمل الجمعية الآن على إصدار نسخته الخامسة، والذي كان أشبه ما يكون بالمنصة الوحيدة التي يعرض فيها صناع الأفلام السعوديون أفلامهم من خلالها في داخل السعودية».

يأمل المخرج السينمائي محمد الفرج أن يتم الدعم الحكومي -المنبثق من الرؤية- عبر التركيز على صناديق الدعم المهتمة بالأعمال غير الرسمية، بحيث تأخذ من الثقافة المحلية، وتركز عليها. يقول «لا بد من الاهتمام بالأعمال غير الرسمية، وذلك بحكم أن الفنان ينحدر بالضرورة من سياق تاريخي منتم للأرض التي يعيش عليها بعيدا عن مسماها وحدودها الجغرافية، حيث أن وظيفة الفنان وضع هذه الثقافة التي ينتمي إليها تحت المجهر، بهدف تشريحها، وبهدف وضع المجتمع أمام المرآة على مستوى الأدب والشعر والسينما والفنون».

ويرجو الفرج أن تكون الرؤية داعمة لصناعة الفن لأجل الفن لا لشيء آخر خالقة بذلك مساحة حرة للعمل ذي الهوية الكونية المنفتحة على سياقات الذات والآخر، خارجة من قوقعة الذات ناحية الكون كله.

ويضيف الفرج «يجب أن تكون صناديق الدعم المنبثقة من الرؤية مستقلة، غير ملزمة للفنانين بنوعية الاشتغال وموضوعاته، ولو اضطرت لتحديد موضوعات فلا بأس بالموضوعات والاشتغالات التي لم يتم الاقتراب منها من قبل. وعلى المستوى الشخصي، يشغلني كثيرا جيولوجيا المكان وتضاريس الوطن، وسردية المكان من خلال جغرافيته، حيث أنه لم يتم التطرّق له والعمل عليه من قبل، وذلك بسبب عدم وجود المعلومات والبيانات الكافية. فلو أتى صندوق دعم ضمن مشروع الرؤية يقترح تقديم دعمه للفنانين الذين يشتغلون في هذه المنطقة فسيكون أمرا رائعا، بحيث يتيح للفنان التعاون مع الأكاديميين المتخصصين، ويخرجون بعمل فني ضخم، يقدم بعدا جديدا للعمل الفني».

عازف الساكسفون الأمريكي كيني غاريت في مدينة جدة خلال مهرجان الجاز الدولي بالمملكة في 22 مارس الماضي

عين الأنثى

سوزان عبدالله

على خلاف النظرة السائدة تقف الفنانة الفوتوغرافية سوزان عبدالله في منطقة مغايرة، حيث لا ترى أن الرؤية قدّمت ما كان متوقعا منها للمصورات السعوديات. تقول «كل المجهود الفني يقع على عاتق المصورات اللاتي يعملن بجد في سبيل التغيير وإحداث الفرق سنة بعد أخرى».

وتشير سوزان إلى أن الجهات الداعمة للمصورات والفنانات في حالة تضاؤل مستمرة خلال السنوات الماضية، ولا توجد أمكنة وصالات مخصصة للعروض الفنية، حيث أن صالات العرض الحالية لا تكفي.

وأوضحت في حديثها بأن المجتمع السعودي بدأ يتقبل حضور المصورات في الميدان وفي الشارع وفي أماكن الحدث الفني أو الثقافي أو الصحافي أو الترفيهي.

وتأمل أن تساهم الرؤية في تسهيل الحصول على الموافقات والتصريحات اللازمة لعمل المعارض الشخصية والعامة للفنانين، وأن تدعم إقامة الدورات والورش المتخصصة لهم وذلك عبر إنشاء مركز ثقافي يشمل جميع الفنون، بحيث يوحد الأعمال وتكون فيه الإدارة والمدربون والمدربات من ذوي الخبرة والاختصاص. هذا ما نأمله ونرجوه في رؤية 2030.

وعود الوزارة

يثرب الصدير

المشرفة على لجنة الفنون التشكيلية والخط العربي بجمعية الثقافة والفنون بالدمام الفنانة يثرب الصدير تؤكد على أن الأمل الكبير الذي يضعه الفنانون التشكيليون نصب أعينهم أضحى مضاعفا بعد إعلان الرؤية التي كان دعم الفنون ضمن قواعد محركاتها الرئيسية للتنمية الاقتصادية والاجتماعية بالمنطقة.

تقول الصدير «تثقل كفتا الميزان بالمقارنة بين ما حدث وما سيحدث، وبمقدار الآمال الكبيرة تأتي التطلعات الضخمة التي يعول عليها كقاعدة وأساس يستطيع الفنان من خلالهما الوقوف على أرض صلبة يثق من خلالها بأهمية وتقدير ما يقدمه، بالإضافة إلى وجود بوصلة ثابتة يحدد من خلالها اتجاهاته بشكل صحيح وثابت».

وتضيف «هنالك محاولات حثيثة لإزالة التشتت السابق والذي مازالت آثاره جلية، لكنها أصبحت باهتة وغير واضحة رغم وعود الوزارة التي عوّل عليها الفنانون كثيرا حال الإعلان عن تأسيسها كونها وزارة متخصصة بدعم الثقافة، فالعديد من المنشآت تم الإعلان عن تنفيذها مثل الأكاديميات الخاصة ومجمع الفنون والعديد من المتاحف، بالإضافة إلى الاهتمام الملحوظ بآثار المملكة وتراثها العريق، وحضارتها الغنية التي ظلت مهملة لسنوات عديدة. تبقى بعدها تطلعات الفنان بأن يستطيع كل فرد الاستفادة منها في حال تنفيذها، وتبقى أيضا تلك المعادلة الصعبة في الموازنة بين الأجيال التي وضعت حجر الأساس وبين الأجيال الجديدة بتنوعها واتجاهاتها المختلفة، والتي يحكمها الذوق والميول العامة وثقافة كل منطقة. وأيضا من وجهة نظر شخصية أعتقد أن وجود دور متخصصة للمزادات الفنية سيرفع جدا من مستوى الفن وسيجعله من الوجهات الاقتصادية المهمة، بالإضافة إلى كونها ستحد من أمور عديدة مازالت تتخذ طابعا عشوائيا وغير مستقر».

قاعات المسرح

نايف البقمي

يقول المسرحي نايف البقمي «المسرح منذ نشأته في السعودية وهو يعيش حالة من التخبط في الناحية التنظيمية، أي أنه لم تكن هنالك مؤسسات واضحة تدير المسرح بالشكل الجيد، نعم، هناك إدارة، لكنها لم تكن قائمة بالشكل التنظيمي المؤسساتي الثقافي المعروف. وفي ظل التغيرات الحاصلة الآن، نحن متفائلون بشكل كبير على المستوى الثقافي العام، وليس فقط على مستوى المسرح. وأتوقع من خلال ورشتين عقدناهما في وزارة الثقافة مؤخرا أن هنالك اهتماما كبيرا في قطاع المسرح، ووضعه في المسار الصحيح».

ويضيف البقمي «نتطلع مستقبلا لوجود قاعات مسرحية في كل مناطق المملكة، وأن تشكل تنظيمات مؤسساتية تحفظ للمسرحيين حقوقهم وتصنيفهم، وكذلك وضع تنظيم للفرق الأهلية، ولمؤسسات الإنتاج التي تعمل في مجال المسرح حتى يكون هنالك نوع التنظيم الحقيقي في المسرح بالمملكة، أيضا الاهتمام بالمنتج المسرحي وترويجه بالشكل الجيد، وكذلك الاهتمام بالشباب، وهم الشريحة المهمة، حيث يجب جذبهم للمسرح، ومن المهم تسويق ثقافة شباك التذاكر والعروض المستمرة، بحيث يكون لدينا موسم مسرحي. هذا، ونتمنى أن يكون هنالك معهد للمسرح، وإدراجه ضمن مناهج التعليم العام أسوة بالتربية الفنية والرياضية، وكذلك وجود أقسام للمسرح في الجامعات. كل هذه الأمور ستحرك الوضع المسرحي في المملكة وتجعل منه أهم الروافد الثقافية ضمن رؤية 2030».

ويتابع «في الحقيقة هنالك مسرحيون في المملكة سعوا من خلال حبهم للمسرح إلى تطوير أنفسهم، وطبعا لمسنا ذلك من خلال العديد من العروض المسرحية المقدمة داخل المملكة وخارجها، ولكن المهم الآن في الوقت الراهن أن يكون المسرح مشروعا للدولة، ويتم الاهتمام به، وأن يصنف ضمن الوظائف في وزارة الخدمة المدنية مثله مثل أي مهنة أخرى حتى نستطيع أن نقدم أعمالا مسرحية متطورة ومتقدمة ويكون هناك انشغال بالمسرح الحقيقي دون سواه. هذه الأمور هي تطلعات المسرحيين من خلال رؤية 2030، وهي رؤية عظيمة، وأتوقع بشكل كبير أن تكون هنالك نقلة على مستوى القطاع الثقافي، خصوصا بعد أن أصبحت للثقافة وزارة خاصة تهتم بشؤونها».

الإعلام الجديد

عبدالله الدحيلان

عن الإعلام الجديد في زمن تحولات الرؤية 2030، يقول القاص والإعلامي عبدالله الدحيلان «مع الثورة التقنية وظهور وسائل التواصل الاجتماعي تحديدا، أصبح هناك انقلاب تام في هرم المركزية بالعالم، فمس هذا التغيير العرب وأثر بجوانب حياتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فأصبحنا أمام واقع جديد للمفاهيم والأفكار والقيم، فغُيّر بعضها كليا، أو تم حرفه عن معناه والمراد منه. وأمام هذه الموجة التي أعادت رسم خارطة التأثير والتأثر، تفاعل المجتمع المحلي مع ذلك؛ لما يملكه من قوة استهلاكية أخذت بالازدهار وسط منظومة عامة بطيئة التغيير، فكانت تلك الشبكات المتنفس الذي يمكن من خلاله التعبير عن الذات والأفكار. وبشكل مجمل تقسم الأطوار التي مر بها ما يعرف بـ'الإعلام الجديد' في السعودية إلى: الصدمة، والبروز، وأخيرا الاحتواء. وتكمن الصدمة في تلقى الوسيلة عبر التعاطي معها بسذاجة تارة، وتارة أخرى بعفوية من خلال اعتبارها منصات خارج نطاق التغطية الرسمية والاجتماعية. وما هي إلا سنوات قليلة حتى تمت غربلتها والعمل على ترميز سياسي واجتماعي وإعلامي لمجموعة محددة الصفات؛ بقصد الضبط وإحكام السيطرة، تمخض عنها حاليا احتواء رسمي للعديد من الشخصيات، وتوفير دعم رسمي لهم وجعلهم قنوات موثوقة في نشر الأخبار، وتمثيل الدعاية المضادة. وعليه، يلزم الفاعلون بالإعلام خلق طور جديد ملخصه: بعث الروح في المبادرات المحدودة للعمل ضمن نطاق المقبول لإيجاد خطاب إعلامي إيجابي المحتوى، يتمتع بالمرونة والمأسسة اللامركزية لغرس مفهوم المجتمع المدني ولبنته الافتراضية، لتحويلها لاحقا إلى أرض الواقع بما يتماشى مع خطط البلد المستقبلية».

هواء طلق

رشا الحربي

مؤخرا، أسست السعودية رشا الحربي فريقا نسائيا رياضيا «Bliss Run» لممارسة رياضة الجري في الهواء الطلق بشوارع جدة أسبوعيا، اشتمل فريقها على المدربة منى شاهين والقائدتين مي أبوالفرج وعبير البيوك، وقد أثار هذا الفريق جدلا واسعا في حفيظة التيار المحافظ السعودي.

وفي حين كان الفريق -غير الربحي- يثق كثيرا في وعي المجتمع السعودي إلا أن الهجمة الشرسة التي تعرض لها كانت مفاجأة للكثيرات منهن. ورغم ذلك مازال الفريق مؤمنا بمشروعه الصحي والاجتماعي ضمن خطته الحالية والمستقبلية الذي سيدفع بنفسه لشراكات بينه وبين بعض الشركات الصحية والرياضية بهدف رفع الوعي الرياضي والصحي للمرأة السعودية. إن تحرر الجسد الجماعي للسعوديات والسعوديين من أغلال الفكر الرجعي وممارساته الإرهابية بإزاء المجتمع هو واحدة من العلامات الاساسية على عمق التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تشهدها السعودية اليوم، وهي تحولات شاملة ستنعكس آثارها ليس فقط على جغرافيات الكيانات الخليجية التي ماتزال لم تنصت إلى حركة التاريخ، ولكنها ستطال المنطقة العربية بأسرها.

فنان سعودي يضع اللمسات الاخيرة على جدارية للملك سلمان بن عبد العزيز، ولي عهده، خلال مهرجان الثقافة والتراث الثاني والثلاثين بالرياض في 17 فبراير الماضي

مدخل

مركز الملك فهد الثقافي
King Fahd cultural center

يرحب بكم في

مسابقة الأفلام القصيرة٢
Short Film Competition2

الدورة الثانية

15 يوليو - 15 ديسمبر 2017 م

الرياض - مركز الملك فهد الثقافي

سيدات سعوديات يلتقطن صوراً شخصية أثناء حضورهن حفلا غنائياً لمغني البوب المصري تامر حسني بجدة في 30 مارس الماضي

قلل البعض من شأن من ارتكاز الانفتاح السعودي على "الترفيه" الذي يعتبر سوقاً كبيرة تستثمر في صناعة الوعي

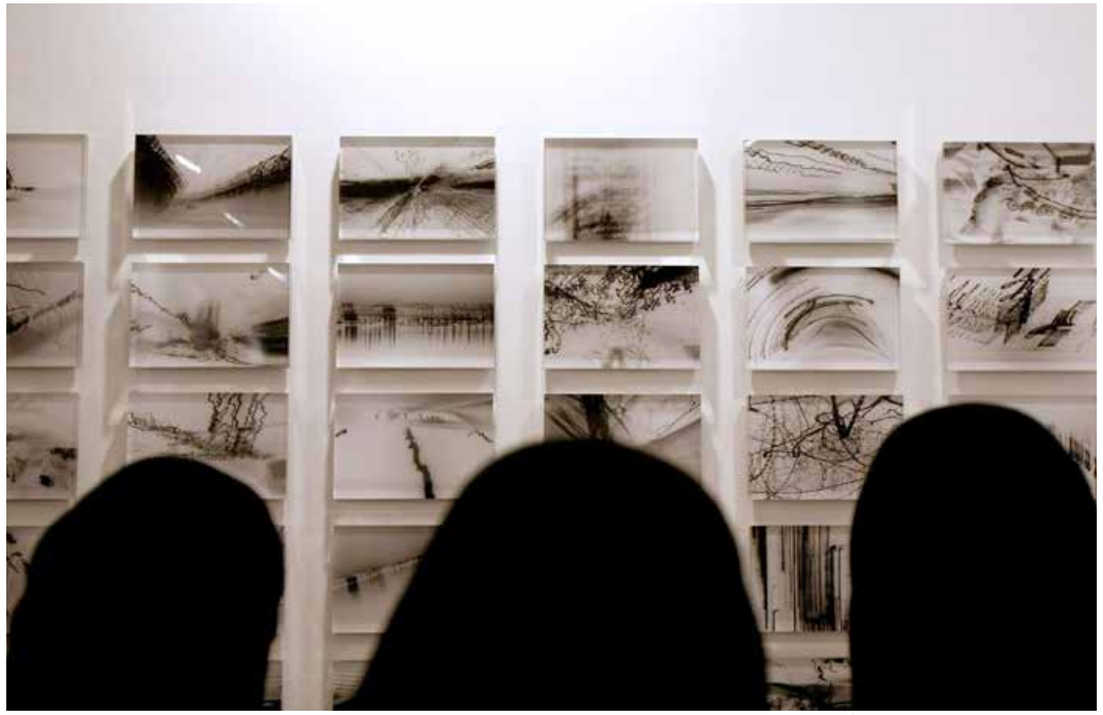
المطربة اللبنانية هبة التواجي خلال أول حفل نسائي بالعاصمة الرياض في «مركز الملك فهد الثقافي» أواخر ديسمبر 2017

رجل سعودي ينظر إلى سيارة أثناء عرض تجريبي لفيلم «الفهد الأسود» بالرياض
في 18 أبريل ، 2018 الماضي

زوج وزوجته وابنهما المقنع في أحد مراز الترفيه بالرياض، 18 فبراير الماضي

سائح سعودي وصحافي في زيارة إلى مدائن صالح بالقرب من مدينة العلا شمال غرب المملكة، المصنف لدى اليونسكو كأحد مواقع التراث العالمي. وهي من المواقع الاثرية التي كانت زيارتها مستنكرة بتوجيه رجال الدين

سيدة تستطلع كتاباً في المعرض الدولي للكتاب في جدة



ثلاث سيدات في معرض تشكيلي أقيم في الرياض في مارس الماضي

نساء يتناقشن في موضوعات الكتب أثناء معرض جدة الدولي للكتاب في 17 ديسمبر 2016

سينمائية تتسلم جائزتها في مهرجان الفيلم السعودي-الدمام 28 مارس 2016

ممثلان ممن يؤديان عرضاً صامتاً يستريحان قبل العرض التجريبي الاول لفيلم «بلاك بانثر» في قاعة سينما في الرياض بعد 35 سنة من إغلاق دور السينما في البلاد

اللاعبون بين اللون والكلمة

ثلاثة رسامين عربا مارسوا النقد

فاروق يوسف

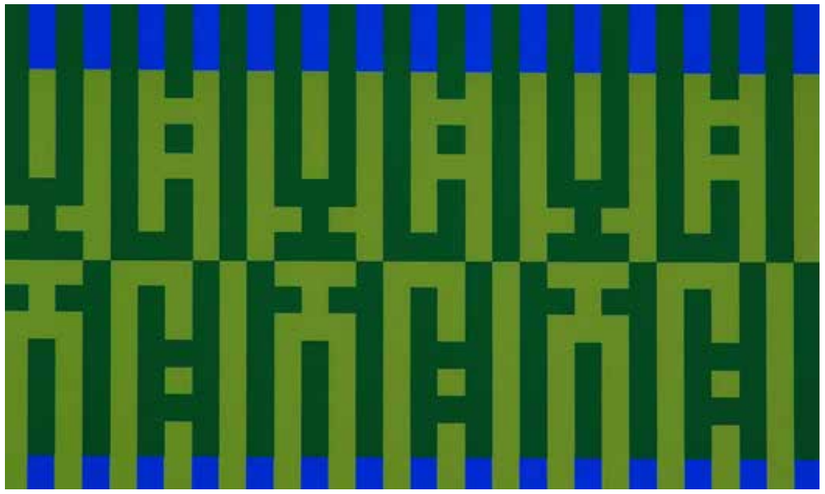
ليست نادرة الحالات التي ظهر فيها رسامون مارسوا الكتابة الأدبية، قصا وشعرا. كانت لغة العراقي رافع الناصري (20131940) رفيعة المستوى. كتب كتابين. الأول عن فن الحفر الطباعي في العالم العربي والثاني عن ذكرياته في الصين وهو الذي درس الفن هناك. في بداياته كان الروائي والشاعر جبرا إبراهيم جبرا رساما. هو الذي كان كتب لجماعة بغداد للفن الحديث أدبياتها وكان مؤلف حكاية الحداثة الفنية المعتمدة رسميا في العراق.

السوري فاتح المدرس كتب الشعر والقصة في شبابه. قبل سنوات صدر كتاب أنيق الشكل وعميق المحتوى هو عبارة عن حوارات جرت بين الشاعر أدونيس والرسام المدرس برعاية قاعة الأتاسي الدمشقية. الفلسطيني الأردني محمد الجالوس كان في بداياته قد أصدر كتبا في فن القصة القصيرة الذي عاد إليه مؤخرا من خلال كتابه (حكايات مليحة) بعد انقطاع عن الكتابة لأكثر من ربع قرن.

رمسيس يونان

أسعد عرابي

كمال بلاطة



غير أن الكتابة الأدبية شيء وممارسة النقد الفني شيء آخر. لذلك يمكن النظر إلى التجارب الكتابية التي قام بها العراقي شاكر حسن آل سعيد (2004.1925) والتونسي الحبيب بيدة والمصريون حسن سليمان (بالأخص في كتابه حرية الفنان 1980) وعزالدين نجيب وعادل السيوي والسعودي عبدالرحمن سليمان والعراقيون شوكت الربيعي وعادل كامل وسعد القصاب والبحريني عباس يوسف والفلسطيني الأردني محمد العامري بطريقة مختلفة. فهم رسامون مارسوا نوعا من المكر الأدبي حين التفتوا إلى الرسم، بطريقة مختلفة أعفتهم من الاستعانة بتجاربهم الشخصية، كونهم رساميين. لم يكن ينقصهم شيء في مجال مهنتهم الأصلية. هم رسامون حقيقيون. لذلك لا يصح عليهم القول الذي يزعم بأن ناقد الفن هو رسام فاشل. ولأني أعرفهم شخصيا يمكنني القول إن كتابة النقد الفني كانت بالنسبة لهم جزءا من الرسالة التي يودون إيصالها إلى جمهورهم الذي صاروا يتعرفون عليه بطريقتين.

الكتاب الذي بشر بالتحول

«غاية الرسام العصري» هو عنوان الكتاب الذي صدر للرسام المصري رمسيس يونان عام 1937 عن جماعة الدعاية الفنية. وهي الجماعة الفنية التي أسسها أستاذ الفنون الرائد حبيب جورجي عام 1928. ضمت تلك الجماعة مجموعة من طلاب مدرسة المعلمين العليا وخريجيها. نشر ذلك الكتاب الجريء والغامض والعميق والمتمرد والنادر من نوعه يكشف عن عمق إيمان جورجي بالحداثة وبضرورة التحول الفني.

أما مؤلف ذلك الكتاب فهو مؤسس جماعة (الفن والحرية) التي اتبعت تعليمات الوصفة السريالية الفرنسية في وقت مبكر، وكانت لها صلات مع بابا السريالية أندريه بريتون.

الذي يهمني هنا أن كتاب «غاية الفنان العصري» يمكن اعتباره أول كتاب عربي في النقد الفني بمعناه المعاصر. في ذلك الكتاب يركز يونان على علاقات الفن بالمجتمع والتقنيات الحديثة والتطور العلمي وتغير مفهوم الزمن. كما أنه يكشف عن الممرات الخفية التي تصل بين التفكير النظري والممارسة الفنية العملية.

في كتابه يبسط يونان دعوته إلى التمرد على رسم الواقع من خلال اللجوء إلى حقيقة أن الفوتوغراف قد حل محل الرسم بتفوق، وهو ما يتطلب من الرسام أن يبحث عن مجالات أخرى يؤدي من خلالها وظيفته. وهي مجالات تستدعي التعبير عن مشكلات الواقع بعيدا عن التسجيلية التوثيقية. ولتأكيد موقفه النظري يقدم يونان خلاصات لمدارس الرسم الأوروبي التي تحررت من عبء التصوير الواقعي المباشر كالانطباعية والوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية التي ابتكرت خيالا للحياة مختلفا عن خيال الواقع.

كان رمسيس يونان كاتب بيانات ثورية. ما أضفى على أسلوبه في الكتابة طابعا متشنجا هو انعكاس لطريقته في الرسم.

الرسامون نقادا. لماذا؟

ولكن لمَ يكتب الرسامون؟ سؤال ليس ضروريا وقد يكون فائضا. غير أنه حين يتعلق الأمر بالنقد الفني يتكسب شيئا من الأهمية. فالنقد ليس كتابة ذاتية. إنه ممارسة تتعلق بما يفعله الآخرون. غالبا ما يلعب الناقد دور الوسيط بين الفنان والعمل الفني من جهة ومن جهة أخرى المتلقي الذي ينتظر من الناقد أن يسلمه مفاتيح المعرفة والتذوق الجمالي.

هناك كتابات كثيرة لفنانين يمكن استبعادها بالرغم من أنها تتعلق بالفن، بل وتمس جوهره. ما قدمه الفنانان، العراقي شاكر حسن آل سعيد والمصري حسن سليمان (1928 . 2008) في مجال الكتابة كان يعبر عن جهد مخلص وعميق على مستوى محاولة

كمال بلاطة

التعرف على الفن. كانا غزيري الإنتاج ويمكن القول إنهما من أكثر الفنانين العرب نشاطا في مجال الكتابة. غير أن ما كتباه لا يمكن أن يُحسب على النقد. إنه نوع كتابي امتزج فيه الانطباع بالتجربة الشخصية وهو ما جعلهما غير معنيين كثيرا بتجارب الآخرين الفنية. لم يكونا مهتمين بلعب دور الناقد الفني في الحياة الثقافية. هما أقرب إلى شخصية المنظر أو المفكر منه إلى شخصية الناقد.

من وجهة نظري فإن الرسامين الثلاثة الذين اخترتهم نقادا هم في الأساس نقاد مكرسون. مارسوا الكتابة باعتبارهم نقادا بالقوة نفسها التي مارسوا فيها الرسم باعتبارهم رسامين. رمسيس يونان كان سابقا لعصره حين دعا إلى تغيير قواعد الرسم وعناصر الذائقة الجمالية معا. أسعد عرابي الذي تسلح بفلسفة الفن التي درسها أكاديميا وكمال بلاطة الحريص على تفكيك عناصر الهوية الوطنية وصولا إلى الجذور التي يمكن من خلالها الربط بين الإنسان والفن.

أسعد عرابي
بمزاجه النضر

تلتقيه رساما غير أن تلتقيه ناقدا. ارتباك الرسام وقلقه لا يذكران بثقة الناقد وقوة حيلته. في الحالين فإن أسعد عرابي يبدو متوترا ومشدودا ومنضبطا ودقيقا في حركته كما في كلماته. وهو ما تعلمه من الدرس الأكاديمي يوم درس الفلسفة.

من بردى إلى مدينة الزجاج

رسام على قدر كبير من الغنائية الحزينة وناقد يبحث في الأصول الكلاسيكية عن أسرار الجمال الحي. لغته التعبيرية في الرسم تكشف عن جرأة وحرية استثنائيتين في تناول الموضوعات الاجتماعية والسياسية بالرغم من أنه يحن بين حين وآخر إلى التجريد الذي يضفي على نزعته التعبيرية طابعا تأمليا هو أقرب إلى شطحات المتصوفة التي لم تقف بينه وبين الالتفات إلى ما هو عابر ويومي وزائل من وقائع.

لوحاته مرويات دمشقية تمزج قوة الصورة بما يرافقها من همس عاشق.

هناك بلاد تتشكل على سطوح لوحاته كما في ذاكرته هي ما تبقى من حياة عاشها على عجل قبل أن ينفتح على العالم بثقافته الواسعة لينظر من شباك شقته في ديفانس (الضاحية الباريسية) إلى العالم باعتباره مدينة من زجاج.

ما أن يُلقي المرء نظرة إلى لوحاته حتى يتأكد من أنه ورث من المحترف الفني السوري ما لم يرثه إلا القلة ممن تربوا في أحضان ذلك المحترف. صلابة في البناء التصويري وشاعرية في التعبير الحر.

ما لم يختره أسعد عرابي أن يكون سوريا بالرغم من أن أصوله لبنانية. ما الفرق؟ سيتساءل البعض. الفرق يظهر حين يكون المرء فنانا. أما حين يكون ذلك الفنان هو أسعد عرابي فإن شبهة التخلي ستلاحقه. فالمحترف الفني اللبناني لا يمت بصلة إلى المحترف الفني السوري. هما محترفان مختلفا المزاج والأفكار والرؤى والأساليب.

كان عرابي مخلصا لما تعلمه في دمشق. لا على مستوى التقنية فحسب بل وأيضا على مستوى طريقة النظر إلى الحياة. تراه اليوم دمشقيا أكثر من أي زمن مضى، بالرغم من تلك الأربعين سنة الباريسية التي تفصله عن دمشق.

في مرآة الآخر

«كما يهرب الناس من وحدتهم، فقد قُدر لي أن أهرب من المكان الذي أتعلق به. هذا هو شأني مع الوجدان، دمشق وصيدا» يقول أسعد عرابي الذي ولد في دمشق عام 1941 ابنا لعائلة لبنانية.

بالنسبة له ليس هناك شيء مؤكد، حتى سنة ولادته. غير أن ذكريات طفولته الدمشقية تعود إلى ما قبل عام 1948 حين عاش في كنف عائلة أمه التي تنتسب إلى (البهلول) الأخ الزاهد والمتصوف للخليفة العباسي هارون الرشيد.

في سن الخامسة عشرة اكتشف الرسم الذي سلمه إلى عالم لا يزال يتوارى بمقتنياته خلف حجب من ضباب. عام 1966 أنهى دراسة الرسم في جامعة دمشق ليتوزع وقته بين التدريس في الجامعة نفسها والتنقل بين صيدا وبيروت، حيث أتيحت له فرصة العرض في «غاليري وان» والاقتراب من الشاعر الطليعي يوسف الخال.

عام 1976 سيشد الرحال إلى باريس في بعثة لإكمال دراسته الفنية. ومنذ ذلك الحين وهو يقيم هناك. وبالرغم من حصوله على شهادة الدكتوراه في علم الجمال وفلسفة الفن فإنه عمل قليلا في التدريس الجامعي وأحيانا كان يتعاون مع مؤسسات نشر ويحرص على أن يكون دائم الحضور على مستوى الكتابة عن الفن في الصحف اليومية غير أنه في المقابل رسم كثيرا، بل يمكنني اعتباره واحدا من أكثر الرسامين العرب غزارة في الإنتاج وتنوعا في الأساليب. لقد اختار عرابي أن يتفرغ للفن، بالرغم من صعوبة ذلك الخيار على المستوى المادي.

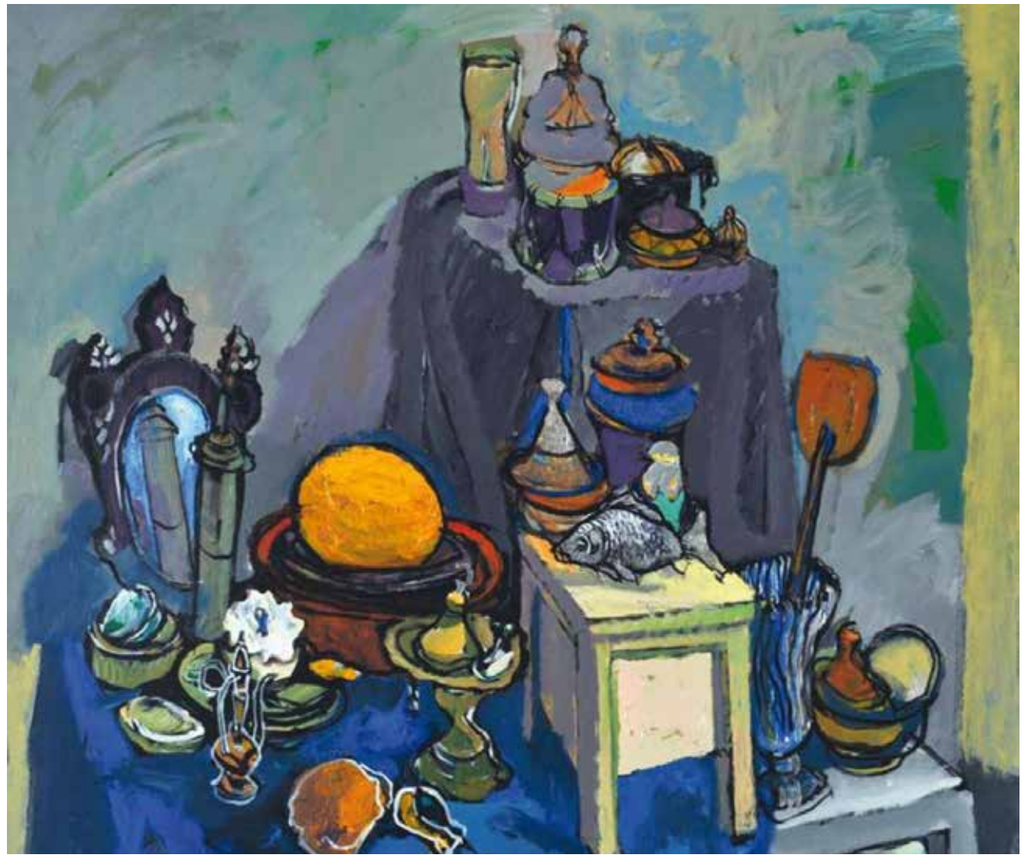
حرص الفنان بحكم دربته في الكتابة وتمكنه من الدرس الفلسفي على توثيق خبرته في الفن من خلال كتاباته، إن في الصحف أو في مؤلفاته التي يقف في مقدمتها كتابه «وجوه الحداثة في اللوحة العربية» الذي صدر في الشارقة عام 1999.

يقول عرابي «أسعى بجهدي ما استطعت ألا أسلك طريقا كنت قد طرفته سابقا» وهو ما يعني أن الفنان الذي عرفته في أوقات سابقة وفي أماكن مختلفة هو ليس الشخص نفسه الذي التقيته آخر مرة في غربته الباريسية التي صارت وطنا.

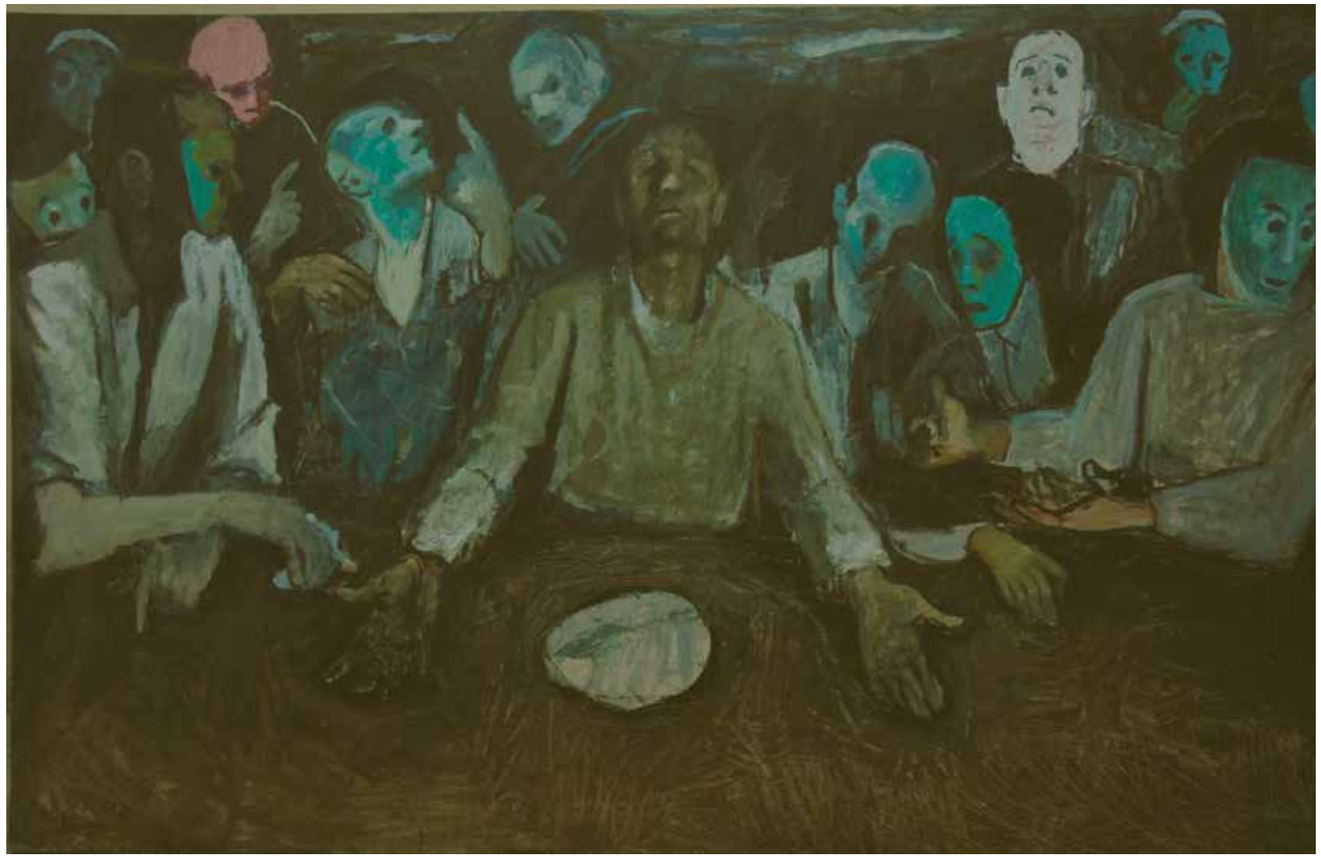
مزاج نضر

غير مرة وقف عرابي أمام الموت وجها لوجه. وهو ما جعله يتأمل تجربته في الحياة باعتبارها مجموعة متلاحقة من الوقائع التي لا تتكرر. «أبتدأ اللوحة من حدث تشكيلي صدفوي عابر يقترح المرحلة الثانية بالتداعي قبل أن أتوقف عند المحطة الأبلغ احتداما»

أسعد عرابي



رمسيس يونان



وهو ما يعني أن الفنان يبدأ تأسيس لوحته على قاعدة شكلية منضبطة تقع خارج ما ينوي التفكير فيه شكليا، ثم يأخذ كل شيء مجراه في اتجاه الموضوع الذي يشغل حيزا من خياله في مرحلة رسم تلك اللوحة.

الموضوع هو ما لا يتكرر لدى عرابي. فلكل مرحلة موضوعها، غير أن بنية لوحته تظل واحدة. وهي بنية تنتمي إلى المرحلة التي لم تفك بعد فيها الحداثة علاقتها بالأصول الحرفية للرسم. لا يزال هناك الشيء الكثير من بول سيزان في لوحات عرابي، على الأقل على مستوى البناء الرصين والمحكم، بالرغم من أن خبرة الفنان بالموت جعلته يقبل بشيء من التشظي الذي لا يقع خارج السيطرة.

ولأن عرابي يرى لوحته من موقعين؛ من داخل الرسم ومن خارجه، فإن حرصه على متانة البناء الشكلي لا يتعارض كثيرا مع رغبته في الهروب من قواعد الرسم. وهو ما منح أعماله قوة تعبيرية صادمة. أليس ذلك كفيلا بتفسير قدرة رسومه على أن تبقي جمالياتها نضرة في تأثيرها، متشنجة في انفعالها؟

تأملته وهو يقف أمام أبطاله النازحين في آخر سلسلة من أعماله مثل طفل لا يملك أجوبة على الأسئلة التي تتدفق من عين مبتلة بالدموع. شعرت أنه يفتح طريقا جديدة للوحته بعد أن لوح لأولئك الهاربين من الجحيم السوري بيده. لم تخدش الحرب مرآة شغفه المطلق بالحياة. لقد تعلم من الموت أن يكون أقوى مما يتوقع.

وقائع منسية

في أقصى تجريدياته صفاء، يظل أسعد عرابي ممسكا بخيط رفيع يقود إلى الإنسان. وفي المقابل فإن رسومه التشخيصية تغصّ بالمساحات التجريدية التي يختبر الرسام من خلالها سبل معالجته لموضوعاته. في الحالين ينتقل عرابي بخفة واسترسال كما لو أنه يفعل الشيء نفسه. فالفنان الذي يجد حرية في أن يمد يده إلى إرث الفن الحديث كله باعتباره إرثه الشخصي، وهو محق في ذلك، لا يجد أن المسافة التي تفصل بين التجريد والتشخيص ممكنة النظر. فعرابي بكل ما تنطوي عليه صوره من متعة بصرية ليس رسام معان، بالرغم من أنه يجازف في الكثير من صوره في القبض على العلاقات الإنسانية من جهة ما تشكّله من أبنية جاهزة، يمكن اتخاذها أساسا لبناء الصورة.

ولأن عرابي يستلهم في ما يرسم وقائع حية، قد يكون جزء منها متخيلا، بالرغم من أن ذلك الجزء كان قد التحق بالذاكرة واندس بين ثناياها، فإنه يحرص على أن يستحضر انفعاله وتوتره لحظة الرسم كما يفعل الرسام الانطباعي وهو يراقب التغيّر السريع الذي يطرأ على المرئيات بتأثير مباشر من قوى الطبيعة.

قوة الرسم لدى هذا الفنان تكمن في تقلب مزاجه، فربما لا تكون حاضرة في ذهنه كل تلك الانقلابات قبل أن يمارس فعل الرسم. بالنسبة إلى عرابي فإن الرسم يفعل ما يشاء وليس على الرسام سوى أن يقتفي أثره. كائنات عرابي المسكونة بمصيرها تشبه رسامها الذي يسعى إلى وصف تيهه الشخصي.

رمسيس يونان
السريالي العربي الأخير

أن تكون سرياليا مصريا فهذا معناه بالضرورة أن تكون نسخة معاصرة من رمسيس يونان، غير أنك ستكون عاجزا عن إضفاء صفة سريالية جديدة على الرجل الذي كان بمثابة بابا السريالية ومرجعها الأكبر في مصر ثلاثينات القرن الماضي وأربعيناتها التي كانت زاخرة بالوعود الجمالية.

في تلك الفترة كان التيار السريالي في العالم يتربع على قمة الحياة الأدبية وبالأخص في فرنسا وكان يونان بمثابة مبشر ذلك التيار المتمرد في مجتمع كان لا يزال يقف بين عتبتي المحافظة والتجديد مترددا في خياراته المصيرية. فكان ظهور يونان في المشهد الثقافي أشبه بصرخة الوثوب الحاسمة في اتجاه الحداثة الفنية.

كان يونان وفيا لثقافته المعاصرة التي اكتسبها من مطالعاته للكتب والمنشورات الفرنسية، حازما في خياراته الثقافية والسياسية التي نأت به بعيدا عن التفكير القطيعي وهو ما جعله فردا في مقابل جماعة لم تكن ترحم مَن يقاطعها أو يقف بعيدا عنها. غير أنه في كل ما فعله لم يكن وحيدا. كان انحيازه للحرية قد أغرى عددا من الكتاب والفنانين المصريين بالالتفاف من حوله واتباع صدى صرخته التي لا تزال تشكل دعوة للتغيير الثوري، بالرغم

من أنها صارت جزءا من الماضي.

كتابه الفذ

عاش رمسيس يونان (19661913) حياته مسرعا وهو يحاول أن يؤثث الحياة الثقافية المصرية بشذرات جذرية مما يقع في العالم، فرنسا بالتحديد بحكم إجادته للغة الفرنسية. كانت التحولات التي عصفت بمفهوم الفن هي جوهر دأبه الشخصي من أجل الخلاص. شغفه بالفن وهو الذي كان رساما قاده إلى الكتابة، منظرا لولادة فن جديد، كان من العسير استيعاب ضرورته بالنسبة لوسط ثقافي، كان منغمسا في تحديث أدواته، لكن من غير التخلي عن مقومات وعناصر ومفردات تراث، كان في جله أدبيا. كان كتابه «غاية الرسام العصري» الذي صدر عام 1928 بمثابة التمهيد لتأسيس جماعة الفن والحرية (عام 1939) وهنا علينا أن ننتبه إلى مفردات لم يكن تداولها في تلك الحقبة أمرا مريحا أو مسموحا به أو حتى مقبولا. كانت الحرية هي رسالة يونان الذي دفع ثمنها في ما بعد غربة واستبعادا ونفيا.

هل كان الشاعر جورج حنين (19731914) وهو «النموذج الأكثر ذكاء في القاهرة» حسب الروائي الفرنسي أندريه مالرو هو مؤسس تلك الجماعة التي تزعمها يونان وصار المتحدث الرسمي باسمها؟ في هذا المجال ليس هناك إجماع، غير أن ما يؤكده المؤرخون أن حنين كان قد ساهم في تأسيس تلك الجماعة التي كان من بين أعضائها: المخرج كامل التلمساني، أنور كامل وأخوه الشاعر المعروف فؤاد. لعب يونان في تلك الجماعة دور المحرك الذي لا يكف عن إحراق وتصفية المواد الذي يتلقفها مستمدا طاقته التفجيرية من بيان (يحيا الفن المنحط) الذي أصدره عام 1938 ووقع عليه 37 رساما وشاعرا مصريا. هل كان ذلك البيان بداية لسوء فهم مدبر، جعل منه ضحية لاتفاق مؤقت بين سلطة رجعية، يمثلها النظام الملكي الحاكم يومها في مصر وبين التيار السياسي ذي النزعة اليسارية ممثلا بالحزب الشيوعي المصري؟

المتمرد على الجميع

لم يكن يونان في شبابه يقف بعيدا عن الحزب الشيوعي المصري، بل إنه كان أقرب إلى أفكار ذلك الحزب من سواه من الأحزاب المصرية التقليدية، غير أن موقفه الناقد بغضب وسخط للسياسات الستالينة يومها قد جعله محل شبهة بالنسبة لعقائديي الحزب، الذين كانوا يفتحون مظلاتهم في القاهرة حين تمطر السماء في موسكو، فكانوا ستالينيين أكثر من ستالين نفسه. كان موقف الشيوعيين السلبي من يونان سببا رئيسا في تحريض السلطات الرجعية على اعتقاله عام 1946. قضى يونان سنة في المعتقل، كانت واحدة من أكثر السنوات خصبا. لقد ترجم يومها ديوان ارتر رامبو «فصل في الجحيم» ومسرحية «كاليغولا» لألبير كامي. كان رجل الثقافة حاضرا في عز أزمات رجل السياسة الذي لم يكن سياسيا إلا من جهة وطنيته الخالصة والنقية.

كانت تهمة اعتقاله مضحكة: التفكير بقلب نظام الحكم. كانت تلك رسالة مزدوجة من قبل نظام الحكم الرجعي والشيوعيين، وكانت الحركة السريالية هي المقصودة، ما لم يكن يفهمه النظام وهو ما كان يعتبره لغزا محيرا وما لم يكن مقبولا من قبل دعاة الستالينية.

كم كان العمر شقيا برمسيس يونان الذي أخلص لحريته في مواجهة القطيع؟

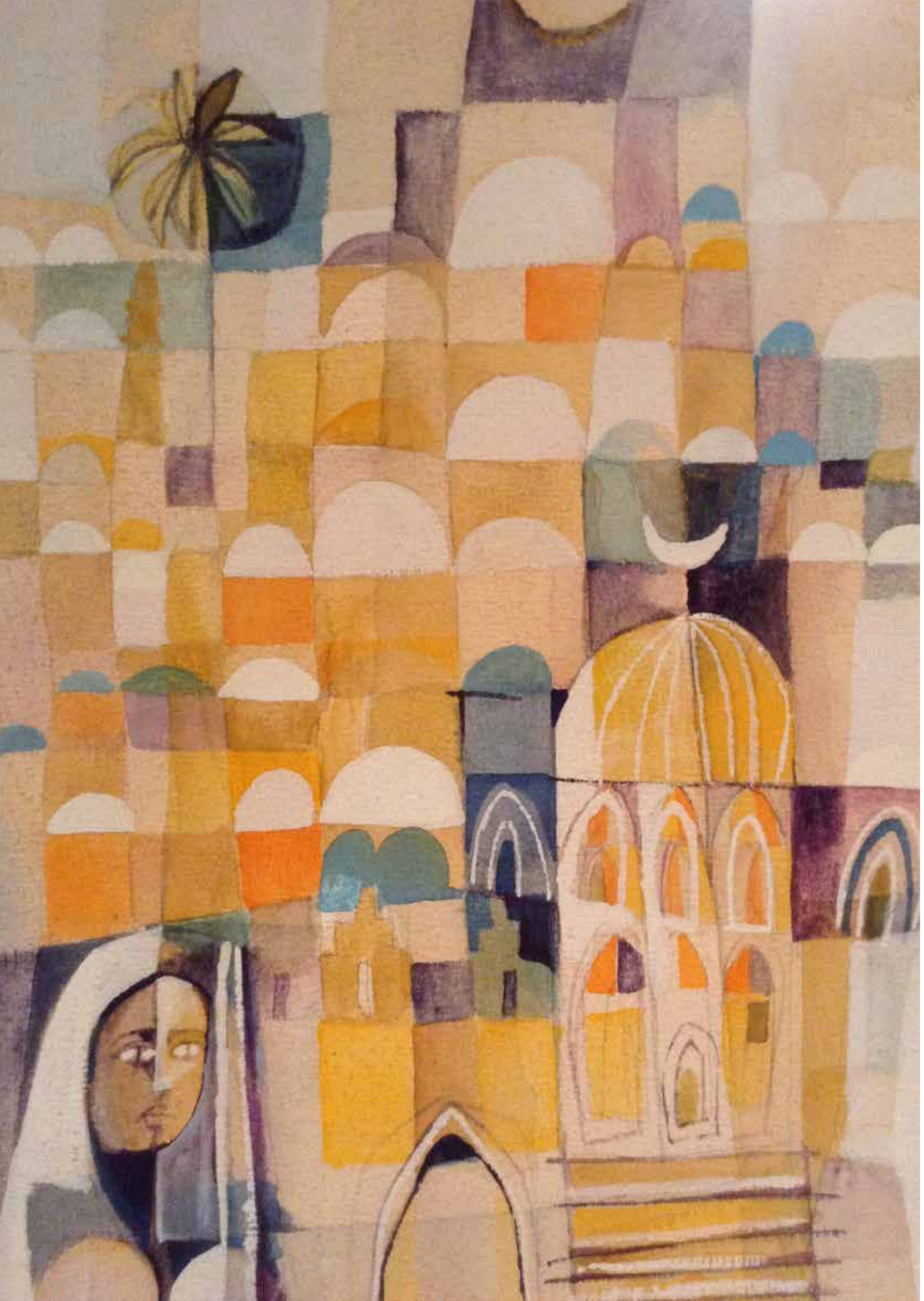
عاطفة من غير جناحين

بعد اعتقاله صار رمسيس يونان يفكر بيأس. كانت العزلة قد أطبقت عليه، ولم يكن راغبا في إعادة قنوات الاتصال بالشيوعيين الذين اعتبروه تروتسكيا فقرر الهجرة بعد إطلاق سراحه إلى باريس التي رحبت به باعتباره واحدا من أبناء لغتها الملهمين. عمل يونان يومها في القسم العربي بالإذاعة الفرنسة. تسع سنوات مريحة قضاها في الحاضنة السريالية كانت هي أحلى سنوات حياته، رسم فيها ما كان يحلم فيه غير أنه لم يكتب شيئا مهما. دراساته في الفن كانت نوعا من الاستعادة لماضيه التحريضي. كان في حقيقة وجوده الباريسي شبحا للشخص الذي كان يتمنى أن يكونه في ماضي أيامه المصرية. كتابه «دراسات في الفن» يكشف في جزء كبير منه عن تخليه عن فكرة التغيير من خلال الفن. كان يأسه الوطني عارما إلى أن حانت لحظة الحقيقة. عام 1956 حين العدوان الثلاثي على مصر طُلب منه أن يبث بيانات الغزاة باللغة العربية عبر الراديو فرفض ذلك وكان ذلك مدعاة لفصله من العمل، بل ولتسفيره من فرنسا. يومها حاول ثروت عكاشة أن يحميه من خلال تعيينه في السفارة المصرية بباريس غير أن السلطات الفرنسية أصرت على تسفيره وكان لها ذلك.

يومها عاد السريالي إلى وطنه بسريالية ناقصة. لقد عاد بفكره إلى وطنه غير أن عاطفته كانت قد فقدت جناحيها.

مصر ليست مصره

كانت مصر قد تغيرت وزملاء مغامرته الأولى كانوا قد اختفوا، موتا وسفرا. مصر الجمهورية احتضنت يونان ووهبته صفة موظف تليق بتاريخه. غير أن ذلك التكريم كان إيذانا حقيقيا باغتياله مفكرا وفنانا مستقلا. كان شعوره الوطني الذي وقف وراء قرار طرده من الأراضي الفرنسية أكبر من أن تعبر عنه فكرة أن يكون موظفا في مؤسسة رسمية، كانت بطريقة أو بأخرى تتبنى الواقعية الاشتراكية في الفن. كان زمن عبدالناصر ثقيل الوطأة على السريالي الذي صار يرسم بطريقة تجريدية، وهو ما يمكن أن يستوعبه تاريخ الفن المصري المعاصر، غير أن ذلك التحول لم يكن بالنسبة ليونان سوى إشارة لما انتهت إليه حياته من عبث وجودي. مصر التي حلمها سرياليا لم تعد موجودة. كانت مصر موجودة أمامه بقوة العسكر وبثقافة كان قد قاومها مبكرا. رمسيس يونان الذي يشبه في صوره الشاعر اليوناني، إسكندري المولد والحياة كافافي كان في حقيقته ضربة الطبل الأولى التي مهدت لولادة رسم حديث في مصر. كان يونان مناضلا في اتجاهات متعددة. سكنته سرياليته وكانت



كمال بلاطة

تلك السريالية تهمة بالنسبة للآخرين، في الوقت الذي كانت وطنيته سببا في حرمانه من الاستمرار في إقامته الفرنسية المريحة.
لا يزال يونان حتى اليوم يعيش في زمن مصري مختلف.

كمال بلاطة
الهارب من الذاكرة إليها

الحروفي في غابة التجريد

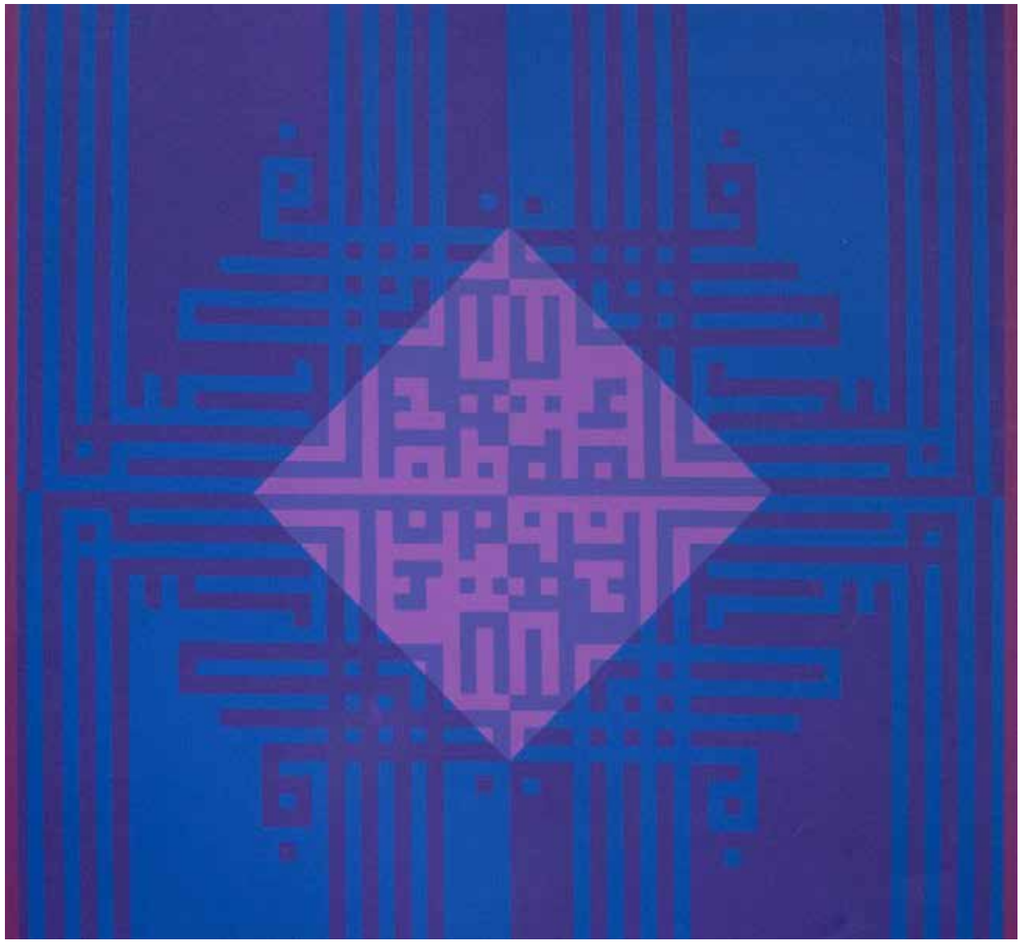
لا يلتفت كمال بلاطة إلى الوراء إلا حين يكتب. معرضه الحالي «وكان النور» المقام في لندن (قاعة بيرلوني) يقدمه في صورته الحالية، فنانا تجريديا، وهو كذلك منذ عقود. ومَن لا يعرف سيرة تحولاته الفنية يمكنه أن يكتفي بهذه الصفة.
تجدده يهبه القدرة على أن يغادر المكان الذي يطمئن إليه بثقة من يعرف أن ما ينتظره هو الأفضل دائما. فهذا الرسام الذي بدأ في صباه برسم مناظر المدينة المقدسة التي ولد فيها استطاع أن يمر بعدد من المدارس والأساليب الفنية من غير أن يشغله هذا الأسلوب أو تلك المدرسة عن البحث في جوهر الفن الذي يقع دائما خارج ما هو متداول من اقتراحات جمالية.
كان لتجربة العيش في الغرب أثرها الكبير في تطور نظرته إلى الفن ومن ثم إلى العالم الذي يحيط به بمشكلاته وقضاياه المصيرية، كما هو حال القضية الفلسطينية التي أخلص لها وكان في سبعينات القرن الماضي واحدا من أهم الرسامين الذين عرفوا بغزارة نتاجهم على مستوى الملصق السياسي.
كان يومها رساما تشخيصيا مباشرا.
ولكن بلاطة كان قبل أن يتحول إلى الفن التجريدي رساما حروفيا. ولعه بالكوفي المربع (أحد أهم أنواع الخط العربي) أهله لأن يقف في مقدمة الفنانين الحروفيين العرب، من جهة تميز قدرته على استلهام جماليات الحرف العربي بطريقة معاصرة.
كان أحيانا يكتفي بالنص، لا زيادة ولا نقصان. وهو ما تعلمه من سحر الكتابة ولذة الإصغاء، الأمر الذي يسر للحرف شكلا جماليا، سيكون بمثابة محفز لفهم ما استغلق من المعاني.
شيد بلاطة عمارته الفنية الرصينة من مواد مختلفة، بعضها مستعار من التراث البصري العربي والبعض الآخر هو وليد تأثيرات فنية غربية، غير أن المواد التي صار الفنان يخلقها بنفسه من خلال تأويل اللقى التي يعثر عليها أثناء نزهاته الفكرية بصريا هي ما تهب تجربته الفنية مكانة لائقة في المشهد الفني العربي.

