«شجن» لعلاء عبد الهادي:

أولية التحول في الفوتوغرافيا والشعر

محمد سمير عبد السلام*

■ تتجاوز الممارسات الابداعية المعاصرة حدود الخصوصية الثقافية للعمل، مثلما تعيد تشكيل الوعي بالشاعرية، في اتجاه تداخل اليومي، والمواد الجاهزة، بالتمثيل الفني ضمن تكوينها المنحرف عن المراقبة الانسانية الواعية للمدلول المؤجل، وبفعل اغواء التداخل المفتوح بين التأويل، والشاعرية التمثيلية الكامنة في الموضوع الفوتوغرافي خارجا عن خطاب الراصد، ومن ثم فان الشعر المؤول للصورة يتحول عن أدبية الأدب، حال تفاعله الديناميكي مع الصورة، مثلما تدمر الصورة خطاب الرصد المركزي للفاعل / المصور ضمن احتمالات الاكمال التمثيلي الكامنة في وجودها الفريد الذي يقع في قلب الواقع ليسائل واقعيته، ويفسح فضاءه لمساحة من البياض المخيل، والمطلوب للامتلاء بما يناهض ارادة الخطاب.

لقد انتقل الأداء من الفاعلية، والانسياق للأدبية الى التفاعل اللا نهائي بين الصورة والشعر والواقع والتراث الثقافي، فضلا عن امكانات التأويل الجاهزة في حرفية الصورة التي تخرج لنا الواقع بريئا كتأويل معلق ينتظر الاكمال الشعري، ومسافة جديدة من الفراغ يولدها ألم النهايات المؤقتة للأثر المكتوب، وتتحداها الممارسة بتكرار التأويل الشعري وفق كتابة مختلفة، تكمن في سياق الصورة الحرفي المتجاوز لذاته بالكشف عن الآخر السردي بداخلها، فالسياق الفوتوغرافي يدمر هويته وفق أخيلة شاعرية يكشف عنها فضاء التأويل.

يمكننا قراءة ديوان (شجن) لعلاء عبد الهادي (مركز الحضارة العربية / مصر 2004) من خلال الاكمال الشعري، لصورة تسعى بحد ذاتها للخروج من الموضوع، والرصد معا، من خلال الصياغة التفاعلية مع التأويل، ومن ثم خلق امكانات ارتباط جديدة بين العلامات تؤكد خروجها الذاتي من سياقها الخاص.

يؤول الشاعر صورة قردة تحمل وليدها، فيقول «حتى جارتنا ذات السمعة السيئة تبدو ملاكا هذا الصباح» ثم يكرر الجملة في تأويله لصورة فتاة في حالة شبق، وتأمل يحمل طاقة لا واعية، تنفصل عن فعل المراقبة، وكأن الفتاة كانت كامنة ضمن السياق التمثيلي لصورة القردة / الأم، ضمن تحلل الصورة الأولى في التأويل الذي منحها قداسة الملائكة، أو الالهة الأم في الثقافات القديمة، وتداعياتها في فراغ دلالي يقع بين الطوطمية الحيوانية المقدسة، والعلامات الجنسية اللا واعية كطاقة متجددة محتملة، تقاوم انعزال الموضوع / القرد ضمن حدوده وتفجر أخيلة التفاعل؛ لتعود بالصورة الى أحلام العظمة، والضخامة الأنثوية الأولى المجسدة في اللوحة التي اختارها علاء عبد الهادي ليصدر ديوانه بها للفنان الفرنسي رينيه ماغريت، المعنونة بـ les jours gigantesques أو «الأيام العظيمة»، وفيها تبدو الذكورة فرعا من الضخامة الأنثوية، تتعلق بها، وتنخلع عنها في آن بما يسمح بالانفصال والتبادل الجذاب للفضاء الضخم غير المحدد، هل تطارد الأنثى تلك الضخامة بالامتلاك المجازي للحضور؟ أم أنها تؤول بواسطة الأثر الغائب لطاقة الآخر الذكر، فتهدد طاقتها بالانحسار في عدمية الفضاء؟

انها لحظة التحول الأولى كمقدمة للعب الكوني بالصور والكائنات المتداخلة لدى ماغريت، وقد تحولت عند علاء عبد الهادي نقطة يتبلور من خلالها الواقع في صفاء، يختلط دوما ببقع التحول الجذري للكينونة المرصودة في الصورة الفوتوغرافية، لحظة اندماجها بالشعر، فالأنوثة تبرز في المشهد كموضوع غير مكتمل قد خرج للتو من تدمير الجسد الآخر، حاملة لطاقة الامتلاك دون خطابه الأول مثلما ينخلع السياق التصوري من المرأة التي تبدو ملاكا، فتتجسد في بكارة ظاهرية تقبل التحول، والتداخل كطاقة مقدسة تحمل ضخامة التراث الصاخب للجسد في اختلاطها بالقرد، كما تخلع هذه القداسة وتدمرها، لتتحول طاقة العدم في الشبق اللا واعي، كأنه يطل علينا شبحا وحيدا ناقصا في المشهد.

