قراءة في قصيدة قديمة

ابن الطثرية شاعر المرأة والقصيدة العضوية

صلاح نيازي

(١-٢)

خلت المصادر الأدبية القديمة، وكذلك الحديثة، من اعطائنا نبذةً وافيةً عن يزيد بن الطثرية، فهو شاعر مخضرم مرّة، وأمويّ مرّة أخرى. لكنها تتفق على أنه كان وسيماً جميلاً شريفاً متلافاً، وأنه عُرف منتسباً إلى أمّه الطثريّة، نشر الدكتور حاتم صالح الضامن شعره ببغداد. مع ذلك فقد وردت على لسانه عبارة نقلها التبريزي (مختصر شرح الحماسة) تعليق ومراجعة محمد عبد المنعم الخفاجي: (كان يقول -اي ابن الطثرية- مَن أفحم عند النساء فلينشدْ من شعري، وكان كثيراً ما يتحدث إلى النساء). هذه العبارة – إن صحّتْ – لها دلالة موحية، لا أقلّها أنه كان على دراية بشؤون المرأة، وأمزجتها، وأنه على ثقة من أن شعره في هذا الباب تعويذة للعاشقين، أو طبابة – إن صحّ التعبير –.

هل يمكن فهم القصيدة، أو أيّ نصّ، دون الإلمام تفصيلياً بدقائق حياة المبدع؟ ذلك ما انتهى اليه الناقد الفرنسي سانت بيف. لكنّ يوميّات الشاعر قد لا تكون مرآةً كاملة لما يدور في العقل الباطن، ولا تفسّر عمليات التفاعلات المعقدة التي تجري في تلافيف الدماغ معقّدة وغامضة.

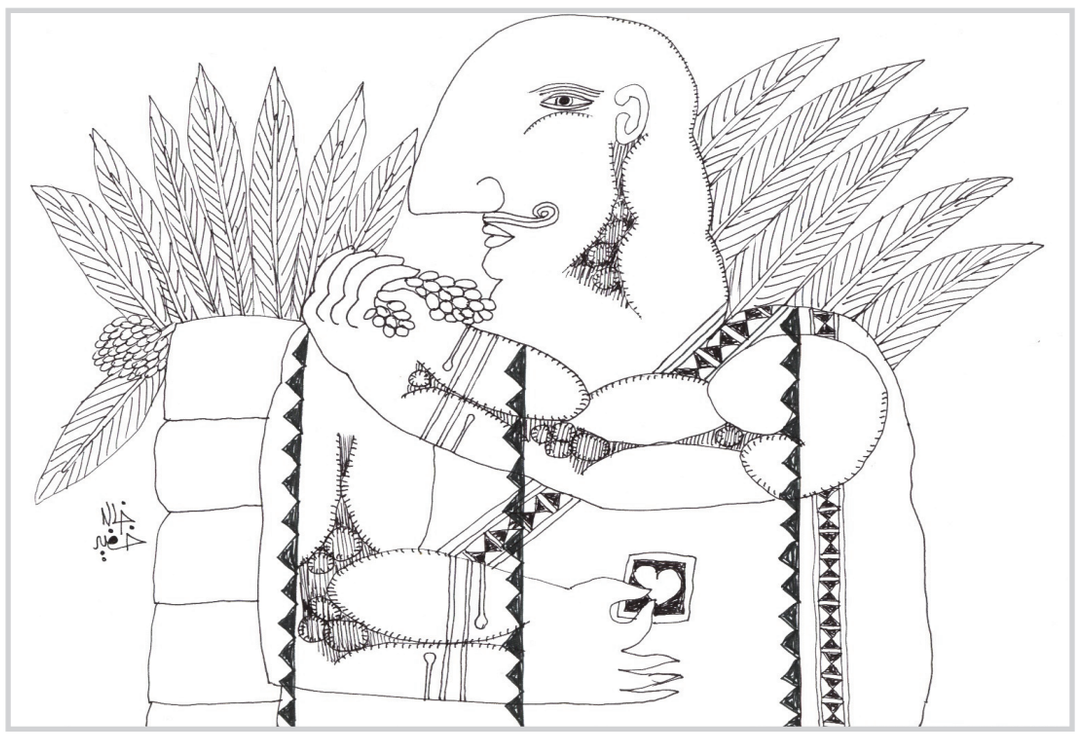
يقول بودلير: سيكون العقاب إمّا الموت أو العزل، إذا ما تشابه الشعر بالعلوم أو أصبح مجانساً لعلم الأخلاق. يقول بودلير كذلك إن الشعر واف بذاته.

هذا هو الواقع. ففي قصيدة أصيلة واحدة، مهما كان موضوعها، غزلاً أم فخراً، أم وصفاً، نستطيع أن نقرأ عصراً وعصوراً، في حين لو قرأنا ذلك العصر او تلك العصور فقد لا تكون لها علاقة وثيقة ببنية القصيدة وهيكليتها أو تقنيتها.