المسافر بين اللغات

كمال بلاطة هو ابن القدس. ولد فيها عام 1942. في طفولته درس الرسم على يد خليل الحلبي الذي حثه على رسم مشاهد من المدينة. كان معرضه الأول الذي أقامه عام 1961 يتألف من مجموعة من اللوحات، كان قد رسمها لكي يتعلم الرسم. غير أن ذلك المعرض كان محفزا له للذهاب إلى روما من أجل دراسة الفن بين عامي 1961 و1965. بعدها تابع دراسته في واشنطن (1968. 1971) ليبدأ رحلة شتاته التي امتزج فيها الفني بالإنساني بطريقة لا تقبل فصلا. فهذا الرسام الذي عاش حياته كلها متفرغا للفن والكتابة لم تغوه مدينة من المدن التي أقام فيها (فرنسا، الولايات المتحدة، المغرب، لبنان) مثلما فعلت أخيرا برلين، التي يقيم فيها الآن. غير أن برلين بالرغم من أنها صارت اليوم تحتل الصدارة بين مدن العالم على مستوى ما تنتجه وما تحتضنه من فنون، تظل واحدة من مفردات يزخر بها قاموس الشتات الفلسطيني. مدينته الحقيقية هي القدس. ولم يكن عنوان معرضه اللندني الأخير «وكان النور» إلا إشارة إلى البهاء الذي يقيم هناك. في البعيد كما لو أنه نوع من الذاكرة. خبرة بلاطة في تركيب تفاصيل الذاكرة جعلت منه واحدا من أهم الباحثين في شؤون الفن الفلسطيني. ففي كتابيه (استحضار المكان . دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر) و(الفن الفلسطيني من 1850 إلى حاضرنا) يقدم بلاطة جردا تاريخيا، محسوبا بدقة للمراحل التي مر بها الفن الفلسطيني وللفنانين الذين شكل ظهورهم فتحا في مجال الرؤية البصرية. غير أن الذاكرة بالنسبة لفنان تجريدي، وهو ما انتهى إليه بلاطة منذ عقود، تظل مجالا حيويا قابلا للتأويل. هذا فنان لا يُمسك بيسر. شيء منه لا يزال يقيم في القدس، غير أن حريته في الرسم تجعله يندفع إلى تنفس المزيد من هواء العالم. لو عرضت لوحاته بمعزل عن أفكاره، فإن النتائج ستكون مفاجئة.

وكان النور

المدينة التي حُرم من العودة إليها تظل محور اهتمامه. سُرة الأرض هناك. ولكن المؤرخ الذي يمتلك خبرة بمشكلات الثقافة الفلسطينية كان قد أدرك في مرحلة مبكرة من حياته أن عليه أن يكون رساما أولا ومناضلا ثانيا. وهو ما جعله يستعمل الذاكرة بخفة وحرية من غير أن يكون خادما لها. ذاكرته في الفن ليست فلسطينية خالصة. إنه يتذكر ليرسم. ذاكرته تتخطى حدود المنجز البصري إلى النص التاريخي أو الديني. فبلقيس الملكة اليمنية وصديقة النبي سليمان كانت محور معرضه الذي أقامه في دبي عام 2014. كانت فكرة الصرح الممرد الذي وردت في القرآن الكريم هي ما أغرت بلاطة في الاقتراب من بلقيس، وهو اقتراب لم يكن حكائيا. كانت أعمال المعرض تنتمي إلى التجريد المحض. حاول بلاطة من خلال أعماله أن يتخيل ذلك الصرح الزجاجي ليقف مع بلقيس في فتنتها ومع سليمان في ولهه. هذا الرسام المثالي من جهة عكوفه على الرسم، مصدر إلهام وحياة، يعرف جيدا أن الفن يتسع لأكثر من حياة، لذك جاء معرضه «وكان النور» مكملا لما بدأه في بلقيس. يمكن لمَن رأى المعرضين أن يكتشف بيسر أن الرسام لا يزال مقيما في السياق الشكلي نفسه، وهو سياق يغلب عليه إيقاع الموسيقى. ستتأخر القراءة الأدبية لأعمال بلاطة، ذلك هياما عظيما بالموسيقى يسكنها. هذا رسام يدين للموسيقى بالكثير مما يفعل. أتذكر أنني حين رأيت عددا من لوحاته في دبي شعرت بأن الريح تتحرك بانفعال في القاعة التي كانت صامتة. لم تكن بلقيس مجرد أثرا قرائيا،



كمال بلاطة

كانت الملكة التي تكشف عن ساقيها من أجل أن تنتقل إلى المعجزة. ولم تكن المعجزة سوى مزيج من ألوان الماء والشمس والتراب والسماء. يعترف بلاطة «العمل الفني بالنسبة لي هو عمل فكري قبل كل شيء» بلقيس لم تكن سوى فكرة اخترعها سليمان ليجد معنى لصرحه الممرد. عبر بلاطة قصر سليمان ليصل إلى مدينته التي حُرم من العودة إليها.

الجمال باعتباره خلاصة حياة

كمال بلاطة هو نموذج مثالي للفنان المنشق. لقد أدرك بحسه النقدي المعاصر أن الذاكرة وحدها لا تصنع فنا وأن الوطن المرتجى لا تصنعه الذكريات وحدها فاتجه إلى الفن الخالص، لا ليعفي نفسه من الإجابة على الأسئلة المصيرية، بل ليضع تلك الأسئلة في سياقها المعاصر. منذ عقود لم يعد فنه ملتزما بالقضية كما يطرحها السياسيون وكما صار الناس العاديون يفهمونها. هل كان عليه أن يوضح أن الفن هو الآخر قضية؟ ولكنها قضية لا تدخل عنصرا في المعادلة التي صارت بمثابة قياس للضمير الجمعي. بلاطة الذي كان يوما ما ثائرا سياسيا لم يعد معنيا اليوم سوى بقياس تأثير تمرده على المستوى الجمالي البحت. من وجهة نظره فإن معركة من هذا النوع هي ما ينبغي لنا أن نخوضه. بلاطة يرسم تجريديا ما كان يراه شاخصا أمام عينيه، لكن بلغة بصرية يمكنها أن تكون مقنعة للغرباء. لا لشيء إلا لأنها لغة جمال خالص. وبهذا يكون بلاطة قد ارتقى بفلسطينيته إلى العالمية. ليس لديه سوى الجمال ليدافع عنه. هو رسالته. وهي رسالة فلسطين إلى العالم.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

حلا شيحة: بعد 10 سنوات من الاعتزال عادت إلى مهنة الفن

مقال

الاشتباك بين الدين والفن

ظاهرة اعتزال الفنانات في مصر

ماهر عبدالمحسن

لطالما أثارت عودة بعض الفنانات المعتزلات إلى الفن واعتزامهن الوقوف أمام الكاميرا مجدداً بعد فترة انقطاع دام، في بعض الحالات، أكثر من عقد من السنوات جدلاً واسعاً على مواقع التواصل الاجتماعي وفي الوسط الفني. ولطالما اختلف المراقبون بين مرحب ومعارض. بعض النقاد يعتقد أن إقلاع هذه الفنانة أو تلك عن الفن -أو عودتها إليه- إنما هو، بداهة، قرار شخصي يتعلق بحرية الشخص وحده أما خلع الحجاب والعودة إليه فهو أمر غير شخصي. ولدينا مثال على معتنقي الرأي الأخير يتمثل في ناقدة فنية من مصر هي ماجدة خيرالدين التي رأت أن من حقها أن ترفض عودة الفنانة المعتزلة حلا شيحا إلى ممارسة مهنتها الفنية بعد اعتزال دام 10 سنوات. بل إن الاختفاء -من وجهة نظرها- بعودة شيحة وخلعها للحجاب يُعد إهانة للفن. واليوم هناك جدل في مصر يتعلق بهذه المسألة التي تشغل الرأي العام في أكبر بلدان المشرق العربي.

الحقيقة أن المسألة التي يطرحها هذا المقال لا تخص فنانة بعينها هي حلا شيحة وحدها، ولا الآراء والمواقف الشخصية التي أحاطت بخبر عودتها إلى الفن. المسألة برمتها ترتبط بظاهرة مجتمعية لها أبعاد ثقافية ودينية واقتصادية، ظهرت في بداية التسعينات من القرن الماضي وعُرفت بـ«اعتزال الفنانات». وهي ظاهرة لها حضور في المجتمع المصري بحيث تحتاج إلى وقفة، وإلى المزيد من التأمل، بل إن رصد هذه الظاهرة وتحليلها من شأنهما أن يلقيا الضوء على تعاطي المجتمع المصري مع مفاهيم ما زالت غير مستقرة من قبيل الفن والإبداع والتدين، وصورتي الفنان والمتدين في نظر المجتمع.

فالظاهرة في أساسها هي صراع جدلي بين الدين والفن، بين صورة الفنان الذي نحبه ولنا مآخذ أخلاقية على سلوكياته، وصورة المتدين الذي يحظى بالاحترام في نظر العامة، لكنه -في الوقت نفسه- يمثل الوجه المتجهم، الذي يبالغ في جديته حتى أنه قد يفسد عليهم فرحتهم وسعادتهم التي يحصلون عليها عن طريق التعاطي مع الفن والفنانين. ولكي نفهم حقيقة الظاهرة ودلالاتها، ينبغي أن نعود للوراء إلى ما قبل التسعينات من القرن الماضي، بداية نشوء الظاهرة.

وفي هذا السياق تعتبر شمس البارودي حالة خاصة ينبغي التوقف عندها؛ فقد اعتزلت الفن في ثمانينات القرن الماضي، وفي سياق ثقافي واجتماعي مختلف، أي قبل المواجهات الحادة التي حدثت في التسعينات بين الفنانين وأصحاب الفكر من ناحية، والجماعات المتطرفة التي حملت لواء التكفير في ذلك الوقت واعتمدت العنف أسلوباً لفرض رؤيتها حول الفن والأدب ومظاهر الإبداع، من ناحية أخرى.

اعتزلت البارودي لأسباب شخصية تخص تجربتها الفنية الخاصة، حيث اشتهرت بأدوار الإغراء في الستينات والسبعينات، وجاء قرار الاعتزال بمثابة التوبة من الآثام التي اقترفتها من جراء مشاركتها في هذه النوعية من الأفلام حتى أنها تبرأت منها بعد الاعتزال. ويؤكد الفنان حسن يوسف (زوجها) أن البارودي كانت غير راضية عن نفسها، وإنما كانت تشعر بالقلق والرعب من عدم ارتدائها الحجاب. وعن تجربتها الروحية يقول يوسف «وصلت إلى المسجد الحرام.. أدت تحية المسجد وبدأت تطوف بالبيت العتيق، وبدأ جسدها يرتعد، والعرق يتصبب من جسدها، وشعرت 'شمس ND ساعتها وكأن هناك إنساناً بداخلها يريد أن يخنقها وخرج الشيطان من داخلها، وذهب الضيق الذي كان يجثم فوق صدرها، وذهب القلق» (فيصل الميموني. حسن يوسف يكشف ملابسات توبة شمس البارودي، موقع (لها أون لاين).

فاعتزال شمس البارودي لم يكن موقفاً من الفن، لكن من نوعية خاصة من الأدوار، إلا أن تجربتها الشخصية جعلت الاعتزال والتوبة مترافدين، لأنها لعبت من الأدوار ما جعل الفن والخطيئة وجهين لعملة واحدة. لهذه الأسباب اعتزلت البارودي إلى غير رجعة رغم الحملة المغرضة التي تعرضت لها -على حد قول يوسف- وبطبيعة الحال رحب جمهور شمس ومحبوها بالاعتزال، لأن الاعتزال على هذه الصورة كان بمثابة التوبة وهو ما يمس الشعور الديني لدى العامة. أما

بالنسبة للمثقفين وأرباب الفن فقد جاء رد فعلهم متحفظاً من قبل البعض ورافضاً من قبل البعض الآخر، لأنه يُعد بمثابة الإهانة والتحقير من شأن الفن.

بهذا المعنى تُعد تجربة شمس البارودي في الاعتزال لا مثيل لها.

أما في بداية التسعينات فقد تحول الاعتزال الفني إلى طوفان أغرق الوسط بحيث كنا نسمع كل عدة شهور عن اعتزال واحدة من الفنانات الشهيرات اللاتي لم نكن نتوقع أن يتخذن هذه الخطوة خاصة أنهن في قمة مجدهن الفني. وقد تزامنت هذه الظاهرة مع المد الديني وما عُرف بالصحوة الإسلامية وظهور الدعاة الجدد من ناحية، وانتشار حوادث إرهابية طالت بعض المثقفين مثل فرج فودة ونجيب محفوظ، من ناحية أخرى.

والملاحظ أن الاعتزال في هذه الفترة لم يكن مرتبطاً -دائماً- بفنانات لعبن أدوار الإغراء مثل البارودي وسهير رمزي فيما بعد، وإنما وقع من قبل فنانات عرفن بالالتزام في المسلك والملبس داخل الوسط وخارجه، وكأن الاعتزال كان نتيجة منطقية لحياتهن السابقة الملتزمة.

ومن هؤلاء كانت نسرين وزوجها محسن محيي الدين، وهناء ثروت وزوجها محمد العربي، وهما من النماذج التي اختفت بعد اعتزال الفن تماماً، فقد انقطعت أخبارهما ربما حتى هذه اللحظة. وهذه النوعية من المعتزلات غادرت الساحة في هدوء دون ضجيج، إذ لم نقف على آرائهما في الفن أو الدين، وبدا اعتزالهما مسألة شخصية تماماً بعيداً عن القيل والقال.

وعن أسباب اعتزالها تقول هناء ثروت «لقد كافحت من أجل أن أصبح فنانة ؛ وقفت ضد أهلي وأصدقائي من أجل هذا الهدف، لإيماني بأن الفن رسالة سامية، وكنت أريد أن أصل من خلاله إلى الناس بما أؤمن به من قيم ومبادئ ولكن سرعان ما تحطمت، وجدت أن الأدوار التي تصل بي إلى النجومية بعيدة كل البعد عن الأخلاقيات التي تربيت عليها، فكان عليّ إما أن أقدم أدوار الإغراء أو أرفض» (موقع جولولي، 30-12-2014).

بينما عبّرت نسرين عن سبب اعتزالها بعبارة مقتضبة مفادها أنها لم تنسجم مع الوسط الفني. وفي كلتا الحالتين صرحت النجمتان بأنهما وجدتا الراحة والاستقرار في الحياة الأسرية أكثر مما وجدتاهما في الفن.

الاعتزال في هذه الفترة لم يكن مرتبطاً -دائماً- بفنانات لعبن أدوار الإغراء مثل البارودي وسهير رمزي فيما بعد، وإنما وقع من قبل فنانات عرفن بالالتزام في المسلك والملبس داخل الوسط وخارجه، وكأن الاعتزال كان نتيجة منطقية لحياتهن السابقة الملتزمة. ومن هؤلاء كانت نسرين وزوجها محسن محيي الدين، وهناء ثروت وزوجها محمد العربي، وهما من النماذج التي اختفت بعد اعتزال الفن تماماً، فقد انقطعت أخبارهما ربما حتى هذه اللحظة

غير أن فريقاً من المعتزلات لم يقنع بالحياة الأسرية مثل سهير البابلي وشهيرة وياسمين الخيام، اللاتي حاولن أن يستبدلن برسالة الفن رسالة أخرى دينية تنفع الناس وتكون وسيلة لمرضاة الله، فاتجهن إلى أعمال البر وخوض غمار الدعوة. ساعد في ذلك أن هذه الفئة ارتبط اعتزالها ببعض الرموز الدينية مثل عمر عبدالكافي والشيخ الشعراوي، أو ارتبط بتجربة روحية خاصة.

فقد صرحت الفنانة سهير البابلي بأنها سألت عددا من الشيوخ، أبرزهم الشيخ محمد متولي الشعراوي، واقتنعت بأنها مقصرة بحق دينها، فلجأت إلى ارتداء الحجاب، لأنها خافت من عقاب الله. وتحكي الفنانة شادية أنها عادت من زيارة لبيت الله الحرام، وهي تحمل بداخلها رغبة شديدة في اعتزال الفن، والتقت بالشيخ الشعراوي في ذلك الوقت لتسأله عن بعض الأمور الدينية ثم أعلنت بعد ذلك اعتزالها الفن. وجاء اعتزال الفنانة نورا في منزل الفنانة عفاف شعيب -وفقاً لتصريحات عفاف شعيب- عندما كانت في زيارة لختم القرآن، واستمعت إلى سورة «مريم» من خلال «الراديو»، فاهتزت بشدة وظلت تبكي بصوت مسموع، ثم قالت للجميع إنها سوف تعتزل الفن نهائياً. كما صرحت الفنانة سهير رمزي في حوار تلفزيوني بأنها لم تكن تفكر في ارتداء الحجاب حتى قابلت الشيخ عمر عبدالكافي الذي قال لها «ربنا مخاصمك، لأنك بعدم ارتدائك للحجاب تبارزين الله بجمالك الذي وهبه لك»، بعدها قررت عدم استكمال حياتها دون حجاب.

ومن الفنانات اللاتي اعتزلن نتيجة تجربة نفسية وروحية الفنانة عفاف شعيب التي صرحت في أحد اللقاءات التلفزيونية بأنه بعد وفاة أخيها جاءتها رؤيا، ظهر فيها أخوها وهو يقول «الدنيا فانية، وكل متع الدنيا زائلة» وقصت الرؤيا على صديقتها الفنانة ياسمين الخيام، التي نصحتها بارتداء الحجاب، بعدها اعتزلت عفاف شعيب التمثيل لفترة ثم عادت مرة أخرى لتقديم أعمال وهي مرتدية الحجاب. وكذلك الفنانة الراحلة مديحة كامل التي اعتزلت بعد أن رأت رؤيا روتها ابنتها. وفيها شاهدت شخصاً يتقدم نحوها، ويعطيها رداءً أبيض فضفاضا قائلاً «لقد آن الأوان يا مديحة». وبالفعل استيقظت وقد عزمت على ارتداء الحجاب للأبد.

ومن الملاحظ أن الفنانات اللاتي اعتزلن الفن لأسباب أخلاقية أو دينية هن اللاتي أثار اعتزالهن الجدل، في حين كان اعتزال الفنانات لأسباب شخصية واجتماعية أمراً عادياً لم يتوقف عنده الناس طويلاً، بل إنه في الكثير من الأحيان يسقط من الذاكرة الجمعية ويغيب في طي النسيان، ومن هؤلاء ليلى حمادة وجيهان نصر ونسرين إمام، وكلهن فضلن الاعتزال لتغليب الحياة الأسرية على الحياة الفنية.

والحقيقة أن هذه الطريقة في الاعتزال هي الطريقة الطبيعية التي تماثل اعتزال لاعبي الكرة عندما يتقدم بهم العمر ويفقدون اللياقة البدنية والنفسية المطلوبة للاستمرار في الملاعب. وقد كانت هذه هي الطريقة السائدة لدى فنانات الزمن الجميل على نحو ما رأينا في حالات اعتزال الفنانات: ليلى مراد وسامية جمال وهند رستم وغيرهن.

ولأن اعتزال الفنانات في السنوات الأخيرة كان مرتبطاً بموقف ديني أو أخلاقي من الفن، وهو موقف غير نهائي يخضع لاعتبارات كثيرة قد تتجاوز الموقف الديني والأخلاقي وقد تتماس معه، لكن من زاوية خاصة، فقد شاهدنا ظاهرة عودة بعض الفنانات المعتزلات للفن. وهو الموقف الأكثر إثارة للجدل، خاصة أن هؤلاء الفنانات العائدات كن قد اعتزلن الفن لأنه -من وجهة نظرهن- متعارض مع الدين.

ومن هنا كان يثار السؤال دائماً: هل اعتزلن -في الحقيقة- لأسباب أخرى غير دينية، ومن ثم عدن مرة أخرى إلى الفن بعد زوال أسباب الاعتزال؟ أم أنهن اعتزلن لأنهن اكتشفن بعد رحلة بحث ألا تعارض بين الفن والدين؟ أم أن المسألة -في التحليل الأخير- تخضع لأسباب اقتصادية تحرك الفنانات، سواء باتجاه الفن أو باتجاه الدين على نحو ما يروج البعض؟

في الواقع لا يمكننا أن نجزم بحقيقة السبب الذي يقف وراء عودة الفنانات المعتزلات، كما لم نستطع أن نجزم بحقيقة السبب الكامن وراء اعتزالهن، لأننا -في كل الأحوال- نعتمد على تصريحاتهن التي يرددنها في وسائل الإعلام، وهي تصريحات قد تبدو متناقضة في بعض الأحيان وقد تبدو غير مقنعة في أحيان أخرى.

لذلك، لا سبيل أمامنا سوى الاعتماد على رؤية المشهد من الخارج، مع أخذ تصريحات الفنانات العائدات وتصرفاتهن على محمل الصدق.

وفي محاولة تفسير ظاهرة عودة الفنانات المعتزلات يرى البعض أن الظروف المادية هي السبب، بينما يرى البعض الآخر أنه الحنين للنجومية والشهرة، ويمثل للحالة الأولى بالفنانتين عبير صبري وصابرين، وبالحالة الأخيرة بالفنانتين غادة عادل وإيمان العاصي.

تعتبر ظاهرة اعتزال الفنانات مؤشراً جيداً على فهم حالة التوتر القائمة بين الدين والفن في المجتمع، وهي الحالة التي انعكست على الأحداث السياسية بعد ثورة 25 يناير، وجعلت معظم الفنانين يقفون في جبهة واحدة للدفاع عن مصالحهم، خاصة بعد أن اعتلى التيار الديني سدة الحكم في البلاد. والمسألة برمتها تحتاج في نظرنا إلى إعادة صياغة للعلاقة بين الديني والفني بحيث لا يشعر الفنان بالحرج إذا أراد أن يجمع بين المجالين دون أن يحس بالتعارض بينهما

كما يحاول فريق ثالث تقديم تفسير علمي نفسي للظاهرة يعول فيه على الاضطراب الوجداني، والحالة المزاجية المتقلبة التي تصيب أغلب نجوم الفن.

والحقيقة أن المسألة -من وجهة نظرنا- تظل مرتبطة بالعلاقة الإشكالية التي بين الفن والدين في المجتمع المصري، وهي علاقة تعارضية انفصالية تحكمها الصيغة المنطقية «إما - أو»؛ إما أن تكون فناناً أو تكون متديناً دون وجود حل وسط مُرضٍ. وإزاء هذا التعارض ظهرت محاولات للتوفيق بين هذين النقيضين الظاهرين، فحاولت بعض الفنانات -مثل عفاف شعيب ومنى عبدالغني- أن يمثلن بالحجاب، وهو ما حصرهن في دائرة ضيقة من الأدوار التي تتطلب شخصيات ترتدي الحجاب. كما وجدت صابرين حلاً مبتكراً يسمح لها بأداء شخصيات أكثر تنوعاً دون أن تكشف عن شعر رأسها، وذلك عن طريق ارتداء «الباروكة».

وفي السياق ذاته حاولت فنانات أخريات أن يتجاوزن التدين الشكلي على الشاشة فعملن على تقديم أدوار هادفة تحقق المتعة للمشاهد وتقدم له رسالة سامية في الوقت ذاته على نحو ما عملت حنان ترك في بعض المسلسلات، وإن كانت توقفت لصعوبة تحقيق هذه المعادلة الصعبة (كما ورد في بعض تصريحاتها). وفي المقابل عادت بعض الفنانات مثل عبير صبري إلى نقطة البدء حتى أنها قدمت أدواراً تحتوي على مشاهد ساخنة كما في فيلم «عصافير النيل»، وعلقت على ذلك بأن الله وحده هو الذي يملك الحساب وليس الإنسان.

وبهذا المعنى، تعتبر ظاهرة اعتزال الفنانات مؤشراً جيداً على فهم حالة التوتر القائمة بين الدين والفن في المجتمع، وهي الحالة التي انعكست على الأحداث السياسية بعد ثورة 25 يناير، وجعلت معظم الفنانين يقفون في جبهة واحدة للدفاع عن مصالحهم، خاصة بعد أن اعتلى التيار الديني سدة الحكم في البلاد.

والمسألة برمتها تحتاج في نظرنا إلى إعادة صياغة للعلاقة بين الديني والفني بحيث لا يشعر

الفنان بالحرج إذا أراد أن يجمع بين المجالين دون أن يحس بالتعارض بينهما، ومن ثم لا يكون عرضة لاستهجان المجتمع إذا لعب أدواراً مخالفة لتقاليده، أو لا يكون عرضة لرفض الفنانين إذا قرر الخروج من زمرتهم والتخلي عن المجد الفني والتفرغ للعبادة وأعمال البر.

فالمسألة في التحليل الأخير مسألة حرية اختيار، وينبغي احترامها من قبل الجميع. غير أن المناخ العام يحتاج إلى تحريك بحيث يسمح بهذا التعايش بين المجالين دون حرج أو إشكال. ولن يتحقق ذلك إلا إذا سُمح لكافة التيارات بالتعبير الفني عن أفكارها وقناعاتها دون رفض أو تسفيه لها من قبل التيار الفني السائد، المتأثر بعادات وتقاليد فنية تنتمي إلى مجتمعات أخرى لها ظروفها المختلفة.

فالقُبلة السينمائية -على سبيل المثال- كان أول ظهور لها عام 1896 في الأفلام الأميركية الصامتة. وبالرغم من أنها قوبلت بالرفض من قبل المدافعين عن الأخلاق العامة خاصة في نيويورك، إلى درجة أن أحد الناقدين أعلن أن مثل هذه الأشياء تستدعي تدخل الشرطة، إلا أنها وصلت إلى الذروة خلال العصر الذهبي الهوليوودي في ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين مع ازدهار التعبير الجسدي على الشاشة واعتبارها مكملة للمشاهد الرومانسية مع العيون وسائر أجزاء الجسم، وقد انتقلت إلى جميع أنحاء العالم باعتبارها واحدة من العلامات المميزة للفن السينمائي.

وبالرغم من أن القُبلة السينمائية لا تنتمي إلى جوهر العملية الإبداعية في الفن السينمائي، إلا أنه -وبمرور الوقت- تعامل معها مبدعونا العرب على أنها مسألة تخص الضرورة الفنية، بمعنى أنها تكتسب مشروعيتها من خلال السياق الدرامي، بحيث لا يمكن استبعادها -بأي حال من الأحوال- إذا اقتضت الضرورة الفنية ذلك. ولما كانت الضرورة الفنية مسألة فضفاضة، وغير منضبطة مثل الضرورة المنطقية والعلمية، فقد صارت باباً لتمرير الكثير من المشاهد المجانية التي لا تهدف إلا إلى الإثارة وتحقيق أكبر الإيرادات من شباك التذاكر.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، إنما امتد إلى سائر المشاهد العاطفية -خاصة الساخنة منها- التي تتجاوز مجرد التقبيل. وقد وصل التمسك بالضرورة الفنية على هذه الصورة إلى درجة أنها شكلت أخلاقا فنية خاصة تفوق الأخلاق الاجتماعية، ودينا أرضيا يعلو على أديان السماء.

مكننا القول إن محاولة تخليص ما هو فني مما هو ديني محاولة غير عادلة بكل المقاييس. فالفن، في الوقت الذي يرفض فيه تدخل الدين في شؤونه لا يتورع عن اتخاذ هذا الأخير موضوعاً نقدياً لإبداعه، ليس هذا فحسب، بل إن الفن لا يتورع عن اختراق المناسبات الدينية (شهر رمضان والعيدين) المخصصة للعبادة، وتحويلها إلى سوق للترويج والتربح من منتجاته التي صنعها وفقاً لقناعاته ومبادئه التي قد تخالف تعاليم الدين

وإزاء هذا الموقف كان طبيعيا أن ترفض بعض الفنانات المشاهد الساخنة المحتوية على قُبل سينمائية أو تلك التي تُصور في البارات وداخل غرف النوم. وفي المقابل كان طبيعيا أيضا -في ظل هذا الفهم للضرورة الفنية- أن يرفض المخرجون الانصياع لهذا التحفظ تحت مقولة «إما فن أو لا فن».

على الجانب الآخر، قامت محاولات لتأسيس مصطلح فني جديد يستوعب وجهة النظر المحافظة في الفن، وهو مصطلح «السينما النظيفة». إلا أنه -وبالرغم من كون المصطلح مصرياً خالصاً، معبراً عن إشكالية واقعية تخص المجتمع العربي وتتناسب مع أخلاقياته وعاداته وتقاليده- تمت مهاجمة المصطلح والتهكم عليه باعتباره ينطوي -ضمنيا- على حكم أخلاقي معياري بعدم نظافة السينما السائدة، وتم وأد المصطلح في مهده.

والحقيقة أن الرؤية الواحدة المستوردة التي تهيمن على السينما المصرية، هي المسؤولة عن هذه الإشكالية التي تضع الفنانين في الحرج، ونعود لنكرر أن الحل يكمن في السماح لاتجاهات سينمائية مغايرة بالتعبير عن نفسها، سواء بإحياء مصطلح السينما النظيفة، الذي يعتمد على الإيماء بدلا من التعبير المباشر، أو بابتكار مصطلحات أخرى.

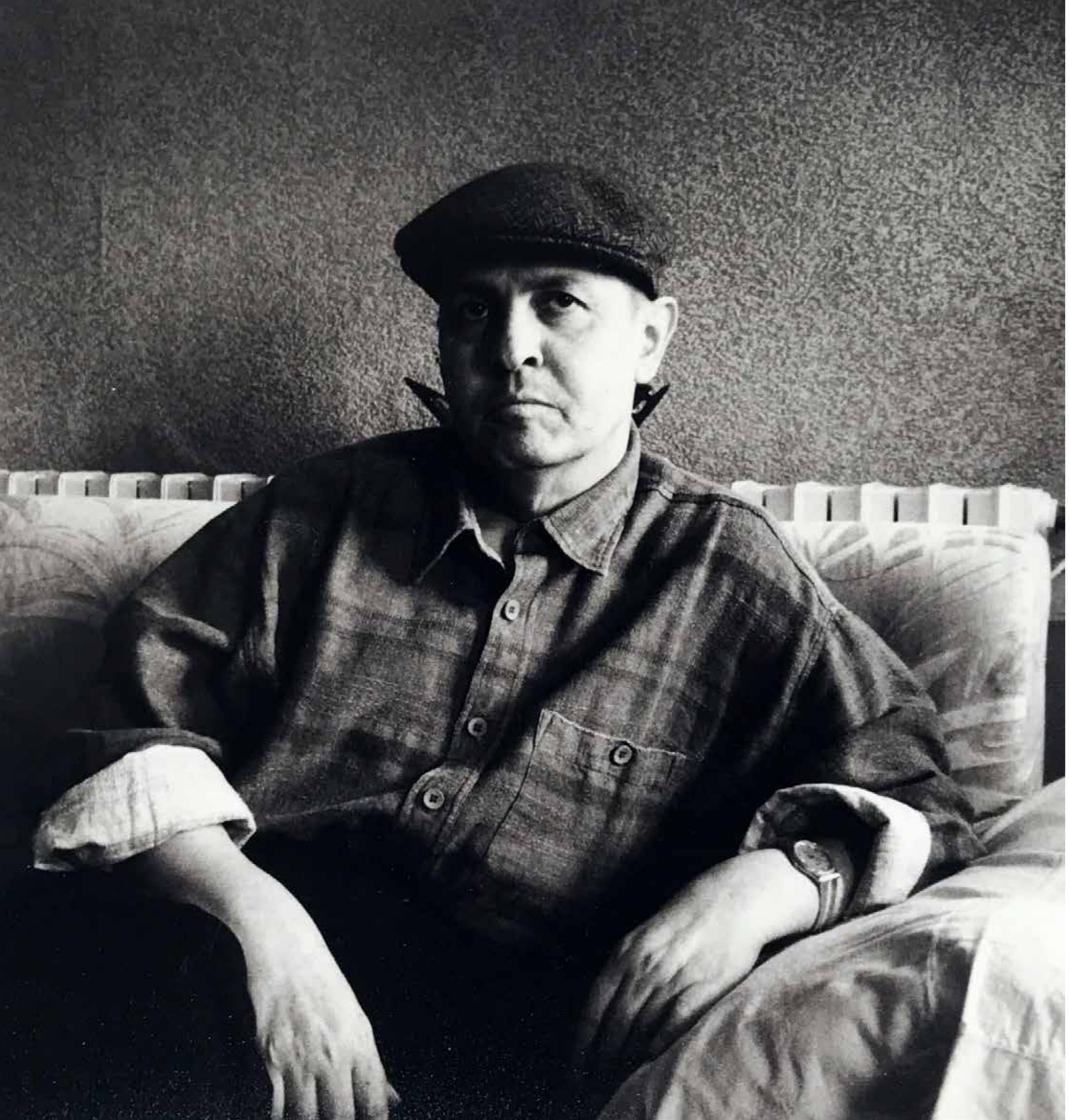
وتاريخنا الثقافي يشهد بأننا كنا من المرونة بحيث قبلنا مصطلحات -تبدو شاذة- من قبيل «مسرح العبث» و«أدب اللا معقول» إلا أننا رفضنا -في العصر الحالي- مصطلحات أخرى، بالرغم من أنها تحمل صيغة أخلاقية، من قبيل «الأدب الإسلامي» و«السينما النظيفة». وواضح أن الإشكال راجع إلى الصبغة الدينية التي تغلف هذه المصطلحات (صراحة أو ضمنا).

ويمكننا القول إن محاولة تخليص ما هو فني مما هو ديني محاولة غير عادلة بكل المقاييس. فالفن، في الوقت الذي يرفض فيه تدخل الدين في شؤونه لا يتورع عن اتخاذ هذا الأخير موضوعاً نقدياً لإبداعه، ليس هذا فحسب، بل إن الفن لا يتورع عن اختراق المناسبات الدينية (شهر رمضان والعيدين) المخصصة للعبادة، وتحويلها إلى سوق للترويج والتربح من منتجاته التي صنعها وفقاً لقناعاته ومبادئه التي قد تخالف تعاليم الدين.

المسألة إذن في حاجة إلى فض الاشتباك بين ما هو ديني وما هو فني بحيث يتماهى الإثنان في بنية أو مركب أعلى، فلا يقف أحدهما موقف الضد أو الخصم من الآخر، وإنما باعتبارهما وجهين للنشاط الإنساني الخصب الذي يستوعب هذا وذاك. لأن ما هو فني ناجح حتى الآن في تهميش وإقصاء ما هو ديني من دائرة الإبداع، فنحن في حاجة إلى كوادر جديدة تؤمن بقناعات مغايرة ويسمح لها بخوض غمار الإبداع الفني عموماً، والسينمائي بخاصة، على كافة المستويات: إنتاجاً وإخراجاً وتمثيلاً، وعندها لن تكون هناك حاجة إلى اعتزال الفن أو العودة من الاعتزال للفن، لكن ستكون هناك مساحة رحبة يتحرك فيها الفنان وفقاً لقناعاته واختياراته دون أن يضحي بفنه أو يبتعد عن دينه على نحو ما يصور لنا المشهد الحالي.

كاتب من مصر

داؤود حسن داؤود



سعدالله ونوس

نبوءة الغائب

يعتبر سعدالله ونوس (1941-1997) واحدا من ألمع الكتاب المسرحيين العرب، وأكثرهم شهرة. وتقف تجربته إلى جانب كبار الكتاب المسرحيين العرب من أمثال ألفرد فرج، نعمان عاشور، سعدالدين وهبة، وعصام عبدالكريم برشيد. وقد أخرجت أعماله المسرحية في شتى العواصم العربية، ووجد بعضها طريقه، في مرات قليلة، إلى الخشبات الأوروبية. درس الصحافة والمسرح في القاهرة أولا ثم في باريس.

مسرحياته المبكرة «فصد الدم»، «جثة على الرصيف» و«مأساة بائع الدبس الفقير»، نشرت في الآداب البيروتية سنة 1964. وبعد عام واحد صدرت أول مجموعة له من المسرحيات القصيرة عن «وزارة الثقافة» تحت عنوان «حكايا جوقة التماثيل» وضمت ست مسرحيات منها «لعبة الدبابيس» و«الجراد» و«المقهى الزجاجية» و«الرسول المجهول في مأتم انتيجونا». كان في باريس عندما وقعت هزيمة حزيران 1967، فكتب مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» فمسرحية «عندما يلعب الرجال».

مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» كانت أول عرض مسرحي لونوس في مهرجان دمشق المسرحي سنة 1970 من إخراج علاءالدين كوكش وكان قد انتهى من كتابتها عام 1969، وأخرج رفيق الصبان «مأساة بائع الدبس الفقير» وتم تقديم العملين في عرض واحد وفي العام نفسه أصدر «بيانات لمسرح عربي جديد» واختتم العام بنشر مسرحيته الشهيرة «مغامرة رأس المملوك جابر». وتوالت بعد ذلك مسرحياته: 1972 «سهرة مع أبي خليل القباني»، 1977 «الملك هو الملك».

خلال فترة الثمانينات توقف عن الكتابة، ولكنه سرعان ما عاد إليها في أواسط التسعينات على إثر إصابته بالسرطان، فبدت تلك العودة لمتابعي تجربته تحديا للمرض والموت. فقدم «منمنمات تاريخية» و«الليالي المخمورة» و«طقوس الإشارات والتحولات». بعض نقاد المسرح اعتبروا مسرحياته هذه هي الأنضج من بين جميع أعماله. علما أن نقادا آخرين ظلت لديهم جاذبية قوية نحو البعد الوجودي العفوي والحر الذي عبرت عنه مسرحياته المبكرة.

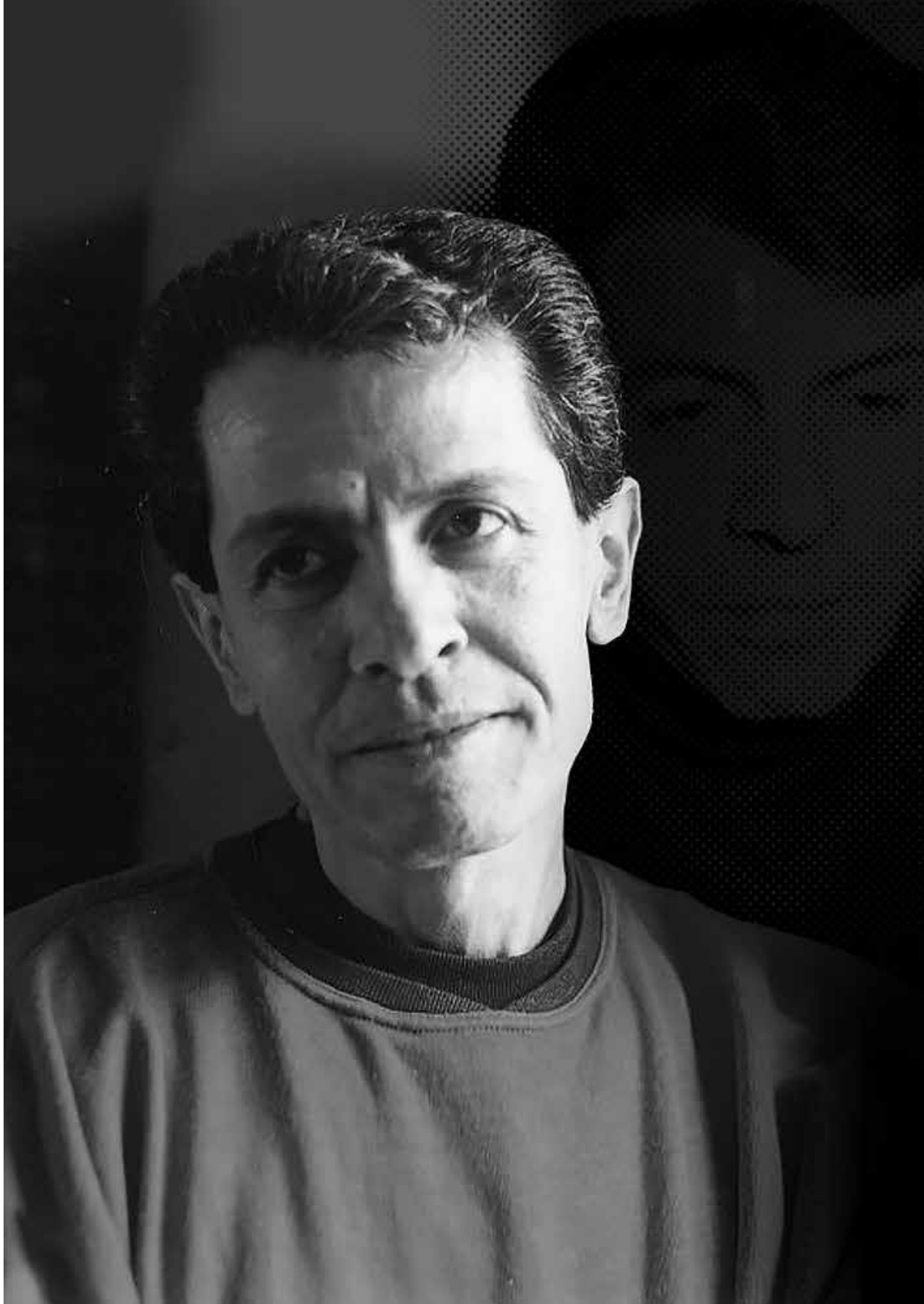
في هذا الملف تحاول «الجديد» استعادة تجربة سعدالله ونوس، احتفاء بها وتكريما لذكراه وقد مرّ عقدان على رحيله.

لم يكتف سعدالله ونوس بأن اهتم بالمسرح، فهو كان، إن في كتابته المسرحية أو في حواراته ومقالاته، منشغلا بصورة كبيرة بالبعد الاجتماعي/السياسي الذي عبرت عنه مسرحياته بدءا من حفلة سمر من أجل 5 حزيران وحتى أعماله الأخيرة. فكان صاحب هم اجتماعي سياسي ومنتميا فكريا إلى صفوف اليسار.

ضم الملف عددا من المقالات حول تجربة الكتابية وتجربة عدد من المسرحيين العرب مع أعماله، فضلا عن أرشيف للصور أمدتنا به ابنته، وجلسة مع رفيقة حياته الفنانة المسرحية فايزة شاويش، كما ضمّ أخيرا نصا مستعادا لواحد من آخر الحوارات التي أجريت مع الكاتب قبل بضعة أشهر من رحيله سنة 1997.

قلم التحرير

سعدالله ونّوس
حروب مقبلة



هنا في هذا الحوار محاولة متواضعة لتكريم سعدالله ونّوس في مناسبة تكريمه من الحركة المسرحية الدولية التي تجد فيه مؤلفا مسرحيا صاحب نموذج مسرحي لامع، ورؤية متقدمة حول ما يعنيه المسرح، عبرت عنها مسرحياته أولا، ومن ثم انشغالاته بقضايا العلاقة بين المسرح والمجتمع. والكلمة التي سيلقيها سعدالله ونّوس (بمناسبة يوم المسرح) كان قد سبقه إلى إلقائها في يوم المسرح العالمي مؤلفون مسرحيون من طراز أليخاندرو كاسونا، وول سونيكا، جورج شحادة، يوجين يونسكو وجان أنوي، وآخرين.

في بيروت تعرّفتُ إليه، شخصا أميل إلى النحول، لطيف الحضور، كان ذلك قبل عام واحد من وصول دبابات الإسرائيليين إلى مشارف المدينة. وآخر لقاء لي به كان في الأيام الأولى من الحصار. واليوم، ببأس شديد وشجاعة نادرة، وبشغف بالكلمة والكتابة، يواجه سعدالله ونّوس السرطان. خاض معه جولات دفاعا عن حياته، وهو مستمر يصارعه بالشدة نفسها التي دافع فيها، ولا يزال عن أصوات المجتمع في صيغة مسرح جديد، يقف ضد الصوت الواحد.

صوته ظلّ يصلني، من وقت إلى آخر، وكلما سنحت الفرصة، عبر الأسلاك، حزينا، شيئا ما، لكنه معافى فهو لم ينكسر.

أربع سنوات مرّت منذ أن اكتشف سعدالله ونّوس في حياته هذا العدو الجديد الأقل وضوحا بين أعدائه، وخلال هذه الفترة العصيبة أنجز الكاتب أعمالا مسرحية تلوح معها انعطافة مؤثرة في تجربته، نشر منها حتى الآن ثلاث مسرحيات كبيرة هي منمنمات تاريخية، ملحمة السراب، وطقوس التحوّل والإشارات، ومسرحيتين قصيرتين هما يوم من زماننا، وأحلام شقية.

إنها أعمال رائعة قلت له ذلك، فرد مجاملا بتواضع، وسأل إن كان كل شيء بالنسبة إليّ على ما يرام في لندن؟ تقريبا، قلت، وسألته إن كان الربيع في دمشق دافئا هذا العام. فقال إنه ربيع جميل. كان ذلك في 1996 على إثر اختيار الكاتب صوت ذلك العام في قول كلمة المسرح العالمي.

نوري الجراح

الجديد: قرأتُ كلمتك في يوم المسرح العالمي ركّزت فيها على الحوار وأهميته المتزايدة داخل المجتمع، وبين المجتمعات، حوار الأفراد وحوار ناس الشارع، وحوار المثقفين، حوار الأفكار، والحوار بين عناصر الاختلاف بين أطراف المجتمع، وفي العالم. إنك تنظر إلى كل هذا بصفته ركنا أساسيا من أركان المسرح. هل تظن أن في العالم العربي اليوم إمكانا حقيقيا لاستمرار المسرح.

ونوس: للمسألة جانبان. في الجانب الأول هناك الوضع الداخلي في كل مجتمع على حدة. وأنا لن أراوغ وأقول إنني لا أقصد مجتمعي ومجتمعاتنا العربية، بل أقصد هذه المجتمعات بدرجة ما. في داخل المجتمع تبدو أقنية الحوار مسدودة، وظهور الجماعات المتطرفة التي تحاول أن تكون وكيل الله على الأرض، وأن تعبر عن رأيها بالقنبلة والرصاصة، والأنظمة التي واجهت وتواجه هذه التجمعات والجماعات أيضا بالسجن والرصاصات وتكميم الأفواه، أقول في كل هذا المشهد إن هناك حاجة ملحة لأن يبدأ الحوار، وما لم يبدأ الحوار فإن الطريق ستكون مسدودة وإننا نسير نحو أشكال من الحرب الأهلية التي ستعصف بنا جميعا. إذن، نحن في حاجة ملحة إلى الحوار الاجتماعي.

لعل الغياب الطويل لممارسة الديمقراطية والحوار جعل من استعادة هذا التقليد مسألة عسيرة تحتاج إلى مران وتدريب وكثير من الصبر والعقلانية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تلاحظ أن هناك غيابا للحوار على المستوى العالمي. فالغرب الذي شنف آذان البشرية طوال سنوات الحرب الباردة، وخلال عقد الثمانينات من القرن الماضي الذي لاحت فيه البوادر الفعلية لانهيار الاتحاد السوفييتي،

هذا الغرب الذي أهلكنا تغنيه بقيم الديمقراطية والتعددية والحوار، وتبشير المجتمعات المتنوعة والمتعددة بازدهار قريب وممكن، هذا الغرب الذي أفرط في الحديث عن حقوق الإنسان والعدالة بين الدول، وأفرط في تقديم صورته كحل نموذجي لمشاكل التخلف والاستبداد والحاجة والجوع والفقر، هذا الغرب، بعد أن انتصر، وبدءا من العام 1990، أي منذ أزمة الخليج، تنكر لكل هذا القاموس الذي استخدمه تكتيكيا خلال حربه الباردة للانتصار على المعسكر الاشتراكي، ونسي دفاعه الحار عن حقوق الإنسان، ونسي حرصه الشديد على الديمقراطية، وعاد يكيّف الأمور في العالم وفق مصالحه، فحيث يجد مصالحه مؤمّنة لا يستنكر أبشع أشكال الدكتاتورية، ولا يبالي بحقوق الإنسان، وبما تعانيه مجتمعات الاستبداد وانغلاق الحوار، أكثر من ذلك، الغرب أيضا أغلق الحوار، وأصبحت أداته في التعامل مع العالم أداة العنف والتهديد.

أستطيع أن أقول إن العالم شاهد بعد انهيار المعسكر الاشتراكي ظهور توتاليتارية هي أبشع من كل توتاليتارية عرفها التاريخ منذ فجر البشرية وحتى اليوم. توتاليتارية يقبض عليها حفنة ممن يسمون سادة العالم الجدد، وهم أثرياؤه الكبار من رئيس شبكة الإنترنت إلى سواه من ملوك البورصة، مجموعة من السادة الذين لا يملكون أيّ تقاليد، ولا تشغلهم أيّ وساوس حول مستقبل الإنسانية أو مصير العالم، وهم خليط من ممارسات مافيوية على ألعاب بنكنوتية، ولا يستندون إلى أي قاعدة من ثقافة أو من قيم؛ هؤلاء الذين يسيطرون على الإعلام والأحداث، وبالتالي على مصير البشر، هم نظام توتاليتاري لا توجد فيه فسحة لا للفرد ولا لشعوب برمتها.

وبما أن هذه الطغمة ليس لديها أي هم إلا الربح الفوري والسريع على حساب البشر والطبيعة، فإنها تقامر بمستقبل الإنسانية والكرة الأرضية على حدّ سواء.

وفي هذا الواقع التوتاليتاري المدجج بالسلاح والمال يُلغى الحوار، وتُهمش الثقافة، ويُعمم الإعلام المبني على التلقين والسطحية وتعميم التفاهة.

وحين أحلم بأن يوقظ المسرح قابليات الحوار على مستوى مجتمعي، وعلى مستوى العالم، فإنني أعلم أنني أماثل الدونكيشوت في حماسته وأوهامه على حدّ سواء. لكنني أعتقد أننا محكومون بأن نقدم شهادتنا، وبأن نأمل أن الواقع الراهن ليس واقعا نهائيا، وأنه سيكون في وسع ذوي النوايا الطيبة من مثقفين وفنانين أن يوقفوا ذات يوم هذا المونولوج التوتاليتاري السائد في زمن النظام العالمي الجديد، وأن يبدأوا بالاحتفال والحوار معا.

المثقف حليف الانقلابي

الجديد: دشنت حرب الخليج الثانية حقبة جديدة من علاقة المثقف العربي بالسياسي حاكما ومعارضا، وقبل المثقفون العرب القسمة على خطين متنازعين لأحدهما غلبة بليغة ورجحان في كفة حضوره، ولكن الجسم الثقافي العربي، في كلا الحالتين لم يتمكن من إنتاج وضعية مستقلة للمثقف تمكنه من تقديم موقف تاريخي بصدد الصراع وقضاياه، تُرى لِمَ حصل ذلك للمثقف، ألكونه لم يتحرك، منذ بداية هذا القرن في أطر ومؤسسات أهلية مستقلة، وبالتالي لم يملك مصيره بالأمس حتى يكون في وسعه اليوم أن يستقل بموقف ثالث خارج الثنائية الظالمة للصراع بين صفين من القوى المناقضة لوجوده وأحلامه؟

ونوس: نعم، المثقف العربي لم يستطع الاستقلال بموقفه منذ البداية، ولربما لم يجد هذا المثقف في فترة من الفترات أن هناك خطرا كامنا في تلك الوضعية التاريخية التي حكمت علاقته بالسياسي، فهو لم يحدد بكيفية عقلانية وبعد تأمل عميق في واقعه وفي دوره كمثقف، علاقته بالسياسي، بل ترك هذه العلاقة سائبة رجراجة خاضعة للظروف.

وفي فترات كان المثقف يحس أن موقعه الطبيعي هو أن يقف خلف السياسي، وفي فترات كان يحس بالصَّغار أمام السياسي، وبالتالي فإنه كان ينظر إلى دوره كداعية، أو كمعلق بليغ على ممارسات السياسي، لأن المثقفين لم يهتموا مبكرا بتحديد هذه العلاقة وكشف أخطارها، ولأنهم، وبسبب استعجال نافد الصبر لإحراز التقدم، تعاونوا مع السلطات الانقلابية ودافعوا عنها، وراهنوا على مقدراتها لإنجاز الأهداف التي يحلمون بها من تحديث وعدالة. وكل هذا جعلهم يجدون أنفسهم، في النهاية، تحت رحمة السياسي، ومضطرين للقبول بالأشكال التنظيمية التي يعرضها عليهم أو يرتبها لهم. وهي، غالبا، تنظيمات عمُلها الأساسي أن تدافع عن النظام ضد الكاتب، وأن تحمي النظام من الكاتب، وأن تصون حرية التعبير للنظام في مواجهة الكاتب.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، إذا تجاوزنا فترة الاستنارة التي عرفتها البلاد العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن الحالي، أي فترة الطهطاوي والكواكبي ومحمد عبده وفرح أنطون وعلي عبدالرازق وسلامة موسى وطه حسين وسواهم ولا يقلل من استنارة هذه الفترة وليبراليتها إن

> **أقول في كل هذا المشهد إن هناك حاجة ملحة لأن يبدأ الحوار، وما لم يبدأ الحوار فإن الطريق ستكون مسدودة وإننا نسير نحو أشكال من الحرب الأهلية التي ستعصف بنا جميعا**

لم يكن يؤكدها ما دار من سجال حول كتابيْ «في الشعر الجاهلي» لطه حسين، و«الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبدالرازق. إذا تجاوزنا فترة الاستنارة هذه، فإن المثقفين العرب في ظلال الدولة الوطنية خضعوا، خصوصا منذ السبعينات، لأبشع أشكال الاضطهاد والتهميش والضغط. ثمة أنظمة استخدمت ذهب المُعز، وأخرى استخدمت سيفه، وجميعها اتفق على أن المثقف مشاغب ينبغي ترويضه أو التخلص منه. ولعل أكبر شريحة عرفتها السجون السياسية هي شريحة المثقفين.

هذان العاملان المتداخلان هما اللذان أديا إلى عجز المثقفين عن إيجاد صيغة لتشكيل جبهة مستقلة تحمي الثقافة وحريتها، وتعمق الصلة بين المثقف وشعبه، وتواجه بجرأة وبصوت جماعي له رجع مدوٍّ يتموّج من المحيط إلى الخليج هذه السلطات اللاشرعية التي دمّرت مجتمعاتها وبددت، وربما إلى زمن طويل، فرصتها في دخول العصر الحديث، أو إلى إحراز ما كنا نحلم به من تقدم وحداثة وعدالة.

الجديد: لكن المثقف العربي الحديث، أو المتطلع إلى الحداثة عبر مرارا عن عدم استعداده لقبول الاختلاف، بل إنه ذهب في بعض الحالات، كما نجد في مصر والجزائر، إلى مساندة السياسي الحاكم الذي يخوض معركة دامية مع قطاع من الناس وممثليهم من الإسلاميين، وهذه سابقة مضادة للفكر، ومضادة للحوار، وانزياح عن الموقف من قضية الحرية، وتأكيد على عدم نضج المثقف الحداثوي في موقفه من الصراع الاجتماعي؟

ونوس: يجب أن نكون صريحين. إن هذه السنوات الطويلة، حوالي خمسة عقود، وفي بعض البلدان العربية أكثر من ذلك، منذ نشوء الدولة ربما، هذه العقود من العيش في ظل الاستبداد، وعدم ممارسة الديمقراطية إلا عبر الحلم والكتابة الوجدانية، كل هذا لا بد أن يترك نوعا من الوشم حتى على المثقف ذاته، بحيث يصبح هو الآخر، شاء أم أبى، مستبدا صغيرا يضيق بالرأي الآخر، ويضيق بالحوار، ويضخم أناه كتعويض صبياني عن الشعور بالعقم وانعدام الفاعلية.

نعم نحن المثقفين العرب نحتاج، كشعوبنا تماما، إلى فترة مران نتدرب فيها على ممارسة الديمقراطية وقبول التعددية واعتماد الحوار سبيلا للوصول إلى ما هو صحيح، وإلى ما هو قادر على إغنائنا جميعا.

