الغد الجديد

مجلّة ثقافيّة، أدبيّة واجتماعيّة

الغد الجديد.. العدد السادس والأربعون.. السنة الخامسة عشر.. آذار 2024

تصدر عن جمعية المنار

المحرر المسؤول: محيي الدين خلايلة

هيئة التحرير:
علي قادري

سكرتيرة التحرير: سميرة خلايلة

لوحة الغلاف للفنان أيمن أبو الهيجا

ترسل المواد مطبوعة على
البريد الالكتروني
algad.aljaded@gmail.com
تلفاكس: 049081554
نقال: 0526876280
مجد الكروم، ص. ب. 151 رمز بريدي 20190

المواد الموقعة تعبر عن آراء أصحابها الإعلانات على مسؤولية المعلنين
المواد التي تصل الى الغد الجديد لا تعاد الى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

موقع مجلة الغد الجديد: www.almnnar.com

www.almnnar.com

محتويات العدد

فاتحة العدد 4

مساهمات أدبيّة:

سباعيّة السّنين الرّتيبة

محمّد علي طه 6

صور غزّيّة

سميرة خلايلة.....9

قلبانِ

إياد الحاج.....16

مناجاة!

روز شعبان.....18

حوارات:

المترجم بصفته ساعي بريد حوار مع المترجم اللبناني بهاء ايعالي

ريم غنايم.....24

حوار مع المؤلّف الموسيقيّ مارسيل خليفة

د. وسام جبران.....34

إطلالات نقديّة وثقافيّة وسياسيّة:

المأزق: بين ما يستطيع الفلسطينيّ قبوله وما يستطيع عرضه (مسبقا)

د. رائف زريق 58

بيت لاهيا

د. شكري عرّاف 60

دور المثقّف وتربية الأمل

المحامي علي أحمد حيدر 67

رواية "ميثاق النساء" لحنين الصايغ أنْسَنة للمجتمع الدرزيّ وإنقاذه من أسر الأسطورة

مرزوق الحلبي 69

«سبع رسائل إلى أمّ كلثوم»... ذهاب إلى الريف والتاريخ

علي قادري 74

اللغة الشاعرية ولغة المناجاة في كتاب: همسات على عتبات الذاكرة للكاتب سعيد ياسين

د. روز شعبان 80

الانتخابات المحليّة مثيرة للعجب

راضي كريني 85

معرض «الشكل المؤنّث» في جمعيّة إبداع كفرياسيف

نافذة على أمل إبداعيّ وفنّي جديد.....87

فاتحة العدد..

في هذا الزمن الذي يعلو فيه صوتٌ واحد؛ هو صوت الحرب والدم، لا يعود مكان لأسئلة الثقافة بإعادة ترتيب أوراقها إلّا حول مسألة واحدة، قيمة الوجود الإنسانيّ نحو تحرير الإنسان وتخليصه من نزعة الانتقام والقتل. ويُسأل السؤال: كيف يمكن أن تعود الحياة وعناصرها إلى الروتينيّ واليوميّ أمام المشاهد المروّعة من القتل والدمار والتشريد! ربّما يقول قائل: لم يعد هذا العالم صالحًا إلّا للشرّ والقتل وتصفية النزعة البشريّة على مسرح الانتقام!

وإن كانت على الدوام تنشغل الثقافة بمبدأ الالتزام السارتريّ، حيث يتورّط المثقّف في أسئلة واقعه الوجوديّة بحثًا عن معنى ونجاة، فلا يعود شرط الثقافة الجمال والفتح الإبداعيّ، بقدر السعي إلى النجاة من الدمار والكارثة المتحقّقة بالفعل والشرط الإنسانيّ.

كانت وظيفة النصوص المقدّسة على الدوام تقديم الغطاء الأخلاقيّ للدم وسيرته؛ لكنّ الحضور يتكثّف في هذا العصر وزمنه الباحث عن الحقّ، عن الخلاص ومآثره التي تحاول أن تُرسي صفات الحياة الهانئة التعيسة. نسوق هذا الكلام في خضمّ حفلة الدم التي تحدث منذ ما يزيد عن الخمسة أشهر، دون رفّة عين، والآلة هي القتل والتشريد والتجويع.

كيف يمكن أن يتعلّم الجلّاد والضحيّة دروس التاريخ والروايات، ما لم يدفعا ضريبة النصّ والوعد الساعي إلى محوٍ وشطبٍ وهدمٍ، أفقه ونهايته العدم.

لا الزمان صالح للوعظ أو الحكمة ولا اللحظة قادرة على سدّ الدقيق في الأمعاء الخاوية، فلو أراد الإنسان التعلّم من تجارب الماضي، كان سيعيش في عالمٍ تتمزّق فيه الحدود وتمتلئ الجغرافيا بأجراس الفرح والألوان، هي المدينة الفاضلة التي أراد لها الفلاسفة أن تكون ملاذًا للسعادة ورفاه الفرد وأغنية الجماعة، لكنّ الواقع لا ينذر إلّا بالخراب. وهنا لا تمتلك الثقافة سوى أدوات النقد والسؤال، والالتزام بجوهر الوجود الإنسانيّ، مهما بلغت درجات البشاعة والفظاعة والنزيف المرّ.

في الكلام عن سؤال الثقافة والحرب؛ تقشّر النصوص ليل الواقع وتسعى إلى انبعاث قمح الأمل على الشعب الذي يحمل خيمته فوق ظهره منذ خمسة وسبعين عامًا، سائلًا عن الحقّ الذي لا يمكن أن تمحوه كلّ قوى الدنيا، فلكي تكون الثقافة مرآة الصدق والحقيقة فلا بدّ أن تهبط من علياء الحُلم إلى أرضيّة الواقع بكلّ تكاليفه وبشاعته.

وفي الصيام هذا العام، ليس كما كلّ الأعوام، اللقمة المغمّسة بالدم والموت، هي الوجبة التي تسدّ رمق الروح المجروحة من أعماقها، بعد سقوط المادّة وحضارة الحديد، سيستعيد الإنسان مجدّدًا حضور الحياة على رقعة الجغرافيا الحمراء.

اعتدنا في الغد الجديد أن نهنّئ المحتفلين بالعيد والشهر الفضيل المبارك، لكنّنا هذا العامّ بالتحديد، نرفع العيد والصيام على جدار الأمل لا اليأس، ولا بدّ من التهنئة حين يُرفع زمن الحرب عن شعبنا، وحين يتحقّق السلام العادل والشامل ويتحقّق الحقّ بتقرير المصير ويحتفل آخر طفل فلسطينيّ بنهاية الكوابيس والفقدان والخسارات.

أسرة الغد الجديد

سباعيّة السّنين الرّتيبة

محمّد علي طه

-1-

كان الرّجل السّتّينيّ يسير في صباح كلّ يوم من شاطئ أبو نصّور الذي صار اسمه «الشاطئ الهادئ» إلى «تلّ السّمك» بين الأشجار الخضراء وأزهار القرنفل والخبّيزة والورد الجوريّ ويسمع تغريد العنادل والشّحارير وسقسقة العصافير، وكلّما التقى امرأة تسير على الرّصيف مرتدية ملابسها الرّياضيّة وتسلّل عطرها إلى أنفه غبط الرجل الذي شمّه في فراشها وسأل الله تعالى أن يحفظ له حواسّ الشمّ والنّظر والسّمع كي يستمرّ في حبّ الحياة.

-2-

جلس الرّجل السّتّينيّ وحيدًا على مقعد خشبيّ في حديقة المدينة يراقب الرّجال والنّساء والشّبّان والصّبايا.

شاهد الرّجل السّتّينيّ صبيّة سمراء ترتدي بنطلونًا ضيّقًا وينطّ الشّباب من صدرها ويتدفّق الرّبيع من جسدها. كانت الصبيّة قادمة من هناك، وعبرت أمامه مثل المهرة.

تذكّر أيّام زمان، ولعن أمّ مرض السّكريّ الذي حرمه من ثمرة التّين الّتي يحبّها.

-3-

في شهر شباط، في يوم عيد الشّجرة، كانا يقفان في «مفرق البير» ينتظران سيّارة ما.

كان العشب الأخضر يغطّي رصيفي الشّارع، وكان دوريّان يكرجان في ساحة البير، فرحين سعيدين، ويتغازلان.

طلعت غيمة من الأفق الغربيّ وزحفت على مهل في السّماء الزّرقاء.

حدّق ممدوح في وجهها الأبيض وفي حور عينيها والشعر الأسود المنسدل على الكتفين، يراقص النّسيم فأغرته الطّبيعة أن يحتضنها فتخلّصت منه مثل مهرة شموس قائلة: استحِ نحنُ في الشّارع.

تذكّر الرّجل السّتّينيّ بعد خمسين عامًا أن يشكر الغيمة التي أمطرت فهربا واحتميا في كوخ فلّاح بجوار مفرق البير.

يا بير.. يا بير. عندك للسّرّ مطرح!

-4-

كلّما شاهد الرّجل السّتّينيّ إنسانًا يرمي كسرة خبز في حاوية نفايات على الرّصيف اقشعرّ بدنه وتذكّر طفولته وقوافل اللاجئين والمخيّمات وأيّام القلّة وهمّ بأن يتناولها من الحاوية ويقبّلها ويضعها على جبينه الحنطيّ.

-5-

تناول الرّجل السّتّينيّ «لقمة طيّبة» وجلس على الكرسيّ فأخذته سنة من النّوم فرأى فلّاحة سمراء من ذرّيّة عنات تضعه على التّراب.. ويبكي.

تناولت الفلّاحة أفنان الميرميّة الخضراء وغطّته بها وكانت نجمة الغرّار مرضعته.

-6-

غزا الوباء البلاد فأوصى الرّجل السّتّينيّ أن يكتبوا على شاهد قبره: «كان يحبّ الحياة والوطن والنّاس» ثمّ أضاف: إذا كان هناك متّسعٌ فلا بأس أن تضيفوا «وكان يكره التّخلف والكذب والحقد» وبعد لحظة قصيرة جدًّا أضاف: أرجوكم أن تحذفوا كلمة «الحقد» وتكتبوا كلمة «الحسد» ثمّ أضاف : اسف اكتبوا «عدم الوفاء».

وعندما شاهد التّوابيت الإيطاليّة قال: إنّها طويلة. طويلة.

-7-

نظر الرّجل السّتّينيّ إلى زوجته السّتّينيّة الّتي تجلس بجواره على مقعد في متنزّه الشّاطئ في ساعة الأصيل فوجدها تتثاءب والكرى يداعب أجفانها المتعبة فتركها وراح يحدّق بالبحر وبالنّوارس التي تحوم فوق الأمواج، إلى أن سمع قهقهة نسائيّة فالتفت إلى مصدر الصّوت فشاهد شابًّا يتأبّط خاصرة صبيّة ويسيران ويضحكان ثمّ يقفان على بعد خطوتين منه ويقبّلها بنهم وتقبّله بحرارة، فغضّ طرفه كأنّ أحد معارفه ضبطه متلّبسًا، والتفت إلى عجوزه فوجدها تغطّ في نوم عميق وعلى وجهها الأسمر ابتسامة حلم جميل.

صُوَر غزّيّة

سميرة خلايلة

ذكرى

بعد تسعين يومًا من اللجوء القسريّ، عاد إلى أنقاض حبّه الأخير. وجدَ صورةَ زفافه تعلو كومةً متناثرة من الذكريات.

عمليّة قيصريّة

أتاها المخاض، تلوّت من الألم، خافَتْ أن تجهض أحمالّها، حاول الأطبّاء إنقاذ وليدها، إلّا أنّه آثر التحليق نحو السماء.

فلانتاين

اعتاد في الرابع عشر من شباط من كلّ عام أن يأتيَها بوردة حمراء، هذا العام، حمل لها قلبَه النازف بين يديه وقدّمه لها في الفلانتيان.

ملاذ

في طريق عودتهم من رحلة اللجوء، دخلوا بيتًا مدمّرًا، باشروا إصلاح بعض الجدران حتّى يجدوا مأوًى يقيهم برد الشتاء، وصل أصحاب البيت، لقد أخطأوا الوصول إلى حطام بيتهم.

دفء

افترشا أرضيّة الغرفة، يتوسّطهما طفلهما الوحيد، تلاصقَتِ الأجسادُ لحماية الجسد الهزيل، غارة جوّيّة ليليّة نثرت ما تبقّى من سقف الغرفة، فاستسلما إلى نوم طويل لا برودة فيه.

شجرة ليمون

عادتْ إلى بيتها بعد نزوح قسريّ، لم يعُدِ البيتُ كما كان، أشجارها التي غرستها صغيرة، روَتْها بعناية واهتمام حتّى أصبحت ثمارُها تغازل الشمس، احترق بعضها ويَبِسَ الآخر، بقيت شجرة الليمون ذابلةً في أرضها، لكنّها مُنتَصِبَة.

انتظار

خرجَ ليبحثَ عن طحين وماء، انتظرتْه شهرًا كاملا، حين عاد رأت جسده المرهق، يداه داميتان بفعل الأصفاد، قبل أن تنبسَ ببنت شفة سارعها: اليوم أطلقوا سراحي

الحصّالة

بكى صبري بكاءً مُرًّا حينما فتحت والدته حصّالتَه التي وفّر فيها القرش فوق القرش، ليبتاع لنفسه درّاجة هوائيّة، لم يعد بحاجة إلى درّاجة هوائيّة، يحتاج اليوم إلى كرسيّ متنقّل.

خبز الفداء

تسابقوا نحو المُؤَن المتساقطة من السماء، حصلوا على الطحين وقفلوا عائدين فرحين بعطايا السماء. تحوّل لونُ الطحين أحمرَ، أرواحهم صعَدَتْ سريعا إلى السماء.

خبز أحمر

وقف في الطابور أمام المخبز ليشتري لعائلته بعض أرغفة من الخبز، نيران حقد دامية صبغت الأرغفة باللون الأحمر.

خبز بالشوفان وخبز بالتراب

فيما يأكل أطفال العالم صنوفًا عديدة من الخبز، يجلس طفلٌ غزيٌّ يجمع طحينا وقع على الأرض واختلط بالتراب.

أكياس طحين

رغم الهزال الذي أصابه هرول بكلّ ما أوتي من قوّة ليحصل على كيسٍ من الدقيق،

عاد مُحمَّلًا داخل كيس الموتى.

خبز من علف الحيوان

لم يتبقَّ شيء ليطحنوه، علف الحيوانات، الأعشاب، تبقّت الحجارة، لو أنّ عمر بن الخطاب حيٌّ؛ هل سيرضى ذلك؟

خبز طازج

ضرب الأرضَ شرقًا وغربًا، بعد جريٍ حثيث وبحث طويل رجع ببعض الأرغفة الطازجة لعائلته، لم يجد أحدا يأكلها.

حرّيّة

ألقى نظرةَ قلقٍ على قفصه الذهبيّ، تحسّس عصافيره الملوّنة، فتح لها بابَ القفص حتّى تنجوَ بحرّيّتها، رفرفتِ العصافير وطارتْ إلى الأرض.

أرنست همنغواي

للبيع، لوازم طفل حديث الولادة لم تستعمل قطّ

توأم لم ير النور

عقد من الوجع بانتظار ولادة توأمها، من رحم الأمّ إلى رحم الوجع، ضاق رحمها بالحمل فاتّسعت الأرض لهما.

دثار

اصطكّت شفتاهما من البرد، دخلا الخيمة، أمسك يد أخيه وتدثّرا وحلَ الخيمة. ناما نومًا أبديًّا.

عريس

عريسنا زين الشباب، زين الشباب عريسنا، بعد أيّام سهر وتعب انتظرت فرح فلذة كبدها، زفّت وحيدها إلى الجنّة.

نجاة (1)

بعض أفراد عائلته بُتِرت أطرافهم، آخرون أصيبوا بالعمى، الألم كبير، لكنّه كان الناجي الوحيد من الألم.

نجاة (2)

بعد نجاته من الموت المحقّق: ثلاث غارات، قصفان ومسيّرتان، لن تصادروا منّا الحلم والأمل.

شعره كيرلي

انتحبت الأمّ وصرخت: هل رأيتم ابني؟ الجميل ذا العيون العسليّة، شعره كيرلي، صمت الجميع.

أسوارة ذهبيّة

في يوم تخرّجها أهداها والدها أسوارة ذهبيّة، الأسوارة سرقها أحد الجنود ليهديها لحبيبته في يوم ميلادها، ارتقت صاحبة الأسوارة، وسقط الجنديّ.

انتظار الموت

في غزّة، انتظار الموت يشبه المشي على الرمل المحترق، لا تستطيع رفع رجليك ولا المشي على الرمل.

إنقاذ

حاول إنقاذ شقيقه بعد قصف منزلهم، ارتقى وأخاه إلى السماء.

نُباح

وسط الدمار والغبار الكثيف، نبح نباحًا متواصلا، وصل رجال الحيّ وأنقذوا صاحبه من تحت الركام.

أريدُ رجلي

بكت الصغيرة بكاءً مُرًّا، أُريد رجلي!!! أعيدوا لي رجلي، أريد قدمي، لن أحيا دون قدم.

ولادة

وُجِدَتِ الصغيرةُ وحيدةً دون اسم أو أمّ أو عائلة، دون عنوان.

أرض الشهداء

في غزّة، شهيد يسعفه شهيد، يصوّره شهيد، يودّعه شهيد، يصلّي عليه شهيد.

قطّة

قطّتها المحبوبة، تنام في سريرها كلّ ليلة، توصي قطّتها ألّا تنهش جسدَها حينما تستشهد.

هند

تصرخ هند، تستغيث، تطلب النجدة لها ولعائلتها المحاصرة، بقيَتْ هند تستغيث حتّى انقطع صوتها.

منشار طبّي وخشبيّ

كلّ شيء صالح للاستخدام في غزة.

صحافة

بعد أن كان يبثّ الأخبار، ويعرف العالم بمجازر الاحتلال، بات هو خبر رئيسيّ في وسائل الإعلام.

مُسعِف

لم ينمْ خلال ثلاثة أيام سوى بضعة سويعات، أراد أن يصحوَ من الألم حينما رأى عائلته في سيّارة الإسعاف.

وجع

يا لهذا الوجع، كم هي قدرة التحمّل عندما يضطرّ طبيبٌ إلى بتر ساق ابنته في بيته، دون مخدّر.

حصار

البحر أمامكم وحارس المعبر، العدوّ والنيران فوقكم، الموت يحاصركم فليس لكم والله إلّا الصبر والاحتساب.

أشلاء

أمسك كيسًا، فتحه قائلًا: كُنّا عائلة واحدة وسنبقى، هاتان يدا ابنتي أمل، وهذه رجل وحيدي فاروق، وهذا إصبع زوجتي؛ علّني ألحق بكم قريبا.

غزّة

أبي في المعتقل، جدّي فقد بصره، أمّي مصابة، أخي شهيد، أختي مبتورة القدم، وأنا أملك قلمًا.

روح الروح

لروح الروح ولكلّ الأرواح التي زهقت في حرب غير متوازنة، رحمة من الله وعدل قريب.

مظلّة الموت

سقطَتْ مظلّات المساعدات، ركضَ نحوَها علّه يحصل على طعام يسدّ الرمق، طوّق حبلُ المظلّةِ عنقَهُ، فيما الكلّ يجري للحصول على طعام، ماتَ صائمًا، مُختنقًا بجوعِهِ.

صلاة

اخلع حذاءك عند وصولك إلى غزّة؛ أرضها مرصوفةٌ بالشهداء.

NARJIS
BRIDAL MAKEUP
نرجس مناع
bridle & evening make up artist
صالون للعرائس
مجد الكروم- الشارع الرئيسي المفرق الغربي.
ت: 052-6923421

قلبانِ

إياد الحاج

تَشغلُني نفسُكِ
بِعُمْقِ التّساؤل:
أينَ قلبُ البحرِ،
أفي قاعِهِ،
أم في رؤوسِ الجداول؟
يُحيّرُني الجوابُ
وهو نبعٌ يفيضُ
بِمسألةِ المَسائِل
وعندما يضيقُ مجراهُ
ويُقاسي آلامَ المَخاضِ
تتولّدُ من أصلِهِ غدائرُ
لا تُحصَى
كأنّها سلاسِل
***
أشمُّ رائحةَ التّساؤل
مِنْ «جوريّةٍ» ساحرة:
أَمِنْ أجلِ نحلةٍ عابرة،
أمْ حرصًا على جذورِها
الصَّابرة
يفوحُ عطرُها المُخاتِل؟
***
أسمعُ صهيلَ التَّساؤل:
لماذا تلدُ الفرسُ
مُهرَها،
أمِنْ أجلِ عَرَبٍ
نسيَتْ كيف تقاتِل،
أمْ كيْ يظلَّ حاضرًا
في البراري

صدى الأصايل؟ فرَحًا

*** وسطَ أفياءِ الخمائِل؟

أرى براعمَ التَّساؤل ***

تتفتّحُ عندما أرنو إلى عينيكِ

في ربيعِ اللّوز تلمعانِ كوجهِ بحرٍ

زَهرًا لا يَخترقُهُ شعاعُ الشّمس

يَغارُ من قلبِكِ فيرتدُّ خائبًا

ومِنْ خَدِّكِ، مُلَوّحًا

يخجلُ بِسِوارِ الذّهب،

مِنْ صمتِ القبائل: يُخَبِّئُ أسرارَهُ

هل يُبَرْعِمُ اللّوزُ في قلبِ قلبِهِ

قلوبًا تنتهي بينَ أضراسِنا، أُطيلُ انتظاري

أم لينبِضَ قلبُهُ لبعضِ الرّسائل

كلَّ المواسِمِ إياد الحاج – ٢٠١٩/٥/١٨

مناجاة!

روز شعبان

سألت الريح هل تفشين عشقي

إذا ما القلب ناء به وباحا

وكنت اذا رأيت الريح يومًا

توارى العشقُ في قلبي وراحا

ألا يا عشقُ رفقًا بي رويدا

لعلّ القلبَ يحتمل الجراحا

ألا يا قلبُ لا يفتنْك وردٌ

إذا ما العطر لجَّ به وفاحا

وربّ أسىً يداريني هواهُ

إذا ما البدرُ أهداني وشاحا

لعمركَ لا تقابلْني بضيمٍ

فأنت العشق تعرفه مباحا

فعد يا بدرُ لا تهجر حبيبا!

فقد ولّاك عصرا واستراحا

مؤسسات بيت عدنان

لصاحبها: عدنان عطاللّة

مؤسسة بيت عدنان
لذوي الاحتياجات الخاصه

أطر تربوية, علاجية, وداخلية لأشخاص ذوي احتياجات الخاصة
منذ 1982 خبرة30 عام نعطيها بمهنيه, محبه وعطاء

كل عام ونحن بخير

داخلية لذوي الاحتياجات الخاصة
بأشراف وزارة الرفاه
بيت البنات المستقلات
الصحة
نقاهة
خدمات طبية
خدمات علاجية- تأهيلية
خدمات نفسية-اجتماعية

نتقدم بأحرّ التهاني
لعموم المحتفلين
بحلول شهر رمضان
العيد والفطر السعيد
أعاده الله على الجميع
باليمن والخير والبركات

بيت عدنان: 04- 9568600/1/2
نئيل عطاللّه- مدير الاطر التعليمية: 050-5703940
نبيل عطاللّه- مدير الاطر التربوية: 050-7552129

ירכא מ. 24967, טל: 04-9568601, 04-9568600, פקס: 04-9967145

المترجم بصفته ساعي بريد

حوار مع المترجم اللبناني بهاء ايعالي

حاورته ريم غنايم

ثلاثة إصداراتٍ شعريّة، أربعة عشر إصدار ترجمي، عمل في مجال التحرير والكتابة الصحافية الثقافيّة، وأعمال أخرى على الطّريق. بينَ مِحن التّرجمة، وقلق الكتابة الإبداعيّة، ما معنى أن يعيشَ الكاتب في الحيّز البينيّ لهذه المعارف، وأين يتّجه بهويّته – هويّاته المستقبليّة، في فضاء هذه التعددية؟

لا بدّ لي أوّلًا أن أستذكر جان كوكتو، فالأخير لم يكن شاعرًا فحسب، بل جرّب في كلّ ما يتعلّق بالأدب والفن، إذ عُرف شاعرًا في «الجليّ والمعتم»، روائيًّا في «الأطفال الرهيبين» ومسرحيًّا في «الإله الأزرق»؛ هذا ولم ندخل بعد في أعماله السينمائيّة كاتبًا ومخرجًا، والتشكيليّة كرسّامٍ ومهندس ديكور، والنقديّة كأحد أهم الأكاديميين الفرنسيين في تلك الحقبة. لطالما كان السؤال المطروح هو كيف يستطيع كوكتو تحقيق توازنٍ بين كلّ ذلك، والجواب بسيط: آمن كوكتو بأنّ كلّ ما يقدّمه ويقوم به يحملُ صفة «تجربة»، وبتجاربه المختلفة شكّل هويّته ك «كاتب»

أما بالنسبة لتجاربي المختلفة، فكلّ واحدةٍ منها شكّلت هويّتي ككاتب، وباستثناء الشعر الذي أعتبره أولى تجاربي، فكلّ ما عملت به وقدّمته أضاف لي شيئًا؛ ابداعيًّا كتبت في القصّة وقريبًا سأنجز أولى مجموعاتي القصصية؛ أمّا الترجمة فكانت

وستظلّ بالنسبة لي تدريبات على الكتابة، إذ أكسبتني بعض المهارات الجديدة وزوّدتني بأدواتٍ إضافيّةٍ تقنيًّا وفنّيًا؛ فيما علّمني عملي في مجال التحرير كيف أعيد قراءة نصّي بعينٍ مختلفةٍ عن عين الكاتب نفسه، وأضاف إلى بعض الخبرة بكشف هفوات النص المقروء وبالتالي أعمل على تجنّبها في نصوصي؛ بينما كان عملي في الصحافة الثقافية بمثابة عمل «لأكل العيش» شأني شأن العديد من الأدباء والشعراء الذين اشتغلوا بهذا المجال، وأيضًا كان عملًا بدافع الفضول والحشريّة المعرفية...

