بعد فوزه بجائزة الترجمة على كتاب مختارات لدرويش:

فادي جودة: طلب مني محمود بعظمة لسانه أن أعتني بقصائده الاخيرة

حاوره في لندن:
عدنان حسين أحمد

لم تنطلق شهرة الشاعر والمترجم الفلسطيني فادي جودة من فراغ. فعلى الصعيد الشعري فازت مجموعته الشعرية الأولى التي انضوت تحت عنوان «الأرض في العليّة» بجائزة سلسلة ييل للشعراء الشباب، وهي أقدمُ جائزة أدبية في أمريكا، إذ أُسست في العام 1919 من قِبل «دار نشر جامعة ييل» التي تمنح هذه الجائزة للمجموعة الشعرية الأولى للشعراء الأمريكان الشباب الذين هم دون سن الأربعين. وتعود أهمية هذه الجائزة الى أن الشاعر البريطاني الكبير دبليو. إتش. أودن كان رئيساً للجنة تحكيم هذه الجائزة للأعوام « 1947–1959 » وقد أصبح أغلب الشعراء الأمريكيين الشباب الذين نالوا هذه الجائزة أسماءً مرموقة في المشهد الشعري العالمي أمثال أدرينه ريتش، جيمس رايت، دبليو. اس. مَرْوِن، جون آشبيري وجون هولندر. فلا غرابة في أن يتألق اسم فادي جودة في الساحتين الثقافيتين الأمريكية والبريطانية. وقد تعزز هذا الحضور حينما فاز كتابه المُترجم «عبء الفراشة» للشاعر الراحل محمود درويش بجائزة «سيف غباش– بانيبال للترجمة» التي أُعلن عنها في 29 آب (اغسطس) المنصرم حيث وُزعت الجوائز على الفائزين السبعة في حفل مَهيب من قبل السير بيتر ستوتهارت، محرر المُلحق الأدبي لصحيفة «التايمز» اللندنية في قاعة الملكة إليزابيث في لندن. وقد صدر كتاب «الفراشة» عن دار نشر «بلوديكس بُوكس» في لندن كما ظهرت طبعة أمريكية للكتاب المُترجَم نفسه عن دار « كوبركتيون برس» والذي يضم ثلاث مجموعات شعرية لمحمود درويش وهي «سرير الغريبة»، «حالة حصار» و «لا تعتذر عمّا فعلت». وبعد استلام الشاعر والمترجم فادي جودة لجائزة الترجمة لعام 2008 التقيناه وكان لنا معه هذا الحوار المُكرَّس للترجمة، آملين أن نحاوره قريباً في تجربته الشعرية المُغايرة التي لفتت انتباه القائمين على جائزة ييل الأدبية والتي مهّدت له الطريق لأن يكون أحد الأسماء المعروفة في المشهد الشعري الأمريكي المعاصر.

■ لماذا اخترت محمود درويش كمادة للترجمة؟ ولماذا وقعَ اختيارك على مجموعاته الشعرية الثلاث «سرير الغريبة»، «حالة حصار» و «لا تعتذر عما فعلت» من دون مجموعاته الشعرية الأخرى؟

■ **قد يكون اختياري لشعر محمود درويش بديهياً لأنه فعلاً متنبي عصره ويحمل في شعره وجدان الفرد والمجموعة. لقد تربينا على شعره وحفظناه. ولعل تجربة الغربة، ووجودي في أمريكا قد زادتا من نبض الشعر في روحي. إن ما يحز في نفسي أن الشعر العربي الحديث لم يُسجل حضوراً قوياً في اللغة الانكليزية، وشعر محمود درويش تحديداً لم يُترجم الى اللغة الانكليزية بالحجم الذي يليق به وبتجربته. أتذكر ما قاله لي أحد الزملاء بأن أبرز الأشياء التي قدمناها في العصر الحديث للتراث العالمي هو الشعر. ولكنني أتساءل:**

كيف نكون نحن من رُواد الشعر في العالم وغير موجودين في اللغة الانكليزية؟ أنا كفلسطيني وكعربي أعيش في الغربة مُوزَّعاً بين الذات والموضوع، وبين الخاص والعام. وأعتقد أن محمود درويش كان يعاني من المشكلة ذاتها، إذ كان مُوزَّعاً هو الآخر بين الأنا والنحن، وبين الشخصي والعام. أما بالنسبة للمجموعات الشعرية الثلاث التي وقع اختياري عليها فهناك سببان لهذا الاختيار، الأول أن محمود درويش حصل على جائزة الـ «لانن» وهي جائزة قيّمة جداً تُمنح للشعر والرواية وقد فاز بها كُتاب كبار أمثال هيربرت مورس، وليام تريفر، جون بيرغر، ديفيد معلوف، كما فاز بها ادوارد سعيد عن مجمل أعماله الفكرية. لذلك قرروا أن ينشروا له كتاباً شعرياً مترجماً، وقد تبنى الترجمة صديقه منير عكش مع متخصصين آخرين وباشراف وتنقيح شاعرة أمريكية مشهورة. وقد ضم هذا الكتاب مختارات شعرية من «ورد أقل» وقصيدة «الهدهد» و «لا تتركوا الحصان وحيداً». إن صدور هذه الترجمة قد وقفت حائلاً أمامي لأنني لا أريد أن أعيد ترجمة ما هو مترجم. أما السبب الثاني فيتمثل في أن محمود درويش، كما اتضح لي من قراءاتي المتعددة لتجربته الشعرية، ومعرفتي بآرائه الشخصية في هذا الصدد، كان يحب شعره الذي كتب في المراحل المتأخرة من حياته. لذلك فقد اعتنيت شخصياً بالدواوين الأخيرة. وهذه العناية هي نوع من الاحترام الكبير لمحمود درويش شاعراً وانساناً. فلا غرابة أن أنتبه الى ما يريده هو، وليس ما أريده أنا. وبالفعل فقد قدّمت جزءاً من تجربته الشعرية الى قرّاء الانكليزية اعتماداً على هذا الأساس.

■ أتعتبر الترجمة عملية نصف تقنية ونصف ابداعية أم أنك تنتصر الى أحد طرفي المعادلة؟

■ **أولاً أنا مؤمن أن ترجمة الشعر بالذات هي خلق لقصيدة جديدة، ولكن تعزيزاً لما قلتِ فمن الصعب أن يكون هذا الخلق شاملاً أو كاملاً لأنني لم أكتب أنا هذه القصائد. فالشعر ليس شعري، والصور الشعرية ليست صوري، كما أن الأفكار الواردة في النصوص الشعرية هي ليست أفكاري. وهذا التصور لوحده يجيب على أن الترجمة عملية نصف تقنية من دون شك. أنا أعتقد أن الترجمة هي عملية ابداعية أيضاً ضمن حدود معينة، ولكن يظل المُترجم مظلوماً علماً بأن كبار الشعراء في التاريخ هم مترجمون أيضاً. لا شك في أن الترجمة هي عملية ابداعية كما أشرت آنفاً، لأنك حتى حينما تكتب شعراً لنفسك فلا بد أن تكون تقنياً مع توفر الشرط الابداعي طبعاً. الفرق الوحيد بين الترجمة وكتابة الشعر هو أنك كمترجم تأخذ نصاً جاهزاً لم تبدعه أنت، ولكنك تتحول الى شاعر في تعاملك مع اللغة والوجدان الشعري للنص الذي تترجمه. إن كتابة القصيدة بحد ذاتها هي ترجمة لوجدان الشاعر الخاص ولفكره وأحاسيسه وتجربته الذاتية، أي أنه يترجمها الى لغة خاصة وتقنية معينة. أعتقد أن الشيء الوحيد الذي يُؤخذ على الترجمة مقارنةً بالشعر هو أن المترجم ليس كاتباً للنص، ولكن أعتقد أن المترجم الجيد يستطيع أن يكتب النص بلغة جديدة طافحة بالأحاسيس الداخلية، وبصياغات مبتكرة. دعني أقول أيضاً بانني لست من المؤمنين بالفروق الكبيرة بين اللغات العالمية. صحيح أن هناك فروقاً بسيطة، لكنني لا أعتقد أنها موجودة بالصورة الشوفينية التي يروِّج لها البعض.**

لقد توصلت من خلال ترجمتي الى أن العقل البشري واحد. ربما لأنني طبيب وأعرف جيداً أن مركز اللغة في الدماغ قد تطور كثيراً، وأصبح متمكناً من الاحاطة بقواعد اللغة ونحوها وصرفها وبقية تفاصيلها الدقيقة. ووفق هذا التصور انطلقت في ترجمة أعمال الراحل محمود درويش لأنني مؤمن إيماناً كبيراً بوحدة العقل البشري وقدرته على الابداع وتجاوز الصعوبات والاشكالات اللغوية سواء في النصوص الأصلية أو المُترجمة.

