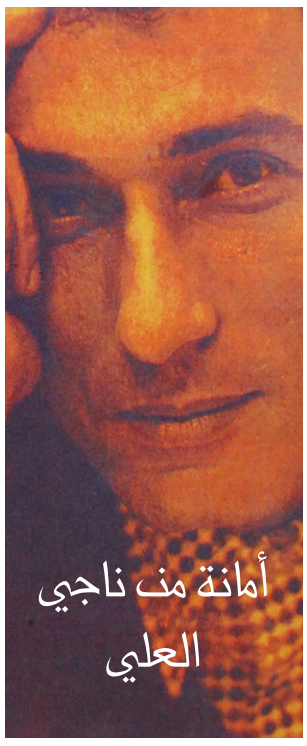
رمان



الافتتاحية: بِرسْم اليسار

ثقافية فنية فلسطينية — تحرير وإخراج فني: سليم البيك — العدد السابع آب...تشرين٢/ ٢٠١٠

http://www.horria.org/romman.htm — romman.saleem@gmail.com

مروان عبد العال:

اليسار العربي... أي رؤية وأي وظيفة للتغيير؟

تفصيل من ملصق لأحد الأحزاب اليسارية

الافتتاحية

بِرسْم اليسار

لأن الفكر – حسب فهمنا – مكوّن أساسي للثقافة تماماً كما الأدب والموسيقى والتشكيل... وتواطؤ ذلك الفهم مع تاريخ انعقاد اللقاء اليساري العربي الذي دعا إليه الحزب الشيوعي اللبناني، وتواطؤهما مع مداخلة الأديب والسياسي الفلسطيني مروان عبد العال الذي ألقى مداخلة كتبت عنها جريدة الأخبار بأنها «تغريد خارج السياق الرتيب للنقاشات»، ثم حصولي من مروان على ورقته التي، بعد قراءتها، أدركت بأنها لا يمكن إلا أن يكون كاتبها خارج السرب مع سبق الإصرار، كعادة مروان في نقاشاته السياسية والفكرية.. وهل للمثقف إلا أن يكون مختلفاً بالضرورة كما قال إدوارد سعيد؟ ومروان المختلف دائما عن السائد لابدّ أن يعكر صفو مياه راكدة حيثما حل.

سلسلة التواطؤات هذه قادت إلى أن تكون مادة غلاف هذه الرمّانة أحد أجرأ النصوص الفكرية الراهنة التي تتناول/تفسّر حالة التردّي الاستثنائية –استثنائية عن الاستثنائيات السابقة لحالة التردّي هذه: أي استثنائية بتطرّفها فقط– لليسار العربي عامة، والفلسطيني خاصة.

بعد انقطاع دام أشهر أرجو أن تكون –نسبياً– قليلة (٣ أشهر بس)، بسبب السفر والمرض والمشاغل اليومية والكسل.. ترجع رمّان بمادة غلاف دسمة، إضافة إلى مواد ثقافية متنوّعة آمل أن تشفع، عندكم، لهذا الانقطاع.

ستواصل رمّان مشروعها الثقافي الفلسطيني/ العربي. قد تتأخر قليلا، قد يصيبها حالات جزر، قد «أي إشي». لكنها ستتواجد دائما في مكان ما، حيث تكونون. وسنحاول الحفاظ (لا يكلّف الله نفساً إلا وسعها) على أمانتكم هذه عندنا، وبما نستطيعه من الصدق معها ومع قرائها.

اليسار العربي... أي رؤية وأي وظيفة للتغيير؟

النص الكامل للمداخلة التي ألقاها مروان عبد العال في اللقاء اليساري العربي المنعقد في بيروت في ٢٤ أكتوبر ٢٠١٠

لقد أظهر الحوار في المحور الاول داخل هذه الندوة اهمية وجود رؤية لليسار العربي تحدد دوره في استراتيجة الصراع التحرري، ربما البحث عن مكانة تعني افتقاد هذا الدور بصورة جماعية وشاملة، حينما ينطلق المحور الثاني بالحديث عن ضرورة التفعيل والبناءِ والتغيير الاجتماعي إذا المطلوب هو أن يكون بمقدور اليسار وان يتصدى بمهمة وطنية وان آليات البحث بوضعية قادرة على خوض النضال الوطني و التحرري ، وهذا ما يدفعنا إلى خوض النضال الديمقراطي الداخلي وفق مقولة بناءٍ من اجل المقاومة ومقاومة من اجل البناءِ ، وبالتالي يطرح على اليسار أهمية تجديد رؤيته وتنظيم قواه و تحفيز طاقاته على كل المستويات للدخول في هذا الاشتباك المفتوح .

خطر تقديس الواقع، اي يجري الحديث عن ان النظرية الماركسية هي التحليل الملموس للواقع الملموس، ولكن الملموس ليس بمادة نصية يقينية جامدة، لانه في الأمور البديهية ومن منطلق استراتيجي، يقال، إن الهدف ثابت إن اتفقنا على تحديد الهدف والوسائل المناسبة لها صفة مرنة كما هو معروف ولكن الواقع متحرك .

قراءةِ التحولات التي تجري بين ظهرانينا في الواقع المتغير باستمرار، يفرض الكثير من الاستحقاقات علينا وأولها تغير الوسائل، بمعنى، لقد فرضت المتغيرات التي استجدت على واقعنا العربي الكثير من الظواهر التي لم تكن مألوفة في السابق، وهذا اثر على مستوى التجانس السياسي والثقافي والاجتماعي داخل كل تجمع رغم اختلاف ظاهري يحفظ الخصوصية في كل بلد. يطلب بعد كل ما عصق من تحولات ان نسأل من نحن؟ وهو سؤال مستحق والواقع الفلسطيني اردته الة القياس خارج مشهد المواجهة ذات الطرفين المتقابلين، بمعنى نحن/ العدو، والتي نعني فيها النضال التحرري أي المعركة التي يخوضها شعبنا ضد الاحتلال وذلك لتحقيق أهدافه الوطنية المشروعة والتي تتلخص بـ" تحرير فلسطين".

نحن.. من نكون بعد كل ما أفرزته الحصيلة الإجمالية للصراع واقع يضطرنا إلى خوض عشرات المعارك الداخلية على المستوى الديمقراطي الداخلي لكي نستطيع الاستمرار في مواصلة النضال التحرري ، وهي تحديات جديدة وهي تؤشر إلى حجم المتغيرات التي استجدت على مستوى البنية المجتمعية الفلسطينية، والتي تستدعي قراءةٍ جديدة للواقع الذي نعيش تحت عنوان " إعادة صياغة المشروع الوطني " وهي قراءةٍ تحتاج إلى تدقيق في طبيعة المعركة الديمقراطية في وجه التحديات الداخلية والتي تشكل مواقع جديدة للعدو لا يمكن التعامل معها باعتماد نفس وسائل التي نعتمدها في مقاومة العدو الصهيوني رغم إنها لا تقل خطورة.

لذا فان النظرة للصراع والوسائل المستخدة من العدو اوسع بكثير من الاساس الطبقي رغم انه يشكل حجرا محوريا فيه ، إن التحليل الذي يعتمد الصراع الطبقي يقوم بمهمة غير مكتملة، حيث يقدم التحليل على المستوى الشامل لكنه لا يفيد من ناحية آليات الصراع وطرائقه، هذه الدراسات قد تكون مهمة لتشريح الواقع ومعرفة اتجاهات سير القوى وبالتالي الوضعية التي نقف عندها ، وبالطبع هو ضروري للربط بين مستوين من النضال الديمقراطي، والهجوم المجتمعي الشامل، والمقصود به التأثير في إعادة صياغة العلاقات داخل المجتمع بشكل شامل .

ولكن ، هل يمكن اعتبار أن التحليل الطبقي الأحادي كاف لفهم طبيعة ما يجري داخل المجتمع، على أساس أن الصراع يجري بين مكونات متداخلة وأشكال هجينة ومشوهه وغير مكتملة .

اي نحتاج الى ملامسة حقيقية لمفهوم التخلف، وهل نحن نمتلك حقا مفهوم التقدم؟ وما نقصده بالتداخل هو أن طبيعة الصراع على مكونات الهويات الحضارية والمنظومات القيمية، وهذا يعني أنها لا تقف عند حدود الطبقات، ربما يكون من خصائص النيوليبرالية، والعولمة، إنها تتوغل وتدخل إلى عمق التناقضات الداخلية لكل مجتمع فتحفز آليات الدفاع بأدنى مستوى لها، والمرتبطة بالثقافة الدينية والشعبية السائدة والتي كانت راكدة، مما يدعوها لتستنفر من جديد ، حيث أن هناك تراكيب شرائح اجتماعية غير مكتملة الملامح حتى لو كان الصراع بجوهره يأخذ منحى الظلم الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، إلا انه لم يرقَ إلى مستوى صراع طبقي.

يعيش الشعب الفلسطيني في كل أماكن تواجده وكما الواقع العربي مؤثرات من مصدرين ، الأول غربي يستهدف تحقيق جملة من الأهداف ذات الطبيعة سياسية بأبعاد حضارية، والثاني أصولي تستهدف اسلمة المجتمع وهي من طبيعة ثقافية متخلفة.

إذا نحن وسط فكي كماشة الاستلاب، المتماهي مع قيم غربية، ذات مسميات تحديثية، والداخلي الأصولي والمتخلف والمغلق والاستبدادي.

في ما مضى كانت المعركة أكثر بساطة وبين طرفين واضحي المعالم، مشروع وطني تحرري، وآخر المحتل الاستيطاني الاحلالي .

ربما يصح لوصف ما نحن بصدده ما أطلق عليه غرامشي اسم " حرب المواقع " لان المعركة لا تجري عند الحدود الجغرافية أو حتى ضمن حدود معنوية "بمعنى نحن والعدو" أو ضمن حدود طبقية ، بل إننا حقيقة نخوض غمارها داخل مجتمعنا ورغم إنها تتمظهر أحيانا بلبوس ظلم اقتصادي واجتماعي وثقافي، فإنها تقرر الخيارات الوطنية فيما يتعلق بالمشروع الوطني وبالتالي تستهدف فكرة التحرر الوطني .

إن فكرة حرب المواقع هي الحرب التي تخاض لتحقيق الهيمنة الثقافية في المجتمع ، وهي تسبق الحرب الشاملة أي ما أطلق عليها المتحركة .

ربما يصح لوصف ما نحن بصدده ما أطلق عليه غرامشي اسم " حرب المواقع " لان المعركة لا تجري عند الحدود الجغرافية أو حتى ضمن حدود معنوية "بمعنى نحن والعدو" أو ضمن حدود طبقية ، بل إننا حقيقة نخوض غمارها داخل مجتمعنا ورغم إنها تتمظهر أحيانا بلبوس ظلم اقتصادي واجتماعي وثقافي، فإنها تقرر الخيارات الوطنية فيما يتعلق بالمشروع الوطني وبالتالي تستهدف فكرة التحرر الوطني .

إن هذا الاستحقاق يفرض علينا التحضير لخوض معركة الوعي بما نردده كشعار احيانا باسم مقاومة ثقافية ، أي حرب العصابات المجتمعية" والتي تعني إننا أمام استحقاق فتح أفق العمل اليساري ليكون قادرا على التقدم والعمل على أساس الرؤى المجتمعية في شتى المجالات

نحن حقيقة نعيش وسط حرب دائرة بين طرفين للهيمنة الثقافية في المجتمع الفلسطيني وهي بين التمويل الغربي من جهة والذي يفرخ المؤسسات الثقافية الاجتماعية والتربوية والاقتصادية ..الخ والذي يسعى لتعميم نموذجه بشكل مشوه وهجين وتابع وبالتالي ضرب كل إمكانية للتحرر الوطني أمثال ذلك الرفاهية مقابل السلام والسلام الاقتصادي.

إن البنية الحالية لليسار عموما تقوم بوظيفة يسارية تقليدية وداخلية ولا اريد ان اقول انها اكثر سلفية من السلفيين ، والمطلوب إجراء عملية قطع منهجي حيث ينبغي القيام بتغير ايجابي و جوهري،

إن أهداف المشروع الغربي اكبر وأعمق من غاية القضاء على المشروع الوطني الفلسطيني انه بحق يستهدف ضرب إمكانية قيام امة عربية أو نهوض مشروع قومي بكل أبعاده وأشكاله .

وفي المقابل فان ما ذكرناه عن طبيعة العولمة يستنفر السلفية الإسلامية والتي تعمل على إطلاق حملتها لصد الهجمة الغربية والعمل على الهيمنة على المجتمع وتعميم ثقافتها الأصولية والمتخلفة .

لقد أهّل الطرفان ما يمكن أن نسميه بتعبير غرامشي مثقفين عضوين وأنشؤوا عشرات بل مئات المؤسسات والجمعيات والنوادي والمنظمات في شتى مجالات وعلى مختلف الأصعدة، لقد أدرك الطرفان أن المعركة لا تخاض من فوق، وان كانت تنتهي فوق، ولكنها تبدأ بما أطلقنا عليه حرب عصابات مجتمعية، تخاض في كل زاوية وعند كل مفترق في المدرسة والجامعة والنادي والمنظمات الحقوقية والصحية ومع الأطفال والنساء والشباب والشيوخ ...الخ.

إننا أمام استحقاق خوض معركة بناء تنموي مجتمعي حقيقي، إما أن تكون بأفق خارجي،أي ما تفرضه جهات التمويل الغربية والتي تعتبر برأي الكثيرين امبريالية جديدة، أو تنمية الأصولية الإسلامية والتي تستند إلى ثقافة سائدة وتعول عليها في رواج نموذجها، أو نسعى لتحقيق تنمية بأفق وطني تحرري وفي سياق مشروع قومي تحرري ويساري .

إن هذا الاستحقاق يفرض علينا التحضير لخوض معركة الوعي بما نردده كشعار احيانا باسم مقاومة ثقافية، أي حرب العصابات المجتمعية" والتي تعني إننا أمام استحقاق فتح أفق العمل اليساري ليكون قادرا على التقدم والعمل على أساس الرؤى المجتمعية في شتى المجالات، وهو يتطلب تخصصا لتشكيلاتنا الحزبية من ناحية ومرونة للبنية الحزبية من ناحية أخرى وذلك لتكون قادرة على الانطلاق والتغلغل والتصدي لحاجات الناس وقضاياها .

اليسار تفعيل الجماهير أم وظيفة مجتمعية؟

إن البدءِ بنقاش هذا الموضوع يفترض منا طرح سؤال عن طبيعة أدائنا السابق، فهل كنا كيسار نقوم بوظيفة لها ادوار مجتمعية؟؟ والإجابة يتوقف عليها الكثير، فإذا كنا نقوم بهذه المهمة، فقد يكون المطلوب هو بعض الجهد لإضافة أو تعديل أو تفعيل، وبرنامج عملي .

اعتقد أن الكثيرين منا وفي هيئات ومستويات مختلفة يجمعون أن احزاب اليسار لا تقوم بدور مجتمعي، وان ساحتها موجودة وتضيق ولكنها فارغة من دور نلعبه.

لقد تراكم وعبر سنوات طويلة ذهنية سلبية ضربت الفهم الحقيقي لدور اليسار في مهمة تبشيرية فقط، أي مناشدة أنظمة البرجوازية الهجينة لاستخدامه في مهمة التعبئة والتوعية حين نتحدث عن توعية وتعبئة وتاطير الجماهير.

تطرح هذه المسألة سؤالا منهجيا عن كيف يتشكل الوعي لدى اليسار نفسه والجماهير، وكيف يقوم الحزب اليساري بتعبئة تأطير الجماهير؟

لقد فرضت الاستحقاقات الآنفة الذكر والتي تحدثنا عنها في العنوان السابق توجها آخر في تعاملنا مع هذه العناوين، حيث ما عادت طريق العمل الحزبي تستجيب لطبيعة التحديات المطروحة، وحتى الأطر الجماهيرية من منظمات في مختلف المجالات فقدت جدواها، فقد تقلص دورها إلى مستوى ملفت نعتقد جازمين أن السبب لا يعود فقط إلى تقصير أو ضعف الإمكانيات المادية، بل هو يتعلق بطبيعة التحديات والتي فرضها تدخل التمويل الغربي بشكل سافر والعمل على إعادة إنتاج تركيبة مجتمعية جديدة.

لقد طرح التمويل الغربي الذي يطلق عليه حزب العولمة، والذي يعمل لاحتلال المجتمع عبر تمويل وتطويع وإعادة تصميم وفق نمط الجمعيات الغربية واليات عملها وبالطبع وفق أولويات صناع القرار في الغرب، مع الإشارة إلى تصديه لبعض الاحتياجات ذات الطابع الحياتي التنموي والمغلف بالغايات الإنسانية والمرتبط بالمنظومة الثقافية والقيمية الغربية، استحقاقات همشت دور وفاعلية النمط الذي كان سائدا مثل المنظمات الجماهيرية واليات عمل الأحزاب في الواقع الفلسطيني والعربي على وجه العموم. إن قوة وحضور هذا النمط من العمل كان بحكم طبيعة المنافسة التي كانت تجري بين أطراف في ذات النمط من العمل الجماهيري والذي كان يعتمد بشكله الأساسي على الجانب الكفاحي والمقاومة المسلحة بتصديه للعدو الصهيوني، حيث يتوقف على ذلك قوته وحضوره ويبين ذلك استجابة الجمهور له ولسياساته .

إذا فان العمل الجماهيري هو في الحقيقة عمل سياسي ومباشر، بينما السمات الجماهيرية والمجتمعية هي شكلية لم تكترث فعليا لحاجات الناس ولم تطرح مهمة التنمية ببعدها الوطني وكمهمة بناءِ منظومة العلاقات الاجتماعية لتواكب النضال التحرري ضد الامبريالية واحلافها وقواعدها المادية العسكرية وادواتها التدميرية في الوعي المجتمعي.

ما وصلنا إليه هو أن المهمة المجتمعية أي وظيفة بناءِ المجتمع كقاعدة ضرورية للسياسة لم تكن حقيقية بل هي شكلية، بمعنى أنها لم تكن صدي حقيقي لبناءِ منظومة العلاقات الاجتماعية في سياق مشروع تنموي ديمقراطي و ضمن مشروع وطني مقاوم، بل تستهدف ما كنا نطلق علية تعبئة الجماهير.

إن صعود الأحزاب والتيارات الإسلامية كان بسبب اعتمادها على مرتكزين هامين في عملها، فهي اعتمدت بشكل فعلي وملحوظ فكرة الهيمنة التي صاغها غرامشي و أنشأة بنى كاملة وخلايا مجتمعية في كل مجال، وخاضت على أساسها معركة الهيمنة الثقافية والتي لم تترك منبرا إلا وطرقته، من الأفراح إلى الأتراح،

إن صعود الأحزاب والتيارات الإسلامية كان بسبب اعتمادها على مرتكزين هامين في عملها ، فهي اعتمدت بشكل فعلي وملحوظ فكرة الهيمنة التي صاغها غرامشي و أنشأة بنى كاملة وخلايا مجتمعية في كل مجال ، وخاضت على أساسها معركة الهيمنة الثقافية والتي لم تترك منبرا إلا وطرقته ، من الأفراح إلى الأتراح ، من منبر الجمعة إلى روضة الأطفال ، من تحفيظ القران إلى الجامعات.

من منبر الجمعة إلى روضة الأطفال، من تحفيظ القران إلى الجامعات.

أما المرتكز الأخر فكان التمويل، حيث أوجدت مصادر تمويل غير مشروط وهو بشكل أساسي من مصادر إسلامية، دول أو جماعات أو أنشطة ومؤسسات مالية واقتصادية.

لقد حققت هذه السياسة نجاحا جديا ولمسنا تأثيرها على نمط العلاقات الاجتماعية وسجلت اختراقا كبيرا لمعاقل اليمين واليسار التقليدية على حد سواء، ووجدنا شرائح اجتماعية كبيرة تلتحق به وأنتج تحقيقا للهيمنة في أوساط المجتمع، توج بتسلم السلطة في الانتخابات الأخيرة .

نحو بناءِ مرتكزات مجتمعية للمشروع اليساري:

في الحالين الغربي الإستلابي والإسلامي المتعصب، إننا أمام عملية إجهاض للمشروع اليساري، والتوجه البعيد المدى يدفع بالمجتمعات الوطنية نحو مشاريع أخرى .

في هذا السياق فان مهمتنا أصبحت أكثر ملموسية، وهي تتمثل في أن المشروع المواجهة ووفق رؤية جديدة ليس معلقا في الفراغ، انه يقوم على بنى يجب أن لا تترك على اعتقاد إنها تسير معنا من تلقاءِ نفسها لأننا الأفضل .

إن فكرة الأفضل مرهونة باعتماد سياسة لإثباتها واعتماد توجه مجتمعي، يسير للأسف بسرعة فائقة نحو الاندثار، إن لم تتوفر مرتكزات مجتمعية ، وهذا يتطلب الانتقال نحو خوض المعركة الثقافية والتي تحتاج إلى توفير متطلباتها.

إن متطلبات هذه المعركة وقبل أن تكون التمويل، هي البنية، إن عدم قيامنا بهذه المهمة سابقا، يجعل من القيام بها مهمة ليست سهلة ولكنها ليست مستحيلة أيضا، فهي تحتاج إلى إعادة تكييف الوسائل وكما أسلفنا في فكرة الإستراتيجية حيث " الهدف ثابت والوسائل متعددة ومتحركة لواقع متغير " .

إن السؤال الضروري هو:

هل بالإمكان القيام بوظيفة جديدة بوسائل قديمة؟؟

ان كان من مشروع جدي بالضرورة ان يستند الى وعي تقدمي وعلمي وقيادة كفوءة لادارة المهمة، هل هي موجودة؟ ومن اكثر جدية مشروع حزب الله مثلا في المقاومة التي حققت انجازات ملموسة واستندت الى مجتمع ومستويات علمية وايمانية بالمشروع، بالمقارنة البعيدة عن الايديولوجيا تبدو الإجابة المنطقية هي لا، إن البنية الحالية لليسار عموما تقوم بوظيفة يسارية تقليدية وداخلية ولا اريد ان اقول انها اكثر سلفية من السلفيين، والمطلوب إجراءِ عملية قطع منهجي حيث ينبغي القيام بتغير ايجابي و جوهري، بمعنى دفعها للتوجه خارجيا، وهذا لا يتم بقرار، أو بعملية تثقيف سطحية، أو حث الرفاق على العمل في أوساط الناس، بل يحتاج إلى إعادة هيكلة كاملة تبدأ من التأسيس لفهم يساري جديد باعتبار إنه يؤدي وظائف مجتمعية، وان العضوية هي عبارة عن ادوار مجتمعية، تمارس سياسات ثقافية وتربوية في إطار الوظائف وليس خارجها وان هذه وتلك تعتمد على رؤى مجتمعية تستهدف شرائح وفئات اجتماعية واسعة تتجاوز حدود العضوية الحزبية أو للمنظمات الجماهيرية، بل هي تشمل كل أوساط المجتمع، إنها التوجه الجدي لإنشاءِ الشرعيات لتحقيق الهيمنة .

إن تشكيل نموذج الخلايا المجتمعية النشطة والتي يقودها الكادر المجتمعي هو الأساس المنهجي للمشروع الثقافي وفيما أطلقنا عليه حرب عصابات مجتمعية، ويعني ذلك تفعيلا جديا للمنظمات الحزبية وترجمة عملية لتفعيل الجانب الثقافي الذي يشكل جزءا من كل، لا يمكن أن يستوي إلا بالعمل المتناسق والمتكامل مع الأجزاءِ الأخرى.

الماركسية ومنهجية التفكير:

هل نحن يسار ناقد ام ناقل، منتج للفكرة ام يكرر ويستهلك؟برأينا هي تنطلق من معرفة ماذا تريده الماركسية أصلا؟ فهل هي مجرد مقولات وقوانين مجردة؟ وأليست هي من وصفت بأنها لا تحلل الواقع وحسب، بل تسعى إلى تغيره أيضا، إنها بعمق فلسفة التغيير.

إن ما نقدمه يستهدف أولا استكمال مهمة فهم وتحليل الظواهر، بحيث نوفر عوامل التغيير، ونهيئ الأدوات القادرة على القيام بمهمات التغيير.

والإجابة عن ما تقدم من سؤال، تتضمن بالعمق الإجابة عن السؤال الأسبق: هل نريد مركسة المجتمع؟؟ او قيادته؟ اليس الشرط الموضوعي والضروري يبدأ من بناءِ ذهنية تفكير نقدي وتغييري أليس هو أساس المنهج المادي الجدلي ؟

لاشك أن اليسار يقوم بمهام متعددة المجالات والمستويات، وفي المهام ذات الطبيعة المنهجية فان مستويات معينة تستطيع التصدي لها، وهي أصلا من اختصاصها، وهذا المعنى فإنها المعنية بمهمة قراءة الظواهر وتحليلها، وعلى أرضية ذلك تقوم بصياغة الأهداف ووضع الرؤى والبرامج، بينما هناك مستويات أخرى معنية تقوم بمهام من نفس الطبيعة ولكنها تتعلق بالتحليل الملموس والمباشر، وهو من نوعية الإنتاج الاجتماعي أكثر من كونه إنتاج فكري.

إن إعداد وتأهيل الكادر والنشطاءِ المجتمعيين يتم من خلال تمكينهم من امتلاك وسائل واليات العمل المجتمعي المباشر والمتخصص في العمل بالقضايا المجتمعية والتي يتم اشتقاقها من الواقع وارتباطا بالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهي تتعلق بقضايا الطفولة والمرأة والشباب والمسائل التربوية والحقوقية ومختلف القضايا الصغيرة الكبيرة من مشاكل الإدمان إلى التسرب المدرسي ..الخ.