ألم ترتبط ملائكية المرأة بصباح الراصد «تبدو ملاكا هذا الصباح»؟ انه حضور مهدد بانفلات اللحظة التي تبلور فيها المشهد هكذا دون غيرها.

ثمة تعارض آخر بين زيف التاريخ الحامل للسمعة السيئة، حيث تأكيد التحسين والتطور والطفرة التداخلية المتجهة نحو تناثر للقوى والطاقات دون حدود للهوية أو الجسد. الطفرة تعلق السمعة السيئة، وتسائل المسار التطوري بالكشف عن تداخلاته الابداعية، وطاقته المجردة في لحظة التحول الأقرب للتناثر الأفقي للصور، والأجزاء معزولة عن جذرها الغائب.

و عن صورة يمتزج فيها الطيران بالرقص يقول «في مرآتي صخب محبوس / في مرآتي قوادة وفريقان / أحد عشر رجلا / واحدى عشرة صرخة غائرة / في مرآتي امرأة .. اشتعلت .. وغريق / في مرآتي روح تلعب بحقيبة جلد».

المرآة تجسد فرح الانتشار خارج حدود الذات من داخل انعكاس زائف، ان واقع الذات هو تأويلها لا هويتها، هو تلك الرقصة الصاخبة الحاملة لصرخات التدمير الملازمة لمحاولات الخروج من أسر التحديد والنسق، أما اشتعال الأنوثة فهو حلم الحب مزوجا باتساع الغرق في مياه الأنوثة ضمن نطاق المرأة في أسطوريتها التي تسائل امتلاك الأنا الكامن في «مرآتي» حيث يوشك الصخب أن يكتسب حضور الطاقة الهوائية في الصورة ليهرب من الأنا رغم تمثيله المستمر لتحوله الأول كبديل عن الوصف والتحديد.

وعن صورة لاعبة تجري وقد اختلطت ملامحها بسرعة الحركة «أنا مثقلة برصيد هائل / من خطوات / يجب علي صرفها قبل الرحيل».

ما الرحيل ؟ هل هو استنزاف للجسد؟ أم أنه حدث يعلق الرحيل باستدعاء مزيد من اللعب الشكلي كبديل عن الرحيل، أو تأويل له بالسرعة التي تخفي ملامح الذات بعيدا عن مراقبة الحدود المهددة للكينونة بالرحيل، هل يناهض الرحيل خطواته بالاختفاء؟ ان اللاعبة تنتظر الرحيل ضمن صيرورة للنص تخترق الواقع، وتعيد تمثيله لتحجب الرؤية الموضوعية بالاختباء في اللعبة كحياة متجددة للحظة التي تحول فيها الانتظار المثقل بهم الوجود الى جريان شكلي يطارد الهواء ليصير محض قوة.

وعن مصارع للثيران لحظة انتصاره على الثور / الضحية «لم يدر / لماذا بعد أن طعنها مرتين / شعر بدمها / يسيل دافقا / تحت جلده»

هل يمحو القاتل ذاته المختلطة بموقع الانتهاك / الثور؟

انه يستعيد دماء حسد تاريخي متجدد دائما في القاتل والفريسة معا، فالا وعي يستحضر انتشار الدماء، والزيادة المفرطة المهددة للذات بدمار فرويدي مقدس، أو فضاء نرى فيه حكاية الثور في تمثيلها لوجود الذات خارج الفاعلية، حيث يستبدلها دم الفريسة ويحتل كثافة الجسد في المشهد بالكشف عن الغياب لما هو ملكي أو مقدس فيه. من ثم يواجه الانسان حكاية موته مقتولا دائما حين يجري في فضائه دم الثور وشبح الأب.

وحول صورة امرأة ينسدل الشعر بكثافة على جانبي وجهها، كأنما هو آت من فضاء غير مرئي يقول «عندما تنضج الشجرة / ستسقط ثمارا كثيرة / ويبدأ الغصن في الدوي» لم تكن الشجرة نفسها أبدا، بل كانت فضاء لبدائلها المجازية / المؤولة لغياب يختلط بحضور مقدس للعلامات الأخرى، المرأة واتساع الفراغ والغصن المقدس وانتشار الثمار والسقوط ضمن النضج والضخامة، هل كان نضج الشجرة هو تحولها؟ أم صيرورتها الزمنية المهددة بالعدم ؟

من هذا المنظور يحتل موقع الشجرة خدر أنثوي مقاوم لسطوة الزمن أو سطوة العدم المحتمل، أو هو قلق ذكوري من غياب القداسة في انتشار الثمار المناهضة للمركز، في حضور مؤقت يعيد تكوين المركز وفقا لغيابه.

