العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 55
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 7من ذي القعدة 1445
الموافق 16 من ماي 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

من الأعمال الفريدة للرسام الأسترالي السورياليي ويليام هيجينسون

وَصَايَا المَلائكة لبَقَايا البَشَرْ

لَسْتُ يَقْظَانَ أحْمِلُ إسْمَ
الحَيَاةَ وَتَجْهَلُ
إسْمِي ،
أنَا لَسْتُ يَقْظَانَ أرْضَعُ
مَا اجْتَرَّهُ الْعَنْزُ
مِنْ عُشْبِ فَطَعَامِي
يَنْبُتُ حَيْثُ يُورِقُ
غُصْنُ النُّجُومْ

لَسْتُ يَقْظَانَ فِي
عَيْنِ كُلِّ حَيٍّ يَرَانِي
أمُوتُ وحيداً ،وَلَكِنَّنِي
عِشْتُ فِي غَابَةٍ بَيْنَ
أشْجَارِهَا كَالغَرِيبِ ، فَلاَ
أصْدِقَاءَ يُطِيقُونَ
سَطْراً أخُطُّهُ فِي طُرُقَاتِ
بِدَائِيَّتِي ، لاَ أُصَاحِبُ فِي مَعْشَرِ
الطَّيْرِ غَيْرَ غُرَابٍ يُعَلِّمُنِي
كَيْفَ أدفِنُ فِي القَلْبِ
أُمِّي بِدُونِ تُرَابٍ أُهِيلُهُ
حُزْناً عَلَى عَنْزَةٍ ألْقَمَتْنِي
أشْهَى ضُرُوعِ الغُيُومْ

لاَ أزَالُ صَبِيّاً كَمَا لَمْ يَشِخْ إبْنُ يَقظَانَ ،
مَنْ سَينُوءُ بِعِبْءِ سَمَاءٍ تَدَلَّتْ
عَلَى بُعْدِ رَمْشَيْنِ مِنْ
دَمْعَةِ الأنْبِيَاءِ ،
وَهَلْ كُتُبُ الطِّينِ تَكْفِي
لأمْحُو بأحْرُفِهَا العُشْبِيَّةِ
أُمِّيَتِي؟

كَيْفَ أشْرَحُ للنَّاسِ
عُرْيِي وَكُلُّ ثِيَابِيَ
مِنْ وَرَقٍ قَدْ طَوَاهَا
الخَرِيفُ
بِدُرْجِهِ أعْلَى
الشَّجَرْ.

أنَا ميِّتٌ إبْنُ نِعْسَانَ ، لِيْ عُرْفُ ديكٍ وَلَكِنَّنِي لَسْتُ
أُوقِظُ فِي غَابَتِي أحداً بِالصِّيَاحِ ،وَفِي عُرْفِيَ
اليَومُ يَتْلُوهُ يَوْمٌ لآخِرِ نَوْمٍ
بِأعْمَارِنَا ، كَيْفَ ، مِنْ
أيْنَ آتِيكَ يَا زَمَنِي ، أيُّ سَدٍّ مَنِيعٍ سَيَحْصُرُ
هَذَا التَّسَرُّبَ فِي المَاءِ ضَحْلاً وَيُنْقِصُنِي
مِنْ حَيَاةٍ ، فَيَا أيُّهَا
الوَقْتُ
مَهْلاً
قَلِيلاً

وَلَيْتَكَ تُدْرِكُ
أنَّكَ إذْ تَمْتَطِي
عَقْرَباً ،
نَمْتَطِي بِجِوَارِكَ
نَعْشاً طَوِيلاً

وَلَيْتَكَ
يَا مَوْتُ
تَأْتِي إذَا مَا
أتَيْتَ صَهِيلاً

لِكَيْ أسْتَعِدَّ بِأنْ
أتَطَهَّرَ ،أحْلِقُ ذَقْنِي
أسَدِّدُ دَيْنِي وَأسْبَقُ
رُوحِي
إلَى اللهِ
بِالصَّدَقَاتِ إذَا
مَا وَجَدْتُ لِجَيْبِي
سَبِيلاً

وَلَيْتَكَ يَا وَقْتُ
تَعْلَمُ أنِّيَ بِالمَوْتِ لا
أنْتَهِي حِينَ
أبْدَأُ فِي أزَلٍ
بِنِعَالِ الرِّيَاحِ
الرَّحِيلاً..

محمد بشكار

د. محمد الشاوي

علم النفس الاجتماعي

دراسة المعتقدات والإيديولوجيات عند جان بيار دوكونشي

نحو مقاربة تحليلية للخطاب

عن منشورات «مكتبة سلمى الثقافية» بتطوان، رأى النور أخيرا كتاب جديد اختار له مؤلفه الدكتور محمد الشاوي، عنوان: «علم النفس الاجتماعي: دراسة المعتقدات والإيديولوجيات عند جان بيار دوكونشي؛ نحو مقاربة تحليلية للخطاب».

يضمُّ الكتاب بين دَفَّتيه مقاربة تحليلية لخطاب علم النفس الاجتماعي المعاصر من خلال المساهمة العلمية التي أنجزها عالم النفس الاجتماعي الفرنسي جان بيارَ دوكونشي (1934-2014). وتنبع هذه المساهمة عن علاقة عضوية بين النظرية والممارسة العلمية الأكاديمية من منظور علم النفس الاجتماعي التجريبي. وقد شملتْ مُختلف مناحي الحياة الدينية بمظاهرها السلوكية في المجتمع، لاسيما دراسة المعتقدات والإيديولوجيات؛ لتُجسد وبحق أنموذجا مرجعيا تأصيليا يتأطر ضمن مجال دراسة السيرورات والميكانيزمات السوسيومعرفية التي تنتظم وفقها علاقة الفرد بالمجتمع. وكانت عيِّناتُ أبحاث ودراسات هذا العالم تمثل وبكل دقة مجتمع الدراسة، ومن ثَمَّ المجتمع العام بالنظر إلى المقاييس التجريبية التي يقوم عليها علم النفس الاجتماعي. وهي المقاييس التي إعتمدها في ممارسته العلمية، والتي طبّقها طلابه تحت إشرافه بمختبر علم النفس الاجتماعي الذي أداره بجامعة باريس-نانتير، وقام هؤلاء أيضا بتطوير هذه الممارسة بالنظر إلى خصوصيات الموضوع في هذا المجال العلمي، وما يعرفه من تقدم ملحوظ في المقاربة والمنظور، وكذلك في العدة والنماذج التجريبية المطبَّقة التي راكمها دوكونشي في مسيره العلمي المثمر. وينتمي هؤلاء الطلاب إلى عدة دول قام دوكونشي بالمشاركة العلمية بها، وكذلك بتطوير نواة البحث العلمي فيها: كإسبانيا، الولايات المتحدة الأمريكية، بلجيكا، اليونان، إيطاليا، المغرب، تونس، لبنان، سويسرا، المكسيك، بريطانيا، البرتغال، هولندا، رومانيا، المكسيك، ساحل العاج، كندا، والبرازيل...

كما ساهم دوكونشي في إضفاء الطابع المؤسساتي الأكاديمي على علم النفس الاجتماعي بفرنسا رفقة علماء بارزين في هذا المجال، أمثال: جان ميزونوف، سيرج موسكوفيسي، جيرار لومين، بنجامان ماطالون، جان ليون بوفوا، نيكول ديبوا، روبير فانسان جول، جان كلود دوشومب، وجان مارك مونتيل...

إن المتتبع لهذا المسير العلمي مع الباحث محمد الشاوي، سيقف على عمل فريد ونوعي يروم طرح أفق للتفكير العلمي باللغة العربية، ينخرط في دراسة أعمال جان بيار دوكونشي؛ وذلك بمقاربتها تبعا لضوابط الاشتغال العلمي والأكاديمي للدراسات والأبحاث النفسية الاجتماعية والمعرفية في حقل العلوم الإنسانية والاجتماعية، ومن أجل تبييئها داخل ثقافتنا من باب إغناء المكتبة العربية وفتح نافذتها على هذا المجال.

يطرح موضوع الكتاب رؤية تأصيلية للبَارَادَايم المعرفي لعلم النفس الاجتماعي عند جان بيار دوكونشي، حيث قام المؤلف بإتباع مقاربة تحليل الخطاب في العلوم الإنسانية والاجتماعية بعامة، وبخاصة أنموذج علم النفس الاجتماعي.

ويعتبر هذا العلم -حسب وجهة نظر الكتاب- من أنشط العلوم التي تنتمي إلى حظيرة العلوم الإنسانية والاجتماعية، والذي مازالت قضاياه وموضوعاته ومشكلاته تُلامس واقعنا الراهن. لذلك فإن موضوع علم النفس الاجتماعي يهتم بدراسة العلاقة الاجتماعية التي تتأسس بين الأنا والغير (الفردي أو الجماعي)، وباستحضار الوسط الاجتماعي في بعده الواقعي أو الرمزي. وهو أيضا العلم الذي يهتم بدراسة «ظواهر الإيديولوجيا (المعارف Cognitions والتمثلات الاجتماعية) وظواهر التواصل» (موسكوفيسي).

كما تتحدّد هُوية هذا العلم في: «تحليل ما يربط الفرد بالجماعة وما يفصله عنها -وقد تكون هذه الجماعة واقعية أو مُتخيّلة، مصرحٌ لها أو مُتنازعٌ عليها، موجودة أو يتم التخطيط لها- فيمكنه حسب هذا المعنى أن يساهم في تشكيلها كما يمكنه أيضا أن ينسحب منها» (دوكونشي). وقد تكون هذه الجماعة دينية، أو نقابية، أو سياسية، أو فنية، أو علمية ...

كان جان بيار دوكونشي في السنوات الأخيرة من حياته كثير السفر إلى المغرب، حيث قضى فيه أوقاتا ممتعة رفقة صديقه الدكتور عبد الكريم بلحاج -الذي يعتبر من قدماء طلابه- سعى من خلالها إلى معرفة الثقافة المغربية، واستكشاف الحياة اليومية للمغاربة، وآرائهم، وتمثلاتهم الاجتماعية، ومعارفهم الاجتماعية، وأنشطتهم الذهنية... وتندرج هذه المعرفة ضمن سلسلة أسفاره واستكشافاته الجغرافية، والاجتماعية، والثقافية، والدينية للقارة الإفريقية. إنها تلك التي قال عنها ذات مرة، مخاطبا صديقته وزميلته الباحثة الإيطالية كيارا فولباتو:»إني أقوم بملاحظات أثنوغرافية». وهي ملاحظات عاين فيها العادات المتبعة داخل المجتمع المغربي في المدن والبوادي، وطريقة تعامل المغاربة مع الوقت خلال أنشطتهم وممارساتهم اليومية، وتفاعلات الناس في الأماكن العمومية، وداخل الأسواق، وفي المقاهي الشعبية، والساحات العمومية...

قصائد ضد البشاعة

عن منشورات جامعة المبدعين المغاربة بالدار البيضاء، أورقت مجموعة شعرية دولية شارك فيها 54 مبدعا ومبدعة من مختلف دول العالم؛ فلسطين، إيطاليا، سورية، المغرب، تونس، مصر، العراق، ليبيا، السودان، بلجيكا، فرنسا، البلقان، إسبانيا، الأردن، كندا، الهند.. ومما جاء في الكلمة التمهيدية للمجموعة وقد أشرف الشاعر المغربي محمد اللغافي على هذا العمل الشعري الجماعي، في جميع مراحل الجمع والترتيب، وقال في كلمة تمهيدية:

«الشعراء وحدهم يستطيعون نبذ العنف والكراهية التي يشهدها العالم، الشعراء وحدهم يستطيعون تنظيف مخلفات البشاعة وزرع أزهار الحب وتمديد الحياة».

عزيز أمعي

وريخا- الإبن

يستمر الكاتب المغربي عزيز أمعي في حبك سرديته الموسومة بـ»وريخا»، لتصبح بعد جزءين سبق أن صدرا، ثلاثية روائية تأسر بعوالمها الغرائبية.

وقد صدر الجزء الثالث من الرواية أخيرا عن مطبعة وراقة بلال بفاس تحت عنوان «وريخا- الإبن»، وهي قصة عجائبية، لكنها حقيقية لشخص في منطقة تازة، كان يزعم أن جنية تسكنه. أما الجزء الأول فقد تناول فيه الكاتب لحظة تفشي هذه الظاهرة واشتهارها في المنطقة. وسرد الجزء الثاني شهادات الأشخاص الذين عاشروه لحظة مغادرته المدشر الذي ظهر فيه بالأطلس المتوسط.

يحكي الجزء الثالث قصة الابن الذي أنجبته الجنية من أستاذ يقال إنه تزوج منها ليتداخل الواقعي بالعجائبي . هذا الابن كائن هجين نصفه جني والنصف الآخر بشري، وسيرغب في التعرف على أبناء جلدته، ستوافق أمه الجنية لكن شرط أن يدرس الطب في جامعة هارفرد بالولايات المتحدة. وقد اختارت له أمه هذه الدولة حتى لا ينكشف أمره. سيتعرف على فتاة اسمها ربيكا، تنشأ علاقة عاطفية بينهما، لكنها ستنتبه إلى أن حبيبها ليس مثل باقي الطلبة.

نشير إلى أن ثمة جزءا رابعا من هذه السردية الروائية يلوح في الأفق، ويحمل عنوان «وريخا - ربيكا».

شرفات رضوان احدادو وظلاله الممتدة

أسامة الزكاري

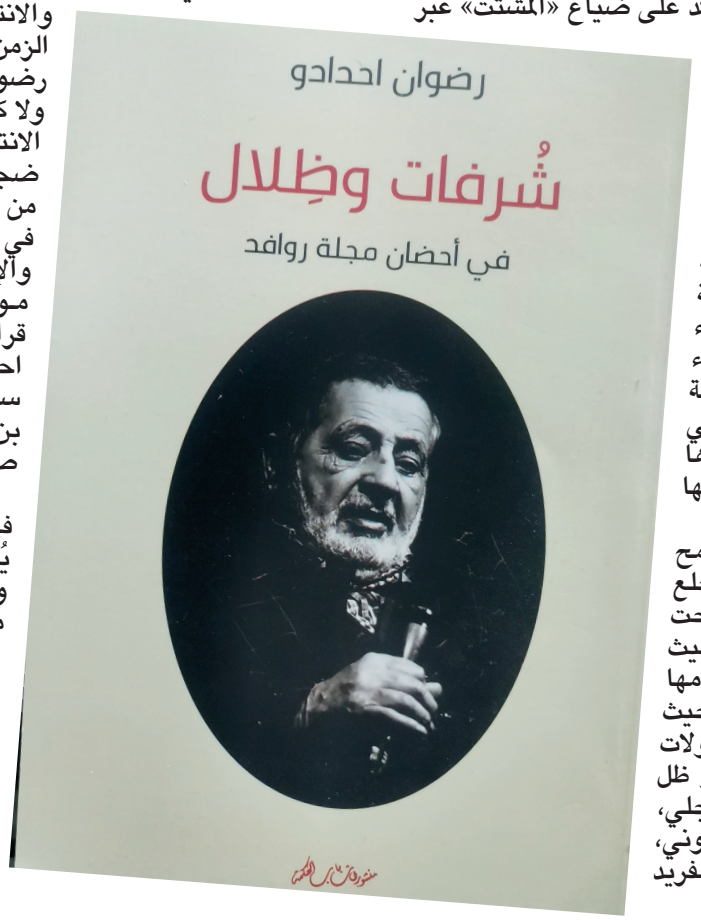
بإيقاع سريع، وبخطوات ثابتة، وبإرادة متحمسة، وبنبوغ استثنائي..، يُصر الرائد رضوان احدادو على تنظيم اشتغاله على رصيد منجزه الثقافي والإبداعي الذي راكمه على امتداد العقود الزمنية الماضية. فبعد صدور كتابه «سوانح» مطلع السنة الجارية في شكل عمل تجميعي لسلسلة مقالات وتأملات سبق أن نشرها على صفحات جريدة «العلم»، بادر رضوان احدادو بإصدار عمل ثان تحت عنوان «شرفات وظلال» بعد صدور العمل الأول بأسابيع قليلة، وذلك في ما مجموعه **128** من الصفحات ذات الحجم المتوسط. تنهض مضامين هذا الإصدار الجديد على تجميع سلسلة من المقالات التي سبق للمؤلف أن نشرها على صفحات مجلة «روافد» التي تصدر من مدينة تطوان، من موقعها كواحدة من أبرز منابر الخصب الثقافي والسمو المعرفي الذي يؤثث الوجه الحضاري لمدينة تطوان الراهنة. ويبدو أن الاشتغال على حفظ مكتونات السيرة الثقافية للمبدع رضوان احدادو أضحى أفقا مشرعا أمام أسئلة التقييم والتثمين بالنسبة للمؤلف، بقدر ما أنه أصبح وسيلته الفُضلى لإنقاذ عناصر توهج ذاكرته الثقافية التي شيدها بالكثير من الجهد ومن الصبر ومن العطاء، متحديا طوفان التردي ومهاوي السقوط والانكسار.

ينطلق رضوان احدادو في تفسيره لدلالات هذا الجهد المسترسل لصيانة ذاكرته الثقافية من تجربة عميقة وممتدة في الزمن، ظلت تؤكد على ضياع «المشتت» عبر الصحف والمجلات، إن لم يتم تداركه بإعادة التجميع على صفحات عمل تصنيفي وتوثيقي، بحس احترافي واضح وبرؤية ثقافية أصيلة وببعد استشرافي دقيق. وكأني به يعيد الاعتبار لسلطة المدون في مصنفات مطبوعة، في مقابل تزايد الوعي بتعرض «المشتت» في المنابر الإعلامية لمهاوي النسيان داخل تدفق مجرى الأخبار اليومية والمتابعات الإعلامية. تجعلنا كتابات رضوان احدادو ننتبه إلى أن الوقائع الآنية تتقادم بتواري سياقاتها، وأن الأحداث السياسية تتبدل بتبدل الوجوه والمواقف والآراء. أما العطاء الثقافي، فيظل المجال الوحيد القادر على ضمان البقاء والخلود والاستمرارية، ثم الاستثمار اللاحق بالنسبة للمشتغلين على تلاوين حقل التاريخ الثقافي الجماعي الذي تصنعه نخب المرحلة، وتعزز -من خلاله- سموها الحضاري وأسئلتها الإبداعية المركبة وانشغالاتها الإنسانية العميقة.

نعيد، في كتاب «شرفات وظلال» استكمال ملامح شخصية رضوان احدادو الإنسان والمفكر، بعد أن خلع جبة الفاعل المسرحي وعوضها بجبة أكثر رحابة انفتحت على مجمل عوالمه الثقافية المخصوصة والعامة، حيث الوفاء لعوالم مدينة تطوان العجيبة ولوجوه أعلامها ونخبها ومثقفيها وأناسها الطيبين والبسطاء، وحيث الانفتاح على الشأن السياسي العام للبلاد وعلى تحولات المشهد الثقافي الوطني، من زاوية نظر فاعل مباشر ظل يُحسن التقاط المعنى قبل الألفاظ، العمق قبل التجلي، الظل قبل الضجيج. وتلخص الأستاذة فاطمة الميموني، مديرة مجلة «روافد» الثقافية، سمات هذا البعد الفريد داخل شخصية رضوان احدادو في كلمتها التقديمية، عندما قالت: «.. «شرفات وظلال» يُطل من خلالها القارئ على لحظات عصيبة من حياة الكاتب ومن حياة الوطن السياسية والثقافية، لحظات تقطر من الذاكرة المشبعة بهواجس الحرف منذ الطفولة، فتتواتر صورا دالة، جميلة ومؤثرة في الوقت ذاته، صور تحمل القارئ إلى لحظات حاسمة في تاريخ المدينة، مدينة تطوان، وفي تاريخ الوطن، حينما يمعن رضوان احدادو في التنصت لرنين الأمكنة العتيقة من خلال استرجاع نوستالجي: ساحة الفدان، الطرانكات، السوق الفوقي، المطامر،... وهي أمكن ترشح ذاكرتها بجراح الماضي من خلال تعابير إيحائية، أو صور مقتضبة عن واقع حالها، وحال الناس فيها،...» (ص.**8**).