■ كيف تتعامل مع اللغة الأصلية للنص سواء أكانت عربية أو انكليزية وهل تخلّصها من بعض القيود التي قد تعيق من عملية الترجمة وهل تشذّب اللغة المُستقبلة أو المُترجَم اليها من بعض الزوائد أذا افترضنا أن كل لغة فيها زوائد تحتاج الى تشذيب؟

■ **طالما نحن نتحدث عن نصوص محمود درويش فدعني أقول لك بأنني أقرأ قصائده قراءة خاصة بي وأستمتع بها، ولكن يجب الأخذ بعين الاعتبار القراءات العامة لمحمود درويش الذي يقرأ غالباً لأعداد كبيرة من المستمعين. وهذا التَرجّح بين القراءة الخاصة والعامة يمنح المُترجم فرصاً أخرى لفهم مقاصد النصوص الشعرية. القراءة العامة تقدّم نصاً متعدد الشخصيات، فلو افترضنا أن عدنان وفادي وصموئيل وماغي وجون واليزابيث يقرأون النص ويحسون أنه كُتب لكل واحد منهم على حدة، وهذا ما أسَميه بقراءة النبر، أي أنك تقرأ نبرة الشعر بمنظورك واحساسك ومعطياتك الخاصة. نحن، كما تعرف، في الشعر متمسكون بموسيقى اللغة، والبعض يهتم لهذا الأمر كثيراً. أنا من جهتي الخاصة لم أكن أهتم حقيقة كيف كان محمود درويش يقرأ شعره لمئات أو ربما لبضعة آلاف من الأشخاص. كما أنني لم أسمع محمود درويش يقرأ لنفسه أو لعدد محدود من الأصدقاء. ولهذا السبب فقد تخيلت كيف أقرأ لنفسي، كما تخيلت كيف يقرأ محمود لنفسه؟ أي أنني انطلقت من القراءة الفردية الخاصة الى القراءة العمومية. وفيما يتعلق بتراكيب اللغات فان هناك بعض الاشكالات.**

ففي اللغة العربية نرى أن الفعل يسبق الفاعل، بينما نرى العكس في اللغة الانكليزية حيث الفاعل يسبق الفعل. هذا الاختلاف يجعلك تغيّر أشياء أخرى لا بد منها في السطر الشعري أو في التركيب اللغوي للغة المُستقبلة. لقد وجدت في اختلاف التراكيب جواً إبداعياً جديداً في الجملة الشعرية على الرغم من أنني قد أضطر الى كسر القافية أو التحرر منها، ولا أعتبر هذه التحديات معيقة في عملية الترجمة. اللغة العربية على صعيد «الجنس» أو الـ«Gender» هي لغة خاصة تمكّن القارئ من معرفة اذا كان الضمير يعود على مذكر أو مؤنث، بينما هذا الشيء غير موجود في الانكليزية وفي لغات أخرى، لكن هذا الأمر يمنح النص بُعداً عاطفياً قد لا يتوفر في لغات أخرى. فالقمر والشمس كلاهما يأخذ «it» في اللغة الانكليزية. أي أنها لا تؤنث ولا تُذكّر. على أية حال في هذه الحالات يجد المترجم نفسه مضطراً لأن يأخذ قرارات عقلانية أكثر منها عاطفية للتحول من اللغة العربية الى الانكليزية. هذه هي بعض العوائق التي أواجهها وهي ليست كبيرة جداً. ولا بد من الاشارة الى أن الموسيقى العربية تختلف كثيراً عن قريناتها في اللغات الأخرى، وأنها في شعر محمود درويش هي رنات متواصلة عالية أحياناً، ولكن أيضاً تمكن قراءة شعر محمود درويش بهدوء موسيقي خفيف، خصوصاً وأن أشعاره الأخيرة مكتوبة بنبرة عميقة هادئة. أنا شخصياً تمسكت بالموسيقى الخفيفة الهادئة، لأن هذه الموسيقى هي الأقرب الى اللغة الانكليزية من الموسيقى الرنانة الموجودة لدينا. فهم، كما تعرف، ليس لديهم التنوين أو التشكيل الموجود في اللغة العربية. ولكي أتجاوز هذه المشكلة كان يتوجب عليَّ أن أستعمل خصائص أخرى موجودة في اللغة الانكليزية مثل الـ«assonance» و «consonance» وما الى ذلك. إن تحويل التنوين والتشكيل والقوافي ليس تشذيباً بقدر ما هو تحويل أو خلق جديد لموسيقى جديدة.

■ كيف تتعامل مع الفوارق الطفيفة لمعاني الكلمات الانكليزية حينما تتوقف أمام مرادفاتها العربية؟ كيف يقع اختيارك على المعاني المتعددة؟

■ **لقد سألت والدي هذا السؤال وأنا منهمك في الترجمة فكانت نصيحته لي هي نفس نصيحة محمود درويش حينما سألته نفس السؤال. وكان خياري الأول والأخير هو أن أتجه دائماً الى الكلمات البسيطة والواضحة. فلغة محمود درويش ومفرداته سهلة ولكن معانيه غامضة وعميقة ودالة. أنا شخصياً اهتممت ببساطة وبساطة ووضوح المفردات عند درويش، وهذا الاهتمام بالبساطة لن يجرّد لغة محمود درويش من عمقها وغموضها ورمزيتها. وهذه البساطة المقرونة بالعمق والثراء الكبيرين هي دليل على إبداعه، وعمق تجربته الشعرية. فمحمود درويش كشاعر وأديب عالمي يستطيع أن يقدم قصيدة تتحدث معك، ولكنها في الوقت ذاته تتحدث عن أمور عميقة جداً. ذات مرة اتصلت بمحمود درويش وقلت له أن كلمة «هشاشة» لها معنيان، الأول بسيط والثاني أعمق قليلاً. قال لي: كلا، كلا ان معناها هو «fragility» فقط. هو مُدرك للمعاني المزدوجة، ولكنني أنا ككاتب أيضاً أدرك المعاني المزدوجة، وأخشى من الوقوع في الالتباس، لكنني أتركها للقارئ الذي يريد أن يستمتع بالصورة الشعرية فوق الاعتيادية. لم يكتب محمود درويش كلمة «الهشاشة» لتدل على معنىً معقد. وفي أحايين أخرى كنت أترجم بعض الكلمات مثل « تخدش » التي وردت في البيت التالي «موجة تخدش زهرة» هذه الكلمة حينما أحولها الى الانكليزية أكتشف أن لها مرادفات كثيرة لذلك أختار احدى المرادفات الانكليزية لأغراض موسيقية أو أحياناً أجد أن هذة الكلمة الجديدة التي انتقيتها تخلق مجازاً جديداً في اللغة الانكليزية ولا تغير المعنى الأصلي.**

■ حينما تُترجم النص العربي الى الانكليزية أو بالعكس كيف تتعامل مع الايقاع والموسيقى الداخلية للنص وهل بالإمكان نقلهما أو نقل أحدهما الى النص المترجم؟

■ **أنا اتعامل مع النص بطريقة خاصة جداً. يعني أغنّي القصيدة لنفسي أولاً، وهذا هو أسلوبي في نقل الموسيقى. فمثلاً حينما أقرأ «أنت لا هوَسي بالفتوحات عرسي. تركت لنفسي وأمثالها من شياطين نفسك حرية الامتثال لما تطلبين. « هذا مقطع من قصيدة لدرويش فاذا قرأت أنا لنفسي واستطعت أن أعيد النغمة نفسها في الترجمة فاعتقد أنا أنجزت شيئاً مهماً في نقل المعنى والموسيقى الخارجية. إن ما أعاني منه حقاً هو حينما يأتي شخص آخر ويقرأ ما كتبه المترجم بالانكليزية، ولن يجد أية صلة بين ما قرأه بالعربية وبين النص الانكليزي فهنا تكمن المشكلة الحقيقية ويتجسد قصور المترجم.**

هناك نوع من الهوس بالايقاع الضخم والناس لا تستطيع أن تفصل بين النص المكتوب على الورقة وبين الشخص الذي يقف على المنصة ويقرأ لألف شخص. ليست هناك مشكلة بالنسبة لي لأنني كنت أفصل بين القراءة الشخصية الأساسية الهادئة، وبين القراءة المنبرية عالية النبرة، بين محمود درويش حينما يقرأ لنفسه أو لصديقه وبين القراءة الجماهيرية العامة.