لتكن بعد ذلك وظيفة المثقفين الحزبيين المجتمعيين والسياسيين التقاط صدى الفاعلية المجتمعية، لصياغة الخطاب السياسي والاجتماعي والفكري والتوجه به للجماهير باعتباره سياسات الحزب الشاملة.

إذا كنا أمام تجديد للماركسية فهو تجديد منهجي وليس فكري فحسب، بل هو انقلاب في منهجية التعامل معها، هو تجديد وإضافة، وما الحياة سوى الإضافة؟ هو إبداع يطلق ديناميات التفكير، لكسر الجمود والتكلس في ذهنيات وطرائق وآليات عملنا السابقة، وذلك لاستكمال عملية الفهم والتحليل وترجمتها لتوجهات ورؤى وآليات عمل في سياق مشروعٍ يهدف لتحقيق الهيمنة الثقافية وصولاً لانتقال للحرب - الحركة على حد قول غرامشي.

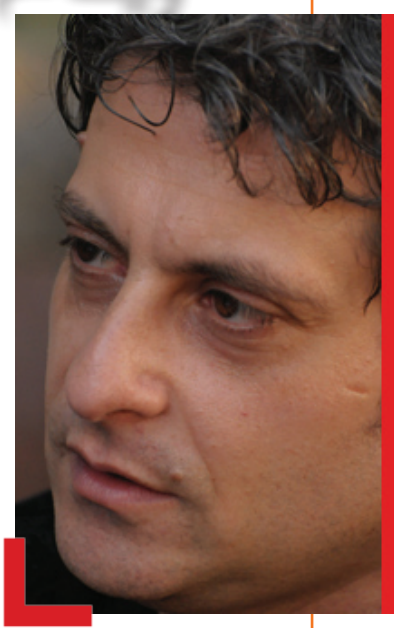
إذا كنا أمام تجديد للماركسية فهو تجديد منهجي وليس فكري فحسب، بل هو انقلاب في منهجية التعامل معها، هو تجديد وإضافة، وما الحياة سوى الإضافة؟ هو إبداع يطلق ديناميات التفكير، لكسر الجمود والتكلس في ذهنيات وطرائق وآليات عملنا السابقة، وذلك لاستكمال عملية الفهم والتحليل وترجمتها توجهات ورؤى وآليات عمل في سياق مشروع يهدف لتحقيق الهيمنة الثقافية وصولاً لانتقال للحرب - الحركة على حد قول غرامشي .

إن الصراع على الجبهة الثقافية هو الأهم وهي آخر الجبهات المطلوب إسقاطها، لكن العملية الثقافية يجب أن لا يغيب عنها معرفة مع من يجري الصراع، ولذلك بنية الثقافة تكون في قلب الصراع أي انطلاقاً من الموقع المجتمعي الخاص ارتباطاً بالوظيفة الوطنية العامة، مهمتها تفنيد الوعي الزائف الهادف إلى طمس الحق، قبل ان تشير الى قناعاتنا الحقيقية والمترسخة بداخلنا، فالثقافة عملية صراع تاريخي، مدركين لها أو غير مدركين لربما، وهي التي بالضرورة تحدد خطابنا أفراداً وشعباً وقيادة بمحتوياتها السياسية والإقتصادية والثقافية منه.

إن رؤيتنا وتقديرنا لأنفسنا ولقوتنا ضمن صراع الحق الذي نعيشه مع المحتل ورؤية حقيقة ذلك المحتل ضمن مقاييس انتماءِه لثقافة الغرب المنتصرة ورؤية أنفسنا بالمقابل كجزءٍ كأصحاب ثقافة مهزومة، أي بما قاله مهدي عامل : مادمت أقاوم فأنا لست مهزوماً. تلك الرؤية التي تؤسس لوعي الفشل، يقع على عاتقها مهمة البحث في عناصر الضعف والقوة نقداً ودراسة، وتداعياتها في الواقع المجتمعي روحاً وممارسة وخطابا ومعركة من جهة، والإحساس بالدونية ليس فقط على الصعيد السياسي بل وعلى كل الأصعدة من جهة أخرى. إن الوعي العميق بقوتنا لكوننا أصحاب حق وبزيف قوة الاحتلال وخطاباته على أنواعها بالضرورة سيؤسس للحلقة المغيبة في الصراع وهو الخطاب اليساري المقاوم والواثق والواضح والقوي، في المجتمع العربي وعلى منابر السياسة والاقتصاد والثقافة كذلك.

في الختام لا بد من التذكير ولو على وجه السرعة إن مشروعنا يسعى لطرح فكرة التقدم في مجتمعاتنا، ولكنه يتعامل معها باعتبارها كل متكامل، بنية متعددة الأبعاد، يسار مقاوم بأفق ثقافي تقدمي وعمق اجتماعي .

وين ع رام الله



كنت أجلس مع بعض الأصدقاءِ المقربين في إحدى مقاهي الكولونية الألمانية في حيفا ، حين داهمت مائدتنا

المشبعة برطوبة الصيف القاتلة فتاة ثلاثينية تعمل في أدغال الجمعيات الأهلية التي تركز على الهم الإجتماعي للعباد ، وهي فتاة والحق يقال تحمل وعيا ذاتيا منقطع النظير كما انها لا تتعاطى الا بالفن الملتزم وهي تؤدي كافة فروض الإستماع لمارسيل، وزياد وجوليا إضافة الى سعاد ماسي والهام المدفعي ...وهي لا تفوت للأخير اي حفلة يقيمها في بيت لحم أو رام الله، اقتربت «سراب عفان» من المائدة وقالت باستعراضية لا تجتهد كي تكون مستترة:

- اووف تعبانه كنت برام الله

ملاحظة: مجرد ترديد كلمة رام الله او رميها بالصدفة في اوساط المثقفين في الناصرة وحيفا يشكل مدعاة للفخر ويرسم البسمة والبريق الخاص في عيون الحاضرين

- نيالك شو كنتي تساوي هناك
- كنت عند اصحاب (هذا يعني ان الفتاة نافذة ايضا في اوساط المثقفين في رام الله)
- وكيف كان؟
- بيجنن (اتمنى ان يقول احدهم ان زيارته لرام الله كانت مقرفة)

يتدخل شخص من اصول اعجمية لم يزر الضفة الغربية في حياته ويسأل «سراب عفان» بنبرة انتروبولوجية

- وكيف الوضع الإقتصادي هناك في ظل الإنقسام
- واووو لو تشوفوا شو عايشين المطاعم والقهاوي بتجنن ...حياه ...هناك حياة مش زي هون

تقول احدى الفتيات التي لا تقل وعيا ذاتيا عن «سراب عفان» كما انها تعشق احلام مستغانمي وتصر على تذكيرنا بخيبتنا المتمثلة بعدم متابعة مسيرة مستغانمي بعد «عابر سرير»...الى ان قلت لها ذات عصر وفي ساعة غضب...لقد سئمت من سماع جمل نزار قباني التي ترددها مستغانمي، سئمت وهذا من حقي...

- اه الحياة هناك بتجنن ، مفكرة انقل لهناك

أسأل «سراب عفان»

- حلو ، يعني كل الناس هناك عايشين!
- اه كلهم
- دخلك رحتي عبرونتو ، وسنجريا؟

××

لم أفهم مرة ما سر السحر الراملاوي هذا عند نساءِ الشمال العزباوات منهن وغير العزباوات صاحبات الوعي الذاتي المرتفع ...هل الرجال هناك أجمل أو أكثر فحولة وحضورا من رجال القدس مثلا...أم ان المرافق التي أنشأت خصيصا لرجالات ونسوة السلطة أوهمت هؤلاءِ الفتيات الساذجات أن رام الله هي نيويورك « والكل هناك عايشين» ...فإذا كانت القدس مدينة حقيقية بنسيج مديني واضح ومثير فإن العاصمة البديلة رام الله هي مخيم لل-VIP من السلطة وابنائهم الذين لا يتكلمون سوى الإنجليزية مع انهم يتقنون العربية إضافة الى الوافدين الغربيين من منظمات ال-إن-جي-اوز ويختبيءِ جميع هؤلاءِ في المقاهي والمطاعم المغروسة على تلال لا يمكنك بلوغها الا بالسيارة بسبب الطبيعة الطوبوجرافية العشوائية للمدينة التي كانت مصيف ابى والملك حسين المفضل قبل ان تعيد رياح اوسلو تشكيلها من جديد وتحولها الى مركز سياسي- ثقافي يمارس ابوية لم يطلبها أحد منه. كما يجتهد بخلق رقابة سياسية-اخلاقية –اجتماعية ليس من الطبيعي ان تتواجد في مكان هو اصلا تحت احتلال كبير بحيث يقرر لنا ما هو دخيل على المشهد الفلسطيني مما نكتبه وما هو متناغم مع المشروع الوطني المتهاوي أصلا.

يزدحم مركز مدينة رام الله بأبناءِ المخيمات والبلدات المحيطة كما يكتظ بالفتيات الخجولات بمعظمهن واللواتي يلتزمن بالثياب الشرعية وجميع هؤلاءِ لا يملكون ثمن القهوة أو ستيك الأنتريكوت في مقاهي ومطاعم المحيط بل ان الكبت الجنسي والشعوري هو سيد الموقف هناك حتى انك تكاد تعبيءِ التوتر الجنسي داخل رزمة من القارورات أما عندما تطأ قدماك مركز المدينة فيبهرك الزحام والصخب حيث تعتقد لأول وهلة ان الجادات المشجرة بانتظارك وان شوارع المتاجر والمكتبات لن تنتهي ...الى ان تكتشف انك ما زلت تدور حول نفسك بين المنارة وشارع ركب.

أمجد ناصر يكتب رسالة في الاغتراب

أمجد ناصر - خاص رمّان

منذ منتصف سبعينات القرن الماضي، استقبلت الرواية العربية وافدين - شعراءِ، حاولوا الرواية مرة وانصرفوا إلى شعرهم من جديد، حال سميح القاسم وسعدي يوسف وعباس بيضون، الذي يضيف إلى ما يكتب رهافة عالية. تفرّد من بين هؤلاءِ سليم بركات، الشاعر المجتهد الذي أعطى أكثر من رواية جديرة بالقراءِة.

فيصل دراج

استهل الشعراءِ محاولاتهم، بسيرة ذاتية طليقة، تصافح العالم الروائي كما تريد، مقتربين من جنس كتاب له منظور شعري وملامح روائية، وباحثين عن بقعة تتسع للغة المجاز وتعددية الأصوات. أعطى الشاعر الفلسطيني المتجدد مريد البرغوثي «رأيت رام الله»، منجزاً شهادة وجدانية تؤالف بين الواحد والكل، وكتب عبده وازن «قلب مفتوح» النص النثري القريب من الفرادة، وجاءِ، أخيراً، أمجد ناصر بروايته «حيث لا تسقط الأمطار»، (دار الآداب، ٢٠٠٩) يشكّل نصا عبده وازن وأمجد ناصر إضافة نوعية إلى النثر العربي الحديث، تصالح بين جنسين كتابيين، وتلغي الحدود بين أجناس كتابية متعددة. يتراءى وراءِ هذين النصين، أو فوقهما، عمل محمود درويش الكبير «في حضرة الغياب»، لا بمعنى المحاكاة المبدعة، بل بمعنى توسيع الفضاءِ الكتابي الإبداعي، وإضافة إبداع جديد إلى إبداع سبق.

لا تستقيم هذه المقدمة الصغيرة إلا بقول لدرويش ردّده مرتاحاً: النثر فضيحة الشاعر، كما لو كان في النثر ما يختبر الشاعر، وما يفصل بين شاعر مفترض يعبث بالكلام، وآخر يصوغ العالم بأكثر من مجاز. وبسبب ذلك لا يُقرأ ما كتبه وازن وأمجد ناصر على ضوءِ روايات محفوظ والغيطاني والبساطي وهدى بركات، وغيرهم من الروائيين، إنما يقرأ في نثره المدهش، إذ كل كلمة تتكاثر بظلالها، وإذ في الكلمات التي تصوغ المعنى ما يفيض على الكلمات والمعنى. إنه النثر الجوهري، الذي يفصح عن الخبيءِ في ما يُرى، ويستدعي عين القلب قبل أن يتوجّه إلى «عيون» أخرى، كما لو كان النثر الجوهري يخلق العالم قبل أن يستأنس بعالم موجود.

ما الذي يريد قوله أمجد ناصر في روايته، أو في كتابه «حيث لا تسقط الأمطار»؟ السؤال مبتور منذ البداية، بسبب ذلك «المتبقي العنيد»، الخافق بين صفحات الكتاب، حتى لو تأملها القارئ صفحة صفحة. إنه حديث الروح في كلام، نقرأه ونفهمه ويظل فيه ما يمكر بالفهم بعد انتهاءِ القراءِة. أو أنه الإبداع الذي يُنطق الزمان بالإنسان، مصيراً الزمن إلى إنسان له قامة الجبل وفم المحيط، ومصيراً الإنسان إلى «نثار»، بواباته الأفول والراحل، والمتلاشي والمتداعي والمتغضن، وكل ما جاءِ وارتحل بلا عودة. يبدأ أمجد روايته بكلمات متكسّرة لها جرْس الهشيم: «ها أنت تعود أيها الرجل الهارب من عواقب اسمه أو ما فعلت يداه..». عودة، بعد عشرين عاماً، ووقوف على أطلال الأصوات والروائح، ووجع يخالطه صمت يجعله أكثر اتساعاً. يشكّل مفهوم العودة، الذي تستهل به الرواية، المرجع - الأساس لعلاقات الرواية المختلفة، لأنه النهاية الأخيرة لتلك «الرحلة المضنية»، التي استقبلت شاباً مفتوناً بالوعود، وتركته ركاماً يعالج ما لا يعالج بالكلمات.

تأمل أمجد ناصر، في روايته، اغتراباً مزدوجاً: اغتراب الإنسان عما كانه شاباً، واغتراب اللغة عن تجسير المسافة بين الراحل والمتبقي. وصل وهو يصوغ ما لا يمكن صوغه إلى نثره البديع، الذي يهمّش المسمّيات، ويترك لأصحاب الاختصاص التمييز المدرسي بين الشعر والنثر والسيرة الذاتية والرواية. ولعل مفهوم الاغتراب، أو الغربة عن الزمن وفيه، هو الذي أطلق على لسان السارد الأول بوحاً يحتكم إلى وجع الذكريات، ويزهد بالزمن المستقيم وما يشتق منه. وهو الذي عيّن هذا السارد مجازاً لكل إنسان أرعبه الزمن.

«حيث لا تسقط الأمطار» سيرة ذاتية ورواية، ربما، أو سيرة ذاتية روائية، ربما. لكنها قبل هذا وذاك حوار مفتوح بين الموضوع والإشارة، حيث الرواية موضوع محدد يمتد من بداية إلى نهاية وبينهما «حبكة»، أو حكاية تتوالد في حكايات، وحيث السيرة الذاتية جملة إشارات تفيض على الموضوع، لها لغة أخرى وحيّز واسع لا يقبل التسييج، لأن في «أسرار الروح ما يتجاوز أسوار الصين». يتفرّد السارد بلغته لا بتجربته، وباختيار إشاراته، لأن في الإشارة فردية أخرى. يحيل الموضوع الروائي، عند أمجد، على المكان المتعدد، وعلى شخصيات تلتف وتدور وتسقط في التداعي والأفول، وعلى أزمنة حنونة خشنة مرهقة، تمتد من حلم «الدولة والثورة» إلى زمن تديين الجهل والتكفير المستريح، وعلى «عبرة أخيرة»، بلغة ساحرة، تشهد أنه لا بقاءِ إلا للموت والسلطة المميتة. تباطن الموضوع الخارجي، إن صح التعبير، إشارات السيرة الذاتية المتلاحقة، أو اختناقات الروح المكتهلة، التي تستعيض عن المكان والزمان والشخصيات بأطياف المكان والزمان وما خفق بينها، ذات مرة. فلا مكان للمواضيع والمكان كله لـ «الآثار الحارقة»، ولا مكان للزمان بل لآثاره، ولا موقع للوجوه، فالموقع كله لما أصبحت عليه. وعلى اللغة أن تعيد بناءِ «الآثار»، من دون أن تدري أن لغة الآثار مزيج من حروف وفراغ، ومن صور ترهق الذاكرة وتقودها إلى حيث تشاءِ.

ولعل «سطوة الأثر» على ذاكرة توقظ التذكّر وتخشاه، هو الذي يترك الأمكنة ناقصة، تدل عليها الروائح واختلاج العينين، وهو الذي يبدّد إمكانية الزمن المستقيم، ما دام الزمن يصدر عن خفق الذاكرة لا عن إيقاع النهار. يجعل اختلاط كل شيءٍ بكل شيءٍ الزمن دائرياً، تستريح نهايته في بدايته، إعلاناً عن حضور العدم، أو ترقد بدايته في بدايته، تصريحاً بحلم تلامح وانتهى قبل اليقظة. ليس الزمن الدائري، الذي يحوّل الحياة إلى شظايا، إلا الماضي المستمر، الذي يوحي بحاضر ما هو بالحاضر، فهو رهينة لزمنٍ سبق، ويصادر مستقبلاً فقد دلالته قبل أن يجيءِ. سار أمجد ناصر في «ماضيه المستمر» وصاغه نثراً أقرب إلى الشعر، أو شعراً أقرب إلى النثر، أو صاغه بلغة ثالثة عنوانها: الموهبة التي صقلها الاجتهاد.

سار أمجد ناصر في «ماضيه المستمر» وصاغه نثراً أقرب إلى الشعر، أو شعراً أقرب إلى النثر، أو صاغه بلغة ثالثة عنوانها: الموهبة التي صقلها الاجتهاد

يستطيع قارئ «حيث لا تسقط الأمطار» أن يتعامل معها بمقولة: الاغتراب، إذ الغريب خارج ما أراد أن يكونه، أو بمقولة الانقسام، التي توزع السارد الأساسي، وهو بطل الرواية، على مكان أو أمكنة، وعلى زمنين أو أزمنة، أو على شخصيتين وأكثر السارد في طفولته والسارد في شيخوخته. شيءٍ قريب من ولادة مستمرة يساكنها موت مستمر ... والواضح في الحالات جميعاً هو: النفي، (انتفى الشَعْر لغوياً تساقط) أو ذلك الذي يسقط إذا حان الأجل، أو يسقط قبل أن يتوقع «المنفي» سقوطه.

وضع «النفي اللامتوقع»، في رواية «حيث لا تسقط الأمطار»، مقولة مهيمنة مسيطرة عنوانها: اللايقين، التي تلازم زمناً لا يراهن عليه، ولازمت «ساراداً مسيطراً» راهن على حياته وخرج خائباً. صاغ أمجد ناصر مفهوم اللايقين آخذاً بصيغة المتعدد، إذ التعدد هو اللايقين، بعيداً من الأحادي المطمئن إلى حقيقة أخيرة. ولهذا انقسم السارد، أي تعدّد، إلى شخصيتين وأكثر، فهو قائم في ذاته وفي صبي يشبهه وفي أب يضمه التراب آخذاً بصيغ المتكلّم والمخاطب والغائب، والنحن ربما... لا يتوسل السارد تقنيات توسع أشكال الكلام، بقدر ما يحاول توحيد الشكل والمعنى: كل ما جاءِ كأنه اندثر قبل مجيئه، وكل ما أتى لم يأتِ تماماً، فالحياة في سهولها وجبالها مزيج من حلم وكابوس.

تصدر القيمة الفنية العالية لرواية «حيث لا تسقط الأمطار» عن البنية الداخلية للنص التي تحوّل المواضيع إلى إشارات، والأشياءِ المحددة المعنى إلى فضاءِ لا يقول بمعنى أخير، كما لو كان في «لغة الإشارة» ما يضيف إلى العالم المعيش عوالم محتملة متعددة. تأخذ مدينة الميلاد اسم «الحامية»، التي هي موضوع محدد تحرّر من حدوده، ويأخذ غيرها من المدن أسماءِ مختلفة: «مدينة الشمس» ومدينة رمادية حمراءِ، ومدينة البحر... كأن في اللغة ما يشتق المجهول من المعلوم، وما يضيف إلى المعلوم مجهولاً قابلاً للمساءِلة. وواقع الأمر أن عالم أمجد ناصر، الذي قد يقبل بترجمة مباشرة حسيرة، عالم من الإشارات، يحوّل الواحد إلى المتعدّد، ويصيّر المألوف إلى غريب، ويضيف إلى حزن العالم المديد «حزناً طازجاً»، نشربه ونتسكع فيه ونقف أمام من يصوغه بموهبة لا يعوزها الاجتهاد. إنها اللغة المبدعة التي توسع «الأنا» والعالم، وتعطف الملموس على الرمزي، فيبدو الواقع مرئياً رغم تجويفاته الكاسرة، بقدر ما يتلامح «الإيمان الحديث» مؤجلاً، في انتظار «آثار» لا تقود إلى سراب.

ملاحظتان أساسيتان لا بد منهما: في مواجهة العالم المريض المرفوض الذي يغوي بلغة محايدة باردة، تساوي بين الكلمات ومواضيعها، آثر أمجد ناصر أسلوباً يحتج على العالم ولا يرثيه، تعبيراً عن منظور إنساني يجمع بين

اليـأس والأمل معاً، على رغـم المفارقة العابرة. إضافة إلـى ذلك أنتجت الرهافـة اللغوية، التي تنقض المستقيم المباشر بالمتشظي والمجزوءِ، «تزامنـاً» مدهشـاً، يمحو الحدود بيـن الراحل والوليـد، كما لـو كان زمـن الـروح الجريحة، المفتـوح على جميع الجهات، هو الزمن - الأصل الذي لا يحتاج إلى غيره.

الإنسان هو أسلوبه، داخل الكتابة وخارجها، وفي فضاءِ الشعر والنثر معاً. أبدع أمجد ناصر، الذي أقام حواراً واسـعاً بيـن المواضيع والإشـارات، أسـلوباً يحرّر الإنسـان المنفي من ضيق المكان والزمـان، ويحرّر اللغة من دلالاتها المسـتقيمة، منجزاً ما «يحرّر الفكـر» ولا يحرّره، فوراءِ كل رغبة منطفئة رغب مشـتعلة، وعلـى ركام كل مدينـة فاضلة تتخايل مدينـة جديدة. جمع في نصـه الكبير، الذي رصد رحلـة فردية وجماعية معاً، بين سـارد هادئ النشيج وجمع من الأحياءِ والأموات، وبين تجربة فرد وسـمات مرحلة. ما العلاقة بين الجنس الكتابي والأسـلوب؟ هذا هو السؤال الذي تطرحه كتابة جديرة بمكان لها في «مكتبة الإبداع».

عن الحياة

حيث لا تسقط الأمطار.. روايته الأولى وكل ما كتبه في حياته ليس إلا رواية كبيرة أمجد ناصر: اقتفيت رحلة عوليس لأنها رحلة التيه التي يعيشها المثقف العربي

«حيث لا تسـقط الأمطار» رواية هي الأولى للشاعر الأردنـي أمجـد ناصـر صـدرت حديثاً عـن «دار الآداب»، ولقيـت فـور صدورها، مقاربـات نقدية قيّمة. ناصر في خوضه الروائي، يرغب في توسـيع حدود تعبيره الخاص، الأمـر الذي يُقصّر عنه ربما، الشـعر بما له من طبيعة اختزالية وإشـارية. مزيج من حضور شـبحي لسيرة شخصية مع توظيف مُتقن لشخصيات مختلقة اسـتدعاها الخيال، الى أحـداث في خدمة العمل رغـب ناصر من خلالها مجتمعـة، إضافة جديد إلى عالم الرواية العربية. عن جديد ناصر كان لنا معه هذا الحديث:

حاورته لجريدة السفير: عناية جابر

هل على كل شاعر أن يكتب رواية، هل هذا أمر لا بد منه؟

هناك من يقول إن النثر غواية الشـعراءِ وربما حـدث العكس أيضاً، لكني لـم آت، في كل حال، إلى الرواية من القصيدة مباشـرة، فقد وضعت، كما تعرفين، نحو أربعة كتب في أدب الأمكنة (أو ما يسـمى «أدب الرحلة») وهذه كتابة لا تختلف كثيـراً، من حيـث بعض الإجـراءات السـردية والعوالـم، عـن الرواية بوصفهـا عمـلاً تخييلياً. يمكنـك أن تقولي إنني تدربـت طويلا في النثر والسرد المباشرين، إلى جانب وجود السرد في أعمالي الشعرية، حتى أن أحد أعمالي يتخذ من السرد عنواناً ومادة له هو «حياة كسرد متقطع»، إضافـة الـى عملـي الشـعري السـردي الأخير «فرصة ثانية». ليس هناك شـاعر، على ما أظن، لم يجرب شكلا من أشكال السرد أو الذهاب المباشر الـى النثر، كمـا أن هناك كثيراً مـن الروائيين، في الغـرب على الأقـل، بدأوا شـعراءِ أو لهم كتـاب أو أكثر في الشـعر، هذا عدا عـن مرونة الحدود اليوم بين الأجناس الأدبية.