وتضيف الأستاذة الميموني موضحة مخاضات إنتاج «مواد» رضوان احدادو و«نصوصه»، قائلة: «إن كتابة العمود عند الأديب رضوان احدادو لا تخرج عن مدار رؤيته في الكتابة، ونحن نعرف أنه بذل جهدا كبيرا في الكتابة التأريخية في جريدة الشمال وغيرها من المنابر الثقافية، ويعرف القارئ ما قام به من حفريات أماطت الحجاب عن كثير من المعالم والأسماء والنصوص، موثقا لحركة المسرح المغربي، إلا أن الأمر يختلف هنا، لأن الكاتب، في شرفاته، لا يُذعن لسلطة الكتابة التأريخية بل لنبض روحه المسكونة بالاحتفال في صورته المسرحية التي يعرفها القارئ... فكان العمود، على ما يعرف من تكثيف، إيحاءا أحيانا ومباشرة أحيانا أخرى، ودفقا من الحنين، للطفولة، والشباب، للحظات تُستجمع شظايا صورتها من تفاعل صادق، وواقعي بين الذات والمكان والزمان...» (ص.**10**).

وبهذه الصفة، أضحى عمود رضوان احدادو شاهدا على عصره، ليس من موقع المتتبع للأحداث وللوقائع، ولكن -أساسا- من زاوية الرصد الفكري الذي يسمو بالقراءات بعد أنسنة مواضيعها لتُحقق سبيلها في التأصيل للانتماء الراشد وللإبداع المعطاء. دليل ذلك، قراءته لتجارب أعلام الفكر والثقافة والسياسة والإعلام بمنطقة الشمال، من أمثال محمد الصباغ ومحمد العربي المساري، مما يمكن اعتباره تشريحا نادرا لمدونات نخب المنطقة، حيث يتداخل الحس التوثيقي مع الانحياز الحميمي ثم مع مهاوي صناعة أسس التميز لدى الذات المبدعة والمنتجة لعناصر البهاء الثقافي المحلي والوطني. هي اكتشاف جديد لصورة كل من محمد الصباغ ومحمد العربي المساري، بتوظيف العين الثالثة للمبدع رضوان احدادو، قصد التقاط التفاصيل التي لا تنتبه لها عين المتلقي العادي المسكون بهواجس «اليومي» وبإيقاعها الضاغط. ويتأكد هذا المنحى في نصوص رضوان احدادو التأملية في قضايا الوجود، والأصل، والانتماء، والمآل، حسب ما عكسته مواد «هذيان» و«أغاني الزمن الجريح» و«الهوى المصري». وفي كل ذلك، لم يكن رضوان احدادو مؤرخا متخصصا، ولا مبدعا حالما، بل ولا كاتبا مسكونا «ببقايا الصور»، بقدر ما اكتسب صفة الانتشاء بالحميميات على طريقته الخاصة، بعيدا عن ضجيج الإعلام وعن بريق التصنيفات الجاهزة، وقريبا من نبل صفة الاحتفاء بالسير وبالوجوه التي ساهمت في صنع تجربة رضوان احدادو، المسرحي والمثقف والإنسان. ولعل هذا ما دفع به إلى توسيع مجال تجميع مواد تأملاته، قصد فتح ضفاف «روافد» لاحتضان قراءات مسترسلة في رصيد التجربة المسرحية لرضوان احدادو، تأليفا وتأطيرا وتوثيقا، وهي القراءات التي ساهم بها الأساتذة عبد الكريم برشيد، وعبد الرحمان بن زيدان، ورشيد بناني، وعبد الله بديع، وحسن صغيري.



ظل رضوان احدادو يصر على إشراك قراء تجربته في رسم مسار هويته الإبداعية، بنفس القدر الذي ظل يُصر فيه على الاحتفاء بمعالم المكان الذي أنجبه، والفضاء الذي صقل فكره وطبع وجوده، أي فضاء مدينة تطوان العتيقة. وأكاد أجزم أن لا أحد من مثقفي المرحلة ظل يحمل في قلبه حب المعشوقة تطوان مثلما فعل رضوان احدادو، ولا أحد اهتم -في زماننا الراهن- بتتبع تفاصيل مشهدها الثقافي وتحولاته القائمة وبنياته المتداخلة، مثلما فعل ويفعل رضوان احدادو. وبذلك، لا يمكن اعتبار كتاب «شرفات وظلال» استقراءً لتجربة رضوان احدادو مع عوالم النشر والإبداع، بقدر ما أنها استقراء لتلاوين حقل العطاء الثقافي لمدينة تطوان الراهنة.

أجرى الحوار: محمد معطسيم

مع الكاتبة الفلسطينية عايدة نصر الله

الجزء الأول

مللت من كتابتي «المغمّسّة» بالدم.. ألا يحق لنا نحن الفلسطينيين الكتابة عن الحب؟

تكتب عايدة نصر الله المسرح والقصة القصيرة والشعر، كما أنها فنانة تشكيلية وناقدة فنية. من مواليد مدينة أم الفحم 6591.

صدرت لها ثلاث مجموعات قصصية «حفنات»، و»أنين المقاهي»، و»مهد من ورق الشجر». ولها أيضا رواية بعنوان «عزيزي من وراء البحار» باللغة الألمانية . كما أصدرت مجموعة شعرية بالعبرية بعنوان «حافية».

كان لنا معها هذا الحوار، بمناسبة نشر رسائلها بالاشتراك مع الكاتبة الزهرة رميج.

تعتبر عايدة نصر الله الجسد لغة، وليس مجرد تعبير عن اللغة بل هو اللغة ذاتها وحينما تعجز اللغة عن التعبير نوظف الإيماءات الجسدية. إذن فالجسد سابق للكلمة.

في البداية، أتمنى أن تكوني بخير، في ظل هذا الوضع التراجيدي، الذي تعيشه غزة. كما أواسيك وأواسي نفسي معك، عن ضحايا أهل غزة في هذه الحرب العدوانية. وأهنئك والروائية المغربية الزهرة رميج، على صدور كتابيكما المشتركين: «الجسر الأزرق» و»تحت الحصار». تجربة في المراسلة فريدة في العالم العربي، بين امرأتين كاتبتين ومثقفتين ومناضلتين، كيف أتت إحداكما إلى الأخرى؟ وأي سر في تلك المراسلة السائلة بينكما (ست وثلاثون رسالة بعثت بها خلال سنة ونصف)؟ هل كانت الصداقة الفكرية هي الحافز على هذا الزخم من المراسلات؟ أم تمرسك بكتابة اليوميات والرواية البانورامية، كما قال شمعون ليفي عن كتابك «عزيزي من وراء البحار»، كان حافزا لهذه المراسلة المتدفقة؟

عرفت الكاتبة الصديقة الزهرة رميج سنة 2006 عندما قمت بزيارة الكاتبة المرحومة مليكة مستظرف، وصادف حينها مهرجان القصة القصيرة في مدينة سلا، وضم اسمي بين المشاركين في اللحظة الأخيرة، واشتركت بالمهرجان مع الكاتبة المرحومة مليكه مستظرف، كانت الصديقة الزهرة هناك، فحدث التعارف، ومن ثم دعتنا الزهرة انا ومليكة لتناول فنجان شاي في مقهى السقالة. وفي ذلك اللقاء شعرنا وكأننا نعرف بعضنا من زمان، إلا أنه حدث أن انتقلت إلى منطقة لم تكن مربوطة بالانترنيت. وهكذا انقطعت أخبارها وأخباري عنها، كما أن قلة اهتمامي بالتواصل الاجتماعي كان ضئيلا. وعندما ارتبطنا بالانترنيت عملت حسابا على فيسبوك، ولم أكن نشيطه في التواصل. ولكن كانت صدفة أن وضعت صديقة لي خبر توقيع مجموعتي القصصية في الأردن مرفوقا بصور. وهذا الخبر شجع الزهرة لإرسال رسالة لي.

وفي تاريخ 16 يناير 2018 وجدت رسالة من الزهرة وهي غير متأكدة من أن إيميلي ما زال هو نفسه، وكان قد مر على تعارفنا عشر سنوات. وهكذا بدأنا التراسل.

فقد كانت الرسائل فضاء للتعبير عن آلامنا وفرحنا ورؤانا الاجتماعية والسياسية. لم نخطط أبدا لنشر رسائلنا، وكم عبرت بالرسائل بأنها مجرد «فشة غل» أي تفريغ بين امرأتين، لهذا اتصفت الرسائل بالتلقائية والعفوية التّامة، حيث لم ينتبني شعور بأني أراسل كاتبة مشهودا لها في العالم المغربي والعربي عامة، لهذا لم أحاول تجميل لغتي أبدا. كنت أكتب بعفوية تامة، أكتب ما يخطر ببالي.

كان الحافز للتراسل هو الشعور بالشبه الكبير بيننا كامرأتين، ومن ثم الشبه في الفكر وخاصة السياسي. فقد عشنا وعايشنا فترة السبعينيات، ووجدنا الكثير من الأمور المشتركة بيننا. حتى أن هناك أمورا لم أتوقع أن تكون مشتركه بيننا، خاصة علاقتنا مع الأب التي حكينا عنها كثيرا في الرسائل.

أما بالنسبة لكتابة اليوميات، فأنا فعلا أحب كتابتها، وأعتبرها سيرة ذاتية من نوع مختلف، وكتابة اليوميات بالنسبة لي بدأت من جيل مبكر، وأذكر أني منذ جيل الـ14- كنت أكتب على دفاتر خاصة، كل ما ينتابني يوميا، وكانت في تلك الفترة نوعا من التنفيس، وهذا ما يسمى اليوم في علم النفس العلاج بالكلمة. إذ منذ طفولتي كنت أشعر بالغربة بين جيلي، واحتجت التكلم مع الورقة بدلا من صديقات لن يفهمن ما أقول. وكم أنا نادمة لتمزيق تلك الدفاتر القديمة. وظلت كتابة اليوميات ترافقني، حيث وجدت فيها فضاء أوسع وأقرب لروحي، من أجناس أدبية أخرى. وعندما طلبت المرحومة مليكة مستظرف مني ان «اكتبها»، أي أن أعبر عنها، ألفتُ الكتاب الذي كان من المفروض أن يخرج كرواية، على شكل يوميات وعنونته «أيامي مع مليكة» وللأسف لم يلق أي اهتمام من القراء المغاربة، حتى الأصدقاء الذين كانوا ينتظرون الكتاب لم أسمع منهم حتى كلمة مباركة حين صدوره، ولا أعرف سببا لذلك. الوحيد الذي كتب عن السير ذاتية الإفتراضية هو الدكتور محمد الداهي، حيث ضم مقطوعة من الكتاب ضمن مقال له نشر على النت.

إن الزخم الذي ميز رسائلي مع الزهرة، هو أني كنت أحب الكتابة إليها، وكأنها البئر الذي أسكب فيه كل ما يختلج في صدري، وهي بالمثل، ولم نشعر بكمية الصفحات.

رسائل مطردة ومنسابة وسائلة، وكأنها كتابة يوميات. تمتزج فيها الرسالة باليومية واليومية بالرسالة. تحمل تاريخا مؤرخا باليوم والشهر والسنة، ومذيلة بالتوقيع، لكنها شاغرة من تعيين المكان. هل يعود هذا الشغور إلى سلطة التقنية الرقمية وهيمنتها؟ وهل لهذا علاقة بعنوان الكتاب: «الجسر الأزرق»؟ تجسير المسافة «خارج المكان»، إذا استعرنا تعبير إدوارد سعيد؟

لا أعتقد أن المكان كان ناقصا، فمن خلال الرسائل معروف أن كل واحدة منا كانت تكتب في بيتها، ومن خلال الرسائل غصنا في أمكنه كثيرة، بعضها مدن أو دول زرناها، أو قفزت لذاكرتنا، ولكن بالإمكان القول إن المكان النصي كان الشاشة وهو ما جعل الكاتبة الزهرة تسمي الجزء الأول «الجسر الأزرق»، وأحببت العنوان بدوري، وهو شاشة الحاسوب، التي شكلت جسرا لعبور الواحدة منا للأخرى، أو لعبور الرسائل مني إليها وبالعكس. وكانت الرسائل فعلا نوعا من كتابة اليوميات، حتى وإن لم تكن يومية. واقتربت كما قلت من السيرة الذاتية خلال

فترة كتابة الرسائل.

تقولين في إحدى الرسائل، إن المكان يملي عليك شكل اللغة التي تكتبين بها. هل تقصدين بذلك مستوى أداء الأسلوب أم درجة عنف اللغة...؟

من تجربتي أنا، اكتشفت أني كنت أهاجر باللغة المكان الذي أتواجد فيه، دون أن أفقد نبض لغتي، فمثلا في كتابي «عزيزي من وراء البحار» وقد كتبته بثلاث لغات، عند وجودي في جامعة تل أبيب، كانت اللغة تأتي دون تخطيط بالعبرية، وفي الولايات المتحدة أو في أي دولة أوروبية، وجدت نفسي أكتب بالإنكليزية، وفي بلدي كتبت بالعربية. والحقيقة لم أفكر في تلك المسألة أثناء الكتابة، لكن بعد إنجاز الكتاب واضطراري لتوحيد اللغة، اكتشفت أننا نفكر بتأثير المكان، أما بالنسبة لدرجة العنف، قد يكون لهذا تأثير إذ كنت أثناء كتابة «عزيزي من وراء البحار»، في فترة زمنية يجتاحها العنف وعدم الأمان، والتخبط الهوياتي، كانت فترة الهجوم على جنين ورام الله، وكانت فترة مليئة بالخوف. ولهذا في رواية «عزيزي من وراء البحار» عبرت عن مللي من كتابتي»المغمّسه» بالدم وقلت «ألا يحق لنا نحن -الفلسطينيين- ان نكتب عن الحب؟»

اثنتان وسبعون رسالة، هي حصيلة المراسلة بينك وبين الروائية الزهرة رميج، وذلك خلال سنتين متتاليتين (16 يناير 2018- 13 ماي 2020)، إنه كما أسلفتُ القول رصيد متدفق، وكأنه ينضبط لعقد بينكما. هل هو عقد ضمني أم التزام أدبي أم ثمرة لتقنية الكتابة الرقمية السلسة؟ كتابة رقمية فيها حفز وسلاسة، تحولت فيما بعد إلى كتابة ورقية.

في الواقع لم نخطط لا أنا ولا الصديقة الزهرة لنشر الرسائل، جاءت الكتابة فقط كتفريغ بيننا، في فترة كنا في حاجة لمشاركة مشاعرنا، ولم تتقيد الكتابة بأي عقد بيننا، فقط عندما وصلت الرسائل لعدد ضخم من الصفحات، وجدنا أنها احتوت الكثير من المضامين التي لا تتحدد في مشاعرنا الشخصية فقط، وإنما تنسج جدائل من النواحي الاجتماعية والسياسية، وهو ما سأجيب عليه في سؤالك التالي...

لامست الرسائل أسئلة وإشكالات ومواضيع متعددة ثرية: الهوية، الدين، السينما، المسرح، الترجمة، الموسيقى، السعادة، الحرب، المرض، الفن، الكتابة، السجن، السيرة الذاتية، الأدب الافتراضي، الكائن الافتراضي، القضية الفلسطينية، الخوف، العهر السياسي، العنصرية، اليسار، الربيع العربي، جائحة كورونا، العزلة، الحجر الصحي اللقاح...هل تعتقدين مثلي أن هذا الزخم لم يكن ليكون لولا محرك المراسلة المتبادلة والمتقاسمة؟

كما أشرت لم نخطط أثناء الكتابة لموضوع محدد، لكن الكاتب المعايش لمجتمعه، والمنخرط فيه حتى النخاع، لا بد سيتطرق لكل هذه المواضيع التي جاءت في الرسائل، على شكل نقاشاتنا مع بعض، فالهوية التي أثيرت كانت بالنسبة لي دائما موضوعا إشكاليا، نظرا لوجودي بين حجري الرحى، فأنا فلسطينية تعيش في إسرائيل، وأينما ذهبت، أول سؤال أسأل عنه هو الهوية، حتى بت أمقت السؤال عن الهوية، لأني أعتقد أن الإنسان هو الذي خلق كل تلك المسميات التي أصبحت وسيلة للتقاتل، وليست للتحاب والتقارب.

أما بالنسبة للمسرح والفن والسينما، فأنا والزهرة عاشقات لتلك الفنون، وكم أثرينا بعضنا برؤية أفلام تستحق المشاهدة، وكنت أضيف الرابط لفيلم معين لكي تشاهده الزهرة، وكانت هي تفعل بالمثل. وددت لو حافظنا على الروابط. ولكن وثقت في الزهرة بكيفية صدور الكتب كونها أكثر تمرسا في إصدارها وتنقيحها.

هل الكتابة عن جائحة كورونا سردا وشعرا ودراسة ومراسلة... استنفدت أغراضها، ولم تعد تغري بالنشر والقراءة والمتابعة أم هي موضوع التاريخ الراهن؟

نحن كتبنا عن الكورونا، في وقت كانت الجائحة تعتبر مهددا للإنسانية، وأجبرتنا على الحصار، بالنسبة لي ما كتبته عن كورونا كان على المستوى الشعوري، وإثارة الأسئلة الوجودية، ولا أعتقد أنه على مستوى الأبحاث العلمية قد استُنفدت، فهناك كثير من الأسئلة أثيرت حول كورونا، التي كشفت هشاشة الأنظمة السياسية، وأعتقد أن الوباء ببعد زمني بسيط أدت إلى تفكك المجتمع، وكأنها عودت الناس العيش لوحدهم. وهذا شيء لمسته بين الجيران، إذ أن كل شخص أصبح يتأقلم مع الوحدة، ولا يهمه الآخرين، ربما كانت هذه نتيجة كورونا، طبعا هذه مجرد فرضية لا أكثر. وتحتاج لأبحاث علماء الاجتماع المختصين.

«نحن مخلوقات تحاول الكتابة»، «هل أنا كاتبة؟ فعلا»، هذا قولك، وهو قريب مما قاله عبد الفتاح كيليطو: «أمقت الكتابة.» وهو كاتب ذائع الصيت، متى نملك الجرأة لإعلان «مهنة الكتابة وصنعتها» عند الكتاب والكاتبات؟ وهل لذلك علاقة بسوق القراءة والقراء؟ لنرفع شعار عبد الكبير الخطيبي: «على الكاتب أن يبدع قارئه ويصنعه؟ أم أن هوية الكاتب/الكاتبة مازالت ملتبسة في المشهد الثقافي العربي؟

هل أنا كاتبة فعلا؟ هذا سؤال ما زال يؤرقني، لأني ما زلت غير راضية عن كتاباتي، وإن الإعلان عن الكتابة كمهنة، ربما يلائم كتابا آخرين، إذ لو كانت مهنة لكنت أكتب كل يوم كما أي وظيفة نزاولها بدوام مستمر. ولكن الكتابة خطيرة جدا، وشخصيا لا أستطيع الكتابة إذا لم تسحبني إليها، وتضطرني لأكتب، فالكتابة هي التي تتحكم بي، ولست أنا. وأحيانا لا أكتب لأشهر أو سنين، وأدخل في حالة اكتئاب أني قد فقدت الكتابة ولكنها لا تلبث أن تقتحمني. الكتابة تشبه الاغتيال، لأنها عندما تخرج للعلن لا تستطيع إعادتها وتغييرها، ولكني بدأت في الفترة الأخيرة، أعيد كتابات وأمحو أخرى، وكأني أكتب نفسي من جديد. لهذا أقول إنها خطيرة.

أما بالنسبة لقول الخطيبي، هي مقولة رائعة تحتاج لكاتب خلاق يستطيع أن يخلق قارئا مبدعا.

كيف تعيشين هذه الثنائية اللغوية، بين العربية والعبرية، في الكتابة والتجربة؟ وهل اللغة العبرية «غنيمة حرب» كما قال كاتب ياسين عن اللغة الفرنسية؟ وعشق للسانين كما عنون الخطيبي إحدى رواياته Amour bilingue؟

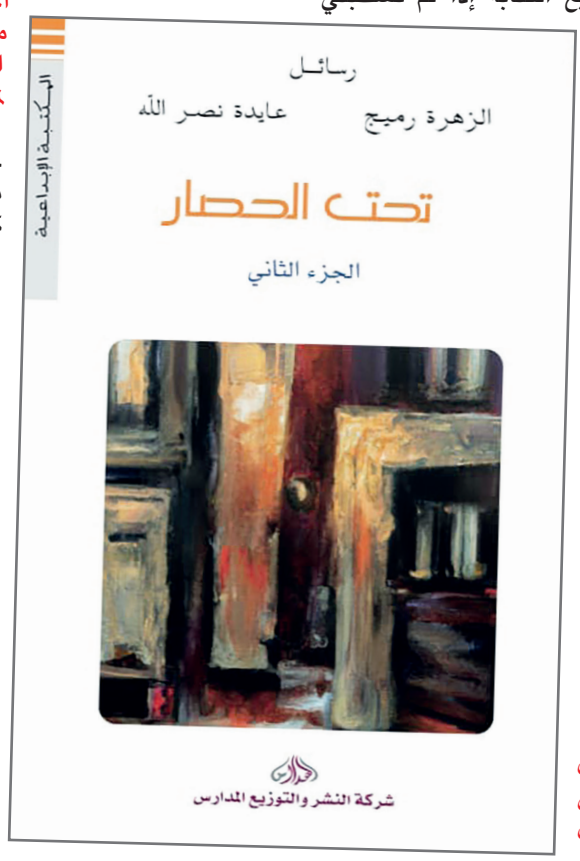
لا أعتبر نفسي أكتب بالعبرية، عدا بعض الرسائل التي كتبتها على سبيل التعبير، تنقيح وتصليح، لا أكتب بالعبرية، ولكن بعض القصص والأشعار تُترجم للعبرية كنوع من فرض ثقافتنا على الآخر. لا أستطيع استعمال كلمات كاتب ياسين بأن اللغة العبرية هي «غنيمة حرب» لأني لم أشعر أن اللغة العبرية غنيمة، فاللغة العربية ما زالت وستبقى هي الغالبة، وبها أصرخ وأحب وأحزن وأضحك. وربما بالنسبة للفرنسية كونها لغة عالمية، قد تثري متقنها نظرا للآداب والفلسفة الغنية المكتوبة بالفرنسية.