وإذا كان هذا المران لا يستطيع أن يقوم به شعب إلا إذا أعطي الديمقراطية فعلا، ومارس حقه في التعبير، فإن المثقفين، بحكم وعيهم وطليعيتهم، ينبغي لهم أن يقوموا بهذا المران حتى قبل أن تتحقق الديمقراطية في مجتمعاتهم. وأعتقد أن هذا المران يمكن أن يساعد على نشر وعي بأهمية الديمقراطية، ويمكن أن يكون شكلا من أشكال النضال من أجلها.

أرض المواجهة

الجديد: هل تظن أن المسرح (بما هو أرض أصوات في مواجهة الصوت الواحد) في وضعيته الراهنة في العالم العربي يمكن له أن يلعب، في هذا السياق، دورا مؤثرا؟

ونوس: قد أبدو مبالغا بعض الشيء في الدور الذي أعطيه للمسرح بخاصة، وللثقافة بصفة عامة، ولا سيما في فترة نعرف كلنا أن الثقافة ليست مزدهرة فيها، بل هي تعاني من أزمة التهميش والإهمال، لكن مع إفلاس الأحزاب السياسية التقليدية، ومع إفلاس العمل السياسي بأشكاله المعهودة، ومع غياب أفق عالمي لإمكان الثورة، فأعتقد أن الثقافة هي الأرضية الأساسية التي ستقوم عليها المواجهة بين ما سميته توتاليتارية بلا قيم وبلا مستقبل، وبين منظومة من القيم تحفظ للإنسان إنسانيته وتقترح عليه إمكانات إيجابية لبناء مستقبله ومستقبل البشرية كلها.

نعم، إن الثقافة، الآن، قادرة على مثل هذه المواجهة، وعليها أن تعمق نقدها لصور الظلام التي تسود العالم الراهن، وهي التي يمكن أن تمهد، عبر النقد والإبداع، الأرض لبلورة حركات سياسية جديدة كل الجدة يمكنها أن تبتكر وتبدع، ولأن الثقافة تستوعب استيعابا عميقا آليات الرأسمالية العالمية، فإنها ستجد الصيغ الفعّالة لكفاح إنساني بصيغ جديدة على سبيل التغيير.

> **أعتقد أننا محكومون بأن نقدم شهادتنا، وبأن نأمل أن الواقع الراهن ليس واقعا نهائيا، وأنه سيكون في وسع ذوي النوايا الطيبة من مثقفين وفنانين أن يوقفوا ذات يوم هذا المونولوج التوتاليتاري السائد**

المثقف التقني وتسليع الثقافة

الجديد: هل ترى معي أن العالم العربي يتجه إلى الأخذ بصورة المثقف الفردي الأناني المتواري (رفعا للمسؤولية الاجتماعية عن نفسه) وراء أقنعة الحداثة وما بعد الحداثة، يساعده على ذلك إغراء الصورة المنتشرة عبر وسائل الاتصال الحديثة والقادرة على الوصول إلى كل زاوية من العالم مهما صغرت. هل تظن أن هذه الصورة للمثقف يمكن لها أن تتفشى بسهولة في عالمنا

سعد الله ونوس بريشة الفنان جبر علوان

العربي بفعل إغراء فكرة تسليع الثقافة؟

ونوس: بلى، هذا ممكن جدا. إنها خطورة قائمة في ظل التطورات الراهنة في العالم، فهذه الثقافات التي تسلع وتبث عبر أدوات الاتصال العصرية جدا، يمكن أن يكون لها مريدون ومراكز اتصال داخل المنطقة العربية، وفي كل منطقة في العالم. لكن ينبغي ألّا ننسى أن هناك وعيا عاليا. نعرف بين المثقفين المثقف التقني، لكن، بالمقابل، هناك المثقف العضوي المنخرط في مجتمعه، الذي يملك وعيا تاريخيا بواقعه وواقع العالم من حوله. وواجهت هذه المسألة، وبنوع من المخاطرة، في مسرحية «منمنمات تاريخية»، حيث ناقشت موقف علامة هو ابن خلدون في مواجهة الغزو التتري، واعتبرت موقفه في تلك الفترة، وبإزاء هذا الحدث بالذات، موقفا يمكن أن يتخذه مثقف تقني يتوارى كما تقول خلف مقولات العلم للعلم، وبغية العلم هي الوصول إلى الحقيقة، وأن مهمة العالم هي البحث، ولا شيء غير البحث، وأن خلط المعرفة بالشؤون المجتمعية أدلجة تفسد النقاء العرقي للمعرفة. وكأن المعرفة مطلوبة بذاتها ولذاتها. وهذا ترف لا تحتمله مجتمعات تبحث عن كسرة خبز وكسرة حرية. بالنسبة إلى أنانية المثقف، أنا معك. في الشروط الراهنة لا نستطيع أن نأمل كثيرا من مثقفين فرديين وأنانيين لا طاقة لهم على احتمال فكرة الحوار. وحاولت في إجابة عن سؤال سابق أن أجد لهم عذرا، وحاولت أن أعلل الأسباب التي أدت بهم إلى مثل هذا المصير. لكن هذا لا يمنع أننا غدونا في قاع هو من العمق والانحطاط بحيث يفرض علينا

أن نغالب ونتغلب على عيوبنا الذاتية، وأن نحاول، ولو في البداية، أن نوجد ما يشبه الكومونات الثقافية، كومونات تتألف بمبادرات حرّة ومستقلة عن كلّ نظام أو منظمة، وتشرع في التدرب على قيم التكافل والتعاون والتحاور وقبول الاختلاف، والبحث عن صيغ مبتكرة لإضفاء المزيد من الفاعلية على العمل الثقافي.
في فترة لاحقة، من يدري، ربما تنجح هذه الكومونات المقترحة، وتتلاقى وتولد تلك الجبهة الثقافية المسؤولة التي نتحدث عنها.

المثقف المهاجر والموقف من الغرب

الجديد: لو كان من رسالة ستكتبها وترسلها إلى المثقفين والمبدعين العرب المهاجرين والمنفيين إلى أوروبا، فماذا تقول لهم في هذه الرسالة، خلال هذه البرهة الزمنية الفادحة في تعبيراتها؟

ونوس: على المثقف، ومهما كانت الظروف شاقة أو غير مواتية، أن يكون جذريا، وأن يزداد في هذا الزمن المظلم جذرية. ينبغي أن يكون جذريا في وعي هذا الغرب الذي لا نفتأ نشكو منه، لا نفتأ نتوجع تحت ضرباته. ومع هذا ليس بيننا إلا قلة حاولت أن تدرس هذا الغرب، وأن تفهم تطوره التاريخي، وتعدد أطواره وبنياته. ينبغي أيضا أن يكون جذريا في وعي ذاته، أي في فهم مجتمعه من دون حماسات بلاغية، ومن دون ادّعاءات جوفاء، عليه أن يكون جذريا في معرفة الخلل والفساد في تاريخه وفي راهنه أيضا. وبالتالي عليه أن يكون جذريا في موقفه النقدي من الآخر ومن نفسه، أي من تاريخه ومجتمعه. ومن نافلة القول أن جذرية الموقف النقدي هذه تنسحب على الأوهام والأنظمة والخطابة والبلاغة والتلفيق والانتهازية الثقافية.
وإذا لم تكن هناك آمال كبيرة أمامنا، فليكن لنا، على الأقل، فضيلة إننا كنا مثقفين جذريين نزهاء، وإننا فعلنا ما نستطيع فعله.

بين هجرتين

الجديد: ما الأكثر استدعاء للمفارقات لديك عندما تنظر بعيدا نحو هذا الوجود الثقافي العربي المهاجر والمنفي، وهو مسلوخ مكانيا، على الأقل، عن الجسم الأكبر، وما الذي يتراءى لك من فرق بين هجرة مطالع القرن إلى الأميركتين، وهجرة العقدين الأخيرين؟

ونوس: المفارقة الأساسية أن المهاجرين الأوائل كانوا يذهبون كتلامذة جادين وكوطنيين ينوؤون تحت عبء الوطن وفي سبيل تحريره والنهوض به، وكانوا في هجرتهم منقبين باحثين لا يصيبهم كلل أو ملل عن الإكسير الذي يمكن أن يعودوا به ليحرروا بلادهم ويحققوا لها النهوض والرفعة. ولا أظنني في هذا السياق في حاجة إلى ذكر الأمثلة وتعداد الأسماء.

أما في الوقت الراهن، فإن معظم المثقفين الذين يهاجرون، إنما يفعلون فرارا من العسف الذي يتعرضون له في أوطانهم، ولهذا فهم كالأوائل ينوؤون تحت ثقل أوطانهم وهم يهاجرون، لكن ليس بمعنى الأمل والتفاؤل والوعد بالتحرير والتغيير، وإنما بمعنى المرارة والإحباط واليأس.

فاتحة المحن

الجديد: مسرحيتك سهرة مع أبي خليل القباني التي كتبت وعرضت على المسرح في النصف الأول من السبعينات جاءت بعد منع عرض «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» بسنوات قليلة، هل يمكن أن نتخيل أن شخصية القباني، في مستوى من حضورها، كانت شخصية سعد الله ونوس نفسه وما جرى لمسرحه من صدام مع السلطة؟

ونوس: بشكل ما نعم، لكن من دون أن أختلس من القباني خصوصيته، ومن دون أن أحوّله إلى مجرّد قناع أختفي وراءه. لأن ما عاناه القباني كان فاتحة المحن التي سيعاني منها العشرات من الأدباء والفنانين بعدئذ. وكانت للقباني ريادتان؛ ريادة في إنشاء مسرح في دمشق، وريادة في تحمّل شراسة وعداء الأوساط الرجعية المتزمتة، المناهضة لكل فكر نهضوي، ولكل تجربة ثقافية تقدمية.

إشارة أخيرة

الجديد: الحدث المركزي في مسرحيتك الجديدة «منمنمات تاريخية»، هو حصار دمشق وتدميرها على يدي تيمورلنك، لقد شعرتُ خلال القراءة بحضور قوي للحدث المعاصر المتمثل بحصار بيروت على أيدي الإسرائيليين، وعشت أنت معنا فصلا منه. إلى أيّ مدى تحضر بيروت المحاصرة وراء دمشق المحاصرة وإلى أيّ مدى يمكن اعتبار هذا العمل إنذارا موجها نحو المستقبل؟

ونوس: لا شك أن بيروت 1982 حاضرة في «المنمنمات»، ولا شك أن هناك محاولة لتقديم موقف نقدي حاد من التاريخ ومن الراهن. وهذا الموقف النقدي لا يعني مجرد الهجاء، وإنما هو بالضبط محاولة لدعوة القارئ والمتفرج إلى تأمل مصيره ووقائع تاريخه غابرا وحاضرا، كي يبلور -وهذا ما آمله على الأقل وعيا يتيح له أن يتفادى المزيد من الحصارات والهزائم، والمزيد من الانهيارات.

أُجري الحوار من لندن عبر الهاتف

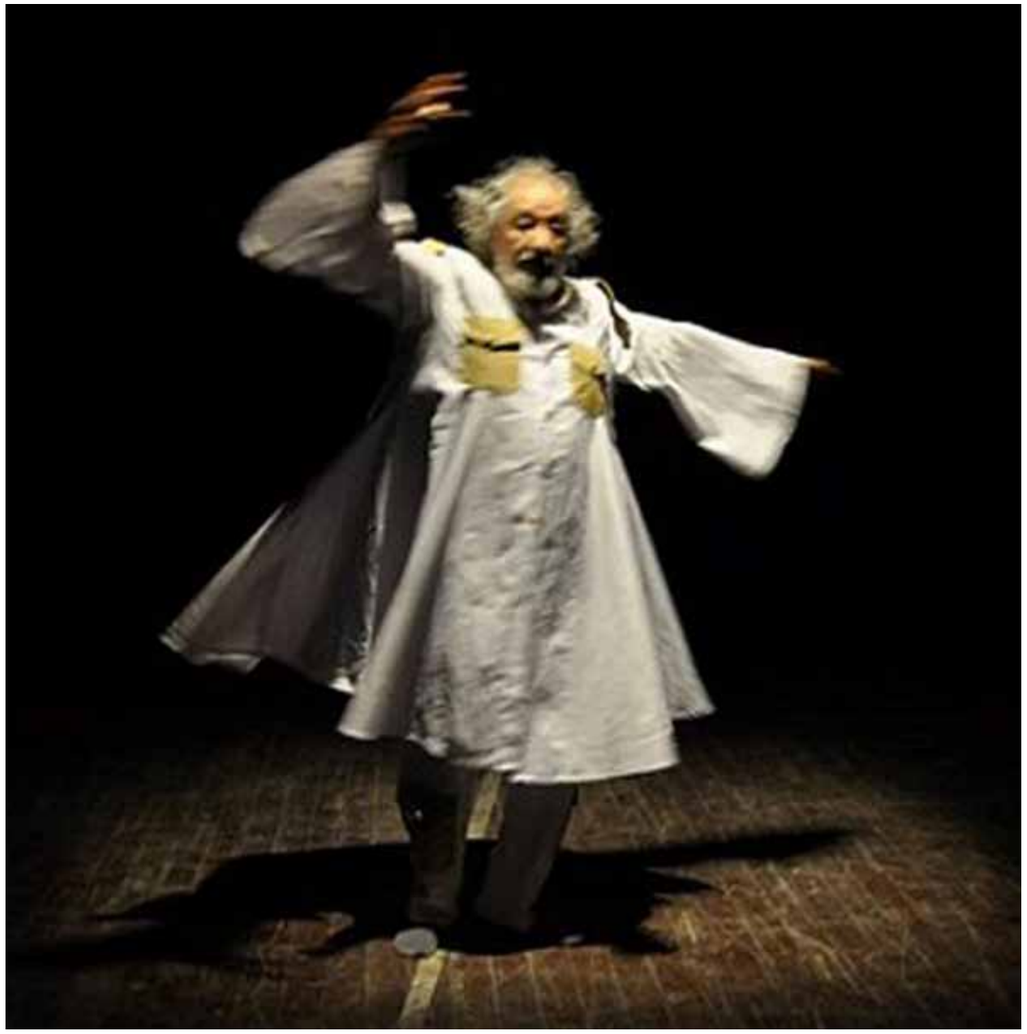
محكومون بالأمل

ما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ

كلمة سعد الله ونوس في يوم المسرح

كلفني المعهد الدولي للمسرح، التابع لليونسكو، بكتابة «رسالة يوم المسرح العالمي» لعام 1996، وقد كتبتُ هذه الرسالة التالية، التي ترجمت إلى لغات العديد من بلدان العالم، وقرئت على مسارحها.

لو جرت العادة على أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي عنوان وثيق الصلة بالحاجات، التي يلبيها المسرح، ولو على مستوى الرمزي، لاخترت لاحتفالنا اليوم هذا العنوان «الجوع إلى الحوار». حوار متعدد، مركب، وشامل. حوار بين الأفراد، وحوار بين الجماعات. ومن البديهي أن هذا الحوار يقتضي تعميم الديمقراطية، واحترام التعددية، وكبح النزعة العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء. وعندما أجس هذا الجوع، وأدرك إلحاحه وضرورته، فإني أتخيل دائما، أن هذا الحوار يبدأ من المسرح، ثم يتموج متسعا ومتناميا، حتى يشمل العالم على اختلاف شعوبه، وتنوع ثقافاته. وأنا أعتقد، أن المسرح، ورغم كل الثورات التكنولوجية، سيظل ذلك المكان النموذجي، الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معا. وميزة المسرح التي تجعله مكانا لا يُضاهى، هي أن المتفرج يكسر فيه محارته، كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلّمه غنى الحوار وتعدد مستوياته. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مضمرٌ بين العرض والمتفرج. وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم.. وفي مستوى أبعد، هناك حوار بين الاحتفال المسرحي «عرضا وجمهورا» وبين المدينة التي يتم فيها هذا الاحتفال. وفي كل مستوى من مستويات الحوار هذه، ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساسا ووعيا بجماعيتنا. ومن هنا، فإن المسرح ليس تجليا من تجليات المجتمع المدني فحسب، بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموّه وازدهاره. ولكن عن أي مسرح أتكلم! هل أحلم، أم هل أستثير الحنين إلى الفترات التي كان المسرح فيها بالفعل حدثا يفجر في المدينة الحوار والمتعة! لا يجوز أن نخادع أنفسنا، فالمسرح يتقهقر. وكيفما تطلعتُ، فإني أرى كيف تضيق المدن بمسارحها، وتجبرها على التقوقع في هوامش مهملة ومعتمة، بينما تتوالد وتتكاثر في فضاءات هذه المدن الأضواء، والشاشات الملونة، والتفاهات المعلبة. لا أعرف فترة عانى فيها المسرح مثل هذا العوز المادي والمعنوي. فالمخصصات التي كانت تغذيه تضمر سنة بعد سنة، والرعاية التي كان يحاط بها، تحولت إلى إهمال شبيه بالازدراء، غالبا ما يتستر وراء خطاب تشجيعي ومنافق. وما دمنا لا نريد أن نخادع أنفسنا، فعلينا الاعتراف، بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيد عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني، الذي يهبنا فسحة للتأمل، والحوار، ووعي انتمائنا الإنساني العميق. وأزمة المسرح، رغم خصوصيتها، هي جزء من أزمة تشمل الثقافة بعامة. ولا أظن أننا نحتاج إلى البرهنة على أزمة الثقافة، وما تعانيه هي الأخرى من حصار وتهميش شبه منهجيين. وإنها لمفارقة غريبة أن يتم ذلك كله، في الوقت الذي توفرت فيه ثروات حولت العالم إلى قرية واحدة، وجعلت العولمة واقعا يتبلور، ويتأكد يوما بعد يوم. ومع هذه التحولات، وتراكم تلك الثروات، كان المرء يأمل أن تتحقق تلك اليوتوبيا، التي طالما حلم بها الإنسان. يوتوبيا أن نحيا في عالم واحد متضافر. تتقاسم شعوبه خيرات الأرض دون غبن، وتزدهر فيه إنسانية الإنسان دون حيف أو عدوان. ولكن.. يا للخيبة! فإن العولمة التي تتبلور وتتأكد في نهاية قرننا العشرين، تكاد تكون النقيض الجذري لتلك اليوتوبيا، التي بشر بها الفلاسفة، وغذت رؤى الإنسان عبر القرون. فهي تزيد الغبن في الثروات وتعمق الهوة بين الدول فاحشة الغنى، والشعوب الفقيرة والجائعة. كما أنها تدمر دون رحمة، كل أشكال التلاحم داخل الجماعات، وتمزقها إلى أفراد تضنيهم الوحدة والكآبة. ولأنه لا يوجد أي تصور عن المستقبل، ولأن البشر وربما لأول مرة في العالم، لم يعودوا يجرؤون على الحلم فإن الشرط الإنساني في نهايات هذا القرن يبدو قاتما ومحبطا. وقد نفهم بشكل أفضل مغزى تهميش الثقافة، حيث ندرك أنه في الوقت الذي غدت فيه شروط الثورة معقدة وصعبة، فإن الثقافة هي التي تشكل اليوم الجبهة الرئيسية لمواجهة هذه العولمة الأنانية، والخالية من أي بعد إنساني. فالثقافة هي التي يمكن أن تبلور المواقف النقدية، التي تعري ما يحدث وتكشف آلياته. وهي التي يمكن أن تعين الإنسان على استعادة إنسانيته، وأن تقترح له الأفكار والمثل، التي تجعله أكثر حرية ووعيا وجمالا. وفي هذا الإطار، فإن للمسرح دورا جوهريا في إنجاز هذه المهام النقدية والإبداعية، التي تتصدى لها الثقافة. فالمسرح هو الذي سيدرّبنا، عبر المشاركة والأمثولة، على رأب الصدوع والتمزقات التي



أصابت جسد الجماعة. وهو الذي سيحيي الحوار الذي نفتقده جميعا. وأنا أؤمن أن بدء الحوار الجاد والشامل، هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحبط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا القرن.

إننا محكومون بالأمل. وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ. منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان. وكانت الكتابة، وللمسرح بالذات، أهم وسائل مقاومتي. خلال السنوات الأربع، كتبت وبصورة محمومة أعمالا مسرحية عديدة. ولكن ذات يوم، سئلت وبما يشبه اللوم: ولمَ هذا الإصرار على كتابة المسرحيات، في الوقت الذي ينحسر المسرح، ويكاد يختفي من حياتنا! باغتني السؤال، وباغتني أكثر شعوري الحاد بأن السؤال استفزني، بل وأغضبني. طبعا من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة المديدة، التي تربطني بالمسرح، وأنا أوضح له، أن التخلي عن الكتابة للمسرح، وأنا على تخوم العمر، هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي، وقد يعجلان برحيلي. وكان عليّ لو أردت الإجابة أن أضيف، «إني مصرّ على الكتابة للمسرح، لأني أريد أن أدافع عنه، وأقدّم جهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حيا». وأخشى أنني أكرر نفسي، لو استدركت هنا وقلت «إن المسرح في الواقع هو أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركّبة سيزداد العالم وحشة وقبحا وفقرا، لو أضاعها وافتقر إليها». ومهما بدا الحصار شديدا، والواقع محبطا، فإني متيقن أن تضافر الإرادات الطيبة، وعلى مستوى العالم، سيحمي الثقافة، ويعيد إلى المسرح ألقه ومكانته.

دمشق 1996

أبو خليل القباني وسعد الله ونوس

المسرح العربي الحديث سرابا ويقينا

خلدون الشمعة

لو سألني أحدهم عن مسرح عربي لأجبته بما قاله أمبرتو إيكو عن ابن رشد. فهو يرى أن الفيلسوف العربي سبق أن لامس تجربة المسرح مرتين. وأنه حاول استيعابها دون أن يفهمها: «أمر مؤسف.. لقد كان يملك إطارا نظريا جيدا قابلا لتعريف المسرح. أما الحضارة الغربية فقد كانت في القرون الوسطى على النقيض من ذلك: لديها تجربة حقيقية في الأداء المسرحي ولكنها لا تمتلك شبكة نظرية فاعلة تحتويه».

والحال أن كلامي عن المسرح العربي نصا وأداء استدعته قراءتي لمخطوط: «من دمشق إلى شيكاغو: رحلة أبي خليل القباني إلى أميركا 1893» بصفتي عضوا في اللجنة المحكمة التي منحت صانعه تيسير خلف جائزة ابن بطوطة لتحقيق المخطوطات للعام 2017-2018.

هذا المخطوط الذي صدر مؤخرا في كتاب، ليس مثيرا فقد لأنه يفرد مكانا متميزا لأبي خليل القباني كعلم من أعلام مسرح عربي مغيّب، بل لأنه يفجر أسئلة كثيرة تتطلب كتابة تأريخ جديد للمسرح العربي الحديث من جهة، وإعادة موضعة سعدالله ونوس الكاتب المسرحي السوري الذي يستحق المزيد من الفحص والدراسة والتقييم.

ما أعنيه بالأسئلة الكثيرة هو ما يكشفه هذا المخطوط الذي يقوم صانعه بتتبع مسار الرحلة التي قام بها رائد المسرح العربي الشيخ أحمد أبي خليل القباني من دمشق إلى شيكاغو في العام 1893 حيث شارك مع فرقته التي بلغ عدد أفرادها ما ينوف على خمسين فنانا وفنانة في الفعاليات الترفيهية لمعرض شيكاغو، أضخم المعارض العالمية على الإطلاق.

هذا المخطوط لا يكتفي بتصحيح ما قيل عن أن قباني لم يقم بهذه الرحلة، وهو إنكار لا نعرف من أسبابه أكثر من الإشارات غير المقنعة، بل يكشف بالاعتماد على الصحافة العربية والأميركية وعلى الوثائق الرسمية، أسماء أعضاء فرقة القباني والأدوار التي قاموا بها، فضلا عما أثارته هذه الحركة الثقافية من ردود فعل أميركية وعثمانية. وهو بذلك يفند شائعة رسمية غير معللة.

والمثير للجدل وضرورة المراجعة أن القباني لم يكن مؤلف نصوص وأغانٍ فقط بل مخرجا ومعماريا بانيا للمسرح والديكور في الوقت نفسه.

وأنا أرى أن القباني فضلا عن ذلك هو كاتب النص المسرحي، ومطور مفهوم «الفرجة» الشرقي الذي يسمح باشتراك الجمهور في المسرحية، وهو بذلك يحيلنا باستمرار إلى بعض المفاهيم التي طرحها الكاتب والشاعر الألماني برتولت بريخت وإلى مسرحه الملحمي التعليمي. كما يحيلنا إلى تجربة سعدالله ونوس التي يربطها بعض نقاد المسرح بهذا المسرح وما يتصل بذلك من أساليب التأثير كالتغريب defamiliarization effect وإشراك الجمهور بالأداء المسرحي ومخاطبة المتفرجين وإسهامهم في الرقص والغناء.

هذه الأساليب المسرحية أو بعضها على الأقل يحيلنا بدوره على الإطار النظري لمسرح سعدالله ونوس الذي نشر تحت عنوان: «بيانات لمسرح عربي جديد». هذا الإطار اعتمد على قراءة متأنية لمسرح أبي خليل القباني وإن أغفل الدور الذي لعبه هذا المسرح في بلورة بيانات ونوس والإطار النظري المتصل بها. والحال أن مسرحيات ونوس: «الفيل يا ملك الزمان»، و«سهرة مع أبي خليل القباني» و«الملك هو الملك» على سبيل تعداد القلة لا الحصر، تذكرنا بمفهوم الفرجة الشرقي الذي استعاده القباني وأصله وجعله مسرحيا بقدر ملفت من التمكن والاحتراف. ولكنه مازال غائبا أو ربما مغيبا إلى حد كبير.

ليس غريبا أن هذا المفهوم ينسب إلى «بريخت» الألماني ولا ينسب إلى القباني السوري، وخصوصا فيما يتصل بمسرح سعدالله ونوس الوثيق الصلة، بتجربة القباني، والشديد الصلة (من حيث الترديد والتكرار) بتجربة مسرح بريخت الملحمي التعليمي. ويبدو أن العلاقة بين المركز والهامش، وخضوع الثاني للأول، ربما تفسر وجود مثل هذا اللبس في النسب، ودراسات أدب ما بعد الاستعمار لا تقدم التفسير المناسب لخطل هذه العلاقة فحسب، بل تؤكد على هجنة الحضارة الإنسانية عموما، كما تفند مفهوم

الأصالة الشعبوي من حيث علاقته الوثيقة بالنقائية وليدة العزلة والاعتزال.

***

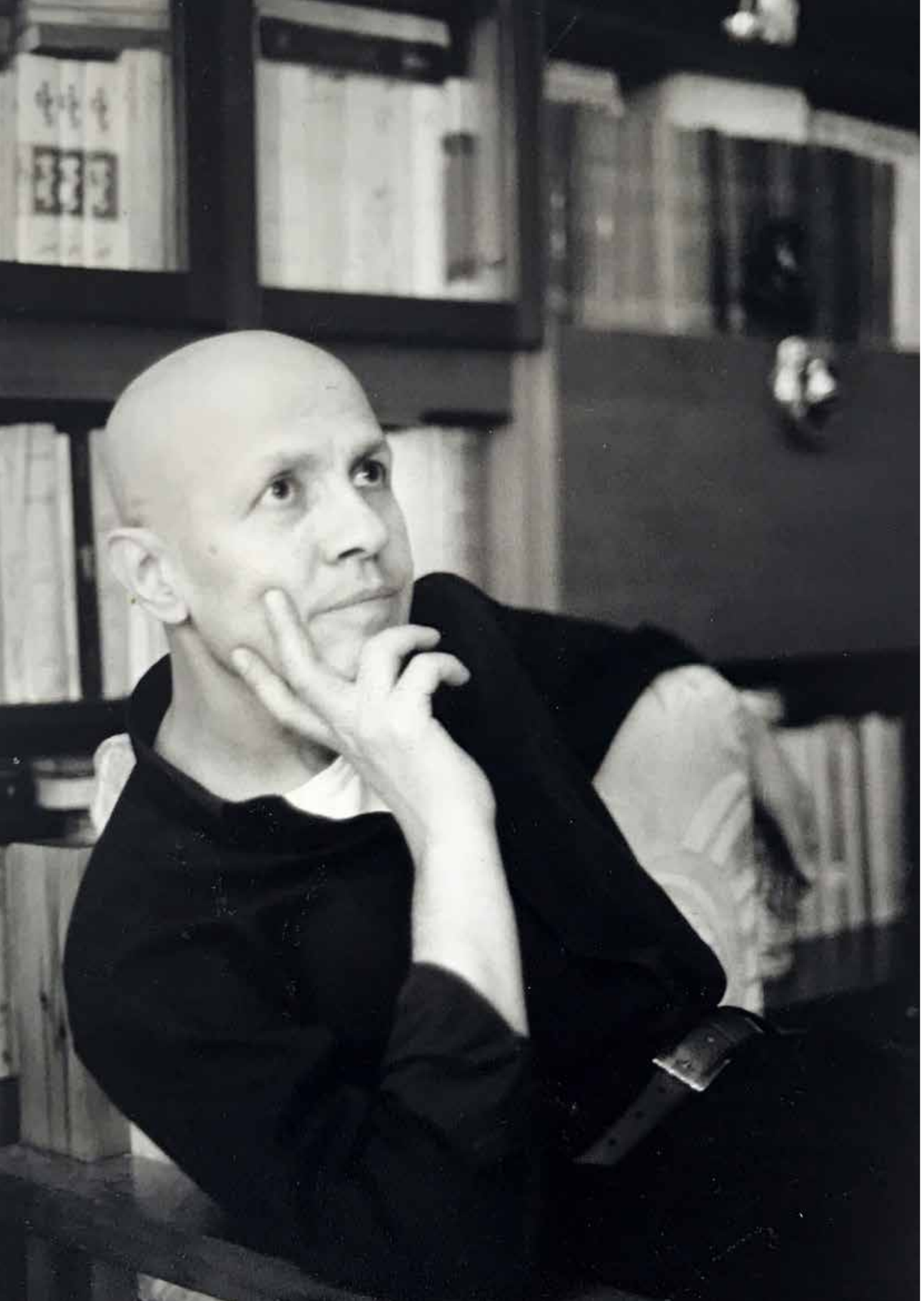
في عام 1867 كتب هنري جيمس إلى صديق له، مؤكدا على حضور المزايا الناجمة عن ولادة المرء أميركيا، كتب يقول: «إننا كأميركيين قادرون على التصرف إزاء جميع حضارات الآخرين بحرية. كما أن بوسعنا أن نختار وأن نتمثل وأن نستحوذ على ملكيتها حيثما نجدها».

هذا هو ما يدعى بـ«الاستحواذ» appropriation أي تملك ما يملكه الآخر، تملك المركز للهامش. ولا شك أن «الاستحواذ» مفهوم يمت بصلة القرابة لمفهوم آخر هو «الاقتباس». إلا أن الاستحواذ يعني إلغاء الأصل. أما الاقتباس فإنه يقترح التحوير والتعديل دون أن يحدث مثل هذا الإلغاء.

ولكن ما حكم حركة التحوير والتعديل هذه في داخل حضارة محددة..؟ ما حكم العلاقة بين مكونات متماثلة في داخل الهامش العربي؟. ما حكم العلاقة بين الأصل والصورة في داخل المسرح العربي الحديث نفسه؟. وهل ينتمي مسرح ونوس، في بعضه على الأقل، إلى تجربة القباني الفنية، أم أنه مسرح يتشبث بكون معظم نماذجه برختية المنزع بامتياز؟. في عام 1977 نشر سعدالله ونوس دراسة لافتة بعنوان: «لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني؟» أعاد فيها التذكير بالمنزع السياسي لمسرح القباني، معلنا بذلك توقفه عن التأثير على الواقع في بلاد الشام، وهو منزع يتصل بموقع الفن المسرحي وملابسات حضوره العسير في الثقافة العربية.

ولكن الإطار الفني والأدائي لمسرح القباني ظل غائبا ومغيبا وراء نزعة شعارية اختزالية التعليل. فهل يظل هذا المسرح شبحا متواريا لا علاقة له بأصل أو بصورة؟..

ناقد من سوريا مقيم في لندن



مقال

الهزيمة والسرطان

الصراع على سعدالله ونوس

محمد الحجيري

من دون شك، أن شظايا الأزمة السورية طالت الكاتب المسرحي سعدالله ونوس، كما طالت كل شيء في سوريا سواء في الثقافة أو المجتمع أو المدن أو الرموز، وزادت من وتيرة التأويلات والمناكفات والتخمينات حول صاحب «طقوس الإشارات والتحولات» بسبب أن عائلته (زوجته فايزة الشاويش وابنته ديمة)، أهدت مكتبته إلى الجامعة الأميركية في بيروت، وهذا ما اعتبرته بعض الأقلام المانعة «اغتيالا» للمكتبة، من جهة ثانية يصوب بعض المرابضين في المتاريس والخنادق على ونوس، لمجرد أنه في أصوله «ينتمي» إلى الطائفة العلوية، على أن السجال الدائر حول ونوس، تأرجح بين من يعتبره «رائيا في كتاباته»، وبين من يرى فيه «خديعة» سلطوية، يسارية

يقول الكاتب الأردني فخري صالح في مقالة نشرتها مجلة «الفيصل» السعودية «تنبأ (ونوس) بالانفجار الكبير، بثورة تؤدي إلى تحلل المجتمع وتفككه وانقسامه على نفسه، (...) بصورة تشبه ما نرى عليه سوريا اليوم». يضيف صالح «لقد رأى الكاتب بعين الرائي موت الاجتماع والسياسة، ثم موت الإنسان، لا لكونه قادرا على كشف حجب المستقبل، بل لأنه رأى أن جنون الاستبداد يقود إلى تفكك البلدان، وتحلل المجتمعات»، في المقابل يكتب السوري خلف علي خلف في موقع «إيلاف» الإلكتروني «مثل كل القراء السوريين من جيلي شربت خديعة أهمية سعدالله ونوس صغيرا، إذ يندر أن تجد مادة عن المسرح في جرائد النظام لا يمر فيها اسم سعدالله ونوس، ليس فقط جرائد النظام، بل أيضا في وسائل إعلام المقاومة الفلسطينية (...) كذلك في مطبوعات لبنان، المزود الأبرز في القطاع الثقافي المشرقي، والتي سيطر على معظمها، خصوصا القسم الثقافي، لفترة طويلة اليسار اللبناني والسوري والعربي المانع». آخذ صاحب المقال على ونوس عمله في بعض مؤسسات وزارة الثقافة السورية، ومن بينها عمله في مجلة «المعرفة»، ثم إدارته «المسرح التجريبي»، ويعتبر أنهم «أسسوا أو سهلوا له مهرجان دمشق المسرحي»، ما أتاح له علاقات مع فرق مسرحية ونقاد مسرح، ما يعني بالتالي تعبيد الطريق أمام ونوس للوصول إلى العالم. واعتبر خلف أن صعود ونوس أتى مع صعود نظام حافظ الأسد، حتى أن اسمه تأسس مع هزيمة 5 حزيران 1967 التي كان حافظ الأسد خلالها وزيرا للدفاع. إذ كتب ونوس إثرها وفي مسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران». والنقطة الأكثر سخونة في الجدل حول ونوس، أن حافظ الأسد حضر العرض الأول لمسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، وكذلك ساهم في تأمين علاج ونوس بعد مرضه وسفره إلى باريس.

كثيرون في المدة الأخيرة طرحوا السؤال التالي: ماذا لو كان ونوس على قيد الحياة إبان الربيع العربي، في أي اتجاه سيكون موقفه مما يجري في سوريا؟ هل سيكون أقرب إلى الشاعر أدونيس المؤيد للأسد أم إلى السينمائي أسامة محمد المعارض له؟ خصوصا أن ونوس الآتي من بلدة حصين البحر على الساحل السوري، شغلته القضايا التي حصلت خلال الأزمة السورية قبل أن تشغل الآخرين. كان له موقفه الواضح من التطرف ومن دور المثقف، فقد رسم صورة سلبية قاتمة لعبدالرحمن بن خلدون، في مسرحيته «منمنمات تاريخية» التي ربطت الهزيمة بالتطرف الديني، كما ربطت بين قمع المتعصبين وأنظمة الحكم المستبدة. قال ونوس في حوار مع الباحث الفلسطيني ماهر الشريف نُشر في مجلة «النهج» صيف العام 1995 إن ما كتبه في «المنمنمات» يعتبر تأملا فرديا في التاريخ «يطمح إلى التحوّل، عبر المشاهدة والحوار، إلى تأمل جماعي في التاريخ»، يقول الشريف حاول ونوس إنه يطبّق ذلك المنهج في تعامله مع فصل من فصول التاريخ العربي، فأبرز وجها آخر لم نكن نعرفه في شخصية العلامة ابن خلدون، مبينا تهافت المثقف الاحترافي الذي يُسخّر علمه «في خدمة أهواء الأمير أو السلطان» ويجعل منه «حقلا مغلقا مقطع الروابط بالمجتمع والقيم». كما وصف مواقف وآراء ابن خلدون بالاستسلامية والخانعة، ويصوّره كمثقف للسلطة ينحاز للغازي لا المقاومة، وقد آمن بكتابة التاريخ والإصغاء لأحداثه ولكن لم يؤمن بضرورة تغيير التاريخ وتشييده.

نقرأ في المنمنمات «لم يفهم ابن خلدون

شيئا، كان مشغولا بنفسه وطموحه، فلم تمسه معاناة الناس. لم يسمع بكاءنا ولم يفهم أحوالنا. كانت هذه المحنة بالنسبة له، ورطة عابرة سلم منها وتجاوزها». الأرجح لو عاش ونوس إلى اليوم لاستحضر شخصيات أخرى من التاريخ للكتابة عن الواقع الراهن، ولكن من الصعب التخريف وإسقاط التأويلات والتخمينات على شيء لم يعشه المسرحي الراحل. وهذا الدفاع لا يمنعنا من طرح الإسئلة، لماذا نستحضر التاريخ لنكتب عنه في إطار التلميح إلى الحاضر، هل لنهرب من الواقع المباشر والسين جيم؟ ماذا لو قارنا بين ابن خلدون في زمانه وبين سعدالله ونوس في زمن «سوريا الأسد»؟

وما ينبغي قوله أيضا، صحيح أن حافظ الأسد ساهم في علاج سعدالله ونوس في أيامه الأخيرة، وهذا يأتي في سياق استثمار النظام في سوريا بالأسماء اللامعة (عاصي الرحباني، وديع الصافي، نزار قباني، الجواهري وسعدالله ونوس)، في المقابل يبقى على شخصيات كثيرة وراء القضبان لعقود. وحتى لو اهتم النظام بطبابة ونوس وحتى لو كان هذا الأخير يبحث عن الشهرة بأي ثمن، فمن غير المنطقي اتهامه بأنه يكتب للأسد أو أنه صنيعة الأسد، فليس ونوس وحده من كتب نصا بعد حرب عام 1967، وما فعله أتى في سياق موجة فكرية وشعرية وسياسية، المفكر صادق جلال العظم، نشر كتاب «النقد الذاتي بعد الهزيمة» في العام (1968)، وتناول تحليلا ونقدا بطريقة عقلانية لا عاطفية أيديولوجية عصبية، البنية التحتية المنتجة للبنية الفوقية، وهما، بطبيعة الحال، بنيتان تتقاسمان مسؤولية هزائمنا. الشاعر نزار قباني نشر «هوامش على دفتر النكسة» (1967)، هذا إلى جانب الكتب الفكرية والمجموعات السياسية التي ظهرت وأدلت بدلوها في الشأن العام. وعدا عن التباس علاقة سعدالله بالسلطة، فحياته قائمة على القلق والتوتر، بين شعارات «الجوع الى الحوار» و«نحن محكومون بالأمل» و«إننا مهزومون حتى العظم»، تبنى سعدالله مفهوم «مسرح التسييس» بصفته مسرحا يتوّجه إلى جمهور مستلب الوعي، ويهدف، عبر أشكال اتصال مبتكرة، إلى «تسييس» هذا الجمهور بما يهيئه للتغيير والثورة (بيانات لمسرح عربي جديد، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988). وركز في مسرحه على قضية المثقف وعلاقة المواطن بالسلطة. رصدها وناقشها

ماذا لو كان ونوس على قيد الحياة إبان الربيع العربي، في أي اتجاه سيكون موقفه مما يجري في سوريا؟ هل سيكون أقرب إلى الشاعر أدونيس المؤيد للأسد أم إلى السينمائي أسامة محمد المعارض له؟ خصوصا أن ونوس الآتي من بلدة حصين البحر على الساحل السوري، شغلته القضايا التي حصلت خلال الأزمة السورية قبل أن تشغل الآخرين. كان له موقفه الواضح من التطرف ومن دور المثقف

وحللها في أعمال متعددة. وأبعد من ذلك، ارتبط اسمه ارتباطا عضويا بالهزيمة، فأثناء دراسته في القاهرة وقع الانفصال في الوحدة بين مصر وسوريا مما أثر كثيرا عليه، وكانت هذه الواقعة بمثابة هزة شخصية كبيرة دفعت به إلى كتابة أولى مسرحياته والتي لم تنشر حتى الآن، وكانت مسرحية طويلة بعنوان «الحياة أبدا» عام 1961. بعد ثلاث سنوات من العمل في مجلة «المعرفة» تركز اهتمامه على المسرح، وعندما سنحت له الفرصة سافر عام 1966 في إجازة دراسية إلى باريس لدراسة الأدب المسرحي في معهد الدراسات المسرحية التابع لجامعة السوربون. وهناك وصلته أنباء هزيمة 1967 فاعتبرها هزيمة شخصية له. وعبّر عن ألم هذه الهزيمة في مسرحيته «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» (1968)، وفي تلك الفترة عاد إلى دمشق يعاني آلاماً نفسية مبرّحة، جعلته يصف الشهور الاربعة التي قضاها فيها بعبارة «في بؤس تام وفي شبه غيبوبة». وما لبث أن عاد بعدها إلى فرنسا التي سرعان ما شدته الحياة الفكرية فيها وأخرجته من عزلته. أنهى ونوس دراسته في فرنسا عام 1968 وعاد إلى دمشق، فعُيِّن رئيساً لتحرير مجلة «أسامة» الخاصة بالأطفال، بالتزامن مع سلسلة من المسرحيات. يذكر ونوس في حوار اجرته معه ماري الياس («الطريق»، كانون الثاني - شباط 1996)، أن أعمال تلك المرحلة («حفلة سمر..»، و«الفيل يا ملك الزمان»، و«الملك هو الملك») كان يجمعها ملمح عام هو إيمان بالقدرة على التدخل في التاريخ وأحداثه، وهو إيمان نبع من افتراض أن توسيع هامش الديمقراطية في المجتمعات العربية أمر ممكن، وأن فرص الحوار متاحة».

بعد هزيمة 1967 كانت الحرب الأهلية في لبنان التي أعادت ونوس من بيروت إلى دمشق بعد عمله لفترة في جريدة «السفير». ثم تأتي اتفاقية كامب ديفيد ليكون لها وقعها الصادم في مسيرة ونوس. «أنا الجنازة والمشيعون معا» هكذا وصف شعوره بعد زيارة أنور السادات إلى القدس، فتوقف عن الكتابة. هزيمة 1967 دفعت ونوس إلى الكتابة، واتفاقية السلام جعلته يلجأ إلى الصمت. وزاد من وتيرة هذا الصمت الاجتياح الاسرائيلي لبيروت، الذي حضر جزءا منه خلال عمله في القسم الثقافي في جريدة «السفير». لكنه آثر مع أول فرصة أن ينجو من الحصار قبل أن يشتد، ورجع إلى دمشق بصحبة الناقد الفلسطيني فيصل دراج. ليعود ونوس إلى الكتابة في أوائل التسعينات بمجموعة من المسرحيات السياسية بدءاً بمسرحية «الاغتصاب» (1990) التي تدور حول الصراع العربي الإسرائيلي، ومنذ ذلك الحين كتب «منمنمات تاريخية» (1994)، «طقوس الإشارات والتحولات» (1944)، «أحلام شقية» (1995)، «يوم من زماننا» (1995)، وأخيراً «ملحمة السراب» (1996) و«بلاد أضيق من الحب»((1996.. كان للتحولات التي حصلت في بداية التسعينات اثرها الكبير على ونوس، فعندما وقعت حرب الخليج (1990) عدها الضربة الأخيرة الموجعة. يقول: «أشك معها في أنها كانت السبب المباشر لإصابتي بمرض السرطان، وليس مصادفة أن يبدأ الشعور بالإصابة بالورم أثناء الحرب والقصف الوحشي الأميركي على العراق». عن هذه المرحلة يقول الروائي الراحل عبد الرحمن منيف فى تقديمهِ للاعمال الكاملة لونوس (دار الأهالي) «لا يكتفي سعد الله ونوس في المرحلة الجديدة بالدور السياسي للمسرح. او بالموضوعاتِ التي شغلتهُ في وقت سابق. إذ يُطيل وقفتَه في رحابِ التاريخ بعد ان قرأ الكثير من أجزائهِ في عقدِ التأمل والمراجعة. وقد فعلَ ذلك بهدف المعرفة والاكتشاف. وبنظرة نقدية كي يستصغي عدداً من دروسه وعبره بعيداً عن ضجة الاحتفال. وبنزاهة الذي يريدُ ان يعرفَ ويتعلم قبل ان يُلقي الدروسَ على الآخرين. ولذلك كان رائداً. وكان صادقاً فيما اختاره من هذا التاريخ».

واذا كانت علاقة ونوس بالنظام السوري فيها شيء من اللاوضوح أو المواربة أو الهروب، فونوس في مسيرته كان له مواقف منتقدة لسياقى الدكتاتوريات عموماً والناصرية تحديداً، فهو وإن شعر باليتم حين رحل عبد الناصر، وعبر عن هذا الشعور حتى بعد سنوات حين زار ضريح عبد الناصر برفقة الكاتبة المصرية عبلة الرويني، لكنه قال في رسالة للأخيرة بخصوص نقد الناصرية «وتعرفين أن ثمة أخطاء، وثمة سلبيات، وأن انتماءنا إلى الثورة ودفاعنا الحقيقي عنها، لا يكون بالدفاع عن الأخطاء والإغضاء عن السلبيات.. والمسألة ليست إيمانًا دينيًّا! إننا نكتب وبكثير من المشقة، لكي ندافع عن المستقبل، وليس لنحرق البخور حول الماضي! أريد ثورة يوليو، ولكن دون ما ارتكبته من أخطاء، ودون تنظيمها الفردي والبوليسي

ونوس الذي أظهرت بداياته أنه كان يميل الى التعابير الوجودية، نقرأ في رسائله إلى ابراهيم وطفي عبارة مضادة لما قاله قبل رحيله «إننا محكومون باليأس» بدلاً من «الأمل». وفي رسالة لاحقة، يكتب «أعتزم كتابة بضع مقالات عن مفاسد الشيوعية ومباذلها وعن موقفها من الفرد» (وطفي - أعبد الحياة/ رواية حياة في رسائل). ولاحقاً كان محسوباً على الماركسيين، وفي سنواته الأخيرة كان يدافع عن الليبرالية «بمعناها السياسي العميق، بمعنى الحرية والعقلانية والمجتمع المدني والمشاركة في مصير هذه البلاد...»

والشعائري». والخلاف مع الناصرية في جوهره ثقافي - تنويري، عندما صدرت مجلة «قضايا وشهادات» 1990 خُصص العدد الأول لطه حسين، كتب سعدالله ونوس افتتاحية العدد، مشيرًا إلى التعارض الجذري بين موقف ثورة يوليو وموقف طه حسين، وتهميش ثورة يوليو (ضيقة الأفق)! لفكر طه حسين ودوره وفاعليته كمثقف! ...»وحين كان يفترض أن يزدهر مشروع طه حسين وكتابه «في الشعر الجاهلي»، و«كان من أبرز ملامحه، كما رأى ونوس: نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتي، الذي يقدس الماضي، إلى الحيز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، ومواجهة التزمت الديني ورفض مداخلة الدين للسياسة، والإيمان بوحدة الثقافة الإنسانية»(«قضايا وشهادات»، العدد الأول، ربيع 1990). لكن طه حسين المشروع»دفع إلى زاوية مهملة فخفت صوته وخبا ضوؤه»!

وونوس الذي أظهرت بداياته أنه كان يميل الى التعابير الوجودية، نقرأ في رسائله إلى ابراهيم وطفي عبارة مضادة لما قاله قبل رحيله «إننا محكومون باليأس» بدلاً من «الأمل». وفي رسالة لاحقة، يكتب «أعتزم كتابة بضع مقالات عن مفاسد الشيوعية ومباذلها وعن موقفها من الفرد»(وطفي - أعبد الحياة/ رواية حياة في رسائل). ولاحقاً كان محسوباً على الماركسيين، وفي سنواته الأخيرة كان يدافع عن الليبرالية «بمعناها السياسي العميق، بمعنى الحرية والعقلانية والمجتمع المدني والمشاركة في مصير هذه البلاد...» ويتساءل «ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة نحن الماركسيين أننا لم نقدر تراث الليبرالية حق قدره»(من رسائل ونوس الى عبلة الرويني)...

هذا هو سعدالله ونوس في اقنعته المتعددة، في مسرحيته الاخيرة «الايام المخمورة» يقول على لسان الارجوز «حين تَعَلَّمَ الانسان كيف يحول مصائبه إلى حكاياتٍ تتقاسمها الاذان.. والايام.. والازمان. كان يكشف بلسماً سحرياً للجروحِ والالام..». وهو حوّل الحديث عن السرطان إلى حكاية، وفي الوقت نفسه تحول السرطان إلى إيديولوجيا، نلمح طيفها «الاسطوري» في كثرة الكتابات عن ونوس.

كاتب من لبنان

مقال

سعد الله ونوس في المسرح الأردني

عواد علي

من بين مسرحيات سعد الله ونوس العشرين، حظيت أربع منها باهتمام المخرجين في المسرح الأردني، فقدموها خلال العقدين الأخيرين في عدد من المهرجانات المسرحية، وهي «مغامرة رأس المملوك جابر» إخراج مهند الصفدي 1997، «رحلة حنظلة» إخراج أشرف طلفاح 2002، «طقوس الإشارات والتحولات» إخراج زيد خليل مصطفى 2008، و«أحلام شقية» إخراج نبيل الخطيب 2009. وقد أتيحت لي فرصة مشاهدة الاثنتين الأخيرتين منها.

عاد سعد الله ونوس، في مسرحية «طقوس الإشارات والتحوّلات» (1994)، بلغة مجازية، إلى هزائم قديمة في تاريخ العرب ما قبل النهضوي، تاركاً للفرد أن يحتل مكانته الأساسيّة، ويتحمل مسؤوليته التاريخيّة، وهي من سمات مسرح ونّوس في مرحلته الأخيرة: الانتقال من الوعي الجماعي إلى التمرّد الفردي. وقد استحوذت في هذه المسرحية، إطاراً لدلالتها المركزية، العلاقة بين المرأة والرجل، لكن برؤية أكثر حراكاً من المسرحيات السابقة، عبر ظاهرتين متعاكستين في حلقة المحرم والعصيان المستتر: الأولى هي ممارسة السادة الرجال للجنس مع خادماتهن قبل بلوغهن، ومن ثم تحويلهن الى عاهرات يعترف المجتمع بشرعية وجودهنّ في وسطه، والثانية هي المكاشفة في العلاقات الجنسية المشبوهة حتى الشاذة منها لاتخاذ هؤلاء السادة من الغلمان مناهل جنسية، بما يكفل التراتبية الاجتماعية بين السادة والخدم، أو العاهرات من جهة، والهيمنة الذكورية من جهة أخرى.

إلاّ إن المسرحية، التي تدور أحداثها في دمشق القرن التاسع عشر، تفترض اختراقاً لهذه التراتبية كأن تقوم امرأة من السادة- تحت رغبة عارمة لجسدها بالانطلاق والتحرر لم تشبعها بزواجها من رجل سيد، اعتاد معاشرة العاهرات، هو عبد الله نقيب الأشراف- بالتحول من امرأة سيدة إلى غانية أو عاهرة تبيع جسدها، ملبيّةً بذلك أصداء أصوات عاشتها من خلال اغتصاب أبيها وإخوتها الذكور للخادمات في حرمة البيت الذي ولدت وتربت فيه، مع ملاحظة أن هذه المرأة أبدت رغبة في الرقص أكثر من الجنس لتسويغ تحولها هذا، لكن ماذا تفعل اذا ما ارتبط الرقص بالعهر في مجتمعها؟ طبعاً هذا المجتمع سوف يتصدى لهذه الظاهرة الجديدة بالمفهوم الطهراني ذاته فيجري إصدار فتوى بتحريم البغاء لتقتل المرأة على يد شقيقها الأصغر، في حين يقتل زوجها شهوات جسده عن طريق الزهد والتصوف، فتكتمل بذلك حالة الفصام الشرقي بين ما هو ظاهر وما هو مخفيّ، بين تقشف الروح وشهوانية الجسد، بين حلال الرجل وحرام المرأة، وصولاً إلى فضح الخطاب السلطوي في وجوهه المتعددة. ورغم أن المسرحية تشرّح المحرمات الثلاث الرئيسة (الدين، الجنس، والسياسة)، التي عادةً ما تخشى منها الرقابة العربية، فقد شغف بها العديد من المخرجين العرب، وكانت الفنانة اللبنانية نضال الأشقر رائدة في إخراجها وتقديمها عام 1996، ثم أخرجها المخرج المصري حسن الوزير للمسرح القومي (1997)، وتلاه المخرج الفرنسي من أصل عربي وسام عربش عام 2004، لكن العرض، الذي قدمه في دار الأوبرا بدمشق، منعه الرقيب بعد يومين، وذهبت فرقته بعد ذلك إلى حلب لتجد مصير المنع أمامها حينما أدان الرقيب العرض بأنه يتعرض لتشويه صورة المفتي ورجل الدين. ويومها قال المخرج عربش «أصبحنا نعرف أنه عندما نشتغل على نص لسعد الله ونوس ستكون هنالك مشاكل تثار، فهو لم يعش حياة مريحة كإنسان أو كفنان.. وإذا كان ثمة مشاكل سياسية أو دينية في المجتمع فيجب ألا نحملها للنص أو المخرج». وفي العام نفسه كان للمخرج العراقي الراحل عوني كرومي تجربة مهمة مع المسرحية، فقد قدمها في عرضين بألمانيا، أحدهما باللغة العربية، والثاني باللغة الالمانية. ثم أخرج المسرحية المخرج الأردني زيد خليل مصطفى (2009)، فالمخرج الكويتي سليمان البسام للمسرح الوطني الفرنسي، باللغة الفرنسية (2013)، والمخرج السوري فرحان الخليل لفرقة سعد الله ونوس المسرحية في اللاذقية، والمخرجون المصريون: سناء شافع، محمد يوسف، خالد حسونة.

استهل المخرج زيد خليل مصطفى في العرض، الذي قدّمه في مهرجان الأردن المسرحي بعمّان، ومهرجان المسرح العربي الأول بالقاهرة، بأهازيج وغناء جماعي، ثم أدخل الجوقه إلى خشبة المسرح بين قرع الدفوف لتبدأ رحلة السرد، وكشف المستور، وفق رؤية إخراجية تقوم على صياغة عوالم الطقوس والإشارات، ومفارقاتها المضحكة المبكية، بكثير من الاختزال، والاعتماد على التقشف في السينوغرافيا من أجل إفساح المجال للممثلين (خليل مصطفى، حيدر كفوف، عبدالرحمن بركات، رائد شقّاح، بيسان كمال خليل، سارة الحاج، ماهر القوقزة، وبشار نجم) أن يتوغلوا في شخصيات المسرحية الاشكالية، حيث الفرجة تغوص إلى داخل النفس لتكشف ترددها وتهاويها، ضعفها الحقيقي وجبروتها المزيّف المكتسب عن طريق الأقنعة التي تلبسها السلطة لسدنتها. مسرح فقير في إطار الخشبة والمشهدية التي أرادتها تلك الرؤية، حيث تتدلى من السقف مجموعة دفوف، كعلامات تشير إلى الموروث الشعبي العربي، والمناخ الطقسي الجامع بين تناقضات الغانية «وردة» وصوفيه القائم على سدة القضاء والعدالة وفتاوى المصير، فيما يضع المخرج على جانبي الخشبة قماشا شفافا تظهر من خلفه الشخصيات كظلال، في استصبار وحل إخراجي لإطلاق دلالات النص المفعم بالإشارات الحادة.