توسيع الحدود

مـا الذي يمكـن أن تقوله الرواية ولا يقوله الشعر؟

أعتقـد أن كتابتي للرواية تتعلـق برغبة في توسـيع حـدود التعبير الخاص بي. كتابة عالم ربما لا يستطيع الشـعر، بما له من طبيعة اختزالية واشارية، الاحاطة به علـى هذا النحـو العريض. هناك سـرد في الشعر، هناك يوميٌّ وتفصيليٌّ وهناك موقف من العالم وهنـاك موضوعات لكن حدود القصيدة، على هذا الصعيد تحديـداً، مختلفة عن الرواية بما هـي إطار فضفـاض. وعندمـا أتحدث عن توسـيع حدود التعبير وبسطه على نحو عريض فأنا أفترض شـيئا من توسيع حدود التلقي. هذا مجرد ظن ولست متأكداً تماماً من وجاهته.

هذا عملك الروائي الأول، هل كتبتهُ لرغبتك في بناءِ روائي مُحكم، أم تركت للسرد أن يأخذك ويتشكل كيفما يشتهي؟

لا، لم أترك للسـرد أن يأخذني حيث يريد. فأنا لا أكتـب على هذا النحو. كانـت لدي رغبة في كتابة عمل روائي ذي بنية خاصة. واشتغلت على هذا الأسـاس لكن ذلـك لا يعني انني اشـتغلت بالمسطرة والفرجار، لقد تدفق السرد في أكثر مـن اتجاه في حدود الإطار العـام للعمل. كانت لدي فكرة عامة عن الرواية عندما بدأت العمل عليهـا ثم راحت تتضح حدودهـا ومقاصدها مع تقدم العمل أكثر فأكثر.

إلـى أي حـد اسـتخدمت سـيرتك الذاتية في روايتك؟

سيرتي الشـخصية حاضرة على نحو شبحي في الروايـة. هناك خيـط واحد، ربما، من سـيرتي الشخصية اسـتثمرته في كتابة الرواية، لكن من لـه إطلالة علـى سـيرتي الشـخصية يعرف أن معظـم شـخصيات الرواية وأحداثها ليسـت لها علاقة بشـخصي ولا بسيرتي، معظمها متخيل أو مختلـق. لكن الكاتب، في هذا النـوع من الكتابة، لا يمكن أن يفـر، نهائياً، مما عرف وخبر. فنحن، في نهاية المطاف، نكتب معرفتنا وخبراتنا، وهذه واحدة من مميزات الرواية، فهي تتسـع لشوارد عديدة. هناك كتاب روائيون عظام لم يفعلوا شـيئا سوى كتابة حياتهم وخبراتهم المباشرة. مـاذا تسـمين «البحث عن الزمن المفقود» لبروست؟ كيـف يمكـن أن نفصـل الشـخصي عـن العـام فـي روايات غالب هلسا؟ هذان مجرد مثاليـن على اختلاط الخـاص بالعام والشـخصي بالموضوعـي. ما أرغب في قوله، هنـا، والتأكيـد عليه، أننـي لـم أكتـب سـيرتي الشـخصية، لو أردت كتابة سـيرة ذاتية لفعلـت ذلك بطريقة مختلفة كلياً.

فليست الكتابة الروائية، كما أفهمها وأفضلها، ثرثرة لغوية وركاكة في التعبير بحجة قولها لليومي والمعيش والعاديّ، ألا يمكن أن ينكتب اليوميّ والعاديّ بلغة منضبطة ودقيقة؟

نزع الألفة

أول مـا يخطـر فـي بـال مـن يقـرأ روايتـك اسـتخدامك ضمير المخاطب، لمـاذا لجأت الى هذا الضميـر النادر في السـرد الروائي تقريبا؟ هل للأمر علاقة بالشعرية التي تريدها للرواية؟

لقـد اخترت ضميـر المخاطب لنـزع الألفة عن فعل السـرد على حد تعبير دارس للسـرديات يدعى بريان ريتشاردسـون. واسـتمراراً أقول إن الأمـر يتعلق، ربما، بفتح آفاق جديدة للوعي وإضفاءِ طابع درامي على الشخصيات والأحداث. كتبت قسما معتبرا من هذه الرواية، في البداية، بضميـر الغائب فلم أجد الوقع الذي أبحث عنه. لقد اسـتخدمت هذا الضمير في كتابي «فرصة ثانية»، الذي هو بمثابة سـرد شعري، وأعطاني نتائـج أرضتني. وعلي أن أشـير إلى انني كتبت الرواية و«فرصة ثانيـة» في فترة متقاربة فظل إيقاع ضميـر المخاطب ملازما لي، وقد لاحظت خالدة سـعيد تداخل الشعري بالحكائي في نص «فرصة ثانية» من دون أن تعلم أنني كنت أكتب روايـة. قد يكـون هذا أحد الأسـباب، لكن ليس للأمر علاقة بمنسوب الشعرية ولا بفائضها. ليس في الرواية شـعر، بالمعنى الدارج للكلمة، بقدر مـا فيها، على حـد تعبير الياس خوري، شـعرية قادمـة من انضباط لغوي وسـردي يقتصد حينا ويسترسـل حينا آخـر، لكن الاقتضـاب له الغلبة علـى ما أظـن، فأنـا لا أطيـق الثرثـرة اللغوية والصـور الطائشـة والمجـازات المرسـلة على عواهنها، وهذا ليس ضد ما هو روائي، فليسـت الكتابـة الروائية، كمـا أفهمها وأفضلهـا، ثرثرة لغويـة وركاكة في التعبير بحجـة قولها لليومي والمعيـش والعاديّ، ألا يمكـن أن ينكتب اليوميّ والعاديّ بلغة منضبطة ودقيقة؟

ليست حدوتة

لكن هناك من يرى ان الرواية اكثر انبسـاطا في علاقتها باللغة والعالم على أسـاس صلتها بالواقع وهي بذلك تختلف عن القصيدة؟

الانبسـاط لا يعني الثرثرة والركاكة. نحن بذلك نحدد لغـة حاكمة للعمل الروائـي من الدرجة الثانية، من يكتب روايـة بركاكة لغوية وتعبيرية يفعـل ذلك لأن لغته ركيكـة ومهلهلة، ليس لأنه يرغـب في الاقتراب من الـكلام اليومي والامور العادية، الرواية عمل فني، عمل يسـعى لإنشـاءِ عالم ولا يمكن انشاءِ عالم او فهم عالم بلغة ركيكة. هذا لا يعني أن تكـون الرواية ذات لغة معجمية أو متقعرة، هذا اسـتعراض أو ادعاءِ مزعج في أي نـوع أدبي. الرواية ليسـت بالضـرورة نثرا يوميـا مترهلا مرسـلا بـلا ضوابط حتـى عندما تستثمر إمكانات العامية والكلام اليومي وتخوض في النافل والمهمل، كما أنها ليست وصفا خارجيا للعالـم ولا هي حدوتة تـروى، لقد تجاوز تاريخ الرواية كل ذلك على ما أظن.

هنـاك ملاحظة أخرى تتعلق بتجهيلك لأسـماءِ الأمكنـة أو إطلاق أسـماءِ أخرى عليها ليسـت متداولـة مثـل الحاميـة، المدينـة المطلة على البحـر، المدينة الرماديـة والحمراءِ إلخ.. ما هو تفسيرك لذلك؟

لعـل جوابي موجود فـي الرواية نفسـها حيث يتحـدث بطلهـا، أو شـخصيتها الرئيسـية، عن رغبتـه في التحرر مـن الأسـماءِ، بوصفها نقاط ارتكاز اكتشف كم هي هشة وغير مجديـة. لـم أخطط، فـي الواقع، لهذا التدبير، جاءِ بمحض الصدفة واعتمدته فـي كل الرواية تقريبا. لعله نوع من المباعدة عن الواقع الفعلي وربما محاولة لتكثيف هذا الواقع أو التعـرف إليه، لكن ليس من خلال شـاخصات جاهـزة، أو لعله محاولة لإعادة تسـمية بعض الأشياءِ بطريقة مختلفة. كما أنني لسـت كاتبا واقعيا رغم انخراطي التـام فـي شـؤون الواقـع مـن خلال عملي في السياسـة سـابقا، ومواصلة اهتمامي بالشـأن العام عبـر مقالاتي او عملـي الصحافي. ليست هناك وصفة واحدة لكتابة الواقـع، هذا عدا عـن كون الواقع أكثر مراوغـة ومكراً مما نتصور ومما يمكن للكتابة أن تلقي القبض عليـه، للواقـع وجوهـه المتغيرة والمتعـددة تعددا يصـل الى حد الاستحالة. أن نكتب الواقع لا يعني بالضـرورة أن نفهمه أو أن نقدم خدمة فكرية وابداعية في فهمه.

هنـاك ملامـح اقتفـاءٍ لرحلـة عوليـس فـي الروايـة: الرحلـة المتشعبة، الزمن نفسه، محاولات العودة الفاشـلة، الندبة، رولى وبنلوبي، هل هذا مقصود؟

كان عنوان الرواية حتى قبل شهرين من طباعتها هو «ندبة عوليس». هـذا يعني أن هناك اقتفاءٍ أو اسـتثماراً للهيكل العام للرحلة، فليس صدفة فعـلاً أن يكون زمن الرحلة عشـرين عاماً، وأن تكون علامة الشـخصية الرئيسـية هـي الندبة، التي لها شـكل صليب على بطنه، وأن يكون ثمة شـبه بين «رولى» الشخصية النسـائية الرئيسية وبنلوبـي خصوصاً من حيـث الانتظـار. الرحلة العوليسية دخلت في عدد لا حصر له من الأعمال الأدبية بوصفها نموجـا للرحلة الكلية، رحلة التيه ومحـاولات العودة المضنية إلى الوطن. المثقف العربي، فـي عصر الأنظمة الطـاردة لمن يفكر فيها، عاش رحلة تيه تشـبه رحلة عوليس، حيث الرحلة تمتد وتمتد، والتيه يتسـع ولا تلوح إيثاكا عبر الأمواج المتلاطمـة. لقد غيرت العنوان بناءِ علـى نصيحة من دار النشـر وبعـض الأصدقاءِ الذيـن اطلعوا على مخطوطة الرواية ورأوا فيها مباشرة وإحالة على عمل شائع.

هل تتفق مـع القول بوجود تشـابه بين روايات المثقفيـن العـرب المنفييـن أو المقيمين خارج أوطانهم؟ وهل يمكن الحديـث الآن عن رواية منفى؟

كتابـة المنفى سـتظل موجودة، بصـرف النظر عـن تغير الظروف السياسـية، فالمنفى، بالمعنى الفلسـفي والوجودي، أعمق وأكثـر مرارة من المنفـى الـذي يفرضه ظرف سياسـي عابر. قد لا تكـون الظروف السياسـية الراهنـة في العالم العربي وميل معظم الانظمة الى الانضواءِ الكاذب في عقيدة حقوق الانسان مماثلة لما كانت عليه فـي عقـود السـتينيات والسـبعينيات حيث زج مئات الكتاب والمثقفين في السـجون أو اجبروا علـى مغـادرة بلادهم، لكن هذا لا يعني سـيادة أدب عكـس المنفى إذا جـاز التعبير، فالشـعور بالاغتراب بالمعنى الفلسـفي بل والحياتي سـائد في الكتابة العربية سواءِ كانت في داخل الأوطان أم خارجها، بل لعله سـائد فـي كل كتابة أصيلة.

من يريد معرفة خصائص كتابة المنفى عليه العودة الى تأملات ادوارد سعيد على هذا الصعيد. مع ذلك هناك من يرى أن الكتابة هي، بحد ذاتها، تعبير عن منفى أو ممارسة للمنفى. لا أتذكر الآن من هو الكاتب أو المفكر الذي تحدث عن الإبداع بوصفه ممارسة الأقلية أو إنتاج الأقلية، وهذا يفتح على منفى داخل اللغة نفسها. من الطبيعي أن تكون كتابة المثقفين العرب المقيمين في الخارج، سواءٍ في أوروبا أم في أميركا، متشابهة نظرا إلى تشابه ظروف خروجهم من أوطانهم وعيشهم في مجتمعات جديدة لم يتمكنوا من الانخراط فيها تماما.

تداخل الكتابة الإبداعية عندك موجود في الأساس في أكثر من نتاج لك، في الشعر كما في الكتابة الذاتية وفي تلك التي تدوّن فيها أسفارك وعلاقتك بالأمكنة. هل تريد من روايتك «حيث لا تسقط الأمطار» تسجيل نقطة حاسمة لصالح اكتمال، إذا صحّ التعبير، كتابتك على تمام الأصناف الإبداعية؟

لست هاوي جمع طوابع ولا باحثا عن أرقام قياسية. منذ وقت طويل اقتنعت بتجاور الأجناس الأدبية وتداخلها رغم السمات الخاصة لكل جنس أدبي. هذه القناعة جعلت فعل الكتابة عندي هو الأساس. ومع ذلك فالأمر يتعلق كما قلت من قبل برغبة في توسيع حدود التعبير. هناك موضوعات وقضايا يمكن أن تنكتب في القصيدة وهناك ما يمكن أن ينكتب في أدب المكان أو الرحلة، وهناك ما هو مطرحه اليوميات أو المقالات أو حتى الشذرات. عملي في الصحافة جعلني على تماس مع طيف واسع من أشكال الكتابة، لم أختر كتابة المقالات ولكن كان لا بد لي أن أكتب مقالات، لأنها تضمن التعليق على الشأن العام بالمعنى المباشر، ولكن حتى في كتابتي للمقالات وجدتني أسحب معي مفردتي وأحيانا أسلوبي في كتابة القصيدة. كتابتي لهذه الأشكال الكتابية التي تبدو مختلفة، تنطلق عندي من منطقة واحدة تقريبا، غير أن هذا لا يعني أنني نجحت في كل ما كتبته وجرّبته. تنتابني، أحياناً، رغبة في اللعب، لكن ينتابني أحيانا أخرى شعور بالندم على تسرعي في النشر، لأنني أكتشف، مثل بطل روايتي، أن لهذه الكتابات التي تسرعت في نشرها متفرقة لحمة سرية واحدة لا تتبين لي إلا بعد حين، مثل أحجار الجكسو المتفرقة التي تضمر خطتها، أو شكلها السري الذي لا يتضح إلا عندما تضعه يد ماهرة، أو بصيرة، في موقعها الصحيح. كل ما كتبته، وربما ما سأكتبه، عبارة عن أجزاءٍ متفرقة ومبعثرة، أحياناً، لرواية كبيرة، أو لكتابة هي أمّ كل الكتابات عندي، الكتابة النهائية لخبرتي وتجربتي وزمني وشهادتي عليه. لكن هذا لا يتضح لي في حينه ولست نبيهاً، على ما يبدو، كفاية لأرى هذا الجسد وهو يحاول استجماع أطرافه المشتتة.

سحر خليفة توقع فلسطين في مجاز العشق

تستمر سحر خليفة منذ أربعة عقود، في كتابة «رواية فلسطينية»، آخذة بمعادلة قلقة، تساوي بين تحرّر المرأة وتحرّر فلسطين، كما لو كان القمع الذكوري صورة أخرى عن الاحتلال الإسرائيلي. وعلى رغم معادلة، لا تستقيم إلا بشيءٍ من المبالغة، أنجزت سحر أكثر من عمل روائي مميّز: «مذكرات امرأة غير واقعية»، المصاغ بنثر عامي خصيب مثير للدهشة، و «الميراث»، الرواية الفلسطينية الأفضل، بعد رحيل الثلاثة الكبار (غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا وإميل حبيبي)، وقبل ظهور حسين البرغوثي، الذي كتب روايتين تتاخمان الندرة، ورحل. وسواءٍ كان هذا الحكم دقيقاً، أو يفتقر إلى شيءٍ من الدقة، فإن عملها الأخير «حبي الأول» يمنحها مكاناً مميزاً في تاريخ الرواية الفلسطينية، ويعيّنها صوتاً روائياً عالياً، ذلك أن «حبي الأول» (عن دار الآداب - بيروت) صدفة سعيدة من صدف الكتابة الفلسطينية.

فيصل درّاج

دأبت سحر، حال كثير من الروائيين العرب، على ترجمة أحوال السياق إلى رواية: ففلسطين الموحدة تحت الاحتلال، بعد ١٩٦٧، روايتها، وللانتفاضة الأولى رواية موازية، ولعثار «أوسلو» الذي لا ينتهي حكايته الكبرى: «الميراث»، التي رفعت الواقع المهزوم إلى مقام الكابوس، وللركام الذي جاءت به الانتفاضة الثانية صورته الكتابية، كتبت سحر رواية تصف المعيش وتحاوره، ولا تضيف إلى الفلسطينيين هالة مستعارة، وإن كان في موضوع «المرأة المقموعة» أسئلة متطايرة. غير أن السيدة الروائية، التي كتبت عن مكان عرفته وعاشت فيه (نابلس)، آثرت في عملها ما قبل الأخير «أصل وفصل» الارتداد إلى الوراءِ، فلسطين في ثلاثينات القرن الماضي، باحثة عن جذور خلل قديم، وآثار بطولات تساقطت في الطريق. ومع أن الرواية الجديدة اكتفت بعنوانها، من دون إضافات، فهي امتداد للرواية التي سبقتها، أو لجزئها الثاني، الذي يتناول نهايات الثورة الكبرى ١٩٣٦- ١٩٣٩، ويتقدم إلى الأمام عقداً من الزمن، حيث «النهايات» تنفتح على ضياع فلسطين. يذيب الجزءِ الثاني، كسابقه، الوثيقة التاريخية في المتخيل الروائي، ويستولد ما شاءِ من الصور، مازجاً بين شخصيات متخيلة وأخرى حقيقية، عاشت ومحاها الموت وصيّرها مادة للكتابة. بيد أن ما يميّز الجزءِ الثاني هو ذلك الشجن المتصادي الذي يوجع الروح، راثياً جميلاً مضى، وذلك العشق لمخلوقات فلسطينية تلامعت، ذات مرة، ووأدتها الخيبة. إنها فلسطين الأخرى، المنبعثة من «وثائق» لا يميل إليها المؤرخون، والمتجسّدة، ذات مرة، في بطولات مجهولة، أو في أبطال «فقراءِ الأصول»، لا يعرفون الألقاب، أو اقتربوا منها وقذفوا في عيونها الغبار.

خلقت الروائية، وهي تصالح بين الجمال والموت، فضاء روائياً مركب العناصر، ينتشر فيه المنسي والمنطفئ والمغترب والراحل والمرض والشيخوخة، وفيه مكان واسع للورد والموسيقى والشعر والشباب والوفاءِ وجمالية العشق في كل الأزمنة.

إذا كانت في كل سرد روائي للتاريخ «وثائق» تذاب في العلاقات الروائية، فما هي وثائق سحر خليفة، التي تبدّلت من لغة أولى إلى لغة ثانية لا تفتقد الأريج؟ الوثائق متعددة: الشخصيات الحقيقية المعروفة الأسماءِ، التي قاتلت من أجل فلسطين ورحلت، وبسطاءِ البشر الذين امتدّوا في «قادتهم» وامتدّ القادة الصادقون فيهم، ومشوا إلى الخسارة والموت البطولي: عبدالقادر الحسيني المثقف المتمرد والكيميائي اللامع، الشاعر الفنان الذي يعشق غيره ويعشقه الصادقون، ويحكم عليه بالموت «موظف عربي» عالي المقام، يريد «تحرير فلسطين» بعد فناءِ أهلها... كشفت سحر خليفة، معتمدة وثائق حقيقية، للمرة الأولى، عن خصوصية هذا البطل، الذي تهمّشه الكتابات الرسمية، وينظر إليه ما هو «رسمي» باستخفاف كبير. إنه، وكما عبدالرحيم الحاج (أبو كمال)، صورة عن تاريخ شعبي فلسطيني، يهمله «المؤرخون» ويمسح عنه الإبداع الأدبي الحقيقي الغبار. وإلى جانب صور «الأبطال المهزومين»، وما يشتق منها من مخلوقات متنوعة، يحضر «الزمن التاريخي» في وقائعه الأساسية، منذ نهاية ثلاثينات القرن الماضي وصولاً إلى اليوم سائراً، في فجائعه المتتالية، من سقوط فلسطين، كجغرافيا، إلى مأزق «فكرة فلسطين»، التي جدّدها الكفاح وقوّضها العبث. وهناك «وثيقة المكان»، الممتدة من نباتات حفظتها الذاكرة وقرى متوارثة دارسة، إلى ركام راهن يحتضن البشر والذكريات و «المسالخ» والسجون،... غير أن الوثيقة الأكبر، التي صاغتها الروائية بجمالية عالية ماثلة في «الحاضر المستمر» الذي يماثل بين أزمنة فلسطينية مختلفة توزّع عليها، ولا يزال، حصار مجتهد متجدد العافية و «تخلّف نشيط» يهزم الزمن ولا يهزمه الزمن، وبطولة فلسطينية تأتي وتذهب، وإن كان الركام الراهن أربك المعايير كلها.

جمعت الروائية «وثائقها» وأنطقت وجهاً ماضياً من وجوه فلسطين، وجهاً جميلاً راقداً بعيداً، أقرب إلى الحلم والاحتمال. أيقظت سحر خليفة أطيافاً نائمة، موحدة بين الشجن والجمال والمساءِلة، مطمئنة إلى قدرة الجميل على محاكاة القبيح وطرد الكوابيس. ولعل هذا المنظور، الذي يؤمن بالحق ولا يخذل الأموات، هو الذي وضع في عملها عناصر فنية غنائية، تقترب من «الغناءِ المهموس»، ومن بوح مجروح فرح تخالطه الدموع. فالسارد الأساسي امرأة وحيَدة تقارب السبعين عاشت حيث أرادت، وعادت إلى «بيت العائلة» المهجور في فلسطين حيث لا أحد إلا آثار الخراب، و «أوراق منسية»، سجّل فيها فلسطيني نجيب «وقائع حقيقية» وانطفأ، وبقايا ياسمين وأغنيات وشغف بالرسم وكثير من الحصار. استعاد السارد «التاريخ المنقضي» متكئاً على ذاكرة مزدوجة: ذاكرة ذاتية تضيف إلى الزمن التاريخي أشياءٍ من زمن الروح، ففي الماضي أصداءِ عشق قديم، وفي الماضي المستمر حكايات الأهل، أو حكاية «الأصل القديم»، الذي مهما غفا يظل يقظاً. و «ذاكرة مكتوبة» تركها مثقف نزيه، عرف العشق والسياسة ومارس القيم، والتحقق بنداءِ قلبه ورحل إلى بيروت. صاغ السارد قوله من عناصر الجمال والموت، إذ للموت نصيبه الذي لا ينازعه فيه أحد، وإذا الجمال يهوّن من الموت ويصاحب مبدأ الأمل. خلقت الروائية، وهي تصالح بين الجمال والموت، فضاءٍ روائياً مركب العناصر، ينتشر فيه المنسي والمنطفئ والمغترب والراحل والمرض والشيخوخة، وفيه مكان واسع للورد والموسيقى والشعر والشباب والوفاءِ وجمالية العشق في كل الأزمنة.

قرأت الروائية تاريخ فلسطين في تاريخ القيم، لا في ثنائية النصر والهزيمة، ذلك أن الصادق المهزوم منتصر رغم هزيمته، وأن البنادق من غير قيم قطع من خشب. واجهت سحر خليفة الحاضر المستمر، كما يفعل الإبداع الحقيقي بفكرة الجمال ومبدأ الأمل، اللذيْن يجعلان من الفلاح البسيط قائداً حقيقياً، لا يعرف البلاغة ولا يكثر من الأسئلة. عثر المعنى الروائي على ما يوطّده في مقولتين فنيتين أساسيتين: التماهي المتعدد الطبقات، الذي يحوّل الكل الجميل إلى واحد جميل، ويوزّع المفرد الجميل على الأزمنة والبشر والأمكنة: تتماهى الساردة، التي قاربت السبعين، بالبيت الجميل القديم العابق بالذكريات والذي يحتاج إلى ترميم، وبالعائلة النجيبة المنقضية، التي احتضنت مقاتلاً نزيهاً ومثقفاً وطنياً حداثياً وجدة متديّنة مملوءة بالبصيرة، وبطبيعة فلسطين المنسوجة من الخضرة والمحبة، وبالمثقف المقاتل الذي زهد بعائلة تقليدية، وبروح «صاحب الأوراق»، الذي يقود خطاها إلى ماض كريم يلتبس فيه الضوءِ بالعتمة،... وما التماهي إلا الذاكرة الساردة، التي تمحو المسافة، بالمعنى الروحي والقيمي والجمالي، بين المرأة السبعينية والشخصيات الحية في ذاكرتها، والتي تجمع الكلام المختلف وتطلقه في كلام واحد لا تنافر فيه. ولهذا لا تبدو السيدة الساردة، أو السارد الأساسي، شخصية في شخصيات، بل شخصية واحدة موحدة متعددة الطبقات، تحمل في طياتها وقائع من فلسطين، اجتهدت كثيراً وخانها المسار. أو أنها ذاكرة الأمل، التي يحتاجها المحتاجون إلى الأمل، أو أنها، بلغة أخرى، صواب الكتابة، ذلك أن الذي يكتب عن خطئه مرتين يضعف قوة الخطأ القادم.