كلّ هذا شكّل هويتي ككاتب، والكاتب هنا أيّ الذي يقوم بفعل الكتابة بمفهومها المطلق دون التقولب ضمن مسمّى محدّد. صحيحٌ أنّني أؤثر مسمّى الشاعر في غالب الأحيان، لكنّني أدركتُ منذ البداية ضرورة التجريب في كلّ شيء. قد يجد البعض هذا الأمر هجينًا، لكنّه ليس بجديد، فبالإضافة إلى شعره كتب أبو العلاء المعرّي رسالة الغفران ورسالة الهناء والفصول والغايات وغيرها (وأعترف أنّني أحب المعرّي ناثرًا أكثر ممّا أحبّه شاعرًا)، فيكتور هوغو الشاعر كتب رواية «البؤساء» إحدى أهم روايات الأدب الفرنسي في التاريخ وغيرها، وجاك كيرواك كتب رواية «على الطريق»، وغيرهم الكثير ممّا لا يسعني ذكره.

من هذا الوجه الإنسانيّ المتعدد، أشيرُ إلى ترجمتك عن الفرنسيّة. تترجمُ عن الفرنسيّة، وهو ما يعني الاختلافات الثقافيّة واللغويّة والتصوّرات الفكريّة أيضًا بين اللغتين – الثقافتين. ما هي الإشكالات اللغوية والأسلوبية والدلالية التي تواجهها في التعامل مع الترجمة من الفرنسية، وما الجديد الذي ترى نفسك تقدّمه للقارئ العربيّ لم يقدّمه آخرون من قبلك، أو من مجايليك من المترجمين؟

كثيرةٌ هي الفوارق بين اللغتين – الثقافتين العربيّة والفرنسية، وهو اختلافٌ حتميّ لا نقاش فيه، بدايةً جراء اختلاف الجذر اللغوي (السامي لدى العربيّة واللاتيني لدى الفرنسيّة)، وكذلك الإرث الثقافي والفكري والتاريخي والجغرافي لكلا اللغتين، وهي تفاصيل طويلة لا داعي للخوض فيها بعيدًا عن الموضوع.

كما هو معروفٌ بأنّ العربيّة الفصحى هي لسان قريش، فإنّ الفرنسيّة الفصحى، أو لنقل الفرنسيّة التي نعرفها، هي لسان باريس، فيما يمكن إحصاء أكثر من ٤٠ لهجة فرنسيّة تصبّ في خانة اللهجات الفرعيّة الصغرى، وأيضًا ثمّة تطوّرٌ لافتٌ

حدث للغة الفرنسيّة منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم، وهو ما غيّر كثيرًا في اللغة ناحية المصطلحات والتعابير والمفردات. من هنا تأتي أبرز معضلات الترجمة التي أصطدم بها، ألا وهي مصادفتي لبعض الكلمات المنضوية في خانة إحدى اللهجات، أو إحدى الكلمات أو العبارات التي تعود للغة الفرنسيّة القديمة، مما يستوجب عليّ إجراء بحثٍ حول المعنى الدقيق لهذه الكلمة بالفرنسيّة الباريسيّة الحديثة ومن ثمّ نقلها للعربية. أتخيّل نفسي قبل خمسين سنةً أترجم الكتاب نفسه وحدث معي ذلك؛ ما الذي يمكنني فعله حينها؟ ربّما أتوقّف عن ترجمته، أو عليّ أن أدرس اللهجات الـ ٤٠، أو عليّ السفر من بلدٍ إلى بلدٍ للعثور على معنى لها... كلّ هذا اليوم بات سهلًا في ظلّ ثورة المعلوماتية.

كما لا بدّ من ذكر مسألة اختلاف الإيقاعات اللغوية بين العربيّة والفرنسيّة، وكذلك التراكيب في الفقرات، وأمام هذه الاختلافات لا بدّ من خيارين: إمّا الحفاظ على إيقاع النصّ بصورةٍ مطلقةٍ وهو ما يجعل التركيب العربيّ للنصّ هشًّا، وإمّا إعادة تركيب إيقاعه بصورةٍ ملائمةٍ للغة العربيّة وهنا أسقط في فخّ إفقاد النصّ لروحه الأصليّة وبالتالي ألصق على نفسي تهمة الخيانة. من هنا أحاول لأجتهد بالحصول على تركيبةٍ تضمن الحفاظ على الإيقاع الأصليّ للنصّ بأكبر قدرٍ ممكنٍ مع بعض اللمسات الفنيّة التي تعطيه بنية متماسكةٍ وواضحة.

ليسَ من السّهل أن تكون شاعرًا وتترجم الشعر، وناثرًا وتترجم النّثر. في رأيك، وفي عصر انفجار المعلومات، بمَ تختلِف لغة المُبدع عن لغة المترجِم، وكيف ينجح الجامع بينهما من الحفاظ على الشّعرة الفاصلة بينَهما فلا يصيرُ المترجِمُ شاعرًا مثلًا، ولا يصيرُ الشاعر مترجِمًا لشعر غيره بلِسانه.

صحيح أنّه ليس من السهل، لكنّه أيضًا ليس من الصعب، فبحسب ذائقتي الشخصيّة، وبالعودة إلى الأعمال التي ترجمت إلى العربيّة، أجد أنّ أفضل الأعمال المترجمة تصدّى لاشتغالها «كتّاب»، فتجدينني أميل لترجمات بول شاؤول وآدم فتحي وبسام حجار وغائب طعمة فرمان وغيرهم. لماذا؟ ببساطةٍ هؤلاء ومع تجاربهم الكتابيّة يستطيعون تقديم مادة أكثر مقروئية، فهم يعرفون طريق القارئ وكيف يطبّقون فكرة بول ريكور التي تقول، بما معناه، إنّ الترجمة هي المحاولة لعدم ترجمة النص، أي عدم إظهاره وكأنّه مترجم.

هذا ويظهر الفارق بين لغة المبدع ولغة المترجم في نقطتين أساسيّتين: النقطة الأولى

تتعلّق بنسب اللغة، وذلك لأنّ لغة المبدع هي لغته الخاصّة، يتلاعب بها ويقولبها ويأخذ بها كيفما يشاء دون أن يجد نفسه ملتزمًا بضوابط معيّنة سوى ما يتعلّق بأساسيّاتها، فيما لغة المترجم هي لغة الآخر، أي لغة لا تخصّه وعليه قراءتها كما هي وإقراءها كما هي؛ أمّا النقطة الثانية فهي الخصائص اللغوية للغتين وهو ما يرتبط بالنسب بلا شك، فلغة المبدع تغلب عليها الأساليب الإبداعيّة والجماليّة وتكون المسائل التقنيّة هامشًا لسبك النص بصورةٍ متماسكة، بينما تأتي المسائل التقنيّة في المقام الأوّل عند لغة المترجم (المترجم حصرًا) وتكون الأساليب الإبداعيّة والجمالية فيها كمكياجٍ لتجميل صورة النص ليس أكثر.

قد يكون سؤالك عن مدى نجاح الجامع بين الإبداع والترجمة في الحفاظ على الفارق بين اللغتين إشكاليّ، وبالتالي فلن تأتي إجابتي إلّا من منظوري الشخصيّ لأنّها حتمًا عرضة للنقاش: ما يجعلني أستطيع التفريق هو تمتّعي بحسّ الأمانة الترجمية على صعيد اللغة كما هو الحال على صعيد الفكرة، فحين أمسك بين يديّ نصًّا لأجل ترجمته ألغي دور المحرّر وأستعين بدور القارئ، وبالتالي أشعرُ أنّه وكما قرأت النص ينبغي لغيري أن يقرأه، وكما أراد الكاتب إيصاله ينبغي أن يصل. قد يحدث بأن أمزج قليلًا بين لغتي ولغة النص، لكن بصورةٍ نسبيّة لطيفة ولغاياتٍ جماليّة وتقنيّة في آن.

جزء من دراستك الأكاديميّة تدخل في مجال التاريخ، وهو ما يمكن رؤيته في اختياراتك الترجميّة – المنحى التاريخي والولوج إلى العمق الجغرافيّ. ما سرّ الشّغف من وراء هذا «التصيّد» للنَفَس التاريخيّ في ترجماتك حتّى الآن؟ وكيف يمكنك أن تقدّمه معرفيًّا للقارئ دون التّشويش على معنى المتعة؟

منذ سنيّ عمري الأولى وأنا أملك شغفًا خاصًّا تجاه التاريخ، ففي موسوعة المعرفة القديمة كنت أتّجه بشكلٍ لا إراديّ تجاه الموضوعات التاريخيّة المطروحة فيها، ولطالما كان لديّ هوسٌ في التعرّف على الأحداث التاريخيّة سياسيًّا وحفظ التواريخ المتعلّقة بذلك، وهو هوسٌ طوّرته مع تقدّمي في العمر واختياري التاريخ والميثولوجيا كدراسةٍ أكاديمية، فلم يعد التاريخ بالنسبة لي هي مجموعة الأحداث السياسيّة التي أقرؤها، بل أصبح بحثًا في التاريخ الاجتماعيّ والاقتصاديّ والثقافيّ لبلادٍ وشعوبٍ وبقاعٍ جغرافيّة محدّدة. وبالتالي لا بدّ من حضور النفَس التاريخيّ في كافّة أعمالي الأدبيّة والترجميّة والصحافيّة.

لكن إذا أردنا إعادة النظر في الأعمال الأدبيّة التي أعمل على ترجمتها، فسنجد أنّ ما من كتابٍ واحدٍ حمل صفة «كتابٍ أدبيّ تاريخي»، بل هي بمثابة «أعمالٍ أدبيّة قديمة»؛ والسبب في ذلك يعود إلى أنّ هذه الكتب كانت عبارةً عن تجارب أدبيّة عصريّة في تلك الأزمنة، أي لم تشتغل على حقبةٍ تاريخيّة معيّنةٍ بل كانت مناخاتها هي العالم المعاصر لها، وبحال أردت ذات يومٍ أن أشتغل على روايةٍ تاريخيّة بالمعنى الاصطلاحيّ للكلمة، أي الرواية التي يعرّفها جورج لوكاتش بأنّها «روايةٌ تاريخيّة حقيقيّة تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم الماضي»، فأفضّل العمل على مؤلّفات الروائي الفرنسي جوزيف بيدييه. لكن ربّما، وبسبب أنّها باتت أعمالًا قديمة ومناخاتها الأدبيّة والمحيطيّة مختلفة عن عالم اليوم، يمكن حشرها في خانة الأدب التاريخيّ.

جاء اندفاعي لترجمة هكذا أعمال كجزءٍ من مشروعي في التاريخ، فمنذ بدأت عملي في الترجمة أيقنت بقرارة نفسي أنّ هذه الأعمال بمثابة «وثائق» تاريخيّة، وبالتالي فهي مصدر معلوماتٍ كبير لمن يودّ ذات يومٍ أن يشتغل ببحثٍ حول حقبةٍ تاريخيّة معيّنة وليست مرجعًا علميًّا؛ بل وما يعزّز مصداقيّة هذه الأعمال الأدبيّة في الحيّز التاريخيّ هي أنّها كتبت بعينِ كاتبٍ يعايش ما يناقشه في النصّ ويتوخّى إمتاع القارئ، وليس بعينِ مؤرّخٍ غرضه ذكر الأحداث التي يعاصرها وينحو بكتابته نحو توجّهاتٍ سياسيّة أو دينيّة قد تكون حائلًا بين المؤرّخ وحقائق تاريخيّة يجد نفسه مجبرًا على التغاضي عنها. ومن هنا يأتي تفضيلي عربيًّا لكتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني على كافّة المدوّنات التاريخيّة وكتب السير المعاصرة لزمنه والآتية بعدها، والسبب في ذلك هو أنّ الأصفهاني لم يتوخّ السرد التاريخيّ الدقيق بقدر توخّيه إمتاع من يقرؤه.

ما دمنا نتحدّث عن دَور المترجم الذي لا ينحصر في المعنى الأخلاقيّ فقط أو المعرفيّ، هل تتّفق معي أنّ في كلّ عمليّة ترجمة ثمّة درجة من «العنف» في الطريق إلى تسيير ثقافة الآخر وتسهيل وصولها. ترجمة الثقافات المستعمرة، ترجمة ثقافات العالم الثالث، ترجمة الثقافات البعيدة، لكلّ منها مناهج في العنف «الناعم» وتشكّلاته، من عنف دلاليّ، لغويّ - مفرداتيّ، إلى عنفٍ ثقافيّ يهدف إلى ضمان استمراريّة الثقافة عبر الكتابة - الترجمة. من هنا، يمكن التفكير في مهمّة المترجم بصفتها صناعة خطاب ينتقل فيها السؤال من مستوى

ال «من» إلى مستوى ال «ما»؟

البداية هنا في العنف القائم داخل اللغة الواحدة، وهو ما يمكن تفسيره بمسألة «اللهجات» التي قام جيل دولوز وفليكس غواتاري في كتابهما «كافكا: نحو أدب أقلّوي» بتقسيمها إلى «لهجاتٍ كبرى» و «لهجاتٍ صغرى». أمّا اللهجات الكبرى فهي اللهجات الفصحى في اللغات، أو ما يمكن اصطلاحه «باللهجة البيضاء» أي لهجة المدن الكبرى التي تتّخذ على أنّها اللهجة الفصيحة للغةٍ ما، كاللهجة القريشيّة المكيّة في اللغة العربيّة والرومانيّة في اللغة اللاتينية وغيرها؛ أمّا اللهجات الصغرى فهي اللهجات التي تنشأ من اللغة الأم ممتزجة بلغةٍ محلّيّةٍ خاصّةٍ وتخضع للعديد من التغيّرات وفقًا للظروف الجغرافيّة والإثنيّة والتاريخيّة للفئة المتحدِّثة بها والمنطقة السائدة فيها، وهو ما يمكن الحديث عنه تاريخيًّا ضمن تصنيف العائلات اللغويّة وهذا شرحٌ يطول. أمّا العنف الكائن داخل اللغة فيتجلّى في السيطرة التي تفرضها اللهجات الكبرى على الصغرى، فتندفع الأخيرة لما يعرف بـ «التخريب اللغويّ»، أي عدم اعتماد اللهجة السائدة في اللغة كلسانٍ مقدّسٍ لا يجوز المساس به، بل تعمل على نقل بعض مصطلحاتها الخاصّة إلى قلب اللغة – اللهجة، وهكذا يكون التطوّر والتغيّر النحويّ واللفظي للغةٍ ما. لن أذهب بعيدًا وسأتحدّث عن اللغة العربيّة الفصحى التي عرفت بلسان قريش: جرّاء التوسّع العربيّ خلال ما عرف بالفتوحات الإسلاميّة، كان لا بدّ من الاحتكاك باللغات الأخرى التي تعود للبلدان المفتوحة، وهو ما تجلّى في التأثيرات المختلفة على جسم اللغة طيلة قرون وأوصل اللغة إلى ما هي عليه اليوم.

ما ينطبق على اللغة الواحدة ينطبق على الترجمة، ففي مخيّلة المترجم، برأيي، تصبح اللغتان لهجتين قائمتين ضمن لغةٍ واحدة، إحداهما لهجة كبرى وهي اللغة الأصليّة للنصّ المراد ترجمته، والأخرى لهجةٌ صغرى وهي اللغة المنقول إليها النصّ. وهنا يتجلّى العنف دلاليًّا ولغويًّا حين يتحوّل المترجم، بشكلٍ لا إرادي، إلى الأداة العنفيّة التي تستخدمها اللغة المنقول إليها ضدّ بنية اللغة المنقول منها، وذلك من خلال ما يسمّى بفعل المقاربة اللغوية والبنيويّة، فلا شكّ أنّ ثمّة خصائص لغويّة ونحويّة مختلفة بين اللغتين، والضرورة تحتّم على المترجم نسف خصائص اللغة المنقول منها، أو تحويرها في أفضل الأحوال، لجعل خصائص النصّ بعد ترجمته قريبة للغة المنقول إليها. أمّا ثقافيًّا فهذا العنف في الترجمة لا يندرج فقط ضمن

خانة استمراريّة الأدب لدى مختلف الأمم والشعوب بقدر ما يصبح مواجهةً بينهما، خاصّةً حين تكون إحدى اللغتين لغة المستعمِر والأخرى لغة المستعمَر، فإضافة إلى التفاعل الذي ينتج بين الطرفين، ثمّة مواجهة يخوضها المترجم بتقديمه للنصوص المترجمة بين الطرفين، فحين يترجم عن لغة المستعمِر فهو يفتح الباب على الجانب الثقافيّ والحضاري له ويقدّمه للمستعمَر والعكس صحيح، وبالتالي فهو يؤسّس لصراعٍ ثقافيّ حضاريّ بين الطرفين، وهو صراعٌ «ناعمٌ» يتجلّى «كعرض عضلات» أكثر من تجليه «كاشتباك مباشر».

من هنا ثمّة إعادة إنتاج للسؤّال حول المترجم، فلم يعد «من هو المترجم؟» أي عمله في عمليّة النقل والتناقل، بل بات «ما هو المترجم؟» أي دوره في عمليّة التثقيف والتثاقف؛ وهذا التغيير الحاصل في السؤال أبرز دور المترجم بشكلٍ أكثر أكاديميّةٍ في العصر الحالي، فلم يعد ذلك الذي يضع نصًّا بين يديه وينقله من لغةٍ إلى لغة ويتوقّف عند هذا الحدّ، بل بات له دورٌ كبيرٌ وفعّال في استمراريّة الحركة الثقافيّة وتطوّراتها، فهو أوّلًا جسرُ تواصلٍ ما بين ثقافتين، وثانيًا مختلق للصراعات الثقافيّة بينهما. هذا على الصعيد الجماعيّ، أمّا على الصعيد الفرديّ فهنا أعودُ إلى قول مارغريت يورسنار بأنّ الترجمة هي كتابة، فالمترجم حسب يورسنار، ولمجرّد أنّه قام بإعادة إنتاج النصّ في لغةٍ مختلفة، أصبح بمثابة كاتبٍ آخر للنصّ.

إيمانويل بوف، رينيه بازان، إيرين نميروفسكي، محمد مبوغار سار وغيرهم. اختياراتك في التّرجمة، هل مصدرها مبادرة فرديّة، تفكير منظّم مسبَق، أم أنّها اختيارات تقوم على اعتبارات ضمنيّة أخرى؟

مع بدايتي في الترجمة انتهجت مسارًا استراتيجيًّا محدّدًا قام على ركيزتين: أوّلهما ترجمة الأعمال الفرنسيّة صدرت خلال القرنين التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وثانيهما ترجمة الأعمال المهملة والمجهولة على المكتبة العربيّة. أمّا سبب ذلك فيعود إلى انتباهي أنّ المكتبة العربيّة فقيرة بهذه الترجمات، وأسباب ذلك سأناقشها في مقالٍ منفردٍ أقوم بالعمل عليه حاليًّا، لكن يمكنني اختصار ذلك بأنّ المكتبة العربيّة استقبلت من الأعمال الفرنسيّة خلال تلك الفترة ما كان معروفًا ومنتشرًا بقوّة، فتُرجمت أعمال هوغو ودوما وكامو وبالزاك على سبيل المثال، ولم تترجم أعمال بازان وروجيه مارتان دوغار وجورج برنانوس. هذا في البداية، لكنَّني اليوم بتُّ أكثر مرونةً في اختياراتي، فترجمتُ لبالزاك وكامو ككاتبين

مهمَّين، وترجمتُ لمحمد مبوغار سار ككاتبٍ معاصر، وأعمل حاليًا على ترجمة بعض الأعمال الأدبيَّة المعاصرة.

لاحظتُ منذ فترةٍ أنَّ ترجمتك لرواية «سكوت الجوقة» لمحمد مبوغار سار قد أخذت حيّزًا واسعًا في الإعلام والصحافة، ويبدو أنَّك أوليت بها اهتمامًا خاصًّا لدرجة اعتبارك لها «تحفتُك» الترجميَّة. بما أنَّ الرواية تتناولُ جانبًا من جوانب صراعات الهويَّة المتعدِّدة، لديَّ رغبة في سؤالك، ولو بسذاجةٍ، عن الصراع النفسيّ الذي يعيشه المترجم في نقله لمثل هذه الأعمال الأدبيَّة، وحتَّى في اختياره لها، وذلك انطلاقًا من «سكوت الجوقة».

بداية أودُّ الإشارة إلى أنَّ «سكوت الجوقة» ليست اختيارًا شخصيًّا بحتًا، بل هي اقتراحٌ من دار سؤال وناشرها الأستاذ إيهاب محمَّد. من هنا بدأ الصراع النفسيُّ حينما قرأت اسم «محمَّد مبوغار سار» على غلاف الكتاب، وهو الكاتب الذي لم يكن قد مضى وقتٌ طويلٌ على نيله لجائزة غونكور للآداب عام ٢٠٢١ عن روايته «ذاكرة الرجال الأكثر سريَّة». بالتالي كنت أمام اسمٍ من أهمِّ الأسماء الأدبيَّة الفرانكوفونيَّة اليوم، وهو ما كان مسؤوليَّةً كبيرةً علي.

بيد أنَّ الصراع النفسيّ الحقيقيّ تمثَّل في الالتقاء المباشر للثيمة التي تطرحها الرواية من جهة، وأحداثٌ مرَّت وتمرُّ بها مدينتي طرابلس كانت مشابهةً تمامًا له. ربَّما أكثر ما أبرز لي هذا الالتقاء المباشر بينهما هي مذكَّرات جوغوي سن في الرواية والتي يروي فيها حكاية وصوله لأوروبا بشكلٍ مفصَّل، وهي حكايةٌ تتقاطع بكثيرٍ من تفاصيلها مع حكاية صديقٍ لي من مدينتي هاجر عبر قوارب الموت وروى لي حكاية وصوله إلى البرّ الأوروبيّ بكافَّة تفاصيلها. بالتالي شعرت للحظةٍ بأنَّ جوغوي سن شخصٌ أعرفه، وربَّما أستطيع اليوم القول إنَّني أعرف جميع أولئك الذين هاجروا عبر قوارب الموت.

لذا تجلَّى الصراع النفسيّ ترجميًّا في محاولتي لمنع الخلطِ بين القصّة التي رواها لي صديقي وقصَّة جوغوي سن، في محاولتي لرسمِ مسار رحلة بطل الرواية التي بين يديَّ بلغتها الخاصَّة دون أن أستعيد ذكرى حكاية الآخر. وطبعًا هذا مثالٌ بسيطٌ عن الصراعات النفسيّة (وأقولها بصيغة الجمع) التي عشتها أثناء اشتغالي على هذه الرواية، لذا أعتبرها «تحفتي الترجميَّة».

للترجمة طقوس كما الكتابة. لعلّ أحد أهمّها هو الصّمت. في مساحات الصّمت

فعليًا يولَد النصّ في لغة أخرى. الصّمت بصفته اللغة-الحيّز الذي يربط بين عالمَين، ماذا يفعلُ بك أثناء فعل الترجمة، وماذا يفعلُ بالترجمة بمصطلحات الغربة والألفة عن الأصل والهدف؟

الصمت هو أهمُّ طقوس الترجمة، فالمترجم ليس سوى شخص فُرض عليه عدم التكلّم بلسانه، وإن تكلّم فهو يتكلّم عن غيره. لكن لا يمكن الإنكار أن هذا الصمت قد اختاره المترجم برضاه التامّ، فرغم شغله الواضح على النصّ بين يديه في مسألة تشكيل لغته، ولأنّه لا يحتفظ بها لنفسه بل يقدّمها للكاتب، ساعتها يجد في الصمت ضالّته بأن يصل إلى صفاءٍ ذهنيّ وحسّي يحقّق من خلاله توازنًا منطقيًّا بين الترجمة والتأليف، أو يخفّف فيه من شعوره بأنّه، ومهما فعل لأجل أن يبثّ في الكتاب حياة جديدة بلغةٍ أخرى، فهو مغيّبٌ تمامًا، والحضور كلّ الحضور للكاتب، فحين يقرأ أحد كتابًا سيقول إنّ كاتبه مميّز، ولن يقول إنّ من ترجمه مميّز أيضًا، وهذا ما يحدث غالبًا.