وقد استُقبل العرض بقراءات شديدة التباين والتناقد، فالكاتب والناقد الإماراتي مرعي الحليان، مثلاً، عدّه عرضاً طليعياً على جميع المستويات الفنية، بدءاً من اختيار نوعية أداء الممثلين، واعتماد الدخول والانفصال عن إطار الشخصية، ومروراً بجعل الجوقة محركاً رئيساً لمسار الأحداث، وانتهاءً بالانتقال من مكان وزمان النص إلى ملامسة الواقع العربي الحالي، وهي كلها، حسب رأي الحليان، «تدعم فرجة فيها الشيء الكثير من أحلام العرض المسرحي العربي الذي يصلح عرضاً عالمياً بالدرجة الأولى». في حين رأى الكاتب أحمد الزعتري أن العرض «سقط في هوة التهريج والتسخيف. ولم يستطع المخرج، أو لم يرِد، القبض على الفكرة، وأقحم مشاهدَ مغرقة في المحليّة الأردنية لحرَس المفتي (الفاسد) الذين لم يمتلكوا حتى أدوات النطق الصحيح (وهذا ينطبق على الممثّلين كافة)، واعتمد تهريج «أفيهات» الأفلام المصرية الكوميدية لينقلب الحرس فجأةً إلى غانيات يرقصن بملابس الرقص، ويردّحنَ لبعضهن». وكتبت إسراء الردايدة مقالا عنه ذهبت فيه إلى أن المخرج استطاع خلق تناغم جماعي مع أعضاء فريق عمله. وكان الأداء، بشقيه الفردي والجماعي، عنصراً أساسياً فيما حققه العرض من نجاح، وهو أداء تميّز بتلقائيته، وحسن إدارته للمواقف وتحولات اللحظة، وبجرأته أحياناً، وخفة ظله في أحيان أخرى. وكان رأيي الشخصي، الذي طرحته في الندوة التقيمية للعرض، «أن المخرج لم يكن موفقاً في حذفه مشاهد وحوارات من نص سعد الله نوس، لأنه نص محكم ليس فيه زيادات».

نبوءة الغائب: عقدان على غياب سعد الله ونوس

أحلام شقية

رغم أن سعد الله ونوس ظلّ، حتى وفاته، محكوماً بالأمل، لم ييأس من تغيير الواقع السياسي العربي المتردي، إيماناً منه بأن «ما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ»، فإنه لم يخفِ ضعف إيمانه بمن يقود إلى هذا التغيير، وهو يشهد تصدع النظام العربي، ونزوع معظم زعاماته إلى الاستبداد، وقمع الحريات المدنية، ومغازلة التيارات الظلامية. وقد أفضى ذلك إلى تخليه، قبل رحيله بثلاث سنوات، تخلى سعد الله ونوس عن مشروعه المسرحي الذي أطلق عليه «مسرح التسييس»، وانتقل إلى ما يمكن تسميته بـ«مسرح التشريح»، الذي ينبني على تشريح بنية المجتمع العربي من خلال نواته الصغيرة «الأسرة»، وذلك في أربعة نصوص مسرحية هي «يوم من زماننا» و«أحلام شقية» عام 1995، «ملحمة السراب» عام 1996، و«الأيام المخمورة» عام 1997.

حاول ونوس في هذه النصوص تشخيص الداء الذي يضرب المجتمع العربي، وهو الداء المتمثّل بمنظومة القيم المتخلفة التي تؤطره، وبوطأة التقاليد الصارمة التي تهيمن عليها بنيته الذكورية. وقد حظي نص «أحلام شقية» باهتمام المخرجين المسرحيين العرب، رغم تأخرهم كثيراً في إخراجه، أكثر من بقية النصوص، فجرى تقديمه، مثلاً، في مصر (محمد أبو السعود، عام 2004)، فلسطين (منير بكري، عام 2007)، سوريا (نائلة الأطرش، عام 2008)، والأردن (نبيل الخطيب، عام 2009).

تجري أحداث مسرحية «أحلام شقية» في منزل شرقي تقطن فيه أسرتان، الأولى تتكون من الزوج «فارس» (أدى دوره أحمد العمري) وزوجته «ماري» (أدتها نهى سمارة)، التي تَقدّم بها العمر ولم تنجب بسبب مرض جنسي أورثه إياها زوجها الماجن ليلة زواجهما، وسط جهلها وقلة خبرتها، وتسويغ الأمر وفق الموروث الجنسي المتخلف، والثانية تتكون من الزوج «كاظم» (مثّله رأفت لافي)، وهو رجل متسلط (كان عسكريا)، مقامر، لا يجيد سوى القمع، عاطل عن العمل، ينتهي في النهاية إلى مخبر، وزوجته وابنة عمه الشابة «غادة» (مثلتها إيمان ياسين)، التي لا تكن له ودّاً بسبب زواجها القسري منه. السيدة ماري تكره زوجها، لكنها لا تستطيع الانفصال عنه بسبب زواجهما المسيحي.

ينشأ الصراع في المسرحية حينما يأتي طالب جامعي اسمه «بشير»، ويستأجر الغرفة في الطابق العلوي من المنزل، وبمجيئه يستيقظ الأمل في صدر «ماري»، فتقتنع في هلوساتها اليومية بأنه ابنها الغائب. فيما تقع «غادة» في حبه تعويضاً عما فاتها مع ابن العم. إنها لا نلتقي هذا الشاب وجهاً لوجه، لكنه يظهر في حلم ماري، وربما في حلم آخر لغادة. وهكذا يشكّل «بشير» نوعاً من الحلم، الحبيب المشتهى، الخلاص للشابة من زوج قمعي أجبرت على الزواج منه، بينما كان محل سخرية من قبل، في حين يمثّل لماري خلاصاً من زوج ماجن، وتعويضاً عن ولد.

السلطة الذكورية القمعية التي يرمز لها «كاظم» تتحرك لاغتيال ذلك الحلم، فتتآمر على طرد «بشير» من المنزل، تحت يافطة «الحفاظ على الشرف»، إلاّ أن ردة فعل المرأتين على ذلك تكون أقسى، وأشد مضاضةً من تلك المؤامرة، فالسيدة «ماري»، التي تحتفظ بسمّ لزوج لم تتمكن من قتله، تقنع جارتها «غادة» بدسه في الطعام الذي ستقدمه لزوجها، لكن المصادفة تلعب دورها، فيأكل

طفلها من ذلك الطعام، ويموت بدلاً من الزوج. وبذلك الخطأ القاتل تدخل «غادة» في دوامة من الشقاء، وكأنه مكتوب عليها ألا تحلم. وتبدو نهاية المسرحية غارقةً في السوداوية، ليس فيها أي بصيص أمل.

هذا هو الخيط الرئيسي لحبكة المسرحية، وثمة خيط آخر، لا يظهر مجسداً كفعل درامي بل من خلال الشخصيات، وهو حكاية «بشير» الذي رفض قتل أخته بطلب من أبيه لأنها هربت مع حبيبها، واختار أن يواجه خنوع أمه لأبيه، والموروث البائد حول الشرف، بردَّة فعل تُعدّ مطلباً لتطوُّر المجتمع وانسلاخه عن هيكله المهترئ.

إن الفارق الزمني بين الأسرتين في المسرحية، كما يقول مخرج العرض نبيل الخطيب، يجعل كل منهما منتمياً إلى زمن عناصره مختلفة، لكن حيثيات حكايتيهما متقاطعة ومترابطة في آن واحد، وكأن الزمن، زمن المجتمع العربي، ثابت لا يتحول، إلاّ إلى ما هو أسوأ لتتماهى الحكايتان، بحيث تبدو قضايا الأُسَر الشابة امتداداً لآلام وأوجاع الأسر الأقدم منها، لينتهي مصير الأسرتين إلى مصير واحد هو الدمار والموت.

ينكأ سعد الله ونوس في هذه المسرحيه، بجرأة، جرحاً غائراً في جسد المجتمع العربي المريض، ألا وهو قضية المرأة، مبرزاً بحسه التقدمي البعد الإنساني عبر مستويين: الاجتماعي الظاهري، والفردي المكبوت، وذلك من خلال تشريح موضوع محاط بتابوات كثيرة. إنه يقدم مقاربة درامية للذات الإنسانية في صراعها الداخلي، ومدى التقاطع والتنافر بينها وبين محيطها، والتغيرات التي تطرأ على الإنسان حين يعي هذا التنافر ويحاول أن يتخطاه.

قدم المخرج نبيل الخطيب بصرياً مشاهد متقطعة للفضائين المتجاورين اللذين تعيشان فيهما الأسرتان (أريكة وقطعة أثاث إلى يمين الخشبة تختزلان على نحو تعبيري بيت ماري وزوجها، وطاولة على يسار الخشبة تختزل بيت غادة وزوجها، وفي أعلى الوسط ماكنة خياطة قديمة خلفها كرسيان تستخدمهما الزوجتان) عامدا إلى محو أي فاصل بينهما، وذلك ليعزز مستوى الرؤية، بحيث عندما يؤدي ممثلان أثنان يتحول الممثلان الآخران إلى ممتفرجَين مشاهدين، فاعلين، ومشاركين في بناء الصورة، وبناء التحولات الزمنية والمكانية، أي أن المتلقي يلحظ وجود ممثلين هم متفرجين على المسرح في الوقت نفسه، يتناوبون في عمليتي الأداء والتلقي، وهذا ما جعل العرض يدخل في لعبة الميتا مسرح، أي أن العرض يتمرأى في ذاته، كاسراً وهم الواقع، أو ما يمكن أن يتولد من تصور بأن ما يراه المتلقون أمامهم هو واقعة مجتزأة من الحياة، عامداً إلى إبلاغهم بأنها واقعة مُمسرحة مصاغة برؤية جمالية تشير إلى الواقع بصور مجازية ورمزية. وقد عمق هذه الرؤية أيضاً ذلك التداخل بين الفصحى والعامية في حوارات الممثلين.

لقد أكد نبيل الخطيب في تجربته الإخراجية لهذه المسرحية الشيقة اللاذعة، أنه مخرج ذو مخيلة خصبة، وحساسية فنية وجمالية قادرة على استنطاق ما هو مسكوت عنه في النص، وتقديمه في صور مشهدية شديدة الإيحاء.

ناقد وروائي من العراق مقيم في عمان

مقال

حكاية عشق متبادل

سعدالله ونوس بعيون مصرية

عمرو دوارة

تقتضي الحقيقة أن أقول إن عددا قليلا جدا من المؤلفين العرب نجحوا بإبداعاتهم في كسب ثقة وإعجاب الجمهور المصري من خلال تكرار تقديم أعمالهم بالمسرح المصري، سواء على مستوى الهواية أو الاحتراف، وفي مقدمة هؤلاء الكاتب المبدع سعدالله ونوس، الذي لم ينافسه أحد من الكتاب العرب في كثافة عدد نصوصه التي تقدم بصفة شبه مستمرة بعدد كبير من فرق المحترفين وكثير من تجمعات الهواة. ويكفي أن أذكر أن أكثر من خمسين في المئة من مؤلفاته المسرحية قدمت في مصر أكثر من مرة، حتى أن بعض تلك المسرحيات (كالفيل يا ملك الزمان، طقوس الإشارات والتحولات، والملك هو الملك) قدمت أكثر من مئة مرة.

والحقيقة أن علاقة سعدالله ونوس بمصر هي حكاية عشق كبير متبادل، ويكفي أن نذكر أنه بمجرد حصوله على شهادة الثانوية العامة عام 1959 سافر إلى مصر في منحة دراسية للحصول على ليسانس الصحافة من كلية الآداب جامعة القاهرة، وأنه أثناء فترة الدراسة تأثر جدا بأحداث الانفصال في الوحدة بين مصر وسوريا، ومن شدة تأثره بهذا الحدث كتب أولى مسرحياته بعنوان «الحياة أبدا» عام 1961 (نشرت عام 2005 بعد رحيله) وهي مسرحية طويلة، كما نشر مقالا حول الوحدة والانفصال في مجلة «الآداب» عام 1962، وأيضا عدة مقالات في جريدة «النصر» الدمشقية، وفي عام 1963 حصل سعدالله ونوس على ليسانس الصحافة.

وظل ونوس على ارتباط وثيق بالقاهرة وبأصدقائه من الأدباء والفنانين، وكان شديد الحرص دائما على انتهاز أي فرصة لزيارتها، وكان من الطبيعي أن تحرص مصر أيضا على حسن استقباله، وأن تقوم وزارة الثقافة المصرية بالاحتفاء به وتكريمه في أكبر مهرجان مسرحي دولي فيها وهو مهرجان «القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» في دورته الثانية عام 1989.

مؤلفاته التي قدمت في مصر

من أهم مسرحيات سعدالله ونوس التي قدمت في مصر أكثر من مرة: «فصد الدم»، «جثة على الرصيف»، «مأساة بائع الدبس الفقير» (1964)، «حكاية جوقة التماثيل» (1965)، «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» (1968)، «الفيل يا ملك الزمان» (1969)، «مغامرة رأس المملوك جابر» (1971)، «سهرة مع أبي خليل القباني» (1973)، «الملك هو الملك» (1977)، «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» (1978)، «الاغتصاب» (1990)، «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات» (1994)، «أحلام شقية»، يوم من زماننا» (1995)، «ملحمة السراب» (1996)، و«الأيام المخمورة» (1997).

كما جرى نشر عدد كبير من المقالات والدراسات عن مسرح سعدالله ونوس، وأعيد نشر بعض مقالاته في الدوريات المصرية. وجدير بالذكر أنه بعد إصابة ونوس بمرض السرطان في أوائل التسعينات لم يستسلم للمرض، بل عاد إلى الكتابة بعد فترة توقف طويلة -شملت معظم الثمانينات- فقدم أعظم أعماله ومنها «منمنمات تاريخية»، «الليالي المخمورة»، «طقوس الإشارات والتحولات»، و«يوم من زماننا»، وأنه ظل يكتب ويبدع حتى وفاته.

أفكاره وشخصياته الدرامية بعيون مصرية

يصعب، بل يستحيل إجراء رصد كامل وتوثيق لجميع مسرحيات هذا المبدع الكبير التي قدمت في مصر، وذلك لتكرار تقديم عدد كبير منها من قبل مختلف فرق وتجمعات الهواة (المدارس/ الجامعات/ الشركات/ الفرق الحرة والمستقلة/ مراكز الشباب ومراكز الفنون/ المراكز الثقافية الأجنبية)، ومن ثم في محاولة لتقديم صورة سريعة يمكن رصد العروض التي قدمت بمسارح المحترفين (مسارح الدولة والفرق الخاصة) وهي:

- الملك هو الملك: «المسرح الحديث» عام 1988، إخراج مراد منير، بطولة محمد منير، صلاح السعدني، فايزة كمال.
- رحلة حنظلة: «مسرح الطليعة» عام 1988، إخراج ناصر عبدالمنعم، بطولة صلاح عبدالله، سلوى محمد علي، أحمد صيام.
- رحلة حنظلة: «المسرح الحديث» عام 1994، إخراج محمد دسوقي، بطولة أحمد فؤاد سليم، سمير وحيد، علية حامد.
- منمنمات تاريخية: «المسرح القومي» عام 1995، إخراج عصام السيد، بطولة عبدالرحمن أبوزهرة، محمد السبع، سوسن بدر.
- طقوس الإشارات والتحولات: «مركز الهناجر للفنون» عام 1997، إخراج حسن الوزير، بطولة سوسن بدر، نبيل الحلفاوي، حمدي الوزير.
- الأيام المخمورة: «مركز الهناجر للفنون» عام 1998، إخراج مراد منير، بطولة سمية الألفي، خالد الصاوي، عطية عويس.
- مغامرة رأس المملوك جابر: «المسرح القومي» عام 2000، إخراج مراد منير، بطولة أحمد بدير، فايزة كمال، حسن الأسمر.
- يوم من هذا الزمان: «مسرح الغد» عام 2003، إخراج عمرو دوارة، بطولة سهير المرشدي، حنان مطاوع، فاروق عيطة.
- أحلام شقية: «مركز الهناجر للفنون» عام 2003، إخراج محمد أبوالسعود، بطولة عايدة عبدالعزيز، علي حسنين، محمد عبدالعظيم.
- حنظلة (رحلة حنظلة): «مسرح الطليعة» عام 2012، إخراج إسلام إمام، بطولة ياسر عزت، سماح سليم، أحمد فتحي.
- سهرة مملوكي (سهرة مع أبوخليل القباني): «مسرح الشباب» عام 2015، إخراج أحمد حسونة، بطولة نوال العدل، نائل علي، محمد الأباصيري.

والحقيقة أن من بين جميع التجارب السابقة تبرز تجربة «الملك هو الملك» التي أعيد تقديمها كريرتوار للفرقة أكثر من مرة مع الاضطرار إلى تغيير بعض الأبطال، كما تمت إعادة إنتاجها من خلال إحدى الفرق الخاصة عام 1998 للتصوير التلفزيوني، وكان قد سبق للمخرج نفسه تقديمها من خلال فرقة «قصر ثقافة الريحاني» في أوائل ثمانينات القرن الماضي.

وبخلاف جميع العروض السابقة تم تقديم عدد كبير جدا من نصوص هذا المبدع من خلال فرق الهواة، تلك التي يصعب حصرها، ولكن يمكننا فقط الإشارة إلى بعض التجارب المهمة منها:

- «الفيل يا ملك الزمان»: هيئة قصور الثقافة عام 1986، إخراج هناء عبدالفتاح، بطولة عبدالفتاح البلتاجي، حسام أبوالعلا ، عبير لطفي.
- «رحلة حنظلة»: فرقة جامعة المنصورة، الدورة الأولى عام 1988.
- «اغتصاب»: فرقة فرسان المسرح عام 1993، إخراج د.عمرو دوارة، وبطولةأشرف فاروق، داليا إبراهيم، منحة زيتون، عصام عبدالله.

وذلك بالإضافة إلى عدة عروض بمهرجانات «الجمعية المصرية لهواة المسرح» ومن بينها على سبيل المثال في الدورات المتتالية لمهرجان «المسرح العربي»:

- الدورة الأولى عام 2001: «اغتصاب» لفرقة «الجيزة القومية»، إخراج سيد خطاب.
- الدورة الخامسة عام 2006: العرض الجزائري «الجيفة» (جثة على الرصيف) لفرقة «مسرح سطيف» الجزائرية، من إخراج نبيل بن سكة.
- الدورة التاسعة عام 2010: «طقوس» لفرقة «علام المسرحية» إخراج محمد علام.
- الدورة التاسعة عام 2011: «ملحمة السراب»، لفريق منتخب القاهرة، إخراج

نبوءة الغائب: عقدان على غياب سعد الله ونوس

حسين محمود.

- الدورة الثالثة عشرة عام 2015: «طقوس الإشارات والتحولات»، فرقة مودرن تياترو، إخراج طارق عزت، و»الإشارات» (طقوس الإشارات والتحولات)، فرقة إنفينتي، إخراج هشام طارق.

- الدورة الخامسة عشرة عام 2017: الطقوس (طقوس الإشارات والتحولات)، فريق كلية تجارة عين شمس، إخراج زياد هاني.

عروض عربية مستضافة في مصر

الحقيقة أن الجمهور المصري لم تقتصر مشاهداته ومتابعاته لإبداعات المسرحي الكبير سعدالله ونوس على تلك العروض التي تم إنتاجها بمصر، بل كان شغوفا أيضا بمتابعة بعض العروض العربية المستضافة في فعاليات مهرجان «القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر:

- «رحلة حنظلة»: فرقة «الأصدقاء» السودانية، الدورة السادسة عام 1994.

- «مغامرة رأس المملوك جابر»: فرقة «المعهد العالي للفنون المسرحية» بالكويت، الدورة الثامنة عام 1996.

- «حظوظ حنظلة الحنظلي»: فرقة «مسرح الشارقة الوطني» بالإمارات العربية المتحدة، و»الفيل» (الفيل يا ملك الزمان)، فرقة «مسرح الشباب» الكويتية، الدورة الثانية عشرة عام 2000.

كما جرت استضافة ثلاثة عروض بديعة، أُحتُفي بها نقديا وجماهيريا وهي:

- «اغتصاب»: لفرقة «المسرح الوطني الفلسطيني»، إخراج جواد الأسدي عام 1991.

- «طقوس الإشارات والتحولات»: لفرقة «مسرح المدينة» بلبنان، إخراج نضال الأشقر عام 1997.

- «نساء سعدالله ونوس»: إخراج اللبنانية نادين جمعة عام 1994، وهو من إعدادها عن ثلاثة نصوص («الأيام المخمورة» و»يوم من زماننا» و»أحلام شقية»).

أهم عوامل نجاح نصوصه في مصر

سعدالله ونوس كاتب قدير حقا يمتلك الرؤية، كما يمتلك الخبرة والحنكة فى الصياغة المسرحية محكمة الصنع، وهو ينحاز دائما إلى عامة الشعب، ومن ثم فهو يحرص فى جميع نصوصه على التعبير عن مشاعر الناس وآمالهم وآلامهم ومعاناتهم، وذلك بكشف أكاذيب الحياة المعاصرة، وتعرية تناقضات الواقع العربي سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، ولذلك فهو كثيرا ما يصطدم بالسلطة حينما يكشف مصالحها الخاصة، وآليات لعبة الحكم التي تعصف بحرية الفرد وطموحاته المشروعة.

هذا وأرى أهمية رصد وتحليل أهم أسباب إقبال عدد كبير من الفرق المصرية على تقديم مسرحياته والتي يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

- دفاعه المستمر عن القيم الإنسانية النبيلة، والدعوة إلى ضرورة ممارسة الحريات السياسية والاجتماعية، والتخلص من كل مظاهر القهر والاستبداد في المجتمعات العربية برفع راية التمرد والعصيان فى وجه هذا العالم المشوه، الذي سمح بقهر الإنسان المعاصر، سواء كان بسبب نفوذ السلطة، أو الضغوط المجتمعية والتقاليد، أو الظروف الاقتصادية القاسية.

- جرأة التناول وبكارة الطرح والتناول لكثير من القضايا الآنية بصورة فنية راقية، وبعيدة كل البعد عن المباشرة، مع عدم تقيده بجميع التابوهات التي تحد من الإبداع.

- إنسانية الطرح، وعدم التقيد بالبعدين الزمني والجغرافي، بل كثيرا ما لجأ إلى بعض الأساطير، أو التاريخ، أو إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» لاستلهام بعض الأحداث الدرامية، أو بعض الشخصيات.

- براعته في رسم الشخصيات الدرامية المختلفة، وتحديد الأبعاد الدرامية الثلاثة لكل منها (البعد المادي والاجتماعي والنفسي)، فهو يمتلك حرفية عالية في تصوير وتجسيد مختلف الشخصيات الدرامية من خلال بناء محكم.

- اعتماد أغلب مسرحياته على عدد كبير من الشخصيات الدرامية، أو على البطولات الجماعية التي تتيح الفرصة لفرق الهواة في إظهار موهبة أكبر عدد من أعضائها، وخاصة الفرق الجامعية وفرق الأقاليم.

- جودة الحبكة الدرامية التي تتسم بالرقي والاتقان، وباعتمادها على عناصر التشويق والمفارقات الدرامية غير المتوقعة.

- الصياغة الرائعة والبديعة للحوارات التي برع في صياغتها بلغة مكثفة ذات دلالات عميقة، وباللغة العربية الفصحى ببلاغتها ودقة تعبيراتها، وأيضا بمفردات سلسة بعيدة عن الكلمات الصعبة أو التعبيرات الإنشائية.

- إتاحتها فرصة الإبداع كاملة للمخرجين، بما تضمنه من تحديات في الطرح، وإمكانية التقديم بأكثر من أسلوب أو منهج إخراجي، لاعتمادها أولا على الحبكة محكمة الصنع، وتطلبها لنوعية خاصة من الممثلين المتميزين الذين يمتلكون مهارات التحكم في جميع إمكانياتهم الفنية.

تجربة ذاتية

إذا كان جميع المبدعين والنقاد المسرحيين قد اتفقوا فيما بينهم على أن النص المسرحي يمثل العمود الفقري للعرض المسرحي، وما لا يقل عن 50 في المئة من أسباب نجاحه، فإنني أرى أن هذه النسبة قد ترتفع بصفة خاصة مع نصوص المبدع سعدالله ونوس بجودة حبكتها وجمال صياغتها. وهذا ما لمسته بنفسي من خلال تجربتي الشخصية، حيث أخرجت نصين من تأليفه لأول مرة بمصر، وهما: «اغتصاب» و»يوم من زماننا». وأستطيع أن أقول إن كليهما يعد من أنجح عروضي بشهادة عدد كبير من النقاد والجماهير، وبشهادة الإحصائيات الخاصة بعدد المشاهدين وإجمالي الإيرادات.

اغتصاب

عندما قرأت لأول مرة النص العالمي الرائع «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» للمؤلف

نبوءة الغائب: عقدان على غياب سعد الله ونوس

الإسباني العالمي أنطونيو بويرو باييخو أعجبت به جدا وفكرت على الفور في إخراجه، ولكنني ترددت في كيفية إسقاط ذلك التعذيب البشع للمسجون السياسي على واقعنا المعاصر، فمن المؤكد أن الرقابة على المصنفات الفنية لن تسمح بأي تلميح في ظل الحكم الشمولي وقمعه للحريات، وفجأة طرأت فكرة على خاطري وهي لماذا لا أقوم بتحويل الأحداث إلى «فلسطين» المحتلة فمما لا شك فيه أنه لا يوجد قهر وتعذيب للمعتقلين السياسيين أقسى مما يجري في المعتقلات الإسرائيلية. وبالفعل شرعت في إعداد النص ولكن كم كانت سعادتي حينما قرأت مصادفة نص «اغتصاب» الذي اعتمد فيه المبدع سعدالله ونوس على إعادة كتابة نص «القصة المزدوجة للدكتور بالمي»، وحول الصراع بالفعل إلى الأرض المحتلة بين القوى الغاشمة الإسرائيلية والمناضل الفلسطيني الذي يطالب بأرضه وحقه في الحياة. وسريعا ما تجمع أعضاء فرق «فرسان المسرح» ووسط هذا الجو الحماسي منقطع النظير تم الانتهاء من البروفات خلال خمسة وعشرين يوما فقط، ليستمر العرض بعد ذلك لأكثر من شهرين بالعاصمة وبعض الجولات في الأقاليم، وليحظى بمساندة عدد كبير من المنظمات الأهلية وبإشادات عدد كبير من النقاد بالنص والعرض.

يوم من زماننا

تتضح في هذا النص جميع سمات مؤلفات هذا المبدع الكبير، وفي مقدمتها الجرأة الشديدة، فهو يتناول ويعالج ويضرب في نص واحد التابوهات الثلاثة (الدين والسياسة والجنس)، ويكشف من خلاله عن المسكوت عنه، وينزع الستار عن جميع أشكال الفساد. وقد حظي العرض بتحقيق نجاح جماهيرى ونقدي، حيث استمر أكثر من ستين ليلة في مسرح الغد عام 2003، حقق خلالها أعلى الإيرادات بالنسبة للفرقة (وذلك استنادا إلى إحصائيات الكتاب السنوي للمركز القومي للمسرح)، كما عرض فى إطار مهرجان القراءة للجميع على مسرح «سارية الجبل» في القلعة، وأيضا تم عرضه في مسرح «الحمراء» بدمشق فى إطار مهرجان «دمشق للفنون المسرحية»، الدورة السادسة عشرة في ديسمبر 2004 عندما تم اختياره لتمثيل المسرح المصري. وهنا أحب أن أشير إلى أن نجاح العرض لم يتأثر باختلاف نوعية الجمهور، بالرغم من تقديمه باللغة العربية الفصحى في تجمعات شعبية بمنطقة القلعة، وذلك نظرا إلى تكامل مفرداته الفنية، وهو ما أشاد به تسعة وعشرون مقالا نقديا بأقلام كبار النقاد والمتخصصين في الصحف والمجلات الدورية، من بينهم: د. نهاد صليحة، فوزية مهران، نبيل بدران، عبدالغني داود، د. حسن عطية، د. أسامة أبوطالب، د. وفاء كمالو، آمال بكير، عبدالرازق حسين، منير عامر، عبلة الرويني، أمين بكير، محمد رفاعي، فيصل عزب، عرفة محمد، إلى جانب البرامج الإذاعية والتلفزيونية المتخصصة التي تناولت العرض بالنقد والتحليل.

ناقد من مصر

مقال

جلسة صباحية مع فائزة شاويش

ذلك الهمس المؤلم

هيثم حسين

صباح خريفيّ يذكّر بصباحات دمشق الخريفيّة، شمس حيّية تتخلّل نسمات باردة، التقيت في ضاحية جيزيك اللندنية الهادئة بالسيّدة فائزة شاويش؛ حرم الكاتب الراحل سعدالله ونّوس، التي انتقلت مؤخّراً للإقامة في لندن، وتحمل معها ذكرياتها كقلاع أخيرة تحتمي بها لتتمكّن من مقارعة الغربة ومغالبتها بقوّة الحبّ والأمل.
الأمل الذي لطالما أكّد عليه الراحل سعدالله ونوس وحكم علينا به، هو الذي يبقي السيّدة فائزة قويّة متماسكة أمام محن الحياة التي تداهمها، وتجرح قلبها على أحبّائها الذين يرحلون فجأة ويتركون فراغاً كبيراً في عالمها.

أجمل أوقاتي حين أتحدّث عن سعدالله. أشعر بالانطلاق والحبّ والجمال حين أستعيد تفاصيل حياتي معه. هكذا تقول السيّدة فائزة وهي تنطق بعذوبة وحبّ اسم زوجها الراحل وكأنّها تناجيه وتخبره عن حبّها الذي يكبر يوماً بيوم له.

تقول الفنّانة المسرحيّة فائزة التي كان عشقها للمسرح رابطاً تاريخياً جمعها بالراحل سعدالله «أكثر من عقدين من الزمن وما يزال حضوره طاغياً ووجوده كثيفاً من حولي. أشعر به معي في حلّي وترحالي، في صحوي ومنامي، في كلّ التفاصيل، أحياناً أقول لنفسي إنّه سيأتي بعد قليل ليكمل حواراً أو موضوعاً كنّا نناقشه، وظلّ معلّقاً، وأحياناً أخرى أتحسّس مكانه باحثاً عن تجلّيه المأمول لي.

غربتي الحقيقيّة بدأت بعد رحيلي عن دمشق، حين كنت في بيتي لم يكن وقع الفقد عميقاً لهذه الدرجة، لأنّني كنت في المكان الذي أثثّناه معاً، سعدالله وأنا، مكان يعبق بحضوره الطاغي في كلّ الزوايا، أبقيت التفاصيل كما هي كأنّي أنتظر رجوعه، أشعر به نابضاً في الأشياء كلّها من حولي، وأقول لنفسي سيعود بعد قليل».

حديث فائزة عن رفيق حياتها الراحل بوّابة لاستعادة الذكريات ومفتاح للولوج إلى دنيا الذكريات من خلال أدراج الذاكرة، ولا يخلو الأمر من نكء جروح الماضي التي يخلّفها الرحيل والاغتراب.

صدمات متتالية كان وقعها شديداً على السيّدة فائزة.. الغربة التي تعاظمت بعد رحيلها عن بيتها ومدينتها المعشوقة دمشق، ثمّ غربتها التي كبرت لأنّ شعور الفقد بدأ يستوطن روحها. أحسّت بمرارة رحيل سعدالله أكثر فأكثر بعد أن غادرت عشّهما الأثير في دمشق، هناك كانت الأشياء والتفاصيل محتفظة بعبقه وأنفاسه، وكانت تستعذب تقديس كلّ ما يمتّ إليه بصلة.

تصف سعدالله ونّوس بأنّه كان شخصيّة قلقة، وكان ميّالاً للاكتئاب، وأنّه كان مستشرفاً للمستقبل بمواقفه النقدية الداعية إلى التغيير والتمرّد على الحاضر الذي كنا معيشه .

إذا ذكرت النبل فإنّ سعدالله لي هو النموذج والمثال بالنسبة للنبيل. وإذا ذكرت الطيبة، النزاهة، الجمال، الحب، فهو دوماً المثال والكمال لي. أجمل الحروف بالنسبة لي هي تلك التي تركّب اسم سعدالله. كان ساخراً لمّاحاً بذكاء منقطع النظير. كان الإنسان الكامل بالنسبة لي. هكذا تصفهعنه فائزة التي تقول إنها تحتفظ له بالقداسة المتجدّدة دائماً.

وتضيف السيّدة فائزة إنّها تحزن حين تصادف أشخاصاً طيّبين مميّزين صادقين لم يتعرّفوا إلى سعدالله في حياته، لأنّها تعتبر ذلك خسارة، ولأنّه كان مثالاً للنبل والعطاء، وكان من الرائع الوجود معه والتعرّف إليه.

أعود بالسيّدة فائزة إلى لقائها الأوّل مع الراحل سعدالله، فتبتسم بعذوبة وهي تستحضر تفاصيل اللقاء، حين كانت في العشرينات من عمرها، وكانت تتمرّن على أداء إحدى المسرحيات في مسرح أبي خليل القباني، وجاء سعدالله بأناقته اللافتة، ثمّ بادر بالتعرّف إليها، وقال «خسارة.. أنا مسافر غداً إلى باريس».

تبتسم فائزة، يضخّ الحنين مزيداً من الأشواق في كيانها وحديثها عن سعدالله. تقول إنّه لفتها بشخصيته الأنيقة المميزة، وظلّ عالقاً بذاكرتها، وحين سألت عنه لاحقاً بعض

المحيطين بها قالوا لها إنه كاتب. وكان ذلك شرارة لحياة مشتركة امتدّت لخمسة وأربعين عاماً.

كان أنيقاً في روحه، وفكره، وحضوره. الأناقة كانت سمة مميّزة لشخصيّته. هكذا تؤكّد فائزة.

وتكمل بحديثها عن لقائها به، وكيف تطوّر الأمر بعد أن عاد سعد من رحلته الباريسية، والتقاها أثناء استراحة قصيرة تخلّلت ساعات عملها الطويلة في المسرح، وكان ذلك إيذاناً بحكاية عشق حفرت عميقاً في وجدانها وروحها ورسمت صورة ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

مثّلت فائزة في عدد من مسرحيات زوجها الراحل، ومنها: «الملك هو الملك»، «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة»، «رأس المملوك جابر»، وغيرها.. وتشعر بالفخر أنّها لعبت أدواراً في أعماله، وكانت إلى جانبه، أوّل مَن يقرأ أعماله، ودوماً تقول له بحبّ إنّه يكتب بشكل خرافيّ ساحر.

ومن اللقاء الأوّل ترتحل فائزة بالذاكرة والذكريات إلى الوداع الأخير. إلى أروقة المستشفى، حيث سعدالله على سرير المرض، يستلقي بهدوء، ينتظر تسليم الأمانة، وكانت الفنّانة الراحلة مي سكاف؛ ابنة أخت السيّدة فائزة شاويش إلى جانبه، ممسكة بيده، وهي التي نشأت وترعرعت كابنة لفائزة وسعدالله.

«رحيل مي كسرني.. ليس لديّ إحساس كبير برحيل سعدالله لأنّه يعيش معي لحظة بلحظة، أشياؤه حولي، وجوده يملأ وجودي، لكنّ رحيل مي حطّمني.. لم ألتقها منذ حوالي خمس سنوات.. رحلت فجأة. صدمة لن أشفى منها أبداً. أمّها رحلت ولم أكن إلى جانبها، أختها لمى كذلك، وهي..». تسبقها الدموع وهي تقول ذلك.

تحكي أنّ سعدالله كان قد رفض أن يُعالج بالأدوية الكيمياوية من مرض السرطان، كان يخشى أن يفتك الكيمياوي به أكثر من السرطان نفسه، ولم يقتنع إلّا بعد أن وعدته بأنّها ستكون إلى جانبه وستساعده على التخلّص من أعباء المرض والحياة إذا شعرت بأنّ النهاية لا بدّ منها. وكان أن اقتنع بوعدها الذي قطعته له.

تذكر أنّه بعد أن بدأ العلاج بالكيمياوي قبل رحيله بأربع سنوات، انكبّ على كتابة أعماله الأخيرة، وكأنّه كان يشعر بأنّ الوقت يداهمه، وأنّ الزمن يسبقه، وأنّ عليه أن ينهي مشاريعه المعلّقة والمؤجّلة.. فكتب «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «أحلام شقية»، «يوم من زماننا»، «ملحمة السراب»، «بلاد أضيق من الحبّ»، رحلة في مجاهل موت عابر»، «الأيام المخمورة».

تقول إنّه حين أدخل إلى المستشفى في المرة الأخيرة، وكانت حالته تزداد سوءاً، شعرت بأنّ عليها أن تفي بوعدها له، وتطلب منه المغادرة، وتساعده على ذلك بطريقتها الخاصة، كما كانت قد وعدته. وحين ذهبت إليه وكانت مي جالسة إلى جانب سريره، طلبت من مي أن تخرج قليلاً وتتركها مع سعد. تقول إنّها قرّبت فمها من أذنه، ووشوشت له بضرورة المغادرة.

دوي سيّارة إسعاف تسرع في الشارع الرئيسي لجيزيك يقاطع بوح السيّدة فائزة، ويمنحني لحظة لأمسح دمعي الصامت المنحدر بدوري.

تضيف فائزة بأنّ تلك اللحظة التي كانت مفصلية، حيث استفاق سعدالله من رقاده المديد على السرير، نظر إليها نظرة عميقة، كأنّه يشكرها على إيفائها بوعدها له، ثمّ زفر زفرة بدت كأنّها الوداع، وأنّها زفرة الرحيل، لكن الروح لم تغادر الجسد خلالها. فانثنت على أذنه مرة أخرى وطلبت منه بحبّ ووجع الرحيل، فزفر مرّة أخرى ورحل. حينها كان الدكتور يجسّ نبضه، أخبرها أنّه رحل.

بين اللقاء الأوّل والوداع الأخير حياة مفعمة بالتفاصيل، بالمشقّات التي ذلّلها العاشقان سعدالله وفائزة بالحبّ والشغف والتفاهم والصبر، حياة تحمل ملامح حقبة مهمّة في تاريخ سوريا والمنطقة بما شهدته من تغيّرات.

رحلة عمر وأدب وفنّ.

تتحدّث فائزة عن احترامها لرغباته، وأنّه لم يكن يرغب بإنجاب الأطفال، وأنها كانت تلتزم بقراره، لكنّها ذات يوم طلبت منه بحبّ وعشق أن ينجبا طفلاً، وكان أن وافق على إلحاحها وطلبها، واشترط أن تكون بنتاً وليس ولداً، وهي بحبّها المعهود له توافقه.

تقول إنّها بعد أن أنجبت ابنتها ديمة كرّس سعدالله حياته كلّها من أجلها، كان يقضي معها أوقاتاً طويلة، يحكي لها حكايات كثيرة، ملأت حياتهما بالجمال، وكان سعدالله مفعماً بمشاعر الأبوّة العظيمة تجاهها.

ديمة ونّوس؛ ابنة الراحل سعدالله؛ كانت تستمع إلى حكايات أمّها عنها، ديمة الروائيّة الحكّاءة والإعلاميّة التي حقّقت إنجازات على الصعيد الإعلامي والكتابي، وكانت روايتها «الخائفون» مدرجة ضمن اللائحة القصيرة لجائزة البوكر للرواية العربية، تستمع إلى رواية أمها عن طفولتها، ذكرياتها الباقية معها، حبّها الذي يكبر مع الزمن.. تراها أمّها استمراراً لإبداع أبيها وجماله.

وبالحديث عن أوراق سعدالله ونّوس غير المنشورة بعد، ومذكّراته ويوميّاته التي تحتفظ بها زوجته وابنته ديمة، تقول فائزة إنّهما؛ هي وديمة، ارتأتا عدم نشرها في الوقت الحالي.

تكون لهما مبرّراتهما، ولا سيّما أنّ الأوراق مسوّدات لن يستطيع صاحبها مراجعتها، ولا تنقيحها، ولا تغيير بعض الأشياء فيها، بحيث قد يفهم أو يكون أي تغيير أو شطب أو حذف من قبلهما تلاعباً أو عبثاً بالأوراق ومضامينها، وهما لا تودّان ذلك.. وتفضّلان الإبقاء عليها بصيغتها غير المنشورة.

فائزة شاويش التي تعدّ شاهدة على مرحلة مهمّة في تاريخ الفنّ والأدب والمسرح السوري الحديث، كانت جزءاً من هذا التاريخ، حاضرة إلى جانب شخصيات فاعلة فيه، كانت تدور في فلك سعدالله ونّوس أو تتقاطع معه في الهموم والانتصار للقضايا الإنسانية التي نذر نفسه لها.

تستعيد فائزة قلق سعدالله حين كان ينهي نصّاً مسرحيّاً له، وكانت هي بمثابة مديرة أعماله، تؤدّي له الخدمات بحبّ ومتعة، تشعر ببهجة العطاء معه، تكون مدفوعة بمشاعر الحبّ والأمومة والمسؤولية تجاهه في الوقت نفسه. نذرت نفسها له، وكانت حاضرة من أجله.

تقول إنّ دورها كزوجة وأمّ في رعاية المبدعين أعظم دور، وهي سعيدة جدّاً به، فكما كانت أوّل مَن يقرأ مخطوطات سعدالله ها هي أوّل مَن تقرأ مخطوطات ابنتها القاصّة والروائيّة ديمة، وهي محظوظة بأنّها تظلّ مسحورة دوماً بإبداعهما.

تبتسم فائزة وهي تقول إنّ ديمة كشفت قبل أيّام أنّها جلبت معها بعض كسرات خبز سعدالله، وأنّها تحتفظ بها كأعظم كنوز في العالم لديها. تقول إنّ كلّ أشياء سعدالله هي كنوزها التي لا تنضب.

حديث الذكريات والبوح مع فائزة يبدأ من دمشق ويعود إليها، فالغربة الحقيقيّة هي الغربة عن دمشق، والرحيل الكبير المؤثّر هو الرحيل عنها، حيث يبلغ مداه لأنّه يبرز فداحة الفقد وجسامة الخسارة.

ولعلّ أبلغ كلمة يمكن أن يبدأ أو يختم بها حديث عن صاحب أعمال مسرحية ساحرة كسعدالله ونّوس هو قوله الشهير في رسالة يوم المسرح العالمي لعام 1996«إننا محكومون بالأمل. وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ..».

روائي من سوريا مقيم في لندن

ضريح الكاتب في قريته حصين البحر

نبوءة الغائب: عقدان على غياب سعد الله ونوس

سعدالله ونّوس
عاصم الباشا
رسالة وجواب

بريشة: جمال الجراح

التقينا في أوائل السبعينات، في موسكو، حيث كنت أدرس موفدا من قبل حكومة نورالدين الأتاسي. كنت أعرف من هو.. وعرفني بعد سنوات، ربما بعد أن رأى شيئا من محاولاتي. لم أواكب، بسبب غيابي، تعاونه المبدع مع توأمي فواز الساجر، لكنني، بعد عودتي إلى سوريا، وعلى الرغم من انسداد أبواب النظام في وجهي، تحاملت مرغما وصرت في أواخر السبعينات مشاركا في تلك الحلقة العجيبة بطاقاتها الإبداعية، قد لا يجمعها انسجام مطلق بالأفكار، لكننا كنا نتشارك بالحلم، ذلك الذي كان ممنوعا إذ أقرّ العسكر أن من يحلم هو «القائد إلى الأبد» .

رحل الغالبية، قهرا، كان الشاعر رياض الصالح الحسين أولهم (26 سنة)، ثم تبعه فواز (40) ثم سعيد مراد (55) فسعيد حورانية (66) وسعدالله نفسه (55). تابع من بقي منا الحلم، ونشارك في ثورة شعبنا للإطاحة بالاستبداد، عدا اثنين أو ثلاثة.. تنازلوا عن الحلم من أجل مكاسب شخصية وآنية.

عندما قرّرت نفي ذاتي، بعد أن حاولت عبثا أن أجد لنفسي حيزا كنحّات، وبسبب ملاحقة أزلام «القائد» لي لإنجاز تماثيله. قليل من يعرف أن تلك الملاحقة صارت تحمل تهديدا مبطّنا نتيجة تهرّبي ومماطلتي. اضطررت إلى التظاهر بالرضوخ ريثما أرحّل عائلتي بسلام. كان ذلك سنة 1987. لكنني قرّرت، كان لا بدّ، أن أترك ذكرى نحتية ما، فانعزلت ما يزيد عن شهرين في بقايا حوش كان في بيت الأهل بيبرود وأنجزت أعمال ما أسمّيه «معرض الوداع».. على وزن الحجّة. أقيم في تموز 1987 في غاليري «أورنينا» بدمشق. زارني سعدالله بعد مشاهدته المعرض وقال لي ما أذكره للمرة الأولى «ليس معرضا، هو حدث». يخجلني تذكّر هذا.

كان لا بدّ لي في منفاي الاختياري (إسبانيا) محاولة التواصل مع الأصدقاء وتسقّط أخبارهم. ما كانت الاتصالات الإلكترونية شائعة (على الأقلّ عندي) وكنت أعود غالبا من استطلاع صندوق البريد خائبا. تحدثنا هاتفيا مرات قليلة، بعدما علمت بمرضه. ولأن الكلمات لا تعينني تماما في نقل ما أعنيه قرّرت تصوير الرسالة بكاميرا فيديو عادية تديرها يد غير خبيرة (أنا). صوّرت له في المشغل والبيت. أردت أن يرى محاولاتي، فالكلمات لا تفيد في هذه الحال.

لعلّ فايزة وديمة تحتفظان بذلك الشريط الذي حرّضه على كتابة «نحت الخواء» وهي رسالة أعتبرها قطعة أدبية. سيلحظ القارىء بجلاء حضور الموت في الرسالة، وكيف جعلته تلك الحال ينظر إلى أعمالي بمنظاره. لذا اعتبرتها رؤيا.

نحت الخواء

«الصديق العزيز عاصم الباشا،
تحية لك، صديقا ومبدعا».

هزتني المشاهدة الأولى لشريط الفيديو الذي أرسلته، والذي يصور منحوتاتك الأخيرة، وكانت الانطباعات التي تشكلت لي ذاهلة ومشتتة، احتاج الأمر أن أشاهد الشريط مرة ومرة، كي ألم شتات انطباعاتي، وأنظمها في رؤية يتوفر فيها الحد الأدنى من التناسق.

والواقع أني لا أستطيع الحديث إلا عن انطباعات ورؤى شخصية. إذ أني لا أملك أي زاد أكاديمي أو نقدي، يؤهلني للكتابة عن النحت بمصطلحات النحت.

وما تحمله هذه الرسالة لا يعدو نوعا من البوح، الذي يتلعثم به تيار من الانفعالات والتخاطرات وشحطات الذاكرة.

تسمرت عيناي على المنحوتة الأولى. هذا الوجه الذي اعوج أنفه، واختلت ملامحه، غابت إحدى عينيه في انطفاء معدني بارد. هذا الوجه أكاد أتعرّفه، ثم ينأى بعيدا رافضا التصنيف أو التشابه. بعد هذا الوجه، ستتوالى رؤوس، وستكون جميعها مفككة الملامح، مزمومة على تعابير يكاد المرء أن يقرأها، لكنها سرعان ما تنحل في الفراغ، قبل أن يجد المرء الكلمة المناسبة، هذه الرؤوس، التي يمكن أن تكون قد استوحيتها من الندوات الثقافية المحشوة بالادعاء واللغو والصخب. ويمكن أيضا أن يكون ما حفزك على نحتها، وهو ميل ماكر إلى «الغروتسك» والسخرية الماجنة، ولكن ما تنضح به هذه الوجوه هو أعمق من السخرية وأشد مأساوية.

في المشاهدة الأولى، تركت نفسي أنساق مع الانطباع الذي أردت أن توحيه لنا، ولكن في المشاهدات اللاحقة، وجدت أن مثل هذا الانطباع ليس إلا مستوى أول، يكمن خلفه وعلى مسافة منه، مستوى أكثر عمقا، وأغنى دلالة. وسأكتشف في مشاهدة لاحقة، أن هذا المستوى بالذات هو خيط أريان، الذي يضيء هذه المرحلة الإبداعية الجديدة.

سأعود إلى هذه الوجوه، لم تثر فيّ أي ضحكة أو ابتسامة، ولم تحرّض في داخلي أي مزاج تهكمي لاذع. بل وعلى النقيض من ذلك، انتابتني وأنا أتأملها كآبة غامضة، كتلك التي تصيبني حين أتمشى في مقبرة، أو حين أزور بيتا كنت آلفه، فلا أجد إلاّ خلاء موحشا وأنقاضا مبعثرة. إن هذه الكتل الثقيلة التي تتشكّل رؤوسا، لا تنتهك الفراغ، بل تجسّمه. وبالنسبة لفنّان قدير، ليس مدهشا، أن يبتكر المفارقات، وأن يجعل الكتل الكثيفة والصمّاء، امتدادا للفراغ، وتعبيرا خشنا عن الخواء. الخواء الذي أعنيه هنا، هو مادي ومعنوي على حد السواء.

بعد أن كتبت الأسطر السابقة، عدت وشاهدت الشريط مرة أخرى. كدت أشعر بإشفاق، وكدت أتخلّى عن هذا الانطباع. هناك تنوّع مدهش، وسأكون مشاهدا فقير الحساسية، لو حاولت أن أعلّب هذا التنوّع في فكرة واحدة، أو انطباع رئيسي، ولكن رغم إدراكي العميق لهذه الحقيقة، فإني لم أستطع أن أتخلّص، وخلال كل المشاهدات المتكرّرة، من وقر إحساس مزدوج بالكآبة. كآبة الكتل على تنوع تمثيلاتها، وجمال تكويناتها، وكآبتي الذاتية وأنا أتأمّل هذه المنحوتات. وهذا يعني أن هناك ما هو موجع مسّني، ونفذ إلى أعماقي. وأستطيع هنا أن أذكر خواتم أعمال أدبية هامة، قد تركت في نفسي مشاعر مشابهة، يتمازج فيها الأسى والدهشة. وتخطر لي الآن بصفة خاصة خاتمة قصة لتشيخوف عنوانها «اللعوب». وأذكر أن الحزن الذي تكوّم في داخلي غيما ورمادا، لم يكن سببه موت الزوج «الدكتور أوسيب ضيموف»، بعد أن أُصيب بعدوى الدفتيريا، وهو يحاول إنقاذ طفل مصاب بهذا المرض، بل كان السبب الأعمق هو الفقر الروحي والعقم، اللذان تتصف بهما زوجته أولغا. إن مهارة تشيخوف الخالية من أي عاطفة فجّة، في تصوير الخواء الذي يمتص حياة أولغا، هي التي هزّتني في المقام الأول. وعلى كل فقد كان تشيخوف، وقبل دوستويفسكي، هو الذي علمني كيف يكون الألم والبشاعة والابتذال والعقم موضوعات لجمالية تمسّ الروح، وتقلق الوعي.

كان هذا الاستطراد ضروريا، كي أنتقل إلى خصوباتك، ولكن أهي حقا خصوبات!

يبدو أن أحدا لم ينجُ من العاصفة، والانهيارات التي وشمت نهايات قرننا المجيد والرثّ في الوقت نفسه، تداعت أنقاضها فوقنا وحولنا. لقد غدونا جميعا وكأننا في تيه. الأرض تحت أقدامنا رخوة، ورؤانا ممزّقة وشقية.

لقد تأمّلت خصوباتك جيدا، وهالني الجهد الإبداعي الذي بذلته كي تستنبت من الأنقاض، وبعيدا عن تيار السوق بطابعه السلعي الرخيص والمبتذل، خصوبة سخية تفعمنا بالرغبة والأمل، ولكن ما انكسر في داخلك أشمل وأعمق، من أن يلأمه مجرّد قرار متبصّر. إن لاوعي الفنان أنقذك من الافتعال والتفاؤل السطحي. ولهذا جاءت تكوينات الخصوبة لديك موسومة بما يقترحه هذا الزمان ويتلاعم معه. خصوبة شقية ومغصوبة، وفق هذا غير مؤكدة. لم أشعر أمام كتل الأثداء والبطون والأفخاذ أنّ هناك ما يتأهب للتفجير والفيض. لم أرَ أراضي محروثة تنتظر فرح البذار، ولم أسمع نغمات أطفال يشقون أجساد الأمهات، ويخرجون كانبلاجة الفجر. لم أحس على لساني طعم حليب يتدفّق، ولم أشعر في أوصالي شهوة تتفتح كأزهار الكرز والمشمش. إن ما أبصره هو خصوبة أزمنة حبلها كاذب، وبطنها يكوره الهواء والخواء. لقد أعطيتنا، وربما دون وعي، الخصوبة المعوقة التي هي علامة زماننا. وفي المنحوتة التي يتكور فيها ثديان هائلان أيقنت، وأنا ألمح الحلمتين مفتوحتين، أنه لا يوجد في هذين الضرعين الهائلين إلا خواء محزن وأغبر، وغمتني وحشة وكآبة.

منذ زمن بعيد، كتبت عملا قصيرا عنوانه «بعد ظهر دمشقي»، وهو يحكي عن موظف وزوجته يدخلان بعد الغداء، وفي نهار صيفي قائظ إلى غرفة النوم. الرجل والمرأة يميلان إلى البدانة.

«يجلس الرجل على حافة السرير، ويشعل سيجارة. بينما تتربّع

عاصم الباشا في محترفه بغرناطة 2018

المرأة فوق السرير، وتبدأ تنتف بالملقاط شعرات متناثرة على ساقيها البيضاوين. يتجشأ الرجل. يقول «أكلت إلى حد التخمة». بعد صمت قصير، تعقب الزوجة، وكأنها تحدث نفسها «كل يوم تقول أكلت إلى حد التخمة». يمج الرجل سيجارته، ويقول باندفاع «خَلَص.. غدا سأبدأ رجيما صارما». بعد صمت قصير تعقب الزوجة، وكأنها تحدث نفسها «كل يوم تقول خلص.. غدا سأبدأ رجيما صارما». يقول الرجل بضيق «وأنتِ.. هل تمسكين عليّ دفترا بما أقول طز» بعد صمت قصير، تعقب الزوجة، وكأنها تحدث نفسها «كل يوم تقول وأنتِ هل تمسكين عليّ دفترا بما أقول».

ينفخ الرجل مجّة الدخان الأخيرة وكأنه يتنهد. يطفىء السيجارة في المنفضة الكائنة على الكومدينة. يمد يده. يفتح الراديو. يتدفق صوت نسائي بالدلع والغناء «ما شربش الشاي. أشرب أزوزة أنا». يهتز الهواء الحار في الغرفة، وتحوم ذبابة حُبست معهما. يدير الزر، ويخفض الصوت.. يحرك المؤشر مغيّرا المحطة. ينبعث صوت مذيع «دعا الأمين العام للجامعة العربية». يغيّر الرجل المؤشر. تنداح في فضاء الغرفة دقات ساعة «بيغ بن». تتطاول الدقات، وكأنها لن تنتهي. يغلق الرجل الراديو بحركة عصبية، ثم يمد يده، ودون أن يلتفت إلى فخذ امرأته. يتحسّس نعومة الفخذ بحركة آلية وفاترة. تقول الزوجة، وهي تنتف شعرة من ساقها الأخرى «أجّلها إلى الليل». يجيب الرجل، ودون أن يلتفت «لا.. في الليل يسرقنا التلفزيون». تضع المرأة الملقاط تحت المخدة. ترفع عجيزتها بحركة آلية، وتخلع سروالها. تتمدّد على ظهرها، وتفرج ساقيها. يخلع الرجل بنطلون البيجاما، وسرواله العريض الفردتين. يمسك ثدي امرأته، وينبطح فوقها. تغمغم الزوجة «ألا تعتقد أننا نكثر». يدمدم الرجل من بين أسنانه «وماذا نفعل». يعمّ صمت رخو لا يخدشه إلاّ أزيز ذبابة وحيدة. ترتفع إليتا الرجل، تهويان. ترتفع إليتا الرجل، تهويان. تغرز الذبابة خرطومها في ظهر الرجل المغطى بالعرق والدهن. ترتفع إليتا الرجل، تهويان. ترتفع إليتا الرجل، تهويان. تطير الذبابة، وتحط على المصباح الكهربائي المتدلي من السقف. تنظر من أعلى. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. تشعر الذبابة بالتقزّز والحزن. تطير محوّمة وباحثة عن مخرج. ترتفع إليتا الرجل. تهويان. يحشرج بصوت مخنوق أه..أه..أه.. لا يند عن المرأة أي صوت. ويظل الصمت الرخو مخيما على الغرفة. ينهض الرجل عن المرأة. يرتدي سرواله وبنطلون بيجامته. يتجه نحو الباب. يخرج من الغرفة. تشعر الذبابة بالفرح، وهي تطير عبر الباب المفتوح. تنقلب المرأة على جنبها الأيسر، وتغمض عينيها. بعد قليل يتناهى من داخل البيت صوت اندفاع الماء، بعد فتح سيفون المرحاض. تعوم الضجة في صمت الغرفة وفراغها، كفقاعة صابونية كبيرة. يعود الرجل إلى الغرفة. يتحول صوت الماء الذي يملأ خزان المرحاض إلى خرير يتخافت. تصغر الفقاعة الصابونية حتى تتلاشى. يتجشأ الرجل عدة مرات. يتمدد على الطرف الثاني من السرير مديرا ظهره للمرأة. بعد قليل يخدش الصمت، وبشقوق متوازية، شخير منتظم ورتيب».

...

حين كتبت هذا العمل الصغير، كنت أحاول القبض على الخواء ملموسا وعاريا، ولكن الكلمات تراوغ، وهي، مهما كانت جوفاء وركيكة، تحتفظ بإرث من البلاغة، وتقترح صراحة أو مواربة، سلسلة من الأوضاع والأفعال. إن الكلمات وبسبب رخاوتها الفطرية، لا تستطيع أن تكون كتلا ملموسة وتكوينات لا تمثّل معنى، أو تشي به، لأنها هي المعنى ذاته.