في الأدب العربي الحديث، تجارب في المراسلات، بين أدباء وأديبات (رسائل جبران خليل جبران ومي زيادة، المعداوي وفدوى طوقان، خليل حاوي ونازلي حماده، أنسي الحاج وغادة السمان، غسان كنفاني وغادة السمان، عبد القادر الشاوي خناثة بنونة...، لكن صوت المرأة يظل متواريا، حين تنشر الرسائل وتعمم. في «مراسلة مفتوحة» باللغة الفرنسية، على سبيل المثال، بين المحللة النفسية غيثة الخياط والكاتب عبد الكبير الخطيبي المغربيين، إعلان لصوت المرأة من دون تحفظ أو تردد (بالمناسبة فقد قمت بترجمة هذه الرسائل، بعنوان «رسائل قي التحاب»). هل من تفسير لهذه الظاهرة؟

-جميع تلك المراسلات جمعت بين كتاب وكاتبات، وقد تكون نوعا من بث لواعج قلب تختلف عن رسائلنا أنا والزهرة، وقد تكون قد كتبت منذ البداية بهدف نشرها. أنا والزهرة كوننا امرأتين من قارتين مختلفتين، هو ما أثبت لنا أن المرأة حتى وإن كانت في مجتمع بعيد فلها نفس المشاعر، وخاصة أننا وجدنا بيننا الكثير من الشبه من حيث علاقتنا بالمهمشين، نظرتنا للظلم والظلام، حتى أننا اكتشفنا أن زمرة دمنا واحده ونادره وهي(O)، كما أننا اكتشفنا قدرة العطاء والصدق بيننا. وكتابتنا على عكس كتابة الرسائل الأخرى، لم تتجمل وكانت سلسة عفوية، ولم نغير في مستوى اللغة، أبقيناها كما خرجت قبل قرار النشر. وما محوناه فقط الأمور الشخصية جدا، التي اعتقدنا أنها قد تسيء لبعض الشخصيات القريبة خاصة برسائلي.

في «عزيزي من وراء البحار» تكتبين إلى رجل مفترض، تقولين عنه إنه» قد يكون أي رجل في العالم، ولكنه موجود ما وراء البحار. لأني أينما سافرت أكتب له. وكأنه موجود في كل العالم. فعند مكوثي في أمريكا، في تل أبيب، وفي أم الفحم كنت أكتب له. إذن هو رجل ما وراء الوجود المكاني، عابر لمكاني الواقعي» لماذا اللجوء إلى هذه التقية لمخاطبة رجل افتراضي سديمي؟

إن الكتابة لرجل مفترض منحني حرية البوح أكثر من الكتابة لرجل معَرّف، وقد كنت أكتب له تارة كصديق وتارة كأب، وكونه مجهولا خلع عني كل الأغلال، خاصه أنه قد يكون في كل مكان، فالرسائل كتبت في عدة أماكن، في بلدي وفي عدة ولايات أمريكية، وفي جامعة تل أبيب، لهذا فلا يمكن لنفس الرجل ان يتواجد في جميع تلك الأمكنة إلا لو كان رجلا افتراضيا. ولهذا حمل الكتاب أحداثا مختلفة ومتنوعة واعتبر تسجيلا لما عبرته على مدار سنتين تقريبا، مما دعا بروفيسور شمعون ليفي أن يصفه برواية بانورامية. فوصف الأماكن والأحداث لم يكن ثابتا، وذلك بسبب تغير المكان والأحداث والأشخاص التي تغيرت أينما وجدت. وربما نبع من كوني أحب أن أكون ككاتبة حاضرة في كتاباتي وخاصة اليوميات، فقد مثلتُ المراقبة لكل ما يحدث حولي.



الذؤابة المتمردة

عبد الله زروال

أفردته عصبة «الحراكة»، كانوا ثلاثة في سن اليفع، أطوالهم متقاربة، سحناتهم متماثلة، ملابسهم مهملة، بعد أن اختلوا للتشاور أجمعوا على طرده؛ لأنه دخيل متعجرف مشؤوم، ذؤابته المثيرة استقطبت إليهم نظرات الاستهجان، وجلبت إليهم النحس، ومنعت عنهم الصدقات. تحرك، تفل يمنة، تلفت يسرة يغمغم بالشتم.

انتفض الأول فصفعه على قفاه، وقال: والله سمعته، قال عنا ضباع. نحن ضباع يا...؟

ركله الثاني بكل ما أوتي من قوة في مؤخرته.

قذفه الثالث بكلمات نابية، وهدده بشدخ رأسه بحجرة إن هو لم يغادر المكان في الحال.

لم يبد أية محاولة للدفاع عن نفسه، لكنه تلكأ في الانصراف، ولم يتوقف عن الغمغمة. أحاطوا به من كل جانب، وتناوبوا على دفعه، آخر دفعة أفقدته توازنه على حافة الرصيف، وكاد يكب على وجهه على قارعة الطريق. لم يجد حينئذ سوى الانسحاب مهزوما، مر بمحاذاة شرطي المرور، متظاهرا بالاستجارة والاحتماء. كان الشرطي منشغلا بالكلام مع صاحب سيارة رباعية الدفع واقفة في الممنوع، صاحب السيارة يضحك وينفث دخان سيجارته والشرطي يجاريه مبتسما، وبين الفينة والأخرى يلقي ببصره ليتابع حركة السير.

سار على الرصيف الآخر يسرح الذؤابة الصفراء الفاقعة النافرة من شعره الأسود الناعم. وقف على مبعدة يسيرة من المقعدة الباسمة، المقعدة في مكانها المعتاد تحت ظل شجرة هرمة، لا تمد يدا، ولا تحرك لسانا؛ إنما تكتفي بمتابعة المارة بعينين ضارعتين، وكلما أرسل أحدهم إليها نظرة، بسطت أساريرها التي ما تزال تحتفظ بفضلة من ملاحة غابرة، ورسمت على شفتيها ابتسامة تطفح بالمسكنة.

أخذ يدنو منها شيئا فشيئا، شزرته شزرة رادعة، لم يرعو، تمادى في الاقتراب، غمغم قائلا: الظل ظل الله. هددته بأنها سترفع صوتها بالصراخ إلى أن يتجمهر حوله الناس، وتفضحه شر فضيحة مدعية بأنه تحرش بها. أتى حركة تدل على أنها مخرفة، ثم خوفها بأنه سيقول للرائحين والغادين بأنها محتالة مخادعة، تستطيع المشي، بل تقدر على أن تركض لمسافات طويلة، ابتسم ابتسامة لئيمة، واندفع وسط الرصيف يستوقف السابلة ليستجدي ثمن فطور الصباح، هلالية وقهوة بالحليب، لكن جميع المارين كانوا يتحاشونه، يشيحون عنه، قال له أحدهم ساخرا:

- هلالية وقهوة بالحليب! اطلب الخبز.

وقال له آخر بعد أن صعد فيه الطرف من قدميه إلى ذؤابته الصفراء:

- بارد الكتفين، فالح في صباغة الشعر.

استدار حانقا فاصطدم بامرأة طوت الستين من عمرها، كانت تحث السير، ترنحت، شدت بقوة على حقيبتها اليدوية، اعتذر لها على فعلته غير المقصودة، سامحته بلا نقاش، واقتربت من المقعدة، وأخذت تفتش في حقيبتها. نادته المقعدة قائلة:

- تعال يا «شعر الزعفران»، وأخيرا زال النحس، هذه المرأة ستعطيني ككل شهر عشرة دراهم، سأعطيك منها خمسة دراهم، يا سيدي سأعطيك عشرة دراهم كاملة، ولا تريني وجهك المنحوس بعد الآن في هذا المكان.

طفقت المرأة تفتش في حقيبتها اليدوية، في داخلها، وفي جيبها الخارجي، ثم عادت أدراجها تولول:

- سرقوا المعاش. أنا متأكدة، وضعت المبلغ كاملا في المنديل، ودسست المنديل في الحقيبة، لا، الله يفكرنا بالشهادة، تذكرت أخذت منه ما زاد على أربعمائة درهم، خمسة وسبعين درهما.

قالت له المقعدة حانقة:

- «المنحوس يلقى العظم في الكبد».

هز كتفيه مظهرا عدم اكتراثه:

- انظري سأدخل المقهى، سأتخذ لي مكانا كأي زبون محترم، أفرقع أصبعي، فيمثل النادل أمامي على الفور، وأطلب ما أشاء، كم أشتهي هلالية، وقهوة بالحليب!

أغمض عينيه برهة كالداخل في حالة من التركيز، دخل المقهى، اقترب من أسرة ملتئمة يتبادل أفرادها الكلام في هدوء وانشراح، وأخذ يتحدث إلى رب الأسرة وهو يسترق النظر إلى ابنته وهي تتطلع إليه باستغراب، لم يكن يتوقع أن تكون ردة فعله بمثل تلك الحدة. ضرب الرجل على الطاولة بقبضته، فاهتز ما كان فوقها من كؤوس وفناجين وأطباق، واندلق عصير البرتقال، وطفق يردد: غير معقول، لا يمكن للمرء أن يرتاح من هؤلاء لا في الخارج، ولا في الداخل... تدخلت زوجته لتهدئته، وتذكيره بخطورة الانفعال على صحته، ثم انتقلت إلى ولدها تلومه على تثاقله في شرب عصيره.

أقبل النادل مسرعا، فزلت به القدم، ارتفع جسده في الهواء، رجل في الأعلى ورجل في الأسفل، ضربة مقص، سقط على الأرض متوجعا، انتهض متحاملا على نفسه دون أن تتغير ملامح وجهه الطيبة، وراح يمسح الطاولة، وهو يتأسف، ويسرف في التأسف. ثم أخذ يستحث، في غير غلظة، صاحب الذؤابة الصفراء النافرة على الخروج من المقهى، في تلك اللحظة سمع زبون من أقصى المقهى يصيح:

- دعه، أحضره إلى هنا، أعطه ما يريد، على حسابي...

كرر الزبون «على حسابي» مرتين بنبرة لا تخلو من مراءاة. جلس ذو الذؤابة النافرة إلى جانبه وعيناه تبرقان من الارتياح. وقف النادل ينتظر الطلب، لم يطلب هلالية وقهوة بالحليب، طلب منه مهلة للتفكير؛ فيما الزبون الكريم منهمك في تناول فطوره، خلط بقطعة الخبز الأخيرة ما تبقى من صفار البيض وبياضه، ومسح بذلك كله آثار الجبن، وزيت الزيتون العالقة بحاشية الطبق، وحين هم برفع اللقمة، رن هاتفه، نظر ليعرف المتصل، قذف اللقمة في فمه الأفوه، لاكها، ابتلعها، لعق الأصابع، كل ذلك والرنة متواصلة: «مولاي صل وسلم...» رفع الهاتف إلى أذنه، ضرب على رأسه، وخرج مسرعا، لحقه النادل وهو يجر رجليه يحاذر الزلل، وجده قد اختفى في الزحام.

عاد النادل إلى ذي الذؤابة النافرة يحادثه:

- ماذا تنتظر؟

- أنتظر تناول الفطور، فكرت، لن أتناول هلالية وقهوة بالحليب، قررت أن أتناول فطورا كالفطور الذي تناوله ذلك الرجل. ألم يقل لك أعطه ما يشاء؟

- أنا لا أعرفه، إنه زبون عابر، أخشى ما أخشاه أن يكون نصابا خدعني كما خدعني أحدهم مرة، يوم مشؤوم من بدايته، أليس غريبا أن يحدث ذلك كله في هذا الصباح؟

عيشة الخادمة، لم تحضر، قالت هذه المرة بأن زوجها اشتد عليه المرض، فرافقته إلى المستشفى.

معد الطلبات رفض القيام بأي عمل زائد على عمله.

أحد الزبائن أسر لي بأن مالكي المقهى تنازعا، وينويان فض الشركة التي تجمعهما.

مسير المقهى، قريب أحدهما، أهمل التدبير، وانشغل بالسمسرة، لا يرد على المكالمات.

عظامي كادت تنكسر جراء تلك السقطة.

إذا لم يعد ذلك الزبون أنا الذي سيتورط في أداء الفاتورة ...

بدا على محيا ذي الذؤابة النافرة رثاء غامر لحال النادل، قام من مكانه وقد خاب مسعاه. اقترح عليه النادل أن يدخل إلى المطبخ ويغسل ما تراكم من الأواني، على أن يتدبر أمر فطوره، رد عليه منتفضا:

- أنا أغسل الكؤوس، هل أنت أحمق؟ أنا لم يسبق لي أن غسلت كأسا واحدة طوال حياتي. لنا خادمة تقوم بجميع أشغال البيت.

عجب النادل لأمره، فسأله:

- ما الذي رماك هذه الرمية إذا؟

راح يحكي له حكايته، كيف انقلبت حال والده فجأة رأسا على عقب، كيف اقتحم غرفته ثائرا هائجا، كسر قيتارته، مزق صور نجم فريقه المفضل الملصقة على الجدار، أخذ الهاتف، صادر أوراق الدراجة النارية، انتزع مفتاح الدار، حاولت والدته الدفاع عنه، دفعها، أمسك بذؤابته يكاد ينتفها، ولما حاول ثنيه عن ذلك، أخذ يضربه ضربا مبرحا، فخرج من الدار هاربا مقهورا، وجاء إلى هذه المدينة يهيم في الشوارع، ويتنقل بين الأرصفة، إلى أن وجد نفسه بين جماعة من «الحراكة»، يصنع ما يصنعون، يتسكع، يتسول، يقف في المدارات الطرقية، يتحين الفرصة لتسلق شاحنات النقل الدولي.

سأله النادل عن السبب، أومأ إلى ذؤابته الصفراء النافرة: وقال:

- هذه هي السبب، تصور قال الوالد بأنها هي السبب في الإفلاس، وحلول النقمة، وزوال النعمة، وفقدان البركة، أنا لا أفهم ما علاقة هاته الشعيرات بكل ذلك.

قال له النادل وقد رق لحاله:

- ماذا تشرب؟ على حسابي. لم لا تقصها وتريح وتستريح؟

قام رافضا معاندا، تقدم بخطوات مترددة، وقف على العتبة، اشرأب بعنقه ينقل بصره، ويمشط بيده ذؤابته:

- الرصيفان يفيضان بالمارة.

- السيارة الرباعية الدفع ما زالت واقفة في الممنوع.

- الشرطي يراقب حركة السير.

- المرأة التي سرق منها المعاش، تقف في المكان الذي وقع فيه الاصطدام، وتشرح منتحبة لرجل يصغي إليها بكل اهتمام.

من أعمال الرسام الأمريكي إيساو أندروز

الفراغ

مصطفى مَلَح

ما يَحْدُثُ لَيْسَ فِراراً مِنْ قَدَرٍ ،
أَوْ مِنْ بَشَرٍ ،
أَوْ جُبْنِ حِصَانٍ وهْوَ يَنطُّ على المِتْراسِ ،
ولَيْسَ نكوصاً في جَمْعِ الحطبِ الشَتَوِيِّ ،
لِتَدفئةِ الأيّامِ ،
وحَبّاتِ البَرَدِ المَرْكونَةِ في التَّفْكيرِ ،
ولكنْ رَأْيُ العَقْلِ ؛
مُجَرَّدُ رَأْيٍ خامَرَني ؛
أَنْتُمْ كابوسي ،
فِزّاعاتي ،
حَمّالو نَعْشي ،
فلماذا يُطْلَبُ مِنّي تَوْقيعُ الصُّلْحِ المَشْبوهِ ،
مَعَ الغيلانِ وأبْناءِ الشَيْطانِ؟
سَأُهَجِّرُكُمْ ،
وأَحُطُّ رِحالي في أَرْضٍ أَسْتَوْطِنُها وَحْدي ،
مِنْ غَيْرِ مُؤامَرَةٍ أَوْ تَحْوينٍ أَوْ تَهْديدِ ..

ما يَحْدُثُ لِلْغَزّاوِيّينَ :
تَحَطُّمُ تِمْثالِ البَلّوْرِ بِإزْميلِ التَّلْموديّينَ ،
وتَهْجيرٌ لِحَمامِ اللهِ إلَى المَنْفى العاري ،
مِنْ أَجْلِ بِناءِ عُروشٍ ،
واسْتِهْدافُ نُعوشٍ ،
في مُسْتَوْطَنَةٍ تَتَناسَلُ يَوْمِيّاً ،
لإقامَةِ أَبْناءِ الشَيْطانِ بِها ..

ما يَحْدُثُ لِلْغَزّاوِيّينَ :
خُروجُ النَّيْزَكِ عَنْ مَجْراهُ ،
مُؤامَرَةٌ ضِدَّ الكِنْعانِيّينَ ؛
رُعاةُ الضَّوْءِ بِأَرْضِ الشامِ ،
ومَنْ غَرَسوا الزَيْتونَةَ يَسْقيها دَمُهُمْ ..

ما يَحْدُثُ لَيْسَ فِراراً مِنْ قَدَرٍ ،
أَوْ مِنْ بَشَرٍ ،
بَلْ رَأْيٌ خامَرَني ؛
أَنْ أَرْكَبَ راحِلَتي وأَطوفَ على عَجَلٍ بِديارٍ أُخْرى ،
أَنْ أَتَبَنّى فِكْرَ البُلْبُلِ والشُّحْرورِ ونَقّارِ الخَشَبِ
الغَرّيدِ ،
ولا يَعْنيني فِقْهُ الشّيعَةِ في مَسْحِ القَدَمَيْنِ ،
ولا شِطْحاتُ الصّوفِيّينَ على الأَعْتابِ ،
ولا تَأْويلُ أَشاعِرَةٍ لِصِفاتِ اللهِ ،
ولكنّي أَتَبَنّى رَأْيَ التَّيْنَةِ في إمْطارِ دِجْنَبِرَ ،
رَأْيَ الأَغْصانِ المَكْسورَةِ في فَأْسِ الحَطّابِ ،
ورَأْيَ الصَّقْرِ الجائِرِ في أَحْزانِ الأَرْنَبِ ،
أَمّا ما سَيَقولُ مُسَيْلِمَةُ العَصْرِيِّ ،
وما سَتَقولُ وَصايا الكاهِنِ ،
أَوْ تَشْريعاتٌ يَتَداوَلُها الاثْنا عَشَرِيُّ ولا تَأْويلُ المُعْتَزِلِيِّ ،
سَأُنْصِتُ لِلأَنْهارِ فَقَطْ ،
وصَهيلِ الأَشْجارِ المَحْكوكَةِ بِالرّيحِ اللَّيْلِيَّةِ ،
دونَ رِماحٍ أَغْرِسُها ،
أَوْ سَبْيٍ أَنْكِحُها ،
أَوْ بَيْتٍ أَهْدِمُهُ ،
أَوْ رَأْيٍ أُعْلِنُهُ ..