قد يكون الفرق بيني وبين المترجم الصرف هو أنّني لم أختر هذا الصمت إلا مكرهًا، ويعود ذلك إلى كوني كاتبًا ومترجمًا في آن، فحين أقوم بتشكيل لغةٍ جديدةٍ للنصّ بين يديّ أشعر بنوعٍ من الحسرة، أقول في نفسي لمَ لا تكون هذه اللغة لغتي، أي تُنسبُ لي في النهاية ولا تنسب لمؤلّف النصّ. هي حسرةٌ يشوبها استسلامٌ لواقعي كمترجمٍ يبحث عن أفضل فورمة لأجل تصدير النصّ، تبقيني على ألفةٍ طويلةٍ مع النصّ لكنّها ستنتهي حتمًا متى أصبح بيد القارئ.

لكن ثمّة بارقة من السعادة أنتشيها بكوني مترجمًا، ألا وهي التطوّر الذي يطرأ على لغتي جراء هذا العمل والاشتغال على اللغة، فمارغريت يورسنار، وكما قلت في سؤال سابق، تقول إنّ الترجمة كتابة، وأنا أقول هي اشتغالٌ على الكتابة، ستسألين ما الفرق بينهما، فأجيبك إنّ الاشتغال على الكتابة يأتي بمثابة التمرين الذي يمارسه الكاتب للحفاظ على تماسٍ بينه وبين الكتابة، وهذا التمرين قد يتّخذ عدّة أشكالٍ تعتبر الترجمة واحدًا منها، فيما تعتبر الكتابة ذلك النصّ الخالص والجاهز، أي ما هو ملك لكاتبه ويجيز الأخير نشره.

في الضّفة الأخرى من الإعجاب بمهمّة المترجم، ثمّة نَسفٌ لهذا الإعجاب. في حوار بين أحد المترجمين وفولتير، يجيب الأول عن سؤال الأخير حول طبيعة عمله فيقول «أني أترجم منذ عشرين عاما. ويجيبه فولتير: هذا يعني أنك

توقفتَ عن التفكير منذ عشرين عامًا». بينَ المترجم والترجمة ثمّة مسافة فاصلة ترفع وتنزل من شأن الاثنين. في رأيك، ما الذي يجعل فولتير ينزل من شأن المترجم، وأين تنتهي الضرورة في الترجمة وتبدأ سلطة المترجم؟

لو قدّر لفولتير أن يعاصر زمننا وقال فيه هذا الكلام، لكنت أحد أشرس المناهضين لحكمه المسبق على المترجم، لكنّني وبذات الوقت لا أستطيع لومه، فثمّة فوارق شاسعةٍ بين عمليّة الترجمة في عصره ونظيرتها في العصر الحالي، أو ربّما هكذا يتّضح من كلامه، ففي كتابه «ترجمان القرون الوسطى» يرى روجر إلّيس أنّ المترجمين الأوروبيّين ابتداءً من القرن الخامس عشر لم يكونوا معنيّين بالنصّ الذي يقومون بترجمته، بل بالتاريخ الذي يتمحور حوله النصّ وكذلك صلة النصّ مع القرّاء المعنيّين بذلك، وهو السبب في أنّ ترجمات تلك العصور لم تحمل ملامح أدبيّة فنيّةٍ ممتعة بقدر ما كانت مجرّد نصوصٍ تاريخيّةٍ لا يوليها اهتمامٌ سوى بعض الذين يحسنون القراءة. كما ينبغي الذكر أنّ لعامل اللغة المترجم منها دورًا كبيرًا في انحسار دور المترجم، فمعظم النصوص التي ترجمت في تلك الفترة ترجمت عن اللغة الإغريقيّة القديمة أو اللاتينية، وهما لغتان لا تحملان الكثير من الموارِبات اللفظيّة والسمعيّة، وذلك لكونها لغة الأدبيّات الكلاسيكيّة، التي تضع المترجم في موقف المفكّر لأجل حسن تقديمه للنصّ. من هنا يمكن تحديد دور المترجم في تلك العصور على أنّه مجرّد «ناقل»، أي لا سلطة له على أيّ عمل يقوم به، وكلّ اشتغاله يقوم على مسألة «الكلمة مقابل الكلمة» وفكرة الضرورة للترجمة، وبالتالي جاء حكم فولتير على المترجم كما ذكرتِ في سؤالك.

أمّا اليوم فالوضع مختلفٌ تماما، فقد عرفت حركة الترجمة تطوّرًا كبيرًا، خاصّة وأنّ العالم منذ أواخر القرن التاسع عشر بدأ يعرف تفاعلًا وتلاقيًا كبيرًا بين مختلف شعوبه وأطيافه، وبالتالي لم تعد الترجمات محصورةً ضمن فئةٍ من النصوص حدّدتها الضرورة، بل بات لها مساراتٌ استراتيجيّة أدبيّة وفكريّة وعلميّة. من هنا لا بدّ من حدوث نقلاتٍ لدى المترجم على صعيد علاقته بالنصّ وكيفيّة تقديمه بلغةٍ مختلفة. كما بات هناك، وإن بصورةٍ نسبيّةٍ، نوع من التخصّص النوعيّ في الترجمة، فهناك ترجمة خاصّة للأعمال الفكريّة، وأخرى للأعمال الفلسفيّة، وثالثة للأعمال الأدبيّة، ورابعة للأعمال العلميّة... ولكلّ واحدةٍ أدواتها وتقنيّاتها ومترجموها المتخصّصون بها، بل وحتى هناك مترجمون لفئةٍ خاصّةٍ من الأعمال

ضمن الخانة الواحدة. وهكذا لم تعد الترجمة مجرّد ضرورةٍ لغايةٍ ما، بل باتت تتوخّى المتعة في القراءة وحسن تقديم المعارف وإنشاء نوعٍ من التفاعل الثقافيّ بين مختلف أمم الأرض.

أعتقد أنّه من المناسب الحديث عن الضرورة في الترجمة وسلطة المترجم في ضوء تجربتي الخاصّة: عمليًّا تبدأ سلطة المترجم، وتحديدًا في الأعمال الأدبيّة، منذ اللحظة الأولى لقراءته العمل المنويّ ترجمته، وذلك من خلال تصوّره الباطنيّ للشكل الذي ينبغي على النصّ أن يقدّم فيه، وهي سلطةٌ يتقاسمها المترجم مع الكاتب نفسه لأنّه يحاول أن يضع تصوّرًا لا يجب أن يكون مختلفًا عن تصوّر الكاتب نفسه بحال فكّر يومًا في ترجمة أعماله؛ وعندما تنطلق عمليّة النقل تمتزج سلطة المترجم بالضرورة وسلطة النصّ، فهو ينقل النصّ مثلما ينبغي، لكنّه يحاول من خلال لغة الكاتب الأصليّة أن يولّد لغةً مشابهةً بلسانٍ مختلف، وهنا لا بدّ من حضور بصمته بشكلٍ من الأشكال، لتنتهي الضرورة تماما وتبقى السلطة لوحدها في عمليّة المراجعة النهائيّة للنصّ، لكن هنا يتقاسم السلطة طرفان: المترجم والقارئ، إذ عليه مراجعته وكأنّه ليس هو من ترجمه. إذًا سلطة المترجم تبقى جزئيّة، ومهما بلغت سطوتها، فهي حتمًا ليست كسلطة الكاتب على نصّه.

يرى أمبرتو إيكو أنّ الترجمة هي مشكلة تتضمّنها اللغة الهدف المتَرجَم إليها، ويكمن التحدّي هنا في مسألة سَعي اللغة الهدف إلى حلّ المشكلات الدلاليّة القادمة من اللغة الأصل. في رأيك، ما هي المطبّات الحقيقيّة التي تعاني منها التّرجمة اليوم في ضوء ما يقوله إيكو، وكيفَ يمكن ايجاد حلول لها؟

ربّما لا أستطيع الحديث عن المطبّات الكائنة في طريق الترجمة إلّا من خلال المقارنة بين اللغة العربيّة ونظيرتها الفرنسيّة، وهذه المطبّات هي دلاليّة كما ذكرت، لكنّها تنقسم إلى قسمين: معجميّة وسياقيّة.

أمّا معجميًّا فلا تزال المعاجم والقواميس المشتركة بين اللغة والعربيّة وأيّ لغةٍ أجنبيّة فقيرة، وهو افتقارٌ ليس للباحثين اليد الطولى به، فبما أنّ لكلّ لغةٍ ميزاتها، فلها أيضًا مفرداتها ومصطلحاتها التي لا يمكن العثور على معنى مباشرٍ لها بالعربيّة، وكذلك لأنّ في كلّ لغةٍ مصطلحات مهملة بداعي مرور الزمن وتقادمها، أي ما يمكن تشبيهه بما قام به ابن منظور في لسان العرب بتصنيفه الألفاظ ما بين مستخدمٍ ومهمل. سأعطي مثالًا واحدًا: كلمة Fromentières الفرنسيّة هي اليوم تسميةٌ

لإحدى البلدات الفرنسيّة ضمن إقليم ماينْ، لكن بحال حذفنا منها صيغة الجمع وأصبحت كالتالي «Fromentière»، وأراد أحد البحث عن معنى لها، فلن يجد ذلك حتى في المعاجم الفرنسيّة الحديثة، ولكن يمكنه إيجادها في معجمٍ للغة الفرنسيّة القديمة (كالمعجم الذي وضعه فريدريك غودفروي عام ١٨٨١) ويأتي تفسيرها على أنّها سوق القمح.

أمّا سياقيًّا فهو دور المفردة أو العبارة فيما يودّ الكاتب قوله، وتحديدًا على مستوى التعابير، فثمّة تعابير فرنسيّة تأتي بمعانٍ مجازيّة، وبحال جرت ترجمتها إلى العربية تفرغ من معناها وتصبح بلا جدوى. مثالًا على ذلك عبارة Prendre quelque chose en écharpe، والتي بحال أراد المترجم نقلها حرفيًّا تصبح «أخذ الشيء من وشاحه»، وبالتالي لم يعد لها معنى على الإطلاق. ما المقصود بها؟ في القرن السابع عشر كانت النساء تلفّ الوشاح حول جسدها من كتفها الأيمن حتى فخذها الأيسر، أي أنّ الوشاح كان بمثابة زينةٍ إضافيّة يمكن للمرأة الاستغناء عنها. من هنا نشأ هذا التعبير المجازي بمعنى أنّ المرء لا يعير لأمرٍ ما أهميّة كبيرة. وهذا مثالٌ من عديد الأمثلة التي صادفتني خلال عملي في الترجمة ولا تزال.

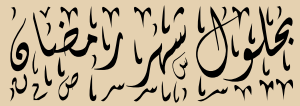
ربّما باتت الحلول لتفادي هذه المعضلات أسهل مقارنة بالأمس، وذلك جرّاء التطوّر التكنولوجيّ والمعلوماتيّ الطارئ على البشرية. صحيحٌ أنّ التقنيّة القديمة هي الحلّ الوحيد لأجل ذلك، معجميًّا مقاربة المفردة وترجمتها عن مفردةٍ أخرى تحمل نفس المعنى، وسياقيًّا البحث في أصل الجملة والمعنى المراد منها، إلّا أنّ توفّر المعاجم والقواميس اليوم على الانترنت قد سرّع من وتيرة هذه العمليّة وجعل من الأشياء سهلة، سهلة للغاية.

يقول نورمان شابيرو: أرى الترجمة على أنّها محاولة لإنتاج نصّ شفّاف للغاية لا يبدو أنّه مترجم. الترجمة الجيّدة تشبه لوحًا زجاجيًّا. أنت فقط تلاحظ وجوده عندما يكون هناك القليل من العيوب — الخدوش والفقاعات. في المستوى المثاليّ، لا ينبغي أن يكون هناك أي منها. لا ينبغي أبدا الاتصال الانتباه لنفسه. أو هو ما يسميه لورنس فينوتي «لا مرئيّة» المترجم. والتي هي شرط لإنتاج ترجمة تغيب فيها الفوارق. هل يمكن أن نتحدّث عن «غياب» المترجم أو «موته» المؤقّت كشرط لترجمة جيّدة؟ غياب أثره في سبيل ولادة النصّ؟

لا يختلف حال المترجم عن حال ساعي البريد، فهو يستلم النصّ ويسلّمه، يبذل

جهده ليل نهار على إخراجه بأفضل ما لديه. لكن لا يمكننا الحديث عن موته أو غيابه كشرطٍ لولادة ترجمة جيّدة، بل أجد العكس لأنّه بحال غيابه ستتولّد ترجمة سيّئة. كيف ذلك؟ المترجمُ حاضرٌ في عمله بكلّ ما ذكرته أعلاه، لكنّه حضورٌ في الظلّ، فالضوء كلّه سيكون مسلّطًا على الكاتب وحده، فيما المترجم غائب، فمثلًا حين يقرأ قارئٌ روايةً مترجمةً لكاتبٍ ما، أوّل تعليقٍ سيصدر منه هو ما معناه أنّ الرواية جميلة والكاتبُ ممتاز، لكنّه لن يقول إنّ ترجمتها جيّدةٌ والمترجم ماهر. صحيحٌ أنّ الوضع اليوم اختلف قليلًا، وبات للمترجم حضوره في كلّ عملٍ يشتغل عليه، إلا أنّه حضورٌ يظلّ هامشيًّا ومحصورًا ضمن النخبة، والنخبة هنا هي الأقليّة المهتمّة بالحراك الثقافيّ وذات القراءات النوعيّة والهدفيّة، فيما الوضع ليس كذلك لدى الغالبيّة التي تقرأ كتابًا من أجل متعةٍ لبضع ساعات. وبالتالي فإنّ الحديث ليس عن الغياب، بل عن التغييب، وليس عن الموت، بل عن الإماتة

نتقدم بأحر التهاني لعموم المحتفلين



أعاده الله على الجميع باليمن والخير والبركات

رئيس مجلس كفرياسيف المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي كفرياسيف

وإلى الأمتين العربية والإسلامية وجميع المحتفلين

بمناسبة حلول شهر رمضان المبارك

وعيد الفطر السعيد

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

كل عام ونعم بخير

عصام شحادة

رئيس مجلس كفرياسيف المحلي

حوار مع المؤلّف الموسيقيّ مارسيل خليفة

(الجزء الثاني)

حاوره: د. وسام جبران

[جديرٌ بالقراءة.. لعشاق مارسيل، والموسيقى، والجمال]

(هذا الحوار نُشر في كتاب «موسيقى عربيّة صامتة، حوارات مع مؤلّفين موسيقيّين عرب»، للناقد والباحث الشاعر د. وسام جبران)

43. هل «التزامك» بقضايا الإنسان في فنّك هو أسير بدايةٍ صنعتها الظروف، أم هو «التزامٌ» واعٍ منذ اللحظة الأولى؟

في محاولة لتبسيط الأفكار الفنية التي انتعشت أثناء الحرب اللبنانيّة، نشأت تسمية «الالتزام»، وكانت التسمية «موفقّة»، لأنها سهلة الحفظ، سهلة التكرار، قويّة الوقع. وجعلت الكثيرين يعتقدون أنها تسهّل لهم الأمور. وانهالت القصائد «الملتزمة» والأغاني «الملتزمة» على الناس، وجعل «النقّاد» من الالتزام قسطاسًا في الحكم، وراحوا يرددون اللفظة في كل سطر ويقرنونها بالتفوّق. وذلك بقدر ما تشير الأغنية أو القصيدة أو المعزوفة إلى مواضيع الساعة، والقضايا الخطيرة. وصار إنتاج الجميع «ملتزمًا»، وبالتالي «ممتازاً»، وفي هذه الغمرة، اختلط الأمر على السامع وعلى المبدع. فكلاهما ناقم، وكلاهما يريد بلورة نقمته، وكلاهما يتشوّق للتأمل في صورة عصره وجماعته، منعكسة في فمه. فخيّل إليهما أن «الالتزام» يحقّق ذلك، لأنه يعني التزام قضايا المجتمع. واختصرت الأعمال إلى ضرب من

الوعظ السياسي. فبدا أن القضيّة جماعية لا فرديّة، وأن الفنان هو من استطاع أن ينطلق عبر ذاته، وينصهر في المجموع.

الفرد مغلق على نفسه، منكمش، متهرّب، ما دام هو لا ينطلق ولا ينصهر. والالتزام معناه، أن يضم الفنان صوته إلى صوت الكورس. أن يشارك في المأساة على صعيد الشعب. أما من يقف إلى جانبه، ليقول غير ما يقوله الكورس، يعتبر نشاز وفردي ومقلق...

وهكذا انتقلنا، وفي كثير من الحماسة، إلى الصراخ والتذكير اليومي بما نعانيه، دون أن نضيء على القضية بنورٍ جديد، ودون أن نتغلغل إلى الخفايا والبواعث المعقدّة، أو إلى الأكاذيب المُحكمّة وراء ستار السياسة والنظريات الدعيّة؛ فعلنا كلّ ذلك، بدلًا من النّفاذ إلى الدقائق النفسية اللا محدودة، والقوى المغيرّة المطورّة الخافتة.

ولقد حاولت جاهدًا، على قدر الإمكان والكفاءة، أن ألتزم بما أفهم الالتزام، منذ العمل الأول وأن أدمج في إنتاجي كلّ ما هو ذهنيّ وشعوريّ في آنٍ معًا، وبالمعنى المعاصر والعميق.

غير أن الوجود العميق في الزمن، لا يعني بالضرورة، الوجود في وسط الضوء الكاشف، وادّعاء الفطنة السياسية، والتلاشي في التيارات العامة.

44. الرهان على الذات: الذات المُبدعة، الحب، أليس هو فعل مقاومة؟

قال لي أحدهم عندما أصدرت «أندلس الحب»: «معقول، وأنت المناضل الذي دافعت عن فلسطين والجنوب والمقاومة. ألم يعد هناك غير الحب تكتب وتغني له (يا عيب الشوم) أوليس هذا دعوة إلى الانحلال؟! فقلت له بالفم الملآن: لا أفهم أيَّ قضيةٍ ما لم أفهم نفسي. كيف تريدني أن أتحرّر وأنت تستعبدني؟

يريدوننا أن نموت قبل أن نولد. كل ما غنيته قائم على الحب.

أقف أمام الكون كلّه، أتفاعل معه، أتحدث إليه. أزعل منه ثم أعود لأتصالح معه. وهكذا أقضي أيامي بفلسفة بسيطة للحياة: أن أبقى في سلام مع الكون، وأن أتغلّب على الضعف والكبوات والمآسي والموت، متمسّكٌ ببريق الأمل وقوة الانبعاث. جروحنا عميقة، ترفض أن تندمل؛ تصرخ قهرنا وتمرّدَنا إلى حد العصيان على البشر والله معًا.

45. كيف ترى إلى الفن، من حيث علاقته بالفرد والجماعة؟

الانزواء والصمت قد يكشفان منابع تعكس الفترة التي يعيشها الإنسان على مستوى أعمق من الإنتاج الذي، بإصراره على الالتزام أو التجنيد للقضية، لا يبعد خطوة واحدة عن خطاب رجل سياسي أو كلام الجريدة اليومية.

الانزواء الصامت، دون التجنّد بطريقة سطحيّة لأي قضيّة، فيه التزام يتعدّى ما يطالب به الدُّعاة. لأنه يحافظ على وضوح الرؤية لدى الفنان، والرؤية في هذه الحالة موجهّة نحو حالة الانسان.

46. أهو الفارق بين أن يكون الفنّ نِتاجًا لإرادةٍ حرة، وبوصفه فعلًا وجوديًّا فردانيًّا، أو أن يكون منصهرًا في الجماعة، منزوعَ الإرادة؟

الشق الأهم في الفعل الوجودي هو «القلق». إن القلق الفردي الناجم عن ضرورة حريّة الإرادة عند الإنسان؛ عن ضرورة الاختيار لديه، وسواء انتهى هذا القلق الوجودي إلى عَدَميّةٍ أو إلى تمجيد «الخالق»، فإنه الدافع الأهم في عملية الخلق.

في القلق فعل بطولةٍ، القلق الشخصي الفرديّ الذي أعيشه داخلي، قد ينتهي إلى فعل يؤثر في الآخرين، أو قد لا يؤثر فيهم. وقد يكون هذا العذاب نتيجة «الالتزام»

أو لا يكون، غير أنه منفعلٌ، في معظم الحالات، بعشرات المؤثرات الأخرى، من أحاسيس دينية، وغربة، وفقر، ومرض، وتهتّك، وإدمان، وتمرّد...

47. ومتى يكون القلقُ فاعلًا؟

باعتقادي أن الاتزان يرفض الخضوع للبرامج النظريّة.

في القلق شيءٌ من الرفض، وهذا في صُلب الإبداع. فمن المهم بمكان عدم التهرّب، وكشف حقيقة الوضع الإنساني، ومنعرجات الضمير الإنساني، ثم التمرّد على الظلم والعنف، من أجل تحقيق الغاية الإنسانيّة التي تؤكد كرامة الفرد.

التمرّد لا يعمل بدافع الواجب المُقَرِر الذي يشطب الفردانية، بل هو يعمل بدافع يأتي من داخل الفرد، كي يحافظ على قيم الكرامة الفرديّة. هكذا يصر المتمرّد على العدل وعلى رفض الإرغام الخارجي السُّلطوي.

لعلّ من المحتّم علينا اللجوء إلى الداخل، إلى القلق الجوّانيّ، حيث يواجه الإنسانُ

منا ضميرَه وكيانَه؛ حيث يرى ذاتَه عارية.

48. قضيّة الفن هي قضيّة الإنسان إذًا؟

عمرُ «الالتزام الفني» قصيرٌ، لأنه يتوخّى من السياسة أكثر ممّا يتوخّى من الإنسان. ويستهدف المجموع المبهم أكثر ممّا يستهدف الفرد المحدّد.

قضية الفن هي قضية الإنسان بكل ما فيه من تعقيد في السلوك والتفكير والشعور والبواعث والأهداف والعلائق.

نعم، قضية الفن هي قضية الإنسان، بكل ما في ذلك من تعقيد في السلوك والتفكير والشعور والبواعث والأهداف والعلاقات.

49. ما الذي يحتاج إليه الفنان، في مواجهة طُغيان السياسة والمذهبيّات والتحزّبات والطائفيّة؟

لقد طغت الحياة السياسية على حياتنا طغيانًا أخذ علينا كل مسلك، وغمر بيوتنا وشوارعنا وكل زاوية من حياتنا. وما عدنا نرى إلاّ من خلال هذا الطغيان.

نحن في أمّس الحاجة إلى سلامة الفكر، إلى الصحو.

الفنان اليوم، يعيش فترة صعبة، ناقمة على تاريخه، متجسّسة على خصوصياته، مريعة بما فيها من فقر وجوع وقهر وقتل بحقّ الفنان، والناس عمومًا، فإذا لم يتمرّد الفنان ويدافع عن وجوده الفردي، فسوف يفقد وجهه وملامحه.

للفنان سحرٌ، إن تُرك للمذهبيين والطائفيّين والسياسيين، فسوف يُمحق كلّ ما يميزه من رؤية خاصة للحياة أو فهم متفرّدٍ للتاريخ أو تعاطف خلاّقٍ مع البشر. يصير هذا التمرّد إلى حتميّةٍ كلّما اشتد الصراع السياسي واحتدمت الخصومات، ويبدو أننا نعيش زمن الذّروة.

الاضطراب السياسي قد أدّى إلى قلقلة مريعة في القيم، وتمزّق شديد في النفوس. علينا أن نكون متيقظين. وفي غمرة البرامج النظريّة التي تتشدّق بها كل فئة، دون تفعيلها على أرض الواقع، استشرى فساد السلطة المطلقة والرياء لا نستطيع ان نغفل عنه.

50. إلى جانب هذا كلّه، نعيش طغيان الكَثْرة والازدحام، أليس كذلك؟

كذلك هي الوسائل الجماعية الطاحنة للذهن، من إذاعات وصحف ومجلات وتلفزيونات ومواقع الكترونية... وبطلٌ من يحاول أن يقف على رجليه في لجّة هذا

السيل الطاغي من التفاهة والاستسهال، ليعيد إلى ذاته الإنسانيّة كرامتها.

على الفن أن يكون شجاعًا باستيعابه لهذه الحالة المعقدّة، وتمكّنه من النظر إلى مصير الإنسان رؤية نافذة وخلاّقة. نقاسي شحًّا في الإبداع، وكثرة في الإنتاج، وعلينا أن نخصب تربة الإبداع خارج سطوة هذا الجَرف، فنهيب بشبابنا أن يتألموا ويُبدعوا.