اشتق السرد الذكي من التماهي المتعدد الطبقات مقولة فنية موازية عنوانها: تبادلية المواقع بين الشخصيات الروائية، التي يوحّد الجمال بينها كلها، ويجعل منها مرايا متقابلة، تعكس كل منها وجهها الشخصي والوجوه الحاضرة والغائبة معاً. إنه الكل المتماثل الأجزاءِ، الذي شاءته روائية ترى الجمال في فلسطين وتهمش نقيضه، أو أنها تلك الأجزاءِ اللامعة المحتشدة في أرواح تعشق المحبة والوطن والغناءِ. ولهذا تختلف الفتاة عن أمها، قبل معرفة أسرارها، وتشاركها عشقها بعد تبدّد الأسرار، وتبتعد عن خالها، قبل قراءِة «الأوراق»، وتعود وتلتحف به

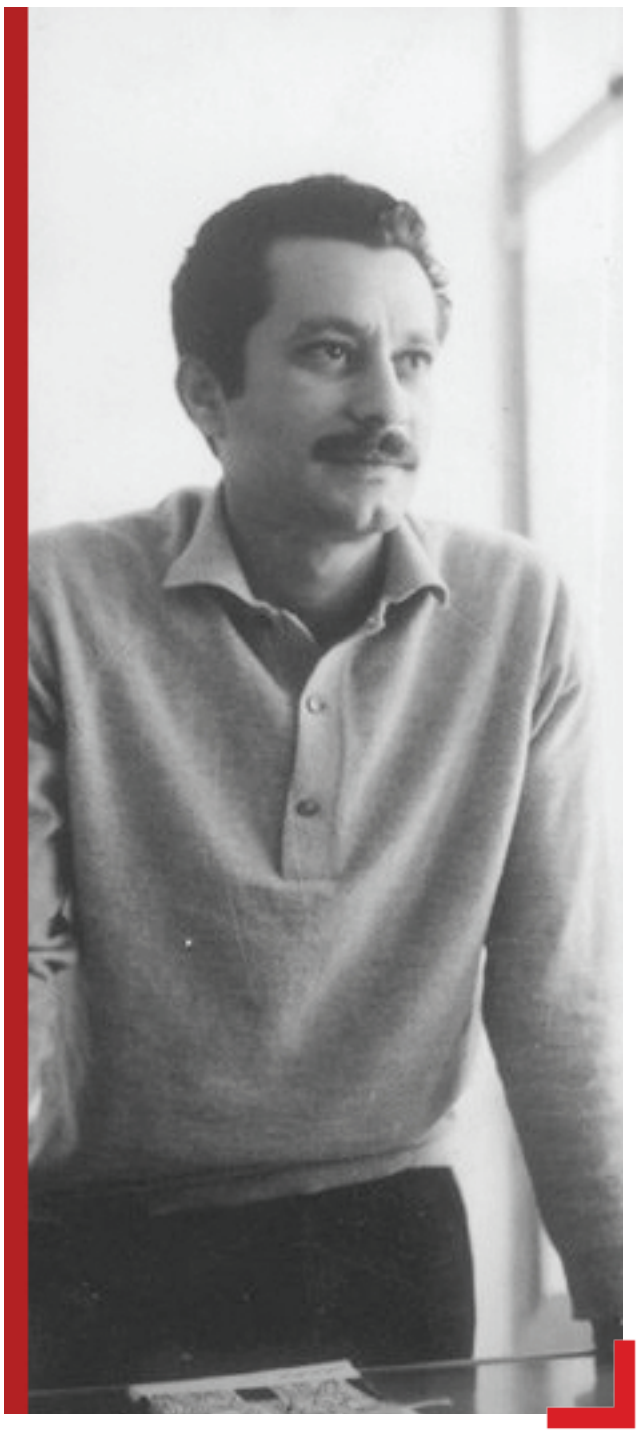
بعد قراءتها، وتنسى حبها الأول أو تكاد، وتحنو عليه، لاحقاً، بعد بوح صادق طويل،... وما يوحّد الجميع هو العشق: الابنة لها عشقها القديم، والأم عاشقة إلى حدود التلف، والخال الأول عاشق لامرأة تعشق زوجها وأخوتها الراحلين، وللخال الثاني عشق لا شفاءٍ منه، ولفتى «الحب الأول» عشق يساكنه منذ زمن قديم،... ومع أن العشق يبدو وجوداً مستقلاً لطيف الصوت والحركة، ينصاع اليه الكل بشوق لا اقتصاد فيه، فإن العشق الحقيقي هو المعشوق الأول: عبدالقادر الحسيني، الذي يجسّر المسافة بين الشخصيات جميعاً، تناجيه ويصالحها، وتقتفي آثاره، في حياته وموته، ويتصادى صوته، عالياً، في أزمنة آفلة، وفي أزمنة قابلة للرجوع، كما لو كان فلسطين كلها، قبل أن يتعثّر في «معركة القسطل» ويمضي.

يتوزّع المنظور الذي حكم رواية سحر خليفة «حبي الأول» على أربعة عناصر على الأقل: فكرة التاريخ التي تعد بمحاكمة عادلة وتنسى ما وعدت به، وفكرة الزمن القائمة على اتصال وانفصال، يدفع الإنسان إليهما دفعاً ويحرم من الاختيار، والزمن النفسي الذي يعيش «الزمن الخارجي» ويعيد صوغه ممزقاً، مشتتاً، متطايراً. ولهذا تستعيد الساردة حياتها في إيقاع متقطع، ينوس بين ماضٍ لا يستعاد وحاضر غير مرغوب، تعبيراً عن «التداعي المستبد»، الذي يهدم الجسد ويدع الذاكرة في مكانها. بيد أن كل هذه العناصر تذوب كلياً في مرجع أساس هو: الأصل، بالمعنى النظري، الذي هو مبتدأ زمني مبارك، يبدأ جميلاً وينتهي جميلاً، وإن وقع عليه في منتصف الطريق بعض المرض. ولهذا يرحل عبدالقادر الحسيني ويُستأنف في أولاد ينتسبون إليه يظهرون، فجأة، في نهاية الرواية. وهذه الاستمرارية البيولوجية، التي تعلن عن معنى الحياة، هي التي تعطي الأنثى مكانها المتميز في الرواية، فهي: العاشقة والمقاتلة والأم وصاحبة الرؤيا والبصيرة. تجسّد ذلك في شخصية «حسنا» المتفردة، التي تذكّر بشخصية «الفارعة» في مسرحية سعد الله ونوس: «الاغتصاب». إذا كانت جمالية المرأة في أمومتها، فأين هي جمالية الساردة، الفنانة التي ترسم ولا تنجب الأولاد؟ يأتي الجواب من معنى الفن، الذي يضيف إلى المعيش حياة أخرى، أكثر كثافة وعمقاً وجمالاً.

في رواية «الميراث»، أضافت سحر خليفة جديداً نوعياً إلى مسارها الروائي، وفي «حبي الأول» تصل إلى أفضل أعمالها، مستعيدة أطياف فلسطين، التي كانت، بإتقان جميل، لم تعرفه الرواية الفلسطينية إلا نادراً.

عن الحياة

' إن أمامي عمراً أريد أن أدركه قبل أن يطيرٍ' في غيابه الحاضر: غسان كنفاني.. سينمائيا!



كان غسان كنفاني قاصاً، وروائياً، وفناناً تشكيلياً، وكاتباً مسرحياً، وناقد أدبياً، وباحثاً ودارساً، وكاتباً سياسياً، وصحافياً.. أيضاً..

فلماذا لم يقترب من السينما؟..

لا شك في أن غسان كنفاني شهد بدايات السينما الفلسطينية، التي كانت تنمو في كنف مؤسسة الثورة الفلسطينية، التي كان غسان أحد رجالاتها.. ' ألم يكن عضواً في المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين؟..'!.. وربما كان غسان أحد قيادات الجبهة الذين التقوا، ذات وقت، لمشاهدة فيلم ' نهر البارد' التجربة السينمائية الأولى والمميزة، التي أنتجتها الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، بإخراج العراقي قاسم حول، عام ١٩٧١.

بشار إبراهيم

كان فيلم ' نهر البارد' تجربة سينمائية مميزة، ومثيرة، إذ أن المخرج قاسم حول، القادم من العراق محملاً برؤى وأفكار، وطموحات سينمائية، أراد من خلال هذا الفيلم تبيان أهمية وقدرة النص السينمائي على القول والتعبير!.. وأن يضع تلك التجربة بين أيدي قيادة الثورة الفلسطينية، فاختار الحديث عن المخيم الفلسطيني، وعن دور المخيمات واللاجئين، في المعاناة والثورة، على السواءٍ.. ومن المعروف أن المخيمات واللاجئين كانت الهم الذي يشغل غسان في القصة والرواية.. فهل لم تحرّك تلك التجربة السينمائية شيئاً في اهتمامات غسان نحو هذا الفن الجديد في الميدان الفلسطيني؟..

غسان كنفاني، الناطق والمسؤول الإعلامي، والمتحدّث بطلاقة بأكثر من لغة، عرف مهمة الجلوس أمام الكاميرا السينمائية، الوسيلة الوحيدة تقريباً، التي كانت تسجل المناسبات الفلسطينية، خاصة المؤتمرات الصحافية، والبيانات السياسية، والانطلاقات الفصائلية.. فلماذا لم تقدر تلك الكاميرا السينمائية على إشعال نار الغواية في جوانحه، وتدفعه إلى التعامل معها أكثر من الشكل ' البروتوكولي' المرتبط بمهمة، وطبيعة عمل، لا بد منه؟..

غواية السينما!..

المثير في الأمر، أنه منذ العام ١٩٦٨، وكان غسان قد أنجز غالبية أعماله الروائية والقصصية، بدأ الاتجاه الملفت للتعامل، فلسطينياً وعربياً، مع القضية الفلسطينية، من خلال فن السينما، ففضلاً عن ولادة سينما الثورة الفلسطينية، ظهرت في لبنان أفلام أنطون ريمي ' القدس في البال' ١٩٦٧، و' فداك يا فلسطين' ١٩٦٩، وفلاديمير تماري ' القدس' ١٩٦٨، ورضا ميسر ' الفلسطيني الثائر' ١٩٦٩، وغاري غاربيديان ' كلنا فدائيون' ١٩٦٩، وسمير نصري ' الجنوب في براثن الأعداءِ' ١٩٧٠..

كما ظهرت في سورية أفلام نبيل المالح ' إكليل الشوك' ١٩٦٩، و' نابالم' ١٩٧٠، وقيس الزبيدي ' بعيداً عن الوطن' ١٩٦٩، و' الزيارة' ١٩٧٠، وفيصل الياسري ' نحن بخير' ١٩٦٩، ونبيل المالح ومروان شاهين ومروان مؤذن، في ثلاثية ' رجال تحت الشمس' ١٩٧٠.. وعرف الأردن العديد من المحاولات السينمائية، بدءاً من فيلم ' وطني حبيبي' لمحمود كعوش ١٩٦٤، وأفلام علي صيام ' زهرة المدائن' ١٩٦٧، و' الخروج' و' كتاب لك' ١٩٦٨، و' الأرض المحروقة' ١٩٦٩، وسمير حسن في ' بعد النكسة' ١٩٦٨، وعدنان الرمحي في ' عشرون عاماً، لقاءِ في عجلون، الشريف حسين' ١٩٦٩، ومصطفى أبو علي في ' الحق الفلسطيني' ١٩٦٨، و' ريبورتاج' ١٩٦٩، وصولاً إلى فيلمي عبد الوهاب الهندي ' الطريق إلى القدس' ١٩٦٩، و' كفاح حتى التحرير' ١٩٦٩، الروائيين الطويلين..

كل هذا ناهيك عن التحولات الكبرى التي كانت السينما المصرية قد بدأت تشهدها، منذ ثورة تموز ١٩٥٢(يوليو)، وتصاعدت بعد النكسة الحزيرانية ١٩٦٧، ووصلت إلى ذروتها بتأسيس ' جماعة السينما الجديدة' ١٩٦٨، والأفلام الروائية والتسجيلية التي هي أكثر من أن نعدها.. وكذلك بالتوافق مع شروع العديد من وفود السينمائيين الأجانب، ليس من العالم الاشتراكي، فقط، بل من أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية، بالتوجّه إلى قواعد الثورة، وفي مقدمتهم المخرج جان لوك غودار، ومانفريد فوس، ولويجي بيريللي، وفرانسيس روسير..

كل هذا!.. فلماذا لم يتلوَّث غسان كنفاني بغواية السينما، ولم يتعامل معها، بما هو أكثر من مستوى المشاهد المتابع، أو المراقب عن كثب، ودون أن يُؤثر عنه أنه كتب عن السينما، أو كتب لها؟!..

إنه أمر غير مفهوم تماماً!.. ولا نستطيع إحالته إلى ما يمكن أن يتحدَّث عنه بعض النقاد السينمائيين اليوم، من تهافت في مستويات تلك الأفلام، وضعفها الفني، أو عن خطابها السياسي المباشر، خاصة وأنه من المأثور عن غسان ابتعاده عن الشعار السياسي المباشر، في غالبية أعماله الإبداعية، ومحاولته الجادة في التأمل في الشأن الفلسطيني، دون أن يفلت تماماً من رؤيته الذهنية المضمّخة بالمقولات الأيديولوجية، على الأقل في مقدمته القصيرة، التي وضعها لروايته ' أم سعد' ١٩٦٩، أو في قصته القصيرة ' قرار موجز'..

بل لا بد من بحث أسباب عزوف غسان كنفاني عن السينما في مجال آخر، لا علاقة له بكل ذلك.

غسان.. حالة شغف

كان غسان كنفاني في حياته القصيرة (٣٦ عاماً) أنموذجاً طافحاً لحالة الشغف. نستطيع الانتهاءِ إلى هذا الاستنتاج من خلال العديد من التفاصيل المتفرقة، التي نلتقطها في الحياة اليومية لغسان، كما من ذلك التناثر الجميل على العديد من الأنساق الإبداعية التي جرَّبها، من القصة القصيرة، إلى الرواية، إلى المسرح، إلى الفن التشكيلي، وربما الشعر.. ومن البحث والدراسة، إلى النقد الأدبي، إلى الكتابة الصحافية والتحليل السياسي، إلى الكتابة الساخرة..

من تراه ينتبه إلى أن غسان كنفاني كان مُولعاً بشراءِ المحار، خلال إقامته وعمله في الكويت، وهو ما يشبه تماماً ولع البعض بشراءِ أوراق اليانصيب، اليوم؟!.. بل من تراه يجيب على سؤال ما إذا كان غسان قد انتقل إلى شراءِ طراز هذا الأوراق في لبنان، نظير ما كان يفعله من شراءِ المحار في الكويت؟!..

هل هذه أسئلة تافهة؟.. ربما!.. لكنها حتماً تفيد في قراءة طبيعة تلك الشخصية الفذة والاستثنائية، خاصة إذا ما ربطناها بحقيقة أن غسان كنفاني كان على اضطرار للتعايش مع مرض السكري، ومع وخزات حقن الأنسولين، منذ فترة مبكرة في حياته.. وحقيقة أن غسان شهد محنة النكبة واللجوءِ، وهو غرٌّ في الثانية عشرة من عمره (غسان من مواليد عام ١٩٣٦)، واضطر إلى الخوض في كثير من التفاصيل المؤلمة في حياة الصبا والفتوة واليفاعة.. كما ذكر شقيقه الأديب عدنان كنفاني في كتابه ' صفحات كانت مطوية من حياة غسان'..

هكذا، يمكننا القول، ربما بجرأة غير مسبوقة، إن غسان بما كان فيه، وبما كان عليه، كان حالة من الشغف، بالحياة، والإبداع!.. بل قُلْ بالرغبة الهائلة في تحويل حياته إلى حالة من الشغف الإبداعي، ولعله كان يرى أن حياته المهددة بالمرض، في كل لحظة، لا قيمة لها إلا إذا تحوَّلت إلى معطى حياة تعبيرية، وهو ما يمكن أن يفسّر ذلك الإنتاج الإبداعي الكبير، الذي يمكن لرجل غادر الدنيا في السادسة والثلاثين، أن ينجزه.. خاصة وأنه لم يترهبن في محراب الأدب والإبداع، بل تزوّج ' السيدة آني كنفاني'، وأنجب من الأولاد ' فايز وليلى'..

وهو ما يمكن أن يفسّر ذلك الإنتاج الإبداعي الكبير، الذي يمكن لرجل غادر الدنيا في السادسة والثلاثين، أن ينجزه.. خاصة وأنه لم يترهبن في محراب الأدب والإبداع

وعاش حالة عشق ما مع الأديبة السورية غادة السمان، أظهرتها رسائله التي نشرتها هي فيما بعد!.. وكان له من الأصدقاءِ والشؤون والاهتمامات والأعمال والمشاريع، ما يليق بأي رجل عادي، غير متفرغ لشأن خاص، بعينه..

لعل غسان لم يأبه بفن السينما بسبب أنها من طراز العمل الجماعي، الذي لا يقوم إلا باجتماع عدد من المبدعين والعاملين والفنيين والتقنيين، وغسان كان، على ما يبدو، حالة من الشغف، والإبداع الفردي!.. إنه رجل أمل وتأمّل، وهذا ما تعكسه، بقوة، أعماله الإبداعية التي أنتجها، والأفكار التي اشتغل عليها.. ولعلي هنا أشبهه تماماً بذلك الكاتب الذي كان ينتظر قدوم ' أم سعد' كل ثلاثاءِ، ليكتشف على يديها الجديد، والذي لم يذهب إلى مخيمها سوى مرة واحدة، عندما تغيبت، ليكتشف أيضاً، الوجه الآخر منها..

غسان.. جدل الواقع والمتخيل

في أعمال غسان كنفاني كافة، يمكن للمرءِ الوقوع على حقيقة لا مراءِ فيها، وهي حقيقة ذلك الجدل العميق بين الواقع والمتخيل. وربما من الصعب

الحديث عن أيٍّ من أعمال غسان الإبداعية، دون تلمّس ظلال الواقع تتوارى وراءِ الأحداث والشخصيات.. وهذا لا ينتقص أبداً من حقيقية القدرة الإبداعية، والطاقة التخييلية، التي كان غسان يمتلكها، بشكل استطاعت معه الارتقاءِ بالأحداث والشخصيات من مستواها اليومي، وتجربتها الحياتية الخاصة، إلى مستوى المعطى الدلالي التعبيري، عن شعب وقضية، وأمة..

في جدل الواقع والمخيلة في أدب غسان، ثمة من يقول إن حكاية دخول الخزان، في رواية 'رجال في الشمس' لها أصل حقيقي. وأن شخصيات أو نماذج ثانوية، وردت في تلك الرواية، مثال زكريا الذي ترك أخاه مروان ليغوص في المقلاة، ووالده الذي ذهب للزواج من امرأة عاجزة، في موقف انتهازي وخلاص للذات، إنما هي شخصيات حقيقية.. التقطها غسان، وحوَّرها، وطوَّعها، لتخدم البنية الروائية، والمقولة الفكرية في أعماله.. ويمكن للمرءِ، القارئ بتمعّن لمنجز غسان كنفاني الإبداعي، أن يلاحظ الدائرة الضيقة، إلى حدّ ما، التي تدور فيها شخصياته، ويدلّ على ذلك التكرار في الأسماءِ ذاتها، بين عمل وآخر ' من طراز أسعد وسعد وسعيد وزكريا وقاسم وقيس وأبو قاسم وأبو قيس'.. وهو ما يمكن أن يؤشّر، في أحد وجوهه، إلى حقيقة المرجعيات الواقعية لتلك الشخصيات، وتدخّل الواقع في حدود المخيلة، وارتباط الشخصية بالاسم!.. وإلى أي درجة كانت تترسخ تلك الشخصيات في ذهنه، ومرجعياته..

لكن الحالة الأبرز، والأكثر وضوحاً في تداخل الواقع والمخيلة في أدب غسان كنفاني، تتجلّى في شخصية أم سعد، التي كانت الحامل الدرامي الروائي الأساسي في روايته ' أم سعد'، دون أن تفقد أشكالاً متعددة من الحضور في قصصه القصيرة، أيضاً.. إذ لا بد من الانتباه إلى أن حضور أم سعد لم يكن لدى غسان كنفاني حكراً على الرواية التي حملت اسمها، بل إنه أدخلها في نسيج أعماله الأخرى، مرافقة لسعد وأسعد وسعيد، وخيمة الثورة التي ستفترق عن خيمة اللجوءِ.. وفي سياق الإشارة إلى انتقال الفلسطيني من وضعية اللاجئ إلى الفدائي الثائر..

لا خلاف اليوم على أن ' أم سعد' هي التحوير الروائي لشخصية ' أم حسين' الحقيقية، وأن الأديب غسان التقطها من الواقع، وأعاد صياغتها على نحو درامي روائي، وحمَّلها من المقولات ما يريد هو، حتى أنها بدت في الرواية التي حملت اسمها ' أم سعد' أكثر ثقافة ووعياً، وقدرة على النفاذ إلى عمق الأشياءِ من شخصية الكاتب ذاته!.. وذلك وإن كان يتوافق مع المقولة الأيديولوجية التي صدَّرها الكاتب في تقديمه للرواية في حديثه عن الطبقات المكافحة، إلا أنه لا يملك مبرره الدرامي، ولا يجيب عن سؤال حول أثر تلك الأعمال الخدمية على المخيم وناسه وقيمه.. هلا انتبهنا إلى أن أم سعد كانت تعمل ماسحة أدراج، وفي تنظيف البيوت؟.. ومن تراه ينكر اليوم الأثر المرعب ' سلبياً' الذي أنتجه طراز هذا النسق من العمل الخدمي على المنظومة القيمية الأخلاقية والسلوكية في المخيمات؟..

نعود إلى القول، إن غسان كنفاني بدا على هيئة حالة من الأمل والتأمل.. حالة من الشغف، التي أرادت بفرادتها الإبداعية، وقدرتها التعبيرية، الاتكاءِ على فرديتها في سبيل الارتقاءِ بالفلسطيني من مستوى الإنسان اليومي الحياتي إلى مستوى المقولة الفكرة.. ولعل ذلك ما جعل صفة غسان باعتباره عضواً في المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، تأتي في ثنايا قائمة التعريفات المتعددة، جداً له.. ونفتقر إلى صفة السينمائي فيه تماماً..

السينما تقتفي أثر غسان..

لم يشتغل غسان في السينما.. نعم!.. بل ربما لم يرَ أيّاً من الأفلام التي صيغت عن رواياته، وذلك على الرغم من أنه وقّع عقدي تحويل روايتين له، على الأقل، هما رواية ' ما تبقى لكم' ١٩٦٦، و' رجال في الشمس' ١٩٦٣، إلى فيلمين روائيين طويلين، هما على التوالي فيلم ' السكين' لخالد حماده ١٩٧١، و' رجال في الشمس' لتوفيق صالح ١٩٧٢.

استشهد غسان يوم الثامن من تموز (يوليو) عام ١٩٧٢، وهذا ما يعني أنه عاش بضعة أشهر، بعد الانتهاءِ من العمليات الفنية للفيلمين، وجهوزيتهما للعرض.. فمن المؤكد أن فيلم ' المخدوعون' كان قد أصبح جاهزاً للعرض، منذ الشهر الأخير في عام ١٩٧١، وكذلك بصدد فيلم ' السكين'.. فهل لم يكن غسان مستعجلاً لمشاهدة الفيلمين اللذين صيغا عن روايتيه؟.. بل لماذا لم يقم بكتابة سيناريو وحوار أيّ من الفيلمين؟.. ولماذا لم يقم بإسناد تلك المهمة لمن يختاره هو من الأدباءِ، وترك العملية لمخرجي فيلميه على السواءِ؟.. فالمخرج خالد حمادة كتب سيناريو وحوار فيلمه ' السكين'، وتوفيق صالح كتب سيناريو وحوار فيلمه ' المخدوعون'..

ثمة من يقول إن غسان ما كان قادراً على الحضور إلى دمشق، لأسباب سياسية تتعلق بكونه عضواً في حركة القوميين العرب ' الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، كانت الجناح الفلسطيني العسكري لها'.. وثمة من يقول إن الأفلام ما كانت قادرة على السفر إليه في بيروت!.. حسناً، ربما يصحُّ هذا على مستوى تبرير عدم مشاهدة غسان للفيلمين، فما المبرر إذاً لعدم مشاركته في كتابة السيناريو والحوار، أو الإشراف عليه، أو الاهتمام بحضور التصوير؟.. مع ملاحظة أن جزءاً كبيراً من فيلم ' المخدوعون' تمَّ تصويره في العراق..

لعل غسان لم يأبه بفن السينما بسبب أنها من طراز العمل الجماعي، الذي لا يقوم إلا باجتماع عدد من المبدعين والعاملين والفنيين والتقنيين، وغسان كان، على ما يبدو، حالة من الشغف، والإبداع الفردي!..

مضى غسان كنفاني شهيداً، وترك خلفه فيلمين أعدَّا عن روايتين له، لم يشاهد الفيلمين، ولا اهتم بمتابعة العمل فيهما.. وإذا كان الفيلمان قد حققا مستويين متفاوتين من البراعة، فإن السينما التي لم يبدُ أن غسان قد اهتم بها في حياته، شاءِت الاهتمام به بطريقتها الخاصة، واقتفاءِ أثره في أفلام تتالت طيلة ثلاثين سنة مضت على رحيله..

(خلال مهرجان مسقط السينمائي الدولي ٢٠٠٨، التقيتُ المخرج توفيق صالح، فأكد لي أن غسان كنفاني شاهد نسخة من فيلم ' المخدوعون'، من خلال نسخة حملها المخرج شخصياً إلى بيروت حيث كان غسان)!..

رواية غسان.. سينمائياً..