وعن رجل يحمل ماكينة خياطة يبرز وجهه من الماء يقول «قالت الحكيمة للشاعر / اخجل من تأملك / ولا تكن من يبحث / في أحشاء العادل عن غناء».

هل تحمل الماكينة تشوؤ الرجل؟ أم أن الشاعر يحمل صليبه / سقوطه حال تأمله ؟

انه الخروج من شاعرية المشهد حين يكون الخروج بحد ذاته ممثلا لشاعرية جديدة تلائم بكارة التكوين (ماء ورجل وماكينة) انه تحول للواقع في اتجاه كولاج ابداعي متناثر . هذا الكولاج يستلب تأمله وماهيته في لحظة لا تنتمي الى الوعي أو الحضور، بل التساؤل حول امكانات تفاعل جديدة يخلفها هذا الواقع تتحدى الشعرية والوجود الانساني في بحثه الدائب عن معنى.

و عن لقطة يبدو فيها الثور وحيدا حال مصارعته «عندما تركه أحباؤه / على سريره مهملا / عندما انطلقت الدعوات التي يجب أن / يحمل وحده عبء تحقيقها / عندما رموا غرفته بالغرباء / وتشاغلوا بالصراخ مات».

هل كان الغياب كامنا في لقطة الثور وحيدا منذ البداية ؟ لقد احتل موقع الأب المقتول، واستبق الحدث في اللعبة لكي يفسح المجال لدم آخر سيحتل موقعه الفارغ بالأساس رغم ضخامته، هل جرد واقع الثور الموت من خطاب الموت ليصير لعبة احتفالية متكررة؟

أم أنه الموت بدا ككاية منعزلة في الممارسة كبديل عن الواقع؟

لقد حدث في مخيلة الواقع المفجرة للواقع قبل أن يقع في تكرار لعبي للغياب يستلب الغياب أيضا. انه تاريخ يحمل معنى الصيرورة لا الكلية لحضور العائلة، لقد تخلى الواقع العائلي الكامن في التأويل عن شموليته فصار أثرا، ويطلق رولان بارت Roland Barthes على النزوع الجمعي العائلي أسطورة العائلة البشرية الكبرى The family of man، وهي تقوم على وضع الطبيعة في عمق التاريخ وشاعرية ذات نزعة آدمية Adamis-me في النظر للموت والولادة، هذه النزعة تبطل صيرورة الانسان وتحوله الفريد، لأننا اذا نزعنا التاريخ من الموت والولادة لن يبقى شيء نقوله (راجع / بارت / أسطوريات / ت / قاسم المقداد / مركز الانماء الحضاري بحلب / ط1 / 1996 ص 226 و227)

اللعبة هنا تسخر من حتمية قتل المقدس، وتستبدل قوته الغائبة بتجدد القوة مجردة من الحدث، أما الثور فيسخر من اللعبة ويستبدلها بموت ذاتي فريد من الداخل فيحوله الى حدث حرفي يناهض التمثيل المتعالي، ويفترض الاهمال كبديل عن القداسة ليصير موته الواقعي ملتبسا دائما.

وعن رجل يجسد صرخة العنف والتوحش الليلي يقول «ليل متأنق / يخلع ملابسه مثل بصلة / واحتفال يومي يبدأ بطعنة غادرة / يبرمها شعاع ضال» الليل .. القتل المزوج بوحشية مفرطة يجسد نزوعا تدميريا نقيا يقع في قلب الواقع، ويؤثر في صيرورته المستقبلية، دون انعزال في نطاق الصورة التي تؤطر تلك الوحشية، هل هو تآكل الوجود في الألم والتحلل المفاجئ للجسد؟

تكتب سوزان سونتاج حول زوال الحدود بين الصورة الفوتوغرافية والموقف الذي أخذت منه، وتؤكد ذلك بأن جرائم التعذيب نفسها لم تكن أكثر أهمية من الصور، فالرعب الكامن في الصورة له فاعلية في تشكيل الذاكرة. من ناحية أخرى تعامل القتلة مع الصور كما لو كانت ضمن فعل أو اجراء جماعي Collec-tive action شعروا فيه بتبرير متقن أو مثالي للقتل (راجع / Susan Son-tag / Regarding the Torture of Others / New York Times magazine / Published: May 23, 2004)

لم تكن الصرخة الوحشية اذن بعيدة عن ذاكرتنا .

انها تعبث فوق الأجساد المقتولة لتستعيد الألم المتولد عن الصرخة لا الصمت، هل هي عودة للموتى ليتجدد الشعور بالقتل؟

ويظل التشويه في لقطة الرجل يذكرنا بحضور الفن ضمن حرفية الواقع فيذكرنا بتشويه فرانسيس بيكون الوحشي للوجوه، ليلنزع واقعيتها التي حضرت الآن في تأويل يمزجها بالليل ليصير العنف مخبوءا وراء الألم.