51. هل يبدو عالمنا اليوم، كما لو أنه فقد جمالَه؟

الجمال الذي خُيّل لنا أننا فقدناه من عالمنا، يُقيم ها هنا في عزلتنا، في انتظاراتنا هذا الكائن المنعزل الذي يمضي وحيدًا. يبحث عن البقاء أو الهرب، أو يحاول تجاوز ذاته في فوضى الرّعب من مواجهة مشهد موته الخاص، ولحظات الصَّلب الأليمة

52. من يكون «بطل هذا الزمان» إذًا (إذا ما استعرنا تعبير تورجينيف)؟

في غمرة الفساد والسلطات المطلقة والرّياء ووسائل التواصل الاجتماعي الطاحنة. تصير البطولة في الوقوف ضد هذا السّيل الطاغي، وإعادة الحياة إلى الذات الإنسانية. هنا، على الفن أن يتمسّك بدوره البطوليّ الخلاق.

53. وهل هناك «ما يكفي» من الفن «لإنقاذ» العالم؟

إننا نقاسي شحًّا في الإبداع (كما قلت). علينا أن نُخصب التربة، نتأمل ونُنتج. وحين نفترض أن الفنَّ إنسانيٌّ في الجوهر، يبقى سؤال «أهو جيّد أم رديء»، وبذلك يكون الفنُّ وسيلة لتعزيز الاندفاع، لا وسيلة للكبت والتجميد.

54. بعيدًا عن العود الذي «يُرافق» الكلمة، فقد أفردْتَ للعود حيّزًا مُعتبَرًا في أعمالك الموسيقيّة، ومنها مقطوعات على قالب البشرف والسماعي واللونغا، وأعمال حرّة تؤسّس لقوالبَ جديدة، مثل «جدل» (ثنائي العود برفقة الرّق والباص)، ورباعي العود برفقة الأوركسترا، وتقاسيم للعود والكونترباص برفقة الإيقاع، ومتتالية أندلسية للعود والأوركسترا، وكونشرتو للعود والأوركسترا. ماذا تقول عن هذه المساحة في إنتاجك؟

حاولت في هذه الأعمال مراجعة أساليب الكتابة لآلة العود، وفي تقنيات العزف، ودراسة مختلف الأشكال المُحتملة لتطوير الكتابة والعزف. سواء تعلّق الأمر بالمحافظة على شكل العود، أو بعمليات تجديدٍ باتجاه ولادة عائلة للعود، مثلما هنالك عائلات لآلات موسيقية أخرى.

هذه الأعمال كانت الخطوة الأولى ولكنها لم تكن منفصلة عمّا سبق من تاريخ موسيقي لهذه الآلة.

والجديد في آلة العود مرّ في كل طريق؛ في تاريخ تطوّر الآلة ذاتها. فزرياب كان جديدًا في عصره، كذلك محي الدين حيدر. محمد القصبجي. جميل بشير. فريد غصن. وغيرهم.

55. وكيف يفهم العودُ «الجديدَ»، في زمن «ما بعد الحداثة» و «ما بعد الكولونيالية»؟

الجديد هو أن تعبّر بأدوات جديدة تتّفق مع متطلبات تطوّر الإنسان في كلِّ عصرٍ وعصر. وهذا، برأيي، لا يأتي من خارج تاريخ آلة العود، بل من داخل تاريخ هذه الآلة.

56. ألا يحرمه هذا من التفاعل مع هذا «الخارج»؟

لا ينبغي أن يُفهم هذا الكلام على أنه إغلاقٌ لباب التفاعل مع أشكال تطوّر التعبير الفني في العالم. بل على العكس، فإن هذا التفاعل ضروريّ جدًا، لكن، مع الحفاظ على الملامح الخاصة للتراث الشعبي الذي ننتمي إليه. ففي كل فترة من الفترات، تنحسر أشكالٌ ومضامين، وتحلّ مكانها أشكالٌ ومضامين جديدة. وعلى الموسيقيّ أن يتفهّم حاجةَ المجتمع إلى هذه المضامين والأشكال الجديدة، ويكون قادرًا على أن يتطوّر معها ويُطوّرها، وأن يلبّي حاجات الذوق العام، ويجيب على الأسئلة التي يطرحها المجتمع والنَّاس والحياة.

57. ديوان العود...

أتذكر عازف العود القدير، الأستاذ ابراهيم حبيقة، وكيف استدرجتني تقاسيمه الساحرة عندما كنت أذهب لسماعه في معهد الرّسل بجونيه. وديوان العود يولد من أولى تلك التقاسيم الساحرة.

حاولت أن أعمل على تطوير العود، وساهمت، ربما، في خلق توازن، إذا أمكن التعبير، بين اتجاهين، وهما السلفيّة المُفرطة في إنكار التطوّر التاريخي، وبين الفوضى العبثيّة التي تقترح بابًا واحدًا للمعاصرة عبر الانقطاع عن تاريخ الآلة أو اختيار شكل محدّد ونوع محدّد من الأشكال والأنواع الموسيقيّة.

اليوم، في ديوان العود الذي أكتبه، أجمع ما بعثرته الأيام، وأكمل الطريق لتلسعني ريشة العود. عود بلا حدود، أروّض نبرتَه على التّحليق بعيدًا. أحبو من جديد على الوتر، وأرتكب أخطائي التي، ربما، ستشكّل فعلَ مشاغبةٍ، ونزعةً حادّة للإفلات من «القطيع".

كم يعوزنا اليوم، في هذا الزمن الموحش، كم يعوزنا صوت العود في بهائه النقي.

58. هل نمرّ على بيروت قليلًا؟

لن يمر هذا اللقاء دون أن نمر على بيروت.

59. أيّ صوتٍ بقي لـ «بيروت» بعد «الانفجار» المزلزل؟ ماذا يُمكن للموسيقى أن تقول بعد؟

بعد انفجار المرفأ الرهيب، يعود بي الولد إلى ساحة الشهداء. يشتاق إلى مدينة مكسورة.

كيف أستعيد تلك الطرقات إلى أفق يفيض عن الطريق.

أصرخ مع درويش: بيروت نجمتنا، بيروت خيمتنا.

تنفتح المدينة في امتداد لا ينهيه حتى البحر، وتنفتح الجبال التي تصعد بلا تعب ولا ملل إلى الأعلى، لتصل القرى إلى السماء.

من يملأ فراغ الذين رحلوا؟

من يملأ هذا الفراغ؟

اجتاح جنون الواقع يأسي وحنيني في هزيمة الحروب الصغيرة والكبيرة.

حجرٌ هنا، وزجاج هناكَ مرميٌّ على طريقٍ مهجور.

كيف تعلمنا سذاجة النشيد (كلنا للوطن) في البرد والحر وقبل الدخول إلى الصف! كيف تعلمنا أن نقاوم بما نملك من عناد وسخرية وحب، وبما نملك من جنونٍ لحريّةٍ اعتقدنا أنها طالعة إلى الضوء!

على قلق كلنا على قلق. يجرحنا هذا الدمار الشامل. نحتاج إلى خارقٍ، إلى ومعجزة. الزجاج يتساقط والأرصفة والحيطان والبيوت...

ما جدوى هذا العبث؟ من ينشلنا من هاوية السقوط؟ من ينسانا على رصيف الميناء؟ ففي وسع عنابر القمح أن تتفتّح في ساحة المرفأ التي شهدت أكبر انفجارٍ وأشدّه وحشية.

60. «ذلك الطفل الذي كنت/ أتاني مرّةً وجهًا غريبا...»، يقول أدونيس في قصيدته «أول الكلام». كيف يأتي مارسيل خليفة؟

أذكر ذلك الصبي المتحمّس الأخرق الذي كنته، والذي كان يريد أن يغيّر العالم. وفي الأخير لم يغيّر حتّى نفسه.

أذكر كيف كانت حِرفته الصمتَ، حين الطّنين على الوتر يحوم. وأذكر كيف كان يكتب ما يَعّفُ عنه أساتذته، وما يسهو عنه زملائه في الصفّ.

يعود من مشواره الطيب، من بيروت إلى بيته في الضيعة، وعلى مدخل المدينة يرى بيوتًا من صفيح وخيامٍ، ويسأل... ثم يعلم بعد حين أنها بيوت اللاجئين. ويومها تعرّف على فلسطين، وعلى قضيتها، من المنحى الإنساني.

61. ثمة «فلسطين» موجودة وحاضرة في وعينا وحسّنا، لا تشبه فلسطين الواقع اليوم... في ذاكرتنا «فلسطين من صُنع مارسيل خليفة»، إن شئت... كيف هي في ذاكرتك أنت؟

في الليالي، كانت أمي تحكي لنا عن فلسطين، وتروي لنا قصص التهجير الأليمة. ولم أصدّق أحدًا غيرها، في بيئةٍ وزمنٍ شوّه الحكايات كلّها.

تتكاثر الخيالات أمامي في الليل، وتختفي كنجوم السماء وأنا مدجّج بالحزن على الأرض السليبة. وكان الخوف يرعد في السماء بِليالي الشتاء، ويمطر قلبي على شعب الخيام.

وأصبحت فلسطين تسكنني في هيئة قصيدة أو مظاهرة أو اجتماع أو نقاش أو اغنية. وكانت القضية كيف نقدِّم شيئًا للقضيّة أكثر من أن نبشّر في الحلقات عن فلسطين.

سحرتني الكوفية الفلسطينية. شاركت في المظاهرات وأنا أطوّل بها عنقي. ثم نضرب عن المدرسة تضامنًا مع فلسطين، وأنا بين الجموع أصرخ وقبضة في الهواء تلوّح: «بالدم بالروح نفديك يا فلسطين». وما من أحدٍ قد غيّر العالم بالهتاف. حتى الأنبياء خذلتهم الكلمات، فتحولوا بأسنّة الرماح عن وهن الأقوال إلى فعل مقاومة. وبدأت أُدرك أن ليس عرفًا أن يكون القهر عنفًا، أو سجنًا أو مشنقة؟ في البداية، وجدت صعوبة في فهم «غرامشي» على النحو الأمثل. حلمت كثيرًا، أتفيّأُ الأغنية، وللأغنية طقوس كطقوس العبادة. العود بجواري يُشفي ويُغني عن النوم، فأظهر مع القصيدة والنغمة حتى صباح الليل. لم تكن لدينا معجزات، كانت لدينا مخيلة وأحلام.

62. هنا، قدّمت لنا درويش بنكهة خليفة... فكيف كان لقاء الشاعر بعد لقاء الشعر؟

في يوم ماطر من أيام شهر أيلول التقيت محمود درويش لأول مرة وجهاً لوجه على فنجان قهوة بيروتية، وكان الذي كان؛ كان قلبه كالطفل في وجع قصيدته،

تضرجّتُ يومها خجلاً لأشيّد بعد حين ملحمة «أحمد الزعتر». وأصبحت فلسطين أرض أغنيتي. نُسخت ووُزعّت آلاف مؤلفّة من الكاسيتات الممنوعة في الاحتلالات الإسرائيلية المتكررة، وفي الأنظمة العربية الفاسدة والمتآمرة على القضية دون أن نستثني أحدًا.

63. بعُودِكَ وصوتك، جعلتَ من فلسطين أغنيةً تردّدها الحناجر وتحفظها القلوب...

كانت فلسطينُ - الأغنيةُ ريحًا في الغمام؛ كانت كوفيّةً أمسح بها دمعًا حارقًا كالصديد، فتولد من بحرٍ قديمٍ يحرّرني من قَرَفي، تحت سماء حارقة، في وطن عربي شاسعٍ، وقد أُخذت منه زينته، فبات عسيرَ النُّطق، بسبب كمّ الأفواه، وقد تقرحّت قلوب أبنائه، من عَفَن المرحلة، ومن تعب الأسئلة القاحلة.

بالأغاني، نحمي وحشتَنا، فلا نرهقها بالسياسة والخسارة والحرب والهزائم والمرأة والشهوة والحسرة: «منتصب القامة أمشي» مع سميح القاسم، «طفل يكتب فوق جدار» مع معين بسيسو، و «إني اخترتك يا وطني» مع علي قودة، و «يا شعبي يا عود الندّ» مع توفيق زياد. "جفرا» و «بالأخضر كفنّاه» مع عز الدين المناصرة، وبداية مع «وعود من العاصفة» وصولاً إلى «تصبحون على وطن» وغنائية «أحمد العربي» مع محمود درويش. ومن أندلس المجد الضائع، إلى فلسطين المسلوبة، وصولًا إلى بحر حيفا ويافا وَ «يَا بحريّي هيلا هيلا»، والتي أصبحت تلك الأهزوجة «فولكلورًا» شاع في كل مكان.

64. زمنٌ عربيٌّ غارقٌ بأمواج «اللجوء»؟ هل صارت «الغربة» عنوان كلّ وطن عربيّ؟

عشت في هجرة قسرية دائمة، من قريتي، ومن مدينتي، ومن بلدي. هجرة منصوبة على تخوم خيمة حرب ضروس أكلت الأخضر واليابس.

اغتربت مع عائلتي الصغيرة عن وطن الحروب الصغيرة مع لسعة الموسيقى ترافقنا، تفوح منها رائحة المدى، وينتشر عرفها في البعيد.

سرٌّ، لا أعرفه، ربما أنبت في البال شتلةَ الحكاية منذ طفولة رامي وبشار الموسيقيّة المبكرة، ربما هو ذلك الشغف بالتلصّص على النوتات.

ذهب رامي ليتابع دراسته في جوليارد سكول في نيو يورك، وذهب بشار إلى الكونسرفاتوار العالي بباريس. ويولا تركت تدريس الفلسفة لطلاب الثانوية وأمست تنتظرنا لنعود من جولاتنا الفنية. وبعد حين أصبحت ترافقنا في الغناء، وترعانا

بالحب.

طين من الصُوَرْ تعجنه الحكاية، وتنحدر إلى قلب المدن بحثًا عن مدينتك.

تزدحم الخيالات في أرض لا أرض لها. يضيق التأمل، وتضيق المسافاتُ... كلُّ شيء يعيدنا إلى طفولة لم تغادر طفولتها.

أرى بلادًا تحت الخراب تخّر، وأرى جنودًا من شقوق الهزائم يخرجون، وفي الجوار حرَّاس لموتنا اليومي يصطنعون.

طغاة يتكاثرون، وشعوبًا تَجُرّ ورائها قدَرًا وعطرًا يفرّ من الأبد.

التفاصيل التي أتذكّرها وتسمن الشفاه، هي كالكتابات المنقوشة على الصخر.

تفاصيل الحياة أوسع ممّا تحفظه الذكريات. تنتقي ما تشاء وما لا تشاء بدورك من دون إذن.

لكن، تبقى الموسيقى ملحَ القصيدة، يمدّدها في الزمان كإكسير الحياة.

دمعة أذرفها على مدن موجوعة. ما الذي تغيّر حتى تنتصر البشاعة وينسف اليقين الطاهر لفكرة الوطن - الأوطان التي ضاعت منّا.

ما فائدة أن نعمّرَ في هذا الفراغ المرّ، وأحمرٌ مؤذّنٌ بالنهاية.

انهار كل شيء. «العالم كلّو مخربط». كيف نروّض هذه الأيام الصعبة المتناثرة بغموض المستقبل.

أكتب عن بيروت وأبكي ولا أعرف لماذا كل هذا الأسى في حروب تبدو بلا نهاية.

تعبت، ولكنني عنيد مثل ثور.

أتذكر لوعة الأيام الأولى للمعارك الطاحنة في بداية الحرب.

أتذكر خيبتي يوم فرّ بي والدي ليهرّبني من المنطقة الشرقية التي نعيش فيها، لأن أحدًا لم يعد يحتمل ميولنا (مجموعة من الشباب) المتضامنة مع قضية فلسطين

نعم هكذا.

جحيم هنا، وجحيم هناك.

65. الآن، بينما نتحاور، أنت عالقٌ في جزيرة قصيّة ...

جئت بالصدفة إلى الأقاصي البعيدة، حيث يسكن ابني وعائلته، جئت لأيام فأعود... وإذ بالجائحة تجتاح الأرضَ، فأقفلت المطارات والمعابر. وها أنا في الشهر

الحادي عشر، تصاحبني الأمكنة في مساءاتٍ تستوحش فيها نفسك.

تمعن المسافة في التلاشي وأعتذر عن خاطرة قديمة مرّت بي منذ لحظة وصولي، وعن مكيدة كايدتها في عزلةٍ، فحفّظتك الذكرى ولثمت الكلام والحنين.

أعجز من أن أجيب عن سؤال بات مخيفًا: «ايمتى راجع؟"

66. أعمق انطباع علق في ذهنك عن هذه الأرض الجديدة القديمة؟

زرت السكان الأصليين الذين سكنوها منذ آلاف السنين قبل دخول المستعمر الإنكليزي.

ثقافتهم لا تزال حيّة حتى الآن. يقدسون الأرض ويقولون: نحن لا نملك الأرض لكن هي تمتلكنا. الأرض أمنا. لقد نقص عددهم حتى التلاشي بسبب للمذابح التي ارتكبها المستعمر في حقهم. وتُعرف الجريمة الأكبر بجريمة الجيل المسروق، حيث انتُزع الأطفال من أحضان عائلاتهم ليوضعوا في معاهد خاصة مع عائلات غريبة.

أحب تخطّي الفضاءات المأسورة بالمحرمات. النزعات المتفلّتة، والبحث المتواصل عن النفس في عوالم مختلفة، ما وراء إدراكنا وتخيلاتنا. وأحب البحث عن المجهول والمختلف، مزج الواقعي بالمتخيّل، الخوض في أعماق النفس البشرية وملاحقة مناطقها المعتمة، إضاءاتها، شبقها، جوعها ومخاوفها.

الإنسان البرّي كائن في أعماق كلٍّ منّا. يهرول طلّهُ خلفنا وهو يمشي على أربع.

67. وهنا قلبُك، الذي «ألِفَ» الغربة واعتادَها، قد تمرّد و «تفلّت» هذه المرّة!

قال لي البروفيسور الذي أجرى لي عملية قسطرة شريان يضّخ الدّمَ والحب: «جئت إلى هنا منذ ستين عامٍ. كنت ابن الرابعة، وكانت أمي ترتق لنا الثياب العتيقة وهي تئن وتحّن. وما زال الأنين دمعة ذاكرة لا تفرّط بالتفاصيل، وتترك محفوظاتها طازجةً كبرتقال الخريف".

"الغربة قاسية»، قال الطبيب البروفيسور. ألوف الكيلومترات بعيدًا عن مكانك كي تصحّح عثرة العّيش، وكي تبدّل الذي ما تبدّل.

أتساءل: هل أنا مُصابٌ بكل هذا الحب؟!

على نفسي، في بيت ابني، أُغلقُ كي أفتح الباب.

أبقى لساعات في خلق نوتةٍ جديدةٍ، ولا أدري أين تأخذني هذه النوتة!

محلات كهرباء

أجهزة كهربائية وأدوات منزلية تحت سقف واحد

نتقدم بأحر التهاني
لعموم المحتفلين
بحلول شهر رمضان
المبارك وعيد الفطر السعيد
أعاده الله على الجميع
باليمن والخير والبركات

שירות ואחריות
אלקטרה

יركا بناية اخوان حبيش 04-6325381/ 04-9996361/ 0532424207 شكيب

حبیش

SAMSUNG AEG ZANUSSI Sauter BOSCH Electrolux

سؤال الفارق بين مدى اللحن وصداه؟ - أعتقد أنه ليس في الأفق جواب.

أوقد شمعةً في عتمة فراغ مُجهَدٍ، وحين أتعب أعود، ثم أبدأ من جديد.

والطبيعة تلهمني وتصاحبني في الصباحات والمساءات. تستوحش فيها نفسي وتؤنسني في آن معًا.

وبتُّ بها كلفًا، ولها نديمًا ولصباحاتها ومساءاتها صاحبًا حميمًا. واتصلت بيننا المودّة حتى كدت لا أعرف منها فكاكًا.

لا أتعب حين أذرع في غدي ما غاب منها عني في أمسي. أمضي إليها كما العاشق إلى امرأةٍ تهوى الهمسَ، وتُمعن المسافة بينكما في التلاشي.

جدارية

68. موسيقيًّا، ما الذي يشغلك الآن؟

جدارية محمود درويش.

تراودني من سنين تلاوتها ومَوْسقتها. وبينما أعيش في عزلة صارخة، بدأت بعزفها على أوتار عودي الطالعة من بئر الصدر. أكتب، أنقّح، أمزّق، كي أصل بعد مخاض عسير إلى ولادة جديدة لغنائية الجدارية ولو بعد حين.

69. وما أصل الحكاية؟

أصل الحكاية هي رغبة « الشاعر « في وضع الموسيقى للديوان الكامل عندما شاركته بأمسيتين قرأ فيها الجدارية ولعبت التقاسيم: الأولى في قاعة الأونيسكو بباريس والثانية والأخيرة في قصر الأونيسكو ببيروت في نهاية سنة ١٩٩٩.

ورغبتي الوارفة أن أترك أثرًا وشهادةً على تجربة مشتركة مع صديقي « الشاعر « تألّبتْ على نور الأمل ونار الحسرة وبلورة خصوصية لا بديل عنها في هذه الأيام الموحشة. أريد أن أكّف عن عبث الغربة والحَجرْ المنزليّ المتكرّر والصارم وأخترع لنفسي حالة «خَلْق» في زمن الضجيج والغياب. في نفسي جنون مضاء مهما ضيّق على الفلك مساحتي فكانت الجدارية وجنائنها الواسعة والشاسعة، تتسّع لخطوة الحضور وخطوة الغياب. فبدأت بكتابة الموسيقى وتنقيحها من عبث أقوى من بياض الكلمة والنوتة الذي لا ينتهي.

70. تورّطنا الرّغبةُ...

كلما كتبت أحسست بأنني لم أكتب بعد. وكلما استمعت إلى ما كتبت أحسّ بأنها

ليست بعد الموسيقى التي احلم بكتابتها والتي اسمعها بوضوح فاضح في الحلم وعندما أصحو تضجّ أذني بصمت مدوّي إلى ما لا نهاية فأعود وأضع نفسي في الريح والجنون، فليس في وسعي إلاّ أن أكون مجنونًا. ولن أشفى ولا أريد أن أشفى من هذا الجنون لأنه مرض ملازم لا يعني الشفاء منه سوى إنجاز موسيقا الجدارية، وأصدّق نغمًا مجدولًا من غيمة المجاز الشعري وأشرب الكأس حتى الثمالة.

هي ورطة، لكنها ورطة جميلة.

حصانٌ معلّقٌ على وتر، ما عليه سوى الاندفاع إلى الهاوية والقبض على الصهيل.

إن القلب ليس في القلب. قد نجده هناك على رصيف الوقت والأشعار، وقد نجده دون أن نبحث عنه، دون أن نلحق به، وهو يعيش أمامنا يبتعد عنّا ليلحق بصدى إيقاع بعيد.

71. يختفي الزمن السجين في الساعات داخل جدارية درويش، ولا نكون إلا في زمن «الحلم»، وفي زمن الخلق «الأنثويّ». هكذا أرى إلى الجداريّة التي تقول: «هذا هو اسمُكَ/ قالتِ امرأةٌ، وغابت في الممرِ اللّوليّ...»، وتقول: «واللاّشيء أبيضُ في سماء المطلق البيضاء. كنت، ولم أكن/ فأنا وحيدٌ في نواحي هذه الأبديّة البيضاء»، وتقول: «فلا عدمٌ هنا في اللاهنا... في اللازمان/ ولا وجود»، وتقول: «وأقبض في يد الأنثى على أبدي الأليف".

كيف ترى إلى «الزمن» في الجداريّة، والموسيقى هي «لغة الزمن»؟

الزمن ذلك المرهون بدقّات القلب وذلك المتناثر مع دقّات الساعة. الزمن النابع منّا ليصب بعيدًا في أعماق الأبدية. نتسلّى ونلوذ بما يبقى من هواجسنا ونظلّ رغم كل شيء أولاد عقلاء لحدود الفجيعة.

فما قيمة الحياة والموت بلا شاعرية.

هل تستطيع موسيقى الجدارية أن تملأ فراغ الذين رحلوا؟

من يملأ هذا الفراغ؟!

للموسيقا زمنية « محايثة « بمعنى أنها توجد « حيث « توجد الموسيقا، إنها ماهوية Identique؛ هي والموسيقا نفسها لا ينفصمان.