على هذا الضوء، نحاول أن نقرأ قصيدة ابن الطثرية وهي قصيدة رعوية بأي معيار:

عُقيلية، امّا ملاث إزارها
فدعصٌ، وامّا خصرها فبتيلُ

وكأنما كان يكفي للشاعر أن ينسب فتاته إلى عقيل، لتكون من خيرة الفتيات، ربما جمالاً، وربما حسباً، ربما خلقاً. أو ربما كانت تلك إشاعة واهمة، إلاّ أن الشاعر وهو مستودع الاشاعات، كان منتشياً بها وثملاً. لا ضير في ذلك. المهّم أن الشاعر آمن بها بفورة شباب. (والقصيدة تنمّ عن شاعر شاب في بواكير سنّه المتوقدة) لكنْ حتى يُفرد الشاعر هذه الفتاة العقيلية عن بقيّة لداتها العقيليّات، صغّر الصفة إلى عُقيلية، جعلها أكثر حميمية ولها ذواق خاص. أكثر هشاشة. أكثر براءة، لم يُعجمْ عودها بعد بتجربة سابقة. ثمّ ألا يدلّ التعبير هنا على ترف جسدي ولدانة وليونة، وتكسر أعضاء.



بعد هذا الانتشاء الذهني، ينتقل الشاعر إلى: ملاث ازارها ويشبهه بالدعص (قطعة مستديرة من الرمل). أي أنه يجعلها صورة بصريّة مجسدة، ولكنها قطعة نحتية ثابتة اول الأمر.

ملاث الإزار، كما جاء في شرح الحماسة: الموضع الذي يُشدُّ عليه الإزار، وهو العجز أو الكفل. إلاّ أن ثمة تداعيات للفعل لاث مثل لفّ الشيء مرتين، أو طيّه، ولاث بمعنى لاذ واللوثة بالضمّ البطء والاسترخاء، ومن المجاز: الملاث،.. أي الملاذ السيّد(الشريف،..) لأن الأمر يلاث به ويُعصب،.. والليث بالكسر نبات ملتف ونبات لائث،.. التفّ بعضه ببعض،.. وقال أبو عبيد: لاث بمعنى لائث وهو الذي بعضه على بعض، وقال ابن منظور: واللائث واللاّث من الشجر والنبات: ما قد التبس بعضه على بعض،.. (عن قاموس تاج العروس)،

ما يهمنا هنا هي التداعيات النباتية أولاً، وبطء الحركة واسترخاؤها، بالإضافة إلى لفّ الإزار مرتين. وكأن الشاعر كان يمهد بعصب الازار ولفّه إلى استدارة قطعة الرمل: أي دعص. لا يخفى كذلك ما يثيره الرمل من تداعيات، أقلّها الليونة والنقاء والرخاوة.

هكذا حينما أخرج الشاعر فتاته من تلافيف خياله، جعلها منحوتة محجوبة، وكوّنها ببطء مثل تكوين النبات، ولكنْ له طراوته وغضارته.

تستمّر الصورة النباتية في قول الشاعر: وامّا خصرها فبتيل، جاء في شرح ديوان الحماسة: الخصر البتيل: ما دقّ حتى كأنه انقطع ما فوقه عما تحته لدقته. لكنّ البتيل ترتبط كذلك بالنخل وهي الفسيلة التي انفردت عن أمّها، واستغنت بنفسها،.. والبتيل من الشجر ما تدلّت ثماره وكبائسه. هكذا يكون الخصر البتيل: ما دقّ وكأنه انقطع ما فوقه عما تحته، بالاضافة إلى النموّ النباتي البطيء، وهو ما يتماشى مع معنى الملاث، وهو التباس الشجر والنبات بعضه ببعض.

حينما نقرأ البيت مرة ثانية نجد الشاعر متلذذاً ومأخوذاً بالفتاة العقيلية، يتطعمها في فكره: وهماً أم حقيقة، لكنها محجوبة عن الآخرين، لكن ما أن يخرجها حتى يتحّول جسدها إلى نبتة أو شجرة تنمو منقطعة عن أمّها. هكذا نمّ الشاعر عن براءته ونقائه حينما حوّل الجسد الانثوي لحماً وعظماً ودماً، إلى نبات ملتفّ، ونموه والتفافه يوحي بربيع نمائه الملبّس بعضه ببعض.

امّا بطء النمو النباتي فيوحي برزانة في المشي والخلق. أي أن الفتاة بعيدة عن الطيش أو النزق.

تظهرقوّة البيت في تركيب جمله، وخاصة بكلمتي أما،.. وأمّا، وفيهما تفصيل لما كان الشاعر يتلذذ به من مشهد أو مشاهد.