حاولت أن أحافظ على الغريب في الشعر العربي حينما أنقله أو أحوّله الى اللغة الانكليزية. وهذا هو من وجهة نظري حوار الحضارات والثقافات بعيداً عن الشوفينية المقيتة التي تنابز اللغات الأخرى بأنها تمتلك هذه المعطيات بينما تفتقر اليها اللغات الأخرى. بعض القراء الانكليز حينما يقرأون بعض القصائد العربية المُترجَمة الى الانكليزية يقولون لي أنها قصائد غريبة في الانكليزية وهذا شيء طبيعي لأنهم يقرأون قصائدهم الانكليزية بأفق محدود أحياناً. وهذا القصور ينطبق على بعض الناس في اللغة الانكليزية كما ينطبق على أناس آخرين في اللغة العربية. إن ما أتمناه حقاً هو العناق الحضاري بين الثقافات المختلفة وهو كفيل بازالة الكثير من المعرقلات أو تخفيف وطأتها في الأقل.

■ ما هي ردود فعل القارئ البريطاني والأمريكي ازاء « عبء الفراشة « خصوصاً وأنها صدرت بطبعتين انكليزية وأمريكية وهل أنت راضٍ عن بعض المقالات والعروض النقدية التي نُشرت عن هذا الكتاب؟

■ **ان «عبء الفراشة» هو مصطلح مذكور في قصيدتين لدرويش، أحدهما في عام 1977 والثاني عام 1998 وهو موجود في آخر قصيدة في مجموعة «سرير الغريبة». كان اختياري لهذا العنوان هو من أجل إبعاد محمود درويش عن التوصيفات المكررة، لذلك كان محمود مسروراً جداً لاختياري لهذا العنوان لدرجة البهجة. وحينما كنت أهاتفه تلفونياً كنت أشعر بحجم الفرحة التي طغت عليه. أنا أدرك أن أي مترجم حينما يترجم لمحمود درويش لا بد أن يضع في اعتباره الأرض والقضية والمنفى والسياسة والتاريخ وما الى ذلك، لكن محمود درويش بالنسبة لي هو الياسمين وزهر اللوز والغزال والندى وكل الأشياء الجميلة في الطبيعة. أنا أظن أننا تهافتنا عليه لدرجة أننا مسحناه، ونسينا أنه إنسان مثلنا يأكل ويشرب وينام ويمارس طقوس حياته اليومية التي لا تختلف عن حياة الآخرين كثيراً. من هنا تأتي أهمية التركيز على الجانب الانساني والحياة اليومية بما فيها من حب وفرح وحزن وشقاء ومتعة. وفيما يتعلق بالنقد فأنا أود أن أشكر بعض الجهات في بريطانيا التي احتفت بالكتاب حال صدوره وعلى رأسها الشاعرة المحررة والناقدة فيونا سامبسون، وهي مديرة تحرير أقدم مجلة شعرية في اللغة الانكليزية «Poetry review» وقد كتبتْ عن محمود درويش مراجعة نقدية في صحيفة «الغارديان» وكانت مراجعة مهمة وعلى مستوى عالٍ من الدقة بحيث أن محموداً نفسه بدأ مدهوشاً بهذه الدقة والحميمية التي قرأت بها الكتاب. كان الكتاب قد صدر منذ سنة في أمريكا ولم تُنشَر عنه أية مراجعة، لكن الآن بدأت الدراسات تظهر عن الكتاب بشكل جيد وجدي ورائع. ولا شك في أن هناك عدة مقالات ودراسات وعروض قد ظهرت عن الكتاب بعضها يحاول أن يسمو بالكتاب الى الأعالي، بينما البعض الآخر ظل متردداً في مدح الكتاب، وهم قلائل على أية حال. أنا شخصياً لا تضايقني هذه الملاحظات السلبية أو غير المحتفية أبداً، بل انها تسعدني على مختلف الأصعدة لأنها تفتح بالنتيجة باب الحوار في تجربة محمود درويش الشعرية. لا شك في أن الكتاب ناجح، وقد نفدت طبعته الأولى في بريطانيا، كما بيعت كميات كبيرة من الطبعة الأمريكية التي صدرت بخمسة آلاف نسخة. أنا سعيد جداً بالدراسات والعروض النقدية، لكن لدي ملاحظة واحدة فقط تتعلق ببعض الكتاب والمترجمين الانكليز الذين يكتبون ملاحظات عامة عن الترجمة وهم لا يحسنون الكلام باللغة العربية، ولا يعرفون الفوارق بين العربية الفصحى والمحكية ومع ذلك فهم يكتبون بطريقة متغطرسة. وهناك نمط آخر من القراء الانكليز الذين يقولون إننا حينما نسمع محمود درويش وهو يقرأ شعراً نحس أن موسيقاه جميلة وعالية بينما لا نرى هذا الجمال مُجسداً في قصائده المُترجَمة. أنا أشعر أن هذا الكلام فيه سذاجة كبيرة لأن محموداً لا يغني، وإنما يكتب قصيدة لا غير. إن الغرض الأساسي من الترجمة هو أن يدخل محمود الى اللغة الانكليزية والأدب الانكليزي كما يحق له أن يدخل ويُخلّد في تراث الأدب العالمي وأنا سعيد جداً لأن محمود درويش عرف أن هذا التخليد قد حصل له في حياته.**

فادي جودة (القدس العربي)

شاهد نفي

شبه الوطن وشبه المنفى!

خيري منصور *

■ ما من تعريف دقيق حتى الآن للوطن، فهو كالشعر يموت اذا اصبح من المعلبات البلاغية، خصوصا تلك التي أنهى عصرنا البراغماتي صلاحيتها، واحيانا نضطر الى العودة غير الظافرة الى البديهيات والثنائيات كي نتعرف على الاشياء من خلال اضدادها.

وتلك جدلية بدائية، لم يتح لها ان تتفاعل وتفعل لأن البعد الثالث المرتقب من هذه الكيمياء محرم ومحظور، فهو مساحة الأعراف او ما سمّاه دانتي اللمبو بين الجنّة والجحيم، وهناك اصرار على ما يبدو على تشطير الوجود الى خطوط طول بيضاء وخطوط عرض سوداء، اما خط الاستواء فهو تلك النقطة التي ينعدم فيها الوزن، فيتساوى الأبيض والأسود، والحق والباطل، والجمال والقبح، نحن ندرك حتى لو تظاهرنا لمختلف الاسباب بعكس ذلك اننا محكومون بأن نعيش في منطقة الظل والصدى منفعلين فقط، بل مفعولا بهم في أغلب الاحيان، ما دام المعيار قد اصبح مُطوّبا لآخر بلغ ذروة الاكتمال حسب اوهامنا، فالمهزوم يساهم اكثر من المنتصر في صياغة صورة البطل، لأنه يسقط عليه من الصفات ما هو بمثابة تسويغ للهزيمة، لهذا فالاشباه والاشباح هي قدر من انسحبوا من الحلبة، وأدبروا قانعين وقانطين، بأن ما حدث هو قدر لا فكاك منه، وأن الماضي سيأتي دائما من الجهة الأخرى.