الصورة الموسيقية زمنية، قد تكون من الذاكرة والماضي المنصرم، وقد تكون زمنية مباشرة تلتقط تفاصيل من اللحظة الجارية، ولعلها قد تستشرف أفقًا لم يتكون بعد. لكن الزمن الموسيقي، عمومًا، ليس زمنًا موضوعيًّا: زمن الحادثات والواقعات،

بل هو زمن نفسي في المقام الأول. الحالة الموسيقية تخلق زمنها الخاص، ولا يجوز قياسه بالزمن الموضوعي. التذكّر فعل من أفعال الزمن، الحلم فعل زمني مختلف، الحوار الموسيقي زمن خاص، ولقد تجمع صورة موسيقية أو جملة موسيقية أزمنة مختلفة، مكثفة ومتداخلة أو متعاقبة. في المحصلة ينبغي البحث في النص الموسيقي عن الزمن النفسي الخاص، عن كثافته وإيقاعه ومداه، ومحاذرة اختزاله في زمن الحوادث والواقعات. مثلاً: زمن التذكّر زمن حوادث ماضية، لكن فعل التذكّر واستحضار الماضي فعل حاضر. علينا أن نعترف، إذن، أن الزمن الموسيقي مثل الزمن الشعري محكوم بقانون السيولة والتدفق ومجاوزة الحدود بين أبعاد الزمن الثلاثة.

72. وحدُه الحاضرُ موجود، أم أن الأزمنة كلّها تنتشر في لحظةٍ حاضرة بعينها، في الموسيقى، وربما في الشعر، كما لو أنها «تُروّض الذّكرى» مثلًا؟

حين نتذكّر لا نستعيد الماضي أو نعيشه، كما قد يخيّل إلينا، بل نعيش حاضرًا يلقي نظرًا على الماضي سعيًا في البحث لنفسه (أي الحاضر) عن توازن أو عن معنى يبرّر الحاضر أو يسبغ عليه شعورًا ما (بالرضا أو بالخيبة). الزمن في الموسيقى وفي الفن بشكل عام لعبة ماكرة، ولكنها جميلة وبها وحدها يكون الخلق والإبداع

73. ماذا عن «زمن الموت»، إن كان قابلًا للإمساك أخلاقيًّا، فهل هذا ممكن موسيقيًّا، برأيك؟

طالما نتحدث عن العمل الموسيقي الذي يحاكي الموت، وبمعزل عن جدارية محمود، فلا يجوز قياس زمن الموت على أزمنة الحياة إلا مجازًا. لعلّه يكون أقرب، إلى حد ما، من زمن الحلم الذي لا يشبه زمن الواقع، لأنه غير خاضع لأي منطق مُدرَك. يمكننا أن نتخيّل، نظريًّا أو فنيًّا، زمن الموت، ولكننا لن نخرج في تخيلنا له عن حدود زمن الحياة المادي، وذلك لسبب معلوم أن الموت واقع فنائي يعيشه الأحياء ويشعرون به، فيما لا يعيه الأموات. وعليه يستطيع من يعيشه (وهو حيّ) أن يتخيله على هذا النحو أو ذلك،أما من وقع عليه فعل الموت والفناء فهو خارج أي تقدير، إلاّ إذا حوله الخيال والأدب والموسيقى والفن إلى كائن ميت/ حي تنطبق عليه معايير الأحياء. حينها فقط، نستطيع أن نتواصل معه، وأن نسأله زمنه، فنبني له زمنًا على مقاس مخيلتنا.

74. «يا موتَنا! خذنا إليك على طريقتنا، قد نتعلّم الإشراق»، هكذا جاء في الجدارية...

في كل حال، إن أفعال تخليد الأموات (بالتأريخ لهم، أو بإعادة ابتعاث أمجادهم أدبيًا وفنيًّا)، هي أفعال حريصة على تمكين البقاء من الفناء، وفرض الحياة على الموت.

75. الرّغبة، القلق، يُرافقان كلّ ولادة «مُعلّقة"...

يا للقلق الذي لم يكف عن مباغتتنا بلا رحمة، ولكن نتابع لنكمل ما بدأنا به في العواصف.

هناك فائض شعري في الجدارية ينبجس وكان عليّ ألا أؤجّل هذا الانبجاس. فليس من الصواب أن أؤجّل هذه «المُعَلَّقَةْ ".

الجدارية لا تسقط في الموسيقى، بل تولد معها من جديد بشاعرية شهوة تصعب إعادة خلقها في شروط توتّر الرغبة التي تصيح وتتبخّر ولا تُنقل إلى موعد آخر.

سأهرب ممّا يصير شروطًا للعاديّ. سأشاكسه كما يشاكس الطائر شجرة.

لقد اخترت أن أشرب كأس الجدارية حتى الثمالة في هزيمة الوجود. أستعيد الدهشة الأولى وأعود إلى البسيط البسيط من الأنغام لرندحات بعيدة. ولماذا يحتاج هذا البسيط إلى خارق ومعجزة ليتحقّق؟ ألأنّ الطفولة التي كبرت في الغياب تدلّنا على أن الموسيقى والقصيدة مهما كبرت واتسعت، تبقى في حاجة عضويّة ونفسيّة إلى حليبها الأول؟

76. في الجدارية نفَسٌ تراجيديٌّ مُمعنٌ في الحزن. عالمٌ ينهار أمام أعيننا، وفينا. هل يُمكن للفن الحقيقي ألاّ يكون تراجيديًّا؟ هل تكون الموسيقى هي المُوازي التراجيديّ الصّامت للشّعر المنطوق؟

على قلق أنا على قلق. أحوم كالنحلة. أريد عسلَ الموسيقى يغدِقُ على إيقاع الجدارية نغمًا صادحًا. أملٌ لا فَكاك منه بإبداع عمل موازٍ للجداريّة ومضادّ لعالم ينهار فينا وفيه.

ضوء يتسرّب إلى النفس. ضوء من ضوء. أحسّ برغبة في التعبير عن حزن طارئ. غامض.

ليس في وسعنا أن نتساق في لغة الحزن. النص الموسيقي مفتوح على البداية والنهاية.

ما البداية وما النهاية؟

77. السؤال المفتوح، هل يُفضي إلى العبث؟ هل هو الذي «يصنعنا» و«يصرعنا» في هذا «الفضاء اللانهائيّ المديد»، كما تقول الجداريّة؟

أعود الى المدرج الموسيقي على ورق أبيض لا ينتهي كأنه سِفر العدم. ربما أعثر لا محالة على جدوى هذا العبث. أعني على جمال هذا العذاب المتحوّل إلى سعادة لدى من يقرأ الجدارية.

من أين جائتني القوّة لأدوّن على الجداريّة وتر من هواء مالح؟ ألم ينشف القلب من غبطة الجمال ومن سأم المسافات المفتوحة بالنرجس؟ المسافات الموصولة إلى وحشة النفس العطشى إلى الصمت.

نهرب من ذاتنا إلى زحام الخارج في ورقة تسقط من شجرة وتحرّك الإيقاع الساكن. لقد عثرت على لحظة ملائمة لكتابة الموسيقى للجدارية. فكم من مرّة جائتني الفكرة واختفت.

كان في الجدارية شهيّة موسيقى.

78. أما زال هناك متّسع للشعر والموسيقى في هذا الزمان؟

الوقت يمضي بنا. يغافلنا ويمضي بنا. ولكن، ما زال في مقدورنا أن نحلم بالشعر والموسيقى والغناء.

إنني أسند موسيقتي إلى جدارية الروح العالية أبدًا. أسند جبيني إلى راحتي وأكابر قليلًا وأصنع غنائية. علّ الموسيقا تنقذنا من سطوة الحنين.

79. ليصير مخاض الكتابة الموسيقية فعل مُقاومة!

مخاض الكتابة الموسيقية دقيق كَمَنْ يستمع إلى دقّات قلب جنين. أتخيّل ملامحه وحركاته وأقول لنفسي: هو ثأرنا من الوقت والمسافة والتلاشي وسُعَفُ انتصارنا على العبث والعدم.

80. استئناف اللقاء بين «خليفة» و «درويش» هو استئنافُ اللقاء بين الموسيقى والشعر...

ربما يكون لقاء الموسيقى وجدارية درويش هو استعادة الحوار بين الـ « أنا » والـ « أنا » الآخر؛ لُبّ الجدارية. أو هو استرجاعٌ لأصوات وتريّات الجدارية في السّير على البحيرة وعلى دروب القوافل. هو صدى هوائيّات حواراتها وحَميمِ بَوح إناثها. هو رَجْعُ نحاسيّات مشاهد التاريخ من الإغريق إلى الفراعنة إلى خُوَذ جيوش الملاحم. والموت الآلة الجهيرة الحاضرة، ولو على حدود الصمت، تتهكّم كلّما تردّد هديل

أنثى اليمام.

أغمض عينيّ فيصبح أنكيدو آلةً تنساب ما بين نهرين، وابن السجّان وطيف أبيه آلتين على الـ " Unisson " مع أوكتاف بين الآلتين.

81. وكأنك تتساءل خلف الجداريّة: «هل أنا الفردُ الحُشُودُ؟"

خوفي من صهيل الحصان الذي طارت حذوتهُ على مقربة من الميناء وانكساري لدى نموّ الزهر الفوضويّ اللون في آخر الرؤيا. صَمتُ مئةٍ وخمس وسبعين آلة وصوت بشريّ ترافق صمتي العميق كلمّا أشرفت على حافة الحفرة في نهاية الاعتراف.

"أنا لست لي".

أنا «عودٌ « وحيدٌ على كرسيّ بعدما غادر الموسيقيون المكان وأُسدلت الستارة على المسرح.

82. استحضار صوت درويش (بالمعنى الحرفي) المُسجّل، داخل العمل الموسيقي، هل يحمل بُعدًا «توثيقيًّا» بمعنى من المعاني؟ هل وجود درويش هنا يُشكّل وثيقةً أم ماذا؟

سأدع صوت درويش ينساب في بعض مقاطع الأنا ومقاطع الموت، سأدع صوته يوحي وكأنه يتحدّث من العالم الآخر، كأنه حيّ يتحدّى الموت رفقة غناء الروح الأبدي. كأن يغني شجن. عندما يصدح صوت درويش تطمئن إلى أن الزمان ما زال حيًّا، وأن حظه في البقاء أطول. يرتل الشاعر البيان وأحيانًا في جلبة سكون الموسيقى كي تَهَبَ القصيدة نفسها للسماع. صوته سيأتي كسحابة تعبر وعلى الموسيقى أن تعرف كيف تجعل السحابة غمامة وتبعث في كثافتها الرغبة في التحوّل إلى «مطر ناعم في خريف بعيد» كي تسقي المعنى الظامئ إلى ما يجعله معنى.

سيفتح درويش جهاز الاصغاء كي نلتقط أصوات أنفاس القصيدة الداخلية. ولصوت درويش مفعول السِحر: يَفْتِنْ ما فاض عن حاجة التعبير.

كان لا بُد لهذه الملحمة الشعريّة الموسيقية الغنائية من هواء إلى إيقاع صوت درويش يتسلّل كي يروضّه على تنظيم معنىً هائم في الجدارية.

تخرج الجدارية مع صوت درويش من بطن الموت وينضج المعنى وتتقاطر الصُوَرْ الموسيقية.

صوتان يتبادلان الحب والجمال الحياة والموت.

وأنا أكتب الموسيقى في ليل الأقاصي، يتسلّل درويش إلى ورقة النوتة ويطبع ملح

كلامه.

الجدارية مرثية الحقيقة الأبدية. حارة مالحة وشهيّة. كالزهرة، كالمرأة، كنسمة محملّة برائحة الياسمين. شممتها قبل أن تمسحها عيناي وتخيطها شفتاي ليرنّ صوت معدنها في صدى السماع.

في هذه الأيام الصعبة «تساقطت» عليّ ولي جدارية محمود درويش من السماء. وأنا عاشق لشعر درويش ومردّد لأبياته في كثير من الأعمال منذ سنة ١٩٧٦ حتى اليوم. فكم من ديوان مرّ وترك بين يديّ أغنياته وحفر في تيه أوتار عودي نغماته. أقرأ بلا حدّ ولا عدّ. أقرأ كثيرًا في المساء الطويل إلى نومي حلمه.

ولكن في الجدارية، شعر الروح المحاصر بالغُمَّة. فكرت أنه ربما أوقد جمره على أحصنة الريح في هذا الصقيع.

جئت إلى الجدارية لأتفيأ ظلال لغة تتخمّر كالوليد يرقد في الجرار ويتدثّر، وذلك بعد أكثر من عشرين سنة من صدور الديوان.

أتبرأ من وحشة الصمت ومن الفراغ الأسوأ في هذه الأيام الموحشة لأرتّل من مخزون الذاكرة ما ترك الشاعر في المدى من آيات الحياة والموت والنضارة، والخسارة، والحضارة، والعبارة.

لا شيء أبقى من الجدارية في القلب. قد يذهب الماضي والحاضر والمستقبل لكن الجداريّة تخطف كل ذلك وتزّف الزمن في موكب المعنى والصُوَرْ.

في الجدارية اكتشف أسرار مقفلة وأسئلة مهملة ونساء تستبد بهنّ رائحة الياسمين وتيهه. يبوح النص بمكنونه في متسّع للصفاء الطفولي. وكلما أدمنت نكهته أقام لك على أنقاض فراغ المعنى كونك. ولقد قلبت ما بين دفتيّ الديوان نص ينمو ويينع من جديد مع الموسيقى والغناء.

عدت إلى البدايات إلى منتصف السبعينيات من القرن الماضي، حين قرأت، موسيقيًّا، للمرة الاولى قصائد درويش الأولى ثمّ تحولت بعد حين إلى نشيد وطني.

حين بدأت بتلوين الجدارية بقلم الرصاص بدأت في اقتراف الخطيئة. وكم من ليلة أرهقت الجفون بسحبتها من غمدها لئلاّ تفرّ مني جملة موسيقية، فترمي نفسها في النسيان. وما طال بي الزمان كثيرًا لأدرك أنني جنيت على نفسي وعلى السامع لاحقًا في عمل صادح تكثر فيه أسئلة لا إجابات لها.

أدمنت العمل ولا شيء عنه أخذني: برد الشتاء كان أو الحر الشديد. وفي غرفة صغيرة محايدة في عزلتي يسكنني الشعور بالسلام الداخلي، تمسح عيناي الجدارية كمن يحتسي الفنجان. بتؤدة وهدوء أدوّن ما على ناظريّ يتدفق. وفي كل يوم يكبر فيّ العالم والأشياء ومن غموض تخرج المعاني إليّ تنقاد والمباني تتألق.

لا أرفع رأسي عن المخطوطة كي أشرب من كوب الماء «شَفَّةْ» أجلس لساعات ولا شيء يخطف ناظري وسمعي يرهقه ضجيج العالم رغم عزلتي الفاقعة. أغلق على الخارج الأذنين وافتح العينين وأجرّد نفسي عن المكان. أعيد قراءة كل فقرة ثالثة ورابعة لأدرك كنه الأشياء.

أقرأ ببطء. أعيد فقرة مرّت أو جملة فرّت أو بيتاً أخطأ الطريق في القراءة الموسيقية الأولى فأبدأ بموسقته من جديد.

أتريّث، أمنح عينيّ أطول الوقت وألبث في المكان حيث لا أعبث ولا أعيد ليلي ما دار في حلمي. أمتثل للعمل وأنا أعلم أن الشعر لا يعطيك الفرصة أن تمهله أو تطيل الصحبة والتمعّن في المجاز والصورة والمعنى غير أنّ لكل جلسة عمل مآلها. فجلسة تمعن في الشعر طويلاً وتستهل وأخرى تمسحها سريعاً وتستعجل. ولكل مَزَاجٌ أَجَلْ أأدركته أو أضعته أو استذقت جماله.

وعلى نفسي في غرفتي الصغيرة أُغلق كي أفتح لنفسي ألف باب. وما ضرّني إن استوحشت كثيراً في عزلة صارخة فليس في العكوف ما يُعابْ. وقد يطيب لي الصمت والتأمل حين تضيق بي الساعة أو تسلمني للشعور المرّ باللاشيء. كم من وقت مرّ وسيمرّ بعد على الزمان كي أنهي ما بين يديّ.

أحياناً يشبّ الحريق في شغف كان في النفس يسكن فاؤجل العمل لوقت آخر.

في عام التهمت من ثمار الجداريّة الكثير وفي كل اسبوع أنهي مقطعاً وفي كل شهر أطرق بابًا. وانا الآن ملتزم بالمتابعة وعلى ظهري حِملْ الشعر وفي نفسي فيض من المعاندة.

كيف أسمع القصيدة بعد قريب من عام وأنا من بابها العريض أدلف. رائحة المكان هي عينها ما كان. لكن الهدوء الداخلي تغيّر. يسألونك عن الغياب وفي عيون الأصدقاء تقرأ العتاب. وكيفما اتفق أرتجل الأسباب من سفر وغربة وبُعدْ وانهيار بلد» بأُمِهِ وأَبُوهْ « وسرقة البنوك لمدخرات لأيام صعبة تعبنا كثيراً في تحصيلها

وذلك لم يحدث في مجاهل الكرة الارضية بتاتًا. اندس في الغرفة كيّ أواري وحشتي في الجماعة والعالم والأحداث والجائحة والفساد والسرقة والانهيار العام. أتحوّط من الافصاح ممّا في نفسي لأقرب الأقرباء وأضلّل الآخرين وأكون أمام إغراء الشعر كالزاهد وأهيم على عودي في البعيد مثلما يهيم الغجر على « الكمنجات « ألازم غرفتي والتهم الشعر برذانة وأتلهّى أحياناً بالسماع لموسيقى العالم لأرتاح من عبء العمل.

مرّ سنة على تجربة جديدة مع الشعر ولا أدري مع أنني أنجزت الكثير من العمل. إلى أين سيأخذني الشغف بلعبة الألفاظ وإيقاع الموسيقى. صرت ضيفاً على المجرّد وانغمست في الجدل كي استبين كيف الأشياء من الأضداد تنشأ وأطلت التأمل في الفارق بين الأرواح والأجساد.

هل كنت مجنوناً حين بدأت بهذا العمل؟ لقد كنت مفتونًا. أغرق في التأمل. هل كانت الكلمة رفقة النغمة إلاّ فلسفياً فلا تتركّب من زواجها غير السيرورة والصيرورة والكينونة والحركة والتغيير والوردة والحسرة والمرأة والجمرة والمرج والموج والريح والشمس والمطر، والقطاف، والحياة، والموت؟

تضيء ليلي الشتويّ. النفس تشتهي والقلب يريد؟! باحثاً في الغموض والتضاعيف عن أفق جديد لموسيقى جديدة في التخيّل والتجريد.

لقد أرهقتني الجدارية وعذبتني وأتعبتني وأذاقت جفني السهاد. لقد قرأتها من عشرين سنة وطويتها. ثم عادت اليوم بالحاح لم أستطع لجمه واسترحت من عناء السؤال عن الفارق بين المدى والصدى. فليس في الافق جواب عن خاطر طائش أصابني ربما لأداوي جرحاً في القلب يربني.

قرأت في الجدارية اسمي مرسيل ابن ميشال وماتيلدا من حيّ « العَرْبِةْ « ببلدة « عمشيت « الساحلية وقرأت لوحة الحياة والموت لأقود شمعة في عتمة فراغ مُجهد ولأهب المعنى للأشياء وأقهر خوفي المدفون لئلاّ يضيع مني الليل وتنسدل الجفون وحتى لا يحاصرني طويلاً فتذهب عنّي وعن حولي وتطاردين الظنون. وحين أتعب أعود أقرأ ثمّ أكتب وهكذا دواليك.

ما الذي يبقى في عتمة الأيام غير الشعر واحتراف الموسيقى؟

رئيس مجلس مجد الكروم المحلي

يتقدم بأحرّ التّهاني وأجمل الأماني

لأهالي مجد الكروم

وإلى الأمتين العربية والإسلامية وجميع المحتفلين

بمناسبة حلول شهر رمضان المبارك

وعيد الفطر السعيد

أعاده الله على الجميع بالخير واليمن والبركات

وقد حل السلام والاستقرار في ربوع بلادنا

كل عام ونعم بخير

سليم صليبي

رئيس مجلس مجد الكروم المحلي

المأزق: بين ما يستطيع الفلسطينيّ قبوله وما يستطيع عرضه (مسبقا)

د. رائف زريق

الفلسطينيّ، كان ولا يزال في مأزق سياسيّ محكم. المأزق يكمن في المسافة بين ما يمكن أن يقبل به كحلّ في حال تمّ عرض الحلّ عليه، وبين أن يبادر هو في أن يضع حلًّا على الطاولة ويطرحه على إسرائيل ويجنّد العالم لهذا الحلّ. قد تكون هناك أغلبيّة في الشعب الفلسطينيّ تقبل بحلّ الدولتين على حدود عام ١٩٦٧ والقدس الشرقيّة عاصمتها، وعودة اللاجئين لهذه الدولة الفلسطينيّة وعودة محدودة للداخل لكن مع تعويضات. لكنّها تستطيع أن تقبل بهذا الحلّ إذا عرض عليها، لكنّها تجد من الصعوبة بمكان أن تبادر لتطرح هذا الحلّ وتتنازل مسبقًا وبالمجان عن حقوقها في فلسطين، وتجربة أوسلو تثبت ذلك. كي تفرض فلسطين حضورها، فهي بحاجة إلى كلّ التاريخ والرواية التي بمقدورها أن تستحضر عدالة قضيّتها وتشحن هِمَم مناضليها. لكن حتى تستطيع أن تترجم هذا الزخم والحماس النضاليّ وتحوّله إلى مشروع سياسيّ محدّد وواضح المعالم، عليها أن تتوقّف في حدود عام 1967 لأنّ هذه الحدود أصبحت جوهر الإجماع الدوليّ منذ عقود (أو مبدأ ثنائيّة القوميّة). تاريخيًّا وأخلاقيًّا هذه الحدود هي حدود اعتباطيّة للغاية، لكنّها سياسيًّا حدودٌ ذات مغزى سياسيّ. في النظر للوراء تاريخيًّا فإنّ كرمئيل في الجليل وأريئيل في الضفّة الغربيّة هي مستوطنات أقيمت على أراضٍ عربيّة، أخلاقيًّا وتاريخيًّا لها نفس الموقع والدلالة، لكن عند النظر للأمام سياسيًّا يمكننا أن نرى الفرق.

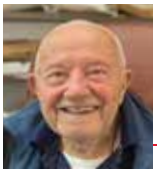
الفرق بين بيان حماس في اليوم الأوّل وفي اليوم المئة هو الفرق بين الحاجة للتثوير

وبين الحاجة لترجمة العمل العسكريّ لمشروع سياسيّ يتكلّم لغة الدبلوماسيّة ويأخذ بعين الاعتبار الموازين الدوليّة والإجماع الدوليّ. إلّا أنّ حماس ستبقى تراوح بين الخطابيْن ولن يكون بمقدورها تبنّي خطاب الدولتين، وإن كنت أعتقد أنّها مستعدّة لقبوله في حال عُرِض عليها، لكنّها لن تكون قادرة هي على عرضه ووضعه على الطاولة كما وضع السود في جنوب أفريقيا مطلب «شخص واحد صوت واحد». المطلب في جنوب أفريقيا كان واضحًا وجذّابا وفي وضوحه كان قادرا مع الزمن- ومع تصاعد النضال- على محاصرة نظام الأبرتهايد . لقد كان لهذا الوضوح أهميّة في القدرة على تكثيف النضال وساهم في نجاحه. لكن ما استطاع السود الأفارقة أن يصوغوه يجد الفلسطينيّون صعوبة في صياغته. لأنّ ما يشحن الفلسطينيّين هو روايتهم وتاريخهم ووحدة فلسطين وأراضيها وعدالة سؤالهم التاريخيّ، لكنّ هذه العدالة هي نفسها التي تقف حجر عثرة أمام قدرتهم على صياغة برنامج مقبول إقليميًّا وعالميًّا.

الفلسطينيّ مثقل بعدالة قضيّته. هذا الوضع أنتج حالة من الانفصام: حركه مقاومة غير قادرة على طرح مشروع سياسيّ، وسلطة فلسطينيّة ذات مشروع سياسيّ لكنّها غير قادرة على النضال لتحقيقه. من لديه برنامج ليس لديه مشروع واضح للنضال ومن يناضل فهو بلا برنامج. أعتقد بأنّه يمكن اعتبار هذا الوضع مأزقًا!!

بيت لاهيا

1026.1065



د. شكري عرّاف

تبعد سبعة كم شمال شرق غزة. تحدها جباليا شمالًا، وهي بالقرب من بيت حانون وخط الهدنة عام 1949.

ترتفع 40م عن سطح البحر.

بيت لاهيا في الفترة الانتدابية، م.ر: 1: 20000

اسمها مشتق من «بتلهي" أو "بيتوليون - Bitolion" التي تقع على تل الشيخ حمدان وخربة سعقب، وهو اسمها في الفترة الرومانية. أو «بيتيلا «، حسب آباء الكنيسة كانت قرية وثنية دخلت النصرانية في القرن الرابع الميلادي.

كان أول ذكرٍ لها عام 1474م.