جاءت إمّا الأولى، بعد ثمل الشاعر بـ: عقيليّة، فأصبحت بدخولها المفاجئ وكأنها تعميق للانبهار الروحي والذهني. من ناحية أخرى، فإنها أبعدت البيت عن السرد المترهل، أمّا أمّا الثانية مع واو العطف فإمعان أطول في التلذذ والانتشاء حتى كأن الشاعر بهذه الاستبطابات إنما كان يزرع الفتاة في حناياه، فتتلبسه بحيث لا يجد منها مهرباً. ولكن لماذا شبّه الشاعر ملاث الإزار بالدعص؟ هل كان يمهّد إلى ظبية أو غزالة أو حيوان جميل آخر؟ لا ريب في إن حيوانات كهذه، لها رقة النبات وجماله وعدم إيذائه. فاذا صحّ هذا الافتراض، يكون الشاعر قد انتقل منطقياً، من عالم نباتي بريء، إلى آخر حيواني بريء.

يقول الشاعر في البيت الثاني:

تقيّط اكناف الحمى ويُظلها
بنعمان من وادي الأراك يقيل

في هذا البيت تستمر الثيمات الأصلية التي بذرها الشاعر في البيت الأول، فالتقيظ يوحي بالبطء والاسترخاء، وربما الرزانة في المشي. أما الأكناف وان كان معناها الظلال هنا إلاّ أنها في الوقت نفسه تصرف الذهن إلى تداعيات أخرى، كالستر والحفظ. ويقال: كنف الأبل والغنم: عمل لها حظيرة يؤديها إليها ليقيها الريح والبرد (المعجم الوسيط) وربما الحرّ. انتقل الشاعر بلفظه تقيّظ، من فصل الربيع في البيت الأول إلى فصل الصيف. وهذا الانتقال السريع لا يتّم إلاّ إذا كانت الصورة ذهنيّة لها سرعة انتقال الوقائع في الأحلام، مع ذلك، عيّن الشاعر المكان وهو نعمان من وادي الأراك، وكأنه أراد ان يقنع نفسه أن ما تصّوره أو ما رآه، لم يكن حلماً، أو وهماً، وانما واقع، ملموسيته في جغرافيته، اما الحمى فهو الموضع الذي فيه كلأ يُحمى من الناس أن يُرعى، وهو الشيء المحمي، مما يتساوق مع أكناف. هل كانت الفتاة إذن محمّية؟

كذلك ينصرف الذهن مع نعمان ووادي الأراك وان كانا مكانين بعينهما إلى الشقائق وإلى شجر الأراك.

هكذا أصبح المشهد مكاناً آمناً ملتبس النباتات والأشجار، غير مكشوف للعين، إلاّ أنّ عينَ الشاعر، ربما كانت مدربة على معرفة هذا المكان الذي لا يأتيه إلاّ بدافع رؤية فتاته، ربما بترتيب سابق، أو موعد.

ربما لهذا السبب كان يخاطبها بصيغة المفرد: تقيّظ (تقيظ) و يظلها، لكن هل كان هذا اللقاء المستور والآمن والمحمي مشروطاً؟ هل افترضت عليه أن يراها حضوراً و لا يكلّمها؟

يقول الشاعر في البيت الثالث:

أليس قليلاً نظرة إن نظرتُها
إليك، وكلاً ليس منك قليل

يبدو أن اللقاء مشروط، ويبدو أن الشاعر وافق على الشرط، لكن الخلوة المطمئنة مغرية، ويبدو أنه كبح نفسه عن الاندفاع فتساءل تساؤلاً مستكيناً يثير العطف، ولكنه قرّر فيه شيئاً هو أقرب ما يكون إلى الحقيقة كما يراها، وهي أن النظرة لوحدها قليلة، فاذا به يستدرك: وكلاً ليس منك قليل.

الغريب إن الواو قبل كلاً أي وكلاً بمعناها البلاغي، أفادت هنا قطع سلسلة الفكرة والتمادي بها. أي أن الشاعر صحا على نفسه واستدرك من سرعة الاستدراك والانتباه، فاذا هو بعيد هنا بعد أن خاطبها وكأنها قريبة منه او جالسة قبالته. لا عجب إن انتقل الشاعر في البيت الرابع:

فيا خلّة النفس التي ليس دونها
لنا من أخلاّء الصفاء خليل

للأسف يقول شارح ديوان الحماسة: الخلّة بالضّم لغة في الخيل وهو مَن أخلصت له الودّ، لكن ما دخل الخيل هنا؟ وكيف يستقيم شرحها بهذه وان الشاعر لم يجعلها جزءاً من المشهد. الصورة، خاصة.

المعنى المنطقي والقاموسي لكلمة: خلّة هو الصداقة والمحبة التي تخللت القلب فصارت خلاله: أي في باطنه. هذا المعنى يتّسق تماماً مع انكفاء الشاعر على نفسه، متوسلاً إياها بمناجاة لا يريد لأحد أن يسمعها، لأنه لا يثق، أو ليس له خليل يطمئن إليه.