ما يَحْدُثُ لَيْسَ فِراراً مِنْ قَدَرٍ ،
أَوْ مِنْ بَشَرٍ ،
أَوْ رَهْبانِيَّةً نَصْرانِيٍّ في دَيْرٍ ،
أَوْ مَوْقِفَ مُكْتَئِبٍ أَعْمَتْهُ العَتْمَةُ ،
لَكِنّي ذو تَخْطيطٍ ؛
أَنْ أَنْسِفَ إحْساسَ الآلَةِ ،
مِنْ تَفْكيرِ الكائِنِ ،
أَنْ أَتَفَقَّدَ أَيْتامَ الحِيتانِ ،
وزَرْعَ المَوْجِ الرّومانْسِيِّ بِزُرْقَتِها ،
أَنْ أَكْتُبَ أَشْعاراً ،
في مَدْحِ التّينِ وأَعْماقِ الزَّيْتونِ ،
وأَنْ أَتَوَسَّطَ ،
في عَمَلِيَّةِ صُلْحٍ ،
بَيْنَ بَنادِقَ في يَدِ قَنّاصٍ في السَّفْحِ ،
وبَيْنَ الرِّيشِ الأَبْيَضِ في جِسْمِ العُصْفورِ ،
وأَنْ أَتَخَلَّصَ مِنْ عاداتي ؛
لَنْ أَتَحايَلَ ،
لَنْ أَتَكاسَلَ ،
لَنْ أَتَقاتَلَ ،
بَلْ أَنْمو كالطُّحْلُبِ بَيْنَ صُخورِ الشَّطِّ ،
بِلا خَوْفٍ مِنْ مَدٍّ أَوْ جَزْرٍ ،
أَنْمو وأَصيرُ صَديقَ مَحارٍ ،
والأَمْواجُ تَصيرُ رَفيقاتي ..

ما يَحْدُثُ لَيْسَ فِراراً
مِنْ قَدَرٍ ،
أَوْ مِنْ بَشَرٍ ،
بَلْ يَحْدُثُ تَصْحيحٌ فَوْرِيٌّ لِلتَّخْييلِ الكَلاسيكِيِّ ؛
أَنا بَطَلُ التْراجيدْيا أَسْقُطُ في وَسَطِ المَيْدانِ ،
فَتُلْقي بِنْتٌ في العِشْرينَ على جَسَدي أَزْهاراً ،
كَلاّ !
هذا عَرْضٌ تَقْليديٌّ ،
سَوْفَ أُصَحِّحُ هذا التَخْييلَ المَشْروخَ ،
لأُصْبِحَ ذاكَ الطِحْلُبَ في التَيّارِ ،
وحِينَ أَموتُ تُقَبِّلُني المَوْجاتُ ،
فَأُبْعَثُ حَيّاً قُرْبَ مَحارٍ ،
تَحْتي اليَمُّ وفَوْقي اليَمُّ ،
وبَيْنَهُما أَرْتاحُ أَنا !

ما يَحْدُثُ لَيْسَ فِراراً مِنْ قَدَرٍ ،
أَوْ مِنْ بَشَرٍ ،
بَلْ فَرْحَةُ حَسّونٍ بِسُقوطِ الزَّخّاتِ اللَّيْلِيَّةِ ،
هادِئَةً كَمُرورٍ نَسيمٍ بَيْنَ جُذوعِ السَّرْوِ ..
لَكَمْ عانَيْتُ ،
وكَمْ قاسَيْتُ ،
أَخيراً صارَ بِإمْكاني تَرْكُ البَشَرِيّينَ الأَعْرابِ ،
وبَدْءُ حَياةٍ ثانِيَةٍ مَعَ عُصْفورٍ ،
أَوْ قُرْبَ مَحارٍ ،
دونَ فِرارٍ مِنْ بَشَرِيٍّ ،
بَلْ هُوَ رَأْيي أُعْلِنُهُ :
لا يَعْتَقِدَنَّ المَرْءُ بِغَيْرِ عَقيدَتِهِ :
لَنْ أَتْبَعَ ما دَرَجَ التَيّارُ عَلَيْهِ ،
فَجيناتي لا تُشْبِهُ جينات الآلافِ ،
ولي جَسَدٌ لا يَسْكُنُهُ غَيْري ،
وإذا ما مِتُّ فَلي كَفَنٌ لا يَلْبَسُهُ غَيْري ،
سَأَكونُ أَنا ،
مِنْ غَيْرِ مُطابَقَةٍ أَوْ تَشْبيهِ ،
سَأُوَجِّهُ بُوصَلَتي نَحْوَ المينَاءِ ،
وأَرْحَلُ في سُفُنِ البَحّارَةِ ،
صَوْبَ فِراغٍ لَيْسَ بِهِ جُزُرٌ ،
أَوْ وَحْشٌ أَوْ بَشَرٌ ،
سَأَكونُ وَحيداً مِثْلَ أَبينا آدَمَ ،
تَحْتي أَرْضُ فِراغٍ ،
فَوْقي سَقْفُ فِراغٍ ،
والأَبْعادُ هُنا لا شَكْلَ لَها ،
فَكَأَنَّ فِراغَ الأَمْكِنَةِ ابْتَلَعَها !

ما يَحْدُثُ لَيْسَ فِراراً مِنْ قَدَرٍ ،
أَوْ مِنْ بَشَرٍ ،
بَلْ تَرْكُ العالَمِ مُمْتَلِئاً بِعَناصِرِهِ ،
ودُخولُ فِراغٍ لا يَفْنى !

أبناءُ النّورِ وأبناءُ الظّلام

The children of light and the children of darkness

الجزء الثالث والأخير

د. محمد سمكان

السياق

A struggle between a children of light and the children of darkness,) between humanity and the law of the jungle. This is a battle not only of Israel against these barbarians but it's a battle of civilization against the .barbarism)

«إنّه صراعٌ (أو تدافعٌ) بين أبناء النّور وأبناء الظلام، بين الإنسانية وقانون الغاب، إنّها ليست، فقط، معركة إسرائيل ضد هؤلاء البرابرة، وإنما هي معركة الحضارة ضد البربرية.»

توقيع: بنيامين نتنياهو رئيس وزراء إسرائيل.

نقارب في هذا المقال التضامني مع شعبنا وأهلنا في فلسطين السليبة قضيةً عقديّة وسياسيّة عزَف على وَتَرها السّاسَة الصّهاينة ورجال الدّين المُتَصَهينين والمُسَيّسين لخدمة أهداف حزبيّة وسياسية أكثر منها دينية تتجلى في الحفاظ على كتلتهم المؤثرة في الكنيسيت الإسرائيلي، وضمان موقع قدَم في التّحالفات السياسية التي ستَسُوسُ الكيان بعد «طوفان الأقصى»، وتؤثر في سياساته الداخلية، خاصة، سياسة القمع والقتل والاستيطان والتهجير... والتحريض العنصري على «إنسانية» الإنسان الفلسطيني، كما سعى نتنياهو ، من خلال هذا الخطاب، إلى دغدغة مشاعر بعض دول الغرب المسيحيّ المساند والداعم للصهيونية العالمية؛ إذ خَندَقَ نفسه في الخندق نفسه بمعيتهم، وعيَّن نفسه ناطقا باسم «الغرب الاستعماري» ومدافعا عن «قيمه العنصرية».

حرب «النّور» و«الظّلام» في غزة كما يراها بعض الصّحَفيّين الشّرفاء في الغرب:

على الرغم من الآلة الإعلامية الضّخمة المُسخّرة لخدمة الصهيونية العالمية والأموال و«الكفاءات البشريّة» المرصودة لها، لا يعدَم الغربُ، من شرفاء من أمثال الصحافيّ الأمريكيّ كريس هيدجز Chris Hedges الذي خرج بتصريح حول الوضع في غزة والنوايا المبيّتة للاحتلال الصهيوني في تنفيذ حملة تطهير عرقيٍّ، مع سبق إصرار وترصّد، بغزّة الأبيّة؛ يَقول هيدجز: «اجتياحُ وقصفُ غزّةَ !، لا يتعلق الأمر بتدمير حماس، لا يتعلق الأمر بوقف إطلاق الصّواريخ على إسرائيل، لا يتعلق الأمر بتحقيق السّلام، القرار الإسرائيليّ بسيادة الموت والدّمار على غزة باستخدام الأسلحة الفتّاكة في ساحة المعركة الحديثة على عدد كبير من السّكان المدنيّين العُزّل، هي المرحلة النهائية في العقود الطويلة، هي حملة التّطهير العرقيّ للفلسطينيين.

إنّ الهجوم على غزّة يهدف إلى خلق حالة من الفوضى البائسة، و«الغيتوات» (مناطق العزل) الفقيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة، حيث ستكون حياة الفلسطينيين بالكاد مُستدامَة، ويتعلق الأمر، كذلك، ببناء سلسلة من الحَلقات الفلسطينية، وجيوب حيث سيكون للجيش الإسرائيلي القدرة على إيقاف الحركة، والغذاء، والدواء على الفور، وقال وزير الدفاع الإسرائيلي: «إنّ إسرائيل منخرطة في الحرب حتى النهاية المريرة ضد حماس في غزة.»

حربٌ، يضيف هيدجز، تستخدم فيها إسرائيلُ طائرات هجومية، وسُفنًا بحريّةً مُتطوّرة، لشَنّ هجَمات وقصف مُخيّمات اللاجئين المكتظة والمدارس والمجامع السّكنيّة والمساجد، والأحياء الفقيرة لمهاجمة السّكّان الذين ليس لديهم أيُّ قوّة جوية، ولا دفاع جوّيٍّ، ولا بحريّة، ولا أسلحةً ثقيلة، ولا وحَدات مدفعيّة، ولا دروع ميكانيكية، لا وحدات القيادة والسيطرة، ولا جَيش، ويسمّيها [الاحتلال] حربا؛ إنّها ليست حربا، إنها جريمة قتل، وكانت صور الأطفال الفلسطينيين القتلى تصطف في شكل خطيٍّ وكأنّهم نُوِّمُ على أرضية المستشفى الرئيسي في غزة، وهي استعارة وصورة لما سيؤول إليه المستقبل. وستتحدّث إسرائيل من الآنَ فصاعدًا عن الفلسطينيّين بلغة الموت، ولغة الموت هي كل [ما تَتقنه آلة الحرب الصهيونية]، وسيُسمَح للفلسطينيّين بالرّدّ. إنّ استخدام الرُّعب والجوع لكسر إرادة السّكّان هو أحدُ أقدم أشكال الحرب.»

إنّ الأوضاع المأساوية اليوم في غزة تقول بأنّها حرب بربريّة وهمجيّة على شاكلة الحروب البدائية التي كانت تخوضها البشرية قديما، والتي بدأت في الانتفاء مع شيوع «التحضّر والتمدّن»، ولكن يبدو أنّ جيش الحرب الصهيونيّ لا حظ له في أيٍّ منهما.

شيخ النورانيّة الصهيونيّة: المُقدَّم أفيخاي أدرعي

«الشيخ» أفيخاي أدرعي، كما أصبح يلقّبه البعض، وهو برتبة مُقدَّم(Lieutenant- colonel) في الجيش الإسرائيليّ وبذلك فهو يُمثل جهازا رسميّا، خرَجَ علينا في ذكرى «الهولوكوست» في 27 يناير 2024 بخطاب مستفزّ، وبدون حياء ولا مداراة لمشاعر العرب والمسلمين عبر العالم- الصّامتين منّا والمنتفضين- صرَّح أنّ هذه الإبادة الجماعيّة التي يقترفها الجَنديّ الصهيوني في غزة وفي الضّفّة الغربية بتمويل ومباركة من الغرب هي «حرب يهودية مقدسة» (ينظر مقطع فيديو على اليوتوب)، وهو هنا إنما يكرّر قول سلفه من المستعمرين حين مكّنتهم بريطانيا من فلسطين، لأوّل مرّة من طريق «وَعد بلفور»، وداست أقدامُ قائدهم أرضنا المقدّسة، قال: «هذه آخر حرب صليبيّة» (محمود محَمَد شاكر: حديث الدولتين، مجلة الرسالة، العدد 746، 20 أكتوبر 1947)، وكان الشيخ شاكر، رحمه الله، دائما ما يردّد: «لا تقبلوا مساعدة، ولا تنتظروا عطفا.»

موقف المثقف المغربي من «طوفان الأقصى»: طه عبد الرحمن أنموذجا

اعتبر الأستاذ طه عبد الرحمن أنّ عملية «طوفان الأقصى» «تُعدّ بحقّ دفاعًا عن النفس، مستنكرا مطالبة إسرائيل دول العالم بإدانتها»، وعدّد ستة أَوْجُه تدعم شرعيّة المقاومة ضدّ المحتلّ الصّهيونيّ، وهي ذات أهمية قصوى، ويُهمّنا منها في هذا المقام، قول الأستاذ: «والوجه السادس، كائنا ما كان، يوجب على ضحيّته مُقاوَمَته. فما الظنّ باحتلال «مبنيّ على أساطيرَ غابرةٍ تدعو إلى إبادة السّكّان الأصليّين».

وختم طه عبد الرحمن بالقول إنّ: «الشرّ المطلق الذي تمثّله إسرائيل» جعلها تقلب القيَم رأسًا على عَقب، فتَعْتبر الدّفاعَ عن النّفس منْ حقها، لا منْ حقّ المعتدَى عليه.» (يَنظر موقعَ الجزيرة.نت)

«ظلامية النورانيّين»: عضوٌ بارزٌ في الكونغرس: «نريد أن نرى الفلسطينيّين يموتون جوعًا.»

تنقل وسائل التواصل الاجتماعيّ «حوارا موَثّقا بالصّوت والصّورة» دار بين ما يبدو أنّهما ناشطتان في حقوق الإنسان، وبين النائب في الكونغرس السناتورَ براين ماست عن الحزب الجمهوري، وهو عضو معروف بمناصرته للصهيونية وارتدى الزيّ العسكريّ الإسرائيلي أكثر من مرة بمبنى الكونغرس. وننقل الحوار كما شاهدناه واستمعنا إليه:

إحدى النّاشطتين: ألم ترَ صُوَرَ كلّ هؤلاء الأطفال الذين قُتلوا؟

السّناتور بَراين ماست: هؤلاء ليسوا مدنيّينَ فلسطينَيّنَ أبرياءَ حول العالم .

إحدى الناشطتين: ماذا عن نصف مليون إنسانٍ يموتون جوعا؟

السناتور براين ماست: النصف مليون إنسان الذين يموتون جوعًا هم أشخاصٌ ينبغي عليهم الخروج [من غزة]، وتشكيل حكومة لا تهاجم إسرائيل بشكلٍ يوميّ.

رسم من وحي الفنتازيا يجسد نتنياهو كما يتصور نفسه بخيال مريض.

إحدى الناشطتين: إنّهم أطفال، إنّهم أطفال في السّابعة، والحادية عشر، والتاسعة من عمرهم... لقد دمّروا بنية تحتيّة في غزةٍ أكثر مما تمّ تدميره في (دريسدن).

أقول: وتقصد هذه الناشطة قصف منطقة دريسدن الألمانية خلال الحرب العالمية الثانية ما بين 13 فبراير و15 فبراير 1945 من قبل الحُلفاء، وبشكل كبير من طرف سلاح الجوّ البريطاني، وقد فاق عدد القتلى الألمان 35000 ضحية، ولم يتمّ التعرف إلا على حوالي 25000 منهم، على الرّغم من أنّ هذه المدينة لم تكن تشكل هدفًا عسكريًا استراتيجيا؛ لأنّها كانت مدينة ثقافيّة، ولكنّ الغرض كان هو الضّغط على الألمان للاستسلام بمُفاقَمَة الخسائر البشريّة المدنيّة، كما فعلوا في اليابان بقصف هيروشيما ونكازاكي لإجبار الإمبراطور الياباني على فرض الاستسلام على جيش «الكاميكاز» الإمبراطوري بعد معركة «بيرل هاربر»، وكما يفعلون اليوم في غزة لفرض الاستسلام على فصائل المقاومة الفلسطينية بتكثير الخسائر البشرية في صفوف المدنيّين، وتدمير البُنى التحتيّة بغزّة وجعل الحياة مستحيلة فيها. ويبدو أنّ هذه الأعمال العسكرية هي «عقيدة حربية» تُدرَّس في معاهد وأكاديميات هاته الجيوش التي لا تكترث للفدائح في الأرواح المدنيّة البريئة؛ بل الأهم لديهم تحقيق النصر وبأيّ ثمن.

السناتور براين ماست: وهناك بنية تحتية أخرى يجب تدميرها. ألمْ تسمعيني؟ هناك المزيد الذي يحتاج إلى التّدمير، وسيكون هناك المزيد مما سيتم تدميره.

إحدى الناشطتين: هل تريدون رؤيتهم يموتون جوعا؟ وكالة الأونروا (وكالة غوث اللاجئين) هي من تبقيهم على قيد الحياة.

السناتور براين ماست: أنا أريد أن أتأكّد من ألّا نعطي دولارا واحدا أو سنتا واحدا للأونروا، وأن تُلغى تماما.

إحدى الناشطتين: لماذا؟ لماذا؟ لقد تم إنشاؤها في عام 1948 لخدمة لاجئي فلسطين، هذا هو الغرض الذي أُنشئت من أجله، الأمم المتحدة أنشأتها؛ لأنّ الفلسطينيين هُجّروا من مساكنهم...

السناتور براين ماست: والأمم المتحدة كانت غبية لإنشاء الأونروا !

إحدى الناشطتين: أنتَ بلا قلب، هل تُدرك مدى قسوتك؟ هؤلاء الأطفال يُذبَّحون، والآنَ تريدُ أن تأخذ القليل الباقي من الطعام والماء والإمدادات والدّواء، هل تريد أن تأخذ القليل الذي لديهم؟

السناتور براين ماست: سأتأكّد من أنّ دولارات ضرائبكم لا تذهب للأونروا، سأفعل كل ما في وسعي للتأكد من ألّا تذهب إليهم (المصدر: نون بوست NooNpost)

وكتب في تغريدة نشرها يوم 13 أكتوبر 2023 على حسابه في تويتر: As the only member to serve with both the United State Army and the Israel Defense Forces , I will always stand with Israel.

«بوصفي العضو الوحيد الذي خدم في جَيْشَيْ الولاياتِ المتحدة وقوات الدّفاع الإسرائيليّة معًا، سأقف دائما في صف إسرائيل.»

حاخامات إسرائيل -»النورانيّين»- يحرّضون على الإبادةِ الجماعية في حقّ شعبنا الفلسطينيّ:

يُمثل هؤلاء الحاخامات الإسرائيليون ثمرة زواج السّياسة بالدّين، واستثمار الأخير لخدمة الإيديولوجيا الصّهيونية عبر العالم من خلال استقطاب السّاسة والحصول على دعمهم مقابل مصالح متعددة مادية ومعنوية.

يقول أحدِ هؤلاء: «علينا محو حماس ، وما يتعين على إسرائيل فعْله، والذي أمل بالطبع أنهم سيفعلونه، هو أنهم سوف يَمْحونَ غزّة (Raise GAZA) وسوف يُدمّرونها (and destroyed it) ما هو مُهمٌّ للفهم، أنّ منطق الحرب قائم على الخطّة الإلهية (Divine plan)

وقال آخر: «لا تسمح التوراة بإحلال الرّحمة على الإطلاق أثناء الحرب، لا على الأطفال، ولا على النساء، ولا أيّ شخص.» وقال آخر: «لكن الفكرة، هنا، تحديدا أن هاشيم (الله) يقول: لا ترحموا الأطفال، اقتلوا جميع أطفالهم أيضا. لماذا؟ لا فرق بينهم وبين أبنائهم، في غضون عشر سنوات من الآن سوف يهاجمكم هؤلاء الأطفال، (هاشيم) أعلم، الله أعلم (God knews).»

ويصرّح آخر: «نحن لا نلعب وَفقا لقواعدكم، فنحن نلعب وَفق قواعد التوراة.» ويُردِف آخر: «الآية فَيَ الكتاب المقدّس تقول: طوبى لمن يأخذ أطفَالَ بابل (بلاد ما بين النهرين: دجلة والفرات بالعراق) وإدوم (الأردن اليوم)، ويسحقهم على الصّخر، تماما مثلما فعلوا بنا، هذا ما نقوله قبل الجلوس. أليس كذلك؟ هذه نهاية المطاف. الانتقام النّهائي، الانتقام مرة أخرى. أكرّر: أطفال أبرياءُ طوبى لمن يأخذ الأطفال ويهشمُهم ويقتلهم على الصّخر.» وزاد آخر: «نقتل جميعَ الرّجالِ وجميعَ النّساءِ، حتّى الأطفال الرّضع، رائع !!»