والآن أتذكّر أن ما أدهش جان جينيه، وهو يتأمّل منحوتات جياكوميتي، هو أنه تخيّل أن الفنّان لا يبدع منحوتاته، كي يتواصل معها معاصروه أو الأجيال اللاحقة، بل كي يُذهل الموتى، وجان جينيه يعتقد أن أي عمل فني لا يمكن أن يصل إلى الذرى العظيمة إلا إذا استطاع أن ينضمّ إلى الليل اللانهائي والمحتشد بالموتى الذين سيتعرفون على أنفسهم عبر هذا العمل الفني. وقد ذكرت رأي جينيه بعمل النحات جياكوميتي، لأني تلمست، وأنا أتأمل خصوباتك، رحلة عكسية إلى هذا البرزخ الغريب واللزج الذي يمضي ذهابا وإيابا بين عالم الأحياء وعالم الأموات.

أنت لم تصل إلى زهد وتقشّف جياكوميتي الذي ينحت كي يُذهل الأموات، على حد تعبير جينيه، ولكنك تعلم جيدا أن في ذلك العالم المحتشد بالموت والموتى، ثمة حقائق ثمينة، ولقى عجائبية، ولهذا فأنت، واعيا أو لاواعيا، تهرّب لنا من ذلك العالم صياغات جنائزية

منحوتات لعاصم الباشا فقدت في مدينته يبرود خلال أحداث سنة 2012

(وأعني بالجنائزي هنا معنى أعمق من المعنى الشائع). تدسها بيننا تحت لافتات تنكرية خادعة. أنت مازلت حسن الطوية، وتريد أن تتواصل معنا نحن معاصريك، وربما مع الأجيال التي تلينا، ولكن لأنك تعي أن الأزمان السعيدة غدت وراءنا، وأن التواصل حتى مع معاصريك، لا يمكن أن يتمّ بالسلاسة التي كان يتمّ بها، فإنك تلجأ إلى مخزون فطري من المكر والذكاء، لتدس تحت أعيننا منحوتة الموت مموهة باسم تنكّري مثقل بالمفارقة والسخرية، وإلا ما معنى أن تسمي منحوتة الموت خصوبة! والواقع أن كلمة موت غير دقيقة، لأن ما أعنيه بالضبط هو ذلك البرزخ الفاصل بين العالمين، وهو برزخ لا يمكن أن نجد له اسما أفضل من الخواء. أي هذا الزمان/المكان الرجراج، الذي يفارق المرء فيه الحياة دون أن يصل إلى سكينة الأموات. من هنا هرّبت منحوتاتك الأخيرة. ووزّعتها أمامنا كي نلاحظ خلف التمويهات الماكرة، أن الخواء غدا مدا مرعبا يهددنا، ويهدد العالم حولنا. سيكون على معاصريك، أن يتذوقوا صدمة الفضيحة. إنهم مجوفون بالعتّة والعقم والاستلاب. وإن العواطف والرغبات والعناقات قد تحولت إلى تخييلات مشهدية، كتلك التي تغصّ بها الحفلات التنكرية، أو التي تسوّقها الشاشات التلفزيونية. لا شيء فينا قادر على الإخصاب، أو قابل للإخصاب. وحين وضعت أمامنا تلك الأثداء الزائفة الامتلاء، وتلك البطون الشبيهة بالثمار المفوّتة، كنت تضع، بخبث أو دون خبث، موتنا تحت أبصارنا.

والمسحة الجنائزية التي توشّي الوجوه النافرة، التي أردت أن تستعيد بها تراث النحت التدمري على جدران قبورهم، عمّقت الإحساس بالموت، وغلّفته بطابع تأمّلي أسيان. لا يوجد أي تعبير فاجع، كذلك لا يوجد أي تمرّد أو احتجاج، بل إقرار داخلي مستسلم بأن هذا هو شرطنا ومصيرنا معا.

***

بعد قليل، سيهطل المطر، وستفتح باب المشغل الذي يطل على بستان حقيقي. وللحظات سأتنفس بعمق، وسيذهلني هذا المنظر الذي ينقض عملك، ويعاكسه. سأنظر إلى العشب الغض والمبلل بالمطر، وإلى الزهر الأبيض الذي يكسو غصون شجرة الكرز أو المشمش، لا يهم. وسأقول.. هي ذي خصوبة طبيعية وبسيطة، تنسكب من السماء، وتفيض من الأرض. للحظات سأفتتن بهذه الخصوبة، وكأنها دوار مسكر ولذيذ،

ولكن سرعان ما تتبدد هذه الحالة، وأتذكر أن الفنان، الذي يبصر ما وراء الظواهر والمرئيات، والذي يتوغل في ظلمات الشقاء والخراب والموت بحثا عن ضوء وإلهام. هذا الفنان لا يمكن أن تغويه أو تبهره هذه الخصوبة المباشرة والمبسطة. لا... إن الفنان الحقيقي لا يمكن أن يستغرق بهرج الكرنفال رؤياه. فهو يتخطى بالبصيرة والرؤيا صخب الملابس والألوان والتزاويق، لينفذ إلى ظلمات الأعماق حيث الحقائق والظلال، وحيث الوجوه العارية والثياب الفعلية، وحيث لا يوجد أحيانا.. إلا الخواء. وعلى كل، ينبغي ألا ننسى أن ما شهدته، ليس هو المنحوتات بالذات، وإنما صور عنها. إن تجريد تلك المنحوتات من ثقل مادتها، وحضور التشكيل الإبداعي فيها، وتحويلها إلى صورة مسطحة على شريط تلفزيوني، ينطوي في حد ذاته على مفارقة وتضليل. ومن يدري! فقد يكون الانطباع الذي أفعمني نابعا من التخييل الذي يمثله شريط الفيديو، أكثر مما هو نابع من المنحوتات ذاتها.

أغناني الأسى الذي كسوت روحي به. وأبهجني أنك تتجدد دائما، وأنك تواصل رحلة البحث والتجريب دون كلل أو ملل.

سعدالله ونّوس

أقترف أعمالي

المعلّم الصديق سعدالله ونّوس:

تحية من القلب وغرناطة

«حكايتنا مع الموت بدأت منذ ميلادنا لأنه كان شرط ذلك الميلاد.

ثمة من يتناساه وآخرون - أجدني بينهم - يحيون في حوار معه.. ونكاد ننسى حين نفرح.

ما من مصادفة في ذلك التواصل، وإذا ما تبدّى للمشاهد غيابا فعلّة في النظر.

لا أتغنّى بالموت، إنما هو في جسدي.

علّمتني البيولوجيا أننا جمع اثنين: حياة وموت، الحياة تعني أن خلايا تلد بينما تموت أخرى، ينعدم التوازن في الطفولة لصالح الحياة، يتوازن في الشباب ويبدأ الخلل في الكهولة.. إلى أن يختلّ تماما.

فما الغريب في كلّ هذا؟ أتساءل وألس كم أكره غربتي.

منحتني الأندلس كثيرا، كأن أقدّر كم أفتقد الأصدقاء وخبز التنّور، لكنني، في خضمّ الضجيج الذي تحدثه سيوف ابن بلج وشهقات أبي عبدالله الصغير، سمعت، تناهى إليّ صوت أبي الفضل بن شرف الأندلسي:

لعمرك ما حصلت على خطير من الدنيا ولا أدركت شيّا
وها أنا خارج منها سليبا أقلّب نادما كلتا يديّا
وأبكي ثم أعلم أن مبكاي لا يجدي فأمسح مقلتيّا
ولم أجزع لهول الموت لكن بكيت لقلّة الباكي عليّا
وأن الدهر لم يعلم مكاني ولا عرفت بنوه ما لديّا
زمانٌ سوف أُنشر فيه نشرا إذا أنا بالجمام طُويت طيّا
أُسرّ بأنني سأعيش ميتا به ويسوؤني أن متّ حيّا.

***

أتساءل ما إذا كان من المجدي محاولة البوح عن قصة العجز هذه، اضطراب الأفكار والاستمرار في الشكّ في كلّ ما حاولته، أفعله، أو في ما قد يأتي.

أي غاية لهذه الترهات جميعها؟

إن كان لا بدّ من الغوص في الذات بحثا عن العلّة فثمة واقع لا يحيد عن تصالب محوريّ أنفي وعينيّ: إنني 'أقترف' أعمالي لأنه يحلو لي.

فهل تصلح لبداية؟

أتساءل: أليس من الأسهل والأجدى (وأكثر سلامة) التطرّق لتلك التفاصيل التافهة التي نتحرّك بها وتحرّكنا؟ بكيف يشدّ الوحل شعيرات أصابعنا وأيدينا ما إن يجفّ، أو النقطة الواهية التي تفصل ما بين الضحك والبكاء، تلك التي تستدرج الدموع؟

أدركت عجزي هذا منذ سنوات مديدة، ربما منذ بدأت في 'الكار'، اكتشفت أنني لا أفهم ولا أفقه شيئا وبدأت أسعى - على الرغم من

مسح البصر والبصيرة - للتذوّق بصورة مغايرة لما جاء في الكتب (كم من مصيبة وُضعت ما بين دفّتين!). بتّ أكره متاحف التشكيل، تبدو لي كالمقابر (أستعيض عنها برؤية الآثار) وإن كنت أدخلها أحيانا استجابة للعرف أو بحثا عمّن دخلت أعماله خطأً. ويحدث أن أجد أحدهم، أمكث معه قليلا، أتماسك ثم أهرع خارجا.

في الحديقة المتاخمة للمتحف سوق للحرف اليدوية، أغيب في زحام الناس وألقى في التماثيل الخشبية المتكرّرة لزميل أفريقيّ شيئًا ممّا يعتوري ويذكّرني بأعمال صاحبي الذي دخل سهوا في المتاحف. يصبغها لتحاكي الأبنوس فأبتسم، لأننا نقلّد كلّ شيء. في خزفيات البيرو والخشبيات الهندية أتنسّم شيئا مشابها.

ألم يكن إرغام المصوّرين والنحّاتين على الدخول في البورصة لعبة تجارية بحتة أملتها صفاقة البرجوازية الوليدة في محاكاتها لأولي السلطة الدينية والدنيوية؟

ترى، أما كان النحّات السومري، الفينيقي، اليوناني أو المصري يعمل كأي مهنيّ آخر؟

كذا أميل إلى رؤية التشكيل اليوم.

أنا واثق من حسن اختياري لمعلّمي الأول، ذلك الذي أجهل اسمه، من كان ينتظر في حانوته، في السوق، أن يُطلب منه تمثالا لعشتار أو.. يخفّف هذا في نفسي من وطء انهيار الأحلام...

سأنتظر في حانوتي أن يُطلب منّي عمل ما.. وريثما، سأحاول كتابة مذكّراتي، بالصلصال والحجر والمعدن والبوليستر والورق .. فمن يدري؟ ثم إن في السوق كسادا...».

***

يحدث - لماما - أنني أقوم بتسجيل نزوات تخطر في البال، معظمها أقرب إلى الهذيان منها إلى «رنّة الفولاذ» (كما وصف عبدالرحمن منيف أعمالك في زيارته الخاطفة إلى درجة أنه كان قد رحل عندما علّقت «دمشقيّ، فولاذ دمشقيّ»).

وجدت القصاصة السالفة بين فوضى الأوراق، بينما كنت أتخبّط متردّدا في الردّ على رسالة انطباعاتك التي فاقت «الأعمال - النعرة» التي حرّضتها.

ذكّرتني بأن النقد الحقّ إبداع بحدّ ذاته، لكن رسالتك كانت - في نظري - أكثر أهمية من رأي الناقد لأنها حملت رؤيا.

قد أخالف الآراء لكنني أصمت حيال الرؤى.

هذا لا يعني أن أعمالي بسوية رؤاك، يكفيها أنها كانت بمثابة المحرّض.

***

ذلك المبدأ اليوناني الذي اعتمده ماركس والقائل بضرورة البدء بالشك أمارسه منذ جبلت الجدلية كياني (ومازالت، بإصرار مدهش وممتع)، لكنني أنتهي بالشك إياه. لنقل إنه غدا أسلوبي في تناول الأمور. لا أتلمّس أي قيمة في ما أصنعه، اللهم سوى أنها كانت محاولة: أحاول أن أشهد، بفقر أدواتي وحدود الإمكانية. قد أتمسّك ببعض الأعمال لأسباب عاطفية أو لأنها تمخّضت في ظرف ما بعينه.

أقول أسلوبي لأنه يقضّ مضجعي ويدفعني إلى متابعة المحاولة.

***

جاءني بالأمس صديق برفقة طفل أوكل به لغياب أهله. تصفّح الطفل ما تسنّى من الأعمال وسأل: كيف يُفهم هذا؟

ارتبكت. سارع صديقي قائلا: قد تدرك.. مع الزمن..

لكن الطفل لم يقتنع. سحر سؤاله مازال يلاحقني.

تراه مازال بعيدا عن ممارسة الموت؟ لم يعه بعد؟

الشك برزخ بدوره ونحن، يا سعد، بتنا من سكّان البرازخ.

إنما نسعى كي لا نموت تماما. هذا أمر لا يحتمل النقاش. وربما كنا الموتى الذين عناهم جان جينيه.

والخواء هنا، في بلاد الفرنجة، وافر أيضا، إلاّ أنهم ينشغلون بتأمّل الصرّة والحفاظ عليها بما يمليه ذلك من إلغاء للغير. شعوب الشرق الأقصى لم تنقطع عن الرسم والنحت منذ آلاف السنين، فهل صادفت تأريخا للفنّ المعاصر يشير إليها؟

ونحن ننتمي إلى العالم المتجاهَل، عالم عاجز عن تفهّم ذاته وتابع بحكم جهله واعتماده في أحسن الحالات، على تأريخ زائف.

حيال هذا القدر من الموت لا بدّ لنا من المطالبة بالكثير من الحياة. الإشارة إلى العتمة للإيماء بالنور ما عادت كافية. أعتقد أنني استغرقت في الإشارة.

أنا بصدد البحث عن صياغة، ولأكون أمينا لأسلوبي: ما أظنني واجدها، فالوقت قصير والصدر لا يعبّ ما يكفي من الهواء.

***

عندما غادرتكم كنت أهرب ممّا سمّيتَه خواء، ذلك الذي عانيناه معا وغيّب أحبّتنا باكرا باكرا. التجأت إلى منفاي الاختياري هذا، جبانا، في منأى عن المهانة (أقصد تلك الفجّة المباشرة التي تلقاها في الأرصفة)، لكن القهر والعجز والخواء الذي حملته تلك الصور باتت جميعا في نسيج كياني. واليوم، بعد تسع سنوات، أعاني من القهر ذاته، بالقدر إياه.

كثيرا ما أقضي في مشغلي ساعات مديدة وأياما لا تنتهي عاجزا عن الإتيان بحركة، تتقاذفني التساؤلات وتطيح بي الحيرة.

بعدي عن تيار السوق - كما أشرتَ - والغربة التي تواجهها رؤيتي للأمور وغلاء الإيجار وغياب الدخل الثابت وانزوائي ونباح كلب الجيران.. كلها شروط تكبّلني. لذلك، وتخفيفا للكدر الذي أعود به إلى البيت (اقرأ: خواء الصدر واليد) عمدت في أفريل الماضي إلى شراء دجاجات خمس، كأنما البيضات الثلاث أو الخمس التي أعود بها تبرّر انقضاء يوم آخر من العمر بلا طائل.

البيضة - بالمناسبة - في عرف النحت، أكثر الكتل انسجاما في الكون. تأمّلها مازال يغريني.

***

ليس من حقّنا التذمّر مما نجنيه بعد أن اخترنا بمطلق الحرية. أذكر طرفة بهذا الصدد: بعد أن ساءت أحوال أبي الاقتصادية عمد إلى

منحوتة جلسة المنتظر

ممارسة مهنة تعلّمها في طفولته وهي حياكة الشقق التي تتألف منها بيوت الشعر. زارني بهيج أيّوب، زميلي في كلية الفنون، المعيد في ما بعد والمهاجر إلى كندا في نهاية المطاف. عرجنا على «دكّان الحياكة» وكانت دردشة (والدي كان يريدني طبيبا، مهندسا، أي ذا نفع)، وبما أن يبرود تكاد تكون مرادفا للهجرة عبّر والدي عن دهشته «للثروات» التي يجنيها عمال البناء في السعودية والخليج في سنوات معدودة، وكان يقارن النتيجة بثمان وعشرين سنة متواصلة في نهاية العالم. كان يومئ بالطبع إلى خيارنا، وبما أنني كنت سئمت مناقشة الموضوع، بادره بهيج بالإمالة اليبرودية: هلّق يا بوعمر، أنا ولاّ عاصم، ما فينا نحطّ بلاطة جنب بلاطة جنب بلاطة تا تقوم الناقة؟ فينا! بس ما بدنا!

مازالت قهقهة الوالد ترنّ في الذاكرة.

***

لا تقرصني المعدة عندما أغلق باب المشغل، بل يعضّني الإحساس بأنه ما من جدوى.

لكنني مازلت أعبّ بعض الهواء، وفي الغد سأجرع قهوتي وسأمجّ دخان سيجاراتي هارعا إلى المشغل، وستكونون معي، كالعادة.

رسالتك أبكتني فرحا وتبكيني.

إلى لقاء قريب.

عاصم الباشا

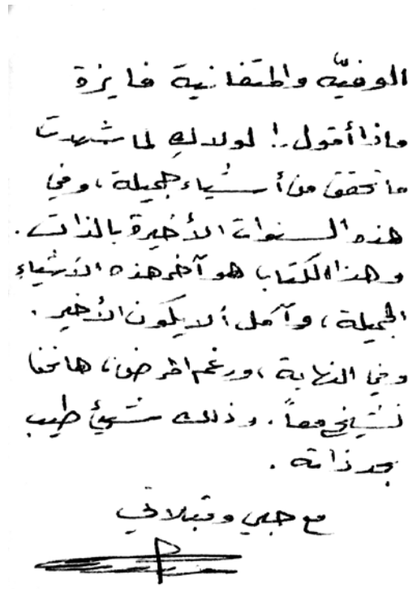
غرناطة، أيلول/سبتمبر 1996

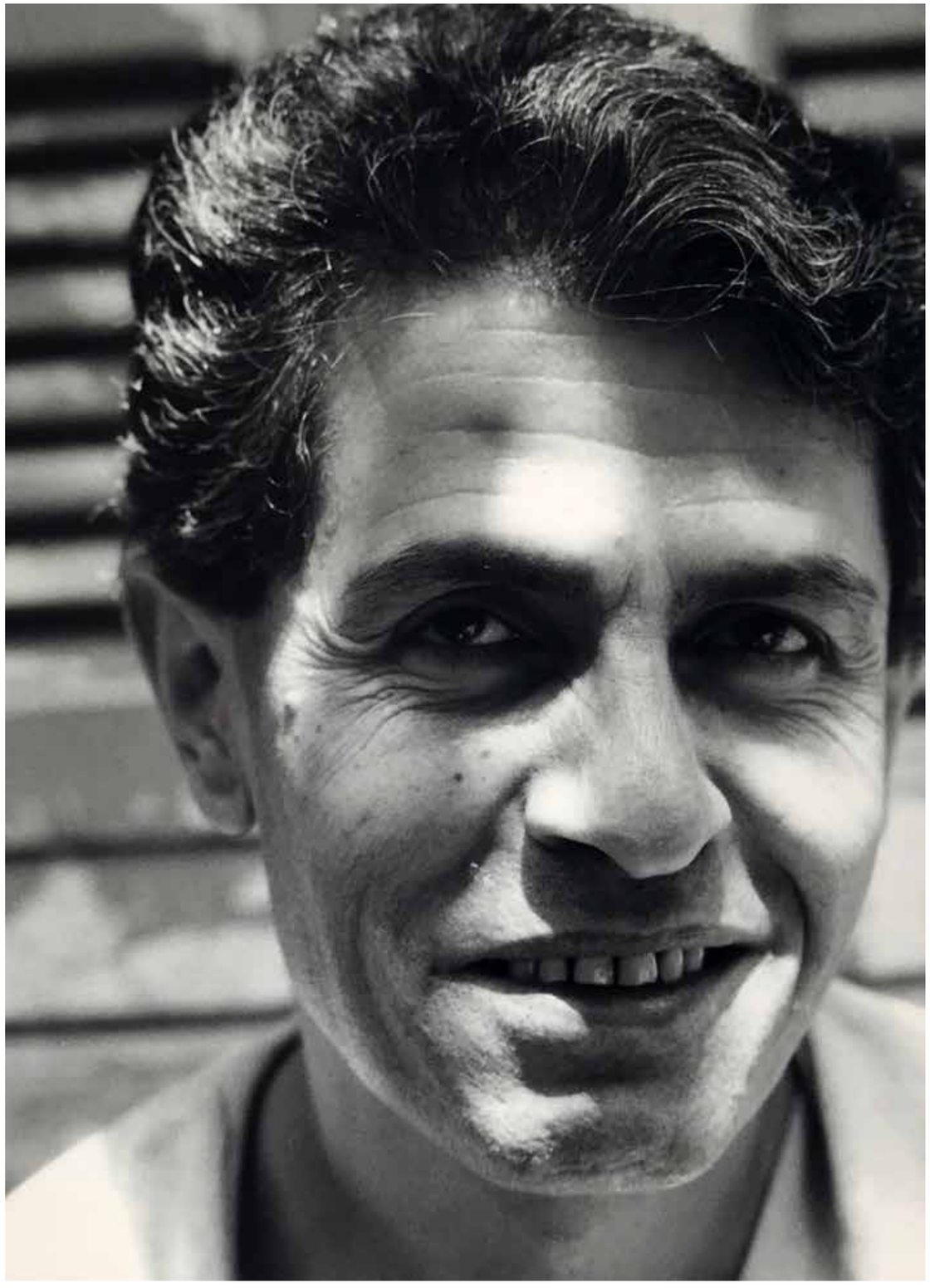
سعدالله ونوس
ألبوم صور

تمثل هذه الصور، التي تنشر للمرة الأولى، محطات من حياة المسرحي الراحل، وقد زودت بها «الجديد» الكاتبة الروائية والإعلامية ديما ونوس ابنة الكاتب المقيمة اليوم في لندن مع والدتها وابنها، وقد فتحت مشكورة أرشيف والدها إغناء للملف الذي تفرده الجديد له، في محاولة لاستعادة تجربته التي تشكل علامة فارقة في المسرح العربي.
تغطي الصور المنشورة هنا مراحل من حياة الكاتب؛ طفولته وشبابه، وتألقه ككاتب مسرحي شهد خلال حياته مجد أعماله على خشبات المسرح في العالم العربي، وصولاً إلى أيام حياته الأخيرة في دمشق على إثر إصابته بالمرض العضال وقد واجهه الكاتب بشجاعة نادرة، وأراد للكتابة أن تنتصر له على الموت، فكانت الفترة العصيبة تلك من أخصب فترات حياته ككاتب

قلم التحرير

سعد الله ووالدته في سنوات الشباب





صور مختلفة للكاتب مع زوجته فايزة وابنته ديما

مع والده ووالدته وابنته في فترات تألق حضوره ككاتب مسرحي

سعد الله الأول من اليمين مع قامات مسرحية عربية في أحد مهرجانات المسرح العربي

البحث عن الذات في علاقتها بعالمها كان احد الأسئلة الأساسية التي طورها الكاتب منذ صباه الباكر

سعد الله ونوس مع صلاح السعدني على هامش عرض
مسرحيته «الملك هو الملك»

أنشودة الغاضب

مقاطع من قصيدة

مهنّد الدابي

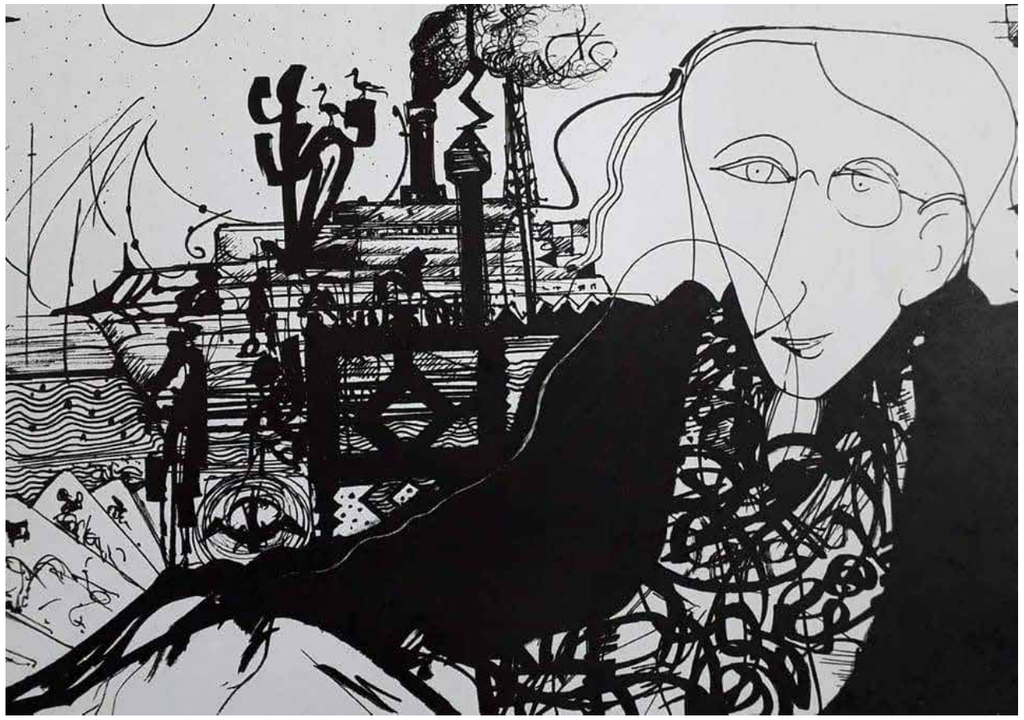
I

الصُّورَة، الزَّمان الثَّابت، الأعْيُنُ
المُتَجمِّدة، الروح الزُّجاجيّة السائِلة،
التي تَسْكُبُ بَصَرَها في التجويف اللَا
نِهائيُّ للحياة.
***
الرمل الذي مَشيت عليه في الصباح،
لَمْ يحتفظ ببقايا كعْبِكَ الدائريُّ الناتئ،
مثلما لم يحتفظ بظلِّ الطيور، التي عبرتْ
في ذات الصّباح بحثاً عن مشرب، أمّا
أنتَ.. فلم تلحظ الحنان الذي غمر البحر،
عندما توغل بعيداً في الأثر، بعدما شرب
من كأس كعْبِكَ.
***
النّور في مخبأهِ محض شعلة، والقلب
في موضعه محض عضلة، والموت
في فكرته مجرد وجهة، وأنتَ الجانب
البعيد؛ من طواف الآلهة.
***
يمكنكَ أن تكون وجهاً في صورة، أو
صوتاً في مذياع، أو ربما قلادة في عنق
إحداهنّ، أو لعلّك تفضل أن تجد نفسك
قطعة علك بين فكيّ أسد، يمكنكَ ذلك،
لكنكَ، لا تستطيع أن تكونني!
أنا شعاع بلاستيك، تخلقني بويضات
اللّون المجردة
أنا متوحد الأخلاق، متوهج التكوين،
وعقيدتي هذا الوجود.

II

أنا غاضب وصوتي مُخْتنق
عالقٌ بين هنا وهناك
بين الآهةِ والآهة
بين الثانيةِ والأخرى
فيّ من النار ما يجعلني ناراً..
بل قيامةٍ أبديّةٍ
«للخونَة»
أنا غاضب ولا حلّ لذلك
***
أنا غاضب؛ ولا حلَّ لذلك
عيناي كالبروق
مرصد الشر الأقدم،
وصواعقي لا تعترف بالموانع
أطرافي مُتّقدةٌ
كحواسي،
تنتظر
الاحتراق.
***
أنا غاضب؛ وهذا لا يُفسِّر أيّ شيء
فالشهداء في المعارك غاضبون
والمصلون الذين لا يستجيبُ لهم الله
غاضبون
والموتى هناك، عندما لَمْ يجدوا الجنة
كانوا أيضاً غاضبين
لكنني أغضبهم
أنا أغضب الغاضبين.
***

افتح لي باباً أيها العالم
دعني أخرجُ
دعني أعترف
«بأني لا أقوى على هذا الغضب»
افتح لي باباً؛ محبة في الله
أنا غاضب، ولا حلَّ لذلك
***
هذا أنا: سيّافٌ يحمل الموت في راحتيهِ،
ينتظر الصّباح
لأجل ضرب الأعناق البائسة،
يرى جيداً عندما يرفع يَده عالياً،
وقبل أن يهوي بالموت؛ يستمعُ في حذر
إلى أصوات الأمهات الثكلى
وصراخ اليتامى المستقبليون،
ويشعر بضيق صدور السيدات
الجميلات العاجزات: «أرامل الدقيقةِ
المُقْبِلة»..
تخاطبه الأعين الحزينة
بجرأةٍ
وتناشده رجاءات العاطفة المتأججة،
لكنّه يشدُّ قامته القوية،
يضعُ يدهُ اليسرى خلف ظهره في ثقة
فيبلل العرق راحته منزوعة الحياة،
يتفجر في داخله الألم،
لكنّه..
وقبل أن تهوي قبضته الرقيقة الناعمة
بالموت
يبتسم



أحمد جابر عامر

فقط لأنني علمته أن يغضب،
لأنه غاضب
وأنا كذلك..
هذا هو المهم.
***
أنا غاضب
والأرض واسعة
لكنها لا تكفيني لأعيش.
الهواءُ معطرٌ بالحب،
لكنني لا أشتم،
الماء يكفي الجميع،
لكنني لا أرغبه.
هذا هو العالم
وهذا هو الغضب.
***
غضبي
كمشرط الجرّاح
يعمل في الطفل والعاهرة..
بذات الحدة
يعمل في الشيخ المشلول
بكامل الجديّة..
يشرّح القدم ومؤخرة الرأس
ويجتز الأحشاء كلها، بنفس الدقة.
لكنني:
لست ذلك المشرط
فهو رحيم،
ولا كذلك السيّاف
فهو راجف،
ولا كتلك النار
فهيّ مؤقتة.
***
عبثاً أرى
عبثاً أتحدث
والعبث الأكبر هذا الانتظار.
***
جيئوني بمغضوبي
آتوني بجلادي ومجلودي
سامعي ومسموعي
رائيّ ومرئيّ، ومعبودي
جيئوني بمغضوبي،
جيئوني به عاجل المستطاع
فأنا غاضب وهذا ليس له حلّ..
لأنني الغاضب،
لأنني المغضوب،
وأنتم جميعاً خونة
كاذبون.

شاعر من السودان

حوار

إبراهيم عبدالمجيد

شغف الحكايات

حينما عَزَمت على مهاتفتِه في المرة الأولى لإجراء الحوار، تصفّحت حسابه على «فيسبوك»، كان آخر منشور له عن الضجر واليأس والملل، وضعت الهاتف جانبا وقررت تأجيل التواصل. أعرف أن مثل تلك الحالات بالنسبة لروائي شغوف ودؤوب مثل إبراهيم عبدالمجيد لن تسمح بأي حديث ولو كان عابرا فكيف بحوار مُطوّل.. بعد أيام هاتفته، تمنيت أن يكون قد تخلص من ضجره ولو بقدر ما يسمح لي أن أجتذبه إلى منطقة شغفه لاستعادتها في مواجهة يأسه وعزلته.. لم أعرف لِمَ هو ضجِر، فقبل أشهر صدر له كتاب بعنوان «أنا والسينما» ورواية بعنوان «قبل أن أنسى أني كنت هنا»، أليست الكتابة سببا كافيا لمحاربة الضجر واليأس؟ كنت أتساءل بينما جاءني صوته عبر الهاتف يطلب تأجيل الحوار أو إرسال الأسئلة عبر الإيميل.. ها هي حالة الضجر لم تغادره إذن، رفضت التواصل عن بُعد ووافقت على تأجيل لقائنا لأسبوع آخر على أمل أن يأتي اللقاء دون ضجر.

حينما التقينا قرب منزله النائي نسبيا عن وسط القاهرة، دارت أحاديث عابرة بيننا لكن جميعها أكد لي أن الضجر لم يغادره. سألته لماذا كل هذا الضجر؟ لماذا تريد أن ينتهي الشهر قبل أن يكتمل نصفه الأول؟ ولماذا لا تريد المكوث في المنزل؟ ولماذا تخليت عن مكتبتك الكبيرة؟ ولماذا مزقت حواراتك القديمة؟ كنت أردد لماذا كثيرا، يجيبني أحيانا ويصمت كثيرا.. يُزعجه الزحام في منطقة اختارها لهدوئها وعُزلتها، وتُزعجه لافتات الدعاية الانتخابية في كل مكان، وتزعجه الثرثرات الفارغة من حوله.. يشرد قليلا ثم يقول: مصر لم تكن كذلك، ما الذي حدث؟ خشيت أن يحول ضجره وشروده دون حديث سلس بيننا، أطلت الأحاديث العابرة قليلا علّها تفتح بابا أمام حديث لا يُغلِّفه الملل.

حين شرعت في الولوج لعوالم رواياته، كنت أغتبط بالابتسامة التي تعلو وجهه مع التطرق إلى كل عالم من عوالمه الروائية، بدا لي أنه لا يريد أن يهبط من سماوات ذلك العالم الذي صنعه خياله إلى أرض الواقع الذي بات ضحلا في عينيه، لا يريد أن يغادر عزلته الأثيرة التي يقضيها في الكتابة إلى تجمعات فقدت مصداقيتها برأيه، يروم القبض على الزمن علّه لا يفلت من بين أصابعه دون أن يُدوّن كل أفكاره.. ربما من هنا جاء تركيزه على محاصرة ذاكرته الانتقائية في رواياته كي لا تخذله في نسيان ما أراد دوما ألا ينساه.. الثورة التي كان فيها هنا مع الشهداء، وعتبات البهجة التي كثيرا ما قنع بالوقوف أمامها دون بلوغها، والإسكندرية مدينته الأثيرة، ومدنه الواقعية والافتراضية الأخرى.

«الجديد» حاورت الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد في حديث عن مشواره الأدبي البارز وأبرز المحطات الإبداعية التي مرّ بها، متطرقين للحديث عن التغيرات والتبدلات الثقافية في مصر، والتي كان لها نصيب وافر في كتاباته الروائية عن المُدن وتحولاتها .

قلم التحرير

الجديد: أود أن أبدأ معك من النهاية.. «قبل أن أنسى أني كنت هنا» وقبلها «قِطط العام الفائت» آخر روايتين لك بهما استحضار واسترجاع لأجواء الثورة المصرية.. كيف تكوّنت لديك الفكرة والدافع نحو الكتابة عن تلك الفترة؟ ولماذا كتبت روايتين عن أجواء مُتقارِبة؟

إبراهيم عبدالمجيد: أنا من المؤمنين أنّ الأحداث الكُبرى لا تتم الكتابة روائيا عنها مباشرة على عكس الشعر أو الأفلام القصيرة مثلا، فالروايات تحتاج شيئا من الصبر حتى يُصبح الحدث غامضا إلى حد ما، وبعيدا عن الروح، ويصير أشبه بالحلم. فعندما نكتب بعد الحدث مباشرة ستكون الرواية مُغلّفة بالأحاديث السياسية، ورغم أنّ هذا الشكل قد يلقى رواجا لدى بعض القراء إلا أنني لا أُفضِّله لأنني أرى أنّ الفن يجب أن يكون في مستوى أرقى.

بعد خمس سنوات تقريبا من أحداث الثورة المصرية، بدأت الرؤية تتضح أمامي بشكل ما، فكتبت «قِطط العام الفائت» مُعتمدا على الفانتازيا كي تكون هناك مساحة من اللعب في الكتابة، من خلال مكان وزمان مُتخيلين. الرواية بها الكثير من الدراما والرمزية والكوميديا أيضا، وأثناء كتابتي لها قفزت إلى روحي فكرة الكتابة عن شهداء الثورة لأنني عاصرت الثورة يوما بيوم، فوجدت أنّ الكتابة عن الشهداء بها مساحة كبيرة من الشجن لن تكون مناسبة لرواية «قِطط العام الفائت» القائمة على السخرية بشكل كبير، فقررت كتابتها لاحقا. ومن ثمّ جاءت رواية «قبل أن أنسى أنّي كنت هنا» التي كتبتها عن شُهداء ثورة يناير في مصر، والتي اعتمدت أيضا على الفانتازيا؛ الأشجار التي دُفِن تحتها شهداء تُغادر أماكنها في الرواية. هي عن

ذكريات الشهداء والحب الضائع. يقول بطلها في لحظة شجن: لا أريد أن أُناقش فشل أو نجاح الثورة أو من هو المُدان ولكنها فرّقت بين الأحبة.

الجديد: هل العملان يعكسان مشاعرك الحقيقية إزاء مآلات الثورة المصرية؟

إبراهيم عبدالمجيد: نعم. هذا حقيقي. لديّ اعتقاد قد يكون أصله دينيا أو أسطوريا، هو أن البلاد التي تعيش على الخطيئة لا تتقدم، وأكبر خطيئة حدثت في مصر هي أن دم الشهداء ذهب هدرا. نحن نحزن الآن طبعا على شهداء الإرهاب ونرثيهم، لكن في الوقت الحالي من يذكر شُهداء الثورة أو يضع لافتات للتذكير بهم قد يتعرض للسجن. فكرة الخطيئة موجودة في بعض قصص القرآن، وفي الملاحم والأساطير اليونانية. في قصة أوديب مثلا كانت خطيئته هي التي تسببت في انتشار الطاعون. الأمم لا تتقدم على خطايا برأيي.

الجديد: هل تظن أن الأبواب قد أُغلِقت تماما أمام سُبل إصلاح الخطيئة؟

إبراهيم عبدالمجيد: إلى حد كبير أعتقد ذلك، الأهداف التي قامت من أجلها الثورة «عيش، حرية، عدالة اجتماعية» لا شيء تحقق منها. لا أريد أن أستغرق في هذا الحديث.. ربما سيفسد الحوار.

الجديد: نعود إذن إلى عالم الرواية.. لِم جاء اعتمادك على الفانتازيا في رواياتك بشكل كبير؟ هل بدت «الكتابة الواقعية عن العالم قصة فانتازية عن عالم بعيد الغور وغامض» مثلما يقول الروائي البريطاني كونراد؟

إبراهيم عبدالمجيد: أنا أحب التجريب في الكتابة.. مساحات اللعب الواسعة تستهويني. الفانتازيا حاضرة في أعمالي منذ وقت طويل، تقريبا منذ رواية «المسافات» بدأت اللجوء إلى عالم الفانتازيا، كنت قبل كتابة هذه الرواية منتميا إلى أحد الأحزاب الشيوعية السرية ووجدت أن انشغالي السياسي في ذلك الوقت يُفسِد ما أكتبه من قصص، فكنت أمزق ما أكتبه بسبب سيطرة الشعارات السياسية عليه، إلى أن قررت التوقف عن النشاط السياسي، فكرت في أنه يوجد الكثير ممن يستطيعون توزيع المنشورات لكن قلة هم من يمتلكون موهبة الكتابة، قررت أن أسافر إلى السعودية للعمل لتكوين مبلغ من المال يكون كافيا لشراء شقة مناسبة في القاهرة، وعدت بعد عدة شهور وبدأت في كتابة رواية «المسافات»، وجدت نفسي أدخل عالم الأساطير.. في مكان هامشي جدا على إحدى محطات السكك الحديدية التي لا تأتيها القطارات، فكان من الطبيعي في هذا المكان أن يعيش الناس في الخيال، وبدأت الرواية كلها تمتلئ بالأساطير التي لا أعرف كيف كتبتها.

كانت الفانتازيا إذن وسيلة لأهرب من الواقع المباشر، وكنت أشعر بسعادة غامرة حينما أكتشف أنني نجحت في صنع أساطير وعوالم غرائبية. هناك مشهد أسطوري كتبته وأعجبت به لاحقا وأنا أقرأه وأبدى النقاد إعجابهم به أيضا، كان المشهد يصوّر طفلا صغيرا يسير في الخلاء وحينما صادف هدهدا رماه بحجر فطار الهدهد بعيدا، فرماه بحجر مرة ثانية فطار مرة أخرى، وتكرر الأمر في المرة الثالثة، وفي المرة الرابعة تمنى الصبي لو أنه ألقى حجرا ولم يسقط على الأرض، وبالفعل طار الحجر الذي ألقاه الصبي في السماء وظل يطوف المدن والقرى ويستقبله الناس ويقولون هذا هو الحجر الذي ألقاه علي منذ عشر سنوات ومنذ عشرين عاما، إلى أن عاد الحجر مرة أخرى وكان الصبي قد صار كهلا، وحينما أمسك به عاد طفلا. كل هذا الخيال صنعته، وغيرها من القصص التي تحمل أبعادا فلسفية بشكل ما وتنفتح على تأويلات متعددة.

والحقيقة رغم كل هذه الفانتازيا التي أكتبها أنا وزملائي من الكتاب، إلا أن الواقع فعلا قد سبق الخيال بمراحل. وما يحدث في العالم العربي تجاوز الخيال، هذا فضلا على أنه صار مُضحكا جدا أحيانا ومُحزنا للغاية في أحيان أخرى.

الجديد: يُشكِّل المكان أهمية كبيرة في أعمالك قد يأتي اهتمامك بتصوير تغيراته وتقلباته أحيانا على حساب الاهتمام بتطورات الشخصيات وتبدلاتها النفسية، إلا أن العكس يحضر في أعمال أخرى مثل «أداجيو» و«برج العذراء» و«عتبات البهجة» ثم في أعمال أخرى تعتمد التجريب بأدوات مغايرة.. كيف تأتي هذه التحولات التي قد تكون مربكة أحيانا للقارئ؟ هل هي نتاج دوافع فنية أم شخصية؟

إبراهيم عبدالمجيد: هذه التحولات سببها أنني حينما أشرع في كتابة رواية وبعد أن أكتب أولى صفحاتها، تبدأ الشخصيات في التحرك بحرية تامة وتكتب هي الرواية وتُكمِلها حتى النهاية، وأصير مفعولا به ولست مُحرِّكا للشخصيات، ويقتصر دوري على إكمال بناء الرواية وتشذيبها والجزء الفني فيها بشكل خاص. أظن أن المشكلة حاليا هي أننا نعيش مأساة تعليمية وثقافية، إذ يتعامل الناس مع الأدب باعتباره مجموعة من القيم وليس خيالا، ومن ثم فلا يوجد فهم واضح لمعنى الخيال وحقيقة أن الفاسد في الرواية لا يعني أن الناس جمعيهم فاسدون، ومن ثم تجرى

> **لديّ اعتقاد قد يكون أصله دينيا أو أسطوريا، هو أن البلاد التي تعيش على الخطيئة لا تتقدم، وأكبر خطيئة حدثت في مصر هي أن دم الشهداء ذهب هدرا. نحن نحزن الآن طبعا على شهداء الإرهاب ونرثيهم**

محاكمة الرواية أخلاقيا وليس فنيا.

حينما نفهم هذا المسار الحُر للشخصيات، يمكن أن نعرف لماذا رواية مثل «عتبات البهجة» هي رواية زمان وليست مكان، لأنها عن رجلين تجاوز عمرهما خمسين عاما وغير قادرين على إكمال أي شيء يُقدِمان عليه، أيضا رواية «بيت الياسمين» هي رواية زمان لأنها تتحدث عن شخص يُنظم مظاهرات للرئيس السادات ولا يحضرها. فيما ظهرت روايات مثل «المسافات»، «ليلة العشق والدم»، «ثلاثية الإسكندرية»، و«هنا القاهرة» كروايات مكان.

الجديد: ما السر وراء كل هذا الشغف بالأمكنة؟

إبراهيم عبدالمجيد: المكان مرّ بمراحل تاريخية، في الرواية الكلاسيكية يحضر المكان بشكل كبير ويتم الاعتماد على شرح تفاصيله بصرف النظر عن المشاعر، أما في الرواية الرومانتيكية فالتركيز على مشاعر البطل التي على أساسها يوصف المكان ويتلون بتغير وتبدل المشاعر. الرواية الأوروبية في الستينات وجدت أن المكان له الوجود الأقوى في الرواية. بالنسبة إليّ هناك فكرة عن المكان أسرتني منذ وقت طويل، وهي أن المكان صانع البشر. هذه الفكرة هي نتاج خبرتي الشخصية في الحياة.

حينما كنت طفلا، كنت ألعب على ضفاف ترعة المحمودية في كرموز بالإسكندرية، والتي تم ردمها لاحقا، كنت آنذاك أشاهد المراكب والسفن وأجالس المراكبية لساعات في حكايات لهم لا تنقطع عن أساطير تتعلق بالنيل، ورغم أن هذه الحكايات خيالية إلا أنها نتاج حياتهم اليومية في هذا المكان. أيضا، كان والدي يعمل في السكك الحديدية وكان يصطحبني معه إلى الصحراء، كنت أرى شخصا يداوم على السير والغناء هناك في الخلاء، هنا المكان هو الذي منح لهذا الشخص الرغبة في الغناء. المكان هو صانع الشخصية ويمكن أن يستلبها وتنسى نفسها، ومن هنا بدأت أكتب انطلاقا من هذه الفكرة فكان المكان هو بطلي الرئيسي في الكثير من الروايات.

الجديد: ألم الفقد والفراق يحضر في عدد من أعمالك بأشكال مختلفة مثل «برج العذراء» و«أداجيو» وبشكل ما في «عتبات البهجة».. هل شكّلت تجاربك الشخصية في هذا المضمار معينا في التصوير الأدبي؟ وهل يمكن الحديث عن مراحل مفصلية في حياتك تظن أنها عززت صدقك الإبداعي؟

إبراهيم عبدالمجيد: ألم الفقد الذي عانيته بعد مرض زوجتي بالسرطان ثم وفاتها ظهر في رواية «برج العذراء»، كنت محملا بالأسى الشديد، فخرجت الرواية جريئة جدا.

> **رغم كل هذه الفانتازيا التي أكتبها أنا وزملائي من الكتاب، إلا أن الواقع فعلا قد سبق الخيال بمراحل. وما يحدث في العالم العربي تجاوز الخيال**

بعد ثلاثة عشر عاما حينما كتبت «أداجيو» كانت نفسي قد صفت بشكل كبير. أما «عتبات البهجة» فرغم مساحات الشجن إلا أن بها حسا كوميديا أيضا. بالطبع الفقد في الحياة خصوصا حينما يرتبط بقصة حب يعد مصدرا لإلهام الكُتّاب والشعراء.

ورغم أهمية التجربة، إلا أنه لا يمكن اختزال مسألة الصدق الإبداعي بالتوقف عندها. هي جانب من مصادر الإبداع بالإضافة إلى خبراتي السياسية والاجتماعية وعلاقتي بالأماكن والمُدن، هناك أيضا روايات احتفيت فيها بالعمر والحب والأصدقاء، رواية مثل «هنا القاهرة» جمعت فيها ذكرياتي عن أصدقائي الراحلين.

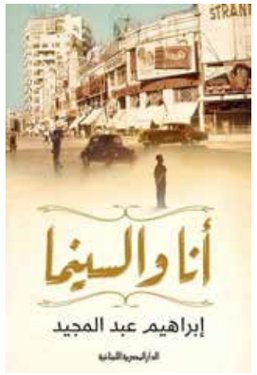
الجديد: إلى أي مدى يمكن للكاتب أن يتحرر من تجاربه الشخصية؟

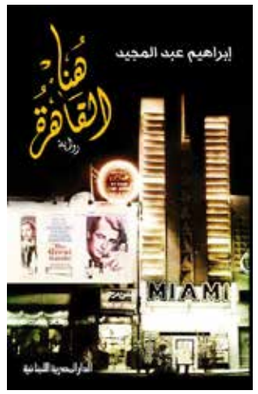
إبراهيم عبدالمجيد: صعب جدا. قد يكون ذلك ممكنا في البداية حينما تطارده فكرة، لكنه حينما يريد تجسيدها ستتأثر شخصياته بتجاربه والتجارب التي عايشها. الفصل ما بين التجربة الشخصية والثقافة والرؤية صعب جدا في الفن.

الجديد: «في الصيف السابع والستين» عملك الروائي الأول ظهر فيه تأثرك بالنكسة الحزيرانية التي ظهرت تاليا في أعمال أخرى لك.. هل يمكن القول إن الأحداث التاريخية وأولها هذه الهزيمة شكّلت دافعا قويا لك للكتابة ودخول الرواية من بوابة الصدمة النفسية على المستويين الفردي والجمعي؟

إبراهيم عبدالمجيد: لا. بوابتي إلى عالم الكتابة كانت قبل هذه الرواية بفترة كبيرة، تحديدا حينما كنت أدرس في المرحلة الإعدادية في الخمسينات، كان التعليم لا يزال متأثرا بالفترة الملكية، وكانت المدرسة بها الكثير من الأنشطة الرياضية والموسيقية والثقافية والأهم هو وجود ساعتين للقراءة الحرة في المكتبة، نناقش في آخر نصف ساعة منهما ما قرأناه مع المدرس. في هذه الفترة قرأت قصة للكاتب الكبير محمد سعيد العريان عن صياد تائه في الصحراء، كانت مكتوبة بطريقة مُدهشة، ظللت أبكي بعد أن قرأتها، حينما لاحظ المدرس بكائي وسألني عن السبب قلت له الصياد تائه في الصحراء ولا أعرف كيف سيعود. وقتها تحدث معي المعلم عن التأليف والخيال وأن ما أقرأه من خيال الكاتب وليس حقيقيا، منذ ذلك اليوم بدأت محاولاتي في الكتابة، كتبت ما يقرب من خمس محاولات روائية بدائية، ثم شرعت في قراءة نظريات النقد الأدبي وغيرها خلال فترة الدراسة الثانوية والجامعية.

أما بالنسبة لرواية «في الصيف السابع





والستين» فقد جاءت بعد هزيمة مُربِكة. شعرت آنذاك أنني ضائع في غابة وقد فقدت كل ما أملك، كنت أنا وجيلي قد نشأنا على أن مصر تستعد لتدمير إسرائيل، لنجدها تُهزم في يومين بسهولة. حدث لي ارتباك على المستوى الروحي، وعشت تلك الفترة القاسية وبدأت أقرأ ثم كتبت هذه الرواية التي ظهر فيها الجانب السياسي بشكل كبير واعتمدت فيها على التسجيل للأخبار السياسية، بعد ذلك لم أحب هذه الطريقة في الكتابة، وعندما أردت كتابة «لا أحد ينام في الإسكندرية» لم أعتمد على الأخبار السياسية ولكن انتقيت الأخبار التي تُعبِّر عن روح العصر سواء في الجوانب السياسية أو الاجتماعية أو غيرها، اختلفت المسألة حينما نضجت بشكل ما.

الجديد: هل تعتبِر أعمالك الأولى غير ناضجة؟

إبراهيم عبدالمجيد: لا، ستظل هذه الأعمال جميلة في روحي. قديما كان يقال أعظم الكتابات تكون بعد سن الأربعين، لكن هذا ليس صحيحا دائما. الفكرة أنه في الرواية الأولى كنت مُحمّلا، أنا وجيلي، بضغط النكسة وأريد أن أناقش ما حدث. وشهدت الفترة التالية لانتصار أكتوبر 1973 أكبر فترة رحيل وهجرة إلى دول الخليج من مصر خصوصا بعدما أقر الرئيس السادات سياسة الانفتاح التي مازلنا ندفع ثمنها حتى الآن.

الجديد: فترة السبعينات وما شهدته من سياسات الرئيس المصري الراحل أنور السادات وعلى رأسها الانفتاح، من الفترات التي لاقت اهتماما واضحا منك في أكثر من عمل مثل «الإسكندرية في غيمة» و«هنا القاهرة» و«بيت الياسمين».. هل تظن أن تلك المرحلة كانت بداية انفراط عقد الثقافة والهوية الحضارية المصرية؟

إبراهيم عبدالمجيد: كانت هذه الفترة أشبه بالانقلاب الروحي، القيم التي بدأت تُقدَّم إلينا هي قيم دخيلة، وعلى رأسها الوهابية التي دخلت بقوة إلى مصر والتي رفعت شعارات الحرام في كل شيء، كما أن السادات فتح الباب أمام الجماعات الإسلامية التي قتلته لاحقا. هذا الانقلاب الروحي لا مبرر له سوى أن الرئيس السادات أراد القضاء على الناصريين واليسار بتعزيز الجماعات الإسلامية، وادعى أنه يؤسس للديمقراطية بينما أطلق على نفسه الرئيس المؤمن، هذا على المستوى الثقافي. أما على المستوى السياسي، فقد ساهمت سياسة الانفتاح في بيع أصول الدولة لأصدقاء الحزب، واستمر هذا الانهيار الاقتصادي في عهد الرئيس مبارك لكن دون اصطدام كبير مع المثقفين. كانت خطيئة السادات أنه أطلق مارد الإرهاب من قمقمه.

أما الفترة السابقة في عهد عبدالناصر كان بها تقييد على الشيوعيين والإخوان، لكن ظلّ الإخوان في الظل إلى أن جاءت هزيمة 1967 وبدأ نشاطهم يتنامى في ظل تفسيرات دينية لأسباب الهزيمة، بالطبع أنا لا أدافع عن هذه المرحلة، فأنا ضد القمع الذي أرى أنه يأتي دوما بنتيجة مضادة، لو كان هناك حوار كان من الممكن أن تختلف الأمور إلى حد ما، أنا مع الحرية في إطار القانون ولست مع الإقصاء أو التأييد.

الجديد: يقودني هذا لسؤالك حول رؤيتك للوضع الثقافي الراهن في مصر؟ أين هي القوى الناعمة المصرية في الوقت الحالي؟ هل هي غائبة أم تم تغييبها بأساليب قمعية يخشى أصحابها من أهل الفكر والثقافة؟

إبراهيم عبدالمجيد: الثقافة الآن تعاني من مشكلة حقيقية لا أحد يريد أن يجد حلا لها. هناك تناقض في الدولة المصرية، فبينما جاءت وزارة الثقافة في عهد عبدالناصر في إطار المشروع القومي للدولة، ظلت قائمة في ما بعد حتى الآن رغم تبني الدولة الرأسمالية الحالية للمشروع الحر، وهو ما يعني ضرورة أن تكون الثقافة مسؤولية المجتمع المدني وليست وزارة تتحكم فيها الدولة. أظن أن مركزية الدولة وسيطرتها على الثقافة هما سبب كل الكوارث.

الآن بينما تمنع الدولة الأحزاب الدينية مثلا إلا أنها تترك التيار السلفي لأنه مؤيد لها، وهذا سندفع ثمنه لاحقا. دوما تختار النظم الشمولية عدوا كصديق مؤقت وسرعان ما يكبر ويتمرد عليها. النظم الشمولية تخشى المثقفين لأنهم أصحاب رأي، وهي لا تحب أن تسمع سوى رأيها.

الجديد: في رواية «قِطط العام الفائت» ومن قبلها «في كل أسبوع يوم جمعة» تدخل عالم الإنترنت من خلال مواقع التواصل الاجتماعي

أو بتوظيف عالم المواقع والمنتديات في بناء سردك الروائي.. ما التحديات التي واجهتك في سبر أغوار تلك العوالم التي بدت عصية على الكثير من مجايليك؟

إبراهيم عبدالمجيد: اندماجي في عالم التكنولوجيا بدأ صدفة. منذ ما يقرب من عشر سنوات أصبت بكسر في ذراعي وكتفي الأيمن، وظللت غير قادر على الكتابة لفترة طويلة فيما كنت مُطالبا بأن أرسل مقالاتي للصحف عبر الفاكس، فكرت في محاولة تعلم الكتابة على الكمبيوتر باستخدام يدي الأخرى للتغلب على المشكلة، وبالفعل بدأت بمحاولة الكتابة ثم تعرفت على عالم الإنترنت من خلال حاجتي لاستخدام البريد الإلكتروني، بعد ذلك انفتحت على عالم التواصل الاجتماعي، ووجدت عالما آخر.. كبير جدا.

كان نجيب محفوظ يحب مجالسة الشباب على المقهى كي يسمع آراءهم وأفكارهم، تحقق لي ذلك من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، واكتشفت أن هذا العالم صار هو العالم الحقيقي.

راودتني فكرة مباغتة آنذاك بأن أكتب عن هذه المدن الافتراضية بعدما كتبت كثيرا عن المدن الحقيقية، ومن هنا جاءت فكرة رواية «في كل أسبوع يوم جمعة» عن سيدة لديها موقع يدخل عليه الكثير من الأشخاص وكانت المشكلة في هذه الرواية هي كثرة عدد الشخصيات نظرا لاتساع الفضاء الإلكتروني فضلا عن تعدد مستويات اللغة بتعدد الشخصيات، ومن ثم أرهقتني الرواية جدا في محاولتي ترتيب الشخصيات وتنسيق اللغة. بعد ذلك أصبح هذا العالم حقيقة تظهر بشكل طبيعي في الأعمال الروائية، وظهرت في رواية «أداجيو» ثم «قطط العام الفائت»

حينما أشرع في كتابة رواية وبعد أن أكتب أولى صفحاتها، تبدأ الشخصيات في التحرك بحرية تامة وتكتب هي الرواية وتُكمِلها حتى النهاية، وأصير مفعولا به ولست مُحرِّكا للشخصيات، ويقتصر دوري على إكمال بناء الرواية وتشذيبها

وصارت رافدا أساسيا في التعامل البشري اليومي.