وعن لبؤة تتثاءب «الذبابة مثلي.. على سجيتها تماما / الذبابة تجهل قيمة النساء اللواتي تحط عليهن / كالثورة أو كالحرية مثلا» يعلو هنا صوت اندفاع الغرائز في تجرؤها ووحشيتها المنفصلة عن المفاهيم تلك التي تتحرك وفق طاقة غير واعية تناهض ما قامت عليه من أصل معرفي، وتذكرنا بنقد الحماسة لدى ليوتار، وأصولها الحدسية تلك التي تتجسد فيها الغرائز في صمت مختلط بوحشية توشك أن تنفجر، أو تتحول الى ذبابة.

وعن صورة فتاتين في سياق مجاعة يقول «أنا كاذبة / فقد رأيت ذات مرة سحابة / تنام في سكون / على جلبة الشمس) التشكيك في واقعية العري والجوع تؤكده سحابة تعيد تشكيل المشهد وتستبق لعب العالم المنتظر، الجسد يكذب وجوده لكي يدخل في حالة الاغواء بالتحول والتعالي الواقعي الخفي، تماما مثل السحابة المؤولة.

وعن رجل يفترش الأسفلت «ثمر هذا الصباح طازج / فقد قامت البائعة بكل ما في وسعها لانضاجه / لكن اللون حامض».

اللون الحامض يعمل كبديل للتهميش، لكنه بديل يقاوم طلب التهميش، فاللون سخرية من الحالة برمتها، لأنه متحول، وطازج. هكذا تظل البائعة مستلبة في حالة اللون المقاوم للهامشية ومقاييس المجموع جميعها.

* كاتب من مصر
m-sameer@hotmail.com

«صورة الآخر في الشعر الفلسطيني» للمتوكل طه

من الآخر العدو.. الى الآخر الميت!

علي الخليلي*

■ ظهرت مصطلحات ومفردات كثيرة في خطابنا الثقافي، بعد اتفاق اوسلو ونشوء السلطة الوطنية في الضفة الغربية وقطاع غزة في عام 1994، وهي جميعها تُعبر عن الخلخلة الدرامية التي أحدثها هذا الاتفاق / السلطة خلال فترة وجيزة جداً، في خطاب يمتد عمره لأكثر من قرن.

ومن أبرزها مصطلح الآخر، الذي انتشر بنصه الحرفي، انتشاراًواسعاً كبديل لمصطلح أو مفردة «العدو» وما كان يشير أحياناً الى «الخصم» وهما معاً يفضيان تلقائيا الى «اسرائيل»، في المعنى المباشر لها، علماًبأن مفردة «اسرائيل» ذاتها لم تكن تكتب بنصها الحرفي، وانما بكنية (لقب) صفة ما لها، مثل «الكيان»، أو وضعها بين قوسين، تكريسا لما كان سائداًعلى المستويين الرسمي والشعبي، من عدم الاعتراف بها، حتى جاء «الاتفاق» وصرح بالاعتراف.

ومع ان «الآخر»، أوسع من مجرد «عدو، أو خصم» في الوعي فهو تركيب معقد للذات أصلاً، ولحركة «الأنا» في مواجهة الكون كله، فان الخطاب الثقافي الفلسطيني المعاصر، أغلق بوابة هذا المصطلح، كما يبدو على معنى العدو المباشر، كأنه يصر على بقاء العدو «القديم» حرفيا، رغم أنف الخلخلة الحاصلة فيه.

الصديق الشاعر الدكتور المتوكل طه، في أحدث كتبه «صورة الآخر في الشعر الفلسطيني» 1994 ـ 2004، الصادر عن المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والاعلام في رام الله، قبل بضعة أيام يفتح هذه البوابة على مصراعيها، ويدخل الى «المصطلح»، باحثاً ومنقباً فيه، وفي تطوراته وتقلباته ومعانيه وايحاءاته المباشرة وغير المباشرة.

بدقة و دأب، عبر سلسلة طويلة من المصادر والمراجع، منها أو على رأسها، عشرات الدواوين الشعرية الحديثة، الى جانب شهادات، حصل عليها من أدباء وشعراء، تتضمن قراءاتهم الفكرية للمصطلح، دون أن يغفل العودة المنهجية الى الماضي في الثقافة العربية ومجاميع الشعر العربي القديم، على مدار عدة عصور ومراحل، في تتبعه لجذور هذا المصطلح ذاته. يشتمل الكتاب على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، ثم توضيح وخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع.