وقال آخرُ وهو يزور ساحة الحرب: «كنْ مُنتصرًا واقْض عليهم، ولا تترُك أحدًا خلفك، امحُ ذكراهُم، امْحُهم وَعائلاتهمَ، وأمّهاتهم وأطفالهم، هذه «الحيوانات لا مجال لتعيش بَعدُ، بكل ما لدينا من قوّات، الدّمّار التّامّ، ادخلوا ودمّروا، كما ترون، سنشهدُ أشياءَ لم نَحلم بها أبدًا، دعهم يُلقون عليهم القنابل ويمحونَهم، كل النّبوءات التي أرسلها الأنبياءُ على وشك التحقق.» (المصدر: meemmagazine.net)

«فرسان النور»: بين الحقيقة والخرافة: الملمَحُ التاريخيّ لمفهوميْ النّور والظلام

لعل المقصودَ بـــ «فرسان النّور» أوْلائكُمُ الفُرسانُ الذين تطوّعُوا لحمايَة الحُجَّاج المسيحيّين الوافدين من أوروبا على القدسَ تبرّكًا وزيارة لمولد ومنشأ المسيح عليه السلام، والذين كانوا في مُعظمهم من الطاعنينَ في السّنّ ومن العُزّل فكانوا يتعرّضون لسَلْب الأرزاق أو الأرواح من قبَل قُطاع الطّرُق؛ فتطوّعَ هؤلاء الفُرسان لحمَاية الحَجيج، وكَان ذلك بعد نهاية «الحرب الصليبية الأولى» (1096م – 1099م)، وبحلول سنة 1118م أُعْلِنَ عن تأسيس «فرسان المَعبد» أو «فرسان الهيكل»، وبحلول عام 1128م وبعد عوتهم إلى أوروبا عُقد مجلس كَنَسيٌّ ترأسّه القديس بيرنارد، تمّ الاعتراف فيه رسميًا بفرسانَ الهيكل نظاما دينيّا- سياسيّا، ومُنح قائدهم، آنئذ، هيوغز دو باين، يومها، منصب السيد الأعظم، وبات وأتباعه يعرفون بـ»الرهبان المحاربين» و»الجنود السّريّين»، ثم وَضع لهم القدّيس قانونًا وألزمهم، بواسطةِ القَسَم، التّصرّف وَفقه، وعدم مُخالفته.

ولعلّ ما يُهمُّنا في هذا النّبْش في التاريخ هو صفات هؤلاء الفرسان، فقدَ ذكر المؤرخون أنهم في بداية أمرَهم أظهروا زُهْدًا وتقشّفا وكذا شجاعة على نَحْو لا نظير له، فكانوا، مثلا، يفتخرون بأنّهم لا يُبدّلون ملابسَهمْ حتى تهترئ أو تمزّقَها سيوف الأعداء. (راجي عنايت: جماعات وعقائد عجيبة)

ويورد عنايَت، أيضا، أنّ القدّيس بيرنار كبيرَ الرّهبان في دير كليرفو (شرق فرنسا)، كَتب عنهم: «تراهم يمتنعونَ عن تمشيط شعورهم، ونادرا ما يغتسلون، يعلوهم العرَق والتراب.» وقد أقسم هؤلاء على الفاقة والعفّة والطاعة، ثم ألزموا بحلق شعَرهم، وحُرّم عليهم حلق لِحاهم، حتّى يُميّزوا أنفسَهم عنَ الآخرين.

وإجمالا، فسمات الحياة اليومية كانت صارمةً في التّقليد الرُّهبانيّ والعسَكريّ لهؤلاء، فكلّ أعضاء النّظام ألزموا، مثلاً، بأنْ يَلبسوا رداءً أبيضَ من معاطف وعَباءاتٍ، حتّىَ اشتهروا بزيّهم الأبيض ذاك.

ويذكر كتّاب «فرسان الهيكل والمحفل الماسوني»، أن قانون النظام قد نصّ على أنه «من غير المسموح لأي شخص بأن يلبس الرداء الأبيض، أو أن يمتلك عباءات بيضاء، باستثناء فرسان السّيّد المسيح.»

أمّا الأهمية الرمزيةٍ لذلك، وَفق ما يروم القانونُ توضيحَه، فهي كالتالي: «إلى كل الفرسان المعروفين، نقدّم في الشتاء والصّيف الملابس البيضاء إن لم يحصلوا عليها من قبل، إذ إن أولئك الذين اختاروا أن يَهْجروا الحياةَ المظلمة يَعلمون أنّهم بذلك سيُودِعُونَ أنفسَهم إلى خالقهم بحياة بيضاءَ نقيّة.»

وتخبرنا بعضُ المصادر أنّ رجال الدينً المسيحيّينً لم يتّفقوا كثيرا مع فكرة ظهور هذا المزيج الفريد من الرّهبان والفرسان، إذ اعتقدوا أنّ الإنسان لا يُمكن أن يخدمَ الرّبَّ كمُحارب، كما أنّ القتل لا يتوافق مع تعاليم يَسُوعَ (المسيح عليه السّلام).

لكنَّ القديس بيرنار تزعّم، آنذاك، دَعْمَ هذا التّنظيم الدّينيِّ والعسكريِّ؛ إذ لم يكونوا في نَظره مُجرّد مُحاربين يُقاتلون المسلمين، إنّما يُحاربون الشرَّ، وهكذا يُطهِّرون «الأرض المقدّسة» (راجي عنايت: جماعات وعقائد عجيبة)، فربط الشر والظلام بالمسلمين هو محور فكر «فرسان النّور» وهو امتداد لفكر كنسيّ عنصريّ تحريضيّ علينا وعلى معتقداتنا، وهو الدّور عينه الذي تضطلع به، اليوم، الكثيرُ من وسائل الإعلام الغربية، كما أنّ «الملابسَ البيضاء» الخاصّة بهم واللونَ الأبيض الذي مَيّزَ معاطفَهم وعَباءاتهم يُحيل سيميائيّا، في غير غموض ولا ارتياب، إلى دِلالة النّور التي يمثّلها هَؤلاء الفرسان في نظر الكنيسة.

على سبيل الخَتْم:

لقد كانَ ملكُنا الحسنُ الثاني رحمه الله بحَصافَته وحنْكَته السّياسيّة وثقافته الواسعة وقراءاته الاستشرافية المَوفّقَة للمستقبل التي عهدناها فيه مُدركا لجوهَر الصّراع بيننا وبين «القوى العُنصريّة» في الغرب، وهو صراع حضاريّ يتغذّى على مُخلفات الماضي وتدافُعات الحاضر ومخاوف المستقبل. وقد توقّع رحمه الله منذ عُقود خَلتْ سياسة التّصعيد العسكريّ الوحشيّ التي يسلكُها الكيان الإسرائيليّ في يومنا هذا حين قال: «ربّما سلامة إسرائيل ومستقبلها هو سياسة العُنف وسياسة الاعتداء... وكيف ما كان الحال، هناك، مثل أوروبّيٌّ يقول: إنّ الماء لا يرجع إلى النهر (L'eau du fleuve ne retourne pas à sa source) ... وكيفما كان الحال نحن الذين نركب على سفينة النّجاة، لا إسرائيل.» (فيديو على اليوتوب للقاء صحفيٍّ للملك الرّاحل الحسن الثاني)

وكما انصرف كثيرٌ من الأمم والشعوب عن هذه الأرض بعد أن استعمروها أو عمّروها سيرحل، لا محالة، الاحتلال الإسرائيليّ عن هذه «الأرض المباركة» التي وعد الله عبادَه المتّقين، وأنّه سبحانه لن يُمكّن فيها لـ»غير عبادِه المتّقين»، وسَيَنْقشع الظلامُ عنها كما عَبَرَ الأوّلونَ وسيَرحل، وسينبعثُ نورُ فجرِها وتَبْزُغُ طلائعُ صُبحها من جديد ﴿أَلَيْسَ الصُّبْحُ بقريب﴾[هود، من الآية 80]، وَسيعرف العالم، وقتئذ، حقيقة أبناءَ النّور من أبناء الظّلام؛ يقول محمود درويش:

أيُّها المارُّون بَين الكلماتِ العابرَة، احْملوا أسماءَكم وانْصرفوا

واسْحَبوا ساعاتِكم من وقتنا، وانْصَرَفوا

واسْرقوا ما شئْتُم من صُوَر، كي تعرفوا

أنّكم لَنْ تعرفوا كيفَ يبني حَجَرٌ من أرضنا سقفَ السّماءْ

أيُّها المارُّونَ بين الكلمات العابرة

منكمُ السّيْفُ، ومنّا دَمُنَا

مَنكمُ الفولاذُ والنّارُ، ومنّا لَحْمُنا

منكمْ دبّابةٌ أخرى، ومنّا حَجَرْ

مَنكم قَنْبَلةُ الغاز، ومنّا المَطَرْ

وعلينا ما عليكمَ من سَماء وهواءْ

فخُذوا حصّتَكم مَن دَمنا وَانصرفوا (...)

أيُّها المارُّون بين الكلمات العابرة آنَ أنْ تَنْصَرفوا

وتقيموا أيْنَما شئتم، ولكن لا تُقيموا بيننا(...)

فاخْرُجُوا مِنْ أرضنا

مِنْ بَرِّنا.. مَنْ بَحْرنا

مِنْ قَمْحنا.. مِنْ مِلحنا.. مِنْ جُرْحنا (...)

أيُّها المَارُّون بَين الكَلمات العابرةَ !..

وفي البدء والخَتام كُلنا فلسطينيون.

من الديكور إلى السينوغرافيا

الجزء الثاني

أحمد بلخيري

هذه بقية الفصل الأول من كتاب «سينوغرافيات المسرح الغربي» *لآن سورجيرس المعنون بـ» تطور تفكير وتطبيق للفضاء المسرحي».

«السينوغراف» في عصر النهضة

في عصر النهضة عثر المعماريون والمنظرون الإيطاليون في كتابات العصور القديمة، لا سيما في بحث المعماري لفتروف **Vitruve** أن «السينوغرافيا» تدل على «فن عرض المنظور»، أي تنظيم رسم ومعمار المدينة، أو ربما ديكور المسرح ارتباطا بوجهة نظر الإنسان. الكلمة موثقة في هذا المعنى في اللغة الفرنسية سنة 1545. استعمل منظرو الرسم والمعمار إذن دون اختلاف مصطلح سينوغراف ومصطلح الرسام.

في جميع الحالات، الكلمات التي هي من عائلة السينوغرافيا كانت، في عصر النهضة، تتعلق بالمرئي أو المنظور. كذلك حدد جاك أندرويه **Jacques Androuet** في مصنفه «الحصون الأكثر امتيازا في فرنسا» « Les **Plus excellents Bastiments de France** » كلمة **scenographum** بوصفها عرضا للمعمار الرابط بين بُعْدَيْ المنظر الأمامي -المسمى في وقتنا الراهن الارتفاع- مع استحضار البعد الثالث بواسطة المنظور.

في عصر النهضة، مثل العصور القديمة، لم تكن الوظائف التي نسميها اليوم إبداعا تتميز عن وظائف الصناعة والإنجاز. بالنسبة للفرجات والاحتفالات الأميرية، كان المسؤول عن المشروع يتحمل مسؤولية العرض والتصور الذي سينجز. وكان أحيانا مسئولا، مسبقا، عن بناء المسرح أو تنظيم فضاء مسرحي مؤقت. فعلى سبيل المثال، عُيِّن سيرليو **Serlio** (1475-1554) باعتباره معماريا، وأيضا باعتباره مسئولا عن النجارة. وحينما شارك برونوليشي **Brunelleschi** في فرجات كان ذلك بصفته **Ingeniere**، الكلمة الإيطالية التي تعني «الذي يجِدُ» (**Celui qui trouve**) مصمم الديكور يمكن أن يُعتبر، في عصر النهضة وإلى القرن السابع عشر، **Inventeur**، **inventor** في اللغة الفرنسية، مبتكِرا: المصطلح موروث من البلاغة.

في فرنسا من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر

طيلة ثلاثة قرون كانت السينوغرافيا هي فن المنظور. وفي نهاية القرن السابع عشر، حددها فوروتيير **Furetière** في كونها «وصفا لوطن كما هو معروض أمام أعيننا، ووصفا لحصن، وساحة حرب، حسبما يبدو عليه حينما ننظر إليه من خلال إحدى واجهاته حيث يكون وصف سوره، وأبراجه إلخ وكل ما هو منظور وله ظلال».

نجد، تقول آن سورجيرس، هذا المعنى نفسه مرتبطا بعرض تخطيط لحجم على مستوى المنظور في أنسكلوبيدية ديديرو **Diderot** ، الذي قابل بين السينوغرافيا («عرض جسم منظور في مخطط») والإيكنوغرافيا **L'ichnographie** («تصميم عمارة»)، ;الأورتوغرافيا **L'orthographie** («عرض واجهة عمارة أو أحد وجوهها»).

استحضرتْ طبعة 1884 لمعجم الأكاديمية هذه القاعدة: السينوغرافيا مصطلح يتعلق بالرسم، إنها فن جعل وعرض الأشياء منظورة. يكون تطبيق السينوغرافيا خصوصا في فن رسم الديكورات المشهدية». في الواقع، استُعمل أحيانا مصطلح سِينوغرافيا في القرن التاسع عشر للمسرح لان ديكور المسرح كان قد نُظم من خلال المنظور، ولأن مصممي الديكور **Les décorateurs** كانوا قبل كل شيء مهرة.

وإذا كان مصطلح سينوغرافيا لم يُستعمل في اللغة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر، فإن ذلك يعود، بدون شك، إلى أن العرض المسرحي لم يكن مصمما أيضا حصريا في إطار وظيفة الإيهام التي يحققها المنظور. وكل ما هو مرتبط ب»أشغال» الفرقة، بما في ذلك أسئلة الديكور، هو إذن موضوع قرارات جماعية يتخذها الممثلون وكل أعضاء الفرقة الذين توحدوا في جماعة. وتبعا لهذا تُقسَّم المسئوليات حسب قدرات كل واحد. فعلى سبيل المثال، عُيِّن ماهيلو **1620**) **Mahelot-1640**) بوصفه صانع ديكور Décorateur. ماذا يعني إذن هذا المصطلح؟ في مذكرته، وهي نوع من البيانات التي قدمت في قصر بورغون Hôtel de Bourgogne، ذكرت وظيفة صانع الديكور التي تتناسب مع وظيفة السينوغراف أو الميكانيكي أو مدير المسرح Régisseur في الوقت الراهن. وتسمح المذكرة بفهم الأدوار المتعددة التي يمارسها صانعو الديكور في قصر بورغون، فماهيلو أوبيفوكان **Buffeuquin** على سبيل المثال هما في الوقت ذاته سينوغرافيان، ومديران تقنيان، ومديرا مسرح **Régisseurs**. ومن المحتمل ميكانيكيان (هذه الكلمات استُعملت حسب معانيها اليوم)، أو صانعا أكسسوارات، وهي وظائف، في أيامنا هذه، تتعلق باختصاصات محددة تُمارس منفصلة.

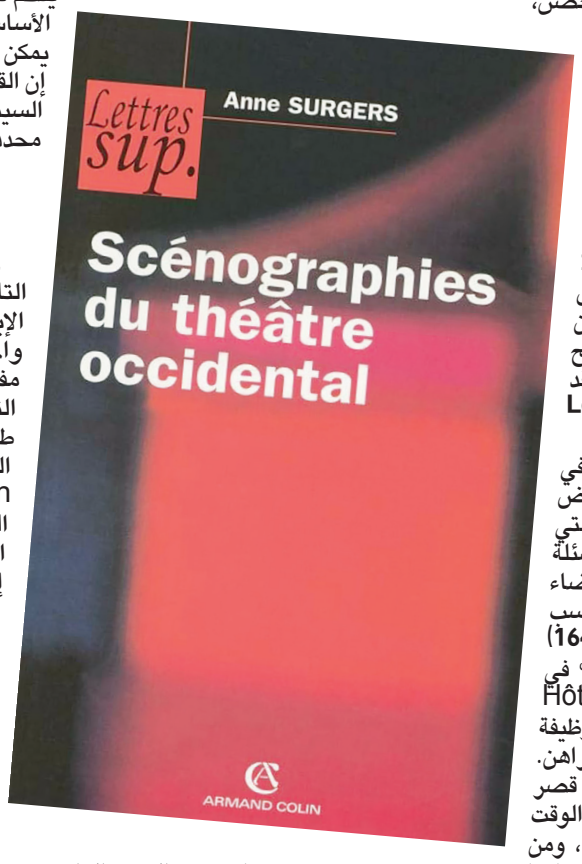
وقد حمل كتاب»المسرح الفرنسي» لصمويل شابيزو **Samuel Chappuzeau** المنشور سنة 1673 إضاءات حول كلمة Décorateur وكذلك حول أسباب غياب مصطلح السينوغرافيا في مسرح القرن السابع عشر.

إن صانع الديكور في القرن السابع عشر هو أيضا معادل تقريبا للميكانيكي أو مدير الخشبة في الوقت الراهن مع إضافة الرسم له. وبفضل سجل لاغرانج **La grange** (السجل مخطوط من 359 صفحة يسمح بمتابعة يوما بعد يوم نشاط فرقة موليير ثم الكوميدي فرانسيز من 1659 إلى 1685 شارل فارلي **Charles Varlet** المسمى لاغرانج ممثل فرنسي 1635-1692 كان مع موليير). نعرف أيضا بأنه نحو سنة 1660 كان لفرقة موليير صانع ديكور يسمى ماتيو **Mathieu** لكن لا أثر للميكانيكي في هذا العصر.

في القرن السابع عشر، وأيضا في بداية القرن الثامن عشر، لم يُعيَّن السينوغراف المعاصر بمصطلح صانع الديكور، ولكن عُيِّن بمصطلح الميكانيكي. وهو مكلف بالعرض برمته، من العام إلى الخاص: يصمم المسرح، المؤقت أو الدائم، الآلات، وديكورات الفرجة. أدى هذا الدور فيغاراني **Vigarani** مع موليير حين عرض احتفالات فرساي الكبرى، خاصة سنة 1664. وقد اقتحم المهندس المعماري، منذ عصر النهضة، ما نسميه، تقول آن سورجيرس، اليوم السينوغرافيا.

مع التطور، صار الفصل بين الوظائف في فرنسا منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر واضحا جدا، لكن مصطلح سينوغراف لم يُستعمل بعد. ذلك أن المهندس المعماري يشيد المسارح دون تدخل في الفرجات، ويتولى الميكانيكي المسئولية من أجل تنظيم الخشبة وإعداد الديكور والفرجة. الشاهد على هذا التنوع الوليد الشجار العنيف الذي كان بين المهندس فكتور لويس **Victor Louis** وبيير بولي **Pierre Boullet** ميكانيكي مسرح **la porte Saint-Martin** سنة 1790. رأى فكتور لويس أن القاعة الجديدة للقصر الملكي (اليوم الكوميدي فرانسيز) كانت مناسبة لاستقبال متفرجي الأوبرا. أما بيير بولي فأجاب بصراحة: «إن هناك خطأ في رسالته وعدم معرفة لنظام المسارح في أحكامه. [...] أدعو السيد لويس إلى الاعتقاد بأن ذلك ليس حسدا، وليس مجرد اختلاف الذوق اللذين أوحيا لي بهذا الجواب. [...] وحينما سيتابع اشتغال المسرح فقط خلال بضعة أيام، فأنا مقتنع جدا بأنه سيتفق معي حول كثير من الأشياء التي لا ينازع فيها إلا لأنه يجهلها. [...] إنه من واجبي تنوير الجمهور حول الأخطاء التي نرتكبها تجاهه» (جواب بولي على رسالة فكتور لويس في جريدة باريس 30 أبريل 1790).

انطلاقا من بداية القرن التاسع عشر ، صارت تتميز بوضوح أكثر فأكثر الوظائف الأساسية لإعداد فرجة الواحدة تلو الأخرى. لا نتكلم بعدُ دائما عن السينوغراف. ولم يعد مصمم الديكور هو الميكانيكي، ولكن الرسام، أو الرسام صانع الديكور. وقد عُيِّن بلانشار **Blanchard** ولومير **Lemaire** من خلال هذين المصطلحين في العقود التي ربطتهما بالكوميدي فرانسيز في بداية القرن التاسع عشر، وكذلك سيسوري **Ciceri** سنوات قليلة بعد ذلك. وتعني كلمة صانع الديكور **Le décorateur** من الآن فصاعدا المسئول عن الديكور. وفي جميع الحالات فإن صانع الديكور في القرن التاسع عشر رسام يبتكر الديكورات، ويرسم النماذج، ويسهر على التنفيذ في المحترَفات، أو ينظم فرقة من رسامي الديكور. ومعروف، علاوة على ذلك، أن مدير المشروع الأساسي للجزء البصري للفرجة أن يكون إذن معيَّنا باعتباره رساما: لا يمكن تصميم عرض مسرحي، من جهة أخرى، إلا في إطار الخشبة الإيطالية. إن القدرات المطلوبة لتخيل الجزء البصري للعرض المسرحي ليست من مهام السينوغرافيا كما نفهمها اليوم حيث صار فضاء الخشبة وتصميم الديكور محددين مسبقا ومنظمين بصفة نهائية.