الجديد: كان توفيق الحكيم يقول «صاحب الحياة السعيدة لا يكتبها بل يحياها».. هل ما كتبته هو حياتك غير السعيدة؟ وما هي البهجات التي طمعت فيها ولم تصلها ففضلت الوقوف على عتباتها؟

إبراهيم عبدالمجيد: أظن أن الكاتب عليه أن يصنع واقعا موازيا بعيدا عن الواقع الفعلي، ولكن في الوقت ذاته الكتابة لا تأتي من السعادة، لكنها تأتي من التناقض والفشل، من نقاط الضعف التي تستدعي التعاطف الروحي. الوصول إلى عتبات البهجة دون البهجة نفسها معنى تولد أثناء كتابتي لرواية «عتبات البهجة» التي كانت عن رجلين تجاوز عمرهما الخمسين، وبحكم السن لا يستطيعان إكمال شيء، وتظل مغامراتهما محدودة بحكم السن، وهي تجربة عشتها بشكل ما.

الجديد: «ما وراء الكتابة» كتابك الذي فصّلت فيه ملامح تجربتك الإبداعية كان خطوة تحمل قدرا كبيرا من الشجاعة.. ألم تخشى أن يكون مرجعا لقراءة وحيدة لأعمالك هي التي بيّنتها فيما يُفضِّل الكُتّاب أن تظل نصوصهم مفتوحة على تأويلات متعددة؟ وهل ثمة تجارب مماثلة استهوتك في هذا المضمار؟

إبراهيم عبدالمجيد: في العالم العربي، هذا النوع من الكتابة عن الإبداع غير شائع، أذكر تجارب معدودة، ولكنه شائع جدا في أوروبا؛ كتبتها فيرجينا وولف وماركيز ود.ه. لورنس ونابوكوف وهنري جيمس، وبعد كتابي ظهرت أعمال عربية عدة في هذا المضمار.

أظن أن أهم ما فعلته في كتاب «ما وراء الإبداع.. تجربتي مع الكتابة» هو ابتعادي عن وضع تأويلات لأعمالي القصصية والروائية. كتبت فيه عما وراء الكتابة، كيف استيقظت الفكرة في روحي وكيف كتبتها وما دواعي كتابتها، والجانب الذاتي في أعمالي، دون أن أوضح هدفي من العمل، ومن ثم يظل التفسير متروكًا للنقاد والقراء، لكنه يفتح الطريق لتفسير بعض الأشياء التي قد تكون غامضة بالنسبة لبعض القراء.

الجديد: لكن بعد الكتاب لم تعد الشخصيات مُتخيّلة كما كانت من قبل، صرنا نعرف من هؤلاء في الحقيقة دون خيالات.. مثلا في «عتبات البهجة» لم نعد نقرأ عن أحمد وحسن ولكننا صرنا نقرأ عن إبراهيم عبدالمجيد وصديقه محمد كشيك.

إبراهيم عبدالمجيد: صحيح طبعا. بعض أصدقائي المقربين أيضا عرفوا الشخصيتين حتى قبل أن أفصح عنهما في كتابي، لكن

يظل تفسير الرواية ومعانيها وفضاءاتها متروكا للقراء.

الجديد: كتبت الرواية والقصة.. هل كنت تختار الموضوع وتُشذب سردك على أساس القالب الفني أم العكس؟

إبراهيم عبدالمجيد: الكتابة حالة روحية تنضج، أكتب كل رواية على الأقل ثلاث مرات. رواية مثل «بيت الياسمين» كتبتها إحدى عشرة مرة، أما رواية «الصياد واليمام» فكتبتها في شهر لأنها كانت حاضرة جدا في روحي، الكتابة الأولى روحية ومندفعة، بينما التصحيح هو ما يُعدِّل البناء الروائي ولغة الشخصيات بما يتناسب مع واقعها.

الجديد: هل تظن أن جيلك من الروائيين المصريين والعرب قدّم تغييرات جوهرية ومهمة في شكل ومضمون الأدب العربي؟

إبراهيم عبدالمجيد: يُردد النقاد أن التجديد بدأ في الستينات، لكني أعتقد أن التجديد بدأ قبل الستينات لكنه لم يكن ظاهرة عامة، لا يمكن مثلا إغفال دور يحيى حقي ودراساته عن القصة القصيرة وضرورة تجديدها وتخليصها من المُحسنات البديعية الزائدة، نجيب محفوظ أيضا أسس بنيانا للرواية العربية، ويوسف إدريس كتب القصة في منطقة مغايرة لما كان يُكتَب، أيضا يوسف الشاروني وصبري موسى كانت لهما أدوار مهمة في التجديد والابتكار.

يمكن اعتبار أن جيل الستينات امتاز بوجود عدد كبير من الكتاب ساهموا في التطوير مع اختلافهم عن بعضهم البعض في الكتابة. أما نحن فقد أطلقوا علينا جيل السبعينات لا أعرف لماذا، أنا لا علاقة لي بذلك، لأنني أعتبر أن الأجيال ليست كل عشر سنوات. الأجيال تُقسّم كل 25 سنة على الأقل، أو مع كل تغير أو حدث كبير، الأحداث الكبرى هي التي تصنع الأجيال في الثقافة، هناك جيل الهزيمة وجيل الثورة وجيل الإنترنت وغيره.

ووفق هذه الرؤية، أنا من جيل الهزيمة الذي جدد في الشكل الأدبي واخترنا موضوعات جريئة بشكل ما، يوسف إدريس حطّم تابوهات دينية، وهكذا صار كسر التابوهات الدينية والسياسية والجنسية ظاهرة عامة ليس لأنه جديد ولكن لأنه صار أكثر شيوعا.

الجديد: هل كسر التابوهات مسألة ضرورية في الإبداع الأدبي برأيك؟

إبراهيم عبدالمجيد: مهمة جدا، لأن الأدب أصلا والفن عموما موضوعه ما هو غائب وليس ما هو معروف، هذه مسألة قديمة وموجودة في الصراع مع الآلهة في الملاحم اليونانية. هذا تراث إنساني ولكننا نصطدم به حاليا لأننا في حالة تخلف فكري، لكن مسألة اصطدام الإنسان بالقضايا الكبرى طبيعة بشرية.

> **أظن أن الكاتب عليه أن يصنع واقعا موازيا بعيدا عن الواقع الفعلي، ولكن في الوقت ذاته الكتابة لا تأتي من السعادة، لكنها تأتي من التناقض والفشل، من نقاط الضعف التي تستدعي التعاطف الروحي**

الجديد: ولكن كسر التابوهات قد يأتي من أجل الاصطدام فقط وليس لغرض فني.

إبراهيم عبدالمجيد: طبعا هذا وارد جدا. أنا أتحدث عن الأدب الرفيع لكن طبعا قد يكتب البعض بقصد الاصطدام فقط، ورأيي في هذه الحالة أن نتركه يكتب ما يشاء، لأن الأدب في النهاية سلعة، أثناء الكتابة أشعر أنها رواية مقدسة ولكن بعد أن تنتهي هي سلعة، كل شخص له الحق في اختيارها أو رفضها، ولكن لا ينبغي المحاسبة والعقاب بالسجن بسبب عمل أدبي أيا كان. في أوروبا هناك تبسيط للروايات المُهمة للأجيال الصغيرة، تحذف منها كل الأجزاء التي تحتاج إلى سن أكبر لفهمها، بموافقة الكاتب. في العالم العربي هذا غير موجود رغم أهميته.

الجديد: قلت إنك لم تعد تستغرق الكثير من الوقت في كتابة أعمالك الروائية مثلما كنت في سنواتك الأولى.. هل هذا يعني أن الكتابة صارت أكثر سهولة وطواعية عما سبق؟

إبراهيم عبدالمجيد: في فترة الشباب، كان لدي ترف الوقت، كنت أتوقف عن الكتابة والقراءة لما أكتبه في شهور الصيف، وفي الشهور الأخرى كنت أكتب مساء ولا أُراجع ما كتبته صباحا أو أكمله. أما الآن فقد تخليت عن هذا الترف؛ صرت أكتب مساء وأراجع ما أكتبه صباحا ولا أتوقف عن الكتابة. لا أستطيع أن أعرف تحديدا إن كانت الكتابة صارت أكثر سهولة أم لا، لكن أعتقد أنها لم تكن يوما صعبة، هي لذة عظيمة جدا، تفرض نفسها وتطلب الظهور.

الجديد: ما المشاعر التي تسيطر عليك بعد الانتهاء من كتابة كل رواية؟

إبراهيم عبدالمجيد: تنتابني حالات نفسية صعبة، في أوقات كثيرة بعد أن أنتهي من كتابة رواية أتجول في الشوارع باحثا عن الشخصيات التي كتبت عنها وأتخيل أنني سأقابلها في الأماكن التي مرت بها، وعندما لا أجدها أحزن بشدة، أظل أسيرا لحالة حزن لا أخرج منها سوى مع كتابة عمل جديد. أذكر أنني بعد الانتهاء من رواية «في كل أسبوع يوم جمعة» كنت أذهب كل يوم إلى المقهى الذي كان بطل الرواية يسكن بجواره وأحزن جدا لأنه غير موجود.

هذا التوحد مع الشخصيات يرهقني جدا. أذكر أنني كتبت ذات مرة قصة قصيرة عن كاتب تظهر له كل شخصياته النسائية لتعيش معه، وفي مرة أخرى كتبت سلسلة حكايات ثم أنهيتها بأن الكاتب عاد إلى منزله ذات يوم فوجد جميع شخصياته في انتظاره لمحاكمته عما فعله بمصائرهم.

الجديد: تجنح في بعض الأعمال إلى غموض ربما يكون اهتمامك بالفلسفة قابعا وراءه.. ما الهالة التي تظن أن بعض الغموض يضفيها على النص الأدبي لإضاءة عتمته؟ ومتى يصبح عتمة في حد ذاته؟

إبراهيم عبدالمجيد: الغموض أساسي في الفن، هناك مستوى مباشر في العمل الفني عموما يحقق المتعة للقارئ، ولكن المستوى الثاني والذي قد لا يصل إليه القارئ العادي لا يكون واضحا بشكل كبير. الغموض المُحبب يُدخِل القارئ منطقة الروح. رغم ذلك فافتعال الغموض غير محمود طبعا، وهناك كُتّاب دخلوا في منطقة الاستغراق في اللغة العربية بحيث يصعُب على القارئ فهم أعمالهم، إدوار الخراط مثلا في روايته «رامة والتنين» يكتب في مستوى غير مفهوم للقارئ العادي، وإن كان ذلك ليس موجودا في كل أعماله. لست ضد هذا النوع من الكتابات لكن على كُتّابه الرضا بأن تقتصر قراءتهم على المتخصصين.

الجديد: هل هناك من تُطلِعه على مخطوطات أعمالك قبل النشر؟ وهل تلجأ للتعديل أو تغيير مسار الرواية لو اقتُرِح لك ذلك؟

إبراهيم عبدالمجيد: أحيانا أُطلِع بعض الأصدقاء على مخطوطات الأعمال قبل النشر، الآن يمكن أن أطلب من بعض الشباب أن يقرأها، للمساعدة في مراجعة بعض الأخطاء الطفيفة الناتجة عن السهو أثناء الكتابة، ولكن صعب جدا أن أغير من مسار الرواية أو بنائها الفني بناء على ملاحظات الأصدقاء.

الجديد: حصلت على عدد من الجوائز البارزة.. ما الذي منحته لك؟ وإلى أي مدى جلبت لك العداء؟ وما أكثر الجوائز التي تعتز بالحصول عليها؟

إبراهيم عبدالمجيد: الجوائز كلها أعتز بها، لكن طبعا في هذه السن تكون القيمة المادية للجائزة ودورها في تحسين الوضع المادي هما المسيطران، لكن الجائزة الأولى التي حصلت عليها عام 1969 لن أنساها، مازلت أرى نفسي أقرب للجنون حينما رأيت قصتي الفائزة بالمركز الأول على مستوى الجمهورية منشورة في جريدة الأخبار، ومُذيلة بتعليق من الكاتب الكبير محمود تيمور، وقتها كان معي ثلاثون قرشا اشتريت بها كل النسخ الموجودة، وظللت أوزع منها على المارة في الشوارع.

كانت جائزة نجيب محفوظ أيضا مبهجة جدا بالنسبة إلي، نلتها عام 1996 دون أن أُقدِّم إليها، ورغم أن قيمتها لم تتجاوز ألف دولار إلا أنني كنت سعيدا لاقتران اسمي باسم نجيب محفوظ، كما أنها فتحت أمامي باب الترجمة بشكل أكبر. الجوائز الأخرى أيضا كانت لها فرحة ولكن في ما تتيحه من انفراجة في الأوضاع المادية بشكل أكبر، جائزة الدولة التقديرية مثلا ساعدتني في شراء شقة، لكن هذا لا يمنع أنني تمنيتها ذات يوم، حين شاهدت عباس العقاد وأنا صغير يتسلمها تمنيت لو حصلت عليها ذات يوم.

معظم الجوائز التي نُلتها جلبت لي المشاكل، أولها كانت جائزة نجيب محفوظ التي اتهموني بعدها بالعمالة الأميركية إلى أن جاء رد نجيب محفوظ حاسما «الاعتراض على جائزة تحمل اسمي هلوسة ولقد فاز بها أديبان كبيران هما لطيفة الزيات وإبراهيم عبدالمجيد» ومن هنا سكتت الأصوات التي هاجمتني، وبعدها بسنوات في حوار له مع يوسف القعيد قال نجيب محفوظ إنه بعد إصابته لم يُكمِل عملا أدبيا سوى «لا أحد ينام في الإسكندرية».. كانت سعادتي كبيرة بما يقوله عني نجيب محفوظ في الصحافة العربية والأجنبية، وذات يوم التقيته في منزله وحكيت له عن علاقتي بأبطال رواياته وحبي لشخصية رشدي في رواية «خان الخليلي» والذي قررت أن أحييه مرة ثانية في روايتي «لا أحد ينام في الإسكندرية».

الجائزة الثانية التي هوجمت بسببها كانت كتارا، وكان الهجوم من نفس الأشخاص الذين هاجموني من قبل، لم تكن هناك مشكلة كبيرة وقتها مع قطر، ومن جهة أخرى أرى أن الأدب يوحد الشعوب بينما السياسة تتغير، ودخول السياسة في الأدب يفسده.

> **أنا من جيل الهزيمة الذي جدد في الشكل الأدبي واخترنا موضوعات جريئة بشكل ما، يوسف إدريس حطّم تابوهات دينية، وهكذا صار كسر التابوهات الدينية والسياسية والجنسية ظاهرة عامة ليس لأنه جديد ولكن لأنه صار أكثر شيوعا**

الجديد: لا تنفصل أعمالك عن الانشغال بقضايا سياسية وتحولات اجتماعية بشكل يقربها نقديا إلى حد ما بوصف «الأدب الملتزم».. ما هو تصورك عن دور الأدب؟ وهل ثمة دور سياسي لا يجوز للعمل الأدبي أن يتغاضى عنه؟

إبراهيم عبدالمجيد: الأدب الملتزم مُحمّل بحديث مباشر وهو أدب فج، في روايتي «بيت الياسمين» هناك مواقف أصلها سياسي لكن ليست هناك آراء سياسية، هناك أحداث يمكن من خلالها التعرف على الرأي. في الروايات اللاحقة مثل ثلاثية الإسكندرية كنت أكثر تركيزا على روح العصر وليس السياسة. الأدب ليس مُلزما أن يتناول الأحداث السياسية أو يتبنى الشعارات، فالأعمال الأدبية التي بُنيت على الشعارات السياسية لم يعد لها وجود.

الجديد: ما رأيك في الكتابات الأدبية للشباب الأدباء في الوقت الحالي؟ وما هي النصائح التي ترى أن عليهم اتباعها؟ هل ترى أن ما يُقدّم حاليا يساهم في تطوير أساليب الكتابة وموضوعاتها أم العكس؟

إبراهيم عبدالمجيد: معظم الكتابات جيدة جدا، لكن هناك قطاعا كبيرا من

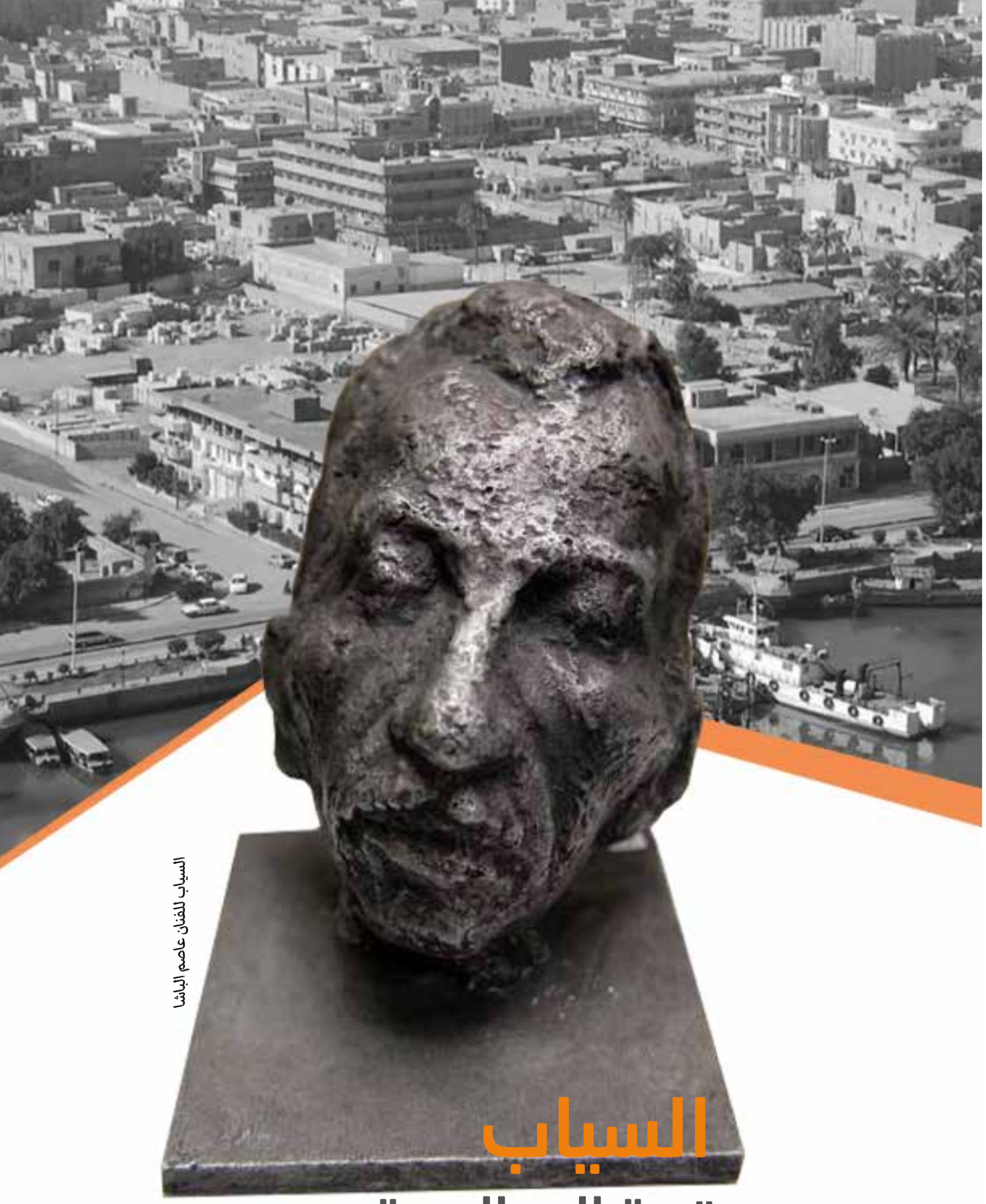
الشباب بات يركز اهتمامه على ثيمات روائية محددة كالخيال العلمي والبوليسية، وهذا النوع من الكتابات «الأكثر مبيعا» خلق نوعا من الاستسهال في الكتابة. المشكلة ليست في وجودها وإنما في التصدير الإعلامي لها على أنها ممثلة للأدب بينما في الحقيقة هي أحد أنواعه. أظن أن معظم الكُتّاب من جيل الستينات ساهموا في انصراف القراء بشكل كبير عن قراءة القصص لتركيزهم على كتابة قصص مركبة وصعبة بشكل ما، هؤلاء القراء عندما وجدوا قصصا سهلة انجذبوا إليها وكانت وجهتهم الجديدة.

أما بخصوص النصائح، أرى أن الكاتب الموهوب في الأدب لا يهمه أي شيء سوى الاستمتاع بالكتابة، وبالتالي، فلا ينبغي أن ينشغل عن الإبداع بالمشاكل والصراعات أو بالسعي إلى المناصب. لقد واجهت الكثير من الصراعات ولكن ما أعانني على الاستمرار هو أنني بانتهاء اليوم كنت أنسى كل ما حدث حينما أجلس مساء للكتابة.

الجديد: بعد رحلة أدبية أسفرت حتى الآن عن 18 رواية و6 مجموعات قصصية وكتب أخرى.. ما هي أمنياتك المجهضة على المستويين الشخصي والأدبي؟ وما هو الوصف الذي تراه مطابقا لرحلتك؟

إبراهيم عبدالمجيد: لا يوجد. أنا راض عن كل ما جرى في حياتي. تحققت متعتي العظيمة في الكتابة نفسها. يضيف ضاحكا: يمكن أن أصف هذه الرحلة بأنها «قضاء وقدر»، بدأتْ الكتابة بناء على صدفة ساهمت في أن تظهر موهبتي، ووضعني القدر على المسار الذي حققت فيه متعتي عبر الكتابة.

أجرت الحوار في القاهرة: حنان عقيل



السياب للفنان عاصم الباشا

السياب
تحية إلى البصرة

امرؤ القيس يُحاوِلُ مُلْكا

حميد سعيد

يَلِم امرؤ القيس ما خبأته الجزيرةُ..
من فِتَنٍ..
ثمَّ يُدْخِلُها في ثنايا مُعلَّقَةٍ ضائعةْ
ويقولُ لصاحبِهِ..
إنَّ قيصرَ مازال ينتظر المهرةَ المنحتها القبيلةُ..
عرشَ الفيافي
ويبحثُ عَمَّنْ يكون الدليلَ إليها
فهلا ترافقني إنْ رحلتُ إليهْ
ويرحلُ..
كان يحاولُ مُلْكا يُبادلهُ بالقصيدة..
وهي التي سلَّمتهُ البلادْ
وسلَّمَ حين التقاهُ .. قصيدتهُ والبلادْ
وعادَ..
إلى ..؟
لمْ يَجِدْ من يعودُ إليهْ
***
تَلوحُ له المهرةُ المنحتها القبيلةُ..
عرشَ الفيافي
أكانَ تخيَّلها؟
أمْ هي المهرةُ المنحتها القبيلةُ..
عرشَ الفيافي ؟
يلوحُ له وطنٌ سيِّدٌ وجميلُ
أكانَ تَخيَّلهُ؟
أمْ هو الوطنُ السيِّدُ الجميلُ؟
تلوحُ له امرأةٌ من سُلالةِ عاصفة صاخبةْ
أتخيّلها؟
أم ..؟
تَخيَّلها .. فهي مذْ فارقتهُ طوتها أناشيدُهُ الغائبةْ
***
يتمادى امرؤ القيس في ما رأى
يتمادى امرؤ القيس في ما تخيَّلَ
حاولَ أنْ يجدَ المهرة المنحتها القبيلةُ..
عرشَ الفيافي
وحاولَ أنْ يتخيَّلها..
ليكون الدليل إليها
. . . . . .
. . . . . .
وكانَ..
يُمشِّطُ شعر الينابيع ..
يدعو النخيلَ إلى موكب الضوءِ
ينزلُ حيث يمرُّ على غفلة منهُ..
سِربُ قطا..
يُقبِلُ العشبُ
يقبِلُ خِدْرُ غُنيزَةَ
كان امرؤ القيس.. ينتظر المهرةَ المنحتها القبيلةُ..
عرش الفيافي
تُغافِلُهُ..
وتعودُ إلى خَبَب في النشيدِ
يراها..
وقدْ أوغلَتْ في البعيدِ البعيدِ
***
وماتَ امرؤُ القيس..
كان وحيدا..
وقدْ أنكرته قصيدتُهُ وحبيبتهُ والبلادْ

2018\9\6

شاعر من العراق مقيم في عمان

مسرح

اقتلوا هاملت

طيف الأمير الدنماركي ما زال هائما بيننا

عمّار المأمون

هل يمكن الحديث عن هاملت الآن؟ ألم تنل الشخصية المسرحيّة الأشهر نصيبها من الدراسة والتمحيص، وما يكفي لملء ملعب كرة قدم؟ سذاجة الأسئلة السابقة مرتبطة لا فقط بنص المسرحية، بل بشعريّة هاملت وقدرته على التحول بين القطاعات الثقافيّة المختلفة، هو أشبه بكلمة معجميّة، أو علامة في الدرجة صفر، يختزن داخله تاريخا بأكمله ونموذجا للتأويل، هو يتنقل بين تاريخ المسرح وعلم النفس والسياسة وعلم الاجتماع، أشبه بجذر لغوي للحالة البشريّة، والتطورات والتعديلات التي تطرأ عليها في كل عصر، وكأنه أصل، يتفرع منه الإنسان المعاصر، جاعلا أحد أعراض الموضوعة البشريّة هو أن تكون «هامليتة»، مترددة، خطرة، تميل نحو القتل.

يمكن قراءة هاملت الآن، ضمن حاضرنا، بوصفه أسير مجموعة من الأفخاخ، تترصد موته، فعمه يخطط كل مرة لقتله، وهو واع بهذا القتل، واع بأن خطأ ما سيودي بحياته، هو مثلنا الآن محاط بوسائل مراقبة وتلصص تنتهك خصوصيته، تتبع حركاته وتتوقعها وتعرضه دائما للموت، فهناك كتلة بشرية تسعى لاصطياده بوصفه عدوا، كما نحن الآن، محاطون بشرطة ورجال أمن ودرونات تترصد حركاتنا وتسعى لنمذجتها.

هاملت الذي تحيط به غوايات الموت، يحدق بوجه قاتله المحتمل ويؤدي أمامه دوري الضحيّة والمنتقم، هو مثلنا حينما نحدق بأوجه البنادق والكاميرات التي تهددنا، لكن، كبشري، شبه مجنون، يقرر هاملت اللعب، يستفز السلطة وجهازها البشري، يؤدي مع فرقة هواة أمام الملك ليكشف ضعفه ويهدد سلطته، كفناني الأداء الآن الذين يواجهون تقنيات السلطة، هم مهرجون يسخرون من السيادة ويعرضون أنفسهم لخطرها، كما هاملت، الذي يلقي بنفسه للخطر ليفضح الملك، هو يلعب بجدية طفل على وشك الوقوع في الفخ، ويتفاداه في آخر لحظة، مدركا أنه يوما ما سيسقط، كمحتج على نظام سياسي يعلم أنه سيعتقل أو سيضرب في لحظة ما، مع ذلك نراه يصرخ بوجه السلطة.

ضد السيادة

يشكل هاملت تهديدا لرأس السلطة، ذاك الذي يقرر الحياة والموت ويحدد حالات الاستثناء حسب تعريفات السيادة التقليديّة، تلك التي يمكن فيها القتل دون جريمة، هو يضع جسده وجسد السيادة (الملك) على قدم المساواة، كلاهما يتحرك خارج القانون، أعلى منه، والأهم أنه يشكك بسلطة القتل التي يمتلكها الملك، من هو الذي يتمتع بسلطة قتل الآخر، وتحديد لحظة الموت، الملك المتحكم صاحب السطوة والجهاز البشري، أم هاملت المجنون الوحيد الذي لا سلاح له إلا جنونه وكلماته.

قرار الموت يعني امتلاك السلطة، وصراع هاملت مع الملك هو صراع على سلطة السيادة على الجسد، جسد الملك بمواجهة جسد المجنون، لكن الاختلاف أن كلاوديوس اغتال جسد السلطة السابق، تلصص سرا، واغتال دون أن يعلم أحد، إذ نصب فخا لـ«الجسد» الملكي لينال سلطته، بعكس هاملت، يواجه جسد السلطة بجسده، علنا، يتحرر بالجنون من سطوة «القانون» ليهدد جسمانيّة الملك، هو قريب منه، يتلصص عليه، ويفضح نواياه، هو الخطر الوحيد الحقيقي على جسد الملك كونه قادرا على لمسه وتحسسه، وتهديده وجها لوجه، بعكس الملوك الآخرين في المنطقة.

التناقض يكمن في أن الملك يريد هاملت قريبا دوما، هو خطر أيضا خارجا، يذكر الناس بفساد الحكم في الدنمارك، هو الطاعون الذي لا بد من احتوائه، ما يجعله دائما تحت المراقبة، فالملك يختزن بجسده السلطة التي يظن واهما أنها منيعة على الجنون، لكن هاملت، كأي داء، يفتك بذاته وبالآخرين، هو الأضحية المثاليّة، التي تختزن نهاية العنف بجسدها، مبشرة بسلطة جديدة، بملك شاب يدخل نهاية المسرحيّة، ويقول «أخرجوا هذه الجثث: أنا الآن ملككم».

الرأس المنكمش لهاملت

يشكل هاملت تحديا لأي كاتب مسرحي، لكن ماذا لو قرر واحد منهم أن يكتب نصا عن نصوص هاملت، كما فعل هاينر مولر (1929-1995) في نصه الأشهر «ماكينة هاملت»؛ «Hamlet machine»، فالأخير كتب النص بعد إعداده ترجمة لهاملت بدأها في الخمسينات، منتجا نصا بحوالي 200 صفحة، لينهيه بنسخته الحالية عام 1977 بثماني صفحات.

جاءت التسمية حسب مولر من مفهوم مارسيل دوشامب النقدي وعمله الفني «الآلة العزباء»؛ «la Machine célibataire» الذي اقترحه عام 1913، واستخدمه أيضا كل من جيل دولوز وفليكس غواتري في «ضد أوديب»، فماكينة هاملت من النصوص المسرحيّة التي تجعل من هاملت ماكينة ذات رغبة في الاستقلال عن ماضيها وما حولها، فهو يحمل موضوعات الوقوف بوجه الأنظمة السياسيّة، والتأكيد على الجسد بوصفه مصدر المعرفة، وإعلاء الخطاب النسوي، واستخدام البارودي والمحاكاة الساخرة للماضي ونصوصه، معيدا توليف علاماتها، عبر حكاية بلد شيوعي ينتمي إلى حقبة ما بعد موت ستالين، يموت فيه ضابط ذو رتبة عالية في الحزب في ظروف غامضة، ثم تقام له جنازة رسمية من قبل الدولة - الحزب الحاكم - يحضرها ابنه، ليكون الأخير معادلا عن هاملت إن كان يعيش في ظل الحكم الشيوعي، حيث السلطة لا تتمثل بشخص فقط، بل بنظام كامل ذي أجهزة متعددة للرقابة والسيطرة.

«كُنت هاملت»، يبدأ النص بهذه العبارة التي تحيل إلى التراث المسرحي لشيكسبير، الذي يبدأ مولر بتفكيكه، إذ نرى هاملت مثقفا يواجه العالم ومؤسساته وسلطته، كما أن النص لا يحوي أسماء الشخصيات في البداية كشكل المسرحية التقليدي، ومقسم إلى خمسة مقاطع سرديّة -فصول-، أقرب إلى كتل نصيّة أو مونولوغات، حسب تعبير مولر، تتداخل فيها التعليمات الإخراجية مع كلام الشخصيات وحركتهم على الخشبة، بالإضافة إلى اللغة الشعرية والتناصات مع نصوص أخرى تذكر على ألسنة الشخصيات، والتي ترسم ملامح كل منها لا بوصفها أفرادا ضمن بنية درامية خطيّة، بل أقرب إلى موضوعات تعكسها كل شخصيّة، فأوفيليا وهاملت وهواريشيو هم انعكاس لفكرة، لا لفرد ذي خصائص بشرية، والمؤدي يتنقل بين هذه الشخصيات التي تتنكر وتغير أشكالها وتصرفاتها وتخرج عن دورها ضمن النص وتنعتق من سلطة الكتابة نفسها كما في المقطع الرابع: «أنا لست هاملت، ولم أعد أؤدي دوري المسرحي، لم تعد لكلماتي أي معنى أو حكاية».

تحضر في ماكينة هاملت شخصيات شيكسبير إلى جانب شخصيات تاريخية، وكأنه يحرره من سلطة المآسي الشيكسبيرية، إذ تدخل الشخصيات في عالم من الغروتيسك والغرائبية يرسمه مولر بوصفه محاكاة وتكثيف للمجتمع الحداثي، الذي تهيمن عليه الآلة والسلطة ووسائل الإعلام، إذ يتردد اسم ماكبث بصوفه الطاغية الشبق للدم، صاحب «مملكة للقاتل» ثم يحضر بعدها فورا راسكولينكولف من الجريمة والعقاب لديستويفسكي بوصفه ضحية المجتمع الذي كان القتل فيه خلاصا وهميا، ثم تتحول أوفيليا إلى إلكترا في انتصار للموقف النسوي، إذ تنكر العالم ومن فيه وتقول

هاملت الراغب بالاستقلال عن ذاته وتاريخ. من عرض «ماكينة هاملت» إخراج روبيرت ويلسون 2017

أوفيليا في عرض «ماكنة هاملت» شخصية تهدد البشريّة والسلطة التي تضمن استمرارها

«باسم الضحايا، أرفض كل النطاف التي دخلت جوفي، وأحوّل كل حليب صدري إلى سم قاتل»، رافضة الإنجاب، بوصفه مفهوما سياسيا واقتصاديا، مهددة «الحياة» والسلطة التي تضمنها.

هذه الموضوعات-الشخصيات تحضر في زمن النص لتعلن ثورة بوجه النظام الآن، فالشخصية المتخيّلة ذات المرجعية الخرافية تنتقد الحاضر وأدواته بوصفها معادلا لهزيمة الإنسان المكبّل الآن، لعل سطوة الحضور التاريخي-الخرافي قادرة عل مواجهة الحاضر، في سعي للتحرر من قيد هاملت نفسه، من متلازمة الجنون والسلطة.

القسوة في ماكينة هاملت مرتبطة بالتمرد والدعوة إلى الثورة، إذ تحضر فيها الموضوعات الشيوعيّة وشخصوها، كماركس ولينين وماو، ووسائل الإعلام والمجازر التي تسببها الحروب، كلها تحضر بلغة بمشهديّة طقسيّة تمتلك مرجعيات ودلالات من الحرب ومآسيها، إذ يقول الممثل «أنا الجندي مع بندقيتي في برج المراقبة، رأسي فارغ تحت الخوذة»، كذلك نرى الخطابات والأدبيات الشيوعيّة تحضر في سبيل انتقادها، فكل من ماركس ولينين وماو يحضرون كنساء عاريات، وكل يردد بلغته من كتاب ماركس (مقدمة في نقد فلسفة القانون عند هيجل): «الهدف الرئيسي هو الإطاحة بكل الظروف القائمة».

نقرأ أيضا في ماكينة هاملت المواجهة بين الإنسان المثقف، الإنساني جدا، وبين سلطة القمع والنظام السياسي والفني والاقتصادي والاجتماعي، إذ يعكس النص هزيمة الإنسان/العقل - هاملت - أمام الآلة المعنة في القتل، ما جعله، الإنسان، يفقد جوهره الإنساني، فهاملت يدخل جامعة الموتى، فيرمي عليه الفلاسفة في القبور مؤلفاتهم، كما يرى النساء معلّقات بحبال ومقطوعات الأوردة، لكنه «يتأملهن كزائر في متحف»، وكأننا محكومون بأن نكون موتى يوما ما، وحتى أولئك الذين كانوا ذا «عقل» فليسوا إلا كائنات متحفيّة، عصيّة على التكرار واللمس.

تتردد في النص موضوعتا الموت والانتحار بكثرة، بوصفهما موقف رفض وتحد، فهاملت شيكسبير مصاب بالشلل نتيجة عقلانيته، فهو لم «يفعل/يكون»، فانتهى به الأمر بممارسة القتل، لكن هاملت في الماكينة يتمرد على الدور المفروض عليه، ويتجرد من مأساته رافضا القتل، هذا التمرد يجعله عرضة للخطر من قبل الشرطة والجموع التي تهاجمه، وهو يتأمل ذاته أمام المرآة، لتكون هذه التحديقة في التاريخ المسرحي وحضور الشخصية المسرحيّة - هاملت - محاولة لانتقاد النظام الذي يُمعن في قتل الإنسان وإنتاج هاملت والظروف المختلفة لدفعه إلى القتل. ذات الشيء يحصل مع أوفيليا في نص شيكسبير التي تختار الانتحار، بوصفه تحديا للموت المفروض عليها، إلا أنها في الماكينة ترفض هذا الانتحار وتختار القتل، رافضة الذكورة المهيمنة بتحولها إلى ألكترا قائلة «فلتحيا الكراهية والاحتقار، التمرد والموت، فحين تمشي في غرف نومكم تحمل سكين جزار، ستعرفون الحقيقة».

هاملت يقتل في يوم واحد

تأسست فرقة «الطرق الأربعة» المسرحيّة منذ عامين، وتحوي ثمانية أفراد، مُمثلين ومُمثلتين وأربعة فنيين. الأعضاء الذين ما زالوا في بداية العشرينات، يأتون من خلفيات جامعية مسرحية وسينمائيّة مختلفة، وبالتعاون مع الممثل الفرنسي الشهير ميشيل بوكيت، أقامت الفرقة أول عرض لها في باريس، بميزانية متواضعة لا تتجاوز الألفي يورو.

تمكن أعضاء الفرقة من الحصول على مسرح الملكة البيضاء في العاصمة الفرنسيّة، واختاروا لإنتاجهم الأول نص «يوم القتل في قصة هاملت» للفرنسي برنار ماري-كولتيس، وحاولت المسرحية التي عُرضت فقط أربعة مرات الإحاطة بنص كولتيس ورؤيته لمأساة شيكسبير الشهيرة، وتلمس معالم متاهة الجنون التي يتردد فيها صوت هاملت، وصدى شبح والده الذي يطلب الانتقام.

كتب كولتيس النص بعمر السادسة والعشرين عام 1974، بعد قراءته لترجمة إيف بونفوا لأعمال شكسبير، ومن العنوان يتضح أن كولتيس حاول أن يختزل زمن فصول المسرحيّة الخمسة في خمسة فصول تدور في يوم واحد ومكان واحد، مستعيدا بنية المسرح الأرسطي، تلك التي كسرها شيكسبير في النص الأصلي، كما قلّص كولتيس الشخصيات إلى أربع، هاملت وأوفيليا وغيرتود والدة هاملت وعمه كلاوديوس.

التزمت الفرقة بتعليمات كولتيس الإخراجيّة بدقة، وحاولت بإمكانياتها المتواضعة خلق الفضاء الذي تخيله وصنعه سابقا، وذلك بسبب دور الفضاء الهام في دفع أحداث المسرحيّة والكشف عن نوايا شخوصها،

أعضاء فرقة «الطرق الأربعة»، قبل عرض «يوم القتل» في هاملت 2018

أنا لست هاملت، ولم أعد أؤدي دوري المسرحي - من عرض «ماكنة هاملت»

التي تتنصت على بعضها البعض وتتسلسل خلسة للاستماع ومراقبة ما يفعله الآخرون، كهاملت الذي يراقب أمّه وهي نائمة، أو كلاوديوس الذي يعترف في الظلام بأن كل مياه البحر لن تغسل الدماء عن يديه، وفي ذات الوقت، يتلصص هو وغيرتوود على هاملت وأوفيليا، لكن إدراك هاملت أن هناك من يسمعهم دفعه إلى إهانة أوفيليا وطردها بعيدا ليثير غضب المتلصصين، إذ يطلب من أوفيليا أن تذهب إلى بيت البغاء أو تنجب أطفالا وتتركه لجنونه.

يلعب الصوت ضمن الفضاء السابق دورا كبيرا في الكشف عن نوايا الشخصيات ودواخلها، سواء في النص أو العرض، فصوت شبح والد هاملت المرفق للريح وصوت الأمواج في «الخارج»، يناقضهما الصمت في داخل القصر، فالريح من الخارج تحمل معها الموت للشخصيات التي لا تعيرها اهتماما، إلا هاملت، الذي يجد فيها سلامه وسكينته، في حين أن صمت الداخل يخلق الرعب لدى الجميع، وكأنه معادل لترقب المجهول.

أضافت الفرقة إلى نص كولتيس بعض التعديلات، إذ نسمع بعد موت أوفيليا التي «لم تغُرق نفسها، بل أتى الماء وأخذها»، قصيدة أوفيليا لآرثر رامبو، والتي يلقيها صوت والد هاملت قائلا في مطلعها «على الأمواج السوداء الهادئة، حيث ترقد النجوم/ تعوم أوفيليا البيضاء كزنبقة،/ تعوم ببطء شديد، ممدة بردائها الطويل.../ نسمع صيحات الصيادين في الغابات البعيدة».

يجعل كولتيس القتل في المسرحيّة أشبه بنتيجة يوم من الجنون، تتسلل فيه هلاوس البحر والريح إلى القصر، مشعلة جنون هاملت كوباء، يتسلل بين الممرات، مصيبا كل الموجودين بعدوى هاملت، الذي يشكك بعلاقته بنفسه وبمن هم حوله، ويدفع كلاوديوس إلى الشكّ في حبّ غيرتوود له، التي تصاب بـ«لوثة جنون» وتدعو إلى قتله، وتحضّ الملك على الاستثمار في جنون هاملت وشغفه، كونهما سبيل هلاك ابنها، فهاملت يتلبس كل واحد من الشخصيات، يفتح آذانها على صوت الريح/الموت التي تأخذ نهاية حياة الجميع.

الفرقة التي ما زالت في بداياتها قدمت عرضا لا يخلو من بعض الزلات، واعتمدت على شعرية نص كولتيس كبديل عن تماسك الأداء، الذي بدا في بعض الأحيان أقرب إلى شعر يلقى أمام جمهور أكثر من أن يكون

تجسيدا لشخصيات هاملت، وخصوصا أن كولتيس يركز على الحوار والانفعالات المرتبطة به، لكشف علاقات هاملت مع الآخرين، الذي لا يغرق في التفكير، كون الخديعة والمؤامرات التي تحاك ضده واضحة له، ولا يحاول تفاديها أو التلاعب بها.

الانعتاق: هاملت غائبا

أكثر ضحايا هاملت مأساوية هي أوفيليا، إذ قتل الأول والدها، وجعلها يتيمة مثله، وتركها للمياه تسحب جثتها، أوفيليا الوحيدة التي صدقت ألعاب هاملت، هي الضحية التي ذهبت عنا بصمت، وخبر موتها لم يكن إلا على لسان غيرتوود، التي تأملت المياه تبتلعها دون أن تساعدها، وكأن أوفيليا ضحية مجانيّة، طعم ألقي لهاملت ليتم لعبته.

هامت أوفيليا وحيدة، تتبع طيف حبّها، تلملم ورود موتها، وكأنها تصنع تاج رحيلها، لتسجى على النهر، تتداخل مياهه مع أنفاسها، التي غنّت نشيد موتها، مسجاة على النهر، كما في لوحة جون إيفيرت ميلياس، حيث وجهها الشاحب تحمله المياه، يتأمل السماء حيث حريتها المزعومة، كونها الوحيدة في النص الشيكسبيري التي انتحرت ولم تُقتل، الشجاعة الوحيدة في النص التي أخذت حياتها بنفسها دون تدخل ماديّ من هاملت.

أغوت أوفيليا الفرنسي آرثر رامبو، فالقصيدة المذكورة سابقا كتبها صاحب فصل في الجحيم عام 1870، محاولا إعادة تكوين مشهد موت أوفيليا، بصوت مغاير لصوت الملكة، حيث نقرأ كيف تعريها عناصر الطبيعة، لتصبح ثلجا، وماء، تحمل الريح عبقها، زنبقة تطفو على سطح النهر، هاربة من أصوات الصيادين ومختارة مصيرها بنفسها.

تعتبر قصيدة أوفيليا لرامبو امتدادا لرغبة الأخير نفسها في الانتحار، التي نراها في قصائد أخرى له، لكنه في هذه يتناول القصدية، يتناول موضوعة الغرق، وأوفيليا شيكسبير نفسها، عبر حفاظه على اسمها الإنكليزي، محاولا تحريرها من لعنة غيرتوود وهاملت، جاعلا أيها كيانا حالما، يسعى نحو أحلامه كما يفعل هو، إذ يصفها بالوردة والطفلة، تلك التي ما زالت بريئة وعصف بها جنون هاملت، فأوفيليا لدى رامبو، نقيّة، كالزنبقة، لم تغرق حتى، بل تطفو، بيضاء، بعكس الليل الأسود الذي تاهت فيه، يدلها ضوء نجومه نحو حتفها.

يتلاعب رامبو بالألوان،، فكل ما هو أبيض نقي طاهر: أوفيليا، النجوم، الزنبق. أما الليل، وجنونه، فهو بديل عن الموت، وانتحار أوفيليا، وطفوها، جعلها في المنتصف، شاحبة، شبحا معلّقا بين النقاء والسواد، هي لم تغرق، تتوازن أفقيا مع الأفق ومع النهر، وكأن النهر ما زال يريدها حيّة أو شبه حية، فعيناها مفتحتان، وتوقظ بحركتها ما حولها من كائنات، تتماهى حركات طفوها مع النهر، وكأنهما واحد يكشف كل منهما عن مكامن الآخر، فهي تحرك زهوره وهو يكشف جسمها وعبقها.

القصيدة

آرثر رامبو

ت: ع.م

1

على الأمواج السوداء الهادئة، حيث ترقد النجوم

تعوم أوفيليا البيضاء كزنبقة،

تعوم ببطء شديد، ممدة بردائها الطويل...

نسمع صيحات الصيادين في الغابات البعيدة.

2

منذ أكثر من ألف عام، تمر أوفيليا

شبحا أبيض على النهر الأسود الطويل.

منذ أكثر من ألف عام يتمتم جنونها العذب

بأغنياتها لنسيم المساء.

***

تقبّل الريح نهديها كبراعم،

وتكشف ثيابها التي برفق، تعلو وتهبط مع المياه،

ينوح الصفصاف مرتجفا على كتفيها،

وينحني القصب على جبينها الواسع، جبينها الحالم.

***

تتنهد حولها الزنابق،

وتوقظ أحيانا حفنة زهور،

تهرب منها خفقات أجنحة.

نشيد غامض يقع من نجوم من ذهب.

2

يا أوفيليا الشاحبة، جملية أنت كالثلج!

نعم، مُتِّ أنتِ، طفلةً، جرفها نهرٌ.

همست لك الرياح القادمة من أعالي جبال النروج،

همست لك عن مرارة الحريّة.

***

نسمة ريح، لوت شعرك،

حملت معها ضجيجا غريبا، سكن روحك الحالمة،

قلبك، كان ينصت لغناء الطبيعة،

في نواح الأشجار وأنفاس الليل.

***

صوت البحار المجنونة، والزئير العظيم

كسرا قلبك الطفولي، المفرط في بشريته،

المفرط برقته.

كان فارسا شاحبا، مجنونا، جميلا،

جلس صامتا عند ركبتيك في واحد من صباحات نيسان.

***

السماء! الحبّ! الحريّة! يا له من حلم، أيتها المجنونة المسكينة!

ذبت فيه، كالثلج يذوب في النار:

خنقت بصيرتك كلماتك

والأبديّة المرعبة أرعشت عينك الزرقاء!

3

وقال الشاعر أن ضوء النجوم كان دليلك ليلا،

إلى الزهور التي قطفتها

وأنه رأى على الماء، أوفيليا البيضاء، طافية،

بثوبها الطويل، كزنبقة.

كاتب من سوريا مقيم في باريس

كلاوديوس يعترف: كل مياه البحر لن تغسل الدماء عن يديه من عرض «يوم القتل»

الصورة كائن حي

تجربة المصور والناقد البحريني

حسين ميرزا علي

عباس يوسف

تعرفت إلى المصور والناقد الفوتوغرافي حسين ميرزا علي في بداية ثمانينات القرن الماضي.. جمعتنا الصورة البصرية والكتاب والثقافة بوجه عام، منذ ذلك الوقت وتحت مظلة عضوية جمعية البحرين للفنون التشكيلية وهو نشط في مجاله. الصورة، شكلها، بداياتها عالميا ومحليا، تقنياتها بدءا من التصوير وانتهاء بالتحميض وصولا إلى الطباعة الرقمية الحالية وأنواع آلات التصوير، مجال لا تفوته منه شاردة ولا واردة، إلّا وألمّ بها واطلع عليها. سيرته الذاتية عن ذلك تحكي قصته: من مواليد 15 فبراير 1948 بالمنامة، نال شهادة الثانوية العامة سنة 1968 وتخرج في جامعة موسكو/ كلية الإعلام سنة 1977، وفي عام 1985 انضم إلى الاتحاد الدّولي لفن التصوير الفوتوعرافي ومن ثم ساهم في تأسيس نادي التصوير الفوتوغرافي في جمعية البحرين للفنون التشكيلية سنة 1987 بدعم منقطع النظير وتوجيه من الفنان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة رئيس جمعية البحرين للفنون التشكيلية. شارك في المؤتمر الدّولي للاتحاد الدّولي لفن التصوير الفوتوغرافي في مدينة ميلتنبيرغ وعيّن ممثلا قاريا للاتحاد في الشرق الأوسط. عام 1990 أصبح أول عضو عربي في الفياب (FIAP) في الوطن العربي وشارك في العديد من المؤتمرات الدّولية ذات الصلة بالتصوير الفوتوغرافي والعديد من المعارض ولجان التحكيم في ذات المجال. وحتى آخر أيام حياته كان يجول المعارض ويحمل كاميراه أينما حطّ قلبه مقدما نصائحه وملاحظاته للجيل الجديد من المصورات والمصورين الفوتوغرافيين وما يملك من خبرات فنية وتقنية ورؤوية في حقل التصوير الفوتوغرافي من خلال ارتباطه بالحقول الثقافية والعلمية الأخرى.

حسين ميرزا علي بعدسة صديق

صورة الطفل أو الصبي الصغير أليست صورة ملكية؟ يعني في ذلك السن، انظر إلى لمعان الحذاء إلى البدلة إلى الوردات في الجيب جهة القلب تمعّن في النظرة.. تمعّن في الوقفة.. أليس هذا فعل مخرج؟

المخرج كان الوالد (رحمه الله) المدرس الأول بالنسبة إلى حسين بن ميرزا علي، نعم علمني كيف أمسك الكاميرا كيف أقف وكيف أنظر وأكوّن المشهد وفي أي اتجاه من الضوء أحرك الكاميرا. منذ ذلك اليوم ولعت بالكاميرا وصارت عشقي. بعدها صار يعطيني الكاميرا ويطلب مني التقاط صور لإخوتي. طبعا لم نكن نصور السيدات، كان التصوير مقتصرا على الذكور فقط، واسم الكاميرا «كوداك براوني» (Kodak Brownie) كانت أبعاد «النجاتيف» (السلبية) 6/4 أو 4/4 سم.

كان للأب التأثير الأكبر على عشق حسين علي وشغفه بالتصوير الفوتوغرافي.

كنت أسأل والدي كيف نظهّر الصورة؟

وقتها كان يأخذني إلى محل ليس ببعيد عن دكانه في شارع الشيخ عبدالله الذي كان يبيع فيه الجلديات وسروج الخيل ومسلتزماتها لنقدم الفيلم للتحميض. هناك كنت أسأل صاحب المحل كيف يتم تحميض الفيلم؟ طبعا كان يتحاشى تزويدي بأي معلومة بسبب صغر سني في ذلك الوقت. بعد فترة قال لي إن هناك مظهرا (Developer) ومحلولا آخر كان يسمى مثبت (Fixer) ويباعان في محلات أشرف بشارع باب البحرين. ذهبت إلى هناك واشتريت بتشجيع من الوالد كل تلك المحاليل الكيمياوية. وقتها لم تكن تتوفر أجهزة التكبير، تعلمنا كيف نحضر هذه المواد مستخدمين لذلك أدوات المطبخ، وكيف تتم طباعتها مباشرة من النيجاتيف (الطباعة بالتلامس) كنا نعتمد في تحميض النجاتيف على الاستوديو بعدها نقوم بطباعتها ليلا بطريقة التلامس في أحد أركان المنزل المظلمة. مرت الأيام والسنون ونحن على نفس المنوال حتى نهاية المدرسة الابتدائية والانتقال إلى المدرسة الثانوية بالمنامة. هناك تطورت الأمور عندما لاحظ أحد المدرسين المصريين المتحمسين (محمد يوسف) اهتمامي بالتصوير فقام بتأسيس نشاط لصفي بتشجيع من مدير المدرسة آنذاك (الأستاذ عبدالملك الحمر) تحت مسمى «مجموعة التصوير الضوئي»، وكان ضمن التلاميذ الذين انضموا إلى أنشطة المجموعة صاحب الجلالة الملك الشيخ حمد

طقس لندني. بعدسة حسين ميرزا علي

بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين، حينها كان وليا للعهد وكان يشاركنا في طلعات المجموعة بأريحية واهتمام بالنشاط الفوتوغرافي، وهناك صورة تجمعنا في مختبر التصوير بشركة بابكو ويظهر في الصورة المصور القدير والمخضرم عبدالله الخان الذي حفظ هذه اللقطات في أرشيفه الفريد حتى يومنا هذا. وتراني حاملا لآلة تصوير من طراز الأفلام ذات المقاس 120.

بعد التخرج من المرحلة الثانوية اشتريت أول آلة تصوير حديثة بمقاييس ذلك الزمان سنة 1968 (Konica Autoreflex T) ومباشرة طلبت جهاز تكبير من شركة بريطانية متخصصة في هذا المجال اسمها (Gnome) أي الشبح الحارس. وللتوثيق لديّ صورة وأنا جالس أمام هذا الجهاز الأعجوبة. ذكريات جميلة فعلا. كيف تغلغل هذا الفيروس الحميد في كياني وبقوة منذ تلك السنوات؟ ثمة حكاية أخرى: عرفنا التصوير الفوتوغرفي كنشاط تسجيلي توثيقي يبعث على البهجة والفرح أعني تصوير الأصدقاء، المنازل، الفرجان، والقرى وما يدور حولنا. لم نكن ندرك البعد الفني والتعبيري للعدسة، إلّا في الستينات من القرن الماضي، ووقتها كنت من محبي السينما شاهدت فيلما لمايكل أنجلو أنتونيوني (Michelangelo Antonioni) ربما في عام 1966 كان اسم الفيلم بلو آب (Blow Up) ترجم الاسم على أنه الانفجار، وهي ترجمة خاطئة لأن بلو آب هو تعبير فوتوغرافي يستخدمه الفوتوغرافيون، فحين تقول (blow up the image) يعني ضخّم الصورة أو كبرها. الفيلم أثر عليّ وعلى الكثير من الشباب الحالم. بل أظن أنه أثر في جيل كامل ودفع الكثير من الشباب في العالم إلى دخول كليات التصوير والسينما والانخراط في النشاط الإبداعي ولهذا حديث آخر.

الصورة الثانية

أول مهنة زاولتها هي التدريس؛ ثمة صورة التقطت في مدرسة رأس الرمان التي كانت تطل على البحر مباشرة. كان البحر يغسل جدرانها، مديرنا كان الأستاذ المرحوم جمعة منديل. التقطت الصورة بكاميرتي، بواسطة أحد الزملاء، لمجموعة من الأساتذة الأفاضل وقد حالفنا الحظ أن الصورة واضحة وعمق الميدان كان مضبوطا وهذه ذكرى لن تنسى، الصورة تحكي أشياء كثيرة وكثيرة فعلا. بعدها تحولت إلى مدرسة ابن سينا، عموما أمضيت سنتين في وزارة التربية والتعليم فقط مباشرة بعد حصولي على شهادة الثانوية العامة، بعدها انخرطت في حياة البنوك والمال والقروض وحياة السفر وهذه حكاية أخرى.

قراءة الصورة الفوتوغرافية

دقت مطرقة المزايد مساء 8 نوفمبر 2011 في قاعة كرستي بنيويورك لتعلن عن بيع أغلى صورة فوتوغرافية في العالم، لمقتن (لم يعلن عن اسمه) بمبلغ (4.4) مليون دولار، سماها مصورها الألماني أندرياس كورسكي، 1955 (Andreas Gursky)، «الراين2» ويبلغ حجمها 81×140 بوصة.

كتب بهذه المناسبة الناقد والمصور الفوتوغرافي الأسترالي روبرت ماك فارلين 1942 ما هو ليس غامضا في صورة «الراين2» أن أيّا منا بكاميرا هاتفه يستطيع أن يلتقطها، ويضيف لكن أرى أنها في العمق تثير حوافز الاستكشاف العكسي للشاعرية وتظهر الاشمئزاز العميق من المجتمع المعولم الموغل في الاستهلاكية.