من ناحية أخرى انتقل الشاعر بكلمة خلّة من الخارج أو الظاهر إلى الباطن أي النفس، وهو معنى ينسجم مع استحضار الفتاة في الذهن في البيت الأوّل والثاني، ومع النظرة التي استفزّها الصحو فانقطعت ولم تتطور في البيت الثالث، فراح يناجيها طيفاً صار في خلاله أي في باطنه.

حقق الشاعر في هذا البيت شيئين في آن واحد، أوّلاً ضعفه الانساني تجاهها، ثانياً، عدم السدور بالغيّ والأنانية، وهذا أقصى الحرص على عدم التفريط بها، أو بسمعتها، التركيب المتدرّج للجملة: التي ليس دونها لنا من، ووضع اسم ليس خليل في النهاية، يدلل على أنها أصبحت في خلاله قريبة وبعيدة في آن واحد. قريبة لانها تجري في دمه، وبعيدة نفسياً بلا تجسد. بكلمات أخرى، إن تعرجات الفتاة في شرايينه، انعكست على تعرجات تركيب الجمل.

لذا فهو حين يقول في البيت الخامس:

ويا مَن كتمنا حبّه لم يُطع به
عدوٌ ولم يؤمنْ عليه دخيل

الشاعر، ربما كانت مدربة على معرفة هذا المكان الذي لا يأتيه إلاّ بدافع رؤية فتاته، ربما بترتيب سابق، أو موعد.

ربما لهذا السبب كان يخاطبها بصيغة المفرد: تقيّظ (تقيظ) و يظلها، لكن هل كان هذا اللقاء المستور والآمن والمحمي مشروطاً؟ هل افترضت عليه أن يراها حضوراً و لا يكلّمها؟

يقول الشاعر في البيت الثالث:

أليس قليلاً نظرة إن نظرتُها
إليك، وكلاً ليس منك قليل

يبدو أن اللقاء مشروط، ويبدو أن الشاعر وافق على الشرط، لكن الخلوة المطمئنة مغرية، ويبدو أنه كبح نفسه عن الاندفاع فتساءل تساؤلاً مستكيناً يثير العطف، ولكنه قرّر فيه شيئاً هو أقرب ما يكون إلى الحقيقة كما يراها، وهي أن النظرة لوحدها قليلة، فاذا به يستدرك: وكلاً ليس منك قليل.

الغريب إن الواو قبل كلاً أي وكلاً بمعناها البلاغي، أفادت هنا قطع سلسلة الفكرة والتمادي بها. أي أن الشاعر صحا على نفسه واستدرك من سرعة الاستدراك والانتباه، فاذا هو بعيد هنا بعد أن خاطبها وكأنها قريبة منه او جالسة قبالته. لا عجب إن انتقل الشاعر في البيت الرابع:

فيا خلّة النفس التي ليس دونها
لنا من أخلاّء الصفاء خليل

للأسف يقول شارح ديوان الحماسة: الخلّة بالضّم لغة في الخيل وهو مَن أخلصت له الودّ، لكن ما دخل الخيل هنا؟ وكيف يستقيم شرحها بهذه وان الشاعر لم يجعلها جزءاً من المشهد. الصورة، خاصة.

المعنى المنطقي والقاموسي لكلمة: خلّة هو الصداقة والمحبة التي تخللت القلب فصارت خلاله: أي في باطنه. هذا المعنى يتّسق تماماً مع انكفاء الشاعر على نفسه، متوسلاً إياها بمناجاة لا يريد لأحد أن يسمعها، لأنه لا يثق، أو ليس له خليل يطمئن إليه.

من ناحية أخرى انتقل الشاعر بكلمة خلّة من الخارج أو الظاهر إلى الباطن أي النفس، وهو معنى ينسجم مع استحضار الفتاة في الذهن في البيت الأوّل والثاني، ومع النظرة التي استفزّها الصحو فانقطعت ولم تتطور في البيت الثالث، فراح يناجيها طيفاً صار في خلاله أي في باطنه.

حقق الشاعر في هذا البيت شيئين في آن واحد، أوّلاً ضعفه الانساني تجاهها، ثانياً، عدم السدور بالغيّ والأنانية، وهذا أقصى الحرص على عدم التفريط بها، أو بسمعتها، التركيب المتدرّج للجملة: التي ليس دونها لنا من، ووضع اسم ليس خليل في النهاية، يدلل على أنها أصبحت في خلاله قريبة وبعيدة في آن واحد. قريبة لانها تجري في دمه، وبعيدة نفسياً بلا تجسد. بكلمات أخرى، إن تعرجات الفتاة في شرايينه، انعكست على تعرجات تركيب الجمل.