ويُضيف شُرّاب في معجمه:» إن «لاهيا" سريانية، بمعنى مقفر أو متعب.

ويقول سكيك :" من المعروف أن بيت لاهيا كانت تنتج الأصنام، ومن هنا اشتقّ اسمها كـ "بيت للآلهة".

وُجدت قطع من الفسيفساء، في منطقة سعد الأنصار، هذا بالإضافة إلى آثار «**تل الذهب**» الواقع إلى الغرب منها، بعض الأساسات والمقابر في منطقة السيفا واللقية وأم السحلية.

ذكرها القديس هيرونيموس في أواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي باسم «**ليهنوس**» أو «**ليهونوس**».

ذكرتها خريطة مادبا في الفترة البيزنطية، باسم «**بيتوليا**».

عاش فيها القديس سازومونوس (400 -443م)، مؤرخ كتاب "بداية الكنيسة المسيحية في الامبراطورية الرومانية".

ذكرها ياقوت مع بداية القرن الثالث عشر.

في الفترة المملوكية أوقفت العديد منها من أراضيها الزراعية لصالح البِرّ والخير، فقد أوقف حاجي حسن بن عبد الله الشهير بـ «**ابن العال**» عام 667هـ/1269م بعضًا من أراضيها وأراضي قرية «**رسم الشراقة**» في هربيا.

تمتاز القرية بكثرة آبارها الأثرية التي تصل إلى أكثر بقليل من 20 بئرًا، وهذا يعكس مدى العمران البشري والتقدم الزراعي داخل القرية، التي تجمع سكانها حول زاوية الشيخ سليم، التي أوقف لها مساحة شاسعة من الأراضي الزراعية مع بداية الفترة العثمانية.

في عام 1491 – 1492، وُجد فيها أربعة أبناء لحاكم غزة، ماتوا في شهرٍ واحد بسبب وباء انتشر في هذا العام.

في القرنين 17 – 18، تُركت منطقة بيت لاهيا من السكان بسبب هجمات البدو، لكن الأرض بقيت مفلوحة.

في عام 1863 زارها چيرين وقال:«فيها 250 نسمة، حولها كثبان رملية، ومرجه مفلوح بشكلٍ جيد، محاط كثبان رملية عالية تتسبب بدرجة حرارة عالية. هي عبارة عن واحة صغيرة تهددها الكثبان الرملية المتحركة التي تُحيط بها من كل جهة، بإمكان هذه الكثبان ابتلاع القرية لولا الصراع الدائم للسكان لإيقاف ذلك.»

في عام 1870 ذكرت قائمة القرى العثمانية أن فيها 349 نسمة يسكنون في 118 بيتًا (يبدو أن هذا العدد للذكور فقط).

في عام 1883، وصفتها بعثة استكشاف فلسطين:» كانت بيت لاهيا قرية متوسطة

فيها 250 نسمة، وفيها مرج طويل فيه حدائق جميلة وأغراس زيتون في وسط الصحراء، وفيها بئر إلى الجنوب من القرية ومسجد في مركزها».

في شهر حزيران 1936 فرضت بريطانيا على القرية عقابًا جماعيًا خلال الثورة الفلسطينية الكبرى.

في عام 1940، كانت بيت لاهيا من المناطق التي مُنع فيها بيع أراضي لليهود.

احتلتها هجانا خلال عملية «**يوآف**» عام 1948.

بعد حرب 1948 استلمتها مصر، ولكن لم تضمّها إليها بل فرضت عليها حكمًا عسكريًا.

في هذه الفترة، جاءها لاجئون فلسطينيون شكّلوا ثلثي سكان القطاع.

والعطاطرة قرية تقع ضمنها، أُسست بعد عام 1948.

فيها قبر سليم أبو مسلم من الفترة المملوكية.

في القرية مسجد قديم يقع إلى الغرب منها، يعود تاريخه إلى نهاية الدولة الفاطمية وبداية الفترة الأيوبية، المسجد طويل، وفيها مسجدان آخران يعود تاريخهما إلى الفترة العثمانية.

من أحيائها:

- حي السلاطين، في الجنوب الغربي.
- حي العطاطرة: في الغرب مباشرةً.
- حي السيفا: في الشمال الغربي.
- حي أصلان: في وسط المدينة، تسكنه العائلات التالية: أبو طنبورة، الأشقر، المختار، الحاج، صبحي ومطر.
- الحارة الغربية: تسكنها العائلات التالية: كيلاني، أبو حلوب، سالم، الشافعي، حمدونة، زايد، قشقش ورجب.
- حي/مدينة الشيخ زايد: تم إنشاؤه في عهد السلطة الوطنية الفلسطينية.
- الحارة الشرقية: تسكنها العائلات التالية: البراوي، حمودة، المصري، أبو عجينة، عليّان وأبو شدق.
- حارة فدعوس: تسكنها العائلات التالية: فدعوس، غالية، الذهبلة وقاسم.
- حي السلام: وهو في مشروع بيت لاهيا.
- حي أم الفحم (طنبورة).
- حي الفردوس: وهو أحد مشاريع عامر.
- في كانون الأول 1974، وُصلت المدينة بشبكة الكهرباء.

تسيطر حركة حماس على المدينة وعلى قطاع غزة بأكمله، بعد فوزها بالانتخابات البلدية عام 2005.

لبيت لاهيا مدينة توأم، هي: بادنج/ إندونسيا.

ملكت 38376 دونمًا عام 1945، منها 18 دونمًا للمسطح وأما اليوم فتملك 24500

دونم، منها 14374 دونمًا لنفوذ البلدية. كانت ثاني قرية بالمساحة والأملاك بعد بلدة برير في اللواء الجنوبي في فلسطين.

السنة	1596	1922	*1931	1945	1961	1995	2000	2006
السكان	350	871	1133	1700	2448	30608	38000	59540

*سكنوا 223 بيتًا.

على مقربة منها أقيمت ثلاث مستوطنات: نيتسانيت، دوچيت وإيلي سيناء.

في عام 1956 احتلت إسرائيل قطاع غزة، وفي آذار 1968 فرض منع التجول على البلدة بعد قتل عاملين من شركة ميكوروت بلغم قرب مستوطنة ياد مردخاي، لكن الآثار وصلت إلى بيت لاهيا. فرض منع تجول آخر في أول شباط 1970، بعد أن جرح عامل في الحكم العسكري الإسرائيلي، إثر إطلاق النار عليه. في 7 أيار 1970 قُتل مختار القرية بسبب تعاونه مع إسرائيل. في أيار من عام 1971، أجرت إسرائيل عملية تمشيط للقرية وذلك إثر إصابة جندي فيها. في 30 أيار من نفس العام قامت نساء البلدة بمظاهرة ضد التعامل القاسي للجيش الإسرائيلي. في كانون الثاني 1977 دُشّن سوق جديد في بيت لاهيا. في أواسط سنوات الـ70، أقيمت ضاحية فيها 1000 وحدة سكن للاجئين سكنوا قبل ذلك في مخيم اللاجئين جباليا

في عام 1994 وضمن اتفاقية أوسلو، أضحت السيطرة عليها للسلطة الوطنية الفلسطينية. في عام 2007 سيطرت حركة حماس على القطاع، ومنها بيت لاهيا.

في عملية «**الجرف الصامد**" في عام 2014، هدمت إسرائيل حوالي 100 بيت، كما تضرر 63 مبنى بشكلٍ كبير و37 بيتًا بشكل جزئي. خلال انتفاضة الأقصى أُطلق منها صواريخ القسام باتجاه إسرائيل. في عام 2012 أجريت فيها حفريات، وُجدت خلالها أرضية فسيفساء من الفترة البيزنطية. إلى الغرب من المدينة وعلى مقربة من قرية العطاطرة، توجد آثار قرية من الفترة العثمانية. استشهد العديد من سكانها في الانتفاضة على مدى السنوات القليلة الماضية.

الدباغ، بلادنا فلسطين،613/1/1، 283/2/1، المبيض، غزة وقطاعها، ص151 و259، إسكيك، من شريط الذكريات، غزة عبر التاريخ، 119/1، شراب، معجم...، ص198 ومپا، 167/1.

دور المثقّف وتربية الأمل

المحامي علي أحمد حيدر

تجتاح المجتمع الفلسطينيّ في الداخل موجة من انهيار القيم وفقدان الثقة؛ وانصراف التفاؤل، عدم الوضوح واليقين، عدم الأمان الشخصيّ والجماعيّ، فوضى الراهن، استقالة الإرادة، النزوح عن الجوهر، التسطيح، تفشّي الانتهازيّة والفردانيّة، نظام التفاهة، الظلم، الاستسلام والتسليم، وتردّي الحيّز العام، الانشقاقات والعصبيّات، وظواهر ومشاعر أُخرى. جزء ممّا ذكرنا متعلّق بالنظامِ الاجتماعيّ الداخليّ وآخر متعلّق بالعلاقة مع الدولة وعلاقات القوّة، الاستبداد الاحتلال، القهر، الهيمنة، الإنهاك، والقمع. إذ أنّها تتمظهر جميعها كما لو كانت قَضاءنا الحتميّ ولا يمكن تغييرها.

دون الإسهاب حاليًا في عرض أسبابها المتعدّدة مع التأكيد على دور العولمة والهيمنة الأميركيّة، الحداثة والتقنيّة، السياسات العنصريّة، الاستعمار الإحلاليّ، تراجع القيادة في جميع المستويات، ثقافة الاستهلاك، وضعف المرجعيّات الفكريّة والأخلاقيّة، في تفاقم هذهِ الظواهر. إلّا أنّ هنالك تقصيرًا من قبل جهاتٍ وقوى كثيرة في أخذ دورها وتحمّل مسؤوليّاتها في سبيل إصلاح الوضع القائم والتغلّب على المعيقات وتغييره، ومن بين هذه الفئات هي فئة المثقّفين العرب في الداخل التي نهدف إلى تسليط الأضواء عليها ودورها ضمن هذه المساهمة المقتضبة.

من هو المثقّف؟

رغم أنّ عدد الخرّيجين والخرّيجات العرب من مؤسّسات التعليم العالي والحاصلين على الشهادات الأكاديميّة الرفيعة آخذ بالازدياد بشكل لافت ومشرّف، في السنوات الأخيرة، إلّا أنّ هذه الظواهر السالف ذكرها آخذة بالتفاقم والاتّساع أيضًا. صحيح

ليس بالضرورة أن يكون كلّ متعلّم وصاحب معرفة هو مثقّف، بينما زيادة أعداد الأكاديميّين المنخرطين في الحقل الثقافيّ يحسّن إمكانات التغيير الاجتماعيّ.

وما دمنا قد افترضنا أنّ هنالك تقصيرًا من قبل المثقّفين، وزيادة عددهم وتفعيل دورهم يمكّن إحداث التغيير المرجوّ، من هنا نعرض بعض الأسئلة الملّحة؟ **هل هنالك دور للمثقّف في التعاطي مع الأزمات والمُشكلات التي أسلفنا ذكرها أعلاه؟ وما المتوقّع منه من أجل المساهمة في التحرّر منها؟** ولكن قبل أن نباشر في الإجابة عن هذه الأسئلة يترتّب علينا تدقيق المفهوم وتعريف من هو المثقّف.

عُرّف «المثقّف» من قبل مجموعة من المفكّرين العرب، مع العلم أننا لن نستطيع الإحاطة في جميع التعريفات في هذا السياق. لنبدأ من قولِ **المفكّر محمد عابد الجابري**: «إنّ المثقّف هو ناقد اجتماعيّ، إنّه الشخص الذي همّه أن يحدّد ويُحلّل ويعمل، من خلال ذلك على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعيّ أفضل، نظام أكثر إنسانيّة وأكثر عقلانيّة، إنّه بذلك يصبح ضمير المجتمع»، كما يقول: «هم أولئك الذين يعرفون ويتكلّمون ليقولوا ما يعرفون، وبالخصوص ليقوموا بالقيادة والتوجيه في عصر صار فيه الحكم فنًّا في القول قبل أن يكون شيئًا آخر».

أمّا **المفكّر برهان غليون** فيرى أنّ «المثقّفين هم تلك المجموعة من الناس التي تتميّز من غيرها بأنّها تجعل من التفكير في الواقع والسعي إلى المصلحة العامة أحد همومها الرئيسيّة وتشارك في الصراع الاجتماعيّ والسياسيّ من أجل تحريك هذا الواقع».

إضافةً إلى ذلك هو تعريف **المفكّر الفلسطينيّ إدوارد سعيد** والذي تعتبر إسهاماته في تعريف الثقافة والمثقّف الأكثر أهميةً وانتشارًا عالميًّا، إذ أنّ المثقّف بالنسبة لسعيد «أن يبقى في حالة معارضة دائمة لمواجهةِ السلطة، كما يتوجّب عليه أن ينأى عن الانتماءات الضيّقة للنزعات- الإثنيّة، والقوميّة، والدينيّة لأنّ هذه الانتماءات المتقوقعة والمنغلقة لها عواقب وخيمة تجعل المثقّف يحيد عن مسار العدالة وقول الحقيقة».

لقد ساهم الكثير من المفكّرين في تعريف وضبط مفهوم المثقّف على سبيل المثال لا الحصر، **أنطونيو غرامشي وجوليان بندا وجون بول سارتر وميشيل فوكو ومحمد عمارة وعلي شريعتي وطه عبد الرحمن وفؤاد زكريا وهشام شرابي وهشام**

جعيط وعلي حرب ومحمد حامد الأحمري وطه حسين وعلي الوردي وزكي نجيب محمود وعبد الوهاب المسيري وآخرين. وأُجريت تصنيفات عدّة مثلًا «المثقّف الرسوليّ» و«التقليديّ» و«العضويّ» و«المشتبك» و«الفردانيّ» و«المجتمعيّ»، وإلخ.

باعتقادي أنّ المثقّف ليس نبيًّا ولا مُخلّصًا، ولكنّه قادر على التأمّل في الواقع ورصده، فهمه وتفكيكه ومن ثمّ المساهمة في إعادة إنتاجه من جديد. ولذلك فالمثقّف قادر على الربط بين الفهم النظريّ والتداخل العمليّ وهذا ما يميّزه عن غيرهِ؛ فبمقدوره الدمج بين القول والفعل من أجل التأثير على الواقع للأفضل، فهو مشغول ومهمومٌ بشكل دائم في الشأن العامّ ويقوم بالفعلِ والممارسة بحسب مفهوم الفعل «Action» عند الفيلسوفة حانة أردنت، من حيثُ شعوره بالمسؤولية والالتزام من منطلق الإيمان العميق بالحرية والتنوّع.

القطيعة ودور المثقّف

تسود القطيعة بين بعض المثقّفين والنخب من جهةٍ، والجماهير من جهةٍ أخرى، لأسبابٍ متعدّدة منها أوهام النخب، والرؤيا الطوباوية والانعزال والاستعلاء والزعم بـ»عدم وجود لغة مشتركة» وتراجع في فهم المثقّف لدورهِ الاجتماعيّ، التنويريّ، التحرّريّ والتوعويّ. ولذلك المهمّة الأساسيّة هي إعادة الربط بين المثقّف والجمهور، ودون ذلك ستتفاقم الظواهر المذكورة سالفا. من هذا المنطلق توسيع حلقة المثقّفين وتواصل المثقّف بالمجتمع بمقدورهما المساهمة في إخراجنا ممّا نُعانيه من ويلات ومصائب على المستوى الداخليّ وعلى صعيد المواجهة مع الدولة والأغلبيّة اليهوديّة.

يترتّب على المثقّفين؛ أخذ دورهم في التاريخ، وتحمّل مسؤوليّة مصير المجتمعات والشعوب، وتربية الأمل والربط المتين بين العلم والعمل والقول والفعل، إضافةً إلى ذلك تربية العطاء للمجتمع والموازنة بين المصالح الفرديّة والجماعيّة، والتدرّب على تجاوز المعيقات وتجاوزها فعليًّا ثمّ التأكيد على ممارسة الخير والأخلاق والإبداع في خوض التجارب المدروسة والخروج من مناطق الراحة؛ والتعلّم منهما، والتفاؤل بالمستقبل وبناء الثقة، ودومًا إحياء الإرادة والعمل على التغيير للأفضل «فالإنسان الطيّب هو الذي يعطي الدنيا أكثر ممّا يأخذ منها» كما قال برنارد شو.

نحن لا نعيش الحاضر فقط، بل نعيش جزءًا من الماضي الذي نرثُ منه أمورًا كثيرة بحلوها ومرّها، ونشكّل مدماكا للمستقبل. فحركة التاريخ لا تتوقّف، وإن لم

نتحكّم في حركتها قد تقودنا إلى محطّاتٍ من الردى والانحطاط والعكس صحيح. في كتابهِ «العقل ضدّ السلطة» يقول المفكّر الكبير نوعم تشومسكي، « إذا نحن تخلّينا عن الأمل واستسلمنا إلى السلبيّة، كنّا نساعد على حدوث الأسوأ؛ وأمّا إذا حافظنا على الأمل، وعملنا بجدّ واجتهاد للدفع بوعودهِ إلى التحقيق، فإنّ من شأن ذلك أن يدفع بالأوضاع نحو الأفضل». في هذا الموقف الأخلاقيّ وكأنّ تشومسكي يتكاتب ويتناصّ مع تراثنا الروحيّ والفكريّ الذي يؤكّد العلاقة المتينة بين الأمل والعمل، فإذا أجهض الأمل انقطع العمل، ولذلك يجب أن نحيي الأمل ليتواصل العمل. ونخلص إلى أنّ المثقّف الحقيقيّ هو الذي يحيي الأمل ويخلق الآفاق الممكنة، فالراديكاليّ الحقيقيّ كما يقول ريموند وليامز «هو الذي يجعل الأمل ممكنًا، ولا مَن يجعَل اليأس مُقنعاً».

ونجد في مقولة جبران خليل جبران الحكيمة بأنّ الحياة لا تتوقّف «بسبب بعض خيبات الأمل، فالوقت لا يتوقّف عندما تتعطّل الساعة». مقولة محفّزة ودافعة للعمل والإخلاص به ومن ثمّ الاستقامة والوفاء لأنّ التاريخ يتقدّم إلى الأمام ويجب علينا أن نترك بصماتنا وأثرنا الطيّب فيه، عندها سنغيّر في ذواتنا وفي مجتمعنا وفي العالم.

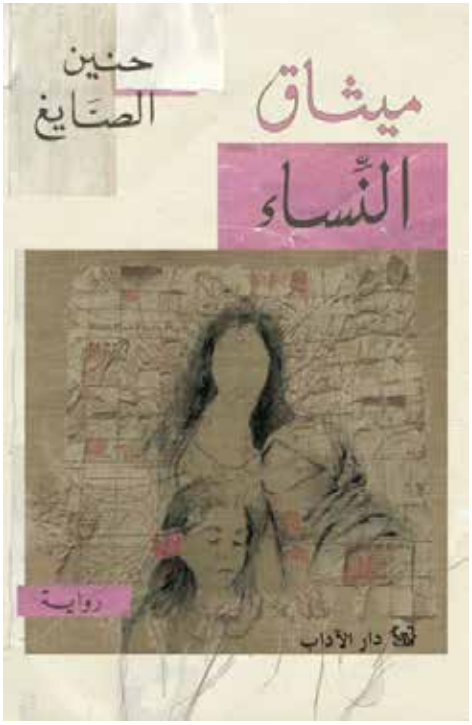
الكاتب محامٍ ومثقّف فلسطينيّ

رواية
"ميثاق النساء"
لحنين الصايغ
أنْسَنة للمجتمع الدرزيّ وإنقاذه من أسر الأسطورة

مرزوق الحلبي

كيف تستطيع أن تُفلت من رواية تجد نفسك فيها وفي تفاصيلها وشخوصها ولغتها؟ كيف تقرأ رواية عنك وعن بيئتك ومجتمعك وأمّك وأبيك وأخواتك وجيرانك؟ كيف يُمكن الفكاك من أسر رواية تتماهى مع حِكمة كاتبتها ومع ما دوّنته وراء السطور وخلف الكلمات؟ هي أسئلة رافقتني وأنا أقرأ رواية "ميثاق النساء" للروائية والشاعرة حنين الصايغ . لبنان . الصادرة مؤخّرًا عن دار الآداب. صادفت عنوان الرواية في منبر عربي بجوار نصّ شعريّ لي نُشر هناك. ولأني حفظت "الميثاق" في صغري اهتممت بما قرأت. كان والدي يستيقظ باكرًا ويقرأ على مسامع أمّي "ميثاق النساء" حسب طلبها كي تحفظه غيبًا. فحفظته قبلها وظلّ معي سنين طويلة إلى أن استبدلته بنصوص أخرى من الحِكمة وسواها. لقد اختارت حين الصايغ لروايتها عنوانًا من عناوين رسائل الحِكمة التي تنظّم إيمان الموحّدين الدروز وتموضعهم في الدنيا والآخرة.

بدأت قراءة الرواية مُحمّلًا ومشحونًا بالتوقّعات والصور. لكني سرعان ما تركت حمولتي وقرّرت أن أسير وراء الشخوص معصوب العينيْن مستعدًّا لالتقاط كلّ



التفاصيل وكلّ الحروف التي تمرّ بينهم وبين الحياة. والرواية هي إطلالة نادرة على الأسرة الدرزية والمجتمع الدرزيّ لا سيّما حياة النساء فيه (لم يسبق أنني عشتها في الأدب الروائيّ وقد رأيت شذرات منها في الأدب الشعريّ لشاعرات وشعراء ينتمون إلى طائفة الموحّدين). والمجتمع الدرزيّ مجتمع ريفيّ في معظمه ومُحافظ يسكن القرى والضِياع. وهذا صحيح في بلاد الشام عموما. من جبال الكرمل في فلسطين حتى أعلي جبل السمّاق في حلب مرورًا بريف السويداء وجبل لبنان. مُجتمع أحيط ببعض الغموض والسريّة بفضل سريّة العقيدة ونصوصها وحصرها في المتديّنين منهم وبيوت الصلاة . الخلوات. والرواية هنا هي رواية أسرة درزية وقرية درزية في جبل لبنان. ومع هذا فقد شعرت أن كل أبطالها يعيشون معي هنا في الكرمل. اختارت الروائية لهم أسماءهم ولكني وجدتهم هنا بأسماء أخرى. واكتشفت أنني أعرفهم معرفة شخصيّة، وأعرف سيرة حيواتهم وسماتهم وأصواتهم وأعرف أفكارهم ومصائرهم. من هنا شعوري أن الكاتبة استطاعت أن تنفذ إلى الجوهر البشريّ أو إلى جوّانية معمار النفس البشريّة للمجموعة التي تتحدّث عنها في روايتها وتقدّمهم لنا في منتهى الأصالة والدقّة.

أمكننا أن نرى محاور صراع الإنسان الدرزي مع العالم في شخصيّة أمل بطلة الرواية التي تحكي بضمير المتكلّم وتسرد حياة بيئتها وسيرتها وأبطالها. مواضع التوتّر متعدّدة تبدأ على محور حياة أمل وأسرتها ووالدتها وأخواتها مع بيئة متديّنة مُحافظة. ومن ثمّ مع العالم المحيط. وهو توتّر بين أشخاص في الأسرة ذاتها، بين

الأب وأبنائه وبناته، ولكنه، أيضا، على مستوى الفكر والإيمان والمعتقدات. وهنا في رأيي إحدى نقاط القوة في الرواية التي تعرض لهذه المسائل بفنّية ومسؤوليّة. بمعنى، أن الكاتبة أخذتنا في رحلة إلى انعكاسات هذا التوتّر في نفسيّة المرأة والفرد عمومًا بمسؤوليّة الساعية إلى أن تكون الرحلة حقيقيّة إلى أناس حقيقيين دون مبالغة أو إسراف في السرد أو هدر للغة. بمعنى، أنها لم تتعاطَ مع مجتمعها الصغير كأنه أسطورة يلفّها الغموض ولا كجماعة فوق التاريخ وحُكمه بسبب من المُعتقد الدينيّ "الغامض"، بل أعادت لهذا المجتمع إنسانيّته. مجتمع، الإنسان فيه الإنسان يُشبه أخيه الإنسان في مجتمعات أخرى لا سيّما المجتمعات المشرقية في الشام الواسعة، له ما له وعليه ما عليه. وقد فعلت ذلك من خلال تفكيك شخصيّاتها بهوادة ورفق ومحبّة. فقد بدا واضحًا أنها خلقت شخصيات روايتها وهي تحبّها وترأف بها في كلّ المفاصل. لم أشعر أنها تخلّت عن أي من هذه الشخصيّات ولا عن نفسها. رأيت حنوّها ودفء قلبها ينعكس عكوفًا على النساء من الشخصيّات ترعاهنّ وتأتيهن على نواياهن الطيّبة. كان من الواضح أنها تريد لهن الرفعة والعزّة. مع هذا لم يمنعها ذلك من تصوير الخذلان والوهن والقهر في حيواتهن كلّهن. وقد أبدت بهذا إخلاصًا للرواية ولهنّ، لحرفة الكتابة ورسالتها ولمجتمعها وإن بدت في آخر الرواية أنها تستأنف على أعرافه ونظرته، ليس فقط بالنسبة للمرأة وإلى نفسه ونقاء عرقه، وإنّما بالنسبة للحياة عمومًا وللآخرين.