' السكين' الفيلم الروائي الطويل، الذي أعده المخرج خالد حمادة، لصالح المؤسسة العامة للسينما السورية، عام ١٩٧١، كان أول فيلم روائي طويل يتمُّ إنجازه عن أدب غسان كنفاني، من خلال الرواية التي حملت عنوان ' ما تبقى لكم'، والتي كتبها في العام ١٩٦٦. وبمقدار ما كانت الرواية معقدة وصعبة، إذ اعتمد فيها غسان على التجريب الفني، من خلال تحطيم الزمان والمكان، والانتقالات المتعددة بينهما، واستثمار الدلالات الرمزية العميقة الغور، واستنطاق الأشياءِ بعد أنسنتها.. بالمقدار ذاته كان على الفيلم، الذي حرص المخرج على الأمانة الأدبية التامة له، أن يواجه سؤال النجاح، الأمر الذي أنتج آراءِ متفاوتة، بل متناقضة، تجاه الفيلم، ففي حين اعتبر الناقد السوري محمد الأحمد أن فيلم ' السكين' واحد من أهم الأفلام السورية، فهناك من رأى أن الفيلم لم يستطع الارتقاءِ إلى مستوى الرواية، ونحن نعتقد أن كليهما على حق، إذ لا يجوز في رأينا المقارنة بين الوسيط الأدبي ' الرواية' والوسيط السينمائي ' الفيلم'، فلكل منهما أدواته، وطرائقه في التعبير..

لكن فيلم ' المخدوعون' الذي أخرجه المصري توفيق صالح، للمؤسسة العامة للسينما في سورية، عام ١٩٧٢، بعد فشله في الحصول على موافقة المؤسسة العامة للسينما في مصر، لإنتاجه، منذ العام ١٩٦٥، فقد حصل على العديد من الجوائز، وأهمها التانيت الذهبي في مهرجان قرطاج ١٩٧٢، والجائزة الأولى لمنظمة السينما الكاثوليكية ١٩٧٥، فضلاً عن الاحترام والتقدير الذي ارتقى إلى أن اعتبر الفيلم ' رائعة كلاسيكية من السينما العربية' ووصف عمل توفيق صالح في هذا الفيلم بأنه ' إخراج حاذق وتصوير نضر بالأسود والأبيض' وأن الفيلم ' واحد من أفضل درامات التشويق في السينما العربية'..

وفي العام ١٩٨٢ بادرت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، من خلال ما أسمته يومها ' مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي' إلى تحقيق الفيلم الروائي الطويل اليتيم في إطار سينما الثورة الفلسطينية، وذلك عندما أسندت إلى المخرج العراقي قاسم حول مهمة إخراج فيلم ' عائد إلى حيفا' عن رواية غسان التي تحمل ذات الاسم، ويمكن القول إن الآراءِ اختلفت حول هذا الفيلم، ومستواه الفني، على الرغم من أن المخرج استعان بقيس الزبيدي في المونتاج، وزياد الرحباني في الموسيقى، ومجموعة من الممثلين اللبنانيين والسوريين من طراز حنان الحاج علي، وبول مطر، وجمال سليمان، والألمانية كريستين شور.. وفي رأينا أن الفيلم كان مرتبكاً، لا يرتقي إلى الطموح.. إخراجاً وتمثيلاً، مع إدراكنا لصعوبة الظروف، وضعف الإمكانيات المتوفرة..

وفي العام ١٩٩٥، قام المخرج الإيراني سيف الله بالعمل على رواية ' عائد إلى حيفا' مرة أخرى ليقدِّم فيلمه ' المتبقي'.. وهو إذ استعان بطاقم من الممثلين السوريين أمثال جمال سليمان وحيانا عيد وسلمى المصري وعلاءِ الدين كوكش وغسان مسعود.. وغيرهم من الممثلين والفنيين والتقنيين، وقام بتصوير فيلمه في مدينة اللاذقية توأم مدينة حيفا، فقد صنع فيلماً تلتبس هويته بين العربية والإيرانية، إذ رأينا نسخة ناطقة بالعربية وأخرى مدبلجة بالفارسية..

ولكن السؤال الأهم، الذي يثيره فيلم ' المتبقي'

للتواصل اليومي

هو إلـى أيّ مدى يحقُّ لمخرج سـينمائي أن يغيّر في جوهر الحكاية، ومنطق الرواية الأدبية، التي يعتمد عليها؟.. ففي حين أراد غسان كنفاني البحث في مسألة كون ' الإنسان قضية'، وذلك من خـلال حكاية تحوّل ' خلدون' الفلسـطيني، الذي تُرك، وإن قسراً، رضيعاً ليتربى في كنف أسـرة يهودية، فأصبح جندياً صهيونياً بامتياز اسمه ' دوف'!.. فإن المخرج الإيراني سيف الله داد، غيّر في جوهر الحكاية، وسياقاتها، ليجعلها قصة كفـاح الفلسـطينيين، وليبني فـي فيلمه نشـيداً للكفـاح المسـلح الفلسـطيني، لم يكن في بال غسـان كنفاني التطـرّق إليه، في هذه الروايـة، بل كان همه إثارة السـؤال حول من هو الصهيوني؟.. ومن هو الفلسطيني؟..

غسان.. ملامسات سينمائية..

لن نقول إن استشـهاد غسـان كنفانـي، بتلك الطريقـة الفاجعـة الغـادرة، تمامـاً بمتفجرة وضعها أعداؤه في سيارته الواقفة أمام بيته في الحازميـة في بيروت يـوم ١٩٧٢/٧/٨، فطار مـع انفجارها هو وابنة أختـه لميس.. لن نقول إن ذلـك لم يكن له أثر مـا في إضفاءِ المزيد من الألق على غسـان وأدبه، وإشـاعة المزيد من الاحترام والقداسة، مدعومة بشغل الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، على إعلائه باعتباره أحد رموزها!.. ولكننا سـنقول، في الوقت ذاته، إن مرَّ السـنين أثبت أن دم غسان كان يمكن له أن يجف، وأن ثأره كان يمكن له أن ينطفئ، وأن ذكراه كان يمكن لهـا أن تتوارى في ثنايا قوائـم عشـرات الآلاف مـن أسـماءِ الضحايا الفلسـطينيين، لولا أن إبداعـه الثرّ أثبت أنه لا يمكن أن ينضب، مهمـا تعدّدت القراءات التي تمرّ عليه، وعلى الرغم من انطواءِ نيف وثلاثين سنة على نزف دمه وحبره، على السواءِ..

كأنما غسان كنفاني كان يكتب بحبر يرتقي إلى مسـتوى الدم الذي لا يجف، فبقي شاباً ناهضاً على الرغم من بلوغه السـابعة والستين، اليوم. إنـه مـا زال، حتى اليـوم، يحتفـظ بملامح ابن السادسـة والثلاثين، نظراته الآملـة والمتأملة، شعره الأسود، والشـارب الأثير.. فقد عفاه الله من قصّه على إيقاع تحدي الفنان ناجي العلي.. وغسـان، الحاضر على الرغـم من أنف الغياب، سـيتجدد حضوره في المنتج السينمائي، ليس فقـط علـى الطريقـة الاحتفائيـة التـي صنعها المخرج قاسـم حـول، في فيلمه ' لن تسـكت البنادق'، الذي أنتجته الجبهة الشـعبية لتحرير فلسـطين، عـام ١٩٧٣، لتبنـي وثيقـة بصرية مسـتندة إلـى خطاب جـورج حبـش، الأمين العـام للجبهة، فـي الذكرى الأولى لاستشـهاد كنفانـي.. أو في فيلمه ' غسـان كنفاني.. الكلمة البندقيـة' من الإنتاج نفسـه، وفي العـام ذاته، حيـث نجد وثيقة بصرية نـادرة، يتحدث فيها غسـان كنفانـي باللغـة الإنكليزيـة، وربما هي المشاهد الحية الوحيدة لغسان، المتوفرة بين أيدينا.. بل سـنرى أن المخرج العراقي ياسين البكري يقدم فيلمـه ' زهرة البرقوق' الروائي القصير (مدته ٢٢ دقيقة) من إنتاج مؤسسـة السينما والمسـرح في العراق، عام ١٩٧٣.. كما سـيقدم المخرج الفلسـطيني صبحي الزبيدي فيلماً بعنوان ' نسـاءٍ في الشـمس' ١٩٩٩، في إهداءِ للأديب الشهيد غسان كنفاني، ومحاولة محاكاة لمأسـاة رجاله الفلسطينيين، من خلال مأسـاة مجموعة من النساءِ الفلسطينيات، في الأرض المحتلة..

ولكـن من تـراه يسـتغرب إذا قلنا إن ثمـة فيلماً إسـرائيلياً، بعنـوان ' تابوز'، أنتج عـام ١٩٩٨، أراد الحديـث عـن أرض البرتقال، تلـك الأرض، ذاتها، التي طُرد منها غسان، من أجل تحويلها إلى ' أرض إسـرائيل'، فاعتمـد على مجموعة مـن النصوص الأدبيـة: ' بسـتان برتقـال' لبنيامين تمـوز، و' ممر قشـور البرتقال' لناعوم غوتمان، و' غرام البرتقال' لداليـا رافيكوفيتـش.. و' أرض البرتقـال الحزيـن' لغسان كنفاني؟؟

أرأيت يا غسان كيف يسرقوننا، حتى بأدبك؟..

غسـان.. هل تراك تعلم بعد عمر من رحيلك، بعد قرابة أربعين سنة من شظاياك، أن الفلسطينيين ما زالوا.. ' رجالاً في الشمس'؟..

عن القدس العربي

الفلسطيني الزنديق!

يشـكل فيلم ميشال خليفة ' زنديـق'، علامة فارقة فـي تجربـة مؤسـس السـينما الفلسطينية المعاصرة. فيه يقتـرب صاحب 'الذاكـرة الخصبة' من السـيرة الذاتية مـن دون ان يصنع فيلما يمكن وصفه بأنه سيرة ذاتيـة، ويعالج مناطق حساسـة في رؤية الواقع الفلسـطيني من داخله وخارجه.

الياس خوري

بطل الفيلـم، الذي يلعـب دوره محمد بكري في شكل رائع، يشـبه مخرجه، في انه سينمائي فلسطيني يعيش في الخارج، ويأتي الى فلسطين زائـراً، كي يصـوّر فيلما عن نكبـة ١٩٤٨. لكنه بـدلا مـن ان يصوّر فيلمـه، يصير بطـلا لفيلم ميشـال خليفـة. ومـع مشـاهد ذاكـرة النكبة، نعثر على مشـاهد الحاضر في مدينة الناصرة، وهي المدينة الفلسـطينية الوحيدة خلف الخط الأخضر، التي لم يطرد اكثرية سـكانها، واكتفى الاسـرائيليون ببناءِ مدينة الناصرة العليا فوقها. وبـدل ان تأتينـا الناصـرة بحكايـات الصمـود والبطولـة، يأتينا حاضرها بحكايات الثأر العائلي، وباشـارات غامضة من قصـة نكبتها عام ١٩٤٨ المسكوت عنها في شكل كامل.

سـبق لايليا سليمان، وهو ايضا مخرج نصراوي، ان روى لنا فـي فيلمه الأخيـر الاوتوبيوغرافي حكاية استسـلام الناصرة وسـقوطها، وصوّر لنا جيـش الانقاذ في شـكل كاريكاتـوري، ولامس الحياة اليومية في مدينته من دون اسـقاطات ايديولوجية، وعبر لغة ما بعد حداثية متقنة.

ميشـال خليفـة يذهـب الـى المدينة نفسـها، مدينتـه، كـي يبحـث عـن ذاكرته، فيصطدم بالحاضر، وتصيـر العلاقـة بالمدينـة التـي يعـود اليهـا المخـرج كـي يحضـر جنـازة احـد اقربائـه، مسـرحا لليل من المطاردات. الذاكرة تطارد البطـل، والفنـادق تقفل في وجهـه، وعين العـذراءِ جفّ ماؤها، والليل مليءٍ بأشباح المشـردين والزعـران، واطفال غزة يعملون بشكل غيـر شـرعي فـي المدينة، ويتعرضون للاستغلال.

الحكاية بسـيطة ومترابطة. انهـا حكاية مخرج يعيش في الخارج. كان عليـه ان يعود ويعيـش ليـل الثـأر العائلي المخيـف، حيث يشـعر بأنه مهدد بالقتل من قبل عائلة نصراوية اخرى، كي تنقشـع الرؤيـة امامـه، ويـرى في عتمـة ليـل المدينـة ما لم يستطع ان يراه تحت اضواءِ كاميرته في تصويرها حكايات النكبة، وملامستها وحشية جدار الفصل العنصري الاسرائيلي.

في عتمـة ليل المطـاردة والنوم في السـيارة والعطـش، ينكسـر فـي داخلـه الـدون جوان الذي كانه، حين يكتشـف كم اساءِ الى صديقته ومسـاعدته بمغامراته الجنسـية العابـرة، التي كانت تأكيدا على سلطة ذكوريته.

كما تنكسـر الذاكـرة، عندما يذهـب الى بيت اهلـه المهجور، ويلتقي بصـوره العائلية، ويقيم حوارا مع شبح امه.

احـراق الصـور والصليب، كان جـزءِا من لعبة محاولة كسـر المحرّم حول حكاية الناصرة عام ١٩٤٨، وحين يسأل امه لماذا بقي اهل الناصرة فـي مدينتهـم عـام ١٩٤٨، فانها بـدلا من ان تجيب، تحدثه بحنان الأم، وتسـأله لمـاذا يعـرّي الفتيـات فـي افلامه؟

المسـكوت عنـه لا ينكشـف. فـي لحظة اللقـاءِ بـالأم وبروز السـؤال بدا للمشاهد ان ميشال خليفة سوف يذهب الـى المنطقة المحرمة التي سـبق لانطون شـماس في 'ارابيسـك' ان اعلنهـا حيـن وصـف الدبكة الشـمالية التي رقصها اهالـي فسّـوطة امام 'جيش اليهود' معلنين استسلام قريتهم.

الأم لا تـروي، تحمل فـي داخلها حكمة من قـرر ان البقـاءِ فـي الوطـن حتى ولو كان ثمـن ذلك باهظاً هو افضـل مـن اللجوءِ، وهكذا يبقى سؤال المخرج- البطل بلا جواب.

تشـعر وانت ترى الفيلم انك امام لحظة صدق كاملة، ميشال خليفة صادق وحساس ومقتنع بأن الصدق هو طريقه للاقتراب في شكل جديد من مأسـاة شـعبه، التي لم يعد من الجائز تلخيصها عبر وضع جميـع تبعاتها على المحتل الصهيوني. بنية المجتمع الفلسـطيني العائلية والعشـائرية تتحمـل هـي ايضا قسـطها مـن المسـؤولية. والمثقـف المهاجر الذي لا يـرى الحاضر الا في وصفـه امتدادا آلياً لذاكرة النكبة مسـؤول هو ايضاً. كمـا ان الذكورة والاسـطورة والاوهام، كلها عوامل في ديمومة النكبة واستمرارها.

غيـر ان صـدق المخـرج يقـوده الـى تكثيف اسـتعاراته، عين العذراءِ التي جف ماؤها تصير اسـتعارة، والبيت العتيق يصير رمـزاً، والعلاقة بالنسـاءِ الاسـرائيليات تصيـر مجـازاً، وتصل الاسـتعارة الى ذروتها في مشـاهد المساعدة- الصديقة، التي تجسّد كل الرموز دفعة واحدة، وتصير في النهاية معادلا لمريم العذراءِ.

هذا التأرجح بين الواقعية القاسية التي تعبّر عنها مشاهد العنف الليلي ومناخات الثأر العائلي، وبين الرمز والمجاز، يرسـم حدود زندقة 'الزنديق' في فيلمه. فالزندقـة اطار رمزي لعلاقة الحب والحنو مـع الأم، كمـا ان الذكورة المتسـلطة ليسـت سـوى الوجه الآخر لصـور الحنان التي تجسدها المرأة العارية وهي تتغطى بالشرشف، جاعلة من الرغبة مسـاحة محتملة لحب سوف يأتي في النهاية، وينقذ بطل الفيلم من حيرته.

ليلـة العتمة ومطـاردة النوم، جعلـت الزنديق يكتشـف ان سؤال النكبة هو سؤال شخصي ايضا وليس سـؤالا جماعيا فقط، وان سر الفلسطيني يكمن فـي العلاقة مـع الأم- الأرض، التي تصير الحبيبـة- الأرض وتغطي رأسـها بشـال مريم العـذراءِ، وتمشـي على الماءِ مثلما مشـى ابنها منذ الفي سنة، قبل ان يصعد الى الصليب.

لا يقتـرح علينا ميشـال خليفة سـوى النظر الى واقعنا من جوانبـه المعتمة، لكن صدقه بالذات هو من يقوده في النهاية الى المجاز، جاعلاً من زندقته انكسـارا للرموز الفلسـطينية في سياق التصالح معها.

عن القدس العربي

تشعر وانت ترى الفيلم انك امام لحظة صدق كاملة، ميشال خليفة صادق وحساس ومقتنع بأن الصدق هو طريقه للاقتراب في شكل جديد من مأساة شعبه، التي لم يعد من الجائز تلخيصها عبر وضع جميع تبعاتها على المحتل الصهيوني

ميشيل خليفة

تحيّة لأولئك الذين أعلوا بنيان القصّة القصيرة

رغم أنني عشت لسنوات، بل لعقود، في دمشق الشام، إلاّ أنني لم أزر إدلب، ومعرّة النعمان، وها هي ذي تتاح لي الفرصة، وفي مهرجان يحمل اسم شخصيّة عربيّة عظيمة الأثر في ثقافتنا العربيّة قديما وحديثا، شعرا ونثرا، وفكرا: الجّد أبو العلاءِ المعرّي.

رشاد أبوشاور

لقد أراحني تلقي اقتراح بأن أكتب شيئا عن تجربتي القصصيّة، وهو ما يمنحني الفرصة لأحيي الشام، وذلك الزمن الذي بدأت فيه رحلة محبة وإبداع معها.
يبدو من عنوان كلمتي أنني أشكر الشام، وأعترف لها بالفضل، وهذا صحيح، وإن كنت أعجز دائما عن التعبير عن مبلغ حبي وعرفاني للشام بالفضل على تجربتي الأدبيّة.
وفدت إليها وأنا في الخامسة عشرة عام ١٩٥٧، واستقّر بي المقام بدايةً في أحد أحيائها العريقة: حي سوقساروجة، ومن بعد في ضيعة هي امتداد لها في الغوطة الشرقيّة، أقصد (جوبر) التي أُلحقت بالشام، وباتت حيّا من أحيائها.
لجأ والدي سياسيّا، وهذا ما كررته في الحديث عن سيرتي الكتابيّة، إلى سورية عام ٥٧، وهذا الحدث غيّر مسار حياتي.
من أريحا الفلسطينيّة _ هناك أريحا سوريّة مررت بها مرورا خاطفا_ إلى دمشق، بالأحرى من مخيّم النويعمة المبنية غرف سكانه من الطوب، والمسقوفة بالبوص والخشب والطين، والذي لا ضوءٍ في ليالي ناسه سوى السراج، ومن بعد اللامظة، ومن بعد اللوكس..ولكن لا كهرباءٍ، فالكهرباءِ كنّا نراها عن بعد وهي تضيءِ ليل أريحا .
النقلة كانت كبيرة بالنسبة لي من المخيّم إلى الشام: شام الكتب، ودور السينما، والمسرح، والمعارض الفنيّة، وقاعات المحاضرات، وصخب الحياة السياسيّة، وازدهار الصحافة.
جئت الشام ولم أكن قد قرأت أكثر من خمسة كتب !
في الشام وجدت الكتب، فأخذت في التهامها، كأنني أعاني من جوع مزمن!.
انخرطت في قراءةِ أي شيءٍ، وكل شيءٍ: القصص القصيرة، الروايات، دواوين شعر، الكتب السياسيّة، المسرحيات المطبوعة.
أمواج تحملني وتطوّح بي، وأنا اركض بين دور السينما، وقراءةِ الكتب، والتمتّع بالنور الذي يمكنني من القراءةِ ليلاً حتى أوقات متأخرة.
حين وصلت الشام عام ٥٧ ، كانت تضّج بالصحافة اليومية، والحركة السياسيّة الموّارة، وبشائر الوحدة بين مصر وسوريّة، كنّا في زمن الوعود، والأحلام والأماني الكبيرة.
آنذاك كنت فتى صغيرا يسأل بكثرة ولهفة، لأنه يريد أن يعرف كل شيءٍ، وأن يكون كل شيءٍ: كاتبا روائيا دون أن يعرف كيف تكتب الرواية، ومن بعد كاتبا مسرحيا، ودارسا للإخراج المسرحي..
ولكن السفينة تلطمها رياح لا تتيح لها أن تبحر إلى حيث تتمنّى.
في سنوات الخمسينات، والستينات، تألق في سوريّة عدد من كتّاب القصّة القصيرة الذين أغنوا حركة القصّة العربيّة، من الرائد فؤاد الشايب الذي يقّر له المبدعون السوريون بمكانة رياديّة كبيرة، إلى ألفة الأدلبي..من ينسى قصص الحب الشامي التي كتبتها تلك السيّدة الأنيقة الحضور والروح؟!.. إلى سلمى الحفّار الكزبري، إلى زكريا تامر المُجدد، سعيد حورانيّة، عبد السلام العجيلي، ياسين رفاعية، كوليت خوري، غادة السمّان، عادل أبوشنب، جان الكسان، وليد إخلاصي، نصر الدين البحرة ،عبد الله عبد، فارس زرزور، وليد مدفعي، عبد العزيز هلال، صدقي إسماعيل، ناديا خوست،اسكندر لوقا، حسيب كيّالي(الساخر) الذي يذكرنا بعزيز نيسن التركي، مطاع صفدي، حيدر حيدر...
بالتأكيد أنا لم أنس الأستاذ حنّا مينه صاحب الأبنوسة البيضاءِ، ولكن دوره الكبير كان وما يزال في الرواية، وهو كما نعرف جميعا حقق لنفسه مكانة عربيّة رفيعة، بوأته ما يستحق من تقدير، وجوائز، وترجمات، ودراسات أكاديميّة.
إنني أستحضر أسماءِ كل من قرأت لهم، وتابعتهم آنذاك، ومن بعد، والذين تعرّفت ببعضهم عن قرب، ونشأت بيني وبينهم صداقة أعتّز بها، منهم من رحل، ومنهم من هو حي، وعندي أن نتاجهم سيعيش، فهم أعلوا مداميك القصّة القصيرة،ونقشواقصصهم على جدرانها العالية، كما فعل شعراءِ المعلقات الذين علّقوا قصائدهم في ذاكرة أجيال عربيّة متعاقبة، وليس على جدران الكعبة فقط .
أمل أنني لم أنس أحدا، وقد ورّطت نفسي في سرد الأسماءِ، فإن نسيت فأرجو المعذرة، ذلك أنني لم أتقصّد النسيان، وعندي أن كل من كتب، واجتهد يستحق التذكّر، ولكنها الذاكرة، وهي تخذلنا أحيانا، ولا تنسوا أنني أكتب من الذاكرة المثقلة والمنهكة من الرحيل والتنقّل والهموم الثقيلة.
ثماني سنوات متواصلة عشتها في دمشق الشام، بين ١٩٥٧ و١٩٦٥، غادرت بعدها عائدا إلى أريحا، لأقيم فيها من جديد حتى وقوع نكبة حزيران ٦٧، وتشردنا من جديد، بعد انهيار حلم التحرير والعودة.
اخترت بعد رحلة مع القراءِة أن أكتب القصّة القصيرة، ومع من تقدّم من أبرز كتاب سورية قرأت قصص سعيد تقي الدين، والدكتور سهيل إدريس من لبنان، وانصب اهتمامي على مبدعي فلسطين، فقرأت قصص غسّان كنفاني، والمعلّمة سميرة عزّام _ التي وصفها غسّان بأنها معلمته، وهي معلمة كثيرين أتشرف أن أكون واحدا منهم_ وجبرا إبراهيم جبرا(عرق وقصص أُخرى)، ومنهم تعلّمت الكثير.
اجتهدت في البحث عن كتابات من سبقوا، فوقعت على قصص نجاتي صدقي، ومؤسس أوّل مجلّة قصّة قصيرة في بلاد الشام: محمود سيف الدين الإيراني، ناهيك عن بعض حكايات وقصص خليل بيدس رائد ترجمة الرواية الروسية إلى العربيّة.
لست باحثا، ولا ناقدا، ولكنني قاص، لذا فمداخلتي لا تعدو أن تكون بمثابة تحيّة لقصاصين عاصرتهم، واقتربت منهم، وتصادقت مع بعضهم، وتعلّمت منهم، ومنهم قصّاصون أعلوا بنيان القصّة القصيرة العربيّة.
هذه الكلمة ليست سوى تحيّة لكتّاب وكاتبات يستحقون منّا التقدير، وتكريم ذكراهم، ومنجزاتهم، وحّض الأجيال الطالعة للتعرّف بهم عبر نتاجهم الذي دفعوا ثمنه سهرا، واجتهادا، من أعصابهم، وعلى حساب راحتهم، ليوسّعوا أفقنا الثقافي، ويعرّفوا الإنسان العربي بنفسه، ويعمّقوا حبّه للحياة، وليسلحوه بأخلاقيات إنسانية رفيعة، أولها شعوره بالكرامة، وحقّه في الحيّاة الإنسانيّة الكريمة.
في سنوات الخمسينات هبّت على ثقافتنا رياح الفلسفة الوجوديّة، والماركسيّة، ومفاهيم المدارس الأدبيّة، وعلت طموحات أمتنا في الوحدة، والنهضة، والتقدّم، وتحرير فلسطين.
في ذلك الخضّم طرح المبدعون على أنفسهم تحديات، ترجموها بارتياد آفاق لم تكن قد طرقت بعد، فقرأنا قصصا حديثة مدهشة، تخلّصت من الجماليات الفارغة، والسرد البطيءِ الذي ما عاد يتواءِم مع سرعة إيقاع الحياة، وتعقيداتها، واغتنائها بالمنجزات العلميّة والتقنية التي اقتحمت حياتنا: السينما، التلفزيون، الترانزيستور، الهاتف، السيارة، الطائرة التي تنقل المسافر من قارة إلى قارة في ساعات، سرعة انتقال الخبر عبر وكالات الأنباءِ، الصحافة الحديثة بفضل المطابع المتطورة، وتقنيات الإخراج الصحفي...
الأسماءِ التي تقدمت كتبت القصّة الحديثة، والقصّة الواقعية التي تتعمق في النفس ولا تقف عند الملامح الخارجيّة والسطح، ومزجت بين الواقعيّة والرمزية والسرياليّة، لتصل إلى التعبير الأرقى والأصدق عن نفس الإنسان العربي.
اغتنت القصة واتسعت، وحضرت في الصحافة، والمجلاّت المختصّة، وكان القصاصون، والأدباءِ، قد ارتقوا بالكتابة الصحفيّة، وفن المقالة، فما عادت الكتابة سجعا، وإنشاءً باردا، بل فنّا يتقعّد مع تطوّر العمل الصحفي.
في تلك السنوات قرأت قصص يوسف إدريس، يحي حقّي، نجيب
محفوظ _ وأنا أعتبره قاصا كبيرا، وليس فقط روائيّا كبيرا، مؤصلا، ومطورا، ومجددا_ يوسف الشاروني، محمود بدوي، عبد الرحمن الخميسي...
عدت للاستقرار في دمشق من جديد، بعد العام ١٩٧١، ولم أغادرها إلاّ سنة ١٩٨٨، ثمّ لأعود إليها من جديد..وهكذا كما ترون فإنني لا أبارح الشام إلاّ لأعود إليها.
بدأت نشر قصصي بعد هزيمة حزيران _ نُشرت لي قصتان عام ٦٦ _ وحتى يومنا هذا صدرت لي تسع مجموعات قصصية، أعتبرها كلها مجموعة واحدة، نشرت في مراحل مختلفة، تسهيلاً لوصولها للقرّاءِ.
في دمشق، بترجمات سورية حرصت على تعريف القارئ العربي ثقافيا بالشعب الجزائري، ومعاناته، وأسباب ثورته على الاستعمار الفرنسي، قرأت روايات وقصص الكتّاب الجزائريين: محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمّري، مالك حداد، آسيا جبّار...
وقد أسال: ومن أيضا ؟
بعد سنوات قرأت روايات وقصص الطاهر وطار، سي الطاهر، وبيننا نشأت صداقة، وزرت بيته في الجزائر العاصمة مرارا.
أنا أمّر على اسمه لتحيّة ذكراه هو الذي رحل قبل أيّام، ودفن في ثرى الجزائر التي أحّب.
ترون أيها الحضور الكرام أنني لم أتحدث عن جيلي، فأنا اخترت أن أحيي من سبقونا في التأسيس لفّن قصّة قصيرة عربيّة معاصرة، غنيّة، يكتبها مبدعون لا يتشابهون، ولا يتناسخون، ولكل منهم، وهذا برهان أصالة، شخصيته الفنيّة المختلفة.
وبعد:
أن يُحتفى في هذه الدورة بالقصّة القصيرة، فأحسب أنكم بهذا تُسلطون الضوءِ على فن يجدر أن يعتنى به في زمن ازدهار الرواية، فالقصة القصيرة فن لا يقّل أهميةً عن باقي الفنون، ويمكن للقصّة القصيرة بحجمها الصغير أن تقدّم متعةً، ومعرفةً، وأن تعيش طويلاً، والأمثلة بلا حصر في القصّة القصيرة العربيّة، والعالميّة.
كتب الدكتور علي الراعي، الناقد الكبير، في مقدمة كتابه : القصّة القصيرة في الأدب المعاصر، ما يلي: الفنون ليست رُكّابا في قطار السكة الحديد، تقبع المسرحيّة فيه في مقاعد الدرجة الأولى المكيفة، وتحتّل الرواية عربات الدرجة الثانية المُكيفة أيضا، بينما تزاحم القصّة باعة المشروبات الغازيّة والسميط والجبن الرومي والبيض المسلوق، وحقائب أفراد الشعب من مختلف الأشكال والُحمُولات.
ويضيف في تلك المقدمة العميقة المنصفة لفّن القصّة القصيرة: ليس بالنصيحة وحدها يصبح فن ما أهم من فّن آخر. (ص ١٦ مقدمة الكتاب الصادر عن منشورات الهلال ١٩٩٩).
الحضور الكرام:
ترون أنني تقصدت أن لا أتحدث عمّن قرأت لهم من مبدعي القصّة العالميين: تشيحوف، موباسان، إدغار ألن بو، أو هنري، همنغواي، بيراندللو.. بورخيس..وماركيز، وأسماءِ كثيرة قرأتم لها.
أنا تقصدت هذا الأمر، لأنني أردت التوقف عند قصاصينا الذين أرى أن أحد دوافع هذا المهرجان إنصافهم، وتكريمهم،عربا سوريين، وعربا من كل أقطار وطننا العربي الكبير.
أن يقام مهرجان للقصّة القصيرة في محافظة إدلب، وفي ظّل قامة أبي العلاءِ المعرّي، فهذا تكريم للقصّة والقصّاصين، وتشجيع على كتابة القصّة، وقراءِتها...
فشكرا لكم على اجتهادكم، وجهدكم