من «الديكور» إلى «السينوغرافيا»

خلال ثلاثة قرون تقريبا، بين بداية القرن السابع عشر ونهاية القرن التاسع عشر، كان هناك مسار طويل قاد العرض المسرحي بالطريقة الإيطالية نحو عقم نسبي في التصور: لقد تم إفراغ السينوغرافيا والمنظور من معناهما الأصلي ليغدوا مجرد تمرين يدور في حلقة مفرغة، وكان هذا سببا في الثورات المسرحية الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر، قادها على الخصوص كريغ **Craig** وأبيا **Appia**. وقد طالب المنظرون لهذه الثورة المسرحية باشتغال على الفضاء، وعلى الجسد في الفضاء وعلى الحجم. فتخلى هؤلاء عن كلمتي Décor و Décoration المرتبطين ارتباطا وثيقا بالرسم لفائدة السينوغرافيا التي تتدخل في فضاء العرض المسرحي بصفة عامة وشاملة. هذه الثورة في التفكير وفي التطبيق المسرحي أدت إلى ميلاد وظيفة، إذا لم تكن جديدة، اكتسبت أهمية أكبر: وظيفة المخرج المسرحي الذي يرافقه في التصور العام للفرجة صانع الديكور-السينوغراف. عما معا يقودان تفكيرا شاملا حول العرض المسرحي، حول أمكنة العرض المسرحي، وحول العلاقة مع الجمهور في النهاية.

وخلال السبعينيات من القرن العشرين وضعت المعارك الحادة أحيانا حول الكلمات والمهام مصطلح السينوغرافيا في بؤرة الضوء. وهو عصر عرف فيه المسرح إعادة تحديد حيث صار لكلمة Décorateur معنى قدحي. هكذا وجد السينوغراف نفسه إذن يقوم بوظيفة منظم ومصمم فضاء العرض المسرحي، وظيفة كانت له بدون شك في العصور القديمة. وبالموازاة مع هذا، عادت في الوقت الراهن معركة قديمة أساسها تفوُّق الفنان عن الحرَفي، وهي معركة كانت في القرن السابع عشر مع شارل لوبران (1619-1690) والأكاديمية الملكية للرسم.

في الوقت الراهن، وفي صورة العرض المسرحي الذي حاول تدريجيا الخروج من إطار المسرح على الطريقة الإيطالية منذ بداية القرن العشرين، يمكن للسينوغراف تطبيق فكره ومهاراته في مجالات منها المسرح. ذلك أننا نتحدث عن السينوغرافي الذي يقوم بتهييء الفضاء في المتاحف، وفضاء عرض الأزياء الخاصة بالموضة، والحدائق، والمدينة، وفي كل مجال دُعي إليه الجُمهور للمشاهدة. لقد غطت وظيفة السينوغراف جزءا من اختصاصات انتقلت أيضا إلى المهندسين المعماريين. يمكن أيضا في النهاية التدقيق بأن عصرنا، تقول آن سورجيرس، لم يحافظ من المصطلح الإغريقي سينوغرافيا سوى النصف: إن السينوغراف المعاصر مصمِّم، وبصفة استثنائية منفذ.

Anne SURGERS, Scénographies du théâtre occidental, Armant * .Colin, 2 Ed, 2007

انكسار الذات الشاعرة

عبد العزيز كوكاس

تفاجئنا حفيظة الفارسي في ديوانها البكر «خوذة بنصف رأس» بالإعلان عن ذاتها كشاعرة مكتملة النصاب والأهلية في الحقل الإبداعي. هل يأتي الشاعر إلى الوجود قبل ديوانه أم برفقته، ليعلنا ميلاد بعضهما البعض، ها هنا ولادة شاعرة وقصيدة ممتلئة، تأتينا العبارات الشعرية طازجة بنفس إيقاعي مبهر، جمل ذات كثافة شعرية لا تخطئها الأذن التي تعشق قبل العين أحيانا.

تأتينا العبارات الشعرية في أول ما يلفت انتباهنا في ديوان حفيظة الفارسي هو العنوان كعتبة أولى في النص الشعري، «خوذة بنصف رأس» الذي يصبح عنوانا أكثر تفصيلا، أكثر إضاءة، في أعلى باقي صفحات الديوان، «خوذة محشوة بنصف رأس»، ببعده الغرائبي الذي يخلق التوتر في المعنى بين المسند والمسند إليه، فالخوذة واق من الحوادث، في المغامرة أو العمل أو الرحلة أو السباق أو الحرب، واق لكامل الرأس.. لكن نحن أمام نصف رأس، رأس إلا نصف، رأس بدون نصفه، أين رحل النصف الآخر؟ أين اختفى؟ مما اختبأ؟ وما هذه الخوذة التي لا تحفظ كل الرأس وتكون واقية فقط لنصفه؟

في اللغة العربية نقول نَصَف رأسُه أي علاه الشيب فصار نصف سواد شعره، وليس أخطر من الحرب التي لا تشيب فيها الرؤوس فقط بل تطير، سواء أينعت أو لم يحن قطافها بعد، وليس هناك أخطر من حرب الداخل، حرب الذات ضد ذاتها.

إننا إذن أمام حرب، هذا ما يحيل عليه العنوان ذاته. بالإضافة إلى عناوين العديد من القصائد مثل «هدنة قبل الرصاص» و»في انتظار الطلقة» و «خوذة محشوة بنصف رأس» وحوض دلالي يتسع للمعجم الحربي، على سبيل المثال لا الحصر: الجندي، الزناد، المسدس، الحرب، رصاصة، الشظايا، نياشين، جزمات، الزناد، النار، غمد، الشهداء، هدنة... حرب ضد من؟ حرب ضد الكلمات؟ ضد الصمت؟ حرب الذات ضد ذاتها...؟

تقتنص حفيظة الفارسي هدنة بين معركتين للبوح، لقول السر المحتفظ به، تنثال عليها الذكريات، فتعيد ترتيبها واحدة واحدة، تقول في صفحة 5 من الديوان:

تحفظ سرا
أنا والبحر اختلينا أكثر من مرة
على مراسي الجرح
ولم أنجب غير ملح كثير
وقليلا من عرق النجوم

نحس أننا أمام عبارات شفيفة محملة بزغاريد اللغز، أرض عطشى تحن إلى النهر، قلب غامض مثل أحجية، رئة ثالثة يخرج منها ما يشبه الغناء، وجمل مليئة بنقط الحذف وصمت البياض تحكي الغياب ووشم جراحه، وتحاكي الحلم وأشباهه، لذلك يمتلئ الديوان بالجمل الإسمية لأننا أمام مقام الحال، والأحوال صفات وأسماء، مجردة من فعل الزمان وتبدلاته، فرغم الخوذة لم يسلم الرأس (ولم يتبق فيه غير نصفه)، من شر العالم وما يقذفنا به من شظايا الشرور والمحن التي

في ديوان «خوذة بنصف رأس» لحفيظة الفارسي

تكتبنا كما يقول العزيز محمد عنيبة الحمري، سواء مات النصف الآخر من الرأس أو فقط اشتعل شيبا .

فمن أصل 20 قصيدة، نجد 13 عنوانا هي جمل إسمية، وثلاثة عناوين جمل فعلية، اثنتان مثبتتان وواحدة منفية و3 عناوين هي شبه جملة، اثنتان جار ومجرور والثالثة ظرف زمان، إن الكتابة في ديوان «خوذة بنصف رأس»، مما يعطي لبعد الحالة النفسية للذات المبدعة بعد الديمومة، لا تتأثر بتبدلات الزمان وتغير مواقيته، ونغدو أمام بوح بالانكسارات المستدامة، بتلك الأوجاع الدفينة في هباء الغياب ومتاهات الضياع.

تقول الشاعرة حفيظة الفارسي في تصريح لها: «ديواني «خوذة بنصف رأس» محمل بانكسارات الذات الموغلة في الضياع، وانتصاراتها الصغيرة، أتأبط فيه معصيتي التي طالما اقترفتها دون أن أجاهر بها، أقترح على قرائي المفترضين من خلاله، حياة موازية، حياة ثانية في مقابل الحياة التي لم نعشها» (عن موقع أنفاس بريس).

ليس هناك غير الشرخ والانكسار الذي له حالة الثبات، من هنا يغدو البوح والعوالم الحالمة مثل تجربة بحث عن الذات المحتجبة أو المشمولة بالغياب والتيه، رفض لحياة بنصف رأس، للا وجود الغفل، للمواضعات الاجتماعية التي تجعل الصوت مجرد صدى للوجع، والذات معتقلة في أسوار تسيج الحب بقيم القبيلة. تقول الشاعرة في ص 80، 81:

وما بين طفل يستحث يد والدته للرحيل
ويدين معلقتين على حدائق اللقاء
ينمو عشب الفراق
فيما المدينة ككل صباح
تسلخ جلدها الميت
تودع عشاقها المولين
ترتب سريرها للقادمين
صافرة القطار تقطع حبل سرة المدينة
تستعجل الهاربين إلى ضوضاء الحياة
وترميهم إلى دوائر الفراغ
من فم الرصيف
تتدلى كلمات الوداع».

وفي قصيدة» في انتظار الطلقة» ، تقول حفيظة الفارسي:

«معلق أنت بأهداب القبيلة
في انتظار القدر
يمامة أنا
في انتظار
الطلقة. ص 07

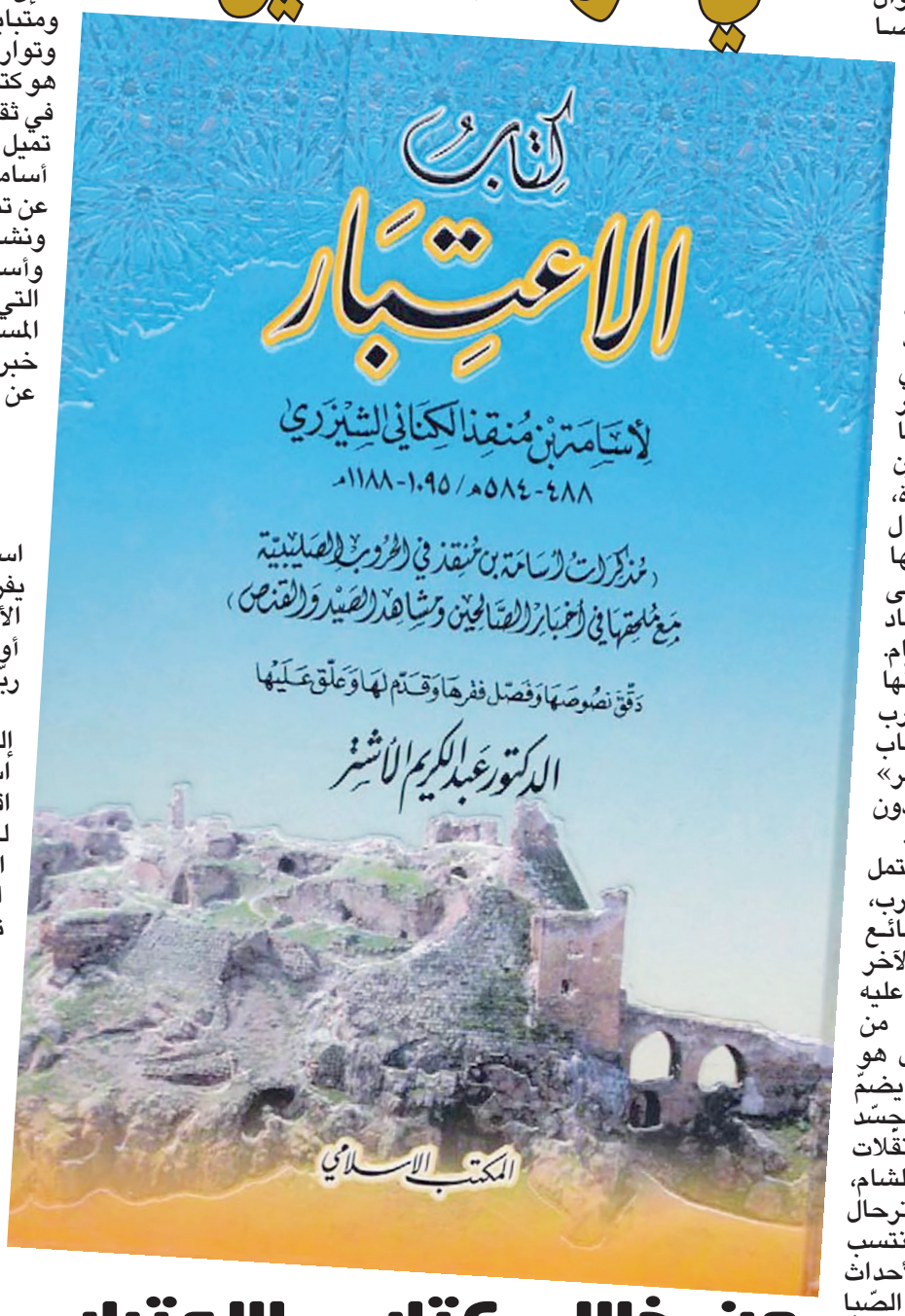
تبرز في قصائد الديوان بين الحطام والشظايا المتناثرة، ذات واحدة مقسمة إلى أنوات عديدة، تخوض حربا ضروسا ضد بعضها البعض، وعلى طول امتداد الديوان نحس أننا في ساحة وغى حيث نقع الغبار، صليل السيوف، جثث ودماء، طلقات الرصاص، صهيل الخيول الجريحة، عدا آهات الوجع وشجن الأسى الذي يصعد بين الحروف والكلمات من كل قصيدة، حيث تبدو حفيظة الفارسي في وضع من يموقع الأحزان ويعطيها شكل الأغاني المشبعة بالأسى والحنين.. تقتنص حفيظة الفارسي هدنة بين رصاصتين لتعيد ترتيب الوجود، واقتسام فاكهة الحب، تلك طريقتها في البوح.

وفي الأخير بعد أن تنتهي الحرب، تجلس الشاعرة لتعد خساراتها، وتكتب أغانيها كما يليق بمنهزم شجاع وتحصي ما تبقى من الذكريات، لا شيء يغريها بالقبل، لا شيء يغريها بالانتظار، لا شيء لا شيء، لأنها منشغلة بإعداد حقيبة سفر في اتجاه حياة موازية لحياة الانكسارات والضياع والوجع، سفر نحو قصيدتها القادمة.

الإفرنج الصليبيون في مرآة المسلمين

من خلال كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ

حنان حيون



«الاعتبار» كتاب أخبار

أسامة بن منقذ (488 هـ ـ 1095م / 584 هـ ـ 1188م) فارس وأديب وشاعر شاءت له مصائر حياته أن يولد وقد بدأ الإفرنج الصليبيون في اجتياح البلاد الإسلامية إحداثا لأوّل صراع ديني خطير بين ديانتين كبيرتين. هذا الهجوم الصليبي الشرس أوقع تغييرات دراماتيكية في المجتمع الإسلامي نظرا لما كان يتصف به الغزاة من قسوة في الحرب وكراهية للآخر في العقيدة. هذا الوضع المزّق اجتماعيا وسياسيا كان له الأثر الحاسم في بناء شخصية أسامة بن منقذ الفروسية والبطولية التي دفعت به إلى الانخراط في أتون هذه الحرب، وهو ما جعل حياته تنقلا دائما بين مدن ومناطق شتى. هذا الارتحال وضعه على اطلاع واسع بالأحوال العمرانية والاقتصادية وأيضا بالنواحي الإنسانية والأخلاقية للسكان ممّا جعل ذاكرته تختزن عددا هائلا من التفاصيل الحياتية والمشاهدات البصرية والمجادلات الكلامية، فضلا عن المقروءات من الكتب والمسموعات من الأحاديث. كلّ هذا الخزّان الضخم من «الوثائق» أملاه أسامة بن منقذ في آخريات حياته المديدة، وسمّاه «الاعتبار» كإيحاء بضرورة أخذ العبرة ممّا حلّ بالمجتمع الإسلامي من ضعف وانهيار، أوهو تفسير لما عاشه من تقلّب وارتحال وما رافقهما من أحاسيس الغربة والحنين والشكوى والإقدام، والعجز والقوّة، أوهو بكاء على الذات (مأساة الزلزال الذي دمّر قلعة التي كان يقيم فيها أهله وأباد جزءا عظيما منهم) أوعلى مجريات الزّمن وما تخفيه من فساد الأخلاق وخذلان المواقف وغدر الأيّام. لكنّ المدهش في هذه الشخصية أنّها ألّفت ـ رغم الجوّ السياسي المضطرب والقاتم ـ كتبا في الأدب منها «لباب الآداب»، و» البديع في نقد الشعر» و»كتاب العصا» وكتبا أخرى دون إغفال الإشارة إلى ديوان شعر كبير.

يطرح كتاب «الاعتبار»، لما اشتمل عليه من ذكريات ومشاهدات وتجارب، ومعارك وحروب وبطولات، ووقائع فردية وجماعية، وتسجيل لما عليه الآخر الإفرنجي من أخلاق وطبائع، وما عليه أحوال المجتمعات التي خالطها من تصدّعات، يطرح هذا التساؤل: هل هو كتاب رحلة أم كتاب سيرة؟ إنّه يضمّ الجانبين؛ ما يتّصل بالرحلة ويتجسّد أساسا في كثرة الأسفار والتنقلات بين مناطق جغرافية متباينة (الشام، مصر، فلسطين)، وما رافق هذا الترحال من مشاهدات ومرويات، وما ينتسب إلى السيرة من حكي استعادي لأحداث ومواقف وصور ترجع إلى طور الصّبا (النشأة الأولى والعلاقة مع الأب مثلا)، لكنّ الكتاب، على ما يبدو، لم يكن يرسم لنفسه الغايتين معا؛ لأنّ أسامة بن منقذ أملاه في أخريات حياته المديدة، وقد تكون استذكارات اثارتها جلسات حديث مع جلسائه، وهذا ما جعل هذا الحديث لا يلتزم بترتيب زمني منظّم، وإنّما هي أخبار وقصص متناثرة تمتدّ على مسافة من العمر طويلة.

إنّ كتاب «الاعتبار» ليس ـ على ما نعتقد ـ كتاب رحلة وليس كتاب سيرة، وليس كتاب «مذكّرات» على ما نقرؤه عند عبد الكريم الأشتر في «الاعتبار : مذكّرات أسامة بن منقذ في الحروب الصليبية» (المكتب الإسلامي، 2003). إنّ لفظة «مذكّرة» تحمل دلالة حديثة مرتبطة بتطوّر أساليب الكتابة الوثائقية وما يتّصل بها من مستندات وأرشيف، وما تعنيه من تدوين الحدث وتعليله في سياقه حدوثه، وهذا المعنى ما كان ليخطر على بال أسامة بن منقذ لأنّ المفردة لم تكن جزءا من المجال التداولي الأدبي أوالثقافي الرّائج في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي).

إنّ كتاب «الاعتبار» خليط من نصوص مختلفة ومتباينة؛ ذكريات ومشاهدات ومرويات وقصص وتواريخ وتأمّلات وانتقادات ومناقب وغيرها، ولذلك هو كتاب «أخبار»، والخبر ضرب من الكتابة كان طاغيا في ثقافتنا القديمة لصلته الوطيدة بذهنية العرب التي تميل إلى الرواية والحديث والتقصّي والسّرد. إنّ أسامة بن منقذ يُخبر عن نفسه وأهله وموطنه، ويخبر عن تنقّلاته في مناطق مختلفة ملتقطا مظاهر عمرانها ونشاطها التجاري والزّراعي وبعض ملامح ثقافتها وأساليبها في التربية، ويخبر عن الحروب والمعارك التي عاينها سواء بين المسلمين أنفسهم أوبين المسلمين والصليبيين، ويخبر عن صورة الإفرنج كما خبرها من خلال احتكاكه بهم سلما وحربا، ويخبر عن صورة المسلم كما يستبطنها ويتمثلها.

صورة الآخر في مرآة الأنا

إنّ صورة الإفرنجي في مرآة المسلم هي التي استرعت انتباهنا أكثر لصلتها بموضوع لا زال يفرض نفسه حتى الآن أي صورة الآخر في مرآة الأنا. أمّا الجوانب التاريخية لزمن أسامة بن منقذ أو الجوانب الحياتية الشخصية فقد أصبحت لها، ربّما، قيمة توثيقية فحسب.

الغرب الأوروبي خلال قرنين (من الحادي عشر إلى الثالث عشر للميلاد) قام بحملة استعمارية استيطانية لبلاد الشرق الإسلامي لأطماع اقتصادية وسياسية تقنعت بقناع ديني صليبي. لم يكن هذا الغزو مظهرا من مظاهر القوّة العسكرية، وإنّما كان مبعثه تفكّك الجغرافيا الإسلامية بين إمارات متخاصمة ومتحاربة تغذّيها الأطماع والخلافات المذهبية. حين أتى الغرب المسيحي إلى الشرق الإسلامي كان قويّا بتحالف الكنيسة مع الإقطاع أي تحالف الكراهية الدينية مع الجشع المالي، هذا الاتّحاد بين الصليب والسيف كان كافيا ليلهب العواطف ويدشّن المجازر.