لذا فهو حين يقول في البيت الخامس:

ويا مَن كتمنا حبّه لم يُطع به
عدوٌ ولم يؤمنْ عليه دخيل

متابعة

في نادي الشعر.. نحر يدحرج احمراره في العيون

محمود النمر

ضيف نادي الشعر في اتحاد الادباء والكتاب العراقيين .السبت الماضي وعلى قاعة الجواهري . مجموعة من الشعراء في "قراءات شعرية لكل الاجيال" وقدم الاصبوحة الشاعر جبار سهم السوداني الذي رحب بجميع الحضور .بعدها تحدث الشاعر ياس السعيدي قائلا : اليوم اصبوحة شعرية مفتوحة لكل الاجيال الشعرية وبلا حدود.

ثم قرأ الشاعر محمد علي الخفاجي قصيدة (صاعود النخل)جاء فيها/غالبا ما اراه في بساتينه/يرتقي نخلة/ويغلغل في النخل منجله/السلاح الوحيد الذي لا يلام/لحظة القطع او لحظة الاقتحام/قسوة القطع فيه لها مايبررها/فالنخيل يتخفف من عبئه كل عام/فليس جديرا به ان تظل على جذعه سعفة يابسة/مثلما يفعل العسكريون ذوو الرتب البائسة.

اما الشاعر فيصل مهدي المحنة فقد قرأ قصيدة من الشعر العمودي

بين الحكايات عمري و الحكومات/وجدته بينما ضيعت اوقاتي/طرقت صخرا بصخر فانتبهت على نبض يضيء رنين بين اصواتي/بحت باوتارها الاحلام وازدحمت/بها الاغاني فشد الاخرس العاتي. فيما قرأ الشاعر مروان عادل حمزة قصيدة نص مفتوح : على باب رغيفكم الوحيد/فم جاحد/ومنزلكم خاتم علي يقطع صلاته/وقصتكم بضعة من رسول سيؤذونه/وفم ازرق يودع القبلة الندية/ونحر يدحرج احمراره في العيون/ وقصتكم ينفخها اب راحل/فحيوا على العراق. اما قصيدة الشاعر ياس السعيدي فكانت بمناسبة استشهاد الامام علي جاء فيها/اليك على خجل اقبل/يقربني الم اعزل/اخاف المرور الى راحتيك/فيسحبني جرفك الاجمل.

وقرأ الشاعر الفريد سمعان قصيدة –اشرعة الاماني – من تاتي فرصة الفرح المؤجل منذ اعوام/على سفن تعاند سيرها الامواج/ماالذي يجري/يدفن سره المدفون مابين المواسم/وحدي يعانقني المدى/ولا القى نسائمه بدربي/ حزم من الاهات/شجن تارجح فوق اغصان الدوالي.

وقرأت الشاعرة علياء المالكي قصيدة – على طريق المدينة– الكل اضاع السير على طرق المدينة/الشوارع معبدة بالليل/والضوء المنبعث من حرائقنا/همس اشتعالات البقاء/للصوت المعتق في بوصلتي/مدينتي رغم شحوب وجهك المرهق بالحزن. فيما قرأ الشاعر جاسم بديوي: لتهرب منا طرائدنا/ثم نخبر زوجاتنا/ ربما قد نعود على زمن الاخرة/نعم انهم قادمون/ومن تحت قمصانهم/ومن كوخ شيخوخة السيسبان/وكانوا يغطون ابواقهم تحت ريش الطواويس.

وكانت هناك قصائد متعددة الرؤى و السرد الشعري واختلاف في القراءات الشعرية ومن جميع الحقب المتعاقبة.

خارج العاصمة

شبح لشبح

محمد خضير

بعد أن أتمّ شاعر الأشباح فصلين من قصيدته الأوبرالية (المدينة الحجرية) تلقى نداءً هاتفياً، في الوقت المحدد من هزيع الليل، مصحوباً بهذا التحذير: ((بريكان. تعال وحدك من غير جهاز تسجيل أو كاميرة تصوير. لا نريد شهوداً. اقصد الموقع ج)).

اعتاد الشاعر أن يغير خطوط سيره، متأثراً بمفاجآت الهواتف الليلية، فقد كانت باصورا تعيش فصولاً مقلوبة على أعقابها، وصوراً منتزعة من دوائرها. وكان عمله الأوبرالي مصمماً على أساس خارطة المدينة المقسومة إلى قطاعات ودوائر (وأغلب شعراء باصورا يعلق على الجدار خارطة من موقع غوغل على الانترنيت) تعيّن مواقع التماثيل والأشباح السائرة في نومها.

رسم محمود البريكان خارطته بنفسه، وفرشها على منضدة الزينة في مدخل الدار. بحث بإصبعه عن القطاع ج، وغرز دبوساً في مربع المبنى الرئيس في القطاع، ثم اعتدل وألقى نظرة على شبحه في المرآة مرددا المقطع الأول من قصيدته (شبح لشبح). رتب شعره وغادر الدار.