ولنهر الراين أهمية طوطمية لدى الأوروبيين والألمان خاصة، فهو أطول أنهار أوروبا يشق طريقا مستقيما ساقيا في طريقه ستة بلدان مختلفة بما فيها مدينة دوسلدورف التي

حسين ميرزا علي إلى اليسار خلال احتفال بصدور أحد أعماله

يعيش فيها المصور نفسه وينتهي مصبه في بحر الشمال.

ما الذي يدفع مقتني الفنون ويحفزهم للإقبال على مثل هذه اللوحة البسيطة، وهي من أصل ست نسخ لها بهذا السعر المرتفع؟ هل السر في ألوانها وتكوينها؟ هل تحمل اللوحة الفوتوغرافية معانيها وأجواءها الخاصة الغامضة؟ غير تقنياتها المقروءة مثل: الإضاءة، التكوين، الحجم، المنظور، العدسة، التباين، الألوان، الزاوية، الظل، الزمان، المكان، سرعة الغالق، شدة الإضاءة، الحساسية الفيلمية أو الإلكترونية، أم أن هناك لغة تتميز بها هذه الصورة الفوتوغرافية وأبجدية تستفرد بها.

عندما ننظر إلى أي صورة فوتوغرافية ندخل في خليط من الحالات المحيطة بظروف إبداعها، والمتعلقة بالتوقعات والافتراضات التي نضفيها من ذاتنا على محتوى الصورة وموضوعها، أكثر من عملية النظر التي تمثل في حد ذاتها عملية إدراكية من جانب واحد. وتبرز عند القراءة -أيّ قراءة- تحمل في أغلب الأحيان إشكالية مزيج جدلي من المعاني والعلامات الغامضة والمتبانية بين القارئ والصورة، وتبلغ ذروة معناها عبر ما تم التعارف عليه بالتحليل االفوتوغرافي، وهو عبارة عن لغة ورموز وإشارات لها أبجديتها وقواعدها ودلالاتها، وهي لغة بصرية نفسية عميقة مركبة وغنية كأي لغة مكتوبة لها أبجديتها ونحوها وتاريخها، كما يصر على ذلك بروفيسور فلسفة الإعلام البصري الإنكليزي فكتور بيرجن (Victor Burgin) من مواليد 1941.

فهم الصورة الفوتوغرافية

إن إمكانية فهم الصورة الفوتوغرافية ليس بالأمر الهين، الصور الفوتوغرافية عبارة عن سطور مكتوبة بأبجدية بصرية. وكأي لغة أخرى توظف الرموز والإشارات والدلالات في ما وراء الصورة نفسها. أي أن النص الفوتوغرافي يصبح ساحة للتداخل المعقد للمعاني حيث تمتزج توليفة من النصوص السابقة المسلم بها في بوتقة ثقافية وتاريخية محددة.

هذه هي القضية المركزية في فهم كيف تقرأ الصورة كنص، ونشير إلى طبيعة الصورة الفوتوغرافية الحاملة للنقيضين في نفس الإطار، كناطق للمعنى ومرشد للحقيقة -الواقع- وبطرق أكثر حدة نرسم بوضوح المدى الذي نرفع إليه تجربتنا مع الصورة إلى اللغة الدلالية في فضائها الأرحب للمعاني التي تحملها الدلالات الفوتوغرافية.

إذن نحن نمر بتجربة مزدوجة مع الصورة، من حيث إنها مرآة عاكسة، ومنصة انطلاق للتجربة مع العالم. ولا يمكن -وبالرغم مما قد تبدو عليه من سلبية- أن تكون حيادية المعنى والمظهر. يمكن أن نقول ونحاجج أن الصورة في جميع الأحيان تحمل رسالة أيديولوجية مشبعة بالمعاني، فهي نص كثيف مكتوب بمرجعية أيديولوجية تركب المعاني وتعكسها كختم لتلك الحقبة أو السلطة.

إذن لقراءة الصورة علينا أن ندخل في سلسلة من العلاقات الكامنة -إن جاز التعبير- بقوة الصورة الظاهرة أمام أعيننا، حيث تتوجب علينا قراءتها أيضا كخطوة فعالة في عملية الإدراك البصري والمعالجة النفسية.

الصورة ليست محاطة بإطارها التاريخي والجمالي والثقافي والاجتماعي والوجداني فقط بل بشبكة عظيمة غير مرئية من العلاقات والتداخلات والمعاني المرتبطة بها والمفسرة لها وزاوية النظر التي منها التقطت الصورة. الصورة انعكاس لـ«أنا» المصور كما هي تثبيت للمرئي بعدسة الكاميرا.

نستنتج مما سبق أننا نستطيع أن نقرأ الصورة الفوتوغرافية في حدود مدلولاتها الراهنة ولا ننظر إليها بوصفها انعكاسا للعالم الواقعي بل كتأويل لهذا العالم.

علينا التعرف عليها ومعالجة نصوص هذه اللغة وفك رموزها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

نحن لا نزال في بداية الطريق لسبر أغوار هذا العالم العميق المحفوف بالمفاجآت والروائع.

فيلم بلو آب وأنتونيوني

الممثل الإنكليزي ديفيد همنجس توفى عام 2003 عن عمر 62 عاما كان ممثلا ومغنيا وكاتب سيناريو ومنتجا وصاحب شركة سياحة فوتوغرافية والكثير من الأنشطة، وكان مزواجا أيضا وكثير الإنجاب، تقمص شخصية المصور الإنكليزي الشهير آنذاك ديفيد بيلي الذي تخصص في تصوير طبقات الملوك والأمراء واللوردات.

ثمة عدة لقطات في الفيلم أثرت فيّ، بل إن بعض القرارات التي اتخذتها في ما بعد كانت مبنية تقريبا على مشاهدتي لهذا الفيلم. مثلا البطل يستخدم كاميرا نوعها نيكون (Nikon) في تسجيل الوقائع بالحديقة العامة. المصور في الفيلم اسمه توماس والكاميرا كانت إف وهي من أول نتاجات النيكون من نوع SLR ذات العدسات المفردة وعندما يذهب إلى التصوير يركب عليها العدسة والمظلة لتحمي العدسة من الشعاع الساقط من الجوانب. فلازمتني العادة كفعل يقوم به الفوتوغرافيون المحترفون بالذات حتى اليوم. كل كاميراتي وعدساتي مزودة بحاجب للضوء لكل عدسة، وبما يناسب أبعادها البؤرية وتحولت أيضا إلى كاميرات النيكون. ومنذ ذلك الوقت كنت أشتري كاميرا النيكون والتي أستعملها حتى هذه اللحظة ونستطيع القول إني اقتنيت جميع أنواع الكاميرات التي أنتجتها شركة نيكون للمحترفين من /F2 F4/F5/F6 /F3 وبعض الموديلات لكنها أقل حرفية من المسار الحقيقي لكاميرات نيكون الاحترافية. في هذا الفيلم أثر البطل من خلال شغل تكبير الصور وهو جهاز التكبير (Larger) وهذا ما دفعني إلى طلب جهاز مماثل من بريطانيا، كما أسلفت. لم يكن اهتمام البطل تجاريا، كان مهتما بالحرفية عندما يشعر بأن ما صوره يعد شيئا خطيرا. الصورة في لقطتها الطبيعية لا تظهر المخفي وما تراه العين ليس هو الحقيقة كلها، ثمة أشياء مخبوءة في داخل الصورة وتحتاج إلى تضخيم لتراها. فعملية التفخيم أو التكبير والمتابعة ومقارنته بين الصور المكبرة وذهابه إلى الحديقة تؤكد أن ما رآه في الصورة هو موجود وحاضر في الواقع. وقبل أن يتفاجأ أن الجثة لا تزال موجودة في الحديقة. بالنسبة لي إذن، فإن قرار اقتناء آلة التصوير من نوع نيكون (Nikon) وقرار آلة التكبير كان مصدره الفيلم، وكذلك التخصص في الإعلام البصري/ التلفزيون والإخراج الوثائقي والذهاب لتلقي الدرس في الاتحاد السوفييتي كان بتأثير غير مباشر من الفيلم ذاته.

رحلة الاتحاد السوفييتي

حصل إسكندر رودتشينكو 1891-1956 (Alexander Rodtchenko) على إطراء من اليسار الأميركي واليسار الغربي لطريقة تناوله التعبير الفوتوغرافي. في عام 1930 تبنى التصوير الفوتوغرافي كأداة للنقد الاجتماعي وهذا يشير إلى تفاوت بين الصور المثالية والواقع المعيش في الاتحاد السوفييتي، الواقعية الاشتراكية حدث تصادم بين ما تتبعه السلطة وتروج له كنمط رسمي للفن في الاتحاد السوفييتي آنذاك 1934، وكان هو أحد الرجال البنائيين، لاحظت في سيرة حياته 1927 عندما زار باريس للمشاركة في أحد المعارض (اعتقد أن كاميرا لايكا Leica متوفرة في الغرب وغير موجودة في الاتحاد السوفييتي). كان يستخدم الكاميرات الثقيلة/ كاميرا الاستوديو غير قابلة للحمل. صور شاعر الثورة الروسية فلادمير مايكوفسكي التقطت بواسطة الكاميرا الكبيرة ذات الإطار الكبير، وكانت معالجته وطريقة تعبيره تختلف بين الفترتين، فترة النشاط داخل الاستوديو وفترة خارج الاستوديو، لأنه عندما امتلك الكاميرا المحمولة الليكا 1927 صار يحمل الكاميرا أينما ذهب (لا يتخلى عنها) ينظر إلى الموضوع على أساس أن الحقيقة ليست الزاوية التي تنظر فيها العين من مستوى ارتفاع القدمين، كان يتناول الموضوع من جميع الزوايا. الكاميرا خفيفة العدسات وأبعادها البؤرية متفاوتة فكان يلتقط للموضوع الواحد عدة صور، وكان يختار الزاوية، وكان مؤمنا بأنه إذا أردت أن تلفت نظر الجماهير عليك أن تتطرق إلى زوايا غريبة غير معروفة وغير مرئية من ارتفاع القدم المريح تراه يستلقي على الأرض. راح يصور المباني من أعلى ومن زوايا غريبة، وهذا ما ميزه في ذاك الوقت وجلب له معجبين من كل أنحاء العالم. النقاد والأكاديميون الباحثون كتبوا عنه الكثير ونحن طبعا تأثرنا به وبأسلوبه أثناء الدراسة، ولا سيما عندما نزور المتاحف الفنية/ مثلا دار إسكندر رودتشينكو في موسكو. واليوم تباع صوره في الغاليريهات، وبيعت في المزادات العالمية كصورة الأم تقرأ كتابا، وفتاة تحمل كاميرا اللايكا.

حاوره: * عباس يوسف

فنان تشكيلي وكاتب من البحرين

إشارة:

هذا المقال بني على حوار أجراه الكاتب مع المصور قبل أشهر قليلة من رحيله في فبراير 2018.

الجديد

aljadeedmagazine.com

عروض كتب، رسائل ثقافية

آخر إصدارات عالم الاجتماع الفرنسي من أصول إيرانية فرهاد خسروخوار كتاب بعنوان «الجهاد الجديد في الغرب»، يحلل فيه الوضعيات المؤدية إلى التطرف ثم إلى الجهاد، من خلال بحوث أجراها في عدة بلدان، من أوروبا وأميركا الشمالية إلى أستراليا والمغرب العربي، ليبين أن الجهادية فعل مجتمعي شامل، يتولد من عوامل مدينية واجتماعية وسياسية وأنثروبولوجية وسيكوباتية، وأن ثمة نقاطا مشتركة بين المرشحين الغربيين للجهاد، رغم تنوعهم واختلاف هوياتهم. من هذه البحوث التي امتدت زهاء عشر سنوات، اصطفى خسروخوار مئة جهادي غربي، من أهل البلاد وشباب المهاجرين، لفهم جذور كراهيتهم للغرب وعوامل مرورهم إلى الفعل، وانتهى إلى حقيقة مرعبة وهي أن نجاح الجهاد لدى الشبان مرده إلى أزمة الديمقراطيات الغربية، وهي في رأيه أزمة عميقة قد تكون لها عواقب دائمة.

أدبيات النوبة

سرديات ضدّ القمع

ممدوح فراج النابي

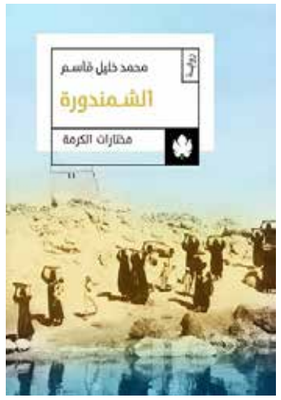
حظيت المسألة النوبية بالكثير من الكتابات التي عبرت عن القمع الذي تعرّض له النوبيون من جرّاء التهجير الذي طال قراهم بسبب بناء خزان أسوان عام 1902 وما تبعه من التعلية الأولى عام 1912 والثانية عام 1933، انتهاء ببناء السد العالي عام 1960. ومن ثمّة حظيت السردية العربية بأدبيات غاية في الأهمية على مستوى الشكل والمضمون، تستحضر المأساة لا كنوع من التباكي أو حتى استدرار العطف، وإنما كنوع من الكتابة المضادة للقمع. ومن ثم أظهرت هذه المرويات حالة الانتماء والالتصقاء بالأرض، فغدا الرّجل ما أن يعود من غربته حتى «يحتضن القيراط والقيراطين، كما يحتضن الإنسان أطفاله أو معشوقته»، وفقا لتصوير محمد خليل قاسم في درة الأدب النوبي الشمندورة 1968، والتي كانت فاتحة الباب لمرويات متعددة راحت تجتر هذه المأساة من كافة الزوايا على نحو ما شاهدنا في مرويات حسن نور «بين النهر والجبل» 1991، وحجاج حسن أدوّل في «الكُشر» 1992، وإدريس علي في «دنقلة» 1993، ويحيى مختار في «تبدّد» 1993. إضافة إلى أعمالهم القصصية التي لم تخلُ هي الأخرى من بكائيات ومراث على الديار التي فارقوها جرّاء التعلية، وموقف الحكومة المجحف في التعويضات الهزيلة التي قدمتها لهم. ومن ثم صارت ومازالت القضية النوبية واحدة من الإشكاليات التي تواجه النظام السياسي في مصر، خاصة مع تجدُّد مطالبهم بالعودة إلى أراضيهم القديمة خلف الخزان.

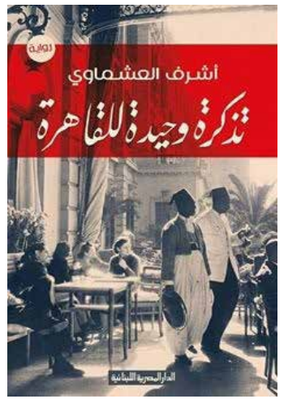
الأدبيات

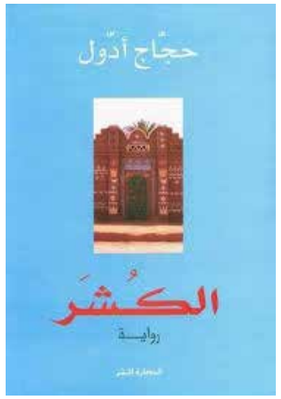
التي تناولت القضية النوبية، لم تقف عند إشكالية التهجير والمعاناة التي عاناها النوبيون من جرّاء الإقصاء الذي مارسته الحكومات المتعاقبة، بدءا من حكومات العهد الملكي، مرورا ببناء السد العالي في عهد عبدالناصر، ووصولا إلى ما بعد ثورة يناير 2011، حيث تجددت مطالبهم بالعودة أو التعويض العادل. فضلا عن هذا اشتغلت المرويات بتقديم صورة دقيقة مُقرّبة عن المجتمع النوبي، في كافة حالاته؛ أفراحه وأتراحه، وانتظار البوستة، والزواج من بنات الشمال، والأهم نقلت لنا الموروث الشعبي والتراثي فصارت أشبه بسجلات أدبية، حاوية لتاريخ هذه البقعة ثقافيا وتاريخيا وأيضا نضاليا. كما قدمت صورة لإنسان النوبة المناضل والمقاوم لكافة أشكال التجريف الذي مورس عليه، والمتشبث بالأرض، وإن كانت معظم الأدبيات جعلت منه الإنسان المقموع الذي تُمارس عليه كافة الانتهاكات، المعنوية بالتحقير ووصفه بنيجرو، والبدنية بالضرب والإيذاء الجسدي، من قامعه سيده في العمل.

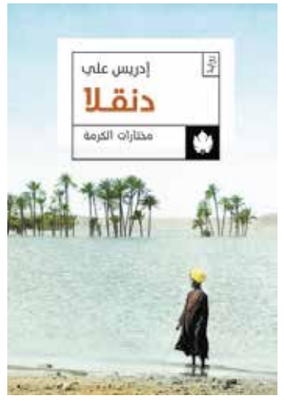
تنوعت الصُّورة التي قدمتها السّرديات عن النوبة، بين النوبة القديمة كما تجلت في أبهى صورها في مروية محمد خليل قاسم «الشمندورة»، ومروية «بين النهر والجبل» لحسن نور، والنوبة الجديدة التي عبرت عنها مرويات إدريس علي ويحيى مختار وحجاج حسن أدّول، واستطاعوا عبر مروياتهم أن يمتثلوا للتراث النوبي والعادات والتقاليد فجاءت المرويات وكأنها لوحات فنية نابضة بالحياة وهي ترصد وتسجل لهذه العادات، أو تعكس لعلاقة الانصهار بين الإنسان وأرضه، في صورة أناس النوبة الذين يعشقونها إلى حدّ التقديس، كما تسرد بعض هذه المرويات عن تاريخ النوبة القديم، وحكاية دخولها الإسلام، وغيرها من الأحداث التي تؤرّخ للمكان وتجعل منه بؤرة سردية بامتياز، بسبب اختلاف طبيعته الجغرافية الثرية إثنيا ولغويا؛ بسبب الهجرات من وإلى النوبة في القرن السادس الميلادي، والصراعات التي دارت في هذه المنطقة باعتبارها منطقة نقل وعبور التجارة إلى أفريقيا. الغريب على الرغم من الهجرات المتتالية والغزوات التي مرّت بها بلاد النوبة، إلا أنها على حد تعبير الدكتور مراد مبروك، ظلت محافظة على خصائصها الفيزيقية وممارساتها الطقسية.

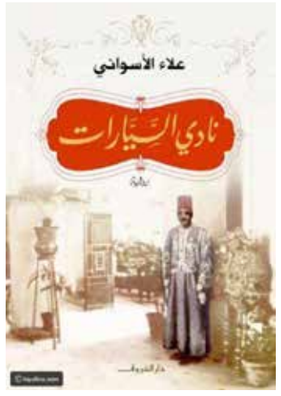
كما أن هذه المرويات لم تنسَ القضية الأساسية وهي قضية النّضال ضد الظلم الذي جاء به أبناء القاهرة سواء أكانوا أجانب أو أبناء بلد، وهو ما عبّر عنه مشهد نهاية











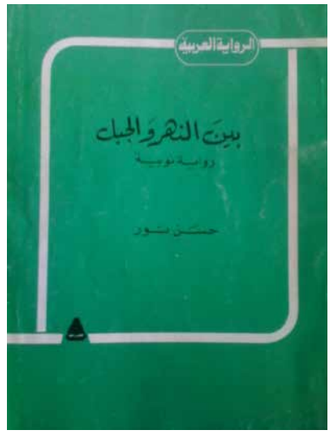
الشمندورة حيث «الشمندورة ترتطم ارتطاما شديدا بالسلسلة التي تشدها إلى قاع اليم ... ترتطم ثم تهدأ لتعاود النضال من جديد» في إشارة إلى معنى المقاومة المستلهم من المكان فتظل الشمندورة الرمز دليلا على المقاومة وعدم الاستسلام رغم قيودها التي تشدّها نحو المصب.

عين من الخارج

نموذج الشخصية النوبية بما تحمله من سمات الأنفة والصّبر والجَلَد، ترددت في مرويات كثيرة، وإن كانت بصورة نقيضة لطبيعتهم الداخلية فهم «قوم مسالمون لا يحملون البنادق والسيوف والهراوات» كما وصفهم راوي دنقلة، ومن ثم طغت الصُّورة السّلبية المتمثلة في صورة الخادم المطيع/ المقموع، باستثناء رواية علاء الأسواني «نادي السيارات» حيث قدّم صورة مختلفة عن شخصية النوبي المطردة في المرويات أو الصورة النمطية التي قدمتها الأفلام بدءا من علي الكسار في «بربري مصر» وتلك الصفات التي التصقت بهم على «أنهم سفرجية وبوابين» كما قال المحقّق لعوض شلالي في دنقلة. فقدّم الأسواني شخصية ربما كشفت عن حالة القمع اللامتناهي داخل هذه الشخصية التي قهرتها عوامل كثيرة لا تبدأ بالطبيعة ولا تنتهي عند البشر، ومن ثم تحولت من النقيض إلى النقيض، بعد أن كانت مقموعة صارت قامعة، كما تجلّى في شخصية قاسم محمد قاسم الشهير بـ«الكوو» بما يحمله الاسم من معنى القائد أو الكبير في اللغة النوبية إلا أن له دلالة أخرى في نادي السيارات بمعنى العبد المهيمن. يأتي وصفه في الرواية بأنه ستيني نوبي سوداني، يعمل شماشرجيا للملك، إلا أنّ وظيفته تتجاوز هذا ليصبح هو المسؤول عن تحقيق ملاذ ورغبات مولانا، وما أن صار مولانا صاحب العرش، اكتسب الكوو نفوذا مضاعفا، حتى صار الوزراء يخطبون ودّه، وإلى جانب دوره إلى جانب الملك في قراءة المراسلات والردّ عليها، كانت له وظيفة أخرى تتمثّل في أنه الرئيس الأعلى للخدم في القصور الملكية جميعا، ومن ثمّ صار المهيمن على العبيد داخل القصر، كما تمددت سلطاته بمرور الوقت وطالت شؤون مصر من خلال هيمنته على نادي السيارات. لم نجد عبر هذه الشخصية سوى نموذج نفعي استطاع أن يوطّد سلطاته بالتواطؤ، وهي صورة بعيدة كل البعد عن صورة النوبي كما تشكلت في أدبيات كتّاب النوبة، خاصة بمقارنة وضعيته أمام الأجانبي مقارنة بالخدم فهذا المنتشي

الآمر الناهي ينحني في خشوع وذل لا يتناسب مع ما يفعله مع الخدم. في رواية أشرف العشماوي «تذكرة وحيدة للقاهرة» يقدّم صورة مُشوّهة عن إنسان النوبة عبر شخصية «دهب عجيبة سرّ الختم»، فالشخصية لم تحمل من صفات النوبي إلا بشرته وعمله كحارس في نادي الجزيرة، ما عدا ذلك، فنحن مع صورة من الخارج لم تتعمق في شخصية النوبي، فاستسلم لكونه مقموعا، فصار لعبة في يد بدر شفيق المغازي ابن وزير الأشغال السابق، فلا يكتفي بمحو اسمه فقط، بل وهويته حيث يلبسه في شخصية أخرى، فيغير اسمه ودينه وجنسيته في لعبة يتحايل بها على قوانين الحراسة، ثم يقذف به في لعبة أخرى في تجارة الأموال وتهريبها دون أن يدري. الغريب أن عجيبة والده قدّم نموذجا لشخصية النوبي الثائر، فعندما علم بما يخطط له مخدومه السّيد ويليم ويلكوكس المشرف الأساسي على بناء خزان أسوان وغيره من الأعمال المرتبطة بنهر النيل، تنبأ بالمأساة التي ستحل على أبناء جلدته، فعلى الفور قاد ويلكوكس إلى قاع النيل. في حين أن الابن صار في مهب الريح تحركه حيثما تشاء، فتارة دهب عجيبة، وأخرى فارس حبيب حبشي مهندس الرّي القادم من السودان، وثالثة باسم ليون برنار بعد أن تزوّج من امرأة سويسرية عجوز أكبر من أمه.

بصفة عامة، تتميز مرويات النوبة بخصوصية على مستوى التشكيل، حيث تغلب على آليات السرد آليات القص الشّعبي، الذي يستخدم فيه الرّاوي المواويل والأغاني الشعبية، كما أنّ اللغة يغلب عليها نمط اللغة اليومية النوبية وبنفس تراكيبها، فتعج المرويات في استخداماتها المختلفة بمفردات مُتعدّدة، كما هو ظاهر في روايات قاسم وحسن نور ويحيى مختار، مثل: العنجريب، والخرميد، وأنان حالي، صغير البوستة، الشعاليب، صلا تبيد، الإبريج، عديلة، منو، عديل، الأدمير، آمون نتو، آمون دجر... وغيرها من كلمات تحتاج إلى شرح وتفسير، وهو ما فعله الكُتّاب في الهامش. في حين تخلو روايتا الأسواني والعشماوي من هذه اللغة المحلية، وإن كانت ثمة لغة عادية تتجاور مع لغة القرآن في الكثير من المواضع على نحوما هو ظاهر في رواية العشماوي «رجال ونساء بملابس الاستحمام يمرحون، وعلى آرائك متكئون، تدور عليهم صوان بشراب مختلف ألوانه» ومرة أخرى عندما يصف البساط بصوت دهب أثناء التحاقه بالعمل في نادي الجزيرة يقول «بساط أخضر ناعم ملمسه، فاقع لونه يسرّ الناظرين». كما خلا الخطاب الذي أرسلته مِسكة لزوجها دهب عجيبة من أيّ كلمة محليّة في مفارقة مدهشة. أما الأسواني فيشير إلى دلالة اللغة النوبية هكذا «فحدثه باللغة النوبية» دون أن نرى لفظا نوبيا في سياق الجملة.



القامع والمقموع

تبدو هذه العلاقة جلية في الأدبيات النوبية على اختلافها، فابن النوبة يمثّل صفة المقموع والحكومة تأخذ صفة القامع، ومن ثم نجد العلاقة الصراعية بين الطرفين التي تصل إلى حدّ الانتقام، في رواية الشمندورة تنكّر حسين طه في زي سفرجي ليغتال رئيس الحكومة صدقي باشا في القطار، ولكن يتمّ القبض عليه. وفي «تذكرة وحيدة للقاهرة» سعى عجيبة سرّ الختم للانتقام من الإنكليزي المغرور فقتله، بمجرد ما علم بمشروعه. وهناك من اتخذ وسيلة لمقاومة القامع عبر التنديد بسياسته كما فعل بحر جزولي الذي اعتنق رأيا متعصبا للجنوب، وسرّب مقالا هاجم فيه مسألة تهجير النوبة إلى جبل السلسلة، فأُعتقل ولم يَعُدْ بعدها. أو رغبة عوض شلالي في تقديم دعوى قضائية ضد مَن أقاموا السّد. كما أن القمع يلاحق الشخصيات بسبب سواد البشرة، فدهب عجيبة منذ أن كان طفلا في المدرسة، تُطارده لعنة اللّون، فسخر زميل منه بقوله نيجرو، ثمّ عندما انتقل إلى القاهرة كانت الكلمة له بالمرصاد مِن عُلْية القوم. فما فعله مع الصبي لم يستطع فعله معهم، فصار «يتحاشاهم كلما مرّ على مجالسهم»، لكن في لحظة معينة نظرا لحاجة بدر له، يتساوى القامع والمقموع وإن كان بعد أن بدّل اسمه إلى فارس حبيب حبشي. فانصهر عجيبة في حفلات المجتمع المخملي وكان يصطحبه بدر دوما في كل أماكن مجتمعاته وسهراته، حرصا على أمواله. رواية العمشاوي في مستوى من مستوياتها، تشير إلى ضياع النوبي، عبر التغيرات التي حلّت على دهب عجيبة، في إشارة إلى استحالة عودة النوبة القديمة. فعجيبة النوبي مات في التهجير. وهو ما يعني تساوي حالة عجيبة وبلاده وفقا لما قاله الأستاذ أشموني الذي ساعد بدر على التزوير.

وتتجلّى علاقة القامع والمقموع في نظرة النوبي لبلاد الشمال التي يصفها بأنها «بلاد الحيّة» أو أنّ «المجد والرخاء للشمال، والموت بالفيضان للجنوب»، وتشمل النظرة رجاله الذين يفرضون الضرائب أو القرارات التي تجردهم من أراضيهم وممتلكاتهم، أو بلجان الحصر الظالمة، وكذلك بنسائه اللاتي يسرقن الرّجل النوبي من عياله، بأن يلقين عليه الطعم «بلسانهن الحلو، وملابس السّتان اللميع والدانتيل المخرم» كما انّهم عوض شلالي روحية البولاقية، لكن الشمال يتجاوز القاهرة إلى بلاد الغرب أو «الغرب السعيد المجرم» بتعبير هيكل على لسان بطل روايته «زينب». المفارقة المدهشة

حسين جمعان

أن أبناء الجنوب ما أن ينتقلوا إلى الغرب حتى يتحوّلوا بدورهم إلى قامعين لأهلهم، فبعضهم يذهب ولا يعود، والبعض الآخر يتنكّر لنوبيته، ويتزوج من إحدى بنات الغرب، أو حتى بأن يترك خلفه زوجة وأبناء دون مراعاة للحقوق الزوجية أو الأبوية، ومن ثمّ يكون التمرد غاليا كما فعلت حليمة التي انتقمت لسنوات الصبر والانتظار بإقامة علاقة مع معدول الصعيدي، في إشارة إلى الأثر المعنوي لهذا القهر.

تغلب على الرواية النوبية الطقسية، حيث كل حدث يُسجّل ويوثّق وفقا لطقوس تفرضها أنساق المكان المهيمنة، ومن ثمّ تطرد داخل هذه المرويات طقوس الزواج وطقوس النيل، وطقوس العودة من الغربة، والختان والعزاء والمرض، وموسم جني البلح. ولو قارنا رواية كُتّاب النوبة لوجدنا أنه ثمة احتفاء طقسي كبير عبر السرد سواء أكانت طقوسا مضمرة أو حركية، فنرى طقس تعميد العريس في رواية الشمندورة يحتل مساحة كبيرة، وكذلك طقس العائد من الغربة كما حدث في طقس الاحتفال بعودة عوض شلالي في رواية «دنقلة». في حين لو قارنا طقس الزواج عند أشرف العشماوي في رواية «تذكرة وحيدة للقاهرة» لوجدنا أنه لا يتجاوز سطورا قليلة، بالطبع يتخذ الراوي مبررا أن زواج دهب على مسكة سرّ الختم ابنة عمّه، تمّ في حلفا في دار عمه بعيدا عن أرض النوبة، إلا أن وصف طقس الزواج يفتقرُ لكلّ الطقسية الاحتفائية التي تكشف عن سرّ حُبّ النوبي للحياة. كما في كلّ روايات النوبة التي تُسْهب في هذه الطقسية، بدءا من تجهيز العريس وتعميده في النيل، والطعام الذي يقدم للضيوف، وغيرها من أشكال طقسية، بل في رواية «بين النهر والجبل» لحسن نور تجرى هذه الطقوس للغريب الذي أقام فيها وصار نوبيا، حتى أن مساحة سرد هذه الطقسية للغريب تصل إلى عشر صفحات مقارنة بمحجوب الشخصية الرئيسية في الرواية، فيحتل وصف الطقس أربع صفحات مظهرا كافة أشكال الكرنفالية من إطلاق البخور أثناء الإنشاد الديني، وترديد الأغاني سواء على مستوى الذكور والنساء، وما يتردد من أغنيات ومواويل شعبية، ثم لحظة تقدم المأذون لإقامة المراسم...إلخ.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

في معنى أن تكون شبحا

رواية «من الظلّ» لخوان خوسيه ميّاس

إيناس النيفاوي

«كان يتخيّل أن يتطوّر الأمر، بمعنى أن تأتي لحظة يتمكّن فيها من هجر الخزانة فيختلط بالآخرين دون أن يكون مرئيا، أن يلتقي بهم في المطبخ، في الصالة، في الممرّ، لكن دون أن يروه. أن يكونوا أربعة غير أنهم سيبدون ثلاثة». من الظلّ - خوان خوسيه ميّاس

«بإمكاننا اعتبار فيلم «حكايةُ شبح A ghost story للمخرج دافيد لورين عملا فنيّا خاصا إذ لا يتّجه كسائر الأفلام الأخرى التي تتناول «فكرة» الأشباح لتقدّم من خلالها محتوى إثارة أو رعب. بل يتّجه إلى تقديم تساؤلات كبرى وتأملات محفّزة من خلال قصّة مميّزة لشبح عالق في عالم الأحياء، باحثا عن إجابات لمكوثه بين فضاءي الحياة والموت. وقد جسدّ لورين هذه الفكرة أي فكرة الشبح في صورة كائن بشري يرتدي ملاءة بيضاء تخرجه (لضرورة سينمائية) من حيّز اللامرئي الذي ينتمي إليه الشبح كطيف مندس في طبقات الأثير إلى الحيّز المرئي الذي ننتمي إليه نحن. ويمكننا أن نذكر أنّ هذا البديل البصري ناجح إلى حدّ ما في مهمّته إذ أنّ «الأبيض» الذي تم استخدامه ينتمي إلى درجات التظليل وبالتالي يتماشى مجازا مع فكرة الإنسيابية والتخفّي والإقصاء البصري.

هذه المحاولة التي ذكرناها في تقريب اللامرئي وجعله جزءا من عالم ندّعي أنّه ينتمي إلينا فقط، نحن البشر، لم نجد لها صدى في العمل الأدبي الذي نروم تفحّصه، رغم أنّه يحكي قصّة شبح أيضا. وهو ما جعله نصّا فريدا ومبتكرا. إذ قدّم لنا الكاتب الإسباني خوان خوسي ميّاس من خلال روايته «من الظلّ» الصادرة سنة 2016 والمترجمة عن دار المتوسّط سنة 2017 في عدد من الصفحات لا يتجاوز المئة واثنتين وثمانين، قصّة غريبة عمّا سمّاه «شبحا واقعيا» (ص106)، شبح لا يحتاج ملاءات بيضاء ولا أصواتا غريبة ترافق حركاته لنستدلّ عليه، لأنّه واقعيّ و«حيّ» إلى درجة لا تصدّق.

الرواية في أسطر

دميان لوبو رجل في الأربعينات طرد لتوّه من عمله في الصيانة، يجد نفسه لأسباب عديدة داخل خزانة غريبة في بيت غريب، يراقب أفراده ويحدس عوالمهم الداخلية ويغيّر عوالمهم الخارجيّة. حينها وفي انتقاله الدائم بين الأصوات التي تتكاثر في ذهنه والأصوات التي تأتي إليه من أرجاء المنزل، قرّر أن يكون شبحا. «شبحا واقعيا».

هذا الحضور الشبحيّ المفرط في واقعيته نبّهنا حقيقة إلى قضيتين أساسيتين، تتعلّق الأولى بتشاكل موضع الرواي في القصّ بموضع الشبح في عالمنا إذ ألمعت خصائص مفهوم الشبح في أذهاننا صورة قريبة لما عهدناه من تعريفات تقدّم الراوي وهو ما سنحاول التعرّض إليه بمزيد من التحليل في العنصر الأوّل من المقال، أمّا القضيّة الثانية فتتناول دلالات هذه النظرة التي يراقب بها الراوي

(دميان) الشخصيات، (سنتبيّن لاحقا أنّ دميان راو كذلك من درجة ثانية، فهو بذلك تجسيد مثالي لمفهوم الراوي الشبح) أهي نظرة علويّة نابعة من قدراته اللامرئية على التخفّي وبالتالي على العبث بالشخصيات ومصائرها دون أن تدرك ذلك أم أنّها نظرة حيادية لا هدف لها سوى إشباع فضولها؟ هذا ما سنحاول تبيّنه في ما يلي.

الرّاوي الشبح

إنّ الإفلات من حقيقة أنّ الشبح طيف للموت لا غير، هو ما جعل بطل رواية «من الظل» منفردا «بكونه شبحا مرئيا أو طيفا من أطياف الحياة بكلّ ما يرمز إليه الطيف من تلاش وقرب من الاختفاء التام». فبطل الرواية السيّد دميان لوبو يعيش على هامش الواقع ولا يربطه به سوى جسده. لقد فقد تواصله بعائلته التي لم يشعر يوما أنّه فرد منها ولا يستطيع أن يتذكّر صديقا واحدا لزم صداقته ثم ها هو حين بلغ سنّ الأربعين طرد من عمله.

غير أنّه رغم انتسابه إلى هوامش الأشياء التي تعني عادة التواري عن الأنظار والأسماع، نجده يضجّ بطاقة عجيبة على الحكي. إنّ صوته لا يكاد يخفت في القصّ حتى يعلو من جديد بأحداث ينقلها لنا بدقّة. الأمر الذي يوقد في العقل جملة من التأويلات. تضعنا إحداها أمام افتراض إلماع الروائي خوان خوسي ميّاس إلى إشكالية الراوي.

إذ تتعدّد الأصوات في الرواية فالأحداث لا ينقلها لنا مباشرة راو واحد. بل هي تنقل على لسان الشخصية البطلة بدرجة ثانية أيضا وذلك من خلال ممارسة فعل الحكي. فهما أي الراوي ودميان، يتناوبان بشكل منتظم على القصّ. ومن خلال هذا التناوب يمكننا أن نربط كليهما بمهمّة واحدة وهي مهمّة الرّاوي وهما بذلك يتقاسمان خصائصه بل يؤشّر أحدهما لسمات جديدة فيه وهي سمة الشبحيّة.

فالراوي الأصلي في هذه الرواية (نظرا إلى أن دميان هو الراوي الثاني)، هذا الذي يعهد إليه المؤلّف الواقعي بسرد الحكاية هو ذات حاضرة من خلال فعل القصّ. إنّه يختفي وراء الأحداث وتواترها. ولا يمكن لأحدنا أن يدرك وجوده اللامرئي في النصّ إلّا إذا تساءل: من يتكلّم؟

إنّ حضوره مرتبط بما يخلّفه من آثار في الخطاب القصصيّ. وتظهر هذه الإشارات المبعثرة هنا وهناك كشبح يعبث بفضاء المنزل في عديد المستويات نذكر منها ضمير السرد. ففي رواية «من الظلّ» يتكلّم الراوي

قائلا «لم يكن لسرخيو أوكان أي وجود، إنّه محض صورة متخيلة ابتدعها دميان لوبو ليكلّم نفسه من خلاله..» (ص11) يظهر ممّا سبق أنّ هذا الرواي الذي يقصّ قصّة دميان لا يتحدّث بضمير المتكلّم بالتالي هو خارج الحكاية وهو أيضا راو عليم إذ يقدّم لنا عرضا لحالة دميان الذهنيّة.

هذا الراوي الشبح هو عنصر قصصي بامتياز، إنه كائن ورقيّ لا مرئي. هو الصانع الحقيقيّ لكلّ ما في الأثر القصصيّ .إنّه يمارس لعبة الأشباح. إنّه ينظر إلينا، نحن جمهوره الكبير، ويحدّثنا بما حصل لكنّنا عاجزون عن رؤيته.

ودميان وهو يتسلّم القصّ يحاكي بدرجة كبيرة هذا الراوي، لا بل إنّه دليلنا على شبحيّته. فدميان الراوي يختفي لا بين السطور والأحداث بل في خزانة في منزل غريب. يراقب عالمهم، أي الزوجة والزوج والابنة من خلال ثقب صغير في خشب الخزانة وينقل ما يجري لجمهوره الخاص ولنا وللراوي نفسه. لقد اختار دميان لنفسه موضعا في الخفاء يكون فيه مسيطرا على القصّ. وهو لا يكتفي بالمراقبة والرصد بل إنّه يصنع عالمه القصصيّ الخاص به. يحدّد متلقيا ويبثّ له كل المعلومات التي كانت تصله مستعيدا الأحداث والأقوال كما شاء. ويظهر فعل الخلق هذا من خلال تخيّل دميان لجمهور واسع قابع وسط عقله يحدّثه بما حصل ويحصل عن طريق برنامج تلفزيّ يحاوره فيه مقدّم غريب الأطوار: «- نعم، أجاب، لكنّ العلاقة مع الخزانة تسبّبت في حدث آخر تراجيدي. / - نحن على أحرّ من الجمر، أضاف أوكان فاتحا ذراعيه ليحيط بجمهور البلاتوه الذي يحبس أنفاسه في انتظار التجليات الجديدة» (ص112).

واللافت للانتباه أنّ دميان في رحلته كشبح واقعيّ طوّر شيئا فشيئا من موضعه كراو. إذ انتقل من كونه راويا مصاحبا لا يعلم أكثر ممّا يصله إلى كونه راويا عليما قادرا على التنّقل بخفّة وسلاسة في الأماكن وعلى متابعة الشخصيات ورصد ما تحسّ به. «وفيما كان يتنصّت على حركاتها، كان يترجمها لشكل الرؤية الداخلية الجديدة التي طوّرها عقله بتلقائية. رآها إذن تجلس عند قدمي السرير أمام باب الخزانة الرئيس واستمرت هناك مستكينة لعدّة دقائق تنظر لنفسها في مرآته التي خلّفت فيها أكسدة الزئبق بقعات سوداء. ثم رآها تتّجه إلى الحمام ورأى كيف أغلق بابه ورآها تقعد على المرحاض بنظرة

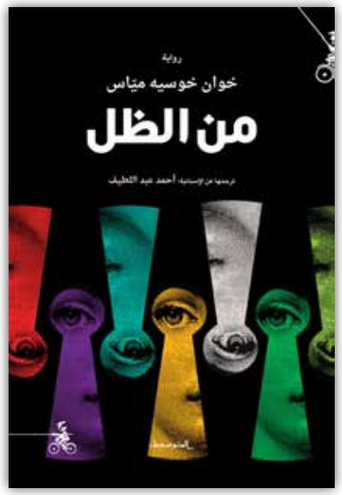
إنّ الإفلات من حقيقة أنّ الشبح طيف للموت لا غير، هو ما جعل بطل رواية «من الظل» منفردا «بكونه شبحا مرئيا أو طيفا من أطياف الحياة بكلّ ما يرمز إليه الطيف من تلاش وقرب من الاختفاء التام». فبطل الرواية السيّد دميان لوبو يعيش على هامش الواقع ولا يربطه به سوى جسده. لقد فقد تواصله بعائلته التي لم يشعر يوما أنّه فرد منها ولا يستطيع أن يتذكّر صديقا واحدا لزم صداقته ثم ها هو حين بلغ سنّ الأربعين طرد من عمله

تائهة في نقطة ما من الأفق..» (ص181). إذن لقد صار دميان قادرا على سرد حركات الشخصية بحريّة لا بل إنّه قادر على سبر عوالمها الداخلية ومعرفة نفسيّتها.

إنّ كل ما سبق يؤكد لنا من خلال التمثيل الذي قدّمه خوان خوسي ميّاس لشخصية دميان، أنّ الراوي شبح يختفي في مكان ما في العالم القصصي يراقب الشخصيات وحركاتها، قد يعلم أحيانا عوالمها النفسية وقد لا يفعل. يسجّل كل ذلك بعين حريصة وينقلها لنا نحن جمهوره الواسع. إنّه شبح قصصيّ.

هل تراني؟

لطالما حاول الإنسان بطريقة أو بأخرى أن ينفصل عن العالم، هذا الذي يبدو هائما في التجريد فهو الكلّ ولا شيء في الآن نفسه. وحاول أن يُنظر إليه لا كشيء من أشيائه وإنما كحضور مواز لحضوره. هذا الجهد الدائم للانفصال والاعتراف جعل الإنسان يخطو خطوات صوب ابتكار وسائل تزيح عنه آثار الواقع حتى لا يطاله. فكان ابتكار القناع مطيّة للانفلات من هذا العالم على حد تعبير جاك دريدا في كتابه «أطياف ماركس»، فبه ينفض الإنسان عنه نظرة الآخر بل إنّه يهبه غيابا مغريا عن كلّ شيء حتى عن نفسه. إذ سرعان ما تنسى هذه الذات التي ارتدت القناع حقيقة ذاتها وتتماهى بشكل دائم مع خصائص القناع الجديدة. وإذ ذاك فقط تصير كائنا بينيّا. فلا هي هذا ولا ذاك. إنّها شبح ما. ودميان في رواية «من الظّل» اختار أن يرتدي قناعا يحجبه عن العالم ويفرده عنه. تمثّل هذا القناع في «الخزانة» التي ساعدته في اكتساب صفته الجديدة «الشبح الواقعي». ولئن بدا هذا القناع غريبا في استعماله إلّا أنّه يرمز إلى حاجيات الشخصية البطلة الباحثة عن ولادة جديدة، عن الاحتواء. فشبحنا الواقعي يشبه إلى حدّ بعيد الطفل الصغير في بطن أمّه. إنّه هنا لكنّه ليس حاضرا في العالم بعد. إلّا أنّ دميان ولفرط تعلقه بهذا القناع الجديد الذي أراده وسيلة للهروب من العالم نسيَ ذاته الأصلية ولم يعد يعبأ بحياته التي عاشها سابقا، لقد تحوّل رويدا رويدا إلى قناع/ شبح. «الملفت أنّ هذه الوسائل كانت تتضاعف كلّما استحال بالفعل شبحا حقيقيا، إذ أنّه في الحقيقة كان يتخلّى عن ماديّته مع الوقت أو هكذا بدا له الأمر»



(ص97).

لقد أشار دريدا في كتابه أشباح ماركس إثر حديثه عن ظهور شبح الأب في مسرحيّة هاملت إلى تعريف للشبح يعتمد بدرجة أولى على العيان. فالشبح هو ذاك الذي يرانا ولا نراه. ذاك الذي يختبئ وراء قناع ما. تأثير هذا القناع هو الذي قدّمه دريدا بتسمية تأثير الخوذة Effet de visière. فالفارس الذي يرتدي خوذة تحميه في ساحة المعركة يمكنه أن يرى من خلال كوّتها الآخرين لكنهم عاجزون في المقابل عن رؤيته. إنّ أهمّ ما يميّز الشبح إذن هو تعطّل تبادل النظرات بينه وبين الآخرين. إنّه قابع في مكان ما خلف قناعه. وهذا الموضع الذي هو فيه يعطيه أفضليّة بل سلطة معيّنة في التحكّم بمجرى الأمور. أوّلها أنّنا نسلّم بحقيقة كونه شبحا دون مساءلة «فلا نستطيع إلّا أن نصدّقه بغير دليل» حسب دريدا. الأمر الذي ينعكس بوضوح في علاقة الأم بالشبح دميان إذ أنّها ذهبت مباشرة إلى فكرة أنّه شبح ولم يراودها أيّ شكّ في ذلك حتى وهو يراسلها عبر الحاسوب. ثانيا نجد أنّ الشبح دميان قد تدخّل في حياة هذه العائلة وحمل على عاتقه مسؤولية ترتيب المنزل بما يناسبه، ونجده إضافة إلى ذلك يتّخذ القرارات عوضا عن الزوجة ويحدّد الأفضل لها اعتمادا على حدسه. هنا يبدو الشبح متمتعا بسلطة المراقِب. إنّ هذه التحديقة التي يرسلها صوب الأشياء هي تحديقة تعيين وسلطة. إنّه يرى في الآخر ما يريده هو. وقد اعتنى فوكو في كتابه المراقبة والعقاب بهذه النظرة السلطوية من خلال ما يسمّى التحديقة البانوبتيّة. والبانوبتيك أو المشتمل حسب ميشال فوكو في كتابه «المراقبة والعقاب وولادة السجن»، «هو بناء مصنوع بشكل يمكن اشتمال داخله بنظرة واحدة» (ص206).

وما يهمّنا من هذه التحديقة أنّها تعمل على خلق تأثير بالمراقبة الدائمة حتى إن لم يكن فعل الرؤية متحققا فعلا. ولتقريب وجهة النظر هذه نعود إلى رواية خوان خوسيه ميّاس. فالزوجة كانت تعتبر الخزانة برج مراقبة يطلّ على كافة المنزل رغم أنّ الخزانة كانت جزءا من غرفة النوم. وقد خلق ذلك لديها إحساسا بالمراقبة الدائمة. «كانت تردّ بعبارات مدروسة إلى حدّ ما (...) كان لديها أدلّة على أنّ وجودي في البيت حقيقة وكانت تتعامل برسميّة ..» (ص121). من هنا يبدو لنا أنّ تحديقة الشبح هي تحديقة سلطة تشبه تلك القوى الخفيّة التي نعرف بأنّها تحرّكنا وتحرّك عالمنا لكن ليس باستطاعتنا بلوغها.

ومع تقدّم السرد في الرواية، نلاحظ أنّ شبح دميان يقدّم نوعا آخر من التحديقات. نوع يترجم رغبة هذا الشبح في أن تتقاطع نظراته مع الآخر. إذ ينتقل دميان من إنكار العالم «ومن حالته الجديدة البعيدة عن الحالة الأرضية، كان يستحضر أحيانا وجوه الماضي وبدا له مدهشا أن بقي لسنوات طويلة مقيّدا بحريّة العالم الخارجي الوهميّة» (ص98)، إلى رغبته في الانخراط فيه. ليس هذا العالم بشكل عام ولكن عالم هذه العائلة. وحينها فقط شرع دميان الشبح بشكل لاشعوريّ في ممارسة رغبته في تبادل النظرات. فحقّقها أولا من خلال النظر إلى صور أفراد العائلة في المنزل. وقد لفتت انتباهه صور الزوجة. «إحدى الصور التقطت بتقنية تجعل عيني المرأة تنظران إليّ مهما اختلف مكاني (..) سواء كنت على يمين الصورة أو كنت على يسارها سواء انحنيت أو وقفت فوق الكرسيّ..» (ص 62)، فهي -أي الأم- تصرّ على جعله مرئيا، طرفا من هذا العالم الحقيقيّ. إنّها تبادله نظرات الرغبة. الرغبة في الوجود. فأن تكون يعني أن تُستحضر إلى الوجود في علاقة بالآخر أو بنظرته. فنظرته وحدها تجعلك مرئيا حاضرا في هذا العالم. وبناء على هذه الرغبة يطوّر الشبح مشاعره تجاه الزوجة ويسلك طريق تحقيق هذه الرغبة. فنجده في محاولات عديدة يحاول التحديق في زوجها لانتزاع حقّه في الوجود في البيت. فليس المهمّ أن تَرى بل أن تُرى. أن يعترف بك الآخر. فالرغبة في الاعتراف تهيمن على تحديقة دميان في الزوج. هي كذلك رغبة في أن يكون الآخر، أن يحلّ محلّه. كأنّ بدميان من خلال تحديقه بالزوج يرغب في زرع بذرة القلق وعدم الارتياح فيه. لأنّ نظراته لا تعني شيئا آخر عدا كونه يرغب في أن يكونه هو.

وتستمر حركة السرد في التطوّر تدفعها هذه الرغبة التي ولدّتها تحديقة الشبح دميان في صور الأم. فها هو يقتل الزوج ويضطجع مكانه في الفراش. لكنّه لا يتبادل النظرات مع الزوجة، إنّه يتسلّل في الظلام، ويعانقها من الخلف (ص 182). لكن ممّ يخاف؟ لمَ لمْ يحقّق ظهوره المرئي؟ هل تذكّر دميان فجأة جحيم الآخر؟ ثقل نظرته والأحكام الصادرة عنها؟ هو الذي اعترف بعد سنوات «كنتُ أكثر حريّة من أيّ وقت مضى. كأنّ هذه الخزانة مركز الكون، كأنّ العالم يتمدد من خلالها..» (ص78).

إنّ الرغبة في تبادل النظرات تقابلها رغبة في تجنّبها. وهذا المشهد الذي اختتمت به الرواية لا يذكرنا بشيء آخر عدا غواية النظرة. فنظرات الزوجة ونداءاتها الخفيّة ليست بالنسبة إلى دميان الشبح سوى غواية تحديقة الميدوسا méduse. إنّها سجن ما! موت ما!

باحثة من تونس

المختصر

كمال بستاني

مراسلات ليفي ستروس وجاكبسون

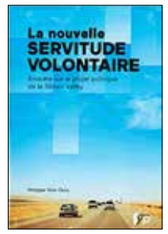
«مراسلات 1942-1982» عنوان كتاب يضم الرسائل المتبادلة بين عالم اللسانيات الروسي رومان جاكبسون (1896-1982)، وعالم الاجتماع والأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي ستروس (1908-2009)، يُفتتح بالإبدالية (أي تبديل مواقع الحروف الأولى في كلمتين أو أكثر بقصد التورية أو الدعابة) ويُختتم بألوان حركات المصوّت، ويسجل نصف قرن من صداقة عالمة جمعت الرجلين ولم يقطعها غير الموت، واتسمت بتناول شتى المواضيع من الشعر واللغات والأساطير إلى الرياضيات والملاحم القروسطية تناولا يعكس ميل عملاقي العلوم الاجتماعية في القرن العشرين إلى التوسط بين تجريدية العلم والتجربة الحسية، لتلتقي النظرية بالمحسوس في حوارهما مثلما التقت في أعمالهما، مع التأكيد على ضرورة التوفيق بين معنى التنوع والبحث عما لا يقبل التنوع، وعدم وضع الشغف بالمفرد والمختلف والفريد في مواجهة الحرص على الأشكال الكونية.

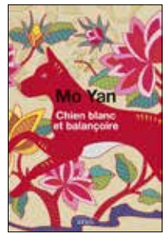
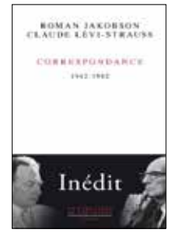
الرأسمالية للمبتدئين

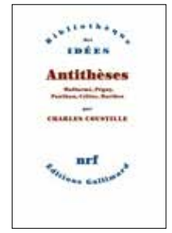
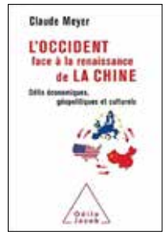
جديد عالم الاجتماع السويسري والناشط السياسي المدافع عن العالم الثالث جان زيغلر كتاب بعنوان «الرأسمالية كما شرحتها لابنتي» مع عنوان فرعي (على أمل أن ترى نهايتها)، ينطلق فيه من توصيف لهيمنة الرأسمالية على العالم، وتحدي الشركات العابرة للقارات الدول والمؤسسات العالمية، ودوسها الصالح العام، وتحويل منتجاتها حيثما تشاء لكسب الأرباح، وعدم تورعها عن تسخير الأطفال واستعبادهم في بلدان العالم الثالث، ليستخلص أن أكثر من مليار نسمة في العالم يسحقهم البؤس بسبب هيمنة هذه الرأسمالية المعولمة، وأن الفوارق تستفحل، والكوكب يزداد فقرا، والإحباط يغزو الشعوب، والارتداد الهووي يتضاعف تحت سلطة دكتاتورية السوق. من خلال حوار بينه وبين ابنته، يسعى جان زيغلر، الذي يشغل حاليا منصب نائب رئيس للهيئة الاستشارية بمجلس حقوق الإنسان التابع لمنظمة الأمم المتحدة، إلى تقديم مقترحات تقطع مع تلك المنظومة وتغولها على العالم.

حرب تشرشل المنسية

يستعرض الباحث الهولندي مارتن بوسنبروك في كتابه «الذهب والإمبراطورية والدم» حرب البوير الثانية (1899-1902) بين البوير والإنكليز عندما حاولت الحكومة البريطانية توحيد مستعمراتها في جنوب أفريقيا. تلك الحرب التي اندلعت في ظرف اتسم بالتهافت على الذهب والألماس كانت فريدة لعدة اعتبارات، فهي أصل الأبرتايد، وضعت وجها لوجه الإمبراطورية البريطانية العتيدة وجمهوريتين صغيرتين من البوير (وهم من أصول هولندية مسيحية استوطنوا جنوب أفريقيا)، كانت المواجهة فيها غير متكافئة، ما جعلها تتحول إلى حرب عصابات، قاومها الإنكليز باستعمال الغازات وتجويع الأهالي ونشر الرعب بين المدنيين وإقامة معتقلات وإبعاد السكان عن منابتهم. في هذا الكتاب يركز بوسنبروك المتخصص في التاريخ الاستعماري على ثلاثة أشخاص كان لهم دور كبير في هذا النزاع الذي استهل مآسي القرن العشرين، وهم الدبلوماسي الهولندي وليم لايدس الذي كان في خدمة جمهورية البيض في ترانسفال، وجندي بوير شاب يدعى دنيس رايتز، ومراسل حربي بريطاني هو ونستون تشرشل، ويرسم مسيرتهم في أسلوب أدبي وسرد ملحمي.



أمام المصير المحتوم

«مسلخ الزجاج» عنوان الرواية الجديدة للكاتب الجنوب أفريقي جون ماكسويل كويتزي المتوج بنوبل عام 2003، ويسرد فيها سيرة كاتبة تواجه شيخوختها بشجاعة، وتلاحظ في هدوء غريب تدني ملكاتها الذهنية، وترى أبناءها وبناتها من حولها يحثونها على ترك أستراليا حيث تقيم، (وحيث يقيم الكاتب أيضا) للالتحاق بهم، غير أنها ترفض الاستجابة لطلبهم وتفضل مواجهة مصيرها في كنف الحرية والاستقلالية والوحدة، وتتساءل حتى النهاية، وبلا توقف، عن معنى وجودها نفسه، والطبيعة العميقة لإنسانيتنا. من خلال سبع لوحات روائية، يرسم كويتزي بورتريه سيدة، ودرسا أدبيا مكثفا وموجزا، في لغة راقية ممتعة، يلامس بواسطتها تساؤلاتنا المعقدة والكونية: «ماذا يتبقى منا إذا رحلنا؟ وماذا ننقل إلى الباقين؟» ولكنها دون مستوى رواياته السابقة، أمثال «في انتظار البرابرة»، «الخصم»، «الحديد»...