• مداخلة الكاتب في مهرجان أبي المعرّي الثالث عشر، ملتقى القصّة القصيرة، في محافظة إدلب، ومدينة معرّة النعمان، والذي تواصلت أعماله بين ٢ و ٤ تشرين أوّل ٢٠١٠، بدعوة من وزارة الثقافة السوريّة، ومحافظة إدلب.

اغتنت القصة واتسعت، وحضرت في الصحافة، والمجلاّت المختصّة، وكان القصاصون، والأدباء، قد ارتقوا بالكتابة الصحفيّة، وفن المقالة، فما عادت الكتابة سجعا، وإنشاءً باردا، بل فنّا يتقعّد مع تطوّر العمل الصحفي.

عن الروائيات الجميلات الفاتنات

سـمعتُ روائيّة فلسـطينيّة تشـكو مُرّ الشـكوى مـن ظُلم فـادح أصابهـا، كروائيّة، جرّاءِ سـببين واضحين لا لُبس فيهمـا، أولهما، كونها أنثى تعاني مـن التمييز الفادح في مجتمع بطريركي متخلِّف يتميّـز بالهيمنـة الذكوريّة والقمـع المُعلن لتلك الكائنات المضطهدة على كلّ المستويات. وثانيهما، كونها فلسـطينيّة تُعاني، في الوقت نفسه، حصّتها من الظلم الكولونيالي وممارسات الاحتلال التي تطالها، كجزءٍ مضطهد من شعب مضطهد.

فـاروق وادي

وقد كانت لي وجهة نظر مخالفة لرأي السـيِّدة الكاتبـة، وهـي أنها نالـت من الشـهرة والمجد والاهتمـام النقدي والترجمة، مـا يفوق موهبتها وإمكانياتها الأدبيّة المتواضعة، لأسـباب عديدة: أوّلها، كونها امرأة. وثانيها، كونها فلسطينيّة!

ويمكننا، بعد ذلك، أن نُسهب في تعداد الشروط التـي يجب توافرها فـي الكتابة النسـويّة، وهي شـروط باتت مـن لزوميـات ما يلـزم لتصنيع الكاتبة، مهما بدت في الظاهر هامشيّة وسطحيّة. فأن تكون الكاتبة جميلة، هو شرط آخر يقف في طليعـة تلك الشـروط. ولا يغرنّك فعـل الزمان في وجوه وأجسـاد بعض الحسان، فنحن نعيش في زمنٍ أصبـح فيه العطّار قـادراً على إصلاح ما أفسـده الدّهر. وقد بات عطّار عصرنا يُسهم بدوره في زيادة الاهتمام بنتاج الرواية النسويّة، وإلقـاءِ ثقلـه في مسـار العمليّـة النقديّـة التي تتناولها!

أمّـا الشّـرط الآخـر الـذي أصبح لازمـاً لنجاح الرواية النسـويّة، فهو الجـرأة على تفجير طاقة 'اللبيدو'، بلغة مفتوحة تُحطِّم كلّ تابوهات اللغة. فلم نعد نتصوّر صدور رواية نسويّة عربيّة تخلو من سرد العلاقة الجنسـيّة بروح انفتاحيّة عالية، يغبطنا الغربيون عليها. والحقيقة أن تناول المرأة للجنس هي مسألة مشـروعة من حيث المبدأ، حيثما كان ثمّة ضرورة فنيّـة لمثل هذا التناول. أمّا الحديث عن 'الجرأة' في كتابة الجنس، فهي مسـألة تقف خـارج الفنّ إذا مـا كانت لا تخدم سوى نفسها، أو تتوقف عند هدف تحقيق الإثارة الحسـيّة البورنوغرافيّة للقارئ. أو كما عبّرت إحدى كاتبات هذا النوع من الرواية، من أنها لن تجعل قارئاً ذكراً قادراً على الإفلات من قدرتها على استثارة رغباته المكبوتة!؟

فهـل هـدف الرواية هـو اسـتثارة المكبوتات وتعذيـب الذّكر بتوتـرات اسـتيهاميّة يتيحها السّـرد النسوي، أم لعب دور الفياغرا السرديّة لمعالجة ما يعانيه من عجز وإحباط؟

وللأغـراض الترويجيّة ذاتهـا، التي تضمن عمليّة التسويق والإقبال على القراءة، حتّى لدى من لم تصبهم مثل تلك الرذيلة، فإن على الكاتبة الأنثى أن تستجمع طاقاتها الإبداعيّة ومقدراتها الأدبيّة للخوض في اسـتقصاءِ مفـردات الغواية، بهدف صياغة العنوان المناسـب للروايـة. وربما تكون أحلام مسـتغانمي رائدة في هذا المضمار، بدءاً من عنـوان روايتها 'ذاكرة الجسـد' مـروراً بـ 'فوضى الحواس' وحتّى 'عابر سرير'، تفلح الكاتبة فـي اختيـار عناوينها، مع التنويه إلـى ما ينطوي عليه كلّ واحد مـن هذه العناوين من إيحاءات جنسـيّة لا تخفى على لبيبٍ بإمكانه أن يفهم من إشارات أقلّ مباشرة.

وتسـتعيد عفـاف البطاينـة مفـردة 'الجسـد' لتسـتخدمها في عنوان روايتها 'خارج الجسـد'، التـي توافر فيها كسـر تابو الجنـس بإبداع فنيّ لافـت أحيانـاً، وفائض عـن الحاجة فـي أحيان أخـرى. ولا بـأس من كسـر تابوهـات أخرى لإصابـة غيـر عصفور بحجـر واحـد. فرغم أن الخطاب السياسـي ليس همّاً أساسياً للكاتبة، إلاّ أنها تجرأت ولامسـت الموضـوع، ومثله الدين، الضلع الثالث في الثالوث المُحرّم.

ومـا دمنا في حديث جاذبيّة العنوان الأنثوي، فلا بدّ من أن نمرّ على عنوان رواية فضيلة الفاروق 'إكتشـاف الشـهوة'، الـذي لا يحتاج إلـى لبيبٍ ليحقق مثل هذا الاكتشـاف. أمّـا حزامة حبايبً فقد اختارت لروايتها عنـوان 'أصل الهوى'، على غـرار كتاب أوفيد 'فن الهوى'، الموصوف بكتاب المُجون.

وتتجاوز صاحبة 'اكتشـاف الشـهوة' زميلتها التي تطمـح لروايتهـا أن تسـتثير الرجـال، لتطـرح في مقابلة لهـا رؤاها لـ 'فن الروايـة'، قائلة أنها تحب التحـدي.. ولذلك.. 'سـأريهم كيف يكتب عن الجنس وكيف يمارس! فأنا كائن يشـعر أن الجنس فن قبل أن يكون متعة وحاجة وغريزة وجدت في داخلنا'.

أن تخـوض الكاتبـة تحديهـا الإبداعي و'ترينـا' كيـف يُكتب عـن الجنس، أو كيف يُكتب الجنس، فتلك مهمّة الكتابة الإبداعيّة الحقيقيّة، والتي يقابلها دورنا النقـديّ بتقويم النّص. أمّـا أن تتطوّع روائيّة بتعليمنا كيـف يُمارس الجنس، وفنون ممارسته (على اعتبار أننا جهلة حتّى في علـوم البـاه، وأخفقنا في أن نكون خير خلف لخير سلف!)، فالمسألة ليسـت مهمّة الكاتبـات الفاتنات، وقد تكـون مهمّة نسـاءٍ أخريـات، يزاولن أقدم مهنة في التاريخ!

أخيراً، لا بدّ من إعادة التأكيد على أننا لا نقف مـن رواية الجنس العربيّة التي تكتبهـا المرأة موقفاً أخلاقياً، وأننا ضدّ أيّ نقد أخلاقي لتلـك الأعمال. فالنقد له أدواته التي ليـس من بينها الأخلاق. كما أننا ضدّ المنع مهما كانت أسـبابه ومبرراته، وضدّ كلّ ممارسات الرقيب. إلاّ أننا في الوقت نفسـه، ضدّ أن يكون الجسد، مسألة قابلة للاستثمار والترويج والتسـليع (على يد الكاتبة الأنثى نفسها) وتحقيق المكاسـب 'الأدبيّة'، دون إبداع، أو مبررات فنيّة مُقنعة. وتلك مهمّة نقديّة أخرى.

قبل سـنوات، نشرت كاتبة سعوديّة اسمها رجاءِ الصّانع، كانت حتّـى ذلك الوقت مغمورة، رواية هزيلة حملت عنوان 'بنات الرياض'، نجحت في الوصول إلـى عدد من لغـات العالم، وأصبحت واحـدة من أمثلـة الرواية العربيّـة لدى الآخر الغربي. وقد حرصَت الكاتبة على أن تبدأ فصول روايتها بتعبير 'سَـيرة وانفضحـت'. فكأنما كتابة الفضيحة، هي مهمّة السّرد!؟

وهل السّـرد ضرورة للكتابـة، إذا كانت صاحبة 'برهان العسل'، سـلوى النعيمي، تنشيءِ روايتها دون الحاجة إليه، لتُسـهب فـي حديث الجنس ومرجعياتـه في تراثنـا العربي العريـض، الذي يخوض هـذا المضمـار، دون أن يتردّد في أن يسمّي الأشياءِ بأسمائها؟!؟

فهـل يجـوز للجميـلات الفاتنـات مـا لا يجوز لغيرهنّ؟!

مؤخراً صدرت رواية 'حليب التين' لسامية عيسى. ومن المهم أن نشـير إلى أن كاتبتها هي إمرأة أولاً، كما يؤكّد اسـمها دون التباس؛ وفلسطينيّة ثانياً؛ وتشـير صورتها المنشورة إلى أنها جميلة، ثالثاً؛ كما أن مجرّد تقليب صفحات الرواية يشي، رابعاً، وربما ليـس أخيراً، بأن موضوعة الجنس ليست بعيدة عن هموم الكاتبة.

تشرع في القراءِة.. ويدك على قلبك!

إلاّ أننا في الوقت نفسه، ضدّ أن يكون الجسد، مسألة قابلة للاستثمار والترويج والتسليع (على يد الكاتبة الأنثى نفسها) وتحقيق المكاسب 'الأدبيّة'، دون إبداع، أو مبررات فنيّة مُقنعة. وتلك مهمّة نقديّة أخرى.

الكتاب دوت كوم

عبد الجبار عدوان

سيبقى للكتاب الورقي التقليدي عشاقه، بالرغم من طغيان العالم الافتراضي عبر مواقع الكترونية والانتشـار السـريع الان الى الفيس بوك. اقول ذلـك ولا افترض ان الانترنـت وملاحقة خصم للكتـاب الورقي. لقد بلغ بـي التفاؤل الى درجة اقامة مواقع الكترونية تكمـل وتوضح رواياتي. للوهلـة الاولى الفكرة ليسـت جديـدة تماماً، فالكثيـر من الكتـاب لهم مواقع علـى الانترنت تضم بعضا من اعمالهم وتعرف بهم، لكن موقع رواية "راوي قرطبة" مثلاً يقدم مادة دسمة من الصـور والفيديو والمراجع التـي تقرب صورة الاندلـس الى القارئ، فيرى القصور والاسـواق والعمـلات التي تتحدث عنهـا الرواية. بالطبع لا يمكن لغير الروايـات التاريخية العبور من هذا الباب العريض، ولكـن كل رواية او كتاب يمكن ان يكملهـا موقعـا الكترونيـا، فروايتـي الثانية "سياسـة في الجنة" فلسـفية وخياليـة لا يمكن ان تكملها افلام او صـور، ولكن هنا ايضا احتوى الموقع على ما هو مستطاع، مثل نصوص حول مـا جاءِ فـي القرأن عن حـور العيـن، والايات التـي تتحدث عـن الجنة، والاحاديث الشـريفة المتعلقـة بالموضوع. "بومة بربـرة" من النوع التاريخـي مثل راوي قرطبـة، ولذلك نجد في الموقـع المرافق لهـا صورا لبعض شـخصيات الروايـة، وصحف فلسـطينية قديمة من عصر احـداث الرواية، وصور غيـر معروفة عن واقع الحياة السياسية واليومية وادوات العمل وانواع السـيارات، وبالطبـع الملابـس وغيـره الكثير. هذه الظاهرة لم تنتشـر بعد ، ولنـا ان نتخيل الاضافـات التصويريـة والمعلوماتيـة الممكنـة للكثير من الاعمال الروائية لو توسع الكتاب في هذا الاسلوب التوثيقي، وكتبوا ايضا عن ظروف اعـداد كتبهم ومراجعهم. نقـول هذه الظاهرة لم تنتشر، ولكن نسـبة كبيرة من الكتاب لجأوا الان الـى العالم الافتراضـي المتمثل في الفيس بوك، حيث يختلط العشـاق مـع القراءِ، الكهول مـع الفتيان، والكل له كتابه (صفحته) ونسـبة لا بأس بها من مسـتعملي الفيس بوك يزورون مواقع المشاهير من الكتاب والشعراءِ والشيوخ وغيرهـم، لكن العلاقة غالبـاً لا تتطور الى اكثر من مطالعة عناويـن، او مراجعة بعض الفقرات التـي يضعها الكاتب على صفحة الملاحظات، لان عالـم الفيس بوك مسـتعجل جداً وكل يطارد ما كتبه صديقه او عشـيقته السرية، او فلنقل ان عالم الكتب وعالم الكلـكات يلتقيان على طريق سـريع وكل منهما يهرول في الاتجاه المعاكس. مهما يكن فلا نسـطيع الادعاءِ ان عالم الانترنت بشـقية، المواقـع والكلكات، قد اثر سـلبياً على سـوق الكتب، فهذا سـوق متراجـع منذ زمن، واصيب بطعنة عندما انتشرت الفضائيات. لدينا الان شـبان وشـابات مـن خريجـي الجامعات، ويقولون في العلن : لمـاذا نطالع رواية طويلة يمكـن مشـاهدتها في فيلـم خلال سـاعتين؟ الاجابة الموجـزة هي : اقرأ الرواية ثم شـاهد الفيلـم وسـتعرف الجـواب بنفسـك. الفـارق بيـن الاوروبييـن والعرب في هـذا المجال، ان المثقفين هناك ينتقـدون ملايين القراءِ الذين يهـدرون وقتهم في مطالعة الصحف الشـعبية. الصـن البريطانية او بلد الالمانية توزع كل منها اكثر من ثلاثة ملايين نسخة يوميا، وتوزع بقية الصحـف اليوميـة ملايين اخـرى بحيث يمكن القـول ان كل بيـت تدخلـة اكثر مـن صحيفة يوميـة. الانتقـاد الاخـر عندهـم ان الملاييـن يطالعون روايات تجارية، ولكن في كل الاحوال هنـاك مطالعـة وازدحام في المكتبـات العامة لاقتراض الكتب، اذ لا ينكر ان اسعارها غالية في كل مكان، ولم يحتل التلفاز او الانترنت مساحاته على حساب الكتاب الورقي. اسبانيا احدى الدول الاوروبية التي دخلت منذ ثلاثة عقود فقط الى عهد الديمقراطية والتخلـص من الدكتاتورية العسـكرية. على صعيـد الكتب يتم نشـر كتب اسـبانية ومترجمة كل سنة بما يعادل ما انتجه العرب منذ نهاية العهد العباسي حتى الان. هذه المقارنـة تخـص العناوين وليس عدد النسـخ، فالرواية هناك يطبع منها ما لايقل عن مائة الف لكل نسـخة، وعندنا لا تزيـد الطبعة عن الفين، ونادره هي الكتب التي يعـاد طبعها، اللهم طبعا كتيبات الخزعبلات الدينية والسـحر والسـحر المضاد.لماذا نقارن اسبانيا بالانتاج العربي ؟ لان الاندلـس كانت من اهم مراكز انتاج الكتب في العالم على الاطلاق، الكتـب العربية طبعاً. وكان الطلب عليها شـديداً الى درجة وجود شواغر في قطـاع عمـال النسـخ، وكانت النسـخ تباع بالمـزاد. انذاك، وهذا مهم للتأمل، كان العرب قد فتحوا بقاع العالم المكتشـف، فهل مصادفة ان انتشار التأليف والنسخ رافق انتشار الفتوحات وسـيادة العنصـر العربي؟ هـذا التدهور الان في أمة اقرأ يشـبه كرة الثلج التي تتضخم كلما تدحرجت. ابتعاد الناس عن الكتب يدفع بالكتاب الى احضان الحكومات ووزارات الثقافة، وبالتالي ينقطع ابداعهم لان عليهـم مراعاة رب عملهم في كل سـطر. هكذا يختنـق الابداع في مهده، ويجـد القـارئ الجاد، النادر، نفسـه يبحث عن كتب ذات قيمة، كمن يتصيد السمك في البحر الميـت. ربما هذا التشـبيه مبالغ فيـه، اذ لدينا مبدعين في الشعر والرواية، ولكنهم لا يجدون الدعـم الكافي من القارئ، يمكن ان نسـير في جنازة شاعر، ولكننا لا نشترى كتبه. وهذا يعيدنا الى العالم الافتراضي حيث يشـبع الكثيرون من القراءِ الان غرورهم ببيتن شعر من هنا او حكمة من رواية، ويسـتعملونها فـي صفحاتهم الفيس بوكيـة. هذا بالتأكيد افضل من عدم قراءِة اي حرف فـي كتاب ورقي، ولكـن على كل عربي ان يفكـر في الفوارق بين العـرب والغرب، هنا نـادرا ما ترى كتبا في اي بيت، وهناك نادرا ما تجد بيتا من دون كتب. اما نحن معشر الكتاب، فسوف نواصل الركض بعيدا عن مقاتل الابداع، وبحثا عن القارئ العزيز، فلعل وعسى ان تكون هناك علاقة بين القراءِة والحضارة.

www.alrawiadwan.com

سمر عبد الجابر... محاولة أولى في الوحدة

حسين بن حمزة

من الوحدة ومشتقاتها تنشأ باكورة سمر عبد الجابر «وفي روايةٍ أخرى» (دار ملامح/ منشورات إكس أو). الوحدة هنا أشبه بقطعة مغناطيس تجتذب إليها معظم القصائد المكتوبة بإيعاز من الحياة اليومية لامرأة وحيدة برغبتها أو وحيدة بسوءِ فهم مع الآخر. السيرة الحاضرة بشذرات مختلفة هي إحدى الترجمات المتعددة للوحدة. حتى القصائد المكتوبة في حقلٍ آخر ترشح بنوع خاصّ بها من الوحدة. إنها سيرة مدينية مصحوبةً بمكوّنات الحياة المعاصرة ومذاقاتها. المرأة الوحيدة تتقاسم البطولة مع الأشياءِ المحيطة بها. نحس أحياناً أننا نقرأ قصائد منزلية خافتة تحدث في شقّة صغيرة داخل مبنى موحش، وأنّ المبنى ملاصق لمبانٍ أخرى تضم شققاً مماثلة لا تسمح إلا بالقليل منَ الحياة. بهذه الطريقة، يمكننا تذوّق مفردات الضجر والعزلة والألم وفوات الأوان التي تنجح الشاعرة الفلسطينية في توريطنا بمناخاتها. كأن تقول: «ألبومات الصور/ مكدّسة على الرف/ أقلّبها/ بعيني/ من بعيد»، أو: «أحياناً/ أتقصّد وضع الأشياءِ في غير مكانها المعتاد/ لأوهم نفسي/ أن أحداً غيري في المنزل».