كان النداء صادراً من مبنى المحكمة الرئيس: من تراه سيلتقي في جلسة منتصف الليل؟ شبح الزوجة العقيم، أم شبح النديد الراقص في المقبرة، أم شبح القاضي الذي سينطق بالحكم الأخير؟ ما أكذب هواتف الليل! الأشباح لا تصدق وإن كانت جزءاً منك، لا سيما القضاة المتحولون في هيئات حيوانية، وقد أعدوا الجلسة لمحاكمة الشاعر. تعساً لهم! قضي الأمر، حولتهم إلى تماثيل تنشد أشعارها بلغتها السنسكريتية التي نطقت بها أصلاً في الكتب والدساتير.

كان هذا هاتفاً كاذباً آخر، وقفل الشاعر عائداً إلى منزله في سيارة أجرة أسرعت به في شوارع مقفرة مبللة بالمطر.

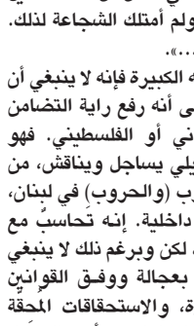
الهاتف الليلي التالي جاء من القطاع د، الذي يضم دائرة الطب العدلي. سمع الشاعر هبوب الصوت البشري المتآلف في مسماع الهاتف، كموجة عظام تنهض من أجداثها، ثم تهمد كي ينفرد بالغناء صوت الشبح النديد جاهراً بالوحدة والصقيع. استقبل الشاعر موظف استعلامات الدائرة الذي نصحه بارتداء بذلة مطاطية صفراء اللون وجزمة طويلة العنق إضافة إلى طاقية الرأس، وأرشده إلى طبيب المشرحة المسربل هو الآخر بدرع مطاطي أصفر يقطر منه الماء.

نادى الطبيب أتباعه فأسرعت إليه أشباح مطاطية صفر وتبعته مع الشاعر. اصطفقت الجزمات الطويلة على أرض الممر المضاء بمصابيح شديدة التسليط، ثم ارتفع كورال الجبانة يشق السبيل إلى قاعة الجثث المحفوظة في توابيت زجاجية. قال الطبيب بأن باصورا تمتلك أكبر جبانة بين المدن المجاورة، وأمر الشاعر بتفقد شبحه النديد بين الجثث الممددة في التوابيت. تفحص الشاعر الوجوه البارزة من الأغلفة المطاطية، لكنه نفى أن يكون أحد ساكني التوابيت معروفاً لديه. قال الطبيب: ((يا لضياع المسعى! نحن آسفون لسرقة ليلتك الثمينة. يمكنك الاستراحة في ذلك التابوت الفارغ. الرقم ٢٣. هيا يا سيدي الشاعر)).

هرعت الأشباح المطاطية ومددت الشاعر في التابوت الزجاجي رقم ٢٣، ثم أحكمت الغطاء. وبعد انسحاب الفرقة مع طبيبها من القاعة، عاد النشيد وغطى الجبانة بأسرها. سكن الشاعر في قرارة الحوض الزجاجي، ولم يرد على الهواتف الليلية الكاذبة.

جاء الهاتف الأخير من رصيف الميناء، المعيّن على الخارطة بحرف ن. رنّ الجرس طويلاً في المنزل الفارغ، وفي هذه الأثناء كانت الفرقة المطاطية تنقل تابوت الشاعر إلى ساحة الميناء، منشدة مقاطع من قصيدة (رحلة الدقائق الخمس).

استقر التابوت على الرصيف المبلل، وبدا المكان المليء بالرافعات والأبراج مألوفاً لنظر الشاعر. غمر فنار الميناء في أقصى الرصيف التابوت بضوئه المتقطع. وشاهد الشاعر خلال الجوانب المغبشة أشباح المشرحة التي نقلت التابوت جامدة كالتماثيل. تطلع إلى السماء المليدة بالغيوم، وانتظر أن يتقدم أحدهم فيرفع الغطاء ويسمح له بارتقاء أحد الأبراج كي يتم الفصل الأخير من قصيدته الأوبرالية، كما أتم فصليها السابقين في هذا المكان. تذكر الشاعر أنه لبى نداء هاتفين متعاقبين من رصيف الميناء قبل ليال، وأنه ارتقى السلم الضيق للبرج وجلس إلى منضدة وضعت في فسحته الصغيرة. هنا على ضوء الفنار المتقطع كتب الشاعر رؤياه عن ((مدافن الأزمنة)) التي ترقص فيها الأشباح في شحوب القمر، وتنحت أحلاماً من الحجر، تحت ناظره على الرصيف. يتذكر أنه شرب من كأس طويلة العنق طافحة بسائل أحمر، وكتب على ورق جرائد ينشر الحبر ويطمس الحروف. أما لحظة الجمود هذه فقد قيدته لتابوته، وانتقم منه شبحه النديد فأعياه النهوض. أغمض عينيه ولم يبصر دنو السفينة بصاريها المترنح من ساحل الميناء.