ان من تورطوا بشبه الدولة وشبه الحداثة وأخيرا شبه الانسان، يتعرضون الآن لجملة التباسات منها ما اسميه شبه الوطن، كشرط لا بد منه ولو على نحو افتراضي لشبه المنفى!

فالوطن حسب أدبيات مكثت عند تخوم القبيلة هو البيت ومجاله الحيوي في البحث عن نفوذ ما، لهذا تصبح الولادة ببعدها العضوي فقط هي شرط الكينونة حتى لو كانت ذات مدلول سياسي، فالدساتير ليست دائما هي الاقوى من الأعراف والتقاليد، والتّدوين ليس تكريسا لما هو شفاهي ومتوارث، وقد يكون العكس، أي بمثابة قناع، ما إن يسقط حتى يتضح بأن المقصود بالحرية هو العبودية، والمقصود بالعدل هو المحاباة والمفاضلة على اسس عرْقية او لونية او ايديولوجية!

ان المنفى أقل عسرا من شبه الوطن، كما ان الموت الكامل أقل ايلاما وتنكيلا من الموت السريري.

وان كان لا بد من احتكام ميداني لنصوص ومقولات وموروثات شعبية، فالوطن كما تقدمه هذه المرجعيات حمال اوجه كما يقال، واحيانا يكون منزلة بين منزلتين، ثم ينزلق الى خارج المنزلات كلّها، خصوصا عندما يختزل الى بيت او قبر او مسقط رأس ومسقط قدم .

ولا يمكن لمفهوم الوطن بالمعنى المدنيّ ان يتبلور اذا كان النسيج الاجتماعي قبليا او يتأسس على صلة الأرحام فقط، لأن مثل هذه الكيانات تعدّ سابقة على اي ماغناكارتا او عقد اجتماعي، ان الوطن الذي يستكمل أقانيمه الثلاثة يصبح شديد التسامح حتى مع العقوق، بقدر ما هو شديد الصرامة في لحظات حرجة وفاصلة كموقفه مما يسمى الخيانات العظمى.

فرنسا لم تعاقب جان جينيه او رامبو أو اياً من العاقين الذين غرّدوا او نعقوا خارج السّرب، وما كتبه هنري ميلر عن أمريكا ومن بعده جيري روبين لم يحول أحدهما الى القضاء، فالوطن الناضج المتبلور رؤوم يتفهم العصيان عندما لا يكون هناك بديل عنه، واعترف بأنني لم أشعر بالهلع من المشروع الصهيوني برمته منذ احتلال عام 1948 حتى هزيمة حزيران (يونيو) وما تلاها الا عندما قال اسرائيل شاحاك وشلومو رايخ وفيليسيا لانجر وآخرون ما قالوه عن اسرائيل ولم يقدموا الى المحاكمة... عندئذ شعرت بالهلع لأن العصابة اوشكت على انجاز مفهوم ما للدولة ...

***

شبه الوطن هو بيضة لا تحتمل أي جرح او إصابة، فإما ان يبقى بكامل قشرته او ينكسر، ويسيل محتواه على الأرض، وكذلك شبه المنفى، فهو رنين جرس كاذب في تجربة بافلوفية مضافة، يكون اللائذ به هنا بقدر ما هو هناك... وفي الوقت ذاته لا يكون هنا او هناك، انه مجرد حمولة فائضة ، ما إن يعلو الموج حتى ترميه عن ظهر السّفينة....

ان ما كتبه ثلاثة من الفلسطينيين، كل بطريقته ووفق رؤاه عن المنفى يصلح مدخلا إلى هذه الدراما التي يتحالف فيها التاريخ مع الجغرافيا على نحو فريد...

ادوارد سعيد وجبرا ابراهيم جبرا ومحمود درويش، الأول حمل هذا الهاجس منذ صباه، وطاف به العالم، بدءا من تلك اللحظة التي منع فيها من دخول أحد أندية القاهرة الارستقراطية وهو في الحادية عشرة من عمره..

كان تلميذا يتكلم الانكليزية، وكان مسيحيا ايضا وينتمي الى طبقة لا يمكن وصفها بالكادحة عندما منعه الشرطي البريطاني من دخول النادي... وكان على سعيد ان يدرك بأن ما كان ينقصه في ذلك الوقت هو الوطن والمنفى معا، لأنه يعيش بين شبه وطن وشبه منفى.

وبعد عقود استطاع سعيد خلالها ان يحقق ذاته انسانيا ومعرفيا واكاديميا اعترف بأن على المنفي ان يكون في حالة تفوّق دائم كي يبرر اقامته.

نيويورك وبالتالي جامعة كولومبيا لم تكن وطنا كاملا لسعيد الذي يحمل الجنسية الامريكية ويتمتع بكل استحقاقاتها، كما انها لم تكن منفى ايضا، أما القدس مسقط رأسه وما حولها فلم تكن الوطن ايضا، انها شبه الوطن... وهذا ما يفسر لنا تلك الشحنة الآسرة في عبارات سعيد رغم انه اكاديمي وباحث وليس شاعرا او روائيا .

نقصان ما في تعريف ثنائية الوطن والمنفى كان لا بد من ترميمه باللغة، وهذا ما انتهى اليه محمود درويش لكن عبر مقترب آخر .. أما جبرا، فهو فلسطيني وعراقي في آن، خصوصا بعد أن أقام في بغداد اكثر من أربعة عقود هي سنوات النضج والانجاز، وتزوج من لميعة العسكري المثقفة العراقية من أصل كردي..

كنت احاور جبرا حول شبه الوطن وشبه المنفى فيجيبني ضاحكا بجملة واحدة صيغت مرّتين، احداهما باللهجة العراقية البغدادية والاخرى باللهجة الفلسطينية المقدسية.

لم يكن جبرا يشعر بأن العراق منفاه... لكنه لم يشعر ايضا بأنه الوطن الكامل او البديل، وحين كتب روايته «البحث عن وليد مسعود» استدعى كل هواجسه ليترك نهاية وليد مسعود مفتوحة وغامضة، بعد ان سجّل بصوته عبارات ضاعفت من غموض المصير ...

ولم يكن جبرا رومانسيا الى الحد الذي يؤرّقه بالحث عن مساحة قبر في فلسطين شأن آخرين جعلوا من الوطن مهدا ولحدا فقط وأسقطوا ما بينهما، الى الأبد ...

أما محمود درويش فقد ادّخر هواجسه ازاء هذه الثنائية زمنا، وكانت بعض نصوصه ترشح او تشي بها، لكنه في اعماله الاخيرة وضع نقاط المنفى على حروف الوطن واعترف بأن اختزال المنفى الى بعده الجغرافي فقط هو أمر لا علاقة له بالابداع، فالمنفى تاريخي واجتماعي واقتصادي وميتافيزيقي ايضا، للفقراء منفاهم في عقر الوطن، لهذا يهاجرون طواعية وبلا غزاة ...

وللعاشق ايضا منفاه، تماما كما ان لمن ولد قبل او بعد اوانه منفاه ....

***

كتبت قبل فترة في هذه الزاوية عن شبه الدولة وشبه الانتلجنسيا، وكان ذلك مجرد تمهيد أولي لمقاربة اشكالية، تنتمي الى قارة المسكوت عنه ثقافيا وسياسيا وسايكولوجيا في عالمنا العربي المصاب بشلل نصفي، أما شبه الوطن وشبه المنفى فهما المعادل الموضوعي لتلك الثنائية المتعلقة بالدولة والنّخبة...

ان هذه المتوالية من الأشباه تؤدي الى عِنّة فكرية وابداعية، وتخلق لدى الفرد وهمين معا يتحالفان بلا رحمة على وعيه المستلب، فهو اذ يكتب عن الوطن المتخيّل، يكتشف على الفور انه يصنع يوتوبيا لا تصلح للاقامة والسكن، واذ يكتب عن المنفى الواقعي يكتشف ان هذا المنفى مشوب بغبار وطن ما... لأنه لا يجلس في منفاه عاطلاً عن الحياة ومتفرغا للحنين فقط.