وفي المقدمة، يندفع طه على الفور، الى تأكيد «الاختلاف»، فلسطينياًعلى وجه التحديد في توصيف «الآخر» على اعتبار ما هو حاصل بالفعل من «اختلاف» بشأن فلسطين مكاناً وزماناً وشعباًوقضية. يقول: «يختلف معنى الآخر في فلسطين عنه في أي مكان آخر، ذلك أن الآخر هنا ليس مجرد فكرة، أو مجرد منتج صناعي أو ثقافي، بل هو يوجد في مشروع استيطاني احتلالي مرعب..» ويقول «الآخر في فلسطين صاعق وقوي ومسيطر ومُذل»، ويضيف «في فلسطين لا تتم معرفة الآخر من خلال وسائل المعرفة العادية، وانما من خلال لغة الدم ورائحة التراب»، الآخر، في هذا التوصيف الذي يؤكد عليه المؤلف لا لبس فيه، فهو «اليهودي» والصهيوني والاسرائيلي «الذي تحول بعد اتفاق اوسلو، من صورة «المحتل» الى صورة «الشريك» ومن «العدو» الى «الصديق» وتحولت دولته من «الكيان الى الدولة العبرية».

من الذي تغير حتى جرى هذا التحول؟ هل تغير «العدو» الاسرائيلي ـ اليهودي ـ الصهيوني، الى شريك «صديق» حقا، أم أن ما تم هو غير هذا تماماً؟

يرى المؤلف أن ما تغير هو «نحن» فقط في حين أن «الآخر» المعني لم يُغير من جلده، ولم يُغير من مصطلحاته، ولم يغير من أهدافه، ولا من أساليبه، اسرائيل لم تتغير، ونحن الفلسطينيين والعرب الذين تغيرنا! كيف؟ يقول المؤلف: ان دراسته في سياق الرد على هذا السؤال، «تحاول رصد جدال «نحن» مع ذاتها، بمعنى أنها ترصد جدال «الانا» مع «الانا» أكثر مما ترصده مع الآخر».

وقبل متابعة هذا الجدال المهم (وبخاصة في الفصل الثالث من هذا الكتاب)، لا بد من الاشارة الى أن الآخر الذي هو العدو أو الخصم، وقبل نشوء اسرائيل، موجود في ثنايا النتاج الثقافي الفلسطيني، بوضوح قوي، دون وجود مصطلح «الآخر» بذاته حرفياً.

ففي سياق الوجود التاريخي للغزو الأجنبي لفلسطين، من حروب الفرنجة/ الحروب الصليبية في القرون الوسطى، الى الاحتلال/ الاستعمار البريطاني عام 1917، والى ظهور الصهيونية التي أنتجت اسرائيل سنة 1948 كان «الآخر» موجوداًبمسميات العدو، دون ولادة المصطلح في اللغة، وفي الخطاب، ومع حدوث هذه الولادة، في درامة الاتفاق / السلطة، كان المصطلح نصه الحرفي، يعني في الواقع، ولادة ثقافة فلسطينية جديدة، لا ترى باسرائيل عدواً أو خصماً، بل هي جزء من شبكة «الآخر» في الوعي الجديد !

من الآخر السلطة الى الآخر الميت

في الفصل الثالث من الكتاب، يتوسع المتوكل طه في بحثه عن صور شتى لهذا «الآخر» في الشعر الفلسطيني، بعد اتفاق اوسلو، فالى جانب الآخر العدو الذي كنا نحسب أنه الأكثر بروزاً، نجد «الآخر السلطة» أو «الآخر السياسي» الذي يسيطر على هذا الشعر، أو يحاول السيطرة على الأقل، فاذا هو بارز الى درجة التساوي مع «الآخر العدو» ويرصد طه في ما سماه جدال «الانا» مع «الانا» عدة «آخرين»، وهم الآخر الاجتماعي أو ما يسميه «الفاسد» والآخر الشريك والآخر الجنسي، والآخر الغربي، والآخر الذات، حتى يصل الى «الآخر الميت».

من المثير أن يكون الآخر في نهاية المطاف، هو «الآخر الميت»، فما حال الآخر العجيب؟ وكيف مات؟ ولماذا؟ يقول المؤلف: «.. شعرنا الفلسطيني بعد اتفاق اوسلو، تغير تغيراً كثيراً جداً، اذ صور الشعراء موتهم ، لا لشيء الا لاعلان خيبة أملهم ، ليس الا، وهذا ما نقصده تماماً، اذ ان الشعراء اشتقوا من ذواتهم «آخر» ميتاً، عرضوه أمامهم، رأوه وشاهدوه، لكنهم لم يبكوا عليه ابداً، هذا الآخر الميت لا يتميز بالعظمة ، ولا البطولة، ولا التميُز، انه ثقيل ومرهق ، ويرغب بالغياب ....».

كتاب مهم، ذو جهد موسوعي في تخصصه (437 صفحة من القطع الكبير)، وفي الخروج برؤية نقدية معينة، في مسألة لا تزال تثير الأسئلة أكثر مما توفر من أجوبة، في مرحلة غرائبية هي الأخرى، صورة من صور التهافت ازاء «الآخر» المتشابك والمعقد، رغم انه ذو وضوح لا يقل عن وضوح النكبة التي نحياها «نموتها» جيلا بعد جيل!