ذكريات مو يان قصصيا

اشتهر الكاتب الصيني مو يان، المتوج بجائزة نوبل للآداب سنة 2012 برواياته أمثال «مطر في ليلة ربيعية»، «خطة فول الصويا»، «مخدع من البلّور»، «النجار»، «ثلاث عشرة خطوة»، «ضفادع»، مثلما اشتهر بقصصه القصيرة أمثال «النهر والغلطة»، «الذرة الحمراء الرفيعة»، «أغنيات الثوم» و«كلب أبيض وأرجوحة». في مجموعته هذه، التي صدرت ترجمتها الفرنسية مؤخرا عن دار سوي، يحملنا الكاتب إلى مناخاته المعتادة، في كانتون شمال شرق غاومي، وعالم لا يعدم عواطف نبيلة وأحاسيس دافئة برغم العنف والفظاظة والقسوة التي تسوده، ويعود بنا إلى مرحلة طفولته وصباه ليروي حكايات تمتزج فيها الاستعارة بالأسطورة، والجد بالهزل، والتراجيدي بالكوميدي، في أسلوب شائق ولغة مقتصدة تقول ما ينبغي قوله، يدفع القارئ إلى تمثل الواقع الصيني الراهن، الذي يخالط فيه التقدم العلمي المذهل حكما سياسيا مستبدا ومشاكل مجتمعية لا تختلف في شيء عن مشاكل البلدان النامية.

الأدباء والرسائل الجامعية المعطلة

في سلسلة «مكتبة الأفكار» التي تصدر عن غاليمار، نشر الباحث شارل كوستي كتابا عنوانه «نقائض» يجمع بين الجدة والطرافة، يستعرض فيه التجربة التي عاشها كل من مالارمي وشارل بيغي وجان بولهان وسيلين ورولان بارت في إعداد رسائل دكتوراه، في بلد يعتبر الأطروحة جنس كل الدراسات الأكاديمية. ويذكر بأن عدة كتاب فرنسيين كبار شرعوا منذ أواسط القرن التاسع عشر في إعداد أطروحات تخرج عن مألوف الدراسات الأكاديمية، مثل مالارمي الذي بدأ رسالة في اللسانيات لكي يستعيد توازنه بعد أزمة وجودية، وبيغي الذي كتب رسالة كانت عبارة عن شتيمة مسهبة للسوربون، وبولهان الذي تاه في مسوداته طيلة خمسة وثلاثين عاما دون أن يبلغ مرامه، وسيلين الذي عرض على اللجنة العلمية سيرته الذاتية تحت قناع سيرة طبيب مجري، وبارت الذي كان يؤكد أن الرسالة ينبغي أن تكون جسدا إيروسيا. والكتاب في مجمله سرد تاريخي يلتقي فيه الأدباء والجامعيون ويتنافسون، فالكُتاب الذين يعرض كوستي تجاربهم، حين يبثون في تلافيف أطروحاتهم نصائحهم بخصوص الكتابة، إنما يضعون المعايير والأشكال الأكاديمية موضع مساءلة.

الغرب في مواجهة الصين

لأول وهلة، يخيل لقارئ «الغرب أمام نهضة الصين» للمصرفي وأستاذ علم الاقتصاد كلود مايير أن بين يديه دليلا في المسائل الاقتصادية، فإذا ما مضى قُدما اكتشف رسالة في الفلسفة المقارنة بين الشرق والغرب، يرسم الكاتب من خلالها أسس القوة الاقتصادية الصينية دون أن يغفل عن هناتها، ويحلل الزواج الغريب المحتفى به في بكين بين لينين وكونفوشيوس. ذلك أن الصين ليست قوة اقتصادية وجيوسياسية عظمى فقط بل هي أيضا قوة ثقافية وأيديولوجية تمثل تحديا جادا للغرب وديمقراطيته، يضع الطرفين في موضع تنافس شرس قد يؤدي إلى صدام ثقافات. ومن ثمّ فغاية الكتاب هي تحليل مطامح الصين الكونية لا محالة، ولكنها مشفوعة بدعوة إلى حوار غربي صيني يمكن أن يفرز القيم المشتركة التي يتأسس عليها تعاون طموح لجعل الحياة أكثر أمانا في هذا العالم المضطرب، المسكون بالحيف والتفاوت والعنف.

هيمنة وادي السيليكون

كتاب الصحافي الفرنسي فيليب فيون دوري، المتخصص في الأنماط الاقتصادية الجديدة والتكنولوجيات الحديثة، «الرق الإرادي الجديد» عبارة عن بحث في المشروع السياسي لوادي السيليكون، منطقة استثمارية تقنية أميركية؛ تعتبر العاصمة التقنية في العالم لاستضافتها المقرات الرئيسية لآلاف الشركات العملاقة العاملة في مجال التكنولوجيا المتقدمة، ومنها تنطلق مشاريع وأفكار عملاقة وخطط وأبحاث مستقبلية تقنية، تهدف إلى تغيير العالم، بالاستيلاء على أغلب ملامح حياتنا اليومية، من خلال التنبؤ اللوغاريتمي، الذي جعل الإنسان شفافا غير مادي، إذ

ناب الاستباق والتكهن والتعديل عن الابتكار والتطور، فلم يعد المقصود ثورة رقمية بل هو مشروعٌ سياسي، إذ إن التكنولوجيا باتت حمالة لأيديولوجيا ومشروع حضاري، تهدف إلى خلق مجتمع رقابة يفقد فيه الفرد والجماعة السيطرة على مصائرهم، فينقاد إلى رق إرادي جديد.

السبيل إلى مقاومة أيديولوجيا داعش

الدولة الإسلامية صارت في عداد الماضي، والخلافة لم تكن سوى حدث عارض، فالهزيمة العسكرية التي منيت بها حطمت وحدتها التنظيمية، ولكن ذلك لا يعني زوال داعش والتهديد الجهادي، فلئن كانت الهزيمة تعني إقناع الخصم وقبوله بها، فإنه من الصعب في واقع الحال إقناع خصم لا تني أيديولوجيته تتمكن من النفوس رغم تكبده خسائر فادحة وفقدانه الأراضي التي كان يحتلها، لأن الموت نصر كما قال الناطق الرسمي السابق باسم داعش، وأنصاره لا يعترفون بالهزيمة. ومن ثَمّ فنهاية الدولة الإسلامية لا تعني نهاية الظاهرة الجهادية، والخطر الإرهابي سيظل قائما رغم زوال الخلافة، وسوف يجد منبعه في بروباغندا التطرف ومساره. ذلك ما يستخلصه إدوار فوبيار خبير الاستراتيجيا الدولية بمعهد العلاقات الدولية والاستراتيجية في كتابه «بعد داعش، الحرب الأيديولوجية تستمر»، ويوصي بضرورة الكف عن التأويلات النفسانية للإرهاب، ومحاولة فهم الخطاب الجهادي عقلانيا للإجابة عن الأسئلة التالية: كيف يشرّع الجهاديون عنفهم؟ ما هي حججهم على الخطاب الغربي؟ كيف يمكن أن يتطور التهديد في المستقبل القريب، وما هي السبل السياسية والتيولوجية لمواجهته؟

دوافع الجهاد في الغرب

آخر إصدارات عالم الاجتماع الفرنسي من أصول إيرانية فرهاد خسروخوار كتاب بعنوان «الجهاد الجديد في الغرب»، يحلل فيه الوضعيات المؤدية إلى التطرف ثم إلى الجهاد، من خلال بحوث أجراها في عدة بلدان، من أوروبا وأميركا الشمالية إلى أستراليا والمغرب العربي، ليبين أن الجهادية فعل مجتمعي شامل، يتولد من عوامل مدينية واجتماعية وسياسية وأنثروبولوجية وسيكوباتية، وأن ثمة نقاطا مشتركة بين المرشحين الغربيين للجهاد، رغم تنوعهم واختلاف هوياتهم. من هذه البحوث التي امتدت زهاء عشر سنوات، اصطفى خسروخوار مئة جهادي غربي، من أهل البلاد وشباب المهاجرين، لفهم جذور كراهيتهم للغرب وعوامل مرورهم إلى الفعل، وانتهى إلى حقيقة مرعبة وهي أن نجاح الجهاد لدى الشبان مرده إلى أزمة الديمقراطيات الغربية، وهي في رأيه أزمة عميقة قد تكون لها عواقب دائمة.

حقوق الإنسان والقانون

في كتابه «القانون الطبيعي وحقوق الإنسان» يرى بيير مانان أستاذ الفلسفة السياسية بمعهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية أن مذهب حقوق الإنسان صار المرجع الشرعي الوحيد لتنظيم عالم البشر وتوجيه الحياة الاجتماعية والفردية، وأن القانون السياسي لم يعد يصلح إلا لضمان الحقوق البشرية التي تزداد اتساعا. فالقانون لم يعد يحكم، أو يوجه، أو يهدي بل يسمح فقط. لم يعد القانون يحمي حياة المؤسسات كالأمة والجامعة والأسرة بل يمنح كل فرد حقا غير مشروط في الوصول إليها، وبذلك لم تعد المؤسسة محمية ولا منظمة بقانون يواجه به الفرد، لأن الفرد صار يتمتع بحق غير مشروط يواجه به المؤسسة. ما يعرّض الحياة البشرية إلى نقد اعتباطي غير محدود يرحم الحياة الفردية والحياة الاجتماعية من كل معيار تقييمي.

النخبة العالمية والشعوب

يعتقد ميشيل جوفروا في كتاب بعنوان «الطبقة العالمية السوبر ضد الشعوب» أن الغرب لم يعد يعيش في نظام ديمقراطي بل في نظام ما بعد ديمقراطي، لأن الحكومات ما عادت تحكم بل تطيع الأسواق والبنوك، وقوى المال تقود الميديا، والشعوب تفقد سيادتها وحرياتها. لماذا؟ لأن السلطة الاقتصادية والمالية شبت عن الإطار القومي منذ انهيار الاتحاد السوفييتي ورامت الحكم بدل الدول. ولأن نهاية الشيوعية حررتنا من الحرب الباردة، فنابت عنها رغبة أنكلوسكسونية عنيدة في فرض رؤيتها للعالم على الناس أجمعين، ولو بالقوة. هذه الحركة المضاعفة تجسدها طبقة جديدة تمارس الحكم في مختلف البلدان الغربية عوضا عن الحكومات، ألا وهي الطبقة السوبر، مركزها في الولايات المتحدة وفروعها ممتدة في كافة البلدان الغربية، ولا سيما الأوروبية، وهي طبقة تدافع عن مصالح الأثرياء الكبار والشركات العملاقة المعولمة، تحت ستار أيديولوجيتها: الليبرالية المتحررة والكونية، التي تطمح إلى فرض مشروعها أي إقامة حكومة عالمية، تقود إلى تسليع العالم واستعباد البشرية كلها.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

الشعب ضد الديمقراطية

أبو بكر العيادي

شكلت الديمقراطية في الأعوام الأخيرة مبحثا تداول عليه عدة مفكرين لا سيما في الولايات المتحدة، أمثال ستيفن ليفيتسكي، ودانيال زيبلاط، ووليم غالتسون، وآخرهم ياشا مونك أستاذ العلوم السياسية بجامعة هارفارد، الذي نشر كتابا بعنوان «الشعب ضد الديمقراطية» مع عنوان فرعي «لماذا حريتنا في خطر وكيف السبيل لإنقاذها»، حاز اهتمام المتخصصين في العالم، وأثارت طبعته الفرنسية الصادرة حديثا (دون العنوان الفرعي) جدلا طويلا في أوساط المفكرين والمحللين، تركز حول صعود الشعبوية في البلدان الغربية واستئثار أقليات نخبوية بالسلطة، وتحميل المؤلف الشعب مسؤولية تآكل الديمقراطية.

على غرار فرنسيس فوكوياما، عند تحليله الاتجاهات السياسية والتاريخية على الصعيد العالمي في كتابه «نهاية التاريخ»، عمد ياشا مونك (وهو في الواقع بولندي ولد في ألمانيا عام 1983 واعتنق الجنسية الأميركية) إلى جعل حديثه عن وهن الديمقراطية شاملا، يمتد من أميركا ترامب إلى تركيا أردوغان، وكذلك انتشار المد الشعبوي المناهض للهجرة والمهاجرين في معظم البلدان الأوروبية، من بولندا إلى إيطاليا، مرورا بالنمسا والمجر، لمعرفة الأسباب التي جعلت الديمقراطية مهددة من كل صوب، تهزها قوى معادية بعضها فاشستي معلن، وبعضها الآخر رومانسي يحلم بالثورات.

من أهم تلك الأسباب أن المنظومة السياسية الديمقراطية تقوم على غايتين أساسيتين: الأولى هي الدفاع عن الحقوق الفردية كحرية التعبير، وحرية المعتقد، وضمان الفصل بين السلطات؛ والثانية هي سيادة الشعب، أي أن الشعب يريد أن تترجَم إرادته في السياسات المتبعة. إلا أن ما نشهده منذ عدة عشريات هو الالتزام بالغاية الأولى، ومخالفة الغاية الثانية. لأن قوى المال في تلك البلدان صار لها نفوذ لم تعرفه من قبل، ولأن الواقع الاقتصادي العالمي صار أشد تعقيدا بسبب العولمة والتكنولوجيا الحديثة ما جعل الحكام يحتاجون إلى التكنوقراط والبنوك والوكالات المستقلة في اتخاذ قراراتهم، وهو ما ولد إحساسا لدى الشعوب بأنها استبعدت

روبرتو فوا

ماتيو سالفيني

فيكتور أوربان

غي هيرمي

من تقرير مصائرها، وفقدت بذلك سيادتها التي تنص عليها عبارة «ديمقراطية» نفسها، أي حكم الشعب.

يلاحظ مونك أن الظرف الغربي الراهن يتسم بظاهرتين: الأولى شعور عام بأن الديمقراطية انتزعتها منظمات خبراء لا تنفك تستولي على عدد متزايد من السياسات العامة دون إخضاعها للمصادقة الشعبية؛ والثانية صعود قوي للأحزاب الشعبوية أدى إلى ظهور ديمقراطيات «غير ليبرالية» بتعبير الهندي فريد زكريا، حال وصولها إلى السلطة، على غرار ما حدث خاصة في المجر مع فيكتور أوربان وإيطاليا مع ماتيو سالفيني. ما أوجد تعارضا بين ديمقراطية تتراجع إلى حدودها الدنياك«ترجمة للإرادة الشعبية في السياسات العامة»، وبين دولة القانون القائمة على قيم الليبرالية السياسية وفلسفة الأنوار. بيد أن القيم الليبرالية للتعدد، وضمان الحقوق، وحماية الحريات الأساسية التي قامت عليها الديمقراطية الحديثة أقصيت منها لتحل محلها أنظمة الوفاق التام غير الليبرالية، فيما المؤسسات التكنوقراطية الحريصة على الحفاظ على الحريات الإنسانية والاقتصادية تزداد قناعة بأنها ليست ملزمة بالرجوع إلى الشعب ورموزه السيادية.

يركز مونك على هذا التعارض، ويعرض مقترحات لمواجهة القوى المعادية التي تهدد الديمقراطية الليبرالية. وبخلاف أندرياس شيدلر، وسكوت مينوارنغ اللذين أثنيا على مفهوم «التعزيز الديمقراطي»، يقترح مونك مقاربة أخرى تقوم على «عدم التعزيز الديمقراطي»، لأنه لاحظ أن عددا من الديمقراطيات الغربية لم يعد يملك الخصائص المنتظرة من ديمقراطيات معززة، ساد الظن أن الديمقراطية فيها أزلية لمجرد أنها مزدهرة يقوم نظام الحكم فيها على التداول على السلطة عبر انتخابات حرة وشفافة، وأن شعوبها ترفض البديل الاستبدادي، والحال أن الإحصائيات في عدد من بلدان أميركا الشمالية وأوروبا الغربية تشير إلى قبول جانب هام من مواطنيها بوضع قار قوامه حكم متسلط. من ذلك مثلا أن ثلث السكان في الولايات المتحدة يفضلون رجلا قويا يتخلص من إرغامات البرلمان والانتخابات، فيما تصل هذه النسبة في فرنسا إلى النصف، بعد أن كانت ربعا في نهاية التسعينات، وهي نسب تضم من ولدوا بعد عام 1980، أي من لم يخبروا كأسلافهم الأنظمة الاستبدادية كالنازية والفاشية والشيوعية. ومن الطبيعي أن تؤدي تلك التغيرات إلى تحولات في الممارسة الانتخابية، انعكست في صعود أحزاب شعبوية، لا تخفي عداءها للقواعد الديمقراطية، فاقت استحقاقاتها الانتخابية 25 بالمئة بعد أن كان معدلها لا يتجاوز الـ7 بالمئة في أوروبا كلها. وقد استعمل مونك في بحثه صيغة بثلاثة عوامل لمعرفة موقع الديمقراطية في البلدان الغربية بالتعاون مع زميله روبرتو ستيفان فوا من جامعة ملبورن: الأول معرفة مدى مساندة الشعب، أي إلى أي درجة يعتقد المواطنون أن بلادهم ينبغي أن تظل ديمقراطية. والثاني استعداد الناس لقبول أشكال الحكم غير الديمقراطية، كالنظام العسكري. والثالث معرفة ما إذا كانت الأحزاب السياسية والحركات المناهضة للمنظومة، أي تلك التي تعتبر المنظومة الحالية غير شرعية، تلقى المساندة.

من بين الحلول المقترحة أيضا، مفهوم الوطنية، وهي قضية لا تزال تشغل الديمقراطيات الغربية حتى اليوم، حيث يسعى اليمين الهووي إلى إلغاء كل تمييز بين الجنسية والإثنية، واعتبار أن المتحدرين من المجموعة المهيمنة هم وحدهم الأصلاء وما عداهم أغراب وأجانب لا حق لهم في المواطنة؛ بينما يكاد اليسار يتخلى تماما عن فكرة الأمة، بل إن وعيه بالعذاب الذي يسببه الغلو والتطرف يجعله يفضل التخلي عن كل إحساس بالوطنية. وهذا في رأي مونك خيار سيء، لأن القومية تحتفظ بقوة سياسية كبرى، ينبغي النضال للتحكم فيها خير من ترك المتطرفين يقررون دلالتها. ومن ثَمّ ينصح بإيجاد ما يسميه «الوطني الشامل» الذي يلح على ما يوحّد لا ما يفرق، كالإثنية والمعتقد، مع الاعتراف بما تتعرض له بعض الجاليات من ميز عنصري ومظالم. ومبعث القلق عند مونك أن المعايير التي كانت تضمن استقرار الديمقراطيات سواء في «القارة العجوز» أو في «العالم الجديد» باتت هشة، في وقت لا ينفك الشعبويون، الذين يمقتون الشروط الأساسية للديمقراطية الليبرالية، يبسطون نفوذهم السياسي والأيديولوجي في كل مكان تقريبا، بفضل خطاب تحريضي ضد البنى التكنوقراطية (الهيئات الإدارية المستقلة، البنوك المركزية، المفوضية الأوروبية...) التي تتآمر في رأيهم لانتزاع السلطة من الشعب، مشفوع بخطاب قومي عنصري ضد الأجانب والمهاجرين.

وهو إذ يدافع عن الديمقراطية الليبرالية، يذكر بأن الديمقراطيات ليست كلها ليبرالية بطبيعتها، إذ ثمة ديمقراطية تراتبية تسمح للحكام المنتخبين عبر صناديق الاقتراع بتجسيد الإرادة الشعبية بالطريقة التي يتأولونها، دون اعتبار لحقوق الأقليات الفاعلة ومصالحها.

هذا الكتاب الذي راج رواج «نهاية التاريخ» لفوكوياما، وعُقدت لصاحبه لقاءات صحافية وتلفزيونية، ونُظمت ملتقيات وندوات، ليس فتحا مبينا، فقد سبقه إليه المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسي غي هيرمي المدير الأسبق لمعهد الدراسات والبحوث الدولية، والأستاذ بجامعتي باريس ولوزانا، وكان قد أصدر منذ نحو عشرين عاما كتابا بالعنوان نفسه «الشعب ضد الديمقراطية» عن دار فايار بباريس، بيّن فيه أن الأنظمة الديمقراطية تمثل امتيازا لدى عدد قليل من الدول في العالم، ولكن ذلك لم يمنع انتقادها في الفضاء نفسه الذي خلقت فيه، فغالبا ما يُدان نفاق «الديمقراطيات الفعلية» المتهمة بكونها ليست سوى إعادة ترتيب لهيمنة الحكام على المحكومين. في هذا الكتاب، يطرح هو أيضا قراءة مغايرة للمشهد السياسي الغربي، ويتساءل ما إذا لم تكن عيوب الديمقراطية في هرم السلطة بل في قاعدتها الشعبية، التي لا تملك الحس الديمقراطي، إذ غالبا ما وقفت ولا تزال تقف ضد الديمقراطية والتسامح والحرية وروح المسؤولية، بل وتنادي بحكم قويّ، أي تسلطي استبدادي. وكان هيرمي أول من انتهك التابو حول هذا التساؤل الجوهري، بعد أن عاين بعين الخبير تهافت ما أسماه «السياسة الفرجوية»، والميول النضالية للعمل النقابي، وقارنها بانتفاضات البناء الديمقراطي القديمة، ليؤكد أن سلوك المواطنين العاديين في مجمل المجتمعات الغربية ليس أفضل من سلوك القادة الذين يختارونهم على سدة الحكم.

في تعليقه على المشهد السياسي الغربي الراهن كتب غي هيرمي مؤخرا يقول «الفزع يخيم على السفينة السياسية، سواء لدى الذين تتمثل حرفتهم في أن يُنتَخبوا، أو لدى المدعوين إلى انتخابهم، أولئك الذين لم يعودوا البتة راغبين في ذلك»، ففي رأيه أن ما يحدث في أوروبا وأميركا الشمالية هو إعادة نظر جادة في الديمقراطية، يتوقع ألا تكون عرضية، بل يخشى أن تستمر. فقد بلغ الأمر حدا تجاوز شبكات التحليل المعتادة، ذلك أن المحللين يتحدثون عن الخطر الشعبوي كما كانوا يفعلون قبل عشرين عاما، مع نتائج تسوء باطراد.

وإذا كان مونك قد أرجع وهن الديمقراطية الليبرالية إلى عدة عوامل كالانحراف التشريعي والتكنوقراطي للسياسة التي باتت تعكس آراء الأغلبية بشكل يتناقص تدريجيا، وتأثير المواقع الاجتماعية التي صارت تزاحم وسائل الإعلام التقليدية وتشكك في صدقية موادها، والهجرة المكثفة التي تهز الانسجام القومي، والركود الاقتصادي الذي يلغي آفاق التقدم، ورأى أنها أزمة، فإن غي هيرمي يعتبر أن الحديث عن أزمة لوصف الوضع غيرُ مناسب، لأنه يوهم بأنها مرحلة عابرة يمكن تجاوزها، والحال أن الوضع خطير جدا، إذ تحول بصفة جذرية، نفّرت الشعوب من الديمقراطية.

كاتب من تونس مقيم باريس

سينمائيون عرب شباب في فينيسيا

عرفان رشيد

شهدت الدورة الـ75 لمهرجان فينيسيا الدولي للسينما حضورا سينمائيا عربيا شبابيا جيّداً، بعرض أفلام لسبعة مخرجين عرب هم سؤدُد كعدان وسعيد البطل وغياث أيّوب من سوريّا، سامح زعبي وبسّام جرباوي من فلسطين، عبدالحميد بوشناق من تونس وحجوج كوكا من السودان. وحقّقت السينما الناطقة بالألم والمأساة السورية نتائج هامة للغاية، إذ نالت المخرجة الشابّة سؤدُد كعدان جائزة «أسد المستقبل» لأفضل عمل أوّل عن فيلمها «يوم أضعت ظلّي»، الذي عُرض في الدورة الخامسة والسبعين (ضمن مسابقة برنامج «آفاق»).

ومُنحت جائزة «أفضل ممثّل» في مسابقة برنامج «آفاق» إلى الممثل الفلسطيني قيس الناشف الذي أدّى بطولة فيلم «تل أبيب تحترق» من إخراج سامح زُعبي. وكان أداء قيس الناشف في هذا الفيلم من أفضل أداءاته حتى الآن.

نال المخرجان السوريان الشابان سعيد البطل وغياث أيّوب خمس جوائز، من بينها جائزة الجمهور وجائزة النقابة الدولية لنُقّاد السينما «فيبريشي»، عن شريطهما الوثائقي «لسّة بتسجّل» الذي عُرض ضمن برنامج « أسبوع النُقّاد »، والشريط عبارة عن تسجيل لأحداث الحرب في سوريا على مدى أكثر من أربعة أعوام، سجّل فيها سعيد وغياث وزملاء آخرون لهم (استُشهد اثنان منهم خلال التصوير) أحداث الثورة السورية والحرب الدائرة هناك. واستغرقت عملية تركيب الفيلم ما يربو على سنتين، كان خلالهما المدير الفنّي لأسبوع النُقّاد في فينيسيا جونا نازّارو يتابع تفاصيل تطوّر العمل ويسعى إلى عرضه ضمن برنامجه، ولم يُخيّب الشباب السوريون الذين أنجزوا العمل ظنونه.

«جاء عنوان الفيلم من القصة نفسها، في البدء كنّا نرغب في الحديث عن الكاميرا وعن التصوير، وعن الأحداث التي جرت منذ عام 2011 وحتى عام 2015 وعن الشباب في الغوطة وعن آصرتهم مع كاميراتهم التي يصوّرون بها قصصهم» يقول سعيد البطل، «وكلّ شيء في الفيلم مرتبط بالمشهدين الأول والأخير في الشريط، بعدما تسقط الكاميرا على الأرض ونرى زياد وهو يواجه حالة، ومن ثمّ نشاهد أحدنا يعود إلى التقاط الكاميرا عن الأرض ويعلم الآخرين بأنّها «لسّة بتسجّل!».

عمل على إنجاز مادة الفيلم خمسة مصوّرين بمن فيهم سليمان الذي نشاهده وهو يستشهد في المشهد الأول. وهناك شاب آخر استُشهد في التحرير في هذا العام. هؤلاء المصوّرون الخمسة أنجزوا ما يربو على 95 في المئة من المواد، وثمة دقيقتان، إحداهما في البداية والأخرى في النهاية، لم يُنجزهما الشباب الخمسة، وهي أثناء عملية التحرير.

«سليمان استُشهد في تحرير دوما» يقول غياث، «ويمان اسُشهد في هذا العام في آخر حملة على دوما، قبل أيام من الضربة الكيمياوية. وقد وضعنا اسميهما تكريماً واستذكارا لهما».

تعايش هؤلاء الشباب مع بعضهم لفترات التصوير بمجملها. كان ميلاد وغياث يسكنان دمشق، أمّا سعيد ورأفت وغيث وعبدالرحمن فقد كانوا يسكنون الغوطة الشرقيّة، ويقول سعيد البطل «كنّا أنا وميلاد وغياث نقول للآخرين، بعد تحرير دوما، تعالوا على دوما المُحرّرة. وفي أواخر 2013 اتّخذ ميلاد قرار الانتقال من دمشق إلى دوما».

ويوضّح غياث أيّوب ظروف إنجاز العمل «تكوّنت مجموعة التصوير بعد قيام سعيد بإعطاء دروس في التصوير في الغوطة، وكان هناك ثلاثة شباب من أهل المدينة هم رأفت وغيث وأبوكنان، أحبّوا الفكرة والتصوير، فأمّن لهم سعيد كاميرات، وبذا زاد عدد الكاميرات وكانت هناك يوميا أربع كاميرات على الأقل تُصوّر ما يجري من أحداث، تحرّكت إحداها صوب خط الجبهة، والأخرى في الأسواق ومع الناس في دوما، أما الكاميرتان الأخريان فقد بقيتا مع الشباب في الغوطة، وفي نفس الوقت، كان سعيد قد ترك كاميرا في بيت الطلبة في دمشق».

ويُضيف سعيد قوله «على مدى الوقت كان لدينا إحساس بأنّ ما يحدث أكبر منّا بكثير. لم تكن لدينا قدرة التحليل آنيا بسبب جسامة الحدث، ولأن كلّ ما كان يحدث اليوم يُنسيك ما حدث في اليوم السابق. كان قرارنا هو أن نُسجّل أكبر كم ممّا نستطيع، وفيما لو أُتيحت في يوم من الأيام فرصة البدء بمونتاج العمل، فإنّ بإمكان أي واحد منّا القيام بذلك. كنّا مجموعة ضيّقة، أسمينا أنفسنا «رُسُلْ جروب»، وبدأنا بتجميع ما نصوّر بشكل يومي، في كل الأماكن، وكانت المواد المصوّرة توضع على أقراص مُدمّجة كبيرة وتُحفظ، وتُسرّب إلى بيروت».

ويضيف غياث «عندما عاد سعيد ومعه المادة الخام، وكانت مادة كثيرة، فأخذ منّا المونتاج أكثر من سنة ونصف إلى سنتين، أعدنا خلالهما صياغة القصّة بالانطلاق من العصب الذي سيحمل القصة بمجملها».

السينما متراس دفاع

حين ابتدأت المجموعة بتسجيل الأحداث لم يكن المشروع الحالي في ذهن أفرادها، كانوا يسعون إلى التوثيق، لكنّهم انتهوا في خاتمة المطاف إلى تسجيل لحظة هامّة ومأساوية من تاريخ سوريا المعاصرة، يقول سعيد البطل «دعني أكن صريحا معك، في عام 2011 كنّا قادرين على تسجيل المظاهرات فحسب، كانت الشوارع لا تزال في قبضة النظام. ولمجرّد انطلاق التظاهرة كان الشارع يتحرّر، وكان بإمكاننا حينها الولوج بين المتظاهرين والتصوير من خلالهم، لكن منذ منتصف 2012 وفي ما بعد، بدأ الجيش الحر يسيطر على المناطق، ما وفّر لنا حريّة أكبر للتحرّك في الشارع. وكان يخامرنا شعور دائم بأن تحرير المدينة قد يقودنا في المستقبل إلى تحرير دمشق نفسها، أو ربّما يأخذنا ذلك إلى احتمالات أخرى، منها سقوط النظام، أو عودته إلى الهيمنة وتصفيتنا جميعا، وصار إحساسنا بأن خط الدفاع الوحيد لدينا هو تسجيل اللحظة. في البدء كنت أعتقد بأنّنا سننجز فيلما عن تحرير دوما فقط، لذا بدأنا بالتصوير لفيلم توثيقي تسجيلي لعملية التحرير».

السينما والكاميرا كأداة تسجيليّة ومتراس دفاع، لكن أيضا، السينما كإبداع ورغبة في رواية قصص الشبيبة السوريّة، يقول غياث أيّوب «حتى في أيام المظاهرات كانت لدينا الرغبة في صناعة سينما، وقد اشتغل سعيد على فيلمين عنوانهما 'أقليّات' في جرمانة و'يوم أبيض' الذي صُوّر في مكان فيه مساحة واسعة للتصوير مغطّاة بالثلج. وعندما تحرّرت الغوطة نزل الشباب وصوّروا على أمل إنجاز الفيلم، لكن الأحداث تتالت، وذهبنا إلى جوبا حيث فُتح خط الجبهة بعد التحرير، لذا رأينا أنّ الفيلم كبُر وتطوّر».

لا بد من وضع كلمة «النهاية»

كان بإمكان عملية التصوير أن تستمرّ إلى ما لا نهاية، ويأتي عنوان الفيلم ليُدلّل أيضا على استمرارية عين الكاميرا في تسجيل الأحداث، طالما أنّ الحرب متواصلة، لكن المخرجين شعرا بضرورة وضع كلمة «النهاية» على هذه المرحلة من العمل على أمل العودة إليه، ربّما، بفصل آخر، أو بقراءة جديدة للأحداث وتطوّرها بالذات بعد دخول روسيا على الأحداث بعد إيران وحزب الله.

وبالإضافة إلى المخاطر في أي حرب ومخاطر ومصاعب العيش في تلك المناطق، واجه الشباب مصاعب أثناء الإنجاز، من بينها عمليات تسريب الأقراص وتوصيلها إلى بيروت. يقول سعيد البطل «لقد وضعت أصبعك على الجُرح، واجهنا معاناة كثيرة في مرحلة التصوير، من بينها الخطر على الحياة والخطر على المعدّات، وهو خطر أساسي، بسبب الشح الكبير للمعدات، وقد خسرنا منذ بدء التصوير خمس كاميرات إمّا بسبب القصف والتدمير وإما بسبب الوقوع على الأرض والتلف». ويضيف غياث أيّوب «لقد أضعنا الكثير ممّا تمّ

تصويره، فعندما جمعنا الأرشيف في أقراص مدمّجة وقرّرنا نقله إلى بيروت، فقدنا جزءا من هذه الأقراص في برزة»، ويوضّح سعيد البطل ذلك «في المرّة الأولى التي نسخنا فيها المواد على الأقراص هُدم البيت في اليوم التالي في عملية قصف، وفي المرّة الثانية عندما نسخناها قبض الأمن على الشاب الذي حمل الأقراص في برزة، وصودرت. وفي المرّة الثالثة أضاع الشاب الناقل القرص الذي كان يتضمّن مواد جرمانة، ولهذا السبب جاءت لقطات جرمانة ضئيلة في الفيلم، لأن لقطاتها فُقدت. وصلنا إلى ما يربو على 60 في المئة من المواد، وكانت هذه الكمية بمقدار 450 ساعة تصوير».

«أمّا المعاناة الأخرى فلم تكن ذات صلة بالمواد المصوّرة، بل بنفسيتنا، فقد كنا مضطرين في كل يوم إلى أن نضع جانبا ما حدث بالأمس، لأن ما يحدث اليوم أشدّ هولا»، ويشدّد غياث أيوب على أن «تركيب الفيلم وإنجازه كانا يتزامنان مع عمل الشباب على الأرض وتصويرهم للأحداث، وهو بالفعل 'لسّة بتسجّل'».

يتوقف الفيلم عمليا في نهايات 2014، لكنّ لدى الشباب مادة مصوّرة تصل حتى هذا العام 2018. «لقد اخترنا أن نتوقّف عند هذه النقطة» يقول سعيد «لأنّه، وكما قلت أنت، كان لا بدّ لنا أن نتوقّف عندما بلغنا الفكرة.

نحن لم ننجز فيلما وثائقيا تقليديّا، بأحداث وترتيب وتعليق، بل حاولنا الحديث عن شيء يذهب أبعد من ذلك بدرجة، ولهذا تعذّبنا في المونتاج الذي استغرق منّا، كما قلت، ما يربو على سنتين».

دمشق حاضرة الشيزوفرينيا

ثمة في هذا الفيلم أجواء عديدة، فبالإضافة إلى أجواء الحرب الدائرة، ثمة هناك مقاربة ما بين حياة الشباب في دمشق، وحياة أقرانهم في باقي مناطق المواجهة والحرب، بالذات مناطق غوطة دمشق، هنا ثمة «حرب»، وهناك، في دمشق، «حالة لا حرب»، وهو ما يبرز أنّ الآلاف من السوريين، والشباب منهم بالذات، ربّما كانوا يعيشون حياتهم اليومية في دمشق بشكل طبيعي، لكنّ حياتهم مضمّخة بالحزن والقلق والخوف والترقّب. ويقول غياث أيّوب «نعم صوّرنا دمشق بكاميرا مخفية وغير ظاهرة. التصوير في الغوطة جرى بحريّة لأنّ المنطقة مُحرّرة وبإمكان الكاميرا أن تدور بذات الحريّة، وأن تتجاور مع مناطق تماس أو مع مقاتلين في الشوارع؛ وفي المقابل، في دمشق، التي هي تحت قبضة النظام، فقد كان التصوير فيها بالسر أو في داخل البيوت»، ويضيف «إنّ من يحمل الكاميرا في قبضة يده خلال الحرب يشبه إنسانا ارتدى درعا واقية، فعندما كان سعيد يصوّر في الغوطة ويُحمّل المادة في اليوتيوب، فإن الكاميرا الواقفة بينه والحرب كانت بمثابة الحماية له. أمّا في دمشق، فأنت تسمتع إلى الأصوات فحسب وتعيش في قلق أكبر، وهذا ما دفع زميلنا بلال، بعد الضربة الكيمياوية والصدى الذي نتج عن تلك الضربة، إلى أن يترك الشام وينتقل إلى الغوطة»، ويوضّح سعيد ذلك ويقول «فعل بلال ذلك بطريقة شبه انتحاريّة»، ويضيف غياث «نعم سجّل شهادته الأخيرة وغادر دمشق». «ولو أنّك دقّقت في تلك الشهادة» يقول سعيد «فإنّك ترى فيها إنسانا أدرك بأنّه مقدم على خطوة قد لا تكون منها أي عودة، لكنّه اقتنع بأنّ الخطر المباشر أخف هولا من الخطر غير المباشر».

«دمشق، وإلى حد عودة استيلاء النظام على الغوطة، كانت (وربّما لا تزال) مدينة تعيش حالة شيزوفرينيا»، يقول سعيد البطل «لأنّ جوبا تبعد عن العبّاسيّة مئة متر فحسب، والعبّاسيّة هي مركز المدينة. ويبدو سكّان دمشق وكأنّهم في قلب الحرب، لأن الطائرات القاصفة تمرّ من فوق رؤوسهم، وتمرّ القذائف المنطلقة من قاسيون من فوقهم؛ هؤلاء السكان هم في لبّ المعركة صوتيا، رغم أنّهم ليسوا في داخلها فعليّا، وهذا الفصام يدخل إلى جوهر نفسيتك بطريقة لا واعية، وقد حاولنا أن نصل إلى هذه النقطة في الفيل».

يتحدث عن خيارات جيل في الحرب «نحن الذين نصوّر وننجز الأفلام، أو الشباب الذين انضووا تحت راية الجيش الحر وصاروا مقاتلين، وهذا هو جيلنا»، يقول غياث أيّوب «والضغط الحاصل في الشام بسبب عمليات القصف دفع ميلاد إلى العبور إلى الغوطة، وهناك مَنْ من بين الشباب قرّر الرحيل إلى الخارج وذهب إلى لبنان. من خرج من دمشق كان يُدرك أن تذكرته هي للذهاب فقط وليس هناك من إياب، فإمّا الموت في الغوطة، أو العودة إلى دمشق لتحريرها».

«ما صوّرناه في دوما كان صادما لأهل الشام وما صوّرناه في الشام صدم أهل جوبا، وكلاهما صادم للأجنبي المُغذّى بأفكار مناهضة الإسلام»، يقول سعيد البطل «وكان ذلك فصاما لنا أيضا، بالذات مع الإعلام، وذلك بسبب ابتعاد هذا الإعلام الشاسع عن الواقع الذي نعيشه كل يوم، فالإعلام يأخذ الأشياء ويبسّطها ليقوم بتسطيحها. وتُشيح الميديا عن ذهنها حقيقة جوهرية في أن ليس كل الذين يعيشون في دمشق مؤيّدون للنظام، وليس كل الذين يحيون في الغوطة هم إسلاميون متطرّفون أو ثوريون مناهضون للنظام، فهنا وهناك أناس عاديون، ونرى ذلك في صورة المرأة العجوز في الغوطة تؤنبنا وتقول 'أنتم تطلقون النار على أهلنا في الشام'».

«بحثنا على طريقة للتواصل عبر الصورة، وما إذا بإمكان الطرفين مشاهدة هذا الفيلم وأن يعثرا فيه على شيء ما. وكان مهمّا بالنسبة لنا الاقتراب قدر الإمكان من الحقيقة والابتعاد قدر الإمكان من النمذجة المسبّقة».

لكن ما الذي سيحث في الوضع؟ بالذات بعد كميّات الدماء التي سالت، ومقدار الجرأة والقناعة التي تولّدت لدى المواطن السوري بإمكان دحر هذا النظام، بالضبط كما حدث مع نظام البعث في العراق بعد انهيار تمثال صدّام حسين في ساحة مركزية في قلب العاصمة العراقيّة.

يقول غياث أيّوب «أول ما أتوقّع هو استمرار الثورة، وليس نظام الأسد إلاّ نظاما احتلاليا مدعوما من روسيا، ولا أعتقد بأنّ إيران ورسيا ستتفّقان في ما بينهما على ما ستعملانه على الأرض. فلكل منهما هدفها الخاص في المنطقة، أمّا نحن فنواصل التسجيل».

ويضيف سعيد البطل قوله «أنا أكرّر دائما ما قلناه منذ بداية الحرب، فهناك خياران، أولّهما

هو العدالة التي يمكن لها إقامة السلام الحقيقي؛ وثمة خيار آخر وهو ما له علاقة بالقوّة الغاشمة القادرة على خلق توازن قلق على الأرض، بالضبط كما تمكّن النظام السوري أن يخلق توازنا قلقا في سوريا من خلال تدمير مدينة حماة، وأن تسكت سوريّا بأسرها. كما تسكت الآن، وبرغم مرو ما يربو على عقدين، فإن السوريين لم ينسوا حماة، وحوالي 90 في المئة من المتظاهرين حملوا شعارات تذكّر بحماة، الكل منا كانوا يهتفون باسم حماة، وكان شعار التظاهرات الأساسي 'يا حماة سامحينا...' وكنّا مدركين بأنّنا بحاجة إلى الاعتذار من حماة، لأنّنا تركناها وحيدة.

وأعتقد أنّه لا خيار ثالثا أمامنا، فإمّا طريق العدالة الحقيقيّة التي تُقرّ بجميع الأخطاء، بما فيها ما اقتُرف من طرف الثورة نفسها، فأطراف النظام المخطئة ينبغي أن تُحاسب، كما أنّ أطراف الثورة المخطئة ينبغي أن تحاسب أيضا، وهذا ما يمكن أن يأخذنا إلى حل، يكون حقيقيا ودائما يمكّننا من بناء الدولة، لأنّني أعتقد بأن ليس هناك ما يُسمّى بدولة سوريا، لأنّ اسمي على الجواز السوري لا يحمل صفة 'المواطن السوري'، بل صفة 'أحد رعايا' الدولة السوريّة، ما يعني أنّنا لم نكمل بعد بناء الوطن في سوريا، بل تم اغتصاب سوريا منذ الخمسينات من خلال الانقلابات العسكرية؛ بإمكاننا التوقّف هنا والبدء ببناء الدولة الحقيقيّة إذا ما بدأ الشعب السوري بالولوج في مرحلة مصالحة حقيقيّة، وهي مصالحة تحتاج إلى الصدق وإلى المواجهة مع الواقع دون أقنعة ودون مواربة، أي أن يكون هناك شيء ما شبيه بما حدث في جنوب أفريقيا...

إلاّ أن جنوب أفريقيا كانت محظوظة بكون نيلسون مانديلا من أحد أبنائها، ولا يبدو أن الواقع السوري، للأسف الشديد قادر على استنباط شخصية كمانديلا، دون تناسي الجرأة التي امتلكها زعيم البيض دو كليرك بإطلاق مانديلا، وإطلاق العنان لعملية التغيير في جنوب أفريقيا. فلا المعارضة تمتلك شخصية بقامة مانديلا، ولا النظام يرأسه شخص مثل دو كليرك، ناهيك عن تغافل المجتمع الدولي عمّا يجري في سوريا». يجيب سعيد البطل على هذا الاعتراض «هذا هو الوضع بالضبط. لكن الخيار الثاني، وهو الأقسى، أي أن تفرض القوّة الغاشمة نفسها على الأرض، فتهدأ الأمور لسنة أو سنتين، لتعود إلى الانفجار مجدّدا، طالما أن الناس يعيشون في ظل غياب العدالة، لذا سيكمل الأبناء والأحفاد ما بدأه الآباء والأجداد»، ويضيف «ما حدث حتى الآن هو الموجة الأولى في الثورة، وواجهتها الموجة المضادّة التي ستستنفد، وثمة موجات أخرى قادمة من الثورة، وهكذا دواليك. وواهم من يعتقد بأن ترتيق الشرخ سينهي الأمر؛ فعلى سبيل المثال، عاد النظام وفرض هيمنته على دوما، وقرّر تسعون ألف مواطن من أصل سبعمئة ألف، البقاء في دوما والعيش تحت سطوة النظام، وسيفرض النظام مصالحته على الجميع. نحن متواصلون مع الناس هناك، فهم في النهار يهتفون 'الله وسوريّا وبشّار وبس..' وفي الليل 'يلعن الأسد..'؛ ليس بالإمكان أن تتصالح مع قاتل أهلك، فقط لأنّه أقوى منك، ولو كان هذا الأمر ممكنا وجائزا لنجح الإسرائيليون في التصالح مع الفلسطينيين، أو لكان الأمريكان نجحوا في فيتنام، أو، أو...، فالتاريخ مليء بالدروس التي تعلّمنا، أن لا مخرج هناك غير مواجهة الحقيقة، وغير طريق إرجاع الحقوق إلى ناسها. العدالة الانتقالية هي خطوة أساسيّة لبناء دولة حقيقيّة، ودونهما لا أرى أي مخرج آخر».

كاتب وصحافي من العراق مقيم في فلورنسا/ إيطاليا

أضعنا الفرص الكبرى

فلنفكر بإنقاذ الذات

هيثم الزبيدي

يمكن تضييع الفرصة. هذه من أوائل الحكم التي تتعلمها في الحياة. المتسرعون يلامون على تسرعهم كثيرا. لكن الازدراء الأكبر مخصص للمترددين أو لأولئك الذين أضاعوا فرصا في الحياة قد لا تتكرر أبدا. المتعثرون لا آمال لهم بحظ أو فرصة. هذا على المستوى الشخصي. أما على مستوى الدول والأمم فالعملية أكثر تعقيدا ونتائجها ذات آثار مصيرية.

خذ مثلا مرحلة الخمسينات والستينات. استطاع العالم العربي أن يسجل قفزات ثقافية واجتماعية كبيرة. كانت قوى الاستعمار التقليدية لاهية بلعق جراح الحرب العالمية الثانية وإعادة إعمار ما خربته الحرب. ما عادت للعالم معدة يمكن أن تهضم أفكار الهيمنة والاستعمار القديمة بعد أن ذاقت أوروبا نفسها مرارة السيطرة والاستعمار النازي والفاشي. كانت تلك الفرصة للعالم العربي تمزج بين ليبرالية غربية تركها الاستعمار ورغبة في التحرر والانطلاق، أنتجت واحدا من أفضل الأجيال الثقافية عربيا، ورسمت صورة لمجتمعات متغيرة تسعى للانفتاح والتعليم ومشاركة العالم الكبير حراكه نحو التقدم.

***

نافذة الثروة النفطية كانت فرصة ثانية. فالسبعينات أغرقت المنطقة بالبترودولار. تدفقت الأموال على معظم الدول العربية، بطرق مباشرة وغير مباشرة. الدول النفطية تمتعت بالريع المباشر، والكثير من الدول العربية استفادت من تحويلات يجريها أبناؤها العاملون في الدول النفطية. بعض الدول بدأت بمشاريع جبارة للتنمية شملت كل شيء، من البنى التحتية إلى التعليم وصولا إلى ملامح أولية لصناعات ظلت بعيدة عن منطقتنا.

في ما عدا المدن التاريخية الكبرى، معظم ما نراه اليوم من أبنية وبنى تحتية، مدهشة عند البعض أو متهالكة عند البعض الآخر، هو نتاج الإنفاق المبني على الريع النفطي في مرحلة ما بعد السبعينات.

ثورة الاتصالات والإنترنت كانت فرصة ثالثة. الحديث عن القرية الكونية كليشيه ولكنه حقيقة. كان الكتاب يفتح عالما خياليا للقارئ، وكان الراديو ثم التلفزيون أدوات توعية صوتية وبصرية مهمة ولكنها تبقى أسيرة الجغرافيا والاعتبارات الوطنية. الفضائيات والإنترنت كانتا شيئا آخر. أنت ترى ما يراه الجميع وتستطيع أن تتواصل لحظيا مع الآخرين. الموبايل سهل الأمر أكثر وجعل الكتاب والراديو التلفزيون والبريد في جيبك في كل مكان.

ما يحبط في العالم العربي أن هذه الفرص الكبيرة لم تغتنم أو تمّ تضييعها لاحقا. من جمود الثقافة والتعليم، إلى انتهاء الفكر الحرّ والوقوع في أسر التشدد الديني، وصولا إلى تضييع منهجي للثروات في حروب وصراعات وفساد. وبدلا من استغلال الثورات العالمية في الزراعة والتكنولوجيا والتقنيات الحياتية، تضيع أجيال في جدل يشبه جدل جنس الملائكة أو جدل القيامة الدينية والطائفية.

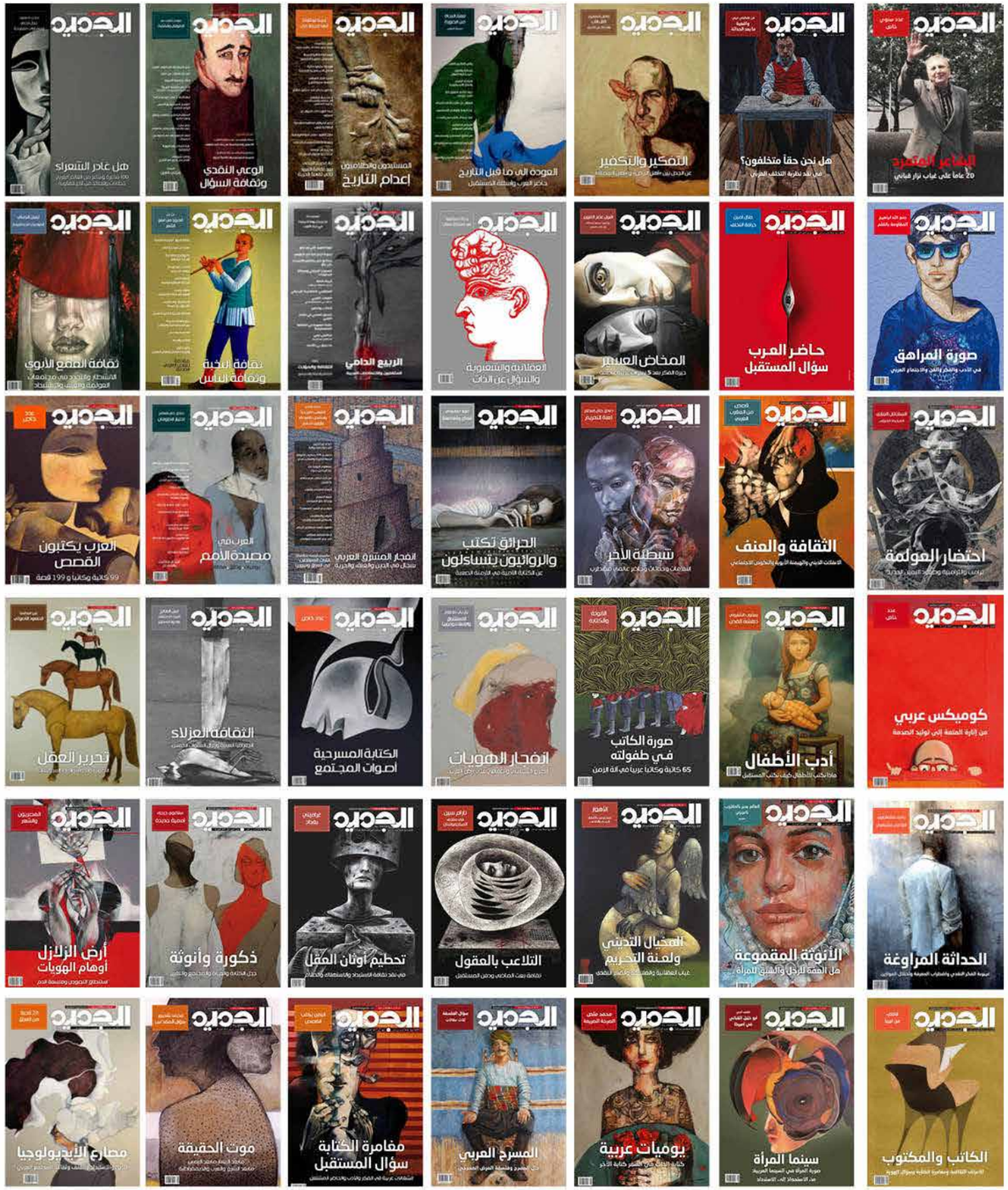
لا يحتاج العالم العربي إلى أن يقارن نفسه مع الغرب مثلا، أو حتى مع مشروعات عالمية أخرى في الشرق الأقصى، أو أميركا اللاتينية باعتبار أنها كانت تعاني من مشاكل الاستعمار أو الهيمنة الشبيهة بما كانت عليه حال منطقتنا. لكن منطقتنا، المستغرقة في النظر إلى تاريخها الماضي، تحتاج أن تنظر إلى ما تحقق ثقافيا واجتماعيا وماليا وتنمويا قبل عقود قليلة. ليس من المطلوب تحقيق المعجزات، بل فقط البناء على ما سبق. قد يبدو البناء على ما سبق وكأنه عودة إلى الماضي، ولكنه، بكل الاعتبارات، أفضل من القبول بالأمر الواقع، أو الركون إلى عالم تتحكم فيه العمامة والبدع الدينية.

طالما تراجع مشروع الدولة الوطنية في عالمنا العربي، فلماذا لا نستثمر في مشروع الإنسان، وعلى مستوى شخصي؟

ثمة أدوات كثيرة تساعدنا اليوم. لا يمكن الاستهانة بما توفره التقنيات الحديثة. كان المثقف يعاني للحصول على كتاب يقرأه. اليوم يستطيع تنزيله خلال ثوان. كان الناقد المهتم بالفنون عاجزا عن شراء كتب اللوحات الملونة، اليوم تجد على المواقع كل ما اختطته يد البشر. الأوراق العلمية متاحة والبحوث النظرية في متناول اليد. لماذا تزخر الشبكات الاجتماعية بـ"جلسات" النميمة والتذمر بدلا من أن تكون صالونات أدبية وثقافية أو ورشاً علمية لتبادل المعرفة؟

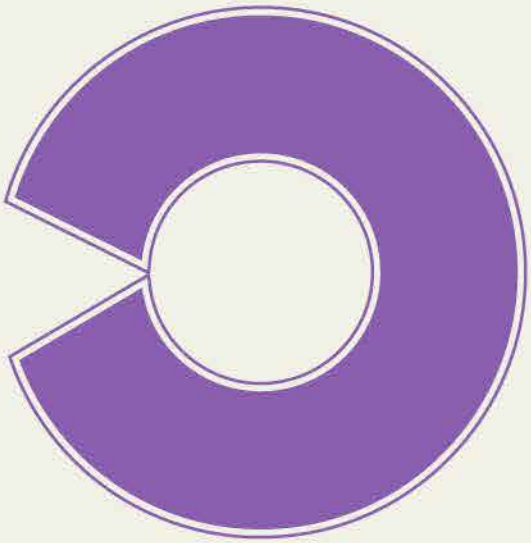
لا حاجة لانتظار الكثير من الدول. الدولة الوطنية في عصر ما بعد الربيع العربي "فيها ما مكفيها". ولكن من المخيف أن تضيع الأجيال الفرصة الذاتية، لمجرّد أن دولها عجزت عن الإمساك بالفرص الوطنية. طالما يتعثر المشروع الجمعي الواسع، فلماذا لا نعود إلى ما يشبه القرى الثقافية والفكرية والعلمية، تجمعنا الرغبة في إنقاذ الذات أولا لعل ثمة تراكما في الأفق للفرصة الأكبر والأكبر؟ لعل تلك الجماعات الصغيرة تصل يوما إلى الكتلة الحرجة التي تقود التغيير نحو الالتحاق بعالم مسرع لا ينتظر أحدا ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



منبر عربي لفكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

أبو بكر العيادي
أحمد الدويحي
أحمد الملا
أحمد برقاوي
أشجان الهندي
إبراهيم عبدالمجيد
إيناس النيفاوي
حسين ميرزا علي
حميد سعيد
خلدون الشمعة
رحاب أبوزيد
رشا الحربي
زكي الصدير
زواغي عبدالعالي
سعدالله ونوس
سوزان عبدالله
طلق المرزوقي
عاصم الباشا
عامر عبد زيد الوائليّ
عبدالعزيز الشريف
عبدالله الدحيلان
عرفان رشيد
علي الحازمي
عمّار المأمون
عمر الفوزان
عمرو دوارة
عواد علي
فاروق يوسف
كمال بستاني
ماجد سليمان
ماهر عبدالمحسن
محمد الحجيري
محمد الدخيل
محمد الفرج
محمد ربيع الغامدي
محمد عاصي
مريم حيدري
ممدوح فراج النابي
مها الجهني
مهنّد الدابي
ميساء الخواجا
نايف البقمي
نبيل دبابش
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
هيثم حسين
يثرب الصدير



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com