لقد قالها بارت منذ زمن... عليك ان تكون داخل برج ايفل كي لا تراه... وبالتالي عليك ان تكون منفيا تماما لتدرك الوطن الكامل، فالانسان مهجوس منذ بواكيره بما هو ليس في متناول جسده.

اخترع الاسطرلاب والمنظار كي يرى ما تعجز عنه العين المجردة، وألصق بكتفيه جناحين كي يتحرر من أسر الجاذبية، بدء بديدالوس الذي ذابت أجنحته الشمعية مرورا بعباس بن فرناس ودافنشي وانتهاء بطائرة حديثة سقطت هذا الصباح...

ان الاشباه لا تقبل الجمع او الطرح، وليس لها جدول ضرب او حاسوب يضبط حركتها وامتدادها ومنسوبها الحراري ... انها كالفوضى لا تُقاس!

واذا حرضت هذه التداعيات فضولا معرفيا او نقديا لدى من يهمهم الامر... فلتكن البداية من أشباه المفاهيم، لأنها الطريق الوحيد المعبّد لاستقراء اشباه النصوص !!!!

---

* شاعر وكاتب من الاردن

اصدارات جديدة

«العرب في اسرائيل: رؤية من الداخل»

بيروت ـ «القدس العربي»:

صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية كتاب «العرب في اسرائيل: رؤية من الداخل» للدكتور عزمي بشارة.

يعالج هذا الكتاب أوضاع عرب فلسطين المحتلة عام 1948، ويكشف بروح نقدية ايجابية الأخطاء والعيوب والثغرات التي تكتنف حياة المجتمع العربي الفلسطيني في الأرض المحتلة منذ عام 1948 كالطائفية والعشائرية والقطرية والفردية والأنانية والمصلحية الضيّقة، ويحلّل علاقة التجمعات والأحزاب والحركات فيما بينها ومع «الدولة» ومع الجماهير. وتتناول عمليات التشريح العقائدية فيه كل الاتجاهات والحركات وصولاً الى توجيه انتقادات صريحة وهادئة لليسار واليمين والعلمانية والأصولية وعقليات الأسر والحمائل والطوائف والمذاهب.

ويسهم الكتاب مساهمة نظرية على قدر من الأهمية في موضوع الديمقراطية. ويتعرض للعلاقة بين الهوية القومية والمواطنة، فيطرح مشروعاً سياسياً ذا جوانب ثقافية واجتماعية ونفسية واقتصادية لحل معاناة العرب في فلسطين المحتلة عام 1948 يتلخص في مطلب المساواة الكاملة، واعتبار الفلسطينيين متمتعين بحقوق قومية جماعية..

وفي هذه الطبعة الثالثة، المزيدة والمنقحة، يضع الكاتب فصلين جديدين، فهو في الإضافة الأولى يحلل وينقد فعل سياسة التمييز الإسرائيلي، من حيث الخلفية والآثار الاقتصادية، وهو في الإضافة الثانية يدرس إشكالية «الدولة اليهودية» متحدثا عن عملية «أسرلة» موضوعية ناجمة عن البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحقوقية، وأن هذه العملية تولّد «أسرلة» ثقافية تؤدي الى تشويه الثقافة العربية، كما يتجلى في تحويل الاندماج الى مطلب، وذلك على هامش دولة تعرّف نفسها كدولة يهودية، ولا تقبل بدولة مواطنة اندماجية.

ومهما كثرت المواقف وردود الفعل التي يمكن لهذا الكتاب أن يثيرها، فلا شكّ في أنه حريّ بالمطالعة الهادئة والتفكير العميق لتكوين الرأي الصائب حول ما يقدمه من طروحات وما يثيره من جدل..

يقع الكتاب في 280 صفحة.

«الأصول الاجتماعية للدكتاتورية والديمقراطية»

بيروت ـ «القدس العربي»:

صدر في بيروت عن المنظمة العربية للترجمة، وبدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان كتاب: «الأصول الاجتماعية للدكتاتورية والديمقراطية: اللورد والفلاح في صنع العالم الحديث» لبارينغتون مور، ونقله الى العربية أحمد محمود.

وتضمن الغلاف الأخير للكتاب كلمة تعريفية جاء فيها:

في هذا العمل الكلاسيكي من التاريخ المقارن ونظم الحكم، يستكشف بارينغتون مور الإبن أسباب تطور بعض البلدان في العصر الحديث كديمقراطيات، بينما تطور البعض الآخر كدكتاتوريات فاشية أو شيوعية. وهو يبحث في الأدوار السياسية التي قامت بها الطبقات العليا المالكة للأراضي وطبقة الفلاحين باعتبارها مجتمعات زراعية تطورت الى مجتمعات صناعية حديثة.

«يفعل مور ما يحلم الكثير من المؤرخين بعمله، فهو يرى الحقائق العامة في المواقف التاريخية الفريدة. وقد كتب عملاً يتسم بالمعرفة التراكمية العميقة بالقوى التي تصنع عصرنا المضطرب». نيو ريبيليك (New Republic).

«يأخذ بارينغتون مور على عاتقه في هذا الكتاب الكبير رسم خريطة للمسارات التاريخية التي سارت فيها دول الغرب والشرق الرئيسية كي تصل الى مرحلة المجتمع الصناعي الحديث... وكتابه علامة بارزة في التاريخ المقارن وتحد للباحثين من كل البلدان الذين يحاولون معرفة كيف وصلنا الى ما نحن عليه الآن».

سي فان وودورد، يل ريفيو (Yale Review).

«خلال أجزاء الكتاب المختلفة هناك عمل مستمر لعقل علمي وأصيل يتسم بأندر موهبة، وهي الاحساس العميق بالواقع البشري... وسوف يؤثر هذا الكتاب في جيل كامل من المؤرخين الامريكيين الشبان ويضع أيديهم على أعظم المشكلات أهمية». (New York Times Book Review).

يقع الكتاب في 652 صفحة من القطع الكبير.

ويتولى تسويقه وتوزيعه مركز دراسات الوحدة العربية.

«المسرحيد» الفلسطيني الخامس في عكّا:

إفلاس المرجعيّات مضمونيّا وغياب الهويّة

رجاء بكريّة*

■ «.. ولكنّني أعني أنّ التّداعيات الجنسيّة دخلت إلى المسرحيد مرغمة، كأنّ منتجي هذه الأعمال لم يعثروا على مبرّر أسهل لتأكيد حضورهم.»

أغلق المسرحيد الفلسطيني الخامس، خلال الأسابيع المنصرمة، أبوابه على عدّة أعمال والعديد من التّساؤلات. لكنه حتما لم يكشف عن رؤية مفترضة لمشروعه الدرامي المستقبلي. ولست بصدد الاستفاضة في تحليل المضامين، ولكنّني حتما بصدد الوقوف عند المحصّلة. ولعلّني لا أبالغ إذ أعلن أنّ مهرجان السنة يعتذر غالبا عن إفلاسه مضمونيا، إذ أنّه لم يأتنا بالجديد، ولم يشتغل تماما على إرهاق ذائقتنا باختلافه. لم يدهش تصوّراتنا بالشكل المفترض لمسرحيدية قطعت شوطا، أربع سنوات من العمل كي تصنع حالة خارج سيناريوهات الأبعاد المتّفق عليها.

لقد تذرّعت الطّواقم الممثّلة لمضامينه بذريعة واحدة تقريبا أرادت الاستيلاء على حضور المشاهد، هي الإثارة الحسية معتمدة على الإسقاطات الجنسية، كأننا استنفدنا، هذه السنة، كلّ المواضيع الممكنة ولم يبق أمامنا إلاّ هذا الهم! ولا يفهم من كلامنا رفضنا تجنيد الإثارة الحسية كبديل مضموني للمبنى الدرامي التقليدي، أو لتعبئة الحدث الدرامي وإغنائه بالتداعيات الروحية، ولكنّني أعني أن التداعيات الجنسية دخلت إلى المسرحيد مرغمة، كأن منتجي هذه الأعمال لم يعثروا على مبرر أسهل لتأكيد حضورهم. وأستطيع أن أستثني من هذه المقولة، أبو حليمة والأبله.