عاش أسامة بن منقذ هذا الاجتياح العنيف وخبره عن قرب، وبفضل إقامته لبعض الجسور مع الغزاة الإفرنج، لمس عن قرب طبائعهم وأخلاقهم وعاداتهم ومعاملاتهم، فلخّص ذلك كله تلخيصا في إشارات موجزة كافية لترسم لنا الملامح الكبرى للآخر الصليبي في مرآة الأنا المسلم ، كما لترسم الملامح الكبرى للأنا المسلم كما تتراءى للمسلم في مرآة نفسه.

اهتمّ بعض المستشرقين بترجمة كتاب «الاعتبار» إلى لغات أوروبية أساسية (المستشرق الفرنسي أندريه ميكيل، 1983، على سبيل المثال)، وكان الحافز، فضلا عن المعلومات التاريخية والجغرافية والحربية، هذه الصورة التي نقلها أسامة بن منقذ للإفرنجي الصليبي، والتي اعتبروها «حيادية» أوفيها قدر من «الموضوعية». لكنّ المتأمّل لمظاهر هذا الإفرنجي، كما دوّنها أسامة بن منقذ، يرى

فيها ـ عكس ما سبق ـ انحيازا ضروريا للذات المسلمة.

إنّ شخصية الأوروبـــي كما تجلّت للمسلم خلال قرنين من الحروب الصليبية، هي نفس الشخصية التي كانت مهيمنة في المجتمع الأوروبي الأصلي؛ لا فرق بين من جاء إلى الشرق ومن مكث في الغرب؛ ولذلك فإنّ الصورة التي نقلها أسامة بن منقذ ليست «حيادية»؛ لأنّها الصورة ـ الأصل، ثمّ إنّه متورّط في الصراع الدّموي الفظيع، ولا يمكنه أن يكون «محايدا» لسبب يسيط هو أنّ تشبّعه الكبير بأخلاق الإسلام ومنها فضيلة الصّدق، تجعله صادقا فيما يقول وليس «محايدا».

لمحاولة تتبّع هذا المنحى، سنعمل، في هذه الأسطر، على إبراز أهمّ ملامح هذا الإفرنجي الصليبي كما انعكست في مرآة أسامة بن منقذ.

لا يخـلـو ذكـر الإفـرنـج فـي كتـاب «الاعتبار» دون أن يدعو عليهم أسامة بن منقذ تـارة بـ «لعنهم الله»، وتارة بـ «خذلهم الله» و»قبّحهم الله». هذا موقف مبدئي من عدوّ شرس جاء غازيا ومستوطنا بـاسـم الـديـن، وراغـبـا في القضاء على دين آخر، وموقف دفاعي يطلب القوّة من الله تعالى. ولعلّ أسامة بن منقذ يستبطن، في هذا الدّعاء، الآية الكريمة التي وردت في سورة النّساء «ومن يقتل مؤمنا متعمّدا فجزاؤه جهنّم خالدا فيها وغضب الله عليه ولعنه وأعدّ له عذابا عظيما». إنّ مجرّد التجرّؤ على استعمال لفظ اللعنة المنهي عنه شرعا، هو برهان قاطع على موقف عدائي صريح لا حياد فيه من آخر لم يأت إلاّ بالمذابح.

إذا انتقلنا إلى صفة «الشجاعة» عند الإفرنجي الصليبي، والتي رأى فيها بعض من درسوا كتاب «الاعتبار» اعترافا من أسامة بن منقذ بهذه المزية الرّفيعة، فإنّهم لم ينتبهوا ـ في اعتقادنا ـ إلى أمرين أساسين : الأوّل أنّ إقراره بشجاعتهم هو تعبير عمّا يتحلّى به من صدق في القول، فلا يحكي إلاّ ما رأى، وما رأى حقيقة مشاهدة لا سبيل إلى نكرانها، فليس في الأمر مزيّة، ثمّ إنّ القيمة الأخلاقية الكبرى التي تربّى عليها أسامة بن منقذ وكان أبوه حريصا عليها كلّ الحرص هي الشجاعة والإقدام (وفي الكتاب صور عديدة عنهما)، ولذلك ليس عجيبا أن يقدّر هذه الخصلة حتى عند الخصم. أمّا الأمر الثاني، فيتعلّق بتحليل بعض الجمل التي وردت فيه هذه الإشارة إلى الشجاعة. سنأخذ نموذجين : النموذج الأول : «إذا خبر الإنسان أمور الإفرنج سبّح الله تعالى وقدّسه ورأى بهائم فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير، كما في البهائم فضيلة القوة والحمل». إنّ المتأمّل لهذه العبارة يلاحظ جملة إشارات تخلخل صفة الشجاعة نفسها: قرن أسامة بن منقذ الشجاعة بالقتال كأن ليس للإفرنج الصليبيين من شجاعة إلاّ في القتال والحرب، وليس كخصلة أخلاقية مؤثّرة في جميع أحوال سلوك الإنسان وحياته. ثمّ إنّ هذه الشجاعة تتحكم فيها الغريزة الحيوانية البحتة، فهي إذن بهيمية لا إنسانية، فكما البهيمة تمتلك القوة والقدرة على حمل الأثقال، كذلك الإفرنجي قويّ البنية وقادر أن يحمل ثقل أسلحته لا غير. قوّض أسامة بن منقذ صفة الشجاعة بذكر ما يهدّمها ويجعلها بعيدة عن معناها الأخلاقي السّامي وهو المعنى الذي جاء به الإسلام ولذلك وجب أن «نسبّح الله ونقدّسه». النموذج الثاني : «ما فيهم غيرة ولا نخوة وفيهم الشجاعة العظيمة». في هذه العبارة الثانية، نصادف نفس التقويض. إذا كانت الأخلاق الحقّة سلسلة من القيم المترابطة عضويا، فكيف يحصل الانفصال بين النخوة والشجاعة؟ ومن لا نخوة له، لا شجاعة له ولو كانت «عظيمة».

يتّضح، من خلال ما سلف، أنّ أسامة بن منقذ لا يقرّ

بشجاعة الإفرنجي الصليبي دون الإيحاء بأنّها شجاعة فاقدة للأخلاق، مدجّجة بالغريزة الحيوانية، وهي لذلك لا ترقى إلى شجاعة الفروسية العربية الإسلامية الحقّة.

من ملامح صورة الإفرنجي الصليبي كما تجلت في كتاب «الاعتبار» أيضا ملمحان شديدا الأهمية، يتعلّق الأوّل منهما بالتصوّر السّاذج الذي يحمله عن دينه (أوالتصوّر الذي كانت تروّجها الكنيسة) :»رأيت واحدا منهم جاء إلى الأمير معين الدين، رحمه الله، وهو في الصخرة فقال: تريد تبصر الله صغيرا؟ قال: نعم. فمشى بين أيدينا حتى أرانا صورة مريم والمسيح عليه السلام طفلا في حجرها، فقال : هذا الله صغيرا تعالى الله عمّا يقول الكافرون علوّا كبيرا». لم يتحدّث أسامة بن منقذ عن تحريف، وإنّما أشار إلى هذا المقدار من الاستخفاف والاستهانة بالدّين وبالعقل معا. أمّا الملمح الثاني فيتمثل في غياب مفهوم العدالة وشروطها من قاض وشهود وبيّنات وأدلّة وشرائع، والاستعاضة عنها بالمبارزة التي تنتهي بالموت. أيّة عدالة تكون عبارة عن «موت معلن» أو عقوبة تكون بالتعذيب بالماء أو الكي بالنار ؟.

بيد أنّ أكثر ما أغاظ أسامة بن منقذ هو استهتار الإفرنجي الصليبي بالقيم الأخلاقية القائمة بين الرجل والمرأة في الحياة العمومية، إلى حدّ اتّصافه بالغلظة والجفاء وانعدام الشهامة والغيرة في مجال إنساني هو من أكثر المجالات حساسية وخطورة. ولعل في الصورة الآتية تلخيص لما يمكن نعته بانحطاط الحسّ الأخلاقي : «ليس عندهم شيء من النخوة والغيرة، يكون الرجل منهم يمشي هو وامرأته يلقيان رجلا آخر يأخذ المرأة يعتزل بها ويتحدّث معها، والزوج واقف ناحية ينتظر فراغهما من الحديث، فإذا طوّلت عليه خلاها مع المتحدّث ومضى». في المشهد فعلان أساسيان : الاعتزال والتخلي، وهما دالان على تفسّخ وانحلال وفساد. وفي الكتاب صور أخرى أكثر دلالة على هذا المنحى من الناحية الجنسية. هذا، دون إغفال الإشارة إلى رذيلة تكثر شواهدها في الكتاب وهي عدم الوفاء بالعهد وعدم الالتزام بالعهد، وقصص عن تخلّف الطبّ وسذاجة الفكر كذلك الفارس الإفرنجي الذي طلب من أسامة بن منقذ أن يسمح لابنه ذي الأربع عشرة سنة أن يصحبه إلى بلده كي يعلّمه «الفروسية والعقل» !!

هذه بعض جوانب قليلة لصورة الإفرنجي الصليبي كما بدت في مرآة المسلم، وهي جوانب تعكس، بصدق، الشخصية القروسطية الأوروبية بقسوتها وفسادها وتخلّفها في المعرفة، وتحكّم جبروت الكنيسة بروحها وجشع الإقطاع بجسدها.

لكن أسامة بن منقذ رسم، بصورة غير مقصودة، صورة للمسلم الذي كان عليه وهي صورة تناقض تماما الصورة السّابقة، ومن أبرز ملامحها، بإيجاز، نبل الأخلاق ويظهر في حماية من يطلب الحماية، وردّ الجميل، والوفاء، وافتداء الأسرى ، وصون المرأة. وكذلك صدق العقيدة ويكمن في القتال للدين لا للدنيا، والإيمان بالقدر، دون إغفال الشجاعة والإقدام والأنفة، وعدم التخاذل والاستكانة، ومثل هذه القيم الأخلاقية الدينية للشخصية المسلمة كان لها، كما يقول أسامة بن منقذ، أثر على الإفرنج الذين مكثوا طويلا في الشرق إلى درجة أن «رقت وتلطفت» أخلاقهم وطباعهم بفعل معاشرتهم للمسلمين.

هامش:

-»كتاب الاعتبار: مذكرات أسامة بن منقذ في الحروب الصليبية» عبد الكريم الأشتر، المكتب الإسلامي، 2003 .

-يمكن العودة إلى كتب أخرى للإحاطة بهذا الموضوع القيّم، ، نحبّ أن نذكر منها أربعة : رواية «الحروب الصليبية كما رآها العرب» لأمين معلوف، وكتاب «عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين» لعبد الله إبراهيم، وكتاب «صورة الإسلام في أوروبا في القرون الوسطى» لريتشادز سوذرن، ترجمة رضوان السيد، وكتاب الرحالة المسامون في القرون الوسطى» لزكي محمد حسن.

نور الدين ضيف الله

هاجس الخطية

ترجمة : محمد آيت لعميم

بقلم : محمد راشدي

كان الخط، في كل الأزمنة وفي كل مكان، ممارسة فنية تقتسمها البشرية. ويمكننا تعقب هذه الحقيقة في كل العصور الحضارية والأزمنة التي عرفت اختراع الكتابة. فعلا، لقد وجد البشر، منذ فجر التاريخ، في خط الحروف فضاء للإبداع قادرا على مساعدتهم في التواصل فيما بينهم. ولكن أيضا ، يعينهم، خاصة في التواصل وربط العلاقة مع المقدس. فعبر أناقة الخط وموسيقى تنسيق الحروف يستيقظ المعنى الفني ويتفتح الجمال.

في سياق الإسلام حيث الصورة محظورة كما جرت العادة، والكتابة مقدسة، يجد فن الخط بجلاء مجاله الخصب. ولأن الكتابة تكشف عن الوحي الالهي، فإنه يتوجب عليها أن تكون حاملة للجمال والحقيقة في الآن نفسه. ففي هذا النطاق الذي تتخذ فيه الكتابة كل جمالها، يتحول فن الخط إلى قناة مفضلة قادرة على الاحتفاء بالنص الموحى به وتقود المؤمن عبر سحر الخط نحو الحقيقة المطلقة، حقيقة الجمال الالهي السامي. إن العناية الفائقة التي يوليها شيوخ الخط وأجيال المبدعين لفن الخط في التقاليد الفنية الإسلامية، وتعدد الأساليب المطورة والمقننة، وتنوع التقنيات المكتشفة، وتعدد المساند المستثمرة، تشهد بوضوح على هذا الشغف الموروث للكتابة المزينة ببراعة ومهارة من أجل خدمة التأمل في الجمال الالهي والامساك بالدلالة الحقيقية لكلام الحق Alhaq.

يتعلق الأمر في نهاية المطاف، بارشاد المؤمن بواسطة الخط للمبدع- الخطاط نحو المبدع الحقيقي ونحو مصدر الوجود كله.

منذ الخمسينيات، شرع الفنانون التشكيليون المعاصرون في العالم العربي والاسلامي، المسلحون بالكشوفات الغربية في الفن التجريدي، والمتهممون بقضية الهوية مابعد الكولونيالية بشكل صريح، يبحثون عن تشكيل صياغة نوعية لأبداعهم الفني بإعادة النظر في الفنون الموروثة ، وخاصة فن الخط، كل بطريقته الخاصة. ومع ذلك، لم يكتف أغلبهم فقط بمحاكاة موروث الممارسات الخطية المنقولة عبر العصور،والامتثال لأشكالها القارة في قوالب ثابتة بشكل صارم. التي بالكاد تطورت عند البعض. هؤلاء الفنانون التشكليون المعاصرون لايقدمون أنفسهم بوصفهم خطاطين بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن يتبثون ذواتهم بصفتهم فنانين فاعلين في الحقل الإبداعي المعاصر ، ولا يهدفون إذن إلى إحياء تقاليد الأسلاف ومهاراتهم، بل إلى القطع معها في معظم الأوقات أو على الأقل إلى تجديد الأشكال والدلالات . ولا يترددون في الابتعاد عن مختلف التقنيات والأدوات والمساند. ويحدثون مسافة مع الأساليب المعيارية التي يستمر في ممارستها حراس الموروث وشيوخ الخط. فعلا، فمن خلال استلهام فن الخط ، والعودة إلى جماليته والرجوع إلى الاكتشافات الفنية الغربية ، المرتكزة على التجريد الذي هو في الوقت نفسه غنائي وهندسي، يعمل الفنانون المعاصرون على تغيير الكتابة من أجل بناء ممارسات فنية أخرى. لكل واحد منهم جماليته الخاصة ومجاله الدلالي. يصدق هذا مثلا، على الجزائري رشيد قريشي، والتونسي نجا مهداوي، والإيراني حسين زندرودي، والعراقي حسن مسعودي، والمغاربة عبد الله الحريري ومهدي قطبي واللائحة طويلة جدا لذكرها هنا.

في أعقاب هؤلاء الفنانين المعاصرين الذين ركزوا اهتمامهم على فن الخط إلى درجة أنهم استخلصوا منه أعمالا فنية تتمتع بحرية في صوغها وتعدد في تشكيلها وتنوع في دلالتها، عمد جيل من الفنانين المغاربة من بينهم الفنان الذي نحن بصدده، وهو نور الدين ضيف الله، الذي سنصنفه ، لعدم وجود مصطلح افضل، ضمن الخطاطين-المصورين **Scriptopicturalistes** ، الذين يستكشفون بدورهم هذا الحقل الذي لا ينضب للكتابة، وكل واحد يجتهد في تطوير أسئلته الخاصة، والتعبير عن حساسيته الشخصية من أجل تثبيت فرادته. فماذا إذن عن الطريقة التي يستثمر بها ضيف الله مدونة فن الخط كي يولد أعماله المنخرطة كلية وبقوة في تيار جمالية الخط التصويري؟

ينسج ضيف الله الحروف في أعماله الأولى التي وظف فيها الخط حد الإشباع، إلى درجة أن مساحات اللوحات تغطى تقريبا كلها بالكتابة المتعددة الألوان. حروف ينتهي بها الأمر أن تصبح غير مقروءة. والتي، لفرط ازدحامها وتشابكها في شرائط أفقية وعمودية ، أو بطريقة اندماجية مستغلة المركز والحواف تصبح شبيهة بالانسجة او الزرابي المعلقة. لقد تطورت فيما بعد هذه الأبحاث في أعمال من خلال تفاعله مع نصوص عبد الكبير الخطيبي، حيث تحولت فيها كتابة الكاتب إلى نسيج بسيط تقريبا بلاشكل وفاقدة لدلالتها، لكون ضيف الله يستعمل ورقا مطبوعا وممزقا إلى قطع عديدة من الكتابة، شذرات متداخلة ، خليط من الكتابات يجعلها في تقابل مع حروف مخطوطة بشكل غير متناسب تهيمن على الحقل النصي للخطيبي، منتهكة بجدية مقروئيته. هكذا يستولي على كتابة الكاتب لا ليخطها مانحا اياها الجمال ويهبها لنا في كل مقروئيتها، بل من أجل تغيير مظهرها عبر كتابة الفنان التشكيلي.

من خلال التصرف بهذا الشكل، لم تعد الكتابة تشتغل أبدا فوق قماشات الفنان بالطريقة نفسها على صفحات كتاب الكاتب. هذا الاستحواذ عل النص الذي يرتكز على تحويل الوضع من خلال عمليات تشكيلية عديدة ، ستصير منذ الآن الصيغة الاجرائية التي تتحكم في مجموع النشاط الأبداعي لضيف الله حتى اعماله الأحدث جدا.

إن هاجس الخطية عند ضيف الله، عبر استثماره للحقل الكتابي ولفن الخط ، هو جعل الكتابة، بكل تأكيد، غير مقروءة من أجل إظهار الجانب التشكيلي وجعله مرئيا بشكل أفضل. فهدف الفنان هو البناء وليس التدمير.

فإذا كان جليا أننا نلاحظ في عمله تدميرا ما للخط العربي الكلاسيكي المحكوم بتقليد شكلي مقونن بشكل صارم، فإنه بالفعل، وبنفس الحركة ، يسعى إلى بناء تشكيل جديد، حر ومنفتح على الكشوفات الإبداعية الحديثة والمعاصرة. لا يعود الفنان، إذن، إلى الموروث القديم من أجل تمديد الاجراءات التقنية والخاصيات التشكيلية محترما القواعد وممثلا للفكرة، ولا إلى اشتغالها الفني وهدفها الدلالي، ولكن من أجل تخصيبه عبر تفجيره ، مولدا منه رؤية فنية أخرى، رؤية متحررة ، وحاملة لحساسية جديدة ومنخرطة في أسئلة ملائمة للانشغالات الفنية والجمالية التي هي من صميم انشغالات العصر الراهن.

كانت هذه هي وضعية الفنانين الطلائعيين الغربيين في بداية القرن مثل الوحشيين والتكعيبيين، هؤلاء الأخرين كانوا يهدمون في الوقت نفسه الذي كانوا فيه يبنون. فإذا كانوا يهاجمون نظام التمثيل الكلاسيكي للفضاء كما ارساه الفنانون طيلة قرون ، فذلك من أجل بناء فضاءات جديدة ، إنها فضاءات الحداثة. كان تدمير المعايير الفنية والتصورات القديمة ، يقترن برافعة لقواعد جديدة معبرة عن تصورات جمالية ورؤى مغايرة للعالم

إذا كان ضيف الله مثله مثل آخرين من جيله، اجتهد في هدم موروث فن الخط،فذلك من أجل بناء أشكال جديدة للكتابة ، هي تشكيلية أكثر منها خطية.

نفهم إذن لماذا لا يرسم ضيف الله فقط حروفا معيارية ، بعيدا عن كل امتثال لقواعد الخط ومقروئية النص ، بل يرسم مايشبه الحروف. هذا من أجل أن يطور امتدادات تخطيطية كما هو الحال في العديد من الكتابات المتعذر قراءتها نصيا بغية منحها منظورا تشكيليا بشكل جيد. وعلى هذا المنوال، يشتغل من أجل تحرير الفن من كتابة النص دي دلالة، ومن التناسبات القواعدية لكتابة الحروف بتكسيره كل الأغلال التي تحول دون التجديد التشكيلي. وبالرغم من أن ضيف الله يعود إلى مجال نشاط الفنان الخطاط ، فإنه يعبر عن نفسه من خلال الفنان التشكيلي المكلف بانتاج أشكال، بعيدا عن المعايير الكلاسيكية ، ذات اشتغال تشكيلي خاص ودلالة نوعية. ويعبر عن نفسه بطريقة الفنان المعاصر الذي يجتهد في تفكيك المعياري بغية فتحه على الابداعي وصياغة اقتراحات دلالية جديدة.