* شاعر من فلسطين

فضاءات ثقافية

محمد طيب تزيني: التراث العربي الاسلامي يتعرض لهجمات حادة من النظام الكوني الجديد الذي يطيح بكل ما أنتجه البشر

ابوظبي ـ «القدس العربي» ـ من جمال المجايدة:

قال الباحث والمفكر العربي السوري الدكتور محمد طيب تزيني أن التراث العربي الضارب في التاريخ لما يقارب العشرة آلاف سنة، ومعه التراث العربي الاسلامي الممتد في التاريخ منذ أربعة عشر قرناً يتعرضان لهجمات حادة من النظام الكوني الجديد الذي يطيح بكل ما أنتجه البشر، ويرفض مقولة التراكم التاريخي الذي أنتج التقدم والعلم والثقافة وأسهم في تطور البشرية، وقال في محاضرة القاها مؤخراً في مركز زايد للتراث والتاريخ التابع لنادي تراث الامارات بمدينة العين، وإن هذا النظام يدفع باتجاه ادخالنا كعرب وكمسلمين الى دائرته، والا أصبحنا خارج التاريخ، وأن العولمة كأحد أهم مظاهر هذا النظام هي مقدمة لمرحلة انتقالية معقدة وطويلة.

واشار الى أن قضية العولمة وان كانت ملتهبة في هذه الفترة، الا أنها قد برزت الى السطح منذ أكثر من ثلاثة عقود وأخذت صيغاً متقدمة من البحث والطرح في عقود الستينات والسبعينات، وكذلك في عقد الحوار في الثقافة العربية، وأن أعمالاً أدبية وفلسفية وفكرية ذات أهمية خاصة صدرت عن تلك القضية، وأرجع السبب في ظهورها الى بروز النظام الدولي الجديد الذي وضع العالم أمام حالة من الدهشة، وأمام حالة من التشوف لما قد يحدث في المستقبل، فالفكر العربي يبدو وكأنه فوجئ بهذا النظام الذي رفع مشكلات العالم الى سقفها وعمم المشكلات ولم يعمم الحلول.

وعن قضية السوق الحرة او اقتصاد السوق قال المحاضر: ان العلماء كانوا قد توصلوا في القرن التاسع عشر الميلادي الى فكرة دقيقة بالنسبة للنظام الرأسمالي الغربي، أسست لقاعدة حاسمة في تاريخ أوروبا وأمريكا بعد ذلك، ومؤداها أنه كلما تعاظمت قيمة الأشياء، هبطت قيمة الانسان، وقد حمل ذلك نبوءة تقضي بأنه اذا ما استطاع النظام الرأسمالي السيطرة على العالم، فسوف يقضي على مفهوم الانسان، وقد أكدت الأحداث ذلك، وأضاف قائلاً: ان اثنين من العلماء هما فوكوياما وهنتنغتون قد بشرا بالتأكيد على أننا دخلنا مرحلة جديدة من تاريخ العالم هي حالة التاريخ العولمي، وأن هذا لا يعني نهاية الزمن التاريخي، ولكنه يعني نهاية الرهانات الاجتماعية والاقتصادية التي يمكن أن تكون بديلاً عن العولمة التي ستصبح هي المرجعية الوحيدة، وهذا يستتبع سقوط أشياء ونمو أخرى، لكن للأسف فان أول ما سقط هو مفهوم الهوية، وخرج الناس من جلودهم وعليهم أن يمتلكوا الأدوات المناسبة التي تتيح لهم امكانية التعامل مع السوق الجديدة.

علي نصار في بائع الكعك: التبسيط الشائع لحرب لبنان الاهلية

بيروت ـ من جورج جحا:

في رواية علي نصار «كل ما يعرفه بائع الكعك» يجد القارىء نفسه بين شعورين.. الاول في بداية الرواية ممتع ويشبه توقع وعد بعمل جيد ومختلف عما سبقه عن الحرب الاهلية اللبنانية توحي به قدرة للكاتب على سرد حي وتصويري. أما الاخر الذي يعقب البداية فيأخذ بالاطلال على القارىء مبكرا ويتسبب في عملية «تنفيس» للتوقعات والوعود ولنقل بخيبة أمل.. وخيبة الامل تكون قوية حين يسبقها أمل قوي. وسبب هذا الشعور بخيبة الامل هو ان الرواية تمر في حالة «ردة» اذ تعود وتقع فيما جسدته روايات عديدة عن الحرب من تبسيط وتسطيح وما قد يلامس حدودا خطرة اذ يكاد يقع في عملية كتابة روائية لتاريخ بديل.. تاريخ مختلف عن التاريخ الحقيقي وان كان بنية طيبة.. ففي العمل الروائي لا تنفع النية الطيبة وحدها. لنصار قدرة على القص وسرد التفاصيل بنجاح لكنه يغرق في التفاصيل غير المترابطة منطقيا وغير المبررة روائيا ويغرق القارىء معه. ومما يفاقم أمر هذا الغرق انه يقود الرواية في خط تنقصه غاية فنية أساسية تندمج فيها التفاصيل ليوحدها خط أساسي. الرواية التي جاءت في 157 صفحة كبيرة القطع صدرت عن «دار الفرات للنشر والتوزيع» في بيروت. تبدأ الرواية حية متحركة. تقول «لشهور ظل هذا الشارع مقفرا والسبب قناص لم يستثن الجرذان ولا القطط الى ان نجح أحمد في اصابته اصابة مباشرة نسفت الحمام الذي يتحصن فيه وأسكتته الى الابد. ومن يومها انقلب أحمد الى مهرج مجنون ليتحول المتراس الى مسرح لاستعراضاته. فما أن يحل الغروب حتى يصعد الى أعلى المتراس «كاشفا نفسه للمنطقة الشرقية» ثم يطلق العنان للسانه ولاصبعي يديه الوسطية» في اشارات بذيئة متحديا خصومه. وربما سيطر على القارىء لاحقا شعور بان الرواية على رغم قدرة الكاتب انما تستلهم.. وربما دون وعي من الكاتب.. اعمالا روائية لبنانية اخرى عن الحرب فتتحول في بعض نواحيها الى «استنساخ» لسيئات تلك الرواية اكثر من استلهام واقع الحرب و قراءتها بجدية. ان تصوير الحرب الاهلية اللبنانية واي حرب غيرها وكانها من صنع حفنة من «الصبيان» او الاشرار او حتى القديسين امر لا ينطبق على واقع اي تاريخ او ينسجم مع حقائق الحياة نفسها. تتحول الاحداث الى قصص لصوص صغار وقصص جنس واغتصاب ذكوري ومجانية في هذا المجال لا يبررها ان كتابا اخرين سبقوه الى ايرادها فتحولت الى نمط فني ضروري موهوم. وقد يقال تبريرا ان الرواية لا تتناول الحرب كحرب بل حياة شخص واحد او بضعة اشخاص. لكنها.. وعلى افتراض صحة هذا.. ومن خلاله تقع في ما وقعت به روايات اخرى من قراءة «طفولية « نوعا ما للحرب وأسبابها وأحداثها ولالامها. و«أصل الحكاية».. كما يقال.. فيه سذاجة واضحة بحجة وصف الفقر والمعاناة الاجتماعية على أساس انهما من اسباب الحروب والخروج على القانون وغير ذلك بهدف تحسين الوضع الاجتماعي. هذا صحيح لكن تصويره هنا ليس مقنعا. الولد الجنوبي الفقير الذي يريد أن تتوقف أمه عن العمل القاسي لتعيله وتعيل جده بعد وفاة الوالد يتحول الى بائع كعك مع أترابه في مدينة صيدا ومن ثم تتحول المجموعة الى لصوص صغار يسرقون البيوت التي هجرت الحرب اصحابها ليتحولوا بعد فترة الى مقاتلين في الحرب في بيروت وليتحول البطل قائدا لمجموعات مقاتلين. أما الام التي تشعر بالعار فتنتهي بالانتحار. وبعد صراعات واقتتال يهرب مع مجموعة مقاتلين الى المنطقة الشرقية حيث ترسله بعض ميليشياتها الى الشريط الذي كانت تحتله اسرائيل في جنوب لبنان ومن هناك يجعله الاسرائيليون يعمل لحسابهم ويصبح واحدا من العملاء المقنعين. ولا يلبث ان يعود الى بيروت مع قوات الاجتياح الاسرائيلية سنة 1982 ليتفقد جده وقد ترك ثروة لهذا الجد الذي تحول بعد تقى وورع الى قواد وصاحب ناد ليلي اشتراه باموال الحفيد. يستند الكاتب الى أحداث فعلية وقعت في الحرب وان كان أحيانا يعتورها بعض الخلل في مسيرتها.

ويقع الكاتب احيانا في بعض اخطاء طبقة المثقفين حين تحاول تقمص شخصيات فقيرة محدودة العلم فتجعلها تتكلم بلغة أهل الفكر والثقافة وتورد على ألسنتها تعابير أبعد من دراساتها ومخزونها الثقافي. ما يقوله نصار كثير كثير. ولانه كثير ولانه يتنقل في اجواء هذا الكثير المرهق فكأنه لا يقول شيئا. يشعر القارىء بأسف لان ما بدا أن الكاتب وعده به لم يتحقق بل تحول الامر أحيانا الى عبء على القارىء لا لزوم له.. عبء أرهقه وأرهق الرواية. (رويترز)

عشرون رسالة قصيرة الى اجمل امرأة منتحرة في العالم

زياد خداش*

[الى سليفيا بلاث الفلسطينية]

1

ماذا افعل بجثتك ايتها المنتحرة العزيزة، الممددة على بلاط حمامي في هذا المساء الفسطيني البارد؟ ثم ما هذه الجوارب الجديدة التي تلبسينها؟ الم نتفق على التقشف؟

2

ماذا يعني يا عزيزتي ان تتركي بجانب جثتك دمية اطفال نائمة بجانبك او ميتة مثلك؟

3

لماذا انتحرت؟ قلت لي انك ذاهبة لتفقد الانفاس الاخيرة لانثى النسر الجريحة التي دخلت بيتنا بالخطأ فارتطمت بالزجاج ووقعت شبه ميتة، حين جئت ابحث عنك في الغرفة السفلية، كنت انت ميتة ولم تكن هناك انثى النسر ابدا ، الغريب ان الغرفة نفسها اختفت ايضا.