وفي حقيقة الأمر لم نفاجأ بهذه المحصلة، إذ كنا قد حذرنا، ومنذ السّنة الفائتة من المصير الذي سينتهي إليه هذا الفن إذا لم يحرص القائمون عليه على رسم خطّة واضحة لتطوير مناحيه. فالأمر ليس رهن نص يقدم ويفحص وحسب، بل رهن حالة يجب أن يصار إلى بناء خطّتها ورؤيتها، ووفق تصورات الطّاقم المشرف عليها يجب السعي لتوفير نصوص ملائمة. ورأيي أن التذرع بغياب نصوص تلبي حاجة هذا التصور مسألة يجب ألا يبث فيها لأي سبب. والحل الأفضل حينها يعتمد على أن يتم تأجيل المهرجان للسنة القادمة بحيث يجري إخراجه إلى جمهوره كل سنتين. هكذا يمكن أن نحصد نتائج أكثر خصوبة وتميزا. فنجاح المهرجان غير منوط بعدد المسرحيديات المشاركة ولا باختلاف مضامينها، ولكنه منوط بتماسك رؤيتها ووضوح فكرتها.

وما فعله مهرجان السنة أنه أضاف ضبابية إلى برنامجه، فالنصوص ضعيفة أو متشابهة، لكنّ ضعفها لم يغيب جميع العناصر التي ستؤسس لمشروع أكبر قد ينهض في سنة قادمة، أو محاولات لابتكار نمط مسرحي وفق رؤية ذاتية. هذا شيء، وقضيّة إقحام الجنس من منطلق إفلاس مضموني شيء آخر يجب الوقوف عنده، وإقرار موقف حاسم من أمر إشراكه أو عدم إشراكه بحيث يخضع هذا المضمون لاعتبارات فنيّة بحتة يقف خلفها الطّاقم الفني.

ولعلّنا إذ نقف على المسرحيديات المشاركة نشارك أيضا في تأكيد أهمية توثيق هذه الأعمال، وبغض النظر عن تفاوت مستوياتها المضمونية، دراميا وفنيا عموما.

مشهد من مسرحيدية «جنون» (القدس العربي)

وعليه سأشير إلى مشاركة ست مسرحيديات وقفت على رأسها مسرحيديّة «أبو حليمة»، وهي عن قصة للشّاعر طه محمّد علي، (تمثيل:إسماعيل الدباغ، إخراج: جاكوب آمو، مسرح الرواة المقدسي).

المسرحيديّة الثّانية، «الولد» عن مسرحيديّة لريمون كاوش، (تمثيل: حسن طه، إخراج: محمد منادرة، مسرح الفرينج الناصرة).

المسرحيدية الثّالثة، «ولد للأبد». تأليف نهد بشير، (تمثيل: علاء سريس، إخراج: نهد بشير، مسرح كفرون).

المسرحيدية الرابعة، « أصوات من هنا»، تأليف: دوريت فينطال، (تمثيل: رشا جهشان، إخراج: دوريت فينطال، مهرجان مسرحيد).

الخامسة، « الأبله» من إعداد طاقم المسرحية عن الكاتب الروسي ديستويفسكي. (تمثيل: شادي سرور، إخراج: منير بكري، مسرح اللاز، عكّا).

المسرحيديّة السّادسة، «المغني»، تأليف: وليد أيّوب. (تمثيل: نظام أيّوب،إخراج: ماهر فراج) وقد تنافست هذه المسرحيديّات معا، ولكن بتفاوت كبير في مستوى الأداء وتذويت المضامين فكريا وحسيّا لدى فنانيها.

هذه الصورة السّريعة للمسرحيديّات المشاركة تضعنا حتما في مواجهة السّؤال ، هل استفدنا من التجربة؟ هل أضفنا جديدا لرصيدنا المسرحيدي؟ وماذا سنفعل بعد الآن؟ أسئلة كثيرة ألحت علينا ونحن نعدّ هذه الورقة للنشر واجهت غياب المعلومة.

لم يكن مشروع الفرجة لهذه السنة سهلا بالنسبة لنا، وفي شطره الكبير مشروع معاناة، وساءنا تهريب الهاجس المسرحي بطريقة غير موضوعيّة، كأننا كنا نتحدث عن بضاعة مشبوهة لا علاقة لها بأحد! ولا بالفتنة! وربّما لم نتأكد أن ما نعرضه هو تماما ما أعددنا له جمهورنا وأنفسنا. هذه الشّكوك لم تقد بالضّرورة لهويّة فنية يمكن أن تبرر ظهور أبطال هذه المسرحيديات أمام ملابسهم القصيرة أو الطّويلة أوّلا، وعلى هذه التّساءلات سيكون لنا وقفة.

* مسرحية من فلسطين
Rajaab60@hotmail.com

التعليق الصحافي فن ذو مهام لا تضطلع بها فنون الأدب الأخرى

ترجمة وإعداد: خالد أحمد

■ تناول كثيرون فنون الآداب، آخرهم التشيكي ميلان كونديرا الذي سعى لكشف اسرار «فن الرواية»، كذلك فعل البريطاني كولن ولسون تحت نفس العنوان «فن الرواية»، وهذان كتابان يلخصان خبرات ابرز الكتاب الغربيين في فن الرواية.

هناك بالطبع كتب لا تحصى تتناول فن الشعر والرسم والنحت والفوتوغراف الخ .

يقول كولن ولسن، صاحب مؤلف «اللامنتمي» الشهير في عقد الستينات: «على الروائي أن يجد - عند الشروع بالكتابة او قبلها – الحلول لعدد من المشكلات الفنية البحتة، من نوع: «من أين أبدأ، وماذا علي أن أذكر؟ وماذا عليّ أن أستثني وهلمّ جرّا»*. هذه في الواقع هي نفس اسئلة كاتب التعليق الصحافي مضافا اليها سؤال:

«عن ماذا اكتب؟». لكن سؤال الروائي يختلف، فهو، وفقا لولسن، وجودي غالبا:

«من أنا؟ ماذا أريد أن أكون؟ بل لماذا انا كائن؟ اي ان الروائي ينطلق من الاحساس بذاته هو، بينما المعلق الصحافي ينطلق من الاحساس بذات القارئ المتعطش لفهم ما يحدث حوله الآن (الآن تحديدا). واذا كان الادب يتمحور حول (الأنا) ويحتمل الكثير من الغموض والايحاء والتهويمات، فان التعليق الصحافي يسعى نحو الآخر، ويتوخى المباشرة والابتعاد عن اللبس، فهو يوضح تفاصيل الصورة المتحركة للاحداث، يتوقع، يستنتج، يحدد زمن واتجاهات الرياح السياسية قبل ان تهب، وبذلك يكون بمثابة مجس القارئ وبوصلته في طوفان هائج من الاخبار والمعلومات المتضاربة والمتتالية والسريعة.

والتعليق الصحافي، الذي هو لسان المطبوع او المنظمة او الدولة او الكاتب فقط، له قدرة التحدث بلغة جادة صارمة او خفيفة ساخرة، لكنه يلتزم في كل الاحوال بقواعد وشروط اساسية تكفل نجاحه وفعاليته فنياً.

نشوء التعليق

نصادف التعليق الصحافي منذ النصف الاول من القرن التاسع عشر. ويبين المكان الذي يحتله في الصحف الدور الذي اخذ يؤديه بالتدريج في شرح حدث معين او مسألة اجتماعية او ظاهرة. ادرك ناشرو الصحف، بمرور الزمن، ان التعليق لا يمكن ان ينشر المعلومات وحسب بل وان يشرح ويؤدي دورا تعليميا، وان يؤثر على تفكير القراء ويساعد بالتالي على تكوين الرأي العام. كانت بعض المجلات والصحف اليومية الصادرة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطالع قراءها بالجملة التالية: «لقد وعدناكم بتفسير الاحداث الشهيرة من زاوية مختلفة». وهذا ما تعد به اغلب صحف اليوم كذلك.