سيرة مدينية مصحوبة بمذاقات الحياة المعاصرة

ما نقرأه يدل على رغبة عبد الجابر في الالتحاق بمزاج شعري يراهن على اكتشاف الشعر في اليوميات الذاتية التي (قد) لا تهم أحداً، وفي التفاصيل النافلة والعابرة والمتناهية في الصغر. في قصيدة «فجأةً»، تتفاقم الوحدة إلى حدّ يسمح للأشياءِ بالتغلب على حضور المرأة: «فجأةً/ المروحة/ توقفت عن التلفت/ محدقةً/ تراقب تعابير وجهي/ صوت النيون/ يعبر من المطبخ إلى الغرفة/ كزيز/ في ليلة هادئة». وفي قصيدة «اليوم» تصبح أخبار الآخرينَ مادة لمضغ الوحدة بطريقة مختلفة: «لم أكن في الباص ذيَ الزجاج المحطم/ الذي اصطدم بالحائط وكاد يقع في الوادي/ أحياناً/ كل شيءٍ على ما يُرام».

في كل الأحوال، لا تذهب قصائد سمر عبد الجابر، قصيرة أو طويلة، أبعد مما هو في متناولها. الحب أيضاً يشتغل في خدمة الوحدة. إنّه سبب إضافي لجعل الشعر ترجمةً كيفية للسيرة الشخصية، سواءٌ كانت حقيقية أو متخيلة. في قصيدة «لو أنكَ»، الحب نفسه ليس أكثر من رغبة متخيّلة: «لو أنك/ حين أغفو/ تأتي/ لتخلع نظارتي عن وجهي برفق/ وتضع جانباً/ كتاباً وقع من يدي/ وتبسط/ فوق جسدي/ شرشفاً خفيفاً». الآخر حاضر بشكل طيفي ورجراج. القصيدة تؤرخ بقاياه: «كلما غادرتْ/ تتركُ شيئاً/ كبقايا سكّر/ على صينية قهوة». في الأثناءِ، تنتاب المرأة الوحيدة رغبات غير مستجابة مثل: «لنضع جانباً/ ساعتك/ وهاتفي/ والاحتمالات كلها/ ولتُبقِ يدك على كتفي/ خمس دقائق فقط».

عن الاخبار

عن غياب 'المثقّف' الفلسطيني

لن أخوض في تعريف المثقف، والثقافة، لأننا إلى حّد ما، نتّفق على شروط بدهية تحددهما، تبدأ من أن المثقّف متعلّم، قادر على التعبير عن فكره، والمنافحة عن هذا الفكر، والتضحية في سبيله.

رشاد أبو شاور

عندما يتعرّض الوطن، وهو أقدس ما في حياة الأفراد، للاحتلال، فإن دور المثقّف لا يحتاج أبدا لتوجيه دعوة، أو التنبيه إلى الخطر، لأن المثقف هو من ينبّه للخطر، بل ويسهم مع آخرين غيره في تبصير الناس بفداحة الخطر، وبعظمة وجمال الحريّة، تبريرا للتضحية برضى وقناعة، وعن طيب خاطر.

وكوني أكتب عن المثقف الفلسطيني، فإنني بداية، لا أنسى من تقدموا الصفوف، وقرنوا الكلمة بالفعل، فمنهم من استشهد: عبد الرحيم محمود، نوح إبراهيم، ومنهم من طورد أيّام الانتداب البريطاني: نجاتي صدقي، ومنهم من أسهم في تأجيج الكفاح المسلّح، وقيادته: عبد القادر الحسيني، ومنهم من أسهم في تطوير الكفاح، وحّض عليه: خليل السكاكيني...

شعراءِ فلسطين، برز دورهم منذ بدءِ الاحتلال البريطاني، والغزو الصهيوني، وهؤلاءِ منهم من لم يكتف بالشعر، بل حمل السلاح.

ومن هؤلاءِ الشعراءِ من نشر الوعي، ونبه للمخاطر، وحدد الأعداءِ: إبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي(أبوسلمى)، ومطلق عبد الخالق، والعدناني...

وبعد النكبة كان لشعراءِ فلسطين حضور، فهم شدّوا من عزيمة شعبنا أمام هول النكبة، حين لم تكن هناك قوى سياسيّة تنظّم صفوف شعبنا وتبيّن له أسبابها، وحضّوا الناس على الصبر، وعدم التنازل عن فلسطين: هارون هاشم رشيد، معين بسيسو، يوسف الخطيب...

قبل أن يسمع ملايين الفلسطينيين والعرب بالعمل الفدائي،والمقاومة، والثورة الفلسطينيّة،انتدب مثقفون فلسطينيّون، أنفسهم، انطلاقا من وعي دورهم، فعملوا على تشكيل فصائل حضّت الفلسطينيين على تنظيم صفوفهم، والاعتماد على أنفسهم، والانتقال إلى حمل السلاح: سميرة عزّام، شفيق الحوت، غسّان كنفاني...

وبعد انطلاقة الثورة الفلسطينيّة المعاصرة مع مطلع العام ٦٥، ونكبة حزيران، وانطلاقة المقاومة، تدفق عشرات، بل مئات الكتاب، والشعراءِ، والصحافيين، والفنانين، والأكاديميين ووضعوا خبراتهم في خدمة تطوير المقاومة، والتنظير لها، والانخراط في صفوفها ميدانيّا، برهنة على (عضوية) المثقف، وسعيا لاكتساب التجربة الميدانيّة، وعدم الاكتفاءِ بالتنظير.

وعندما بدأت مسيرة الانحراف تكشف عن نفسها في (ثقافة) تضليلية، مضادة، تصدّى مثقفون ثوريون لها، وبدأوا الاشتباك معها، فاضحين مروجيها، وخلفياتهم، وأهدافهم.

مبكرا تنبه بعض الكتاب والمثقفين لانحراف الخطاب السياسي، وأقلمته، فحذروا، وكتبوا، وخاضوا معارك فكرية مشرّفة، تحديدا بعد حرب تشرين ١٩٧٣، وهو ما أدى لمطاردة بعض الكتّاب، وإطلاق الرصاص على بعضهم، وطرد من أسسوا مجلّة (فلسطين الثورة) ـ مجلّة منظمة التحرير الفلسطينيّة ـ لأنهم نقيض لخّط (التسوية) الذي أخذ في البروز، بتنظير(يساري) و(يميني) التقيا معا، وما زالا يعيثان خرابا في الوعي، بنشر ثقافة الاستسلام، والواقعيّة السياسيّة التي تتجلّى في تصريحات ومواقف المدعو (عبد ربّه)، ومجموعة نهج التفاوض!

سقط حنّا مقبل شهيدا في قبرص عام ٨٤، وكان تعرّض لإطلاق الرصاص في الفاكهاني، واغتيل فنان فلسطين والعرب ناجي العلي في لندن بعد حملة إعلاميّة أسهم فيها كتاب، وشعراءِ، وصحافيون فلسطينيون، لعبوا دورا حقيرا مخزيا بشنهم حملة على ناجي، خدمة لقيادة اختارت نهج التسوية، وتنازلت عن عروبة فلسطين، قبل (أوسلو)، وعمليا تمهيدا لما جاءِ به (أوسلو) من بعد، وضاق صدرها بأبسط حدود النقد، وهو نقد ينطلق من الحرص على القضيّة، ورفض التفريط بها.

واغتيل فنان فلسطين والعرب ناجي العلي في لندن بعد حملة إعلاميّة أسهم فيها كتاب، وشعراء، وصحافيون فلسطينيون، لعبوا دورا حقيرا مخزيا بشنهم حملة على ناجي، خدمة لقيادة اختارت نهج التسوية، وتنازلت عن عروبة فلسطين

هناك إذا مثقفون فلسطينيّو ن مختلفون، متباينو الثقافة، والانتماءِ، والصدق، فليس الجميع على ذات الأرض، ولا يتمتعون بنفس النزاهة والصلابة، ولا يعنيهم التمسّك بشرف المثقف، إذ هنا يفترقون، ويتضح موقف الثوري الحقيقي، من الانتهازي الكاذب المُدلّس.

وهكذا: لا يكفي أن تكون مثقفا فلسطينيّا: شاعرا، كاتبا، صحافيا، أكاديميّا، فنانا، لتكون وفيا للقضية الفلسطينيّة، حتى لو أبديت مشاعر وطنية، فالموقف هو الحكم، وهو الخيار المكلف، وهو الامتحان..وفي الامتحان ينجح من يستحّق، ويسقط من هو خليق بالسقوط!

بعد (أوسلو) حدثت حالة ارتباك مؤقتة، فالاستبشار بدولة فلسطينيّة تكون محطّة في نضال الشعب الفلسطيني، تمكنه من التقاط الأنفاس، وتمنحه(وطنا) ملاذا، علما ونشيدا وجواز سفر..وضع المثقف أمام أسئلة، وخيارات، و..هذا ما ركّز عليه (مثقفو) التسوية، وسلام الشجعان، بل إن بعضهم سرّا وعلنا، اندفعوا للقاءِات حميمة مع كتّاب صهاينة، داخل فلسطين، وفي عواصم الغرب: باريس، لندن، كوبنهاغن، جنيف...

لكن، وبسرعة، تكشّف أن ماءِ السلام كان سرابا، فالسلام مع العدو الصهيوني مستحيل، لأنه يريد كلّ شيءٍ، وهو ما برهنت عليه جرّافات الدمار، ودبابات إعادة الاحتلال لمناطق (أ)، وتدمير الحقول، وسرقة الماءِ، واغتيال (شريك) السلام الرئيس(عرفات) بالسّم، وزّج الألوف في المعتقلات الما بعد نازية، وتغيير ملامح القدس نهائيّا، بحيث لا يبقى فيها صوت مؤذن، ولا جرس كنيسة!

أين المثقف الفلسطيني من المشهد الدامي، والموت الفلسطيني اليومي، وقد تبدد الوهم، وانكشفت (الخدعة) الصهيونيّة الأمريكيّة، المغطّاة من نظم حكم عربيّة رسميّة؟!

تسابق كثيرون على المناصب: معالي الوزير، المدير العام، سعادة السفير..الخ!

ثمّ: تدفقت أموال المنظمات (غير الحكوميّة) (الأنجزة) ـ كما يصفها الدكتور عادل سمارة ـ فتسابق عشرات، بل مئات المثقفين الفلسطينيين، من أكاديميين، وكتّاب، وباحثين ـ غالبا مناضلون سابقون، يتقدمهم يساريون انتقلوا إلى خيار السياسة الواقعية المربحة والمريحة، مبررين سقوطهم بسقوط الاتحاد السوفييتي..شوف العكرتة!..وبعد أن كانت هناك قرابة مائتي منظمة غير حكوميّة في الضفّة قبل السلطة، تفشّت هذه المنظمات حتى بلغت أكثر من ثلاثة آلاف!

هذه المنظمات غير الحكومية مهامها تكشف أهدافها: دراسة كل جوانب حياة الشعب الفلسطيني، من تقاليد ختان الأطفال، إلى (ليلة الدخلة وأهمية غشاءِ البكارة لدى الرجل الشرقي الفلسطيني)، و..التشكيلات السياسيّة (المتطرفة) فلسطينيّا..المقصود ليست (القاعدة)، ولكن من يؤمنون بعروبة فلسطين، الاتجاهات الثقافية والفكريّة..وكل هذه الدراسات تقدّم للممولين..لماذا؟!

المثقفون الفلسطينيّون منتشرون في أجزاءِ الوطن: الداخل ٤٨، الضفّة، القطاع..و ..في الشتات، والمنافي البعيدة. منهم من يجهر بموقفه، ويرفع صوته، ويؤدّي واجبه الوطني، ومنهم من يصمت صمت القبور.

هناك مثقفون يلوذون بالصمت، عن انتهازية، رغم ما تتعرّض له قضيتنا من مخاطر، فلا أحد يقرأ لهم، أو يسمع أصواتهم، وهؤلاءِ ينتشرون في الضفّة والقطاع، ويمتّد تأثير السلطة إلى أماكن بعيدة عن الضفّة، فتشتري تابعين في الشتات يروّجون لحكمتها، وهؤلاءِ يكتبون ويكذبون، مع إنهم لا يحظون باحترام أحد، ولا حتى أنفسهم!.

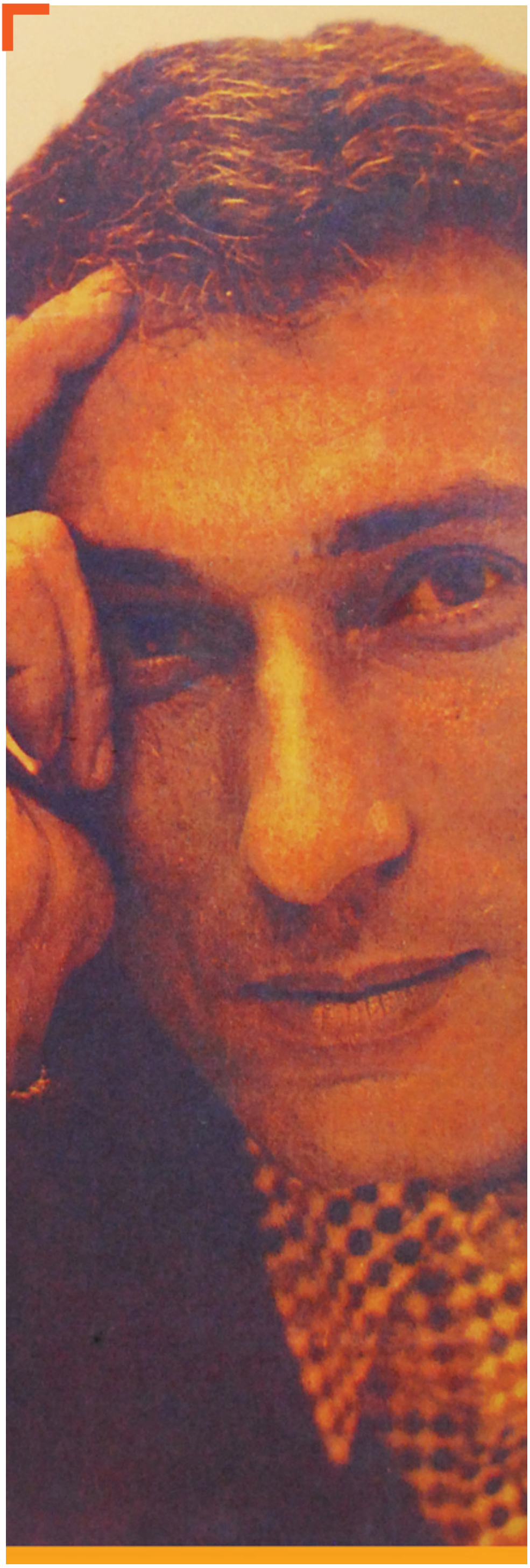
ثمّة رجال قانون يفضحون ما تقترفه السلطة، يبصرون شعبنا بالمخاطر، والتزوير، يتقدمهم الدكتوران: أنيس مصطفى القاسم، وأنيس فوزي القاسم...

وهناك أسماءٍ في الضفة تكتب بشجاعة وصدق، يتقدمهم: د. عادل سمارة، عبد الستار قاسم، والشاعر زكريا محمد، وهاني المصري وغيرهم.. وكتابات هؤلاءِ تفضح الصامتين الخرس عن جبن، وانعدام ضمير!

كثير من المثقفين العرب اختاروا فلسطين قضية حياة، وصاروا فلسطينيين بامتياز، ورهنوا مصائرهم بمصير الثورة الفلسطينيّة، منهم: الياس خوري، أمجد ناصر، عدلي فخري(يرحمه الله) ..ولا أنسى مفكرين يتقدمهم: منير العكش..والقائمة تطول، فالانتماءِ لا يكون بالولادة، ولكنه خيار واع مُكلف...

المثقف الفلسطيني أمام ضميره، وشعبه، وأمته..والخيار: إمّا مع فلسطين، أو مع المصلحة الشخصيّة..ولا خيار آخر!

عن القدس العربي



أمانة من ناجي العلي

أمام باب منزله في لندن وقبل اغتياله بيومين أو ثلاثة أيام قال لـي ناجي العلي "أحملك أمانة. كائنا من كان قاتلي، أن قاتلي هو ياسر عرفات".

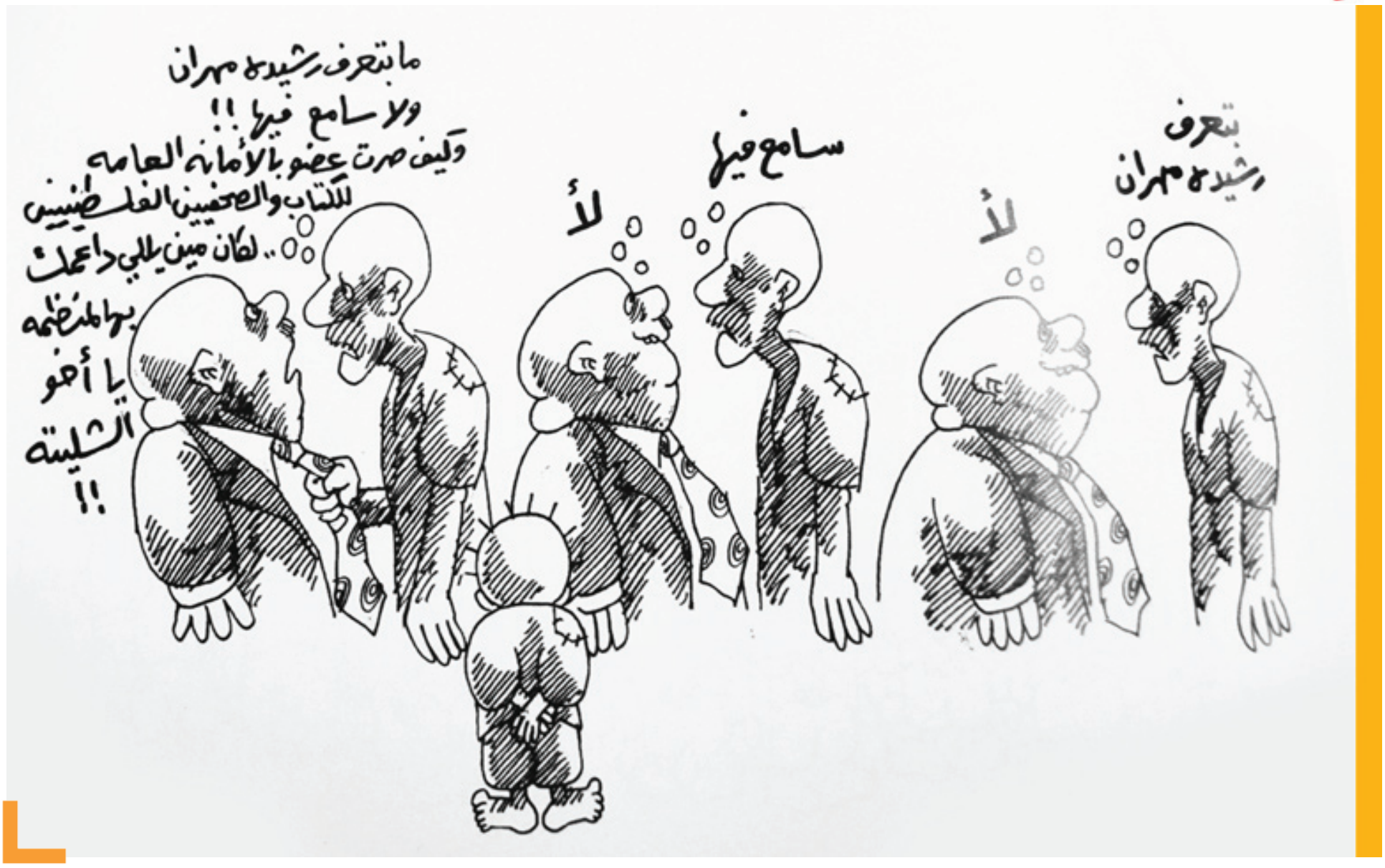
باسم سرحان×

ذهبـت أنـا وابني في زيـارة خاصـة إلى لندن واسـتضافنا الأخ ناجـي العلي فـي منزله. عندما وصلت إلى بيته قادما من الكويت وجدت ناجي متوتـرا ومضطربـا إلى أبعد الحـدود، ويعيش ثـورة غضـب عارمـة. بادرنـي بالقـول "إنهم يهددونني بالقتل". سـألته من هم. قال "السـفلة أولاد .....". وسرد لي قصة المكالمات الهاتفية التي وردته من عدد من المثقفين الفلسـطينيين في أعقاب نشـر كاريكاتير "رشـيدة مهران". كانت معظم المكالمـات تأخذ طابـع التهديد المبطن بالحـرص علـى حياته. ذكر لي مـا ورد في كل مكالمة (مشـكلتي أنني لا أسجّل) وذكر لي عدة أسماءٍ لا أزال أذكر منها الشاعر محمود درويش وبسّـام أبـو شـريف وشـخص مـن قريتـه يدعى أبو فارس (نسيت اسـمه) كان مسؤولا في حركـة فتح الانتفاضة وما لبـث أن التحـق بياسـر عرفات فـي تونس. قال إن أبو فارس خاطبه من باب صلة القرابة وحذره بأن خطرا داهما يهـدد حياته. وقال أن أحدهم (لا أذكر اسـمه) قال له "يا ناجـي هذه فرصتك الأخيرة للبقاءِ على قيد الحياة. أرسم رسما تمدح فيـه الختيار" (أي عرفات). وقال لي ناجي أنه ردّ عليهم جميعا بالشتائم والسباب. ولم يذكر ناجي إطلاقا أن أحد هـؤلاءِ المحذرين أو المنذرين قالوا له إن "الموسـاد" سـيقتله أو أنه مستهدف مـن "الموسـاد" أو من "إسـرائيل". ثـم قال لي "اتصل بـي الأخ أبو إياد (صـلاح خلف) وقال لي حرفيـا: يا ناجي لقد صدر القرار. أخرج فورا من بريطانيا، أو على الأقل أخرج واختفي في إحدى القرى البريطانية". [هذه كانت أبلغ رسـالة من المسـؤول الفلسـطيني الأمني الأول الذي عرف حتما بالقرار الذي أصدره ياسر عرفات شخصيا باغتيال ناجي العلي]. تداولنا فيما يجب أن يفعله ناجي. وكانت زوجته السيدة وداد حاضرة جميع هـذه الأحاديث والمـداولات. بادرنـي بالقول: إنهم سـيقتلونني فماذا أنتـم فاعلون في حركة فتح الانتفاضة؟ كيف ستحمونني؟ اتصلت هاتفيا حوالـي منتصف الليـل بالدكتـور راجي مصلح (صديق ومسـؤول في حركـة فتـح الانتفاضة) وطلبت منـه إبلاغ الأخ أبو خالـد العملة والأخ أبو موسـى (قادة فتح الانتفاضة) بأمر التهديد بالقتـل الـذي تلقـاه ناجـي العلي مـن عدة أشـخاص فـي تونس. بعد نصف ساعة تقريبا اتصلت ثانيـة بالدكتور راجـي مصلـح فقال لي أن حركة فتح الانتفاضة تسـتطيع حمايـة ناجي العلي في سـوريا وليبيا فقط، وأنها لا تسـتطيع حمايتـه إذا عـاد إلـى لبنـان. وأضاف: أن تقدير الأخ أبـو خالد العملة هـو أن التهديد حقيقي وأن على ناجي أن يغادر لندن فورا. كنت أتحدث مع الدكتور راجي من هاتف منزل ناجـي العلي وهو إلى جانبي. أبلغته برأي قـادة فتـح الانتفاضة فال لي: لا أسـتطيع العيش في سـوريا أو ليبيا لأنني سأبقي حيا ولكن ميتا لأنهم سـيمنعونني من مواصلة التعبير الحر

«يا ناجي هذه فرصتك الأخيرة للبقاء على قيد الحياة. أرسم رسما تمدح فيه الختيار»

المطلـق بالرسـومات. تركت ابنـي في بيت ناجي وسـافرت بمفردي في زيارة لأصدقاءٍ خـارج لندن بعد أن اتفقت على مقابلته عصر يوم عودتي في مقر جريدة "القبس" الكويتية. حـال عودتي إلى لندن عصـر يوم ٢٣ تموز/ يوليو ١٩٨٧ اتصلت هاتفيا بمنزل ناجي لأسأل عـن عنوان "القبس" فردت علـيّ ابنته الكبرى "ليال" وقالت بصوت مرتعش أطلقوا الرصاص على والدي وهو الآن في مستشـفى (نسـيت اسمه). أوقفت تاكسي وذهبت إلى المستشفى حيث وجدت عددا من الأشخاص أذكر منهم الشـاعر أحمد مطر. مكثت حتى وقت متأخر مـن الليل، ولم يكونوا يسـمحوا لأحد بدخول الغرفة التي يرقد فيها ناجي (باسـتثناءِ زوجته التـي كانت فـي الغرفـة ولم تخـرج). نمت ليلتهـا في منزل ناجي العلي وكان فـي المنـزل أحـد أقربائـه أو أقربـاءِ زوجته (لا أذكـر اسـمه) الـذي قال لـي "أخيرا قتله ياسـر عرفـات" (وكان هذا الرجل يعمـل فـي دوائـر منظمة التحريـر الفلسـطينية). لم أمكث بعدهـا في لندن بل غـادرت على عجل إلـى دمشـق ومنها إلى الكويت. خلفيـة تهديدات عرفات لناجي العلي مثلي مثل ملايين الفلسـطينيين والعرب كنت أحرص كل صباح على قراءِة رسم ناجي العلي في صحيفة "السـفير" اللبنانيـة ثم في صحيفة "القبس الكويتية"، لكنني لم أتعرف شخصيا على ناجي العلي أو أقابله إلا في الكويت عام ١٩٨٤. يومها، وفي عز الصراع مع ياسر عرفات ونهجه الاستسلامي كتبت في صحيفة "الوطن" الكويتية مقالا موجزا بعنـوان "ناجي العلي ثروة وطنية وقومية". وقال لي صديق مشترك ناجي العلي يريد أن تزوره في منزله. كانت هذه الزيارة فاتحـة تعارفنا وصداقتنا الشـخصية، رغم أننا نلتقـي فكريا وسياسـيا. وذات يـوم هاجمني بعـض الكتاب الفلسـطينيين من أنصار ياسـر عرفـات في إحـدى الصحـف الكويتية. اتصل بي ناجـي العلي ودعاني إلـى منزله وقال لي فكرت بأن يكون عنوان رسـم الغد في القبس "ردّ على باسم واحد اسمه باصم" لكنني غيّرت رأيـي لئلا يبدو الأمر تبـادل الثناءِ بيننا. وذكر لـي ناجـي بعـد أسـابيع حادثتيـن حصلتـا معـه. قـال إنـه كان ذاهبا إلى عمله في جريدة "القبس" عندما حاول سائق شاحنة كبيرة الارتطام بسـيارته وتحطيمهـا (أي قتلـه) لكنـه نجا مـن الاصطدام بأعجوبـة. وقال ناجي أنه يشـك دون أن يجـزم بأنهـا محاولـة لاغتيالـه بحـادث سـير (وهـو أسـلوب معـروف لـدى بعض المخابرات العربية). أما الحادثة الثانية فكانت تهديدا مباشـرا وصريحا. قال لي أنه كان في مكتبه في صحيفة "القبس" يحضّر بعض الرسـومات عندمـا دخل عليـه رجل فلسـطيني وقال له: أنـا من جهاز أمن الـ ١٧ (أمن الرئاسـة التابع لعرفات) وحضرت لأبلغك تحذيرا نهائيا، إن لم تتوقف عن الرسم ضد الختيار سنقتلك. وقال لي ناجي: عندها فقدت صوابي وهجمت عليه أشـتمه وأصرخ في وجهه ووجه جهازه القذر

لكن ما أذكره أن عرفات بادره بالقول: لماذا تهين شعبك بالرسومات يا ناجي؟ فردّ عليه ناجي: أنت تهين شعبك حين تتكلم باللهجة المصرية وأنت قائد فلسطيني



وكل من أرسله لتهديدي ففر هاربا من مقر الجريدة. المواجهة مع عرفات هذه حادثة بارزة ومميزة. يبدو أن آل الصقر (أصحاب جريدة "القبس" وهم من أسرة كويتية وطنية وعروبية تدعم المقاومة الفلسطينية دعما كبيرا) أرادوا تهدئة الوضع بين عرفات وناجي العلي. واقترح السيد محمد جاسم الصقر على ناجي العلي عقد حوار موسع مع عرفات. فهمت لاحقا أن ناجي تردد في الموافقة على اللقاءِ لقناعته بأن لا جدوي منه. لكن بناءِ على إصرار آل الصقر وافق وذهب بصحبتهم إلى قصر الضيافة حيث ينزل عرفات. وكان عرفات قد دعا إلى ذلك اللقاءِ قادة حركة فتح ومنظمة التحرير في الكويت. نسيت كافة التفاصيل التي رواها لي ناجي حول المواجهة الكلامية. لكن ما أذكره أن عرفات بادره بالقول: لماذا تهين شعبك بالرسومات يا ناجي؟ فردّ عليه ناجي: "أنت تهين شعبك حين تتكلم باللهجة المصرية وأنت قائد فلسطيني". المهم أن المواجهة استمرت ولم يستطع عرفات كسر إرادة ناجي. والعبارة الأخرى التي أذكرها جيدا وقالها لي ناجي العلي بعد المواجهة (التي لم أحضرها ولم أدع إليها) أنه أثناءِ خروج عرفات وآل الصقر وناجي قبض عرفات على خاصرة ناجي وقرصها قرصة موجعة. وقال لي ناجي" إن قبضته آلمتني وشعرت أنها قرصة الموت".