الرواية في جوهرها تفكيكيّة غير سرديّة. فهي تفكّك ما لصق بالدروز والمجتمع الدرزيّ من أسْطَرة واقعة عليه أو نابعة منه. وعليه فقد رأيناها من خلال الحوارات والأحداث تفكّك ثيمات في إيمانه الدينيّ، وتفكك صورته عن نفسه وصورة الآخرين عنه، وتشكّل له صورة في منتهى الإنسانيّة دون مَثْلنة أو محاباة أو مسايرة. مع هذا، فالكاتبة لا تكتب من رغبة في"فضح" و"هتك" أيّ سرّ أو مُعتقد كالإيمان بفكرة التقمص مثلًا، ولا من تصفية حسابات أو إعلان حرب. لم تُغرَ، كما في هذه الحالات، فتنحو منحىً فضائحيّ في الكتابة كي تصعق أو تُدهش أو تخطب ودّ القارئ، بل كتبت من رغبة في مقاربة بيئتها وانعكاسها في حياة النساء ومصائرهن بكثير من الرفق والحبّ وبكثير من الشكّ والحيرة والارتباك. شخصياتها النسائيّة والذكورية حقيقيّة في ميزاتها وأدائها وتحوّلاتها. في يقينها وفي شكوكها، في ثباتها وفي هشاشتها، في معرفتها وفي جهلها. أقول حقيقيّة، لأنني أعرفها في أبي وأمي وأخواتي

وجيراني وأقاربي ومجتمعي هنا.

كان لافتًا بشكل خاص حقيقة أن كل "أبطال" الرواية شوهدوا يتغيّرون ويتحوّلون ويصيرون غيرهم مع الوقت. هكذا والد أمل التي تحكي القصّة، وهكذا أختها ووالدتها وهكذا زوجها وحبيبها وهكذا العالم كلّه. لقد استطاعت الكاتبة أن ترصد الحركة في حياتها وحياة بيئتها وأهلها جميعًا. فقد تتبّعتُ معها التحوّلات اللافتة في مواقف وحياة شخصيات الرواية. لم تكن هناك شخصيّة واحدة من الشخصيّات المركزيّة أفلتت من التحوّل. وقد كان هذا التحوّل في بعض الحالات من النقيض إلى النقيض. وهي ربّما رسالة الرواية، إذا افترضنا أن لها رسالة وأن للكاتبة قولًا محدّدًا تريد أن تقوله. الحركة والتغيير في حياة الناس ومواقفهم وأحكامهم ونظراتهم إلى الآخرين وإلى أنفسهم وإلى الدنيا والحياة فيها وإلى المجتمع وإلى معتقداتهم. لقد استطاعت الكاتبة أن ترصد بذكاء مواضع التحوّل وتأتي بها. بهذا المعنى فإن الرواية رواية الحياة بتحوّلاتها لا الجمود. حتى في مجتمع محافظ كالمجتمع الريفيّ للدروز نرى أن الحركة هي الأساس وأن التحوّل من... إلى... هو الناموس.

استطاعت الكاتبة أن تُدخل شخصيات روايتها في حوارات لا نهائية حول أسئلة وجودية لا حصر لها. تتّصل بالمعتقد وبالممنوع والمسموح اجتماعيّا أو دينيًا، وبعلاقة الفرد بذاته وبمجتمعه وبوالديه وشخصيات هامة أخرى في حياته وبسلطة المعتقدات وتعشيشها في النفس والذهنية وتحديدها لمدى السلوك والتفكير والشعور. لكنها أضافت من لدنها حين أوردت استخلاصات واستنتاجات التجارب الإنسانية وحالات الإدراك التي تطلع في حياة الفرد وتضعه على الحدّ وعلى المفارق. فعلت ذلك بجماليّة آسرة تشي بأن الكاتبة إنما هي شاعرة تستعمل كل أساليب المجاز والاستعارة وكل تقنيات السرد الجميل كي توصلنا إلى ما تُريد. فبدت متحكّمة من تقنيات السرد الروائي الأدبي الجماليّ فأتت الرواية على قدر كبير من خفّة اللغة وسلاستها. كتبت رواية كأنها تتجلّى وتحكي قصة وتسرد على مسامعنا سلسلة من الصور التي يُمكن أن نصادفها . كما أشرت . في كل موقع يعيش فيه المجتمع الدرزيّ صراعه مع شرطه ومع متغيّرات الدنيا. شيء ما ينبغي أن يتغيّر في هذا المجتمع الذي شوهد في الرواية يسير إلى التغيير بنفسه في حركة فعل وردّ فعل تجلب عليه تجارب جديدة في حياة أفراده وفي كيانه هو. فالحياة

تتسرّب إلى مفاصله والكون الكبير يدخل في مسامه ويختلط بأنفاسه. صحيح أنه يظلّ على صورته وزيّه ويظلّ "ميثاق النساء" نصًا مثبّتًا في كتاب الحِكمة وفي ذاكرة الجماعة بيد أن الناس لا تنفكّ تتغيّر وتتحوّل على وقع الحياة الأوسع التي تدخل هذا المجتمع، رغب أو لم يرغب.

في المواضع التي انتقلت فيها الكاتبة من سرد الحبكة إلى "السرد المعرفيّ" الذي جاء على لسان الشخصية الرئيسة . أمل . لم تقع في مطبّ الإسقاط أو الأساتذة أو الطوباوية. بل ظلّ توظيف المعرفة محسوبًا يخدم متطلبات الرواية والسرد والربط بين فصل وآخر أو بين حدث لهذه الشخصية وحدث لتلك. كما أنها لم تخلق عالمًا مأمولًا مُشتهى بل خلقت عالمًا كما يحصل في واقعنا، من لحم ودم، من وجع وألم وانفراجات، من انكسار وخسائر وإنجازات. إنها صورة حقيقيّة لمجتمع يرسم أحيانًا صورة متخيّلة لنفسه ومُعتقده الدينيّ تقارب الوهم في بعض النواحي

لقد نجحت الكاتبة في إنقاذ مجتمعها الدرزيّ من غربة العيش في الأسطورة، في كنف حياة عُلويّة، وأعادته في الرواية مجتمعًا في منتهى إنسانيته، يعيش على الأرض حياة أرضيّة تُعاني فيه النساء أسوة بالرجال، وبحكم مملكتهم، من غياب العدل والإنصاف. بل يُمكن أن يعشن العمر فيه مُغيّبات في الظلّ أو وراء الجدار. وهو بالذات ما يدفع الأفراد لا سيّما النساء إلى نضال مُكلف لإقامة العدل في حياتهن على الأقلّ قبل أن يمضي العمر ويتجدّد في دورة التقمّص اللانهائيّة.

«سبع رسائل إلى أمّ كلثوم»... ذهاب إلى الريف والتاريخ

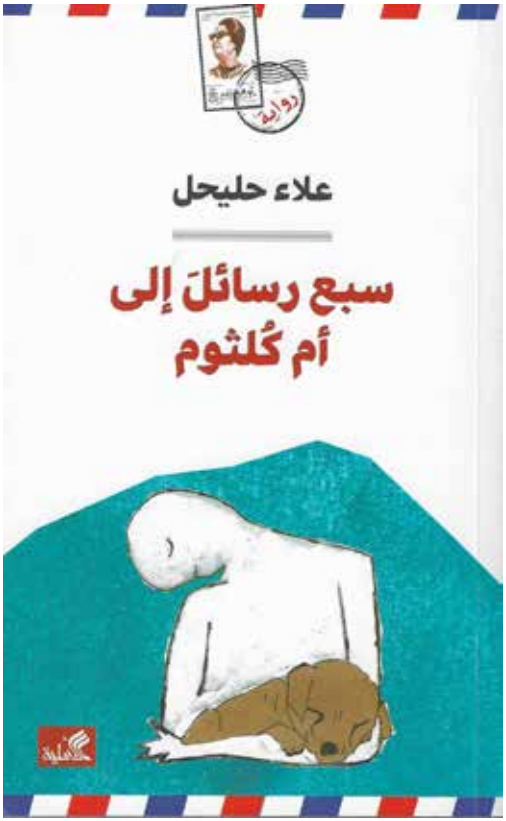
علي قادري

الرغبة لأن أكتب عن رواية «سبع رسائل إلى أمّ كلثوم»، للكاتب علاء حليحل، الصادرة حديثًا عن «الدار الأهليّة» في عمّان، تأتي جامحة بدافع العدوى والمسّ الّذي يصيب القارئ في إطار ما يُعْرَف عند السيميائيّين بجماليّات التلقّي. والتلقّي درجات ومراتب كما العشق، كما الألم، كما الصدمة الّتي يحيل إليها الأدب عمومًا، والسرديّات الما بعد كولونياليّة على وجه الخصوص. في هذه المقالة، لن أتوقّف عند تفكيكات اصطلاحيّة كبيرة، بل سأركّز في تأويلات فائضة، اعتمادًا على مدلولات نصّيّة ولفظيّة من الرواية تحيل إلى دوالّ قرائيّة، فيها انفتاح لمعان، وقادرة على حمل دلالات قرائيّة عديدة.

تشظّي البطولة

لم تعمد الرواية إلى مرجعيّة البطولة المركزيّة الّتي تزخر بها الأعمال السرديّة القصصيّة خاصّة، والروائيّة عامّة، فقد اعتدنا الإشارة إلى بطولة مركزيّة واحدة، هي الشخصيّة المركزيّة، الّتي تدور الشخصيّات الأخرى في فلكها؛ وتتأسّس على هذا التخريط إستراتيجيّة للمسار الّذي تسير فيه هذه الشخصيّة لتحقيق أهدافها.

تتفوّق 'هاجر' على مصطفى ويزن ونور وثابت ووجدي في الحصّة السرديّة، لكنّ سؤال الإنجاز المنبثق من إستراتيجيّات الأهداف المحدّدة لها لم ينغلق بشكل نهائيّ، بل بقي مشرّعًا على الاحتمالات وأفق التوقّع القرائيّ والتأويليّ؛ وهذا يعني أنّ الكاتب لم يحسم في مسألة البطولة المطلقة المتحقّقة في نهاية السرد. ذلك أنّ الرسائل السبع الّتي أفردها الكاتب بالضمير الأوّل المتكلّم على لسان هاجر، هي



بمنزلة مونولوجات ذاتيّة تشطح فيها هاجر بحركات تصوّف في خطابها للمحبوب؛ المحبوب الّذي كلّما ابتعد وغاب اقترب الألم ومسّ ذاتها المأهولة بالوحدة ورماد السنين.

'سومة'، اللقب الّذي تختاره هاجر لتخاطب به أمّ كلثوم، من خلال أغانيها ومنجزها العاطفيّ والوجدانيّ؛ لتتحوّل أمّ كلثوم في الخلفيّة إلى معادل موازٍ للتفريغ والبوح والخلوة، واحتشاد الألم الّذي يتحوّل إلى تراكم تثويريّ يحدّده الكاتب بعناية وحرفيّة عالية.

البطولة جماعيّة، تقودها هاجر نيابةً عن أمّهاتنا (في التماهي القرائيّ)؛ الأمّهات اللواتي كرّسن جزءًا كبيرًا من حياتهنّ في التنشئة والرعاية والتربية، وتحديد المسارات العاطفيّة في البيت الفلسطينيّ في ثمانينات القرن الماضي، على نحو يتركّز فيه عمل المرأة داخل البيت، وعمل الرجل الراعي الاقتصاديّ خارج البيت في المعمل أو المصنع أو المحجر في حالة مصطفى.

البطولة جماعيّة وإن كانت زاحفة إلى مشاريع خيبات وانكسارات وآلام متفاقمة؛ الصفعة والصدمة الّتي لحقت بهاجر بعد أن تركها جمال؛ الرفيق الشيوعيّ، مغادرًا إلى ألمانيا باحثًا عن مستقبله، والحبيب الّذي ظلّت قبلته الأولى الممزوجة برائحة الدخان على شفتَي هاجر وفي رسائلها، مصطفى ابن العمّ الّذي أغلق أذنيه لكلّ الشائعات، وتزوّج هاجر وأنجبا يزن ونورًا؛ الأخوين اللذين تفرّقت سبلهما بفعل التآمر الضمنيّ الّذي كان يمارسه الأبوان عليهما.

هذا التآمر والانحياز سمة إنسانيّة فطريّة، تتجلّى في الرواية بصدق وأصالة كبيرة، في يزن المولع بمصطفى، ونور المتماهي مع هاجر. ذلك تقسيم ثنائيّ محسوب لا

يخلو من الفصل العاطفيّ، والتحيّز العموديّ الّذي يكرّسه مصطفى تجاه يزن، ويفرضه تستّر عاطفيّ مأنوس من هاجر تجاه نور. هذا التحيّز الّذي يتحوّل إلى سيطرة فظّة يمارسها مصطفى بأدوات استعماريّة مقايِضة مع يزن؛ باستغلال تفوّقه الدراسيّ وتحفيزه بأوراق الشواقل العشرة الصفراء؛ لتنفيذ الأوامر برمي 'رِكْسْ' في الوادي مثلًا؛ ليتعزّز عند يزن في المرحلة الأولى الشعور بالولع تجاه القاهر والغالب. يزن الّذي يشعر بالخيانة حين يحاول والده مصطفى أن يدافع عن علاقته التالفة مع هاجر، باستعادة الجرو 'رِكْسْ' من جماعة 'الفراكش'، متحدّيًا ذاته، ومواجهًا هذه الجماعة الشرسة الّتي تقيم على أنقاض قريتَي دلّاثة وقديتا. يمثّل يزن الجانب الضحويّ والمقهور في بيت هاجر ومصطفى، هذه الضحيّة الّتي تستفحل حالة القهر والكبت لديها، لتصل بها إلى محاولة خنق نور وقتله في نهاية الرواية، بعد الشجار على ملكيّة الجرو 'رِكْسْ'، الّذي كان خال الطفلين ثابت قد أحضره لهما.

إنّ البطولة في الرواية متشظّية لأنّ المسارين المتناقضين والاصطفاف الّذي جرى تحديده جوهريّ في حسم هذه البطولة. هاجر ونور هما الحِلف المنحاز إلى قضيّة الشعب الفلسطينيّ، والمعجب ببطولات الشباب المنتفضين في الضفّة الغربيّة في أوج الانتفاضة الأولى، حِلف محبّ للمغامرة والتجريب والتمرّد على المنظومات الاجتماعيّة السائدة، ويبرز هذا التمرّد في اللحظة الّتي تنحاز فيها هاجر إلى نور بالتمام والكمال، وتذهب إلى منزل المعلّمة روز لتردّ الصاع صاعين، بعد أن تعرّض نور لأبشع أشكال التعنيف في مدرسته الابتدائيّة في القرية. كذلك تنحاز هاجر في قيمها إلى الرواية الوطنيّة في تربيتها لأبنائها، حين تحاول شرح النكبة لهم بالمنطق البسيط الّذي لا يحمل الكليشيهات الكبيرة، حين مرّوا من جانب القرية المهجّرة، وسألها نور عمّا تعنيه النكبة؛ فتجيبه هاجر: هل ترى بيوت الحجر الكبيرة التابعة لعائلة الشريدي؟ فأجابها يزن: كلّا، لا نرى. فقالت لهم: «هاي هيّ النكبة".

في حين أنّ الحِلف الآخر الّذي تشكّل في النصف الثاني من الرواية هو حِلف مصطفى - يزن؛ لأنّ مصطفى كان يحتاج إلى تفكيك العروة الوثقى الّتي شكّلتها هاجر مع يزن ونور؛ بدافع الأمومة السويّة، فأحدث الشرخ بين يزن ونور، ولاحقًا بين يزن وهاجر؛ ليدفع به باتّجاه التحوّل لمستعمَر منقلب على مواقف هاجر ونور

موتيف الريف

نشأت الرواية جنسًا أدبيًّا في قاع المدن عالميًّا، وفق ما ترجّحه دراسات مختلفة، لكن هل يمكن ادّعاء أنّ هذا الجنس الأدبيّ يتغذّى فقط من المجهود المدنيّ؟ في

نماذج كثيرة من الروايات الفلسطينيّة، سلك الكتّاب إلى تبئير المدينة الفلسطينيّة حيّزًا مكانيًّا مركزيًّا للأحداث، على سبيل المثال لا الحصر: «المتشائل» (1974) لإميل حبيبي، «بلد المنحوس» (2018) لسهيل كيوان، «بردقانة» (2014) لإياد برغوثي، «أورفوار عكّا» (2015) لعلاء حليحل. التركيز على الحاضرة المدنيّة بمنزلة فعل مقاومة أدبيّ في السرديّة والرواية الفلسطينيّة، مقابل رواية الاستعمار، الّتي تنسف باستمرار البنية الثقافيّة والحضاريّة الفلسطينيّة.

لذلك؛ كان لا بدّ في بداية الحركة الأدبيّة في فلسطين من تعزيز الحيّز المدينيّ في الأجناس الأدبيّة؛ ليكون حضور الريف والهوامش الأخرى في الرواية الفلسطينيّة متأخّرًا نسبيًّا، وهذا الادّعاء لا أحسم فيه لأنّه يحتاج بالتأكيد إلى قراءة ومسح تاريخيّ أكثر دقّة. لكن يبرز في الروايات المتأخّرة، على سبيل المثال لا الحصر: «هي، أنا والخريف» (2011) لسلمان ناطور، «فاطمة» (2015) لمحمّد نفّاع، «سبع رسائل لأمّ كلثوم»، التركيز على الهامش الجغرافيّ، القرية الفلسطينيّة النائية، الريف الفلسطينيّ أو تسميات أخرى.

في شهادة الكاتب علاء حليحل بعنوان «هل سأصبح يومًا أديبًا حقيقيًّا؟»، الصادرة في «مجلّة الدراسات الفلسطينيّة»، العدد 96، خريف 2013، ضمن ملفّ خاصّ تحت عنوان: «نحو أدب فلسطينيّ جديد»، يقول: «أمّا حسن الحظّ المرافق لهذه 'المشكلة' فهو أنّني كبرت وتشكّلت في قرية جليليّة وادعة (الجشّ)، هي الوحيدة الّتي لم تُدَمَّر في النكبة في منطقتها، بل استوعبت لاجئين من برعم وإقرث وقدّيتا، قرية جدّي الّتي امّحت تمامًا عن الوجود. هذا الخليط الكبير من الريفيّين، المقيمين واللاجئين، أفرز جوًّا جميلًا ونادرًا، بحيث أنّني اليوم إذا سُئِلْت على أيّة شاكلة أريد لفلسطين أن تكون، أجيب بلا تردّد: 'مثل الجشّ'".

في هذه الشهادة قول واحد كبير لا لبس فيه، وهو أنّ الكاتب منحاز إلى الريف الرعويّ الفلسطينيّ، وهذا هو خياره المكانيّ في رواية «سبع رسائل لأمّ كلثوم».

من هذا الهامش النائي في شمال فلسطين إلى المركز الحضريّ في القاهرة، خطّ أفقيّ واحد في إقبال وإدبار لامرأة في مشمش العمر 'هاجر'، تبوح برقّة ساحرة عبر عباب لغويّة مفخّخة للرمز الثقافيّ الأعمق في الوجدان العربيّ، أمّ كلثوم.

لا يمكن تسطيح الإشارة إلى الخيار المكانيّ في الرواية، لكنّ الكاتب نفسه يعترف في الشهادة نفسها: «لا يمكنني أن أفكّر للحظة في أيّة كتابة أدبيّة لا تعود دائمًا إلى الجذور والبدايات، هناك، في تلك الضيعة النادرة في المشهد الريفيّ الفلسطينيّ بعد النكبة». والريف هو البيئة العضويّة لنشوء الغالبيّة العظمى من الفلسطينيّين الباقين في الوطن بعد النكبة، ولأنّ الكاتب متورّط في واقعه كما يقول سارتر،

فإنّ التورّط هنا سيسحب معه هذا العمق الجماليّ في الرؤية الفنّيّة، الّتي يؤسّس الكاتب عليها هذا الفضاء الأدبيّ.

الذهاب إلى التاريخيّ

تميل الروايات الفلسطينيّة المنجزة في السنوات الأخيرة إلى المفاصل التاريخيّة مادّةً للمعالجة السرديّة، وهو خيار أدبيّ صرف للكاتب والروائيّ. الابتعاد عن مشكلات الراهن والواقع مادّةً للكتابة، سؤال جماليّ متعلّق بالمسافة الزمنيّة؛ لأنّ فكرة الابتعاد بالأساس هي فكرة نضوج واكتمال، أمّا الكتابة من مسافة قريبة فقد تبدو متورّطة في الكثير من الانفعال والحشو. الحديث عن الطفولة مادّةً للكتابة ينطلق من مسارات نفسيّة علاجيّة لدى الكثير من الكتّاب والشعراء، ربّما يكون هذا الدافع بالاتّكاء على المفصل التاريخيّ وتفكيكه، بمسافة زمنيّة معقولة هو مصدر نجاح للنصّ الروائيّ، وقد لا يكون.

المفصل الّذي يختاره علاء حليحل هو الانتفاضة الأولى [المعروفة بانتفاضة الحجارة أيضًا]، وتتناسل من هذا المفصل مناحٍ اجتماعيّة وعاطفيّة وسياسيّة، تفجّر في لغة الرواية تتابعًا سرديًّا ومونولوجيًّا أصيلًا وعضويًّا، مرتبطًا إلى حدّ بعيد بالذاكرة المحلّيّة للفلسطينيّين في الجليل، وتفاعلهم مع المركز السياسيّ. في هذا السياق ثمّة مثل بارز في الرواية؛ قبل الثورة التكنولوجيّة المهولة الّتي بدأت بظهور الفضائيّات العربيّة في شاشات بيوتنا، فإنّ الأجيال المولودة في منتصف الثمانينات من القرن الماضي، وأنا منهم، عايشنا بداية التلفزيون الملوّن، والقنوات الّتي كانت تبثّ آنذاك: الأردنّ؛ سوريا؛ «قناة سعد حدّاد»؛ «التلفزيون الإسرائيليّ». حيث تشكّل وعي وذائقة جماعيّة سياسيّة واجتماعيّة لنا بوصفنا جماعةً أصلانيّة واعدة، وكان لا بدّ من أن تتأثّر هذه الذائقة الجماعيّة من الرسائل والمضامين الّتي تصل إلينا جيلًا عبر هذه القنوات التلفزيونيّة.

تسلّط رواية حليحل الضوء على هذا المِفصل الحيويّ بالخيال العاطفيّ والجموح النفسيّ لعالم جديد من الأغاني والثقافة الجديدة الزاحفة نحو العولمة. حليحل في هذا المضمار يقيم التوازن من خلال شخصيّة وجدي الّذي يمثّل قناة محسوبة للقول الأيديولوجيّ الخافت، الّذي يعبّر عن انتمائه إلى فئة الشباب الوطنيّ الملاحَق من جهاز «الشاباك»؛ والّذي يردّد قصيد توفيق زيّاد «الجدع»، حتّى أنّه يتعرّض للتحقيق مرّتين، لكن يبقى النبر الحزبيّ الأيديولوجيّ متواضعًا في هذه الحقبة الّتي يختارها الكاتب؛ انحيازًا إلى الحسّ الوطنيّ الفطريّ المترفّع عن الحزبيّة. مع أنّ «الحزب الشيوعيّ» في الأراضي الفلسطينيّة المحتلّة عام 1948، كان في تلك الفترة لا

يزال يفرض احتكارًا للعمل السياسيّ والحزبيّ برمّته، مع نشوء «الحركة التقدّميّة» في بداية الثمانينات، وبداية نشاط «الحركة الإسلاميّة» في منتصف الثمانينات. شخصيّة مصطفى في هذا المحور تمرّ في تحوّل براغماتيّ مدروس كذلك، وهو يأتي من نفور الخطاب إلى مركز الممارسة، مؤمنًا بضرورة الفعل، والابتعاد عن الصراخ العالي والشعارات الطنّانة.

سرد متناسل

قد تكون قصص «ألف ليلة وليلة»، بترجيح عموم الباحثين والأكاديميّين، من الأدبيّات المؤسّسة للفنّ القصصيّ الحديث، وحليحل قاصًّا وروائيًّا اختبر الكتابة السرديّة مطّلعًا وباحثًا؛ فإنّه يلجأ إلى تقنيّة بنائيّة مألوفة وما زالت جذّابة، من حيث وقوع السرد في بناءين؛ قصّة الإطار والسرد المتناسل منها.