الآراء والوقائع والحجج المستخدمة في الاعلام هي مواد بناء التعليق التي لا يمكن استعمالها كيفما اتفق بل انها تخضع لقصد الكاتب ولوحدة الشكل. كيف اذن يستعد او كان يستعد الكاتب لموضوعه، كيف يتعامل مع الحجج ويقيمها، وهل كانت آراؤه التي تستند الى الوقائع مقنعة ومنطقية؟

ما الغاية من التعليق

اول واهم شروط التعليق الذي يفوز بالقارئ هو اختيار الموضوع. ما لم يكن الموضوع ممتعا، رغم عنوانه او شكله المغري، لا يكسب القارئ. كما ان موضوع التعليق هو المنطلق للمحاججة واختيار الانشاء والاسلوب. ومهمة المعلق تفسير وايضاح واقعة معينة للقارئ، او لفت نظره الى الحدث ووضعه في متناوله. وبذا فان هذا المبدأ يفترض وجوب معرفة كاتب التعليق قرّاءه ومستوى معارفهم ومدى وعمق تناول الحدث في الصحف او البرامج الاذاعية والتلفزيونية.

يهتم التعليق على الاغلب بشرح الحقائق والاحداث وتفسير الاسباب التي ادت الى ظهورها وتتابعها والترابط فيما بينها.

وفي هذه الحالة يسعى المعلق للتكهن وايضاح تفاصيل الاحداث وخلفياتها من جوانب وزوايا مختلفة والايحاء بالتطورات المحتملة.

ومن بين الجوانب الهامة للتعليق فوريته وآنيته، فهو يستجيب بسرعة للاحداث التي تحتل مركز اهتمام القارئ، وينفعل بما يجري حوله وما يدور الكلام عنه والآراء التي تجري دراستها. هذا يفترض استعداد المعلق وثقافته في الميدان الذي يكتب به ودراسته الدائمة للموضوع المعين. ويمكن فقط عن طريق المعرفة الكاملة لموضوع ما كتابة التعليق ونقده ومناقشته.

اساليب كتابة التعليق

يتطلب التعليق، شأنه شأن كل انواع الكتابات الاخرى، قواعد معينة تقود الى محاولة الفوز بانتباه القارئ باكثر الاساليب ملاءمة وايجازا ووضوحا .

توجد عدة معايير صارمة للتعليق اكدها تطور هذا الاسلوب الادبي وممارسته في الصحافة اليوم .

أولا، ان التعليق يعبر عن (ويفسر) آراء الكاتب وموقفه من حدث، ظاهرة معينة او مشكلة ما، بأسرع وقت ممكن.

ثانيا، ينطلق التعليق من معلومات يعرفها الجميع، ويضيف اليها ويقيّم مدلولها الاجتماعي والسياسي والنتائج المتوقعة منها، او يساعد على تصنيفها وتفسيرها، ولفت انتباه القراء نحو معلومات او حقائق جديدة ما كانوا يعرفونها، ومن ثم توجيههم بالاستناد الى هذه الحقائق وعلى ضوء مشاكل واحداث جديدة.

ثالثا، تتطلب كتابة التعليق موقفا مستقلا ومبدعا وتفكيرا مركزا على هدف معين وواضح ومحدد من قبل. ويجب تنفيذ ذلك بشكل مناسب ومنتقى.

لقد ادت الممارسة الحالية في الصحافة العالمية الى بعض الاساليب الانشائية والاسلوبية والتي تعتمد على ما اذا كان التعليق الذي نتناوله

أ - حدثا يوميا او

ب - تلخيص احداث اسبوع او اكثر .

والاسلوب الاكثر شيوعا في كتابة التعليق هو الاخباري او التفسيري. اما موضوعه فيكون كما يلي : في المرحلة الاولى يقوم الكاتب بعرض المعلومات حول وقت الحادث وسببه، وفي الثانية يشرح الكيفية التي وقع بها الحادث، وفي الثالثة يحدد امكانيات حل المشكلة المعينة.

وهذا الموقف يضع امام القارئ غير المطلع توجها سهلا وسبيلا ميسورا لمتابعة المعلق .

والاسلوب الاخر المتبع في كتابة التعليق اسلوب الاستدلال - اي اسلوب جمع الحقائق (من العامة الى الخاصة). انه يقوم على وحدة حقائق تبدو في ظاهرها وكأنها جمعت كيفما اتفق غير ان وضعها معا يسهم في تكوين صورة موحدة. ويتم انتقاء الحقائق من بين اخرى بحيث تبدو وكأنها لا صلة بينها في حين يربط الكاتب بينها بصورة واعية وفعالة.

ويستعمل الاسلوب التلخيصي في الاغلب في التعليقات الاسبوعية. وفي هذه الحالة يتناول الكاتب في معالجتة قضية اوسع بكثير ويضع نصب عينيه تسهيل توجه القارئ من مسائل معقدة (مسائل سياسية خارجية في العادة) ولفت نظره الى الدوافع الكامنة وراء الاحداث ومساعدته على فهم التطور اللاحق لها. وبالنظر الى التفسير الاوسع للاحداث فان التعليق التلخيصي ابعد مدى واكثر انفتاحا وانه يوصل المسألة الى نهايتها بدلا من التكهن بها.

كيفية المحاججة في التعليق

تتطلب المحاججة معرفة الصحافي قوانينها بالكامل. ويجب ان يتبع ويستخدم التدليل والحجج في دعم غرضه. ولا يمكن ان يعتمد التعليق على رغبات الكاتب ومشاعره بل يجب ان تفسر وقائع يمكن الحصول عليها من مصادر علنية. والوقائع الاكثر تأثيرا هي تلك التي تتوفر للقارئ، مثل خطب رجال السياسة وقرارات الهيئات الحكومية الخ.

ومن الخطأ الاستشهاد بكثرة او استخدام حجج لا تسهم في توضيح المسائل الاساسية. وينبغي للكاتب ان يأخذ باعتباره دوما ان على التعليق ان يتناول فكرة اساسية وحيدة وان يبين موقفه منها باستخدام حجج منطقية وباكثر الاشكال ملاءمة وايجازا.

كل هذا يمكّن المعلق من ان يعالج بنجاح مهام لا تمكن معالجتها في مجال آخر، كمجال الادب مثلا. وتعتمد فعالية التعليق بدرجة غير قليلة على الموقف الذهني في تصنيف الوقائع المستخدمة في المحاججة واستخدامها تباعا في اطار الموضوع.

من الضروري، في الاحداث الدولية المعقدة المتغيرة يوما بعد يوم، الاخذ في الحسبان كون معلومات القارئ عامة وسطحية مما يترك اثره على عمق قوام الموضوع: يصبح جوهر التعليق تفسير الحدث الجديد انسجاما مع الحجج المتوفرة واسلوب عرضها.

استعمال الاداة اللغوية في التعليق

يقود التعليق القارئ، عبر تطوير الافكار منطقيا، الى الفهم الصحيح للحدث الذي تجري مناقشته. وفي هذه الحالة ينحصر دور الكاتب في مكان محدد في الصحيفة وفي وقت محدد في الراديو او التلفزيون. ومعروف من التجربة ان التعليق يتكون في العادة من 60 الى 100 سطر. ومن هذا القانون غير المكتوب يمكن للمرء ان يدرك المدى الكبير المطلوب في الوضوح والايجاز في الكتابة. وان المبدأ الميثودولوجي الساري في هذه الحالة هو خضوع اللغة للمحتوى. والمطلب الاساسي من الكاتب هو تفسير الحقائق والافكار والحجج بافضل شكل مناسب وموجز قدر الامان حتى يمكنه من الفوز بانتباه القارئ بصورة فعالة. ونتيجة لغموض التعبير او الثرثرة الناجمة عن الجهل بالموضوع يحصل القارئ في كثير من الاحيان على مجرد كلام بدلا من المحاججة الرصينة والمنطقية.