4

ثم ما هي الخيانة يا عزيزتي المنتحرة؟ انا لا افهم غضبك ، انا لم افعل سوى اني دعوت صديقتك الى نصي لتقيم هناك. كانت صديقتك تشعر بالبرد ففرشت عباءة نصي على جسمها، اياك ان تقولي لي انك انتحرت بسبب ذاك. يا له من سبب سخيف ومطروق.

5

لم اعرف ان الشخص اللطيف الذي ربت على كتفي في الكنيسة المهجورة هو يهودي. كنت اقف يا عزيزتي المنتحرة تحت اسمينا المحفورين قبل عشرين عاما اعلى الجدار العتيق والسميك، اتذكرين؟ يوم حشرنا منديلا ابيضا في شق الجدار، وفجأة طارت انثى النسر من الشق، وسقطت ميتة على كتفك، ابتسمت انا، وخفت انت. منذ تلك اللحظة انت تغيرت. لم اكن ساحرا صدقيني.

6

جميل منظرك وانت ميتة عزيزتي على الاقل بهذا الشكل الصامت والثابت استطيع ان اعد شعر رأسك كما اقسمت ان افعل دون ان تضجري مني. وان اقبلك في المناطق التي لا تحبين ان اقبلك فيها.

7

من سيقرأ قصصي بطريقتك الغريبة التي احبها ايتها الجثة الانيقة الممددة في حمامي؟ حين اقع في الانشاء تطردينني من البيت فاضطر الى النوم في غرفة مهيب المجنون، تحت خارطة العقارب القتيلة المتجمدة، وحين اصطاد فراشات المعنى في برية الكلمات الهاربة تعانقينني بقوة وتبكين على قمر كتفي.

8

سأتصل بالشرطة، لا لا لن اتصل لانهم سيزعجوني بالسؤال عن علاقتي بك وستعرف عائلتك بوجودك ليلا في بيت رجل عازب ، سيغضبون كثيرا وسيقتلونك مرة اخرى، لن اتصل. اطمئني ايتها الجثة الممددة في حمامي.

9

سأخبرك بما حدث منذ انتحارك: قبضت سلفة بألف شيكل، اصبت برصاصة فلسطينية طائشة بقدمي. محمود درويش اصدر كتابا جديدا اسمه: في حضرة الغياب، لم تبتسمين؟

10

الان عرفت لم كنت تحلمين بفرجينيا وولف وهي تهديك حجرا كبيرا وسليفيا باث وهي تهديك فرنا فاخرا، وبحثك المحموم في الانترنت عن سيرة المنتحرات الجميلات.
الان عرفت. لم كانت لفظة النسر ترجف بدنك وتشوش يومك.

11

بالمناسبة انا لم اسألك بعد لم انتحرت؟ الم نتفق على السفر الى قصر الحمراء في الاندلس لنعرف من اسود النوافير كم هي الساعة الان؟ دائما كانت مشكلتنا اننا لا نعرف في اي زمن نعيش.

12

الان تذكرت . قلت لي مرة ان النسر كان قبل الاف السنين دودة.
وانه ثابر وناضل حتى صار نسرا
ولكن ما علاقة هذا بانتحارك ايتها الجثة الممددة بلا ملل في حمامي؟

13

ماذا افعل بجثتك الان فقد نعست واريد ان انام؟

14

ابتعدي قليلا عن حمامي يا جثتي العنيدة اريد ان ابول.

15

مدي يدك يا صغيرتي الميتة اريد ان اسرق قرطك واهديه لصديقتي الجديدة.

16

واو. تذكرت كم هو جميل غيابك المفجع هذا! سيكون هناك متسع لنص جديد عن جثة ونسر فأنت تعلمين جيدا كم هي شاحبة بلادنا ومكررة وفقيرة في التجارب.

17

اتذكرين صديقنا الذي كان يكثر من الحديث عن فوكو؟
يقال انه انتحر امس تاركا سطرا واحدا:
لم استطع ان اعثر على قلب لذهني الشاسع؟

18

هل احسب حسابك في كأس شاي اخضر يا أحلى الجثث؟

19

عزيزتي ثمة من يطرق الباب، الهي لن افتح، سأطل من النافذة.
الهي اسراب هائلة من النسور تنقر بابي. نسر واحد وهو اكبرهم ي