الإطار هو الرسائل الّتي تبوح بها هاجر لأمّ كلثوم، وهي سبع رسائل تمتطي بها الذات آلامها، وتهاجر بها إلى المخيال النفسيّ لتشكّل 'أمّ كلثوم' وعاء نفسيًّا تلقي به ما تيسّر من فائض اللغة الشعريّة، الّتي تسبح في جماليّات وتناصّات تحتاج إلى دراسة مستفيضة. تشكّل هذه الرسائل إطارًا عامًّا، وتُقْرَأ معزولة مستقلّة عن سياق السرد. ويمكن قراءة الرواية مستقلّة عن رسائل هاجر لأمّ كلثوم.

أخيرًا؛ فإنّ الكاتب علاء حليحل نجح في روايته «سبع رسائل إلى أمّ كلثوم» أن ينفض الغبار عن جارور الكاسيتات المهجور في بيتنا؛ لنعود إلى تلك الذكريات البريئة، الّتي كان فيها المخيال النفسيّ والاجتماعيّ فاعلًا في حياتنا وخصبًا، حدّ تفجّر الشعر واللغة والثقافة. ستحتاج الرواية إلى المزيد من الاهتمام البحثيّ والقراءات المتأنّية.

اللغة الشاعرية ولغة المناجاة في كتاب:

همسات على عتبات الذاكرة

للكاتب سعيد ياسين

د. روز شعبان

إصدار دار الحديث للطباعة والنشر بإدارة فهيم أبو ركن، 2023، تصميم ملكة زاهر

همسات على عتبات الذاكرة، نصوص نثريّة قصيرة، بلغت مائتين وسبعةً وخمسين نصًّا. خاطب فيها الكاتب معشوقته الأرض، بكلّ قراها وبلداتها المهجّرة، بلغة شاعريّة رقيقة امتزجت فيها لغة المناجاة.

اللغة الشاعريّة: تُعرّف اللغة الشعرية على أنّها اللغة الأدبيّة التي يستخدمها الأديب في نصّه النثريّ، بحيث يتكئ على لغة الشعر لكتابة نصّه النثري، فيضفي عليه بعدًا جماليّا إضافيًّا، وهذا يؤدّي إلى كثرة الانزياحات اللغويّة في النصّ النثريّ، ويجعل الجمل مفتوحة الدلالة، فيكسر الأديب حواجز اللغة بالمزج بين الشعريّ والسرديّ معًا في نصّه، ويكثر من الإيحاء والتصوير. (حكمت النوايسة (2013)، **جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي** (الطبعة الأولى)، الأردن: وزارة الثقافة، صفحة 221،223).

ويعرّف البغداديّ اللغة الشاعريّة، بأنّها اللغة التي فيها يُحَيَّد الحدث والشخصيّة والزمان والمكان وتُهمَّش جميعها، ليُفسَح المجال الواسع للشعريّة وحدها، في نصّ نثريّ طويل، مؤلّف من جمل قصيرة مكثّفة، توحي، للوهلة الأولى، بأنّها لا تريد أن تقول شيئًا ولا أن تروي أيّ حكاية، لكنّها تسعى إلى العبث بمخيّلة القارئ وصبره، غير أنّ هذا العبث هو نفسه ما يضمن استمرار القارئ حتّى النهاية، ليكتشف،

أخيرًا، مجاهل لم يكن يعرفها، وليتذوّق جماليّات لم يكن يألفها.(بغدادي،2012)

ظهرت في نصوص همسات على عتبات الذاكرة، الكثير من اللغة الشاعرية، الانزياحات، الإيحاءات، التصوير والتشبيه والمجاز كما في الأمثلة التالية:

« شكرا لمرايا المراكب.. إحداها أسقطت ورقة التوت وكشفت لي الحقيقة سهاما في خاصرة أحلامي، حبنا الأبدي كذبتنا الأبدية

غاليتي: ليتنا ما ركبنا المراكب وليتنا ما غرسنا في أحلامنا حلمنا بأبدية اللقاء . أنا أحب عين غزال وأخواتها». ص 32.

في هذه النثرية الجميلة نجد الانزياحات اللغوية والتشبيهات، فورقة التوت كناية عن كشف الحقيقة والمراكب هي إخراج الفلسطينيّين من وطنهم بحجّة حمايتهم وبأنّ جيش الإنقاذ سيعيدهم بعد انتهاء الحرب، لكنّ الكذبة انكشفت بعد خروج الفلسطينيّين.

وفي النثرية التالية نجد سرديّة حكائيّة مفعمة بالشاعرية: «هكذا ماتت حبيبتي.. في ليلة عيدها كنّا على شاطئ البحر نسامر سربًا من الطيور المهاجرة ومعا كنّا نرسم على رماله المبعثرة- كأحلامنا- ملامح فرحنا المؤجّل.. وعلى حين غرّة باغتتنا أمواجٌ عاتية.. أسكنتها أعماقَ البحر.. وأبقتني وحيدا يقتلني الشوقُ لأعماق البحر..

غاليتي سامحيني وأنا أضفي على ألمك ألما.. إنّي أحبك الآن وإلى الأبد..

أنا أحبّ الشونة وخواتها». ص.55

في هذه السرديّة الحكائيّة تتوفّر عناصر الحكاية: المكان الزمان، المشكلة والخاتمة. هذه السرديّة صيغت بلغة شاعريّة مفعمة بالإيحاءات والرمز. فالمحبوبة الأرض باغتتها الأمواج وهي كناية عن الاحتلال، فأغرقتها وأزالت وجودها، وأسكنتها أعماق البحر، وقد يكون الرمز هنا في استخدام كلمة البحر، إلى القلوب، ففلسطين احتلّت لكنّها بقيت في أعماق قلوب أهلها، وسيبقون على حبّهم لها للأبد.

مقطوعة أخرى حافلة باللغة الشعرية: « كل الصباحات ناعسة كعيون الفراشات وصباحي حقيبة سفر عائد أنا الى منفاي وطني كان أغنية وطني صار أغنية بُحَّ صدى النايات فيها وتاهت حروف الكلمات..

سلاما حنيني إلى حنيني قتلني هذا العشق والمنافي وطن المقهورين! أنا أحب القسطل وأخواتها». ص 118).

تشبيه جميل في قوله: كلّ الصباحات ناعسة كعيون الفراشات، وفي هذا إشارة إلى الجمال والعذوبة، أما جملته صباحي حقيبة سفر، تذكّرنا بجملة درويش وطني ليس حقيبة وأنا لست مسافرا. وفي جملته وطني صار أغنية بح صدى النايات فيها وتاهت حروف الكلمات كناية عن حالة الضياع التي يحياها الوطن فلا مغيث ولا من يسمع أصوات استغاثته. أما جملته قتلني هذا العشق فهو كناية عن الحب الشديد للوطن.

نثريّة أخرى:» هذا الخريف تساقطت فيه حروف قصيدتي، كأنّ شيئا لم يكن، غرقت في صمتها حقول الياسمين.. جفّت في مآقيها دموع الأمنيات.. وعانقت موتها زقزقات العصافير.. حين غاب عن صباحها جمال الصباحات.. غاليتي: إني لأكره الخريف مرّة وأكره ألف مرة ذكرى ربيع خان جمال الربيع فيه. أنا أحب عمقومة وأخواتها.». ص 14.

في هذه النثريّة الرمزيّة نجد الاستعارات والمجاز والإيحاءات. فالكاتب يكره الخريف الذي تغيب فيه جمال الصباحات وتتساقط حروف قصيدته، لكنّه يكره الربيع ألف مرّة ففي الربيع كان سقوط فلسطين، وفي الربيع خان العرب فلسطين، وكأنّ الربيع خان جمال الربيع فيه، فالأمة العربية لم تقدّر جمال وأهمية فلسطين فخانتها وخسرتها.

. **لغة المناجاة:** وهي خطاب متضمّن داخل خطاب آخر يتّسم بالسرديّة، الأوّل جوّانيّ؛ والآخر برّانيّ، ويندمج الخطابان معًا اندماجًا تامًّا لإضافة بُعدٍ نفسانيّ إلى السرد. (مرتاض، 1998، ص 211).

وتعرّف د. سحر عيسى المناجاة بقولها: المناجاة هى لونٌ من ألوان الخطاب الهامس، الخافت بين اثنين أو أكثر، وتشمل مناجاة الخالق عزّ وجلّ ورسوله المصطفى - صلى الله عليه وسلم - ومناجاة الطبيعة ومناجاة الشخوص، ومناجاة الزمان والمكان والمناجاة الذاتية وغير ذلك.(مقال نشر في صحيفة الأهرام) 11 أغسطس 2019 السنة 144 العدد 48460

حول هذا الفنّ وأغراضه يقول د. صابر عبد الدايم، العميد الأسبق لكلية اللغة العربية بالزقازيق: إن المناجاة فنٌ تتّسع دلالاته، وتتنوّع أبعاده فتشمل المناجاة الدينيّة، وهي بعدٌ فيّاضٌ بالدلالات والرؤى، ومناجاة الطبيعة الحيّة، والطبيعة الصامتة، ومناجاة الزمان، ومناجاة المكان، وعناصر الوجود المؤثّرة في النفس

الإنسانيّة، والمناجاة الذاتيّة، والمناجاة الحواريّة، والتلقينيّة، ومناجاة الشخوص، وكلّها يتضمّنها خيطٌ شعوريّ متآلف النسيج والرؤى، وهو تجسيدُ القيم الروحيّة، والعاطفة الإنسانيّة والدينيّة.(صحيفة الأهرام).

من الأمثلة على لغة المناجاة التي ظهرت في النثريات: «**انتظرني أيّها الحلم.. تستوقفني في طريقي إليك من كانت في البداية أم البدايات**

تقول: خذني ناسكةً أغنّي حكايتنا ترانيم صلاة أمام عرش الله. أقول: سبحانك ربي.. يتجلّى عرشك نورا حيث تصلّي لسرمدية لقائنا أمُّ البدايات

انتظرني أيها الحلم.. أنا وغاليتي في طريقنا إليك

أنا أحبّ السموعي وأخواتها». ص 15. (هذه المقطوعة النثريّة تتكرّر ص 108.)

في هذه النثريّة الجميلة نجد عدّة أنواع من المناجاة:

1. المناجاة الدينيّة بين الكاتب والله. 1. المناجاة الحوارية: تقول: خذني ناسكة.. أقول: انتظرني أيها الحلم. في هذه المناجاة نجد اللغة الشاعرية التي تحوي التناصّ والرمزيّة، فأمّ البدايات التي وردت في قصيدة درويش» « هي فلسطين،

مثال آخر:» **يقول في سره: أشاكس حياءها بشيء من غضب مفتعل وأمضي بها ومعها إلى حيث نريد..**

تقول في علنها: لأنك حبيبي الدرع والسيف أنا لا أخشى معك ضباب الطريق

غاليتي: واعدنا اللهُ الفرحَ فتعالي نقرأ في محراب عشقنا آيات شكرنا لله

أنا أحب السجرة وأخواتها». ص 20.

في هذه النثريّة نجد المناجاة الذاتيّة: يقول في سرّه، ونجد المناجاة الحواريّة: تقول لأنّك حبيبي. غاليتي واعدنا الله..

في النثريّة التالية (هو الطوفان) نجد لغة المناجاة ولغة شاعرية جميلة: « في غيابكِ باتت مداخل مدينتنا مشرّعة للريح والغرباء يعبثون في البيت ويقتلون في نوافذ الفرح شموعَ ضوء وعبقَ الورد. غاليتي.. لا تخلعي عن وجهك خمارا نسجتُه من خيوط الشوق لعينيك وتدثّري بأصالتك فما زال في العمر متسع للحلم وانتظار اللقاء. أنا أحب المالحة وأخواتها». ص 158

في هذه المقطوعة يناجي الكاتب معشوقته ويبثّ في روحها الأمل للقاء قادم منتظر

هذه المحبوبة قد غمرها الطوفان، وهو طوفان الاحتلال فالتعبير هنا مجازيّ، ودخلها الغرباء المحتلّون فعبثوا في البيت وقتلوا نوافذ الفرح، استعار الكاتب كلمة الغرباء كناية عن المحتلّ، أمّا الخمار فليس المقصود به قناعا أو غطاء للرأس والوجه، وإنما هو غطاء من حب وشوق، أما الدثار فهو ما يغطى به الجسد لكن المعنى المجازي المراد به هو دثار الأصالة والتراث وهو يطلب من محبوبته أن تتدثّر دوما بأصالتها وعراقتها وتاريخها وتراثها، فهناك متّسع للحلم وانتظار اللقاء وهو حلم العودة.

الانتخابات المحليّة مثيرة للعجب

راضي كريني

في هذه الأيّام، قبل الانتخابات المحليّة في البلاد، تسود أجواء مشحونة بالعواطف السلبيّة.

لا يستطيع الإنسان أن يقفز عن مرحلة ردّ الفعل العاطفيّ إزاء الأحداث، لكنّه يستطيع أن يتغلّب على التقوقع في المرحلة العاطفيّة، وأن يتجنّب المبالغة في الردّ العاطفيّ نفسه، وأن يختصر مدّته الزمنيّة، وأن ينتقل إلى المرحلة المنطقيّة، ويحلّل الحالة أو المشكلة أو ...، ويفحص حصّته في أسبابها ونتائجها، وأن يرسم خرائط طرق لإمكانيّات الحلّ والسلوك الذاتيّ، مراعيًا شروط الضرورة والممكن والمنظور الخاصّة به، والعامّة المستقلّة عن رغبته وإرادته، و...، وأن ينتقل إلى مرحلة السلوك الإنسانيّ، والعمل الرحيم والعادل والمفيد والمنتج.

اليوم، قبل الانتخابات المحليّة، تتكشّف المستويات الثقافيّة والاقتصاديّة والحضاريّة والسياسيّة للشخص، وتصل إلى درجة التعرّي لبعض الأشخاص، والتجرّد من القيم الحضاريّة والإنسانيّة؛ فنراهم يبالغون في تصرّفاتهم العنيفة والمحبطة و... يبالغون في تحريك اليدَين، والصراخ الغاضب الفاضح والعاكس لافتعالات داخليّة متنامية من القلق الهوسيّ المتراكم في دواخلهم المنيِّمة للعقل.

يعيش العرب الساكنون في المدن المختلطة حياة انتخابيّة هادئة وواعية أكثر من العرب الساكنين في القرى والمدن العربيّة، كما يعيش المجتمع اليهوديّ حياة انتخابيّة أهدأ من المجتمع العربيّ بشكل عامّ. وأكبر برهان على ذلك نسبة التصويت والحراك الانتخابيّ. لا يمكن أن نعزو هذا للسبب الاقتصاديّ، رغم أهمّيّته وتدخّله الحاصل في التشغيل البيروقراطيّ.

في هذه الأيّام، مِن الصعب أن نجد مَن يطرح العلاقة المأزومة بين السلطة المحليّة والسلطة المركزيّة، ينتخب المواطنون رؤساء وأعضاء السلطات المحليّة المحكومة بيد من حديد من السلطة المركزيّة.

أعتقد أنّ وجود 752 سلطة محليّة في دولة عدد سكّانها أقلّ من 9 ملايين هو أمر غريب. ومن بين 752 سلطة محليّة فقط 77 بلديّة (77 مدينة) تمثّل 57% من السكّان، أي 081 سلطة محليّة لِـ 52% من السكان. والواقع يشهد ويؤكّد أنّ سكّان المدن يحصلون على خدمات بلديّة أفضل وأكثر.

لذلك نسأل: لماذا هذا العدد الكبير مِن السلطات المحليّة؟ مَن المستفيد مِن هذا الوضع؟ هل يمكن أن تتحرّر السلطات المحليّة الصغيرة من القبضة الحديديّة للسلطة المركزيّة؟ هل يمكن لها أن تطرح وتفرض سياسة ما على السياسة المركزيّة، وأن تؤثّر وتجعلها ملبّية لمصالح ومطالب جمهورها؟ في الواقع لا أرى تسييسا للمعارك الانتخابيّة، وأكثر ما يتداوله الناس هو الرواتب الضخمة لرؤساء السلطات المحليّة ونوّابهم (45000-35000 شاقل للرئيس، و30000-35000 شاقل للنائب). لماذا تنبّهنا انتخابات السلطات المحليّة إلى انتماءاتنا الدينيّة والمذهبيّة والقوميّة والجنسيّة والجندريّة والقبليّة والعائليّة، و...، والملامحيّة، وتنسينا انتماءاتنا الوطنيّة والفكريّة والمهنيّة والطبقيّة و...؟ لمصلحة مَن هذا الوضع؟

في هذا الوضع يسهل على زمرة اليمين الفاشيّ الحاكم، وعلى رأسهم بنيامين نتنياهو، أن يمرّروا السياسة الرأسماليّة المتوحّشة الاستغلاليّة، والاحتلاليّة التوسعيّة والاستيطانيّة والترانسفيريّة، و... وأن يجعل قدرات إسرائيل العسكريّة في خدمة المشاريع الاستعماريّة والعربيّة الرجعيّة، وأن يقصف قطاع غزّة، وأن يبني ويوسّع المستوطنات في الضفّة!

هل نحن حقًّا كما قال صفيّ الدين الحليّ عنّا:

بِيضٌ صَنائِعُنا، سودٌ وقائِعُنا خضرٌ مَرابعُنا، حُمرٌ مَواضِينا؟

أم شُلّ تفكيرنا وخاب الرجا فينا؟

معرض
«الشكل المؤنّث»
في جمعيّة إبداع كفرياسيف
نافذة على أمل إبداعيّ وفنّي جديد

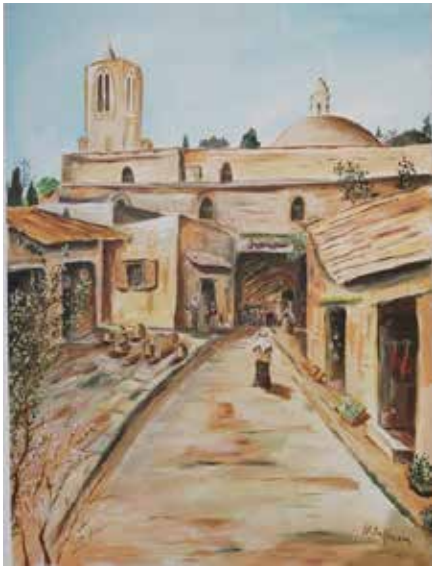
تنظّم جمعيّة إبداع في كفر ياسيف معرضًا فنيًّا لمجموعة من الفنانين والفنانات المنتسبين والمنتسبات الجدد الذين انضمّوا لجمعيّة إبداع، ويشرف على تنظيم المعرض الفنان زهدي قادري، والذي وضع خطًّا فنيًّا تحت مسمّى «الشكل المؤنّث»، وممّا جاء في تعريف المعرض الذي افتتح السبت 9.3.2024:

«معرض «الشكل المؤنّث»؛ هو معرض أعمال لفنّانين وفنّانات منتسبين جدد لجمعيّة «إبداع» للفنانين التشكيليّين العرب في البلاد. يضمّ المعرض أعمالًا فنيّة لخمسة عشر فنّانًا وفنّانة، التقت أعمالهم في سياق الفنّ تحت وطأة الحرب،

ولسؤال الفنّ والحرب نحتاج إلى طاقة فكريّة قادرة على حمل المخزون الخاصّ والعامّ وتفكيك معانيه في اقتحام الشكل. ونحن في صدد معرض أعمال لفنّانين وفنّانات بعضهم متمرّس وله تجربته الخاصّة التي فرضت نفسها على الساحة الفنيّة.

إنّ جزءًا من هذه الأعمال لا تتّصل مباشرة في سياق الحرب، إلّا أنّ المعرض تنظيميًّا يتّصل بهذه الفترة الزمنيّة، ما يعني أنّ الشعوب لا تتوقّف عن الإنتاج وتطوير الحالة الفنيّة، لا سيّما في الحالة الفنيّة الفلسطينيّة في الداخل، حيث تحوّل الفنّ وعرض الأعمال إلى عمليّة تعويض عن الصمت والإسكات والملاحقة، وبهذا المعنى أصبح الفنّ حمّالًا لأسئلة جديدة لم ينشغل بها في السابق، فما معنى أن يُقدم فنّان أو فنّانة على عرض أعماله وهناك في الشقّ الجغرافيّ الموازي مَن هُم يُصارعون على رغيف الخُبز والمأوى والحاجيات الأولى؟ أو كيف يمكن للفنّ أن يتحوّل إلى عنصر وجوديّ لشعب يعيش إبادة وتجويع ومأساة إنسانيّة؟

إنّ جوهر هذه الأسئلة يُلقي على كاهل الفنّان في هذا المعرض وغيره إعادة تشكيل قيَم المحبّة والسلام والعدالة، والتي قد تكون قيمًا ليست مباشرة في الهموم التي يحملها الفنّ. هؤلاء الفنّانون المنتسبون جديدًا لجمعيّة إبداع يعرضون أعمالهم في ظرف سياسيّ وتاريخيّ استثنائيّ، أمّا السياق الذي يربطهم فهو سياق تأنيث الشكل، الذي يجعل من هذه الأعمال وحدة موضوعيّة فيها اللون والمنحوتة والشكل والريف والأرض

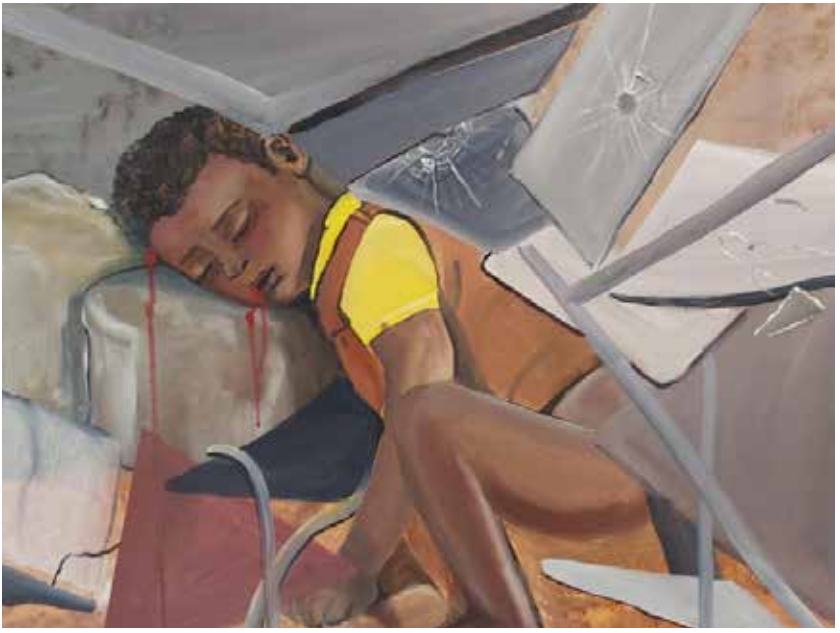


والجسد، ما يعيد تشكيل مفهوم المؤنّث كفكرة مجرّدة. فإنّ المؤنّث من الأشياء قادر على تشكيل وجود فنيّ وبصريّ ولونيّ مُستدام ومولّد للطاقة الوجوديّة المدافعة عن الحياة والناجية من أهوال الانحطاط الإنسانيّ».

افتتح المعرض بكلمات ترحيبيّة لعضو إدارة إبداع الأستاذ عبد الخالق أسديّ الذي تحدّث عن أهميّة المعارض التي تقوم جمعيّة إبداع بتنظيمها، وعن احتضان المواهب والفنانين والفنانات الذين لا زالوا في بداية الطريق، ثمّ تحدّث الأستاذ جورج توما رئيس إدارة الجمعيّة عن أهميّة التراث والتنويع الموجود في أعمال المشاركين والمشاركات وعن جمعيّة إبداع التي تعتني كثيرًا بالفنانين التشكيليّين منذ تأسيسها. ثمّ عرض الفنان زهدي قادري وأعطى لمحة عامّة عن سياق المعرض المرتبط بجملة مقتبسة من الفيلسوف الصوفيّ محيي الدين ابن عربيّ: «كلّ مكان لا يُؤنّث لا يُعوّل عليه». ثمّ كانت المداخلة الأخيرة للدكتور منير توما الذي حاول أن يقدّم نموذجًا تحليليًّا لمجموعة من لوحات المعرض. بالإضافة إلى الأعمال المعروضة في صالة إبداع، يُذكر مشاركة الفنان عبد السلام سبع بفيديو آرت فكرة وعرضًا.

الفنانون والفنانات المشاركون والمشاركات بأعمالهم هم: أسماء زبيدات، أيمن أبو الهيجا، إيمان حليحل، ثراء أبو ياسين، ربى حمدان، سلوم هلون، سناء بشارة، سيلين عبيد، عبد السلام سبع، عبير زبيدات، كفاح حماد، ليا محمود، مريانة منصور نخلة، نبيل فودي، نهال نعامنة.

صور اللوحات بعدسة: نزيه توما.



قهوة نخلة الأصلية

اجَت بوقتها.