وتوجد غالبا في لغة المعلق عناصر غير ادبية وكثير من الكلمات الاجنبية وافراط في استخدام المصطلحات الخاصة بحيث تجعل كلها التعليق ثقيلا ويحرمه من قوته ومن دقة التعبير في الاغلب.

يتضح مما قيل ان اختيار وسيلة التعبير يرتبط، من ناحية الدقة اللغوية وتلاؤم الاسلوب، ارتباطا عضويا بالغاية الرئيسية من التعليق. واذا استهنا بدور الاسلوب فاننا نحرم التعليق من وسيلة تعطيه عمق النظرة وشيئا من الاشراق.

- للتعليق مفعول نفسي متميز في تكوين الرأي العام ، ذلك ما خبرناه في حروب الخليج على الأخص. وسيكون من الصعب كسب قارئ لرأي ما اذا لم تكن الفكرة في المقدمة، امام انظار الرأي العام، واذا لم تصبح موضوع اليوم او الساعة.

ان الجانب العاطفي لواقعة او حدث ما مهم ايضا من وجهة نظر علم النفس الاجتماعي. فالتعليق الذي يحاول التأثير على عواطف القارئ يحقق متعة عظيمة لا يحققها استخدام عناصر الوعي العقلانية فقط ... وهذا يجب اخذه بنظر الاعتبار ايضا.

انطباعات حسية تقاوم العدم: قراءة في «فانيليا سمراء» لمنى وفيق

محمد سمير عبد السلام*

■ في نصوصها «فانيليا سمراء» – عن دار أزمنة بالأردن 2008 - تعيد منى وفيق اكتشاف الذات، والموت، والعالم انطلاقا من الرصد الجزئي للتكوينات المبدعة المنتجة من تفاعل المادة الكونية، واللغة، والانفعالات الأنثوية، والحواس؛ هذه التكوينات تحمل بداخلها تجددا خفيا للحياة من خلال الآثار والانطباعات الاستعارية المتعددة، التي تؤول المتكلمة من خلالها وجودها، ووعيها بالموت، وتاريخها المختلط بالصوت الشعري الأنثوي الذي ينقل نفسه في الصور المجازية للحياة؛ ومن ثم فهذا الصوت الأنثوي يقاوم وعيه الحاد بالموت من خلال رشاقة الصور المتنوعة التي يتوحد بها؛ ليصير تناثرها عودة تتجاوز الصوت الأول الذي يحمل قلق الموت، وتسهم في انتشاره المقاوم لكل المعاني المركزية التي ارتبطت بذاكرته من قبل . إن منى وفيق تكتب بطلتها المجازية بعيدا عن الإحالة الدائمة لضمير المتكلم، أو الغائب؛ فهي تدرك الحضور من خلال الانفعالات المتغيرة السريعة التي لا نجد فيها ثباتا لمفهومي الحياة والموت.

في كتابة منى وفيق إحساس عميق بتحول الحضارة الإنسانية نحو مزيد من السلب، والبزوغ السريع للظواهر التي تستعصي على التحليل؛ ومن ثم جاءت كتابتها راصدة للأنا في هذه الحالات، والمشاهد الحسية الشاعرية.

في نص «خردة » تترك المتكلمة مجموعة من الصور، والأشياء، والآثار، والانفعالات، والأفعال تتحدث بصوتها المتناثر؛ فالخوف يكمن في الاحتفال بالحياة، ويحولها إلى تكوينات منفصلة تفتقد الصوت الأول، ولكنها تظل تخبرنا أن الساردة كانت هنا، وتحدثت على الماسينجر، وشاهدت فيلما، وتذكرت أباها، وصديقتها الراحلة.

ما زالت الخردة تحاول بعث الصوت؛ لتخفف من حدة الموت، أو الوعي بالموت؛ فالحياة ما زالت تعمل في الصورة حال تفاعلها مع الانطباعات، والأفعال الأخرى في المشهد، تلك التي تستعصي على التحديد الصارم.

وفي نص «هرطقات عيد الحب» تستعير الساردة سخرية شارلي شابلن المزوجة بالقتامة، في عيد الحب؛ لتكشف عن تداخل البهجة، والأفول معا؛ فالسخرية من الحب تكمن في حدوثه، بل اكتماله الزائف.

إن النص يسخر من تجريد الحب، ومركزيته كموضوع لإدراك العالم من وجهة نظر المرأة، وقد كشفت الساردة عن فاعلية الأخيلة الأنثوية في إنتاج الحب، والسخرية منه من خلال الارتكاز على عملية اتحاد جسدي مضادة لمدلوله الأول، فنرى شارلي شابلن المتخيل يصنع من قلبها حذاء، ويلصق شاربا على وجهها، ويضرب مؤخرة قلبها بعصاه.

هكذا تحولت علامات العشق إلى سخرية منه، بينما يظل طيفا ناقصا، يذكرنا بحدة مشاعر البهجة التي تحولت إلى انفعال مختلط بالظلمة.

و في نص « كانت ريحا « نلمح البزوغ السريع المتخيل للذات دون الإشارة الواضحة إليها، وكأنها تفر من التحديد، ومن ثم البدايات، أو النهايات الحاسمة، الريح في النص ليست صوتا، ولكنها اختفاء الصوت الذي يمثله، في الأخيلة، والانفعالات السريعة.

تقول: «الريح التي تعرت بين شارعين / غادرتهما على عجل / وهي تتثاءب / الريح التي صبت جم إفلاسها على اللغة / اكتفت بالبسملة وبعض السباب / .. الريح التي تفر من الصوت / تجرحه وتجرحني».

هل كانت تجليات الريح انطباعات حول الذات، تحاول استبدالها ؟ أم أنها قوة التمرد على الحدود، وقد اتحدت باللاوعي، والأخيلة الكونية، والأسطورة؟

هل يطمح البزوغ السريع الممثل للصوت في غيابه أن يملك إحساسا بالخلود؟

إن منى وفيق تستشرف مستقبل المتكلمة من خلال تخييل الصوت في زمن دائري يتجاوز حدود الهوية الأحادية.

وفي نص «السينما هذا الأسبوع» تستعيد منى وفيق تضاعف الصور المتخيلة في فن السينما، في إنتاج إيحاءات متداخلة، ومجزأة في الحياة، وكأن هذه الإيحاءات الحسية التصويرية تؤكد الوجود في حالة التناثر التي تحمل أثر الغياب، وقلق الموت، والنشوء الجديد المتكرر ذا الأصوات العديدة، وتقترح المتكلمة أن يكون المشاهد فوق عمر النطفة، فهي تستنبت الحياة من خلال هذا التناثر الطيفي، وصخب العلامات، والأسئلة حول هذا الوجود الذي صار مجموعة انطباعات حسية تنتظر الأفول، والعودة دون نهاية مثل فن السينما.

و في نص «حممة» تكمن فاعلية القصيدة في نسيج الحياة اليومية بما فيها من مشاهد، وأصوات، وأشياء، وألوان؛ فالهراوات لها صهيل، وتقترن بأحاسيس التمرد، وفتاة الغلاف تقترن قناعتها بالعطش، والشاعر يبدع حممة القصيدة .

إن هذا النص - مثل بقية نصوص المجموعة - يقاوم السكون المطلق، ويتحد بالعوالم المجزأة التي تحتفي بالحياة من خلال غيابها في الصمت، والحكي معا.

و في نص «هروب أول أبريل» يكتسب الصوت الأنثوي فرديته من خلال الإيحاءات، والانفعالات، والأدب، والأساطير، فهو يؤكد القلق من الحب المجرد، والحياة المجردة؛ فالحب ممزوج فيه بالسلب، والفقدان، ولكنه يتحد بأخيلة الأنوثة غير المرئية في الآخر، ربما للهروب من التفاعل بين الأنا، والآخر في اتجاه ذوبان أخيلة الأنا بالانطباعات حول الآخر؛ تلك التي تشكل حياته الخفية، وتناثره المقاوم لكلية الوجود أو العدم.

* كاتب من مصر
m–sameer@hotmail.com