المدى في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي

الأسد الذهبي لفيلم إسرائيلي وفنانة إيرانية كأفضل مخرجة

عرفان رشيد/فينيسيا
خاص بالمدى

منحت لجنة التحكيم الدولية للدورة الـ٦٦ من مهرجان فينيسيا (البندقية) السينمائي الدولي برئاسة المخرج التايواني «آنغ لي» الأسد الذهبي إلى فيلم «لبنان» للمخرج الإسرائيلي سامويل ماوز. وحصلت المخرجة والفنانة التشكيلية الإيرانية المهاجرة شيرين نشأت جائزة أفضل مخرج عن فيلمها الأخّاذ «نساء دون رجال» وخصّت الألماني (التركي الأصل) فاتح آكين جائزة لجنة لتحكيم الخاصة عن فيلمه الممتع والجميل (مطبخ الروح). ونالت الممثلة الروسية كسينيا رابّوبورت كأس فولبي كجائزة أفضل ممثلة عن دورها في الفيلم الإيطالي (الساعة المزدوجة) للمخرج الإيطالي جوزيبي كابوتوندي ونال الممثل البريطاني كولين فيرث كأس فولبي كجائزة أفضل ممثل عن دوره الصعب والمعقّد في فيلم (رجل وحيد) للمخرج توم فورد.

وخرجت أفلام كثيرة كانت في دائرة الترشيح منذ الأفلام الأولى للمهرجان وأنجزها مخرجون مهمّون مثل مايكل مور وفيرنر هيرتزوغ وستيفن سوديربيرغ وجوزيبّي تورناتوري. وأثارت جائزة (مارتشيللو ماستروياني لأفضل طاقة شابة) التي مُنحت للنجمة الإيطالية ياسمين ترينكا، الكثير من التساؤلات والاحتجاجات وأعتبرت تلك الجائزة عبارة عن «جبر خواطر» للسينما الإيطالية التي خرجت، هذه السنة أيضاً، «من المولد بلا حمّص» رغم أن المدير الفني للمهرجان إختار للتشكيلة الإيطالية ربّاناً هاماً وكبيراً مثل المخرج الأوسكاري جوزيبي تورناتوري وضم الفريق الإيطالي مخرجاً هاماً مثل ميكيلي بلاتشيدو والذي أثار فيلمه حفيظة سياسيي اليمين الإيطالي الذين طالبوا بمقاطعة الفيلم، رغم كونه من إنتاج شركة ميدوزا التي يمتلكها رئيس الحكومة الإيطالية (المدعوم من اليمين). ولم ينل هذا الفيلم إلا الجائزة التي مُنحت إلى ياسمين ترينكا التي لا يمكن اعتبارها، رغم براعتها، ممثلة مبتدئة لأنها تتواجد على الشاشة منذ أكثر من عشر سنوات وشاركت في العديد من الأفلام الإيطالية المهمة المشاركة في مهرجان «كان» مثل «غرفة الإبن» الذي فاز به نانّي موريتّي بالسعفة الذهبية قبل خمس سنوات و «سنوانا الجميلة» لماركو توليو جوردانا، إضافة إلى شغلها قبل ثلاث سنوات عضوية لجنة تحكيم مسابقة «الكاميرا الذهبية» في مهرجان «كان» السينمائي الدولي.

ما لم يُثر أي سجال أو إحتجاج هو منح جائزة الأسد الذهبي إلى المخرج الإسرائيلي ساموييل ماوز عن فيلمه الهام للغاية «لبنان» والذي تناول في قصّته، وعبر تجربة شخصية مباشرة، مأساة حرب الاجتياح الإسرائيلي للبنان صيف عام ١٩٨٢. وقال رئيس لجنة التحكيم الدولية «آنغ لي» بُعَيْد حفل تسليم الجوائز أن «اللجنة صوّتت لفيلم «لبنان» بالإجماع فيما منحنا جميع الجوائز الأخرى بالأغلبية». ولم تأت الجائزة لفيلم «لبنان» مُفاجئة فقد كان في الأجود منذ العرض الأول للفيلم في الأيام الأولى من المهرجان وظل حتى النهاية هو العمل الذي تنافسه الأفلام الأخرى. وفيما كانت الجوائز الممنوحة في السنين السابقة تثير الكثير من السجالات والجدل، فإن الفيلم الفائز هذه المرة أثار الكثير من التساؤلات وسيكون مثار جدل وتحاذب كبيرين، بالذات في داخل إسرائيل، لأنه يضعها في مواجهة إحدى أهم مكوّناتها، أي تاريخها العسكري والعدواني ضد الشعبين الفلسطيني واللبناني.