يبقى أن نعرف لماذا يصر ضيف الله على الحفر في حقل فن الخط الى هذه الدرجة. هل من أجل إضفاء شرعية على فنه من خلال هذا الانتماء الهوياتي للعالم العربي والاسلامي ، أو من أجل صيانة ذاكرة ثقافية حتى ولو تطلب الأمر أن يجري عليها بعض الانتهاكات؟ أو بكل بساطة ، بسبب الشغف النهم للكتابة، لجمالها الخطي ، وامكاناتها التشكيلية وخصوبتها الشعريه؟ بلا ريب ، إن هذا الاصرار هو من أجل كل هذا في الوقت نفسه ، إلا انه من المهم أن ننسب التفسير الهوياتي.

من المؤكد أن أغلب الخطاطين المصورين، قد انشغلوا أساسا بسؤال الهوية، باحثين عبر الاستكشاف وإعادة امتلاك موروث فن الخط عن امكانية تأكيد هوية ثقافية او على الأقل امكانية انتماء ما للعالم العربي والاسلامي. إذا كان حقا أن ضيف الله ، خصوصا في بداياته، يتموقع في هذا البحث الهوياتي، فإنه قد لاحظ ذلك جيدا، مع مرور الوقت، أن اعماله لم تكتف بمرجعية فن الخط العربي وحدها، بل انفتحت على مرجعيات أخرى، خصوصا من الشرق الأقصى. هذا الانخراط في التعددية اللغوية(هو ايضا تعدد خطي) ، وهذا الاستثمار لعصور ثقافية أخرى لها أشكالها الخاصة في الكتابة تهب لطريقته بعدا عالميا بشكل جلي.

إن الحرف وهو يغادر وظيفته الرمزية- اللسانية، فإنه يفقد عند الفنان التشكيلي دوره الحصري في التأشير على الهوية. إنه يختلط بأشكال أخرى من الكتابة يتواشج معها وينتسج للعب قطعة خطية في تناغم وانسجام بعيدا عن التراتبية او التفاضل. علاوة على ذلك، يحدث غالبا عند ضيف الله أن العودة إلى فن الخط في الشرق الأقصى

يحتل مكانا أكثر من الحرف العربي. هذا يعني أن ما يقوده ويهيمن عليه ليس التاكيد الضيق عن الانتماء العروبي ، بل الرغبة في توليد فضاء تشكيلي لايتغذى على كل شيء إلا من أجل أن يقدمه للعالم بشكل أفضل. وإذا كان توليد الفضاء التشكيلي هو ما يشغل اساسا نور الدين ضيف الله، أكثر من جمالية الكتابة في حد ذاتها، فماذا يعني إذن هذا الفضاء التشكيلي؟ كيف يشتغل وما الذي يميزه بالتحديد؟

من جهة ، يتعلق الأمر ، بفضاء تشكيلي يقيم بين الثنائي الابعاد والثلاثي الأبعاد. فإذا كان انتشار الكتابة ينطوي على المزاوجة بين العمودية والأفقية في خطة الكتابة، فإن الفنان لا ينحصر هنا، فبينما هو يستثمر مساحات ثنائية الأبعاد في تسطيحها ، فإنه يولد منها العمق. لهذا الغرض ، فإنه يعبئ مجموعة من الاجـراءات ،هناك اولا تنويع سلم الكتابة ، فعلا، يستعمل ضيف الله مختلف الأحجام للحروف أوما يشبه الحروف، بتنويع ذخائره الخطية ، بطريقة يحدث فيها داخل فضاء أعماله، عبر تضاد خطي، توترا بين السطح والعمق. ويحدث أحيانا أن بعض حروفه ، وكتابته تعطي الانطباع أنها تغادر إطار اللوحة كي تتفتح خارج الإطار. كما لو كانت تتكشف في فضاء المشاهد. ينظم الفنان بعد ذلك لوحاته عبر تقابلات لونية وتقابلات بين الظل والضوء . ويعارض بين ألوان مكملة غالبا، مستعملا تقنية الضوء- العتمة ، مكثفا بعض الأحياز ومعتما أخرى. مما يجعل الفضاء ينتظم بين النتوءات والمنخفضات. يقوم ضيف الله ايضا بتقابلات في المادة ليولد الفضائية. تقابلات المادة وآثارها التي يشكلها مرة غضة طرية وتارة خشنة بارزة، فوقها تتفكك الكتابة بوضوح. واحيانا تنجز الكتابة بالنقش ماينتج بشكل ملموس لعبا بالمجوفات والنتوءات.

هكذا هي أعمال نور الدين ضيف الله ، لا تمنح نفسها للقراءة كما نقرأ صفحة مكتوبة بطريقة فن الخط ملائمة للمعطيات الثنائية الأبعاد المحددة بدقة للمجال الكتابي، محترمة الاتجاه العربي للقراءة من اليمين إلى اليسار، ولكن بوصفها حقلا تشكيليا ، مفتوحا بطريقة متوهمة ومتدفقة، مولدة تأثيرا لفضائية ثلاثية الابعاد ، منضدة بمهارة بين عمق وسطح، منتشرة في كل الاتجاهات ، من اليمين إلى اليسار، من الأعلى إلى الأسفل، وهكذا دواليك. إن لم نقل، كما سلف الذكر، حتى تتجاوز الإطار. هذا الأمر ممكن لأن استثمار الفنان للفضاء ، وهو في الغالب الاعم تراكمي ، وفي النادر جدا اختزالي، يتم بشكل منهجي للجمع بين التجاور والتراكب لحبكات الكتابة والمـواد، ومفصلة لازواج عديدة من التقابلات:

-الوجه/ الخلفية
-الشكل/ اللاشكل
-المقروء/ غير المقروء
-المرئي/ الخفي
-العزل/ التداخل
-المغلق/ المفتوح
-المليء/ الفارغ
-النتوء/، التجويف
-المركز/، المحيط
-المنظم/ المبعثر
-الواضح/ المضبب
-خط عريض/ خط رقيق
-التدفق/ الصلابة
-المحدد/ اللانهائي
-الضوء/ العتمة
-المشع/ المنطفئ
-المكتمل/، غير المكتمل

من جهة أخـرى، يعرض ضيف الله فضاءه التشكيلي وينظمه من خلال جسده الخاص الفعال، ومن الحركة التي تنطوي على الحركية الجسدية والإيقاع والنفس. إن ايماءته تشغل المعصم وهو يرسم بنيات خط دقيقة ، ويسطر الذراع حروفا، والجسد في مجمله يتمدد بأدوات طويلة وعريضة (فرشاة غليظة، مكنسات ، وراسمات أخرى يمكنها القيام بذلك) ناشرة كتابات ضخمة منحنة الأضلاع بتشعبات مرجعية ، لفن الخط بمختلف العصور الثقافية وللرسم الايمائي الحركي الحديث والمعاصر الأكثر عالمية.

يبدو أن ضيف الله يتشبث كثيرا بهذه الجيئة والذهاب بين التقليدي والمحلي العالمي، ممددا المهارات والتقنيات والأدوات والوسائط والمساند لشيوخ فن الخط القدامى مثل القلم والحبر والورق ، وهو يخط أحيانا كلمات يمكن التعرف على معناها ، وينخرط ايضا في أبحاث راهنية جدا ولا يتردد في اكتشاف أدوات جديدة ومساند مثل الطباعة الحريرية (طباعة الشاشة)، أو المساند الخزفية، مازجا بطريقة حرة الأدوات والوسائط والمساند.

لا يقتصر على فن الخط بصفته حرفة يديوية تحترم القواعد والمعايير ، من أجل المغامرة في مجالات أخرى للإبداع باحثا عن صيغ خطية جديدة ومنقبا عن طرق غير مطروقة لانتاجها وتوزيعها، فضيف الله يؤكد نفسه بوصفه فنانا.

إن المرجعية المشتركة، الثقافية والدينية، التي تقتضي ضمنيا الاحـترام والغفلية، توضع جانبا لفسح المجال للتعبير الذاتي ، الأكثر حساسية وحسية، الذي يجعل في الواجهة الأنـا المبدع للفنان الفردي ، الـذي يكافح داخل تشابكات خطوط مرئية بشكل أكثر، بوصفها بنيات خطوط تشكيلية ، مؤكدا فرادة مظهرها الجمالي الخالص، وليست مرئية بوصفها حروفا لفن الخط مستمرة في تأمين وظيفة النقل النصي. فعلا، فالحروف عند ضيف الله مفرغة من قيمتها الرمزية باعتبارها علامات تحيل إلى أصوات تمكن من تمفصل اللسان المنتج للمعنى. فبفقدان الحروف لهذه الوظيفة تدخل في سجل آخر مغاير، إنها تصير أشكالا خالصة من دون أية وظيفة إلا وظيفة التشكيل.

بلاريب، فهذا الهاجس الخطي الذي تنعقد فيه طبقات من الكتابة وتتآلف من طبائع مختلفة باعتبارها آثارا للفنان، آثـار ذهنه المنظم ، ولجسده الفعال ،الأيتعلق الأمـر هنا بمخاوف تتعلق بالذاكرة. يصر ضيف الله ٧لى الاعتقاد بأن الذاكرة وحدها، والتواشج بين الذاكرات يمكن حقيقة من الخلق والابتكار. من هنا هذه الغزارة من الطبقات الكتابية التي تتفاعل بوصفها وجوها لذاكرة لا ينضب معينها لماض سحيق وكأنها حاضر حي، لايتجاوران ولا يتراكبان إلا في عدد أكبر من الطروس التي تنمو بين المرئي واللامرئي، بين المقروء واللامقروء من أجل جذبنا داخل حركية نسيج ذاكرة بلا بداية ولا نهاية.

من الجملة إلى اللقطة..

تعريب : عزيز الحاكم

بقلم : جان ميشيل بوشيه

حسب دراسة أجرتها « أسبوعية الكتب « في العام 2020 ، وهي عبارة عن مسح قامت به جمعية الناشرين باللغة الفرنسية، فإن فيلما من أصل خمسة مقتبس من عمل أدبي. ذلك أن ثنائية الأدب والسينما غالبا ما تكون موفقة. ولعل مرد ذلك إلى أن الجمهور يتوجه بشكل عفوي نحو ما يعرفه. فكيف يمكن تفسير هذه الظاهرة ؟ وما هي الروابط الهشة التي تجمع بينهما ؟

منذ اختراع السينما (1895، تاريخ أول براءة اختراع قدمها الأخوان لوميير) ظهرت طريقة جديدة للحكي . ومن المتفق عليه أن النسخة المكتوبة والنسخة الفيلمية تسيران معا بشكل جيد، ولكن أيهما تثري الآخر؟

الأدب والسينما.. أنماط كتابة مختلفة ونقاط مشتركة عديدة

الرواية إبداع شخصي وحميم ...وفي بعض الأحيان، وهذا أمر نادر، تكتب بأربعة أيادٍ، والفيلم عمل جماعي ومزيج من الكفاءات. والكلمة المكتوبة تترك لنا مجالا للتخيل، حيث تتوفر للقارئ فرصة منح الشخصيات المظهر الذي يريده، مسترشدا فقط بمؤشرات المؤلف الذي ينبغي عليه أن يثق في القارئ حتى يفعل السحر فعله، لأن القارئ بإمكانه أحيانا أن يختار جرْس الصوت والأطياف التي تبدو له مناسبة فيضفي عليها المظهر البدني لأحد معارفه أو أقاربه بحكم أنه يملك قدرة استثنائية على الاستقراء. المؤلف يصف المناظر الطبيعية ويثير الروائح والأصوات، ثم يأتي القارئ ليضفي عليها المصداقية.

لدى مشاهدة الفيلم سيسمح المتفرج لنفسه بأن يسترشد بنفسه، فالشخصيات، التي يجسدها الممثلون (المشهورون أو الأقل شهرة) ، لا تسمح له بإمكانية قولبتها كما يحلو له ، والأصوات والإيماءات والمواقف والنظرات والديكورات لا تترك لخياله أي مجال ، وهنا يكمن الاختلاف. فإذا كان الأدب يسمح لخيالنا بالتسكع فإن السينما، على العكس من ذلك ، تقدم لنا منتجا نهائيا وجاهزا للاستهلاك. لكن لنر ما يجمع بينهما : ثمة في الأدب عنصران لهما الأسبقية : المحتوى والشكل أو بعبارة أخرى الموضوع والأسلوب. وبالتالي فإن السيناريو في حد ذاته عمل أدبي له هذان الجانبان، لكنه مخصص بشكل عام لدائرة صغيرة من المنتجين والممولين والوكلاء الفنيين والممثلين والتقنيين، وكتابة هذا السيناريو هي التي تنطوي على قبول أو رفض هؤلاء المهنيين وتقرر حياة أو موت المشروع.

في الأدب يلعب الوكلاء الأدبيون ومديرو المجموعات ولجان القراءة دورا مشابها. وبالتالي فإن العملية هي نفسها، ولكن في ما يتعلق بالسينما فإن لها ميزة كبيرة تتلخص في العمل الجماعي. أما الكاتب فإنه غالبا ما يكون بمفرده، مسلحا بقلمه (الذي تم استبداله الآن بجهاز الكمبيوتر).

ومن ناحية أخرى، يمكن للسينمائي أن يعتمد على عدد كبير من الكفاءات. فالممثلون يشاركون بأجسادهم وإيماءاتهم وأصواتهم، ومدراء التصوير بمعرفتهم بالضوء والكادر ، ومهندس الصوت بالكثافة والجودة . ويمكن لكتاب الحوار المشهورين أن يحققوا بمفردهم تقريبا النجاح للفيلم، ومن أشهر هؤلاء في السينما الفرنسية ، مثلا، ميشيل أوديار وجاك بريفير وهنري جانسون، كما يشتهر طارانتينو بجودة سيناريوهاته وحواراته ، وقد نشر سيناريو « بالب فيكشن» على شكل رواية . يلي ذلك المونتاج وإيقاع اللقطات في المرحلة الأخيرة.

كما أن الموسيقى التصويرية هي نقطة قوة إضافية غالبا ما تساهم في نجاح الفيلم تجاريا. ويمكن اعتبارها كمُخرج مشارك، ذلك أن جورج دولوري وفلاديمير كوزما وميشيل لوغران و فرانسوا دو روبيه وإتيو موريكوني أو جون ويليامز يعتبرون بمثابة مفاتيح للنجاح، فمن لا يعرف «زوبعة الحياة» أو «الأوراق الذابلة» ؟ وغالبا ما تكون مساهمة الموسيقى الكلاسيكية (باري ليندون ، ألكسندر نيفسكي) أوموسيقى الجاز (مايلس ديفيس» مصعد إلى السقالة « هنري مانشيني «النمر الوردي « لالو شيفرين» القطط « و «بوليت») مهمة إلى حد كبير في نجاح العمل السينمائي .

المسرح والأدب والسينما

المسرح هو النوع الأدبي الذي كان، لفترة طويلة، الأقرب إلى السينما. إذ من الممكن قراءة المسرحية، بالطبع، ولكن قبل كل شيء من المفترض أن يتم تمثيلها. فخلال عرضها تستخدم نفس المكونات: الإخراج والتمثيل والديكورات والأكسسوارات والمرافقة الصوتية.

وكما هو الحال بالنسبة للفيلم يفرض المخرج السينمائي أو المسرحي رؤيته الخاصة للعمل. لذلك لا يتبقى سوى القليل لخيال المشاهد، في حين يحظى الأداء وعنصر الفرجة بالأولوية . ومع ذلك فقد نجح بعض المؤلفين في الوقوف خلف الكاميرا ومنهم جان كوكتو بالطبع، ومارسيل بانيول وجان جيونو (منتج ومشرف على «كريسوس» و «ملك بدون تسلية «). وقد فعل ذلك آخرون بدرجات متفاوتة من النجاح ومنهم على سبيل المثال لا الحصر بيغبيدر أوهويلبيرغ .

وبالإضافة إلى الكتاب الذين تحولوا إلى مخرجين نجح بعض كبار السينمائيين في اقتباس الروايات أو المسرحيات الشهيرة للشاشة الكبيرة. وعلى رأس القائمة نجد بعض الاقتباسات من الكتب المصورة (المنتقمون: حرب لا تنتهي، النمر الأسود، أكوامان) ومن أدب الشباب (الحيوانات العجيبة) ولكن أيضا الأكثر مبيعا والكلاسيكية (المتاهة ، العلاج المميت ، خمسون لونا أشد وضوحا ، الأوهام المفقودة).ومن أهم الأفلام العالمية الناجحة المقتبسة عن روايات : « سيلور ولولا « لدفيد لينش عن باري غيفورد ، « دوار « لألفريد هتشكوك عن « بين الموتى « لبوالو نارسوجاك ، « أطلق النار على عازف البيانو « لفرانسوا تروفو عن دفيد غوديس، « السيد هير» لباتريس لوكونت عن جورج سيمنون ، « القاتل يقطن في الرقم 21» لهنري جورج كلوزو عن ستانيسلاس أندريه ستيمان ، « تحت شمس الشيطان « لموريس بيالا عن جورج برناروس، « قصة الجانب الغربي» لروبرت وايز عن «روميو وجولييت» لشكسبير، « اسم الوردة» لجان جاك أنو عن أومبرتو إيكو ، « طفل روز ماري» لرومان بولانسكي عن إيرا لوين ، « «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن « لريتشارد بروكس عن تينيسي ويليامز ، « يوميات خادمة « لجان رونوار عن أوكتاف ميربو ، « أشباح شابولييه» لكلود شابرول عن جورج سيمنون..

ومع ذلك فإذا كانت الرواية لم تكف عن تطعيم السينما فالعكس صحيح أيضا، وهذا ما حدث من خلال تحويل بعض الأفلام إلى روايات، فمن الروايات الأكثر مبيعا وشهرة التي أخذت عن أفلام هناك « 2001 أوديسا الفضاء « لأرثر سي كلارك» المأخوذة عن فيلم ستانلي كوبريك ، و « جيش مكون من 12 قردا» لإليزابيث هاند المأخوذة عن فيلم تيري غيليان المقتبس بدوره عن الفيلم القصير» المرفوضة» لكريس ماركر.

الأدب والسينما : أنواع مشتركة ومعالجات خاصة

هناك بالنسبة للفن الخامس والفن السابع العديد من الفئات الفرعية المتشابهة جدا : النوع الشعبي، وغالبا ما يكون هزليا (حيث نجد رابليه ، لابيش ، كورتيلين ، ماريفو ولكن أيضا تشارلي شابلن ، فيليب دو بروكا ، جيرار أوري ، كلود زيدي ، مونتي بايثون أو ميل بروكس ...)،وهناك الكوميديا العاطفية والكوميديا المأساوية والدراما وعلم النفس والخيال العلمي والرعب ، إلخ...

وإذا كانت القراءة بصوت عال هي تخصص يحظى بافتتان كبير من طرف الجمهور، فإن النصوص المكتوبة بشكل مثالي وحدها تجتاز هذا المحك. الأمر كله يتعلق بتعديل الصوت وتكثيف المشاعر المنقولة. لا وجود هنا للعب مشهدي ولا لأداء تمثيلي، إذ من خلال جوهر الكلمات تصل العبارات إلى ذروتها.

ورغم ذلك فإن السينما تقدم فئة خاصة جدا (تجمع بين الكلمة والصورة) هي الفيلم الموسيقي. فالأعمال ذات الجودة العالية تجذب عددا متزايدا من المتحمسين ، ومنها « قصة الجانب الغربي «، « ابنة عامل منجم الفحم « ، «ويبلاش» أو « الصبية»، على سبيل المثال لا الحصر. وهناك فقط عدد قليل من الأوبرا ت أو الأوبريتات التي يمكنها أن تتنافس في هذا الصدد.

واليوم لم يعد الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كانت الجملة تعادل اللقطة أو ما إذا كانت اللقطة تعادل الجملة... لم تعد التحديات فلسفية أو بلاغية حقا، بل هي في كثير من الأحيان تجارية ومالية .

إن عالم الكتب على أحسن حال، فيما يرى البعض أنه يحتضر. ومن باب المفارقة أن السينما تتعثر قليلا في مرحلة ما بعد كوفيد. لكن لنترك الكلمة الأخيرة لكلود لولوش الذي صرح ذات مرة بأن: «بيع 100.000 نسخة من كتاب هو انتصار، ومشاهدة فيلم من قبل 100.000 متفرج كارثة «...

المصدر :
https://www.monbestseller.com