لماذا قتل عرفات ناجي العلي؟ حاول كثيرون التغطية على دور عرفات باغتيال ناجي العلي من خلال قصص العملاءِ الفلسطينيين المزدوجين (المخابرات الفلسطينية والموساد). وبعضهم تحدث عن تقاطعات لعدة أجهزة مخابرات عربية لها مصلحة في الخلاص من ناجي العلي. أنا أرفض كل هذه التحليلات. أولا، أنا مع تدمير الكيان الصهيوني، لكن لا يمكن إقناعي بأن دولة إسرائيل وجهاز الموساد كان يجد في ناجي العلي مصدر خطر يجب القضاءِ عليه.

ختاما، أعتقد أنني قد نقلت الأمانة ولو متأخرا كثيرا

ولو افترضنا أن لجهاز الموساد دور في تصفية ناجي العلي فمن المؤكد أنه قد شارك بهذه المهمة كخدمة (إن لم نقل بتكليف) لعرفات أو لجهاز أمن عرفات. والآن ظهرت إلى العلن الخدمات المتبادلة بين الجهازين الأمنيين. ثانيا، في رأيي أن المسألة لا تقتصر على انتقاد ناجي لمحمود درويش أو رشيدة مهران، بل إن الانتقاد اليومي المتواصل لسياسة عرفات التفريطية بالحقوق الوطنية الثابتة للشعب الفلسطيني وتعرية ما يقوم به عرفات من تنازلات مجانية وانحرافه عن الخط الوطني الذي قامت عليه حركة فتح هو السبب الحقيقي في قرار الاغتيال، خاصة وأنه كان يستحيل على عرفات تحمل ناجي العلي وهو (أي عرفات) يعرف مسبقا ماذا يخطط ويعلم أنه سيأخذ القضية الفلسطينية إلى الهاوية ثم التصفية النهائية. قوة أي رسم من رسومات ناجي العلي تعادل قوة عشرات المقالات التحليلية والناقدة، وذلك ببساطة لأن موهبة ناجي وعبقريته مكنته من التعبير برسم يوصل رسالة جوهرية حالما يقع عليها البصر ولا يستغرق استيعابها أكثر من ثوان من قبل العامة والخاصة، ومن قبل الفلاح الفلسطيني البسيط شبه المتعلم والمثقف الفلسطيني على حد سواءٍ. ختاما، أعتقد أنني قد نقلت الأمانة ولو متأخرا كثيرا (كنت قد رويتها مرات عدة لأشخاص مختلفين). وأقول أنني حين أقارن بين هذين الرجلين الفلسطينيين أجد أن ياسر عرفات هو الرمز الفلسطيني الزائف وناجي العلي هو الرمز الفلسطيني الحقيقي والأصيل.

×عالم اجتماع وباحث فلسطيني درّس في عدة جامعات في دول عربية. له عدد من الأبحاث والدراسات عن مختلف جوانب المجتمع الفلسطيني في الشتات.

بـكل عدد ومــن هالقرنة الصغيــرة رح أحكيلكو عن غنّاي إلها حكاي أو "خُرّيفيّة" ع قولة ستي الله يرحمها ويرحم ترابها، رفيا الكبيرة.. كانت دايماً تحكيلي "تعي تـا أخرّفك هالخُرّيفية" وتخرّفني عن إيام الصبا بعكا وعن سيدي -أشهر خيّاط قنابيز بعرابة بهديك الإيام- وعن أبوها –مأمور سكّة الحديد- والخيّالة وأعراس زمان وإيام العصملّي وغيرهن كتير.. أكيد في خراريف غير الغناني متل الأمثال الشعبية وعادات أهل بلادنا إيام زمان (إيام اللولو!) بس حبينا البدايات تكون مع الغناني اللي انحفرت بالذاكرة الفلسطينية..

اليـوم الخرّيفيـة عن غنّاية "من سـجن عـكا"، اللي بترجع أحداثها لعام ١٩٣٠م..

سجن عكا هو سجن القلعة في مدينة عكا بفلسطين، وارتبط في ذاكرة الشعب الفلسطيني بالإعدامات التي صارت فيه عإيام الانتداب البريطاني لفلسطين، وكان أشهرها إعدام أبطال "ثورة البراق":

محمـد خليـل جمجوم: مـن مواليد الخليل سـنة ١٩٠٢ ميلادي وفيها درس الابتدائية. تخرج من الجامعة الأمريكية في بيروت وشـارك في الأحداث الدامية التي تلت ثورة البراق ضـد مواطنين يهود بزمن الانتـداب البريطاني ع فلسـطين. جمجوم كان معـروف بمعارضتـه للصهيونية وللانتداب، ودفعت مشاركته في المقاومة ضد الصهيونية القوات البريطانية إنها تعتقله سـنة ١٩٢٩ ميلادي مع ٢٥ من العرب الفلسـطينيين، وانحكموا كلهـن إعدام وبعدين تخفف الحكم للسجن المؤبد، إلا عن جمجوم ورفاقه. طلب من السـجان يعدمه قبل رفيقه عطا، فرفض السجان، قام كسر قيده وركض لحبل المشـنقة ولفه ع رفيته وغصَب السجان يعدمه قبل الكل، وصار...

فؤاد حسن حجازي: من مواليد صفد شمال فلسطين سنة ١٩٠٤ ميـلادي، درس الابتدائيـة بصفـد والثانوية بالكلية الإسـكتلندية، وتخرج من الجامعـة الأمريكية في بيروت. شـارك مشـاركة فعالة في مدينته في ثـورة البراق اللي عمّت أنحاءِ فلسطين سنة ١٩٢٩ ميلادي وانقتل وانجرح فيهـا مئـات الأشـخاص، وكان أصغر واحـد بالمحكومين التلاتة.

عطا الزير: من مواليد الخليل سـنة ١٨٩٥ ميلادي، اشتغل بمهـن يدوية كتيرة وبالزراعة كمـان، وكان معروف من صغر سنه بجرأته وقوته الجسمانية. شارك مشاركة فعالة في ثـورة البراق في مدينته سـنة ١٩٢٩ ميـلادي وكان فاعـل في مقاومة الصهاينة، وكان أكبر المحكومين سـناً، ولما كان يسـتقبل الزوّار والمودعين بالبذلة الحمرا، كان هو اللي يشد من عزتهم ويرفع معنوياتهم.

سمحوا الخواجات للأبطال الثلاثة إنهن يكتبوا رسالة أخيرة قبل حكم الإعدام بيوم (يُقال إنها انبعتت للزعيم سليم عبد الرحمـن؛ كل اللي منعرفو عنـو إنو من زعماءِ طولكرم)، كتبوا فيها: "الآن ونحن على أبواب الأبدية، مقدمين أرواحنا فداءً للوطن المقدّس، لفلسـطين العزيزة، نتوجه بالرجاءِ إلى جميع الفلسطينيين، ألا تُنسى دماؤنا المهراقة وأرواحنا التي سترفرف في سماءِ هذه البلاد المحبوبة وأن نتذكر أننـا قدّمنـا -عن طيبة خاطـر- أنفسـنا وجماجمنا لتكون أساساً لبناءِ استقلال أمتنا وحريتها، وأن تبقى الأمة مثابرة علـى اتحادهـا وجهادها في سـبيل خلاص فلسـطين من الأعداءِ، وأن تحتفظ بأراضيها فلا تبيع للأعداءِ منها شـبراً واحداً، وألا تهون عزيمتها وأن لا يضعفها التهديد والوعيد، وأن تكافـح حتى تنال الظفر. ولنا في آخر حياتنا رجاءً إلى ملوك وأمراءِ العرب والمسـلمين في أنحـاءِ المعمورة، ألا يثقوا بالأجانب وسياسـتهم وليعلموا ما قال الشاعر بهذا المعنى: "ويـروغ منك كما يروغ الثعلب". وعلى العرب في كل البلدان العربية والمسـلمين أن ينقذوا فلسـطين مما هـي فيه الآن من الآلام وأن يسـاعدوها بكل قواهم. وأما رجالنا فلهم منا الامتنان العظيم على ما قاموا به نحونا ونحو أمتنـا وبلادهم، فنرجوهم الثبات والمتابعة حتى تنال غايتنا الوطنية الكبرى. وأما عائلاتنا فقد أودعناها إلى الله والأمة التـي نعتقد أنها لن تنسـاها. والآن بعـد أن رأينا من أمتنا وبلادنا وبنـي قومنا هذه الروح الوطنيـة وهذا الحماس القومي، فاننا نسـتقبل الموت بالسـرور والفـرح الكاملين ونضع حبلة الأرجوحة، مرجوحة الأبطال بأعناقنا عن طيب خاطـر فداءً لك يا فلسـطين. وختاماً نرجو أن تكتبوا على قبورنا: "إلى الأمة العربية الاستقلال التام أو الموت الزؤام، وباسم العرب نحيا وباسم العرب نموت".

وبالإضافة لهالرسـالة، بعت عطا رسالة لإمه كتبها باللهجة الفلاحيـة: "زغردي يمّا لـو خبر موتي أجـاكِ، زغردي لا تحزني يوم انشـنق شـو ما العدو يعمل روحي أنا يمّا عن هالوطـن ما بتفترق، بكره بعـود البطل ويضل في حداكِ حامل معـو روحه ليقاتل عداكِ، لا تزعلي لو تندهي وينو عطا كل الشـباب تردْ فتيان مثَل الورد كلهم حماس وجدْ لمـا بنادي الوطن بيجو ومالهم عـدْ، وفّري دموع الحزن يمّا لا تلبسـي الأسـود يوم العدا بأرض الوطن يوم أسود هدي شـباب الوطن بتثور كلهم عطا كلهم فؤاد ومحمد، والشـمس لما تهـل لازم يزول الليل يا معـود فوق القبر، يمّا ازرعي الزيتون حتى العنب يمّا والتين والليمون طعمي شـباب الحي لا تحرمي الجوعان. هدي وصية شاب جرب الحرمان، إسـمي عطا وأهـل العطا كثـار والجود لأرض الوطن واجب على الثوّار، جبال الوطن بتئن ولرجالها بتحن حتى كروم العنب مشـتاقة للثوار، سـلمي علـى الجيران سـلمي على الحارةْ حمدان وعبد الحي وبنت العبد سارةْ، راجـع أنا يمّـا وحامل بشـارة عمر الوطن يما ما بينسـى ثـوارَهْ، لما بيطول الليـل وبتزيد أسـرارُه وجرح الوطن بمتد وبتفيـض أنهارُه، راجع بْطلّة فجر حامل معي أنوارُه حتى نضوي الوطن ويعودوا أحرارُه".

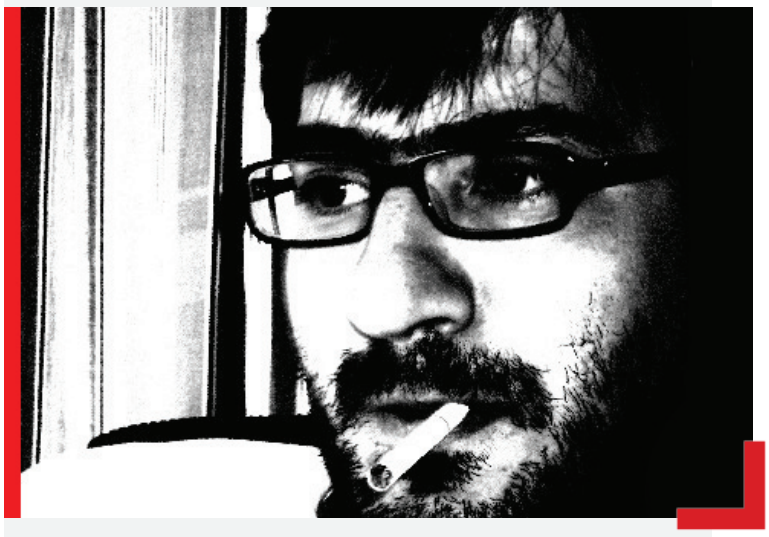
ثـورة البـراق هو الإسـم اللي أطلقـه الفلسـطينيين على اشـتباكات عنيفة دبّت أيام الانتداب البريطاني في مدينة القـدس في ٩ آب ١٩٢٩ ميـلادي ووصلت لمدن وقرى فلسـطينية كتيرة في مقدمتها يافا، حيفا، وصفد. يوم التلاتا ١٧ حزيـران ١٩٣٠ ميـلادي صدر قرار بإعـدام الأبطال التلاتـة؛ محمد وفؤاد وعطا بالشـنق للمـوت، وتم التنفيذ -برغـم الاسـتنكارات والاحتجاجـات العربيـة المعهودة- الساعة تسعة بالتمام من صبحية هداك اليوم وعلى مدى ٣ ساعات ورا بعض.

وفي رثاءِ شـهداءِ "الثلاثاءِ الأحمر"، قدم الشـاعر الشـعبي بهديك الإيام "نوح إبراهيم" مرثية للأبطال الثلاثة اشـتهر بغنائها الفنان الفلسـطيني حسـين المنـذر (أبو علي) قائد فرقة العاشقين الفلسـطينية، وكانوا يقولوا بمطلعها: "تلات رجـال وتـلات زنازيـن والتهمَة حـب فلسـطين، والحكم الصـادر إعدام، يـا عطا الزير يا فؤاد حجـازي يا جمجوم، يـا تلات نجوم فوق أرض بـلادي بتحوم، وطلعت من عكا جنازة لتلات طيور، تتدلى من قلب العتمة وتفرش وطني بحزمة نور"...

كانوا ثلاثة رجال تسابقوا عالموت
أقدامهم عليت فوق رقبة الجلاد
وصاروا مثل يا خال
بطول وعرض البلاد
نهوى ظلام السجن يا أرض كرمالك
يا أرض يوم تندهي بتبيّن رجالك
يوم الثلاثا وثلاثا يا أرض ناطرينك
من اللي يسبق يقدم روحه منشانك
من سجن عكا طلعت جنازة
محمد جمجوم وفؤاد حجازي
يجازي عليهم يا شعبي يجازي
المندوب السامي وربعه وعيونه
محمد جمجوم ومع عطا الزير
فؤاد الحجازي عز الدخيرة
أنطر المقدّر والتقاديري
باحكام الظالم تا يعدمونا
ويقول محمد أنا أوّلكم
خوفي يا عطا أشرب حسرتكم
ويقول حجازي أنا أوّلكم
ما نهاب الرّدى ولا المنونا
إمّي الحنونة بالصوت تنادي
ضاقت عليها كل البلادي
نادوا فؤادِ مهجة فؤادي
قبل نتفرق تا يودّعونا
تنده ع عطا من ورا البابِ
وقفت تستنظر منو الجوابَ
عطا يا عطا زين الشبابَ
يهجم عالعسكر ولا يهابونَ
خيي يا يوسف وصاتك أمي
إوعي يا أختي بعدي تنهمّي
لأجل هالوطن ضحيت بدمي
وكلّو لعيونك يا فلسطينا
ثلاثة ماتوا موت الأسودِ
جودي يا أمة بالعطا جودي
علشان هالوطن بالروح نجودِ
ولأجل حُرّيتو بيعلّقونا
نادى المنادي يا ناس إضرابِ
يوم الثلاثا شنق الشبابِ
أهل الشجاعة عطا وفؤادِ
ما يهابوا الردى ولا المنونا

http://www.youtube.com/watch?v=qF9ZD-hD3rY

الحالمون



سامر أبو هواش

يدخل الفتى إلى إحدى الحجرات المفتوح بابها، فيجد صبية شقراءِ تستحمّ فـي حوض، وسـط الغرفة الفوضوية، وقـد برز ثدياها العاريان، فيشـعر بشـيءٍ من الحرج، قبـل أن تدعوه تلك الفتاة بكل بسـاطة إلى الدخول في الحوض معها. هذ المشهد ليس فيلماً بورنوغرافياً، ولا دعوة جنسية، ولا حتى تلميحاً إلى ذلك. إنه، بكلّ بساطة، طبيعة الحال أو نمط التصرّف الممكن، وإن لم يكن الشـائع في الضرورة. مشاهداً هذه اللقطة – البيت المفتوح الذي تلتقي فيه مجموعة من الشـباب الثائر اجتماعياً وسياسـياً – مـن الفيلم الألماني "عقدة بـادر ماينهوف"، الذي يحكي سـيرة أولئك الشـبان الثوريين الألمان خلال السـتينات والسـبعينات من القرن الماضي، ممن اعتقدوا حقاً أن في وسعهم تغيير العالم، وإن بقوة السلاح أو "العنف الثوري"، لم تكن فكرة الحرية هي ما أسـرني حقاً. إن نظرة سريعة على عالمنا اليوم، تكفي لنعرف أن هامش الحرية، بما فيها الجنسية، بات أوسع فعلياً وأكبر بكثير، لا سيما في البلدان الأوروبية التي سعت إليها، وإنْ ليس في بلداننا التي لا أحسـب أن تغييرات كبيرة طـرأت عليها في المجالات الجوهريـة لفكـرة الحرية منذ ذلك الحيـن إلى يومنا هـذا. ما توقفت عنده حقاً، هو عكس الحرية تماماً: قوة القمع، سـطوتها، ورعبها. ذلك أن هذا الفيلم الذكي، يصحبنا بعد هذه المشـاهد الحالمة، التي ترسـم لمن يرغب السـتينات وردية زاهية، في رحلة مـن الرعب الحقيقي، نرى فيها عملية التعذيب الجسدي والنفسي والمحاكمات الصورية القاسية لأعضاءِ مجموعة "الجيش الأحمر" هذه، التي تنتهي بمقتلهم جميعاً.

لقـد اخترنا الجزءِ الأول من الحلم. أو بصـورة أدقّ، اخترنا في ما يخص السـتينات والمجموعات التي نشـطت خلالها، الحلم وحـده. اخترنا البيتلز والبينك فلويد وبوب ديلان وألن غينسـبرغ والبوب آرت وما إلى ذلك، وبالطبـع اخترنا "اصنع الحب لا الحرب" كملصق دائم، ورحنا نتحسّـر على الستينات بوصفها حلم الإنسانية الذي لم يكتمل.

لسـت هنا في معرض تقويم السـتينات، غير أن الصور التفصيلية المؤلمة التـي يعرضها فيلـم أولي إيدل هذا، وتذهب إلى الجانب الأسـود تماماً، الـذي لا زهور فيه ولا قوة حب، وتعكـس أحياناً حالة الجنون الفعلي التي يصـاب بها بعض معتقلي "مجموعة بادر ماينهـوف" أو الوصول إلى حافة الجنـون عند بعضهـم الآخر، تشـكيكهم بعضهم بالبعض الآخـر، معاقبتهم بعضهم لبعض، وقسـوتهم بعضهم على البعض الآخر، النابعة في جزءٍ كبير منها من قسوة الآخرين عليهم. هذا كله يؤدي إلى استنتاج واحد بديهيّ: إن للأحلام ثمناً، ثمناً باهظاً في غالبية الأحيان.

ربما يجيب هذا جزئياً عن "لماذا لا نحلم؟". بدقة أكبر: "لماذا لسنا حالمين كما كان أولئك الشباب الطويلو الشعر في الستينات؟"، وهو سؤال يشغلني مثلما أفترض أنه يشـغل الكثيرين من أبناءِ جيلي، ممن "يتحسرون" ربما لأنهم لم يتركوا بصمتهـم الجماعية على زمنهم أو مكانهم، ربما لأن ثمن الأحـلام باهـظ في نهايـة المطاف. لكن، مـع قول هذا، علـى المرءِ أيضاً أن يعتـرف، أو علـى الأقلّ أن يضـع في باب الاحتمالات التـي تحتاج إلى بعـض التأمل: ربما ذهبنا نحن أولاد هـذا الزمن، بعيداً جداً، كذلك، في "مناهضة" الأحلام، وفي معانقة الواقع واعتناقه. ومن الوهم أن نحسب أن هذا يمضي، هو الآخر، بلا ثمن، وبلا ثمن باهظ أيضاً.

لقد غدا الحلم الكبير بالتغيير - ربما بمجرد اعتباره كبيراً (مستحيلاً) إلى هـذا الحدّ - نوعاً من السـبّة. ربما يشـبه الأمر رد الفعـل – القتل، الذي يمارسـه الواحد منا على كل أبطال طفولتـه، وخصوصاً الوهميين منهم، لحظـة يقرّر الدخول إلـى "العالم الحقيقي"، والخـروج/ التحرّر من عالم الخرافـات. "خرافة الحب"، "خرافة الأمل"، "خرافـة التغيير"، "خرافة الكلمة". غير أن هذا "التحرّر" من الخرافات، لا يعني عدم اسـتنباط خرافات أخرى بديلـة، والوقوع فـي قبضتها وتحـت وطأتها، من مثل خرافة الانسـجام والاندمـاج والإذعـان. قد نرى اليوم فـي "فيديو كليب" سـطحي واحد، جميع الصور والأشـكال والأسـماءِ والألوان التي كانت فـي يوم من الأيام رموزاً لعالم جديد مقبل، ورفضاً لعالم قديم آخذ في التعفن، إلا أن هذا الاستحضار الطقوسي الشعائري، ومنه إطالة الشعر (واللحية والذقن عند جماعات أخرى)، لا يعكس احتجاجاً على شيءٍ أو أحد، ولا توقاً إلى التغيير، بقدر ما بات يعني انسجاماً تاماً، وهو "الانسجام" الزائف الموهم بأنك إذا تصالحت مع السـلطة (السلطات) فإنها بدورها تتصالح معك. حينئذ يكفي أن ترغب في أن تشـقّ طريقك صعوداً، أو أن تبقى ثابتاً بلا حراك، حتى يكون كل شيءٍ على ما يرام.

ربمـا كان حالمو السـتينات، وخصوصاً الذين دفعوا ثمـن أحلامهم، أكثر واقعية منا في نهاية المطاف