وإلى جانب طرحه تساؤلات كثيرة حول الحرب وأهوالها من وجهة نظر من يشارك فيها فعلاً ويكتوي بنار خطيئة القتل، فإن الفيلم الإسرائيلي «لبنان» يمثّل مرحلة هامة في الإنجاز الفني الإسرائيلي لأنه يواصل، مع أفلام سبقته، مثل «فالس مع بشير» و «رحلة الفرقة الموسقية» وأعمال عاموس غيتاي ووثائقيات سيمون بيطون وآفي مُغربي، في فتح ملفات خطايا أسرائيل تجاه الفلسطينيين واللبنانيين، ويوسّع «لبنان» دائرة الضوء ليشمل سوريّا أيضاً. وهو هام لأنه يطرح تساؤلات كثيرة من بينها:

هل بدأت إسرائيل حسابها الذاتي مع سياستها الحربية؟

وهل أصبحت لبنان فيتنامها؟

هذه وغيرها من الأسئلة طرحت بعد انتهاء العرض الرسمي للفيلم، وهي نفسها التي طُرحت قبل عامين عندما اقترب آري فولهام بفيلمه «فالس مع بشير» من ملف الاجتياح الإسرائيلي للبنان وحصار بيروت ومذبحة صابرا وشاتيلا. وأذا كان فولهام فعل ذلك من خلال فيلم تحريك و تحاشى إيراد اسم لبنان في العنوان فإن زميله ساموييل ماوز واجه الملف بشكل مباشر ابتداءً من العنوان الذي أطلقه على الفيلم، فهو يقترب من «لبنان» بكل ما يعنيه هذا الإسم من ثقل في الضمير والوعي الإسرائيليين ، وبالذات في ضمير ووعي من شاركوا في تلك الحرب واقترفوا فضاعاتها، لا بل أولئك الذين تلطخت أياديهم بدماء مواطنين لبنانيين وفلسطينيين، بالضبط كمخرج الفيلم الذي لم يُخف هذه الورطة وقال في المؤتمر الصحفي الأول لعرض الفيلم «في صبيحة الحرب ضُغطت على الزناد وقتلت رجلاً لا أعرفه...» وأن «هذا الفعل ظل يُلحّ عليّ طيلة هذه السنين وكنت كلما اقتربت من فكرة كتابة الفيلم أحجم عنها لأنني لم أتجاوز بعد ذلك الهول...»

سيكون هذا الفيلم مهمّاً للغاية لأن للفعل الذي يُنتجه عمل سينمائي مُنجز بجودة عالية تأثير كبير على مجاميع كبيرة في المجتمعات، وبالذات الشبيبة التي ما عادت تثق بالسياسات العسكرية وتنأى بنفسها عن المؤسسة اليمينية التي تدفع باتجاه الحرب واستمرار التوتّر. وسيكون التأثير كبيراً ليس على صعيد السجال في المجتمع الإسرائيلي فحسب بل أيضاً على صعيد تحفيز سينمائيين إسرائيليين كثيرين على الاقتراب من الملفات الشائكة والإشكالية في تكوينة هذا المجتمع والذي بات ذاهباً إلى طريق مسدود ووحيد، وهو طريق المواجهة العنيفة مع الفلسطينيين والعرب بشكل عام.

يقول ماوز عن الذين شاركوه مأساة الحرب في لبنان «يتخيّل الجميع أن من تشارك في مأساة كهذه يبقون على صلة دائمة وتظل الأواصر بينهم متينة، أمّا أنا فلا أترقّب إلا اللحظة التي أستيطع التحرر من ربقة ذلك الكابوس. لقد كان أوّلئك الجنود رفقة الجحيم، ولم تراودني خلال كل هذه السنين الرغبة في لقائهم ولم أمتلك الشجاعة لذلك. لبنان هي فيتنامنا...».

لكن، وبرغم أهميّته الكبيرة فإنه لا ينبغي أن يُفهم هذا الفيلم على أنه رفع راية التضامن مع الشعب اللبناني أو الفلسطيني. فهو فيلم لمخرج إسرائيلي يساجل ويناقش، من خلال مغامرة الحرب (والحروب) في لبنان، مشكلة إسرائيلية داخلية. إنه تحاسبٌ مع الذات ومع الوعي، لكن وبرغم ذلك لا ينبغي قراءته، عربياً، بعجالة ووفق القوانين والمقولات الجاهزة، والاستحقاقات المحقّة في غالب الأحيان، بل ينبغي، برأيي، التعامل معه كواحد من المنعطفات الهامة في الوعي الإسرائيلي والذي قد يترك تأثيره على تطوّرات الصراع الإسرائيلي العربي، أن لم يكن بشكل مباشر وعلى المدى القصير المدى في صناديق الإقتراع، فإنه سيتسبب، لا محالة، في خلخلة الطمأنينة التي تسرّبها الزعامة الإسرائيلية الرسمية إلى مواطنيها مُقدّمة نفسها إلى الناخب الإسرائيلي وكأنها «متراس الدفاع» ومقدّمة الفلسطينيين والعرب باعتبارهم «عدواناً متواصلاً وسيفاً مسلتاً على رؤوسهم».